

**ANDREA DE' BRUNI
TRA L'EMILIA E LE MARCHE:
APPUNTI PER UN NUOVO CATALOGO DI
UN PITTORE BOLOGNESE DEL TRECENTO**

ILARIA NEGRETTI *

I primi studi condotti sulle opere di Andrea de' Bruni, pittore bolognese trecentesco, risalgono alla prima metà dell'Ottocento, grazie all'intervento dell'avvocato fermano Raffaele de Minicis, appassionato di storia locale¹. Andrea de' Bruni era conosciuto all'epoca unicamente in ambito marchigiano, infatti le uniche due opere firmate giunte fino a noi si trovavano a Fermo e a Pausula (l'attuale Corridonia, in provincia di Macerata) dove ancor oggi sono ubicate. Fu il de Minicis a comunicare l'esistenza del *Polittico di santa Caterina*, firmato e datato 1369, a Giovanni Rosini, che divulgò la conoscenza di questo pittore oltre i confini regionali. Rosini fu il primo a vedere nell'esecuzione dell'artista un richiamo alla maniera

* Relazione presentata agli *Incontri di Studio* del M.A.E.S. del 13 maggio 2005.

¹ R. DE MINICIS, *Le iscrizioni fermane, antiche e moderne*, Fermo 1857, pp. 159, 374, n. 448. In realtà già il canonico conte Giuseppe Porti attesta la presenza del polittico di Andrea da Bologna nella chiesa di Santa Caterina, ma ne trascrisse erroneamente la firma del pittore: "Andrea di Niccola Huit di Bologna del 1369" (G. PORTI, *Tavole sinottiche di cose più notabili della città di Fermo e suo antico stato, redatte sopra autentici documenti*, Fermo 1836, p. 102).

di Vitale da Bologna².

Inoltre dal carteggio epistolare tenutosi tra Raffaele de Minicis e il nipote di questo, Pier Paolo Bartolazzi, canonico di Pausula, si evince come l'avvocato fermano venne anche a conoscenza dell'esistenza della tavola sottoscritta dal pittore Andrea da Bologna e datata 1372, raffigurante una *Madonna dell'umiltà* e collocata nella chiesa di Sant'Agostino³. Bartolazzi trovò documenti che attestavano la venerazione della tavola nel Seicento. L'opera, infatti per la presenza della mezzaluna ai piedi della Madonna, era venerata per ricevere la protezione divina in difesa delle scorribande turche che infestavano la costa adriatica⁴.

Si dovranno aspettare gli studi di Cavalcaselle e di Crowe per la vera e propria diffusione a livello nazionale delle pitture di Andrea da Bologna⁵. I due studiosi inoltre notarono come stranamente le fonti bolognesi, e in particolare il Malvasia, ignorarono completamente l'esistenza di questo pittore bolognese, allievo del più famoso Vitale da Bologna⁶. Da qui iniziarono le ricerche sulle fonti antiche e sui documenti per cercare di ricostruire le vicende artistiche di

² G. ROSINI, *Storia della pittura italiana esposta coi monumenti*, II, Pisa 1840, p. 237; Rosini scrisse però come data di esecuzione del polittico 1368, anziché 1369.

³ Biblioteca Comunale di Fermo (B. C. F.), *Autografi*, 1516, tomo 1.

⁴ Si veda P. P. BARTOLAZZI, *Montolmo (oggi città di Pausula) sua origine incrementi e decadenza nel Medio Evo e nel Cinquecento con appendice del suo risorgimento*, Pausula 1887 (ristampa anastatica 1983), pp. 204-205.

⁵ G. B. CAVALCASELLE - J. A. CROWE, *Storia della pittura in Italia*, II, Firenze 1883, pp. 59-60. Si veda anche G. B. CAVALCASELLE - G. MORELLI, *Catalogo delle opere d'arte nelle Marche e nell'Umbria (1861-1862)*, in *Le gallerie nazionali italiane*, II, 1895, pp. 201-202 e pp. 228-229.

⁶ G. B. CAVALCASELLE - J. A. CROWE, *Storia della pittura in Italia*, IV, Firenze 1892, p. 61, n. 1.

Andrea da Bologna soprattutto in ambito bolognese, per supplire l'assenza di opere lasciate dal pittore "in terra natia".

In seguito all'intervento di Filippini e soprattutto alla redazione di un regesto documentario sui pittori e miniatori bolognesi del Duecento e del Trecento, eseguito assieme a Guido Zucchini, si fecero ulteriori passi avanti nell'indagine sull'attività artistica di Andrea da Bologna. Dall'analisi dei documenti raccolti emerge l'esistenza di tre pittori bolognesi di nome Andrea attivi nel Trecento⁷. Il primo, documentato nella prima metà del secolo come pittore nella chiesa di San Francesco, potrebbe essere identificato con l'artista citato da Oretti, Zani e Rubbiani come decoratore delle volte della cappella maggiore⁸. Il secondo è un certo Andrea de' Bartoli pittore di fiducia del cardinale legato Egidio Albornoz⁹: di questo artista, riconosciuto da Filippini come autore del polittico fermano e della tavola di Corridonia, rimangono ancora fruibili gli affreschi eseguiti nel 1368, per volere testamentario del cardinale spagnolo, nella cappella di Santa Caterina nella chiesa inferiore di San Francesco ad Assisi¹⁰. L'ultimo pittore indicato è Andrea de' Bruni, artista

⁷ F. FILIPPINI - G. ZUCCHINI, *Miniatori e pittori a Bologna. Documenti dei secoli XIII e XIV*, Bologna 1947, pp. 7-9.

⁸ M. ORETTI, *Notizie de' Professori del disegno, cioè Pittori, Scultori ed Architetti bolognesi e de' Forestieri di sua scuola*, Bologna, in Biblioteca Comunale dell'Archiginnasio di Bologna, ms. B. 123, c. 92; P. ZANI *Enciclopedia metodica critico-ragionata delle belle arti*, IV, Parma 1820, p. 135; A. RUBBIANI, *La chiesa di San Francesco in Bologna*, Bologna 1886, pp. 55, 76-77.

⁹ F. FILIPPINI, *Andrea da Bologna. Miniatore e pittore del Sec. XIV*, "Bollettino d'Arte", V (1911), pp. 50-62.

¹⁰ Filippini avanzò tale ipotesi perché, oltre ad aver trovato questi documenti, aveva anche notato alcune somiglianze tra le figure femminili del polittico di Fermo e quello del ciclo assisiato (soprattutto tra la Santa Caterina dell'opera marchigiana e quella della cappella Albornoz), in modo

bolognese residente nelle Marche¹¹.

Si devono però aspettare gli studi di Longhi, perché si riescano a delineare le caratteristiche stilistiche vere e proprie di Andrea. Lo studioso giunse all'individuazione di due diverse personalità, distinguendo Andrea de' Bartoli, autore degli affreschi della cappella di Santa Caterina in San Francesco ad Assisi, da quello del polittico di Fermo e della tavola di Corridonia¹². Ricontrò infatti che gli affreschi assisiati e il polittico fermano erano troppo lontani stilisticamente rispetto alla vicinanza cronologica. Notò inoltre, studiando il ciclo di Pomposa, che il maggiore esecutore degli affreschi della navata centrale¹³ e di quelli della parete di controfacciata¹⁴ aveva una forte corrispondenza con l'Andrea del polittico di Fermo¹⁵, giustificando le incongruenze stilistiche con la distanza temporale di ese-

particolare per le loro fattezze gentili e delicate: FILIPPINI, *Andrea da Bologna*, cit., p. 55.

¹¹ FILIPPINI - ZUCCHINI, *Miniatori e pittori a Bologna*, cit., p. 9.

¹² R. LONGHI, *La pittura del Trecento nell'Italia settentrionale (1934/35)*, in *Opere complete di Roberto Longhi*, VII, *Lavori in Valpadana*, Firenze 1973, pp. 55-56. In realtà lo studioso trattò sull'argomento già nel maggio del 1931 in un convegno dell'Università di Pisa e il 5 dicembre dello stesso anno al Kunsthistorisches Institut di Firenze dove riferì gli affreschi della navata centrale dell'Abbazia di Pomposa ad Andrea da Bologna: R. LONGHI, *La questione bolognese negli affreschi del Camposanto di Pisa*, in *Opere complete di Roberto Longhi*, VII, cit., pp. 213-214.

¹³ Raffigurano le Storie dell'Antico, del Nuovo Testamento e la visione apocalittica di San Giovanni (nei pennacchi).

¹⁴ Vi è rappresentato il Giudizio Universale.

¹⁵ Già il Coletti trovava che l'esecutore degli affreschi di Pomposa, sebbene dai modi grossolani, fosse molto affine alla maniera di Andrea da Bologna: L. COLETTI *Sull'origine e sulla diffusione della scuola pittorica romagnola nel Trecento*, "Dedalo", XI (1930-31), p. 218.

cuzione¹⁶. Inoltre, la scena della *Resurrezione della figlia del sinagogo* a Pomposa mostra lo stesso interesse per i particolari aneddotici e quotidiani che si può riscontrare nella *Nascita del Battista* del polittico. Secondo Longhi il lirismo presente nelle opere del pittore (probabilmente tratto dalla maniera del maestro Vitale) venne accentuandosi nell'opera successiva di Pausula. Al catalogo dell'artista aggiunse una *Madonna col Bambino* nella cattedrale di San Paolo ad Urbino (oggi nel Museo Albani), vicina nell'esecuzione alla *Madonna dell'Umiltà* maceratese, un affresco frammentario in Santo Stefano a Bologna rappresentante *Sant'Orsola e le compagne* "da porsi verosimilmente tra gli affreschi di Pomposa e il polittico di Fermo"¹⁷ e una *Madonna col Bambino in trono* collocata in Pinacoteca¹⁸.

¹⁶ Gli affreschi dell'Abbazia di Pomposa eseguiti da Vitale risalgono al 1351, data appresa grazie ad una iscrizione trovata sotto agli affreschi della cattedrale absidale eseguiti dal pittore. Quindi, a ragion di logica, le opere eseguite dai suoi allievi sono successive a tale data.

¹⁷ LONGHI, *La pittura del Trecento*, cit., p. 56.

