

UNA TAVOLA POCO NOTA DEL QUATTROCENTO BOLOGNESE

Valerio Mosso

Quando si affronta la pittura bolognese del secondo Quattrocento ci si ritrova spesso a fare i conti con una situazione alquanto lacunosa, specialmente dovendo indagare i decenni che precedono il culmine della stagione bentivolesca. Se da un lato risulta carente l'effettiva conoscenza di quanto prodotto dai maestri più significativi – basti pensare al caso di Marco Zoppo -, dall'altro ci si trova a ragionare su una serie di opere, talvolta di qualità non irrilevante, isolate nel loro anonimato e dunque più facilmente dimenticate; dipinti attorno ai quali è difficile creare un *corpus*, ma che contribuiscono comunque a farci comprendere il contesto figurativo entro cui sono nati. Uno di questi prodotti è visibile nella sacrestia di sinistra del santuario della Madonna di San Luca e, nonostante l'importanza della sede, risulta particolarmente trascurato dagli studi. Si tratta di una tavola raffigurante la *Madonna in trono col Bambino tra i santi Tommaso d'Aquino, Domenico, Luca, Mattia, Pietro Martire e Vincenzo Ferrer*¹ (fig. 1).

Esistono poche certezze riguardo al dipinto, a partire dalla sua originaria collocazione. Una pertinenza domenicana è resa esplicita dalla presenza di ben quattro santi dell'ordine, con il fondatore collocato alla destra della Vergine, ma questo non restringe a sufficienza il campo di indagine. Qualche utile indicazione è offerta dai due santi rimanenti, Luca e Mattia. Il primo,



Fig. 1, Pittore bolognese, *Madonna in trono col Bambino tra i santi Tommaso d'Aquino, Domenico, Luca, Mattia, Pietro Martire e Vincenzo Ferrer*, Bologna, Santuario della Madonna di San Luca (sacrestia), 1460-1465 ca

¹ Il supporto, un unico pannello in legno di pioppo con uno spessore di 3 cm, misura 66 x 193 cm; sul perimetro, senza superare i limiti del pannello, è montata una coeva cornice dorata larga in ogni lato 6,5 cm. Ringrazio Camillo Tarozzi e Marco Pasqualichio per aver reso possibile l'analisi materiale dell'opera e per le utili osservazioni.

collocato fra Tommaso e Domenico, è testimone dell'antica venerazione per l'icona mariana, che la tradizione voleva dipinta dall'Evangelista. I diretti riferimenti al santo pittore risalgono almeno alla metà del Trecento, e alla fine del secolo la chiesa di Santa Maria del Monte della Guardia veniva sovente ricordata, anche nei documenti più ufficiali, come chiesa di San Luca; nel secolo successivo il culto per la Madonna di San Luca si intensificò ulteriormente, grazie anche all'iniziativa del giureconsulto Graziolo Accarisi: sua fu infatti la proposta di organizzare, nel 1433, la prima solenne processione dell'icona sacra entro le mura della città, e lo stesso Graziolo, verso il 1459, scrisse un volumetto sulla storia dell'immagine mariana nata dal pennello dell'Evangelista².

L'attuale ubicazione potrebbe dunque coincidere con quella più antica, ma un ulteriore indizio è fornito dalla presenza del san Mattia, collocato accanto al trono di Maria pur trattandosi di una figura apparentemente marginale rispetto al contesto religioso che si viene delineando. In realtà, poco dopo la metà del Duecento fu dedicata all'apostolo una chiesa fuori Porta Saragozza, e già nel 1257 la priora della chiesa del Monte della Guardia veniva citata anche come priora del convento femminile di San Mattia; qui nel 1270 risiedevano venti monache, ben più numerose delle tre presenti al Monte della Guardia, da cui, di fatto, dipendevano. Dopo varie vicissitudini, tra cui la distruzione dell'edificio durante la guerra con i Visconti, nella seconda metà del Trecento videro la luce dentro le mura, nell'attuale via Sant'Isaia, la nuova chiesa di San Mattia e il relativo convento. Bisogna però tener presente che già da tempo le suore del Monte della Guardia e quelle di San Mattia, pur avendo adottato la regola agostiniana, seguivano nella pratica la disciplina dei Domenicani, ponendosi sotto la loro tutela; questi, nel frattempo, si erano assicurati la facoltà di amministrare i sacramenti e predicare nel convento cittadino, che nel 1496 passò finalmente sotto il loro ordine divenendo uno dei principali centri religiosi in città³.

