

GLI AFFRESCHI DUECENTESCHI NELLA BASILICA DI SANTO STEFANO DI BOLOGNA

ILARIA NEGRETTI *

Ricostruire la vicenda artistica duecentesca della basilica di Santo Stefano è estremamente complesso a causa dei numerosi rifacimenti avvenuti nel corso dei secoli per cambiamenti di gusto e successivi interventi di restauro¹. Il patrimonio artistico conservato risulta quantitativamente e qualitativamente inferiore rispetto a quello storicamente prodotto poiché gran parte degli interventi di restauro ottocenteschi e novecenteschi hanno portato a uno stravolgimento architettonico mirato al recupero dell'aspetto medievale del complesso. Gli affreschi, fortemente danneggiati dalla tecnica dello strappo, sono stati estrapolati dal contesto architettonico originario per il quale erano stati pensati.

L'opera duecentesca maggiormente documentata della basilica stefaniana è l'affresco raffigurante la *Strage degli innocenti* e Santa Giuliana, entro clipeo, facente parte del ciclo pittorico che decorava la chiesa del Santo Sepolcro (Tav. 1): tale ciclo è andato distrutto nel 1803-04, in occasione della nuova decorazione della cupola e del tamburo voluta dall'Accademia delle Belle Arti e affidata al figurista

* *Relazione presentata agli Incontri di Studio del MAES del 29 ottobre 2005.*

¹ Questo contributo nasce da una ricerca svolta da Cristina Dieghi, Francesca Grandi e Ilaria Negretti per il corso di Storia dell'Arte Medievale della Scuola di Specializzazione di storia dell'arte dell'Università di Bologna, condotto da Massimo Medica per l'a.a. 2004-05.

Filippo Pedrini e al quadraturista Giuseppe Terzi². L'Accademia decise comunque di staccare alcuni frammenti pittorici e di conservarli come testimonianza di opere primitive³. Gozzadini fu tra i primi a rammaricarsi della perdita del ciclo pittorico, che doveva essere pregevole, considerata la qualità dei frammenti rimasti e che lui poté ancora vedere e descrivere: questi lacerti di affreschi, che in seguito andarono dispersi, nello scritto del Gozzadini sono indicati come una *Madonna con Bambino* e due mezzefigure che si abbracciano (probabilmente la *Visitazione*)⁴. Sfuggì invece alla distruzione la *Strage degli innocenti*, che era rimasta nascosta fino al 1864 dietro a una tela del Procaccini⁵.

Non esistono disegni che possano testimoniare come si presentasse il ciclo nella sua interezza, ma attraverso l'analisi e lo studio delle fonti si può ipotizzare una ricostruzione, almeno parziale, del-

² Sull'argomento si veda: C. DI BIASE, *I restauratori ottocenteschi e S. Stefano a Bologna*, in *Alfonso Rubbiani e la cultura del restauro nel suo tempo (1880-1915)*, a cura di L. Bertelli e O. Mazzei, Milano 1986, p. 122.

³ "Mercordì 30 marzo 1803 (...) a fatica si erano salvati <dal Calvario in S. Stefano> tre pezzi intatti di quelle goffe figure, le quali verrebbero collocate in qualche parete di quella chiesa (...)" . Due mesi dopo (30 maggio 1803) risultano "essersi salvati due pezzi di quell'antico dipinto <della Cappella del Monte Calvario> che saranno murati ed esposti in detta chiesa" (resoconti dell'Accademia Clementina pubblicati da Andrea Emiliani in «Atti e memorie dell'Accademia Clementina», X (1971), p. 25).

⁴ "Una mezza figura di Madonna con sulle ginocchia il Bambino ritto, in uno di que' movimenti abbastanza animati che solevano dargli i bisantini. (...) due mezzefigure anch'esse grandi al vero, che si abbracciano": G. GOZZADINI, *Del restauro di due chiese monumentali nella Basilica stefaniana di Bologna*, «Atti e Memorie della R. deputazione di Storia patria per le provincie dell'Emilia» III (1878), pp. 31, 33 e 96; I.B. SUPINO, *L'arte nelle chiese di Bologna*, I, Bologna 1932, pp.98-100.

⁵ R. D'AMICO - C. GIUDICI, *Note sulla committenza artistica e sulla devozionalità*, in *Sette colonne e sette chiese. La vicenda ultramillenaria del complesso di Santo Stefano*, catalogo della mostra a cura di F. Bocchi e G. Fasoli, Bologna 1987, p. 242. SUPINO, *L'arte nelle chiese*, cit., pp. 96-100; L. SERCHIA, *La chiesa del S. Sepolcro*, in *Nel segno del S. Sepolcro*, a cura di L. Serchia, Vigevano 1987, pp. 53-54.

le pitture murali raffigurate. Malvasia riuscì sicuramente a vedere la decorazione duecentesca, ma nelle sue *Pitture di Bologna* sorvola sull'argomento probabilmente perché, secondo i gusti dell'epoca, giudicata di scarso interesse; si dovrà infatti aspettare l'edizione del 1766, ampliata e aggiornata, per avere solamente la menzione dell'*Adorazione dell'Agnello mistico*, nella cupola del Santo Sepolcro⁶, preceduta solamente dalla testimonianza del 1747 di Petracchi che parla di una "visione di ventiquattro vecchi con in mano le boccie piene e come nell'Apocalisse al capitolo quinto"⁷. Saranno invece Bianconi, Séroux D'Agincourt e Luigi Lanzi, tra gli anni Settanta del XVIII secolo e i primissimi anni del XIX, a soffermarsi su questi affreschi, seppure in maniera sbrigativa. Bianconi infatti descriveva il catino decorato con "il Padre Eterno e un agnello andante al seno del medesimo attornati dai veglioni dell'Apocalisse e dagli animali simbolici dei quattro evangelisti, e sotto a questi vari fatti del Genesi"⁸. Lanzi, oltre a citare l'*Adorazione dell'agnello* secondo la visione apocalittica di san Giovanni, sottolinea la presenza, nella zona inferiore della cupola, di "varie storie evangeliche, la Nascita di Nostro Signore, la sua Epifania, la Disputa e simili"⁹. A confermare queste testimonianze contribuiscono le incisioni riprodotte nel sesto volume della *Storia dell'arte* del d'Agincourt, dove sono raffigurati un vegliardo con in mano un'ampolla, la figura di un angelo con la te-

⁶ C.C. MALVASIA, *Le pitture della città di Bologna*, Bologna 1766, pp. 340-341.

