

PRESENZE TRECENTESCHE IN SAN MARTINO MAGGIORE A BOLOGNA:
TRACCE DIPINTE DI UNO SPAZIO SACRO IN ETÀ GOTICA

Gianluca del Monaco

Insieme a San Giacomo Maggiore, sede degli Eremitani di Sant'Agostino, e a Santa Maria dei Servi, la basilica di San Martino Maggiore, tenuta ancora oggi dall'Ordine della Beata Vergine del Monte Carmelo, è a Bologna l'edificio sacro mendicante che presenta l'insieme più considerevole di testimonianze della decorazione pittorica trecentesca, benché siano tracce sparse e isolate¹. In particolare, in ordine di tempo, si tratta di un complesso frammentario di dipinti murali eseguiti in momenti successivi nell'arco del secondo quarto del Trecento situato in fondo alla navata sinistra nei pressi della porta d'ingresso alla sagrestia (*fig. 1*), di una colonna dipinta dallo Pseudo Dalmasio incassata nel terzo pilone destro tra la terza e la quarta campata (*figg. 8-11*), di un frammento di pittura murale con il *Cristo crocifisso*, opera tarda di Vitale degli Equi, distaccato e collocato sul quinto pilone destro tra la quinta e la sesta campata (*fig. 12*), e infine di una nicchia dipinta con la *Madonna dell'Umiltà* da Simone di Filippo, detto "dei Crocifissi", sulla parete sinistra della chiesa vicino alla porta d'ingresso al chiostro (*fig. 14*). Pur nella frammentarietà delle testimonianze superstiti e della documentazione relativa, è mia intenzione tentare una prima contestualizzazione d'insieme delle pitture nel complesso architettonico e culturale della chiesa carmelitana bolognese. La chiesa di San Martino, anticamente detta dell'Aposa a motivo del torrente che in origine le scorreva davanti, è situata in una zona che in epoca tardomedievale rientrava nel quartiere di Porta

L'articolo costituisce la versione rivista e ampliata del testo della relazione presentata al seminario di studio dal titolo *Le chiese degli ordini mendicanti: spazi e culti*, organizzato dall'Università degli Studi di Napoli Federico II e tenutosi nel capoluogo campano dal 7 al 9 giugno 2017. Nell'occasione desidero ringraziare Francesco Aceto, coordinatore del seminario, per l'opportunità concessami e la generosa e sollecita ospitalità.

¹ Sulla decorazione trecentesca di San Giacomo Maggiore: FRANCESCO ARCANGELI, *Pittura bolognese del '300 in S. Giacomo Maggiore*, in *Il tempio di San Giacomo Maggiore in Bologna*, a cura di Carlo Volpe, Bologna, Officine grafiche poligrafici il Resto del Carlino, 1967, pp. 101-115, riedito in *Pittura bolognese del '300. Scritti di Francesco Arcangeli*, Bologna, Grafis, 1978, pp. 37-54; ALESSANDRO VOLPE, *Aggiunte al "Maestro dei polittici di Bologna"*, «Arte a Bologna», VI, 2007 (2008), pp. 21-26; FABIO MASSACCESI, *Il "corridore" della chiesa agostiniana di San Giacomo Maggiore a Bologna: prime ipotesi ricostruttive*, «Zeitschrift für Kunstgeschichte», LXXVII, 2014, pp. 1-26. Sugli importanti resti delle pitture murali che furono eseguite a ornamento delle originarie cappelle absidali della sede servita di Bologna tra il sesto e il settimo decennio del Trecento: CESARE GNUDI, *Gli affreschi di Vitale nella Chiesa dei Servi in Bologna*, «Arte antica e moderna», IV, 1961, pp. 67-78; ROSALBA D'AMICO, *Vitale in Santa Maria dei Servi e la cultura figurativa della metà del Trecento a Bologna*, «Strenna storica bolognese», XLIV, 1994, pp. 179-183; TOMMASO CASTALDI, *Nuove ipotesi sugli affreschi di Vitale da Bologna e Simone dei Crocifissi nella cappella sinistra della Chiesa dei Servi a Bologna*, «Il carrobbio», XXXVIII, 2012, pp. 23-40; ANTONIO BUITONI, *Nuove considerazioni sugli affreschi di Vitale degli Equi in Santa Maria dei Servi*, «Strenna storica bolognese», LXIV, 2014, pp. 23-48; GIANLUCA DEL MONACO, *Simone di Filippo detto "dei Crocifissi". Pittura e devozione nel secondo Trecento bolognese*, Padova, Il Poligrafo, 2018, pp. 103-107 scheda 10. Sull'argomento si segnala anche l'intervento di Daniele Benati al medesimo convegno napoletano del giugno 2017. Sugli interessanti frammenti di dipinti parietali del terzo quarto del Trecento che ornano l'attuale vestibolo della sagrestia: ROBERTA ALFIERI – ROBERTA ALIVENTI – SIMONA MARIA FERRAIOLI – GIANNI NANNINI, *Nuovi affreschi per il Trecento bolognese*, «Il carrobbio», XXXVIII, 2012, pp. 7-21.

Piera nel quadrante nord-orientale della città². L'edificio sorgeva a ridosso della seconda cerchia di mura, risalente al XII secolo, vicina dunque ai borghi esterni della Mascarella e di San Pietro³. La sua prima attestazione data al 1217, quando venne riedificata una prima chiesa già esistente nel 1213⁴. Del 1288 è la più antica testimonianza della presenza dei frati di Santa Maria del Monte Carmelo nei pressi di San Martino, nella circostanza di una concessione per l'ampliamento del loro convento. Tuttavia, i frati sono ricordati a Bologna per la prima volta già nel 1202⁵. Nel 1293 il vescovo Ottaviano Ubaldini concesse la chiesa e la parrocchia di San Martino dell'Aposa ai Carmelitani su richiesta degli stessi parrocchiani, che, aumentati di numero, necessitavano di una comunità di religiosi più numerosa per la cura delle anime⁶. Nel 1294 si registra un lascito testamentario «laborerio ecclesie fratrum de carmello qui morant ad ecclesiam sancti martini de aposa»⁷, segno che i frati avevano iniziato a progettare l'ampliamento della chiesa, evidentemente non adatta a servire le esigenze di una comunità conventuale, nonché della crescente popolazione dei fedeli posti sotto la loro cura pastorale. Le attestazioni di legati testamentari per i lavori della nuova chiesa aumentano sensibilmente dopo il 1315, quando gli Eremitani della vicina San Giacomo Maggiore, su ingiunzione del governo cittadino, concessero licenza ai frati carmelitani «ut fabri seu opifices eorundem procederent in ope inchoato per eos ampliando videlicet elongando et dilatando ecclesiam dictorum fratrum Carmelitarum Bononiensium»⁸. Al 1316 data inoltre una concessione delle autorità comunali ai frati di San Martino per utilizzare i dazi provenienti dai borghi della Mascarella e di San Pietro al fine dei lavori della chiesa⁹, concessione rinnovata per altri cinque anni nel 1321¹⁰. I lasciti per i lavori iniziano a diradarsi già a partire dagli anni venti, probabile indice quantomeno di un rallentamento dell'attività edilizia. La nuova chiesa riceverà comunque la sua consacrazione solamente nel 1511¹¹.