Per concludere riguardo all'originaria collocazione della tavola, la presenza di san Mattia e dei quattro santi domenicani rende probabile l'ipotesi che essa fosse destinata a un altare della chiesa *intra moenia*, mentre potrebbe essere giunta nel santuario con le soppressioni napoleoniche del 1799. In tale occasione le monache di entrambi i conventi furono espulse e la chiesa di San Mattia fu profanata, mentre fu risparmiata quella sul Monte della Guardia, dove il dipinto potrebbe aver trovato rifugio nel tentativo di salvare una testimonianza del legame che aveva unito le due realtà conventuali.

² Per un approfondimento sul culto dell'icona si veda MARIO FANTI, *La leggenda della Madonna di San Luca di Bologna. Origine, fortuna, sviluppo e valore storico*, in *La Madonna di San Luca in Bologna. Otto secoli di storia, di arte e di fede*, a cura di M. Fanti e Giancarlo Roversi, Cinisello Balsamo, Silvana, 1993, pp. 69-99, in particolare pp. 71-73.

³ AMEDEO BENATI, *La chiesa del Monte della Guardia: da romitorio a monastero (secoli XII-XVIII)*, in *La Madonna di San Luca cit.*, pp. 49-67.

Volendo ora definire la funzione originaria dell'opera, bisognerà tener conto del particolare formato, la cui integrità è assicurata dalla presenza della cornice originale. La notevole lunghezza e l'altezza consistente suggeriscono che non siamo di fronte a una predella, come possiamo inoltre dedurre dalla soluzione unificata dello spazio che ospita i personaggi e soprattutto dalla presenza della Madonna in trono col Bambino e santi. Bisognerà allora pensare a un dossale o più probabilmente un paliotto, simile nelle misure ad altri esemplari quattrocenteschi; a titolo esemplificativo possiamo ricordare due casi fiorentini: il paliotto di Biagio d'Antonio proveniente dalla Badia fiorentina e oggi nei Depositi delle Gallerie Fiorentine (95 x 192 cm)⁴, o il più noto esemplare di Giovanni di Francesco nella chiesa di San Biagio a Petriolo (82 x 190 cm)⁵.

Veniamo dunque alla problematica definizione dell'autore, che una tradizione locale vorrebbe riconoscere nel bolognese Orazio di Jacopo⁶. Figlio di Jacopo di Paolo, cognato di Michele di Matteo e a capo di una nutrita famiglia di artisti, Orazio è documentato come *pictor* già dal secondo decennio del secolo, mentre il decesso si data con sicurezza al 1449⁷. La conoscenza del suo stile è sostanzialmente legata alle rare opere firmate: la bella *Crocifissione* della chiesa bolognese di San Paolo in Monte all'Osservanza, il *Crocifisso con san Domenico e un devoto* appartenuto alla collezione Gozzadini, la tela di collezione privata con *San Bernardino da Siena*, proveniente ancora dalla chiesa dell'Osservanza; per la prima la critica recente si è orientata su una cronologia verso il 1430, mentre le altre due sono datate rispettivamente 1442 e 1445. Grazie a tali punti fermi si viene a definire, seppur in maniera frammentaria, una parabola artistica compresa entro i confini dell'esperienza pittorica felsinea della prima metà del secolo, iniziata certamente nel solco dell'attività paterna, ma con una successiva e convinta adesione alla corrente guidata da Giovanni da Modena, la personalità di gran lunga più forte e influente nel contesto emiliano del tempo⁸.

⁴ ROBERTA BARTOLI, *Biagio d'Antonio*, Milano, Federico Motta Editore, 1999, pp. 29-30, 183-184.

⁵ MARGHERITA FERRO in *Pittura di luce. Giovanni di Francesco e l'arte fiorentina di metà Quattrocento*, a cura di Luciano Bellosi, catalogo della mostra (Firenze, Casa Buonarroti, 16 maggio – 30 agosto 1990), Milano, Olivetti, 1990, pp. 50-51.

⁶ Tale indicazione si trova ancora, ad esempio, nelle piccole guide cartacee o nel sito web ufficiale del santuario, dove fra l'altro il pittore è erroneamente indicato come attivo nel XIV secolo; l'attribuzione a Orazio compare anche nella relativa scheda OA della Soprintendenza per i beni storici, artistici ed etnoantropologici di Bologna.

