

PROBLEMI DI ORGANIZZAZIONE NARRATIVA A MEZZARATTA

Gianluca Del Monaco

L'abitudine invalsa ormai da decenni a osservare gli affreschi trecenteschi strappati dalle pareti della chiesa suburbana di Santa Maria di Mezzaratta sui colli bolognesi secondo l'allestimento riservato loro nella Pinacoteca Nazionale di Bologna è forse responsabile della poca attenzione riservata dagli studiosi all'originalità della loro organizzazione narrativa. Infatti, entrando nella sala dedicata agli affreschi di Mezzaratta in Pinacoteca (*fig. 1*), il visitatore tende a dimenticarsi che il grande affresco con l'*Annunciazione* e la *Natività* sulla parete di fondo della sala medesima (*fig. 2*) proviene in realtà dalla controfacciata della chiesa di Mezzaratta. Dunque le figure dell'*Annunciazione* non erano originariamente disposte ai due lati di un arco trionfale, ma si affrontavano intorno al rosone di facciata. Inoltre, la controfacciata non ospitava una grande scena di *Giudizio finale*, ma una rappresentazione altrettanto monumentale della nascita di Cristo. In questo mio contributo intendo tentare una prima sistematica analisi dei problemi di organizzazione narrativa degli affreschi di Mezzaratta, accennando rapidamente e solo quando strettamente necessario alla cronologia e autografia dei dipinti¹.



Fig. 1, Bologna, Pinacoteca Nazionale, sala di Mezzaratta.

¹ Sul complesso dei dipinti murali di Santa Maria di Mezzaratta il testo di riferimento è la monografia di ALESSANDRO VOLPE, *Mezzaratta. Vitale e altri pittori per una confraternita bolognese*, Bologna, Bononia University Press, 2005.



Fig. 2, Vitale degli Equi, *Annunciazione e Natività*, 1340-1345, Bologna, Pinacoteca Nazionale.

I dipinti murali di Santa Maria di Mezzaratta furono eseguiti da diverse generazioni di artisti bolognesi nel corso di almeno quattro decenni successivamente al 1338, quando fu inaugurata la nuova sede di riunione della confraternita di devoti alla Vergine, solita precedentemente riunirsi presso la chiesa di Santa Maria del Monte sul colle dell'Osservanza². La durata prolungata nel tempo dei lavori è stata interpretata come una conseguenza della modalità di commissione degli affreschi, richiesti da singoli membri della confraternita³. Tuttavia è probabile che fosse stato pensato fin dall'inizio un programma complessivo, realizzato progressivamente via via che si rendevano disponibili donazioni di singoli confratelli. Il programma doveva dunque prevedere già da subito le *Storie dell'Antico Testamento* sulla parete destra e le *Storie del Nuovo Testamento* sulla controfacciata, sulla parete sinistra e verosimilmente, come vedremo, anche sulla parete di fondo.

² A. VOLPE, *Mezzaratta* cit., pp. 3-4.

³ *Ivi*, p. 27.

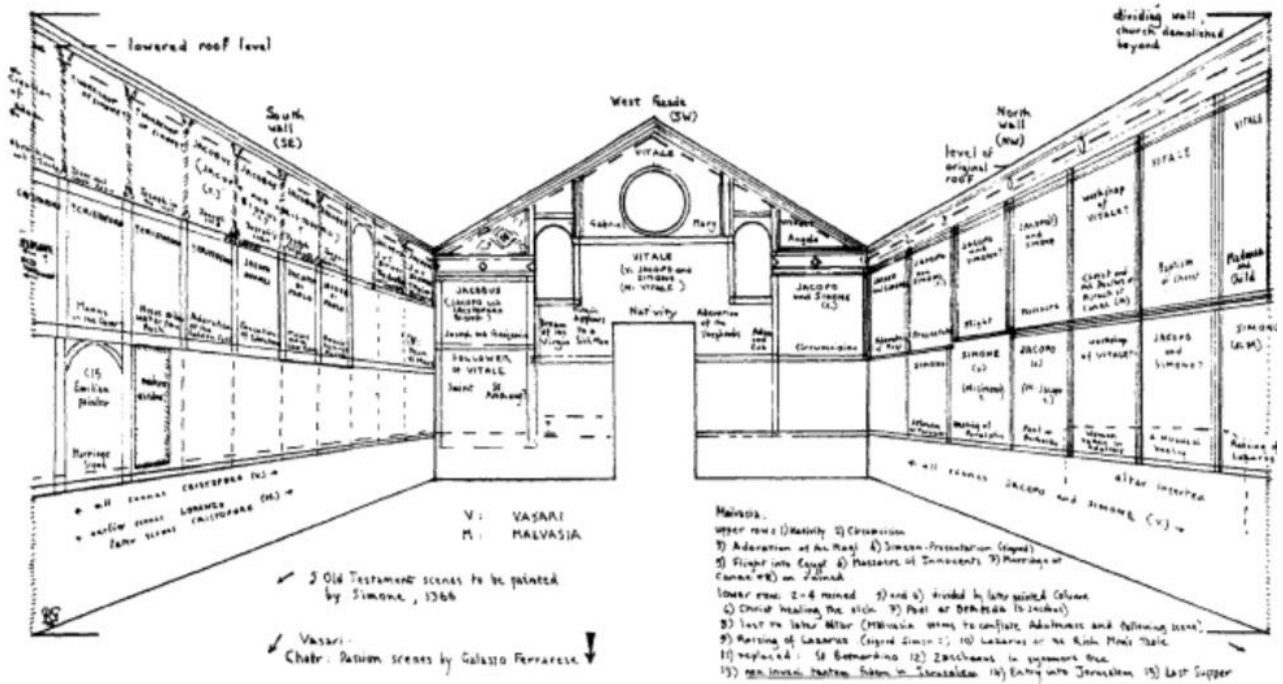


Fig. 3, Disegno ricostruttivo della disposizione originaria degli affreschi di Santa Maria di Mezzaratta (Gibbs, 1989).

Tenterò di ripercorrere l'ordine narrativo originario del ciclo aiutandomi con il grafico ricostruttivo pubblicato da Robert Gibbs⁴ (fig. 3), e facendo riferimento alle testimonianze letterarie precedenti o di poco posteriori alla consacrazione della chiesa in seguito alle soppressioni napoleoniche e alla sua trasformazione nel salone di una villa privata, raccolte da Alessandro Volpe nella sua monografia⁵.

