UNIVERSITÀ DEGLI STUDI DI PADOVA

DIPARTIMENTO DEI BENI CULTURALI:
Archeologia, storia dell'arte, del cinema e della musica

Corso di laurea in Storia dell'arte

DALLA CHIESA AL MUSEO: GLI AFFRESCHI DI SANTA MARIA DI MEZZARATTA NELLA PINACOTECA NAZIONALE DI BOLOGNA

Relatore: BOSCOLO MARCHI MARTA
Correlatore: TOMASELLA GIULIANA

Laureando: FRANCESCA BORTOLINI
Matr.: 1239295

Anno accademico 2021/2022

Indice

Introduzione 3

Capitolo 1. La chiesa di Santa Maria di Mezzaratta: notizie storiche e fonti antiche

1.1. Profilo storico 7

1.2. Fonti antiche per gli affreschi di Mezzaratta 18

Capitolo 2. Gli affreschi della chiesa di Santa Maria di Mezzaratta

2.1. Questioni di organizzazione narrativa 39

2.2. Questioni attributive e di cronologia 43

2.3. Il problema critico degli affreschi di Vitale da Bologna a Mezzaratta 56

Capitolo 3. Vicende conservative nel Novecento: lo strappo di affreschi e il caso di Mezzaratta

3.1. La "stagione degli affreschi strappati" e della "caccia alle sinopie" 65

3.2. Lo strappo degli affreschi di Santa Maria di Mezzaratta: l'esito di un lungo dibattito 74

3.3. La scoperta delle sinopie 91

Capitolo 4. Le sale di Mezzaratta nella Pinacoteca Nazionale di Bologna

4.1. La revisione della Pinacoteca Nazionale tra gli anni Cinquanta e Settanta 95

4.2. Le sale degli affreschi di Mezzaratta 98

Conclusioni 107

Album fotografico 111

Bibliografia 219

Introduzione

Nell'indagare il vasto tema dello strappo di dipinti murali, in questa tesi si è scelto di approfondire il caso degli affreschi provenienti dalla chiesa di Santa Maria di Mezzaratta, oggi conservati presso la Pinacoteca Nazionale di Bologna, in un apposita sala progettata dall'architetto Leone Pancaldi. Si tratta di un esempio significativo di quanto avvenne nel secondo dopoguerra nel campo del restauro dei dipinti murali: numerose campagne di strappi preventivi sistematici si susseguirono dalla fine degli anni Quaranta e fino agli anni Sessanta, tanto che questo segmento temporale fu ribattezzato "stagione degli affreschi strappati" e della "caccia alle sinopie". Lo strappo era allora considerato l'unico provvedimento efficace per salvare le pitture murali da sicura distruzione.

Gli affreschi provenienti dalla chiesa di Santa Maria di Mezzaratta costituiscono il più esteso e importante ciclo del Trecento bolognese, l'unico nel panorama artistico cittadino che, nonostante le numerose perdite, possa ancora dare l'illusione di una certa completezza e si trova esposto in una pubblica galleria secondo un allestimento ormai storicizzato e divenuto anch'esso oggetto di studi.

Nel primo capitolo è ricostruito il profilo storico della chiesa di Santa Maria, anche facendo ricorso al materiale conservato presso l'Archivio di Stato di Bologna: si sono ripercorse le vicende accadute a Mezzaratta e le trasformazioni architettoniche subite dall'edificio attraverso i lunghi secoli che separano la fondazione della chiesa confraternale, avvenuta nel 1338, e il momento in cui la Soprintendenza pose sotto vincolo di tutela l'edificio e le sue pitture. Data la frammentarietà di quanto è arrivato sino a noi, si è voluto dare risalto anche alla fortuna critica che ha riguardato il complesso, soprattutto perché è sulle fonti antiche, sia scritte che figurate, che si è basata la moderna discussione critica circa le pitture.

A seguito di una panoramica sulla disposizione narrativa delle scene, nel secondo capitolo della tesi sono state affrontate le questioni attributive e di cronologia elaborando una la sintesi delle ricerche svolte in precedenza sull'argomento e un

tentativo di aggiornamento delle ipotesi relative ai tempi e agli autori del ciclo pittorico che interessava le pareti laterali e la controfacciata della chiesa di Santa Maria, almeno per quella parte di pitture che tutt'oggi si conservano. In questo senso, è risultato fondamentale il testo monografico di Alessandro Volpe *Mezzaratta. Vitale e altri pittori per una confraternita bolognese*, ma anche una serie di altri contributi che, trattando dei singoli artisti, hanno permesso di delineare un quadro più esaustivo delle principali personalità artistiche del Trecento bolognese che presero parte alla decorazione della chiesa. Tra gli artisti attivi presso la chiesa di Santa Maria, si è scelto di approfondire l'attività di Vitale da Bologna, cercando di collocare cronologicamente e stilisticamente i tre interventi del pittore sulle pareti di Mezzaratta all'interno del suo catalogo.

Nel terzo capitolo si è delineata la parabola del fenomeno dello strappo, che tra la fine degli anni Quaranta e gli anni Sessanta ha registrato un notevole numero di interventi dal momento che veniva considerato l'unica soluzione possibile per la sopravvivenza delle pitture murali, per poi gradualmente subire una inversione di tendenza a cominciare dai primi anni Settanta. Lo strappo degli affreschi della chiesa di Santa Maria di Mezzaratta rappresenta un caso esemplare di questa tendenza: il dibattito, che emerge dalla consultazione del materiale custodito nell'Archivio della Soprintendenza di Bologna, fu lungo e conflittuale e vide contrapposte numerose istituzioni. I primi distacchi furono effettuati a partire dal 1947 dal restauratore Arturo Raffaldini, invitato a velocizzare le operazioni in modo che le pitture potessero essere esposte alla grande *Mostra della Pittura Bolognese del Trecento*, organizzata da Roberto Longhi nel 1950; gli strappi proseguirono sotto la responsabilità del restauratore Ottorino Nonfarmale e furono accompagnati da un nuovo dibattito circa la possibile musealizzazione delle pitture o la loro ricollocazione nel luogo originario.

Il quarto e ultimo capitolo tratta dell'epilogo del dibattito riguardante la collocazione degli affreschi, ovvero la progettazione di due sale nella Pinacoteca Nazionale di Bologna appositamente progettate per esporre le sinopie e gli affreschi provenienti dalla chiesa di Santa Maria. L'allestimento è frutto della cooperazione tra l'allora soprintendente e direttore della Pinacoteca, Cesare Gnudi, e l'architetto Leone Pancaldi, il quale progettò uno spazio che doveva accogliere, in una ricostruzione allusiva, il ciclo

di Mezzaratta, mettendo a punto soluzioni particolari e appositamente studiate per la tipologia di opere che vi erano esposte. La visita alle sale della Pinacoteca Nazionale di Bologna e il sopralluogo della chiesa di Santa Maria, eseguito grazie alla concessione degli attuali proprietari, sono stati dei momenti di riflessione fondamentali sulla diversa percezione che si doveva avere delle pitture quando esse si trovavano nel luogo d'origine rispetto all'attuale collocazione nella neutra sala di un museo.

Capitolo 1. La chiesa di Santa Maria di Mezzaratta: notizie storiche e fonti antiche

1.1. Profilo storico

A Bologna, tra la fine del Duecento e i primi decenni del Trecento, sorsero nuove e numerose confraternite di laici, che si univano allo scopo di svolgere in comunità le pratiche religiose. La Confraternita di Santa Maria di Mezzaratta nacque dalla spontanea aggregazione di fedeli che solevano ritrovarsi presso il santuario della Madonna del Monte, sul colle dell'Osservanza, luogo di attrazione devozionale e di pellegrinaggio per eccellenza al di fuori delle mura cittadine. Numerose fonti e testimonianze documentarie assegnano alla confraternita un'origine risalente al 1106, ma già Giuseppe Guidicini giudicò tali notizie come inattendibili e leggendarie;[1] è invece più probabile che essa sia sorta intorno al 1291, come sembra suggerire un documento riguardante l'estensione ai devoti dei benefici spirituali dell'Ordine dei Predicatori: accadeva normalmente che le compagnie devozionali sorgessero in seno a ordini conventuali, i quali ebbero enorme importanza nella promozione di tali confraternite laiche durante il corso del tredicesimo secolo. Il documento del 1291 attesta la concessione ai confratelli da parte di *frater Munio magister fratrum Predicatorum* della possibilità di partecipare al beneficio spirituale *omium missarum, orationum, predicationum, ieiuniorum, abstinentiarum, vigilarum, laborum*,[2] ma fornisce anche delle importanti informazioni circa la fondazione della confraternita, parlandone come di un fatto recente e operato dagli stessi beneficiari a cui il Maestro Generale dei Predicatori si rivolge: ne consegue, quindi, che la nascita della compagnia dovesse risalire a poco tempo addietro rispetto alla data di tale concessione.[3] È comunque credibile che la Compagnia di Santa Maria di Mezzaratta non fosse affiliata a nessun ordine religioso particolare, soprattutto data la

[1] G. GUIDICINI, *Cose notabili della città di Bologna*, Bologna 1870, III, p. 91.

[2] M. FANTI, *Gli inizi del Movimento dei Disciplinati a Bologna e la Confraternita di Santa Maria della Vita*, «Bollettino della Deputazione di Storia Patria per l'Umbria», vol. LXVI, Fasc. 1, 1969, pp. 211-212.

[3] Ivi, p. 212.

tendenza, accertata e frequente nel corso Trecento, di laicizzazione delle confraternite, in particolare di quelle che si occupavano di opere di assistenza sociale, quali ad esempio l'apertura di un ospedale: tali imprese caritative supponevano una capacità di organizzazione, finanziamento e amministrazione per la quale i laici erano preparati meglio rispetto religiosi, anche se in tal modo si finiva per trascurare l'aspetto prettamente devozionale per il quale le congregazioni erano nate.[4]

Secondo quanto viene riportato da Guidicini, la confraternita aveva intrapreso la costruzione di una nuova sede fin dal 1321, quando il Comune di Bologna stanziò una certa somma di denaro per «perfezionare la fabbrica già cominciata della casa di Mezzio presso la Chiesa di detta Beata Vergine del Monte».[5] Il sito devozionale prese il nome di "Mezzaratta" in quanto il luogo che era stato prescelto per tale costruzione si trovava a metà della salita (in bolognese *mezza rata*) che congiungeva le mura di Bologna e la Madonna del Monte; è dubbio se questo appellativo fosse riferito alla zona già in precedenza e abbia poi investito anche il complesso o se nacque insieme alla chiesa di Santa Maria (fig. 1).[6]

La fabbrica dell'intero complesso, comprendente la chiesa e gli spazi annessi adibiti alle attività della Confraternita, procedeva grazie alle singole offerte dei devoti e fu per questo che la costruzione fu completata in tempi relativamente brevi se si considera che il mondo politico-religioso bolognese attraversò una profonda crisi in quegli anni. Le donazioni, infatti, non furono incentivate dalla politica del cardinal legato Bertrando del Poggetto, che dal 1327 divenne il signore di Bologna e, seguendo una tendenza centralizzatrice, riprodusse nella sua curia la struttura e i sistemi organizzativi sviluppati in quella papale; inoltre egli operò per assicurarsi il controllo temporale della città sottraendo ogni potere agli organi comunali, che non si riservarono alcun diritto e non posero nessuna condizione all'autorità concessa al legato francese.[7] Il progetto di

---

[4] G. G. MEERSSMAN, *Ordo Fraternitatis. Confraternite e pietà dei laici nel medioevo*, Roma 1977, p. 997.

[5] G. GUIDICINI, *Cose notabili...*, III, p. 91.

[6] A. VOLPE, *Mezzaratta. Vitale ed altri pittori per una confraternita bolognese*, Bologna 2005, p. 24.

[7] G. BENEVOLO, *Bertrando del Poggetto e la sede papale a Bologna: un progetto fallito*, in *Giotto e le arti a Bologna al tempo di Bertrando del Poggetto*, a cura di M. MEDICA, catalogo della mostra (Bologna, 3 dicembre 2005-28 marzo 2006), Milano 2005, pp. 21-36.

Bertrando su Bologna era quello di trasformarla nella sede del pontefice, sia pure anch'essa temporanea come Avignone: questa fu l'occasione per rendere definitivamente sicure le difese urbane completando la cerchia muraria e iniziando i lavori per la Rocca di Galliera, che avrebbe dovuto ospitare la corte papale, la Camera apostolica e gli uffici amministrativi.[8] In questo luogo confluirono anche i molti oggetti di pregio, spesso di provenienza francese, eseguiti con preziose tecniche suntuarie di cui il Bertrando e la sua cerchia amavano circondarsi, mentre la decorazione del castello fu affidata ai più noti artisti del momento, in particolare toscani, tra cui Giotto e Giovanni di Balduccio.[9] Il fallimento dell'assedio di Ferrara nel 1333 costrinse Bertrando a aggiungere ulteriori imposte per l'organizzazione di un nuovo esercito, necessario a soddisfare le sue mire espansionistiche e a proseguire con la politica di controllo del Papato sull'Emilia e sulla Romagna; tuttavia, i cittadini bolognesi, scontenti della sua politica oppressiva e dell'eccessiva pressione fiscale, si rivoltarono contro il legato pontificio, cacciandolo dalla città nel 1334, e distrussero la rocca.[10] La riconquista di un'autonomia politica, prima nella forma di un breve e turbolento intermezzo comunale e in seguito con la signoria di Taddeo Pepoli, permise il graduale rafforzamento delle attività devozionali laiche, verso le quali potevano essere indirizzati i fondi che precedentemente erano destinati al Cardinal legato.[11] Quindi, il ristabilirsi dell'autonomia della città di Bologna e il superamento della crisi politica resero possibile il proseguimento dei lavori a Mezzaratta ed entro pochi anni la Confraternita di Santa Maria potè vedere completata la propria nuova sede.

Come si legge in una testimonianza trascritta da Guidicini, nel maggio del 1338, durante la reggenza dei sindaci Bonuccio di Oliviero e Giovanni di Rodolfo, il trasferimento della Compagnia nel nuovo edificio era definitivamente avvenuto.[12] È

---

[8] Ivi, pp. 28-29.

[9] D. BENATI, *Giotto e Giovanni di Balduccio: due toscani per la sede papale di Bologna*, in *Giotto e le arti a Bologna...*, Milano 2005, pp. 37-53.

[10] G. BENEVOLO, *Bertrando del Poggetto e la sede papale a Bologna: un progetto fallito*, in *Giotto e le arti a Bologna...*, Milano 2005, pp. 31-33.

[11] A. VOLPE, *Mezzaratta. Vitale ed altri pittori per una confraternita bolognese*, Bologna 2005, p. 26.

[12] G. GUIDICINI, *Cose notabili...*, III, p. 91.

probabile che assieme alla chiesa sia stato edificato anche l'intero complesso architettonico che ancora oggi la circonda, pur essendo stato ampliato e modificato, comprendente gli alloggi e gli spazi adibiti alle attività della Confraternita.[13] Tale ipotesi si deduce dalle fonti letterarie che fino al sedicesimo secolo hanno avuto la tendenza a assimilare la piccola chiesa a un edificio di aspetto laico: infatti, sia Leandro Alberti nel 1541[14] sia Giorgio Vasari nel 1568[15] si riferiscono alla struttura con l'espressione "Casa di Mezzo" presumibilmente perché, per chi saliva verso la Madonna del Monte, la chiesa aveva, e conserva ancora oggi, l'aspetto di un'abitazione; inoltre l'immobile era stato realizzato come sede, e quindi *domus*, della Confraternita di Santa Maria stabilitasi a Mezzaratta.[16]

Le attività a cui la Compagnia si dedicava erano innanzitutto il culto mariano e la cura delle anime dei congregati, mentre si presume che l'attribuzione a essa della pratica della conforteria ai condannati, favoleggiata da documenti più tardi, sia una conseguenza della leggenda che voleva che il campo di morte bolognese fosse situato anticamente a metà della salita che conduceva al colle dell'Osservanza, ovvero accanto alla chiesa di Mezzaratta. Secondo alcune fonti riportate da Guidicini, l'attività principale della Confraternita di Mezzaratta era quella di offrire conforto ai condannati almeno fino a quando, nel 1352, le esecuzioni non si svolsero con certezza nella piazza del Mercato e tale compito venne assunto dalla Confraternita di Santa Maria della Morte;[17] tuttavia, tali fonti sono giudicate inesatte dallo stesso autore e, nonostante non si possa escludere il fatto che per un breve periodo la Compagnia si sia dedicata a tale pratica, non esistono riscontri sicuri in tal senso. È certo, invece, che nello stesso 1352 i devoti di Mezzaratta aprirono un ospedale all'interno delle mura della città in via San Mamolo, l'attuale via D'Azeglio, la cui esistenza è confermata dal rinvenimento di una

---

[13] A. VOLPE, *Mezzaratta...*, p. 24.

[14] L. ALBERTI, *Historie di Bologna*, 1541, Libro I, Deca I, p. 30.

[15] G. VASARI, *Le vite de' più eccellenti pittori scultori ed architettori*, 1568, ed. a cura di G. MILANESI, Firenze 1878; ristampa anastatica Firenze 1973, II, pp. 140-141.

[16] A. VOLPE, *Mezzaratta...*, p. 24.

[17] G. GUIDICINI, *Cose notabili...*, III, pp. 91-92.

lapide che, trasferita dal luogo d'origine, si trova oggi nella sacrestia vecchia della chiesa della Certosa di Bologna; la lastra riporta la seguente iscrizione:

Domus ad usum Hospitalitatis deputatae
Societatis devotorum
Gloriosae Virginis Mariae de Rata montis
q. fuit incepta construi
A. S. MCCCLII de mense Febr.[18]

L'ospedale e la stessa Confraternita di Santa Maria di Mezzaratta assunsero il titolo di "Buon Gesù" a seguito di una riforma operata da San Bernardino da Siena intorno al 1430;[19] solo nel 1639 venne posta la prima pietra della nuova chiesa del Buon Gesù, aperta l'anno seguente, perciò è probabile che fino a quel momento Mezzaratta sia rimasta la sede primaria di preghiera e di ritrovo per i devoti.

Anticamente, l'unica strada per accedere a Mezzaratta dalla città era quella che giungeva da Porta San Mamolo, nominata in passato via della Scaletta e attualmente via Alamandini, l'ultimo tratto della quale oggi è interrotto da una proprietà privata e da un forte dislivello che non permettono il congiungimento con l'odierna via dell'Osservanza, sulla quale si affaccia la chiesa di Santa Maria. Accanto a questa, in tempi non precisati, furono costruiti sul lato opposto dell'attuale strada due piccoli oratori dedicati a Sant'Apollonia e a San Bernardino; tali edifici sin dal secolo XVII erano gravati da ambienti annessi alle cappelle e adibiti ad abitazione e su di essi furono probabilmente realizzate le costruzioni oggi esistenti sull'erta collina.[20] Mentre sembra che l'oratorio di San Bernardino non conservasse opere di rilievo, quello dedicato a Sant'Apollonia conservava al suo interno alcune opere di Vitale da Bologna, tra cui la *Madonna dei Denti*, firmata nel 1345 dall'artista e oggi conservata presso il Museo Davia Bargellini.[21]

L'ambiente devozionale più importante era dedicato a Santa Maria, nonostante la letteratura artistica abbia finito per confonderne l'intitolazione, citando questa chiesa

---

[18] Ivi, p. 91.

[19] Archivio Generale Arcivescovile di Bologna, *Ricuperi beneficiari*, fasc. 665, n. 4.

[20] A. VOLPE, *Mezzaratta...*, p. 27.

[21] S. BATTISTINI, in *Le Madonne di Vitale*. *Pittura e devozione a Bologna nel Trecento*, catalogo della mostra, (Bologna, 20 novembre 2010-20 febbraio 2011), a cura di M. MEDICA, Ferrara 2010, pp. 44-47.

come Sant'Apollonia. La decorazione ad affresco ebbe inizio in tempi non distanti dall'insediamento della confraternita avvenuto nel 1338, o ancor prima nel caso in cui l'edificazione della chiesa abbia preceduto quella degli altri ambienti: è probabile che non vi sia stato alcun intervallo di tempo tra il termine della costruzione dell'edificio sacro e l'inizio delle operazioni decorative; inoltre, gli affreschi più antichi del ciclo risalgono a una data compatibile con il trasferimento della compagnia, ma è possibile che le pitture della parte absidale, purtroppo perdute, fossero ancora precedenti.[22] La decorazione della chiesa, così come la sua edificazione, era legata a donazioni di carattere devozionale, che potevano essere saltuarie e distanziate nel tempo, pertanto i lavori di affrescatura furono eseguiti da diversi pittori nell'arco di un lungo periodo.[23] Nonostante questo, il programma iconografico fu certamente stabilito dai vertici della Confraternita nel momento in cui la commissione dei lavori fu affidata a Vitale da Bologna e, in seguito, tale progetto venne rispettato in larga misura da coloro che lo continuarono: i seguaci vitaleschi *Jacobus et Simon* lo seguirono con estrema precisione, mentre gli artisti che si trovarono in quello stesso luogo decenni più tardi operarono con maggiore libertà interpretativa.[24] In linea generale, la sequenza temporale nell'esecuzione degli affreschi corrisponde a quella dello svolgimento degli episodi sacri, pur dando precedenza alle storie evangeliche disposte sulla controfacciata e sulla parete sinistra e proseguendo con le vicende veterotestamentarie sulla parete destra. Il programma iconografico prevedeva l'illustrazione delle storie del Nuovo Testamento, che a partire dall'*Annunciazione* e dal *Presepe* sulla controfacciata si sviluppavano sulla parete sinistra in due registri, il cui ordine narrativo seguiva quello di una pagina scritta, da leggere da sinistra a destra e dall'alto al basso, concludendo con la *Passione di Cristo* e forse la *Crocifissione* centrale alla parete di fondo. Sulla parete destra si vollero illustrare delle storie tratte dall'Antico Testamento, a partire da alcune storie della Genesi e soffermandosi in particolare su quelle di Giuseppe, di Mosè e di Daniele.

---

[22] A. VOLPE, *Mezzaratta...*, p. 27.

[23] A. CONTI, *Gli affreschi di Mezzaratta*, in *Pittura Bolognese del '300. Scritti di Francesco Arcangeli*, Bologna 1978, pp. 136-149, in part. p. 136.

[24] S. SKERL DEL CONTE, *Vitale da Bologna e la sua Bottega nella chiesa di sant'Apollonia a Mezzaratta*, Bologna 1993, p. 22.

Purtroppo, l'originaria decorazione si è conservata solo in parte: gli affreschi sono andati parzialmente perduti a causa dell'incuria e delle infiltrazioni di acqua piovana, ma anche a seguito delle vicende che hanno investito la chiesa e le pitture.

Come si è detto, verso la metà del Trecento la Confraternita di Mezzaratta costruì un ospedale e una nuova sede all'interno delle mura urbane, ma nonostante questo la "Casa di Mezzo" non fu abbandonata e rimase a lungo il luogo di più forte attrazione per i congregati; ne consegue quindi che, anche se tra gli affreschi conservati il più recente risale alla metà del XV secolo, le cure e le operazioni decorative nella chiesa proseguirono anche oltre quella data. Una targa trascritta per intero dal Malvasia e posta sulla parete orientale ricorda che nel 1578 un tale Pasotto Fantuzzi si sarebbe occupato del restauro degli affreschi di Mezzaratta,[25] ma l'operazione più invasiva fu la costruzione di un tramezzo che separava l'aula dal presbiterio. Tale intervento architettonico permetteva di dividere i congregati, una necessità data dall'introduzione di una originale forma di articolazione interna, peculiare delle confraternite bolognesi, ossia la distinzione in "compagnia stretta" e "compagnia larga":[26] la prima comprendeva i confratelli con l'obbligazione più severa di attendere alle orazioni e ai divini uffici, mentre della seconda facevano parte coloro che si dedicavano a più generici compiti amministrativi o assistenziali.[27] Il contrasto fra l'indirizzo ascetico e quello caritativo si manifestò nel 1574, forse già prima della divisione della chiesa in due parti, quando gli uomini della compagnia larga del Buon Gesù diedero in concessione a quelli della stretta l'oratorio superiore, dedicato a Sant'Apollonia, affinché vi facessero le loro orazioni, poiché l'oratorio inferiore, dedicato a San Bernardino, era destinato a uso di infermeria per i poveri.[28]

Il muro divisorio nella chiesa di Santa Maria fu edificato in un momento tra il 1568 e il 1678: tali estremi cronologici e il lungo intervallo di tempo sono dovuti al fatto che

---

[25] C. MALVASIA, *Felsina Pittrice*, Bologna 1678, I, p. 20.

[26] M. FANTI, *Confraternite e città a Bologna nel Medioevo e nell'età moderna*, Roma 2001, p. 72.

[27] L. SCARAMUCCI, *Considerazioni su statuti e matricole*, in *Risultati e prospettive della ricerca sul movimento dei disciplinati*, Convegno Internazionale di Studio (Perugia, 5-7 dicembre 1969), Perugia 1972, pp. 148-149.

[28] Archivio di Stato di Bologna, *Fondo Demaniale*, 3/7625, lib. I, n. 11 e n. 12.

non si conoscono documenti di prima mano che ricordino tale intervento, perciò, per collocarlo cronologicamente, bisogna affidarsi a fonti secondarie; in particolare, nella descrizione della chiesa fornita da Vasari si ha l'impressione che il tramezzo non esista ancora, mentre Malvasia, anche se non ne parla esplicitamente, si limita a scrivere degli affreschi rimasti al di qua del divisorio. Il tramezzo venne arricchito con quattro piccole statue dei protettori di Bologna realizzate da Alessandro Barbieri; altre due sculture di Gaetano Pignoni raffiguravano San Bernardino e Santa Apollonia e, affiancate a un antico Crocifisso, decoravano l'altare della parete sinistra, situato di fronte ad una porta laterale sul lato opposto; sull'altare maggiore, invece, la *Madonna della Misericordia* di Cristoforo del 1380, i cui resti sono oggi conservati presso la Pinacoteca Nazionale di Bologna, era accompagnata da un frontale di angeli di Francesco Cittadini e da un San Giovanni Nepomuceno del Canonico Crespi.[29]

Nel Settecento, dato lo scarso interesse verso la chiesa di Santa Maria di Mezzaratta e le pitture trecentesche che la decoravano, gli affreschi furono scialbati e le pareti completamente imbiancate: questo fatto, avvenuto probabilmente per questioni legate al gusto corrente, è da datarsi secondo un'antica memoria[30] al 1709 ed ebbe delle conseguenze considerevoli sia nelle descrizioni settecentesche del ciclo, che ne segnalavano la mancata visibilità, sia nel suo stato conservativo, che risultò compromesso. Le pitture furono progressivamente riscoperte nel corso del Settecento per volere di uno dei confratelli, un tale Bassani,[31] ma fu solamente nell'Ottocento che avvenne la completa liberazione delle pareti dall'imbiancatura grazie ai lavori di restauro commissionati da Marco Minghetti.[32]

I mutamenti politici conseguenti all'occupazione napoleonica della città, avvenuta il 19 giugno 1796, posero fine alla storia confraternale bolognese: i provvedimenti che furono adottati in materia di corporazioni religiose andavano nella direzione della

---

[29] C. C. MALVASIA, *Pitture scolture ed architetture delle chiese, luoghi pubblici, palazzi e case della città di Bologna*, Bologna 1776, pp. 306-307.

[30] Biblioteca Universitaria di Bologna, *Constituzioni dell'antichissima Compagnia di S. Maria di Mezzaratta detta del Bon Gesù*, Ms. 170/22, c. 72.

[31] M. ORETTI, *Pitture nelli palazzi e case di villa nel territorio bolognese*, Ms. B110, Biblioteca Comunale Archiginnasio, II, c. 10.

[32] M. MINGHETTI, *Miei Ricordi*, I, Roma 1888, p. 64.

soppressione e della confisca dei loro beni. Infatti, dopo l'entrata di Bologna nella Repubblica Cispadana e poi in quella Cisalpina, il 5 maggio 1798, con la motivazione delle gravi necessità pubbliche, venne promulgata una legge che stabiliva che il Direttorio Esecutivo era «autorizzato a fare quelle soppressioni e traslocamenti delle Corporazioni ecclesiastiche sì regolari che secolari, confraternite, mense vescovili ed abbazie vacanti e non vacanti, avocando a profitto della Nazione i beni addetti alle medesime».[33] Con i provvedimenti di soppressione degli enti religiosi, anche la Compagnia del Buon Gesù fu sciolta e dovette cedere tutte le sue proprietà: a testimonianza dell'esproprio della chiesa di Mezzaratta e degli ambienti a essa annessi si può considerare uno schizzo (fig. 2) che riproduce la pianta del complesso, realizzato da Giuseppe Guidicini e contenuto all'interno della versione manoscritta delle *Cose Notabili* conservata presso l'Archivio Generale Arcivescovile di Bologna; il disegno è inserito come foglio volante, senza alcuna nota, ma potrebbe effettivamente indicare un esproprio dal momento che Guidicini fu colui che si occupò dell'inventariazione del convento della Certosa, azione legata all'esproprio del complesso che poi diventò il cimitero comunale.[34]

In seguito, la chiesa e gli spazi annessi furono venduti: è difficile risalire al nome del nuovo proprietario dell'intero complesso, dal momento che il materiale conservato presso l'Archivio di Stato di Bologna non è stato compiutamente inventariato e riordinato,[35] ma è probabile che chi acquistò la chiesa di Santa Maria sia stato anche il responsabile delle trasformazioni architettoniche dello spazio absidale dell'edificio, che causarono la perdita di una parte del ciclo affrescato. Nonostante per lungo tempo si sia creduto che la villa adiacente alla chiesa fosse stata edificata tra la fine del Settecento e l'inizio dell'Ottocento per volere dei nuovi proprietari, è da ritenere che essa si trovasse annessa sin dalle origini e probabilmente fu per questo motivo che, come si è visto, le antiche fonti avevano parlato del complesso usando l'espressione "Casa di Mezzo"; di

---

[33] M. FANTI, *Confraternite e città a Bologna nel Medioevo e nell'età moderna*, Roma 2001, pp. 598-599.

[34] L'esistenza dello schizzo di Guidicini e le indicazioni circa l'esproprio mi sono state suggerite dallo storico Carlo Pelagalli.

[35] Ringrazio comunque la dott.ssa Paola de Montis dell'Archivio di Stato di Bologna per il supporto alla ricerca.

conseguenza, è da smentire anche la notizia che voleva demolita la zona absidale della chiesa per la costruzione della nuova casa. Secondo gli studi più recenti, la trasformazione subita dall'edificio tra la fine del XVIII e l'inizio del XIX consiste in un cambio di destinazione d'uso della zona absidale: i nuovi proprietari, infatti, intervennero abbattendo la parete di fondo dell'abside e alzando un nuovo muro più innanzi nella chiesa, in modo da ampliare il salone di rappresentanza della villa annessa, che fu presto elegantemente controsoffittato.[36] Questo nuovo indirizzo agli studi è supportato da una pianta del sito tracciata nel 1705 (fig. 3),[37] che riporta sommariamente anche le divisioni interne al complesso, con lo spazio dedicato al culto affiancato da stanze con diverse funzioni, e dove si nota che il perimetro esterno dell'edificio è del tutto paragonabile alla struttura tuttora esistente, se non per la veranda aperta verso la strada: da ciò si deduce che il complesso deve aver subito delle modifiche architettoniche interne, in conseguenza delle quali si è verificato un cambio di destinazione d'uso della zona absidale, da spazio dedicato al culto a sala di ricevimento.[38] Questo fatto ha provocato, naturalmente, la perdita degli affreschi che decoravano l'abside della chiesa di Santa Maria, ma è possibile che qualche brano pittorico si conservi ancora nello spazio tra la volta del salone e il tetto, così come ricorda Bianconi nella sua *Guida* del 1820.[39]

La villa di Mezzaratta fu acquistata, assieme all'annessa ex chiesa di Santa Maria, da Giuseppe Minghetti per abitarvi con la propria famiglia; nel 1837, l'intero complesso fu ereditato dal figlio Marco, il quale, cultore delle belle arti, si preoccupò di salvaguardare le antiche pitture e di restituirle al culto degli studiosi rivolgendosi a un restauratore, tale Magazzari, che si occupò di pulire e restaurare gli affreschi superstiti e di liberare dall'imbiancatura quelli ancora coperti: «le pitture superiori a tempera furono facilmente lavate con acqua fresca e il bianco fu tolto via coll'acido muriatico, senza che la pittura di sotto, ad incausto, ne fossero menomamente guaste. Ma si trovò che in alcuni luoghi

---

[36] A. VOLPE, *Mezzaratta...*, p. 28.

[37] Archivio di Stato di Bologna, *Fondo Demaniale*, 8/7630 n. 9, *Relazione alli signori priore, et uomini dell'antichissima Compagnia del Buon Gesù*, 13 0ttobre 1705.

[38] A. VOLPE, *Mezzaratta...*, p. 28.

[39] G. BIANCONI, *Guida del forestiere per la città di Bologna e suoi sobborghi*, Bologna 1820, p. 392.

prima di dare il bianco avevano con calce murato, e quivi non è più traccia alcuna di dipinto».[40] Su suggerimento dell'amico Michele Medici, Marco Minghetti si rivolse a Pietro Giordani affinché componesse il testo per una lapide (fig. 4) in modo tale da ricordare l'impresa e da chiarire la responsabilità dei danni subiti dall'edificio chiesastico e dalle sue pitture:[41]

> MARCO MINGHETTI DIVENUTO POSSESSORE DI QUESTO LUOGO SUCCEDENDO A CHI PER AMPLIARE LA CASA COL DEMOLIRE QUASI MEZZO TEMPIO DISTRUSSE MOLTO DELLE PITTURE LODATE GIÀ DAL BUONARROTI, DAL TIBALDI, DA LUIGI CARRACCI; A CUI ISTANZA NEL MDLXXVIII FURONO DA PASOTTO FANTUZZI RISTAURATE ALCUNE GIÀ GUASTE DAL TEMPO: E IN PARTE COPRÌ D'INTONACO, PARTE LASCIÒ OFFENDERE GRAVEMENTE DA BARBARICA NEGLIGENZA LE RESTANTI: HA VOLUTO QUANTO POTEVA ESPIARE L'INDEGNISSIMA INGIURIA FATTA AL SACRO AVANZO DELLE ARTI DEL SECOLO XIV, OPERE DI IACOPO AVANZI, SIMONE, VITALE, GALASSO, ED ALTRE DELL'ANTICHISSIMA SCUOLA BOLOGNESE, AMMIRATE DAL CANOVA: LE HA LIBERATE DALL'IMBIANCATURA, PULITE E RINFRESCATE; E QUANTO FU POSSIBILE PROVVEDUTO ALLA MIGLIORE CONSERVAZIONE FUTURA LA QUALE RACCOMANDA ALLA CIVILTÀ DEI POSTERI.[42]

La ex chiesa di Mezzaratta fu posta sotto vincolo di tutela con un provvedimento notificato il 5 luglio 1918,[43] ma solamente negli anni Trenta, grazie alle sollecitazioni dello studioso Roberto Longhi, lo Stato cominciò a interessarsi della sorte degli affreschi che decoravano l'edificio: il loro stato conservativo si era nel frattempo aggravato a causa dell'incuria riservata a questo luogo e alla forte umidità del sito. La guerra e il lungo e complesso dibattito riguardo al restauro e la possibile musealizzazione delle pitture rallentarono le operazioni: gran parte degli affreschi del ciclo furono strappati e riportati su tela tra il 1948 e il 1963 da Arturo Raffaldini e Ottorino Nonfarmale e si trovano oggi allestiti presso la Pinacoteca Nazionale di Bologna, dove sono esposti in un'apposita sala, accostata a un'altra che conserva le sinopie recuperate durante i lavori di restauro.

---

[40] M. MINGHETTI, *Miei Ricordi*, I, Roma 1888, p. 64.

[41] C. DE ANGELIS, *Minghetti a Mezzaratta*, «La Torre della Magione», 1 (2016), pp. 11-14.

[42] Il testo di Giordani è riportato in: F. UGOLINI, *Opere di Pietro Giordani, precedute da un cenno biografico dell'autore*, Napoli 1860, p. 294.

[43] Archivio Soprintendenza Archeologia belle arti e paesaggio per la città metropolitana di Bologna e le province di Modena, Reggio Emilia e Ferrara, sede di Bologna, serie BO M 306, *Dichiarazione di importante interesse della ex chiesa di Mezzaratta*, 5 luglio 1918.

1.2. Fonti antiche per gli affreschi di Mezzaratta

Quando ci si appresta allo studio di un ciclo di affreschi come quello della chiesa di Santa Maria di Mezzaratta, è necessario occuparsi anche della fortuna critica che ha riguardato tale complesso, soprattutto per recuperare la memoria delle parti architettoniche che sono andate demolite e delle pitture che sono andate perdute o si sono danneggiate fino quasi all'illeggibilità. Le fonti antiche risultano fondamentali e insostituibili, sia perché descrivono ciò che in passato era visibile, e che molto spesso non si è conservato, sia perché trasmettono delle notizie circa lo stato conservativo delle opere e le trasformazioni subite dall'edificio: ad esempio, già nel Seicento sono testimoniati, a causa dell'indifferenza rivolta verso il complesso, dei danni agli affreschi provocati dall'infiltrazione di acqua piovana, mentre altre fonti ricordano che esso, nel corso dei secoli, avrebbe subito delle modifiche strutturali che andarono a intaccarne la decorazione. A fronte di tali eventi, le descrizioni e i ricordi delle antiche visite alla chiesa si rendono fondamentali ed è proprio su queste, peraltro, che si è basata la moderna discussione critica circa le questioni attributive e la sistemazione cronologica delle pitture.

I documenti trecenteschi che avrebbero potuto trasmettere notizie riguardanti la commissione e la realizzazione degli affreschi erano probabilmente conservati presso l'archivio della Compagnia di Santa Maria di Mezzaratta che possedeva e gestiva la chiesa, ma essi andarono distrutti nell'incendio avvenuto il 30 novembre del 1484, come tramanda il nuovo Statuto della Compagnia del 1490.[44]

L'unico documento trecentesco noto riguardante direttamente la decorazione ad affresco della chiesa di Mezzaratta è un contratto, stipulato da Simone di Filippo, meglio noto come Simone de' Crocefissi, e il priore e il massaro della confraternita, attraverso il quale il pittore si impegna a dipingere sul lato destro dell'edificio sacro

[44] Biblioteca Comunale dell'Archiginnasio, Fondo Gozzadini, 203, *Statuti e Matricole*, Raccolta, I, c. 156-199.

cinque storie tratte dall'Antico Testamento, distribuite in cinque diversi riquadri.[45] Dal momento che non sono pervenute a noi le pitture a cui il documento si riferisce, non si può affermare con certezza che Simone de' Crocefissi abbia effettivamente realizzato tali affreschi, nonostante il contratto del 1366 sia una testimonianza importante di un'interesse in tale senso. È plausibile, comunque, che alcune storie dell'Antico Testamento siano state dipinte dal pittore nella zona absidale della parete destra della chiesa, la quale, concordemente a quanto è affermato nel documento, è rivolta a levante (*versus mane*) e che, come si deduce da alcune piante settecentesche, era aperta da una porta che si affacciava sul ciglio della scala che percorreva la prima ripida discesa e proseguiva attraverso via della Scaletta (*versus scalarum*) fino a arrivare ai piedi del colle presso porta San Mamolo.[46]

Historie di Bologna di Leandro Alberti, edito nel 1541, è il primo testo a stampa che nomina la chiesa: l'autore non si sofferma sulla descrizione dei singoli riquadri e non dà notizie circa i tempi di esecuzione e o sugli autori, ma si limita a lodare in maniera generica i dipinti.[47]

Una descrizione più articolata e maggiori notizie critiche sono da ricercarsi nella *Graticola di Bologna*, una sorta di guida scritta dal pittore Pietro Lamo intorno al 1540, ma trascurata per secoli e riscoperta solo nell'Ottocento:

> A mezzo la strada di detto monte vi è una Chiesa antica tutta dipinta a fresco di storie del Testamento vecchio e nuovo di mano di vari maestri. Fra le altre vi sono 4 Storie del Testamento vecchio bellissime di mano di Giotto, e parte sono di Giacomo e Simone pittori, tutte di bella maniera. Le

---

[45] Il documento è stato trascritto da F. FILIPPINI, G. ZUCCHINI, *Miniatori e pittori a Bologna*, Firenze 1947, p. 210: «1366, 14 giugno. *Magister Simon q. Philipi pictor civis Bononie capelle sancti Dominici* promette a Pino de' Cloavi priore della confraternita della Madonna di Mezzaratta e al maestro Iacopino Massaro della detta confraternita di *laborare et pingere in domo et sponda muri a latere versus mane versus scalarum ubi et in qua congregatur societas predicta posita ut supra in capite dicte rate montis omnibus ipsius magistri Simoni sumptibus labore et expensibus salvo quam de assidibus a ponte et armaturis quinque historias in quinque campis de testamento veteri secundum quod placuerit hominibus societatis predicte de bonis et sufficientibus colloribus et hoc promixit facere et stabilire hinc ad unum annum* (con il patto di non dipingere in dicembre e in gennaio) per lire 25.»

[46] A. VOLPE, *Mezzaratta...*, p. 4.

[47] L. ALBERTI, *Historie di Bologna*, 1541, Libro I, Deca I, p. 30: «La Chiesa della casa di Mezzo, cosi nominata per essere nel mezzo di detta di via per giungere alla divota chiesa della Madonna dil Monte, de cui hora parlaremo. In questa chiesa si vede da un lato molto artificiosamente dipinto l'historia del Vecchio testamento, dall'altro quella del nuovo, da eccellenti Pittori, cosa certamente molto artificiosa, & anche bella da considerare.»