⁷ Per le notizie documentarie sul pittore si vedano: FRANCESCO FILIPPINI - GUIDO ZUCCHINI, *Miniatori e pittori a Bologna. Documenti del secolo XV*, Roma, 1968, Bardi tip., pp. 129-138; DIANA TURA, *Echi di lontani rapporti: Jacopo di Paolo, Orazio di Jacopo, Giovanni da Modena e gli Uffici della città di Bologna*, in *Il tramonto del Medioevo a Bologna. Il cantiere di San Petronio*, a cura di Rosalba D'Amico e Renzo Grandi, Bologna, Nuova Alfa Editoriale, 1987, pp. 300-306.

⁸ Per un aggiornamento critico su Orazio si vedano: RENZO GRANDI, *La pittura tardogotica in Emilia*, in *La pittura in Italia. Il Quattrocento*, a cura di Federico Zeri, Milano, Electa, 1987, vol. I, p. 227; la voce biografica di MASSIMO MEDICA, in *Ivi*, vol. II, p. 720; ROSALBA D'AMICO, *Modi e fortune della pittura tardogotica a Bologna*, in *Il tramonto del Medioevo* cit., pp. 77-78, e, nello stesso volume, le schede alle pp. 121 (n. 18) e 124-125 (n. 20), a cura della stessa studiosa; FABIO MASSACCESI, *Francesco Arcangeli nell'officina bolognese di Longhi. La tesi su Jacopo di Paolo, 1937*, Cinisello Balsamo, Silvana, 2011, pp. 123-124, 138 nota 94.

Nella tavola di San Luca non mancano elementi che rimandano direttamente a quell'ultima fase gotica, come il trono *flambojant*, reso prospetticamente in maniera assai empirica, o certe pieghe ondulate sugli orli delle vesti del santo Evangelista o della Vergine; tuttavia tale cultura figurativa appare decisamente stemperata da un linguaggio orientato, seppur timidamente, in senso più moderno.



Fig. 2, Pittore bolognese, particolare della *Madonna col Bambino e santi*, Bologna, Santuario della Madonna di San Luca (sacrestia), 1460-1465 ca

Se nel citato *San Bernardino* del 1445 – l'unica opera di Orazio che mostri qualche concreta tangenza con la nostra – possiamo scorgere, rispetto ai due dipinti più antichi, un tentativo di apertura verso le nuove tendenze della pittura rinascimentale, nella tavola in esame un più spiccato aggiornamento in tal senso è suggerito da alcuni indizi eloquenti. Nelle didascalie con i nomi dei santi sono abbandonati i caratteri gotici, anche se siamo ben lontani dalla consapevole ispirazione archeologica che si percepisce in molte iscrizioni dipinte a metà Quattrocento; lo spazio è unificato grazie a un basamento marmoreo caratterizzato da un semplice nitore e da una certa attenzione prospettica, dichiarata dalle linee di fuga che definiscono la scansione dei blocchi (*fig. 2*); anche la disposizione dei santi, sebbene per certi versi risulti incerta e scivolosa, denota l'intenzione di misurare lo spazio e di definire i volumi; tutt'altro che ovvia apparirà poi la totale assenza del fondo oro, dal momento che l'utilizzo del prezioso materiale è limitato quasi unicamente ai nimbi; si coglie infine un'indagine luminosa che va oltre gli esiti più caratteristici del linguaggio gotico, come dimostrano alcune tracce quasi scomparse di ombre portate alla destra dei personaggi, meglio

visibili, anche se a fatica, ai piedi del san Domenico (fig. 3) o sul postergale ligneo dietro la Vergine (fig. 4).

La compresenza di tutti questi aspetti è difficilmente immaginabile nell'opera di un pittore bolognese prima del 1449, anno della morte di Orazio, e nemmeno i confronti diretti con i suoi rari prodotti sembrano confermare la tradizionale proposta attributiva⁹.