Gli affreschi iniziavano dalla parete destra a partire dal fondo. Qui in due ordini sovrapposti erano *Storie dell'Antico Testamento*. La narrazione procedeva dall'ordine superiore con la *Creazione di Adamo*, la *Creazione di Eva*, il *Peccato originale*, la *Cacciata dal Paradiso terrestre*, *Adamo ed Eva costretti al lavoro* e *Noè che costruisce l'arca*, oggi non più visibili, a parte la *Cacciata*, ma attestati da alcuni disegni fatti eseguire da Séroux d'Agincourt durante il suo soggiorno a Bologna del 1779 e dalla *Guida di Bologna* del 1820 di Girolamo Bianconi, che aveva esplorato il sottotetto del salone ricavato dall'aula ecclesiale⁶. Gli affreschi esposti in Pinacoteca iniziano con il *Sacrificio d'Isacco*, giuntoci solo nella parte destra a causa dell'innesto di un muro divisorio (fig. 4) voluto dai nuovi proprietari in epoca napoleonica per ottenere due ambienti abitabili dalla chiesa sconsacrata⁷.

⁴ ROBERT GIBBS, *Cristoforo da Bologna, Jacopo di Biondo and the Mezzaratta frescoes in Bologna*, «The Burlington Magazine», CXXXI, 1989, pp. 460-467 (p. 460).

⁵ A. VOLPE, *Mezzaratta* cit., pp. 3-21.

⁶ *Ivi*, pp. 15-18.

⁷ *Ivi*, p. 28.



Fig. 4, Bologna, Santa Maria di Mezzaratta, interno (prima dello strappo) (Archivio Fotografico SBSAE, foto GF 992).

Al *Sacrificio d'Isacco* seguivano la *Benedizione di Giacobbe* e otto *Storie di Giuseppe* (figg. 5-6), di cui l'ultima, *Giuseppe riconosciuto dai fratelli*, si trovava sul lato sinistro della controfacciata. Il racconto riprendeva nel secondo ordine dalla parete di fondo con le *Storie di Mosè* (fig. 5), conservatesi a partire da un episodio non identificato, di cui rimane solo una figura sulla destra a causa del muro divisorio precedentemente menzionato. A questo riquadro ne seguivano altri sei, dalla *Raccolta della manna* all'*Inabissamento dei ribelli al sacerdozio di Aronne* (fig. 6). Sono purtroppo perduti gli ultimi due riquadri, di cui il più vicino alla parete di facciata rappresentava la *Morte di Mosè* secondo l'attestazione delle *Vite* del Vasari (1568)⁸. Nei primi decenni del XV secolo fu realizzato un terzo registro con le *Storie di Daniele*⁹ (fig. 5), di cui non si può affermare con sicurezza che fosse parte del programma originario, in quanto si perderebbe la simmetria con la parete di sinistra, decorata da due ordini di *Storie*.

⁸ *Ivi*, p. 5.

⁹ *Ivi*, pp. 101-103.



Fig. 5, *Storie dell'Antico Testamento*, Bologna, Santa Maria di Mezzaratta (prima dello strappo) (Archivio Fotografico SBSAE, foto GF 1006).

Fig. 6, *Storie dell'Antico Testamento*, Bologna, Santa Maria di Mezzaratta (prima dello strappo) (Archivio Fotografico SBSAE, foto GF 1007).

Le *Storie del Nuovo Testamento* iniziavano sulla parete d'ingresso con l'*Annunciazione* ai due lati del rosone e la *Natività* sottostante (fig. 2), proseguendo con la *Circoncisione di Cristo* nella parte destra della parete (fig. 7). La sequenza continuava nell'ordine superiore della parete sinistra a partire dalla controfacciata con l'*Adorazione dei Magi* (fig. 8), la *Presentazione al Tempio*, la *Fuga in Egitto*, la *Strage degli Innocenti*, il *Cristo fra i dottori* (fig. 9), il *Battesimo* e la *Madonna col Bambino* (fig. 10), conservati in stato frammentario. Già al tempo di Carlo Cesare Malvasia (1678) erano fortemente danneggiati i riquadri successivi, tra i quali il canonico bolognese riconosceva le *Nozze di Cana*¹⁰. Malvasia riporta per il registro inferiore che i riquadri dal secondo al quarto erano ormai illeggibili¹¹. Dato che il settimo riquadro da lui nominato è la *Piscina probatica*¹², che compare al di sotto della *Strage* nelle foto antecedenti allo strappo degli affreschi (fig. 13), è probabile che il secondo ordine di *Storie* cominciasse nuovamente dalla controfacciata. Il soggetto del quinto riquadro (fig. 11), già molto rovinato al tempo di Malvasia, è stato riconosciuto da Volpe nel *Cieco alle porte di Gerico*¹³. Seguivano quindi la *Guarigione del paralitico* (fig. 12), la *Piscina probatica*, i riquadri frammentari con *Cristo e l'adultera* (fig. 13), un altro *Miracolo di Cristo* e la *Resurrezione di Lazzaro*, di cui rimane solo la parte sinistra a causa dell'inserimento ottocentesco del muro divisorio (fig. 4). Da Malvasia e dalla *Guida* del 1776 si evince che si trovavano altri sette riquadri prima della parete di fondo con *Lazzaro presso la mensa del ricco Epulone*, un episodio ormai distrutto al tempo di Malvasia per la costruzione di un pulpito da cui aveva predicato Bernardino da Siena, mostratoci da uno dei disegni realizzati per D'Agincourt, *Zaccheo sul sicomoro*, anch'esso riprodotto nei disegni per D'Agincourt, il *Non inveni tantam fidem in Ierusalem*, ovvero *Cristo e il centurione di Cafarnao*¹⁴, l'*Ingresso a Gerusalemme*, noto grazie a un altro dei disegni per D'Agincourt, l'*Ultima Cena* e infine la *Lavanda dei piedi*¹⁵. La *Guida* del 1776 attesta inoltre che quest'ultimo riquadro era stato danneggiato dalla creazione di un muro divisorio¹⁶, che mi sembra di poter riconoscere già in una pianta della chiesa di Mezzaratta del 1705 (Fig. 14)¹⁷.

¹⁰ *Ivi*, p. 8.

¹¹ *Ibidem*.

¹² *Ibidem*.