> restanti son di varij Maestri, ma non così buoni. Queste pitture furono molto lodate da Michelangelo, quando era a Bologna al tempo del Papa Giulio.[48]

Il richiamo a Giotto è frutto della mente dell'autore del testo, mentre l'attribuzione degli affreschi a Giacomo e Simone deriva probabilmente dalla lettura diretta o indiretta delle loro firme congiunte sulle pareti della chiesa all'interno dei riquadri dedicati alla *Circoncisione* e alla *Presentazione al tempio*, segnalate in seguito anche da altre fonti e oggi ancora visibili.

Del ciclo di Mezzaratta fece menzione anche Giorgio Vasari nella seconda edizione delle *Vite* e fu grazie a questo autore che gli affreschi della chiesa suburbana raggiunsero una grande fama e furono considerati, a partire dall'epoca barocca, come uno dei capolavori della pittura bolognese del Trecento. È probabile che la notorietà della decorazione di Mezzaratta, legata al celebre ricordo vasariano, sia la ragione per cui una parte degli affreschi della chiesa si è conservata, al contrario di altri cicli pittorici trecenteschi che sono andati del tutto o in parte perduti, smarrendone in alcuni casi persino la memoria. Vasari, nelle *Vite* del 1568, inserì l'inciso su Mezzaratta allorché venne a parlare della morte dell'artista aretino Nicolò di Pietro Lamberti avvenuta nel 1417 mentre stava lavorando al monumento funebre di papa Alessandro V:

> Il suo ritratto fu fatto da Galasso ferrarese suo amicissimo, il quale dipingeva a que' tempi in Bologna a concorrenza di Iacopo e Simone pittori Bolognesi, e d'un Cristofano, non so se ferrarese, o, come altri dicono, da Modena: i quali tutti dipinsono, in una chiesa detta la Casa di Mezzo, fuor della porta di San Mammolo, molte cose a fresco. Cristofano fece da una banda, da che Dio fa Adamo insino alla Morte di Mosè; e Simone e Iacopo trenta storie, da che nasce Cristo insino alla cena che fece con i discepoli; e Galasso fece poi la Passione; come si vede al nome di ciascuno che vi è scritto da basso. E queste pitture furono fatte l'anno 1404. Dopo le quali fu dipinto il resto della chiesa da altri maestri, di storie di Davitte, assai pulitamente. E nel vero, queste così fatte pitture non sono tenute se non a ragione in molta stima dai. Bolognesi.[49]

Non è chiaro se Vasari abbia visitato personalmente la chiesa e ne conservi memoria, lavorando su appunti scritti di prima mano, oppure, come accade frequentemente, abbia ricavato le informazioni da un testo a noi non pervenuto. Vasari soggiornò a Bologna per lavorare alla decorazione del refettorio di San Michele in Bosco tra il 1539 e il 1540

---

[48] P. LAMO, *Graticola di Bologna*, Bologna 1844, p. 16.

[49] G. VASARI, *Le Vite de' più eccellenti pittori, scultori e architetti*, 1568, ed. a cura di G. MILANESI, Firenze 1878; ristampa anastatica Firenze 1973, II, pp. 140-141.

e, in seguito, visitò la città durante numerosi viaggi, che furono anche occasione per una ricognizione sulla tradizione artistica dell'Italia settentrionale:[50] questi fatti potrebbero suggerire una visione diretta della chiesa di Mezzaratta e dei suoi affreschi da parte dell'artista, il quale aveva già dimostrato di esserne a conoscenza quando ne aveva dato notizia nella prima edizione delle *Vite*. La lettura del testo del 1550 e il confronto tra le due redazioni dimostra uno sforzo di documentazione non trascurabile da parte di Vasari, che parlando di Galasso ferrarese nella prima edizione si era limitato a scrivere:

> E così alla Casa di Mezzo per questa medesima strada fu la chiesa tutta dipinta di man sua et a fresco lavorata, ne la quale egli fece le storie del Testamento vecchio.[51]

È importante vagliare l'attendibilità delle notizie che si leggono nelle *Vite* riguardanti la chiesa di Mezzaratta e i suoi affreschi e verificare se esse siano supportate da altre fonti parallele a quella vasariana. Innanzitutto, l'aretino è informato sulla presenza di Galasso, la cui firma *Opus Galassi* nel riquadro raffigurante la *Lavanda dei piedi*, purtroppo perduto, è testimoniata anche dal Bumaldo,[52]del quale si dirà a breve, e sul lavoro di Jacopo e Simone sulla parete sinistra, dove i due dipinsero alcune storie del Nuovo Testamento lasciando le loro firme, oggi ancora visibili. Inoltre, il testo vasariano informa della partecipazione di Cristoforo, definito «ferrarese, o, come altri dicono, da Modena», alla realizzazione delle storie del Vecchio Testamento dalla *Creazione* alla *Morte di Mosè*: la moderna critica ha riaffermato su base stilistica la presenza a Mezzaratta di questo artista, riconducendolo però all'ambito bolognese della seconda metà del Trecento e limitando il suo intervento alle più antiche *Storie di Mosè*.[53] Vasari dimostra anche di conoscere l'iconografia di entrambe le pareti della chiesa, la quale è confermata oltre che dagli affreschi superstiti, anche dai disegni di

---

[50] M. PITTALUGA MARY, *Vasari Giorgio*, *ad vocem*, in *Enciclopedia Italiana*, V, Milano 1937; B. AGOSTI BARBARA, *Vasari Giorgio*, *ad vocem*, in *Dizionario biografico degli italiani*, vol. 98, Roma 2020.

[51] G. VASARI, *Le Vite de' più eccellenti pittori, scultori e architetti*, 1550, ed. a cura di L. BELLOSI e A. ROSSI, Torino 1986, p. 410.

[52] O. MONTALBANI, *Minervalia Bononiensium civium anadeumata seu bibliotheca bononiensium, cui accessit brevis Catalogus antiquorum Pictorum et Sculptorum Bononiensium*, Bologna 1641, pp. 144-146.

[53] A. VOLPE, *Mezzaratta...*, p. 5.

Séroux d'Agincourt e dal testo di Girolamo Bianconi, di cui si parlerà in seguito; in particolare, i documenti grafici dello studioso francese avvalorano l'affermazione vasariana secondo cui il ciclo dell'Antico Testamento prendeva l'avvio dalla *Creazione di Adamo*, mentre Bianconi, che scrive in un momento posteriore all'eliminazione della parte absidale della chiesa, afferma che si potevano scorgere, nella soffitta della sala che prese il posto di quella zona, alcuni affreschi raffiguranti «Adamo ed Eva e i due figli loro Abele, e Caino» e «Noè in atto di fabbricar l'Arca».[54] A ciò si aggiunge il rinvenimento di un frammento di pittura raffigurante la *Cacciata di Adamo ed Eva dal Paradiso terrestre* notevolmente ridipinto e trasportato su tela, ma proveniente dalla parete destra:[55] anche Crowe e Cavalcaselle avevano ricordato che «alcune scene della Creazione» erano state riportate su tela nel corso dell'Ottocento per volere dell'allora proprietario Minghetti e collocate come ornamento della villa annessa alla chiesa.[56] Infine, Vasari è ben informato sull'esistenza, nella chiesa di Mezzaratta, di affreschi quattrocenteschi posteriori al 1404 raffiguranti alcuni fatti dell'Antico Testamento, ma confonde, probabilmente a causa di un semplice refuso, le «storie di Davitte» con le storie di Daniele che oggi in parte si conservano.

Non tutte le notizie riguardanti gli affreschi di Mezzaratta che si leggono nelle *Vite* vasariane sono verificabili: in particolare, la data 1404 non è riscontrabile in alcuna fonte parallela a questa e l'unica pittura superstite e leggibile a cui potrebbe essere confacente è quella raffigurante i santi, tra quali si riconosce *Sant'Antonio Abate*, collocata sulla controfacciata in basso a sinistra (Fig. 5).[57] Tuttavia, se Vasari propone per alcuni dipinti una data così circostanziata è probabile che l'abbia letta da qualche parte, forse sulla stessa parete di Mezzaratta, a sancire la conclusione di quella fase

---

[54] G. BIANCONI, *Guida del forestiere per la città di Bologna e i suoi sobborghi*, Bologna 1826, p. 175.

[55] A. VOLPE, *Mezzaratta...*, p. 5.

[56] G.B. CAVALCASELLE, J.A. CROWE, *New History of Painting in Italy*, London, 1864; ed italiana: *Storia della pittura in Italia*, Firenze 1887, IV, p. 80.

[57] L'affresco che raffigura Sant'Antonio Abate non è stata coinvolta nella campagna di strappo del secondo dopoguerra e si trova ancora oggi sul lato sinistro della controfacciata.

decorativa, seguita, come lo stesso autore afferma esplicitamente, dalla realizzazione dei più tardi affreschi del terzo registro raffiguranti vicende tratte dal Libro di Daniele.[58]

Una fonte importante e parallela rispetto a Vasari è, come si accennava poc'anzi, *Minervalia Bononiensium*, detta *Bumaldo* dallo pseudonimo assunto dal suo autore Ovidio Montalbani, in cui, a seguito dell'elencazione in ordine cronologico di avvenimenti e notizie storiche bolognesi, si trova una *APPENDIX Pictorum atque Sculptorum, seu etiam machinamentariorum Bonon. antiquiorum* che amplia la lista dei pittori che operarono a Mezzaratta.[59] Le date che l'autore propone ai capoversi non riportano il momento esatto dell'esecuzione di un'opera in particolare, ma sono indicative dell'epoca in cui i pittori si ritenevano attivi e dell'anno intorno al quale raggiunsero l'apice della loro carriera. Le notizie riguardanti la chiesa di Santa Maria di Mezzaratta che si ricavano dalla lettura del *Minervalia Bononiensium* sono indipendenti rispetto a quelle delle *Vite*, che sembrano anzi essere ignorate dall'autore: infatti, oltre ai nomi di *Christophorus*, *Galassos* e *Iacobus* già citati dalla fonte vasariana, sono ricordati anche *Vitalis pictor* e *Laurentius Pictor*; inoltre, trattando di *Simon*, pittore citato da Vasari come uno degli artefici delle scene del Nuovo Testamento dipinte nella chiesa, il Bumaldo menziona numerose sue opere, ma non fa alcun riferimento a Mezzaratta. A proposito di Vitale da Bologna, l'autore accosta all'artista solamente la

---

[58] A. VOLPE, *Mezzaratta...*, p. 6.

[59] O. MONTALBANI, *Minervalia Bononiensium civium anadeumata seu bibliotheca bononiensium, cui accessit brevis Catalogus antiquorum Pictorum et Sculptorum Bononiensium*, Bologna 1641, pp. 144-146: «*1350 Vitalis Pictor, cuius ext. picturae in antiquissima Ecclesia Sanctae Apollonie extra Portam Sancti Mammae Bonon. cum illius nominis inscript. & tempore, quae virtuterm illius egregiam admodum elimatissimamque manum demostrant. 1360 Laurentius Pictor; ex quo egregia opera in muro colorata, affabreque delineata in antiquissimo Sanctae Marie de media ratta extra Portam Sancti Mammae Bonon. templo proven. hucusque ext. app. 1380 Christophorus Pictor sua tempestate nemini secundus, cuius venustissimas picturas in Ecclesia praedicta Sanctae Mariae de media ratta, necnon alibi, & praecipue in S. Io. Bapt. Celestinorum Bonon. tam super afferes, quam super parietes videre licet, in quibus eius nomen, & tempus annot. leg. 1390 Galassus Pictor cum melioribus ubiuis comparandus; in Ecclesia eadem Sanctae Mariae de media ratta, praeter alia, historiam depictam super calce nobis exhibet artificiosissimam Divi Petri Christo Domino, quem negaturus erat pedes ad lavandum denegantis tota adstante discipulorum turba, ita ut negari non possit ipsum suisse in arte excellentissimum. 1390 Simon Pictor laude dignus non mediocri, cuius non paucae cernuntur variis in Eccelesiis Bonon. vetustioribus picturae, et praesertim Christi Crucifixi imagines haud parvae, maximeque venerandae; ut in Basilica D. Stephani, & alibi. Altare B.M.V in Ecclesia S. Michaelis de foro medii est ex illius manu; similiter, & aliud Altare in Ecclesia S. Iac. & Phil. de Sapina extra urbem Bonon. inter portam S. Vitalis, & S. Donati; item Imago B.M.V. tribulatorum nuncupatae, in Ecclesia S. Petronii sinixtro a latere in anteriori ingressu, aliaque itidem in parte opposita; is etiam creditur pinxisse Imaginem Sanctae Mariae de Vita Bonon. quae miraculis clarissima est. 1398 Iacobus Pictor haud inglorius, qui in supradicta Ecclesia Sanctae Mariae de media ratta plura colorata artificia muro haerere fecit, ut conspicientium oculos ibi quoque, aliquantum haerere absque, errore faceret.*»

Madonna dei Denti, dipinto firmato e datato 1345 mentre non viene fatta menzione degli affreschi vitaleschi nella chiesa di Santa Maria.[60]

Segue di pochi anni la pubblicazione della *Bologna Perlustrata* di Antonio Masini, nelle due edizioni del 1650 e del 1666, in cui si trova, fra gli indici del volume, una *Tavola de' pittori, scultori, et altri artefici della scuola di Bologna* che cita in gran parte notizie tratte dal recente libro del Bumaldo.[61] Il riferimento a Vitale da Bologna è ancora legato alla *Madonna dei Denti*, la tavola conservata nell'oratorio di Santa Apollonia, che viene chiaramente distinto dalla chiesa affrescata di Santa Maria di Mezzaratta. Emerge, inoltre, a questa altezza cronologica un fraintendimento che avrà largo seguito e che verrà risolto solo dalla più moderna filologia, ovvero la fusione nell'unica figura dello *Jacobus*, che firmò alcuni affreschi di Mezzaratta, di altri due artisti, Jacopo di Paolo e Jacopo Avanzi.[62]

Una lettura originale e una descrizione precisa del ciclo affrescato sono offerte dalla *Felsina Pittrice* del conte Carlo Cesare Malvasia, opera pubblicata per la prima volta nel 1678; l'autore, nel raccontare le vite dei pittori bolognesi, non manca di un irruento temperamento polemico e antivasariano, ma anche di una grande partecipazione e di un sentimento civico che hanno come finalità quella di stabilire il primato della antica pittura bolognese.[63] Malvasia celebra le pitture della chiesa di Santa Maria aggiungendo allo scarno elenco di pittori attivi a Mezzaratta offerto dalla letteratura precedente una presentazione particolareggiata delle scene affrescate, annotando talvolta anche il contenuto iconografico e menzionando le firme che allora si leggevano, risultando fondamentale ai moderni studi soprattutto per quanto riguarda la parte di decorazione che è andata perduta. Un aspetto rilevante di questo testo è l'attenzione che l'autore

---

[60] A. VOLPE, *Mezzaratta...*, p. 6.

[61] A. MASINI, *Bologna Perlustrata*, Bologna 1666, pp. 612 ss.: «1350 Vitale Bolognese, dipinse la tavola dell'altare in Santa Maria da' Denti a Mezzaratta, di San Mamolo, e altrove. 1380 Lorenzo da Bologna, dipinse a fresco in Santa Maria di Mezzaratta fuori di Porta S. Mamolo, a concorrenza di alcuni buoni Maestri di quei tempi. 1390 Cristoforo Bolognese dipinse in S. Giovanni Battista de' Celestini la tavola dell'altare de' Torri, con la Madonna, S. Apollonia, S. Antonio Abbate, e a fresco in Santa Maria di Mezzaratta alcune historie sacre, e in molti altri luoghi. 1390 Giacomo di Paolo Avanzi, Pittore, nell'archivio pubblico è un'Annonciata di sua mano e a fresco dipinse in Santa Maria di Mezzaratta.»

[62] A. VOLPE, *Mezzaratta...*, p. 7.

[63] L. GRASSI, *Teorici e storia della critica d'arte. L'età moderna: il Seicento*, Roma 1973, pp. 48-49.

rivolge alle condizioni conservative delle pitture, lamentando, già nel XVII secolo, lo stato di deterioramento evidente cui erano arrivati gli affreschi di Mezzaratta che, secondo il suo parere, erano invece da considerare degni di particolare stima.

Narrando la vita e le opere di Vitale da Bologna, dopo aver descritto la *Maestà* di Santa Maria del Monte,[64] discendendo il pendio, Malvasia si sofferma prima di tutto sull'oratorio di Sant'Apollonia:

> Potrà più sotto, passata la metà del monte, nello scendere a basso, considerati anche quei Santi di sua mano lateralmente al muro appesi, vederne una simile entro una chiesuola, detta comunemente la Madonna de' denti. Ella è come la sopradetta sull'asse, ed altrettanto, come la suddetta, egregiamente conservata, ammirandosi e nell'una, e nell'altra un colore di carne così fresco, che sembra di pochi giorni impastato, e il manto di un azzurrino così vivace e brillante, che somigli (massime tutto tempestato di griffi d'oro, quasi di fiammeggianti stelle) un pezzo piuttosto di cielo, che un finissimo oltremare; e sotto di essa era scritto: Vitalis fecit hoc hopus 1345.[65]

Più sotto Malvasia scrive di Lorenzo, ricordando quanto di lui era stato detto da altri autori:

> Ed attestano il Masini, e il Bumaldo di quest'ultimo che: egregia illius opera in muro colorata, affabreque delineata in antiquissimo Sanctae Mariae de Media ratta, extra Portam Sancti Mammae, Bonon. templo proven. hucusque ext. app. [...] E nella suddetta chiesa di Mezzaratta chi delle storie di questo maestro ne sa mostrare una intera, e ben conoscibile, essendosi tutta in quella parte del muro a man destra, ov'egli prima, poi Cristoforo dipinse, per lo più scrostata o smarrita; non ad altro avendo servito la pietosa cura del Fantuzzi in farle rinettare, e dar loro sopra olio cotto, o vernice che sì fosse, che a maggiormente annerirle, e sporcarle? Da que' pochi frammenti però, che qui vanno pur anche schermandosi dal totale loro eccidio [...] appare ogni volta più di Lorenzo il valore, quando a lui non giunsero certo Simone e Jacopo, che fiorirono anch'essi poco dopo, cioè verso il 1370.[66]

Malvasia giunge a parlare di Simone e Jacopo, che insieme lavorarono in molti luoghi, oltre che nella chiesa di Mezzaratta:

> Molte sono [le opere] che assieme intrapresero, che vanno pur anche sostenendosi, non così affatto consumante, che in parte osservar non si possano; ma fra l'altre mi par pur degna di molta considerazione quella grande che unitamente operarono nella mentovata Chiesa di Mezzaratta,

---

[64] Fino al 1935, *Madonna col Bambino, angeli e il donatore Giovanni da Piacenza* era considerata un'opera giovanile di Vitale da Bologna, sulla base della firma e della data 1320, risultate apocrife; il dipinto è stato ricondotto alla mano di Simone di Filippo detto "de' Crocefissi", datandolo al 1378 circa. Cfr. *Pinacoteca Nazionale di Bologna. Catalogo generale. 1. Dal Duecento a Francesco Francia*, a cura di J. BENTINI, G. P. CAMMAROTA, D. SCAGLIETTI KELESCIAN, Bologna 2004, pp. 144-146.

[65] C. C. MALVASIA, *Felsina Pittrice*, Bologna 1678, I, p. 16.

[66] Ivi, p. 17.

> commendata, dicesi, per quel ch'ella comporta, da Michelangelo allora, che si trattenne in Bologna in casa dell'Aldrovando, e più che meriti, parmi, lodata da' stessi Carracci.[67]

A proposito della chiesa di Santa Maria di Mezzaratta, Malvasia torna a parlare di Vitale da Bologna, attribuendogli, per la prima volta nella letteratura artistica, il *Presepe* dipinto sulla controfacciata. Il canonico, tuttavia, non riferisce di una firma leggibile sul dipinto, ma piuttosto sul confronto con un altro *Presepe* dello stesso autore nella chiesa di San Domenico a Bologna, oggi purtroppo non più esistente:

> Vi aveva dipinto molto tempo prima nella facciata di dentro sopra la porta Maggiore, e nei laterali insieme Vitale uno de' suoi soliti presepi di Nostro Signore, valendosi con proposito del vano di quella porta, a piantar sopra l'architrave le rozze colonne di quel rustico edifizio, o di quel tetto, sotto il quale ricovrossi la gran Madre di Dio col Verbo Umanato; in quella guisa appunto, che sovviemmi nel miracolo del Corporale d'Orvieto, essersi valso dopo il gran Raffaelle del rotto de una finestra ad accomodarvi una salita di scale, che la Storia non solo mostra intera, ma anzi pare, che se il vano di quella finestra non vi fosse, quella non sarebbe stata punto bene; lodandolo perciò tanto di un tal ripiego il dotto Vasari; si come un similissimo loderò sempre anch'io Lodovico Carracci nel Christo mostrato da Pilato, sotto quel portico in Galiera.[68]

Nel descrivere il *Presepe* di Vitale, Malvasia sta probabilmente forzando i propri ricordi, che pur si percepiscono ancora vividi: osservando l'affresco, non si può parlare di un vero e proprio edificio o di una capanna, ma piuttosto di una tettoia; inoltre, le colonne che sorreggono il tetto sotto il quale sta la Sacra Famiglia, dipinte a secco e oggi quasi completamente perdute, non poggiano sull'architrave della porta di entrata della chiesa, diversamente da come riferisce l'autore. È probabile che Malvasia abbia deliberatamente inventato la soluzione escogitata da Vitale, che consiste nello sfruttare a proprio vantaggio i vincoli imposti dalle aperture sul muro, per introdurre altri casi similari e più prestigiosi, ad esempio la *Messa di Bolsena* di Raffaello, e tessendo infine le lodi di Ludovico Carracci, che si dimostra essere la vera ragione a cui mirava il discorso retorico.[69]

Il testo prosegue poi con una vera e propria descrizione del ciclo pittorico:

---

[67] Ivi, pp. 17-18.

[68] Ivi, p. 18.

[69] A. VOLPE, *Mezzaratta...*, p. 8.

> Duo' sono gli ordini delle Storie, che sieguono a mano manca, rappresentarsi perciò nel secondo sito dell'ordine superiore, dietro, dirò, alla Natività suddetta la Circoncisione. Nel terzo l'Adorazione, ed offerta dei Magi. Nel quarto il giubilo del buon vecchio Simeone nel sostenere sulle braccia l'Autor della salute, e sotto scrittovi in letter antiche, e ben grandi: Iacobus, et Simon f. Nel quinto la fuga in Egitto, e nel sesto finalmente la Strage degli innocenti; perché il settimo, e gl'altri susseguenti, per poco avvertimento de' tetti rotti, sono stati lavati dalle piogge, e cassati, riconoscendovisi a pena le Nozze di Cana Galilea. Tornando perciò alla porta, e ricominciando dall'ordine di sotto, lasciato il secondo, il terzo, e il quarto, per umil cagione consumati e guasti, seguita il quinto poco rispettato da quei confrati, nel farvi dipingere fra esso e il sesto una divota colonna alla misura della statura di Cristo. Nel detto sesto, con ingegnosa invenzione, quando Cristo sanava tutti gli infermi a lui condotti. Nel settimo la Probatica Piscina, di bei ghiribizzi numerosa, e di nuovi pensieri arricchita, e sotto questa in lettere ben grandi antiche: Iacobus fecit: mostrandoci solo queste aver fatto senza l'aiuto di Simone, che similmente se solo sottoscrisse nelle seguenti, quasi che non in confuso, ma separatamente, ed a concorrenza averle fatte dimostrar volessero. Seguita dunque l'ottavo quadro, rubatoci però dalla rottura fattavi per un altare, ed impostandovi un antichissimo Crocefisso di rilievo, che dicono fatto sino al tempo della primitiva chiesa, trovato sottoterra sepolto entro quelle catacombe, ove ritiravansi, per sottrarsi dalle persecuzioni de' Gentili, i primi Cristiani. Ci rappresenta il nono e con vive espressioni Lazzaro risuscitato da Cristo, col nome Simon f. e coll'istesso nome il decimo, che ci figura un compassionevole Lazzaro presso la mensa del ricco Epulone. Nel luogo undicesimo sta incastrato nel muro un picciol pergamo, ove tante volte fe' udirsi San Bernardino Sanese, divotissimo di questo luogo, e Padre spirituale di quei Confratelli. Nel duodecimo Zaccheo sul sicomoro, che chiamato alla presenza dei mirabondi Apostoli, si mette all'ordine per ben presto scendere. Nel decimoterzo il: non inveni tantam fidem in Ierusalem. Nel decimoquarto il: sternebant vestimenta, e i rami olivarum; e nel decimoquinto la cena del Signore, ritoccata poi gratis dal Bagnacavallo, che queste composizioni grandemente osservava, per i copiosi, e strani motivi, attitudini proprie, ed espressioni; e che in tutte sono quelle trenta storie appunto, che vennero raccontate dal Vasari, nel memorare il ritratto di un suo Nicolò Aretino [...].[70]

Il passo va letto con attenzione dal momento che riporta notizie non altrimenti verificabili e reperibili, sia a causa della mancanza di fonti sia a causa della rovina a cui sono andati incontro gli affreschi nei secoli. Malvasia dichiara che la *Presentazione al Tempio* presentava «sotto scrittovi in letter antiche, e ben grandi: Iacobus, et Simeon f.», ma tale affermazione non è verificabile a causa della quasi totale perdita della scena in questione, mentre invece è insolito che l'autore non rilevi le firme dei due artisti apposte sulla *Circoncisione*, la cui traccia è ancora apprezzabile sull'intonaco originale. Una possibile spiegazione è che si sia verificata, nella memoria dell'autore, un'inversione tra due episodi che presentavano un impianto scenico simile, oppure, più semplicemente, è possibile che Malvasia abbia trascurato le firme apposte sulla *Circoncisione*, forse meno leggibili, e abbia invece registrato quelle della *Presentazione al Tempio*, probabilmente più evidenti.[71] Risulta, invece, più difficile spiegare perché nella *Felsina pittrice* non vengano ricordate le firme, tutt'oggi leggibili, di *Simon* presso la *Guarigione del paralitico calato dal tetto*, di cui verrà data vivace descrizione poco dopo, e di *Jacobus*

---

[70] C. C. MALVASIA, *Felsina Pittrice*, Bologna 1678, I, pp. 18-19.

[71] A. VOLPE, *Mezzaratta...*, p. 9.

in corrispondenza delle Storie di Giuseppe, poste nell'ordine superiore della parete destra. Malvasia trasmette, invece, una notizia non altrimenti verificabile circa la sottoscrizione a opera di Simone delle scene «seguenti», riferendosi all'ottavo riquadro, già all'epoca gravemente danneggiato, al nono con la raffigurazione della *Resurrezione di Lazzaro*, e il decimo con l'episodio di *Lazzaro alla mensa del ricco Epulone*, un'insolita inserzione nell'illustrazione di questa parabola neotestamentaria. Nel descrivere le scene affrescate, Malvasia propone anche il contenuto iconografico di alcuni episodi effigiati, ma in alcuni casi le sue annotazioni risultano discutibili: ad esempio, nel riquadro in cui egli dice di riconoscere «a pena» le nozze di Canaan sembra più corretto, anche dal punto di vista del percorso narrativo, leggere la *Disputa di Cristo fra i dottori*.[72]

La controversia che divideva Giorgio Vasari e Carlo Cesare Malvasia traeva linfa e assumeva uno slancio da un motivo assai vivo nel corso del Seicento, ovvero quello della filopatria, che si tradusse anche nel desiderio di trovare degli antenati nobili ai moderni virtuosi pittori locali;[73] tale volontà è espressa in maniera esplicita dall'autore della *Felsina pittrice*, il quale riteneva che non bastasse che la scuola bolognese fosse tenuta prima per valore, ma rilevava anche la necessità di dimostrare la propria origine aristocratica e antichità del sangue.[74] Da ciò derivano i rimproveri che Malvasia rivolge a Vasari, il quale, oltre alla sua parzialità nei confronti di Firenze, viene accusato di aver localizzato in quella città l'inizio e l'apogeo delle arti, attribuendo un grande ascendente agli artisti fiorentini, mentre invece aveva discriminato e disapprovato i pittori bolognesi.[75] La polemica contro Vasari è rilanciata anche a proposito degli affreschi di Mezzaratta: Malvasia ritiene che essi siano degni di particolare stima e che possano reggere il confronto con le opere toscane di «quei Margaritoni, Bufalmacchi, Lorenzetti, Starnini e simili» cui l'aretino aveva dato largo spazio nelle *Vite*, mentre dei pittori che

---

[72] R. GIBBS, *Cristoforo da Bologna, Jacopo di Biondo and the Mezzaratta frescoes in Bologna*, «The Burlington Magazine», CXXXI, n. 1036, 1989, p. 461, n. 7.

[73] G. PREVITALI, *La fortuna dei primitivi*, Torino 1964, p. 54.

[74] C. C. MALVASIA, *Le pitture di Bologna*, Bologna 1686, I, p. 1.

[75] E. GRASMAN, *La controversia fra il Vasari ed il Malvasia nella letteratura artistica del Settecento*, in *Il luogo e il ruolo della città di Bologna tra Europa continentale e mediterranea*, Atti del colloquio C.I.H.A., Bologna 1992, p. 530.

avevano lavorato nella chiesa di Santa Maria aveva fatto «di tutti un fardello, ed ingroppandoli con la vita di uno scultore, con il quale mai ebbero a che fare; facendoli servire per coda, e termine della ben lunga, al contrario, ed accurata narrativa del suo paesano».[76]

Prima di proseguire con la descrizione di altri affreschi, Malvasia si sofferma su una lapide «di un bell'ornato ricinta, fatta affiggervi nel mezzo» che ricordava il restauro delle pitture avvenuto nel 1578 a opera di un tale Pasotto Fantuzzi; la targa oggi non è più esistente e si trascrive quanto riporta l'autore bolognese:

D. O. M.
PASOTTUS FANTUTIUS IUNIOR
PIAE BONI IESUS SOCIETATIS
MODERATOR COLENDAE PIETATIS
ERGO SACRAS AEDIS HUIUS UTRIUSQUE
TESTAMENTI IMAGINES IAM VETUSTATE
COLLAPSAS AERE SUO RESTITUENDAS CURAVIT
HOC UNUM FRATRES PRECATUS
UT HUIUS REI MEMORES
ANIMAM SUAM
DIVINO NUMINI
COMMENDENT
ANN. SALUTIS M. D. LXXVIII.[77]

Malvasia continua offrendo vivaci descrizioni e brillanti commenti a proposito di alcune scene affrescate oggi in gran parte danneggiate:

> Perché nella strage qui, per esempio degl'innocenti fanciulli, dal tenero seno delle tradite genitrici a viva fora distratti, e rapiti, non si vede in maravigliose, e stupende espressioni di assalti, e di fughe, di contrasti, e di preghiere, scorrere per tutto baccante il furore, languire abbattuta la compassione, confusi in ogni parte, e insieme frammischiati colle tramortite madri i morti figli, co'lordi, e infranti panni trafitti, e svenati corpicciuoli, co'sudori in pianto, col latte il sangue? In quegl'infermi, per figura, in tanta quantità, e in sì diversi modi avanti al signore nelle Sinagoghe della Galilea portati, e condotti a risanarsi, quali più spiritose invenzioni di colui, che nel suo proprio letto calato a forza di funi, per lo scoperto, e rotto tetto avanti al Signore, dall'affollata turba angustiato e ristretto? Di quel fante in lontano sito, che nel ritornarsene a casa, colla valigia in collo del risanato padrone, fermatosi sulla riva di un balzo, insegna ad uno storpio, che sul basso piano gli ne chiede, la buona strada, per giungere a ritrovare anch'egli il Datore della salute? Qual maggior maraviglia, e terrore di quella mostran coloro, che aperto il sepolcro del quattriduano Lazzaro, involto ne' tetri panni uscirne vivo lo mirano? Qual più canina rabbia, e dispetto di que' tre manigoldi, che con fiere e risentite forze affaticansi a gara in ispogliare della viva pelle l'intrepido Bartolomeo, nel pulpito effigiato? Qual più vera espressione di reverenza e d'affetto, di che si legge ne' volti di quelle turbe liete, che impugnate le palme, e sternendo i panni per la via, cantano così vivacemente l'Osanna al trionfante Signore, mentre

[76] C. C. MALVASIA, *Felsina Pittrice*, Bologna 1678, I, p. 19.

[77] Ivi, p. 20.

> a noi più d'appresso, salito sopra un ulivo ardito garzone, e con sì bell'attitudine tagliandone rami, tutti abbondantemente ne provvede?[78]

Le ultime notizie riguardanti Mezzaratta che si leggono nella *Felsina Pittrice* riguardano Cristoforo, del quale l'autore scrive:

> Non saprò altro che dirmi, se non dopo l'opre, che prima d'ogn'altro, e non a concorrenza, come scrive Giorgio, dipinto avea nella suddetta chiesa di Mezzaratta dalla banda destra, oggi affatto quasi smarrite.[79]

Una così precisa descrizione della decorazione pittorica di questa chiesetta suburbana è dovuta, oltre che al pregio di tali pitture e all'intelligenza critica di Malvasia, anche, come si è accennato sopra, all'accesa polemica antivasariana e alla volontà di affermare il primato e il talento degli artisti bolognesi.

Nonostante nella *Felsina Pittrice* Malvasia rivolga agli affreschi di Mezzaratta un alto giudizio di merito, l'autore non li cita e non rivolge loro alcuna attenzione quando pubblica *Le Pitture di Bologna* nel 1686. Una possibile spiegazione si trova nella parziale trascrizione di un documento con il quale il 18 novembre 1603 la chiesa di Santa Maria di Mezzaratta veniva dichiarata non essere chiesa pubblica, bensì oratorio privato;[80] è quindi probabile che Malvasia non faccia menzione né della chiesa né dei suoi affreschi dal momento che essi erano difficilmente accessibili al pubblico e dunque la descrizione di tali opere risultava inadeguata ai fini della sua *Guida* e dei suoi lettori.

Un'antica memoria, «parietes predicti fuerunt dealbati et picturae deletae quae a perpetuam memoriam erat servandae», ricorda che nel 1709 gli affreschi furono completamente scialbati;[81] questo fatto segnò anche le descrizioni della chiesa di Mezzaratta nelle guide della prima metà del Settecento, le quali, anche se facevano menzione degli antichi affreschi, segnalavano che non era più possibile vederli.

---

[78] Ivi, pp. 20-21.

[79] Ivi, p. 23.

[80] Archivio di Stato di Bologna, *Fondo Demaniale*, 8/7630, Decreto del Monsignor Vicario Generale della Curia Arcivescovile di Bologna a favore della Venerabile compagnia del Buon Gesù, rogito di Vittorio Barbadoro, 18 novembre 1603.

[81] Biblioteca Universitaria di Bologna, *Constituzioni dell'antichissima Compagnia di S. Maria di Mezzaratta detta del Bon Gesù*, Ms. 170/22, c. 72.

L'edizione del 1732 de *Le pitture di Bologna* riporta, riguardo alle pitture, solo delle testimonianze tratte dalla letteratura artistica precedente, poiché «in occasione di riparare alcune ruine fu il tutto ultimamente coperto di calce. Tuttavia, cadendo in alcuni luoghi l'imbiancatura, si tornarono a vedere alcune figure in qua, e in là, e utinam che tutte si discoprissero, essendo elle un monumento considerabile di veneranda antichità».[82]

Nei decenni successivi furono messe in atto delle operazioni per liberare gli affreschi dallo scialbo e le diverse edizioni de *Le pitture di Bologna* informano dell'avanzamento progressivo dei lavori: nella quarta edizione, pubblicata nel 1755, si afferma che «tuttavia ora per la diligenza di un Confratello, sì è quasi tutta scoperta, e si va riparando il meglio che si può»,[83] mentre nella quinta edizione, pubblicata nel 1766, pare che le operazioni si siano già concluse.[84] Marcello Oretti, che trascrive in gran parte il testo pubblicato nel 1766 de *Le pitture di Bologna*, trasmette il nome del confratello responsabile delle operazioni di ripulitura della superficie pittorica, un tale Bassani.[85] Si segnala, tuttavia, che Marco Minghetti, proprietario di Mezzaratta dal 1837 avendola ereditata dal padre, attribuisce ad Antonio Canova, a conoscenza della tradizione letteraria riguardante gli affreschi, la responsabilità delle ricerche delle pitture al di sotto dello scialbo e che «non trovandole, tentò là dove la imbiancatura era un poco rigonfiata di scalcinarla, e riuscì a rimettere in luce alcune teste»;[86] tale vicenda non è altrimenti verificabile e le testimonianze riportate nelle diverse edizioni de *Le pitture di Bologna* non sembrano confermarne la verosimiglianza.[87] Ciò che, invece, è documentato da più fonti e viene riferito anche dallo stesso Minghetti è che fu per suo desiderio che le pitture furono liberate dall'imbiancatura, recuperate completamente e

---

[82] C. C. MALVASIA, *Le Pitture di Bologna*, III ed., Bologna 1732, pp. 352-353.

[83] C. C. MALVASIA, *Le Pitture di Bologna*, IV ed., Bologna 1755, pp. 361-362.

[84] C. C. MALVASIA, *Le Pitture di Bologna*, V ed., Bologna 1766, pp. 375-376.

[85] M. ORETTI, *Pitture nelli palazzi e case di villa nel territorio bolognese*, Ms. B110, Biblioteca Comunale Archiginnasio, II, c. 10.

[86] M. MINGHETTI, *Miei Ricordi*, I, Roma 1888, p. 64.

[87] A. VOLPE, *Mezzaratta...*, p. 20, n. 34.

restituite al culto degli studiosi, affidando l'operazione di restauro a un certo Magazzari.[88]

Proseguendo con le notizie riguardanti Mezzaratta riportate dalle guide bolognesi settecentesche, la descrizione del sito e degli affreschi è notevolmente ampliata nel testo pubblicato nel 1776.[89] È necessaria, però, un'avvertenza preliminare: la guida è pubblicata in un momento in cui il campanilismo antivasariano per l'affermazione di un primato artistico cittadino è ormai sopito, perciò la tesi, smentita dalla moderna critica, che il testo vuole dimostrare attribuendo a Giotto alcuni affreschi ha come finalità quella di ricordare la notizia sulla presenza del maestro a Mezzaratta tramandata dal manoscritto cinquecentesco di Pietro Lamo, appena riscoperto.[90] Comunque, per dimostrare tale assunto, l'autore della guida del 1776 non dichiara mai il falso, ad esempio attestando la presenza di firme o date inesistenti, ma fornisce invece inedite notizie sulle pitture della chiesa e un'insostituibile descrizione di alcune parti della decorazione che sono andate perdute:

> L'antichità dei tanti dipinti di questa chiesa, detta dal Vasari, e dal Ms. Lamo la Casa di mezzo, esige che si dia un esatto ragguaglio. Dello stato loro presente, essendo essi troppo celebrati dagli autori li nuovi lumi somministrati dal Ms. Lamo ci impegnano a dilungarci su ciò, mentre concordando col Vasari, e col Malvasia, che v'abbiano dipinte le storie del Testamento vecchio, e nuovo, Giacomo e Simone, con altri maestri, aggiunge per ben due volte che fra quelle del Testamento vecchio ve ne sono quattro di mano di Giotto bellissime lodate dal Buonarroti. Questo fonda un punto di critica a cui si oppone il silenzio su ciò del Vasari (contemporaneo dell'autore del Ms.), e del Malvasia; ma se riflettasi primo che il Ms. Lamo non s'è mai potuto convincere di falsità in niuna sua parte; secondo, che al Vasari sfuggì la tavola di Giotto della Chiesa degli Angeli, la quale è a piedi della salita di S. Michele in Bosco, ove stette ben otto mesi a dipingere, onde poteangli sfuggire altresì questi dipinti tanto a lui più lontani, e de' quali si vede dal contesto averne parlato per relazione come solea fare di tanti, ed alla sfuggita; terzo, che il Malvasia se mai sospettò che qui fossero dipinti di Giotto, potea deporre tosto il sospetto per il silenzio del Vasari, massime in circostanza, che troppo s'opponea al suo parere una concorrenza de' nostri Pittori con Giotto; se con tutto ciò riflettasi, indi si osservino con occhio imparziale, ma avvertito le suddette pitture, vedrassi che resta luogo ad un prudente sospetto, se non anche giudizio della veracità del Ms. Lamo su questo punto.
> Intraprendendo pertanto la decifrazione di questi dipinti vedesi la prima sopra la porta maggiore un gran Preseppe con moltitudine d'Angeli, che il Malvasia assicura essere di Vitale, ma non s'è potuto rinvenirvene il nome.
> Di qua e di là da questo vi sono altri dipinti che sembrano d'altra mano, e sotto questi scopronsi li vestigi d'altre pitture coperte di calce.
> Nel muro a destra vi sono tre ordini di storie del Testamento vecchio: nel primo sotto il tetto v'è in tanti scomparti dalla Creazione d'Adamo fino a tutta la storia di Giuseppe inclusive, e nel peduccio di

---

[88] M. MINGHETTI, *Miei Ricordi*, I, Roma 1888, p. 64.

[89] C. C. MALVASIA, *Pitture scolture ed architetture delle chiese, luoghi, pubblici, palazzi e case della città di Bologna*, VI ed., Bologna 1776, pp. 306-313.