Figg. 3-4, Pittore bolognese, particolari della *Madonna col Bambino e santi*, Bologna, Santuario della Madonna di San Luca (sacrestia), 1460-1465 ca

Ci troviamo indubbiamente di fronte a un'opera dai caratteri tipicamente pseudo-rinascimentali, il cui autore si muove in bilico tra la tradizione felsinea del primo '400 e le novità che si affacciano in città poco dopo la metà del secolo. Volendone fornire un *identikit*, si tratta con buona probabilità di un pittore locale¹⁰ formatosi all'ombra di Giovanni da Modena, ma a conoscenza di quanto

⁹ Sulla possibile paternità di Orazio sospendeva il giudizio M. MEDICA in *La pittura in Italia* cit., vol. II, p. 720; a un anonimo della prima metà del Quattrocento, attento ai «caratteri rinascimentali nonostante residui dettagli gotici», si faceva invece riferimento nell'intervento di RENATO ROLI, *La pittura e la scultura nel santuario*, in *La Madonna di San Luca* cit., pp. 227, 231.

¹⁰ Camillo Tarozzi ha notato che per la realizzazione delle parti verdi è stata adottata una procedura differente da quella propria della pittura a tempera: il verderame è stato mescolato con un medium resinoso, come già nella tradizione bolognese si era visto, ad esempio, nella bottega di Vitale. A un'analisi ravvicinata tale particolarità è rivelata da una crettatura molto più fine e regolare rispetto alle altre parti, come risulta evidente soprattutto osservando il manto del san Mattia.

andavano facendo Marco Zoppo, Tommaso Garelli e Giovanni Francesco da Rimini verso la fine del sesto decennio¹¹.

Per cogliere il passaggio tra le due stagioni figurative possiamo concentrarci sui volti dei personaggi: ancora piuttosto convenzionali quelli della Madonna e del Bambino (*fig. 5*), più decisamente caratterizzati quelli dei santi, dove non mancano momenti di particolare finezza esecutiva (*fig. 6*), affiancati ad accenti di un realismo anche piuttosto crudo (*figg. 7, 14*), non lontani da certi esiti di Garelli (*fig. 8*). Tuttavia, a ben guardare, il più diretto punto di riferimento per la tavola qui considerata sembra essere costituito dal maestro riminese, in piena attività nella città petroniana già alla fine degli anni Cinquanta del Quattrocento. Basterà prendere in considerazione il



Figg. 5-6, Pittore bolognese, particolari della *Madonna col Bambino e santi*, Bologna, Santuario della Madonna di San Luca (sacrestia), 1460-1465 ca

¹¹ Per una buona sintesi sulla congiuntura che dopo la metà del Quattrocento vede la pittura bolognese aggiornarsi in chiave rinascimentale si vedano M. MEDICA, *Un problema di pittura bolognese della metà del Quattrocento*, «Arte a Bologna. Bollettino dei Musei Civici d'Arte Antica», IV, 1997, pp. 65-73; ID., *L'ombra di Piero a Bologna. La pittura e la miniatura tra sesto e settimo decennio del Quattrocento*, in *La croce dipinta di Marco Zoppo e la cultura pierfrancescana a Bologna*, a cura di Donatella Biagi Maino e M. Medica, Ferrara, Edisai Edizioni, 2007, pp. 3-21. Relativamente ai maestri ora ricordati quali protagonisti di tale rinnovamento si rimanda, in modo mirato, ai contributi più ampi e recenti che abbiano anche, per quanto possibile, carattere riepilogativo: sullo Zoppo, LILIAN ARMSTRONG, *The paintings and drawings of Marco Zoppo*, New York, Garland, 1976; *Marco Zoppo e il suo tempo*, a cura di Berenice Giovannucci Vigi, Bologna, Nuova Alfa Editoriale, 1993; su Garelli, DANIELE BENATI, *La pittura rinascimentale*, in *La Basilica di San Petronio in Bologna*, Cinisello Balsamo, Silvana, vol. II, 1984, pp. 143-149; MAURO MINARDI in *The Alana Collection. Italian paintings and sculptures from the Fourteenth to Sixteenth Century*, a cura di Miklòs Boskovits, Firenze, Polistampa, vol. II, 2011, pp. 271-278; GIACOMO A. CALOGERO, *Tommaso Garelli nel Rinascimento bolognese*, «Nuovi studi», XVII, 2012, 18, pp. 83-99; su Giovanni Francesco da Rimini, SERENA PADOVANI, *Un contributo alla cultura padovana del primo Rinascimento: Giovanni Francesco da Rimini*, «Paragone», XXII, 1971, 259, pp. 3-31; ELIOT WOOLDRIDGE ROWLANDS, *New additions and proposals for the work of Giovanni Francesco da Rimini*, «Paragone», XLVII, 1996, 5-7, pp. 48-62; MAURO MINARDI, *Rivolgimenti e persistenze nel percorso di Giovan Francesco da Rimini*, «Arte Veneta», LIV, 1999, pp. 116-125; ID. in *The Alana Collection cit.*, pp. 140-146. Per uno studio complessivo sul pittore romagnolo rimando alla mia tesi di dottorato, realizzata sotto la guida del prof. Daniele Benati: V. MOSSO, *Giovanni Francesco da Rimini. Un percorso fra tradizione e rinnovamento nella pittura italiana di metà Quattrocento*, tesi di dottorato in Storia dell'Arte, Università di Bologna, 2012.