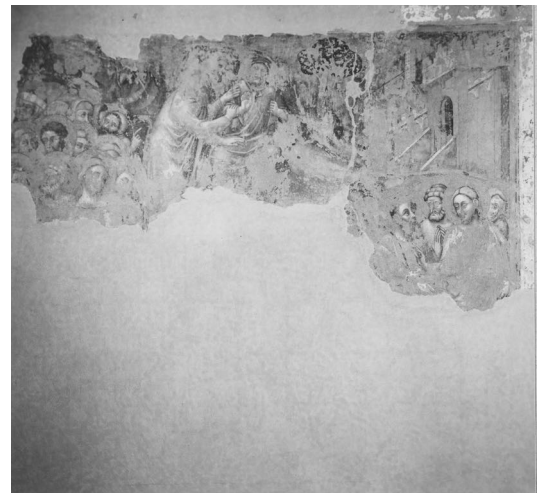
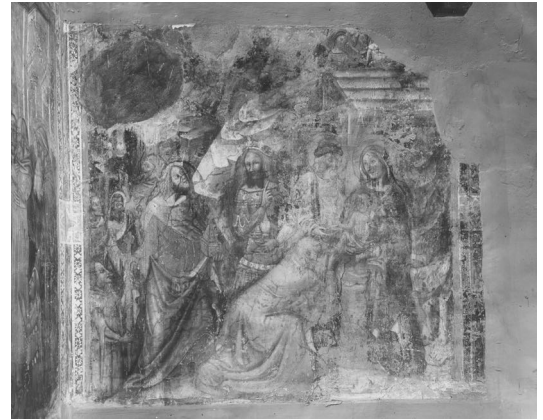
¹³ *Ivi*, p. 68.

¹⁴ Le parole pronunciate da Gesù davanti alla richiesta di aiuto di un centurione incontrato a Cafarnao sono esattamente *Non inveni tantam fidem in Israel* (Mt 8,10).

¹⁵ A. VOLPE, *Mezzaratta* cit., pp. 8-10, 12-13, 15.

¹⁶ *Ivi*, pp. 12, 81.

¹⁷ Bologna, Biblioteca Comunale dell'Archiginnasio, Gozzadini n. 168, p. 28, riprodotta in A. VOLPE, *Mezzaratta* cit. p. 26, fig. 10.



Da sinistra, in alto: Fig. 7, Simone di Filippo e "Jacobus", *Circoncisione*, 1350-1355, Bologna, Santa Maria di Mezzaratta (prima dello strappo) (Archivio Fotografico SBSAE, foto ICCD 8442).

Fig. 8, Simone di Filippo e "Jacobus", *Adorazione dei Magi*, 1350-1355, Bologna, Santa Maria di Mezzaratta (prima dello strappo) (Archivio Fotografico SBSAE, foto ICCD 8437).

Fig. 9, Pittore bolognese del XIV secolo, *Cristo fra i dottori*, 1350-1355, Bologna, Santa Maria di Mezzaratta (prima dello strappo) (Archivio Fotografico SBSAE, foto GF 2642).

Fig. 10, Vitale degli Equi, *Battesimo e Madonna col Bambino*, ca. 1345, Bologna, Santa Maria di Mezzaratta (prima dello strappo) (Archivio Fotografico SBSAE, foto ICCD 8438).

Fig. 11, Simone di Filippo, *Guarigione del cieco alle porte di Gerico*, 1350-1355, Bologna, Santa Maria di Mezzaratta (prima dello strappo) (Archivio Fotografico SBSAE, foto GFN E.46360).



Fig. 12, Simone di Filippo, *Guarigione del paralitico*, 1350-1355, Bologna, Santa Maria di Mezzaratta (prima dello strappo) (Archivio Fotografico SBSAE, foto ICCD 8440).

Fig. 13, *Storie del Nuovo Testamento*, 1350-1355, Bologna, Santa Maria di Mezzaratta (prima dello strappo) (Archivio Fotografico SBSAE, foto GF 1017).

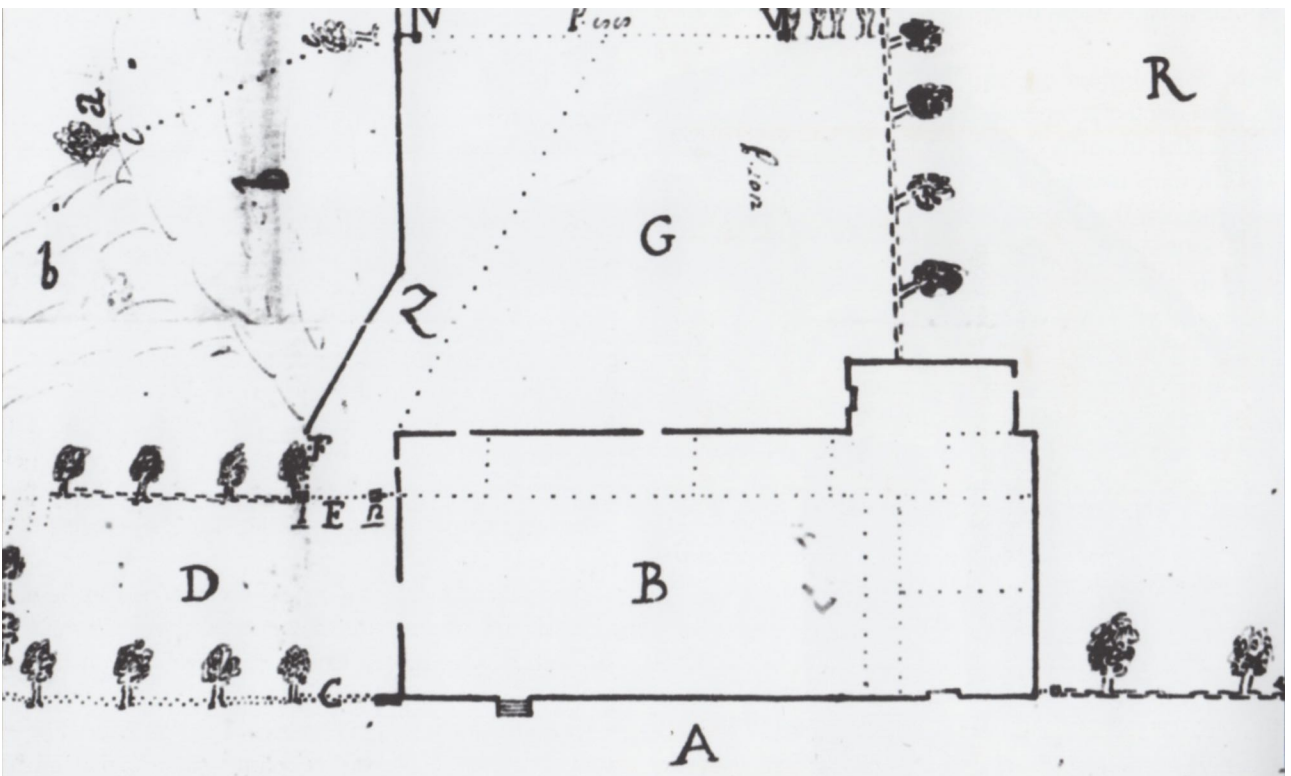


Fig. 14, Pianta del sito di Mezzaratta nel 1705, Bologna, Biblioteca Comunale dell'Archiginnasio, ms. Gozz. 168, c. 280.