⁷ C. PETRACCHI, *Della insigne abbaziale Basilica di San Stefano*, Bologna 1747, p. 275.

⁸ G. B. BIANCONI, *Della chiesa del Santo Sepolcro riputata l'antico battistero di Bologna e in generale di Battisterij*, Bologna 1772, p. 54 e v. G. B. BIANCONI, *Descrizione della Cappella detta del Monte Calvario esistente nella Basilica di Santo Stefano di Bologna restaurata l'anno MDCCCIV*, Bologna 1804, p. 10.

⁹ L. LANZI, *Storia pittorica della Italia dal risorgimento delle belle arti fin presso al fine del XVIII secolo*, edizione terza corretta ed accresciuta dall'autore, [Firenze 1809], ed. cons. Firenze 1974, III, p. 5.

sta di aquila simbolo dell'evangelista Giovanni¹⁰.

Alla luce di quanto detto e, tenendo conto della collocazione originaria della *Strage* sopra l'edicola del Sepolcro, si può ipotizzare che sulle pareti del tamburo vi erano le *Storie della Vita di Cristo* composte dalla *Natività*, dall'*Adorazione dei Magi* e dalla *Disputa nel tempio*, basandosi sulla testimonianza del Lanzi¹¹, e dalla *Visitazione* considerando la citazione di Gozzadini¹².

Inoltre, in un manoscritto della Biblioteca universitaria di Bologna, sono stati individuati i probabili disegni preparatori delle incisioni del D'Agincourt, raffiguranti due vegliardi della scena apocalittica e una figura barbata con le braccia protese in avanti: questa figura, identificata dal Garrison come Simeone, faceva probabilmente parte della *Presentazione al Tempio*¹³. A questi disegni si devono aggiungere quelli conservati nel manoscritto Vat. Lat. 9843 della Biblioteca Apostolica Vaticana che Séroux d'Agincourt commissionò per la pubblicazione della sua opera enciclopedica sulla storia dell'arte. Lo studioso francese che sicuramente soggiornò a Bologna nel 1779 fece ricopiare da artisti legati all'Accademia di Francia a

¹⁰ J.B.L.G. SEROUX D'AGINCOURT, *Storia dell'arte dimostrata coi monumenti dalla sua decadenza nel IV secolo fino al suo risorgimento nel XVI*, VI, Prato 1829, p. 358, tav. CV, n. 25; D'Agincourt, che pubblica la sua opera a Parigi tra il 1811 e il 1820, rappresenta anche un santo vescovo all'interno di un medaglione, questo probabilmente faceva parte degli affreschi rappresentanti la vita di Cristo, in stretta analogia con la *Santa Giuliana* nella parte inferiore della *Strage degli Innocenti*.

¹¹ LANZI, *Storia pittorica*, cit., p. 5.

¹² GOZZADINI, *Del restauro di due chiese*, cit., pp. 31, 33. Giustamente Corinna Giudici identifica il frammento documentato da Gozzadini della Madonna con Bambino con la sopraccitata *Adorazione dei Magi* (R. D'AMICO - C. GIUDICI, *La conservazione del patrimonio pittorico*, in *Nel segno del S. Sepolcro*, cit., p. 452, n. 32).

¹³ E. B. GARRISON, *A Berlingueresque Fresco in S. Stefano, Bologna*, «The Art Bulletin», XXVIII, (1946), 4, p. 221. Sul manoscritto *Raccolte di vite dei pittori, elogi della pittura, architettura* [...] (Bologna, Biblioteca Universitaria, Collezione Marsili, ms. 245), cfr. anche S. MEDDE, *Alcune annotazioni su un gruppo di disegni di primo Settecento tratti da primitivi bolognesi*, «Il Carrobbio», XXIX (2003), pp. 197-210.

Roma un tondo analogo a quello di santa Giuliana con un ritratto di santo vescovo in veste rossa e un libro pastorale assieme all'ornamento in racemi dell'arcata che corrisponde a quello della base terminale della *Strage*¹⁴. In un altro disegno della raccolta del d'Agincourt è raffigurato sotto al simbolo antropomorfizzato di Giovanni quello di Luca. I due evangelisti presentano le mani velate probabilmente in segno di omaggio nei confronti del Signore e dell'Agnello¹⁵. Nello stesso manoscritto romano troviamo inoltre un disegno con la *Creazione di Eva* a confortare la testimonianza già citata del Bianconi sulla presenza di alcune storie della Genesi¹⁶.

Si può quindi ipotizzare che al centro della cupola era rappresentata la visione apocalittica con al centro l'Agnello rivolto verso il Padre Eterno attorniti dai ventiquattro vegliardi dipinti a figura intera e con il corpo proteso verso il fulcro della raffigurazione. Al di sotto della volta la decorazione poteva continuare sulle pareti con la raffigurazione su due ordini delle storie dell'Antico e del Nuovo Testamento. La prima fascia probabilmente di dimensioni inferiori alla successiva prevedeva un ciclo di storie veterotestamentarie che poteva comprendere, in via del tutto ipotetica, oltre alla documentata *Creazione di Eva*, la *Creazione di Abramo*, il *Peccato originale*, *Caino e Abele*, il *Diluvio Universale*, alcune scene con le storie di Abramo e di Giuseppe¹⁷.

¹⁴ D. MONDINI, *Le prime tappe del viaggio in Italia di Séroux d'Agincourt. La documentazione dei monumenti di Modena e di Santo Stefano a Bologna*, in *Le vie del medioevo*, atti del convegno internazionale di studi (Parma 28 settembre - 1 ottobre 1998), a cura di A.C. Quintavalle, Milano 2000, pp. 420-424

¹⁵ MONDINI, *Le prime tappe*, cit., p. 425.