Fig. 7, Pittore bolognese, particolare della *Madonna col Bambino e santi*, Bologna, Santuario della Madonna di San Luca (sacrestia), 1460-1465 ca

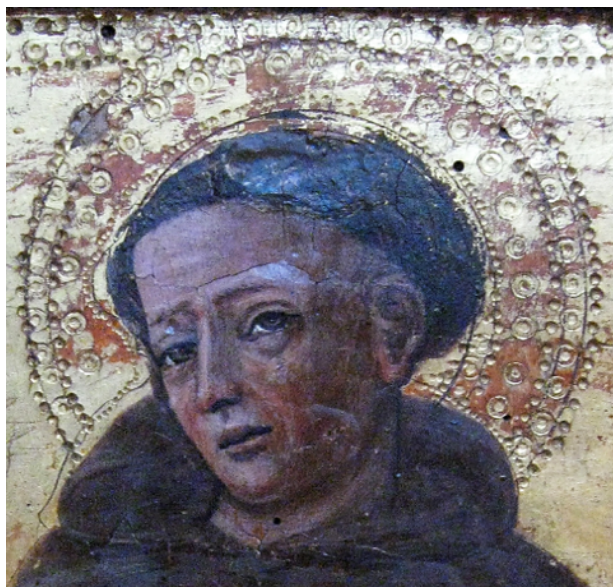


Fig. 8, Tommaso Garelli, *San Francesco d'Assisi*, particolare del polittico con *Madonna col Bambino e santi*, Bologna, San Petronio (cappella di Santa Brigida), 1457

San Girolamo della galleria Motte Masselink di Parigi¹² (fig. 9) e il *San Tommaso d'Aquino* appartenuto a Vittorio Cini¹³ (fig. 11), lavori bolognesi che Giovanni Francesco dovette realizzare forse nel 1459, se davvero hanno fatto parte di un importante polittico domenicano che comprendeva la *Madonna* del Museo di San Domenico - firmata e datata appunto in quell'anno – e

¹² La tavoletta (supporto 35,7 x 11,8 cm, superficie dipinta 34,8 x 10,9 cm) fu brevemente discussa con la giusta attribuzione, su segnalazione di Carlo Volpe, da S. PADOVANI, *Un contributo* cit., pp. 14, 29 nota 45, dove si faceva riferimento alla sua provenienza da una vendita Fesch; la notizia è però difficilmente dimostrabile, come è stato chiarito da M. MINARDI in *Tableaux et Dessins du XVe au XIXe siècle*, Galerie Nathalie Motte Masselink, Parigi, 2011, n. 1, nota 2, che ha riepilogato altri passaggi, più sicuri, presso la collezione Witcomb a Buenos Aires e nella Galerie Heim a Parigi nel 1968. L'opera fu pubblicata con attribuzione al Maestro della Crocifissione Volpi - un anonimo umbro in bilico fra tradizione tardogotica e nuove aperture toscaneggianti - da FILIPPO TODINI, *La pittura umbra dal Duecento al primo Cinquecento*, Milano, Longanesi, 1989, vol. I, p. 127, vol. II, fig. 769.