La *Guida* chiama l'ambiente oltre questo muro «coro», mentre un documento del 1723 parla di «sacrestia o sia coro»¹⁸. Si potrebbe pensare fosse una specie di deposito per gli strumenti liturgici. La *Guida* afferma che «chi scoprisse dalla calce il muro che seguita» ritroverebbe probabilmente gli episodi riguardanti la *Passione* ricordati da Vasari¹⁹. È probabile che per «muro che seguita» s'intenda la parete di fondo, anche perché, osservando la pianta del 1705 e tenendo conto che Vasari contava trenta episodi delle *Storie del Nuovo Testamento* affrescati prima della *Passione*²⁰, rimarrebbe poco spazio per quest'ultima sezione del racconto evangelico. Si può pertanto essere abbastanza sicuri che la parete di fondo ospitasse le scene della *Passione*, come d'altra parte già ipotizzato da Gibbs e Volpe²¹.

Prima di affrontare i problemi presentati dalla disposizione narrativa degli affreschi, è interessante ricordare come a Mezzaratta le *Storie dell'Antico Testamento* siano state eseguite successivamente alle *Storie del Nuovo Testamento*. La scelta di far cominciare i lavori con l'*Annunciazione* e la *Natività* in controfacciata, affidati al maggior pittore in città, Vitale degli Equi²², si deve probabilmente all'importanza di queste scene per tutto l'insieme della decorazione²³.

L'organizzazione narrativa degli affreschi di Mezzaratta sulle pareti laterali rispecchia la disposizione che Jerome Baschet ha chiamato «muro per muro», dove l'ordine degli episodi segue la direzione di lettura da sinistra a destra sia in una parete che nell'altra²⁴. Quest'ordine narrativo è

¹⁸ *Ivi*, pp. 12, 25.

¹⁹ *Ivi*, p. 12.

²⁰ *Ivi*, p. 5.

²¹ R. GIBBS, *Cristoforo da Bologna* cit., p. 461, nota 8; A. VOLPE, *Mezzaratta* cit., p. 40.

²² Per Vitale degli Equi, meglio noto come Vitale da Bologna, documentato a Bologna e a Udine dal 1330 al 1359, già morto a Bologna nel 1361, vedi da ultimo *Le Madonne di Vitale. Pittura e devozione a Bologna nel Trecento*, catalogo della mostra a cura di Massimo Medica (Bologna, 20 novembre 2010 - 20 febbraio 2011), Ferrara, Edisai, 2010. L'attribuzione dei dipinti della controfacciata a Vitale è riportata per la prima volta da Malvasia (1678) e non è mai stata messa in dubbio. Da Cesare Gnudi in avanti gli affreschi sono stati considerati contemporanei alla *Madonna dei Denti* della Galleria Davia Bargellini di Bologna, datata 1345. Negli ultimi anni si è preferita una datazione di poco successiva al 1338, probabile anno d'inaugurazione della chiesa. CESARE GNUDI, *Vitale da Bologna*, Bologna, Cassa di Risparmio di Bologna, 1962, pp. 34, 38, 65; M. MEDICA, *Vitale da Bologna, L'Annunciazione, Il Presepe...*, in *Per la Pinacoteca Nazionale di Bologna. Vitale da Bologna*, a cura di Rosalba D'Amico e M. Medica, Bologna, Nuova Alfa Editoriale, 1986, pp. 109-114 (p. 112); A. VOLPE, *Mezzaratta*.. cit., p. 52. Nella parete sinistra operano pittori dell'immediato seguito di Vitale quali Simone di Filippo (Bologna, documentato dal 1354, morto a Bologna nel 1399) e «Jacobus», mentre nella parete destra a pittori ancora legati alla cultura figurativa del secondo quarto del Trecento come il Maestro del Pozzo di Giuseppe, Jacopo Benintendi (Bologna, documentato dal 1357, già morto nel 1363) e il figlio Cristoforo (Bologna, documentato dal 1360 al 1422), succedono nelle *Storie di Mosè* Jacopo Avanzi e Jacopo di Paolo (Bologna, documentato dal 1371 al 1429), portatori del nuovo clima neogiottesco degli anni Settanta del secolo. A. VOLPE, *Mezzaratta* cit., pp. 58-99.

²³ Giustamente Alessandro Volpe ha richiamato alla probabile presenza di un'immagine di culto sulla parete di fondo al momento dell'inaugurazione dell'aula. Tuttavia, a parte il fatto che solamente la croce o il crocifisso erano richiesti come apparato liturgico necessario di un altare, si può pensare che inizialmente venisse adoperata un'immagine mobile provvisoria. A. VOLPE, *Mezzaratta* cit., p. 40.

²⁴ JÉRÔME BASCHET, *L'iconographie médiévale*, Paris, Gallimard, 2008, in particolare il capitolo *Le Boustrophédon de San Geminiano: noeuds d'images et spatialisation du temps*, pp. 122-149 (pp. 127-128).

più raro rispetto agli altri due osservabili nel tardo Medioevo: il «parallelo», in cui il racconto procede dalla parete di fondo alla controfacciata su entrambe le pareti²⁵, e il «circolare», dove la narrazione inizia solitamente dalla parete di fondo sulla parete destra e, giunto in corrispondenza della controfacciata, continua sulla parete sinistra verso la parete di fondo²⁶. Il tipo «muro per muro» è presente soprattutto in epoca romanica; un caso esemplare è la chiesa di San Pietro a Ferentillo (Terni), dove però rispetto a Mezzaratta le *Storie dell'Antico Testamento* si trovano sulla parete sinistra e iniziano dalla controfacciata²⁷.