¹⁶ MONDINI, *Le prime tappe*, cit., p. 425; inoltre, BIANCONI, *Della chiesa del Santo Sepolcro*, cit., p. 54; BIANCONI, *Descrizione della Cappella*, cit., p. 10.

¹⁷ L'ipotesi della presenza di scene della Genesi era già stata segnalata da GARRISON, *A Berlingueresque Fresco*, cit., p. 221 e ripresa da R. D'AMICO, *Marco di Berlinghiero Berlinghieri*, in *Duecento: forme e colori del Medioevo a Bologna*, catalogo della mostra (Bologna 2000), a cura di M. Medica, Venezia 2000, p. 180.

Nel secondo ordine assieme alle scene tramandateci dalle testimonianze viste in precedenza, quali la *Visitazione*, la *Nascita di Cristo*, l'*Adorazione dei Magi*, la *Disputa* e la *Strage degli innocenti*, giunta sino a noi, si possono aggiungere, se si confronta questo ciclo con altri di epoca coeva aventi come oggetto il medesimo programma iconografico¹⁸, l'*Annunciazione*, l'*Annuncio ai pastori*, la *Fuga in Egitto*, il *Battesimo*, l'*Ultima Cena* e la *Crocifissione*¹⁹. Con molta probabilità nella parte inferiore di ogni riquadro vi era raffigurato un santo entro clipeo da cui partiva una decorazione floreale che faceva da cornice alle arcate della chiesa²⁰. Si potrebbe inoltre azzardare l'ipotesi che tale ciclo cominciasse e terminasse con una *Deesis*, come nel battistero di Parma, per collegare l'iconografia dei due ordini inferiori con quella apocalittica della cupola. Si aggiunga che molto probabilmente la più frequente menzione dell'affresco con l'*Adorazione dell'Agnello* è giustificata con una migliore conservazione di questa raffigurazione, rispetto alle storie della Genesi e della vita di Gesù, forse maggiormente danneggiate e quindi meno visibili.

¹⁸ Il programma iconografico del ciclo stefaniano può essere confrontato con quello del ciclo duecentesco della cripta del Duomo di Anagni e con quello di San Silvestro a Tivoli; cfr. V. PACE, *Pittura del Duecento e del Trecento a Roma e nel Lazio*, in *La Pittura in Italia. Il Duecento e il Trecento*, II, Milano 1986, p. 435; P.F. PISTILLI, *Tivoli*, in *Enciclopedia dell'Arte Medievale*, IX, pp. 200-205.

¹⁹ Già il Malvasia, nella descrizione degli affreschi del S. Sepolcro, ricordava (ma solo nell'edizione del 1766) un "Cristo Crocifisso in mezzo alla Beata Vergine e a San Giovanni" ascrivendolo a Simone de' Crocifissi (MALVASIA, *Le pitture della città*, cit., pp. 340-341). Questa *Crocifissione*, che secondo Corinna Giudici e Rosalba D'Amico potrebbe essere il lacerto d'affresco trecentesco trasferito durante i lavori del 1803-1804 nel cortile di Pilato (D'AMICO - GIUDICI, *La conservazione*, cit., pp. 396-398, p. 452 n. 32), è stata poi attribuita dal Conti allo *Jacobus*, autore della *Probatia Piscina* del ciclo degli affreschi di Mezzaratta (A. CONTI, *Gli affreschi di Mezzaratta*, in *Pittura bolognese del '300. Scritti di Francesco Arcangeli*, a cura di P. G. Castagnoli, A. Conti, M. Ferretti, Bologna 1978, p. 139).

²⁰ Si veda la già citata incisione del d'Agincourt, raffigurante un santo vescovo (SE-ROUX D'AGINCOURT, *Storia dell'arte*, cit., p. 358, tav. CV, n. 25). Sull'argomento v. GARRISON, *A Berlingueresque Fresco*, cit., p. 221; MONDINI, *Le prime tappe*, cit., p. 424.

Staccata nel 1877 da Antonio Zanchi ed ora esposta nel Museo della basilica, la *Strage* si presenta suddivisa orizzontalmente in tre parti. In alto si riscontra un motivo decorativo a greca, nella fascia mediana la scena vera e propria e in basso l'immagine di un santo o di una santa, posta all'interno di un clipeo circondato da stilizzati motivi vegetali. La figura viene tradizionalmente chiamata come santa Giuliana, ma in realtà attraverso la documentazione fotografica precedente all'ultimo restauro si è potuto constatare la mancanza della lettera A nell'iscrizione identificativa: S IULI / AN(A).

A confortare l'ipotesi che si possa realmente trattare di santa Giuliana è la presenza all'interno del complesso stefaniano di una importante e venerata cappella dedicata alla santa; ma la questione rimane ancora aperta²¹. Si vuole inoltre sottolineare come il recente restauro imitativo del 1997 dimostri una forte disattenzione verso i prodotti di quest'epoca²².

Le fonti antiche attribuivano la realizzazione degli affreschi della volta a pittori bizantini²³, mentre Garrison nel 1946 assegnava l'esecuzione a Marco di Berlinghiero poiché riscontrava richiami all'ambito berlinghieresco soprattutto per il confronto con le miniature della *Bibbia* della Biblioteca Capitolare di Lucca (cod. n. 1). Inoltre un "*Marchus pictor*" era registrato nella Matricola della Società dei Toschi di Bologna (1248-1259) e un'ulteriore carta del 1255 lo ricordava attivo nella Cappella del Podestà²⁴. La maggior parte della

²¹ Sull'iconografia cfr. G. KAFTAL, *Saints in Italian Art. Iconography of the Saints in the Painting of North East Italy*, Firenze 1978, pp. 573-575.

²² Il problema era stato anche trattato in BENATI, *La città sacra*, cit., p. 90. Per l'intervento di restauro, v. Scheda OA 2000, *Santo Stefano*, Ufficio catalogo della Soprintendenza dei Beni Culturali per le province di Bologna, Ravenna, Ferrara, Forlì (d'ora in poi, Ufficio catalogo Soprintendenza B.C.).

²³ LANZI, *Storia pittorica*, cit., p. 5; BIANCONI, *Descrizione della Cappella*, cit., p. 54; GOZZADINI, *Del restauro di due chiese*, cit., pp. 31-34.