¹³ Il *San Tommaso* (29,5 x 11 cm), in coppia con un *San Francesco d'Assisi* di identiche dimensioni, appartenne alla collezione londinese di Henry Harris. Visti in tale sede, i due pannellini furono pubblicati con la corretta attribuzione da BERNARD BERENSON, *Pitture italiane del Rinascimento*, Milano, Hoepli, 1936, p. 209, che errava però nell'identificare il santo domenicano con *Pietro Martire*. Successivamente i santini, venduti da Harris il 25 ottobre 1950 presso Sotheby's a Londra, e passati per breve tempo nella collezione Sestieri a Roma, vennero segnalati ancora da B. BERENSON, *Italian pictures of the Renaissance. A list of the principal artists and their works with an index of places. Central Italian and North Italian schools*, London, Phaidon, 1968, vol. I, pp. 183-184, nella collezione di Vittorio Cini, che ne entrò in possesso nel 1951. In tale occasione il conoscitore riconobbe la corretta identità del *San Tommaso d'Aquino* e suggerì per primo che le due tavolette, insieme a un *Sant'Antonio da Padova* un tempo in collezione Loeser a Firenze già pubblicato da FREDERICK MASON PERKINS, *Altri dipinti di Giovanni Francesco da Rimini*, «Rassegna d'arte», XV, 1915, 4, p. 74 e ID., *Una tavola di Giovanni Francesco da Rimini*, «Rassegna d'arte umbra», III, 1921, 4, p. 99, fossero pilastrini provenienti da uno stesso polittico. I santi Cini sono stati riprodotti per la prima volta da M. MINARDI in *Due collezionisti alla scoperta dell'Italia. Dipinti e sculture dal Museo Jacquemart-André di Parigi*, a cura di Andrea Di Lorenzo, catalogo della mostra (Milano, Museo Poldi Pezzoli, 16 ottobre 2002 – 16 marzo 2003) Cinisello Balsamo, Silvana, 2002, p. 53 nota 21, figg. 23-24.



Fig. 9, Giovanni Francesco da Rimini, *San Girolamo*, Parigi, Galerie Nathalie Motte Masselink, 1459 ca



Fig. 10, Pittore bolognese, particolare della *Madonna col Bambino e santi*, Bologna, Santuario della Madonna di San Luca (sacrestia), 1460-1465 ca

altri pannelli dalle più disparate ubicazioni¹⁴.

Il *San Girolamo* si presta a confronti generici con i vari santi della tavola di San Luca, caratterizzati da un'analogia impostazione spaziale oltre che da certe somiglianze tipologiche, e si ha quasi l'impressione che tutti siano stati selezionati dal medesimo campionario di personaggi (figg. 9-10).

Lo stesso discorso vale per il *San Tommaso d'Aquino*, che sembra addirittura aver fatto da modello per quello della nostra tavola (figg. 11-13). La versione del maestro riminese risulta più convincente da ogni punto di vista: la plasticità è di tutto rispetto, grazie a una buona padronanza



Da sinistra: Fig. 11, Giovanni Francesco da Rimini, *San Tommaso d'Aquino*, ubicazione sconosciuta (già coll. Vittorio Cini), 1459 ca

Figg. 12-13, Pittore bolognese, particolari della *Madonna col Bambino e santi*, Bologna, Santuario della Madonna di San Luca (sacrestia), 1460-1465 ca

¹⁴ Non avendo qui lo spazio per discutere le problematiche legate all'ipotetico politico del 1459 e all'originaria collocazione dei due santi già Cini, del *Sant'Antonio* già Loeser e del *San Girolamo*, e con la speranza di tornare sull'argomento, si rimanda a V. MOSSO, *Giovanni Francesco cit., passim*. Oltre che nel citato elenco di Berenson del 1968, la questione dei santini è stata affrontata, almeno parzialmente, da altri studiosi: S. PADOVANI, *Un contributo cit.*, pp. 14, 29 nota 45, suggeriva una loro comune provenienza bolognese, ipotesi ripresa nella voce biografica *Giovanni Francesco da Rimini*, in *Dizionario Enciclopedico Bolaffi dei Pittori e degli Incisori Italiani dall'XI al XX secolo. VI (Giorelli-Lo Forte)*, Torino, Bolaffi, 1974, p. 64 (la voce, anonima, si deve a M. BOSKOVITS); M. MINARDI, *Rivolgimenti e persistenze cit.*, p. 124 nota 32, rilevava tangenze con una predella divisa tra Parigi e Hannover, da collocare verosimilmente nel momento fiorentino intorno al 1455. Successivamente lo studioso proponeva per il gruppo una datazione leggermente più avanzata, motivata dalle consonanze con la *Madonna* bolognese del 1459 (ID. in *Due collezionisti cit.*, p. 53 nota 21). Va poi ricordato che Federico Zeri, dietro una foto della stessa *Madonna* domenicana conservata presso la fototeca della Fondazione che porta il suo nome, aveva annotato: «forse centro del polittico cui appartenevano: / i 2 Santi di Zanesville / la cuspidi di Brooklyn / i 2 Santini ex Harris (Cini) e quello Loeser». Una simile ipotesi è stata presa in considerazione in tempi recenti da M. MINARDI in *Tableaux et Dessins cit.*, il quale confermava l'appartenenza dei quattro santini a uno stesso complesso bolognese, suggerendo per il *San Gerolamo* – più alto degli altri – una possibile sistemazione nella predella, e per gli altri tre pezzi una più probabile funzione di pilastri laterali; in mancanza di altri dati lo studioso lasciava aperta la questione se dovesse trattarsi o meno del polittico cui appartenne la *Madonna* del 1459, con cui in ogni caso esistono innegabili consonanze stilistiche.