Già i primi documenti d'archivio trecenteschi riferiscono di interventi di decorazione. Nel 1317 era costituito un legato per «tres imagines pulcras et decentes», raffiguranti la Vergine, san Giovanni e santa Caterina, da eseguirsi «in sponda muri ecclesie nove inchoate per dictos fratres in sponda

² Per le principali notizie storiche relative alla chiesa di San Martino dell'Aposa si rimanda a IGINO BENVENUTO SUPINO, *L'arte nelle chiese di Bologna*, I, *Secoli VIII-XIV*, Bologna, Zanichelli, 1932, pp. 271-281; ANGELO RAULE, *S. Martino Maggiore in Bologna*, Bologna, Nanni, 1970; ENRICO SECONDIN – GIORGIO RONCHI, *Basilica di San Martino Maggiore in Bologna: Santuario della Madonna del Carmine*, Bologna, Costa, 2010. Fondamentale rimane inoltre la consultazione di alcuni manoscritti compilativi: Biblioteca Universitaria di Bologna, Pellegrino Orlandi, *Memorie Universali spettanti al Convento di S. Martino Maggiore* [1697], ms. 231, cc. 35r-101v; Bologna, Biblioteca Comunale dell'Archiginnasio (d'ora in poi BCABO), Pellegrino Orlandi, *Ecclesiae et conventus P.P. Carmelitarum S. Martini Majoris civitatis Bononiae monumenta* [1723], ms. B 996; Bologna, Archivio Parrocchiale di San Martino Maggiore (d'ora in poi ASM), Pietro Gaiani, *La chiesa parrocchiale di San Martino Maggiore in Bologna* [1901].

³ FRANCESCA BOCCHI, *Dalla grande crisi all'età comunale (secoli IV-XII)*, in *Atlante storico delle città italiane*. Bologna, I, *Da Felsina a Bononia: dalle origini al XII secolo*, a cura di Francesca Bocchi, Bologna, Grafis, 1996, pp. 101-103.

⁴ BCABO, Pellegrino Orlandi, *Ecclesiae et conventus P.P. Carmelitarum S. Martini Majoris civitatis Bononiae monumenta* [1723], ms. B 996, c. 7.

⁵ *Ibidem*.

⁶ Archivio di Stato di Bologna (d'ora in poi ASBo), *Demaniale*, 1/3483, n. 59.

⁷ ASBo, *Demaniale*, 2/3484, n. 16.

⁸ ASBo, *Demaniale*, 7/3489, nn. 1-2.

⁹ *Ivi*, n. 10.

¹⁰ BCABO, Pellegrino Orlandi, *Ecclesiae et conventus P.P. Carmelitarum S. Martini Majoris civitatis Bononiae monumenta* [1723], ms. B 996, c. 8.

¹¹ *Ivi*, c. 52.

muri que est a mane de ecclesia versus viam mediam extra spondam»¹², ovvero sulla parete esterna dell'edificio che corre lungo l'attuale Via Marsala¹³. Inoltre, un testamento del 1325 prevedeva l'erezione in chiesa di un altare dedicato ai Santi Nicola, Caterina e Maria Maddalena, che «in volta dicti altaris» fossero dipinte e dorate «imagine[m] beate marie virginis cum filio in brachiis Beati Johannis evangeliste et imagine[m] Beate marie magdalene» e che «in colonnellis qui sunt circha dictum altare» fossero scolpite e dipinte «imagine[s] sancti nicolai et sancte caterine et imago dicti testatoris»¹⁴.

Gli unici resti superstiti di questa prima fase decorativa della chiesa ampliata dai Carmelitani sono gli affreschi situati tra la porta laterale di accesso al chiostro e l'ingresso alla sagrestia (*fig. 1*), rappresentanti a destra Abramo che reca in braccio alcune anime ignude di beati al di sopra di una visione infernale e, a sinistra, una scena di banchetto in precario stato di conservazione e deturpata dall'inserimento di alcune iscrizioni cinquecentesche e di un leone di San Marco scolpito in marmo, ubicato fino al 1669 all'esterno della chiesa, dietro l'abside maggiore¹⁵. A sinistra di quest'ultima scena è visibile la figura acefala di un frate in piedi con un libro nella mano destra e un altro oggetto nella sinistra, forse una piccola croce, il quale per via delle stigmate visibili nel costato andrà individuato come san Francesco d'Assisi (*fig. 2*). La decorazione prosegue nella parte superiore con una figura frammentaria panneggiata, di cui sono visibili solo le gambe, e in basso con i dodici apostoli seduti, individuati da alcune scritte.

Particolarmente interessante risulta l'iconografia della porzione centrale dei dipinti murali (*fig. 1*). Come ha giustamente suggerito Padre Antonio Pinci¹⁶, la parte destra con Abramo e la visione infernale (*fig. 3*) si riferisce alla parabola di Lazzaro e il ricco Epulone, riportata nel sedicesimo capitolo del Vangelo di Luca, laddove il povero medicante Lazzaro, che era per anni giaciuto alla porta della casa di un uomo ricco dedito ai banchetti, è portato dopo la sua morte «in sinum Abrahæ», mentre il ricco epulone, morto anch'egli, giunge all'Inferno e chiede invano ad Abramo di mandargli Lazzaro per refrigerargli la lingua riarsa per le fiamme infernali oppure d'inviarlo ai propri congiunti per avvertirli dei tormenti dell'Inferno¹⁷. Mi sembra probabile che anche la parte di sinistra con una scena di banchetto all'interno di un edificio (*fig. 4*) rientri nel racconto della parabola e rappresenti per l'appunto il ricco epulone intento a gozzovigliare nella propria casa, mentre Lazzaro giace sulla soglia, secondo la tipica raffigurazione di questo episodio¹⁸. Il mendicante è infatti probabilmente riconoscibile in una figura sdraiata di cui sono visibili solamente

¹² ASBo, *Demaniale*, 7/3489, n. 12.

¹³ I. B. SUPINO, *L'arte nelle chiese* cit., p. 280 nota 6.

¹⁴ ASBo, *Demaniale*, 8/3490, n. 43. Il legatario indicava come modello l'altare fatto erigere da Bartolomeo di Giovanni da Medicina in San Giacomo Maggiore, ovvero l'altare di San Bartolomeo, istituito con un legato del 1318 (ASBo, *Demaniale*, 3/1609, nn. 18-19).

¹⁵ ASM, Pietro Gaiani, *La chiesa parrocchiale di San Martino Maggiore in Bologna* [1901]; E. SECONDIN – G. RONCHI, *Basilica di San Martino* cit., p. 106.

¹⁶ ROSALBA D'AMICO, *Restauro di pitture murali del Trecento bolognese: nuovi contributi per un itinerario gotico*, «Itinerari», IV, 1986, pp. 63-64.

¹⁷ Lc 16, 19-31.

¹⁸ Come ad esempio in un evangelario veronese databile al secondo quarto del Duecento: Città del Vaticano, Biblioteca Apostolica Vaticana, ms. Vat. Lat. 39, cc. 57v-58r, per il quale si veda FEDERICA TONIOLO, *La miniatura a Verona al tempo di Ezzelino III*, in *Ezzelini. Signori della Marca nel cuore dell'Impero di Federico II*, a cura di Carlo Bertelli e Giovanni Marcadella, catalogo della mostra (Bassano del Grappa, Palazzo Bonagusto, 16 settembre 2001 – 6 gennaio 2002), Ginevra-Milano, Skira, 2001, pp. 67-69. Il manoscritto è stato interamente digitalizzato ed è consultabile all'indirizzo https://digi.vatlib.it/view/MSS_Vat.lat.39 (ultimo accesso: 9 aprile 2018).

il nimbo e i piedi rispettivamente a sinistra e a destra dell'iscrizione cinquecentesca in memoria di Girolamo da Palermo (figg. 2-3). La rappresentazione della parabola era probabilmente in origine contemplata dal san Francesco in piedi come se fosse una visione (fig. 1). La rappresentazione dell'episodio di *Lazzaro e il ricco epulone* è diffusa particolarmente oltralpe fin dal X secolo, specialmente nella decorazione miniata relativa al passo evangelico, mentre è estremamente più rara in Italia, soprattutto in ambito monumentale. Inoltre, nella pittura murale questo soggetto, poco presente fin dagli inizi, scompare quasi del tutto nel Trecento¹⁹. Tuttavia, si ricordi, Carlo Cesare Malvasia (1678) menzionava «Lazzaro presso la mensa del ricco epulone» tra le *Storie di Cristo* firmate da Simone di Filippo sulla parete sinistra di Santa Maria di Mezzaratta²⁰. La presenza di un'iconografia diffusa particolarmente in ambito nordico si può spiegare per l'importanza della componente transalpina che doveva caratterizzare la popolazione della parrocchia di San Martino, come sembra implicare il fatto che in occasione della sopra menzionata concessione del 1293 il vescovo Ubaldini ordinava che i rettori della parrocchia fossero scelti tra i frati di lingua oltremontana, condizione modificata più tardi nel 1373 a favore di frati italiani²¹.

