a cura di M. Rossi e A. Rovetta

Chiara Beba Gadia La pittura gotica in Emilia Romagna





Emilia Romagna

© 2002, Gius. Laterza & Figli, Roma-Bari

Prima edizione 2002

Fotocopie per uso personale del lettore possono essere effettuate nei limiti del 15% di ciascun volume dietro pagamento alla SIAE del compenso previsto dall'art. 68, comma 4, della legge 22 aprile 1941 n. 633 ovvero dall'accordo stipulato tra SIAE, AIE, SNS e CNA, CONFARTIGIANATO, CASA, CLAAI, CONFCOMMERCIO, CONFESERCENTI il 18 dicembre 2000.

Le riproduzioni per uso differente da quello personale potranno avvenire solo a seguito di specifica autorizzazione rilasciata dall'Editore.

Copertina, progetto grafico e servizi editoriali a cura di «Pagina» srl, Bari

Editori Laterza Piazza Umberto I, 54 70121 Bari tel. 080 5216713 fax 080 5235228 e-mail: redazione.scol@laterza.it http://www.laterza.it

Proprietà letteraria riservata Gius. Laterza & Figli Spa, Roma-Bari

Finito di stampare nel gennaio 2002 dal Poligrafico Dehoniano - Stabilimento di Bari per conto della Gius. Laterza & Figli Spa

CL 21-0710-4 ISBN 88-421-0710-7



Indice

Introduzione I centri del gotico in Emilia Romagna	2	
1. Giotto e la pittura del Trecento riminese	4	Rimini
2. La chiesa di Sant'Agostino	7	
Le «Storie di San Giovanni Evangelista» nella «Legenda Aurea», p. 13		
3. I capolavori del Trecento riminese nel Museo della Città 2	21	
La tecnica della pittura su tavola, p. 24		
4. La Ravenna dei da Polenta e gli affreschi di Pietro da Rimini 2	26	Ravenna
Dante Alighieri e la città di Ravenna, p. 27		
	29	
6. La pieve di San Pietro in Sylvis a Bagnacavallo 3	31	
7. Gli affreschi della chiesa di Santa Chiara	34	
	0	Bologna
L'arca di san Domenico, p. 42		
9. Il convento di San Francesco e gli affreschi di Francesco da Rimini 4	5	

	10. La pittura del Trecento nella Pinacoteca Nazionale di Bologna	52
	11. Gli affreschi della chiesa di Sant'Apollonia a Mezzaratta	61
	La miniatura bolognese, p. 68	
•••••	•••••	• • • • •
Ferrara	12. Ferrara e il monastero di Sant'Antonio in Polesine	71
	Gli affreschi di Casa Minerbi, p. 72	
	13. L'abbazia di Pomposa: un complesso decorativo di straordinaria ricchezza	78
	Bibliografia	89
	Glossario	91

Itinerario della pittura gotica in Emilia Romagna







Rimini

- Tempio Malatestiano
- Chiesa di Sant'Agostino
- Museo della
- Città



Ravenna

- · Chiesa di San
- Francesco • Pieve di San Pietro in Sylvis
- (Bagnacavallo) Museo Nazionale



Bologna

- · Convento di San Francesco
- Pinacoteca Nazionale
- Museo Davia Bargellini



Ferrara

- Monastero di Sant'Antonio in Polesine
- Abbazia di Pomposa

Introduzione

I centri del gotico in Emilia Romagna

l gotico è stato un fenomeno di portata europea che ha riguardato tutti i settori della produzione artistica, dall'architettura alla scultura, alla pittura su tavola, su vetro e in affresco, sino a coinvolgere quella produzione minore considerata artigianale, come la miniatura, l'oreficeria, l'intaglio e il ricamo. Questo nuovo stile ha origine in Francia e si sviluppa nelle molteplici aree europee con tempi e modalità diverse, venendo così ad esprimere la complessità dei contesti culturali e sociali tra Duecento e Trecento. In Italia questi secoli coincidono con una fioritura economica e culturale straordinaria, alimentata dagli scambi commerciali in tutta Europa ad opera dei mercanti e degli investitori delle regioni del Nord e del Centro, e con la nascita dei Comuni e il progressivo affermarsi delle Signorie.

In questo contesto la pittura, dapprima ancorata alla tradizione figurativa duecentesca bizantina, nell'arco del XIV secolo si rinnova pienamente, grazie all'attività di Giotto (Colle di Vespignano, 1267 ca.-Firenze, 1337) e della sua bottega, che si fanno promotori di una concezione realistica della rappresentazione degli uomini e degli spazi, caratterizzata dalla riscoperta della drammaticità e monumentalità classiche, da tempo visibili nelle opere scultoree della bottega di Nicola Pisano.

Il nostro percorso inizia con una delle prime tappe dell'attività artistica di Giotto, che si svolgerà nei principali centri della penisola. Nella città di Rimini il maestro lavora per i Francescani, sovvenzionato dalla famiglia Malatesta, influendo visibilmente sui pittori locali, che manterranno tuttavia la preziosità coloristica di gusto bizantino dell'area adriatica. Le molteplici botteghe di questa «scuola riminese», e in particolare quella di Pietro da Rimini, sono attive nel secondo e terzo decennio del secolo in area ravennate e ferrarese, ospitate dai signori locali.

Negli stessi anni, Bologna vive una realtà diversa e viene ad assumere una posizione di primo piano: è aperta ad accogliere influssi provenienti dal gotico francese, grazie alla strategica posizione geografica e all'eccellenza del suo Studio, in rapporto



La pittura gotica in Emilia Romagna

Fig. 1. Maestro della Crocifissione D, Comunione di Santa Maria Maddalena, corale H, c. 65r, Bologna, Santa Maria del Servi

con quello parigino e stimolo per l'importazione e la produzione di codici miniati [> Fig. 1].

La ricezione delle novità giottesche, tramite i rapporti con Rimini e Padova e la presenza di opere del maestro in città, aggiorna le maestranze locali, tra cui Vitale da Bologna e i suoi collaboratori, che raggiungeranno la maturità del linguaggio gotico bolognese, caratterizzato dalla tendenza al racconto immediato e ricco di accentuazioni espressive.

Il percorso termina con il territorio ferrarese, testimone di un complesso incrocio culturale tra l'area lombardo-veneta e quella adriatica: mentre in città l'influsso padovano è più forte e porta ad una lettura fedele e conservativa dell'opera giottesca, a Pomposa si ritrovano linguaggi simili a quelli incontrati a Rimini e a Bologna.



Giotto e la pittura del Trecento riminese

La presenza di Giotto (Colle di Vespignano, 1267 ca.-Firenze 1337) a Rimini, ricordata da Riccobaldo Ferrarese nella *Compilatio Cronologica* del 1312-1313 circa, è di fondamentale importanza per lo sviluppo della pittura nell'Italia padana e per la nascita della «scuola riminese», ovvero l'insieme di maestri e botteghe che vedremo operativi non solo nella chiesa degli Agostiniani e nel Museo cittadini, ma anche in altri centri della regione.

Probabilmente la famiglia Malatesta o più facilmente l'ordine mendicante dei Francescani, per i quali Giotto lavora ad Assisi, chiamano il maestro a Rimini per affrescare la chiesa di San Francesco; la sua fama ormai si è diffusa nelle maggiori città del centro Italia, in particolare dopo il suo soggiorno a Roma, poco prima del 1300, dove decora il palazzo del Laterano in occasione del primo Giubileo, indetto da papa Bonifacio VIII.

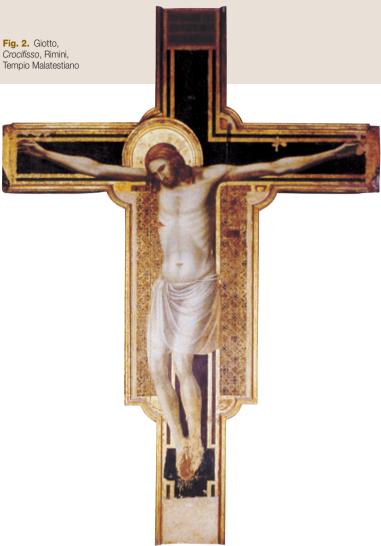
Gli affreschi sono stati distrutti in seguito alla trasformazione in vesti classiche della chiesa, realizzata nel XV secolo da Leon Battista Alberti, per volere del signore della città Sigismondo Malatesta, che chiese un grande mausoleo per sé e per la sua famiglia, conosciuto come Tempio Malatestiano.

Della decorazione originaria rimane tuttavia un grandioso *Crocifisso* [> Fig. 2] su tavola, considerato unanimemente opera altissima di Giotto, da collocarsi in un momento immediatamente precedente alla sua attività padovana.

La tavola è mutila in quanto sui margini dei bracci laterali vi sono frammenti di pitture che suggeriscono la presenza, in origine, di tabelloni polilobi, sui quali apparivano le figure dipinte di san Giovanni e della Madonna. In alto manca la formella con l'immagine di Dio Padre, cimasa della croce, rintracciata da Zeri in collezione privata. Rispetto al *Crocifisso* precedente di Santa Maria Novella a Firenze, qui Giotto arricchisce gli elementi decorativi della tavola, della finta stoffa sul fondo e delle cornici, allunga le membra del Cristo, diminuendo la tensione delle articolazioni e avviandosi verso un linguaggio gotico. La linea decisa e la studiata ombreggiatura descrivono la plasticità del corpo, indugiando sul viso dolcissimo, sulle dita sottili e socchiuse, sul costato e sulla muscolatura del ventre.

Il *Crocifisso* del Tempio Malatestiano diviene, nei primi decenni del Trecento, modello di diversi Crocifissi dipinti a Ri-





mini, che ne riprendono le strutture compositive e di carpenteria, confermando il forte fascino esercitato dalle novità giottesche sugli artisti locali, appartenenti alla cosiddetta «scuola riminese».

Il termine «scuola» per indicare il linguaggio comune di alcuni artisti riminesi di primo Trecento, è frutto di una definizione data molto più tardi, nell'ambito di una risistemazione accademica della storia pittorica nelle sue varianti locali.

Il pittore trecentesco era un artigiano e non sapeva di appartenere a una scuola, ma faceva riferimento alla realtà concreta della bottega, dove si entrava da ragazzi per apprendere il mestiere sotto la guida di un maestro affermato ed eventualmente, raggiunta la maturità professionale, per fondarne una nuova.



Il passaggio di competenze e abilità dal maestro all'allievo comportava l'acquisizione di un comune linguaggio pittorico legato ad una tradizione, arricchita talvolta di apporti diversi ma comunque riconoscibile. Talvolta il mestiere passava di padre in figlio e poteva impegnare interi nuclei familiari, proprio come a Rimini dove i documenti riportano i nomi degli artisti di primo Trecento, indicandoli come fratelli: il primo è Foscolo, citato nel 1289, al quale seguono Giovanni, Zangolo e Giuliano.

Nella prima metà del Trecento la città di Rimini presenta dunque una di queste realtà di bottega, particolarmente forte e compatta, caratterizzata dalla conoscenza e dall'appropriazione delle novità giottesche, introdotte in città dall'arrivo del maestro toscano. Vista la fortuna del *Crocifisso* su tavola del Tempio Malatestiano, è più che lecito pensare che soggetti e soluzioni degli affreschi perduti, probabilmente illustranti *Storie della vita di san Francesco*, siano stati altrettante fonti e prototipi per gli artisti locali. Questi d'altra parte, pur rivoluzionando sia la stesura pittorica sia la concezione dello spazio e della natura, non rinunciarono del tutto a modi ed iconografie della pittura più tradizionale della riviera adriatica, che si rifaceva a schemi e preziosità coloristiche di lontana origine bizantina.

Molto si è perso dell'assetto medievale della città, ma si conservano il Palazzo dell'Arengo, eretto tra il 1204 e il 1207, e il Palazzo del Podestà, ampliamento trecentesco della sede comunale, entrambi radicalmente restaurati con integrazioni «in stile» nei primi decenni del Novecento. Le testimonianze gotiche cittadine di notevole importanza sono la chiesa di Sant'Agostino nella contrada di San Giovanni Evangelista, dove è attivo Giovanni da Rimini (documentato a Rimini dal 1292 al 1314) con la sua bottega, e le opere raccolte nel Museo della Città, tra cui i dipinti su tavola della prima e della seconda generazione delle maestranze riminesi.

La chiesa di Sant'Agostino



La bolla di papa Innocenzo IV, con cui si concede un'indulgenza di quaranta giorni a chi aiuti i frati «de novo edificare ceperint opere sumptuoso», attesta la presenza a Rimini di frati agostiniani già dal 1247. Il vescovo Giacomo di Rimini concede ai frati la chiesa di San Giovanni Evangelista, parrocchia già ricca di beni e proprietà, che acquista in tal modo l'ulteriore intitolazione a Sant'Agostino.

Nei due anni successivi papa Alessandro IV, particolarmente benevolo verso gli ordini mendicanti, modelli di rettitudine contro le sette ereticali e il clero secolare cittadino, agevola gli Agostiniani di Rimini nei lavori di costruzione del convento e di rinnovamento della chiesa originaria del XII secolo, «la quale era dove ora è la sagrestia vecchia». I lavori sembrano già a buon punto in occasione del Capitolo generale dell'ordine agostiniano, qui tenuto nel 1278, grazie alle donazioni di alcune famiglie nobili cittadine, tra cui i Malatesta, che proprio in quegli anni affermano il proprio potere in città.

La chiesa viene impostata dapprima in forme tradizionali, ad aula unica con tetto a capriate lignee a vista e pareti in cotto scompartite da lesene, mentre in un secondo momento si interviene prendendo come esempio architetture cistercensi borgognone, modelli frequenti dell'architettura gotica italiana.

Si sceglie di allungare l'abside rettangolare e affiancarlo a due cappelle minori quadrangolari con volte a crociera, di innalzare tutta la struttura, come si può ben riscontrare in facciata, e di costruire il campanile sulla cappella di destra, alta e stretta, comunicante col coro tramite una porta e una monofora, ora murata.

I cambiamenti che vediamo nella chiesa sono frutto degli interventi sei-settecenteschi sull'edificio duecentesco: il soffitto è stato ribassato occultando l'arco trionfale, il presbiterio rialzato e valorizzato con l'altare monumentale, l'arcone d'ingresso alla cappella laterale tamponato.

La splendida decorazione trecentesca sulle pareti del coro e della cappella, fondamentale per la qualità e per la ricostruzione del *corpus* della «scuola riminese», rimase nascosta dagli stucchi e dagli affreschi settecenteschi sino all'estate del 1916, quando a seguito di un violento terremoto si aprirono profonde crepe nei muri e negli intonaci a svelare le antiche testimonianze pittoriche.



Gli affreschi della cappella del campanile con Storie della Vergine e Santi [> Fig. 3 e 4, p. 11] sembrano risalire ai primissimi anni del Trecento, in quanto nel 1303 un tale «Humizolus di Neri» dona arredi, solitamente posteriori alla decorazione pittorica, per l'altare della cappella di Santa Maria nella chiesa di San Giovanni Evangelista, da identificare proprio con la cappella del campanile.

Concorda con questa datazione l'attribuzione degli affreschi a Giovanni da Rimini (documentato dal 1292 al 1309 o 1314), il primo e abilissimo pittore della scuola, attivo a partire dal 1290, autore del *Crocifisso* firmato e datato della chiesa di San Francesco a Mercatello sul Metauro e residente dal 1300 proprio nella contrada di San Giovanni Evangelista.

Purtroppo non si può cogliere appieno l'efficacia delle scelte adottate dal pittore nella composizione dei registri e delle scene, in quanto gli affreschi non sono più visibili dalla navata. Gli episodi, che si susseguono lungo le pareti su tre registri, sono collocati all'interno di due finte logge sovrapposte, rette da robuste colonne tortili, che aprono lo spazio allo spettatore. Una serie di mensole e trabeazioni, poste tra un registro e l'altro, creano aggetti come se si trattasse di balconate sporgenti, con l'intento di correggere la visione dal basso: un espediente già usato da Giotto nella basilica superiore di San Francesco ad Assisi e probabilmente riproposto nel perduto ciclo del Tempio Malatestiano.

Gli ultimi affreschi eseguiti ad Assisi sono inoltre contrassegnati da un nuovo orientamento goticheggiante, che si esprime nella leggerezza delle strutture architettoniche e nell'eleganza delle figure, nella fusione cromatica, nella tenerezza del modellato, nella gestualità rallentata: tutti elementi che ritroviamo negli affreschi di Sant'Agostino.

Sulla parete di fondo, ai lati della finestra gotica, appaiono quattro figure di santi, due per lato, in cattivo stato di conservazione: Sant'Agostino benedicente, autorevole fondatore dell'ordine, in veste rossa, che mostra agli Agostiniani ai suoi piedi il libro della Regola, la madre Santa Monica in abito monacale, Sant'Antonio Abate (?) e un santo vescovo in dalmatica bianca decorata.



Il ciclo delle *Storie di Maria* inizia nella lunetta della parete sinistra, con la *Cacciata dal Tempio* e il *Sogno di Gioacchino*, tratti dai Vangeli apocrifi, dove il pittore sceglie una composizione molto semplificata e sintetica in cui si muovono le figure potenti di Gioacchino ed Anna, ingentilite e slanciate dalla leggerezza del panneggio e dallo splendore dei manti.

Di particolare bellezza e raffinatezza sono la balaustra del tempio, accuratamente traforata, e il volto dell'uomo, mesto per il rifiuto dell'agnello appena offerto e illuminato dai tratti di biacca (affiorati dopo la perdita in superficie del chiaroscuro nell'incarnato rosa) lungo il naso sottile e tra i capelli fluenti e la barba.

Sulla lunetta della parete centrale la narrazione prosegue con la *Presentazione della Vergine al Tempio*, ormai quasi illeggibile, e, sulla parete di destra, con l'*Annunciazione*, secondo il Volpe «una delle più alte interpretazioni di quel tema che la pittura del Trecento ci abbia lasciato». La Vergine, esile e allungata, è po-



Fig. 3. Giovanni da Rimini, *Presentazione* di Gesù al Tempio, Rimini, Sant'Agostino



sta all'interno di un'edicola voltata e decorata con cornici cosmatesche, alleggerita da colonnine e volute: meravigliata e timorosa, ella alza le mani e volge indietro lo sguardo verso la presenza angelica dalle grandi ali spiegate.

I frammenti ancora visibili della *Nascita di Gesù* e dell'*Adorazione dei Magi* permettono di apprezzare l'attenzione ai particolari di carattere quotidiano, come la fisicità del bambino instabile sulle ginocchia della levatrice, che nel frattempo prova la temperatura dell'acqua nel catino, le eleganti e sontuose vesti dei Magi, e la vivacità del cavallo che punta lo sguardo e tende lo zoccolo in fuori, verso lo scudiero che lo tiene per le briglie.

Il ciclo si chiude sulla parete destra con la *Presentazione di Ge*sù al Tempio [▶ Fig. 3, p. 9] e la Dormitio Virginis [▶ Fig. 4]. Il tempio, un'ampia struttura triabsidata sorretta da alte ed esili colonne, derivata dall'episodio giottesco della Guarigione del ferito di Lerida ad Assisi, occupa tutta la scena, ma non accoglie le figure spinte in primo piano e disposte in perfetta simmetria. L'equilibrio della composizione e la severità delle figure sono interrotti dal divincolarsi del Bambino che, in braccio a Simeone, si protende verso la madre, e dai colori chiaroscurati e quasi cangianti, come l'indaco e il rosa nelle vesti del sacerdote e di Giuseppe. Nell'ultimo episodio, Cristo è al centro e porta in braccio verso il cielo la candida animula della Vergine, il cui corpo è steso su un catafalco attorniato dagli apostoli. Il volto di uno di questi [> Fig. 4], ancora in discreto stato di conservazione, permette di soffermarsi sulla tecnica usata da Giovanni: su una base chiara, insistita sulle linee del naso e intorno agli occhi, viene modulato il chiaroscuro dell'incarnato con pennellate rosa di diversa intensità.

È difficile stabilire quanti anni siano passati tra la decorazione della cappella del campanile e quella nella zona absidale. Il periodo d'esecuzione di quest'ultima sembra compreso tra il 1308, anno di un violento terremoto, e il 1318, quando si svolse per la seconda volta a Rimini, nuovamente nella chiesa di Sant'Agostino, il Capitolo generale dell'ordine agostiniano. Il testamento di Malatesta da Verucchio, datato 1311, dove egli disponeva che gli eredi provvedessero alle spese del Capitolo generale, potrebbe far pensare ad un finanziamento della decora-





zione della chiesa, che avrebbe portato ad una crescita di consensi e prestigio.