²⁴ G. CONCIONI - C. FERRI - G. GHILARDUCCI, *Arte e pittura nel Medioevo lucchese*, Lucca 1994, p. 260; F. FILIPPINI - G. ZUCCHINI, *Miniatori e pittori a Bologna. Documenti dei*

critica continua ad accettare questa ipotesi sulla base della somiglianza delle architetture, della decorazione e della stilizzazione delle figure, anche se i confronti risultano piuttosto generici²⁵.

In realtà si può affermare che in questa opera coesistano sia elementi legati alla cultura orientale-balcanica sia a quella occidentale. Infatti, l'iconografia, così come l'esecuzione caratterizzata da una tendenza al grottesco, all'esperato e al vivace come si può notare nel gruppo delle donne che si strappano i capelli, è prettamente occidentale²⁶. La parte inferiore, invece, con la santa Giuliana presenta una vera e propria icona, una presenza visiva all'orientale evidenziata dalla postura e dalla frontalità, che richiamano le numerose figure oranti bizantine, come ad esempio gli antichi affreschi raffiguranti i patriarchi (XIII-XIV secolo) nella chiesa di Sopočani²⁷. Come ha già sottolineato Benati, la *Strage* si inserisce nel contesto culturale padano della metà del secolo, mostrando evidenti affinità con gli affreschi del battistero di Parma, influenzati a loro volta dalla pittura serba²⁸.

secoli XIII e XIV, Firenze 1947, p. 165. Cfr. anche GARRISON, *A Berlingueresque Fresco*, cit., p. 221; E.B. GARRISON, *Toward a New History of Early Lucchese Painting*, «The Art Bulletin», I (1951), pp. 16-27; E. M. ANGIOLA, *Nuovi documenti su Bonaventura e Marco di Berlinghiero*, «Prospettiva», XXI (1980), pp. 82-84.

²⁵ E. MARCATO, *Retaggi bizantini nell'affresco 'La Strage degli innocenti' attribuito a Marco di Berlinghiero da Lucca e conservato nel Museo del complesso stefaniano in Bologna*, «Strenna storica bolognese», XLVI (1996), pp. 358-359.

²⁶ R. D'AMICO, *Tra Oriente e Occidente attraverso l'Adriatico: due regine della Serbia del '200 a Bologna*, «Strenna storica bolognese», XLVIII (1998), p. 217, A. CALECA, *Pittura del Duecento e del Trecento a Pisa e a Lucca*, in *La Pittura in Italia. Il Duecento e il Trecento*, I, Milano 1986, p. 234, E. CECCHI GATTOLIN, *Il santuario di Santo Stefano in Bologna*, Modena 1976, p. 142.

²⁷ *La galleria degli affreschi del Museo Nazionale di Belgrado*, in *Tra le due sponde dell'Adriatico: la pittura nella Serbia del XIII secolo e l'Italia*, catalogo della mostra a cura di R. D'Amico, Ferrara 1999, p. 73, fig. 37.

²⁸ BENATI, *La città sacra*, cit., p. 90. Sugli affreschi del battistero di Parma, v. A.C. QUINTAVALLE, *Il Battistero di Parma*, Parma 1988, pp. 68-93 e E. PAGELLA, *Le*

Nel lacerto stefaniano le figure a ottica ingrandita si stagliano su uno sfondo caratterizzato dalla presenza di imponenti edifici che costituiscono le quinte architettoniche della scena²⁹. L'attenzione si sofferma sui personaggi che sono bloccati nel momento saliente dell'azione, isolando le figure dal contesto per cui sono state concepite e facendoci percepire lo sfondo come un monocromo. Questa tipologia trae la sua origine dalla pittura serba della prima metà del XIII secolo, esemplari sono i casi degli affreschi della chiesa del monastero di Mileševa (*l'Angelo a fianco del sepolcro vuoto di Cristo*) e della chiesa dei Santi Apostoli di Peć (*la Vergine Orante*)³⁰. Il contesto emiliano romagnolo coevo si mostra in linea con la pittura serba per l'adozione sia di uno sfondo minimale e simbolico, sia per la rappresentazione dell'immagine umana con funzione scenica, anche se risulta essere meno coerente e omogeneo nell'applicazione. Non a caso Parma, con il ciclo di affreschi del Battistero, che la critica più recente ascrive alla metà del XIII secolo, può essere considerato uno dei centri privilegiati per la diffusione del linguaggio bizantino nel contesto emiliano. Infatti la vivace policromia, dominata dagli ocri e dai rossi, l'uso della linea di contorno che conferisce espressione e vivezza agli sguardi, volume alle pieghe delle vesti, movimento ai capelli e alle barbe, assieme al tono narrativo incalzante sono le caratteristiche del ciclo parmense. Pur tenendo conto delle dovute differenze stilistiche e qualitative, questi tratti si possono riscontrare anche nel frammento della *Strage* di Santo Stefano, negli affreschi dell'antico cenobio di San Vittore a Bologna e negli affreschi della

pitture duecentesche del Battistero di Parma. L'esperienza dell'Oriente, in *Battistero di Parma. Il. La decorazione pittorica*, Parma 1993, pp. 117-126.

²⁹ Diversamente Elena Marcato mette in relazione le architetture dipinte sullo sfondo con analoghe costruzioni che si ritrovano in Toscana (MARCATO, *Retaggi bizantini nell'affresco*, cit., p. 359).

³⁰ P. ANGIOLINI MARTINELLI, *La pittura in Serbia e in Emilia-Romagna e le comuni radici formali del medioevo europeo*, in *Tra le due sponde dell'Adriatico*, cit., pp. 114-115.

chiesa di Sant' Apollinare di Russi³¹.