Il complesso degli affreschi presso la porta della sagrestia fu riscoperto al di sotto di una scialbatura nel 1889, ma i dipinti si andarono progressivamente offuscando per la formazione di una spessa patina biancastra causata dalla risalita di sali dovuta all'umidità e per l'alterazione di vecchi fissativi (fig. 5). Il recupero delle pitture si dovette al restauro di Camillo Tarozzi e Silvia Baroni, svolto sotto la direzione di Rosa D'Amico dal 1985 al 1987 (fig. 6)²². Già in occasione del restauro si comprese che il settore principale corrispondente alla rappresentazione del soggetto che in questa circostanza si propone di riconoscere nella parabola di *Lazzaro e il ricco epulone* fu eseguito precedentemente alla figura panneggiata in alto e soprattutto agli *Apostoli* in basso (fig. 1)²³. Tuttavia, non mi risulta sia stato finora notato che i piedi di Lazzaro nella scena del banchetto si sovrappongono parzialmente a un dannato nella visione infernale (fig. 3). Se dunque si può prudentemente accogliere l'attribuzione agli esordi di Vitale da Bologna negli anni trenta per la scena *post mortem* con Abramo, ipotizzata dalla D'Amico e accolta dagli studi successivi²⁴, la parte

¹⁹ JÉRÔME BASCHET, *Le sein du père. Abraham et la paternité dans l'Occident médiéval*, Paris, Gallimard, 2000, pp. 112, 230.

²⁰ CARLO CESARE MALVASIA, Felsina pittrice. *Lives of the Bolognese Painters*, I, *Early Bolognese Painting*, London-Turnhout, Harvey Miller Publishers, Brepols Publishers, 2012, p. 226. Sulla probabile datazione al sesto decennio del Trecento dell'intervento di Simone di Filippo sulla parete sinistra di Mezzaratta, da ultimo: G. DEL MONACO, *Simone di Filippo* cit., pp. 45-52; 130-137 scheda 26 (con bibliografia precedente). Sulla superstite decorazione pittorica trecentesca della piccola aula di culto pedecollinare, in massima parte distaccata ed esposta presso la Pinacoteca Nazionale di Bologna, almeno: ALESSANDRO VOLPE, *Mezzaratta: Vitale e altri pittori per una confraternita bolognese*, Bologna, Bononia University Press, 2005; GIANLUCA DEL MONACO, *Problemi di organizzazione narrativa a Mezzaratta*, in *Come un involucro prezioso. Forme e funzioni della decorazione ad affresco in età gotica*, a cura di Daniele Benati, atti del convegno (Bologna, 10-12 giugno 2014), «INTRECCI d'arte», Dossier N. 1, 2016, pp. 29-43, disponibile online al link seguente: <https://intreccidarte.unibo.it/article/view/6429> (ultimo accesso: 9 aprile 2018).

²¹ ASBo, *Demaniale*, 2/3484, n. 10; ASBo, *Demaniale*, 20/3502, n. 50.

²² R. D'AMICO, *Restauro di pitture murali* cit., pp. 62-63.

²³ *Ivi*, pp. 68-69.

²⁴ *Ivi*, p. 68; EAD., *Dieci anni di restauro in S. Martino Maggiore: nuove conoscenze e acquisizioni sul patrimonio pittorico*, in *Decennale Eucaristica 1989. Basilica Parrocchiale di San Martino, Bologna*, Bologna, 1989, p. 8; DANIELE BENATI, *Tra Giotto e il mondo gotico: la pittura a Bologna negli anni di Bertrando del Poggetto*, in *Giotto e le arti a Bologna al tempo di Bertrando del Poggetto*, catalogo della mostra (Bologna, Museo Civico Medievale, 3 dicembre 2005 - 28 marzo 2006), a cura di Massimo Medica, Cinisello Balsamo (Mi), Silvana Editoriale, 2005, p. 72; MASSIMO MEDICA, *Les arts à Bologne dans la*

sinistra della rappresentazione della parabola (fig. 4) dev'essere stata dipinta in successione probabilmente rapida da un diverso pittore poco rispettoso dei confini della scena eseguita a destra dal suo collega. Che si tratti di un artista diverso da Vitale indica anche la cultura figurativa ancora legata alla semplice e poco profonda organizzazione spaziale, alle architetture prospettiche poco elaborate e all'espressività scarsamente animata delle figure tipiche dell'attività bolognese di Francesco da Rimini, riferimento già richiamato dalla stessa D'Amico²⁵. Per le altre figure superstiti (fig. 1) si potrà confermare il riconoscimento di una più tarda cultura figurativa vitalesca ormai verso la metà del secolo suggerito anch'esso dalla studiosa²⁶, evidenziando per gli *Apostoli* una vicinanza alla fase giovanile di Andrea de' Bruni individuabile negli affreschi della navata della chiesa abbaziale di Pomposa²⁷.

Restano da comprendere le motivazioni che portarono i frati a scegliere un soggetto raro e singolare come *Lazzaro e il ricco epulone* per la decorazione di quest'area della chiesa nella prima fase decorativa dell'edificio da loro ampliato. A questo proposito penso sia significativo che l'immagine si trovi proprio all'ingresso della sagrestia, il cui aspetto attuale risale a un rifacimento del 1624²⁸, e che la documentazione d'archivio di spettanza del convento carmelitano a partire dal 1293 comprenda numerosi testamenti destinati a essere custoditi nella sagrestia e in gran parte stipulati proprio presso di essa²⁹. In un caso, inoltre, un testamento del 1323, l'atto fu stipulato tra l'altar

première moitié du Trecento: peinture, sculpture et miniature, in *Bologne et le pontifical d'Autun. Chef-d'oeuvre inconnu du premier Trecento: 1330-1340*, catalogo della mostra (Autun, Musée Rolin, 12 settembre - 9 dicembre 2012), Langres, Guéniot, 2012, p. 49. Al contrario, Michel Laclotte (*Francesco da Rimini e gli esordi del gotico bolognese*, in *Francesco da Rimini e gli esordi del gotico bolognese*, a cura di Rosalba D'Amico, Renzo Grandi e Massimo Medica, catalogo della mostra (Bologna, Museo Civico Medievale, 6 ottobre - 25 novembre 1990), Bologna, Nuova Alfa, 1990, p. 10) proponeva piuttosto di avvicinare la porzione d'affresco allo Pseudo Jacopino.

²⁵ R. D'Amico, *Restauro di pitture murali* cit., p. 66. Su Francesco da Rimini, operante in San Francesco tra il secondo e il terzo decennio del secolo: *Francesco da Rimini* cit. Rispetto ai dipinti di San Martino, già Daniele Benati (*Tra Giotto e il mondo gotico* cit., p. 72) riconosceva che «la cooperazione coatta con altri pittori cui lo costringeva ancora il *modus operandi* bolognese non era per garantire, nel campo dell'affresco, soluzioni altrettanto assolute. Se ha ragione Rosa D'Amico nel riferirgli alcuni frammenti riemersi una ventina d'anni fa in fondo alla parete di sinistra in San Martino, bisognerà ammettere che le novità di Vitale vi appaiono infatti riassorbite nel linguaggio consueto ai bolognesi fin dal decennio precedente ...».

²⁶ R. D'Amico, *Restauro di pitture murali* cit., pp. 68-69.