La narrazione delle *Storie del Nuovo Testamento* nel registro superiore della parete sinistra s'interrompe dopo il *Battesimo* per l'inserzione di un riquadro devozionale con la *Madonna col Bambino* (Fig. 10). Un fanciullo in atteggiamento di devoto nella parte destra del *Battesimo* si rivolge verso la *Madonna col Bambino*, collegando i due riquadri. La presenza di un'immagine devozionale a una tale altezza fa sospettare che qui si trovasse originariamente un tramezzo praticabile con un altare in corrispondenza della *Madonna col Bambino*. Forse, l'altare sovrappostosi successivamente in questa posizione agli episodi del registro sottostante, attestato già da Malvasia, potrebbe aver sostituito l'altare trecentesco, una volta eliminato il tramezzo²⁸. D'altra parte, non ci sono testimonianze dell'esistenza di un tramezzo trecentesco a Mezzaratta e l'evidente continuità degli affreschi sulla parete opposta rende difficile ipotizzare la presenza di un muro trasverso in questo punto. La questione rimane comunque aperta.

Assolutamente senza precedenti appare la scelta di rappresentare l'*Annunciazione* e la *Natività* sulla parete d'ingresso²⁹ (fig. 2). Per quanto riguarda l'*Annunciazione*, la soluzione di disporre le

²⁵ Ivi, pp. 126-127.

²⁶ Ivi, pp. 128-129.

²⁷ Sulle *Storie dell'Antico e del Nuovo Testamento* dipinte nella chiesa di San Pietro in Valle a Ferentillo presso Terni alla fine del XII secolo vedi *Gli affreschi di San Pietro in Valle a Ferentillo. le Storie dell'Antico e del Nuovo Testamento*, a cura di Giulia Tamanti, Napoli, Electa, 2003.

²⁸ La singolarità di questi due riquadri nel complesso decorativo della parete sinistra è indicato anche dalla probabile precedenza cronologica rispetto alle altre scene. Infatti Vitale vi compare nello stesso momento della *Madonna dei Denti* del 1345, mentre Simone di Filippo difficilmente può essere intervenuto nelle *Storie del Nuovo Testamento* che a lui spettano, a partire dalla *Circoncisione* sulla controfacciata, circa dieci anni prima della sua più antica attestazione documentaria del 1354, all'interno delle *Venticinquine*, la lista dei cittadini bolognesi atti alle armi, cui si faceva ingresso all'età di vent'anni. Di diverso parere è A. VOLPE, *Mezzaratta* cit., p. 62. Ho intenzione di tornare più dettagliatamente in altra sede sui problemi di cronologia che riguardano le *Storie del Nuovo Testamento*, strettamente connessi agli esordi di Simone di Filippo.

²⁹ Una simile collocazione si trova nella cripta carolingia di San Vincenzo al Volturno, dove l'*Annunciazione* e la *Natività* sono dipinte in una nicchia che si apre nella parete di accesso: l'Angelo e la Vergine sono ai due lati di una finestra, mentre la scena della *Natività* è divisa in due momenti sulle pareti affrontate della nicchia. *La cripta dell'abate Epifanio a San Vincenzo al Volturno. Un secolo di studi (1896-2007)*, a cura di Federico Marazzi, Cerro al Volturno, Volturnia, 2013. Ringrazio Francesco Aceto per l'indicazione di questo riferimento durante il convegno. Alcuni decenni dopo gli affreschi della controfacciata di Mezzaratta, Altichiero dipinge l'*Annunciazione* intorno al rosone e la *Natività* con l'*Adorazione dei Magi* sulla parete d'ingresso dell'oratorio di San Giorgio a Padova. *Altichiero da Zevio nell'oratorio di San Giorgio*, a cura di Luca Baggio, Gianluigi Colalucci e Daniela Bartoletti, Roma, De Luca, 1999.

figure sui due lati del rosone risulta particolarmente significativa, in quanto valorizza la simbologia divina della luce. Il Verbo simboleggiato dalla luce che attraversa il rosone s'incarna nel ventre della Vergine.



Fig. 15, Vitale degli Equi, *Conforto spirituale a un moribondo* (particolare), 1340-1345, Bologna, Santa Maria di Mezzaratta (prima dello strappo) (Archivio Fotografico SBSAE, foto ICCD 46247).

È notevolmente più complessa la raffigurazione della *Natività*. Oltre alla scena della nascita vera e propria comprende anche la rappresentazione dei giusti d'Israele che osservano l'evento della nascita di Cristo dal Limbo sulla destra, mentre sulla sinistra sono dipinte due scene poco comuni, un conforto spirituale reso a un moribondo, cui appare un corteo celeste, guidato dalla Madonna con il Bambino tra le braccia (fig. 15), e il *Sogno della Vergine*, dove alla Vergine dormiente appare in sogno l'immagine del Cristo

crocifisso su un albero, un soggetto attestato altrove solamente in due dipinti di Simone di Filippo³⁰. Gibbs è stato l'unico che si sia finora occupato dell'eccezionale collocazione di questo grande riquadro sulla controfacciata al posto di un più usuale *Giudizio finale*³¹. Lo studioso britannico ha

³⁰ Si tratta delle tavole conservate rispettivamente alla Pinacoteca Nazionale di Ferrara e alla National Gallery di Londra, in deposito quest'ultima dalla Society of Antiquaries. Una fonte letteraria collegabile a questo rarissimo soggetto iconografico è una poesia circolante in molte regioni italiane, un'antica versione della quale è riportata in un manoscritto quattrocentesco contenente la regola di una confraternita di devoti alla Vergine nata presso il convento bolognese dei Servi di Maria e stesa a Bologna nel 1281 (Ferrara, Biblioteca Ariostea, ms. CLII 303, c. 30r). Nel testo della poesia la Vergine racconta al Figlio di aver avuto un sogno premonitore della Passione e s'invita il lettore a recitarne i versi per la salvezza dell'anima. In tutta Europa è inoltre diffuso fin dal XVII secolo un analogo testo poetico in cui Maria sogna un albero, che appare dorato in alcune versioni, mentre in altre vi è crocifisso Cristo. Laura Salmi ha tuttavia osservato che non vi è un rapporto sicuro tra questi testi e l'immagine del 'Sogno della Vergine'. L'origine di questa iconografia andrà piuttosto riconosciuta secondo la studiosa nel sogno del re persiano Astiage sulla nascita del nipote Ciro il Grande sotto la figura di una vite che sorge dal grembo della figlia Mandane a ricoprire tutta l'Asia, già richiamato da Leopold Kretzenbacher tra le immagini ispiratrici del sogno di Maria sull'albero e dello stesso dipinto di Simone di Filippo a Ferrara. L'episodio di origine classica è raffigurato nei manoscritti di primo Trecento dello *Speculum Humanae Salvationis*, tra cui uno sicuramente bolognese già a Toledo (Archivio e Biblioteca Capitolari, ms. 10.8), in maniera simile al 'Sogno della Vergine': il re Astiage è coricato su un letto e sopra di lui appare la figlia stante dal cui corpo di sviluppa un albero di vite. L'immagine è accostata a quella dell'annuncio della nascita di Maria al padre Gioacchino e il testo dello *Speculum* pone in esplicita connessione Ciro con Cristo, la figlia di Astiage con Maria. Nei manoscritti dello *Speculum* è raffigurato anche l'Albero di Jesse, altra possibile fonte del 'Sogno della Vergine', in cui l'albero della stirpe davidica sorge dal corpo addormentato di Jesse e tra i rami compaiono la Vergine con in braccio il Cristo Bambino e il Cristo crocifisso. LEOPOLD KRETZENBACHER, *Mariens Traum vom Wunderbaum*, «Adeva-Mitteilungen», 1974, 39, pp. 7-16; L. SALMI, *Il Sogno della Vergine. L'enigma di una pittura dalla Bologna del Trecento tra mito, superstizione e preghiera*, Bologna, Minerva, 2009, pp. 37-49, 73-82.