L'intervento pittorico comprendeva il timpano dell'arco trionfale con il Giudizio Universale, oggi al Museo della Città; la parete di fondo, dove su tre registri si vedono il Redentore benedicente tra i santi Giovanni Evangelista e Giovanni Battista, la Madonna col Bambino in trono e il Noli me tangere; e infine le pareti laterali con Storie di san Giovanni Evangelista e Sant'Agostino su due registri, mentre il terzo è coperto dagli interventi settecenteschi di Vittorio Bigari.

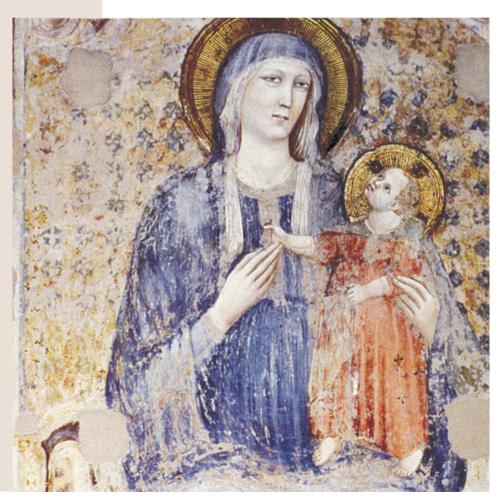
I temi scelti, incentrati sulla manifestazione di Cristo dopo la resurrezione, e gli episodi agiografici gravitano chiaramente attorno alla figura di san Giovanni: il suo Vangelo e l'Apocalisse costituiscono, insieme alla *Legenda Aurea* di Jacopo da Varazze, le fonti delle raffigurazioni. Già dalle prime immagini sulla parete di fondo si riscontrano la particolare sensibilità e delicatezza nella resa del modellato, che viene a con-

Fig. 4. Giovanni da Rimini, *Dormitio Virginis*, particolare, Rimini, Sant'Agostino



trastare col carattere imponente e ieratico di questi soggetti tradizionali: il Redentore benedicente tra i santi Giovanni Evangelista e Giovanni Battista nella lunetta, e la sottostante Madonna col Bambino in trono [▶ Fig. 5]. Inoltre, nella lunetta, l'artista tenta di accentuare il senso di profondità già suggerito dal trono scorciato, ingigantendo mani e piedi che si trovano in primo piano. La maestosità e la durezza caratterizzano anche la figura della Madonna, che viene però addolcita dalla delicatezza dei colori, da alcuni particolari del volto, co-

Fig. 5. Maestro del Coro di Sant'Agostino, Madonna col Bambino in trono, Rimini, Sant'Agostino





me le morbide guance rosee, e dalla figura del Bambino, che sembra sospeso nell'aria mentre si aggrappa al suo abito. Si riscontra da subito l'interesse per il decorativismo, nel trono arricchito da piccole colonnine e motivi cosmateschi, e nel drappo sullo sfondo retto da sette angeli.

Le Storie di san Giovanni Evangelista, sulle pareti laterali, sono abilmente organizzate entro lunghe fasce senza ricorrere ad elementi di demarcazione, mentre il ritmo è scandito da continui rimandi e parallelismi di architetture e gesti.

Le «Storie di san Giovanni Evangelista» nella «Legenda Aurea»

a fonte iconografica delle Storie di san Giovanni Evangelista è la Legenda Aurea, la più diffusa raccolta di Vite dei santi del tardo Medioevo, composta a partire dagli anni Sessanta del XIII secolo da Jacopo da Varazze, un domenicano ligure autore di prediche e di una cronaca di Genova.

Le biografie dei santi, ordinate secondo il calendario liturgico, sono esposte con evidente intento edificante. Ricche di particolari leggendari e aneddotici, le novelle a soggetto sacro diventarono la principale fonte ispiratrice per pittori e miniatori impegnati nella rappresentazione delle Vite dei santi. Riportiamo di seguito il testo relativo a san Giovanni Evangelista:

Come sappiamo, Giovanni fu apostolo ed evangelista, e fu amato dal Signore, che nel momento in cui lo scelse volle proteggere la sua castità. Quando gli apostoli dopo la Pentecoste si separarono, lui andò in Asia, dove fondò molte chiese. Quando l'imperatore Domiziano venne a conoscenza della sua fama, lo fece venire a Roma e lo fece buttare in un recipiente pieno d'olio bollente, immediatamente davanti alla Porta Latina: ma Giovanni ne uscì illeso, come era rimasto estraneo alla corruzione della came. L'imperatore, visto che anche così non desisteva dalla predicazione, lo mandò in esilio nell'isola di Patmo, dove nella completa solitudine scrisse l'Apocalisse.

Lo stesso anno Domiziano fu ucciso per la sua sfrenata crudeltà, e il senato revocò tutte le decisioni dell'imperatore: perciò Giovanni, che ingiustamente era stato deportato nell'isola, tornò con tutti gli onori a Efeso. La folla si radunò e gli si fece incontro dicendo:

«Benedetto colui che viene nel nome del Signore!».

Mentre entrava in città stavano seppellendo Drusiana, che gli era fedelissima e lo aveva aspettato con ansia. I suoi parenti, le vedove e gli orfani gli andarono incontro e gli dissero:



«Giovanni, santo del Signore, guarda: stiamo seppellendo Drusiana, che seguiva sempre i tuoi insegnamenti e dava da vivere a tutti noi. Lei desiderava tanto vederti tomare, e ci diceva: "Ah, se vedessi l'apostolo di Dio prima di morire!". Tu sei arrivato, ma lei non ha potuto vederti».

Allora Giovanni fece deporre il feretro e sciogliere il corpo. Poi disse:

«Il mio Signore Gesù Cristo ti risvegli, Drusiana. Alzati e torna a casa a prepararmi qualcosa da mangiare».

Subito Drusiana si alzò e si avviò con la premura di eseguire le disposizioni dell'apostolo, convinta di essersi svegliata dal sonno, non dalla morte. [...]

Giovanni aveva predicato in tutta l'Asia. I cultori degli idoli riuscirono a far nascere un sollevamento contro di lui, lo presero e lo portarono al tempio di Diana per costringerlo a offrire un sacrificio. Giovanni propose loro questa soluzione: se fossero riusciti a convincere la Chiesa di Cristo ad adorare Diana, allora anche lui avrebbe sacrificato; se invece lui fosse riuscito a far invocare Cristo al tempio di Diana, tutti avrebbero in quel caso dovuto credere in Cristo. La maggior parte del popolo fu d'accordo, e tutti uscirono dal tempio. Giovanni si mise in preghiera e il tempio crollò: anche la statua di Diana andò in mille pezzi.

Allora Aristodemo, pontefice degli idoli, fece nascere una furiosa disputa fra il popolo, tanto che una parte stava per scontrarsi con l'altra. Giovanni perciò disse:

«Cosa vuoi che faccia? Di', e farò quello che ti piacerà».

Aristodemo rispose:

«Se vuoi che creda al tuo Dio, ti darò da bere del veleno, e se non ti farà nulla, ma proprio nulla, sarà evidente che il vero Dio è il tuo Signore».

«Fa' come dici» – rispose Giovanni.

«Prima però voglio – disse Aristodemo – che tu veda come muore la gente, perché tu ti renda conto di cosa ti aspetta».

Andò dal proconsole e si fece consegnare due uomini condannati alla decapitazione: di fronte alla folla dette loro il veleno, e come ne bevvero caddero morti. Allora l'apostolo prese il calice, si affidò alla protezione del segno della croce, e bevve tutto il veleno, senza subire alcun danno. Tutti lodarono Dio: ma Aristodemo obiettò:

«Non sono ancora sicuro: se però il veleno resusciterà i due morti, allora crederò davvero».

Giovanni gli dette la sua tunica, e Aristodemo gli chiese perché lo aveva fatto.

«Così tu crederai, e lascerai le tue false credenze».

«Non sarà certo la tua tunica a farmi crede-

«Allora prendila – rispose Giovanni – e valla a mettere sul corpo dei due morti e di': "L'apostolo di Cristo mi ha mandato a voi, perché risorgiate in nome di Cristo"».

Così fece Aristodemo, e i due ritornarono in vita. Giovanni allora battezzò il pontefice e il proconsole, che si convertirono con tutta la loro famiglia, e fecero poi costruire una chiesa in onore di Giovanni.

[da Jacopo da Varazze, *Legenda Aurea*, a cura di A. e L. Vitale Brovarone, Einaudi, Torino 1995, cap. IX, pp. 67-71]



Nel Martirio di san Giovanni Evangelista [▶ Fig. 6], il santo dal colorito roseo e dall'espressione pacata viene immerso nella caldaia e salvato da due angeli, mentre l'imperatore Domiziano, che assiste alla scena seduto sotto un'edicola, con sguardo e gesto autorevoli dà istruzioni all'aguzzino al suo fianco, senza scomporsi minimamente nella veste leggiadra; un'altra figura di spal-

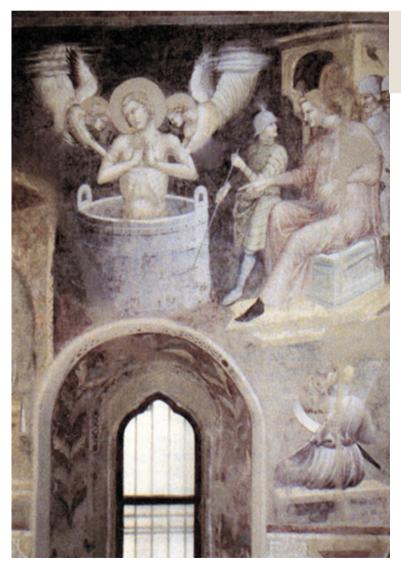


Fig. 6. Maestro del Coro di Sant'Agostino, Il martirio di san Giovanni Evangelista, Rimini, Sant'Agostino



le, tipicamente giottesca, guarda la scena seduta sulla panca sottostante.

Strettamente correlati sono i tre episodi successivi, in cui san Giovanni è riconoscibile dai colori blu e rosa, rispettivamente della tunica e del mantello: nell'Esilio nell'isola di Patmos il santo scrive il testo dell'Apocalisse, mentre un angelo etereo, ancora in volo, lo consola. Il mare che qui circonda l'evangelista continua anche nell'episodio successivo del Ritorno ad Efeso [> Fig. 7], dove protagonisti sono il gusto per la divagazione e il dettaglio, che ricordano la pittura bolo-

Fig. 7. Maestro del Coro di Sant'Agostino, II ritorno ad Efeso, Rimini, Sant'Agostino





gnese. La scena diventa rappresentazione di un corteo d'onore: suonatori e dignitari, vestiti con abiti dalle preziose stoffe con galloni dorati e fodere di pelliccia, sono spettatori di una vivace contesa tra barcaioli, dallo sguardo minaccioso, che spingono i remi. Un suonatore di tromba, con il ventre e le guance gonfie, avvisa dell'arrivo del santo la città testimone della *Resurrezione di Drusiana* [> Fig. 8]. La folla in primo piano, attentamente indagata nelle espressioni dei visi, come fossero dei ritratti, nei gesti e negli abiti, sembra ospitare importanti personaggi della Rimini trecentesca, purtroppo non

Fig. 8. Maestro del Coro di Sant'Agostino, Resurrezione di Drusiana, Rimini, Sant'Agostino







Fig. 9. Maestro del Coro di Sant'Agostino, II crollo del tempio di Diana a Efeso, Rimini, Sant'Agostino

risce l'immagine della città medievale romagnola, stretta tra le mura merlate e le torri, dove campeggiano gli stemmi con scudo a bande a scacchi su tre file e con bordura dentata, simbolo araldico dei Malatesta.

Nel Crollo del tempio di Diana ad Efeso [▶ Fig. 9] le architetture si avvicinano più a modelli orientali, a pianta centrale coperti da cupole, come quelli visibili nella vicina Ravenna, e le figure hanno una maggiore tensione dinamica, pur rimanendo composte e statuarie. Escluso il santo in ginocchio e immobile in preghiera, l'andamento franante dell'immagine investe tutta la scena: le strutture di sostegno, i numerosi idoli che sembrano manichini spezzati, le vesti, il cui panneggio segue obliquamente il movimento delle figure.

Al Miracolo della coppa avvelenata, in cattivo stato di conser-



vazione e perciò di non facile lettura, segue l'episodio in cui Sant'Agostino consegna la Regola agli Agostiniani: egli non è più soltanto l'autore della Regola alla quale il loro ordine si ispira, ma proprio il loro fondatore.

La nuova figura del santo, non più giovane e in vesti celesti e rosa, ma anziano e in abiti vescovili, ha portato a due diverse interpretazioni delle immagini finali, su cui è ancora difficile pronunciarsi: Sant'Agostino predica alla folla e Apoteosi di sant'Agostino ovvero San Giovanni si accomiata dai fedeli e Assunzione in cielo di san Giovanni.

L'uniformità del programma iconografico e l'omogeneità compositiva di questi affreschi inducono ad attribuire la paternità dell'intero ciclo ad un'unica équipe, guidata probabilmente da Giovanni da Rimini, cui subentra un protagonista anonimo, chiamato Maestro del Coro di Sant'Agostino e identificabile, secondo alcuni, in Zangolus, il terzo fratello di Giovanni, documentato a Rimini tra il 1312 e il 1340.

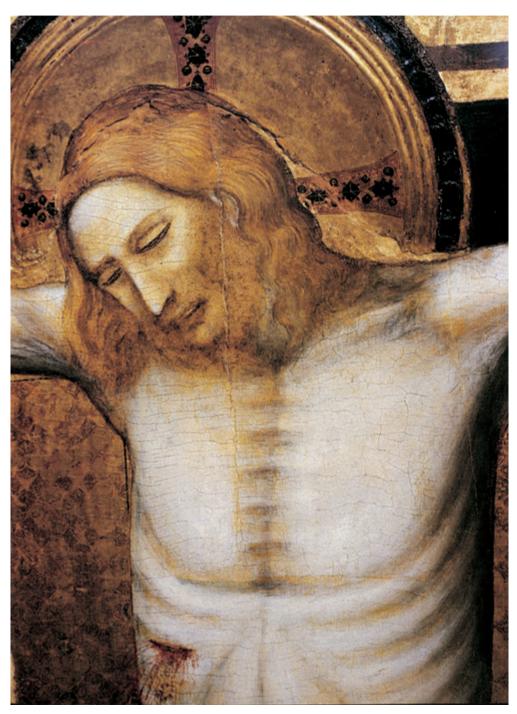
Egli costituirebbe, secondo il Benati, «un trait d'union importante tra la prima fase della pittura riminese, rappresentata dall'arcaico giottismo di Giovanni e di Giuliano e i diversi intendimenti umanamente partecipi e goticamente connotati di Pietro da Rimini, la personalità più importante della scuola dopo Giovanni».

A completamento della decorazione trecentesca della chiesa il Maestro riminese eseguì un importante *Crocifisso* [> Fig. 10, p. 20], attualmente sulla parete destra della navata, ma collocato in origine sul tramezzo in corrispondenza dell'arco trionfale, come solitamente avveniva nelle chiese conventuali.

La sagoma del dipinto su tavola, che in origine corrispondeva letteralmente al modello giottesco di San Francesco, è stata malamente ridotta asportando i tabelloni terminali col *Redentore benedicente e i dolenti*, così come la superficie pittorica, fortemente indebolita da un pesante restauro del 1935. Un nuovo, accurato intervento permette di vedere ora la sottigliezza del modellato del torace, il naturalismo e la sensibilità epidermica del chiaroscuro, che, insieme al sottile e preciso segno di contorno, rimandano alle figure affrescate nel coro, confermandone la comune paternità.



Fig. 10. Maestro del Coro di Sant'Agostino, Crocifisso, particolare, Rimini, Sant'Agostino



I capolavori del Trecento riminese nel Museo della Città



Accanto alla chiesa del Suffragio, costruita dai Gesuiti in onore di san Francesco Saverio, sorge il collegio settecentesco, eseguito su progetto dell'architetto bolognese Alfonso Torreggiani, che attualmente ospita il Museo della Città.

Le numerose opere sono conservate in diverse sezioni dall'archeologica a quella contemporanea, alcune ancora in via di allestimento. Al primo piano il museo ospita la sezione medievale, ricca di trecento pezzi fra reperti, sculture, codici miniati e tavole, tra cui importanti capolavori della «scuola riminese» del Trecento.

Nella sala conferenze è stato collocato l'imponente *Giudizio Universale* [▶ Fig. 11]: l'affresco è stato staccato dal timpano dell'arco trionfale della chiesa di Sant'Agostino, dove era nascosto dal soffitto settecentesco ribassato, e applicato su diciotto pannelli riuniti insieme. La scelta di staccare l'affresco, tecnica che comporta il distacco non solo della pellicola pittorica ma anche dell'intonaco che ha ricevuto il colore, è stata presa a causa di notevoli cedimenti strutturali, che ne avrebbero comportato la distruzione. Data l'ampiezza, l'insieme è stato collocato dapprima nella sala dell'Arengo (da cui il nome Maestro dell'Arengo, dato in un primo tempo al suo autore), e successivamente tra-



Fig. 11. Giovanni da Rimini, Giudizio Universale, particolare, Rimini, Museo della Città (dalla chiesa di Sant'Agostino a Rimini)



sportato nel Museo. Al centro della composizione, accanto alla *Vergine* e agli *Angeli* con gli strumenti della Passione, il *Cristo*, andato perduto, divideva l'assemblea degli *Apostoli* seduti su di un lungo scanno. Per molti l'anonimo Maestro dell'Arengo sembra essere Giovanni da Rimini, capo della bottega che si occupò anche del secondo intervento in Sant'Agostino: l'iconografia scelta è infatti piuttosto arcaica, la trasparenza dei colori è ancora quella delle figure della cappella del campanile, anche se queste acquistano volume e plasticità all'interno di un'assai più spaziosa composizione.

Anche il *Crocifisso Diotallevi* [▶ Fig. 12], così chiamato perché apparteneva al marchese Adauto Diotallevi, che nel 1936 lo lasciò al Comune di Rimini, è attribuito unanimemente dalla critica a Giovanni, grazie al confronto con la *Croce* firmata di Mercatello sul Metauro. Rispetto a quest'ultima, datata 1309, l'opera riminese appare leggermente più arcaica e sul corpo del Cristo si osserva «la stessa diafana bellezza delle figure in Sant'Agostino, come avvolte da un tenero bozzolo lumescente» (Benati 1986, p. 199); se il modello è ancora quello giottesco del Tem-



pio Malatestiano l'artista tuttavia se ne è, in parte, già distaccato per indulgere ad un intenerito accento gotico.

Al ventennio successivo sono da avvicinare le tavole di piccole dimensioni con la *Resurrezione* e il *Noli me tangere* [▶ Fig. 13],
attribuite a Pietro da Rimini (cfr. p. 26), uno tra i più fecondi artisti riminesi. Le due tavolette dovevano essere unite e formare
un'unica tavola che, insieme ad altri frammenti divisi tra Berlino e Madrid, faceva parte probabilmente di un altarolo, piccolo
tabernacolo per il culto privato costituito da una tavola centrale
e da due antine laterali chiudibili a libro, con *Storie della vita di*

Fig. 13. Pietro da Rimini, Resurrezione e Noli me tangere, Rimini, Museo della Città







La tecnica della pittura su tavola

l supporto in legno per le opere mobili, dipinte a tempera, è usato prevalentemente sino alla seconda metà del Quattrocento, quando viene preferita la tela tesa su telaio, più facile da trasportare e conservare. Ouando le dimensioni dell'opera lo richiedono, la tavola è composta da più assi incollate con caseina e calce, e giunte da cavicchi di legno inseriti negli spessori di congiunzione. Il polittico, di ampie dimensioni in quanto collocato solitamente sugli altari, è composto da più tavole, dette scomparti, fissate tra loro e inserite in una cornice. Il legno usato, il più possibile compatto e senza nodi, è prevalentemente il pioppo nel Sud-Europa e la guercia nel Nord. Esso deve subire diversi trattamenti prima di essere dipinto, per prolungarne la conservazione (è sensibile agli sbalzi di temperatura e umidità) e compensare la mobilità: dopo aver eliminato le resine e le gomme dannose, si stendono impasti e vernici su tutti i lati della tavola, per proteggerla contro gli agenti esterni. Successivamente, sul legno ben spianato, non troppo liscio per consentire la presa dell'imprimitura, si passa una prima mano di colla, su cui ancora vengono messi diversi strati di gesso e colla; infine, si raschia nuovamente la superficie per renderla liscia e compatta.