[90] A. VOLPE, *Mezzaratta...*, p. 11.

una colonna de' detti scomparti leggesi Jacobus f. Nel secondo di mezzo v'è la storia di Mosè, e termina alla finestra verso la porta maggiore restando il vano della detta finestra all'angolo con soli vestigi di dipinti coperti di calce. Nelle storie di quest'ordine non si è rilevato alcun nome. Il Vasari dice che le storie della creazione d'Adamo fino alla Morte di Mosè (espresse in questi due ordini) sono di Cristoforo o da Ferrara, o da Modena. Il Jacobus f. sopraccennato mostra evidentemente lo sbaglio del Vasari rispetto alle storie dell'ordine superiore, onde le sole dell'ordine di mezzo potrebbero dirsi di Cristofaro, se in ciò si vuol credere a questo autore. Veramente le due Storie della presentata delle Tavole di Mosè al Popolo, e dell'inabissamento de' ribelli a lui, che sono le ultime, perché le più vicine alla detta finestra, sono nello stile ben diverse dall'altre, essendo d'una maniera assai più diminuita, e per così dire statuina, e nelle arie delle teste assai analoga a quelle della Tavola di Giotto, se non che non hanno un certo fare di miniatura, che in quella riscontrasi, eseguibile sull'asta ingessata, e dorata, ma non già egualmente sul muro: forse nel vano fra la finestra, e l'angolo vi saranno state le altre due delle quattro di cui parla il Ms. Lamo, ove figuravansi altre azioni, e la morte di Mosè secondo il Vasari. Dietro le sue sopraccennate v'ha la Strage degli Ebrei Idolatri ben conservata, e bella assai, dipinta d'una maniera più forte, ed un poco più grande con scorci magistrali; all'incirca è tale anche l'altra contigua dell'adorazione del Vitel d'oro, e di Mosé che getta le tavole, replicato nell'alto sul monte quando le riceve da Dio, ma è meno conservata.

Le altre poi sono di uno stile assai diverso, danno più in grande, s'accostano allo stile di Lorenzo ma non giungono alla bellezza delle quattro indicate. Nelle storie del terz'ordine, che sono di Daniele, si vede in quella ove l'Angelo colla spada separa le fiamme della fornace dipinto Laurentius f. in un piedistallo d'una colonna. Quest'ordine è interrotto dalla memoria di Pasotto Fantuzzi, che fece risarcire codeste storie nel 1578, e finisce alla porta laterale, vedendosi però vestigi di altri dipinti coperti di calce nel vano corrispondente fra detta porta, e l'angolo del muro; Li dipinti sono competentemente conservati e sembrano d'un solo autore.

Nella facciata di rincontro interrotta dall'Altare indicato, e dal pulpito vi sono soli due ordini di storie del testamento nuovo; Il superiore è quasi del tutto coperto con un ritocco assai debole, ma non tanto l'ordine inferiore. Il Malvasia con enfatica eloquenza descrive a minuto quest'opere dicendo che quelle di sopra erano marcate de' due nomi Jacobus & Simeon f. lo che ora si è perduto, quelle poi al di sotto verso la porta aveano scritto Jacobus. f., e quelle verso l'altare Simon f. come di fatti si vede anche al presente. Le due storie più vicine al presbiterio sono più belle e più grandi crescendo di misura al di sotto. Queste sono la cena di Cristo che dal Malvasia si dice ritoccata gratis dal Bagnacavallo, e la negazione di Pietro, la prima è malconcia dal mezzo in su, ma le pieghe dei panni che si veggono sotto la tavola rimaste illese dal ritocco sono dello stile della seconda, la quale nel fregio della cornice dell'Atrio di Pilato ha dipinto opus Galassii, ed al basso v'ha inciso in numeri antichi 1462 forse per rimettere il millesimo che eravi nel seguito del fregio suddetto, e si perdette nell'avere per mala sorte piantato il muro divisorio del presbiterio dal coro nel bel mezzo appunto di questo bel dipinto, e ben conservato; siccome da questi due fatti comincia la Passione del Signore che il Vasari dice ivi dipinta tutta da Galasso, così è credibile, che chi scoprisse dalla calce il muro che seguita ridonerebbe alla luce almen buona parte de' bei dipinti di quest'autore. Dal fin qui detto raccogliesi, che se gli autori che qui sicuramente dipinsero, sono stati di diversi tempi come mostra l'indice di questo stesso libro, e le pitture furono fatte fare da varj, come rilevasi dallo nomi di quelli, che fecerunt fieri scritti sotto a non poche di esse, potrà ben riuscir nuovo l'avviso del Ms. Lamo circa li dipinti di Giotto, ma non dee comparir improbabile, avendo potuto esser egli impiegato dal fervore de' primi, che si unirono in Confraternita nel 1292. Nè resta a temersi che il rifacimento fattovi fare dal Fantuzzi le abbia pregiudicate tanto, onde non possa tuttora formarsi su de' presenti avanzi un conveniente giudizio dello stile de' rispettivi autori, massime se tale rifacimento come fu insinuato da Lodovico Carracci, al dire del Malvasia, fosse stato pure dal medesimo regolato. Resta bensì a desiderarli, che un'amorevole delle belle arti si faccia imitatore del Fantuzzi, e tenti lo scoprimento di que' dipinti, che tuttavia sono con tanto danno, e dispiacere sotto la calce. Questo ragguaglio, e queste riflessioni forse prolisse troppo per un forestiere, che ami di veder soltanto le migliori produzioni delle belle arti, dovrebbero gradirsi dalli amatori della storia di queste, riscontrandovi in esse un quanto sincero, altrettanto disappassionato amore di dire la verità, malgrado le conseguenze meno geniali, che dall'averla detta potessero derivare.[91]

[91] C. C. MALVASIA, *Pitture scolture ed architetture delle chiese, luoghi, pubblici, palazzi e case della città di Bologna*, VI ed., Bologna 1776, pp. 306-313.

L'estensore del testo presenta quindi le scene sacre con ricchezza di particolari indicandone la sistemazione sulle pareti della chiesa: la descrizione prende l'avvio dalla parete d'ingresso dove, sopra la porta, è registrato il grande *Presepe* vitalesco, per poi proseguire sulla parete destra, sulla quale si trovano gli episodi del Vecchio Testamento, e si conclude sulla parete sinistra con la disamina delle storie neotestamentarie. È da notare che questo testo fu scritto con l'intenzione di accompagnare i visitatori attraverso le emergenze artistiche bolognesi, senza pretendere di divenire una "fonte" per la storia dell'arte bolognese e ingannare i lettori dichiarando il falso: si tratta, infatti, di una guida che doveva essere consultata durante il viaggio, dunque appare improbabile che in uno scritto che si propone tale fine si trovino delle falsificazioni che potevano essere facilmente smentite da chi osservava le opere direttamente sul posto. Si ritiene, quindi, che le notizie offerte della guida del 1776, almeno per quanto riguarda gli aspetti più descrittivi e la presenza o meno di firme e iscrizioni, siano da giudicare attendibili.[92] La descrizione dei dipinti, anche di quelli che oggi sono andati perduti, risulta molto dettagliata e attenta, e perfino quando l'autore si esercita nella distinzione delle mani e nell'attribuzione dei riquadri ai diversi artisti conduce la sua analisi in maniera precisa. La tesi sulla presenza di Giotto a Mezzaratta, che si vuole dimostrare nella guida per sostenere quanto affermato da Pietro Lamo, non è in realtà priva di intelligenza critica se si considera che gli studi moderni hanno attribuito due dei quattro riquadri ritenuti giotteschi dal manoscritto cinquecentesco - i restanti due non sono conservati - a Jacopo di Paolo, pittore bolognese attivo tra la fine del Trecento e l'inizio del Quattrocento e autore di numerose opere connotate da un forte accento neogiottesco.[93]

Una fonte iconografica imprescindibile per la conoscenza degli affreschi di Mezzaratta sono i disegni raccolti dallo storico dell'arte Jean Baptiste Louis Georges Séroux d'Agincourt per illustrare la sua *Histoire del'Art par les Monuments depuis sa décadence au IVe siècle jusqu'à son renouvellement au XVIe siècle*: il *corpus* grafico messo insieme dallo studioso francese costituisce una sorta di "campagna fotografica"

---

[92] A. VOLPE, *Mezzaratta...*, pp. 13-15.

[93] D. BENATI, *Jacopo di Paolo*, in *Enciclopedia dell'arte medievale*, voll. 12, 1991-2002, VII, Roma 1996, pp. 252-254.

ante litteram, che offre preziose e talvolta uniche testimonianze iconografiche di monumenti oggi manomessi o addirittura distrutti.[94] Avendo intrapreso il suo viaggio di studio in Europa, Séroux d'Agincourt giunse a Bologna nel febbraio del 1779, rimanendovi fino a giugno, e la sua permanenza in città fu agevolata da Luigi Crespi, che non solo gli procurò un'abitazione dotata di tutte le comodità, ma anche, data la sua conoscenza del patrimonio artistico bolognese, gli assicurò la propria consulenza accompagnandolo alla scoperta delle più importanti architetture, sculture e pitture cittadine.[95] È probabile, tuttavia, che Crespi, ormai anziano, non abbia scortato personalmente Séroux a visitare i monumenti bolognesi, ma che fosse il canonico a suggerirgli i capolavori artistici della città, a introdurlo nell'ambiente intellettuale locale e, presumibilmente, anche a fornirgli la più recente e aggiornata edizione delle *Pitture di Bologna* datata 1776.[96] Una delle principali tappe del viaggio dello storico francese fu proprio la chiesa di Santa Maria di Mezzaratta, che con i suoi affreschi gli avrebbe permesso di ricostruire gli esordi della scuola pittorica felsinea, dal momento che costituiva «una specie di collezione storica» nella quale Vitale da Bologna era il protagonista, accompagnato dalle pitture dei suoi allievi;[97] infatti, lo studioso francese scrive nella sua opera che la chiesa di Santa Maria «è per la scuola bolognese ciò che sono per la scuola toscana il Campo Santo di Pisa, e le chiese di Assisi, e per quella di Roma l'ospizio del Sacro Speco, una galleria utilissima per far conoscere il merito dei pittori bolognesi, che si sono succeduti dai primi tempi fino al presente»[98]. Séroux lamenta la mancanza di una letteratura artistica consolidata e di incisioni riguardanti le pitture di questa chiesa che permettessero di stabilire l'ordine di intervento degli artisti che vi lavorarono e di paragonare lo stile delle loro opere, una situazione resa ancora più

---

[94] I. MIARELLI MARIANI, *Collezionismo di "primitivi" e storiografia artistica*, in *Séroux D'Agincourt e la documentazione grafica del medioevo: i disegni della Biblioteca apostolica vaticana*, a cura di I. MIARELLI MARIANI, S. MORETTI, Città del Vaticano 2017, p. 40.

[95] L. CIANCABILLA, *Primitivi in piazza e sotto i portici: mercato e collezionismo di tavole e fondi oro a Bologna prima, durante e dopo il soggiorno di Séroux*, in *Séroux d'Agincourt e la storia dell'arte intorno al 1800*, a cura di D. MONDINI, Roma 2019, p. 137.

[96] Ivi, p. 138.

[97] Ivi, p. 141.

[98] J. B. L. G. S. D'AGINCOURT, *Histoire de l'Art par les monuments, depuis sa décadence au IVe siècle jusqu'à son renouvellement au XVI*, 6 voll., Parigi 1808-23, vol. IV, p. 449.

difficile dai rimaneggiamenti e dai restauri che avevano interessato gli affreschi in diversi tempi, ma anche dalle incertezze cronologiche prima di Vasari e poi di Malvasia. Per questi motivi, è vasta la campagna disegnativa fatta eseguire degli affreschi di Mezzaratta: Séroux desiderava dedicare a queste pitture un'intera tavola con una dozzina di scene, come dimostra il progetto grafico conservato presso la Biblioteca Apostolica Vaticana (fig. 6),[99] ma tale intenzione venne modificata in corso e furono solamente quattro le scene affrescate pubblicate nella sua *Histoire de l'Art*.[100] Nessuno di questi disegni risulta utile a un commento critico, dal momento che lo stile delle opere originali è filtrato dalla cultura e dai limiti del disegnatore, ma questo *corpus* grafico costituisce oggi una testimonianza diretta preziosa di alcune scene del ciclo di Mezzaratta, soprattutto per quanto riguarda quella parte di decorazione che andò in seguito distrutta. Si conservano disegni tratti dal *Presepe* e dalla *Guarigione miracolosa*, entrambe pitture di Vitale poste in controfacciata, e particolari desunti dal *Miracolo del paralitico calato dal tetto*, dalla *Probatica Piscina* e dall'episodio di *Cristo e l'adultera*; vi sono inoltre disegni che riproducono il «picciol pergamo, ove tante volte fe' udirsi San Bernardino Sanese», come lo ricorda Malvasia, il quale è il solo a conservare la memoria dei riquadri raffiguranti *Zaccheo sul sicomoro* e *L'entrata di Cristo in Gerusalemme*.[101] Sono riprodotti, inoltre, la *Creazione di Eva*, il *Peccato originale* e la *Cacciata dall'Eden*, la quale è l'unica tra queste tre scene a essere in parte sopravvissuta, seppur completamente ridipinta, strappata e riportata su tela, ma conservata in collezione privata. Vi sono poi altri disegni riportano affreschi noti, tratti dalle *Storie di Giuseppe* e dalla *Strage degli ebrei idolatri*, mentre una scena del tutto inedita è quella di *Daniele nella fossa dei leoni*, in seguito registrata anche da Luigi Lanzi nella sua monumentale *Storia pittorica dell'Italia* e accostata alla firma di Lorenzo.[102] Non sono molte le notizie riguardanti Mezzaratta che si ricavano dalla lettura del testo dell'abate, il quale torna nuovamente sulla questione "Giotto o non

[99] Ms. *Vat. lat.* 9847, f. 8r.

[100] J. B. L. G. S. D'AGINCOURT, *Histoire de l'Art par les monuments, depuis sa décadence au IVe siècle jusqu'à son renouvellement au XVI*, 6 voll., Parigi 1808-23, IV.

[101] C. C. MALVASIA, *Felsina Pittrice*, Bologna 1678, I, p. 18.

[102] L. LANZI, *Storia pittorica dell'Italia*, Bassano 1789, II, p. 13.

Giotto" chiarendola definitivamente: Lanzi smentisce quanto affermato da Pietro Lamo circa la presenza del maestro a Mezzaratta, che altrimenti il toscano Vasari avrebbe almeno nominato, e crede piuttosto che quelle pitture siano state eseguite da un suo imitatore; aggiunge infatti che se Giotto avesse lavorato in quel luogo, sarebbe stato uno dei primi a dipingervi e gli sarebbe stato affidato un luogo più degno e non un angolo «ove son le pitture di stil fiorentino».[103]

Dopo l'arrivo di Napoleone a Bologna, la Compagnia del Buon Gesù che aveva sede a Mezzaratta venne soppressa e la conseguente alienazione dei beni ecclesiastici a privati rese possibile lo scempio delle opere che si trovavano nella zona absidale, distruggendo gli affreschi e disperdendo le statue e le pitture che ornavano l'altare e il tramezzo. Di tale trasformazione strutturale viene data notizia, oltre che dal neo-proprietario della chiesa e della villa annessa Marco Minghetti,[104] anche da Girolamo Bianconi nella sua guida del 1820:

> Non possiamo astenerci dal dare una descrizione anche di quel poco che è rimasto allorché ne' passati anni si è voluto, accorciando la chiesa dalla parte dell'altare maggiore, rendere più comoda ed ampia l'annessa abitazione villereccia.[105]

Bianconi ripete per la maggior parte notizie già note, che recupera per lo più da Malvasia e dalle guide settecentesche, trattando anche delle parti di decorazione non più visibili; a questo proposito, l'autore racconta dell'avventurosa perlustrazione della zona fra il controsoffitto della stanza che aggredì l'abside della chiesa e il tetto, dove ebbe modo di osservare i resti di alcuni affreschi:

> Salendo nella soffitta sopra le camere per l'addietro parte della chiesa ritrovansi [...] due scomparti, in uno dei quali vedesi una donna sedente in atto di filare, e presso di lei due graziosi puttini scherzanti insieme, ed un uomo poco lungo che lavora la terra: noi crederemo qui rappresentati Adamo, ed Eva e i due figli loro Abele, e Caino nell'altro, più vicino al muro, che divide la detta soffitta della chiesa, si vede Noè in atto di fabbricare l'Arca. Sono questo due scomparti bastantemente conservati per poterne dar questa descrizione.[106]

---

[103] Ivi, p. 11.

[104] M. MINGHETTI, *Miei Ricordi*, I, Roma 1888, p. 64.

[105] G. BIANCONI, *Guida del forestiere per la città di Bologna e suoi sobborghi*, Bologna 1820, p. 392.

[106] Ivi, pp. 393-394.

È confermata in questo modo la testimonianza vasariana che voleva che il ciclo affrescato prendesse l'avvio dalle scene raffiguranti la *Creazione*: i disegni di Séroux d'Agincourt conservati presso la Biblioteca Vaticana tramandano la *Creazione di Eva*, il *Peccato originale* e la *Cacciata dall'Eden*, unica scena documentata anche da un frammento superstite, a cui si aggiungono, grazie alle notizie riportate da Bianconi, *Adamo ed Eva al lavoro* e l'*Arca di Noè*. Un'ulteriore prova, sia a proposito dell'argomento di questi riquadri sia a proposito dell'esistenza di pitture sopravvissute ai lavori compiuti nella zona absidale della chiesa, si ricava dal testo di Bolognini Amorini:

> Nel muro a destra vi erano a due ordini Storie dell'antico Testamento, credute opere dell'Avanzi, ma la maggior parte perite: però introducendosi nella soffitta delle stanze, costrutte in porzione della Chiesa, vedonsi alcuni resti delle medesime.[107]

Per concludere questa lunga trattazione riguardante le fonti antiche che hanno trattato degli affreschi di Mezzaratta, si vuole menzionare il contributo di Crowe e Cavalcaselle nell'aver riassunto e riepilogato un'ampia parte della letteratura artistica precedente, della quale sono stati segnalati e corretti anche eventuali errori, e nell'aver quindi consegnato alla moderna storiografia un testo fondamentale nel quale ripercorrere la fortuna critica riguardante le pitture della chiesa di Santa Maria, ma soprattutto sul quale basare il dibattito circa le questioni attributive e la sistemazione cronologica dei dipinti.[108]

---

[107] A. BOLOGNINI AMORINI, *Vite dei pittori ed artefici bolognesi*, Bologna 1841, I, pp. 13-14.

[108] G.B. CAVALCASELLE, J.A. CROWE, *New History of Painting in Italy*, London, 1864; ed italiana: *Storia della pittura in Italia*, Firenze 1887, IV, pp. 80-82.

Capitolo 2. Gli affreschi della chiesa di Santa Maria di Mezzaratta

2.1. Questioni di organizzazione narrativa

Gli affreschi della chiesa di Santa Maria a Mezzaratta furono eseguiti da diverse generazioni di artisti: gran parte della decorazione fu realizzata tra il 1338 e il 1380, ma alcune aggiunte successive devono essere datate alla metà del Quattrocento.[1] Nel corso di questo lungo arco di tempo, furono almeno una decina i pittori che intervennero nella decorazione della chiesa: a volte essi si affiancarono durante una stessa campagna decorativa lavorando su scene differenti, altre volte collaborarono all'interno di uno stesso riquadro, ma accadde anche che uno stesso artista tornasse a lavorare a Mezzaratta più volte ad intervalli di tempo non ravvicinati; inoltre, un fatto che ha contribuito a complicare la cronologia e l'attribuzione dei dipinti di questo complesso di affreschi fu che almeno tre o quattro degli artisti che vi lavorarono si chiamavano, e a volte si firmarono, "Jacobus".[2] La decorazione murale ebbe inizio in un momento non distante dall'inaugurazione dell'edificio di culto da parte della confraternita di Santa Maria, avvenuta nel 1338, ma i lavori si protrassero per lungo tempo a causa delle modalità di commissione dei singoli affreschi, che furono realizzati progressivamente in relazione alla disponibilità di fondi da parte dei confratelli.[3] Tuttavia, il programma complessivo fu probabilmente progettato dai vertici della confraternita sin dagli esordi, portandolo a compimento alcuni decenni più tardi, in tempi molto più lunghi del previsto:[4] sin dal principio, quindi, il progetto prevedeva le Storie dell'Antico Testamento sulla parete destra e le Storie del Nuovo Testamento sulla controfacciata e sulla parete sinistra.

---

[1] A. VOLPE, in *Pinacoteca Nazionale di Bologna. Catalogo generale. 1. Dal Duecento a Francesco Francia*, a cura di J. BENTINI, G. P. CAMMAROTA, D. SCAGLIETTI KELESCIAN, Bologna 2004, p. 98.

[2] *Ibidem*.

[3] A. VOLPE, *Mezzaratta. Vitale ed altri pittori per una confraternita bolognese*, Bologna 2005, p. 27.

[4] *Ibidem*.

Gli episodi sacri prendevano avvio dal fondo della parete destra, dove le storie dell'Antico Testamento erano disposte in due ordini sovrapposti: la narrazione iniziava al livello superiore con la *Creazione di Adamo*, la *Creazione di Eva*, il *Peccato originale*, la *Cacciata dal Paradiso terrestre*, *Adamo ed Eva costretti al lavoro*, e *Noè che costruisce l'arca*. Tra questi il frammento di pittura raffigurante la *Cacciata di Adamo ed Eva dal Paradiso terrestre* è stato recentemente riscoperto notevolmente ridipinto e trasportato su tela;[5] anche Crowe e Cavalcaselle avevano ricordato che «alcune scene della Creazione» erano state riportate su tela nel corso dell'Ottocento per volere dell'allora proprietario Minghetti e collocate come ornamento della villa annessa alla chiesa.[6] Nessuno dei riquadri è oggi visibile, ma la presenza di queste scene sulle pareti di Mezzaratta è attestata da alcuni disegni di Jean Baptiste Louis Georges Séroux d'Agincourt e dalla testimonianza di Girolamo Bianconi, che le osservò durante un sopralluogo del sottotetto del salone ricavato nella zona absidale.[7] Oggi, presso la sala della Pinacoteca Nazionale di Bologna dedicata agli affreschi di Mezzaratta, le storie veterotestamentarie iniziano con il *Sacrificio di Isacco* (fig. 7), di cui, tuttavia, si è conservata soltanto la parte destra a causa dell'innesto del muro divisorio costruito in epoca napoleonica per volere dei nuovi proprietari dell'edificio. Seguivano poi la *Benedizione di Giacobbe* (fig. 7) e le storie di Giuseppe con *Giuseppe recuperato dal pozzo* (fig. 8), *Giuseppe venduto ai mercanti* (fig. 9), *Il pianto di Giacobbe* (fig. 10), *Giuseppe e la moglie di Putifarre* (fig. 11), *Giuseppe imprigionato* (fig. 11), *Giuseppe nominato governatore* (fig. 12), *I fratelli di fronte a Giuseppe* (fig. 13), *La raccolta delle provviste* (fig. 13), *Giuseppe riconosciuto dai fratelli* (fig. 14), l'ultima delle quali era collocata sul lato sinistro della controfacciata. Il racconto riprendeva nel secondo livello a partire dalla parete di fondo con le storie di Mosè: i dipinti che probabilmente decoravano la zona absidale, di cui peraltro non è giunta alcuna notizia diretta, sono andati perduti a causa degli interventi ottocenteschi e il primo episodio conservato è difficilmente identificabile, rimanendo solamente una figura sulla destra a causa del già

[5] A. VOLPE, *Mezzaratta...*, p. 5.

[6] G.B. CAVALCASELLE, J.A. CROWE, *New History of Painting in Italy*, London, 1864; ed italiana: *Storia della pittura in Italia*, Firenze 1887, IV, p. 80.

[7] Vedi pp. 39-44 del capitolo precedente.

citato muro divisorio; seguivano la *Raccolta della manna* (fig. 15), *Mosè che fa scaturire le acque* (fig. 16), la *Consegna delle tavole della legge* (fig. 17), l'*Adorazione del vitello d'oro* (fig. 17), la *Strage degli Ebrei idolatri* (fig. 18), *Mosè che mostra al popolo le tavole della legge* (fig. 19), l'*Inabissamento dei ribelli al sacerdozio di Aronne* (fig. 20); sono purtroppo perduti gli ultimi due riquadri, di cui il più vicino alla controfacciata rappresentava la *Morte di Mosè*, secondo l'attestazione delle *Vite* vasariane.[8] Nei primi decenni del XV secolo, la parete destra della chiesa di Santa Maria a Mezzaratta fu completata con un terzo ordine di dipinti raffiguranti le storie di Daniele; non si può affermare con sicurezza che questo registro fosse previsto nel programma originario dal momento che, in tal caso, si sarebbe persa la simmetria con la parete sinistra dell'edificio, decorata da soli due ordini di storie.[9]

Le storie del Nuovo Testamento prendevano avvio sulla parete d'ingresso con l'*Annunciazione* (fig. 21) ai due lati del rosone e il *Presepe* (fig. 22) sottostante, continuando con la *Circoncisione* (fig. 23) sulla parte destra della controfacciata. Le storie della vita di Cristo proseguivano nel registro superiore della parete sinistra, a partire dal lato adiacente alla controfacciata: la sequenza prevedeva l'*Adorazione dei Magi* (fig. 24), la *Presentazione al Tempio* (fig. 25), la *Fuga in Egitto* (fig. 26), la *Strage degli Innocenti* (fig. 27), il *Cristo fra i dottori* (fig. 28), il *Battesimo* (fig. 29) e l'immagine devozionale della *Madonna col Bambino* (fig. 29), un innesto tra gli episodi neotestamentari, mentre gli episodi successivi non si sono conservati a causa delle già menzionate trasformazioni ottocentesche subite dall'edificio. Le storie del Nuovo Testamento continuavano nel secondo registro della parete sinistra e la sequenza ripartiva nuovamente dalla controfacciata; tuttavia, i riquadri di questo livello sono fortemente danneggiati e già Malvasia nel Seicento aveva riportato che alcuni di questi erano addirittura illeggibili.[10] Dai frammenti superstiti del quinto riquadro è stato

---

[8] G. VASARI, *Le Vite de' più eccellenti pittori, scultori e architetti*, 1568, ed. a cura di G. MILANESI, Firenze 1878; ristampa anastatica Firenze 1973, II, pp. 140-141: «Cristofano fece da una banda, da che Dio fa Adamo insino alla Morte di Mosè».

[9] G. DEL MONACO, *Problemi di organizzazione narrativa a Mezzaratta*, in *Intrecci d'arte*, vol. 5, n. 1, gennaio 2016, p. 32; disponibile anche online al link: https://intreccidarte.unibo.it/article/view/6429/6196.

[10] C. C. MALVASIA, *Felsina Pittrice*, Bologna 1678, I, p. 18.

riconosciuto l'episodio del *Cieco alle porte di Gerico* (fig. 30),[11] seguito da il *Miracolo del paralitico calato dal tetto* (fig. 31), la *Piscina probatica* (fig. 32) e le scene frammentarie con *Cristo e l'adultera* (fig. 33), un *Miracolo di Cristo* (fig. 33) e la *Resurrezione di Lazzaro* (fig. 34), della quale resta solamente la parte sinistra a causa dell'incidenza del muro divisorio costruito in epoca napoleonica per ampliare il salone della villa annessa. La *Felsina Pittrice* e la *Guida* del 1776 informano che il registro inferiore della parete destra della chiesa di Santa Maria proseguiva con altri riquadri, alcuni riprodotti nei disegni dello storico dell'arte francese d'Agincourt: gli episodi della vita di Cristo raffigurati erano *Lazzaro presso la mensa del ricco Epulone*,[12] *Zaccheo sul sicomoro*, *Cristo e il centurione di Cafarnao*, l'*Ingresso a Gerusalemme*, l'*Ultima Cena* e la *Lavanda dei piedi*. È probabile che le vicende cristologiche si concludessero sulla parete di fondo della chiesa: secondo questa ipotesi in questa parte dell'edificio sarebbero state realizzate le scene della *Crocifissione* e dell'*Incoronazione della Vergine*, le quali potrebbero ancora esistere sotto uno strato di intonaco sulle pareti del salone che ha preso il posto della zona absidale.[13]

Le pareti laterali della chiesa di Mezzaratta presentano un'organizzazione narrativa che rispecchia la disposizione che Jérôme Baschet ha definito "muro per muro" e che consiste nel distribuire gli episodi secondo un ordine che segue la direzione di lettura da sinistra a destra in entrambe le pareti;[14] si tratta si un ordine narrativo presente soprattutto in epoca romanica, ma più raro rispetto agli altri due riscontrabili nel tardo Medioevo, il "parallelo"[15] e il "circolare"[16].

---

[11] A. VOLPE, *Mezzaratta...*, Bologna 2005, p. 68.

[12] Già Malvasia riporta che questo episodio era stato distrutto per la costruzione di un pulpito dal quale aveva predicato Bernardino da Siena. C. C. MALVASIA, *Felsina Pittrice*, Bologna 1678, I, p. 18.

[13] R. GIBBS, *Cristoforo da Bologna, Jacopo di Biondo and the Mezzaratta frescoes in Bologna*, «The Burlington Magazine», CXXXI, n. 1036, 1989, p. 461, n. 8; A. VOLPE, *Mezzaratta...*, Bologna 2005, p. 40.

[14] J. BASCHET, *L'iconographie médiévale*, Paris 2008, pp. 127-128.

[15] Secondo quest'ordine narrativo, il racconto procede dalla parete di fondo alla controfacciata su entrambe le pareti. J. BASCHET, *L'iconographie médiévale*, Paris 2008, pp. 126-127.

[16] Secondo quest'ordine narrativo, il racconto inizia solitamente sulla parete di fondo, procede sulla parete destra e, giungendo in corrispondenza della controfacciata, continua sulla parete sinistra verso quella di fondo. J. BASCHET, *L'iconographie médiévale*, Paris 2008, pp. 128-129.

2.2. Questioni attributive e di cronologia

La sequenza temporale rispettata nell'esecuzione degli affreschi corrisponde, in linea generale, a quella dello svolgimento degli episodi sacri, dando tuttavia precedenza alle storie del Nuovo Testamento, disposte sulla controfacciata e sulla parete sinistra, proseguendo poi con le storie dell'Antico Testamento sulla parete destra. Avendo perduto gli affreschi che decoravano la parte absidale della chiesa, che si suppone fossero i primi ad essere stati realizzati, sono unanimemente riconosciuti come più antichi i dipinti che decoravano la controfacciata, raffiguranti l'*Annunciazione* (fig. 21) e il *Presepe* (fig. 22). Si ritiene che i tempi relativi a questi primi interventi di Vitale a Mezzaratta non possano essere di molto successivi al 1338, anno del trasferimento della confraternita presso la nuova sede, la cui decorazione fu prontamente iniziata.[17] Peraltro, tenendo in considerazione i primi sviluppi della grande scuola locale, la cronologia di questi affreschi è confermata anche dall'analisi stilistica:[18] l'*Annunciazione*, forse contemporanea alle decorazioni absidali, sembra precedere l'invenzione del *Presepe*, il quale però non si allontana troppo dal 1340 dal momento che «una certa brusca maniera» dichiara qualche scarto rispetto alla *Madonna dei Denti* (fig. 35), opera firmata e datata da Vitale nel 1345.[19] Dall'angolo superiore sinistro della controfacciata proviene un frammento di affresco che mostra un'alta cornice e degli *Angeli in volo* (fig. 36): anche se questi ultimi non appaiono di qualità altissima, portano l'impronta stilistica di Vitale e solo a lui, o alla sua bottega, possono essere attribuiti; infatti, l'elaborata cornice sottostante, che fa parte dello stesso momento decorativo, si distingue per la sublime qualità di esecuzione e presenta dei racemi all'antica tra cui, pur nelle pessime condizioni del dipinto, una losanga lascia intravedere un *Profeta* che si

[17] Ivi, p. 37.

[18] R. D'AMICO, M. MEDICA (a cura di), *Vitale da Bologna. Per la Pinacoteca Nazionale di Bologna*, Bologna 1986, p. 112.

[19] A. VOLPE, *Mezzaratta...*, Bologna 2005, pp. 41-42.

contorce secondo la caratteristica dinamica estrosa di Vitale;[20] è probabile che il maestro abbia affidato ad un aiutante le figure angeliche, con un risultato che tuttavia non dovette soddisfarlo.[21] Lo spigolo di affresco (fig. 37) che si trovava sulla controfacciata in posizione simmetrica rispetto a quello appena descritto non presentava figure, pertanto fu reputato privo di attrattiva o di valore e venne presto scialbato dal proprietario,[22] ma una fotografia conservata presso l'Archivio Fotografico della Direzione Musei Emilia Romagna mostra come dovevano apparire le pitture di questa zona, caratterizzate da una cura che si addice solo alla mano di Vitale:[23] pannelli in finto marmo decoravano l'intradosso della finestra, mentre la parete d'ingresso era ornata da una sorta di diamante, con le facce colpite dalla luce o immerse nell'ombra, intorno al quale si disponevano dei tralci all'antica. Sulla controfacciata di Mezzaratta sono individuabili, infine, altri due riquadri riconducibili alla mano di Vitale che raffigurano due episodi di devozione mariana, la *Guarigione miracolosa* (fig. 38) e il *Sogno della Vergine* (fig. 38); tali dipinti rappresentano l'ultimo intervento di Vitale nel cantiere di Mezzaratta dal momento che risultano appartenere ad un momento sicuramente posteriore rispetto al compimento del *Presepe* e degli altri dipinti dell'artista sulla parete sinistra: analisi hanno evidenziato che nella zona della *Guarigione miracolosa* e del *Sogno della Vergine* è stato utilizzato un diverso tipo di intonaco rispetto agli affreschi soprastanti e la posteriorità di questi dipinti è confermata anche dall'esame dello stile, che si mostra raffinato e più consono all'ultimo decennio di attività del maestro bolognese.[24]

La decisione di cominciare i lavori da questi riquadri e di affidarli al maggiore pittore in città, Vitale degli Equi, è probabilmente dovuta all'importanza cui erano tenute queste scene: le scelte iconografiche compiute dalla confraternita di Santa Maria per la decorazione della parete d'ingresso di Mezzaratta risultano particolarmente consone alla

---

[20] A. VOLPE, in *Pinacoteca Nazionale di Bologna...*, Bologna 2004, pp. 99-100.

[21] A. VOLPE, *Mezzaratta...*, Bologna 2005, p. 45.

[22] *Ibidem*.

[23] *Ibidem*.

[24] C. GNUDI, *Vitale da Bologna*, Milano 1962, pp. 57-58.

dedicazione della chiesa e alla devozione alla Vergine, la quale assume un rilievo centrale quale coprotagonista della redenzione del genere umano. Infatti, le scene sulla controfacciata sostituiscono il *Giudizio finale*, soggetto più tradizionalmente raffigurato sulla parete di ingresso, ma ad esso si collegano dal momento che tali episodi, in particolare l'*Annunciazione* e il *Presepe*, si possono leggere come prefigurazione della salvezza e dalla liberazione dalla morte portata dall'incarnazione di Cristo.

La stessa parete d'ingresso della chiesa ospita il riquadro con l'episodio della *Circoncisione* (fig. 23), realizzato congiuntamente da due pittori che sostituirono temporaneamente Vitale sulla scena di Mezzaratta: la presenza di questi due artisti è accertata dalla firma «Jacobus et Simon fecit» oggi ancora visibile, seppure con qualche difficoltà, sull'intonaco originale; questa sottoscrizione è di grande importanza perché testimonia l'indipendenza dei pittori responsabili dei riquadri e la loro estraneità alla bottega di Vitale.[25] La teoria secondo cui nella chiesa di Mezzaratta sarebbe intervenuta una sola grande bottega capeggiata da Vitale degli Equi dipende dalla tradizione critica longhiana[26] e il più recente contributo che segue questa tendenza è quello di Serena Skerl del Conte, la quale attribuiva a Vitale l'ideazione dell'intero ciclo pittorico, in parte eseguito in prima persona, in parte da lui stesso affidato ai suoi collaboratori e in parte lasciato incompiuto.[27] Tuttavia, Alessandro Volpe ha dato una nuova prospettiva agli studi su Mezzaratta prendendo le distanze da questa visione, credendo che l'esistenza di una "bottega", intesa come la presenza accanto al caposcuola di altri pittori cui egli affidava l'esecuzione di parte o di intere opere a lui commissionate, vada dimostrata caso per caso sulla base delle evidenze materiali o dirette: lo studioso ritiene che nelle

---

[25] A. VOLPE, in *Pinacoteca Nazionale di Bologna...*, Bologna 2004, p. 101.

[26] Longhi aveva osservato una continuità tra i modi artistici del maestro e l'attività degli altri pittori bolognesi; R. LONGHI, *La pittura del Trecento nell'Italia settentrionale*, lezioni del corso universitario nell'anno accademico 1934-1935, in *Lavori in Valpadana. Opere Complete*, VI, ed. cons., Firenze 1973, pp. 20-35. La stessa tendenza era proseguita con Carlo Volpe, il quale riteneva che Vitale «calamitò le nuove forze creative costituendo con la sua fiorente bottega una vera scuola, e infine un accademico seguito»; C. VOLPE, *La pittura emiliana del Trecento*, in *Tomaso da Modena e il suo tempo*, atti del convegno internazionale di studi per il 6° centenario della morte (Treviso, 31 agosto - 3 settembre 1979), Treviso 1980, p. 245.

[27] S. SKERL DEL CONTE, *Vitale da Bologna e la sua Bottega nella chiesa di sant'Apollonia a Mezzaratta*, Bologna 1993, p. 30.

opere bolognesi che conosciamo di Vitale sia raro avvertire la presenza di aiuti[28] e che per ritenersi "di bottega" i diversi interventi dovrebbero essere distinguibili entro un impianto compositivo unitario e stabilito dal maestro.[29] Gli affreschi sulle pareti di Mezzaratta realizzati da Vitale mostrano una qualità alta e un'intensità espressiva non riscontrabili nei dipinti che si distaccano dall'operato del maestro, i quali non solo rivelano intenzioni stilistiche disomogenee rispetto a quelli vitaleschi, ma sono anche firmati per sancire l'indipendenza dei pittori che ne furono responsabili e che ne ottennero la commissione direttamente dai membri della compagnia devozionale;[30] si ritiene, quindi, che le firme che si rintracciano su alcuni riquadri delle pareti della chiesa siano la prova dell'estraneità degli artisti che li eseguirono alla sua bottega di Vitale.[31]

La scena della *Circoncisione*, come si deduce dalla presenza della firma «Jacobus et Simon fecit», fu realizzata in collaborazione da due artisti diversi: mentre non vi è alcun dubbio riguardo alla personalità del primo pittore, individuabile in Simone di Filippo, la questione è più controversa per quanto riguarda *Jacobus*, anche a causa del fatto che, come si è detto, furono diversi i pittori con questo nome che lavorarono al ciclo di affreschi, talvolta lasciando la propria firma. È necessario distinguere le responsabilità che Simone e *Jacobus* si spartirono nel riquadro della *Circoncisione* e, a tal fine, si dovranno osservare i dipinti con cui entrambi su ripresentarono anni dopo nel cantiere di Mezzaratta, quando nel registro inferiore della parete sinistra della chiesa firmarono indipendentemente due riquadri contigui: Simone alle prese con il *Miracolo del paralitico calato dal tetto* (fig. 31) e *Jacobus* con la *Probatica Piscina* (fig. 32). Nell'episodio della *Circoncisione*, la maniera di Simone, dal disegno contratto e sgarbato, si riconosce nelle sei figure maschili al centro raccolte attorno al Bambino, mentre quella di *Jacobus*, appassionato alla nota lirica e raddolcita di certi passaggi vitaleschi, si può individuare nei personaggi agli estremi della composizione, la Vergine

---

[28] Un caso particolare è rappresentato dagli angeli dipinti nello spicchio che completava l'angolo superiore della controfacciata di Mezzaratta.

[29] A. VOLPE, *Mezzaratta...*, Bologna 2005, p. 39.

[30] *Ibidem*.

[31] *Ibidem*.

accompagnata da una nutrice e San Benedetto che presenta il committente.[32] Volendo risalire all'identità di questo *Jacobus* tra i diversi omonimi documentati all'epoca come pittori a Bologna, è stata avanzata l'ipotesi che potesse trattarsi di Jacopino di Francesco dei Bavosi o dei Papazzoni,[33] il quale lasciò scritto nel proprio testamento redatto nel maggio del 1371 che, in sua memoria, si facesse dono di un «*doplerium cere pretii XX sol. Bon.* [...] *Societati devotorum Beate Marie Virginis gloriose, que congregatur ad domum constructam et hedificatam a capite superiori prime rate montis extra portam burgi Sancti Mame Civitatis bononie*»;[34] si tratta quindi di un importante testimonianza da parte di un pittore che in tarda età ripensa a Mezzaratta, rafforzando quindi l'ipotesi che possa essere stato lui stesso a lavorare su quelle pareti.[35]

Maggiormente nota alla critica è invece la personalità di Simone, figlio di un Filippo di Benvenuto calzolaio e già documentato come *magister* nel 1354, quando doveva avere da poco compiuto vent'anni.[36] A Roberto Longhi si deve l'ipotesi della formazione di Simone presso Vitale,[37] ma già lo studioso aveva individuato nella pittura dell'artista una componente toscaneggiante, che venne in seguito spiegata da Robert Gibbs[38] e da Alessandro Volpe dimostrando i rapporti e i legami familiari tra Simone e il maestro

---

[32] A. VOLPE, in *Pinacoteca Nazionale di Bologna...*, Bologna 2004, p. 101.