³¹ R. GIBBS, *Vitale da Bologna's Mezzaratta Nativity of Redemption and its Progeny*, in *Italiam nos fata trahunt, sequamur*, a cura di Petr Přebyl e Martina Sošková, Praha, Společnost přátel society of friends, 2003, pp. 45-52; ID., *Dreams of Salvation. Vitale da Bologna's Mezzaratta Nativity and its Progeny*, in *Tributes to Nigel Morgan. Contexts of Medieval Art: Images, Object & Ideas*, a cura di Julian M. Luxford e M.A. Michael, London, Harvey Miller, 2010, pp. 263-278.

giustamente evidenziato gli aspetti che collegano la *Natività* di Vitale alle rappresentazioni del *Giudizio*³². Le immagini non canoniche presenti nel riquadro contribuiscono a collegare il tema dell'Incarnazione al destino dell'uomo oltre la morte. I giusti d'Israele attendono la liberazione dal Limbo portata dalla venuta di Cristo, il moribondo riceve la visione del corteo celeste che condurrà la sua anima in Paradiso, la Vergine sogna il Cristo crocifisso, il cui sacrificio ha appunto permesso la liberazione degli uomini dalla morte³³. Non si tratta quindi di una semplice *Natività*, ma di una raffigurazione della salvezza portata all'uomo dalla nascita di Cristo. Il tema è quindi in realtà analogo a quello del *Giudizio*. Aggiungerei che la presenza originaria del *Riconoscimento di Giuseppe* e della *Circoncisione* su questa stessa parete può rientrare nella stessa tematica, in quanto l'episodio di Giuseppe era letto come una prefigurazione del riconoscimento del Cristo risorto da parte dei discepoli³⁴, mentre la *Circoncisione* rimandava alla Passione quale primo momento in cui fu versato il sangue di Cristo³⁵.

La decisione di dedicare la parete di controfacciata allo svolgimento del tema della liberazione dalla morte portata dall'incarnazione di Cristo si può inoltre ragionevolmente spiegare con la funzione assunta dalla parete d'ingresso nella decorazione delle chiese medievali. Baschet ha infatti evidenziato che la parete di facciata tendeva a ospitare temi iconografici che esprimevano un passaggio³⁶. In questo senso era luogo particolarmente adeguato per la rappresentazione del *Giudizio finale*, momento in cui avverrà il passaggio dalla confusione del mondo alla giusta disposizione di tutte le cose, ma anche per la raffigurazione di soggetti relativi all'Incarnazione, momento dell'incontro fra il divino e l'umano, come si trova a Mezzaratta, nella cappella di san Pellegrino a Bominaco in Abruzzo del secolo precedente³⁷ e, più o meno negli stessi anni di

³² R. GIBBS, *Dreams of Salvation* cit., pp. 266-267.

³³ A questo proposito, tuttavia, all'interno di una recente scheda di catalogo riguardante il *Sogno della Vergine* di Simone di Filippo conservato a Londra, Jill Franklin ha opportunamente fatto notare che nell'affresco frammentario di Vitale a Mezzaratta sembrerebbe esserci troppo poco spazio nella lacuna soprastante la Vergine perché vi possa essere stato raffigurato anche il corpo di Cristo crocifisso all'albero che si vede nascere dal grembo della Vergine. Di conseguenza, l'immagine dipinta da Vitale alluderebbe a un sogno premonitore della nascita del Salvatore, collegandosi ancor più da vicino al 'Sogno di Astiage', nonché ad alcune versioni della poesia di diffusione europea sopra menzionata, riferimenti che tuttavia la studiosa britannica non menziona. J.A. FRANKLIN, *Dream of the Virgin*, in EAD. - BERNARD NURSE - PAMELA TUDOR-CRAIG, *Catalogue of Paintings in the Collection of the Society of Antiquaries of London*, London, Harvey Miller, 2015, pp. 217-228 (p. 228).

³⁴ LOUIS RÉAU, *Iconographie de l'Art chrétien. II. Iconographie de la Bible.*, vol. I, *Ancien Testament*, Paris, Presses Universitaires de France, 1956, p. 168.

³⁵ L. RÉAU, *Iconographie* cit., vol. II, *Nouveau Testament*, Paris, Presses Universitaires de France, 1957, p. 257.

³⁶ J. BASCHET, *Il decoro dipinto negli edifici romanici: percorsi narrativi e dinamica assiale della chiesa*, in *Arte medievale. Le vie dello spazio liturgico*, a cura di Paolo Piva e Marcel Angheben, Milano, Jaca Book, 2010, pp. 181-219 (p. 209).

³⁷ J. BASCHET, *Lieu sacré, lieu d'images. Les fresques de Bominaco (Abruzzes, 1263). Thèmes, parcours, fonctions*, Paris, Découverte, 1991.

Mezzaratta, nella Collegiata di San Gimignano³⁸, dove l'*Annunciazione* è raffigurata nel punto della parete, sinistra a Bominaco, destra a San Gimignano, più vicino alla controfacciata³⁹.