Se ogni artista ed ogni maestro di bottega possedeva i propri metodi nella scelta della composizione dei collanti, dei colori e dettava il proprio stile, sono riscontrabili principalmente due procedimenti di pittura tra Duecento e Trecento, visibili anche in affresco. Nel XIII secolo si procede segnando prima i profili della figura, poi si stendono uniformemente i colori, e in successione i particolari, i rilievi, le lumeggiature con l'andamento lineare delle pennellate: si tratta di un metodo sostanzialmente grafico, che consiste in successive sovrapposizioni del colore.

L'innovazione tra Due e Trecento consiste nel procedere non più per campiture uniformi e per linee sovrapposte, ma stendendo i colori e le loro diverse tonalità per accostamento graduale e per fusione. Di notevole importanza è il disegno preparatorio: sul gesso ben raso si disegna col carbone, adombrando visi e pieghe, studiando la luce e il rilievo. Si dipinge quindi con tutti i colori zona per zona, fino al compimento, partendo dai più scuri, poi i medi ed infine i chiari, sfumandoli.

Una lavorazione particolare viene fatta sulle tavole a fondo oro, prima della stesura del colore: si pone del bolo, terra argillosa e rossiccia (facilmente visibile quando si è perso l'oro) stemperata in chiara d'uovo a neve e acqua, sull'imprimitura, per sostenere la sottilissima lamina d'oro, abilmente battuta, che viene decorata con denti di cane o di lupo e punzoni a pressione. Questa decorazione interessa maggiormente le aureole, i drappi, le scritte e gli oggetti di metallo dipinti, come le corone e le spade.



Cristo. In questa produzione di destinazione privata e di prestigio, l'artista insiste sulla preziosità e sull'eleganza dell'esecuzione: il fondo dorato, inciso con motivi decorativi a vegetali, e i soggetti tradizionali si combinano con la morbidezza della stesura pittorica e il vivo naturalismo.

Intorno alla metà del secolo i pittori riminesi sembrano perdere in originalità, assumendo un carattere locale, mentre gli apporti della scuola bolognese si dimostrano sempre più influenti. Un esempio evidente è quello del Maestro di Montefiore (attivo nel terzo quarto del XIV secolo), molto abile nelle decorazioni a graffio su colori stesi su lamine di metallo, di cui si segnalano due opere significative: il *Crocifisso*, già nella chiesa della Madonna del Monte, e il *Polittico con la Crocifissione e Santi*. Quest'ultima opera presenta un'iconografia tradizionale, mentre le immagini delle *Sante Caterina e Barbara* suggeriscono rimandi alle figure flessuose ed eleganti di Vitale da Bologna (cfr. pp. 55 sgg.).



La Ravenna dei da Polenta e gli affreschi di Pietro da Rimini

La città di Ravenna dopo il Mille subisce un evidente mutamento, dovuto prevalentemente a motivi geomorfologici: il progressivo allontanarsi dal mare e lo spostamento a nord delle acque del Po comportarono l'interramento dell'importantissimo porto di Classe. Da capitale e fondamentale tappa dei traffici marittimi, essa si trasformò lentamente in città di terra, legata ad un'economia principalmente agraria. Agli inizi del Trecento, tuttavia, iniziò una lenta rinascita, grazie al periodo di relativa pace e stabilità portato dal nuovo podestà Guido Novello da Polenta, il quale promosse e coltivò la cultura di corte, riedificando alcuni fra i più importanti monumenti cittadini. Non si hanno notizie certe del suo mecenatismo nelle arti figurative, tranne un'improbabile ma avvincente affermazione dello storico cinquecentesco Vasari: «venendo agli orecchi di Dante, poeta fiorentino, che Giotto era a Ferrara, operò di maniera che lo condusse a Ravenna, dove egli stava in esilio; e gli fece fare in San Francesco per i signori da Polenta alcune storie in fresco intorno alla chiesa, che sono ragionevoli».

Senz'altro più credibile è l'ospitalità in territorio ravennate dei pittori riminesi, in seguito ai nuovi rapporti di amicizia nati tra i Polentani e i Malatesta di Rimini, avvicinati dalla solidarietà guelfa. In questa politica di alleanze, Guido Novello sposò Caterina Malvicini dei conti di Bagnacavallo, ampliando così la sua influenza sui territori vicini.

Più volte chiamato dalla famiglia dei da Polenta, soprattutto da Ostasio di Bernardino da Polenta, signore di Ravenna sino al 1346, è Pietro da Rimini (documentato a Rimini dal 1324 al 1338). Egli è aggiornato non solo sull'attività di Giotto e dei suoi seguaci ad Assisi, ma anche sulle novità della pittura gotica di ambito padovano, dove sembra firmare insieme a Giuliano da Rimini (documentato a Rimini dal 1307 al 1323) il perduto polittico per la Chiesa degli Eremitani nel 1324.

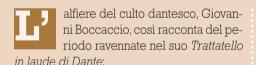
In mancanza di documenti, l'incalzante attività dell'artista in area ravennate e marchigiana è stata ricostruita su basi stilistiche, partendo dai confronti con l'unica opera certa: la croce dipinta e firmata «Petrus de Arimino» di Urbania.

Chiamato dapprima ad affrescare il Refettorio dell'abbazia di Pomposa e lo straordinario ciclo di San Nicola a Tolentino, dopo



la parentesi padovana, Pietro esegue tre significative campagne decorative in area ravennate: in San Francesco, importante chiesa cittadina che accoglie le spoglie dei da Polenta; nell'abside di San Pietro in Sylvis a Bagnacavallo; in Santa Chiara, primo convento delle Clarisse in città, e in Santa Maria in Porto Fuori, dove era priore Guglielmo, fratello di Ostasio, che sembra aver particolarmente influito sui soggetti affrescati, oggi perduti. La rara raffigurazione della *Vittoria sull'Anticristo* doveva rispecchiare la situazione storica contemporanea: le lotte tra l'Impero, Ludovico il Bavaro e il papato, a cui Ostasio si era strategicamente avvicinato; nel 1329 il papa lo ricambiò con il governo vicariale della città e con l'assoluzione dai delitti commessi e dalla scomunica.

Dante Alighieri e la città di Ravenna



Era in questi tempi signore di Ravenna, famosa e antica città di Romagna, uno nobile cavaliere, il cui nome era Guido Novel da Polenta; il quale, ne' liberali studii ammaestrato, sommamente i valorosi uomini onorava, e massimamente quegli che per iscienza gli altri avanzavano. Alle cui orecchie venuto Dante fuori d'ogni speranza essere in Romagna, avendo egli lungo tempo avanti per fama conosciuto il suo valore, in tanta disperazione, si dispose di riceverlo e d'onorarlo [...]. Abitò dunque Dante in Ravenna, tolta via ogni speranza di ritornare mai in Firenze (come che tolto non fosse il disio), più anni sotto la protezione del grazioso signore; e quivi con le

sue dimostrazioni fece più scolari in poesia e massimamente nella volgare.

Tra questi scolari in poesia compare proprio il nome di Guido Novello, raffinato rimatore, presso cui Dante trovò l'ultimo rifugio. Numerosi sono gli ospiti che lo accolsero nei primi anni dopo l'esilio, tra cui gli Scaligeri di Verona, i Malaspina in Lunigiana, i conti Guidi nel Casentino: le sue funzioni erano prevalentemente di funzionario di cancelleria, incaricato di missioni diplomatiche e di redazione di documenti ufficiali. Incaricato dalla corte ravennate di svolgere una missione a Venezia, s'ammalò in viaggio e morì a Ravenna nel 1321.

Quanto la città abbia donato al grande esule e alla sua arte, è difficile sapere, anche se personaggi e luoghi ravennati compaiono più volte nelle terzine della *Divina Com*-



media. Sicuramente uno tra i personaggi più conosciuti, oggetto della più sentita pietà dantesca, è Francesca da Polenta, zia di Guido Novello e moglie di Gianciotto Malatesta, podestà di Pesaro, che descrive così la sua città di origine:

Siede la terra dove nata fui su la marina dove 'l Po discende per aver pace co' seguaci sui.

(Inferno, V, 98-99)

La pace che il fiume con i suoi affluenti trova nel mare sembra rievocata da Francesca con tristezza e malinconia, come per ricordare la pace da lei per sempre perduta perché condannata tra i lussuriosi.

Fra i beati compaiono le belle figure di Romualdo e Pier Damiani, che non manca di citare «la casa/di Nostra Donna in sul lito adriano» (*Paradiso*, XXI, 122-123), vale a dire la chiesa del monastero di Santa Maria in Porto fuori, sul litorale Adriatico.

Fig. 14. La tomba di Dante, a Ravenna.





5. La chiesa di San Francesco

La chiesa di San Francesco, risalente al V secolo ma assai modificata nei secoli successivi, viene ad assumere nel corso del Trecento un ruolo molto importante nel centro cittadino. L'edificio, che presenta un corpo longitudinale diviso in tre navate, ed una suggestiva cripta, con colonne e mosaici del X secolo, diviene sede di un convento di francescani e luogo principale delle sepolture dell'autorevole famiglia da Polenta. Da fonti documentarie, infatti, si apprende che Lamberto da Polenta, nel testamento del 1316, lascia una somma per i lavori all'interno del convento e nel 1346 Ostasio da Polenta viene sepolto nella chiesa con massimo onore, «ante altare magnum».

Già nel 1321, proprio per l'amicizia ospitale di Guido Novello da Polenta in seguito all'esilio, la chiesa accoglie le spoglie del poeta Dante Alighieri; attualmente il suo sepolero, innalzato nel 1780 dal Morigia, è collocato esternamente all'edificio.

La decorazione pittorica della chiesa doveva comprendere un ampio ciclo di Storie di Cristo lungo le pareti di fondo delle due navatelle, di cui rimangono frammenti della Crocifissione e della Presentazione al Tempio, dipinta nella navata destra, oggi in parte coperta dall'organo, e di Storie di san Francesco sulla parete settentrionale, oggi perdute. Gran parte dei lacerti di affresco, in particolare quelli sulla parete che dava sul chiostro e nei sottarchi, dove erano raffigurati Cristo in pietà e un Santo vescovo, ora assai frammentario ma ancora avvicinabile alle figure di Santi nella chiesa di Santa Chiara, è andata purtroppo distrutta in seguito ai bombardamenti della Seconda guerra mondiale e ne rimangono unicamente testimonianze fotografiche.

Non disponendo di fonti scritte che aiutino a stabilire la datazione di questa impresa decorativa, bisogna affidarsi a considerazioni di carattere stilistico. Il lacerto della *Crocifissione*, con il particolare dei dolenti, è stato messo in relazione con l'analoga immagine miniata da Pietro da Rimini nel *Commento ai Vangeli* della Biblioteca Apostolica Vaticana (Codice Urbinate Latino 11), scritto per Ferrantino Malatesta nel 1322. Quindi l'autore di questi affreschi sarebbe Pietro da Rimini, che in questa fase della sua attività deve già aver visto le nuove soluzioni adottate ad Assisi – infatti la complessità iconografica del lacerto della *Crocifissione* fa ipotizzare una conoscenza dell'analogo soggetto ese-



guito da Pietro Lorenzetti nella basilica inferiore assisiate –, e deve essere già stato a Padova.

Pietro dunque, attraverso la lezione padovana di Giotto, apprende delle importanti novità rispetto ai pittori contemporanei attivi nella sua città d'origine: come si può vedere dai particolari della *Crocifissione* e della *Presentazione al Tempio*, egli aumenta la tensione plastica ed espressiva delle figure, riccamente abbigliate e minuziosamente descritte nelle fisionomie, e la complessa articolazione degli spazi.



6. La pieve di San Pietro in Sylvis a Bagnacavallo

La pieve, risalente al VII secolo, significativo esempio di architettura esarcale, conserva nell'abside affreschi di altissima qualità con *Cristo in maestà tra gli Evangelisti e gli Apostoli* e *Cristo crocifisso tra la Madonna e san Giovanni*.

La frammentaria iscrizione, posta alla base della raffigurazione del *Cristo in maestà*, ricorda i nomi del committente Benvenuto, che altre fonti indicano canonico della pieve dal 1313 e dal 1320 sindaco (responsabile della cura della fabbrica e del suo decoro), e di Guido dei Conti di Cuneo, arciprete dal 1323 al 1332.

Purtroppo lacunosa è la zona in cui figura il nome del pittore, di cui rimane solo il luogo di provenienza, «de Arimino», ma si è concordi nel ritenere quest'impresa decorativa, eseguita tra il 1320 e il 1332, tra le più alte fra quelle ascritte a Pietro da Rimini.

Il soggetto del Cristo in maestà tra gli Apostoli, già presente nei mosaici absidali delle basiliche paleocristiane e nelle eleganti sculture delle cattedrali gotiche, è di quelli più tradizionali; nel Duecento esso diviene abituale nelle decorazioni ad affresco dei catini absidali. Il pittore interpreta questo tema proponendo una serie di *Apostoli* [▶ Fig. 15-16, pp. 32 sg.] di carattere monumentale, la cui imponenza è sottolineata dai severi panneggi dei manti e dai profili taglienti, che suggeriscono una percezione quasi scultorea. A questo proposito, alcuni critici hanno suggerito una visione diretta da parte di Pietro del classicismo gotico della scultura francese del secolo precedente, in particolare delle cattedrali di Chartres e Reims; assai più verosimile è l'ipotesi che l'artista abbia avuto in mente oggetti di lusso di piccole dimensioni ad uso privato, prodotti in Francia, che circolavano facilmente nei centri dell'Italia settentrionale, fino a Bologna e a Rimini.

Se da una parte vi è quindi una vicinanza alla compostezza e alla solennità della statuaria classica, si avverte d'altro canto la presenza dell'immaginosa cultura gotica nella potenzialità dinamica delle figure, trattenute a stento dalle pieghe dei manti distese in superficie, e nell'eloquenza degli sguardi, animati in un dialogo fra loro, con lo spettatore e col Cristo, al centro della composizione.





Fig. 15. Pietro da Rimini, *Apostoli*, Bagnacavallo, pieve di San Pietro in Sylvis

Alcuni particolari degli *Apostoli* [▶ Fig. 16] ritornano identici in altre opere di Pietro: i colli alti, possenti e sinuosi, i visi giovanili contornati da capelli folti e ricciuti, in cui pennellate chiare e uniformi sottolineano le rughe sulla fronte e i contorni degli occhi dall'espressione dolcissima, mentre la barba è resa con una leggera e atmosferica peluria che avvolge l'estremità inferiore del volto, lasciando curiosamente glabra la punta del mento.





Fig. 16. Pietro da Rimini, *Apostolo*, Bagnacavallo, pieve di San Pietro in Sylvis



Gli affreschi della chiesa di Santa Chiara nel Museo Nazionale di Ravenna

Il Museo Nazionale di Ravenna, che è sede di una raccolta archeologica allestita negli ambienti dell'ex monastero collegato a San Vitale, oltre ad ospitare materiali lapidei, tessuti, avori e icone di notevole importanza dall'epoca paleocristiana al XVII secolo, conserva gli affreschi trecenteschi della chiesa cittadina di Santa Chiara.

Il precario stato di conservazione ha portato allo stacco, nel 1956, delle quattro vele della volta absidale, seguito, nel 1969, dal definitivo stacco di tutte le raffigurazioni, attualmente collocate nel museo. L'operazione è stata alquanto dolorosa perché qui, in modo particolare, l'architettura interagiva con la decorazione, forzandola a cercare nuove soluzioni, e ne suggeriva la reale comprensione.

La chiesa di Santa Chiara, nei secoli spogliata e trasformata, è una semplice chiesa francescana del Duecento a navata unica, con tetto a capriate, che termina nella cappella absidale, coperta da volta a crociera.

La famiglia dei da Polenta ha un ruolo fondamentale nelle vicende di costruzione: infatti, è Chiara di Geremia da Polenta, «col decisivo concorso delle sostanze personali e famigliari e col sostegno del comune cittadino», a far costruire, nella seconda metà del Duecento, il convento presso l'antico monastero di Santo Stefano in Fondamento, dando così origine, a Ravenna, al movimento francescano delle Clarisse.

Probabilmente il complesso è già ultimato nel 1312, quando tale Guglielmina, figlia di Guglielmo Traversari, entra in convento e compare innanzi all'altare della chiesa. La decorazione pittorica è dunque posteriore a tale data e, senza documenti certi, si può solo ipotizzare che il committente sia il signore più importante della città, Ostasio da Polenta, che abbia omaggiato il convento in seguito all'entrata, nel 1321, delle sue uniche due sorelle, Franceschina e Polentesia. Inoltre un dato iconografico, l'immagine aureolata di san Ludovico, indica come termine post quem il 1317, anno di canonizzazione del santo.

Data la clausura della chiesa e del convento di Santa Chiara e la separazione ottocentesca fra l'abside e la navata, gli affreschi trecenteschi non sono citati nelle antiche guide locali se non a partire dal 1821. Essi si trovavano nella cappella absidale, di



forma quadrangolare e voltata a crociera, e ricoprivano su due registri le tre pareti interrotte da aperture: su quella di fondo vi era l'Annunciazione nella lunetta e, sottostanti, le figure di santi francescani, San Francesco e Santa Chiara, Sant'Antonio e San Ludovico; sulla parete di destra erano raffigurate la Natività in alto, e in basso l'Adorazione dei Magi; sulla parete di sinistra, sotto la Crocifissione, apparivano le scene del Battesimo di Cristo, che simbolicamente ne prefigura la morte, e dell'Orazione nell'orto.

Nelle volte vi erano gli *Evangelisti* [▶ Fig. 17] e i *Dottori della*

Fig. 17. Pietro da Rimini, San Marco Evangelista, Ravenna, Museo Nazionale (dalla chiesa di Santa Chiara)







Fig. 18. Pietro da Rimini, Crocifissione, particolare, Ravenna, Museo Nazionale (dalla chiesa di Santa Chiara)

Chiesa, mentre nel sottarco che separava la cappella dal resto della chiesa, una serie di *Santi* a mezzobusto.

Sull'arco trionfale, è significativa la scelta iconografica: *Cristo* è raffigurato come il vincitore della morte, perché l'angelo a lui vicino porta la palma della vittoria, la *Vergine* incoronata è la regina della Chiesa romana, mentre *San Pietro* e *San Paolo* ricordano che il convento è sotto la diretta protezione della Santa Sede; vicini ad essi vi sono *Francesco e Chiara*, a servizio e a disposizione della Chiesa. La presenza, tra gli altri, dei *Santi Ludovico ed Elisabetta d'Ungheria*, che hanno fatto scelta di povertà, ma che sono comunque di origine aristocratica, fa pensare ad un possibile interesse della famiglia finanziatrice. Non è escluso che la decorazione continuasse anche all'esterno dell'abside: frammenti di una *Lapidazione di santo Stefano*, che ricordava il culto al santo del precedente monastero, e di un *Santo Re* erano probabilmente posti sulla parete esterna dell'arco trionfale.

Nel quarto decennio del secolo, il linguaggio pittorico di Pietro da Rimini, al quale si ascrive anche questo ciclo, diviene espressivamente più drammatico, già in linea con certi esiti della scuola bolognese; egli è diventato il maestro più accreditato



della città. Il racconto si articola seguendo le possibilità spaziali offerte dall'architettura gotica della cappella: così nell'Annunciazione la finestra separa lo scatto in avanti dell'angelo – potentemente descritto nella sua amplissima veste e nel suo manto ancora svolazzante – dalla Madonna ritrosa, che si tiene il
mantello per non inciampare. L'imponenza delle figure lascia poco spazio agli elementi architettonici sullo sfondo, assai semplificati ma abilmente scorciati. Per le stesse ragioni, anziché realizzare una composizione vasta e ricca di raffigurazioni come
nella chiesa di San Francesco, qui l'artista per la Crocifissione
ha scelto di inarcare la croce nell'impervio spazio disponibile al
di sopra della stretta finestra, mentre la Maddalena protende pietosamente le braccia e i capelli verso il Cristo, seguendo il profilo arcuato dell'apertura [> Fig. 18].