¹⁸ Questo affresco venne aggiunto al catalogo di Andrea da Bologna, durante gli studi condotti per la mostra tenutasi nel 1950 sul Trecento bolognese: v. R. LONGHI, *La mostra della pittura bolognese del Trecento*, in *Opere complete di Roberto Longhi*, VII, cit., p. 159. Queste considerazioni innovative ebbero molti consensi da parte della critica storico-artistica dell'epoca: solo pochi studiosi tra cui Coletti e Berenson mostravano perplessità nella distinzione dei due pittori bolognesi. Infatti Coletti si mostrò alquanto dubbioso riguardo a tale distinzioni di mani, ribadendo l'esistenza di una certa somiglianza soprattutto nella rappresentazione dei tipi femminili: L. COLETTI, *I primitivi*, III, Novara 1947, p. LXXI, n. 73. Invece Bernard Berenson non riconobbe mai l'esistenza di due pittori omonimi bolognesi, continuando ad attribuire a un'unica persona gli affreschi di Assisi, la tavola di Corridonia, il polittico di Fermo: B. BERENSON, *Italian Pictures of the Renaissance. Central Italian and North Italian Schools*, I, London 1968, p. 9. Nel 1992 Innamorati ha cercato di unire nuovamente in un'unica persona i due Andrea bolognesi: S. INNAMORATI,

Nel 1970 ci fu un ulteriore passo in avanti nel tentativo di ricostruire la personalità artistica del pittore, infatti Francesco Arcangeli prestò per primo la dovuta attenzione all'esistenza di un documento (già citato precedentemente) che testimoniava l'esistenza di un Andrea di Deolao de' Bruni pittore, residente ad Ancona il 13 novembre 1377¹⁹. Il critico pensò che questo Andrea potesse essere lo stesso che eseguì le opere di Fermo e di Corridonia. Questa supposizione venne (ed è tuttora) accettata dalla critica. Quindi da questo momento si distinguono due Andrea da Bologna: un Andrea de' Bartoli, pittore prediletto dell'Albornoz, che lavorò ad Assisi e a Bologna; ed un Andrea de' Bruni, allievo di Vitale che operò soprattutto nelle Marche.

Successivamente il catalogo di Andrea da Bologna è stato arricchito da numerose attribuzioni, grazie all'intervento di importanti studiosi come Miklòs Boskovits, Carlo Volpe e di altri²⁰. Spesso sono state attribuite al nostro pittore opere vicine alla maniera di Vitale da Bologna a cui la critica non era riuscita ad avanzare un'assegnazione più sicura.

Di nuovo su Andrea de' Bartoli e sulle origini di Carlo da Camerino, "Antichità viva", XXXI (1992), pp. 23-30.

¹⁹ Si tratta di un atto in cui il notaio Francesco di Deolao de' Bruni figura in qualità di procuratore del fratello in quanto residente ad Ancona: v. A. S. Bo., *Notarile*, rogito di Raniero Bondi da Monteveglio, cart. 27.1 - 27.8, 1377-1381, c. XXXIII/a, c. 23/a (v. anche FILIPPINI - ZUCCHINI, *Miniatori e pittori*, cit., p. 9, dove si noti l'erronea datazione del 3 novembre, anziché al 13 novembre). Arcangeli giunse a questa conclusione durante gli studi condotti per la realizzazione della mostra tenutasi a Bologna in quell'anno; si veda il catalogo F. ARCANGELI, *Natura ed espressione nell'arte bolognese-emiliana*, catalogo della mostra, Bologna 1970, p. 141.

²⁰ L. GERLI, *Il gotico disarticolato di Andrea de' Bruni*, "Bologna Incontri", XII (1983), pp. 40-41.

Il *Polittico* di Santa Caterina di Fermo e la *Madonna dell'Umiltà* di Corridonia, uniche opere sottoscritte dal pittore, sono da considerarsi come i punti di riferimento riguardo all'intera trattazione. Molti studiosi si sono chiesti il perché un pittore bolognese sia unicamente testimoniato da opere eseguite, in area marchigiana, per comunità religiose locali e da un documento che lo attesta residente ad Ancona nel 1377²¹. La risposta plausibile, suggeritami da Massimo Medica, è legata agli avvenimenti politici che coinvolsero l'Italia (e soprattutto Bologna, la Romagna e le Marche) nella metà del Trecento e a due particolari protagonisti: il cardinal legato Egidio Albornoz e Giovanni Visconti da Oleggio.

In breve, Giovanni Visconti da Oleggio fu mandato nel 1350 come governatore a Bologna da Giovanni Visconti, nuovo signore della città. Morto questo nel 1355, entrò in rottura di collisione con successori del Visconti, ingaggiando contro di loro una guerra che culminò con un assedio (1359-1360). Ne approfittò della situazione il cardinal legato Egidio Albornoz, mandato in Italia dal papa Innocenzo VI per riconquistare i domini appartenenti alla chiesa. Albornoz offrì nel 1360 all'Oleggio il vicariato della città di Fermo, in questo modo riuscì a reintegrare Bologna nello Stato della Chiesa²².

²¹ Esiste anche un documento datato 11 novembre 1357, dove il pittore compare come testimone alla vendita di una casa di Vitale da Bologna. Questo testimonierebbe come Andrea de' Bruni fosse in contatto con Vitale e di conseguenza allievo del più famoso maestro; v. R. PINI, *Il mondo dei pittori a Bologna 1348-1430*, Bologna 2005, pp. 52-53.

²² Sulle vicende storiche v. R. DONDARINI, *Bologna medievale nella storia delle città*, Bologna 2000, pp. 269-270. Sull'attività politica del cardinale spagnolo, v. E. SARACCO PREVIDI, *L'Albornoz e Macerata. Un esempio della politica albornoziana nelle Marche*, in *El Cardenal Albornoz y el Collegio de Espana*, I, Bologna-Zaragoza 1972, pp. 637-645 e T. ROMANI ADAMI, *Decl-*

La questione si risolse con la vittoria di San Ruffillo da parte dei bolognesi, alleati del pontefice, e con la cacciata definitiva dei Visconti. Bologna fu quindi molto grata al cardinale spagnolo per il periodo di pace e tranquillità che conseguì alla sua vincente politica. Si è già detto del fervore culturale che si venne a diffondere nella città felsinea in seguito a questa nuova fase di tranquillità che portò un nuovo impulso allo Studium. Il cardinale Albornoz fu molto legato a Bologna, ma lo fu ancor di più alla città di Ancona, che elesse a sua dimora fin dalla sua prima venuta in Italia (come risulta dagli studi di Salvador Claramunt e Josè Trenchs)²³. Tornando alla tesi prima accennata, si ritiene quindi che il cardinale Egidio Albornoz, come pure Giovanni Visconti da Oleggio²⁴, nel loro passaggio da Bologna alle Marche, si portarono al proprio seguito alcuni artisti bolognesi che avevano maggiormente apprezzato durante il loro soggiorno in terra bolognese. Un primo esempio potrebbe venire

no del medioevo e crescita della città nuova (1353-1550), in *Fermo. La città tra medioevo e rinascimento. La piazza e il corso centro di vita urbana*, a cura di M. Vitali, Milano 1989, pp. 38-43.

²³ S. CLARAMUNT - J. TRENCHS, *Itinerario del cardenal Albornoz en sus legaciones italianas (1353-1367)*, in *El Cardenal Albornoz y el Colegio de Espana*, I, Bologna-Zaragoza 1972, pp. 369-431; da vedere anche lo studio successivo: J. TRENCHS ODENA, *El itinerario del cardenal Albornoz: nuevos datos*, in *El Cardenal Albornoz y el Colegio de Espana*, IV, Bologna 1979, pp. 37-52.

²⁴ Giovanni Visconti da Oleggio assunse il vicariato della città di Fermo dal 1360 al 1366, anno della sua morte. Nel 1361 venne nominato rettore di tutta la marca dal cardinale Albornoz. Le cronache raccontano che l'Oleggio cercò di migliorare la città: riordinò la pubblica amministrazione, rese più grande Fermo, costruendo la nuova cinta muraria assieme a nuovi palazzi pubblici e privati: v. L. TOMEI, *La piazza del Popolo tra romanità, medioevo e rinascimento*, in *Fermo. La città tra medioevo e rinascimento*, cit., pp. 118-120.

dalla produzione del misterioso e poco documentato scultore Tura da Imola²⁵, il quale, prima lavorò per l'Albornoz nella rocca Innocenza di Ancona (comunemente detta Rocca papale di San Cataldo), poi eseguì il monumento funebre per l'Oleggio²⁶. Un altro ben noto caso da prendere in considerazione, è certamente quello di Andrea de' Bartoli, pittore d'eccellenza del cardinale Albornoz. Si è già parlato di questo artista che lavorò per il cardinale spagnolo sia a Bologna, nel Collegio di Spagna, sia a Cesena, per la decorazione dei libri scritti dal fratello Bartolomeo commissionati dall'alto prelato²⁷, e persino ad Assisi nella decorazione della cappella in cui l'Albornoz si fece tumulare²⁸. Prima di queste opere Andrea de' Bartoli

²⁵ Lo scultore Tura da Imola, è ancora un artista oscuro per la critica. L'unica opera sua a noi pervenuta è l'arca tombale di Giovanni Visconti da Oleggio (1366), ubicata presso il duomo della città: v. P. ZAMPETTI, *L'età gotica: portali, tombe monumentali e statue del XIV e della prima metà del XV secolo*, in *Scultura nelle Marche*, a cura di P. Zampetti, Firenze 1993, pp. 208-209.

²⁶ ROMANI ADAMI, *Declino del medioevo*, cit., p. 44. La presenza dello scultore nei lavori per la ristrutturazione della Rocca di San Cataldo, strappata dall'Albornoz ai Malatesta (San Cataldo era infatti il santo protettore della famiglia riminese), per farla divenire una degna residenza papale, è testimoniata in alcuni documenti dell'Archivio Vaticano, trovati da Eugene Muntz. In queste carte figurano i pagamenti fatti dall'8 settembre del 1356 al 4 dicembre 1357 per gli acquisti dei materiali e vi vengono elencati gli artefici; tra questi vi è appunto nominato Tura da Imola assieme ad un altro scultore bolognese, Domenico da Bologna: sull'argomento v. G. SANTINI, *La Rocca papale di San Cataldo in Ancona*, Ancona (s. d.), pp. 13-14. Sulla Rocca v. anche D. BALDANI, *Rocca Priora nelle vicende storiche di Ancona*, Bologna 1974, p. 10.