Mi sembra invece discutibile la motivazione addotta da Gibbs per la decisione di rappresentare una *Natività* invece che un *Giudizio*. Secondo Gibbs, questa scelta risponderebbe alla volontà di presentare un soggetto più positivo e meno minaccioso del *Giudizio* ai condannati a morte, al cui conforto si sarebbero dedicati i membri della confraternita⁴⁰. Tuttavia, come è stato già notato da Mario Fanti, non compare alcun accenno allo svolgimento di questa pratica caritativa da parte della confraternita di Mezzaratta prima di un appunto autografo di Padre Pellegrino Orlandi, databile tra il XVII e il XVIII secolo, premesso a un registro della confraternita bolognese di Santa Maria della Morte, giudicato come diceria non corrispondente al vero già da Giuseppe Guidicini nell'Ottocento⁴¹. D'altra parte, è noto che la conforteria dei condannati a morte era esercitata a Bologna dalla confraternita di Santa Maria della Morte, nata nel 1336⁴². L'opera di carità prevalentemente svolta dalla confraternita di Mezzaratta doveva essere piuttosto l'assistenza ai pellegrini e agli infermi, come testimonia la rappresentazione della scena con un moribondo sulla controfacciata e la fondazione di un ospedale entro la porta di San Mamolo nel 1352⁴³, ma anche l'importanza particolare conferita ai miracoli di guarigione nel secondo registro delle *Storie cristologiche*. Inoltre, la lettura della *Natività* come un soggetto più positivo del *Giudizio* non tiene conto del significato benigno che la mentalità medievale attribuiva al *Giudizio finale* in quanto ristabilimento definitivo dell'ordine divino nella realtà umana. Come ha mostrato Baschet, il

³⁸ Il ciclo delle *Storie del Nuovo Testamento* sulla parete destra della Collegiata di San Gimignano è stato datato da Gaudenz Freuler tra il 1340 e il 1343 e attribuito a Lippo Memmi. G. FREULER, *Lippo Memmi's New Testament Cycle in the Collegiata in San Gimignano*, «Arte Cristiana», LXXIX, 1986, pp. 93-102.

³⁹ J. BASCHET, *Il decoro dipinto* cit., p. 209.

⁴⁰ R. GIBBS, *Dreams of Salvation* cit., p. 266.

⁴¹ M. FANTI, *La Confraternita di S. Maria della Morte e la Conforteria dei Condannati in Bologna nei secoli XIV e XV*, «Quaderni del Centro di Ricerca di Studio sul Movimento dei Disciplinati», XX, 1978, ripubblicato in ID., *Confraternite e città a Bologna nel Medioevo e nell'età moderna*, Roma, Herder, pp. 69-71. Già un'opera di revisione della *Bologna perlustrata* di Antonio Masini del 1823 metteva in dubbio l'affermazione ivi riferita al Masini stesso secondo cui la Confraternita avrebbe svolto la conforteria dei condannati a morte nell'oratorio della Madonna dei Denti, o di Sant'Apollonia, presso Mezzaratta. *La Bologna perlustrata di Antonio di Paolo Masini ampliata e corretta. Parte prima*, vol. II, Bologna, Gamberini e Parmeggiani, 1823, pp. 161-164. In aggiunta all'appunto di Orlandi vanno citati un'iscrizione ricordata dalla *Guida* del 1776 nel vicino oratorio della Madonna dei Denti, una scritta settecentesca incollata sul retro di una tavola trecentesca riminese attribuita al Maestro di Verucchio o a Francesco da Rimini, che riporta la provenienza del dipinto dall'oratorio della Madonna dei Denti e il suo utilizzo per la conforteria dei condannati a morte, e la notizia riportata da Guidicini secondo cui quest'attività sarebbe stata praticata dai confratelli di Mezzaratta in virtù della presenza di tavolette utilizzate a questo scopo presso l'antica aula di riunione. A. VOLPE, *Mezzaratta* cit., pp. 26-27; MASSIMO FERRETTI, *Pitture per condannati a morte del Trecento bolognese*, in *Misericordie. Conversioni sotto il patibolo tra Medioevo ed età moderna*, atti del seminario di Storia dell'età della Riforma e della Controriforma Prosperi a.a. 2005-2006 a cura di Adriano, Pisa, Edizioni della Normale, 2007, pp. 114-128.

⁴² M. FANTI, *La Confraternita di S. Maria della Morte* cit.

⁴³ A. VOLPE, *Mezzaratta* cit., p. 26.

Giudizio è «un'immagine orientata», che dalla minaccia dei castighi infernali conduce alla promessa della beatitudine celeste, esortando alla conversione e al ricorso alla mediazione salvifica della Chiesa⁴⁴.



Le scelte iconografiche della controfacciata di Mezzaratta appaiono piuttosto particolarmente consone per la dedicazione dell'edificio e la devozione della confraternita alla Vergine. La Vergine infatti vi ha un rilievo centrale quale coprotagonista della redenzione del genere umano, comparando nell'*Annunciazione*, al centro della *Natività*, nell'apparizione del corteo celeste al moribondo e nel *Sogno*. L'importanza della Vergine è sottolineata anche da altre due opere di Vitale: il riquadro con la *Madonna col Bambino* sulla parete sinistra (fig. 10) e la probabile immagine di culto originaria dell'aula, la *Madonna dei Denti*, firmata dal pittore (fig. 16), ricordata da Malvasia nell'attiguo oratorio di sant'Apollonia, che appunto da questo dipinto aveva preso la sua seconda dedicazione⁴⁵.

Se la parete di fondo fu effettivamente decorata con scene della Passione, il tema della redenzione prefigurato in controfacciata avrebbe visto la sua realizzazione nella parete opposta⁴⁶. Un

Fig. 16, Vitale degli Equi, *Madonna dei Denti*, 1345, Bologna, Galleria Civica Davia Bargellini.

⁴⁴ J. BASCHET, *Les justices de l'au-delà. Les représentations de l'enfer en France et en Italie (XII^e-XV^e siècles)*, Roma, De Boccard, 1993.

⁴⁵ La *Madonna dei Denti*, firmata da Vitale e datata 1345, è ricordata già da Malvasia nell'oratorio di sant'Apollonia. In origine la tavola era circondata da quattro scomparti minori con *Santi*, come mostra l'incisione inserita nell'opera di D'Agincourt. Due delle tavolette laterali con le *Sante Agata* e *Maria Maddalena* erano a Vienna in collezione Lanckorowsky all'inizio del Novecento. Negli appunti preparatori alla *Felsina pittrice* (Bologna, Biblioteca Comunale dell'Archiginnasio, ms. B.17, c. 286r) Malvasia vedeva nello stesso complesso anche i *Santi Antonio Abate* e *Giacomo Maggiore* e il *Santo papa che benedice un pellegrino*, oggi alle Collezioni Comunali d'Arte. Senza fare riferimento alla descrizione di Malvasia, si è recentemente preferito datare le due tavole delle Collezioni Comunali verso il 1350 e quindi ritenerle appartenenti a un diverso polittico. M. MEDICA, *Le Madonne di Vitale: «immagini care al popolo, adatte ad una devozione tenera e quasi familiare»*, in *Le Madonne di Vitale* cit., pp. 13-15; SILVIA BATTISTINI, *Vitale degli Equi, Madonna dei Denti*, in *Le Madonne di Vitale* cit., pp. 44-47; ILARIA NEGRETTI, *Vitale degli Equi, San Clemente I papa (?) benedice un pellegrino e Sant'Antonio Abate e san Giacomo*, in *Le Madonne di Vitale* cit., pp. 48-49; Carlo Cesare Malvasia's *Felsina pittrice. Lives of the Bolognese Painters. I. Early Bolognese Painting*, a cura di Elizabeth Cropper e Lorenzo Pericolo, London-Turnhout, Harvey Miller, 2012, pp. 328-329.