La lunetta, assai rovinata, con la *Natività* e l'*Annuncio ai pastori* [► Fig. 19], presenta i protagonisti in pose particolarmente



Fig. 19. Pietro da Rimini, Annuncio ai pastori, particolare, Ravenna, Museo Nazionale (dalla chiesa di Santa Chiara)





Fig. 20. Pietro da Rimini, Adorazione dei Magi, particolare, Ravenna, Museo Nazionale (dalla chiesa di Santa Chiara)

vivaci, all'interno di uno spazio dilatato: Giuseppe sostiene il volto con una mano, mentre l'altra è chiusa a pugno sul ginocchio, e i suoi piedi infissi nel terreno ne svelano le piante, mentre i pastori, sommariamente profilati, stupiscono per l'inarcamento e il movimento improvvisi e per il realismo delle fisionomie dai tratti pronunciati. Ancora nell'*Adorazione dei Magi* [▶ Fig. 20], all'imperturbabile profilo del Re Mago fanno riscontro l'espressiva spontaneità del gesto del Bambino, simile a quella dell'angelo nell'*Annunciazione*, e le teste frementi dei cavalli trattenuti a stento dal palafreniere.

I colori, purtroppo, si sono in parte perduti anche in seguito allo stacco, ma ancora si possono cogliere i chiaroscuri rosati nei volti paffuti, i verdi ricercati abbinati al rosa nelle vesti, le pen-



nellate sfumate di biacca usate sulle ginocchia e sulle spalle in primo piano e i vivaci accostamenti di colori contrastanti, evidenti nei tre cavalli. Il confronto con gli affreschi in San Pietro in Sylvis mette in evidenza come siano aumentati la drammaticità – visibile ad esempio nel *San Giovanni*: nel gesto con cui si tiene le vesti e nella maschera contratta del volto – e il realismo, riscontrabile nel Cristo crocifisso e nell'impietosa, ma minuziosa descrizione anatomica del corpo.

Interessante può essere, ora, rileggere alcuni particolari delle raffigurazioni poste al culmine di ogni lunetta, che sono accomunati dal riferimento al tema della croce, caro alla spiritualità francescana: sulla destra gli angeli adorano l'Albero della Vita, che diventerà strumento di supplizio, cioè tronco ruvido della Croce sulla parete opposta, e possibilità di redenzione nell'Agnus Dei sopra l'Annunciazione.

Mentre tutto ciò era visibile dai fedeli che si trovavano lungo la navata, le Clarisse assistevano alle funzioni solo attraverso le grate, collocate sulla parete destra, e quindi potevano vedere solo alcune delle immagini, la cui interpretazione sembra proprio dedicata a loro: il *Battesimo* è invito alla penitenza e all'umiltà, l'*Orazione nell'orto* è accettazione della volontà del Padre e rinuncia alla propria, la *Crocifissione* è illimitata generosità nel sacrificio.

Recentemente gli affreschi sono stati restaurati, trasferiti su appositi telai di alluminio ed esposti al Museo Nazionale, ma è in corso un dibattito sulla loro collocazione definitiva e sull'ipotesi di creare un Museo della città medievale.



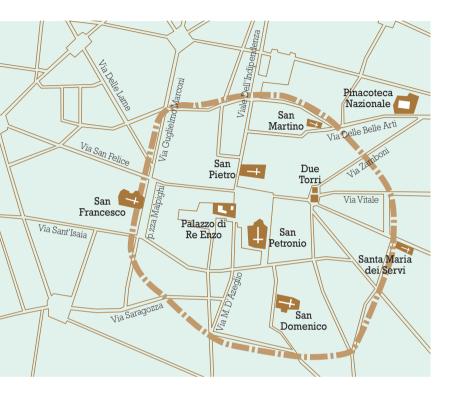
Bologna la «docta»: la nascita dell'Università, del Comune e la diffusione degli ordini mendicanti

Nel XII secolo Bologna assiste alla nascita di due istituzioni che cambiarono radicalmente la storia della città: il Comune e lo Studio, vale a dire la scuola di diritto civile e canonico che costituì la prima Università europea; esse trasformarono il centro altomedievale di modestissima rilevanza in una delle più grandi e importanti città d'Europa. Il prestigio dello Studio portò alla città l'attributo di *docta*, che le rimarrà per sempre, e determinò l'affluenza di numerosissimi studenti, favorendo la crescita demografica e l'immigrazione di manodopera specializzata. Significativo al riguardo è il messaggio con cui papa Onorio III, nel 1220, ricordava ai bolognesi di essere rispettosi degli *scholares*, in quanto «con uno Studio fiorente anche la città fiorisce».

Ovviamente il primo grosso problema da affrontare fu quello urbanistico: dopo aver costruito tutta la ristretta area delle mura, si sfruttò lo spazio in altezza edificando torri e casetorri, che nel XIII secolo raggiunsero il numero di 180 (oggi se ne conservano almeno 22), tra cui quelle notissime degli Asinelli (alta 97 metri), e della Garisenda (straordinariamente inclinata), che prendono nome dalle famiglie proprietarie.

La grande espansione edilizia avvenne però con la costruzione di nuovi borghi percorsi da innumerevoli stradine con portici bassi e circondati da nuove mura – la cosiddetta «cerchia dei Torresotti» – e con lo scavo di un canale artificiale che avrebbe condotto in città l'acqua del fiume Sàvena con lo scopo di alimentare il fossato attorno alla cerchia e fornire acqua ed energia idraulica per i mulini da grano e per le macchine idrauliche, indispensabili alle attività artigiane e produttive. Durante la prima metà del Duecento, a causa di una nuova espansione, si dovette progettare una cerchia di mura che racchiudesse i canali di Reno e del Cavaticcio ed il campo del mercato, ampio spazio pubblico riservato al mercato settimanale, a quello del bestiame e alle due fiere annuali. La costruzione del Palazzo del Comune e l'apertura di una larga piazza, luogo deputato alla vita politica e teatro delle più importanti liturgie civili, necessitò dello sventramento e della demolizione di una vasta area situata al centro della città. Nel 1244 si decise di affiancare al Palazzo comunale, chiamato ormai «palatium vetus», insufficiente a contenere tutti gli uffici amministrativi, un nuovo edificio, il Palazzo di Re





Enzo, così detto perché il re di Sardegna e figlio dell'imperatore Federico II rimase imprigionato per anni nel sottotetto del palazzo, sino alla sua morte. Il rapido evolversi della scena politica e l'avvento del Capitano del Popolo portarono alla costruzione, sempre nella medesima zona, di un terzo edificio pubblico, detto «del Capitano del Popolo», e della magnifica Torre dell'Arengo che si eleva tra questo e il Palazzo del Podestà. Munita di cella campanaria, essa fu realizzata sopra l'incrocio di due precedenti strade e impostata su quattro pilastri, reggenti la volta portante, sotto cui si apre il Voltone del Podestà.

Nel XIII secolo gli ordini mendicanti stabilirono nella città importanti sedi conventuali: Domenicani, Francescani, Agostiniani, Serviti e Carmelitani costruirono le proprie chiese tangenzialmente alla cerchia dei Torresotti, a distanze regolari per evitare interferenze. I Domenicani furono i primi ad iniziare la costruzione della propria chiesa, dove morì ed è sepolto il fondatore dell'ordine. Dapprima essa si presentò come una basilica a tre



L'Arca di san Domenico

importanza eccezionale chiesa di San Domenico è la cappella seicentesca che accoglie le spoglie del santo, introdotta dai versi di Dante: «Domenico fu detto; ed io ne parlo/sì come dell'agricola che Cristo/elesse all'orto suo per aiutarlo» (Paradiso, XII, 70-72). La struttura è a croce greca, sormontata da una cupola affrescata con la suggestiva Gloria di san Domenico dipinta da Guido Reni (1613-1615); sotto si innalza l'Arca di san Domenico, inaugurata solennemente nel 1267, la cui realizzazione fu affidata a Nicola Pisano (che forse si occupò solo del progetto) e ai collaboratori Arnolfo di Cambio, Lapo, fra Guglielmo da Pisa. I singoli rilievi e le piccole statue del sarcofago, che mostrano differenze stilistiche notevoli proprio perché opera di diversi maestri, riportano episodi della vita del santo, celebrandone le virtù per l'edificazione dei fedeli: sulla fronte le figure della Risurrezione di Napoleone Orsini e del Rogo dei libri eretici appaiono potenti ed emergono quasi a tutto tondo dalla lastra

marmorea; sul retro, nella Leggenda di san Reginaldo e nella Conferma dell'Ordine, i rilievi sembrano fondersi in un'unica superficie. Le lastre dei lati corti riportano l'Apparizione degli Apostoli Pietro e Paolo e il Miracolo del pane, che si riferisce al momento in cui, nella chiesa di San Sisto a Roma, il santo fece apparire due giovani identici che scomparirono misteriosamente, dopo aver portato pane in quantità sulla tavola dei frati affamati. Tra il 1469 e il 1473 Niccolò da Bari, che per quest'opera fu poi detto «dell'Arca», aggiunse il coperchio e la meravigliosa cimasa, con statue e festoni, mentre nel 1494 vi trovarono collocazione tre statue del giovane Michelangelo, l'Angelo ceroforo, San Petronio e San Procolo.

Nella nicchia posteriore dell'arca è racchiuso il preziosissimo reliquiario in argento dorato, contenente la testa del santo, opera del famoso orafo Jacopo Roseto, incaricato dai bolognesi di realizzare quest'opera nel 1383, per poterla trasportare durante le processioni lungo le vie cittadine.

navate con transetto, coperte da volte a crociera sostenute da pilastri a sezione quadrata, e terminanti con cappelle a pianta quadrangolare.

In un momento successivo fu raddoppiata la lunghezza dell'edificio e rinnovata la zona presbiteriale: la cappella maggiore fu trasformata in un'abside, rinforzata all'esterno da contrafforti, e furono aggiunte tre cappelle absidate sul fianco settentrionale dell'abside centrale. L'interno è attualmente uniformato da un intervento settecentesco e accoglie, tra le opere più antiche, il vigoroso *Crocifisso* su tavola di Giunta Pisano (1250) e il monumento sepolcrale trecentesco di Taddeo Pepoli, signore della



città dal 1337 al 1347. Questi si impegnò a darle un nuovo volto concedendo facilitazioni e donazioni agli ordini mendicanti e costruendo il proprio palazzo, Palazzo Pepoli Vecchio, che sebbene ampliato e uniformato dai restauri, ancora oggi è di monumentale e severa grandiosità. Egli è raffigurato nella veste di committente delle cappelle di San Michele e San Tommaso – dedicazioni pertinenti alla sua personalità in quanto addottorato in diritto civile e canonico presso lo Studio bolognese – collocate nel transetto sinistro.

Un'altra costruzione coeva è la terza chiesa conventuale degli Agostiniani: San Giacomo Maggiore, a navata unica, in origine con abside poligonale affiancato da due cappelle a pianta quadrata. Nel Trecento, il forte influsso delle novità adottate in San Francesco portò al prolungamento del coro, concluso da deambulatorio e cappelle radiali, così come in Santa Maria dei Servi. Tra le opere custodite nelle cappelle laterali vi sono il polittico di Paolo Veneziano, caposcuola della pittura veneziana del Trecento, il *Crocifisso* e l'*Incoronazione della Vergine* di Jacopo di Paolo, e il *Crocifisso* di Simone dei Crocifissi (cfr. p. 60), seguace di Vitale da Bologna. Ulteriori interventi della seconda metà del Quattrocento modificarono l'interno in stile rinascimentale e l'elegantissimo porticato laterale.

La produzione architettonica della seconda metà del Trecento denunciò un notevole salto di qualità per le novità e originalità introdotte, che perdurarono nei decenni successivi: nella chiesa di San Martino dei Carmelitani e nell'ampliamento della basilica dei Servi voluto da Andrea da Faenza, si vedono già i precedenti della grandiosa basilica di San Petronio, il cui cantiere accolse e sintetizzò le soluzioni più innovative.

La più importante fabbrica cittadina di carattere civile, la basilica di San Petronio in piazza Maggiore, dedicata al patrono cittadino, fu voluta dai bolognesi per celebrare la libertà conquistata nella battaglia di San Ruffillo contro i Visconti, e affidata nel 1390 dal Consiglio generale dei Seicento del Popolo e del Comune all'architetto Antonio di Vincenzo, caput et magister totius laborerii: il 7 giugno fu posta la prima pietra e l'8 agosto 1392 si ebbe il collaudo del modello grandioso, praticabile all'interno.



Iniziata nel XIV secolo e terminata nel XVII, la basilica presenta la facciata incompiuta, dove il laterizio contrasta fortemente con la base rivestita di pietra d'Istria e marmo rosso di Verona, e ritmata da tre portali: nella Porta Magna, Jacopo della Quercia, all'inizio del Quattrocento, realizzò possenti sculture, figure tratte dall'Antico e Nuovo Testamento.

L'interno, sintesi originale tra la tradizione italiana e quella settentrionale, è a tre navate e caratterizzato dalla coerente organizzazione planimetrica – modulo di base è la superficie di una cappella laterale che, raddoppiata, diviene pianta della campata rettangolare della navata minore e, quadruplicata, quella della campata centrale – che crea uno spazio accogliente e illuminato in modo soffuso. I rossi costoloni che profilano gli archi ogivali delle volte e, in contrasto col bianco del fondo, ripetono il motivo del vessillo cittadino, sono sostenuti dai possenti pilastri polistili, coronati dai gotici capitelli in pietra. Moltissime sono le opere che arricchirono nell'arco dei secoli le cappelle laterali, tra cui gli affreschi di Giovanni da Modena (1410-1415) raffiguranti il Viaggio dei Re Magi, scene della Vita di san Petronio, il Paradiso e l'Inferno, che diedero ulteriore prestigio alla chiesa, scelta tra l'altro per importanti avvenimenti, quali l'incoronazione di Carlo V nel 1530 e le sessioni IX e X del Concilio di Trento.

Gli architetti attivi nel cantiere a fianco di Antonio di Vincenzo si occuparono, negli anni Ottanta, di intervenire nelle altre fabbriche cittadine, nel Palazzo dei Notai, nella vasta Camera degli Atti nel Palazzo di Re Enzo e nella sede maestosa dei mercanti, la Mercanzia, sintesi di preziosità tardogotiche e monumentalità classiche.

9. Il convento di San Francesco e gli affreschi di Francesco da Rimini



Nel duecentesco vallo extraurbano di ponente, fu costruita la chiesa di San Francesco, che diversamente da San Domenico seguì un unico progetto unitario, corrispondente al tipico modello edilizio francescano degli ultimi decenni del secolo. L'edificio fu consacrato nel 1251, ma i lavori continuarono sin dopo il 1280: la struttura è a tre navate, divise da pilastri polistili in pietra da taglio, con capitelli di tipico accento gotico, reggenti le volte a crociera costolonate che delineano maggiormente la vastità delle dimensioni. L'insieme sembra convergere verso l'altare maggiore dove è collocato il sontuoso dossale marmoreo, eseguito tra il 1388 e il 1393 dai fratelli veneziani Jacobello e Pier Paolo dalle Masegne, con Storie di san Francesco, Santi, l'Incoronazione di Maria, Dio Padre benedicente, Profeti, Madonna col Bambino e la Crocifissione.

L'aspetto più caratteristico è dato dal gioco di spazi nel coro poligonale con deambulatorio, su cui si affacciano le otto cappelle radiali a pianta quadrata e quella mediana a pianta poligonale. La stessa vivacità si riscontra all'esterno, dove all'alternarsi delle cappelle corrispondono i monumentali archi rampanti. Mentre all'interno della chiesa trovarono riposo molti insigni maestri dello Studio, nel cimitero esterno intorno all'abside sorsero le famose Arche dei Glossatori, che ospitano i sarcofaghi di importanti giuristi in celle colonnate e sovrastate da tetto piramidale.

Per quanto riguarda la decorazione pittorica del convento, che doveva essere ben più ampia di quanto oggi rimane, sono da segnalare gli affreschi del Refettorio vecchio, eseguiti, intorno agli anni venti del Trecento, da Francesco da Rimini (documentato a Rimini nel 1333), la cui firma, oggi perduta, compariva nel registro più basso delle raffigurazioni.

Lo strappo di fine Ottocento delle *Storie di san Francesco e della Passione di Cristo* sulla parete minore causò la dispersione di numerosi frammenti del più vasto complesso murale superstite in città, recentemente restaurato e ricollocato in loco.

Particolarmente rara è ritenuta la scelta iconografica di questo ciclo francescano, perché non corrisponde a quella tradizionale adottata nel ciclo assisiate di Giotto e documentata dagli scritti biografici di Tomaso da Celano, san Bonaventura e Ubertino da





Fig. 21. Francesco da Rimini, Ascensione-Assunzione (?), Bologna, San Francesco

Casale: Francesco da Rimini, infatti, traduce in pittura il progetto dettatogli dalla committenza francescana, che prevede il confronto diretto tra la vita del santo fondatore e quella di Cristo.

Tale confronto non si basa su richiami e corrispondenze a distanza, ma sul diretto collegamento tra scene cristologiche e francescane, inserite e affiancate in una stessa incorniciatura decorativa, disposte a gruppi di tre, su tre registri sovrapposti: il progetto iconografico vuole identificare più direttamente la figura mistica di Francesco quale *alter Christus*.

Nel timpano l'episodio centrale, molto danneggiato, è stato interpretato come l'Ascensione di Cristo [▶ Fig. 21], collegata ad una particolare versione della Madonna Assunta, dove la figura della Vergine (oggi conservata a Baltimora), con gli occhi rivolti verso il sacro evento che si svolge in alto, veniva accolta dall'Arcangelo Gabriele (oggi in collezione privata bolognese) e seguita dalle Pie donne, mentre sull'altro lato comparivano gli Apostoli. Qui, la raffinata esecuzione di alcuni particolari, come la ricca varietà dei colori, corposi nelle ali, nella veste e nell'ombreggiatura del volto dell'angelo che si avvita nello spazio, ci informano di quella che doveva essere la grandezza del ciclo prima dello svilimento della materia pittorica.

Si riscontrano in Francesco da Rimini caratteri pittorici, tipi





Fig. 22. Francesco da Rimini, Ascesa al cielo del profeta Elia, Bologna, San Francesco

fisionomici e la resa cromatica nei risalti e nelle lumeggiature, affini alla produzione degli artisti riminesi attivi in Sant'Agostino a Rimini, già rivisti alla luce delle più alte opere di pittori bolognesi, quali lo Pseudo-Jacopino (cfr. pp. 53 sgg.).

La raffinatezza delle scelte coloristiche si accompagna ad un'ancora forte impostazione volumetrica giottesca, visibile nel corteo dialogante e monumentale delle Pie donne o nella figura di spalle in ginocchio, in cui però il particolare naturalistico dei piedi in primo piano ricorda le invenzioni di Vitale da Bologna.

Sempre nel timpano, ai lati dell'Ascensione, vi sono due episodi mai accostati in pittura, ma presenti nella Legenda Maior di san Bonaventura: San Francesco sul carro di fuoco e l'Ascesa al cielo del profeta Elia [> Fig. 22]. Il primo è realizzato in uno spazio ristretto, che ricorda lontanamente il prototipo giottesco ad Assisi, mentre nella scena successiva il gusto descrittivo del pittore brilla nelle figure dei fraticelli che, dialogando tra loro, assistono al miracoloso evento, e nella tensione del volto di Eliseo, dominato dal medesimo stupore.

Al centro del registro intermedio vi è la *Crocifissione* [▶ Fig. 23, p. 48], tema particolarmente caro alla spiritualità francescana: in essa si riscontra l'attenzione al naturalismo della pittura bolognese negli angeli, nella tensione espressiva di alcune figure −





Fig. 23. Francesco da Rimini, Crocifissione, Bologna, San Francesco

come il cavallo sulla sinistra, quasi anticipazione di quello di *San Giorgio* di Vitale –, nella sapiente realizzazione delle maglie dei soldati e dei costumi descritti nei particolari.