[33] L. FRATI, *Jacopino de' Bavosi. Pittore bolognese del secolo XIV*, «L'arte: rivista di storia dell'arte medievale e moderna», 17, 1914, pp. 393-395; P. G. GIUSTINI, *Jacopino di Francesco (nella seconda metà del'300 bolognese: 1362-1383)*, «L'Arte. Rivista di Storia dell'Arte», LIX, 25, 1960, pp. 265-276; P. CASTELLANI, *Jacopino di Francesco de' Bavosi (o de' Papazzoni)*, *ad vocem*, in *Enciclopedia dell'Arte Medievale*, voll. 12, 1991-2002, VII, Roma 1996.

[34] F. FILIPPINI, G. ZUCCHINI, *Miniatori e pittori a Bologna. Documenti dei secoli XIII e XIV*, Firenze 1947, p. 123.

[35] A. VOLPE, *Mezzaratta...*, Bologna 2005, p. 72.

[36] G. DEL MONACO, *Simone di Filippo detto "dei Crocefissi"*, Padova 2018, p. 39.

[37] R. LONGHI, *La pittura del Trecento nell'Italia settentrionale*, lezioni del corso universitario..., Firenze 1973, p. 63; tale ipotesi fu in seguito sostenuta anche da Carlo Volpe e da Daniele Benati: C. VOLPE, *La pittura emiliana del Trecento*, in *Tomaso da Modena e il suo tempo*, Atti del convegno..., Treviso 1980, pp. 241-242; D. BENATI, *Simone di Filippo*, *ad vocem*, in *Enciclopedia dell'arte medievale*, voll. 12, 1991-2002, X, Roma 1999.

[38] R. GIBBS, *Bolognese Trecento Painting*, «The Burlington Magazine», CXX, n. 901, 1978, pp. 237-238; R.J. GIBBS, *Two Families of Painters at Bologna in the later Fourteenth Century*, «The Burlington Magazine», CXXI, n. 918, 1979,pp. 560- 568, alla p. 564; C. VILLERS, R. GIBBS, R. HELLEN, A. KING, *Simone dei Crocefissi's "Dream of the Virgin" in the Society of Antiquaries, London*, «The Burlington Magazine», CXLII, n. 1169, 2000, pp. 481-486, alla p. 486.

Dalmasio degli Scannabecchi, dal quale avrebbe ereditato la resa plastica e tagliente dei corpi e le fisionomie pungenti e angolose.[39] Tuttavia, Fabio Massaccesi ritiene che gli elementi toscaneggianti nella pittura di Simone possano rivelarsi non tanto come il portato di un giottismo meditato e sorvegliato quale esito della formazione presso Dalmasio, ma piuttosto sulla scia dell'atteggiamento con cui Vitale si misura con le opere di Giotto presenti in città.[40]

La collaborazione tra Simone e *Jacobus* proseguì anche sulla parete sinistra della chiesa, dove i due artisti nel registro superiore realizzarono i riquadri dell'*Adorazione dei Magi* (fig. 24) e della *Presentazione al Tempio* (fig. 25), quest'ultima molto danneggiata e non ritenuta in condizioni tali da poter essere strappata e poter lasciare le pareti della chiesa. La cronologia riguardante i riquadri che vedono la collaborazione di Simone di Filippo e del meno noto *Jacobus* si colloca probabilmente agli inizi della carriera dei due artisti, come si ricava dal confronto stilistico con le opere note di Simone e l'analisi della sequenza con cui furono realizzati i riquadri del registro superiore della parete sinistra nel cantiere di Mezzaratta, che si ipotizza furono eseguiti seguendo la successione dei fatti della vita di Cristo; tuttavia, l'unica sovrapposizione di intonaci verificabile in questa zona mostra che la *Strage degli Innocenti* fu realizzata prima della *Fuga in Egitto*, contraddicendo quindi la sequenza neotestamentaria.[41]

Gli affreschi di Vitale - il *Presepe* sulla controfacciata realizzato intorno al 1338 e il *Battesimo* e la *Madonna col Bambino*, di cui si dirà subito, realizzati sulla parete sinistra intorno al 1345 - dovrebbero stabilire i termini entro cui si colloca la collaborazione tra Simone e *Jacobus* e gli altri interventi sul registro superiore della parete sinistra;[42] si può ipotizzare quindi che tutte queste scene, dalla *Circoncisione* alla *Madonna col Bambino*, abbiano fatto parte di una campagna unitaria, consentita dalle generose

---

[39] A. VOLPE, *Frammenti di un'allegoria agostiniana. Quattro 'Filosofi' di "Dalmasio"*, «Paragone», 53, 2004, pp. 11-13; A. VOLPE, in *Pinacoteca Nazionale di Bologna...*, Bologna 2004, p. 101; A. VOLPE, *Mezzaratta...*, Bologna 2005, pp. 68-72.

[40] F. MASSACCESI, *Un'aggiunta a Simone di Filippo, motivi giotteschi nel seguito di Vitale*, in *Giotto e Bologna*, a cura di M. MEDICA, Milano 2010, pp. 103-109.

[41] A. VOLPE, in *Pinacoteca Nazionale di Bologna...*, Bologna 2004, p. 101.

[42] A. VOLPE, *Mezzaratta...*, Bologna 2005, p. 62.

donazioni dei devoti della confraternita di Santa Maria.[43] Ne consegue, perciò, che la *Circoncisione*, l'*Adorazione dei Magi*, la *Presentazione al Tempio* (dipinte in collaborazione da Simone e *Jacobus*), la *Fuga in Egitto* (dipinta solo da Simone) e la *Strage degli Innocenti* (attribuita ad un anonimo pittore bolognese)[44] debbano essere coeve o poco precedenti all'intervento di Vitale sulla parete sinistra, avvenuto a qualche anno di distanza rispetto alla decorazione della controfacciata eseguita dallo stesso artista alla fine degli anni Trenta.[45] È indiscussa, infatti, l'attribuzione a Vitale degli ultimi due riquadri che si sono conservati nel registro superiore:[46] il *Battesimo* (fig. 29), che si inserisce nella cronistoria neotestamentaria, e la *Madonna col Bambino* (fig. 29), che rappresenta un innesto devozionale coincidente con un altare minore addossato a questa parete, cui probabilmente corrispondeva una piccola porta sulla parete opposta. È pressoché unanime la notazione critica che colloca cronologicamente queste opere intorno al 1345, anno segnato da Vitale sulla *Madonna dei Denti* ricordata sin dal XVII secolo nell'oratorio di Sant'Apollonia presso Mezzaratta, il cui gusto gotico elaborato ed elegante coincide perfettamente con la dimensione stilistica raggiunta nella *Madonna col Bambino* sulla parete della chiesa di Santa Maria.[47]

Le storie della vita di Cristo che seguivano la *Madonna* di Vitale sul registro superiore non ci sono pervenute, ma gli episodi neotestamentari continuavano sul secondo livello, dove si riconoscono ancora attivi, nelle parti superstiti, Simone, *Jacobus* e un nuovo anonimo bolognese. Il primo riquadro adiacente alla controfacciata della chiesa è attribuito a Simone di Filippo e si conserva oggi in uno stato frammentario che ha reso difficile l'individuazione dell'episodio raffigurato con *Il cieco*

---

[43] A. VOLPE, in *Pinacoteca Nazionale di Bologna...*, Bologna 2004, p. 101.

[44] Il dipinto presenta oggi un'attribuzione generica al Maestro della Strage degli Innocenti ma ebbe in passato attribuzioni di prestigio: fu assegnato prima a Tommaso da Modena, L. COLETTI, *I Primitivi. I Padani*, Novara 1947, p. XXXIII; poi a Andrea de' Bartoli, F. ARCANGELI, *Natura ed espressione nell'arte bolognese-emiliana*, catalogo della mostra (Bologna, 12 settembre-22 novembre 1970), Bologna 1970, p. 142.

[45] R. D'AMICO, M. MEDICA, *Vitale da Bologna. Per la Pinacoteca Nazionale di Bologna*, Bologna 1986, p. 112.

[46] R. LONGHI, *La pittura del Trecento nell'Italia settentrionale*, lezioni del corso universitario..., Firenze 1973, p. 28.

[47] C. GNUDI, *Vitale da Bologna*, Milano 1962, p. 38.

alle porte di Gerico (fig. 30), riconoscibile per il fatto che il personaggio trattenuto a braccia nella parte superiore del dipinto ha gli occhi chiusi.[48] Il riquadro è collocato a fianco di quello che ospita il *Miracolo del paralitico calato dal tetto* (fig. 31), anch'esso firmato da Simone, seguito dalla *Probatica Piscina* (fig. 32), su cui invece appose la propria firma lo *Jacobus* che aveva lavorato sul registro superiore della stessa parete; la questione attributiva è più complessa per quanto riguarda il riquadro con *Cristo e l'adultera* (fig. 33), unica opera di un pittore altrimenti anonimo e ignoto, non esente dall'influenza vitalesca nell'andamento lirico della composizione, tuttavia accompagnato da una volumetria e composizione elaborate in chiave toscana.[49] La *Resurrezione di Lazzaro* (fig. 34), di cui si conserva un eloquente frammento, può essere restituita alla mano di Simone grazie al sostegno del ricordo della firma del pittore tramandato da Malvasia, un'attribuzione che peraltro risulta comprovata anche dal confronto stilistico.[50]

I tempi dell'intervento del Maestro dell'*Adultera* e del secondo operato di Simone e *Jacobus* sulla parete sinistra di Mezzaratta vanno collocati poco oltre l'inizio del sesto decennio del Trecento, ma va sottolineato che l'esecuzione dei dipinti del registro inferiore non seguì un percorso regolare e coerente.[51] Innanzitutto, l'utilizzo fra i riquadri di un differente modulo di fascia decorativa va considerata come una possibile argomentazione per posticipare la *Piscina Probatica* e il *Miracolo del paralitico* rispetto agli altri dipinti del medesimo livello;[52] a ciò si aggiunge che i rilievi avviati sulla sovrapposizione degli intonaci, eseguiti tuttavia solo in parte a causa del fatto che lo strappo degli affreschi avvenne in modo regolare e frammentario, hanno evidenziato che

---

[48] A. VOLPE, *Mezzaratta...*, Bologna 2005, p. 68.

[49] D. BENATI, *Jacopo Avanzi nel rinnovamento della pittura padana del secondo '300*, Bologna 1992, p. 47.

[50] C. C. MALVASIA, *Felsina Pittrice*, Bologna 1678, I, p. 18.

[51] A. VOLPE, *Mezzaratta...*, Bologna 2005, p. 75.

[52] R. GIBBS, *Cristoforo da Bologna, Jacopo di Biondo and the Mezzaratta frescoes in Bologna*, «The Burlington Magazine», CXXXI, n. 1036, 1989, p. 461.

la *Piscina Probatica* fu eseguita posteriormente rispetto ai dipinti che le si accostano, come per riempire un tassello mancante.[53]

Le storie dell'Antico Testamento furono realizzate sulla parete destra della chiesa di Mezzaratta in un momento successivo rispetto a quelle neotestamentarie sopra commentate. Gli affreschi giunti da questa parete alla Pinacoteca Nazionale furono strappati in sezioni più grandi rispetto ai singoli riquadri, il che ha consentito di osservare la sovrapposizione degli intonaci dalla quale si è rilevato che le storie furono eseguite nell'ordine corrispondente alla sequenza in cui si susseguono gli episodi biblici, partendo dall'alto e stendendosi da sinistra a destra.[54] Le storie della Creazione sono testimoniate solamente dalle fonti antiche e da alcuni frammenti in collezione privata, mentre gli episodi veterotestamentari sopravvissuti e provenienti dal registro superiore trattano il *Sacrificio di Isacco* (fig. 7), la *Benedizione di Giacobbe* (fig. 7), per poi dedicarsi in maniera più estesa alle storie di Giuseppe, le quali si concludono sulla controfacciata con *Giuseppe riconosciuto dai fratelli* (fig. 14). Gli affreschi più antichi che si sono conservati, dal *Sacrificio di Isacco* a *Giuseppe recuperato dal pozzo* (fig. 8), si devono ad un anonimo pittore, cosiddetto Maestro del pozzo, la cui maniera risente dell'insegnamento vitalesco, ma è segnata anche dal fascino del giovane Simone dei Crocifissi.[55] Va segnalato che parte della critica ha avuto la tendenza ad attribuire questi affreschi a Simone,[56] al quale, come si ricava da un contratto del 1366, furono commissionate quattro storie dell'Antico Testamento sulla parete destra;[57] questa sovrapposizione porta con sé la possibilità di considerare lo *Jacobus* firmatario delle storie di Giuseppe come lo stesso artista che anni prima aveva lavorato sulla parete sinistra accanto e in collaborazione con Simone, quindi il supposto Jacopino di

---

[53] A. VOLPE, *Mezzaratta...*, Bologna 2005, p. 75.

[54] Ivi, p. 83.

[55] *Ibidem*. Diversamente si credeva prima dei rilievi sulla sovrapposizione degli intonaci, affermando che il Maestro del pozzo avrebbe lavorato sotto la direzione dello *Jacobus* autore delle storie di Giuseppe e di tutte le sinopie di questo registro: A. CONTI, in *Pittura bolognese del '300. Scritti di Francesco Arcangeli*, Bologna 1978, p. 139; D. BENATI, *Jacopo Avanzi nel rinnovamento della pittura padana del secondo '300*, Bologna 1992, p. 50.

[56] S. SKERL DEL CONTE, *Vitale da Bologna e la sua Bottega nella chiesa di sant'Apollonia a Mezzaratta*, Bologna 1993, pp. 65-66.

[57] Vedi pp. 14-15.

Francesco.[58] Tale ipotesi tuttavia comporterebbe un profondo cambiamento stilistico da parte di entrambi gli artisti nel passaggio da una parete e l'altra della chiesa, un fatto che non sembra essere supportato dal confronto con le altre opere note di Simone e dalla constatazione che lo *Jacobus* delle storie veterotestamentarie dimostra un'esperienza molto più complessa rispetto al pittore omonimo attestato sulla parete sinistra.[59] Questa teoria, inoltre, contrasta con il riconoscimento, di cui si dirà poco oltre, dello *Jacobus* che firmò le storie di Giuseppe con Jacopo Benintendi detto "il Biondo",[60] il quale morì nel 1363 e che perciò non poteva essere presente a Mezzaratta dopo il 1366.[61]

Come si è detto, i più recenti affreschi della parete sinistra sono da collocare cronologicamente intorno alla metà del Trecento, cui seguì di poco, probabilmente nel 1352, l'esecuzione dei più tardi dipinti vitaleschi sulla controfacciata; l'inizio dei lavori sulla parete destra non dovette attendere molto tempo, perciò le storie del Maestro del pozzo non devono discostarsi molto dall'ultima presenza di Vitale nel cantiere di Mezzaratta. L'intervento di *Jacobus* per le storie di Giuseppe, invece, rappresenta uno iato sia stilistico sia cronologico rispetto agli affreschi precedenti, anche se l'interruzione non superò di molto il lustro dal momento che il termine *ante quem* è segnato dalla morte di Jacopo Benintendi.[62] Nonostante la pausa nell'esecuzione dei lavori, il registro superiore della parete destra riflette un progetto espositivo unitario, ritmato da colonnine tortili che sembrano poggiare sul piano che accoglie la scena sacra senza soluzione di continuità: l'invenzione appartiene al Maestro del Pozzo, se non all'artista che forse lo precedette sullo stesso livello, mentre *Jacobus* dovette accordarsi a tale soluzione; risulta evidente, quindi, che la firma di quest'ultimo inserita all'interno

---

[58] Tale ipotesi è stata suggerita ad Alessandro Volpe da Miklós Boskovitz: A. VOLPE, in *Pinacoteca Nazionale di Bologna...,* Bologna 2004, p. 104.

[59] A. VOLPE, *Mezzaratta...*, Bologna 2005, pp. 84-85.

[60] R. GIBBS, *Cristoforo da Bologna, Jacopo di Biondo and the Mezzaratta frescoes in Bologna*, «The Burlington Magazine», CXXXI, n. 1036, 1989, p. 464.

[61] A. VOLPE, *Mezzaratta...*, Bologna 2005, p. 84.

[62] Ivi, p. 87.

della scena di *Giuseppe venduto ai mercanti* (fig. 9) non si riferisca a una responsabilità di tutto il registro, ma segni il primo episodio eseguito dall'autore.[63]

L'identificazione dello *Jacobus* delle storie di Giuseppe con Jacopo Benintendi è un'acquisizione relativamente recente: la firma di questo artista fu ignorata per lungo tempo nel corso degli studi che avviarono la discussione scientifica su Mezzaratta,[64] ma nel 1950 Roberto Longhi indirizzerà la questione critica attribuendo queste scene a Cristoforo da Bologna.[65] L'intuizione longhiana fu sviluppata da Robert Gibbs combinandola con la collazione dei documenti che testimoniano l'esistenza del pittore Jacopo Benintendi detto "il Biondo", padre di Cristoforo: lo *Jacobus* che firmò le storie di Giuseppe può quindi corrispondere adeguatamente a questa figura stilistica, diversa da Cristoforo, ma essenziale per la sua formazione da artista.[66] Si può ipotizzare che, data questa relazione familiare, Jacopo, ormai anziano o malato, possa aver delineato in maniera generale la struttura delle scene e la posizione dei personaggi accordandole al proprio gusto e stile, lasciando poi però gran parte dell'esecuzione al figlio: ne consegue quindi che, in quanto capo della bottega di famiglia, solo la firma del padre sarebbe apparsa sugli affreschi, non quella di Cristoforo.[67] L'identificazione della figura di Jacopo Benintendi nell'autore delle storie di Giuseppe ha restituito agli studi una delle personalità artistiche più interessanti del periodo, un pittore acuto e al corrente di alcune novità artistiche di matrice padovana, in particolare nelle dinamiche spaziali, e capace di coniugare la vena espressionistica bolognese della prima metà del secolo con le più aggraziate realizzazioni gotiche di Vitale.[68]

---

[63] *Ibidem*.

[64] R. LONGHI, *La pittura del Trecento nell'Italia settentrionale*, lezioni del corso universitario..., Firenze 1973, pp. 61-62.

[65] R. LONGHI, *Mostra della pittura bolognese del Trecento*, catalogo della mostra (Bologna, 27 maggio-15 ottobre 1950), in *Lavori in Valpadana. Opere Complete*, VI, ed. cons., Firenze 1973, p. 164.

[66] R. GIBBS, *Cristoforo da Bologna, Jacopo di Biondo and the Mezzaratta frescoes in Bologna*, «The Burlington Magazine», CXXXI, n. 1036, 1989, pp. 462-464.

[67] Ivi, p. 464.

[68] P. COVA, *Nuove indagini sulla pittura gotica in San Domenico a Bologna: Jacopo Benintendi detto "il Biondo" e la decorazione della cappella di Taddeo Pepoli*, «Bollettino d'arte», 21, s. VII, 2014, pp. 14-15.

La mano di Cristoforo di Jacopo[69] è stata invece individuata nei primi episodi delle storie di Mosè sopravvissuti nel registro inferiore della parete destra, un'assegnazione sostenuta anche dalla notizia vasariana secondo cui «Cristoforo fece da una banda, da che Dio fa Adamo insino alla morte di Mosè»;[70] le indicazioni di Vasari si riferiscono anche a parti della decorazione che sono andate perdute e a scene che sono da attribuire ad altri artisti, ma per *La raccolta della manna* (fig. 15), *Mosè che fa scaturire una sorgente* (fig. 16), *La consegna delle tavole della legge* (fig. 17) e *L'adorazione del vitello d'oro* (fig. 17) i riscontri stilistici consentono l'avvistamento della fase iniziale dell'attività di Cristoforo, i cui esordi si collocano intorno al 1360.[71]

Cristoforo lavora a Mezzaratta in stretta collaborazione con Jacopo Avanzi,[72] al quale si attribuisce la scena della *Strage degli Ebrei idolatri* (fig. 18), che rappresenta l'unica opera del pittore rimasta a Bologna.[73] Il legame tra i due pittori è evidente non soltanto sul piano stilistico, ma anche su quello compositivo: l'analisi della sovrapposizione degli intonaci mostra che le cornici che circondano le scene eseguite dai due artisti furono realizzate unitamente e precedentemente rispetto ai singoli riquadri istoriati; ne risulta, perciò, che Jacopo Avanzi e Cristoforo da Bologna si spartirono i compiti di una commissione unitaria assegnando a ciascuno una parte da eseguire, senza tuttavia collaborare all'interno dello stesso dipinto.[74] L'opera di Jacopo Avanzi vede a Mezzaratta una delle più antiche espressioni del pittore e va collocata nella seconda metà degli anni Sessanta, dopo la realizzazione degli affreschi del registro superiore, e i primi anni Settanta, quando il pittore avvierà l'evoluzione stilistica che gli consentirà di

---

[69] D. RIGAUX, *Cristoforo da Bologna, il Vecchio*, *ad vocem*, in *Enciclopedia dell'Arte Medievale*, voll. 12, 1991-2002, V. Città-Everan, Roma 1994.

[70] G. VASARI, *Le Vite de' più eccellenti pittori, scultori e architetti*, 1568, ed. a cura di G. MILANESI, Firenze 1878; ristampa anastatica Firenze 1973, II, pp. 140-141.

[71] M. FERRETTI, in *Pittura bolognese del '300. Scritti di Francesco Arcangeli*, Bologna 1978, p. 212.

[72] E. ARSLAN, *Jacopo Avanzi*, *ad vocem*, in *Dizionario biografico degli italiani*, 100 voll., 1960-2020, IV. Arconati-Bacaredda, Roma 1962.

[73] D. BENATI, *Jacopo Avanzi nel rinnovamento della pittura padana del secondo '300*, Bologna 1992, pp. 53-56.

[74] A. VOLPE, in *Pinacoteca Nazionale di Bologna...*, Bologna 2004, p. 104.

giungere agli alti risultati padovani.[75] Non si conoscono gli esiti della storia artistica del bolognese, così come non rimangono tracce del suo esordio, che deve tuttavia risalire a non oltre l'inizio del settimo decennio data la sicurezza palesata nella composizione della scena di Mezzaratta.[76] La cronologia della *Strage degli Ebrei idolatri* avanzesca si applica anche alle storie di Mosè attribuite a Cristoforo, il cui percorso, che qui vede una delle sue prime fasi, non è tuttavia ancora del tutto chiarito;[77] egli comunque tornerà a lavorare per la compagnia di Mezzaratta alcuni anni dopo, quando gli verrà commissionata la *Madonna della Misericordia*, opera da lui firmata 1380 e ricordata sull'altare della chiesa nel 1776.[78]

Al giovane Jacopo di Paolo sono concordemente attribuite le scene che seguono quella dell'Avanzi, che raffigurano *Mosé che mostra al popolo le tavole della legge* (fig. 19) e l'*Inabissamento dei ribelli al sacerdozio di Aronne* (fig. 20). I due riquadri, di larghezza leggermente minore rispetto ai precedenti, si accordano a questi attraverso una cornice decorata in maniera del tutto simile e concludono, collocandosi cronologicamente negli anni Settanta del secolo,[79] la serie di affreschi trecenteschi nella chiesa di Santa Maria a Mezzaratta. Jacopo di Paolo si presenta come l'esponente di maggiore spicco del neogiottismo bolognese sulla scia aperta da Jacopo Avanzi: tale dipendenza risulta esplicita nelle due scene mosaiche dipinte accanto a quella avanzesca sulla parete destra della chiesa di Mezzaratta, dove l'artista più giovane opera in ossequio alle scelte perseguite dal più anziano.[80]

---

[75] A. VOLPE, *Mezzaratta...*, Bologna 2005, p. 95.

[76] MARCHESELLI ANDREA, *Su Jacopo Avanzi, neogiottesco bolognese*, «Il carrobbio», 13, 1987, p. 252.

[77] Ivi, pp. 93-94.

[78] C. C. MALVASIA, *Pitture scolture ed architetture delle chiese, luoghi, pubblici, palazzi e case della città di Bologna*, VI ed., Bologna 1776, pp. 306-307. Dispersa tra la fine del Settecento e l'inizio dell'Ottocento, la *Madonna della Misericordia* fu rintracciata nella collezione Guerrina di Genova nel 1937, dove in seguito subì una mutilazione durante un bombardamento aereo; acquistata dallo stato italiano nel 1966, fu restaurata da Ottorino Nonfarmale ed è oggi conservata presso la Pinacoteca Nazionale di Bologna: cfr. W. ARSLAN, *Cristoforo da Bologna*, «Rassegna d'arte», XIX, 1937, pp. 85-114; M. FERRETTI, in *Pittura bolognese del '300. Scritti di Francesco Arcangeli*, Bologna 1978, p. 218.

[79] D. BENATI, *Un altarolo portatile di Jacopo di Paolo*, «Paragone», 431-433, 1986, p. 7; A. BOTTARELLI, *Jacopo di Paolo*, «Strenna storica bolognese», 1990, pp. 108-109.

[80] F. MASSACCESI, *Un affresco a monocromo di Jacopo di Paolo e la sua formazione tra Bologna e Padova*, «Proporzioni», V, 2006, p. 8.

Dalla stessa parete destra della chiesa proviene un altro affresco strappato e conservato presso i depositi della Pinacoteca Nazionale di Bologna: si tratta di un dipinto quattrocentesco che si trovava in un terzo registro inferiore agli altri, firmato da un pittore di nome Lorenzo.[81] L'episodio raffigurato sembra essere una scena nunziale, ma non è stato ancora riconosciuto il fatto veterotestamentario cui si riferisce, mentre il frammento che si trova a fianco, gravemente danneggiato, sembra raffigurare un episodio tratto dal Libro di Daniele che narra dei tre giovani gettati nella fornace perché si rifiutavano di adorare la statua di Nabucodonosor.[82] L'episodio è documentato sulla parete di Mezzaratta da un disegno di Séroux d'Agincourt e dalla guida del 1776, che lo ricorda accompagnato dalla firma «Laurentius f.»;[83] anche l'abate Lanzi, nel descrivere gli affreschi della chiesa, si soffermò su questa iscrizione, confondendo però l'autore dei dipinti con Lorenzo Veneziano.[84] Rimane ipotetico il riconoscimento recentemente proposto di Lorenzo di Antonio come possibile autore degli affreschi quattrocenteschi di Mezzaratta, i quali tuttavia non si mostrano di alta qualità e sembrano prodotti da un artista che percepisce le novità rinascimentali in maniera superficiale rispetto a radici culturali decisamente retrograde.[85]

2.3. Il problema critico degli affreschi di Vitale da Bologna a Mezzaratta

Per molto tempo, verosimilmente dalla fine del XVI secolo alla prima metà del XX, Vitale "degli Equi" è stato conosciuto come "Vitale delle Madonne": l'usanza di riferirsi all'artista trecentesco in base alla tipologia di opere che gli sono più frequentemente attribuite perdura a Bologna più a lungo che altrove.[86] Tra gli artisti attivi nel XIV

---

[81] A. CONTI, in *Pittura Bolognese del '300. Scritti di Francesco Arcangeli*, Bologna 1978, p. 139.

[82] A. VOLPE, *Mezzaratta...*, Bologna 2005, p. 101.

[83] C. C. MALVASIA, *Pitture scolture ed architetture delle chiese, luoghi, pubblici, palazzi e case della città di Bologna*, VI ed., Bologna 1776, p. 310.

[84] L. LANZI, *Storia pittorica dell'Italia*, Bassano 1789, II, p. 13.

[85] A. VOLPE, *Mezzaratta...*, Bologna 2005, p. 103.

[86] D. BENATI, *Percorso di Vitale*, in *Le Madonne di Vitale. Pittura e devozione a Bologna nel Trecento*, catalogo della mostra (Bologna, 20 novembre 2010-20 febbraio 2011), a cura di M. MEDICA, Ferrara 2010, p. 19.

secolo, Vitale è stato in Emilia uno dei maggiori protagonisti, considerato per lungo tempo il fondatore della scuola pittorica bolognese; malgrado l'attribuzione di questo importante ruolo, sono scarse le notizie documentarie che lo riguardano e poche sono le opere a cui ci si può riferire con sicurezza per ricostruire il percorso stilistico del pittore: profonde sono le incertezze e molti sono i nodi di discussione sul catalogo vitalesco, dovuti anche alla mancanza di lavori certi riconducibili alla giovinezza e alla tarda maturità del maestro.[87] Tali questioni si legano alle problematiche relative alla pittura del Trecento bolognese, per il quale la critica della seconda metà del XIX secolo ha rilevato la precocità degli esiti pienamente gotici maturati dagli artisti sin dai primi decenni del secolo,[88] anticipando il quadro storico-artistico tracciato da Roberto Longhi;[89] questa revisione ha consentito una rilettura del profilo di Vitale, il quale non è più da ritenersi un maestro emergente solitario ed egemone, bensì un artista che ha presto ereditato un retaggio di poetiche figurative aperte in più direzioni e le ha strette in una coerenza di stile, elevata poi a simbolo del gotico bolognese.[90] Il contesto in cui Vitale svolse la sua formazione artistica è quindi stato chiarito dalla revisione dell'intero ambito della pittura bolognese, con l'anticipazione dell'attività di importanti personalità anonime (il Maestro del 1333, i pittori appartenenti al "gruppo dello Pseudo Jacopino", lo Pseudo Dalmasio), alle quali si riconosce il merito di aver tracciato le principali linee stilistiche della cultura artistica cittadina; questi artisti ebbero quindi agio di fondare un sistema figurativo di estrema felicità narrativa e di empirico naturalismo dialogando liberamente con la cultura riminese e pistoiese.[91]

---

[87] R. D'AMICO, M. MEDICA (a cura di), *Vitale da Bologna. Per la Pinacoteca Nazionale di Bologna*, Bologna 1986, p. 11.

[88] L. BELLOSI, *Buffalmacco e il Trionfo della Morte*, Torino 1974, pp. 84-87; C. VOLPE, *La pittura emiliana del Trecento*, in *Tomaso da Modena e il suo tempo*, atti del convegno..., Treviso 1980, pp. 237-248.

[89] R. LONGHI, *La pittura del Trecento nell'Italia settentrionale*, lezioni del corso universitario..., Firenze 1973, pp. 3-90; R. LONGHI, *Mostra della pittura bolognese del Trecento*, catalogo della mostra..., Firenze 1973, pp. 155-169.

[90] C. VOLPE, *La pittura emiliana del Trecento*, in *Tomaso da Modena e il suo tempo*, atti del convegno..., Treviso 1980, p. 245.

[91] A. VOLPE, *Mezzaratta...*, Bologna 2005, p. 40.

Rispetto ai suoi predecessori, Vitale ebbe la possibilità di riflettere più profondamente sui fatti artistici avvenuti a Bologna nei primi anni Trenta, quando apparvero compresenti presso la Porta di Galliera i più antitetici tra i poli stilistici europei:[92] da una parte una profusione di opere e oggetti prodotti oltralpe, la cui eleganza e ricchezza esprimevano la ricercatezza lineare propria del gotico francese, d'altra parte la presenza al lavoro di alcuni dei più rinomati e celebrati artisti del momento, tra i quali spicca il nome di Giotto che, secondo la tradizione, avrebbe operato nella cappella della rocca del cardinale Bertrando del Poggetto, dalla quale potrebbe provenire il polittico firmato dal maestro toscano, ora nella Pinacoteca Nazionale di Bologna.[93] Vitale sperimenterà una personale combinazione di queste due proposte, gotica e giottesca, elaborando un linguaggio "popolare" che pone l'accento sui valori profondamente autoctoni, non per la mancanza di modelli alti, ma per la volontà comunicativa che porta il pittore a insistere sugli argomenti più eloquenti al fine di sottolineare il carattere dell'episodio di volta in volta trattato, in vista di un pieno coinvolgimento emotivo.[94] Sono ancora numerosi gli interrogativi legati alle ragioni delle scelte espressive del pittore e all'affascinante linguaggio vitalesco, caratterizzato da una "facilità" e un' "immediatezza" che non sono sinonimi di una ricerca formale priva di problemi;[95] una difficoltà ulteriore per l'indagine dell'opera di Vitale è legata alla rarità delle testimonianze sopravvissute e delle opere certe e datate riferibili all'artista.

La mancanza di documentazioni precise e attendibili caratterizza anche il lavoro compiuto da Vitale presso la chiesa di Santa Maria di Mezzaratta, per il quale la critica ha proposto nel tempo letture differenti, ma che, se si escludono Toesca, che ipotizzava un'attribuzione ad un altro maestro attivo allo scadere del secolo,[96] e Arslan, che credeva

---

[92] *Ibidem*.

[93] F. MASSACCESI, *Dopo Giotto: Firenze, Rimini, Bologna, Padova*, in *Il Medioevo. Castelli, mercanti, poeti*, a cura di U. ECO, Milano 2011, p. 682.

[94] D. BENATI, *Tra Giotto e il mondo gotico: la pittura a Bologna negli anni di Bertrando del Poggetto*, in *Giotto e le arti a Bologna al tempo di Bertrando del Poggetto*, a cura di M. MEDICA, catalogo della mostra (Bologna, 3 dicembre 2005-28 marzo 2006), Milano 2005, p. 72.

[95] Ivi, p. 70.

[96] P. TOESCA, *Il Trecento*, Torino 1951, p. 138.

il ciclo iniziato negli anni Sessanta,[97] si sono quasi tutte orientate ad un confronto con la vitalesca *Madonna dei Denti*, sulla quale è segnata la data 1345. In un primo momento, Longhi giunse ad individuare due diversi momenti di intervento di Vitale a Mezzaratta, il primo con il grande *Presepe*, secondo lui vicino al tempo della *Madonna dei Denti*, e il secondo con il *Battesimo* e la *Vergine col Bambino*;[98] è invece da attribuire allo Gnudi il merito di aver chiarito i tempi di esecuzione degli affreschi, individuando un terzo intervento più tardo nella parete di ingresso, con la realizzazione degli episodi del *Sogno della Vergine* e la *Guarigione miracolosa*.[99] La successiva letteratura critica si è occupata di definire con più precisione la cronologia delle presenze di Vitale a Mezzaratta e dell'intero ciclo decorativo, svolgendo sia delle analisi tecniche sia dei confronti stilistici, che si sono dovuti misurare con il difficile problema della lacunosità del catalogo vitalesco, soprattutto per quanto riguarda l'attività giovanile del maestro.

Un importante punto fermo è stato stabilito dal riconoscimento della precocità della *Crocifissione* della collezione Johnson di Filadelfia, riferita ai primi anni Trenta, che ha permesso di avanzare delle nuove ipotesi sull'attività giovanile, aspra e goticamente impuntata, di Vitale;[100] infatti, la vicinanza con i modi del Maestro del 1333 segna tanto quest'opera quanto il *San Giorgio e il drago* della Pinacoteca di Bologna, anch'esso fissato ad una data intorno al 1330, nel quale si nota uno «sgarbato espressionismo» che in seguito Vitale sarebbe giunto a ricomporre entro sigle più preziose e raffinate.[101] Il primo documento che ricorda Vitale pittore risale al 1330, quando egli riscosse il saldo per i lavori condotti nella cappella di Filippo Odofredi in San Francesco a Bologna;[102] i lavori dovettero però proseguire oltre, dato che nel 1340 risulta un pagamento per vari

---

[97] E. ARSLAN, *Catalogo delle cose d'arte e di antichità d'Italia-Vicenza I, le chiese*, Roma 1956, p. 193.

[98] R. LONGHI, *La pittura del Trecento nell'Italia settentrionale*, lezioni del corso universitario..., Firenze 1973, pp. 28-29.

[99] C. GNUDI, *Vitale da Bologna*, Milano 1962, p. 57-58.

[100] C. VOLPE, *La pittura emiliana del Trecento*, in *Tomaso da Modena e il suo tempo*, atti del convegno..., Treviso 1980, p. 240.

[101] D. BENATI, in *La Pittura in Italia, Il Duecento e il Trecento*, a cura di E. CASTELNUOVO, II, Milano 1986, p. 219.

[102] F. FILIPPINI, G. ZUCCHINI, *Miniatori e pittori a Bologna. Documenti dei secoli XIII e XIV*, Firenze 1947, p. 230.

interventi pittorici nello stesso complesso dei francescani bolognesi.[103] Della decorazione eseguita in questa sede resta solo l'*Ultima Cena*, rinvenuta nel 1935 nel refettorio della foresteria e oggi conservato presso la Pinacoteca Nazionale,[104] la cui lettura stilistica non prospetta tuttavia soluzioni univoche: se da una parte è stato rilevato che il dipinto «is the most Giottesque of all the artist's compositions»,[105] e dunque potrebbe legarsi alla giovanile ammirazione degli affreschi di Giotto presso la Rocca di Galliera, d'altra parte si nota anche una ricerca di cadenze gotiche, aggraziate ed eleganti, che spingono verso una fase posteriore, accordandosi con la cronologia fissata dal documento del 1340.[106] La datazione da assegnare all'*Ultima Cena* può essere scelta per discutere i dipinti vitaleschi della controfacciata di Mezzaratta, in particolare l'*Annunciazione* (fig. 21), poiché il gigantismo dell'Angelo, la composta reazione della Vergine, la complessa volumetria dell'inginocchiatoio e della tenda che funge da sfondo alla scena sono vicini agli affreschi francescani;[107] se, come si è detto, il compimento dell'*Annunciazione* di Mezzaratta non dovette attendere molto la conclusione dei lavori per la sede della Confraternita avvenuta nel 1338, è possibile sostenere una data attardata, comunque nel quarto decennio del Trecento, per l'affresco della foresteria francescana.[108] L'*Annunciazione* di Mezzaratta, quasi invisibile a causa del controlume, rimase quasi inosservata fino al 1948, quando fu distaccata dalla parete (fig. 39) e i suoi protagonisti apparvero forzati nelle misure per poter colmare il vuoto dell'oculo aperto fra di loro. Di poco successiva è la realizzazione del *Presepe* (fig. 22) sottostante, che ha in parte riacquistato chiarezza e leggibilità grazie ai restauri eseguiti nel 2003 da Ottorino Nonfarmale, i quali hanno giovato al ritmo sfrenato e al chiassoso concerto degli angeli (fig. 40) intorno alla Sacra Famiglia, la quale invece risulta

---

[103] Ivi, p. 231.

[104] C. BRANDI, *Un "Cenacolo" di Vitale scoperto nel convento di S. Francesco a Bologna*, in «Bollettino d'Arte», III, XXIX, pp. 364-376.

[105] M. BOSKOVITZ, *The Thyssen-Bornemisza Collection. Early Italian Painting (1290-1470)*, London 1990, p. 210.

[106] D. BENATI, in *Pinacoteca Nazionale di Bologna...*, Bologna 2004, p. 91.

[107] A. VOLPE, *Mezzaratta...*, Bologna 2005, p. 41.

[108] *Ibidem*.

irrimediabilmente compromessa dallo scorrere delle acque piovane che per decenni entrarono dalla finestra soprastante (fig. 41).[109] Il tempo del narrato si consuma in un istante, soprattutto in questo gruppo centrale, dove si svolge la preparazione del bagnetto al Bambino, che nulla presenta della tradizionale iconografia in cui questa operazione è affidato al gruppo delle nutrici e che a Mezzaratta diviene occasione di originali avvenimenti: Giuseppe versa l'ultima goccia da una bellissima brocca, la Vergine saggia la temperatura dell'acqua con il dito, l'asino e il bue, vivaci e parlanti, paiono sul punto di scattare, un angelo si contorce sotto le ali aperte nell'annuncio ai pastori, che più in basso si inginocchiano lasciando il gregge alla guardia di uno strano cane (fig. 42). Vitale in questo episodio dà prova di appassionata lena narrativa e di gotico entusiasmo, la cui esecuzione non deve discostarsi molto nel tempo dal 1340, dal momento che «una certa brusca maniera» dichiara qualche scarto rispetto al perfetto dominio dell'elegante goticismo espresso nella *Madonna dei Denti*.[110]

Nei primi anni Quaranta Vitale è chiamato ad eseguire una serie di opere nella città di Ferrara: un documento del 1343 informa della commissione di quattro statue lignee da collocarsi nella cattedrale, il che dimostra l'abilità del maestro non solo in campo pittorico,[111] mentre dall'oratorio dei Battuti Bianchi di Ferrara proviene la tavola della *Madonna col Bambino*, oggi nella Pinacoteca Vaticana.[112] In questi stessi anni deve cadere anche l'esecuzione del breve ciclo con le *storie di San Maurelio* nel sacello alla base del campanile della chiesa di Santo Stefano a Ferrara, ora conservati al Museo di casa Romei.[113] Gli affreschi ferraresi si collocano a qualche anno di distanza dallo scatto irregolare e fremente del *Presepe* di Mezzaratta: la sperimentazione felicemente

---

[109] Archivio Fotografico della Direzione Musei Emilia Romagna, cassetto schede "Mezzaratta", fascicolo 16, Relazione sull'intervento di restauro eseguito sul Presepio, affresco di Vitale da Bologna esposto nelle sale della Pinacoteca di Bologna.

[110] Ivi, p. 42.

[111] F. FILIPPINI, G. ZUCCHINI, *Miniatori e pittori a Bologna. Documenti dei secoli XIII e XIV*, Firenze 1947, p. 231.

[112] F. ROSSI, *Catalogo della Pinacoteca Vaticana. Il Trecento: Umbria, Marche, Italia del Nord*, Città del Vaticano 1994, p. 132.