Ancor più difficoltoso è stato ricostruire la vicenda artistica della chiesa della Santissima Trinità anch'essa pesantemente trasformata nel corso dei primi decenni del secolo scorso con l'intento di ripristinare l'antico assetto medievale. Tre sono i frammenti duecenteschi sopravvissuti: una figura di *Santo imberbe* (Tav. 2), un altro *Santo* con la barba e una *Madonna in trono con Bambino e San Pietro* (Tav. 3). I primi due frammenti, che facevano presumibilmente parte di una teoria di santi, sono stati ritrovati in seguito alla campagna di restauro, al di sotto di un affresco trecentesco, raffigurante monaci e devoti inginocchiati di fronte ad una figura in atto di abbracciare, affresco a sua volta celato da uno spesso strato di intonaco ottocentesco³².

Il giovane santo imberbe presenta la testa cinta da un'aureola con lunghi capelli neri fluenti sulle spalle e risulta inserito all'interno di un'inquadratura orlata lungo il margine superiore di una lista a girali vegetali stilizzati³³. Il lacerto d'affresco con il santo barbuto, sebbene presenti ampie lacune e cadute di colore, lascia intravedere parte del corpo e alla sua sinistra è possibile notare un lembo di veste che ci fa ipotizzare la sequenza paratattica della teoria di santi³⁴.

³¹ Sugli affreschi di San Vittore, v. R. D'AMICO, *Dagli itinerari cittadini alle strade degli incontri*, in *Gli affreschi di San Vittore. Restauro e ricollocazione*, a cura di J. Bentini, Bologna 2000, pp. 11-14; E. MARCATO, *Gli affreschi di San Vittore: appunti per una nuova ricollocazione*, in *Gli affreschi di San Vittore*, cit., pp. 15-18 e P. ANGIOLINI MARTINELLI, *San Vittore*, in *Duecento*, cit., pp. 143-145. Su Sant' Apollinare a Russi, si guardi S. PASI, *La pittura monumentale in Romagna e nel ferrarese fra IX e XIII secolo*, Imola 2001, pp. 147-150.

³² D'AMICO - GIUDICI, *La conservazione*, cit., p. 416.

³³ Questa figura era stata identificata, in una delle schede storiche, come una santa facente parte del Calvario. Se ne esaltava "la vivacità e lo smalto del colorito" (Scheda Storica 1933, *Santo Stefano*, Ufficio catalogo Soprintendenza B.C.).

³⁴ Scheda OA 2001, *Santo Stefano*, Ufficio catalogo Soprintendenza B. C. Diversamente le schede storiche sostenevano che tali frammenti facevano probabilmente parte degli affreschi della cupola del Santo Sepolcro.

Entrambe le figure sono delineate dalla finitura nera dei contorni che definiscono i volti e le pieghe dei panneggi, come avviene nella *Strage degli Innocenti*³⁵. Rosalba D'Amico ha recentemente proposto di collocare questi lacerti in una fase di passaggio tra la *Strage* e la *Madonna in trono con Bambino e San Pietro*³⁶. Si può ulteriormente fare un confronto con le pitture di San Giovanni della Fossa di Novelara per la somiglianza stilistica e la scansione dei fondali entro cornici di contenimento delle immagini³⁷.

L'affresco con la *Madonna in trono con Bambino e San Pietro* fu trovato nel 1911 durante i primi saggi eseguiti sul pilone che separava l'antico accesso della cappella di Santa Giuliana (non più esistente) da quello della Benda (oggi inglobata all'interno del museo)³⁸. L'affresco, che originariamente doveva estendersi sull'intera superficie della piccola abside semicircolare, presenta un imponente *San Pietro* raffigurato con le chiavi, oggi quasi illeggibili, alla sinistra di un trono riccamente decorato, sul quale siede la figura frammentaria della Madonna (si intravedono solo le mani e parte del manto) che tiene tra le braccia Gesù Bambino. Lo sfondo risulta articolato da grosse fasce bicolori, secondo un illusorio spazio architettonico. Il lacerto venne sottoposto ad un primo intervento di restauro negli anni Venti che comportò la perdita del basamento del trono, dei piedi del santo, della mano della Madonna e di finiture a secco. Negli anni Sessanta fu eseguito un secondo intervento nel corso del

³⁵ Secondo Emanuela Astorri, il giovane santo imberbe doveva appartenere per le affinità stilistiche al ciclo di affreschi della cupola del Santo Sepolcro (E. ASTORRI, *I percorsi artistici nella Basilica di Santo Stefano*, in *La Basilica di Santo Stefano a Bologna: storia, arte e cultura*, Bologna 1997, pp. 50-51); in realtà pur riscontrando tali somiglianze, questi frammenti non ne facevano parte.

³⁶ R. D'AMICO, *Figura frammentaria*, in *Duecento*, cit., p. 181.

³⁷ PASI, *La pittura monumentale*, cit., p. 136; cfr. P. ANGIOLINI MARTINELLI, *Pittura del Duecento in Emilia Romagna*, in *La Pittura in Italia*, cit., pp. 189-190.

³⁸ D'AMICO - GIUDICI, *La conservazione*, cit., p. 230.

quale si operò lo strappo della superficie pittorica che fu ricollocata su un nuovo supporto *in situ*. Si tratta della più alta produzione pittorica duecentesca di tutto il complesso stefaniano: l'elaborazione colta e raffinata delle forme, la misura spaziale d'inconsueta imponenza e la ricerca di una nuova concezione plastica, improntata a classica dignità, consentono di inserire il frammentario affresco nell'alveo della cosiddetta corrente paleologa "d'importazione"³⁹.

Per queste caratteristiche Alessandro Conti lo ha giudicato come "il solo affresco che si possa avvicinare alla miniatura della terza fase", in particolare a quella di Jacopino da Reggio, seguace del Maestro della Bibbia di Gerona, datandolo verso la fine degli anni Ottanta del XIII secolo⁴⁰. Questo miniatore presenta evidenti rapporti con i modelli bizantini filtrati da una sensibilità di stampo ormai gotico⁴¹. Patrizia Angiolini Martinelli sposta in avanti la cronologia collocando l'affresco tra il XIII e il XIV secolo. La studiosa inoltre vi ha letto una matrice bizantina appena ammorbidita da un innegabile paleologismo formale⁴².