Sulla sinistra della *Crocifissione* sono stati collocati in un'unica scena due episodi della vita del santo: San Francesco riceve le stimmate e il Sogno di papa Gregorio IX [> Fig. 24], in cui il papa addormentato raccoglie in un'ampolla il sangue versato dalle stimmate del santo, che diviene in questo modo testimone diretto della Passione di Cristo e della croce. Le due scene sono collegate tra loro secondo modalità già viste nella





Fig. 24. Francesco da Rimini, San Francesco riceve le stimmate e Sogno di papa Gregorio IX, Bologna, San Francesco

pittura riminese: i piani si sovrappongono e si intersecano tra loro, creando alternanze tra spazi aperti, ricchi di elementi naturali, ed altri chiusi in strutture architettoniche. Se la stanza da letto rimanda a soluzioni adottate nel coro riminese, e la figura di Cristo in forma di angelo, dal quale il santo riceve le stimmate, risponde ad un'iconografia diffusa fin dalla tradizione duecentesca, il bel paesaggio di crete violette e la chiesetta in basso con la campana, il portoncino semiaperto e la finestra, da cui si intravede l'altare, sono da ricondurre alla sensibilità descrittiva del pittore.



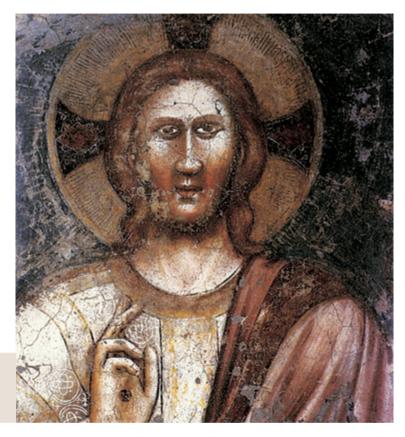


Fig. 25. Francesco da Rimini, Busto di Cristo risorto, Bologna, San Francesco

Della Morte del cavaliere di Celano, sulla destra, rimangono solo l'aereo padiglione architettonico e tre figure giottesche, mentre quasi del tutto perduto è il registro inferiore del ciclo, tanto da non consentirne una ricostruzione fisica, perché rimangono solo alcuni frammenti quali il Busto di Cristo risorto [> Fig. 25] e la Serie di quattro figure [> Fig. 26] appartenenti alla Guarigione del giovane di Lerida, oggi conservate in Pinacoteca.

La sfortuna conservativa del ciclo è certamente dovuta alla destinazione ottocentesca del refettorio a dogana di terra, ai diversi, non sempre provvidi, interventi di strappo, e – secondo studi recenti, successivi agli ultimi restauri – soprattutto all'intrinseca debolezza dei materiali costituenti la pellicola pittorica. Solo





la base, infatti, era eseguita a buon fresco, mentre la costruzione pittorica era caratterizzata dalla ricchezza di rifiniture e stratificazioni, preparazioni per aureole a pastiglia e rilievi in oro, assai frequenti nell'arte bolognese contemporanea, da cui Francesco da Rimini, pittore per lo più sconosciuto, sembra apprendere moltissimo.

Fig. 26. Francesco da Rimini, *Guarigione* del giovane di Lerida, particolare, Bologna, San Francesco



10. La pittura del Trecento nella Pinacoteca Nazionale di Bologna

La Pinacoteca Nazionale è collocata in un edificio seicentesco. già sede del noviziato gesuitico di Sant'Ignazio, e raccoglie opere provenienti dalla quadreria dell'Accademia di Belle Arti, qui insediatasi nel 1804, cui si sono aggiunti straordinari capolavori provenienti prevalentemente dalle chiese cittadine. Nel tempo si è costituita una raccolta fondamentale per la conoscenza della pittura bolognese ed emiliana dal Trecento al Settecento. soprattutto in seguito alle cospicue accessioni della seconda metà del XIX secolo. A partire dal 1950 iniziò un'opera progressiva di restauro e di riqualificazione dei materiali acquisiti: il distacco del grande complesso di affreschi della chiesa di Mezzaratta, e quello successivo da San Francesco, spinsero Cesare Gnudi ad avviare la complessa ristrutturazione dell'intero itinerario espositivo. I lavori alla Pinacoteca iniziarono pochi anni dopo, su progetto dell'architetto Leone Pancaldi, e si conclusero nel 1973.

Fig. 27. Pseudo-Jacopino di Francesco, San Giacomo alla battaglia di Clavijo, Bologna, Pinacoteca Nazionale (dalla chiesa di San Giacomo)

Di nostro interesse è il percorso all'interno della sezione del Trecento bolognese, in cui spiccano personalità di primo piano, responsabili della creazione di quel linguaggio particolare, libero da ogni accademismo, espressivo e realistico che maturò a Bologna nell'arco del secolo.





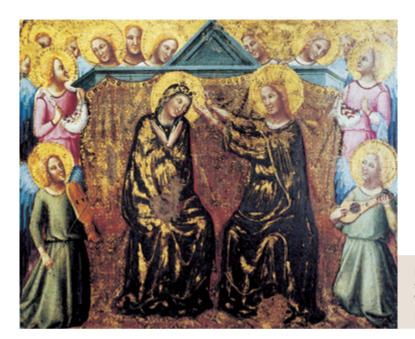


Fig. 28. Pseudo-Jacopino di Francesco, Incoronazione della Vergine, Bologna, Pinacoteca Nazionale

Primo fra tutti è lo Pseudo-Jacopino di Francesco, anonimo artista locale attivo nella prima metà del secolo, le cui opere esposte mostrano l'evoluzione da uno stile solenne e monumentale, che evoca la severità di Pietro da Rimini e dei maestri attivi in Sant'Agostino, ad una conquistata autonomia, predominata dalla vivace fantasia bolognese.

L'affresco trasportato su tela proveniente dalla chiesa di San Giacomo Maggiore rappresenta San Giacomo alla battaglia di Clavijo [▶ Fig. 27]: opera di straordinaria potenza, presenta tuttavia un certo arcaismo − riscontrabile nell'incorniciatura assolutamente non prospettica e ornata di motivi di carattere duecentesco e nell'ammassarsi delle figure ritagliate sul lato − riferibile alla fase iniziale dell'artista, tra la fine del secondo decennio del Trecento e gli inizi del terzo. Di poco successiva è la tavola con l'Incoronazione della Vergine [▶ Fig. 28], che insieme alle tre tavolette con l'Adorazione dei Magi e con le Storie di san Giovanni Evangelista, ora presso il Museo di Raleigh, probabilmente faceva parte di un unico complesso decorativo di cui si ignora la provenienza. I caratteri riminesi sono ancora presenti



sia nella dolcezza dei colori – per lo più verdi e rosa delicati – e dei tratti fisionomici, quasi identici in ogni personaggio e in contrasto con il fondo e con le lumeggiature d'oro delle vesti di Cristo e di sua madre, come nelle più arcaiche icone bizantine e nei dossali duecenteschi, sia nei motivi degli angeli che reggono fiori su drappi di stoffa, adottati già da Pietro da Rimini a Padova.

Sempre allo Pseudo-Jacopino sono attribuite una serie di tavolette, databili agli inizi del quarto decennio, forse parti di un polittico proveniente, per motivi iconografici, dalla chiesa delle monache camaldolesi di Santa Cristina. Vicino alle singole figure di
Santa Lucia, San Paolo e un Santo vescovo, gli altri soggetti descrivono, in maniera calligrafica e con contorni taglienti, scene
tratte dalle vite di santi: la Morte della Vergine; la Visione di san
Romualdo, dove l'attenzione è attratta dai piccoli monaci che si
inerpicano uno dopo l'altro sull'alta scala che arriva in cielo; il
San Gregorio nello Studio, che ritrae il momento in cui un uomo in
veste rossa nello studiolo alle sue spalle inverosimilmente tira la
tenda per guardare e si affaccia; il Martirio di santa Cristina, con
la santa che appare ignuda mentre gli arcieri le trafiggono il petto.

Nel Polittico con la Pietà, la Presentazione al Tempio e santi [> Fig. 29], in origine nella chiesa, oggi distrutta, di Santa Maria Nuova, l'artista approda ad uno stile meno elegante e più violento. Negli anni Quaranta del secolo, dunque, predomina la vivacità espressiva della narrazione, in cui appaiono toni aspri, come nella Pietà della cimasa, livida e tagliente e allo stesso tempo appassionata. Tra i santi raffigurati nel registro inferiore compare nuovamente il San Gregorio nello Studio, in cui l'artista propone una soluzione simile a quella già descritta.

Una delle opere più note della Pinacoteca, cui è dedicata una sala, è il *Polittico con la Madonna in trono col Bambino, i santi Pietro, Gabriele, Michele e Paolo*, che riporta la firma di Giotto, anche se è una delle più discusse quanto ad autografia. Sembra piuttosto che il maestro abbia affidato il dipinto alla sua bottega, suggerendo alcune importanti soluzioni compositive e coloristiche. Le figure, se pur allungate e con le teste piuttosto piccole, come nel tardo linguaggio dell'artista, presentano una certa durezza e genericità compositiva, visibili nell'arcangelo Michele, dalle ali immobili e rigidamente simmetriche, che porta in avanti il ginoc-





Fig. 29. Pseudo-Jacopino di Francesco, Polittico con la Pietà, la Presentazione al Tempio e santi, Bologna, Pinacoteca Nazionale

chio in maniera scorretta, e nella Madonna, che ha il viso avvolto da un soggolo di velo, indifferente al gesto affettuoso del Bambino. Di particolare rilevanza è invece l'uso dei colori, vivaci e preziosi: il rosso acceso delle ali dell'arcangelo Michele contrasta con i riflessi lilla della sua veste rosata e con l'oro dello sfondo e, ancora, riflessi gialli compaiono sulle vesti verdi.

Il polittico appartiene alla tarda maturità dell'artista: a un periodo successivo al ritorno da Napoli, più precisamente a una data posteriore al 1328, in quanto proviene dalla chiesa bolognese di Santa Maria degli Angeli, edificata da Gera Pepoli al ritorno dal suo esilio avvenuto appunto in quell'anno. L'operatività di Giotto presso la corte di Roberto D'Angiò a Napoli, deve aver favorito la sua chiamata a Bologna, dove l'influsso angioino era particolarmente forte. La sua presenza viene inoltre ricordata nella Rocca-Palazzo di Galliera, costruita quale possibile sede papale, quasi una nuova Avignone, luogo di confronto, di scambi e di influenze con la cultura d'Oltralpe.

L'opera fu molto importante per la pittura bolognese che proprio in quegli anni stava individuando i propri caratteri: un esempio significativo fra tutti è la *Madonna dei denti* di Vitale da Bologna [> Fig. 33, p. 61], che pochi anni dopo propone la Madonna giottesca col manto blu e il soggolo di velo, reinterpretandola in maniera decisamente vernacolare.

Vitale degli Equi, ovvero Vitale da Bologna (Bologna, documentato dal 1330 al 1359), è un grande maestro, protagonista della pittura bolognese, attivo a partire dal 1330 nella Cappella Odofredi, nella chiesa cittadina di San Francesco, per la quale lavorò ancora nel 1340, quando fu pagato per il compimento della decorazione della cappella di San Lorenzo e della Foresteria.





Fig. 30. Vitale da Bologna, Ultima cena fra i santi Caterina, Ludovico di Tolosa, Francesco e Raffaele Arcangelo, particolare, Bologna, Pinacoteca Nazionale

Proprio dalla Foresteria o Refettorio Nuovo proviene l'affresco trasportato su tela che raffigura l'*Ultima Cena fra i santi Caterina, Ludovico di Tolosa, Francesco e Raffaele Arcangelo* [> Fig. 30]. Per illustrare l'episodio l'artista ha scelto il momento del tradimento svelato, descritto nel Vangelo di Giovanni: Giuda, riconoscibile per la diversità del nimbo, riceve il pezzetto di pane intinto dalle mani del Signore. Ai lati i santi sono riconoscibili dagli attributi che reggono, ad esempio Caterina è individuabile dalla ruota e dalla palma del martirio, mentre la collocazione originaria dell'immagine ha portato alla scelta di un'iconografia dell'arcangelo rara in ambito francescano: al suo fianco compare il simbolo ittico, allusivo alla storia di Tobiolo, in memoria della protezione concessa ai pellegrini e ai viaggiatori, allora ospitati appunto nel Refettorio Nuovo o Foresteria.





Fig. 31. Vitale da Bologna, San Giorgio che uccide il drago, Bologna, Pinacoteca Nazionale

La tavola, di poco successiva e siglata «Vitalis», col San Giorgio che uccide il drago [▶ Fig. 31] è carica di impetuosità in un'atmosfera che appare irreale e priva di profondità spaziale: il santo, colto nell'atto di trafiggere il drago, si trova in un precario equilibrio, quasi disarcionato dal suo cavallo che impenna nitrendo. Il paesaggio è spoglio, solo il volto della principessa fa capolino fra le rocce e i colori contrastano fortemente col blu del fondo, suggerendo nuovamente un carattere fiabesco. La veemenza visionaria e l'espressiva adesione ai modi gotici locali, evidente nei gesti disarticolati del santo, mostrano le soluzioni più autentiche adottate da Vitale, artista capace tuttavia di maggior lirismo e morbidezza coloristica, visibili ad esempio negli affreschi di Pomposa (cfr. pp. 78 sgg.). Il fondo colorato della tavola – nonostante abbia perso quasi completamente il lapislaz-



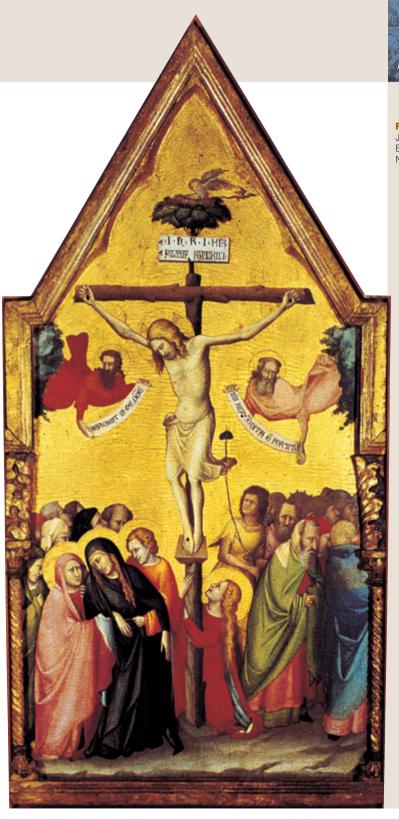
zulo – e il motivo decorativo che appare ai lati, usato nella contemporanea decorazione ad affresco, suggeriscono l'appartenenza dell'opera ad un complesso architettonico in cui era prevista una decorazione su molteplici supporti.

Le quattro tavole con *Storie di sant'Antonio Abate* sono gli unici elementi pervenutici di un ampio complesso, firmato da Vitale, per l'altare maggiore della chiesa bolognese di Sant'Antonio Abate. Le fonti di questi episodi della vita del santo, secondo le ricerche del Kaftal, sono la *Leggenda di Patras*, particolarmente popolare durante il Medioevo, e la *Vita del santo* riportata da un codice agiografico oggi conservato presso la Biblioteca di Namur (cod. n. 159). La prima tavola contiene due scene: sant'Antonio Abate si cala entro un cesto da una finestra del monastero di Patras, e viene aiutato da alcuni monaci a ritirarsi nel deserto; in basso, mentre sta pregando, sconfigge il drago che gli appare in una fonte. Nella seconda tavola il re di Palestina è visitato in sogno da un mendicante, che lo esorta ad inviare i viveri al santo e ai suoi compagni che stanno morendo di fame nel deserto; in basso è rappresentato l'arrivo dei cammelli che portano i viveri.

Nell'insieme successivo sono rappresentati due episodi postumi, ripresi dal manoscritto di Namur: il santo, durante il suo viaggio a Costantinopoli, resuscita tre uomini uccisi dalle fiere, e in alto, sorregge (per otto giorni) il corpo di Effron, impiccato ingiustamente, mentre parenti e amici lo invocano. Nell'ultima tavola è descritta la guarigione miracolosa di Sofia, figlia dell'imperatore Costantino posseduta dal demonio, avvenuta durante i funerali di sant'Antonio alla presenza del vescovo Teofilo.

Il tono vivace e convulso della narrazione – che vede le scene arrampicarsi sulle superfici, lasciando spazio ad una ricca decorazione naturalistica o ad inerpicate strutture architettoniche che scandiscono il ritmo delle piccole, vivacissime figure – e una certa eleganza gotica e preziosità sottile della gamma cromatica, attestano la statura poetica raggiunta da Vitale intorno agli anni Quaranta.

L'Altarolo con l'Ultima Cena è l'unica opera di Tommaso da Modena (attivo dal 1345 al 1375) conservata a Bologna, dove il maestro modenese si formò sull'esempio di Vitale e di miniatori



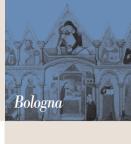


Fig. 32. Dalmasio di Jacopo, *Crocifissione*, Bologna, Pinacoteca Nazionale



quali Niccolò di Giacomo, acquisendo un singolare gusto naturalistico e un'attenzione quasi microscopica per i particolari.

L'opera, divisa in tre scomparti, riporta in alto l'*Ultima Cena*, nei pinnacoli *Cristo benedicente* e l'*Annunciazione*, mentre al centro si ripetono tre diverse iconografie della Vergine: la Madonna mentre è intenta a leggere, mentre allatta il Bambino, e mentre, con i doppi ferri, lavora a maglia per preparare la tunica per il piccolo Gesù – immagine assai rara e di origine orientale. Nel registro inferiore si susseguono le *Sante Anastasia*, *Lucia*, *Agnese e Caterina*. L'altarolo sembra essere stato eseguito prima del 1349, forse su commissione privata, prima della partenza di Tommaso per Treviso, dove eseguì decorazioni a fresco per la chiesa domenicana di San Nicolò entro il 1352.

Probabilmente la *Crocifissione* [▶ Fig. 32, p. 59] dipinta su tavola da Dalmasio di Jacopo (Bologna, documentato dal 1342 al 1373) era un tempo nella chiesa bolognese di San Martino, dove l'artista eseguì un affresco con *Sant'Onofrio*, e faceva parte di un vasto complesso decorativo comprendente anche la *Flagellazione* dell'Art Museum di Seattle. Questo pittore si distingue, nell'ambito bolognese, come il più vicino alla cultura toscana e al linguaggio di Giotto, tanto da far ipotizzare una sua possibile collaborazione nella bottega giottesca. Non è però da sottovalutare il più evidente goticismo della linea e del colore vibrante e lucido, acquisito col suo ritorno a Bologna verso la metà del secolo.

Con i polittici di Simone dei Crocifissi (Bologna, documentato dal 1355 al 1399), stretto collaboratore di Vitale, firmati e databili alla fine del Trecento, si assiste ad una standardizzazione iconografica: entrambi, infatti, riportano l'Incoronazione della Vergine al centro e sopra la Crocifissione, mentre ai lati vengono raffigurati i santi commemorati nelle chiese cui erano destinati: il primo doveva essere nella chiesa di San Giovanni in Persiceto, mentre l'altro in quella di San Leonardo, data la presenza di Leonardo e Orsola, titolari della parrocchia fin dal 1375.

11.

Gli affreschi della chiesa di Sant'Apollonia a Mezzaratta



Per comprendere gli sviluppi della pittura bolognese nella seconda metà del Trecento è essenziale esaminare gli affreschi della chiesa di Santa Maria o Sant'Apollonia a Mezzaratta, per metà staccati e conservati in un'apposita sala della Pinacoteca bolognese.

Fig. 33. Vitale da Bologna, Madonna dei denti, Bologna, Museo Davia Bargellini

nivano giustiziati i condannati a morte, accanto alla sede della Confraternita del Buon Gesù. che offriva conforto ai condannati e ricovero ai pellegrini. Di fronte alla chiesa vi erano due piccoli oratori, in uno dei quali era conservata la Madonna dei denti [▶ Fig. 33], opera firmata e datata da Vitale nel 1345 (oggi nel Museo Davia Bargellini di Bologna), che probabilmente apparteneva ad un ampio polittico destinato proprio all'altare maggiore della chiesa principale di Mezzaratta. Tra l'altro l'immagine riportava, a fianco della Vergine, quattro piccole figure di sante, tra cui una con in mano una tenaglia per levare i denti, ritenuta da alcuni sant'Apollonia, santa dedicataria della chiesa. Rispetto alle opere già viste di Vitale, questa tavola presenta contenuti che comunicano una maggiore affabilità e cortesia, soprattutto nella tenerezza del modellato e nell'eleganza





della linea falcata, che sembra riprendere, nella figura inarcata della Vergine, certi avori francesi.