[113] A. VOLPE, *Vitale a Ferrara: sventure e risarcimenti*, «Nuovi studi», 5, 1998, p. 5; G. LAMBORGHINI GIOVANNI, *Vitale sì, Vitale no: la presenza del pittore bolognese nella chiesa di Santo Stefano a Ferrara*, «Ferrara», 34, pp. 50-55; consultabile anche online al link: https://rivista.fondazioneestense.it/it/2011/num-34/item/750-vitale-sì-vitale-no.

narrativa troverà presto soluzioni di maggior impegno formale e di un più composto ordine espressivo, elaborando quindi la soluzione di stile che nella *Madonna dei denti* (fig. 35) giunge ad un equilibrio fra il modello giottesco presente a Bologna, l'eloquente narrativa di matrice bolognese e l'eleganza ricercata della grafica gotica.[114]

Questa tavola, ora presso il museo Davia Bargellini di Bologna, firmata e datata da Vitale nel 1345, si pone come momento culminante della maturazione artistica del pittore, ma sono ancora da chiarire l'originaria collocazione e la supposta connessione con due tavole delle Collezioni comunali di Bologna, *San Pietro benedisce un pellegrino* e *Sant'Antonio Abate e San Giacomo Maggiore*. Le tre opere sono ricordate per la prima volta da Cesare Malvasia nell'oratorio di Sant'Apollonia presso Mezzaratta, a pochi metri dalla chiesa di Santa Maria;[115] è stato ipotizzato che esse potessero originariamente far parte di un polittico, ma l'atteggiamento dei personaggi dipinti pare smentire questa possibilità dal momento che i santi sembrano ignorare la presenza centrale della Vergine;[116] inoltre, l'analisi dei punzoni utilizzati da Vitale ha dimostrato che nella *Madonna dei Denti* e nelle due tavole con i santi sono stati utilizzati strumenti strumenti simili ma di dimensioni diverse.[117] È stato ipotizzato, perciò, che la tavola facesse originariamente parte di un diverso complesso decorativo, come sembra testimoniare l'incisione di Séroux d'Agincourt, dove la Vergine col bambino appare contornata da quattro figure di sante, due delle quali identificate dalla studiosa Sandberg Vavalà nella collezione Lanckoronsky, allora a Vienna.[118] È possibile che la *Madonna dei Denti* fosse stata collocata in origine nella chiesa principale di Santa Maria, ma che già anticamente sia stata spostata nell'oratorio di Sant'Apollonia e solo nel XVII secolo ne sia stata notata la presenza da Malvasia; il trasferimento potrebbe essere giustificato dal fatto che l'opera, commissionata dalla coppia raffigurata ai piedi della Vergine, non possedeva il carattere rappresentativo che si addice all'opera esposta sul più importante

---

114 Ivi, p. 9.

115 C. C. MALVASIA, *Felsina Pittrice*, Bologna 1678, I, p. 16.

116 A. VOLPE, *Mezzaratta...*, Bologna 2005, pp. 47-48.

117 Ivi, p. 48.

118 E. SANDBERG VAVALÀ, *Vitale delle Madonne e Simone dei Crocifissi*, «Rivista d'arte», XI, 1929, p. 461.

altare della confraternita, pertanto venne sostituita con la *Madonna della Misericordia*, firmata da Cristoforo di Jacopo e datata 1380.[119]

Iniziata verosimilmente verso la fine degli anni Trenta, la decorazione della parete d'ingresso della chiesa di Mezzaratta, comprendente inizialmente solo l'*Annunciazione*, il *Presepe* e una serie di motivi decorativi, dovette risultare per anni l'unico intervento compiuto all'interno dell'edificio; solo più tardi ricominciarono i lavori di decorazione sulla parete sinistra dell'ambiente chiesastico dove, tra gli altri artisti coinvolti, compare nuovamente lo stesso Vitale. A questo secondo intervento si deve l'esecuzione del *Battesimo di Cristo* (fig. 29) e della *Madonna col Bambino* (fig. 29), per i quali la critica è unanimemente orientata verso una datazione intorno al 1345, segnata dalla tavola della *Madonna dei Denti*:[120] di questa, infatti, l'affresco con eguale soggetto dà una vicinissima variante, pur vincolandone i ritmi ad una più sottile e dolce definizione delle forme, che ormai svapora gli accenti più crudi di verità, presenti tuttavia nella resa anatomica di Cristo nella scena del *Battesimo*. In questa scena, il corpo nudo di Gesù divide le concitate schiere di angeli e Santi festanti, mentre si rimpiange la perduta figura del Battista che si intuisce inginocchiato a raccogliere le acque del Giordano in una ciotola.

Data la frammentarietà con cui ci è giunto il ciclo, non sappiamo se i lavori relativi alla seconda presenza di Vitale a Mezzaratta comprendessero anche altri episodi ora perduti, ma la notizia della presenza dell'artista a Udine già a partire dal giugno del 1348,[121] dove si era recato forse per sfuggire alla peste, può essere considerata un termine *ante quem* alla conclusione di questa campagna decorativa.[122] All'esperienza

---

[119] S. SKERL DEL CONTE, *Vitale da Bologna e la sua Bottega nella chiesa di sant'Apollonia a Mezzaratta*, Bologna 1993, p. 30.

[120] C. GNUDI, *Vitale da Bologna*, Milano 1962, p. 38.

[121] F. ZULIANI, *Lineamenti della pittura trecentesca in Friuli*, in *La pittura trecentesca in Friuli e i rapporti con la cultura figurativa delle regioni confinanti*, atti del primo convegno internazionale di Storici d'Arte (Udine, 19-22 maggio 1970), Udine 1972, pp. 9-38.

[122] R. D'AMICO, M. MEDICA (a cura di), *Vitale da Bologna. Per la Pinacoteca Nazionale di Bologna*, Bologna 1986, p. 112.

compiuta da Vitale presso il Duomo di Udine tra il 1348 e il 1349,[123] seguì la decorazione dell'abbazia di Pomposa, dove l'artista segnò gli affreschi dell'abside con la data 1351;[124] Vitale adotta ora eleganti e perfette cadenze narrative, con scansioni spaziali meno dense rispetto a quelle usate nel *Presepe* di Mezzaratta, e per far fronte a queste vaste imprese decorative ricorre ad una bottega docile nello svolgere le sue intenzioni, anche se non sempre capace di riflettere a pieno il grado fantastico della sua immaginazione.[125] Nel 1353 Vitale è documentato nuovamente a Bologna, dove lavora da solo all'importante commissione ecclesiastica del polittico della chiesa di San Salvatore, che presenta la stessa rarefazione del tono narrativo degli affreschi pomposiani e un senso sempre più aulico e raffinato.[126] È in questi stessi anni che probabilmente Vitale viene incaricato di tornare sulla controfacciata di Mezzaratta per realizzare due piccoli episodi di devozione mariana, il *Sogno della Vergine* (fig. 38) e la *Guarigione miracolosa* (fig. 38), rompendo in parte l'intonaco dipinto da più di un decennio.[127] Nella distanza temporale e stilistica che separa i due interventi affiancati sulla stessa parete della chiesa di Santa Maria è racchiuso tutto il percorso vitalesco, dallo scatto e risalto ritmico, plastico e luministico del *Presepe* alla «dolcezza sfumata e un poco leziosa» delle scenette votive che rappresentano l'ultimo approdo dell'artista.[128]

---

[123] Cfr. S. SKERL DEL CONTE, *Vitale da Bologna e il Duomo di Udine: un'ipotesi alternativa*, «Arte in Friuli, arte a Trieste», 1975, pp. 15-34; S. SKERL DEL CONTE, *Una Annunciazione di Vitale da Bologna nel duomo di Udine*, «Memorie storiche forogiuliesi», LXVI, 1986, pp. 103-119; S. SKERL DEL CONTE, *Nuove proposte per l'attività di Vitale da Bologna e della sua bottega in Friuli,* «Arte veneta», XLI, 1988, pp. 9-19; P. CASADIO, *Vitale da Bologna a Udine*, in *Itinerari di Vitale da Bologna. Affreschi a Udine e a Pomposa*, catalogo della mostra (Bologna, San Giorgio in Poggiale, 29 settembre-11 novembre 1990), a cura di C. GNUDI, P. CASADIO, Bologna 1990, pp. 49-78; P. CASADIO, *L'attività udinese di Vitale da Bologna*, in *Artisti in viaggio 1300-1450. Presenze foreste in Friuli Venezia Giulia*, a cura di FRATTOLIN MARIA PAOLA, Udine 2003, pp. 33-53.

[124] Cfr. A. VOLPE, *Pittura a Pomposa*, in *Pomposa. Storia Arte Architettura*, Ferrara 1999, pp. 95-149.

[125] D. BENATI, *Vitale da Bologna*, in *Enciclopedia dell'arte medievale*, voll. 12, 1991-2002, XI, Roma 2000, p. 701.

[126] R. D'AMICO, in *Vitale da Bologna. Per la Pinacoteca Nazionale di Bologna*, a cura di R. D'AMICO, M. MEDICA, Bologna 1986, pp. 63-67.

[127] C. GNUDI, *Vitale da Bologna*, Milano 1962, pp. 57-58.

[128] Ivi, p. 57.

Capitolo 3. Vicende conservative nel Novecento: lo strappo di affreschi e il caso di Mezzaratta

3.1. La "stagione degli affreschi strappati" e della "caccia alle sinopie"

A partire dal Settecento, il distacco delle pitture murali divenne uno dei temi di maggior dibattito da parte degli storici e dei teorici del restauro, sia perché si trattava di una delle operazioni più complesse da svolgere in quest'ambito, sia perché rivelava una nuova volontà di dominio attraverso la tecnica sull'opera d'arte. Coloro che misero a punto questi nuovi metodi furono definiti tecnici o restauratori "meccanici", perché a loro erano affidati i lavori di carattere strutturale sulle opere d'arte, essendo il restauro suddiviso in due ambiti, ovvero quello "artistico" e quello "meccanico".[1] Con "distacco di pitture murali" si indica il trasferimento di una pittura nata per definizione immobile su un supporto mobile; per realizzare questo intervento esistono tre formule, che si differenziano in base alla profondità alla quale si compie la separazione tra la pittura e il supporto: lo "stacco a massello" è la più antica di queste tecniche e comporta l'asportazione di una parte di muro sottostante alla pittura; gli altri metodi, invece, vennero messi a punto nel Settecento e si tratta della tecnica dello "stacco", che si attua attraverso la rimozione della superficie dipinta assieme all'intonaco, e dello "strappo", che consiste nell'asportazione della sola pellicola pittorica.[2] Queste tre operazioni di distacco sono descritte in modo analitico nel volume, pubblicato nel 1999, di Paolo e

[1] Il pittore ferrarese Antonio Contri è ricordato dalle fonti antiche come colui che, per primo, avrebbe messo a punto la tecnica dello strappo del colore. Per approfondire cfr. L. CIANCABILLA, *Stacchi e strappi di affreschi tra Settecento e Ottocento. Antologia dei testi fondamentali*, Firenze 2009.

[2] Lo strappo, che nasce nel corso del Settecento, si evolve come soluzione più semplice e leggera rispetto alla tecnica dello stacco; grazie ad esso, infatti, l'operazione di distacco delle pitture avviene senza asportare tutto lo spessore degli intonaci, ma solamente portando via una sottilissima porzione di colore. Tale tecnica si basa sulla forza della colla, composta da una parte di collante e da una parte liquida: quest'ultima tende a evaporare, cosicché la colla, asciugandosi, esercita una forte trazione che è sufficiente a compiere lo strappo del colore. Se l'operazione viene effettuata su un affresco, il colore non viene portato via interamente e, dopo l'esecuzione, si vede ancora della pittura sul muro, perciò talvolta è possibile effettuare un secondo strappo. I vantaggi pratici di questa tecnica consistono nel fatto che l'operazione può essere effettuata anche su opere di grandi dimensioni, che la tela riesce a supportare più facilmente il peso della pittura e che quest'ultima appare estremamente flessibile, non essendoci il rischio che l'intonaco vada incontro a spaccature, tanto che è addirittura possibile effettuare lo strappo e arrotolare la tela, trasportando agevolmente la pittura.

Laura Mora e Paul Philippot, nel quale gli autori, sin dalla premessa, denunciano che il ricorso alla «trasposizione come formula di conservazione delle pitture murali» si basa su una serie di «errori di giudizio»: il primo è causato da una concezione della pittura come «immagine isolata dal suo contesto monumentale e storico»; il secondo è legato a una «una mancanza di sensibilità per la struttura» e ad una sottostima delle alterazioni prodotte dagli strappi; il terzo riguarda la curiosità dello storico dell'arte per la ricerca delle sinopie e quindi il ricorso allo strappo anche laddove non ci siano necessità impellenti di conservazione; il quarto, infine, ha a che fare con l'aspetto economico, per cui l'intervento risulta più oneroso laddove vi siano da risanare le murature, mentre è meno costoso e più immediato nel caso del distacco.[3]

L'atteggiamento attuale nei confronti del distacco è profondamente mutato rispetto ad un passato relativamente recente e se quelli sopraelencati vengono oggi individuati come «errori di giudizio» lo si deve alla consapevolezza maturata attraverso l'esperienza della conservazione della pittura murale tra la fine della Seconda Guerra Mondiale e gli anni Settanta, un periodo denominato anche "stagione degli affreschi staccati" e della "caccia alle sinopie".[4]

La *Protezione del patrimonio artistico nazionale dalle offese della guerra aerea* era stata posta come una questione urgente dal governo fascista negli anni che precedettero il secondo conflitto mondiale, al fine di trasmettere alla posterità «quella tradizione nazionale, quella propria e inconfondibile civiltà che si legittima non meno nella storia artistica che in quella politica di un popolo»,[5] ma nonostante questo le bombe alleate non risparmiarono molti dei monumenti. Infatti, se per i beni mobili era stato possibile il ricovero in luoghi al sicuro dalla violenza distruttrice dei bombardamenti, diversamente erano state trattate le opere d'arte che per loro natura non potevano essere trasportate in rifugi o in depositi; alcuni esempi di questo patrimonio immobile sono i fregi plastici, le

---

[3] P. e L. MORA, P. PHILIPPOT, *La conservazione delle pitture murali*, Bologna 1999, p. 266.

[4] *Il secondo Novecento: "La stagione degli stacchi" e della "caccia alle sinopie"*, così era intitolata la Sezione VI della mostra *L'incanto dell'affresco* tenutasi a Ravenna nel 2014; cfr. L. CIANCABILLA, C. SPADONI (a cura di), *L'incanto dell'affresco. Capolavori strappati*, 2 voll., Ravenna 2014.

[5] M. LAZZARI, *La protezione delle opere d'arte durante la guerra*, in *La protezione del patrimonio artistico nazionale dalle offese della guerra aerea*, a cura della Direzione Nazionale Generale delle Arti, Firenze 1942, pp. V-VI. Cfr. G. BOTTAI, *La tutela delle opere d'arte in tempo di guerra*, in «Bollettino d'arte», XXXI, s. III, 1938 pp. 429-430.

sculture di grandi dimensioni, i mosaici, i portali e soprattutto gli affreschi che decoravano chiese e palazzi pubblici e privati. Le sole misure che il regime ritenne possibile impiegare in questi casi furono «sacchetti pieni di sabbia, volte provvisorie in cemento, armature e strutture in ferro, mattoni o altri materiali più o meno ignifughi».[6] In molti casi, tuttavia, queste precauzioni risultarono insufficienti e fu la pittura murale ad essere la vittima maggiormente colpita:[7] gli affreschi di Lorenzo da Viterbo nella cappella Mazzatosta di Santa Maria della Verità a Viterbo, quelli di Mantegna nella Cappella Ovetari nella chiesa degli Eremitani di Padova e quelli del Camposanto di Pisa sono solo alcuni esempi di opere distrutte dai bombardamenti angloamericani e divenute oggetto di interventi di restauro, contribuendo a creare un clima culturale che favorì il sistematico ricorso al distacco dei dipinti murali. Dei casi sopracitati, quello che probabilmente ha rappresentato il più forte incentivo a compiere passi ulteriori verso gli strappi è quello degli affreschi del Camposanto di Pisa realizzati da Andrea da Firenze, Antonio Veneziano, Taddeo Gaddi, Spinello Aretino, Piero di Puccio e Benozzo Gozzoli, che furono colpiti da una granata d'artiglieria americana il 27 luglio 1944, alla quale era seguito un disastroso incendio che aveva messo in pericolo una parte consistente della decorazione.[8] Prontamente, il personale della Soprintendenza e dell'Opera del Duomo intervenne a recuperare gli affreschi procedendo con un intervento di strappo della superficie pittorica, sotto la quale apparvero «i disegni di cera rossa di Sinope, esempi unici di disegno dell'epoca, destinato a guidare il colorista nella sua opera»:[9] è con queste parole che l'autore dell'articolo del 1956 nell'«Osservatore romano» descrive con toni entusiastici il disvelamento delle sinopie, che in seguito furono distaccate a loro volta. Le misure innovative adottate per il trasporto delle pitture murali del Camposanto di Pisa furono fondamentali per la sperimentazione nel campo del restauro italiano, ma diedero soprattutto inizio a

---

[6] L. CIANCABILLA, *Estrattisti in guerra: gli antichi affreschi italiani sotto le bombe*, in *Siena, la Toscana, l'Europa. Studi sul patrimonio artistico e la conservazione in onore di Bernardina Sani*, a cura di P. AGNORELLI, Siena 2013, p. 133.

[7] Ivi, p. 134.

[8] Cfr. A. PAOLUCCI, *Il laboratorio del restauro a Firenze*, Torino 1986, p. 63.

[9] *Una scoperta: I segreti del Camposanto di Pisa*, in «Osservatore romano», 9 maggio 1956.

un'ampia e generalizzata campagna di rimozione di affreschi, la più importante che il nostro Paese abbia conosciuto nella sua storia recente.[10] A partire dagli anni subito successivi all'inizio del secondo dopoguerra vennero effettuate, in maniera capillare e condivisa da numerosi storici dell'arte, soprintendenti e restauratori, un gran numero di operazioni di trasporto di pitture murali e delle loro sinopie, avendo raggiunto una totale fiducia per quella particolare tecnica conservativa: lo strappo. Questo, infatti, era largamente ritenuto dagli addetti del mestiere l'unico metodo da usare, anche preventivamente, al fine di conservare, salvaguardare e consegnare ai posteri le pitture murali. La recente distruzione di molti capolavori d'arte italiana che era stata causata dalle bombe alleate e il futuro prossimo che si temeva bellicoso a causa del divampare della Guerra Fredda, contribuirono all'idea che, per evitare che un tale scempio si ripetesse, la soluzione fosse quella di trasferire i dipinti murali su un supporto mobile cosicché, se si fosse verificato un altro conflitto, si sarebbero potute ricoverare in un luogo sicuro. Un esempio significativo da questo punto di vista, messo in salvo e scampato a sicura distruzione, è l'affresco di Piero della Francesca raffigurante *Sigismondo Pandolfo Malatesta di fronte a San Sigismondo* nel tempio Malatestiano di Rimini, staccato nel 1943 dal restauratore ed estrattista Arturo Raffaldini quando il fronte era ormai alle porte della città.[11]

Un ruolo fondamentale per l'affermarsi della scelta "estrattista" è da attribuire ad alcuni tra i più influenti *decision makers* del settore in quel periodo, come Roberto Longhi, Cesare Brandi e Ugo Procacci.[12] Fu quest'ultimo a organizzare la prima mostra degli affreschi staccati in Forte Belvedere a Firenze nel 1957, per la quale Longhi mostrò un caloroso entusiasmo: «non vi sarà, credo, visitatore che, dagli splendidi risultati, non abbia ricavato la salda convinzione sulla bontà della singolare operazione tecnica e sulla necessità di estenderla a tante altre cose, già da tempo in pericolo di

---

[10] L. CIANCABILLA, *Vicende conservative. Gli affreschi nel Novecento*, in A. VOLPE, *Mezzaratta. Vitale ed altri pittori per una confraternita bolognese*, Bologna 2005, p. 145.

[11] L. CIANCABILLA, *Estrattisti in guerra...*, Siena 2013, p. 135.

[12] Cfr. S. RINALDI, *Strappi preventivi*, in M. C. MAZZI, *Musei anni '50: spazio, forma, funzione*, Firenze 2009, pp. 185-226.

morte, del nostro patrimonio murale».[13] Era stato il laboratorio dell'Opificio delle Pietre Dure, all'inizio degli anni Cinquanta e nel territorio fiorentino, ad occuparsi degli interventi di trasporto sulle opere presentate in quell'occasione, le quali da quel momento in poi avrebbero fatto scuola diffondendo tecniche e metodi di distacco sempre più raffinati e moderni in tutto il Nord Italia. Storici dell'arte, restauratori e soprintendenti erano accomunati da una nuova fiducia nei confronti di questo tipo di interventi: se prima lo strappo era considerato l'*extrema ratio*, ora era ritenuto l'unica soluzione possibile per la sopravvivenza di quella sterminata parte del patrimonio nazionale.[14]

Brandi stava elaborando in quegli stessi anni la sua *Teoria del restauro* e, anche grazie alla propria esperienza sul campo, maturava un sostegno sempre più convinto alla pratica estrattista, considerandola la migliore risposta al deperimento e alla inesorabile distruzione delle più antiche pitture murali d'Italia; lo studioso infatti, augurandosi una campagna di strappi preventivi generalizzati, nel 1958 scriveva sulla rivista ufficiale dell'Istituto: «[...] questa rimozione tanto più andrebbe fatta per le pitture in buone condizioni, perché l'azione di restauro non è taumaturgica ed è logico che interessi soprattutto di conservare le pitture in buono stato».[15]

La soluzione dello stacco generalizzato aveva trovato terreno fertile anche conseguentemente alla convinzione, diffusa tra gli storici dell'arte, dell'esistenza per l'affresco di una "età climaterica", così come la definiva Procacci nell'articolo *Fresco's Crisis* pubblicato nel novembre 1958 in «The Conoisseur».[16] Il concetto era quello secondo cui l'affresco, in ragione della tecnica con cui è eseguito, avesse una vita prevedibile calcolabile tra i cinquecento e i mille anni, dopodiché sarebbe andato incontro ad una distruzione caratterizzata da tempistiche di accelerazione geometriche; la metà del XX secolo era quindi l'epoca in cui la condizione di mantenimento degli affreschi scivolava inevitabilmente verso la rovina, causata da propri meccanismi

---

[13] R. LONGHI, *Per una mostra storica degli "estrattisti"*, in «Paragone», 91, 1957, p. 3.

[14] L. CIANCABILLA, *Vicende conservative...*, Bologna 2005, p. 147.

[15] C. BRANDI, *Il restauro della pittura antica*, in «B.I.C.R.», 33, 1958, p. 78.

[16] U. PROCACCI, *Fresco's Crisis*, in «The Conoisseur», 1958, novembre, p. 154-158.

intrinseci di irreparabile degrado.[17] Mediante il procedimento dello stacco preventivo, quindi, si sarebbe garantita la conservazione delle opere in luoghi idonei e sicuri, oltre a facilitare anche la lettura delle opere da parte dei conoscitori e la fruizione da parte del pubblico. Le Soprintendenze condividevano le finalità conservative e i valori estetici degli storici dell'arte, per cui la soluzione più radicale del distacco della pittura murale diventava una prassi comune e quotidiana: «sincere preoccupazioni di tutela mescolate all'orientamento di fondo di una critica d'arte allora soprattutto attenta allo specifico fare del singolo artista, alla qualità del dettaglio, alle minute varianti dell'autografia e meno, o non altrettanto, sensibile ai valori d'insieme, alle condizioni originali di visione, alle ragioni del contesto, si trovarono così obbiettivamente alleate nel privilegiare la rimozione delle pitture murali su altre possibili forme di intervento».[18] L'atteggiamento positivo verso questo *modus operandi* trovava ulteriore conferma nella nuova attenzione che si rivolgeva, sia dal punto di vista scientifico sia emotivo, alle sinopie, termine con il quale si indicavano «i disegni murali sottostanti agli affreschi, trasferendo all'opera stessa il nome della materia con cui fu eseguita - così come era avvenuto per pastello, acquerello, guazzo, tempera, o, se si guarda al mezzo tecnico usato, per affresco - [...]; venuta in uso [...] per la consuetudine che si aveva nell'ambiente fiorentino dei restauri di appellare appunto con questo nome, derivato dal testo del Cennini, quei disegni murali che si andavano discoprendo in gran numero con la vigorosa campagna di distacco di affreschi intrapresa per salvare dalla completa rovina molte di queste opere d'arte».[19] Le tecniche dello strappo, perfezionate e generalizzate in quegli anni, permettevano di scoprire e staccare i disegni murali in terra rossa detta "di Sinope" senza danneggiarli; essi erano stati tracciati direttamente dal maestro ed erano destinati ad essere ricoperti dall'intonaco, ma la loro funzione era quella di costituire la base mnemonica nell'esecuzione dell'affresco e il supporto grafico necessario al lavoro del pittore: l'operazione dello strappo consentiva di recuperare una vera e propria miniera

---

[17] G. BONSANTI, *Storia e teoria, tecnica ed etica nello stacco degli affreschi*, in *L'incanto dell'affresco. Capolavori strappati da Pompei a Giotto, da Correggio a Tiepolo*, catalogo della mostra (Ravenna, 16 febbraio-15 giugno 2014), a cura di L. CIANCABILLA, C. SPADONI, II, Cinisello Balsamo 2014, p. 15.

[18] A. PAOLUCCI, *Il laboratorio del restauro a Firenze*, Torino 1986, p. 105.

[19] U. PROCACCI, *Sinopie e affreschi*, Milano 1961, p. 7.

segreta di grafica soprattutto trecentesca e quattrocentesca.[20] Se fino a questo momento i grandi maestri erano stati studiati e conosciuti attraverso la loro produzione pittorica ad affresco, ora era possibile approfondire l'aspetto disegnativo più nascosto e peculiare, reso ancora più esaltante dal carattere inedito e dalla sicura autografia.[21] Inoltre, a sancire definitivamente la fortuna critica della sinopia fu la pubblicazione nel 1961 del volume *Sinopie e affreschi* di Ugo Procacci, il quale mise al centro della propria dissertazione il rapporto tra queste due entità che si sapeva per definizione inscindibili, ma che ora, avendo dato alle sinopie un'esistenza autonoma che non era mai stata prevista per loro, potevano essere analizzate separatamente e sistematicamente illustrate nelle loro componenti sia tecniche che espressive. Per la prima volta lo studioso si occupò di questo argomento attraverso un'ampia disamina delle fonti - e in particolare del *Libro dell'Arte* di Cennino Cennini -, che tuttavia si accompagnavano anche ad esempi di affreschi toscani di cui Procacci si era occupato in prima persona e in genere di straordinario fascino.

Nonostante negli anni Sessanta il fenomeno degli stacchi preventivi abbia toccato il suo apice - soprattutto in Toscana -, una serie di fattori diversi entrarono in gioco a limitarne la diffusione capillare: prima di tutto la scarsità dei mezzi materiali a disposizione, molto lamentata da Procacci;[22] in secondo luogo, la circolazione delle resine acriliche che permettevano di fissare *in loco* pellicole pittoriche in disgregazione in modo più efficace rispetto alle altre sostanze naturali utilizzate in passato, gli encausti, le gomme lacche, le resine viniliche;[23] infine, l'alluvione di Firenze e Venezia del novembre del 1966, che provocò una vera e propria rivoluzione copernicana per quanto riguarda la conservazione dei dipinti murali.[24] L'emergenza impose un'estesa campagna di strappi, ma dall'altro lato vennero messe a punto nuove soluzioni per i

---

[20] A. PAOLUCCI, *Il laboratorio del restauro a Firenze*, Torino 1986, p. 104.

[21] Ivi, p. 105.

[22] G. BONSANTI, *Storia e teoria, tecnica ed etica nello stacco degli affreschi*..., Cinisello Balsamo 2014, p. 15.

[23] *Ibidem*.

[24] *Ibidem*.

consolidamenti *in loco*, facendo ricorso a sostanze inorganiche al fine di provocare delle trasformazioni chimiche di ricostruzione dei legami molecolari, ad esempio attraverso il cosiddetto "metodo dell'idrossido di bario".[25]

Anche grazie ai citati progressi tecnici, all'inizio degli anni Settanta ebbe inizio la rapida parabola discendente della stagione degli stacchi: ne è una testimonianza, dal punto di vista normativo, la Carta del Restauro del 1972 in cui è sancito il divieto di rimuovere, ricostruire o ricollocare in luoghi diversi da quello originario l'opera, ad eccezione degli interventi determinati da «superiori ragioni di conservazione», nei quali casi si raccomanda che il trasporto dell'affresco debba avvenire preferibilmente con la tecnica dello strappo «per la possibilità che offre di recuperare la sinopia preparatoria».[26]

Il declino della "stagione degli affreschi strappati" era dovuto, oltre che a ragioni di natura teorica e tecnica, anche a cause di carattere pratico che erano emerse dalle esperienze negative accumulatesi negli ultimi anni. Tra queste, bisogna considerare che i depositi delle Soprintendenze erano letteralmente colmi poiché troppi erano gli affreschi e le sinopie che vi si conservavano, il più delle volte senza che vi fosse alcuna speranza di rimetterli *in loco*.[27] Questa situazione contribuiva a ridimensionare il mito della sinopia, sia per i problemi riguardanti il suo ricollocamento e l'inevitabile indebolimento delle tracce figurative che lo strappo comportava, sia per la difficoltà di esporre materiali che non erano nati per essere visti e che si faceva fatica a considerare al pari dei disegni: «anche i migliori fra i musei delle sinopie [...] non eliminano nello spettatore una sensazione di sostanziale disagio e quasi di imbarazzo, come un contrasto stridente e irrisolvibile fra ostensione materica anche troppo esplicita e appagamento

---

[25] Per approfondire si veda E. FERRONI, *Chimica fisica degli intonaci affrescati*, in *Problemi di conservazione*, Bologna 1974, pp. 269-281; E. FERRONI, *Restauro chimico-strutturale di affreschi solfatati*, in *Metodo e scienza. Operatività e ricerca nel restauro*, catalogo della mostra (Firenze, 23 giugno 1982-6 gennaio 1983), a cura di U. BALDINI, Firenze 1982, pp. 265-266.

[26] Carta del Restauro, 1972.

[27] L. CIANCABILLA, *Per una "prima" mostra storica degli estrattisti*, in *L'incanto dell'affresco. Capolavori strappati da Pompei a Giotto, da Correggio a Tiepolo*, catalogo della mostra (Ravenna, 16 febbraio-15 giugno 2014), a cura di L. CIANCABILLA, C. SPADONI, II, Cinisello Balsamo 2014, p. 65.

estetico che si avverte bloccato e come rimandato a uno stadio ulteriore: necessario eppure assente».[28]

In generale, all'inizio degli anni Settanta emersero i limiti tecnici di quello che fino a quel momento era stato considerato un "farmaco" miracoloso per le pitture murali, ma che invece comportava una serie di difficoltà: oltre al ricollocamento, vi erano anche l'indebolimento della pittura, la parziale affidabilità dei supporti e la diminuzione delle caratteristiche materiche dell'affresco.[29] Significative sono le severe parole che Giorgio Torraca scrive nel 1973 in una pubblicazione curata dal direttore dell'Istituto Centrale del Restauro, Giovanni Urbani, dove si pronuncia a favore della conservazione e del restauro *in situ* degli affreschi:

> Il distacco degli affreschi è forse il migliore esempio della concezione di bene culturale come bene di consumo destinato allo sfruttamento intensivo. Il dipinto, mediante l'operazione di distacco, viene sezionato nei suoi componenti (sinopia, disegno preparatorio, pittura) e viene reso trasportabile in modo da poter essere esposto in varie località. Esso è in pratica trasformato in un prodotto deperibile di rapido e facile consumo che dopo un uso intensivo finisce semidimenticato nei musei o nei depositi delle Soprintendenze. La parabola dell'affresco staccato potrà forse un giorno rappresentare simbolicamente la politica di conservazione dei beni culturali basata sul restauro come uso dei beni stessi. Per quanto nobili possano essere i fini di questo uso, è probabile che i danni da esso prodotti supereranno gli effetti combinati che fattori ambientali e crisi di civiltà hanno determinato in passato.[30]

Le parole dello studioso restituiscono il cambiamento di rotta che si stava registrando in quegli anni per quanto riguarda il distacco delle pitture murali: la sua denuncia è totale e non si limita ad una critica di carattere tecnico per un particolare sistema di trasporto, ma emerge l'idea del bene culturale ormai trasformato in un bene di consumo e una riflessione su come questa convinzione abbia condizionato la politica della conservazione del patrimonio artistico.[31]

---

[28] A. PAOLUCCI, *Il laboratorio del restauro a Firenze*, Torino 1986, p. 106.

[29] *Ibidem*.

[30] G. TORRACA, *Dipinti murali*, in *Problemi di conservazione*, a cura di G. URBANI, Bologna 1973, p. 48.

[31] C. METELLI, *La rimozione della pittura murale. Parabola degli stacchi negli anni Cinquanta e Sessanta del XX secolo*, tesi di dottorato, relatore D. Manacorda, Università degli Studi Roma Tre, a.a. 2006/2007, p. 146.

Il titolo dell'articolo di Giorgio Bonsanti *Gli stacchi non si fanno... quasi più*,[32] pubblicato nel 2003, suggerisce che non si possano escludere nuove occasioni specifiche nelle quali sia necessario ricorrere allo stacco. In questo caso, tuttavia, è necessario che sia l'etica a guidare la scelta dell'operazione da eseguire in relazione a quelle che sono le sue finalità: infatti, la rimozione di un'opera risulta intollerabile se, come nel caso dell'affresco, essa è stata realizzata *per* e *in* un ambiente preciso. Al contrario, se il distacco ha come unica finalità quella strettamente legata alla conservazione di un'opera che altrimenti sarebbe destinata ad andare perduta a causa del deperimento irreversibile del contesto che la ospita, allora anche questo intervento potrà essere preso in considerazione. Da questo si desume che varie e molteplici sono le casistiche e le problematiche conservative, ognuna delle quali presenta le proprie criticità, che impongono l'esclusione degli automatismi e della meccanicità delle scelte.

3.2. Lo strappo degli affreschi di Santa Maria di Mezzaratta: l'esito di un lungo dibattito

Bologna, assieme ad altre città emiliane, era stata, fin dal Settecento, un luogo d'avanguardia e sperimentazione per il distacco di pitture murali, un'operazione che dal secondo quarto del XVIII secolo fu effettuata soprattutto con la tecnica dello strappo. Tra la prima metà del Secolo dei Lumi e l'Unità d'Italia, erano stati attivi in queste terre restauratori del calibro di Antonio Contri, Giacomo e Pellegrino Succi, Antonio Boccolari, Girolamo Contoli, Antonio Magazzari, Alessandoro Compagnoni e Giovanni Rizzoli, i quali misero a punto "l'arte di rilevare le pitture dai muri" lavorando su alcuni tra i più grandi capolavori d'arte italiana e dando vita ad una scuola che non ebbe pari in Italia e che venne presa a modello anche oltre i confini regionali.[33] Questa tradizione "estrattista" si era poi consolidata negli ultimi decenni dell'Ottocento e nei primi del Novecento, quando si verificò una frenetica attività di distacco motivato da un rinato interesse per il trasporto e la salvaguardia delle pitture murali primitive, prima invece

[32] G. BONSANTI, *Gli stacchi non si fanno... quasi più*, in «Kermes», XVI, 52, 2003, pp. 18-19.

[33] A. CONTI, *Storia del restauro e della conservazione delle opere d'arte*, Milano 1988, pp. 219-227.

incentivato solamente da fini devozionali o di rispetto per gli antichi maestri.[34] Bologna, infatti, fu investita da un movimento culturale neomedievale che produsse un rinnovato interesse per l'antica scuola pittorica cittadina, producendo nuovi spazi d'indagine e incrementando le conoscenze documentarie sui maestri del Trecento, promuovendo spesso parallelamente interventi di restauro.[35] Di conseguenza, la nuova sensibilità critica andò a condizionare il gusto nelle scelte operate nel campo del restauro sui quali dovevano essere le opere da conservare, intendendo quegli interventi anche come strumento di indagine conoscitiva della pittura medievale locale. Il reciproco scambio tra le nuove scoperte consentite dai recuperi e le ricerche di studiosi ed eruditi - tra i quali vanno menzionati Francesco Filippini e Guido Zucchini, i cui contributi sono preziosi per ripercorrere la storia del gusto locale, ma anche le numerose pubblicazioni di restauri e riscoperte che si susseguirono nella rivista del Ministero «Bollettino d'arte» tra gli anni Venti e Trenta - permise di giungere alla rivalutazione del Trecento bolognese, al quale, per la prima volta, veniva riconosciuta una propria individualità rispetto alla scuola toscana. Tra gli interventi più importanti, sono da ricordare il distacco dell'appena riscoperto *Cenacolo* di Vitale nel convento di San Francesco[36] e lo strappo di una serie di affreschi ritrovati nelle arche lungo il portico di S. Giacomo Maggiore, già scoperti e murati nel tardo Ottocento.[37]

Un contributo fondamentale alla conoscenza del patrimonio pittorico trecentesco fu quello di Roberto Longhi, che a partire dal 1934 e fino al 1950 fu titolare della cattedra di Storia dell'Arte presso l'Università di Bologna: già nella sua "memorabile" prolusione

---

[34] L. CIANCABILLA, *Vicende conservative...*, Bologna 2005, nota 15.

[35] R. D'AMICO, *Gli esordi del gotico e la pittura*, in *Francesco da Rimini e gli esordi del gotico bolognese*, a cura di R. D'AMICO, R. GRANDI, M. MEDICA, Bologna 1990, pp. 43-44.

[36] C. BRANDI, *Un Cenacolo di Vitale scoperto nel convento di S. Francesco in Bologna*, «Bollettino d'arte», XXIX, s. III, 1936, pp. 448-457.

[37] C. VOLPE, *Gli affreschi duecenteschi nelle arche sepolcrali*, in *Il Tempio di S. Giacomo Maggiore in Bologna*, a cura di C. VOLPE, Bologna 1967, pp. 83-86.; F. ARCANGELI, *Pittura bolognese del Trecento in S. Giacomo Maggiore*, in *Il Tempio di S. Giacomo Maggiore in Bologna*, a cura di C. VOLPE, Bologna 1967, pp. 101-115.

al corso dell'anno accademico 1934/1935[38] egli aveva sottolineato la necessità di recuperare, dopo secoli di oblio, la produzione pittorica bolognese del XIV secolo nella sua unicità e nel suo caratterizzante spirito figurativo, «autentica, geniale novità entro la superba complessità di tutto il Trecento pittorico».[39] L'obiettivo di Longhi era infatti quello di rivalutare e riabilitare quel particolare momento della pittura bolognese, e aspirava a poterlo concretizzare attraverso una «adunata, sia pur temporanea, delle creazioni disperse»[40] di Vitale da Bologna e della sua scuola; inoltre, questo avrebbe contribuito alla messa a punto del catalogo aggiornato delle personalità che avevano reso tanto eccezionale quella particolare stagione artistica. Un primo tentativo di realizzare le aspirazioni dello studioso, condivise dall'allora soprintendente Antonio Sorrentino, avvenne nel 1940, quando le autorità comunali si impegnarono formalmente per l'organizzazione di un'esposizione presso la Pinacoteca; tuttavia, a causa della guerra che di lì a poco sopraggiunse, questo non fu più possibile. L'impegno fu ripreso solamente nel 1949, dall'Associazione "Francesco Francia", dalla Soprintendenza alle Gallerie di Bologna e dall'Istituto di storia dell'Arte dell'Università di Bologna, e fu creato un Comitato Tecnico esecutivo presieduto dal prof. Roberto Longhi e composto dai migliori studiosi bolognesi che, nonostante le numerose difficoltà economiche e organizzative, riuscì a inaugurare nel mese di maggio del 1950 la *Mostra della Pittura Bolognese del Trecento* (fig. 43).[41] Si trattava della prima esposizione dedicata alla pittura "primitiva" locale, che era sentita dal Longhi come un'urgenza dall'ormai mutato metro di giudizio critico sul Trecento bolognese; si proponeva quindi di far emergere con chiarezza i tratti di almeno cinque figure di primo piano attive in quel secolo e oltre: «tra il '30 e il '50, Vitale e quel grande anonimo romanziere in margine ai testi di chiesa e di legge che chiameremo appunto "l'illustratore"; tra il '50 e il '70, il probabile Dalmasio [...]; tra il '50 e l'80, il maggiore tra i tanti "Jacopo" operosi nel Trecento

---

[38] Cfr. R. LONGHI, *La pittura del Trecento nell'Italia settentrionale*, lezioni del corso universitario nell'anno accademico 1934-1935, in *Lavori in Valpadana. Opere Complete*, VI, ed. cons., Firenze 1973, pp. 3-90.

[39] R. LONGHI, *Momenti della pittura bolognese*, in *Lavori in Valpadana. Opere Complete*, VI, ed. cons., Firenze 1973, p. 191.

[40] Ivi, p. 192.

[41] *Guida alla mostra della pittura bolognese del Trecento*, Bologna 1950, p. 6.

locale, verosimilmente Jacopino de' Bavosi; alla giuntura del nuovo secolo, Giovanni da Modena, naturalizzato e operoso a Bologna fin quasi alla metà del Quattrocento»[42]. La mostra venne allestita presso alcune sale della Pinacoteca e si componeva di centonovanta opere, molte delle quali presentate in quella sede per la prima volta e provenienti dall'estero o recuperate attraverso dei restauri appositamente realizzati per l'occasione.[43] Molti furono, quindi, gli affreschi strappati e trasportati su tela poco tempo prima dell'esposizione, coerentemente con quanto Longhi aveva auspicato fin dagli anni immediatamente precedenti alla guerra, quando aveva promosso a scopo preventivo un piano generalizzato di distacchi per i più importanti dipinti murali italiani.[44] Il più significativo tra gli affreschi che figuravano alla mostra era il monumentale *Presepe* dipinto da Vitale da Bologna sulla controfacciata della ex chiesa di Santa Maria di Mezzaratta; oltre a questa, furono esposte altre sei scene provenienti da quel fondamentale saggio pittorico dell'arte bolognese (fig. 44), tutte grazie al distacco realizzato dal restauratore Arturo Raffaldini a seguito di una lunga e conflittuale diatriba che aveva visto contrapposte numerose autorità in campo culturale, civico e statale.[45] Lo stesso Longhi stimava il *Presepe* di Vitale uno dei «più alti poemi del Trecento italiano»,[46] e sin dal 1934 si era schierato per la «soluzione più radicale»[47] e affermava la necessità che esso fosse «posto finalmente in salvo dalle gelide pareti di Mezzaratta, tolto dall'ostico controlume, così che tutti avremmo agio di chiarirci su una delle più geniali e sorprendenti invenzioni del secolo»[48]. Tale esigenza era giustificata

---

[42] R. LONGHI, *Mostra della pittura bolognese del Trecento*, catalogo della mostra (Bologna, 27 maggio-15 ottobre 1950), in *Lavori in Valpadana. Opere Complete*, VI, ed. cons., Firenze 1973, p. 157.