²⁷ FILIPPINI - ZUCCHINI, *Pittori e miniatori a Bologna*, cit., pp. 7-8.

²⁸ Il ciclo di affreschi nella cappella di Santa Caterina della chiesa inferiore di San Francesco ad Assisi venne eseguito dal pittore secondo le disposizioni testamentarie del cardinale. La presenza di Andrea de' Bartoli ad

aveva eseguito a Mondavio (vicino a Fano) la *Madonna del Municipio* (assegnatagli recentemente dalla critica²⁹), circostanza questa che porterebbe quindi ad accreditare ulteriormente l'ipotesi di una 'emigrazione' al seguito dell'Albornoz di alcuni artisti bolognesi tra cui il nostro Andrea de' Bruni.

Il primo lavoro da esaminare di Andrea de' Bruni è certamente il polittico fermano per la precedenza cronologica. L'opera, oggi conservata presso la Pinacoteca Civica di Fermo, venne eseguita nel 1369 per il convento di suore benedettine, dedicato a Santa Caterina³⁰. Purtroppo sono poche le notizie riguardanti la chiesa e non è pervenuta nessuna documentazione che testimoni un possibile altare su cui poteva essere collocato il polittico di Andrea de' Bruni. L'opera è costituita da due registri sovrapposti, da quattordici scomparti e da una predella su cui sono scolpiti dodici quadrilobi, contenenti santi, alternati da foglie intagliate. L'originalità della carpenteria trova pochi elementi di confronto riscontrabili in ambito

Assisi costituisce probabilmente la punta più avanzata nell'area di penetrazione dell'arte bolognese: E. RICCOMINI, *La pittura bolognese del Trecento*, in *I Maestri del Colore*, Milano 1966. Per un maggiore approfondimento sugli affreschi v. A. VOLPE, *Transetto d'ingresso. Terza campata. Parete nord. La cappella di santa Caterina d'Alessandria*, in *Mirabilia Italiane. La basilica di San Francesco ad Assisi*, a cura di G. Bonsanti, Modena 2002, pp. 310-315.

²⁹ A. MARCHI, *Olivuccio di Ciccarello*, in *Pittori a Camerino nel Quattrocento*, catalogo della mostra a cura di A. De Marchi, Milano 2002, p. 102.

³⁰ G. NEPI, *Guida di Fermo e dintorni*, Fermo 1986, pp. 173-174. La chiesa entrò a far parte della città in seguito alla costruzione della cinta muraria voluta da Giovanni da Oleggio. Il primo documento che attesti la loro costruzione definitiva e l'ingresso della chiesa all'interno della cerchia urbana risale al 1366: ROMANI ADAMI, *Declino del medioevo*, cit., pp. 46, 88, n. 42-43 e S. CATALINO, *I caratteri urbani di Fermo*, in *Fermo. La città tra medioevo e rinascimento*, cit., p. 14.

padano, mentre si possono notare maggiori punti di contatto con le tavole trecentesche marchigiano-riminesi, come il polittico del Maestro dell'Incoronazione di Urbino (Galleria Nazionale delle Marche) oppure come quello di Giovanni Baronzio, esposto nella stessa galleria, soprattutto per il motivo dei salienti lobati, tipici delle carpenterie di Rimini³¹. Nella tavola centrale, più grande rispetto agli altri elementi del polittico, è raffigurata una *Madonna in trono col Bambino*. Quest'ultimo, in braccio alla Madre e vestito di una sottile e trasparente tunica, si protende col corpo verso sinistra, come a voler creare un legame con le monache committenti raffigurate nel comparto vicino. Nel bordo dello zoccolo su cui è posato il trono, si legge la firma e la data di esecuzione³². Nella cimasa è invece raffigurata la *Crocifissione* che richiama, soprattutto per l'impostazione del soggetto, quelle eseguite da Simone dei Crocifissi nelle sue tavole, come la *Crocifissione* del polittico, firmato dallo stesso Simone, proveniente dalla chiesa di San Leonardo, esposto oggi nella Pinacoteca Nazionale di Bologna e come quello proveniente dall'Istituto delle Scienze, appartenente all'ultimo periodo di attività del pittore³³. La cimasa, inoltre, presenta un caratteristico fondale aureo inciso a gratic-

³¹ Già Ferretti aveva notato che la struttura del polittico non aveva riscontri nella pittura bolognese, mentre, secondo il parere dello studioso, mostrava una conoscenza della carpenteria riminese: M. FERRETTI, *Andrea de' Bruni*, in *La pittura bolognese del Trecento. Scritti di Francesco Arcangeli*, a cura di P. G. Castagnetti - A. Conti - M. Ferretti, Bologna 1978, p. 160.

³² A. MARCHI, *Andrea di Deolao de' Bruni, detto Andrea da Bologna*, in *Il gotico internazionale a Fermo e nel Fermano*, a cura di G. Liberati, Fermo 1999, p. 74.

³³ Per entrambe le opere, v. F. LOLLINI, *Simone di Filippo detto "dei Crocefissi"*, in *Pinacoteca Nazionale di Bologna: catalogo generale, I*, cit., pp. 146-150.

cio, secondo una maglia di quadrati a destra e di rombi a sinistra, che si ritrova anche a Bologna nella decorazione d'oro della *Croce* di San Giovanni in Monte attribuita allo Pseudo Jacopino³⁴. A sinistra delle monache troviamo la tavola con *I santi Brunone (o Bernardo)*³⁵ e *Benedetto*, quest'ultimo riconoscibile dal caratteristico fascetto di verghe. Nel comparto corrispondente a destra è raffigurata *Santa Caterina d'Alessandria* inginocchiata. I cinque comparti di sinistra (due nel registro inferiore, tre in quello superiore) raffigurano le *Storie di san Giovanni Battista*, che cominciano in alto con la scena dell'*Annuncio a Zaccaria*. Segue la *Visitazione*, da notare i capelli grigi e le guance scavate e rugose di santa Elisabetta, a sottolineare la tarda età della donna. Nel secondo registro a sinistra si vedono la *Nascita del Battista* e la *Presentazione al tempio di san Giovannino*, mentre la storia si conclude nel registro superiore col *Battesimo di Cristo*. La tavoletta presenta l'inconsueta iconografia di san Giovanni Battista che si inchina per raccogliere nella ciotola l'acqua del Giordano, appoggiando la mano sulla spalla di Cristo, per non perdere l'equilibrio. Nei cinque comparti di destra è invece rappresentata la *Storia di San Giovanni evangelista*, che inizia nella quarta e quinta tavola del secondo registro con la *Visione di San Giovanni nell'isola di Patmos*. La storia continua nell'ordine superiore a partire da sinistra con l'*Ultima funzione di san Giovanni* a cui segue la *Morte del Santo* e la resurrezione della sua anima, accompagnata da due angeli nella sua ascensione al cielo. Da notare la tomba del Santo raffigurata come uno dei tanti *gisant* scolpiti sui monumenti sepolcrali dell'epoca. La storia continua con l'*Anima di San Giovanni evangelista viene accolto da*

³⁴ MARCHI, *Olivuccio di Ciccarello*, cit., p 117.

³⁵ Si tratta certamente di un santo benedettino, ma poiché non presenta attributi ben definiti si è pensato che potesse essere o San Brunone o San Bernardo, entrambi monaci benedettini santificati.

*Cristo e dalla Madonna*³⁶. Sicuramente di quest'opera spicca la complessa e ben conservata decorazione dell'oro lavorato in tutta la sua applicazione con punzonature di diversa dimensione e forma. Questo vale sia per sfondi sia per le aureole, le vesti e le stoffe (si noti l'ornamento della coperta del letto su cui giace santa Elisabetta uguale a quella che ricopre sia l'altare dell'*Annuncio a Zaccaria*, sia a quella dell'*Ultima messa di san Giovanni*)³⁷. Il polittico mostra una cura minuziosa dei particolari, sia nel racconto, sia nell'esecuzione pittorica fluida, controllata fra colori vivaci e intensi e zone auree molto decorate. Le storie vengono ambientate in architetture solenni, splendenti e vivacemente colorate o in isole desertiche rocciose, punteggiate da una rada vegetazione. Nella *Nascita del Battista* Longhi vide lo stesso gusto per i particolari aneddotici e "casalinghi" che riscontrò nella scena della *Resurrezione della figlia del Sinagogo* nella chiesa di Santa Maria di Pomposa³⁸. Nell'affresco ferrarese, il pittore infatti si era soffermato nella descrizione di medicinali e di "strumenti medici", mentre in questo caso viene dato risalto alla camicia da notte listata di Santa Elisabetta e il forziere aperto con all'interno il corredo. La provenienza bolognese del pittore si nota più facilmente attraverso una lettura ravvicinata. Massimo Ferretti ha notato per primo i numerosi rimandi alla pittura del pittore bolognese Cristoforo di Jacopo per il contorno fluido e marcato del

³⁶ Sull'iconografia del santo si rimanda a G. KAFTAL, *Iconography of the Saints in the Painting of North East Italy*, Firenze 1978, pp. 530-543; mentre sulla storia del santo v. J. DA VARAZZE, *Legenda Aurea*, a cura di A. e L. Vitale Brovarone, Torino 1995, pp. 67-79.

³⁷ Per un maggiore approfondimento sulla decorazione del polittico, v. L. LODI, *Note sulla decorazione punzonata di dipinti su tavola di area emiliana dalla metà alla fine del Trecento*, "Musei ferraresi", X (1981), p. 68.

³⁸ LONGHI, *La pittura del Trecento*, cit., p. 56.

colore e per la raffigurazione miniaturistica di erbe e alberelli. Invece le figure si presentano maggiormente appuntite rispetto alla pittura bolognese di metà Trecento, mostrando un avvicinamento alla cultura gotica locale, probabilmente questa opera non costituì l'esordio marchigiano del pittore³⁹.