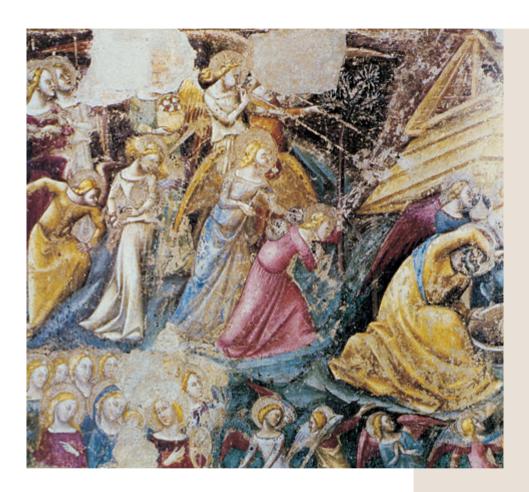
La decorazione della chiesa, eseguita in un periodo di tempo che si protrae dal 1345 fino alla metà del Quattrocento, grazie ad una serie di donazioni saltuarie devozionali, prevedeva, secondo un'impostazione iconografica tradizionale, da un lato le *Storie del Vecchio Testamento*, dall'altro le *Storie di Cristo*, disposte su due registri, mentre un terzo registro sottostante, secondo le fonti, raffigurava le quattrocentesche *Storie della Passione*, attribuite al pittore ferrarese Galasso, delle quali rimane un frammento.

Il programma iconografico del ciclo fu stabilito all'inizio dei lavori, quando la commissione fu affidata a Vitale da Bologna, e fu rispettato fedelmente dai suoi più stretti collaboratori Jacobus et Simon che proseguirono l'operato del maestro, mentre venne ripreso con maggiore libertà inventiva dagli artisti che intervennero alcuni decenni più tardi. La complessità dell'insieme e il lavoro di bottega non sempre rendono facile l'identificazione delle diverse mani: talvolta si ritrovano le firme degli autori dei singoli episodi, confermate anche dalle rare fonti documentarie, ma in altri casi ci si basa sulle diverse attribuzioni proposte dagli studiosi.

Nella sala della Pinacoteca in cui il complesso pittorico è attualmente situato, si è ricostruita, per quanto possibile, la successione originaria degli episodi.

Vitale iniziò i lavori dalla controfacciata dove, attorno all'oculo centrale, rappresentò, con l'Annunciazione e la grandiosa Natività di Cristo [▶ Fig. 34] sottostante, l'avvenimento miracoloso che segna il passaggio dalla legge antica a quella nuova. Nella Natività lo spazio si inerpica sempre di più sino alla volumetrica capanna e le figure brulicanti dei tenerissimi angeli e dei pastori si dispongono ad arco, rivolte verso il fulcro della scena: la Vergine si assicura della temperatura dell'acqua che Giuseppe versa nella tinozza. Ogni gesto compiuto detta un ritmo diverso nella scena, che diviene così ricca di concitazione, frutto di una fantasia inesauribile. La stessa mano del maestro è riconoscibile nel Sogno della Vergine e nella Guarigione miracolosa, mentre la decorazione della fascia superiore della parete sinistra, in





Pinacoteca divisa tra la parete di destra e quella d'ingresso, venne affidata da Vitale ai suoi allievi Jacopo e Simone che firmarono la Circoncisione, l'Adorazione dei Magi e la Presentazione al Tempio, ma che affrescarono anche le scene successive, la Fuga in Egitto e la Strage degli Innocenti.

Nuovamente Vitale intervenne direttamente nelle immagini del *Battesimo di Cristo* e della *Vergine col Bambino*, mostrando una particolare originalità nelle raffigurazioni di Cristo: nel primo caso il suo volto in estasi è fortemente scorciato e rivolto al cielo, verso cui tende una moltitudine di angeli, mentre nel secondo il Bambino sembra allo stesso tempo reggersi e divincolarsi dalla presa della madre. Passando al registro inferiore sul-

Fig. 34. Vitale da Bologna, Natività di Cristo, particolare, Bologna, Pinacoteca Nazionale (dall'oratorio di Mezzaratta)



la parete destra, il ciclo continua con la Guarigione del paralitico e la Resurrezione di Lazzaro, firmate da Simone, intervallate da due episodi La Probatica piscina e Cristo e l'adultera, di mani differenti, ancora una volta testimonianza della stretta collaborazione tra gli artisti nell'ambito del lavoro di bottega.

Ad una nuova fase decorativa, a partire dal 1355 circa, risalgono le *Storie dell'Antico Testamento*, visibili sulla parete a sinistra entrando nella sala: nel registro superiore sono narrate le *Storie di Abramo e di Giuseppe*, delle quali Simone di Filippo dei Crocifissi esegue il *Sacrificio di Isacco*, di cui rimane solo un frammento, lo *Scambio della primogenitura* e *Giuseppe calato nel pozzo* [> Fig. 35]: la vivacissima scena, illuminata da colori brillanti, verdi e azzurri pallidi, descrive una massa fremente di persone che spinge Giuseppe nel pozzo mentre egli ha ancora una gamba fuori dal bordo; in primo piano una figura accovacciata e raggomitolata forma una perfetta e irreale spirale.

Fig. 35. Simone dei Crocifissi, Giuseppe calato nel pozzo, Bologna, Pinacoteca Nazionale (dall'oratorio di Mezzaratta)





Il resto degli episodi, strettamente correlati e divisi da eleganti colonnine tortili, venne invece realizzato da Jacopo del Biondo, cui si unì in un secondo tempo il figlio Cristoforo. Le composizioni di queste scenette di gusto cortese sono ricche di architetture — minutamente descritte con edicole, volte, bifore e decorazioni che fingono rilievi decorativi — e fitte di personaggi, che talvolta si ripetono nello stesso riquadro, mimando più episodi. Si susseguono la *Vendita di Giuseppe*, il *Lamento di Giacobbe*, in cui l'uomo si squarcia le vesti dal dolore, *Giuseppe e la moglie di Putifarre* [> Fig. 36], con il divertente particolare della donna seduta sulla bellissima coperta scozzese che tira l'uomo per il mantello, mentre si scopre le gambe, *Giuseppe in carcere spiega il sogno, Giuseppe eletto primo ministro dal faraone*, *Ifratelli di fronte a Giuseppe*, la *Raccolta delle provviste* e infine il *Riconoscimento di Giuseppe*.

Le *Storie di Mosè* nel registro inferiore vennero affidate a due personalità, Jacopo Avanzi e Jacopo di Paolo, che introdussero

Fig. 36. Jacopo del Biondo, Giuseppe e la moglie di Putifarre, Bologna, Pinacoteca Nazionale (dall'oratorio di Mezzaratta)







Fig. 37. Jacopo Avanzi, La strage degli ebrei idolatri, Bologna, Pinacoteca Nazionale (dall'oratorio di Mezzaratta)

un nuovo linguaggio, vicino a quello giottesco, per questo definito «neogiottismo», a partire da una diversa situazione culturale che si venne a delineare negli anni Settanta nella città bolognese e dall'influsso protoumanistico di ambito padovano che può aver determinato la formazione dei due.

La lezione di Giotto venne dunque recuperata da Jacopo Avanzi che predilesse un maggior razionalismo e, nelle descrizioni di fatti violenti, come nella *Strage degli ebrei idolatri* [> Fig. 37], la ricerca di una compostezza tragica classica che tuttavia si allontana da una rappresentazione realistica. Nell'episodio citato i due padiglioni e la roccia sullo sfondo sembrano quinte architettoniche artificiose, come alcuni potenti scorci dei corpi ammassati in primo piano. Di particolare bellezza è la figura centrale, di profilo e leggermente piegata sul fianco, che trattiene





una smorfia di dolore mentre, tirata per i capelli, sta per essere colpita.

Quest'ultimo episodio è preceduto dalla Raccolta della manna e da Mosè fa scaturire l'acqua dalla roccia, immagini eseguite con la collaborazione di entrambi, come la raffigurazione in cui Mosè presenta al popolo le tavole della Legge [▶ Fig. 38]: in queste composizioni, prive di originalità e scollegate fra loro, sembra di poter riscontrare maggiormente la componente arcaizzante, talvolta grottesca, soprattutto nei visi appuntiti e costantemente imbronciati, di Jacopo di Paolo.

Con la *Punizione dei ribelli al sacerdozio di Aronne* si conclude il ciclo di Mezzaratta, oggetto di continuo interesse, in quanto è il più cospicuo prodotto della pittura della seconda metà del Trecento in area emiliana.

Fig. 38. Jacopo di Paolo, Mosè presenta al popolo le tavole della Legge, Bologna, Pinacoteca Nazionale (dall'oratorio di Mezzaratta)



La miniatura bolognese

ella Divina Commedia Dante dà particolare importanza alla miniatura, citandola insieme alla pittura e alla poesia: come il successo di Giotto ha oscurato la fama di Cimabue e Cavalcanti ha tolto la gloria a Guinizzelli, così Franco Bolognese ha superato Oderisi da Gubbio, abile esponente di «quell'arte ch'alluminar chiamata è in Parisi» (Purgatorio, XI, 80-81). Molto difficile è attribuire opere certe a questi miniatori, la cui fama si diffuse ampiamente a Bologna a partire dagli anni Settanta del Duecento, sino a raggiungere Dante nel 1300. Dai suoi versi si può intuire che la maniera tradizionale dell'artista nativo di Gubbio, sia stata abbandonata per il nuovo modo di «pennelleggiare», vicino al linquaggio gotico d'Oltralpe o forse giottesco, adottato da Franco agli inizi del Trecento.

L'importanza di quest'arte a Bologna è fondamentale se si pensa che i rinnovamenti edilizi di quel secolo hanno reso estremamente rari gli affreschi e le tavole anteriori alle opere di Vitale e dei suoi collaboratori. La conoscenza di una delle più ricche culture figurative d'Europa nel periodo gotico è affidata, dunque, alle miniature inserite sia in corali, data la florida presenza degli ordini monastici, sia, principalmente, in codici di testi universitari e per questo disperse nei vari centri europei al seguito degli studenti che tornavano in patria. Il maggior numero di testi miniati presenti in città è ora visibile al Museo Civico Medievale - dove ad esempio si trova la Matricola dell'Arte dei Merciai (Ms. 663), datata 1328, con la bellissima immagine della Vergine col Bambino tra i santi Pietro e Michele Arcangelo e gli stemmi dell'Arte e di Bologna [▶ Fig. 39] –, e in Santa Maria dei Servi, che possiede diversi corali miniati dal «Maestro della Crocefissione D» [▶ Figg. 40 e 1, p. 3].

Non è semplice individuare i nomi degli artisti [▶ Figg. 41 e 42, p. 70], data la man-

Fig. 39. Maestro del 1328, Matricola dell'Arte dei Merciai, Ms. 663, c. 1r, Bologna, Museo Civico Medievale







Fig. 40. Maestro della Crocifissione D, Crocifissione, corale D, c. 45r, Bologna, Santa Maria dei Servi

canza di contratti scritti e la non facile distinzione tra chi si dedicava a scrivere, correggere ed emendare e chi eseguiva filigrane, lettere a pennello o figurate, durante la copiatura presso lo stazionario, che forniva gli esemplari dei testi universitari e ne curava la trascrizione. Il miniatore bolognese non sempre aveva una bottega, spesso lavorava a casa propria o poteva essere impiegato presso uno stazionario; solo nella seconda metà del Trecento diviene più frequente l'attività in una bottega attrezzata per dipinti di grande formato.

Al tempo dell'«Illustratore» (anonimo miniatore attivo tra il 1330 e il 1350), e di Niccolò di Giacomo (nato a Bologna e attivo fra il 1352 e il 1395, a capo di una importante



Fig. 41. Maestro bolognese, Madonna col Bambino, Bologna, San Niccolò degli Albari

bottega), l'attività miniatoria viene equiparata a quella pittorica: nei testi universitari sono inserite vere e proprie pitture che occupano l'intera pagina e anche l'attività in bottega presenta la supervisione da parte del maestro e un'imprenditorialità di tipo giottesco. L'illustrazione della *Cattura e condanna di un servo* occupa per metà una pagina del Codice Giustinianeo della Biblioteca Vaticana (Ms. Vat. 1430, f. 1), e viene adattata dall'Illustratore agli stretti spazi disponibili tra le colonne dei testi e le glosse dei margini.

Tipica della miniatura bolognese è la molteplicità di mani che eseguono la decorazione di un manoscritto, anche di piccolo formato: la figura era dapprima disegnata, poi do-





rata a foglia e campita con i colori fondamentali, che dovevano asciugare prima della definizione dei particolari e la rifinitura delle lumeggiature. Questa rotazione del lavoro non sempre permetteva al maestro di terminare il suo primo intervento, ma più frequentemente di completare quello di altri.

Un ultimo aspetto da considerare era la necessità di avere presso la bottega l'assistenza di esperti di norme iconografiche, essenziali per illustrare appropriatamente un testo giuridico o la stessa Bibbia. A Bologna esistevano per questo scrittoi specializzati, dove si poteva ricorrere a libri di esempi da consultare.

Fig. 42. Maestro bolognese, Madonna col Bambino e i santi Giovanni Battista e Caterina d'Alessandria, Bologna, Santa Maria dei Poveri

Ferrara e il monastero di Sant'Antonio in Polesine



La città di Ferrara nel corso del Trecento si trova ad essere testimone di un complesso incrocio culturale tra l'area lombardoveneta e quella adriatica, emiliano-romagnola.

La presenza di Giotto in città, riportata dal Vasari, rimane ancora in dubbio, sebbene il pittore abbia influito sicuramente sulla cultura figurativa locale: la sua presenza in centri vicini e d'immediata accessibilità, come Rimini e Padova, ed il prestigio dell'importante famiglia estense a Ferrara fanno pensare ad un possibile passaggio dell'artista in città, tuttavia non documentato.

Le opere trecentesche conservate sul territorio rispecchiano la complessa situazione di interscambi culturali, cui si è già accennato: se in un primo momento artisti come il Maestro del Capitolo di Pomposa riprendono direttamente il linguaggio di Giotto a Padova, senza particolari innovazioni, in un secondo momento sono adottate caratteristiche, tipologie e modi provenienti dalla pittura riminese e bolognese. Esempi di questi linguaggi si trovano nel Refettorio dell'abbazia di Pomposa, dove lavora un artista proveniente da Rimini, mentre nell'Oratorio dei Battuti Bianchi era visibile una *Madonna col Bambino* eseguita da Vitale da Bologna, ora nella Pinacoteca Vaticana.

In questo contesto si collocano alcune testimonianze pittoriche purtroppo in gran parte frammentarie, strappate dalle chiese soppresse e ora conservate in Pinacoteca o in Casa Romei, dimora signorile quattrocentesca.

Insieme ad opere su tavola – come ad esempio la *Crocifissione* di Cristoforo e il *Sogno della Vergine* di Simone, artisti bolognesi collaboratori di Vitale nell'Oratorio di Mezzaratta –, la Pinacoteca Nazionale ospita diversi affreschi: la *Pentecoste*, già in San Francesco; il *Trionfo di Cristo*, vicino ad opere di bottega vitalesca, già nella chiesa di Santa Caterina Martire; il *Trionfo di sant'Agostino* attribuito a Serafino dei Serafini e datato intorno al 1378, eseguito per Sant'Andrea. Nel piano nobile di Casa Romei sono visibili: l'*Orazione nell'orto*, prima in San Guglielmo, la *Crocifissione* già nella chiesa di Santa Caterina martire e l'*Ascensione della Vergine*, firmata da Serafino dei Serafini e proveniente dall'Oratorio dei Battuti Bianchi.

Ci soffermeremo su due complessi monastici di particolare interesse, ricchi di storia e assai suggestivi, che conservano anco-



ra le decorazioni pittoriche *in situ* e in buono stato: Sant'Antonio in Polesine, nel centro cittadino, e l'abbazia di Pomposa, sulla via Romea, per secoli percorsa dai pellegrini che da Venezia si recavano a Roma.

Il monastero di Sant'Antonio in Polesine, divenuto benedettino nel 1257, sorgeva un tempo in un'isola in mezzo al Po, luogo isolato e tranquillo, particolarmente favorevole al raccoglimento e alla preghiera; solo nel 1451, colmato il ramo del fiume che lo circondava, il monastero venne racchiuso all'interno delle mura cittadine. La fondatrice, Beatrice d'Este, figlia del marchese Azzo VII, divenne beata e il suo corpo, tuttora oggetto di venerazione, è conservato in un'apposita cappella nell'antico chiostro.

Gli affreschi di Casa Minerbi

ell'ambito della serie di testimonianze pittoriche del Trecento ferrarese, frammentarie e strappate dalle loro sedi, la decorazione di Casa Minerbi costituisce un caso isolato di ciclo profano conservato in loco. Trascurati dalla critica, nonostante siano stati completamente recuperati sin dal 1955, tali affreschi sono stati brillantemente studiati da Carlo Ludovico Ragghianti, il quale ha indicato una datazione intorno al 1360-70 e ha individuato la funzione giurisdizionale degli ambienti decorati, proprietà della famiglia Del Sale.

Gli affreschi sono ora in corso di restauro, ma, dato il loro particolare ed unico interesse nel panorama ferrarese, si attinge alla dettagliata lettura offerta dal Ragghianti nella sua opera del 1971.

[Delle due sale retrostanti al salone dei Vizi e delle Virtù, la prima] presenta i resti di una decorazione, concepita monumentalmente, a grandi riquadri e specchiature in finti marmi policromi, [mentre la seconda] è di estremo interesse come esempio di elaborazione pittorica unitaria di un ambiente, e con queste caratteristiche non ha molti paralleli. Cominciando dal basso, l'alto zoccolo è coperto da un velum appeso a un cornicione chiaroscurato, al di sopra la parete è interamente occupata da un reticolato di intrecci geometrici sorpassanti e sottopassanti, su un tracciato di base di riquadri a nastri spezzati od avvolti includenti fogliami e contenenti al centro un disco con figurazioni a chiaroscuro; in alto una fascia riccamente decorata ora poco leggibile, e immediatamente al di sopra un'altra con losanghe intervallate contenenti busti. In testata, nel triangolo allungato che ha l'andamento della capriata di copertura, una scena di difficile interpretazione: due figure maschili in vesti plebee contemporanee dipinte a chiaroscuro che si direbbe di terretta ver-



La famiglia estense per secoli contribuì all'arricchimento decorativo del monastero, che subì diversi cambiamenti.

Sul cortile d'ingresso si affaccia la chiesa dalla semplice facciata a capanna, preceduta da un nartece a tre ampie arcate a tutto sesto: dalle aperture sottostanti si accede all'interno della chiesa, in stile barocco, e nel chiostro del monastero. Questa è l'area del complesso che ha conservato le forme più antiche e originali ed è il luogo che ospita a tutt'oggi la comunità di monache benedettine. Gli affreschi di nostro interesse si trovano nelle tre cappelle che si aprono sul coro, zona della chiesa riservata alle monache.

Non vi sono, purtroppo, fonti documentarie che descrivano le vicende storiche e costruttive del monastero, tra fine Duecento e inizi Trecento, epoca a cui risalgono gli interventi decorativi delle cappelle di sinistra e di destra. Diversamente la più gran-

de, stanno abbrancandosi, ognuna avendo a fianco un grosso cane aggressivo, visibilmente mordace.

[Molto ricca è la rappresentazione del salone:] Il ciclo delle Virtù e dei Vizi sollecita alcune osservazioni. Colpisce immediatamente il ricorso di alcune figure a quelle incluse nei quattordici chiaroscuri dipinti da Giotto sull'alto zoccolo della cappella dell'Arena a Padova finita nel 1305: la Prudenza bifronte col compasso che misura lo speculum mundi o mappamundus, la Fortezza vestita con l'erculea pelle di leone e con la classica clava, la Giustizia con la bilancia dei giusti e degli ingiusti, la Speranza con l'angelo che le porge la corona, la Follia o Stultizia come uno di quei travestiti che comparivano nei balli selvaggi o nelle feste dei folli, l'Ira che si straccia le vesti sul petto, l'Ingiustizia come bieco vegliardo con l'arpione, l'Idolatria o Infidelitas che un idolo pagano tiene legata con una catenella al collo. [...]