⁴⁶ Va tuttavia considerato che a partire da Vasari gli affreschi della Passione sono detti opera di Galasso ferrarese, pittore allievo di Piero della Francesca non altrimenti noto. Inoltre, la guida del 1776 ricordava la scritta *opus Galassii* e una data riscritta «1462» sull'ultimo riquadro del secondo ordine della parete sinistra. La confraternita avrebbe quindi aspettato la metà del XV secolo per far terminare le *Storie* della parete sinistra e affrescare un luogo così importante per l'insieme della decorazione dell'edificio come la parete di fondo. Volpe ha a questo proposito ragionevolmente ipotizzato che il Galasso della firma fosse un omonimo trecentesco del pittore ferrarese menzionato da Vasari e che la data «1462», essendo riscritta, non sia affidabile. A. VOLPE, *Mezzaratta* cit., pp. 76-81.

simile rapporto tra l'Incarnazione e la Passione di Cristo era presente negli affreschi della cappella maggiore del Duomo di Udine, eseguiti da Vitale nel 1350⁴⁷. La decorazione della cappella maggiore del Duomo di Spilimbergo⁴⁸, che riproduce esattamente il ciclo vitalesco di Udine, conservato solo in minima parte, mostra infatti sulla parete di fondo una *Crocifissione* tra due finestre, sui cui lati esterni sono dipinte le figure dell'*Angelo Gabriele* e della *Vergine Annunciata*.

L'originalità dell'organizzazione narrativa del ciclo di Mezzaratta nel panorama del Trecento bolognese risalta rispetto all'altro grande complesso decorativo ad affresco conservatosi della pittura bolognese del XIV secolo, le *Storie dell'Antico e del Nuovo Testamento* della navata della chiesa abbaziale di Pomposa, eseguite probabilmente in stretta continuità con i dipinti di Vitale nell'abside datati 1351⁴⁹. Sorvolerò in questa sede sulla dibattuta questione delle personalità cui si devono gli affreschi della navata⁵⁰. Mi preme qui piuttosto sottolineare come gli affreschi di Pomposa seguano la tradizionale disposizione narrativa circolare con il *Giudizio* in controfacciata secondo una tipologia particolarmente diffusa dall'epoca romanica in avanti.

Questo primo tentativo di considerare la complessiva organizzazione narrativa del ciclo pittorico trecentesco di Santa Maria di Mezzaratta ha dunque consentito di evidenziarne gli elementi di originalità rispetto alla tradizione decorativa degli edifici ecclesiastici medievali con *Storie dell'Antico e del Nuovo Testamento*. L'originalità del ciclo di Mezzaratta è risultata evidente rispetto ad altri analoghi cicli trecenteschi bolognesi su muro noti, ma per una sua piena valutazione manca purtroppo del necessario sfondo rappresentato dai contemporanei complessi pittorici scomparsi che dovevano decorare un tempo le pareti delle maggiori chiese di Bologna.

⁴⁷ PAOLO CASADIO, *Vitale da Bologna a Udine*, in *Itinerari di Vitale da Bologna. Affreschi a Udine e Pomposa*, catalogo della mostra (Bologna, San Giorgio in Poggiale, 29 settembre - 11 novembre 1988), Ferrara, Nuova Alfa, 1990, pp. 49-88.

⁴⁸ FULVIO ZULIANI, *Gli affreschi del coro e dell'abside di sinistra*, in *Il Duomo di Spilimbergo*, a cura di Caterina Furlan e Italo Zannier, Spilimbergo, 1985 pp. 104-132.

⁴⁹ I dipinti dell'abside furono attribuiti a Vitale da Albert Brach, il quale lesse «1351» la data iscritta sulla parete, interpretata invece «1341» da Longhi e da Francesco Arcangeli. Cesare Gnudi ritornò alla lettura di Brach, sebbene non considerasse vincolante l'iscrizione ai fini della datazione a causa delle ripetute ridipinture subite. L'iscrizione è stata in seguito considerata di riferimento anche per la cronologia della decorazione della navata e della controfacciata quale ravvicinato *ante o post quem*. A. BRACH, *Giottos Schule in der Romagna*, Straßburg, Heitz, 1902, pp. 104-105; ROBERTO LONGHI, *La pittura del Trecento nell'Italia settentrionale. 1934-1935*, in ID., *Opere complete di Roberto Longhi*, vol. VI, *Lavori in Valpadana. Dal Trecento al primo Cinquecento. 1934-1964*, Firenze, Sansoni, 1973, pp. 29-31, 52-53; FRANCESCO ARCANGELI, *Un Vitale e uno Jacopo da Bologna*, «Proporzioni», II, 1948, pp. 66, 73, nota 8; R. LONGHI, *Piano, consistenza e significato di questa mostra*, in *Guida alla mostra della pittura bolognese del Trecento*, Bologna, Poligrafica Bodoniana, 1950, ripubblicato in ID., *Opere complete di Roberto Longhi cit.*, Firenze, Sansoni, 1973, pp. 155-169 (p. 157); C. GNUDI, *Vitale da Bologna*, Milano, Silvana, 1962, p. 69; M. FERRETTI, *Andrea de' Bruni*, in *Pittura bolognese del '300. Scritti di Francesco Arcangeli*, Bologna, 1978, p. 152; DANIELE BENATI, *Bologna e altri centri dell'Emilia*, in *Pittura murale in Italia. I. Dal tardo Duecento ai primi del Quattrocento*, a cura di Mina Gregori, Bergamo, Edizioni Bolis, 1995, pp. 102-119 (pp. 107-108); A. VOLPE, *Pittura a Pomposa*, in *Pomposa. Storia, arte e architettura*, a cura di Antonio Samaritani, Ferrara, Corbo, 1999, pp. 95-149 (pp. 98-110, 123).

⁵⁰ A. VOLPE, *Pittura a Pomposa cit.*, pp. 120-124.