Per quanto riguarda la *Madonna dell'umiltà*, l'altra opera firmata da Andrea de' Bruni, si ritiene che sia stata eseguita dal pittore nel 1372 su commissione dei padri agostiniani ad ornamento di uno degli altari della chiesa conventuale fatta ricostruire per volere del Comune di Montolmo⁴⁰. L'opera ebbe una certa fortuna critica, viene infatti testimoniata già nel 1607, periodo in cui la comunità cittadina professava una particolare devozione per la *Madonna della Luna*, con lo scopo di "coadiuvare gli sforzi delle armi cristiane contro le rivincite tentate dai turchi"⁴¹ e nell'Ottocento come *Madonna del latte* venerata dalle puerpere, per ricevere la grazia di nutrimento sufficiente da dare ai propri figli. A testimonianza di questo culto resta ancora la traccia della cassettona per le elemosine che venne fissata alla base della tavola, dove oggi si nota una mancanza pitto-

³⁹ FERRETTI, *Andrea de' Bruni*, cit., p. 160.

⁴⁰ Montolmo era il nome con cui si chiamava anticamente Corridonia, che venne poi chiamata Pausula e quindi le fu dato il nome attuale; per un maggiore approfondimento, v. L. ZACCARI, *Corridonia: la Pinacoteca Parrocchiale*, in *Pinacoteca parrocchiale di Corridonia: la storia le opere, i contesti*, catalogo a cura di G. Liberati, Corridonia 2003, pp. 16-17. Esistono due pergamene nell'Archivio Storico Comunale di Corridonia che testimoniano la vicenda della distruzione e della nuova costruzione del monastero agostiniano: Archivio Storico Comunale di Colbuccaro, *Regesto di G. Pagnani*, n. 086, 28 novembre 1368 e *Regesto di G. Pagnani*, n. 087, 27 Agosto 1370.

⁴¹ BARTOLAZZI, *Montolmo (oggi città di Pausula)*, cit., p. 204.

rica di forma rettangolare⁴². L'iconografia dell'opera è molto particolare, perché racchiude in sé diverse allusioni e significati uniti in un'unica figura. Uno di questi è quello della *Maria Lactans*. Questa iconografia, secondo Heinrich e Margarethe Schmidt, nacque nella chiesa copta: è stata infatti ritrovata una pittura murale del VI-VII secolo, raffigurante Maria allattante il Bambino, nel monastero Geremia a Saqqara⁴³. Col superamento dell'iconoclastia questo motivo si diffuse anche nelle opere d'arte appartenenti alla chiesa d'Oriente, sotto il nome di *Galactotrophousa*. In Occidente questa iconografia riuscì ad attecchire solo grazie all'influenza della mistica francescana. La prima raffigurazione occidentale è forse attestata nella tavola di Ambrogio Lorenzetti del 1330, nella chiesa di San Francesco a Siena. Nel corso del XIV secolo il motivo della Madonna del latte si diffuse ampiamente in tutta la nostra penisola. Il significato di questo soggetto è molto particolare: il latte materno, alimento base del bambino, diventa in senso figurato similitudine della parola di Dio che a sua volta nutre il fedele e dà la vita⁴⁴. Il secondo elemento insito nell'iconografia della tavola è quello della *Madonna dell'umiltà* con cui più spesso viene indicata l'opera. In questo tipo di iconografia la Madonna viene raffigurata seduta su un cuscino posato a terra e tiene tra le braccia il Bambino che sua volta volge lo sguardo verso lo spettatore. Si ritiene che questo tipo raffigurazione abbia avuto origine ad Avignone intorno al 1340, ovvero nel momento storico in cui ancora divampava la lotta del papato contro le corren-

⁴² G. PASCUCI, *Le opere: la storia, iconologia, analisi critica*, in *Pinacoteca parrocchiale di Corridonia: la storia le opere, i contesti*, catalogo, a cura di G. LIBERATI Corridonia 2003, p. 31.

⁴³ H. e M. SCHMIDT, *Il linguaggio delle immagini. Iconografia cristiana*, Roma 1988, p. 274, n. 39.

⁴⁴ SCHMIDT, *Il linguaggio delle immagini*, cit., pp. 206-207.

ti ereticali pauperistiche e assolve alla funzione di illustrazione del pensiero della Chiesa sulla famiglia mendicante: indica le virtù mariane dell'*humilitas* e dell'*obedientia* in cui tutti gli ordini religiosi dovevano riconoscersi⁴⁵. Si ritiene che il primo esempio di *Madonna dell'Umiltà* sia la lunetta affrescata sul portale centrale della Cattedrale avignone di Notre Dame de Doms, dipinta da Simone Martini⁴⁶. Emma Simi Varanelli, nei suoi studi sull'iconografia della Madonna dell'umiltà, ritiene che alla formazione di questo soggetto abbiano contribuito enormemente gli scritti del dottore agostiniano Agostino Trionfo (Ancona 1234 - Napoli 1328), strenuo difensore dell'autorità papale e grande antagonista dei movimenti pauperistici alleati dell'Impero e avversari del potere temporale dei papi. Agostino Trionfo sottolineò l'importanza del primato della vera umiltà del cuore sulla materiale ed esteriore *pauperitas*. L'umiltà del cuore, la contemplazione delle cose celesti e il valore dell'obbedienza, tanto decantati dal dottore agostiniano, sembrano riflettersi nelle immagini mariane in questione: esse vengono usualmente raffigurate con vesti ornate e sedute su di un basso sgabello o cuscino, ma sono umili e soavi nell'atteggiamento⁴⁷. Si ritiene che intorno al 1340

⁴⁵ E. SIMI VARANELLI, *Spiritualità mendicante e iconografia mariana. Il contributo dell'ordine agostiniano alla genesi e alle metamorfosi iconologiche della Madonna dell'Umiltà*, in *Arte e spiritualità nell'ordine agostiniano e il convento di San Nicola a Tolentino*, Tolentino 1992, p. 78.

⁴⁶ La pittura è ormai illeggibile, ma la sinopia sottostante, conservata nel Palazzo papale, colpisce per il respiro spaziale e la maestosità delle forme.

⁴⁷ SIMI VARANELLI, *Spiritualità mendicante e iconografia*, cit., p. 78. I canali attraverso i quali il motivo iconografico è giunto nelle Marche sfugge agli studiosi: E. SIMI VARANELLI, *Linguaggio figurativo e linguaggio del sacro. Il contributo essenziale della pittura della Marca all'evoluzione dottrinale della figura della Madre di Dio nei secoli XIV e XV*, "Antiqua", XI (1986),

l'opinione 'immaculistica' iniziò a fare proseliti soprattutto all'interno degli ordini francescani e agostiniani⁴⁸. Questo comportò l'inserimento nelle raffigurazioni della Madonna dell'umiltà degli attributi cosmici della Donna dell'Apocalisse⁴⁹: la luna, il sole e le stelle. Quest'immagine possiede una sicura connotazione riferibile alla Immacolata Concezione che altrimenti non si sarebbe potuta raffigurare, essendo un dogma religioso. Infatti l'Immacolata, da quando se ne codifica l'iconografia definita cioè in età di Controriforma, appare adorna dei simboli delle dodici stelle, della luna sotto ai piedi e dell'alone solare. La prima Madonna dell'umiltà e dell'Apocalisse è quella del Museo nazionale di Palermo, del 1346 e firmata da un pittore ligure, Bartolomeo Pellerano da Camogli, artista stilisticamente gravitante nell'orbita della cultura senese-avignonese⁵⁰. Nelle Marche la diffusione di questa tipologia si deve

p. 7.

⁴⁸ Strenui oppositori furono i domenicani. Questo portò alla diffusione della *Madonna dell'Apocalisse* unicamente nelle aree in cui dominavano le correnti agostiniane e francescane; sull'argomento v. SIMI VARANELLI, *Spiritualità mendicante e iconografia*, cit., p. 79.

⁴⁹ La donna dell'Apocalisse di Giovanni, talvolta identificata con la Madre Chiesa e talvolta come Maria Vergine, rientra dal punto di vista formale in quella delle regine del cielo: è vestita di sole, sotto ai suoi piedi appare la luna e sul capo una corona di dodici stelle. L'interpretazione della donna apocalittica con Maria è giustificata, secondo Heinrich e Margarethe Schmidt, dalla lettura tipologico-allegorica del cantico dei cantici (6, 10): "Bella come la luna, fulgida come il sole e di ogni costellazione di astri". Così dalla visione giovannea gli attributi della regina del cielo vengono trasportati su Maria. I limpidi astri vengono poi associati alla purezza immacolata di Maria: SCHMIDT, *Il linguaggio delle immagini*, cit., pp. 218-222.

⁵⁰ M. MEISS, *Pittura a Firenze e a Siena dopo la Morte Nera*, Torino 1982, pp. 207-208; 228, n. 4.

all'ordine agostiniano. Nella nostra tavola tutti gli elementi trattati sono presenti: la Vergine è coronata da dodici raggi di luce che terminano ciascuno in una stella, sul petto ha raffigurato il simbolo del disco solare e sotto ai suoi piedi è dipinta una mezzaluna. Tutto questo viene poi confermato dalla scritta sullo zoccolo: "MVLIE(R) AMICTA SOLE ET LVNA SUB PEDIB(VS) ET I(N) CAPITE CORONA STELARVM"⁵¹. Come nel caso del polittico visto precedentemente, anche quest'opera presenta una decorazione piuttosto complessa. Da notare l'elaborata decorazione delle due aureole: quella del Bambino è costituita da due file di cerchi e da una fascia intermedia di motivi floreali incisi a fasce trasversali e alternati a losanghe contornate su ciascun lato da bolli circolari, mentre quella della Vergine presenta unicamente una decorazione intermedia a motivi floreali e bolli circolari a gruppi di cinque⁵². Il pittore sembra voler adeguare il proprio stile al soggetto rappresentato: la Madonna dell'umiltà deve essere rappresentata umile nell'atteggiamento, ma allo stesso tempo deve mostrare la sua grandezza e la sua santità (che vengono evidenziate dalla ricca ed elaborata decorazione dell'oro, delle stoffe e dalla piattezza delle figure).

Come è già stato accennato l'evidente assimilazione della maniera vitalesca presente in queste due pitture ha fatto ipotizzare Roberto Longhi della paternità delle *Storie dell'Antico e del Nuovo Testamento*, delle *Storie dell'Apocalisse* della navata centrale e del Giudizio Finale della parete di controfacciata della basilica di Santa Maria di Pomposa ad Andrea de' Bruni, da lui ritenuto l'allievo più vicino a Vitale da Bologna⁵³. Longhi, tuttavia, riteneva esserci la presenza di più

⁵¹ SIMI VARANELLI, *Linguaggio figurativo e linguaggio del sacro*, cit., p. 6; SIMI VARANELLI, *Spiritualità mendicante e iconografia*, cit., pp. 79-80.