spaziale e a un uso intelligente della luce, e non manca una buona dose di realismo nella resa dei panneggi, nei tratti del volto, o perfino nel modellino della chiesa e nel Crocifisso tenuti in mano dal Dottore della Chiesa. Nel dipinto che stiamo esaminando tutto appare ridimensionato, come in una traduzione più popolare in cui l'unica eccezione è rappresentata dalle pagine del libro aperto: diversamente dal precedente di Giovanni Francesco, dove compaiono solo segni privi di significato, in questo caso è davvero leggibile un testo in cui è facile riconoscere l'*incipit* del *Magnificat*; sarà allora opportuno notare come non si tratti di parole scritte dal grande teologo domenicano, bensì recitate da Maria nel Vangelo di Luca, e da intendere qui come ulteriore riferimento alla devozione per l'immagine della Madonna di San Luca.



Non mancano poi altri indizi per convincersi di un'effettiva influenza del romagnolo sull'anonimo pittore. Pensiamo ad esempio al motivo del basamento che chiude sul fondo lo spazio del pavimento, ricorrente nella produzione di Giovanni Francesco ma anche di altri colleghi bolognesi che dovettero prestare non poca attenzione alla sua arte, come Garelli e Cristoforo di Benedetto. Ben più evidente il dato costituito dalle aureole dei santi



Dall'alto: Fig. 14, Pittore bolognese, particolare della *Madonna col Bambino e santi*, Bologna, Santuario della Madonna di San Luca (sacrestia), 1460-1465 ca

Fig. 15, Giovanni Francesco da Rimini, particolare del *San Girolamo*, Parigi, Galerie Nathalie Motte Masselink, 1459 ca

Fig. 16, Giovanni Francesco da Rimini, particolare del *San Tommaso d'Aquino*, ubicazione sconosciuta (già coll. Vittorio Cini), 1459 ca



Fig. 17, Giovanni Francesco da Rimini, *Angelo musicante*, particolare della *Madonna con Bambino e Angeli*, Bologna, Museo di San Domenico, 1459



Fig. 18, Pittore bolognese, particolare della *Madonna col Bambino e santi*, Bologna, Santuario della Madonna di San Luca (sacrestia), 1460-1465 ca

Tommaso, Luca, Domenico, Pietro Martire (fig. 14) e Vincenzo Ferrer, decorate con una punzonatura ad archetti che compare pressoché identica nei suddetti santini (figg. 15-16) e in altre opere del romagnolo; si tratta del gruppo di dipinti che è possibile facessero parte del problematico polittico con al centro la *Madonna* del 1459 (fig. 17), opera che esibisce un notevole impegno formale e materiale, e che avrà probabilmente attirato l'attenzione dei pittori contemporanei diventando un punto di riferimento per quelli meno aggiornati.

Nella tavola di San Luca restano poi tre nimbi differenti, dove la punzonatura riprende tipologie diffuse nel primo Quattrocento bolognese. Appartenendo alle figure della Vergine, del Bambino e di san Mattia (fig. 18), queste aureole più sontuosamente decorate potrebbero avere la funzione di indicare i personaggi di particolare rilevanza, rafforzando ulteriormente l'ipotesi di una provenienza della tavola dalla chiesa cittadina di San Mattia.