²⁷ Per la possibile partecipazione alla decorazione trecentesca della navata di Pomposa dell'Andrea da Bologna che firma un polittico datato 1369 nella Pinacoteca di Fermo, identificabile con un Andrea di Deolao de' Bruni documentato ad Ancona nel 1377: ROBERTO LONGHI, *La pittura del Trecento nell'Italia settentrionale*, corso tenuto all'Università di Bologna nell'a.a. 1934-1935, edito in ID., *Opere complete*, VI, *Lavori in Valpadana*, Firenze, Sansoni, 1973, pp. 52-56; DANIELE BENATI, *ad vocem* "Andrea da Bologna", in *Enciclopedia dell'Arte Medievale*, I, Roma, Istituto della Enciclopedia Italiana, 1991, p. 598; DANIELE BENATI, *Pittori e programmi figurativi nel XIV secolo*, in *L'abbazia di Pomposa. Un cammino di studi all'ombra del campanile (1063-2013)*, a cura di Carla Di Francesco e Antonio Manfredi, atti del convegno (Abbazia di Pomposa, 19 ottobre 2013), Ferrara, Edizioni Cartografica, 2017, pp. 39-40; G. DEL MONACO, *Simone di Filippo* cit., p. 39. Contrari alla presenza di Andrea a Pomposa sono MASSIMO FERRETTI, *Andrea de' Bruni*, in *Pittura bolognese* cit. 1978, pp. 150-151; ALESSANDRO VOLPE, *Pittura a Pomposa*, in *Pomposa. Storia, arte e architettura*, a cura di Antonio Samaritani e Carla di Francesco, Ferrara, Corbo, 1999, pp. 120-124.

²⁸ BCABo, Pellegrino Orlandi, *Ecclesiae et conventus P.P. Carmelitarum S. Martini Majoris civitatis Bononiae monumenta* [1723], ms. B 996, c. 61. Che la sagrestia dovette probabilmente trovarsi già allora nell'ubicazione attuale sembra mostrare anche la menzione nel 1344 di un altare «in Claustro ipsius ecclesie iuxta Sacristiam ipsius ecclesie» (ASBo, *Demaniale*, 14/3496, n. 12).

²⁹ ASBo, *Demaniale*, 2/3484, n. 13.

maggiore e la sagrestia, dunque proprio in una zona della chiesa vicina all'affresco qui considerato³⁰. Il rapporto dell'iconografia del dipinto con la pratica testamentaria consiste nell'insegnamento della parabola evangelica rispetto al destino dell'uomo dopo la morte e alla sua salvezza, esplicitato alla fine del racconto con un'allusione alla fede nella resurrezione dai morti. Inoltre, nella liturgia medievale dei defunti si pregava perché le anime potessero accedere al riposo nel seno di Abramo come immagine della beatitudine celeste³¹. Oltre che a coloro che si recavano in sagrestia per la redazione e il deposito dei testamenti, l'affresco si rivolgeva forse anche alla stessa comunità dei frati, in quanto nella porta che attualmente si apre a sinistra per dare accesso al chiostro si può ipoteticamente ancora riconoscere l'«hostium claustrum seu dormitorii novi dicte ecclesie sancti martini per quam hostium intrant et faciunt Introitum [...] fratres in choro dicte ecclesie», menzionata in un documento del 1335, in cui tale Francesco di Donato Rossi erige e dota l'altare maggiore della chiesa sotto il titolo della Vergine e di San Martino³². Padre Pietro Gaiani, scrivendo nel 1901 una raccolta manoscritta di notizie storiche su San Martino Maggiore, conservata nell'archivio parrocchiale, immaginava che il coro dei frati si trovasse nella navata mediana davanti all'altare maggiore, quest'ultimo posto a suo avviso subito prima della cappella absidale centrale, e fosse separato da un «tramezzo» o «cancello» rispetto alla parte antistante dell'edificio destinata al popolo dei fedeli, ancora segnalato nel Settecento da uno scalino a metà della quarta campata (fig. 7)³³. Inoltre, nel documento del 1335 sopra ricordato si fa menzione dell'esistenza dell'arca del donatore Francesco di Donato Rossi proprio presso la porta che consentiva l'ingresso dal chiostro al coro dei frati. Francesco di Donato Rossi, in assenza di ulteriori e più circostanziate notizie, potrebbe dunque presentarsi come l'ipotetico committente del dipinto, giustificando così la presenza della figura di san Francesco, non comune in un contesto carmelitano, al di là del possibile legame con la virtù della povertà materiale impersonata dal personaggio del mendicante Lazzaro³⁴.

Qualche anno dopo la decorazione della parete tra la porta d'accesso al chiostro e l'ingresso alla sagrestia con la parabola del ricco epulone, dovette essere dipinta la colonna di marmo incassata nel

³⁰ ASBo, *Demaniale*, 8/3490, n. 19.

³¹ J. BASCHET, *Le seine du père* cit., p. 104.

³² ASBo, *Demaniale*, 11/3493, n. 17.

³³ ASM, Pietro Gaiani, *La chiesa parrocchiale di San Martino Maggiore in Bologna* [1901]. Nel 1668, subito prima dei lavori di rinnovamento che interessarono la cappella maggiore con il trasferimento degli stalli del coro contro le pareti di fondo della cappella, questi ultimi si trovavano «nella navata laterale a man sinistra» (ASBo, *Demaniale*, 125/3607, c. 4). Non si rintracciano più antiche menzioni della presenza di un tramezzo in San Martino. Per l'esistenza di queste strutture nelle chiese bolognesi si rimanda a F. MASSACCESI, *Il "corridore"* cit., con ricca bibliografia precedente. Tuttora in Santa Maria Novella a Firenze uno scalino a metà della quarta campata è rimasto a indicare l'originaria posizione del tramezzo. Sul «ponte» di Santa Maria Novella, almeno: MARCIA B. HALL, *The Ponte in S. Maria Novella: The Problem of the Rood Screen in Italy*, «Journal of the Warburg and Courtauld Institutes», XXXVII, 1974, pp. 157-173; FULVIO CERVINI, «Non racchiude l'indefinito gotico». *L'orizzonte internazionale di una novella architettura*, in *Santa Maria Novella. La basilica e il convento*, I, *Dalla fondazione al tardogotico*, a cura di Andrea De Marchi, Firenze, Mandragora, 2015, pp. 57, 59; ANDREA DE MARCHI, *Duccio e Giotto, un abbrivo sconvolgente per la decorazione del tempio domenicano ancora in fieri*, in *Santa Maria Novella* cit., pp. 145-149.

³⁴ Si rimanda alla nota 70 per l'ipotesi di Ombretta Bergomi (*La chiesa e il chiostro di S. Martino: spunti per ulteriori indagini storico-artistiche*, in *Decennale Eucaristica 1989. Basilica Parrocchiale di San Martino, Bologna*, Bologna, 1989, p. 16) che ha proposto di vedere l'area tra l'accesso al chiostro e l'ingresso alla sagrestia come facente parte di un ambiente ulteriore rispetto all'edificio ecclesiale al tempo in cui furono dipinti gli affreschi e inglobata nella chiesa solo alla fine del Trecento.