⁵² LODI, *Note sulla decorazione*, cit., p. 69.

⁵³ LONGHI, *La questione bolognese*, cit., p. 214 e in LONGHI, *La pittura del Tre-*

maestranze, attribuendo *Le Marie al Sepolcro* e il *Noli me tangere* allo Jacobus, autore della *Probatica Piscina* a Mezzaratta⁵⁴. Non solo, come anche notò Salmi, gli affreschi della parete meridionale, in tutti e tre gli ordini, mostrano un tono più elevato e uno stile valesco⁵⁵, mentre nella parete settentrionale sono caratterizzati da una maniera maggiormente grossolana, seppur improntati da toni molto vivaci⁵⁶. Nel *Giudizio* invece i due principali pittori appaiono così uniti che risulta difficile distinguerli. Longhi pensò che le storie dell'Apocalisse e il Giudizio potessero essere interamente di Andrea da Bologna. Il critico riteneva che questi affreschi potessero costituire quasi "la traduzione di pensieri" consegnata da Vitale, autore della prima fase decorativa della chiesa, al giovane allievo⁵⁷. Infatti confrontando la scena della *Resurrezione della figlia del sinagogo* a Pomposa con la *Nascita del Battista* del politico, notò lo stesso interesse per i particolari aneddotici e quotidiani. Questo interesse per il dato realistico e familiare lo si può riscontrare anche nella tavola imbandita de *L'ospitalità di Abramo*; ne *Il trasporto dell'arca santa*, dove l'arca dell'alleanza viene portata a spalla, sopra una barella rossa, da portatori in dalmatica, come avveniva in una processione medievale. Da notare anche il *Battesimo di Cristo*, dove Gesù appare al centro della scena immerso nell'acqua del fiume Giordano popolato di pesci, granchi e anguille, frutto di un evidente spirito di osservazione per le specie ittiche del luogo. Sempre nell'acqua è rappresentato un

cento, cit., pp. 52-55.

⁵⁴ LONGHI, *La pittura del Trecento*, cit., p. 55.

⁵⁵ M. SALMI, *L'abbazia di Pomposa*, Roma 1966, p. 222.

⁵⁶ SALMI, *L'abbazia di Pomposa*, cit., p. 220.

⁵⁷ LONGHI, *La pittura del Trecento*, cit., p. 55. Diversamente, Salmi attribuì questa esecuzione a Cristoforo da Bologna: SALMI, *L'abbazia di Pomposa*, cit., pp. 227-228.

drago, simbolo del male sconfitto, che viene schiacciato dai piedi di Gesù, mentre due angeli sulla destra tengono un telo per asciugarlo.

Longhi collocò l'esecuzione degli affreschi intorno al 1351, questa data infatti compare nell'iscrizione della calotta absidale, decorata dalle pitture vitalesche⁵⁸. Sicuramente questa data può essere messa in rapporto agli affreschi absidali, come si può riscontrare dai confronti stilistici con le altre opere di Vitale da Bologna eseguite negli anni Cinquanta del secolo; si può notare la forte somiglianza tra le sante aristocratiche del catino absidale e gli angeli dell'*Incoronazione della Vergine* nel polittico di San Salvatore del 1353⁵⁹. Gli affreschi vitaleschi di Pomposa si vengono quindi a collocare tra l'esecuzione degli affreschi nel Duomo di Udine (1348-49) e il ciclo frammentario di Santa Maria dei Servi a Bologna.

Nuovi accertamenti e chiarificazioni sono venuti recentemente da Alessandro Volpe, autore dello studio più esauriente sull'argomento⁶⁰. Volpe distingue giustamente due maestri nell'esecuzione del ciclo decorativo: uno, denominato Primo Maestro di Pomposa, dall'esecuzione dolce e regolare, lavorò nella parete di destra (meridionale); l'altro, denominato Secondo Maestro di Pomposa, dalla maniera scomposta e vivace, operò in quella di sinistra (settentrionale). I due si incontrarono unicamente nella esecuzione del *Giudizio finale*, dove gli ordini superiori sembrerebbero essere stati eseguiti dal pittore della parete sinistra; mentre quelli inferiori, apparterrebbero al pittore più vicino a Vitale, che Longhi ave-

⁵⁸ LONGHI, *La questione bolognese*, cit., pp. 213-214; argomento che tratterà maggiormente in LONGHI, *La pittura del Trecento*, cit., pp. 29-31. Si confronti COLETTI, *I primitivi*, cit., pp. XXXIII-XXXIV.

⁵⁹ A. VOLPE, *Pitture a Pomposa*, in *Pomposa. Storia, arte, architettura*, a cura di A. Samaritani e C. Di Francesco, Ferrara 1999, p. 108.

⁶⁰ VOLPE, *Pitture a Pomposa*, cit., pp. 120-124.

va identificato come Andrea de' Bruni. Volpe riconosce in entrambi gli artisti un'evidente cultura vitalesca, ma, a differenza da quanto detto dalla critica precedente, ritiene il loro intervento nel ciclo decorativo indipendente e distinto da quella di Vitale nell'abside⁶¹. Anche negli affreschi attribuiti da Longhi ad Andrea de' Bruni si nota una "composizione sempre piana e priva degli sviluppi irrazionali e strategici alla narrazione tipici di Vitale"⁶², tanto da escludere un legame tra i due. Invece il Secondo Maestro di Pomposa appare a Volpe maggiormente vicino all'arte di Vitale da Bologna per il forte espressionismo presente nelle sue raffigurazioni, come per esempio il movimento di Cristo nel *Noli me tangere* o come la strana composizione della *Deposizione*. Lo studioso ha quindi giustamente negato la paternità ad Andrea de' Bruni degli affreschi della navata destra.

Rimane aperta la questione della datazione di queste pitture, ma con un'attenta analisi iconografica si è potuto proporre una soluzione verosimile. Sulla parete di controfacciata, di fianco al portale e in un riquadro distaccato dal *Giudizio finale*, è dipinto un giovane frate inginocchiato di fronte a san Benedetto. Questo personaggio si può identificare come Aymerico (o Aimerico), il successore dell'abate Andrea⁶³. Quest'ultimo, infatti, è rappresentato nella calotta absidale, tra la schiera delle sante, vicino alla Vergine e a san Guido, con un aspetto più maturo rispetto al monaco del *Giudizio*. Non solo, ma proprio le connotazioni fisiche sono estremamente diverse, l'abate dipinto nella calotta viene infatti caratterizzato dalla

⁶¹ VOLPE, *Pitture a Pomposa*, cit., p. 122: "probabilmente si tratta di una bottega autonoma".

⁶² VOLPE, *Pitture a Pomposa*, cit., p. 123.

⁶³ L. CASELLI, *L'abbazia di Pomposa*, Treviso 1996, pp. 15-16.

calvizie e da un mento fortemente pronunciato. In questo modo gli affreschi della navata e della controfacciata si collocherebbero tra il 1361 e il 1376, anni in cui Aimerico resse il cenobio⁶⁴. Dunque le incongruenze stilistiche tra queste pitture e le opere marchigiane di Andrea de' Bruni non possono più essere giustificate dal lasso temporale, in quanto sia le opere pomposiane, sia quelle firmate si verrebbero a collocare negli anni Sessanta e Settanta del Trecento.

Il Primo Maestro di Pomposa ebbe sicuramente maggiore fortuna, rispetto al suo collega, grazie al migliore stato conservativo, a cui sono giunte le pitture, ma soprattutto grazie alla sua pittura più regolare e sottilmente sfumata, così lontana dai volti maggiormente affilati e marcati delle opere di Andrea de' Bruni. A questo pittore si possono riferire diversi affreschi bolognesi, come la *Sant'Orsola con compagne* nel complesso di Santo Stefano e come la *Madonna in trono e san Giovanni evangelista*, nella Pinacoteca Nazionale di Bologna, già attribuiti da Longhi al giovane Andrea de' Bruni. L'affresco con *Sant'Orsola*, già segnalato nel Seicento dal Malvasia, faceva parte della decorazione pittorica trecentesca che abbelliva la chiesa della Trinità (o *Martyrium*) nel complesso stefaniano⁶⁵. La Santa è qui raffi-

⁶⁴ Già Salmi aveva accennato a una eventualità simile: SALMI, *L'abbazia di Pomposa*, cit., p. 198; si confronti con M. FAIETTI, *L'aula capitolare, il refettorio e la chiesa di Pomposa: ipotesi interpretative del ciclo pittorico trecentesco*, in *La regola e l'arte: opere d'arte restaurate da complessi benedettini*, catalogo a cura di J. Bentini, Bologna 1980, pp. 37-49 e con FERRETTI, *Andrea de' Bruni*, cit., p. 152.

⁶⁵ Secondo Malvasia questo frammento era collocato su una colonna di fronte a una delle tante cappelle che decoravano la chiesa (e precisamente di fronte alla sesta, oggi intitolata a Santa Giuliana): C. C. MALVASIA, *Le pitture di Bologna*, Bologna 1686 (rist. anastatica a cura di A. Emiliani, Bologna 1969), p. 301 [204]. Nel Novecento la chiesa della Trinità, come tutto il complesso stefaniano, subì notevoli modifiche, con l'eliminazione di numerose cappelle e col distacco degli affreschi che le decoravano, C.

gurata come una principessa dai lunghi mossi capelli biondi, in posizione frontale e attorniata dalle compagne. L'affresco, precedentemente attribuito a Simone di Filippo da Cavalcaselle⁶⁶, venne riferito alla mano di Andrea de' Bruni da Roberto Longhi⁶⁷, che lo poneva cronologicamente tra l'esecuzione degli affreschi di Pomposa e il polittico di Fermo. Si può supporre che tale assegnazione fosse motivata dalla forte somiglianza tra il volto di Sant'Orsola e quello di una delle anime beate tenute tra le braccia di Abramo nel *Giudizio Finale* degli affreschi di Pomposa. Confrontando le immagini, si può notare in effetti come entrambe le figure presentino lo stesso taglio degli occhi, la stessa forma del volto, lo stesso naso e gli stessi capelli⁶⁸.