Com'è chiaro, il rapporto con Giotto assume tanto maggior significato in quanto si verifica in una situazione di indipendenza dell'artista, il quale nel momento stesso in cui manifesta la sua autonomia, e con irrecusabile pienezza, confessa o tiene a far percepire una sua scelta di cultura, una sua filiazione da un'alta poetica iniziale. [...]

Un'alta fantasia servita dal possesso di risorse complesse e decisamente personali: da ciò l'isolarsi dell'opera nel quadro della pittura contemporanea in un modo così immediatamente percepibile, e che rende pressoché impossibile un discorso di quelli ordinari negli studi fatto di comparazioni morfologiche e di diagrammi d''influenze'.

[da C.L. Ragghianti, *Gli affreschi di Casa Minerbi a Ferrara*, Milano 1971, pp. 10-26]



de delle tre, quella centrale, riporta gli affreschi voluti nel 1406 da Suor Taddea Boiardi ed altre immagini del XVI secolo, che hanno coperto interventi precedenti.

La cappella di sinistra è affrescata con Storie della vita della Vergine, comprendenti alcuni episodi dell'infanzia di Gesù, mentre in quella di destra sono illustrate scene della Passione di Cristo: la contiguità dei temi iconografici e l'esiguità degli spazi hanno fatto pensare ad un'unica campagna decorativa, eseguita dalla stessa bottega tra la fine del Duecento e i primissimi anni del Trecento.

Nei decenni successivi sono intervenute altre maestranze, aggiornate sulle novità introdotte da Giotto: alcune più vicine agli influssi della pittura riminese, altre a quella bolognese, più espressiva. I nuovi interventi, in parte sovrapposti ai primi, talvolta introducono nuovi soggetti, come gli episodi della *Vita di Giovanni Battista* tra le *Storie della Passione di Cristo*, altre volte integrano particolari perduti, forse in seguito alla caduta di parte degli intonaci, causata dall'umidità: si è venuto così a creare una sorta di complesso «collage», le cui singole parti sono di difficile attribuzione. I soggetti raffigurati, conservati nei secoli, sono incentrati sull'esempio di umiltà e di obbedienza di Maria, sul martirio del Battista, testimone e precursore di Cristo, che scelse la vita solitaria del deserto, e sui momenti dell'estremo sacrificio del Signore: modelli costanti per la vita delle monache e oggetti di particolare devozione della Beata Beatrice.

La raffigurazione della vita di Maria inizia nella lunetta con l'Annunciazione [▶ Fig. 43], dove i due protagonisti sono collocati sotto due arcate: la Vergine ritrosa si appoggia con una mano all'ampio trono su cui è seduta, mentre l'angelo avanza reggendo lo scettro gigliato. Vicini alla tradizione iconografica orientale sono la Visitazione, con l'abbraccio tra Maria ed Elisabetta, e la Natività di Gesù. La Vergine, avvolta nel manto blu, è stesa al centro della scena, distante dal Bambino che appare due volte, protetto dalle rocce del paesaggio: prima nella mangiatoia, vicino al bue e all'asinello, e dopo tra le due puerpere che lo stanno lavando.

Seguono l'Adorazione dei Magi, dove il re più anziano bacia il piede dell'Infante, e la Presentazione al Tempio, in cui compaio-



no Giuseppe, che offre le due tortore, ed «Anna Profetessa», come dichiara il cartiglio.

Sulla parete opposta, nella lunetta si trova la Fuga in Egitto, particolarmente sintetica e suggestiva: le porte sui lati, simbolo delle città di partenza e di arrivo, appaiono sproporzionate rispetto alle figure centrali, colte in atteggiamenti affettuosi. Maria, nell'ampia veste rossa, sta per prendere in braccio il figlio, mentre si trova ancora sulle spalle del padre; egli, preoccupato, volta il viso all'indietro per controllare ciò che accade. Anche nella Strage degli Innocenti il pittore sceglie di collocare due architetture ai lati della raffigurazione, incorniciando il momento in cui Erode, seduto in trono, ordina imperioso l'uccisione dei bambini: le donne, compatte in secondo piano, flettono in avanti il capo, in segno di desolata disperazione.

Nel riquadro con *Gesù tra i dottori*, il bambino a piedi nudi su una pedana enumera con le dita le questioni sottoposte ai Dottori, mentre Maria e Giuseppe, dal manto rosato illuminato di chiaro in primo piano, raggiungono il tempio.

Gli ultimi due episodi della cappella raffigurano la *Dormitio Virginis* e l'*Assunzione*, di particolare interesse perché riporta la



Fig. 43. Secondo Maestro di Sant'Antonio in Polesine, Annunciazione, Ferrara, Sant'Antonio in Polesine



scena della *Sacra Cintola*: secondo la tradizione, Maria donò a san Tommaso, assente alla glorificazione e perciò incredulo, la propria cintura come prova. La variazione adottata in questo caso è assai singolare, in quanto il santo viene sostituito da una figura femminile, con la fronte alta e i capelli intrecciati: è la Beata Beatrice, premiata per la sua fervida devozione. Anche la presenza, in un riquadro sottostante, della figura di sant'Onofrio, vecchio eremita coperto di fronde, vissuto per più di sessant'anni nel deserto, ricorda nella scelta eremitica la vita della beata.

Sulla parete di fondo della cappella, sopra la finestra, compare la figura di *Cristo*, mentre ai lati le edicole che accolgono *San Pietro* e *San Paolo* sono tagliate: l'ampliamento della finestra ha comportato la perdita di parte degli affreschi. Questo è significativo se si pensa che nella cappella di destra il medesimo intervento non ha intaccato le immagini dei *Santi Giovanni Evangelista e Battista* dipinti ai lati, ma la figura di *San Francesco* posta sopra l'apertura. Ancora una volta si vede come, all'interno delle stesse composizioni, alcune immagini siano state ridipinte, adattandole ai nuovi interventi architettonici, altre invece siano state conservate.

Gli episodi della Passione iniziano con l'*Orazione nell'orto degli ulivi*, dove un angelo appare a confortare il Signore, mentre Pietro è colto nel momento del suo risveglio e Giacomo e Giovanni ancora dormono. Nel *Bacio di Giuda*, che comprende i due momenti dell'arresto di Cristo e di Pietro che taglia l'orecchio a Malco, e nel *Cristo deriso* il pittore raffigura Gesù solo, al centro, e le altre figure raggruppate ai lati, come in uno schema fisso.

Di origine orientale è l'iconografia del *Cristo sale sulla croce* [> Fig. 44]: salendo da solo verso i due uomini curiosi che lo attendono con gli strumenti della Passione, Egli esprime la volontarietà del sacrificio. Tale rappresentazione ha avuto molta fortuna in ambito monastico, in quanto la vita condotta in queste realtà veniva spesso indicata come «Scala Dei»: via attraverso la quale dall'imperfezione si sale in alto, al culmine della purificazione, nell'osservanza della Regola.

A sinistra della scena, in basso, si raccoglie un gruppo di soldati, tra i quali uno trattiene Simone, mentre Longino colpisce il





fianco di Cristo con la lancia; altri sulla destra tagliano la veste con la spada per dividersela.

Intervento successivo è la *Discesa al Limbo*: nei tre giorni che intercorrono fra la morte e la resurrezione, Cristo trionfatore col vessillo crociato abbatte le porte sotto cui rimane vinto e schiacciato il demonio ed aiuta ad uscire dal Limbo Adamo ed Eva, il patriarca Abramo, dalla lunga barba, il Battista orante e le altre anime che non potevano salire in Paradiso prima del suo sacrificio di riconciliazione col Padre.

Dopo la breve parentesi dedicata a san Giovanni, con la *Decapitazione del Battista e la Danza di Salomè*, le immagini ritornano a raffigurare gli ultimi momenti del ciclo: il *Cristo crocefisso tra Maria e Giovanni*, la *Deposizione dalla croce*, i cui personaggi si ripetono nel *Cristo nel sepolcro* e infine le *Marie al sepolcro*, in parte tagliato e nascosto da una scala.

Gli interventi pittorici nel monastero continuarono anche nei decenni successivi del Trecento, ma ci rimangono solo frammenti di un *Giudizio Universale* e *Due sante* di un maestro vicino ai modi di Altichiero, tradotti in un linguaggio più semplice ed ingenuo.

Fig. 44. Primo Maestro di Sant'Antonio in Polesine, *Cristo sale sulla croce*, Ferrara, Sant'Antonio in Polesine



L'abbazia di Pomposa: un complesso decorativo di straordinaria ricchezza

Il «monasterium Sanctae Mariae in Comaclo quod Pomposia dicitur» è citato per la prima volta nell'874, ma sorge sul luogo in cui, già da un secolo, esisteva un romitorio benedettino. La chiesa attuale venne consacrata nel 1026, data che appare su una lastra del pavimento, nel periodo in cui l'abate Guido degli Strambiati ne fece un vivace centro di riferimento per mistici, studiosi, papi ma anche re e imperatori.

L'edificio in laterizio venne eretto con materiale di reimpiego; la pianta è a tre navate divise da colonne, con copertura a capriate lignee, e termina nell'abside semicircolare, poligonale all'esterno, secondo il modello esarcale. La chiesa è illuminata tramite ampie monofore che tagliano le pareti della navata centrale, coronate all'esterno da arcate cieche.

Tra l'XI e il XII secolo il complesso fu oggetto di continui ampliamenti architettonici, che riguardarono la zona absidale, con la costruzione della cripta e delle absidiole, l'atrio, il cui triplice arco trionfale e le grandi patere rotonde nei peducci si rifanno alla romana Porta Aurea di Ravenna, e la possente torre campanaria. L'ideale di grandiosità dell'ingresso e del campanile si ritrova nel palazzo della Ragione, edificio capitolare annesso al monastero in cui l'abate svolgeva le sue funzioni istituzionali ed amministrative. Degli edifici disposti intorno al chiostro, addossato al fianco meridionale della chiesa, rimangono il Capitolo, il dormitorio e il Refettorio nella veste due-trecentesca.

Pomposa rimase vivace centro di interessi economici e religiosi fino al XIV secolo, periodo in cui si procedette ad una nuova campagna decorativa, ancora visibile nei diversi spazi dell'abbazia.

Gli affreschi della sala capitolare sono frutto di un progetto unitario, che doveva coprire interamente le quattro pareti, incentrato sul rapporto tra l'Antica Legge, rappresentata dai *Profeti*, la Nuova, introdotta dalla *Crocifissione* e testimoniata dai *Santi Pietro e Paolo*, e infine la vita monastica dell'ordine, impersonata da *San Benedetto* e da *San Guido*, esempio diretto della vita pomposiana.

La *Crocifissione* è posta sulla parete meridionale e presenta uno schema semplificato su modello duecentesco: la scena è affollata e confusa, le figure sono massicce e potenti, mentre al-



cuni particolari, come i capelli ondulati e lumeggiati, indicano maggior raffinatezza.

Ai lati, i principi degli Apostoli e i santi benedettini vicini a loro vengono ritratti illusionisticamente come persone in carne ed ossa, entro spaziose ed eleganti nicchie rappresentate frontalmente. I dodici *Profeti*, sulle pareti laterali, appaiono dipinti a monocromo con sintetici colpi di luce in ocra chiarissimo, come statue classiche, all'interno di finte bifore rosee con archi trilobati e rosoni centrali, spartite da bianchi colonnati. Di singolare interesse è il tentativo di organizzare gli spazi finti lungo i lati secondo un unico punto di vista, centrato nella vasta *Crocifissione* sulla parete di fondo.

Il modello di questa soluzione compositiva sembra desunto dalla decorazione pittorica eseguita da Giotto nella sala capitolare della Basilica del Santo a Padova, dove santi e profeti appaiono fianco a fianco all'interno di edicole rivolgendosi allo spettatore. Anche la scelta del monocromo è avvicinabile ad un'opera padovana del grande maestro toscano: la decorazione dello zoccolo con *Vizi* e *Virtù* della Cappella degli Scrovegni. In base a questi confronti e al gusto dell'artista sia per i volumi spalancati e spaziosi delle architetture sia per la classicità della concezione formale, che talvolta lascia spazio ad una particolare caratterizzazione dei volti – visibile nell'espressione curiosa di san Benedetto che corruga la fronte –, gli affreschi sono databili attorno al secondo decennio del Trecento.

Ad un momento successivo e ad una diversa mano sono da attribuire gli interventi pittorici nel Refettorio. Qui si sono individuati due momenti successivi di intervento decorativo: del primo, eseguito attorno alla metà del Duecento, sopravvivono lacerti o grandi zone molto danneggiate; il secondo, avvenuto in seguito ad una ristrutturazione architettonica, è sicuramente posteriore al 1318, in quanto questa data appare graffita sull'intonaco dipinto duecentesco, usato come arriccio per i nuovi affreschi.

La decorazione della parete occidentale è costituita da un timpano con rosone centrale, delimitato da una fascia di racemi fogliacei, già presenti nel sottotetto della chiesa di Sant'Agostino a Rimini, e da un doppio ordine di quadrati scanditi da colonni-



ne tortili e da un motivo a nastro attorcigliato, simile a quello usato nell'abside di Bagnacavallo. Sulla parete orientale, in relazione alla funzione dell'aula, viene proposto il soggetto consueto dell'*Ultima Cena*, seguito dall'immagine di *Cristo in trono tra la Vergine e il Battista* e dal miracolo della *Cena dell'abate Guido*. Le scene sono divise da colonne tortili e profilate da cornici cosmatesche, mentre superiormente una teoria di mensole confluisce verso il centro della rappresentazione.

Nell'*Ultima Cena* [> Fig. 45], animata dalle movenze vivaci degli *Apostoli*, disposti intorno ad un ampio tavolo circolare, Giuda si distingue per l'aureola argentata, oggi ossidata e divenuta scura. L'immagine del *Cristo in trono fra santi* si avvicina molto a quella analoga dipinta nel coro della chiesa di sant'Agostino: si ravvisa lo stesso monumentalismo nella resa delle figure, impostate severamente, anche se qui la stesura pittorica diviene morbida e sfumata. La Vergine, con una veste rossa e un ricchissimo manto giallo rivestito in ermellino, e il Battista dalla preziosa veste verde smeraldo, appaiono piuttosto rigidi ed immobili ma si distinguono per la dolcezza dei loro visi.

La *Vita dell'abate Guido*, scritta da un monaco pomposiano già suo sottoposto, è la fonte esplicativa dell'episodio successivo:







Guido, che era solito bere al tavolo soltanto acqua, miracolosamente converte in vino quella nel suo bicchiere, in modo da non distinguersi tra gli altri commensali, in occasione della presenza dell'arcivescovo di Ravenna Gebeardo, che incuriosito guarda nel suo bicchiere. Il vescovo dalla graziosa cuffia imbottita e dal manto blu intenso sostiene il calice, gli uomini al suo seguito, con eleganti vesti bicolori ocra e rosse, si consultano e i giovani monaci, vicini all'abate, osservano attenti.

Sulle pareti laterali, il ciclo prosegue con una ormai consunta *Orazione nell'orto* e un *Monaco in lettura al desco* su quella opposta.

Recentemente questi affreschi sono stati avvicinati alle opere di Pietro da Rimini e ritenuti uno dei primi interventi dell'artista, ancora legato a soluzioni arcaizzanti riferibili all'impresa più precoce della scuola riminese, gli affreschi del coro di Sant'Agostino a Rimini.

Di epoca successiva è la decorazione che occupa l'abside, la controfacciata e gli spazi sopra le arcate della navata centrale, all'interno della chiesa abbaziale.

Mancano testimonianze documentarie che ne attestino la presenza ma la lettura stilistica delle immagini permette di attribuire l'esecuzione dei lavori a Vitale da Bologna e alla sua bottega. L'iscrizione, tra la calotta e l'emiciclo absidale, ridipinta più volte nell'arco dei secoli, riporta la data 1351, da ritenersi conclusiva dei lavori.

Nella scritta compare anche il nome del committente: l'abate Andrea, che resse l'abbazia dal 1336 al 1361.

La decorazione è in discreto stato di conservazione, ma in origine era anche arricchita di ornati a pastiglia, di vetri lucenti e di applicazioni di strisce di metallo dorato che conferivano all'ambiente un'apparenza lussuosa e aristocratica, oggi solo intuibile da ciò che è rimasto.

Il *Cristo* è seduto pesantemente all'interno di una mandorla e la stoffa preziosa sotto di lui si ripiega in modo naturale e voluminoso. La figura sotto la mandorla, inconsistente ed eterea, sembra sostenerla con difficoltà, assumendo posizioni alquanto articolate, mentre nasconde, sotto il suo mantello, alcune anime al demone vicino. Le stelle dorate sono applicate sull'intonaco, contrastando col blu di fondo, come le applicazioni brillanti sulle vesti della *Ver*-



gine e delle sante e su quella di San Michele, che con espressione dolcissima pesa le anime sulla bilancia a due piatti e accarezza la testa bionda della piccola anima destinata al Paradiso.

Sull'altro lato vi è l'abate inginocchiato a mani giunte — sul quale il pittore si sofferma per un inedito e realistico ritratto — egli riceve l'intercessione di Maria, in bianco diafano, che chiede al Figlio, tramite un cartiglio, clemenza per lui e per la comunità che rappresenta. Una fitta schiera di *Sante* principesse [> Fig. 46], rilucenti per l'oro delle applicazioni, vergini e martiri, tra le quali Caterina con la ruota del martirio, Orsola, Elena con la croce, e la Maddalena dai lunghi capelli biondi fluenti sulle spalle e in un prezioso vestito rosso, sono collocate in primo piano. Nell'apice della calotta schiere di *Angeli*, molto animate, suonano mandole, pive e ribeche, organetti tamburelli e liuti, danzando lietamente.

Lungo il registro inferiore, i *Santi Martino e Giovanni Battista*, ormai difficilmente leggibili, occupano gli spazi tra le finestre assumendo pose concitate: il primo quasi disarcionato da cavallo, taglia il suo mantello per coprire il povero sottostante; il secondo è intensamente impegnato nella predicazione.

Fig. 46. Vitale da Bologna, *Cristo in gloria*, particolare, Pomposa, Abbazia





Gli *Evangelisti*, riconoscibili attraverso i relativi simboli posti ai loro piedi, e i *Dottori della Chiesa* occupano i due estremi dell'emiciclo absidale, seduti ai loro scrittoi, prospetticamente scorciati verso il centro della composizione. Essi appaiono talvolta in pose artificiose, mentre il più delle volte la schiettezza e il naturalismo della rappresentazione li coglie mentre leggono, temperano o soffiano la penna intasata.

Vitale sembra intervenire in prima persona nelle *Storie di sant'Eustachio*, raffigurate all'interno di riquadri appena sopra la zoccolatura absidale in finti marmi policromi, dove sono più evidenti l'espressività e il lirismo tipici delle sue opere, sebbene sia andata perduta gran parte della pellicola pittorica. Nel 1957 gli affreschi sono stati staccati dal muro e restaurati, in quanto l'umidità aveva lasciato in molti punti solamente i tratti disegnati di intonazione ocra e rossastra.

La storia del santo, capitano di Traiano e chiamato Placido prima del battesimo, inizia con l'episodio più noto e leggendario: *Cristo appare a sant'Eustachio*, mentre egli si trova a caccia in una foresta. Il santo cavaliere è vestito come un cortigiano trecentesco, col falcone e lo specifico guanto per tenerlo, che alla vista del Cristo fra le corna di un cervo ha uno scatto improvviso e si converte alla fede. Intorno al protagonista, il cavallo è descritto in uno scorcio ardito mentre i cani e il servo, visto di schiena, avanzano indifferenti.

Nel secondo riquadro è raffigurato il *Battesimo di sant'Eustachio*, *della moglie Teopista e dei figli Agapito e Teopisto*, tutti immersi in un fonte policromo di forma esagonale, al di sotto di un tempietto con volta in prospettiva. L'aspetto duro del vescovo Giovanni è attenuato dalla dolcezza espressiva dei neofiti, in particolare di Teopista, che abbraccia teneramente i due figli conferendo un carattere di intimità alla scena.