pilone destro presente tra la terza e la quarta campata (fig. 8). A questa colonna ne corrisponde una pressoché identica nel lato opposto della chiesa. Padre Gaiani ipotizzava che le due colonne appartenessero all'edificio del 1217 e fossero state successivamente inglobate nella nuova chiesa dei Carmelitani³⁵. La colonna di destra mostra sant'Onofrio a figura intera in piedi su un paesaggio desertico roccioso, mentre viene incoronato da due angeli. Il santo eremita egiziano è riconoscibile dalla lunga barba, dai capelli che gli scendono sul petto e dalla cintura di foglie che ne cinge la vita. Ai piedi della colonna sono i due leoni che scavarono la tomba di Onofrio al momento della morte (fig. 9), secondo il racconto agiografico³⁶. Al di sopra della figura del santo, entro un'apertura polilobata inserita in un ottagono compare un busto del profeta Elia che mostra un rotolo aperto indossando sulle spalle la caratteristica cappa bianca del Carmine (fig. 10)³⁷, mentre al di sotto, all'interno di un'apertura circolare, è un busto di sant'Antonio Abate, intento a leggere un libro (fig. 11). L'insieme iconografico della colonna richiama la tradizione eremitica orientale, di cui i Carmelitani si ritenevano eredi. Difatti, le origini dell'Ordine risalgono all'esperienza di alcuni eremiti sul Monte Carmelo in Galilea durante il XII secolo, proprio il luogo in cui Elia avrebbe vissuto in eremitaggio. Il personaggio veterotestamentario era inoltre considerato come prototipo e modello dell'Ordine³⁸. Se dunque consueta è la presenza dell'immagine di Elia in un contesto carmelitano e piuttosto comune è anche la scelta d'inserire Antonio Abate come esponente più rappresentativo della vita eremitica dei cosiddetti Padri del deserto egiziani³⁹, più singolare è l'importanza concessa alla figura di sant'Onofrio (fig. 8). Benché la tradizione agiografica a lui relativa fosse piuttosto diffusa in Occidente, più raro è imbattersi in rappresentazioni di questo santo⁴⁰. Per Bologna tuttavia si ricordino le tre tavolette giovanili di Simone di Filippo, passate sul mercato alla metà del secolo scorso, che presentano tre momenti della vita di sant'Onofrio⁴¹. Condivisibilmente Laura Fenelli ha proposto di ricondurre questi tre dipinti a un più ampio complesso destinato originariamente alla chiesa dell'ospedale di Sant'Onofrio, che fu fondato nel

³⁵ Bologna, ASM, Pietro Gaiani, *La chiesa parrocchiale di San Martino Maggiore in Bologna* [1901]. Senza discuterla, la notizia è riportata anche da A. RAULE, *S. Martino Maggiore* cit., p. 7; E. SECONDIN – G. RONCHI, *Basilica di San Martino* cit., p. 160.

³⁶ George KAFTAL, *Saints in Italian Art, III, Iconography of the Saints in the Painting of North East Italy*, con la collaborazione di Fabio Bisogni, Firenze, Sansoni, 1978, coll. 795-800 n. 222. Si vedano inoltre i recenti contributi sull'argomento di Laura FENELLI, *Le Storie di sant'Onofrio dall'ospedale di Sant'Onofrio a Bologna*, in *Atlante delle Tebaidi e dei temi figurativi*, a cura di Alessandra Malquori, Manuela De Giorgi e Laura Fenelli, Firenze, Centro Di, 2013, pp. 156-161; EAD., *Tre storie bolognesi di Sant'Onofrio: prime note per la ricostruzione del culto per l'eremita intorno alla metà del Trecento*, in *Images and Words in Exile. Avignon and Italy during the First Half of the 14th Century*, atti del convegno (Firenze, Avignone, 7-11 aprile 2011), Firenze, SISMEL – Edizioni del Galluzzo, 2015, pp. 107-125.

³⁷ Boaga, in *La Sostanza dell'Effimero. Gli abiti degli Ordini religiosi in Occidente*, a cura di Giancarlo Rocca, catalogo della mostra (Roma, Museo Nazionale di Castel Sant'Angelo, 18 gennaio - 31 marzo 2000), Roma, Edizioni Paoline, 2000, pp. 369-373 scheda 101.

³⁸ LUDOVICO SAGGI, *ad vocem* "Carmelitani. I. Storia generale", in *Dizionario degli Istituti di Perfezione*, II, Roma, Edizioni Paoline, 1975, col. 460; OTGER STEGGINK, *ad vocem* "Carmelitani. II. Spiritualità. I. Dottrina spirituale", in *Dizionario degli Istituti di Perfezione*, II, Roma, Edizioni Paoline, 1975, coll. 479-480. Malvasia (*Felsina pittrice* cit., p. 244) ricordava «certe storie di Elia profeta in muro» dipinte da Lippo di Dalmasio per i frati di San Martino, «guaste per far certa cappella».

³⁹ Sul santo e il suo culto in Europa occidentale: LAURA FENELLI, *Dall'eremo alla stalla: storia di sant'Antonio abate e del suo culto*, Roma, Laterza, 2011.

⁴⁰ Si rimanda alla sezione dedicata al santo nell'*Atlante delle Tebaidi* cit., pp. 149-170.

⁴¹ L. FENELLI, *Le Storie di sant'Onofrio* cit.; EAD., *Tre storie bolognesi di Sant'Onofrio* cit.; G. DEL MONACO, *Simone di Filippo* cit., pp. 232-234 scheda 94.

1343 da una comunità di canonici agostiniani di Santa Maria di Roncisvalle nel Borgo della Mascarella, proprio a pochi passi da San Martino⁴². Ad anni forse di poco precedenti dovrebbe datarsi anche il *Sant'Onofrio* dipinto sulla colonna, dato che lo Pseudo Dalmasio, cui attribui l'opera per la prima volta Miklòs Boskovits⁴³, vi appare, secondo quanto ha proposto Daniele Benati⁴⁴, in un momento prossimo agli affreschi della cappella di San Gregorio in Santa Maria Novella a Firenze, probabilmente eseguiti a ridosso del 1336, anno in cui fu istituito il patronato della cappella⁴⁵.

Proseguendo lungo il lato destro della chiesa s'incontra sul quinto pilone tra la quinta e la sesta campata il frammento di un *Cristo crocifisso*, incorniciato entro i resti del sepolcro di Stefano Ayguani (*fig. 12*), padre del più celebre Michele, teologo e priore del convento di San Martino e poi generale dell'Ordine nell'ultimo quarto del Trecento⁴⁶. Questo insieme, frutto di una ricomposizione più tarda, è stato trasportato nella sua sede attuale nel 1899 dal primo chiostro dei frati, dove si trovava vicino la porta della sala capitolare⁴⁷. Alla fine dell'Ottocento presentava ancora una decorazione dipinta probabilmente seicentesca (*fig. 13*). Nella documentazione relativa ai lavori di rinnovamento della cappella maggiore negli anni 1668-1669 il complesso *Cristo crocifisso*-memoria di Stefano Ayguani appare essere già presente nell'ubicazione menzionata nel chiostro⁴⁸. Padre Gaiani affermava che il dipinto proveniva dal muro «che chiudeva il coro dei frati e allorché questo fu distrutto l'immagine, tagliata nel muro, si inquadrò nella cornice del monumento che dopo quasi tre secoli si è potuta dal claustro riportare nel suo luogo nativo, la Chiesa»⁴⁹. Da un

⁴² L. FENELLI, *Le Storie di sant'Onofrio* cit., p. 158; EAD. *Tre storie bolognesi di Sant'Onofrio*, pp. 120-121. Per alcune precisazioni da parte di chi scrive: G. DEL MONACO, *Simone di Filippo* cit., pp. 233-234.

⁴³ MIKLÓS BOSKOVITS, *Pittura fiorentina alla vigilia del Rinascimento: 1370-1400*, Firenze, EDAM, 1975, p. 205 nota 133, che, ponendo il nome di Dalmasio tra virgolette, pare già recepire il superamento dell'identificazione proposta da Longhi (*Piano, consistenza e significato di questa mostra*, in *Guida alla mostra della pittura bolognese del Trecento*, catalogo della mostra [Bologna, 1950], riedito come *Mostra della pittura bolognese del Trecento*, in ID., *Opere complete*, VI, *Lavori in Valpadana*, Firenze, Sansoni, 1973, pp. 160-161) tra il pittore Dalmasio di Jacopo degli Scannabecchi, documentato a Bologna dal 1342 e già morto nel 1377, e l'autore della *Crocifissione* numero 215 della Pinacoteca di Bologna, degli affreschi con le *Storie di san Gregorio Magno* nella cappella Bardi di Vernio di Santa Maria Novella e le *Storie di san Francesco* della cappella maggiore di San Francesco a Pistoia, in base alla retrodatazione al secondo quarto del Trecento dell'opera di quest'ultimo artista operata da Luciano Bellosi (*Buffalmacco e il trionfo della morte*, Torino, Einaudi, 1974, pp. 87-92) e accolta dagli studi successivi, tra i quali si segnala, per un profilo complessivo, almeno D. BENATI, *Tra Giotto e il mondo gotico* cit., pp. 64-70. Pur concordando con l'arretramento cronologico del pittore, continuano invece a considerare valida l'ipotesi di Longhi Flavio Boggi e Robert Gibbs (*Lippo di Dalmasio assai valente pittore*, Bologna, Bononia University Press, 2013, pp. 35-36), insieme ad Alessandro Volpe (*Frammenti di un'allegoria agostiniana. Quattro filosofi di "Dalmasio"*, «Paragone.Arte», LIII, 2004, 53, pp. 5-6, 11-13). In attesa che emergano nuovi dati, mi sembra quantomeno singolare la situazione di un artista con la propria attività databile per via stilistica prima delle attestazioni documentarie e perciò più prudente mantenere la distinzione tra la personalità dello Pseudo Dalmasio e il pittore noto come Dalmasio, come ho già scritto in G. DEL MONACO, *Simone di Filippo* cit., pp. 40-41.