L'affresco della *Madonna in trono con Bambino e san Giovanni evangelista* della Pinacoteca Nazionale di Bologna, scoperto nel 1890, apparteneva a un gruppo di pitture votive collocate all'interno del campanile della chiesa di Santa Maria Maddalena di Galliera, oggi

GIUDICI, *Momenti dell'attività conservativa tra Ottocento e Novecento*, in *Nel Segno del Santo Sepolcro*, a cura di L. Serchia, Vigevano 1987, pp. 412-413.

⁶⁶ CAVALCASELLE - CROWE, *Storia della pittura in Italia*, IV, cit., pp. 70-71.

⁶⁷ LONGHI, *La pittura del Trecento*, cit., p. 56 e LONGHI, *La mostra del Trecento*, cit., p. 159.

⁶⁸ Massimo Ferretti, alla fine degli anni Settanta, iniziò a dubitare di tale assegnazione, non trovando riscontri con le altre opere del pittore bolognese. Non sapendo a quale opera avvicinare la *Sant'Orsola* propose di collocare cronologicamente l'opera intorno agli anni Ottanta del Trecento e quindi in una fase successiva alla produzione marchigiana, in un possibile ritorno del pittore nella città natale. Non riteneva possibile avvicinare la *Sant'Orsola* alla pittura, già vista, della *Madonna in trono col Bambino e San Giovanni Evangelista*, caratterizzata da una maggiore vicinanza alla pittura vitalesca, FERRETTI, *Andrea de' Bruni*, cit., p. 150.

non più esistente⁶⁹. Fu Cesare Brandi ad accostare per primo la *Madonna in trono col Bambino e il san Giovanni evangelista* all'arte di Vitale e della sua cerchia, riscontrando forti analogie stilistiche con la *Madonna col Bambino*, della lunetta, collocata sul portale della chiesa di Santa Maria di Pomposa, oggi visibile nel Museo dell'abbazia, soprattutto nell'esecuzione del trono, dei volti della Madonna e del Gesù Bambino⁷⁰. In seguito Roberto Longhi, in occasione della mostra sulla pittura bolognese del Trecento, attribuì l'affresco alla mano di Andrea de' Bruni, collocando l'esecuzione tra gli affreschi di Pomposa e le opere marchigiane⁷¹.

Anche nella chiesa dei Servi di Bologna si trova un affresco assegnato alla mano di Andrea de' Bruni, facente parte dell'antica decorazione pittorica trecentesca⁷². La difficoltà di lettura dell'affresco è causata dalla trasformazione radicale che l'antica sacrestia ha subito nel tempo: questa pittura raffigura una *Madonna in trono con Bambino e Santi* dalla narrazione frammentaria, infatti la visione viene interrotta da un muro e dalle scale che portano al campanile costruite

⁶⁹ La chiesa, ubicata dove oggi sorge il teatro Arena del Sole (tra le attuali via Indipendenza e via Galliera), apparteneva nel Trecento ai padri Serviti: G. GUIDICINI, *Cose notabili della città di Bologna, ossia storia cronologica de' suoi stabili sacri, pubblici e privati*, II, Bologna 1869, p. 193.

⁷⁰ C. BRANDI, *Nuovi affreschi bolognesi del Trecento nella Pinacoteca di Bologna*, "Bollettino d'Arte", XXVIII (1935), p. 365.

⁷¹ LONGHI, *La mostra del Trecento*, cit., p. 159. Sull'argomento v. anche FERRETTI, *Andrea de' Bruni*, cit., p. 158. Cfr. F. LOLLINI, *Affreschi dalla chiesa di Santa Maria Maddalena*, in *Pinacoteca Nazionale di Bologna: catalogo generale. 1. Dal Duecento a Francesco Francia*, a cura di J. Bentini, G. P. Cammarota, D. Scaglietti Kelescian, Venezia 2004, p. 128.

⁷² GERLI, *Il gotico disarticolato*, cit., pp. 40-41.

in una fase successiva⁷³. La *Vergine e Gesù Bambino* richiamano gli affreschi dell'ex-chiesa di Santa Maria Maddalena, soprattutto per quanto riguarda la tipologia del trono. Il seggio è infatti caratterizzato da alti pennacchi, da cimase e da sottili colonne tortili, che rimandano alle architetture gotiche. La figura che colpisce maggiormente per la qualità dell'esecuzione è certamente il *San Giacomo Maggiore*, posto alla sinistra del trono e riconoscibile dal tipico bastone da pellegrino e vestito di una veste verde chiara, in parte coperta da un rosso mantello. Il santo si mostra molto vicino al *San Giacomo* di Vitale da Bologna, oggi esposto alle Collezioni Comunali d'Arte di Bologna e un tempo forse facente parte del polittico di Mezzaratta che presentava nella tavola centrale la *Madonna dei Denti*. Si può infatti notare una certa somiglianza nell'esecuzione del naso, nel volto lungo e appuntito, nella barba fine, nei lunghi capelli biondi. Dal confronto stilistico l'affresco risulta quindi lontano dalle opere firmate di Andrea de' Bruni e presumibilmente ai Servi era attivo un pittore bolognese prettamente vitalesco, molto raffinato e vicino (anche se qualitativamente superiore) al Primo maestro degli affreschi di Pomposa⁷⁴.

⁷³ Per un approfondimento sulle trasformazioni subite dalla chiesa, v. R. GARUTI - A. MAGLI - L. ROMANI - P. STRADA, *Osservazioni ed ipotesi nell'evoluzione dell'impianto originario della Basilica Minore di S. Maria dei Servi in Bologna*, "Strenna Storica Bolognese", XXX (1990), pp. 205-220.

⁷⁴ La presenza in questo affresco di un *San Giovanni Battista*, collocato alla destra del trono, rimanda ad una pittura nella chiesa San Giacomo Maggiore (oggi collocata in Pinacoteca Nazionale) che presenta un'analoga iconografia. Per l'opera della chiesa agostiniana Silvia Battistini aveva ipotizzato la committenza di Giacomo e Giovanni Pepoli, figli di Taddeo Pepoli e signori di Bologna dal 1347 al 1350 (S. BATTISTINI, *Pittore bolognese*, in *I corali di San Giacomo Maggiore. Miniatori e committenti a Bologna nel Trecento*, catalogo della mostra, a cura di G. Benevolo e M. Me-

Recentemente gli affreschi di Pomposa sono stati avvicinati da Massimo Medica ad altre opere bolognesi come la *Madonna con Bambino e committenti* collocata sul pilastro della chiesa di San Francesco e come la *Madonna col Bambino*, opera visibile, entro una cornice marmorea, nel Conservatorio G. B. Martini⁷⁵. A queste opere si potrebbe aggiungere una *Madonna col Bambino*, staccata a massello da casa Tacconi in via Santo Stefano, oggi collocata nell'ufficio parrocchiale della chiesa di San Giovanni in Monte. L'affresco, generalmente assegnato dalla critica a Vitale da Bologna, e avvicinato da Gibbs alla produzione di Andrea de' Bruni⁷⁶, richiama l'esecuzione dell'opera francescana, soprattutto nel particolare dei volti tenerissimi delle due Madonne e nell'esecuzione dei due Gesù Bambini. L'opera richiama anche *La Madonna con Bambino* dell'ex convento di Santa Maria Maddalena in Galliera.

Diversamente la tavola con *L'Annunciazione ai Pastori*, apparte-

dica, Bologna 2003, pp. 287-289). Sui fratelli Pepoli cfr. il recentissimo intervento G. ANTONIOLI, *Un epilogo: la signoria di Giacomo e Giovanni Pepoli a Bologna (1347-1350)*, «I Quaderni del M.Ae.S.», X (2007), in corso di stampa. Questa committenza si potrebbe riproporre anche per l'affresco in Santa Maria dei Servi, considerando che la famiglia Pepoli a partire da Taddeo fu strettamente legata alle sorti di questa chiesa: R. GARUTI, *La Basilica di Santa Maria dei Servi a Bologna, "Il Carrobbio"*, XV (1990), p. 178.

⁷⁵ M. MEDICA, *Un secolo d'arte a San Giacomo Maggiore*, in *I corali di San Giacomo Maggiore. Miniatori e committenti a Bologna nel Trecento*, catalogo della mostra, a cura di G. Benevolo e M. Medica, Bologna 2003, pp. 43-45; p. 60, n. 19.

⁷⁶ R. GIBBS, *Pittore-miniatore bolognese*, in *Francesco da Rimini e gli esordi del gotico bolognese*, catalogo della mostra a cura di R. D'Amico - R. Grandi - M. Medica, Bologna 1990, p. 76. Sull'affresco v. A. RAULE - G. RIVANI - M. MARAGI, *La chiesa parrocchiale di S. Giovanni in Monte in Bologna*, Bologna 1966, p. 40.

nente a privati, si può ancora ritenere della mano di Andrea de' Bruni. Il primo ad assegnarla al nostro pittore fu Carlo Volpe nel 1983, come uno dei rari esempi di pittura giovanile di Andrea⁷⁷. Si è supposto che la piccola tavola facesse parte di un più grande complesso, ma non si conosce nessun altro frammento. La tavola si può considerare un'opera di transizione: ancora vicina alla pittura vitaleseca, ma già proiettata verso l'esecuzione delle opere marchigiane. Il Bambino della tavola è vicinissimo al san Giovannino appena nato dell'opera fermana, come la Madonna richiama la Vergine in trono dello scomparto centrale. La maniera di affilare i volti con i nasi lunghi e sottolineati e il modo in cui vengono realizzati gli occhi sono tutti elementi in comune tra questa tavola e il polittico di Andrea⁷⁸.

Il Longhi avvicinò alla *Madonna dell'umiltà* di Andrea de' Bruni una *Madonna del latte* del Museo Albani di Urbino, riscontrandovi però "un grafismo troppo astratto e un colore troppo piatto"⁷⁹. Si noti l'estrema stilizzazione delle figure e il loro modo di porsi nello spazio, (con una sorta di horror vacui) elementi che tanto colpirono Roberto Longhi e Lionello Venturi⁸⁰. Sulla traccia dell'attribuzione dell'opera ad Andrea de' Bruni, la critica successiva ha riconosciuto nell'impianto spaziale e nella raffinata decorazione del manto una

⁷⁷ C. VOLPE, *Andrea da Bologna*, in *Early Italian Painting and works of Art. 1300-1480*, London 1983, p. 39.