[43] *La mostra della pittura bolognese del Trecento*, «Bollettino d'arte», XXXV, s. IV, 1950, pp. 368-370.

[44] L. CIANCABILLA, *The "Season of Detachments" and the Case of Emilia-Romagna: Extraction, Transfer, Transposition of Frescoes into Museums (Musealization) and Great Exhibitions, from Cesare Gnudi to Andrea Emiliani*, in *Ravenna Musiva. Preservation and Restoration of architectural decoration Mosaics and Frescoes*, atti del convegno (Ravenna, 8-10 maggio 2014), Forlì 2015, p. 118.

[45] L. CIANCABILLA, *Vicende conservative...*, Bologna 2005, pp. 139-140.

[46] R. LONGHI, *Per una mostra storica degli «estrattisti»*, in *Critica d'arte e buongoverno. Opere complete*, XIII, ed. cons. Firenze 1985, p. 56.

[47] *Ibidem*.

[48] R. LONGHI, *Momenti della pittura bolognese*, in *Lavori in Valpadana. Opere Complete*, VI, ed. cons., Firenze 1973, p. 192.

dallo studioso non soltanto dalla salvaguardia e dalla tutela delle pitture murali, ma era soprattutto dettata dalla situazione lacunosa in cui versava la Pinacoteca Nazionale: nella sua, già citata, celebre prolusione aveva infatti affermato che la «Galleria di Bologna senza un autentico Vitale è un'ingrata realtà che occorrerebbe annullare al più presto», paragonando tale mancanza ad «una Galleria degli Uffizi senza un Giotto, una Galleria di Siena senza un Duccio o un Simone».[49]

Le ragioni che condussero alla scelta radicale di intervenire con lo strappo degli affreschi della chiesa di Mezzaratta erano prima di tutto di natura conservativa dato che, già nel 1929, l'allora proprietario dell'immobile, lo psichiatra Vincenzo Neri, si era dichiarato preoccupato per la salvaguardia degli affreschi e aveva suggerito di «procedere al distacco dei medesimi per metterli su tela e trasportarli altrove»[50]; la sua proposta era tuttavia stata respinta lo stesso anno dal soprintendente Luigi Corsini, il quale dopo un sopralluogo non aveva trovato nessuna giustificazione per il distacco delle pitture, un'operazione che anzi egli giudicava pericolosa per l'integrità dell'opera.[51] La questione fu risollevata nel 1940, quando, come si è detto, le autorità locali tentarono la prima grande "adunata": un nuovo sopralluogo fu eseguito dal soprintendente Antonio Sorrentino, che si espresse circa le pessime condizioni in cui versavano gli affreschi. Questo giudizio fu confermato anche dal restauratore Mauro Pelliccioli, sostenuto poi anche da Enrico Podio, i quali si espressero con toni severi affermando che, a causa dell'ubicazione e delle condizioni ambientali e dei muri della chiesa, la conservazione degli affreschi *in situ* non sarebbe stata assicurata, per cui l'unico modo per preservare l'importante ciclo pittorico sarebbe stato lo strappo e la trasposizione su tela dei dipinti.[52] Anche Roberto Longhi dava la sua piena approvazione a questo progetto: egli infatti affermava di aver avuto modo di osservare gli affreschi «a distanza

---

[49] Ivi, p. 191.

[50] Archivio Soprintendenza Archeologia belle arti e paesaggio per la città metropolitana di Bologna e le province di Modena, Reggio Emilia e Ferrara (d'ora innanzi ASABAPBoMoREFe), sede di Bologna, serie BO M 306, Lettera del Ministero della Pubblica Istruzione al Soprintendente all'arte medievale e moderna dell'Emilia Romagna in Bologna Luigi Corsini del 29 aprile 1929.

[51] ASABAPBoMoREFe, sede di Bologna, serie BO M 306, Lettera del Soprintendente all'arte medievale e moderna dell'Emilia Romagna in Bologna Luigi Corsini al Ministero della Pubblica Istruzione del 29 maggio 1929.

[52] L. CIANCABILLA, *Vicende conservative...*, Bologna 2005, p. 140.

di tempo variabili e nelle diverse stagioni», constatando che il deperimento di essi era progressivo; pertanto egli ravvisava nel distacco e nel trasporto in un locale idoneo alla loro conservazione «l'unico provvedimento atto a salvare l'opera da sicura morte».[53] L'intenzione della Soprintendenza, anche in ragione della sopracitata "adunata", era quindi quella di esporre il ciclo di Mezzaratta in Pinacoteca, ma la possibilità di una simile operazione sollevò numerosi dissensi: il noto studioso Francesco Filippini aveva avanzato delle proteste contro questo progetto e la Deputazione di Storia Patria locale aveva chiesto che, se si fosse data «esecuzione ad un progetto per distaccare gli affreschi» essi, quand'anche fossero stati staccati, si sarebbero «conservati nel loro posto, sulla via Sacra così ricca di memorie storiche».[54] Per superare ogni conflitto, ai primi d'aprile del 1942 il Ministero diede l'incarico di verificare lo stato di conservazione degli affreschi al primo direttore dell'Istituto Centrale per il Restauro, Cesare Brandi, che si fece accompagnare per il sopralluogo da Mauro Pelliccioli, Enrico Podio e, in rappresentanza della Soprintendenza, Cesare Gnudi:

> Da tale esame è risultato concordemente che per la maggior parte degli affreschi la stabilità degli intonaci e la fermezza dello strato pittorico sono soddisfacenti eccettuato l'affresco, ormai quasi diruto, che si trova al disopra di quello con la *Probatica Piscina*: affresco, che, per quanto rovinatissimo, dovrebbe pur tuttavia staccarsi. Inoltre l'affresco quattrocentesco attribuito a Galasso, (a sinistra della porta di fondo, entrando) presenta gravissimi rigonfiamenti e lacerazioni che dovrebbero essere fermati al più presto. Tuttavia è da osservarsi che tali deterioramenti non sono recenti ma rimontano a molti anni addietro, a quando cioè non era stato accomodato il tetto e la tettoia esterna e si avevano infiltrazioni di acqua. Attualmente gli affreschi sulle pareti laterali necessitano solo di una pulitura che tolga, oltre alla polvere, il denso strato fissativo (forse vernice d'ambra) che fu apposto per il consolidamento degli affreschi e che ne ha forzato la tonalità originaria. Altro discorso conviene tenere invece per il grande affresco di Vitale da Bologna, raffigurante il *Presepe*. La sua infelice positura nella parete interna della facciata della Chiesa, che presenta aperture dalle quali sgocciola inevitabilmente acqua, ha determinato gravissimi deterioramenti nel colore e sollevazioni pericolose d'intonaco. Tale affresco, se si vuol salvare, va asportato cosa che non presenta tecnicamente difficoltà insormontabili.[55]

Secondo Brandi, per non togliere allo storico complesso l'antica unità, gli affreschi dovevano essere restaurati e rimanere *in loco* e, in particolare, il *Presepe* di Vitale

---

[53] ASABAPBoMoREFe, sede di Bologna, busta Bo M 306, Lettera di Roberto Longhi al Soprintendente alle Gallerie di Bologna Antonio Sorrentino del dicembre 1940.

[54] *La Deputazione di Storia Patria inaugura il suo 81° anno di vita*, in «Il Resto del Carlino», 15 dicembre 1941.

[55] ASABAPBoMoREFe, sede di Bologna, busta Bo M 306, Lettera di Cesare Brandi al Ministero dell'Educazione Nazionale del 15 aprile 1942.

avrebbe dovuto essere posto sulla parete di fondo; la permanenza delle opere nel loro luogo d'origine era favorita anche dalla disponibilità del proprietario di riaprire la chiesa al culto, fatto che avrebbe garantito la fruibilità degli affreschi.[56] Lo sviluppo degli eventi bellici non solo impedì, come si è detto, l'organizzazione della mostra, ma arrestò anche il dibattito sul distacco delle pitture e l'eventuale collocazione così come l'esecuzione di qualsiasi operazione di restauro.

La questione fu ripresa nel 1945, alla fine dei combattimenti: le truppe tedesche, che avevano occupato la villa e la chiesa annessa, lasciarono quest'ultima in condizioni deplorevoli dal momento che l'avevano adibita a stalla per buoi e cavalli: erano stati praticati dei fori nella parete e sugli affreschi per fissare gli anelli per le cavezze; inoltre, alla sporcizia degli animali si aggiungeva l'incuria dei soldati che, nel collocare sul tetto i turni di sentinella, avevano rimosso le coperture e che avevano lasciato i vetri delle finestre rotti, consentendo dunque all'acqua piovana di entrare e colare lungo le pareti.[57] A questo punto, il Soprintendente alle Gallerie di Bologna Antonio Sorrentino, dopo aver effettuato un nuovo sopralluogo accompagnato da Arturo Raffaldini, concordemente con Cesare Brandi, comunicò al Ministero della Pubblica Istruzione l'allarmante stato di degrado in cui versavano gli affreschi di Mezzaratta e propose di staccare, per il momento, il solo affresco di Vitale e alcuni frammenti della parete sinistra. Sorrentino esponeva una serie di motivazioni finalizzate ad assicurare il ciclo definitivamente «alla tutela dello Stato e al godimento pubblico» (intendendo con questo la necessità di collocarlo in Pinacoteca): egli lamentava la perdita, all'interno dell'oratorio, di ogni «primitivo arredamento» e la riduzione di esso a «semplice e nudo camerone»; inoltre, il proprietario non si interessava di «dar modo agli studiosi di poter agevolmente visitare l'ex chiesa, dovendo essi di solito attendere fuori dall'edificio intere ore prima di riuscire a pescare un guardiano o chi per lui».[58]

---

[56] *Ibidem*.

[57] ASABAPBoMoREFe, sede di Bologna, busta Bo M 306, Lettera del Soprintendente alle Gallerie di Bologna Antonio Sorrentino al Soprintendente ai Monumenti di Bologna Alfredo Barbacci del 8 marzo 1945.

[58] ASABAPBoMoREFe, sede di Bologna, busta Bo M 306, Lettera del Soprintendente alle Gallerie di Bologna Antonio Sorrentino al Soprintendente ai Monumenti di Bologna Alfredo Barbacci del 11 gennaio 1946.

La voce di Alfredo Barbacci, allora Soprintendente ai Monumenti e fautore della ricostruzione postbellica del centro storico di Bologna, si sollevò a complicare ulteriormente la situazione esprimendo il suo dissenso circa l'operazione di distacco e di trasporto degli affreschi in Pinacoteca. Egli proponeva di tentare, prima di adottare l'estremo provvedimento del distacco, un risanamento dell'ambiente: sarebbe stato sufficiente rendere ermetica la chiusura delle finestre, raddoppiando l'infisso, e provvedere il davanzale di un solco e di uno scarico esterno; inoltre, per proteggere la sommità del muro sotto il tetto si poteva utilizzare una lamiera di zinco inclinata e munita di gocciolatoio, mentre per rendere più spedito il deflusso dell'acqua piovana e preservare il fianco della chiesa a monte si sarebbe impiegata una canaletta di cemento. Era poi necessario intervenire direttamente sugli affreschi con una ripulitura generale e il restauro delle zone più danneggiate, invece le parti di parete non affrescate dovevano essere tinteggiate per intonarle meglio ai dipinti. Infine, il Soprintendente ai Monumenti, allo scopo di agevolare la visibilità degli affreschi in controfacciata, suggeriva di adottare una soluzione analoga a quella della Cappella degli Scrovegni di Padova: la velatura delle finestre e l'uso di un proiettore elettrico mobile per illuminare le pitture.[59] Attraverso questi provvedimenti, Barbacci riteneva che si sarebbero soddisfatte entrambe le «esigenze di conservazione e quelle della visibilità dei dipinti», ma al contempo avrebbe adempiuto al compito di mantenere il più possibile integro il monumento, non solo nella parte organica, ma anche in quella decorativa, dal momento che «in nessun luogo un'opera d'arte ha pieno valore, storico e artistico, quanto nel luogo per cui fu creata».[60] Allo stacco si doveva giungere, quindi, solamente quando ogni altra iniziativa conservativa si fosse dimostrata inefficace: «diversamente, come si potrebbe giustificare l'operazione chirurgica prima ancora di avere accertato che le cure ordinarie non sono sufficienti per ottenere la guarigione?».[61] Barbacci aveva poi posto la questione su quale fosse l'organo al quale toccava la decisione in merito alle

[59] ASABAPBoMoREFe, sede di Bologna, busta Bo M 306, Lettera del Soprintendente ai Monumenti di Bologna Alfredo Barbacci al Soprintendente alle Gallerie di Bologna Antonio Sorrentino del 9 gennaio 1946.

[60] *Ibidem*.

[61] ASABAPBoMoREFe, sede di Bologna, busta Bo M 306, Lettera del Soprintendente ai Monumenti di Bologna Alfredo Barbacci al Ministero della Pubblica Istruzione del 2 febbraio 1946.

operazioni da svolgere: secondo lui la tutela degli affreschi spettava alla Soprintendenza ai Monumenti, alla quale quindi competeva ogni decisione circa la conservazione *in situ*, il restauro e lo stacco, mentre alla Soprintendenza alle Gallerie spettavano le operazioni relative alla superficie dipinta.[62] La replica di Antonio Sorrentino faceva appello alla circolare 28 marzo 1940 n.°69, dalla quale emergeva che non solo l'esecuzione, ma anche la decisione circa l'opportunità o meno del distacco spettava alla Soprintendenza alle Gallerie:

> Per quanto riguarda gli affreschi, salvo se staccati ed asportati, la legge ha determinato che essi rientrano nella sfera di competenza del Soprintendente ai Monumenti. Ma ove si voglia e debba procedere al loro distacco o a qualunque altra operazione che si riferisca alla superficie dipinta, i provvedimenti dovranno essere presi ed eseguiti dal Soprintendente alle Gallerie, previo accordo con quello ai Monumenti.[63]

Il giudizio definitivo per la risoluzione di questa diatriba, che vedeva da una parte schierato il Soprintendente alle Gallerie Antonio Sorrentino, favorevole al distacco, e dall'altra il Soprintendente ai Monumenti Antonio Barbacci, sostenitore prioritariamente di un risanamento dell'ambiente, fu demandata al Ministero, il quale decise che la questione sarebbe stata esaminata *in loco* dalla Commissione Direttiva dell'Istituto Centrale del Restauro.[64] Tuttavia, il sopralluogo a Mezzaratta non andò a buon fine, dal momento che, dopo la fine delle ostilità, il comando generale delle truppe alleate aveva requisito la villa adiacente alla chiesa e vi aveva allogato provvisoriamente un reparto di militari polacchi; il proprietario aveva dovuto sgomberare l'edificio dai propri mobili e cose private e li aveva ammassati all'interno dell'ex chiesa, divenuto quindi un deposito del quale erano state murate la porta e le finestre per evitare che i soldati arrecassero ulteriori danni. Il problema delle pessime condizioni conservative del ciclo pittorico di Mezzaratta fu sollevato a livello nazionale in un articolo di Enzo Carli su «Emporium», nel quale lo storico dell'arte rivolgeva il suo sdegno verso l'incuria incosciente del

---

[62] ASABAPBoMoREFe, sede di Bologna, busta Bo M 306, Lettera del Soprintendente ai Monumenti di Bologna Alfredo Barbacci al Soprintendente alle Gallerie di Bologna Antonio Sorrentino del 16 gennaio 1946.

[63] Circolare del Ministro Bottai 28 marzo 1940 n.° 69 sull'applicazione della legge 22 maggio 1939, n.° 823.

[64] ASABAPBoMoREFe, sede di Bologna, busta Bo M 306, Lettera del Ministero della Pubblica Istruzione al Soprintendente ai Monumenti di Bologna Alfredo Barbacci del 23 febbraio 1946.

proprietario che aveva lasciato a sicura rovina un complesso pittorico di tale importanza; egli lanciava quindi un grido d'allarme e dichiarava con la massima urgenza un provvedimento di esproprio dell'immobile, oppure - se questo non fosse stato possibile - di ricorrere al distacco degli affreschi e alla loro conservazione presso la Pinacoteca di Bologna.[65]

Antonio Sorrentino, questa volta sostenuto anche dal Soprintendente ai Monumenti, richiamò più volte l'attenzione sulla condizione già compromessa degli affreschi di Mezzaratta e sul fatto che la mancata aerazione e la chiusura della chiesa avrebbero avuto conseguenze gravi sugli affreschi, come la formazione di muffa, di infiltrazioni e di conseguenti cadute di colore; pertanto aveva sollecitato il proprietario a smurare l'ingresso e a collocare invece una buona serratura per poter areare periodicamente l'ambiente.[66] Nonostante i numerosi richiami, i tempi di evacuazione e di liberazione delle porte e delle finestre si protrassero per molto tempo, e l'accesso fu smurato solamente nella primavera del 1947.

Quando finalmente il 7 maggio 1947 il gruppo formato da Antonio Sorrentino, Roberto Longhi, Cesare Gnudi, Paolo Graziani e Arturo Raffaldini potè procedere con la verifica dello stato delle opere contenute nella chiesetta di Mezzaratta, ne constatarono, purtroppo, l'aggravio: la loro attenzione si soffermò soprattutto sull'affresco della controfacciata, il *Presepe* di Vitale da Bologna, che aveva subito gravissimi deterioramenti a causa delle colature d'acqua piovana provenienti dall'oculo soprastante sprovvisto di una vetrata (fig. 41).[67] Le pessime condizioni di conservazione resero evidente la necessità di intervenire, ma Cesare Brandi volle procedere con cautela ritenendo indispensabile che prima di approvare l'intero lavoro fosse eseguito il distacco di prova di uno dei frammenti di minore dimensione sulla parete di sinistra; solamente dopo aver eseguito lo strappo e il trasporto sul nuovo supporto si sarebbe potuto

---

[65] E. CARLI, *La mostra dei capolavori delle chiese di Bologna*, «Emporium», a. LII, vol. CIII, n. 616, aprile 1946, note a pagina 174-175.

[66] ASABAPBoMoREFe, sede di Bologna, busta Bo M 306, Lettera del Soprintendente alle Gallerie di Bologna Antonio Sorrentino al Soprintendente ai Monumenti di Bologna Alfredo Barbacci del 19 ottobre 1946.

[67] ASABAPBoMoREFe, sede di Bologna, busta Bo M 306, Lettera di Sorrentino al Ministero della Pubblica Istruzione del 13 maggio 1947.

decidere se proseguire o meno il lavoro con il distacco del *Presepe* di Vitale da Bologna.[68] Di tali operazioni venne incaricato il restauratore Arturo Raffaldini, più volte coinvolto nella valutazione delle condizioni degli affreschi di Mezzaratta e che aveva già al suo attivo altri interventi simili perfettamente riusciti. Allo strappo di prova si procedette nell'ottobre del 1947 e in seguito, avendo verificato che il lavoro era avvenuto nelle modalità corrette e aveva dato gli esiti sperati, si proseguì con il distacco dell'opera più importante, ovvero il grande affresco vitalesco, conclusosi nel dicembre dello stesso anno; altre pitture furono staccate dalla parete sinistra e questa fase dei lavori si concluderà nel luglio del 1948. La relazione scritta da Arturo Raffaldini informa sulle precauzioni adottate dal restauratore affinché lo strappo fosse eseguito «a perfetta regola d'arte»: innanzitutto si procedette alla rimozione della cera e dei grassi, applicati in antico per ravvivare il colore degli affreschi, mediante solventi e sgrassanti; in seguito si passò all'applicazione dei veli con colle forti e, infine, dopo aver asciugato con stufe elettriche ed essersi assicurati del prosciugamento delle colle, venne effettuato lo strappo. Gli affreschi furono trasportati su doppia tela e telai speciali, mentre, per quanto riguarda il restauro pittorico, ci si limitò a campire con tinte neutre le lacune già esistenti.[69]

A sostegno dell'avvenuto restauro si schierò larga parte dell'opinione pubblica bolognese, che accolse lo strappo delle pitture e la loro nuova collocazione in Pinacoteca con grande entusiasmo:

> È una festa, ora, poter studiare, in una chiara, ariosa e luminosa sala della pinacoteca, nel suo alloggio provvisorio, il significativo capolavoro della pittura bolognese del Trecento [...]. Chi avrebbe immaginato tanta dolcezza, tanta armonia; tanta serenità sotto quel crostone cupo e rugoso! E chi si sarebbe aspettato che quell'untuosa patina di polvere e di muffa nascondesse toni così soavi, così limpide trasparenze verdi, gialle e azzurre e così fitti cori di angioli, uno diverso dall'altro, ma tutti atteggiati ad armoniose movenze di danza e con l'uguale espressione sorridente nelle testine circondate da splendidi aloni d'oro?.[70]

---

[68] Istituto Centrale Per il Restauro. Archivio Storico, busta 11, fascicolo 1 "Bologna. Ex chiesa di S. Apollonia o di Mezzaratta", Lettera di Cesare Brandi al Ministero della Pubblica Istruzione del 7 giugno 1947.

[69] Archivio Fotografico della Direzione Musei Emilia Romagna, cassetto schede "Mezzaratta", fascicolo 16, Relazione di Arturo Raffaldini sul distacco di affreschi trecenteschi dell'ex oratorio di Mezzaratta, 20 febbraio 1948.

[70] M. TORTORA, *Gli affreschi di Mezzaratta sono tornati alla vita*, in «L'Avvenire d'Italia», 24 luglio 1948, p. 3.

Tale opinione era condivisa anche dagli studiosi che da ormai più di un decennio suggerivano l'adozione di un tale provvedimento per gli affreschi di Mezzaratta; tra questi vi era il Soprintendente alle Gallerie Antonio Sorrentino, che riteneva che «dopo il distacco e in grazia del distacco», queste opere avessero pienamente rivelato la loro eccezionale qualità artistica, non solo nei riguardi della pittura bolognese, ma italiana del Trecento, segnalata precedentemente solo da pochi critici per via delle cattive condizioni di conservazione e di visibilità.[71]

Nei primi mesi del 1948, gli affreschi strappati risultavano essere conservati presso la Pinacoteca Nazionale di Bologna, ma questa nuova collocazione non tardò a sollevare polemiche: infatti, così come si era svolto il dibattito tra favorevoli e contrari al distacco, ora sorgeva un'ulteriore *querelle* che riguardava l'ipotizzata musealizzazione o la restituzione delle pitture al loro luogo d'origine. Roberto Longhi espresse il proprio parere nell'intervista *Gli affreschi di Mezzaratta sono tornati alla vita*, rilasciata al quotidiano «L'Avvenire d'Italia», in cui ricordava le limitazioni che aveva incontrato quando aveva esaminato quelle pitture: «mi sono arrampicato su una scala a pioli e, fatto coprire con un panno l'occhio che s'apriva al centro della scena del *Presepio* di Vitale, ho dovuto illuminarne ogni brano con una lampadina tascabile».[72] Al contrario, Longhi riteneva che opere d'arte di tale importanza dovessero essere, in ogni momento, a disposizione degli studiosi, ma soprattutto ricordava la triste eredità e le distruzioni lasciate dalla guerra e, pertanto, la necessità che «tutti i cicli narrativi, dovunque si trovino e fin dove è possibile, dovessero essere staccati».[73] Nella questione relativa alla collocazione degli affreschi strappati di Mezzaratta intervenne anche la rinata Accademia Clementina, che con il nuovo statuto del 1947 si proponeva di «contribuire allo Studio dei problemi di interesse cittadino, [...] di vigilare sull'integrità e la conservazione del ricco e glorioso patrimonio, di tutelare le caratteristiche insigni della

---

[71] A. SORRENTINO, *Il distacco degli affreschi di Vitale e scolari nell'ex oratorio di Mezzaratta in Bologna*, «Bollettino d'Arte», XXXIV, s. IV, 1949, pp. 265-269.

[72] M. TORTORA, *Gli affreschi di Mezzaratta sono tornati alla vita*, in «L'Avvenire d'Italia», 24 luglio 1948, p. 3.

[73] *Ibidem*.

città di Bologna»[74] e che appoggiava Vincenzo Neri, il proprietario della chiesa, nella richiesta che gli affreschi tornassero nel loro luogo d'origine. Infatti, il consiglio dei membri dell'Accademia, ritenendo che «lo smembramento delle opere che testimoniano, nel luogo ove furono eseguite, e nelle forme e distribuzioni originarie, la compiutezza della concezione che alla loro esecuzione guidò i nostri antichi Maestri» non fosse «conforme alle supreme esigenze della migliore conservazione e valorizzazione del patrimonio artistico nazionale», aveva espresso quasi all'unanimità (risultando contrari solamente Cesare Gnudi e Giorgio Morandi) un voto a favore del ricollocamento degli affreschi strappati nella chiesa, in modo da ricostruire «il raro supremo documento artistico di illustri pittori fra i quali primeggiano Vitale, Simone e Jacopo da Bologna».[75] Ancora una volta, il caso relativo al "salvataggio" degli affreschi di Mezzaratta non mancò di trovare risonanza sulla stampa: si susseguirono infatti sui quotidiani locali e nazionali gli articoli di studiosi che esprimevano la propria opinione circa il luogo in cui le pitture dovevano essere collocate in modo da rispettare tutte le esigenze di conservazione e fruizione delle opere. Un contributo significativo fu quello di Paolo Graziani, il quale riteneva necessario che le tele sulle quali erano stati riportati gli affreschi di Vitale e della sua bottega ritornassero nel luogo per il quale quelle pitture erano state pensate.[76] Questo parere era maturato in seguito ad una perizia da lui svolta per accertare le condizioni dell'ex oratorio, durante la quale aveva constatato che esso presentava «le più rassicuranti caratteristiche occorrenti per la conservazione delle pregevoli opere pittoriche», dal momento che «sui mobili depositativi vi era abbondante strato di polvere perfettamente asciutta, [...] il tetto è a perfetta tenuta non lasciando passare la benché minima goccia, [...] il pavimento e le pareti non presentavano in nessun punto traccia di bagnato, di umidità o di trasudamento, [...] non vi è traccia di muffe o di salnitro in tutto l'ambiente e sui muri»; inoltre, per garantire una visibilità idonea di tutte le pitture, il proprietario si era dichiarato disponibile ad acquistare degli

---

[74] Art. 2 dello Statuto dell'Accademia Clementina pubblicato nella Gazzetta Ufficiale del 22 settembre 1947, n. 17.

[75] *Per gli affreschi di Mezzaratta*, in «L'Avvenire d'Italia», 9 giugno 1948, p. 2.

[76] P. GRAZIANI, *Eco ad un grido d'allarme. Gli affreschi di Mezzaratta*, in «Giornale dell'Emilia», 7 dicembre 1948, p. 3.

«apparecchi illuminanti atti ad assicurare una abbondante ed uniforme distribuzione di capacità luminosa» e a riparare, se necessario, tutti gli infissi di porte e finestre.[77] Date le opinioni discordanti, la questione fu sottoposta al Consiglio Superiore delle Antichità e delle Belle Arti, il quale deliberò che i restauri dovevano proseguire purché «gli affreschi strappati venissero conservati nell'ex oratorio allo scopo di studiarne il comportamento nei riguardi della conservazione»; le conclusioni che si sarebbero tratte da tale controllo sarebbero quindi servite da guida per decidere se gli affreschi, in quel momento depositati in Pinacoteca, potessero tornare nella loro collocazione originaria.[78]

Giunti i nuovi finanziamenti, nell'ottobre del 1949 Raffaldini tornò a Mezzaratta, sollecitato ad essere celere nei lavori non soltanto per questioni relative alla salvaguardia degli affreschi, ma soprattutto per una scadenza impellente e stringente, ovvero l'inaugurazione della *Mostra della pittura bolognese del Trecento* fissata per il maggio del 1950. Come si è detto precedentemente, il curatore della mostra, Roberto Longhi, riteneva che essa non potesse aprirsi senza quei capolavori che costituivano «uno dei più alti poemi del Trecento italiano»,[79] in particolare il *Presepe* di Vitale, e che in quella sede potessero essere messi a confronto con le altre opere esposte dei maestri coevi.[80] Tutte le pitture strappate dalle pareti della chiesa di Mezzaratta furono quindi esposti in Pinacoteca durante tutta la durata della mostra;[81] quando questa si concluse nell'autunno del 1950, due affreschi raffiguranti le *Storie di Mosè* furono ricollocati "per

---

[77] ASABAPBoMoREFe, sede di Bologna, busta Bo M 306, P. GRAZIANI, Relazione peritale, 15 maggio 1948.

[78] ASABAPBoMoREFe, sede di Bologna, busta Bo M 306, Lettera del Ministero della Pubblica Istruzione al Soprintendente ai Monumenti del 1 marzo 1949.

[79] R. LONGHI, *Per una mostra storica degli «estrattisti»*, in *Critica d'arte e buongoverno. Opere complete*, XIII, ed. cons. Firenze 1985, p. 56.

[80] L. CIANCABILLA, *The "Season of Detachments" and the Case of Emilia-Romagna: Extraction, Transfer, Transposition of Frescoes into Museums (Musealization) and Great Exhibitions, from Cesare Gnudi to Andrea Emiliani*, in *Ravenna Musiva. Preservation and Restoration of architectural decoration Mosaics and Frescoes*, atti del convegno (Ravenna, 8-10 maggio 2014), Forlì 2015, p. 118.

[81] Gli affreschi di Mezzaratta esposti alla *Mostra della pittura bolognese del Trecento* erano: il *Presepio* di Vitale da Bologna, l'*Annunciazione* di Vitale da Bologna, il *Battesimo di Cristo e la Madonna con Bambino* di Vitale da Bologna, l'*Adorazione dei Magi* di Simone e Jacobus, la *Circoncisione* di Simone e Jacobus, *Due storie di Mosè* di anonimi bolognesi. *Guida alla mostra della pittura bolognese del Trecento*, Bologna 1950, p. 37.

prova" all'interno della chiesa (fig. 45), secondo quanto era stato stabilito l'anno prima dal Consiglio Superiore delle Antichità e delle Belle Arti.

Prendendo il posto di Antonio Sorrentino e divenendo Soprintendente alle Gallerie, Cesare Gnudi appoggiò ancora una volta la tesi del Longhi, il quale riteneva che i motivi delle pessime condizioni in cui versavano gli affreschi di Mezzaratta fossero da imputare alla scarsa considerazione cui erano stati tenuti il sito e le pitture, causata anche dalla difficoltà di raggiungere la chiesa fuori dalle mura della città; tra le collezioni della Pinacoteca, invece, buona parte del ciclo poteva essere «goduto e ammirato da tutti gli studiosi, amatori e turisti, italiani e stranieri in visita a Bologna, e non già soltanto da quei pochi specialisti disposti ad affrontare la salita assai aspra e disagiata, specie d'inverno, della collina nei dintorni della città, per raggiungere la chiesa, che spesso è di difficile accesso».[82] Il Soprintendente pensava, quindi, che fosse necessario completare il lavoro: strappare tutti gli affreschi dalle pareti della chiesa e allestirli in modo permanente in Pinacoteca, poiché solamente in questo modo si sarebbe potuto valorizzare tutto il complesso delle pitture, presentandolo «ad un pubblico ben più vasto, e con il massimo rilievo nelle migliori condizioni di visibilità e di luce, in una grande apposita sala ove le pitture saranno ricomposte (sia pure alquanto abbassate e accostate all'occhio del visitatore) nella stessa disposizione in cui si trovavano in cappella. La genuina bellezza e originalità di quanto è giunto fino a noi del mirabile ciclo risalterà maggiormente in un ambiente nuovo che, senza voler essere un falso o una copia, richiami le proporzioni e le condizioni di luce dell'antico, che non nell'ambiente originale come ora si trova, mutilato, manomesso, falsato».[83] Infatti, da tempo la chiesa non rappresentava più un tutto organico architettonico e funzionale, dal momento che aveva subito danni e manomissioni, in particolare quando fu incorporata alla villa adiacente e accorciato della parte absidale; inoltre, era stata dotata di un nuovo pavimento marmoreo a scacchi gialli e neri del tutto stridente con il soffitto a capriate, che invece era l'unico elemento architettonico originale superstite.[84] L'interesse e

[82] ASABAPBoMoREFe, sede di Bologna, busta Bo M 306, Lettera del Soprintendente alle Gallerie Cesare Gnudi al Ministero della Pubblica Istruzione del 11 ottobre 1952.

[83] *Ibidem*.

[84] ASABAPBoMoREFe, sede di Bologna, busta Bo M 306, CESARE GNUDI, *Pro-memoria*.

l'importanza della chiesa di Mezzaratta era perciò limitata, al tempo, esclusivamente a ciò che vi restava del complesso delle pitture e, per questo, Gnudi riteneva che non potesse esservi dubbio circa la necessità dello Stato di occuparsi direttamente e stabilmente della conservazione di quelle pitture, salvandole da sicura rovina, assicurandole al pubblico godimento e tramandandole ai posteri all'interno della Pinacoteca: la galleria specificatamente dedicata allo studio e alla storia della pittura bolognese.[85] A due anni dalla conclusione della *Mostra della pittura bolognese del Trecento*, il dibattito riguardante la musealizzazione o la collocazione *in loco* delle tele era ancora acceso sebbene si stesse già discutendo a proposito della realizzazione di nuove sale apposite all'interno della galleria bolognese, oltre al fatto che la situazione degli affreschi era variegata: non tutte le pitture strappate si trovavano in Pinacoteca e altre dovevano ancora essere distaccate.

Il Soprintendente alle Gallerie riteneva che la questione potesse risolversi con l'acquisto, da parte dello Stato, di tutti gli affreschi di Mezzaratta e che questa soluzione avrebbe giovato alle pitture sia dal punto di vista conservativo, sia dal punto di vista della fruizione pubblica. Le vicende legate alla compravendita delle pitture e alla loro successiva collocazione videro contrapposti Cesare Gnudi e Guido Zucchini, al tempo presidente dell'Accademia Clementina, ma coinvolsero anche altri personaggi, complicando una situazione già di per sé difficile; tra questi, si intromise l'avvocato e antiquario Luigi Albrighi, il quale riuscì a bloccare per un momento le trattative di acquisto degli affreschi da parte dello Stato.[86] Alla fine, tuttavia, il proprietario Vincenzo Neri tenne fede al suo impegno, ma al momento della vendita «una mossa molto abile, suggeritagli certamente da qualche suo consigliere», verosimilmente Zucchini, mise in discussione il programma di collocare le pitture in Pinacoteca: egli, infatti, offrì in dono allo Stato l'edificio dell'ex oratorio nel caso in cui il Ministero avesse voluto ricomporre *in loco* l'intero ciclo.[87] Il parere di Gnudi era che, accettando

---

[85] ASABAPBoMoREFe, sede di Bologna, busta Bo M 306, Lettera del Soprintendente alle Gallerie Cesare Gnudi al Ministero della Pubblica Istruzione del 11 ottobre 1952.

[86] L. CIANCABILLA, *Vicende conservative...*, Bologna 2005, p. 143.

[87] ASABAPBoMoREFe, sede di Bologna, busta Bo M 306, Lettera del Soprintendente alle Gallerie Cesare Gnudi a Roberto Longhi del 10 novembre 1952.

tale proposta, si sarebbe reso pressoché vano l'acquisto degli affreschi da parte dello Stato, dal momento che si sarebbe giunti ad una soluzione non troppo diversa da quella ottenuta se le pitture fossero rimaste di proprietà privata; egli suggeriva invece di portare a compimento il progetto «con l'esposizione degli affreschi in un nuovo salone della Pinacoteca, l'opera più importante che il Ministero stesso abbia progettato e realizzato, nel dopoguerra, a favore di Bologna artistica e a incremento della sua fama di grande centro d'arte e di civiltà».[88] La *querelle* proseguì e Cesare Gnudi ad un certo punto confessò di essere demoralizzato dalle continue intromissioni dello studioso bolognese: «Zucchini non dà tregua. Rispunta fuori da tutte le parti, dalla Bologna storico-artistica, dalla Deputazione di Storia Patria, dal Circolo Artistico, ecc. ecc. cercando di imbrogliare, [...] presentando le cose a voce e per iscritto, in modo inesatto e unilaterale e cercando di strappare consensi»;[89] Guido Zucchini era infatti intervenuto sul Ministero, riportando l'opinione, da lui stesso sostenuta, del Comitato per Bologna Storica ed Artistica che si era espresso a favore della ricollocazione all'interno della chiesa di tutti gli affreschi, così da ricostruire l'unità di lettura dell'intero ciclo nel suo luogo d'origine. Nonostante le varie interferenze, Gnudi riuscì alla fine a raggiungere il suo obiettivo e ottenne l'acquisto degli affreschi da parte dello Stato.[90] La questione relativa alla collocazione delle pitture fu invece temporaneamente risolta dal Consiglio Superiore di Antichità e Belle Arti nel 1954: gli affreschi più importanti già staccati, il *Presepe* e l'*Annunciazione* di Vitale, dovevano rimanere esposti in Pinacoteca, mentre gli altri dovevano essere ricollocati provvisoriamente nella chiesa; i frammenti che, invece, erano ancora da strappare dovevano mantenersi in continua osservazione e monitoraggio dal momento che, se si fossero presentate necessità conservative, si sarebbero dovuti immediatamente trasportare su tela.[91]

---

[88] ASABAPBoMoREFe, sede di Bologna, busta Bo M 306, CESARE GNUDI, *Pro-memoria*.

[89] ASABAPBoMoREFe, sede di Bologna, busta Bo M 306, Lettera del Soprintendente alle Gallerie Cesare Gnudi a Giulio Carlo Argan del 3 dicembre 1952.

[90] L. CIANCABILLA, *Vicende conservative...*, Bologna 2005, p. 144.

[91] ASABAPBoMoREFe, sede di Bologna, busta Bo M 306, Lettera del Consiglio Superiore delle Antichità e Belle Arti del 15 giugno 1954.

Dopo quattro anni di dispute accesissime e di trattative, nel 1956 lo Stato riuscì ad acquistare l'intero ciclo di affreschi; tuttavia, a causa del ritardo delle pratiche burocratiche, il previsto dono dell'edificio dal quale le pitture provenivano venne a decadere, rimanendo di proprietà della moglie del Neri, la contessa Giulia Alessandretti, la quale declinava ogni responsabilità per qualunque danno le opere avessero a soffrire.[92] Solamente nel gennaio del 1959, gli affreschi strappati che si trovavano ancora nella chiesa furono recuperati, e nel marzo dello stesso anno vennero realizzati gli ultimi distacchi (fig. 46), riguardanti la maggior parte delle due pareti laterali, ed eseguiti dal restauratore Ottorino Nonfarmale, già allievo del Raffaldini. Il completamento dell'operazione di recupero delle pitture ebbe inizio con un'accurata pulitura della superficie pittorica, alla quale seguì il fissaggio della stessa, e infine procedendo con il vero e proprio strappo; il restauro pittorico si limitò a leggere velature ad acquerello, mentre nelle lacune più ampie si utilizzarono zone neutre sabbiate.[93]

Gli affreschi e le sinopie furono applicati da Ottorino Nonfarmale su telai ad alveare a montanti assai fissi, dotati di un controtelaio tenuto in costante tensione elastica a mezzo di mollettoni, e furono portati in Pinacoteca e allestiti nel nuovo spazio museale a loro dedicato, progettato dall'architetto Leone Pancaldi.[94] Il ciclo pittorico di Mezzaratta, tolto dall'ambiente malsano in cui si trovava, è da annoverare fra i più vasti complessi di pittura murale conservati in una galleria pubblica.

3.3. La scoperta delle sinopie

L'operazione di strappo fu condotta anche sulle sinopie ritrovate sotto un buon numero di affreschi della chiesa di Santa Maria di Mezzaratta. L'ipotesi di distaccare anche queste testimonianze era emerso già nel 1949, quando Raffaldini riprese per la

---

[92] ASABAPBoMoREFe, sede di Bologna, busta Bo M 306, Lettera dell'avvocato distrettuale Libero Malfatti alla Soprintendenza alle Gallerie di Bologna del 13 novembre 1958.

[93] *Restauri d'arte in Italia*, catalogo della mostra (Roma, 4 aprile-4 maggio 1965), Roma 1965, pp. 164-166.

[94] *Restauri d'arte in Italia*, catalogo della mostra (Roma 4 aprile-4 maggio 1965), Roma 1965, pp. 164-166.

prima volta le operazioni di restauro all'interno della chiesa e gli fu chiesto di eseguire alcuni saggi per verificare se esistessero, sotto gli affreschi di Vitale già strappati, «avanzi di sinopie»;[95] al tempo, tuttavia, i lavori subirono un arresto e perciò la ricerca delle sinopie non ebbe seguito.