Secondo Benati l'elaborata e maestosa architettura del trono traforato, posto di tre quarti e solo in parte leggibile, funge da elemento di raccordo dell'intera composizione. Mentre la figura di San Pietro, caratterizzata dalla preziosità della gamma cromatica e dalla "nobile compostezza del gesto", sembra riecheggiare i moduli e stili della rinascita paleologa, la rappresentazione più realistica che si avverte nell'immagine del Bambino richiama una cultura occidentale-locale⁴³.

³⁹ Scheda OA 2001, *Santo Stefano*, Ufficio catalogo Soprintendenza B. C.

⁴⁰ A. CONTI, *La miniatura bolognese. Scuole e botteghe: 1270-1340*, Bologna 1981, p. 50; cfr. D. BENATI, *La città sacra*, cit., p. 98.

⁴¹ M. MEDICA, *La città dei libri e dei miniatori*, in *Duecento*, cit., p. 132.

⁴² P. ANGIOLINI MARTINELLI, *Momenti lessicali bizantini in Italia tra il IX e il XIII secolo*, «Itinerari», IV, (1986), p. 28.

⁴³ BENATI, *La città sacra*, cit., p. 99.

Recentemente Boskovits ha riscontrato un forte avvicinamento tra l'immagine della *Madonna in trono con Bambino e San Pietro* e il *Crocifisso dipinto* della Pinacoteca Nazionale di Bologna attribuito al 'Maestro dei Crocifissi francescani', per l'eguale condotta pittorica e la tipologia fisionomica⁴⁴. In realtà, chi scrive non trova un possibile riscontro con le conclusioni di Boskovits, individuando invece una certa somiglianza tra l'affresco stefaniano, in particolare *San Pietro*, con le figure dei santi e degli apostoli del ciclo pittorico dell'abbazia di San Bartolomeo a Ferrara (oggi esposto nella Pinacoteca Civica della città), eseguito intorno al 1294⁴⁵. Non si tratta ovviamente della stessa mano né tanto meno di un'attribuzione, ma sia i lineamenti del volto (i nasi aquilini, le barbe fluenti, le gote incavate), sia la maggior fluidità ed eleganza che si notano non solo nei visi ma anche nei panneggi, sia questo fare maggiormente narrativo e sciolto dei personaggi rappresentati accomunano l'esecuzione bolognese a quella ferrarese. Inoltre la costruzione delle pieghe dei panneggi, riscontrabile sia nel ciclo di San Bartolomeo, sia in quello della chiesa della Trinità, e la realizzazione di tre quarti del trono bolognese e delle cattedre degli evangelisti ferraresi mostrano una ricerca di dimensionalità delle figure nello spazio⁴⁶. Probabilmente, per l'impostazione e per la ricca decorazione del trono, l'ignoto autore della *Madonna con Bambino e San Pietro* è stato influenzato dalla *Madonna in trono con Bambino e due angeli* di Cimabue eseguita per i serviti di Bologna intorno al 1290⁴⁷. A seguito di queste considerazioni la pittura stefaniana può essere ascritta all'ultimo decennio del XIII

⁴⁴ M. BOSKOVITS, *Crocifisso dipinto, con la Madonna orante tra due angeli nella cimasa, Sant'Elena che venera la croce nel tabellone a destra e San Francesco devoto nel suppedaneo*, in *Duecento*, cit., p. 196.

⁴⁵ PASI, *La pittura monumentale*, cit., p. 165, p. 185 n. 4.

⁴⁶ PASI, *La pittura monumentale*, cit., pp. 165-189.

⁴⁷ M. BOSKOVITS, *Madonna in trono con il Bambino e due angeli*, in *Duecento*, cit., p. 273-274.

secolo, se non ai primissimi anni del XIV, accettando la proposta formulata da Angiolini Martinelli.

La *Madonna in trono con Bambino e Santi*, insieme al *San Francesco che riceve le stigmate* e al *San Pietro martire* (Tav. 4), rappresentano una ulteriore testimonianza della cultura artistica duecentesca sopravvissuta all'interno del complesso stefaniano. Collocati all'interno di un altare-arcosolio questi affreschi sono posti nel loggiato nord del chiostro, in prossimità del luogo dove sorgeva la cappella barocca della Consolazione⁴⁸, demolita nel 1922 per volere del cardinale Gusmini. Quando nel 1933 il chiostro venne adattato a *lapidarium* per la commemorazione dei caduti della Prima Guerra Mondiale, l'altare venne utilizzato per "celebrare la Santa Messa, nelle date solenni inerenti alla guerra"⁴⁹. In quella occasione gli affreschi vennero restaurati per la prima volta e, per creare una visione d'insieme con quelli del fregio sovrastante (raffiguranti *San Giacomo Interciso*, *i Santi Vitale e Agricola* e un santo non identificabile), fu ingaggiato Gino Mondrone che realizzò una decorazione di contorno a fasce a quadretti rossi⁵⁰, oggi non più esistente.

Di questi affreschi non si ritrova alcuna menzione fino agli studi di Van Marle⁵¹, che si era soffermato sui quattro santi del fregio superiore, collocandoli cronologicamente nel XIV secolo, seguiti nel 1925 dall'intervento di Rivani, che li ha definiti "bizantineggianti"⁵².

⁴⁸ La cappella occupava anche una porzione del loggiato ovest (P. SCARPELLINI, *Il chiostro dei benedettini*, in *Nel segno del S. Sepolcro*, cit., p. 343).

⁴⁹ SCARPELLINI, *Il chiostro dei benedettini*, cit., p. 364.

⁵⁰ SCARPELLINI, *Il chiostro dei benedettini*, cit., pp. 364-365.

⁵¹ In realtà lo studioso interpretò erroneamente l'affresco, scorgendovi le figure del Salvatore e di apostoli (R. VAN MARLE, *The Development of the Italian Schools of Painting*, I, The Hague 1923, p. 556).

⁵² G. RIVANI, *Il restauro del chiostro romanico della basilica di S. Stefano in Bologna*, «Le vie d'Italia», II (1925), p. 1042.