⁴⁴ D. BENATI, *Tra Giotto e il mondo gotico* cit., p. 69.

⁴⁵ Gaia RAVALLI, *L'egemonia degli Orcagna e un secolo di pittura a Santa Maria Novella*, in *Santa Maria Novella*, I, *Dalla fondazione al tardogotico*, a cura di Andrea De Marchi, Firenze, Mandragora, 2015, p. 199.

⁴⁶ Ludovico SAGGI, *ad vocem* "Aiguani (De Ayguanis), Michele", in *Dizionario Biografico degli Italiani*, I, Roma, Istituto dell'Enciclopedia Italiana, 1960, p. 522.

⁴⁷ E. SECONDIN – G. RONCHI, *Basilica di San Martino* cit., p. 148.

⁴⁸ ASBo, *Demaniale*, 125/3607, n. 4, c. 27.

⁴⁹ ASM, Pietro Gaiani, *La chiesa parrocchiale di San Martino Maggiore in Bologna* [1901].

passo precedente del manoscritto di Gaiani si evince che il muro avrebbe anticamente girato intorno agli stalli del coro disposti davanti l'altar maggiore. Tuttavia, purtroppo non si conoscono le fonti su cui si sarebbe basato il sacerdote per una tale affermazione⁵⁰. A ogni modo, il frammento (fig. 12), attribuito a Vitale da Cesare Gnudi⁵¹, presenta l'unica testimonianza superstite di una più ampia scena della *Crocifissione*, forse simile nella tipologia a quella che il pittore aveva dipinto sulla parete di fondo della cappella maggiore della cattedrale di Udine intorno agli anni 1348-1349 e che ci è probabilmente attestata dalla tavola di poco precedente del Museo Thyssen-Bornemisza di Madrid (inv. n. 425) e dall'anonimo artista del duomo di Spilimbergo⁵². La dolcezza soffusa del modellato ha portato a riferire l'opera all'ultima fase della carriera di Vitale⁵³, morto tra il 1359 e il 1361⁵⁴. Potrebbe allora essere significativo che nel 1359 la chiesa di San Martino subì notevoli danni a causa di un'eccezionale nevicata⁵⁵. Forse all'interno dei lavori di riparazione dell'edificio poté inserirsi anche l'affresco della *Crocifissione*.

Il più tardo dipinto trecentesco ancora presente in San Martino è la *Madonna dell'Umiltà* visibile lungo la parete sinistra poco prima della porta d'ingresso al chiostro (fig. 14). L'attuale cornice neogotica fu aggiunta nel 1889, mentre in precedenza l'immagine era inserita in una semplice nicchia a piena centina polilobata superiormente (fig. 15)⁵⁶. L'iconografia della *Madonna dell'Umiltà* vi compare nella variante intima e affettuosa della *Maria lactans*, in cui la Vergine è seduta su un cuscino poggiato al suolo e il Bambino in grembo le succhia il seno, volgendo lo sguardo verso lo spettatore, mentre cade un lembo del panno in cui è avvolto⁵⁷. Millard Meiss

⁵⁰ Simili strutture erano invero piuttosto diffuse con lo scopo di preservare il coro liturgico dagli accessi dei laici al di là del tramezzo. Sul caso documentato di Santa Maria Novella a Firenze: A. DE MARCHI, *Duccio e Giotto* cit., p. 149; PAOLO BERTONCINI SABATINI, *Impronte classicistiche e suggestioni medieval-umanistiche. Sequenze, innesti e connubi nell'architettura di Santa Maria Novella tra Maniera e Decadentismo*, in *Santa Maria Novella. La basilica e il convento*, III, *Dalla ristrutturazione vasariana e granducale ad oggi*, a cura di Riccardo Spinelli, Firenze, Mandragora, 2017, p. 69 nota 21. Ipotetica è invece la ricostruzione dovuta ad Alfonso Rubbiani (*La chiesa di San Francesco in Bologna*, Bologna, Zanichelli, 1886) di un analogo muro divisorio in San Francesco a Bologna, pur basata su indagini archeologiche.

⁵¹ CESARE GNUDI, *Vitale da Bologna*, Milano, Silvana, 1962, p. 70. Riferito da Malvasia alla mano del misterioso Bombologno, il dipinto era poi passato sotto il nome di Simone di Filippo, di cui lo riteneva ancora Longhi (G. DEL MONACO, *Simone di Filippo* cit., p. 248).

⁵² 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 1990), Bologna, Nuova Alfa, 1990, pp. 49-78. Sul dipinto di Madrid: MIKLÓS BOSKOVITS, *The Thyssen Bornemisza Collection. Early Italian Painting. 1290-1470*, London, Sotheby's, 1990, pp. 204-211 scheda 32; DANIELE BENATI, *Percorso di Vitale*, in *Le Madonne di Vitale. Pittura e devozione a Bologna nel Trecento*, a cura di Massimo Medica, catalogo della mostra (Bologna, Museo Civico Medievale, 20 novembre 2010 - 20 febbraio 2011), Cinisello Balsamo (MI), Silvana Editoriale, 2010, p. 29. Sulla decorazione absidale del duomo di Spilimbergo: FULVIO ZULIANI, *Gli affreschi del coro e dell'abside sinistra*, in *Il Duomo di Spilimbergo: 1294-1984*, a cura di Caterina Furlan e Italo Zannier, Spilimbergo, 1985, pp. 104-132.

⁵³ C. GNUDI, *Vitale* cit., p. 70; D'Amico, in *Vitale da Bologna. Per la Pinacoteca Nazionale*, a cura di Massimo Medica e Rosa D'Amico, Bologna, Nuova Alfa, 1986, pp. 69-70 scheda 6.

⁵⁴ RAFFAELLA PINI, *Vitale degli Equi nelle carte d'archivio*, in *Le Madonne di Vitale. Pittura e devozione a Bologna nel Trecento*, a cura di Massimo Medica, catalogo della mostra (Bologna, Museo Civico Medievale, 20 novembre 2010 - 20 febbraio 2011), Cinisello Balsamo (MI), Silvana Editoriale, 2010, p. 33.

⁵⁵ BCABO, Pellegrino Orlandi, *Ecclesiae et conventus P.P. Carmelitarum S. Martini Majoris civitatis Bononiae monumenta* [1723], ms. B 996, c. 8.

⁵⁶ ROSA D'AMICO, *Nuovi appunti per il Trecento bolognese: la "Madonna col Bambino" di Simone De' Crocifissi in S. Martino*, «Strenna storica bolognese», XXXV, 1985, p. 100.