Le sventure di Eustachio, descritte coi tratti e i colori di una fiaba, sono narrate sinteticamente nei riquadri successivi, assai malridotti: si intravedono i pirati che hanno saccheggiato la casa del santo e una figura mesta dall'elegante veste rosa mentre abbraccia i due figli imploranti. In seguito al rapimento di Teopista e alla perdita di Agapito e Teopisto, aggrediti dalle fiere, in primo piano si vede la figura di Sant'Eustachio piangente nel deserto, che



con gesto umanissimo si porta le mani al volto in segno di disperazione. Nel frattempo, in un angolo della stessa scena, i due figli sono tratti in salvo, all'insaputa del santo cavaliere.

Gli ultimi riquadri, interpretabili solo attraverso alcuni particolari significativi rimasti, riguardano il ritorno a Roma per volere dell'imperatore Traiano, dove il santo incontra e riconosce i figli e la moglie, salvati miracolosamente, e il martirio dei quattro per volere dell'imperatore Adriano. Nella medesima composizione, Adriano sul trono emerge in primo piano, mentre indica ai suoi soldati la grata dietro cui sono posti i quattro, rei di non aver rinnegato la propria fede. Dopo il tentativo fallito di farli sbranare da un leone, essi sono rinchiusi per tre giorni nel ventre di un bue di bronzo arroventato, dove moriranno senza riportare tuttavia alcuna ustione e mantenendo le mani giunte in preghiera e i volti soavi. Mentre gli angeli recano in cielo le loro animule, un malefico e deforme fuochista imperterrito salta sui mantici per alimentare continuamente il fuoco.

L'attività di Vitale nella decorazione dell'abbazia sembra terminare qui; infatti gli affreschi trecenteschi che ricoprono le navate della chiesa e la controfacciata sembrano successivi e opera almeno di due diversi artisti, che pur riprendendo alcune soluzioni del maestro, presentano notevoli differenze di stile. Numerose appaiono le ripetizioni compositive, i gesti iterati e convenzionali entro ambienti privi di profondità e i colori non presentano la preziosità di quelli absidali.

A una certa ingenuità strutturale corrisponde però una notevole ricchezza iconografica, certamente dettata dall'abate committente: il ciclo completo presenta le *Storie del Vecchio e del Nuovo Testamento* e dell'*Apocalisse*, disposte su tre registri sovrapposti sulle pareti della navata centrale, e il *Giudizio Universale*, che occupa la controfacciata, divisi da ornati geometrici a tre colori e commentati da didascalie a bianche lettere gotiche su fondo azzurro, oggi in gran parte perdute.

Il primo riquadro sul lato meridionale ospita tre episodi della Genesi: Adamo ed Eva, Il sacrificio di Caino e Abele e l'Uccisione di Abele. Queste raffigurazioni, come tutte quelle dipinte su questa parete, sono opera di un artista di cui il Longhi rievoca il «sapore favoloso, pieno di slanci lineari, di accentuazioni deco-



rative, di improvvisazioni liriche; talvolta anche di delicatezze sfumate, di un chiaroscuro sempre tonale e colorato», che si contrappongono all'autore degli affreschi della parete opposta che invece appare «addirittura incomposto, ma non privo di un certo sbarrato stupore patetico», visibile ad esempio nella *Crocifissione* e nel *Noli me tangere* (Longhi, 1950).

Nell'Arca di Noè, l'ingenua rappresentazione dà spazio alla curiosa architettura voltata a botte, da cui il patriarca si affaccia in due momenti diversi per lasciare andare e poi riprendere la colomba, mentre gli animali e i famigliari occhieggiano dalle finestrelle e un villaggio favoloso con una chiesa traspare mentre è sommerso dai flutti.

Le storie proseguono con gli episodi di *Abramo che riceve i tre angeli*, l'*Ospitalità di Abramo*, *Isacco*, *Esaù e Giacobbe*, e *Il sogno di Giacobbe* [▶ Fig. 47]: «di stupenda eleganza la scena nel Giacobbe che dorme, come in un'amaca, curvato dal capo alle piante, nell'angolo che sale i gradini spaziatissimi della scala;



Fig. 47. Bottega di Vitale da Bologna, II sogno di Giacobbe, Pomposa, Abbazia



nella fusione e ripresa del gesto di Giacobbe, in piedi, in quello dell'angelo che addita» (Longhi 1950).

Le raffigurazioni continuano con il Sogno di Giuseppe, Giuseppe venduto ai fratelli e il pianto di Giacobbe, Giuseppe accusa Beniamino, Giacobbe benedice i figli; mentre, passando sulla parete settentrionale si trovano: l'Esodo degli Ebrei dall'Egitto, Mosè riceve le tavole della Legge, il Trasporto dell'arca santa.

L'episodio seguente, in passato segnalato come Giosuè ferma il sole, sembra da interpretare invece come Davide e Golia [> Fig. 48], dove il giovane si sbraccia tendendo la fionda contro il cielo e la pietra colpisce l'elmo dell'enorme Golia barcollante, la cui armatura con aggiunte in pastiglia a rilievo, doveva essere coperta un tempo da lamine di metallo. Molto rovinate sono le scene di Daniele nella fossa dei leoni e di Elia sul carro del fuoco, mentre i riquadri terminali, a parte un episodio di battaglia strappato e conservato nel museo dell'abbazia, sono illeggibili.

La narrazione procede con le *Storie di Cristo* nuovamente sulla parete meridionale, a partire dalla zona absidale, con l'*Annunciazione* che divide con la *Visitazione* uno spazio alle porte di una città rossa e turrita, l'*Adorazione dei Magi*, in cui i re dalle ricchissime vesti secondo la moda di metà Trecento, si rincorrono, inarcati e profilati da linee taglienti. La successiva *Strage degli innocenti*, con la *Fuga in Egitto* sullo sfondo, si distingue fortemente per i vivaci contrasti tra la fredda ferocia irreale dei manigoldi e l'umana dolcezza dei figli e delle madri straziate dal dolore.

Una serie singolare di particolari quotidiani si ritrova nelle immagini successive: nella *Presentazione al Tempio* si vede sull'altare un trittico gotico dalle figure rilevate in pastiglia, mentre nel *Battesimo di Cristo*, secondo un'iconografia inconsueta, il Battista è inginocchiato ad attingere l'acqua del Giordano con una ciotola, e ancora nelle *Nozze di Cana*, un servitore di spalle si torce e quasi si sfianca per trinciare l'agnello nel piatto di stagno, mentre sulle spalle dell'altro in primo piano vi è un enorme otre a forma di corno, da cui esce l'acqua miracolata per riempire le idrie ai suoi piedi.

Seguono, fino al termine della parete, la Resurrezione della figlia del Sinagogo e la Resurrezione del figlio della vedova di

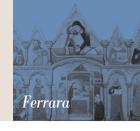




Fig. 48. Bottega di Vitale da Bologna, Davide e Golia, Pomposa, Abbazia

Naim. Anche la prima immagine della parete settentrionale presenta un miracolo, la Resurrezione di Lazzaro, cui seguono gli episodi che descrivono la passione di Cristo: l'Entrata di Cristo a Gerusalemme, l'Ultima Cena, l'Orazione nell'orto e la Cattura di Cristo, che si dividono un affollato riquadro, la Crocifissione, gremita di volti espressivi e ben scorciati, il Trasporto di Cristo morto, le Marie al sepolcro, allo stesso tempo vivamente affascinate e spaventate, il Noli me tangere, in cui si distingue lo scatto arcuato del Cristo che solleva il mantello e mostra la pianta del piede, l'Incredulità di san Tommaso e la Pentecoste.

Il ciclo prosegue con gli episodi apocalittici, accuratamente descritti nel testo dei Salmi (a cui si rimanda), per terminare nel *Giudizio Universale*, in cui sembra di poter riconoscere la compresenza dei due artisti già citati: il più accorato nella parte superiore, il pittore raddolcito e fluente in quella inferiore.



La composizione è divisa in registri, dominati dalla figura gigantesca del *Redentore* che appare due volte: nella prima in alto è raffigurato benedicente, dopo il Giudizio, all'interno di una mandorla verdastra fiancheggiata da angeli, simile, nella posa irrigidita, all'immagine absidale. Ai lati compaiono la *Gerusalemme celeste*, città turrita e con edifici gotici rossi e gialli, sovrastata dall'agnello mistico entro un tondo, e una mandorla sostenuta da angeli che contiene i *Simboli della Passione di Cristo*. Nelle zone sottostanti le schiere dei beati adoranti seguono l'ordine gerarchico religioso e civile: vescovi, preti, diaconi, monache, principi, secolari.

Nella seconda immagine *Cristo giudice* mostra le mani aperte e piagate, mentre siede maestoso entro una mandorla gialla, esprimendo maggior serenità e solennità. Al suo fianco vi sono gli *Apostoli* adoranti, descritti con fluentissime linee gotiche, e, al di sotto, un angelo che introduce in *Paradiso* un pontefice, due vescovi e tre abati benedettini, mentre un altro angelo impetuoso, aiutandosi con la spada, caccia i malvagi all'*Inferno*, dove li aspettano diavoli neri e *Lucifero* con le corna lunate.

Infine, in un piccolo riquadro sottostante, san Benedetto benedice un giovane monaco inginocchiato ai suoi piedi, identificabile forse con il successore di Andrea, l'abate Aymerico, a capo del monastero tra il 1361 e il 1376.

Bibliografia

Benati D., Pittura del Trecento in Emilia Romagna, in La pittura in Italia. Il Duecento e il Trecento, a cura di E. Castelnuovo, Milano 1986, pp. 193-232.

Benati D., Francesco da Rimini e gli esordi del gotico bolognese, Bologna 1990.

Benati D., Bologna. Pittura, in Enciclopedia dell'Arte Medievale, vol. III, Roma 1992, pp. 591-97.

Benati D. (a cura di), Il Trecento riminese. Maestri e botteghe fra Romagna e Marche, catalogo della mostra, Rimini, Museo della Città, 20 agosto 1995-7 gennaio 1996, Milano 1995.

Boskovits M., Da Giovanni a Pietro da Rimini, in La pittura fra Romagna e Marche nella prima metà del Trecento, Atti del Convegno (Mercatello, 1987), «Notizie da Palazzo Albani», XVI, 1, 1988, pp. 35-66.

Conti A., La miniatura bolognese. Scuole e botteghe 1270-1340, Bologna 1981.

D'Amico R., **Grandi R.**, **Medica M.** (a cura di), *Francesco da Rimini e gli esordi del gotico bolognese*, catalogo della mostra, Bologna, Lapidario del Museo Civico Medievale, 6 ottobre-25 novembre 1990, Bologna 1990.

Delucca O., I pittori riminesi del Trecento nelle carte d'archivio, Rimini 1992.

Emiliani A., Montanari G., Pasini P.G., Gli affreschi trecenteschi da Santa Chiara in Ravenna, Ravenna 1995.

Emiliani A. (a cura di), La Pinacoteca Nazionale di Bologna, Milano 1997.

Flores d'Arcais F., Giotto, Milano 2000.

Gnudi C., Vitale da Bologna, Milano 1962.

Jacopo da Varazze, *Legenda Aurea*, a cura di A. e L. Vitale Brovarone, Einaudi, Torino 1995, cap. IX, pp. 67-71.

Longhi R., Mostra sulla pittura bolognese del Trecento, Bologna 1950. Lugato C., Gli Agostiniani a Rimini e gli affreschi in Sant'Agostino, in Il Trecento Riminese. Maestri e botteghe tra Romagna e Marche, catalogo della mostra, Rimini, Museo della Città, 20 agosto 1995-7 gennaio 1996, Milano 1995, pp. 82-93.

R















Bibliografia

 $\overline{\mathbf{M}}$

Maltese C., Le tecniche artistiche, Milano 1981.

K

Ragghianti C.L., Gli affreschi di Casa Minerbi a Ferrara, Milano 1971, pp. 10-26.

 $\overline{\mathbf{S}}$

Salmi M., L'abbazia di Pomposa, Milano 1966, pp. 149-61.

Santini C., Itinerari di Vitale: Udine e Pomposa, in «Arte Cristiana», 79 (1991), pp. 221-22.

Skerl Del Conte S., Vitale e la sua bottega nella chiesa di Sant'Apollonia a Mezzaratta, Bologna 1993.

T

Tosi Brandi E., La Scuola Riminese del Trecento negli affreschi restaurati in Sant'Agostino, in «I quaderni del Portico del Vasaio», IV (1999), Rimini 1999.

Turchini A., Lugato C., Marchi A., Il Trecento riminese in Sant'Agostino a Rimini, Cesena 1995.

V

Varese R., La pittura a Ferrara e nel territorio dal XIII al XIV secolo, in Storia di Ferrara, IV, a cura di A. Vasina, Ferrara 1987, pp. 409-507.

Vasari G., Le vite de' più eccellenti architetti, pittori e scultori, a cura di L. Bellosi, A. Rossi, Torino 1986.

Volpe A., Pittura a Pomposa, in Pomposa. Storia, Arte, Architettura, a cura di A. Samaritani, C. Di Francesco, Ferrara 1999, pp. 95-152.

Volpe C., La pittura emiliana del Trecento in Tommaso da Modena e il suo tempo, Atti del Convegno, Treviso 1979.

 $\overline{\mathbf{W}}$

Wundram M., Nicola Pisano, in Enciclopedia dell'Arte Medievale, vol. VIII, Milano 1997, pp. 687-95.

A

Abside Struttura architettonica a pianta semicircolare, poligonale o polilobata, coperta da calotta emisferica, detta conca o catino absidale: è usata nella chiesa cristiana come parte terminale della navata ed assume un'importante funzione liturgica in quanto luogo dov'è posto l'altare. In particolare, nell'architettura gotica, assume forme composite, ospitando un deambulatorio su cui si affacciano nicchie semicircolari dette absidiole e cappelle dedicate al culto dei santi.

Affresco Tecnica pittorica che consiste nella stesura dei pigmenti colorati sull'intonaco del muro ancora fresco. Sulla superficie da dipingere veniva steso uno strato di calce e sabbia a grana grossa impastate con acqua, detto arriccio, su cui si poteva eseguire il disegno preparatorio, detto sinopia perché realizzato con una terra rossa proveniente da Sinope sul Mar Nero. Sopra questo primo strato di intonaco si procedeva alla stesura di uno strato più liscio, composto di calce, sabbia fine e spesso di polvere di marmo, detto tonachino, destinato a ricevere il colore. Attraverso un processo di carbonatazione, la calce dell'intonaco, reagendo con l'anidride carbonica dell'aria, si trasforma in carbonato di calcio, formando una superficie dura ed uniforme che contiene e mantiene intatti per lunghi periodi i colori. Dovendo lavorare sull'intonaco ancora umido, si doveva stendere solo la porzione di tonachino sulla quale si prevedeva di dipingere. Fino al XIII secolo si procedeva a pontate, ovvero si definivano le zone da eseguire in corrispondenza dell'altezza e della collocazione dell'impalcatura su cui si stava lavorando, mentre a partire da Giotto l'esecuzione si suddivise a giornate, procedimento che permetteva all'artista di scegliere quotidianamente la parte da dipingere, sequendo le linee principali dell'immagine. L'affresco finito si poteva ritoccare a secco, mediante la stesura di pigmenti colorati direttamente sul muro asciutto, ma questi interventi erano destinati ad un'assai breve durata nel tempo. Arco struttura architettonica portante a linea curva che ha la funzione di scaricare su colonne, pilastri o muri il carico delle costruzioni sovrastanti. È formato da conci tenuti insieme da malta o da cemento e il blocco a cuneo alla sommità è detto chiave; gli elementi su cui l'arco appoggia sono detti imposte e la loro distanza si chiama corda, mentre la distanza tra quest'ultima e la chiave è denominata freccia. La superficie interna della curva dell'arco è l'intradosso mentre quella esterna è l'estradosso; il sottarco è la parte inferiore della struttura di un arco. I diversi tipi di arco vengono classificati in base all'andamento della curva, detto sesto. Nei cantieri delle cattedrali gotiche per motivi di maggior stabilità si sostituì

Glossario

l'arco a tutto sesto, nel quale la curva disegna un semicerchio, con quello a sesto acuto o a ogiva, costituito da due sezioni di cerchio con centro diverso che si congiungono formando una punta, che permette di scaricare il peso delle altissime pareti direttamente sui possenti pilastri. Esternamente si fece invece uso dell'arco rampante, in cui le imposte sono a livelli diversi e ciò permette di attenuare le spinte laterali.

Arcone Termine usato per indicare in particolare l'arco trionfale che divide la *navata centrale*, ovvero il vano longitudinale che si sviluppa all'interno della chiesa tra muri o sequenze di colonne e pilastri, dal presbiterio.

Campata Distanza fra due elementi portanti consecutivi (pilastri, colonne, spalle di ponte) di un qualunque edificio: in particolare, la porzione di spazio in cui risulta divisa la navata di una chiesa, mediante l'incontro di archi longitudinali e trasversali.

Capriata Struttura di forma triangolare, generalmente in legno, che sostiene gli spioventi del tetto e funge da soffitto.

Cimasa Parte più alta e cuspidale di una tavola dipinta.

Colonna tortile Particolare tipo di colonna nella quale il fusto, elemento centrale, si avvita a spirale.

Coro Zona della chiesa riservata ai cantori e collocata nel presbiterio o nell'abside. Lungo le pareti sono disposti solitamente gli stalli lignei con al centro un leggio destinato ai corali. Nel Trecento il termine delinea genericamente lo spazio intorno all'altare.

Deambulatorio Nelle chiese medievali corridoio che si sviluppa lungo l'abside e intorno al coro; talvolta permette l'accesso alle cappelle radiali.

Dossale Lastra di pietra scolpita o tavola di legno intagliata e dipinta che si erge sopra l'altare.

Edicola Incorniciatura di un vano, costituita da due colonnine sorreggenti un frontone triangolare o curvo o una cuspide.

Lesena Semipilastro o semicolonna appoggiata ad un muro con funzione esclusivamente decorativa.

Loggia Edificio o parte di esso coperto a volta e aperto su uno o più lati verso l'esterno.

Lunetta Porzione compresa tra il sesto dell'arco e il suo piano d'imposta; per estensione, l'affresco che la decora.

Glossario

Mandorla Cornice di forma ovale dipinta o a rilievo, contenente l'immagine di Cristo in maestà: indica l'irradiarsi della luce gloriosa.

Mensola Elemento architettonico aggettante dalla parete, a volte decorato con volute o scanalature, che sostiene cornicioni, archi, balconi.

Monofora Finestra ad una sola apertura.

Nartece Portico colonnato addossato alla facciata, riservato ai catecumeni e ai penitenti. Nelle chiese con quadriportico antistante, è il lato di questo lungo la facciata.

Oculo Finestra rotonda

Patera Recipiente di forma bassa e rotonda in metallo o d'argilla. Nel Medioevo veniva murato all'esterno degli edifici come motivo decorativo.

Pastiglia Impasto di gesso, polvere di marmo e colla che crea una specie di stucco da modellare, dorare ed applicare come decorazione sulla superficie dipinta.

Peduccio Elemento architettonico aggettante dalla parete, utilizzato come sostegno di imposta per un arco.

Presbiterio Spazio della chiesa riservato al clero, occupa la zona terminale della navata centrale ed è chiuso dall'abside.

Rosone Apertura circolare a raggiera di grandi dimensioni, collocata al centro della facciata, sopra la porta principale delle chiese romaniche e gotiche.

Timpano In una chiesa è la superficie triangolare compresa tra gli spioventi del tetto, in corrispondenza della facciata o sopra l'arcone trionfale del presbiterio.

Trabeazione Elemento architettonico orizzontale sostenuto da colonne, pilastri, piedritti.

Transetto Navata trasversale che interseca le navate longitudinali di una chiesa, conferendole una pianta a croce latina. Come le altre navate può terminare con absidi.

Volta Copertura ad arco di uno spazio architettonico che prevede lo scarico del suo peso sugli appoggi della volta stessa. La volta più semplice è quella a botte, da intendere come il prolungamento ideale di un qualsiasi arco. La più usata in epoca gotica è la volta a crociera, costituita dall'intersezione di due volte a botte: l'incrocio è solitamente profilato da

 \overline{M}

N

P

R

М



Glossario

nervature aggettanti sull'intradosso, dette *costoloni*, che permettono di convogliare le spinte sui pilastri di sostegno della volta.

L'Editore è a disposizione di tutti gli eventuali proprietari di diritti sulle immagini riprodotte, nel caso non si fosse riusciti a reperirli per chiedere debita autorizzazione.