In conclusione, ci sono elementi sufficienti per ritenere che il quadro sia stato realizzato da un pittore bolognese la cui attività si protrasse oltre la metà del Quattrocento, e che non può essere identificato con Orazio di Jacopo¹⁵. I riflessi di alcuni prodotti di Giovanni Francesco da Rimini collocabili allo scadere del sesto decennio portano a datare il dipinto ai primi anni Sessanta, ipotesi

¹⁵ Scorrendo i numerosi documenti pazientemente raccolti in F. FILIPPINI - G. ZUCCHINI, *Miniatori e pittori* cit., si incontra a Bologna, negli anni che qui ci interessano, un buon numero di pittori. Tra quelli di cui ignoriamo l'operato potrebbe dunque celarsi l'autore della nostra tavola; per fare un esempio possiamo considerare proprio alcuni dei figli di Orazio, in particolare Alessandro (pp. 3-7), Gentile (pp. 70-72), e Policeto (pp. 147-149): tutti attivi già dal quinto decennio, essi risultano tra i protagonisti della vita artistica cittadina nel corso del terzo quarto del secolo, e non è improbabile che cercassero di aggiornare l'arte paterna con esiti prossimi a quello della tavola di San Luca.

confortata dalla consonanza con quanto nello stesso torno di tempo andavano facendo i citati Garelli, Cristoforo di Benedetto e altri anonimi maestri; tra questi può essere incluso l'autore di due interessanti scomparti di polittico con *San Petronio e san Giacomo*, *San Girolamo e san Domenico*, recentemente passati in un'asta Lempertz, in cui l'arte del maestro riminese appare reinterpretata con modi quasi da intagliatore, in sintonia col Cristoforo di Benedetto del polittico di San Prospero del 1467, e dove non mancano, pur con una più matura ed energica attenzione al chiaroscuro e ai volumi, momenti di vicinanza con la tavola che abbiamo fin qui considerato¹⁶ (figg. 19-20).



Fig. 19, Pittore bolognese, particolare della *Madonna col Bambino e santi*, Bologna, Santuario della Madonna di San Luca (sacrestia), 1460-1465



Fig. 20, Pittore bolognese, particolare degli scomparti di polittico con i *Santi Petronio, Giacomo, Girolamo e Domenico*, collezione privata, 1465-1470 ca

¹⁶ Nel catalogo d'asta Lempertz (17 novembre 2012, nn. 1103-1104) i quattro santi sono pubblicati con un'attribuzione di Gaudenz Freuler a Cristoforo di Benedetto; anche se la proposta non appare del tutto convincente, la prossimità stilistica con col pittore è evidente e, insieme ai riflessi dei modi di Giovanni Francesco da Rimini, può orientare verso una datazione intorno alla metà del settimo decennio del Quattrocento o poco dopo. Possiamo forse ancora rilevare qualche attenzione ai fratelli Vivarini, che stando alle fonti realizzarono nel 1462 un polittico per la chiesa bolognese di San Giacomo; di tale complesso resterebbero almeno, secondo alcune proposte recenti, la *Madonna* del Museo Davia Bargellini e due pannelli con quattro santi del Musée du Petit Palais di Avignone. Nello scomparto avignonese di sinistra compaiono san Petronio e san Giacomo, presenti con la stessa posizione nell'anonimo dipinto, leggibile forse come una risposta tutta bolognese alla proposta dei muranesi. I differenti stimoli che si colgono nelle due tavole, perfettamente comprensibili nella Bologna degli anni Sessanta del Quattrocento, non contrastano con una tagliente resa dei volti che sembra quasi preannunciare, da lontano, gli esiti dell'anonima *Pala dei Muratori* nella Pinacoteca Nazionale di Bologna, databile verso il 1476. Per Cristoforo di Benedetto si vedano D. BENATI in *Pinacoteca Nazionale di Bologna. Catalogo generale, 1. Dal Duecento a Francesco Francia*, a cura di Jadranka Bentini, Gian Piero Cammarota, Daniela Scaglietti Kelescian, Venezia, Marsilio, 2004, pp. 251-252, e G.A. CALOGERO in *Il bel dipingere. Dipinti e disegni emiliani dal XV al XIX secolo*, a cura di D. Benati, catalogo della mostra (Bologna, Fondantico), Bologna, Fondantico, 2012, pp. 13-18, con bibliografia precedente. Per un riepilogo sul polittico agostiniano dei Vivarini si rimanda a CECILIA CAVALCA, *Appunti sulla presenza di opere dei Vivarini a Bologna*, «Nuovi studi», XIII, 2008, 14, pp. 41-43, mentre sulla *Pala dei Muratori* si veda D. BENATI in *Pinacoteca Nazionale di Bologna* cit., pp. 270-272, con bibliografia precedente.