Successivamente, nella *Guida Ricci-Zucchini*, tali affreschi vennero definiti “romanici” e facenti parte della decorazione del Calvario⁵³; mentre Sighinolfi nel 1934 sosteneva che queste pitture risalissero al X secolo e che fossero di mano bizantina⁵⁴. Nella scheda storica della Soprintendenza le quattro figure a mezzo busto sono state identificate con una *Santa* (caratterizzata dal capo e dal collo avvolti da bende bianche) all’interno di un medaglione, *San Giacomo Interciso* e i *Santi Vitale e Agricola*⁵⁵. In realtà, analizzando scrupolosamente una foto del 1933, i quattro santi sono correttamente identificabili grazie alle antiche iscrizioni ora non più leggibili⁵⁶: la prima figura, posta all’interno di un medaglione solo in parte visibile, non è una santa, ma *San Giacomo Interciso*, in base alla scritta sovrastante: IACOB (US) I(N) T (ER) CISUS; seguono sulla destra, in una diversa partizione, i *Santi Vitale e Agricola*, anch’essi individuati dalle parole: COR(PORA) MAR(TIRUM) VITAL(IS) ET AGRI(COLAE); conclude il fregio una figura di santo fortemente abraso e affatto irriconoscibile.

Non si conosce l’effettiva ubicazione delle *imagines clipeatae*: secondo la Nikolajević facevano parte del programma iconografico della chiesa dei Santi Vitale ed Agricola ed erano poste sull’arco di trionfo. Tale ipotesi, pur non essendo supportata da fonti documentarie, viene sostenuta dalla presenza di resti di affreschi, posti sull’arco di trionfo della chiesa, raffiguranti “un santo con barba e capelli scuri (lato settentrionale) e un santo dai capelli bianchi (lato

⁵³ C. RICCI - G. ZUCCHINI, *Guida di Bologna*, Bologna 1930, p. 77.

⁵⁴ L. SIGHINOLFI, *Guida di Bologna*, Bologna 1934, p. 171.

⁵⁵ Scheda storica 1933, *Santo Stefano*, Ufficio catalogo Soprintendenza B.C.

⁵⁶ I santi non presentano la consueta iconografia, in particolare Giacomo Interciso, solitamente raffigurato mutilo, viene rappresentato come un giovane imberbe, dai tratti quasi femminei (cfr. voce *Giacomo l’interciso, santo*. *Iconografia*, in *Bibliotheca Sanctorum*, 6, pp. 361-362); per i Santi Vitale e Agricola, v. voce *Vitale e Agricola, santi*, in *Bibliotheca Sanctorum*, 12, pp. 1225-1228.

meridionale)”, scoperti in alcune foto datate⁵⁷.

Controversa risulta essere la cronologia delle pitture dell'altare: nella *Guida* Ricci-Zucchini venivano definite duecentesche la *Madonna e Santi*, e trecenteschi i santi dipinti sui lati della nicchia⁵⁸. Diversamente Sighinolfi nel 1934 li collocava nel XIV secolo⁵⁹.

Sullo sfondo azzurro della lunetta è dipinta al centro la Madonna che tiene in braccio il Bambino dalla veste color porpora. La Vergine, avvolta in un *maphorion* blu che sembra confondersi con lo sfondo, siede su un trono dall'architettura semplificata rispetto a quello della *Madonna col Bambino e San Pietro* nella chiesa della Trinità. Ai lati del nimbo vi sono i monogrammi in lettere greche M-P Θ-U. Il Bambino in atteggiamento affettuoso tende le mani verso il viso della Madre sfiorandole dolcemente il volto. A destra è raffigurato in piedi san Pietro che indossa un mantello scuro sopra un abito rosso. Il santo si riconosce dai capelli e dalla barba bianchi e dalle chiavi che tiene nella mano sinistra⁶⁰. Nonostante la difficile lettura dovuta alla cattiva conservazione dell'affresco, san Pietro mostra alcune affinità con quello dell'attigua chiesa della Trinità, non raggiungendo gli stessi valori qualitativi. Il santo nella lunetta infatti è caratterizzato da tratti più netti e marcati, come risulta evidente dai riccioli dei capelli e della barba e dal taglio degli occhi. A sinistra troviamo un santo dai capelli e dalla barba scuri che tiene con la mano sinistra un lungo *rotulo* spiegato e indicato dalla mano destra⁶¹. Inoltre

⁵⁷ I. NICOLAJEVIĆ, *Un affresco del '300 di Santo Stefano a Bologna*, «Atti e memorie della Deputazione di Storia Patria per le province di Romagna», XXXIV (1983), pp. 176, 182 e figg. 8-9.

⁵⁸ RICCI - ZUCCHINI, *Guida di Bologna*, cit., p. 77.

⁵⁹ SIGHINOLFI, *Guida di Bologna*, cit., p. 171.

⁶⁰ NICOLAJEVIĆ, *Un affresco del '300*, cit., p. 167; cfr. voce *Pietro apostolo, santo. Iconografia*, in *Bibliotheca Sanctorum*, 10, pp. 640-643.

⁶¹ Purtroppo la figura presenta sia nella barba sia nei capelli ampie cadute di colore, fatta eccezione per la sommità del capo.

all'interno del cartiglio si può ancora intravedere la scritta in caratteri gotici maiuscoli: "ECCE AGNUS DEI QUI TOLLIT PECCATA MUNDI" che ci permette di identificare in questo modo il santo con il Battista⁶². Purtroppo gli altri attributi consoni al santo, quali ad esempio la veste di cammello, non sono più visibili, anche se l'evidente magrezza del volto è indice della sua vita ascetica. Nella volta della nicchia, si possono scorgere le impronte lasciate dalle stelle dorate che decoravano il fondo blu. Sul fianco sinistro dell'arcosolio è raffigurato *San Francesco* mentre riceve le stimmate da un serafino. Il santo, di cui oggi sono visibili solamente le mani e parte del volto, volgeva la schiena verso l'esterno. Una parte del corpo è stata asportata, quindi si può ipotizzare che la profondità della nicchia fosse maggiore⁶³. Il volto nimbato del Cristo-serafino è giovanile con barba e capelli corti, le gambe sono incrociate e i piedi sono trafitti da un unico chiodo.