⁷⁸ Non concordo con la recente attribuzione dell'opera alla mano di Cristoforo da Bologna operata da G. FREULER, *Manifestatori delle cose miracolose. Arte italiana del '300 e '400 da collezioni in Svizzera e nel Lichtenstein*, catalogo della mostra a cura di G. Freuler, Lugano 1991, pp. 142-144.

⁷⁹ LONGHI, *La pittura del Trecento*, cit., p. 56.

⁸⁰ L. VENTURI, *A traverso le Marche*, "L'Arte", XVIII (1915), p. 12.

sicura matrice bolognese⁸¹. In realtà la tavola rimane ben lontana dalla produzione artistica di Andrea da Bologna, e risulta ascrivibile verosimilmente alla produzione locale minore⁸².

Molto più vicina allo stile del nostro pittore appare invece la *Madonna dell'Umiltà* di proprietà privata, segnalata da Boskovits nei suoi studi sulla pittura tardogotica delle Marche: l' analogia esecutiva riguarda unicamente il volto della Vergine, mentre il resto della pittura appartiene probabilmente ad un pittore marchigiano di metà secolo⁸³. Sempre nello stesso convegno Boskovits attribuì ad Andrea de' Bruni un frammentario ciclo di affreschi del convento di San Niccolò (già di San Biagio) ad Osimo che precedentemente la critica aveva riferito all'ambito senese⁸⁴. Lo studioso vide una stretta parentela tra le figure dell'*Incoronazione della Vergine* e l'attiguo *Giudizio Universale* con le opere firmate di Andrea de' Bruni, collocandole cronologicamente alla fine del settimo decennio. Questi affreschi, eseguiti probabilmente dopo la *Madonna dell'Umiltà* del 1372, decoravano la parete lungo la scala d'ingresso del convento. Dell'ampia

⁸¹ Vorrei aggiungere che è difficile eseguire una corretta lettura dell'opera per i notevoli rimaneggiamenti avvenuti nel corso dei secoli; sull'argomento v. G. CUCCO e F. NEGRONI, *Urbino. Museo Albani*, Bologna 1984, p. 105.

⁸² Per un maggiore approfondimento sull'opera v. anche M. BOSKOVITS, *Il problema di Antonius Magister e qualche osservazione sulla pittura marchigiana nel Trecento*, "Arte illustrata", II (1969), p. 11 e p. 19, n. 27.

⁸³ Non si tratta di un'opera di collaborazione: la testa della Madonna assieme a tutta la cuspide, venne aggiunta in seguito, come si può evincere dalla linea di giunzione tra le tavole che taglia il collo e il nimbo del Bambino: sull'opera v. M. BOSKOVITS, *Osservazioni sulla pittura Tardogotica nelle Marche*, in *Rapporti artistici fra le Marche e l'Umbria*, convegno interregionale di studio (Fabriano-Gubbio 1974), Perugia 1977, p. 35.

⁸⁴ BOSKOVITS, *Osservazioni sulla pittura*, cit., pp. 34-36.

decorazione, eseguita da Andrea da Bologna, sono rimasti tre scene frammentarie. La più grande raffigura il *Giudizio Universale*: al centro domina la figura di Cristo risorto in una mandorla. Purtroppo di questo frammento è rimasta visibile solo la parte di sinistra: una schiera di *Sante* capeggiate in prima fila da Maria Vergine, inginocchiata e con le mani appoggiate al petto in atto di preghiera. Al di sotto del gruppo delle sante sono invece raffigurate le anime che vengono salvate dagli angeli mandati dal Signore⁸⁵. Il secondo frammento raffigura l'*Incoronazione della Vergine*. Gesù e la Madonna, al centro della scena, appaiono seduti entro un clipeo incorniciato da una cerchia di angeli rossi a mezzo busto, con le mani giunte e con il volto rivolto verso le due figure principali. La corona che Cristo si accinge a posare sul capo della Vergine è ormai scomparsa (probabilmente era applicata a secco sulla pittura), come scomparse sono le decorazioni dei nimbi in tutti e tre i frammenti. Attorno al clipeo sono dipinti, in alto, due schiere di anime (raffigurate come bambini nudi) accompagnate ciascuna da un angelo intento a cantare e a suonare uno strumento musicale: il primo è alle prese con un probabile salterio⁸⁶; mentre il secondo tiene un violino. Al di sotto di questi sono invece raffigurati *Santi* e *Profeti* assisi su seggi di legno. Il terzo frammento rimasto, che doveva concludere la decorazione della scena dell'*Incoronazione della Vergine*, raffigura un gruppo di angeli, mentre suonano strumenti musicali. Si noti la forte somi-

⁸⁵ Sull'affresco v. *Opere d'arte nella città di Osimo*, I, catalogo a cura di F. Mariano, Ancona 1991, p. 24.

⁸⁶ Era uno strumento a corde tese su una cassetta trapezoidale; poteva essere suonato a percussione con lunghe bacchettine o martelletti, ma anche a pizzico: v. *Antichi strumenti musicali. Catalogo del fondo musicale del Museo Civico di Storia e Arte Medievale e Moderna di Modena*, Modena 1982, p. 172.

gianza tra la Vergine dipinta a fianco della mandorla del *Cristo Giudice* e quella della tavola di Corridonia, figure entrambe caratterizzate dallo stesso ovale del viso e dalle stesse mani disarticolate. La santa inginocchiata dietro alla Madonna del *Giudizio* rimanda invece alla *Santa Caterina* del polittico di Fermo del 1369; mentre i cherubini osimani si imparentano strettamente con il Bambino di Corridonia: lo stesso faccione largo, il naso grosso, lo sguardo curioso e vivace. La data del ciclo dell'ex chiesa di San Biagio si verrebbe quindi a collocare a ridosso della documentata presenza di Andrea de' Bruni nel 1377 nella vicinissima Ancona⁸⁷. Nel confronto tra il *Giudizio Universale* dipinto sul muro di controfacciata dell'abbazia di Pomposa e questo *Giudizio* si possono notare evidenti differenze, che portano alla definitiva esclusione degli affreschi del cenobio benedettino dal catalogo pittorico di Andrea de' Bruni. Le diversità, che spiccano maggiormente, tra le due pitture sono certamente l'uso della linea di contorno (marcata negli affreschi marchigiani) e la ricerca di ordine e simmetria che conduce gli affreschi di San Nicolò ad assestarsi secondo facili equilibri.

Recentemente De Marchi ha attribuito alla mano di Andrea de' Bruni, certi affreschi, purtroppo molto frammentari, ritrovati alla fine degli anni Novanta nell'odierna sacrestia del convento di San Nicola a Tolentino⁸⁸. Le pitture che un tempo decoravano la sala

⁸⁷ Favorevoli ad una datazione tarda sono Donnini, Zampetti, Benati e Marchi: G. DONNINI, *Affreschi di Andrea da Bologna a Osimo*, "Notizie da Palazzo Albani", IV (1975), p. 12; P. ZAMPETTI, *Pittura nelle Marche*, I, Firenze 1988, p. 123; D. BENATI, *Andrea di Deolao de' Bruni, detto "Andrea da Bologna"*, in *Fioritura tardogotica nelle Marche*, catalogo della mostra a cura di P. Dal Poggetto, Milano 1998, p. 73; MARCHI, *Andrea di Deolao*, cit., p. 75.

⁸⁸ A. DE MARCHI, *Nel solco del Maestro di Campodonico: un'ipotesi per Diotallevi di Angeluccio da Esanatoglia*, in *Il Maestro di Campodonico. Rapporti*

capitolare del complesso conventuale, facevano parte di una fascia di marcapiano la quale correva sul lato orientale attorno alle travi lignee di sostegno della copertura. Maria Giannatiempo Lopez, che per prima si è occupata dello studio di questi frammenti, è riuscita a ricostruire il soggetto iconografico ivi rappresentato: al centro la *Circoncisione*; a destra e a sinistra *La Vergine Maria* (?) e *San Giuseppe*; alle estremità i profeti *Osea* e *Daniele*. La centralità del tema cristologico ha permesso di riconoscere i personaggi laterali, mentre i Profeti recano il nome scritto entro un cartiglio⁸⁹. Effettivamente gli affreschi appaiono stilisticamente lontani sia dalle opere su tavola⁹⁰, sia dalle pitture del Museo Civico di Osimo. Ritengo quindi che la recente attribuzione sia da rivedere, e soprattutto da indirizzare verso un altro orientamento artistico.

Al nostro pittore bolognese sono stati attribuiti anche tre crocefissi lignei di ascendenza riminese. Infatti la struttura della carpenteria delle tre croci a terminali quadrilobati deriva dal primigenio esemplare di Giotto, realizzato agli esordi del secolo per l'abside

artistici fra Umbria e Marche nel Trecento, a cura di F. Marcelli, Fabriano 1998, p. 100, n. 30. L'ipotesi è stata condivisa da MARCHI, *Andrea di Deolao*, cit., p. 75.

⁸⁹ Maria Giannatiempo Lopez giunse ad attribuire gli affreschi ad un pittore umbro della fine del XIV e degli inizi del XV secolo. Vi riscontrò infatti un'analogia delle cornici mistilinee che inquadrano i personaggi con quelle presenti in alcuni affreschi di Cola Petruccioli; mentre da un punto di vista pittorico le corpose pennellate e certe caratterizzazioni fisionomiche sono state avvicinate dalla storica alla maniera di Giovanni di Corraduccio: M. GIANNATIEMPO LOPEZ, *Ignoto pittore umbro*, in *Fioritura tardogotica nelle Marche*, cit., p. 134.

⁹⁰ Si può ravvisare solamente una vaga e lontana vicinanza tra *San Zaccaria* del polittico di Andrea da Bologna e il *San Giuseppe* di Tolentino. Analogia che può essere avvicinata nella tipologia iconografica rappresentante un vecchio padre di famiglia.

della chiesa di San Francesco di Rimini (oggi Tempio Malatestiano)⁹¹. In seguito all'opera di Giotto, numerosi pittori riminesi produssero una enorme quantità di crocifissi lignei, oggi sparsi in tutta la Romagna e nelle Marche, come quello di Giovanni da Rimini (a Mercatello), oppure quelli di Pietro (a Urbania, a Sant'Arcangelo di Romagna, a Urbino), e ancora come quelli del Maestro di Verrucchio (a Urbino, a Bagnacavallo e a Verrucchio)⁹². La prima di queste tre croci ad essere assegnata alla mano di Andrea de' Bruni è quella riminese, oggi esposta nel Museo della città. L'opera inizialmente attribuita alla Scuola riminese del XIV secolo⁹³ e in un secondo momento ascritta da Salmi alla scuola del pittore Giuliano da Rimini⁹⁴, nonostante l'impeto drammatico dei dolenti avvicicabile alla

⁹¹ D. BENATI, *Disegno del Trecento riminese*, in *Il Trecento Riminese. Maestri e botteghe tra Romagna e Marche*, catalogo della mostra a cura di D. Benati, Milano 1995, p. 32.