Il rinnovato e fruttuoso interesse per le sinopie di Mezzaratta è da ricondurre necessariamente al particolare clima storico e culturale in cui avvenne il restauro di Ottorino Nonfarmale:[96] si erano infatti svolte poco tempo prima, tra il 1957 e il 1958, due mostre specialistiche a Forte Belvedere a Firenze dedicate agli affreschi distaccati e alle loro sinopie.[97] La Toscana, infatti, fu il centro della sperimentazione di nuovi metodi di strappo e stacco della pittura murale, alla quale si affiancò la nascita di uno specifico interesse per lo studio e la musealizzazione delle sinopie, sicura conseguenza della scoperta e del recupero delle sinopie degli affreschi del Camposanto di Pisa nel 1947.[98]

Il ricorso allo strappo era dovuto ad interessi di prevenzione e conservazione, dal momento che questo intervento era considerato l'unica soluzione percorribile per garantire un futuro alla larga parte del patrimonio costituita dalla pittura murale, ma si legava indissolubilmente anche all'attenzione e alla curiosità di natura filologica e storica: le operazioni di distacco furono intese sempre di più come occasioni di accrescimento documentario e di acquisizione di nuove informazioni e materiali utili agli studi.[99] Questo atteggiamento culturale trovava ulteriore slancio nella nuova attenzione che si rivolgeva, sia dal punto di vista scientifico sia emotivo, alle sinopie: lo strappo da strumento conservativo diveniva mezzo conoscitivo e di approfondimento critico, che consentiva la scoperta di nuovi capolavori sotto gli intonaci pericolanti, i disegni preparatori che nessun artista aveva mai creduto potessero essere visti e riportati

---

[95] ASABAPBoMoREFe, sede di Bologna, busta Bo M 306, Lettera del Soprintendente alle Galleria Antonio Sorrentino al Ministero della Pubblica Istruzione del marzo 1949.

[96] L. CIANCABILLA, *Vicende conservative...*, Bologna 2005, p. 144.

[97] Cfr. *I Mostra degli affreschi* staccati, a cura di U. PROCACCI, U. BALDINI, L. BERTI, catalogo della mostra (Firenze, 1957), Firenze 1957; *II Mostra degli affreschi staccati*, catalogo della mostra (Firenze, 1958), a cura di U. PROCACCI, U. BALDINI, L. BERTI, Firenze 1958.

[98] L. CIANCABILLA, *Vicende conservative...*, Bologna 2005, p. 144.

[99] A. PAOLUCCI, *Il laboratorio del restauro a Firenze*, Torino 1986, p. 111.

alla luce, nella volontà quasi romantica di analizzare l'aspetto più nascosto delle pitture murali.[100] Gli storici dell'arte potevano in questo modo accedere ad un grande numero di "schizzi" che, soprattutto nel caso di affreschi medievali, appartenevano a maestri la cui produzione pittorica era largamente conosciuta, mentre quella grafica era pressoché ignota; sorge quindi il dubbio che in molti casi il ricorso al provvedimento dello strappo sia avvenuto per la volontà di recuperare una nuova opera d'arte piuttosto che per le sole finalità conservative.[101]

Nel caso dello strappo degli affreschi di Mezzaratta non sono state rinvenute tracce di sinopia sotto i dipinti di Vitale da Bologna: anche in altre occasioni, lo studio della pittura murale vitalesca ha mostrato l'inusuale improvvisazione compositiva del maestro, che spesso tracciava sull'intonaco umido un rapido e definitivo disegno, procedendo poi nel completare il dipinto attraverso varie fasi, a fresco e a secco, aggiungendo materiali oleo-resinosi e applicando metalli in lamina o pietre di vario genere.[102] Le sinopie rinvenute a Mezzaratta e oggi esposte in Pinacoteca appartengono alle generazioni pittoriche successive attive nella chiesa di Santa Maria, ma si segnalano soprattutto quelle trovate sotto il dipinto del Maestro del pozzo sulla la parete destra della chiesa, che hanno sollevato dei problemi attributivi. La scena di Giuseppe recuperato dal pozzo presenta delle differenze evidenti rispetto alla sua relativa sinopia: oltre alla forma della cisterna, è trasformato anche ogni personaggio in concitata azione intorno ad essa.[103] Le ragioni di questi evidenti cambiamenti sono squisitamente iconografiche: nella sinopia, infatti, l'episodio rappresentato è quello di *Giuseppe gettato nel pozzo*, mentre nell'affresco si rappresenta il momento successivo, quando egli viene recuperato e i fratelli stabiliscono di non macchiarsi del suo sangue e di venderlo ai mercanti di passaggio, quindi sgozzano il capretto per imbrattare la veste da

---

[100] Cfr. M. FERRETTI, *Sinopie (e affreschi?): a proposito del nuovo museo di Pisa*, «Prospettiva», 20, 1980, p. 3.

[101] L. CIANCABILLA, *Vicende conservative...*, Bologna 2005, p. 148.

[102] Cfr.: R. D'AMICO, *Restauri di pitture murali del Trecento bolognese: nuovi contributi per un itinerario gotico*, «Itinerari», IV, 1986, pp. 31-86; R. D'AMICO, *Per una ricognizione su Vitale da Bologna: il ciclo di S. Maria dei Servi*, in *Il Classicismo,* Bologna 1993, pp. 107-117; A. VOLPE, *Gli affreschi trecenteschi: Vitale da Bologna e gli altri pittori di S. Maria a Savonuzzo*, in *Da S. Maria di Savonuzzo a S. Venanzio. Una chiesa trecentesca nel territorio copparese*, Copparo 1999, pp. 39-40.

[103] A. VOLPE, *Mezzaratta...*, Bologna 2005, p. 121.

mostrare a Giacobbe come prova della morte del figlio. Fu sicuramente la confraternita committente a scegliere di cambiare l'episodio da rappresentare, poiché è improbabile che una simile decisione sia stata presa dal pittore, oppure è possibile che i confratelli siano intervenuti per correggere un errore del pittore, che aveva mal inteso le indicazioni che gli erano state date.[104] Comunque, le differenze tra le due versioni sono dovute ad un ripensamento sul piano iconografico, dunque a fattori indipendenti dal pittore,[105] e non ad un cambiamento di autore tra una fase e l'altra dell'esecuzione, come invece era stato ipotizzato da Procacci.[106]

Alle sinopie provenienti dalla chiesa di Santa Maria di Mezzaratta è oggi dedicata la sala che precede quella degli affreschi veri e propri presso la Pinacoteca Nazionale di Bologna: l'esposizione di questo tipo di opere comporta numerose difficoltà, soprattutto perché si tratta di materiali che non erano nati per essere visti e che possono provocare nello spettatore una sensazione di «sostanziale disagio e quasi di imbarazzo».[107]

---

[104] Ivi, p. 122.

[105] *Ibidem*.

[106] U. PROCACCI, *Sinopie e affreschi*, Milano 1960, p. 51.

[107] A. PAOLUCCI, *Il laboratorio del restauro a Firenze*, Torino 1986, p. 106.

Capitolo 4. Le sale di Mezzaratta nella Pinacoteca Nazionale di Bologna

4.1. La revisione della Pinacoteca Nazionale tra gli anni Cinquanta e Settanta

La Pinacoteca Nazionale di Bologna è, più d'ogni altra, l'espressione pubblica e istituzionalizzata del gusto locale bolognese, raccogliendo e conservando il patrimonio cittadino; ne consegue, perciò, che la visita della città non è dissociabile da quella della Pinacoteca, la quale ne condensa e ne seleziona i valori artistici più alti.[1] L'interesse per il patrimonio artistico bolognese e la sua tutela sono il risultato dell'appassionata difesa del canonico Carlo Cesare Malvasia che, sia nella *Felsina Pittrice* del 1678 sia nelle *Pitture di Bologna* del 1686, aveva offerto una lettura critica dell'arte emiliana dalle origini fino al barocco, dando rilievo non soltanto alle opere di pertinenza pubblica, e in particolare ecclesiastica, ma anche alle numerose collezioni private. La Pinacoteca Nazionale di Bologna assolve quindi il compito di salvaguardare il patrimonio locale, dotando la città di un istituto museale in cui ripercorrere la sua storia pittorica.

Il progressivo ampliamento delle raccolte, avvenuto nei secoli, ha imposto la necessità di creare dei nuovi spazi a partire dal complesso originario della Pinacoteca, l'ex convento di Sant'Ignazio in via delle Belle Arti, già Borgo della Paglia; oltre alle donazioni da parte di illustri collezionisti bolognesi e alle soppressioni di chiese e conventi in età napoleonica, molte opere confluirono nel patrimonio della Pinacoteca a seguito di acquisti e di restauri. Nei secoli, gli interventi strutturali si sono susseguiti frequentemente, in modo da permettere un utilizzo museografico sempre più attento delle originarie strutture conventuali, ma i lavori più importanti di ristrutturazione dell'intero itinerario espositivo risalgono agli anni Cinquanta e Sessanta del Novecento e furono possibili grazie alla collaborazione simbiotica del direttore della Pinacoteca Cesare Gnudi e dell'architetto bolognese Leone Pancaldi. Il progetto aveva lo scopo di

[1] Ministero della pubblica istruzione, Soprintendenza alle gallerie di Bologna, *Vent'anni di lavoro per la Pinacoteca nazionale di Bologna. Introduzione di Cesare Gnudi*, Bologna 1973, p. 11.

raccogliere e rilanciare quanto realizzato in materia di restauro, recupero e acquisizione negli anni pre e post bellici dalla Soprintendenza, ma anche di trasmettere all'interno della Pinacoteca la sensazione di un percorso lungo e ininterrotto attraverso la storia pittorica di Bologna, dal Trecento al Settecento;[2] si intendeva quindi riformare architettonicamente gli spazi interni proponendo un nuovo allestimento delle collezioni in modo da esaltarne gli accrescimenti e dotare il museo di nuove strutture funzionali alle moderne attività promozionali dell'Istituto.[3] Le soluzioni adottate per il rinnovamento della sede della Pinacoteca dimostrano l'importanza del ruolo del museologo, Cesare Gnudi, esperto delle valenze storiche ed artistiche delle collezioni, accanto alla figura dell'architetto museografo, Leone Pancaldi.[4]

I lavori di revisione architettonica dei locali della Pinacoteca iniziarono intorno al 1954-1955, concludendosi nel 1973, e vanno calati e compresi nell'ampio quadro delle ristrutturazioni dei musei italiani del dopoguerra, significative non soltanto per l'attenzione ai problemi della prolungata esposizione delle opere, ma anche per le considerazioni generali che furono alla base dei nuovi progetti.[5] Il primo dei protagonisti di questo intervento è Cesare Gnudi[6] che, subentrato ad Antonio Sorrentino a ricoprire il ruolo di soprintendente nel giugno del 1952, fu una figura di primo piano nel campo delle Belle Arti e costituirà uno dei baricentri dell'intelligenza pratica della tutela italiana.[7] Gnudi, dotato di una forte coscienza storicista e di una raffinata capacità critica, nell'occuparsi del rinnovamento della Pinacoteca Nazionale avrebbe suggerito un itinerario condotto secondo progressioni cronologico-stilistiche, con presenze marcate di artisti celebri e forti, ma temperate da sequenze ritmiche e di moderato

---

[2] *Ibidem*.

[3] *Pinacoteca Nazionale di Bologna. Catalogo generale. 1. Dal Duecento a Francesco Francia*, a cura di J. BENTINI, G. P. CAMMAROTA, D. SCAGLIETTI KELESCIAN, Bologna 2004, p. 21.

[4] M. PIGOZZI, *Il museo del museologo: Vittorio Viale a Torino, Cesare Gnudi a Bologna*, in *L'Italia dei musei 1860-1960. Collezioni, Contesti, Casi di studio*, a cura di S. COSTA, P. CALLEGARI, M. PIZZO, Bologna 2018, p. 240.

[5] M. BRAWNE, *Il museo oggi. Architettura, restauro, ordinamento*, Milano 1950, p. 30.

[6] A. EMILIANI, *Cesare Gnudi*, in *Dizionario biografico dei Soprintendenti Storici dell'Arte (1904-1974)*, Bologna 2007, pp. 292-298.

[7] *Pinacoteca Nazionale di Bologna...*, Bologna 2004, p. 21.

affollamento.[8] L'altro protagonista è Leone Pancaldi che, nato come disegnatore e pittore, si dedicò alla professione di architetto solo più tardi, iscrivendosi alla facoltà di Architettura a Firenze nel 1939 e occupandosi prevalentemente dell'ambito dei riordinamenti museografici: oltre che nella Pinacoteca Nazionale di Bologna, operò anche presso il Museo Archeologico di Parma, la Pinacoteca Nazionale di Ferrara, la Galleria Estense di Modena e la Galleria d'arte Moderna di Bologna. I caratteri generali della sua architettura si inseriscono nel Movimento Moderno, ma seguono una via moderata: egli rifiutò un razionalismo rigido e asettico, tipico di tale movimento, senza rinunciare all'impegno razionalista; perciò Pancaldi sente il bisogno di riqualificare la sua architettura sobria e funzionale con elementi decorativi, e vi inserisce elementi di alleggerimento, fantasia e piacevolezza, pur innestati su schemi razionalisti.[9] Furono molteplici le influenze ricevute da Pancaldi: ereditò da Carlo Scarpa il culto della materia e delle tecniche artigiane, mentre, costruendo in cemento armato, si ispirò alle linee di Frank Lloyd Wright;[10] inoltre, nelle elaborazioni di dettaglio, sviluppò un interesse verso le espressioni del liberty celtico elaborate da Mackintosh e Mackmurdo.[11]

L'intero volto della Pinacoteca si è radicalmente trasformato nel ventennio di lavori tra gli anni Cinquanta e Settanta, sia per le nuove acquisizioni e la loro presentazione all'interno delle collezioni sia per la riforma architettonica degli spazi interni, anche se si è cercato di mantenere una coesione tra le strutture preesistenti e le nuove articolazioni spaziali, entro le quali fu impostato un percorso di supporti differenziati a seconda dell'età e della tipologia dei dipinti esposti.[12] La museografia doveva restituire il grande lavoro critico operato dagli esperti della disciplina storico-artistica nel settore dell'arte emiliana, iniziato sul fronte trecentesco da Roberto Longhi e ancor prima da

---

[8] A. EMILIANI, *La Pinacoteca Nazionale di Bologna. Restauri architettonici e di allestimento 1954-1998*, Bologna 2006, p. 46.

[9] M. MANTOVANI, *Leone Pancaldi*, in *Accademia Clementina. Atti e memorie*, Bologna 1995-1996, pp. 339-341.

[10] A. EMILIANI, *La Pinacoteca Nazionale di Bologna. Restauri architettonici e di allestimento 1954-1998*, Bologna 2006, p. 46.

[11] *Ibidem*.

[12] *Pinacoteca Nazionale di Bologna...*, Bologna 2004, p. 26.

Cesare Brandi, in un sapiente intreccio di indagini territoriali e recuperi conservativi.[13] La regia dei lavori presso la Pinacoteca poteva contare su una serie di "prove generali" costituite dalle mostre di restauro e dalle esposizioni dedicate alla riscoperta della pittura bolognese, a cominciare dalla *Mostra della Pittura bolognese del Trecento* del 1950.[14]

Il lavoro di riordino e la stretta collaborazione tra Cesare Gnudi e Leone Pancaldi permisero quindi alla Pinacoteca Nazionale di Bologna di raggiungere i vertici di notorietà internazionale che le sono propri, grazie a un nuovo allestimento museografico che si pose come uno dei primi interventi globali in un museo italiano.[15]

4.2. Le sale degli affreschi di Mezzaratta

Nell'ambito del rinnovamento architettonico degli spazi e del conseguente riallestimento della Pinacoteca Nazionale di Bologna, l'architetto Leone Pancaldi fu chiamato a risolvere i problemi legati alla conservazione e fruizione dei numerosi affreschi staccati che le nuove sale avrebbero dovuto ospitare; in particolare, si contava un aumento consistente delle pitture murali pertinenti alla sezione trecentesca, «una delle più ampie dedicate a questo periodo nelle gallerie italiane, seconda per importanza solo a quella degli Uffizi».[16] La sezione della Pittura del Trecento è, infatti, quella che più di ogni altra ha conosciuto un progressivo irrobustimento nel corso della prima metà del Novecento, seguendo puntualmente l'opera di recupero e di rivalutazione critica avvenuta a partire dagli anni Trenta grazie alla presenza di Roberto Longhi presso la cattedra di Storia dell'arte dell'Università di Bologna; conseguentemente a ciò,

---

[13] Ivi, p. 22.

[14] Ivi, p. 21. Sulle mostre organizzate da Cesare Gnudi a Bologna si veda: A. EMILIANI, *La riscoperta dei "Bolognesi": le mostre organizzate dal 1954 da Cesare Gnudi e la rivalutazione del classicismo emiliano da Reni a Guercino, a Domenichino : la attenzione per i restauri, i documenti e l'esposizione monografica come puntello per una "riforma" della storia dell'arte*, «Quadri & sculture», XXXIV, 1999, pp. 22-35.

[15] A. EMILIANI, *La Pinacoteca Nazionale di Bologna*, Milano 1997, p. 19.

[16] Ministero della pubblica istruzione, Soprintendenza alle gallerie di Bologna, *Vent'anni di lavoro...,* Bologna 1973, p. 11.

numerose e importanti furono le acquisizioni sul mercato antiquario e i recuperi da restauri, che promossero l'ampliamento del patrimonio della Pinacoteca. Fu la *Mostra della pittura bolognese del Trecento* nel 1950, progettata dallo stesso Longhi, a mettere in risalto una pratica che era stata frequente in quegli anni, a causa della pericolosità dei recenti eventi bellici: il trasferimento nei musei di affreschi distaccati e delle sinopie sottostanti. Lo strappo delle pitture murali nella chiesa di Santa Maria di Mezzaratta, realizzate da Vitale e altri artisti a lui coevi o di poco successivi, rendeva possibile la creazione di una nuova addizione alla sezione dei Primitivi, che in questo modo risultava arricchita di presenze illustri che pochissimi musei italiani ed europei potevano vantare.[17]

Inizialmente, delle pitture provenienti da Mezzaratta presenti alla *Mostra della pittura bolognese del Trecento*, rimasero dopo l'esposizione solamente il *Presepe* e l'*Annunciazione* di Vitale, mentre le altre tornarono nella loro collocazione originaria a causa delle polemiche sorte tra il proprietario della chiesa e la Soprintendenza. Tuttavia, alla fine degli anni Cinquanta, a seguito del lungo dibattito che si è cercato di ripercorrere nel capitolo precedente, quasi tutto il ciclo di Mezzaratta sarebbe giunto in Pinacoteca: oltre agli affreschi già strappati da Arturo Raffaldini in occasione della mostra del 1950, si aggiunsero anche quelli che erano sfuggiti alla prima campagna di stacco, trasportati su tela da Ottorino Nonfarmale assieme a diverse sinopie.

Lo strappo degli affreschi di Mezzaratta sembrava essere, oltre che l'unico strumento possibile affinché il ciclo venisse conservato in modo perpetuo, anche l'unica soluzione per renderlo facilmente fruibile e disponibile non solo alla comunità scientifica, ma anche a tutti i visitatori e conoscitori che frequentavano la Pinacoteca Nazionale di Bologna. Infatti, era stato Roberto Longhi, promotore della causa estrattista, a sostenere che le pitture, una volta trasportate su tela, dovessero essere collocate nella quadreria, luogo che ancora non ospitava «un autentico Vitale», una mancanza che lo studioso riteneva essere «un'ingrata realtà che occorrerebbe annullare al più presto».[18] Questa

---

[17] A. EMILIANI, *La Pinacoteca Nazionale di Bologna. Restauri architettonici e di allestimento 1954-1998*, Bologna 2006, pp.76-77.

[18] R. LONGHI, *Momenti della pittura bolognese*, in *Lavori in Valpadana. Opere Complete*, VI, ed. cons., Firenze 1973, p. 192.

lacunosità strideva con quello che era il compito fondamentale e istituzionale della Pinacoteca sin dal momento della sua fondazione, ovvero la documentazione della storia pittorica di Bologna e la raccolta delle glorie dell'arte cittadina.

L'arrivo della quasi totalità del ciclo proveniente dalla chiesetta bolognese impose a Cesare Gnudi e Leone Pancaldi un nuovo ordine del giorno: i lavori di ampliamento e riallestimento erano già stati avviati e il progetto originario, secondo il quale tutti gli affreschi trecenteschi dovevano essere esposti all'interno di un'unica grande stanza, non era più sufficiente.[19] Il programma iniziale non doveva essere rivisto nelle scelte allestitive o nella volontà di dar forma ad un ambiente che potesse rispondere alla necessità di favorire la migliore lettura e conoscenza visiva della pittura murale, ma si trattava solamente di avanzare una proposta diversa in grado di accogliere il ciclo di Mezzaratta nella sua completezza; era comunque un progetto sul quale Gnudi aveva dovuto ragionare già precedentemente, sin da quando si era schierato sulle posizioni del suo predecessore Antonio Sorrentino e dello studioso Roberto Longhi, a proposito della necessità di trasferire quel complesso di affreschi, e poi occupandosi in prima persona di concludere le difficili trattative con i proprietari della chiesa al fine di favorirne la totale e definitiva sistemazione in Pinacoteca.[20] Le intenzioni di Cesare Gnudi potevano ora essere concretizzate grazie all'abilità dell'architetto Leone Pancaldi, dando corpo e forma non a una sola stanza, ma a più ambienti di notevoli dimensioni che potessero accogliere tutti gli affreschi trecenteschi staccati di proprietà dello Stato. Il soprintendente, date le particolarità delle opere esposte in queste sale, elaborò delle importanti riflessioni legate alla loro fruizione e lettura, poi rispettate anche nel progetto pancaldiano (fig. 47, 48):

> Si suol dire che gli affreschi, quando siano tolti per ragioni conservative dalle pareti ove sono nati e portati in una Galleria, perdano la loro vita. L'affermazione è esatta se nelle sale di una Pinacoteca gli affreschi si appendono alle pareti come qualsiasi altro dipinto. Né è conveniente ricorrere alla inserzione, all'incastro nella parete stessa della sala, così da dare l'arbitraria illusione che l'affresco o il frammento di affresco sia nato su quella parete. La soluzione e l'interpretazione che ci appare più idonea di tale motivo è quella di dar la sensazione di origine dell'affresco, cioè di una parete riportata

[19] L. CIANCABILLA, *Cesare Gnudi e la salvaguardia degli affreschi: stacchi e strappi a Bologna fra allestimenti permanenti, restauri e mostre temporanee*, in *Critica d'arte e tutela in Italia. Figure e protagonisti del secondo dopoguerra,* atti del convegno (Perugia 2015), Perugia 2017, p. 325.

[20] Ivi, p. 327.

> in Pinacoteca; di creare cioè una parete staccata dalla parete della stanza, isolata da essa mediante supporti di legno e telai che sorreggono la parete nuova e isolino l'affresco dal muro che non è il suo e nel tempo stesso gli diano questa salda struttura, come di parete riportata e non di quadro appeso.[21]

Il grande complesso di sinopie e affreschi provenienti dall'ex chiesa di Mezzaratta è oggi raccolto in due sale successive della Pinacoteca Nazionale di Bologna (fig. 49), secondo l'allestimento progettato da Leone Pancaldi e realizzato tra gli anni Cinquanta e Settanta. La vasta sala dedicata agli affreschi (fig. 50) non vuole essere una riproduzione archeologica della chiesa nella quale le pitture si trovavano: infatti, la ricostruzione ambientale è solo allusiva, pur tenendo conto di alcune ubicazioni delle scene dipinte in modo da consentire agli studiosi di approfondire la ricerca filologica e di conoscerne le posizioni originarie. Tuttavia, la disposizione dei riquadri per i visitatori degli ambienti della Pinacoteca risulta ribaltata rispetto a quella che il fedele aveva nella chiesa: infatti, la parete posta di fronte a chi entra nella sala degli affreschi di Mezzaratta è quella della parete d'ingresso dell'edificio di culto, dove sono affrescati il *Presepe* e l'*Annunciazione* di Vitale da Bologna e, di conseguenza, le Storie del Nuovo Testamento, ora sistemate sulla destra per chi accede nella zona museale, in origine erano collocate sulla sinistra di chi entrava nella chiesa. Inoltre, il soffitto della sala è altrettanto evocativo dell'ambiente originario e costituito da una grande copertura lignea interrotta nella parte centrale da un lucernario ribassato che crea degli effetti di luce diffusa. Infine, anche il pavimento, interamente in cotto, contribuisce con la sua superficie di colore basso e arido a una tonalità generale confacente a quella degli affreschi.

Date le caratteristiche delle opere esposte nella sala, furono adottate delle soluzioni particolari per risolvere sia problematiche di tipo funzionale e legate alla lettura delle opere, sia quelle di tipo conservativo. Una questione che viene posta dall'esposizione di affreschi staccati è il metodo di sospensione: la pittura murale appesa al muro, posta quindi sopra il livello di questo e inquadrata in una cornice di qualsiasi natura e materia, viene snaturata da quella che è la sua condizione di opera d'arte congenita alla parete, senza dislivello tra le due, oltre che composte della stessa materia. Allo stesso tempo, si

---

[21] C. GNUDI, *La Pinacoteca di Bologna*, «Annali della Pubblica Istruzione», 5, 1958, pp. 333-334.

agisce in maniera altrettanto equivoca se l'affresco distaccato viene calato entro il livello di struttura del muro del museo, poiché l'opera verrebbe posta nelle condizioni allusive di essere nata in quel luogo invece di esservi stata trasportata.[22] La soluzione che Leone Pancaldi adottò per l'allestimento delle pitture provenienti dalla chiesa di santa Maria a Mezzaratta è la creazione di grandi supporti in muratura, con la funzione di esaltare la presenza degli affreschi come di oggetti che sono stati trasferiti in Pinacoteca da un'altra ubicazione; allo stesso tempo, le pitture hanno la possibilità di essere livellate e calate alla stessa quota di questi grandi tabelloni murari. Questi ultimi, inoltre, svolgono una funzione di animazione architettonica rispetto alla muratura di fondo sulla quale a loro volta sono appesi: le fughe lasciate ai margini allargano prospetticamente le pareti e danno una sensazione di ulteriori e vasti spazi disponibili (fig. 51, 52).[23]

L'illuminazione è un altro problema che è stato posto dalla tipologia delle opere da esporre nelle sale dedicate agli affreschi di Mezzaratta, per risolvere il quale Pancaldi utilizzò un grande lucernario sospeso (fig. 53); è probabile che tale invenzione sia debitrice della ristrutturazione e riallestimento delle Gallerie dell'Accademia di Venezia, iniziati nel 1945 e conclusi nel 1948, durante i quali Scarpa impiegò una soluzione simile per ottenere una migliore distribuzione della luce.[24] L'abbassamento del lucernario interno rispetto alla presa di luce esterna consentiva di modificare l'angolo di incidenza della luce sulle pareti ricoperte di affreschi, aumentando notevolmente la luminosità; per regolare l'angolo d'incidenza si sono rese necessarie numerose misurazioni e osservazioni sperimentali in modo da evitare che la luce mettesse eccedentemente in evidenza le irregolarità e le asprezze degli intonaci affrescati.[25] Il vetro dei lucernari, inoltre, ha subito un processo di opalinizzazione e dunque, assumendo un aspetto traslucido, distribuisce la luminosità in toni smorzati, adatti alla

---

[22] *La Pinacoteca Nazionale di Bologna*, a cura di A. EMILIANI, Bologna 1967, p. 92.

[23] Ministero della pubblica istruzione, Soprintendenza alle gallerie di Bologna, *Vent'anni di lavoro per la Pinacoteca nazionale di Bologna. Introduzione di Cesare Gnudi*, Bologna 1973, p. 84.

[24] G. NERPI SCIRÉ, *Le Gallerie dell'Accademia*, in *Carlo Scarpa 1906-1978*, a cura di F. DAL CO, G. MAZZARIOL, Milano 1984, p. 154.

[25] A. EMILIANI, *La Pinacoteca Nazionale di Bologna. Restauri architettonici e di allestimento 1954-1998*, Bologna 2006, pp. 100.

lettura degli affreschi, ma capillarmente diffusi.[26] La particolare sensibilità di Leone Pancaldi verso il tema della luce fu una conseguenza della sua passione per l'architettura nipponica: in particolare dalla tradizione orientale egli recuperò l'idea dei pannelli in *washi*, utilizzati negli edifici giapponesi per schermare le finestre, che consentivano di raccogliere la luce naturale dall'esterno e di diffonderla verso l'interno in maniera omogenea, senza generare forti contrasti di ombre e neutralizzando la colorazione della fonte luminosa.[27] Le soluzioni illuminotecniche si sono rese particolarmente importanti nella sala di documentazione delle sinopie recuperate presso la ex chiesa di Santa Maria di Mezzaratta a seguito dello strappo degli affreschi: in questo ambiente, infatti, l'incidenza della luce è essenziale, considerando la forte irregolarità delle malte sulle quali è eseguita la sinopia stessa; per questo motivo, il lucernario diffusore è stato portato a un livello molto basso, a circa cinque metri dal suolo anziché i consueti otto, in modo da ottenere un angolo di incidenza quasi retto, determinando l'appoggiarsi della luce alle malte ed evitando che essa piovesse dall'alto.[28]

La sezione dei Primitivi destinata all'esposizione degli affreschi e delle sinopie di Mezzaratta, grazie alla generale unità dell'ambiente architettonico e delle soluzioni adottate dall'architetto Leone Pancaldi sopra ricordate, è dominata da un forte ritmo narrativo, che asseconda le esigenze di racconto poste dalla pittura bolognese, ricca di movimento e di invenzione formale: i grandi pannelli che sostengono e contengono gli affreschi accompagnano il visitatore attraverso la narrazione, senza che nessun elemento ostacoli il naturale compenetrarsi del racconto e delle materie.[29] Il raggiungimento di tale risultato è ottenuto anche grazie al tono generale che è stato scelto per l'ambiente, impostato su una cromia assai bassa e trasparente, con tinteggiature a calce distribuite

---

[26] *La Pinacoteca Nazionale di Bologna*, a cura di A. EMILIANI, Bologna 1967, p. 92.

[27] C. PARISI, *Leone Pancaldi e la luce*, in *La tradizione dell'"Ideale classico" nelle arti figurative dal Seicento al Novecento*, a cura di M. DI MACCO, S. GINZBURG, Genova 2021, p. 188.

[28] *Ibidem*.

[29] Ministero della pubblica istruzione, Soprintendenza alle gallerie di Bologna, *Vent'anni di lavoro...*, Bologna 1973, p. 85.

con poco corpo, in modo tale da non ottenere riquadrature di solidità cromatica troppo compatta.[30]

Le sale della Pinacoteca Nazionale di Bologna dedicate alla decorazione della chiesa di Santa Maria di Mezzaratta, allestite secondo l'intelligente progetto pancaldiano, appaiono come come uno degli esiti più importanti della stagione culturale, ormai conclusa, definita "degli affreschi strappati" e della "caccia alle sinopie": si tratta infatti di uno dei più vasti complessi di pittura murale conservato ed esposto in un museo pubblico.

Ancora oggi, vi sono alcune voci che invitano a ridiscutere l'idea di musealizzazione di cui è frutto l'allestimento degli affreschi di Vitale da Bologna e della sua scuola in Pinacoteca: lo storico dell'arte Luca Ciancabilla ritiene che, se le opere fossero ricollocate all'interno della chiesa di Santa Maria, troverebbero maggiore risalto e interesse sia da parte del pubblico specialistico che da quello dei dilettanti, qualora fossero rese fruibili inserendo l'edificio nei circuiti turistici della città; nel luogo per il quale furono concepite, le pitture riacquisterebbero nuova vita e sarebbero favorite anche dal fatto che, oggi, Mezzaratta è facilmente raggiungibile in qualsiasi momento dell'anno.[31]

In seguito alla visita dell'interno della chiesa di Santa Maria, dagli attuali proprietari oggi adibita a deposito (fig. 54), si è constatato che la spazialità e la monumentalità dell'edificio dal quale le pitture provengono non sono compiutamente restituite dall'odierno allestimento: l'aspetto che i dipinti presentavano in origine nella grande aula doveva essere molto diverso rispetto a quello che essi mostrano nella moderna sistemazione museale, che pure soffre della perdita di numerose parti affrescate e che non tiene conto delle aperture sia in controfacciata che sulla parete destra della chiesa. Come si è detto, tuttavia, il progetto pancaldiano non vuole essere una ricostruzione archeologica dell'edificio chiesastico e la ricostruzione ambientale è solamente allusiva del sito originario. È opinione di chi scrive che l'allestimento progettato da Leone

---

[30] *Ibidem*.

[31] L. CIANCABILLA, *Vicende conservative. Gli affreschi nel Novecento*, in A. VOLPE, *Mezzaratta. Vitale ed altri pittori per una confraternita bolognese*, Bologna 2005, pp. 148-149.

Pancaldi per le sale della Pinacoteca sia ormai storicizzato e perciò inamovibile, dal momento che gli affreschi e le sinopie sono parte integrante e fondamentale del percorso che il visitatore compie attraverso i secoli della pittura bolognese all'interno della Pinacoteca Nazionale di Bologna.

Conclusioni

Nel presente studio si è cercato di illustrare la vicenda storica degli affreschi di Mezzaratta nel corso dei secoli, a partire dal momento della loro realizzazione sulle pareti della chiesa di Santa Maria e fino alla loro attuale sistemazione in un'apposita sala della Pinacoteca Nazionale di Bologna.

Lo stato conservativo frammentario con cui il ciclo di Mezzaratta è giunto a noi è dato dalle vicissitudini che hanno riguardato la chiesa di Santa Maria nel corso dei secoli; la ricerca svolta ha consentito di riconsiderare le vicende storiche che hanno coinvolto il complesso confraternale, anche se il profilo storico risulta ancora lacunoso in alcuni passaggi, soprattutto in coincidenza di particolari stravolgimenti politici che interessarono la città di Bologna: con i provvedimenti di soppressione degli enti religiosi a seguito dell'occupazione napoleonica, anche la Compagnia del Buon Gesù fu sciolta e dovette cedere tutte le sue proprietà; in quel contesto è stato difficile risalire al nome del nuovo proprietario, probabilmente responsabile delle trasformazioni architettoniche dello spazio absidale dell'edificio, che causarono la perdita di una parte del ciclo affrescato.

La ricerca condotta ha consentito di delineare la storia conservativa del ciclo, dai restauri del 1578 di un non meglio identificato Pasotto Fantuzzi, alla scialbatura settecentesca, alla riscoperta progressiva del ciclo per volontà del nuovo proprietario dell'edificio, Marco Minghetti, che si rivolse al Magazzari, fino allo strappo di Arturo Raffaldini e di Ottorino Nonfarmale alla metà del Novecento.

La storia conservativa delle opere e la loro fruibilità hanno influenzato anche la storia degli studi e viceversa. Dopo una veloce rassegna della fortuna critica delle opere, riflessa anche nella guidistica cittadina, si è giunti ai problemi attributivi più recenti, con una conferma, secondo chi scrive, dell'ipotesi di Alessandro Volpe di tre diversi momenti di Vitale da Bologna a Mezzaratta, il primo nel 1338 e i seguenti nel 1345 e nel 1352. Tra il primo e il secondo intervento vitalesco si colloca la presenza di altri due artisti, *Jacobus* (forse Jacopino di Francesco) e Simone, sulla cui provenienza toscana (sostenuta da Longhi, Gibbs e Volpe), sono state ultimamente sollevate delle perplessità

da una parte della critica (Massaccesi). Un ritorno dei due soci si ebbe probabilmente dopo il secondo intervento di Vitale, agli inizi del sesto decennio, al quale seguì la presenza di una nuova figura, il cosiddetto Maestro del pozzo (secondo alcuni Simone dei Crocifissi stesso), al lavoro sugli episodi veterotestamentari della parte superiore. Infine, le storie di Giuseppe sono state attribuite a Jacopo Benintendi, come opera estrema della sua produzione e probabilmente con la partecipazione del figlio Cristoforo, autore anche delle storie di Mosè. Negli anni in cui Cristoforo da Bologna operò a Mezzaratta, si registra anche la presenza di Jacopo Avanzi, al lavoro sugli affreschi più antichi a lui attribuibili, intorno alla metà degli anni Sessanta. Un quarto *Jacobus*, Jacopo di Paolo, è invece l'autore di altre storie di Mosè, dove meglio si esprime il neogiottismo ormai dilagante in città.

Il distacco degli affreschi ha consentito in passato di indagare in maniera più puntuale anche la successione degli strati di intonaco, consentendo di confermare e in alcuni casi correggere la supposta successione degli interventi e l'organizzazione del cantiere nell'edificio.

Come più volte ribadito, a scelta di agire sulle pitture attraverso la tecnica dello strappo è una conseguenza del particolare momento storico in cui si sviluppò l'interesse per queste opere ed ebbe luogo il lungo e complesso dibattito sugli affreschi di Mezzaratta, che venne a coincidere con il periodo denominato anche "stagione degli affreschi staccati" e della "caccia alle sinopie", tra la fine della Seconda Guerra Mondiale e gli anni Settanta, quando si pensava che lo strappo fosse la panacea per la sicurezza degli affreschi e nello stesso tempo dilagava l'interesse per lo scoprimento delle sinopie. L'atteggiamento attuale nei confronti del distacco di pitture murali è profondamente mutato rispetto a questo passato relativamente recente, durante il quale esso era considerato l'unica soluzione possibile per la sopravvivenza di larga parte del patrimonio artistico, mentre oggi si ritiene che allo stacco si debba ricorrere solo in *extrema ratio*, quando esso ha come unica finalità quella strettamente legata alla conservazione di un'opera che altrimenti sarebbe destinata ad andare perduta a causa del deperimento irreversibile del contesto che la ospita.

Dalla lettura dei documenti dell'Archivio della Soprintendenza di Bologna è emersa tuttavia la complessità di un dibattito che ha infiammato la critica in quell'occasione, con molte voci contrarie rispetto alla tendenza del periodo e alla volontà di Cesare Gnudi di trasferite gli affreschi in Pinacoteca: in un primo momento si era suggerito che il provvedimento dello strappo potesse essere evitato attraverso un risanamento dell'ambiente, mentre in seguito, invece di procedere alla musealizzazione delle pitture, si era proposto che le tele sulle quali gli affreschi erano stati riportati potessero essere collocate nella stessa chiesa per la quale le pitture erano state pensate.

Lo strappo degli affreschi provenienti dalla chiesa di Santa Maria di Mezzaratta e il loro successivo allestimento presso la Pinacoteca Nazionale di Bologna hanno sicuramente garantito il recupero e la conservazione delle pitture e, grazie all'abilità di Cesare Gnudi e dell'architetto Leone Pancaldi, è stato realizzato uno degli esempi museologici più interessanti e significativi della seconda metà del Novecento. Il ricovero delle opere presso un museo pubblico ha dato nuova linfa agli studi su questo episodio artistico e più in generale sul Trecento bolognese, ma ha anche garantito una fruizione continuativa e ampia di uno dei brani pittorici più importanti del XIV secolo.

Nella sala della Pinacoteca il ciclo di Mezzaratta può ancora dare l'illusione di completezza, nonostante la mancanza di alcuni frammenti che si conservano nei depositi o in collezione privata, mentre pochi altri lacerti di affresco restano ancora *in situ*; la perdita più grande è tuttavia il rapporto con il contesto nel quale e per il quale gli affreschi furono realizzati, la chiesa di Santa Maria di Mezzaratta situata a metà della salita che conduce sul colle dell'Osservanza. Tuttavia, chi scrive ritiene che, se anche oggi l'ambiente venisse risanato e sgomberato, non sarebbe comunque possibile riportare le opere presso l'edificio originario dal momento che gli affreschi di Mezzaratta sono divenuti una tappa fondamentale del percorso di visita nel museo e hanno assunto l'immagine che è stata data loro dall'allestimento progettato da Leone Pancaldi per le sale della Pinacoteca, ormai storicizzato e perciò bene culturale esso stesso. Nel caso del ciclo di Mezzaratta, la nuova collocazione presso il Museo ha creato una nuova modalità di fruizione e un nuovo ambiente percettivo per le opere,

determinando la nascita, di fatto, di un nuovo monumento, parte ormai imprescindibile della storia stessa delle opere.

Album fotografico



Fig. 1. Chiesa di Santa Maria di Mezzaratta, Bologna.