⁵⁷ G. DEL MONACO, *Simone di Filippo* cit., p. 98.

ipotizzava all'origine di questa diffusa immagine della pittura tardomedievale un prototipo di Simone Martini⁵⁸, mentre recentemente Beth Williamson ha richiamato la presenza di tale iconografia in alcuni libri d'ore e messali prodotti a Metz negli stessi anni del soggiorno del pittore senese ad Avignone, che rimarrebbe comunque il centro fondamentale per l'elaborazione della *Madonna dell'Umiltà*⁵⁹. Come notava la D'Amico, nell'affresco di San Martino si riscontra tuttavia una rara contaminazione con la tradizionale *Madonna in Maestà*, cui rimandano i due angeli che reggono il drappo alle spalle della Vergine, i due che sorreggono la corona in pastiglia sopra il capo di lei e infine i due in adorazione ai lati⁶⁰. Invero, un drappo sostenuto da angeli s'intravede anche dietro la Vergine della *Madonna dell'Umiltà* affrescata da Simone Martini nel timpano del portale di Notre-Dame-des-Doms ad Avignone tra il 1340 e il 1343⁶¹. La fibbia sul petto della Vergine in guisa di sole raggiato, la mezzaluna ai suoi piedi e le dodici stelle al di sopra del capo sono attribuiti della Donna dell'Apocalisse, figura con la quale la *Madonna dell'Umiltà* è spesso connessa⁶². Padre Pinci ha suggerito d'interpretare l'immagine di Simone come rappresentazione della Vergine Immacolata. La festa dell'Immacolata Concezione di Maria rientrava difatti nel calendario ufficiale dell'Ordine ed era la festa ufficiale del convento carmelitano presso la Santa Sede ad Avignone. Inoltre, lo stesso Michele Ayguani riferisce in alcuni suoi scritti a proposito della Donna dell'Apocalisse che la luna simboleggerebbe il peccato, che la Vergine calpesta in quanto ne fu priva, il sole la fiamma dell'amore, la corona di stelle le dodici virtù, la corona la maestà⁶³. Si può aggiungere anche che in San Martino è attestata nel 1347 l'esistenza di un altare della Concezione e Natività di Maria, dedicato anche a San Pietro⁶⁴, elemento che renderebbe tuttavia difficile collegarlo con sicurezza al dipinto in questione. L'immagine rientra comunque nella più generale importanza del culto mariano all'interno di San Martino, sicuramente favorito dai frati, appartenenti a un ordine devoto alla Vergine⁶⁵. Vi è infatti testimonianza di sei altari dedicati alla Vergine nel corso del Trecento, tra cui anche lo stesso altar maggiore della chiesa⁶⁶. Inoltre, nel 1349 è attestata l'esistenza di una statua della Vergine sopra un altare della Beata Maria Vergine Gloriosa verso il chiostro dei frati⁶⁷ e nel 1373 è ricordata una figura della Vergine, «*que est sub pulpitu*»⁶⁸, possibile allusione alla presenza del tramezzo. Infine, nel 1383 sono lasciate da Diana del fu Giovanni dei

⁵⁸ MILLARD MEISS, *Painting in Florence and Siena after the Black Death*, Princeton, Princeton University Press, 1951 (ed. it. *Pittura a Firenze e Siena dopo la morte nera. Arte, religione e società alla metà del Trecento*, Torino, Einaudi, 1982), pp. 133-134.

⁵⁹ BETH WILLIAMSON, *The Madonna of Humility. Development, Dissemination & Reception, c. 1340-1400*, Woodbridge (UK) - Rochester (NY), Boydell, 2009, pp. 29-69.

⁶⁰ R. D'AMICO, *Nuovi appunti cit.*, pp. 105-106.

⁶¹ M. MEISS, *Painting cit.*, p. 133 fig. 130; PIERLUIGI LEONE DE CASTRIS, *Simone Martini*, Milano, F. Motta, 2003, pp. 314-319.

⁶² M. MEISS, *Painting cit.*, pp. 153-156; R. D'AMICO, *Nuovi appunti cit.*, pp. 105.

⁶³ Pinci, in R. D'Amico, *Nuovi appunti cit.*, pp. 114-115. Meiss (*Painting cit.*, pp. 154-155 nota 103) era invece contrario al collegamento tra la Donna dell'Apocalisse e l'Immacolata nelle immagini della *Madonna dell'Umiltà*.

⁶⁴ ASBo, *Demaniale*, 14/3496, n. 46.

⁶⁵ VALERIO HOPPENBROUWERS, *ad vocem* "Carmelitani. II. Spiritualità. II. Vita mariana", in *Dizionario degli Istituti di Perfezione*, II, Roma, Edizioni Paoline, 1975, coll. 502-503.

⁶⁶ ASBo, *Demaniale*, 4/3486, n. 28 (1303); ASBo, *Demaniale*, 6/3488, n. 19 (1312); ASBo, *Demaniale*, 7/3489, n. 52 (1321); ASBo, *Demaniale*, 11/3493, n. 17 (1335); ASBo, *Demaniale*, 14/3496, n. 46 (1347); ASBo, *Demaniale*, 15/3497, n. 13 (1348); ASBo, *Demaniale*, 15/3497, n. 16 (1348); ASBo, *Demaniale*, 15/3497, n. 45 (1349).

⁶⁷ *Ibidem*.

⁶⁸ ASBo, *Demaniale*, 20/3502, n. 49.

Vagini dieci lire bolognesi per dipingere una figura della Gloriosa Vergine Maria, una figura di sant'Elena, una figura di sant'Antonio e una figura di san Giacomo Apostolo⁶⁹. Sarebbe suggestivo riferire proprio a quest'ultimo lascito testamentario l'esecuzione della *Madonna dell'Umiltà*⁷⁰, in quanto Simone sembrerebbe averla dipinta a mio avviso in anni vicini all'*Incoronazione della Vergine* dell'Istituto Zoni, datata 1382⁷¹.

Prima di concludere, ritengo opportuno almeno accennare velocemente alla provenienza da San Martino della *Crocifissione* dello Pseudo Dalmasio oggi presso la Pinacoteca Nazionale di Bologna (inv. n. 215) (fig. 16), documentata dai primi inventari ottocenteschi della Pinacoteca⁷². Alla tavola gli studi hanno da tempo collegato la *Flagellazione* Kress oggi al museo di Seattle (inv. n. 61.147, K1206) e la *Madonna col Bambino in trono e angeli* della Yale University (inv. n. 1943.260), con una datazione riferibile al medesimo tempo del *Sant'Onofrio*⁷³. Inoltre, una croce dipinta di Simone di Filippo era ricordata in chiesa da Malvasia nella *Felsina pittrice*, ma le sue tracce si perdono dopo la guida di Petronio Bassani del 1816⁷⁴. Non avendo dati per sostenere l'originaria destinazione di queste tavole alla chiesa carmelitana⁷⁵, ho preferito soffermarmi in questo

⁶⁹ ASBo, *Demaniale*, 22/3504, n. 31.

⁷⁰ Peraltro, la Williamson (*The Madonna of Humility* cit., pp. 148-156) ha osservato una connessione tra la presenza dei simboli apocalittici nelle immagini della *Madonna dell'Umiltà* e la richiesta d'intercessione alla Vergine per la salvezza dopo la morte, a volte in contesti funerari.