Sul fianco sinistro è dipinto *San Pietro Martire*, riconoscibile dal coltello conficcato profondamente nella testa. Il santo, vestito con l'abito domenicano, volge le mani verso il volto di Cristo che compare nell'angolo sinistro superiore. Il Salvatore, dal nimbo crucisegnato, tende a sua volta le mani verso il martire. Il cattivo stato conservativo della superficie pittorica rende difficile, se non impossibile, la datazione attraverso il confronto stilistico. Gli unici elementi che ci permettono di avanzare delle ipotesi sono le connotazioni iconografiche. La raffigurazione del *San Pietro Martire* ci consente di fissare un termine *post quem*, poiché il santo domenicano fu canonizzato nel 1253⁶⁴. Si tratta di una figura probabilmente molto cara a

⁶² Il santo era già stato identificato in NICOLAJEVIĆ, *Un affresco del '300*, cit., pp. 167-168; cfr. anche ASTORRI, *I percorsi artistici*, cit., p. 74.

⁶³ NICOLAJEVIĆ, *Un affresco del '300*, cit., p. 168.

⁶⁴ KAFTAL, *Saints in Italian Art*, cit., p. 844. Cfr. L. REAU, *Iconographie de l'Art Chrétien*, III, Parigi 1959, pp. 1104-1106. Si guardi inoltre voce *Pietro da Verona, martire, santo*, in *Bibliotheca Sanctorum*, 10, p. 753.

Bologna, dove infatti il santo, primo tra i domenicani ad essere martirizzato, condusse i suoi studi di teologia. Anche la raffigurazione del *San Francesco* costituisce un *post quem*: nell' Serafino che nasconde Cristo crocifisso si evidenzia la raffigurazione della crocifissione con soli tre chiodi, iconografia diffusasi solo intorno agli anni Settanta-Ottanta del Duecento: si possono infatti trovare numerosi riscontri nelle opere toscane della metà del secolo⁶⁵. Probabilmente il pittore per dipingere il Serafino prese come modello una croce dipinta della fine del XIII secolo dell'area umbro-toscana. Comunque non mancano esempi nella produzione artistica locale⁶⁶.

La tipologia della raffigurazione della *Madonna col Bambino* è tipicamente occidentale, il gesto di Gesù Bambino che accarezza il volto della madre era molto diffuso nella pittura italiana della metà del Duecento. È possibile riscontrare la stessa iconografia in un affresco collocato sotto la scala di accesso alla sagrestia del duomo di Modena⁶⁷. Anche a Bologna ritroviamo questo stesso particolare

⁶⁵ Basterebbe citare il *Crocifisso* aretino del 1270 circa (Museo Statale di arte medievale e moderna) e le opere scultoree di Nicola e Giovanni Pisano: esemplari sono i casi del crocifisso ligneo della chiesa di San Nicola di Pisa e la crocifissione del pulpito di Sant' Andrea a Pistoia, entrambi eseguiti da Giovanni Pisano e datati intorno al 1300 (M. SEIDEL, *'Sculpens in ligno splendida'*. *Sculture lignee di Giovanni Pisano*, in *Sacre passioni. Scultura lignea a Pisa dal XII al XV secolo*, catalogo della mostra a cura di M.G. Burrelli, Milano 2000, pp. 90-91; G. JÁSZAI, *Crocifisso*, in *Enciclopedia dell'arte medievale*, III, pp. 579-580, 585 e E. SANDBERG VAVALÁ, *La croce dipinta italiana e l'iconografia della passione*, Verona 1929, pp. 79-93).

⁶⁶ Per la pittura, v. la tavoletta di fine XIII secolo in collezione privata raffigurante il *Crocifisso tra i dolenti* (BENATI, *La città sacra*, cit., pp. 97-99); per la miniatura v. la *Crocifissione* dell'antifonario ms. 516 del Museo Civico Medievale di Bologna (S. NICOLINI, *Antifonario*, in *Duecento*, cit., p. 250). Un ulteriore confronto può essere istituito con la vetrata con la *Crocifissione*, oggi conservata presso lo stesso museo (G. VALAGUSSA, *Crocifissione*, in *Duecento*, cit., pp. 264-266).

⁶⁷ R. BOSI, *Madonna col Bambino in trono tra i Santi Pietro e Geminiano*, in *Il Duomo di Modena, Mirabilia Italiae*, a cura di C. Frugoni, Modena 1999, pp. 290-291. Cfr. A. GHIDIGLIA QUINTAVALLE, *Arte in Emilia. Gli affreschi del Duomo di Modena e reperti d'arte dal Medioevo al Barocco*, III, Modena 1967, pp. 30-31.

nella tavola di Cimabue in Santa Maria dei Servi e nella *Madonna con Bambino*, un tempo collocata nella settima arca del portico della chiesa di San Giacomo⁶⁸. Quest'ultimo affresco è molto vicino al nostro sia per l'impostazione che per la tecnica, caratterizzata dalla sottigliezza dell'impianto disegnativo e dalle estese campiture che lasciano trasparire il sottostante intonachino (una tecnica che caratterizza la pittura locale). In entrambi gli affreschi la Vergine richiama un'iconografia tipicamente paleologa, mentre i santi posti ai lati del trono mostrano una posa solenne e ieratica.

Dall'analisi di questi elementi è possibile individuare analogie tra la pittura del chiostro e quella dell'attigua chiesa della Trinità; inoltre la presenza di stelle dorate nella decorazione della volta contribuisce a postdatare l'esecuzione dell'affresco che si può collocare tra la fine del XIII e l'inizio del XIV secolo. Significativa è anche la raffigurazione dei due santi legati agli ordini mendicanti più importanti della città, indice di un rinnovamento culturale e religioso che avrà forti ripercussioni anche nei secoli successivi.

⁶⁸ Carlo Volpe legava l'affresco di San Giacomo alla cultura paleologa "adriatica-bizantina" con particolare riferimento a Venezia e lo datava ai primi anni del Trecento: C. VOLPE, *Gli affreschi duecenteschi delle arche sepolcrali*, in *Il tempio di San Giacomo Maggiore in Bologna*, Bologna 1967, p. 85. Cfr. anche S. GIORGI, *Madonna con il Bambino e Santi*, in *Duecento*, cit., pp. 288-289.