⁹² Giovanni da Rimini presenta una pittura razionale, anche se il colore diafano e leggero diluito in lunghe pennellate, conferisce alla composizione una certa immaterialità; la *Croce* di Mercatello viene oggi datata intorno al 1309. Del pittore è visibile nel Museo della Città di Rimini un crocifisso: sull'opera si rimanda a P. G. PASINI, *La Pinacoteca di Rimini*, Milano 1983, p. 58. La personalità del Maestro di Verrucchio si è invece originata intorno alla croce della Collegiata di Verrucchio. Recentemente Boskovits ha identificato l'artista in Francesco da Rimini, ipotesi che la critica ha accolto con non poche perplessità. Il pittore sembra un creato di Pietro da Rimini, soprattutto per la sua forte vena espressionistica; sul pittore v. A. MARCHI, *Maestro di Verrucchio*, in *Il Trecento Riminese*, cit., p. 291.

⁹³ C. BRANDI, *Mostra della pittura riminese del Trecento*, catalogo della mostra, Rimini 1935, p. 126.

⁹⁴ Giuliano da Rimini fu molto operoso nelle Marche, soprattutto nel Montefeltro e nella Massa Trabaria: A. MARCHI, *La pittura della prima metà del Trecento nelle Marche. Presenze riminesi, pittori "stranieri" e pittori locali*, in *Il Trecento Riminese*, cit., p. 112.

maniera del Baronzio⁹⁵. Diversamente per Cesare Brandi il crocifisso appariva lontano dalla maniera dei due pittori riminesi sopraccitati, per la qualità inferiore della croce⁹⁶. Della carpenteria originale della *Croce* non è rimasto nulla: la superficie pittorica è stata quindi posta su un nuovo supporto. L'anatomia del Cristo appare abbastanza inconsueta: gli arti sono piuttosto esigui nel confronto col torace, mentre i fianchi appaiono spropositati (quasi femminei)⁹⁷. L'assegnazione del crocifisso ad Andrea de' Bruni venne avanzata da Carlo Volpe: lo studioso riteneva la croce opera bolognese e visibilmente prossima ai *Crocifissi* di San Pancrazio e di San Gianni⁹⁸ a Sestino, luogo periferico dell'aretino presso il confine con le Marche. Secondo il parere di Volpe lo stile e la maniera dell'opera risultavano visibilmente lontani dalla vicenda formale riminese. Diversamente lo studioso considerava la *Croce* vicina alla "cultura un po' illanguidita dei bolognesi dopo Vitale e lo Pseudo-Jacopino", e cioè nel gruppo che comprende Andrea de' Bartoli, Simone dei Crocifissi, Cristoforo da Bologna e soprattutto Andrea de' Bruni, a cui lo storico appunto attribuì l'esecuzione dell'opera⁹⁹. Volpe giunse a questa conclusione perché vide una certa affinità tra le opere marchigiane del nostro pittore bolognese, in particolare col polittico di santa Caterina, e la croce presa ora in esame: in entrambi i casi "lo

⁹⁵ BRANDI, *Mostra della pittura*, cit., p. 126. Per un approfondimento sul Baronzio v. D. BENATI, *Giovanni Baronzio*, in *Il Trecento Riminese*, cit., p. 288.

⁹⁶ BRANDI, *Mostra della pittura*, cit., p. 126.

⁹⁷ Questa tipologia anatomica si conferma anche nei due *Crocifissi* di Sestino.

⁹⁸ In realtà Carlo Volpe non conosceva la croce di San Gianni perché all'epoca era ancora ubicata nel luogo originario.

⁹⁹ C. VOLPE, *Andrea da Bologna*, in *Pittura a Rimini tra Gotico e Manierismo*, catalogo della mostra, Rimini 1979, p. 34.

svolgimento gotico bolognese si rapprende su più plastici e descritti manichini formali, che un po' risentono di modelli fabrianesi” e in maggior misura di esempi veneti (soprattutto nel Cristo in croce), fino a riscontrare elementi lorenzettiani trasmessi probabilmente dall'opera del Palmerucci attivo a Pergola¹⁰⁰. L'opera venne quindi datata intorno al 1370¹⁰¹. L'attribuzione al pittore bolognese della croce riminese e delle due aretine è stata giustamente contestata da Antonio Corbara, che riconfermava l'appartenenza di queste opere alla serie minore e ripetitiva dei crocifissi riminesi derivati dalla grande croce di Giotto, datandoli però intorno al 1307 e 1309¹⁰². Lo studioso avvicinava il crocifisso ai lavori di Giuliano, Giovanni e Pietro da Rimini (la croce firmata ad Urbania), pur presentando un alto grado di autonomia iconografica. In realtà, come ha affermato lo stesso Corbara, l'opera in questione appartiene ad una corrente “espressionista” della scuola, che finirà per prevalere su quella più severa, diffusasi soprattutto nel primo decennio del secolo.

Per quanto riguarda i due *Crocifissi* di Sestino risulta evidente che appartengano alla stessa mano dell'opera riminese. Il primo di questi, originariamente collocato nella chiesa parrocchiale di San Giovanni in Vecchio (detta di San Gianni) e trasportato nella Pieve di San Pancrazio per questione di sicurezza, appare meno conservato e presenta numerose ridipinture. Risulta però di un certo interesse, come aveva già osservato Antonio Corbara, l'agitato movimento

¹⁰⁰ VOLPE, *Andrea da Bologna*, cit., p. 35.

¹⁰¹ La maggior parte della critica fu favorevole alla tesi di Volpe: PASINI, *La Pinacoteca di Rimini*, cit., p. 58; G. MILANTONI, *Andrea da Bologna (Andrea de' Bruni)*, in *Appunti per una nuova pinacoteca*, Rimini 1983, pp. 49-51.

¹⁰² A. CORBARA, *Considerazione su due crocifissi riminesi tardo-giotteschi di Sestino e di San Gianni*, in *I benedettini nella Massa Trabaria*, atti del convegno (Sestino, 6 Settembre 1980), Sansepolcro 1982, pp. 171-172.

gotico del perizoma. Questa croce presenta l'iconografia straordinaria per il Trecento del Cristo glabro¹⁰³, mentre la stesura pittorica appare piuttosto dura e drammatica soprattutto nel corpo legnoso di Gesù¹⁰⁴.

Il terzo *Crocifisso* originario della pieve di San Pancrazio, e collocato nell'abside della chiesa, è certamente meglio conservato del precedente. Giustamente gli studiosi ne hanno sempre parlato in connessione con quello di Rimini e proprio per questo Carlo Volpe lo ha assegnato alla maniera di Andrea da Bologna. Si è dimostrato concorde con la tesi dello studioso Alessandro Marchi, il quale colloca l'esecuzione delle tre opere durante il viaggio che doveva portare il pittore bolognese dalla città natia alle Marche, e quindi intorno al 1370¹⁰⁵. Anche in questo caso Antonio Corbara non ha trovato elementi che riflettano l'arte discorsiva e "spiegata in tratti di vita quotidiana noti ed esposti nelle tante scene" nel polittico di Fermo¹⁰⁶. Ad avvalorare la propria tesi, Corbara pone a confronto l'unica certa *Crocifissione* del nostro pittore bolognese (quella dipinta

¹⁰³ Per un maggior approfondimento iconografico, v. C. AGOSTINI e C. RUSCONI, *Fulget Crucis misterium. Evoluzione dell'iconografia del Crocefisso: dal mistero alla cronaca*, Rimini 1991.

¹⁰⁴ Alessandro Marchi ritiene che il crocifisso suddetto sia antecedente a quello eseguito per la Pieve di San Pancrazio: MARCHI, *Andrea di Deolao*, cit., p. 75. Il crocifisso era probabilmente ritenuto prezioso e forse miracoloso, infatti fino al 1789 la sua vista era preclusa ai fedeli da una mantellina che lo nascondeva, fino a quando il Granduca di Toscana ne ordinò la rimozione: S. CASCIU, *Qualche nota sul patrimonio storico-artistico di Sestino e del suo territorio*, in *L'arte ritrovata. Restauri nella Pieve di San Pancrazio*, Sansepolcro 1997, p. 11.

¹⁰⁵ A. MARCHI, *Appunti su alcuni dipinti tra Tre e Quattrocento nella Massa Trabaria*, "Proposte e ricerche", XX (1988), p. 95.

¹⁰⁶ CORBARA, *Considerazione su due crocifissi*, cit., p. 175.

sulla cimasa del polittico di santa Caterina) con i *Crocifissi* in questione: certamente si può notare che la rappresentazione fermana presenta forti analogie con le tanti *Croci* bolognesi eseguite da Simone di Filippo, pittore appartenente alla cerchia vitalesca, cosa che non si può dire delle tre croci di evidente ascendenza riminese. Recentemente anche Stefano Casciu, nei suoi studi sulla pieve di San Pancrazio, ha assegnato l'esecuzione delle croci alla scuola di Rimini, che nella prima metà del Trecento si diffuse dalla costa adriatica sino all'entroterra appenninico¹⁰⁷.

Eliminando le croci dal catalogo artistico di Andrea de' Bruni, chi scrive azzarda un avvicinamento delle tre opere alla produzione di Giovanni Baronzio, per una certa somiglianza dell'esecuzione anatomica del corpo di Cristo, tra la *Crocifissione* del polittico datato 1345, della Galleria Nazionale delle Marche ad Urbino, e i *Crocifissi* suddetti¹⁰⁸. Qui non si vuole ascrivere l'esecuzione delle pitture al maestro riminese, ma semplicemente si tenta di dimostrare l'appartenenza di queste ad una produzione minore di crocifissi riminesi.

¹⁰⁷ CASCIU, *Qualche nota sul patrimonio*, cit., pp. 7-11.

¹⁰⁸ MARCHI, *Olivuccio di Ciccarello*, cit., p. 118.