⁷¹ G. DEL MONACO, *Simone di Filippo* cit., pp. 107-108 scheda 11. La *Madonna* di San Martino era ricordata come opera di Lippo di Dalmasio da Marcello Oretti (BCABO, Marcello Oretti, *Delle pitture che esistevano nelle Chiese della Città di Bologna* [XVIII sec.], ms. B 30, c. 67), quando non era ormai più visibile. Giulio Cantalamessa (*Di un affresco del secolo XIV*, «Lettere e Arti», I, 1889, 21, pp. 8-11) l'attribuì invece a Vitale da Bologna nell'occasione del suo definitivo recupero nel 1889 sulla base del confronto con la *Madonna di Giovanni da Piacenza* della Pinacoteca (inv. n. 225), che mostrava allora una firma posticcia del pittore. Fu Evelyn Sandberg-Vavalà (*Vitale delle Madonne e Simone dei Crocifissi (I)*, «Rivista d'arte», X, 1929, pp. 450-452) a restituirla a Simone, una volta stabilita la pertinenza all'artista della tavola della Pinacoteca. Per completezza d'informazione, è opportuno ricordare anche l'ipotesi formulata dalla Bergomi (*La chiesa e il chiostro di S. Martino* cit., p. 16) secondo cui il dipinto si sarebbe originariamente trovato all'esterno della chiesa, ancora non estesa verso l'attuale area absidale, su un muro che avrebbe chiuso dalla parte del chiostro un andito di collegamento con la strada. Tuttavia, questa ricostruzione nasce dalla lettura erronea dell'ammorsatura verticale a sinistra dei più antichi affreschi frammentari presso l'ingresso alla sagrestia come il segno del binario per il cardine di un portale. Al contrario, la presenza di tale ammorsatura può essere spiegata più semplicemente come la traccia della strombatura di una delle finestre ogivali che si aprivano lungo il lato settentrionale della chiesa, delle quali furono rinvenute alcuni resti delle terrecotte ornamentali esterne nel 1871 (ASM, Pietro Gaiani, *La chiesa parrocchiale di San Martino Maggiore in Bologna* [1901]). Tracce di questa decorazione fittile sono visibili anche nel sottotetto del chiostro lungo il lato addossato alla navata settentrionale (MARIA DELBIANCO, *Le chiese di S. Martino Maggiore e di S. Maria della Misericordia. Alcuni documenti inediti del XV secolo*, «Strenna storica bolognese», XLV, 1995, pp. 248 fig. 1, 251).

⁷² Gian Piero Cammarota, *Le origini della Pinacoteca Nazionale di Bologna. Una raccolta di fonti*, I, Bologna, Minerva Edizioni, pp. 655 n. 347, 714 n. 454. Dell'identificazione della tavola menzionata negli inventari del 1810 e del 1820 col dipinto dello Pseudo Dalmasio si è accorto Massimo Medica, in *La Pinacoteca Nazionale di Bologna: catalogo generale delle opere esposte*, Bologna, Nuova Alfa Editoriale, 1987, p. 21 n. 36.

⁷³ FERN RUSK SHAPLEY, *Paintings from the Samuel H. Kress Collection. Italian Schools, 14th-15th Century*, London, Phaidon Press, 1966, pp. 71-72; D. BENATI, *Tra Giotto e il mondo gotico* cit., p. 69.

⁷⁴ G. DEL MONACO, *Simone di Filippo* cit., p. 254.

⁷⁵ Giustamente Serena Bagnarol (*Il pavor dei giudei. Un'insolita Crocifissione bolognese del primo Trecento*, in *Giotto e Bologna*, a cura di Massimo Medica, atti del convegno [Bologna, maggio 2006], Cinisello Balsamo (MI), Silvana Editoriale, 2010, p. 96) ha osservato che il tema della contrapposizione tra *Ecclesia* e *Sinagoga* da lei rilevato nella *Crocifissione* dello Pseudo Dalmasio non può essere

contributo sulle sicure testimonianze della decorazione pittorica della chiesa trecentesca ancora visibili nell'edificio⁷⁶, con l'intento di tentare una loro prima contestualizzazione complessiva in quella che dovette essere una delle principali chiese mendicanti della Bologna di età gotica.

anacronisticamente posto in connessione con la futura istituzione del ghetto ebraico nel 1556 in un'area compresa nella parrocchia di San Martino dell'Aposa.

⁷⁶ Nella quarta cappella laterale destra, dedicata a Sant'Anna, è visibile una *Madonna col Bambino* su muro di Lippo di Dalmasio, databile agli inizi del Quattrocento, che Pietro Gaiani (ASM, Pietro Gaiani, *La chiesa parrocchiale di San Martino Maggiore in Bologna* [1901]) diceva trasportata dalla chiesa delle Allegrezze, già in Via Oberdan 45, nella circostanza della distruzione dell'edificio nel 1909. Tuttavia, già Petronio Bassani (*Guida agli amatori delle belle arti, architettura, pittura, e scultura per la città di Bologna, suoi sobborghi, e circondario*, t. I, parte I, Bologna, Sassi, 1816, p. 147) la ricorda nell'attuale ubicazione. Bisognerà pensare di conseguenza che il trasferimento dell'opera dovette avvenire verosimilmente dopo la soppressione della confraternita della Madonna del Carmelo, che si riuniva nell'oratorio menzionato, nel 1808, come attesta un'iscrizione posta là dove sorgeva la chiesetta delle Allegrezze. A un'analoga conclusione sono giunti Boggi e Gibbs (*Lippo di Dalmasio* cit., p. 161 scheda 26).



Fig. 1, Vitale degli Equi e pittori bolognesi, dipinti murali presso l'ingresso della sagrestia, circa 1330-1350, Bologna, basilica di San Martino Maggiore.



Fig. 2, Pittore bolognese, *San Francesco d'Assisi*, circa 1330-1340, Bologna, basilica di San Martino Maggiore.



Fig. 3, Vitale degli Equi, *Abraham con l'anima di Lazzaro e visione infernale*, circa 1330-1340, Bologna, basilica di San Martino Maggiore.



Fig. 4, Pittore bolognese, *Banchetto del ricco epulone*, circa 1330-1340, Bologna, basilica di San Martino Maggiore.



Fig. 8, Pseudo Dalmasio, *Sant'Onofrio*, circa 1336-1340, Bologna, basilica di San Martino Maggiore.



Fig. 9, Pseudo Dalmasio, *Leoni intenti a scavare la tomba di sant'Onofrio*, particolare, circa 1336-1340, Bologna, basilica di San Martino Maggiore.



Fig. 10, Pseudo Dalmasio, *Busto di Elia profeta*, circa 1336-1340, Bologna, basilica di San Martino Maggiore.



Fig. 11, Pseudo Dalmasio, *Busto di Sant'Antonio Abate intento a leggere un libro*, circa 1336-1340, Bologna, basilica di San Martino Maggiore.



Fig. 12, Vitale degli Equi, *Cristo crocifisso*, circa 1355-1360, Bologna, basilica di San Martino Maggiore.

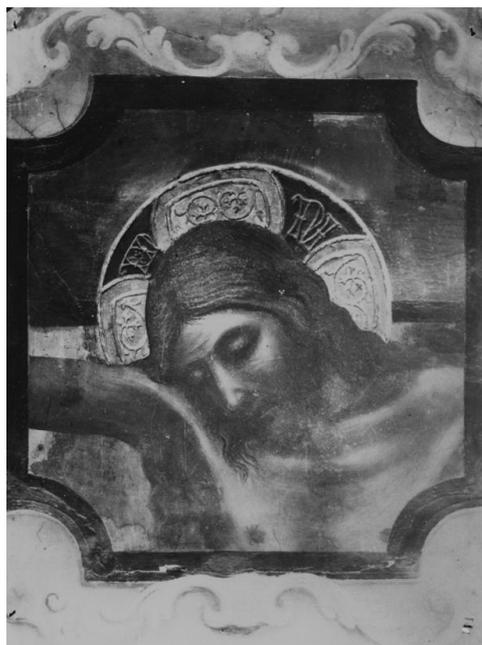


Fig. 13, Vitale degli Equi, *Cristo crocifisso*, circa 1355-1360, Bologna, basilica di San Martino Maggiore, foto Poppi 7600, circa 1888-1890, Bologna, Archivio Fotografico del Polo Museale dell'Emilia-Romagna, GF 198815.



Fig. 14, Simone di Filippo, *Madonna dell'Umiltà*, circa 1380-1385, Bologna, basilica di San Martino Maggiore.



Fig. 15, Simone di Filippo, *Madonna dell'Umiltà*, circa 1380-1385, Bologna, basilica di San Martino Maggiore, foto Poppi 7597, circa 1888-1890, Bologna, Archivio Fotografico del Polo Museale dell'Emilia-Romagna, GF 212592.



Fig. 16, Pseudo Dalmasio, *Crocifissione*, circa 1336-1340, Bologna, Pinacoteca Nazionale, inv. n. 215.