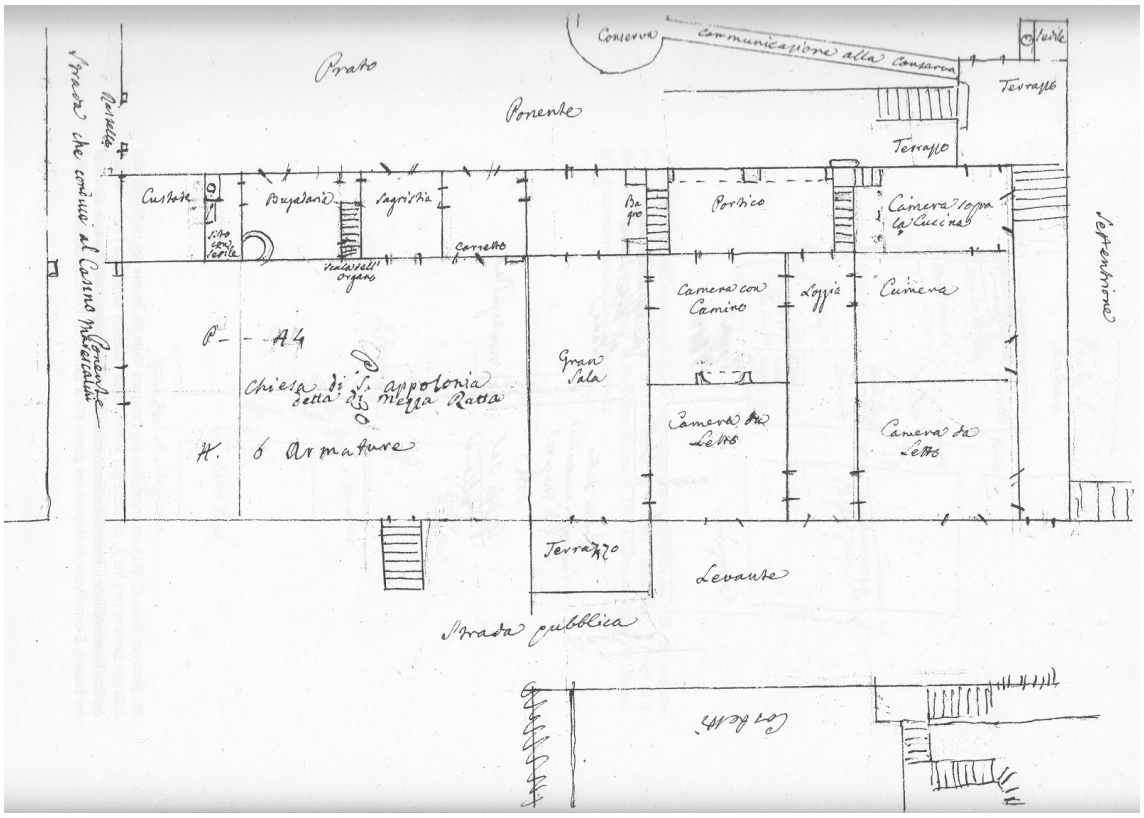

Fig. 2. Schizzo della pianta del complesso di Mezzaratta, da Archivio Generale Arcivescovile di Bologna, GUIDICINI GIUSEPPE, *Cose notabili*, *Raccolta Brevitani*, A1 I e II.

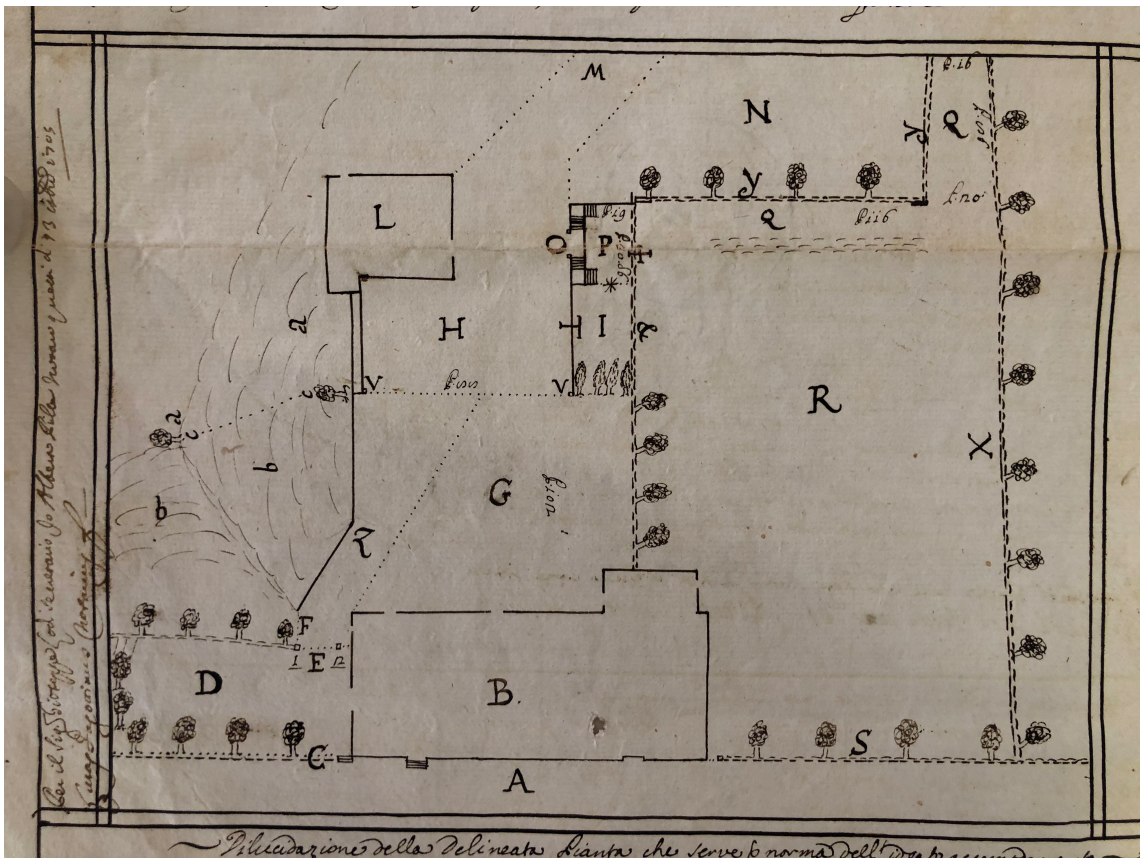

Fig. 3. Pianta del complesso di Mezzaratta, da Archivio di Stato di Bologna, *Fondo Demaniale*, 8/7630 n. 9, *Relazione alli signori priore, et uomini dell'antichissima Compagnia del Buon Gesù*, 13 0ttobre 1705.



Fig. 4. Lapide in memoria dall'impresa di restauro voluta da Marco Minghetti, chiesa di Santa Maria di Mezzaratta, Bologna.



Fig. 5. Lippo di Dalmasio (?), *Sant'Antonio Abate*, Chiesa di Santa Maria di Mezzaratta, Bologna.


Copyright © Biblioteca Apostolica Vaticana
http://digi.vatlib.it/view/MSS_Vat.lat.9847/0027
powered by AMLAD-NTT DATA

Fig. 6. Progetto grafico di Sèroux d'Agincourt per l'*Histoire de l'Art*, da Biblioteca Apostolica Vaticana, Ms. *Vat. lat.* 9847, consultabile al link: https://digi.vatlib.it/view/MSS_Vat.lat.9847.



Fig. 7. Maestro del pozzo, *Il sacrificio di Isacco e La Benedizione di Giacobbe*, Bologna, Pinacoteca Nazionale.



Fig. 8. Maestro del pozzo, *Giuseppe recuperato dal pozzo*, Bologna, Pinacoteca Nazionale.



Fig. 9. Jacopo Benintendi, *Giuseppe venduto ai mercanti*, Bologna, Pinacoteca Nazionale.



Fig. 10. Jacopo Benintendi, *Il pianto di Giacobbe*, Bologna, Pinacoteca Nazionale.



Fig. 11. Jacopo Benintendi, *Giuseppe e la moglie di Putifarre*, *Giuseppe imprigionato*, Bologna, Pinacoteca Nazionale.



Fig. 12. Jacopo Benintendi, *Giuseppe nominato governatore*, Bologna, Pinacoteca Nazionale.



Fig. 13. Jacopo Benintendi, *I fratelli di fronte a Giuseppe*, *La raccolta delle provviste*, Bologna, Pinacoteca Nazionale.



Fig. 14. Jacopo Benintendi, *Giuseppe riconosciuto dai fratelli*, Bologna, Pinacoteca Nazionale.



Fig. 15. Cristoforo di Jacopo, *Raccolta della manna*, Bologna, Pinacoteca Nazionale.



Fig. 16. Cristoforo di Jacopo, *Mosè che fa scaturire le acque*, Bologna, Pinacoteca Nazionale.



Fig. 17. Cristoforo di Jacopo, *Consegna delle tavole della legge*, *Adorazione del vitello d'oro*, Bologna, Pinacoteca Nazionale.



Fig. 18. Jacopo Avanzi, *La strage degli Ebrei idolatri*, Bologna, Pinacoteca Nazionale.



Fig. 19. Jacopo di Paolo, *Mosè che mostra al popolo le tavole della legge*, Bologna, Pinacoteca Nazionale.



Fig. 20. Jacopo di Paolo, *Inabissamento dei ribelli al sacerdozio di Aronne*, Bologna, Pinacoteca Nazionale.



Fig. 21. Vitale da Bologna. *Annunciazione*, Bologna, Pinacoteca Nazionale.



Fig. 22. Vitale da. Bologna, *Presepe*, Bologna, Pinacoteca Nazionale.



Fig. 23. Simone e *Jacobus*, *Circoncisione*, Bologna, Pinacoteca Nazionale.



Fig. 24. Simone e *Jacobus*, *Adorazione dei Magi*, Bologna, Pinacoteca Nazionale.



Fig. 25. Simone e *Jacobus*, *Presentazione al Tempio*, Bologna, Santa Maria di Mezzaratta.



Fig. 26. Simone dei Crocifissi, *Fuga in Egitto*, Bologna, Pinacoteca Nazionale.



Fig. 27. Maestro della Strage degli Innocenti, *Strage degli Innocenti*, Bologna, Pinacoteca Nazionale.



Fig. 28. Ignoto bolognese, *Cristo fra i dottori (?)*, Bologna, Santa Maria di Mezzaratta.



Fig. 29. Vitale da Bologna, *Battesimo*, *Madonna col Bambino*, Bologna, Pinacoteca Nazionale.



Fig. 30. Simone dei Crocifissi, *Il cieco alle porte di Gerico*, Bologna, Pinacoteca Nazionale.



Fig. 31. Simone dei Crocefissi, *Il miracolo del paralitico calato dal tetto*, Bologna, Pinacoteca Nazionale.



Fig. 32. *Jacobus*, *La Piscina Probatica*, Bologna, Pinacoteca Nazionale.



Fig. 33. Maestro dell'Adultera, *Cristo e l'adultera*, *Miracolo di Cristo*, Bologna, Pinacoteca Nazionale.



Fig. 34. Simone dei Crocefissi, *Resurrezione di Lazzaro*, Bologna, Pinacoteca Nazionale.



Fig. 35. Vitale da Bologna, *Madonna dei Denti*, 1345, Bologna, Museo Davia Bargellini. Immagine da *Le Madonne di Vitale*. *Pittura e devozione a Bologna nel Trecento*, catalogo della mostra (Bologna, 20 novembre 2010-20 febbraio 2011), a cura di MEDICA MASSIMO, Ferrara 2010, p. 45.



Fig. 36. Vitale da Bologna, *Angeli in volo e cornice*, Bologna, Pinacoteca Nazionale.



Fig. 37. Vitale da Bologna, *Decorazione dello spigolo della controfacciata*, Bologna, già nella chiesa di Santa Maria di Mezzaratta. Foto da Archivio Fotografico della Direzione Musei Emilia Romagna, cassetto schede "Mezzaratta", fascicolo 16.



Fig. 38. Vitale da Bologna, *Guarigione miracolos*a, *Sogno della Vergine*, Bologna, Pinacoteca Nazionale.



Fig. 39. Vitale da Bologna, *Annunciazione* dopo lo strappo, già nella chiesa di Santa Maria di Mezzaratta. Foto da Archivio Fotografico della Direzione Musei Emilia Romagna, cassetto schede "Mezzaratta", fascicolo 16.



Fig. 40. Vitale da Bologna, *Angeli del Presepe*, Bologna, Pinacoteca Nazionale.



Fig. 41. Vitale da Bologna, Presepe prima dello strappo, già nella chiesa di Santa Maria di Mezzaratta. Foto da Archivio Fotografico della Direzione Musei Emilia Romagna, cassetto schede "Mezzaratta", fascicolo 16.



Fig. 42. Vitale da Bologna, *Annuncio ai pastori*, Bologna, Pinacoteca Nazionale.



Fig. 43. Mostra della Pittura Bolognese del Trecento, maggio-luglio 1950, Bologna, Pinacoteca Nazionale. Foto da Archivio Fotografico della Direzione Musei Emilia Romagna, busta "Il Trecento bolognese", fascicolo 2.



Fig. 44. Sale della Mostra della Pittura Bolognese del Trecento allestite con gli affreschi provenienti dalla chiesa di Santa Maria di Mezzaratta. Foto da Archivio Fotografico della Direzione Musei Emilia Romagna, busta "Il Trecento bolognese", fascicolo 2.



Fig. 45. Interno di Mezzaratta dopo la ricollocazione dei dipinti strappati delle Storie di Mosè di Cristoforo e Jacopo Avanzi. Foto da Archivio Fotografico della Direzione Musei Emilia Romagna, cassetto schede "Mezzaratta", fascicolo 16.



Fig. 46. Operazioni di strappo del dipinto di *Jacobus*, *I fratelli di fronte a Giuseppe*, eseguite da Ottorino Nonfarmale nel 1959. Foto da Archivio Fotografico della Direzione Musei Emilia Romagna, cassetto schede "Mezzaratta", fascicolo 16.



Fig. 47. Leone Pancaldi, Progetto per la Sala degli affreschi di Mezzaratta nella Pinacoteca Nazionale di Bologna. Foto da Archivio Fotografico della Direzione Musei Emilia Romagna, fascicolo "Allestimento Pancaldi, 1953".

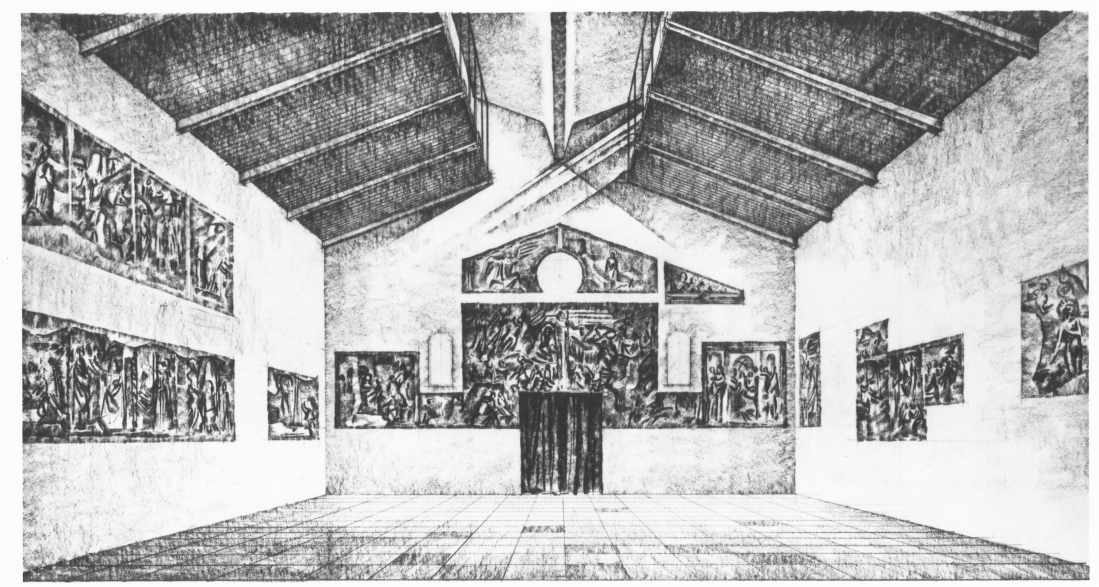

Fig. 48. Leone Pancaldi, Progetto per la Sala degli affreschi di Mezzaratta nella Pinacoteca Nazionale di Bologna. Foto da Archivio Fotografico della Direzione Musei Emilia Romagna, fascicolo "Allestimento Pancaldi, 1953".



Fig. 49. La Sala delle sinopie e la Sala degli affreschi di Mezzaratta, Bologna, Pinacoteca Nazionale.



Fig. 50. La Sala degli affreschi di Mezzaratta, Bologna, Pinacoteca Nazionale.



Fig. 51. I grandi pannelli murari progettati da Leone Pancaldi per esporre gli affreschi nella Sala degli affreschi di Mezzaratta, Bologna, Pinacoteca Nazionale.



Fig. 52. I grandi pannelli murari progettati da Leone Pancaldi per esporre gli affreschi nella Sala degli affreschi di Mezzaratta, Bologna, Pinacoteca Nazionale.



Fig. 53. Il grande lucernario sospeso progettato da Leone Pancaldi per l'illuminazione della Sala degli affreschi di Mezzaratta, Bologna, Pinacoteca Nazionale. Foto da Archivio Fotografico della Direzione Musei Emilia Romagna, fascicolo "Allestimento Pancaldi, 1953".



Fig. 54. Interno della chiesa di Santa Maria di Mezzaratta oggi.

Bibliografia

Manoscritti

Sec. XV	Biblioteca Universitaria di Bologna, RONCO GIACOMO, *Compendio della storia della città di Bologna*, 610-1400, Ms. ital. 1124.
Secc. XVII-XVIII	Biblioteca Universitaria di Bologna, *Constituzioni dell'antichissima Compagnia di S. Maria di Mezzaratta detta del Bon Gesù*, Ms. 170/22.
Sec. XVIII	Biblioteca Comunale Archiginnasio di Bologna, ORETTI MARCELLO, *Pitture nelli palazzi e case di villa nel territorio bolognese*, Ms. B110.
	Biblioteca Comunale dell'Archiginnasio di Bologna, ORETTI MARCELLO, *Le pitture nelle chiese della città di Bologna descritte da Marcello Oretti nell'anno 1767*, Ms. B.30.
	Biblioteca comunale dell'Archiginnasio di Bologna, ORETTI MARCELLO, *Pitture delle chiese fuori della città di Bologna ne' suburbij e nelli Castelli, ed altre chiese del territorio bolognese*, Ms. B 110, II.
Secc. XVIII-XIX	Archivio Generale Arcivescovile di Bologna, GUIDICINI GIUSEPPE, *Cose notabili*, *Raccolta Brevitani*, A1 I e II.
	Biblioteca Apostolica Vaticana, Ms. *Vat. lat.* 9847, consultabile al link: https://digi.vatlib.it/view/MSS_Vat.lat.9847.

Opere a stampa

ALBERTI LEANDRO, *Historie di Bologna*, Bologna 1541.

VASARI GIORGIO, *Le vite de' Più eccellenti architetti, pittori et scultori italiani, da Cimabue insino ai tempi nostri*, Firenze 1550, ed. a cura di BELLOSI LUCIANO e ROSSI ALDO, Torino 2015.

LAMO PIETRO, *Graticola di Bologna*, 1560, ed. a cura di PIGOZZI MARINELLA, Bologna 1996.

VASARI GIORGIO, *Le vite de' più eccellenti pittori scultori ed architettori*, 1568, ed. a cura di MILANESI GAETANO, Firenze 1878; ristampa anastatica Firenze 1973.

MONTALBANI OVIDIO, *Minervalia Bononiensium civium anadeumata seu bibliotheca bononiensium, cui accessit brevis Catalogus antiquorum Pictorum et Sculptorum Bononiensium*, Bologna 1641.

MASINI ANTONIO, *Bologna Perlustrata*, II ed., Bologna 1666.

GHIRARDACCI CHERUBINO, *Della Historia di Bologna*, Bologna 1675.

MALVASIA CARLO CESARE, *Felsina pittrice*, Bologna 1678, ed. a cura di ZANOTTI GIAMPIETRO, Bologna 1841; ristampa fotomeccanica, Bologna 1967.

MALVASIA CARLO CESARE, *Le Pitture di Bologna*, 1686; ristampa anastatica a cura di EMILIANI ANDREA, Bologna 1969.

MALVASIA CARLO CESARE, *Le pitture di Bologna*, II ed., Bologna 1706.

MALVASIA CARLO CESARE, *Le pitture di Bologna*, III ed., Bologna 1732.

MALVASIA CARLO CESARE, *Le pitture di Bologna*, IV ed., Bologna 1755.

MALVASIA CARLO CESARE, *Le pitture di Bologna*, V ed., Bologna 1766.

MALVASIA CARLO CESARE, *Pitture scolture ed architetture delle chiese, luoghi pubblici, palazzi e case della città di Bologna*, VI ed., Bologna 1776.

MALVASIA CARLO CESARE, *Pitture scolture ed architetture delle chiese, luoghi pubblici, palazzi e case della città di Bologna*, VII ed., Bologna 1782.

LANZI LUIGI, *Storia pittorica della Italia*, Bassano 1789.

MALVASIA CARLO CESARE, *Pitture scolture ed architetture delle chiese, luoghi pubblici, palazzi e case della città di Bologna*, VIII ed., Bologna 1792.

D'AGINCOURT JEAN-BAPTISTE-LOUIS-GEORGES SÉROUX, *Histoire de l'Art par les monuments, depuis sa décadence au IVe siècle jusqu'à son renouvellement au XVI*, 6 voll., Parigi 1808-23, vol. IV.

BIANCONI GIROLAMO, *Guida del forestiere per la città di Bologna e suoi sobborghi*, Bologna 1820.

ROSINI GIOVANNI, *Storia della pittura esposta coi monumenti*, Pisa 1838-47.

BOLOGNINI AMORINI ANTONIO, *Vite dei pittori e artefici bolognesi*, Bologna 1841.

UGOLINI FILIPPO, *Opere di Pietro Giordani, precedute da un cenno biografico dell'autore*, Napoli 1860.

CAVALCASELLE GIOVANNI BATTISTA, CROWE JOSEPH ARCHER, *New History of Painting in Italy*, London, 1864; ed italiana: *Storia della pittura in Italia*, Firenze 1887.

GUIDICINI GIUSEPPE, *Cose notabili della città di Bologna*, Bologna 1870.

GUIDICINI GIUSEPPE, *Miscellanea storico-patria bolognese*, Bologna 1872.

MINGHETTI MARCO, *Miei Ricordi*, Roma 1888.

CIACCIO LISETTA, *Il Cardinal legato Bertrando del Pogetto*, «Atti e memorie della Deputazione di storia patria per le Province di Romagna», s. III, XXIII, 1905, pp. 85-196.

RICCI CORRADO, *Guida di Bologna*, Bologna 1906.

FRATI LODOVICO, *Giotto a Bologna*, «L'Arte», XIII, 1910, pp. 466-467.

FILIPPINI FRANCESCO, *Vitale da Bologna*, «Bollettino d'arte», 6, 1912, pp. 13-32.

FRATI LODOVICO, *Il saccheggio del Castello di Porta Galliera nel 1334*, «Atti e memorie della Deputazione di storia patria per le Romagne», 1912, pp. 41-90.

FRATI LODOVICO, *Jacopino de' Bavosi. Pittore bolognese del secolo XIV*, «L'arte: rivista di storia dell'arte medievale e moderna», 17, 1914, pp. 393-395.

SANDBERG VAVALÀ EVELYN, *Vitale delle Madonne e Simone dei Crocifissi*, «Rivista d'arte», XI, 1929, pp. 449-480.

BRANDI CESARE, *Nuovi affreschi bolognesi del Trecento nella Pinacoteca di Bologna*, «Bollettino d'arte», 28, s. III, 1934, pp. 364-374.

LONGHI ROBERTO, *La pittura del Trecento nell'Italia settentrionale*, lezioni del corso universitario nell'anno accademico 1934-35, in *Lavori in Valpadana. Opere Complete*, VI, ed. cons., Firenze 1973, pp. 3-90.

BRANDI CESARE, *Un "Cenacolo" di Vitale scoperto nel convento di S. Francesco a Bologna*, in «Bollettino d'Arte», 29, s. III, 1935-36, pp. 364-376.

SALMI MARIO, *L'abbazia di Pomposa*, Roma 1936; II ed., Milano 1966.

ARSLAN WART, *Cristoforo da Bologna*, «Rassegna d'arte», XIX, 1937, pp. 85-114.

BRANDI CESARE, *Vitale da Bologna*, «La Critica d'arte», s. II, 1937, pp. 145-152.

PITTALUGA MARY, *Vasari Giorgio*, *ad vocem*, in *Enciclopedia Italiana*, V, Milano 1937.

BOTTAI GIUSEPPE, *La tutela delle opere d'arte in tempo di guerra*, in «Bollettino d'arte», 31, s. III, 1938 pp. 429-430.

ZUCCHINI GUIDO, *La Madonna del Monte di Bologna*, Bologna 1939.

La Deputazione di Storia Patria inaugura il suo 81° anno di vita, in «Il Resto del Carlino», 15 dicembre 1941.

LAZZARI MARINO, *La protezione delle opere d'arte durante la guerra*, in *La protezione del patrimonio artistico nazionale dalle offese della guerra aerea*, a cura della Direzione Nazionale Generale delle Arti, Firenze 1942, pp. V-X.

CARLI ENZO, *La mostra dei capolavori delle chiese di Bologna*, «Emporium», a. LII, vol. CIII, n. 616, aprile 1946, pp. 163-175.

COLETTI LUIGI, *I Primitivi. I Padani*, Novara 1947.

FILIPPINI FRANCESCO, ZUCCHINI GUIDO, *Miniatori e pittori a Bologna. Documenti dei secoli XIII e XIV*, Firenze 1947.

GRAZIANI PAOLO, *Eco ad un grido d'allarme. Gli affreschi di Mezzaratta*, in «Giornale dell'Emilia», 7 dicembre 1948, p. 3.

MOSCHINI VITTORIO, *La nuova sistemazione delle Gallerie di Venezia*, «Bollettino d'Arte», 34, s. IV, 1948, pp. 74-81.

Per gli affreschi di Mezzaratta, in «L'Avvenire d'Italia», 9 giugno 1948, p. 2.

TORTORA MARIO, *Gli affreschi di Mezzaratta sono tornati alla vita*, in «L'Avvenire d'Italia», 24 luglio 1948, p. 3.

SORRENTINO ANTONIO, *Il distacco degli affreschi di Vitale e scolari nell'ex oratorio di Mezzaratta in Bologna*, «Bollettino d'Arte», 34, s. IV, 1949, pp. 265-269.

BRAWNE MICHAEL, *Il museo oggi. Architettura, restauro, ordinamento*, Milano 1950.

COLETTI LUIGI, *Sulla mostra della pittura bolognese del Trecento; con una coda polemica*, «Emporium», XXI, 1950, pp. 243-260.

Guida alla mostra della pittura bolognese del Trecento, Bologna 1950.

La mostra della pittura bolognese del Trecento, «Bollettino d'arte», 35, s. IV, 1950, pp. 368-370.

LONGHI ROBERTO, *Mostra della pittura bolognese del Trecento*, catalogo della mostra (Bologna, 27 maggio-15 ottobre 1950), in *Lavori in Valpadana. Opere Complete*, VI, ed. cons., Firenze 1973, pp. 155-169.

RODRIQUEZ FERDINANDO, *Gli affreschi di Mezzaratta*, «La Mercanzia», n. 6, 1951, pp. 3-9.

TOESCA PIETRO, *Il Trecento*, Torino, 1951.

BESEGHI UMBERTO, *Introduzione alle chiese di Bologna*, Bologna 1953.

ARSLAN EDOARDO, *Catalogo delle cose d'arte e di antichità d'Italia-Vicenza I, le chiese*, Roma 1956.

BESEGHI UMBERTO, *Palazzi di Bologna*, Bologna 1956.

Una scoperta: I segreti del Camposanto di Pisa, in «Osservatore romano», 9 maggio 1956.

I Mostra degli affreschi staccati, a cura di PROCACCI UGO, BALDINI UMBERTO, BERTI LUCIANO, catalogo della mostra (Firenze, 1957), Firenze 1957.

BESEGHI UMBERTO, *Castelli e ville bolognesi,* Bologna 1957.

LONGHI ROBERTO, *Per una mostra storica degli "estrattisti"*, in «Paragone», 91, 1957, p. 3.

VOLPE CARLO, *La pittura in Emilia nella prima metà del Quattrocento*, testo delle dispense del corso universitario di Stefano Bottari, anno accademico 1957-58, in *La pittura nell'Emilia e nella Romagna. Raccolta di scritti sul Trecento e Quattrocento*, a cura di BENATI DANIELE e PERUZZI LUCIA, Modena 1993, pp. 49-101.

II Mostra degli affreschi staccati, catalogo della mostra (Firenze, 1958), a cura di PROCACCI UGO, BALDINI UMBERTO, BERTI LUCIANO, Firenze 1958.

BRANDI CESARE, *Il restauro della pittura antica*, in «B.I.C.R.», 33, 1958, pp. 3-8.

PROCACCI UGO, *Fresco's Crisis*, in «The Conoisseur», 1958, novembre, p. 154-158.

GIUSTINI P. GIUSEPPE, *Jacopino di Francesco (nella seconda metà del'300 bolognese: 1362-1383)*, «L'Arte. Rivista di Storia dell'Arte», LIX, 25, 1960, pp. 265-276.

PROCACCI UGO, *Sinopie e affreschi*, Milano 1960.

ARSLAN EDOARDO, *Jacopo Avanzi*, *ad vocem*, in *Dizionario biografico degli italiani*, vol. 4, Roma 1962.

GNUDI CESARE, *Vitale da Bologna*, Milano 1962.

PREVITALI GIOVANNI, *La fortuna dei primitivi*, Torino 1964.

Restauri d'arte in Italia, catalogo della mostra (Roma, 4 aprile-4 maggio 1965), a cura del Ministero della Pubblica Istruzione, Roma 1965.

ARSLAN EDOARDO, *Vitale da Bologna*, *ad vocem*, in *Enciclopedia universale dell'arte*, XIV, Vienna-Roma-Firenze 1966.

QUINTAVALLE ARTURO CARLO, *Vitale da Bologna*, («I Maestri del colore», n. 157), Milano 1966.

RICCOMINI EUGENIO, *La pittura bolognese del Trecento*, («I Maestri del colore», n. 245), Milano 1966.

ARCANGELI FRANCESCO, *Pittura bolognese del Trecento in S. Giacomo Maggiore*, in *Il Tempio di S. Giacomo Maggiore in Bologna*, a cura di VOLPE CARLO, Bologna 1967, pp. 101-115.

La Pinacoteca Nazionale di Bologna, a cura di EMILIANI ANDREA, Bologna 1967.

VOLPE CARLO, *Gli affreschi duecenteschi nelle arche sepolcrali*, in *Il Tempio di S. Giacomo Maggiore in Bologna*, a cura di VOLPE CARLO, Bologna 1967, pp. 83-86.

FANTI MARIO, *Gli inizi del Movimento dei Disciplinati a Bologna e la Confraternita di Santa Maria della Vita*, «Bollettino della Deputazione di Storia Patria per l'Umbria», vol. LXVI, Fasc. 1, 1969, pp. 211-214.

VASINA AUGUSTO, *I Romagnoli fra autonomie cittadine e accentramento papale nell'età di Dante*, Firenze 1969.

ARCANGELI FRANCESCO, *Natura ed espressione nell'arte bolognese-emiliana*, catalogo della mostra (Bologna, 12 settembre-22 novembre 1970), Bologna 1970.

Ministero della Pubblica Istruzione, *Carta del Restauro*, 1972.

SCARAMUCCI LODOVICO, *Considerazioni su statuti e matricole*, in *Risultati e prospettive della ricerca sul movimento dei disciplinati*, Convegno Internazionale di Studio (Perugia, 5-7 dicembre 1969), a cura di Deputazione di storia patria per l'Umbria, Perugia 1972, pp. 134-194.

ZULIANI FULVIO, *Lineamenti della pittura trecentesca in Friuli*, in *La pittura trecentesca in Friuli e i rapporti con la cultura figurativa delle regioni confinanti*, atti del primo convegno internazionale di Storici d'Arte (Udine, 19-22 maggio 1970), a cura di DEL FABBRO ISI, Udine 1972, pp. 9-38.

TORRACA GIORGIO, *Dipinti murali*, in *Problemi di conservazione*, a cura di URBANI GIOVANNI, Bologna 1973, pp. 37-48.

GRASSI LUIGI, *Teorici e storia della critica d'arte. L'età moderna: il Seicento*, Roma 1973.

LONGHI ROBERTO, *Momenti della pittura bolognese*, in *Lavori in Valpadana. Opere Complete*, VI, ed. cons., Firenze 1973, pp. 189-205.

Ministero della pubblica istruzione, Soprintendenza alle gallerie di Bologna, *Vent'anni di lavoro per la Pinacoteca nazionale di Bologna. Introduzione di Cesare Gnudi*, Bologna 1973.

BELLOSI LUCIANO, *Buffalmacco e il Trionfo della morte*, Torino 1974.

FERRONI ENZO, *Chimica fisica degli intonaci affrescati*, in *Problemi di conservazione*, Bologna 1974, pp. 269-281.

SKERL DEL CONTE SERENA, *Vitale da Bologna e il Duomo di Udine: un'ipotesi alternativa*, «Arte in Friuli, arte a Trieste», 1975, pp. 15-34

MEERSSEMAN GILLES GÉRARD, *Ordo Fraternitatis. Confraternite e pietà dei laici nel medioevo*, Roma 1977.

CONTI ALESSANDRO, *Gli affreschi di Mezzaratta*, in *Pittura bolognese del '300. Scritti di Francesco Arcangeli*, Bologna 1978, pp. 136-149.

FANTI MARIO, *La Confraternita di S. Maria della Morte e la Conforteria dei condannati in Bologna nei secoli XIV e XV*, «Quaderni del Centro di Ricerca di Studio sul Movimento dei Disciplinati», n. 20, Perugia 1978, pp. 3-101.

GIBBS ROBERT, *Bolognese Trecento Painting*, «The Burlington Magazine», CXX, n. 901, 1978, pp. 237-238.

Pittura bolognese del '300. Scritti di Francesco Arcangeli, Bologna 1978.

Gibbs Robert, *Two Families of Painters at Bologna in the later Fourteenth Century*, «The Burlington Magazine», CXXI, n. 918, 1979,pp. 560- 568, alla p. 564.

VOLPE CARLO, *La pittura emiliana del Trecento*, in *Tomaso da Modena e il suo tempo*, Atti del convegno Internazionale di Studi per il 6° Centenario della morte (Treviso, 31 agosto - 3 settembre 1979), Treviso 1980, pp. 237-248.

CONTI ALESSANDRO, *La miniatura bolognese. Scuole e botteghe 1270-1340*, Bologna 1981.

PINI ANTONIO IVAN, *Miniatori, pittori e scrittori nelle "venticinquine" bolognesi del Due e Trecento*, «Il Carrobbio», VII, 1981, pp. 348-365.

D'AMICO ROSALBA, *La "Madonna del Ricamo" di Vitale e la Bologna del '300*, «Strenna storica bolognese», XXXII, 1982, pp. 169-183.

FERRONI ENZO, *Restauro chimico-strutturale di affreschi solfatati*, in *Metodo e scienza. Operatività e ricerca nel restauro*, catalogo della mostra (Firenze, 23 giugno 1982-6 gennaio 1983), a cura di BALDINI UMBERTO, Firenze 1982, pp. 265-266.

VOLPE CARLO, *Il lungo percorso del «dipingere dolcissimo e tanto unito». Giotto di Stefano, detto Giottino*, in *Storia dell'arte italiana, V, Dal Medioevo al Quattrocento*, Torino 1983, pp. 232-304.

NERPI SCIRÉ GIOVANNA, *Le Gallerie dell'Accademia*, in *Carlo Scarpa 1906-1978*, a cura di DAL CO FRANCESCO, MAZZARIOL GIUSEPPE, Milano 1984, p. 154.

LONGHI ROBERTO, *Per una mostra storica degli «estrattisti»*, in *Critica d'arte e buongoverno. Opere complete*, XIII, ed. cons. Firenze 1985, pp. 53-58.

BENATI DANIELE, *Pittura del Trecento in Emilia Romagna*, in *La Pittura in Italia, Il Duecento e il Trecento*, a cura di E. CASTELNUOVO, II, Milano 1986, pp. 193-232.

BENATI DANIELE, *Un altarolo portatile di Jacopo di Paolo*, «Paragone», 431-433, 1986, pp. 5-10.

D'AMICO ROSALBA, MEDICA MASSIMO, *Vitale da Bologna. Per la Pinacoteca Nazionale di Bologna*, Bologna 1986.

D'AMICO ROSALBA, *Restauri di pitture murali del Trecento bolognese: nuovi contributi per un itinerario gotico*, «Itinerari», IV, 1986, pp. 31-86.

PAOLUCCI ANTONIO, *Il laboratorio del restauro a Firenze*, Torino 1986.

SKERL DEL CONTE SERENA, *Una Annunciazione di Vitale da Bologna nel duomo di Udine*, «Memorie storiche forogiuliesi», LXVI, 1986, pp. 103-119.

MARCHESELLI ANDREA, *Su Jacopo Avanzi, neogiottesco bolognese*, «Il carrobbio», 13, 1987, pp. 247-253.

CONTI ALESSANDRO, *Storia del restauro e della conservazione delle opere d'arte*, Milano 1988.

SKERL DEL CONTE SERENA, *Nuove proposte per l'attività di Vitale da Bologna e della sua bottega in Friuli,* «Arte veneta», XLI, 1988, pp. 9-19.

GIBBS ROBERT, *Cristoforo da Bologna, Jacopo di Biondo and the Mezzaratta frescoes in Bologna*, «The Burlington Magazine», CXXXI, n. 1036, 1989, pp. 460-467.

BOSKOVITZ MIKLÓS, *The Thyssen-Bornemisza Collection. Early Italian Painting (1290-1470)*, London 1990.

BOTTARELLI ALESSANDRA, *Jacopo di Paolo*, «Strenna storica bolognese», 1990, pp. 105-117.

CASADIO PAOLO, *Vitale da Bologna a Udine*, in *Itinerari di Vitale da Bologna. Affreschi a Udine e a Pomposa*, catalogo della mostra (Bologna, San Giorgio in Poggiale, 29 settembre-11 novembre 1990), a cura di GNUDI CESARE, CASADIO PAOLO, Bologna 1990, pp. 49-78.

D'AMICO ROSALBA, *Gli esordi del gotico e la pittura*, in *Francesco da Rimini e gli esordi del gotico bolognese, catalogo della mostra*, a cura di D'Amico Rosalba, Grandi Renzo e Medica Massimo, Bologna 1990.

FERRETTI MASSIMO, *Sinopie (e affreschi?): a proposito del nuovo museo di Pisa*, «Prospettiva», 20, 1980, pp. 2-6.

Francesco da Rimini e gli esordi del gotico bolognese, a cura di D'AMICO ROSALBA, GRANDI RENZO e MEDICA MASSIMO, catalogo della mostra (Bologna, 6 ottobre-25 novembre 1990), Bologna 1990.

MEDICA MASSIMO, *"Miniatori-pittori": il Maestro del Gherarduccio, Lando di Antonio, il Maestro del 1328 ed altri. Alcune considerazioni sulla produzione miniatoria bolognese del 1320-30*, in *Francesco da Rimini e gli esordi del gotico bolognese*, a cura di D'AMICO ROSALBA, GRANDI RENZO e MEDICA MASSIMO, catalogo della mostra (Bologna, 6 ottobre-25 novembre 1990), Bologna 1990, pp. 97-112.

SKERL DEL CONTE SERENA, *Diffusione della cultura pittorica bolognese nella seconda metà del Trecento: tratti comuni nella formazione di Jacopo Avanzi e di Antonio Veneziano*, tesi di dottorato, relatore GIOSEFFI DECIO, Università Ca' Foscari Venezia, a.a. 1990/1991.

BENATI DANIELE, *Jacopo Avanzi nel rinnovamento della pittura padana del secondo '300*, Bologna 1992.

EMILIANI ANDREA, *Cesare Gnudi*, in *Dizionario biografico dei Soprintendenti Storici dell'Arte (1904-1974)*, Bologna 2007, pp. 292-298.

GRASMAN EDWARD, *La controversia fra il Vasari ed il Malvasia nella letteratura artistica del Settecento*, in *Il luogo e il ruolo della città di Bologna tra Europa continentale e mediterranea*, Atti del colloquio C.I.H.A., 1992, pp. 529-538.

PERINI GIOVANNA, *Natura ed espressione nel linguaggio critico di Carlo Cesare Malvasia*, in *Il luogo e il ruolo della città di Bologna tra Europa continentale e mediterranea*, Atti del colloquio C.I.H.A., 1992, pp. 511-528.

D'AMICO ROSALBA, *Per una ricognizione su Vitale da Bologna: il ciclo di S. Maria dei Servi*, in *Il Classicismo,* Bologna 1993, pp. 107-117.

SKERL DEL CONTE SERENA, *Vitale da Bologna e la sua Bottega nella chiesa di sant'Apollonia a Mezzaratta*, Bologna 1993.

D'AMICO ROSALBA, *Vitale in Santa Maria dei Servi e la cultura figurativa della metà del Trecento a Bologna*, «Strenna storica bolognese», XLIV, 1994, pp. 179-193.

GIBBS ROBERT, *Recent literature on Jacopo Avanzi and the Bolognese Trecento*, «Apollo», CXL, 394, 1994, pp. 61-62.

RIGAUX DOMINIQUE, *Cristoforo da Bologna, il Vecchio*, *ad vocem*, in *Enciclopedia dell'Arte Medievale*, voll. 12, 1991-2002, V, Roma 1994.

ROSSI FRANCESCO, *Catalogo della Pinacoteca Vaticana. Il Trecento: Umbria, Marche, Italia del Nord*, Città del Vaticano 1994.

BENATI DANIELE, *Bologna e altri centri dell'Emilia*, in *Pittura murale in Italia dal tardo Duecento ai primi del Quattrocento*, a cura di GREGORI MINA, Torino 1995, pp. 102-119.

VOLPE ALESSANDRO, *Proposte per la pittura bolognese del Trecento*, «Arte Cristiana», LXXXIII, 771, 1995, pp. 403-414.

MANTOVANI MICHELA, *Leone Pancaldi*, in *Accademia Clementina. Atti e memorie*, Bologna 1995-1996, pp. 339-341.

CASTELLANI PAOLO, *Jacopino di Francesco de' Bavosi (o de' Papazzoni)*, *ad vocem*, in *Enciclopedia dell'Arte Medievale*, voll. 12, 1991-2002, VII, Roma 1996.

BENATI DANIELE, *Jacopo di Paolo*, *ad vocem*, in *Enciclopedia dell'arte medievale*, voll. 12, 1991-2002, VII, Roma 1996.

EMILIANI ANDREA, *La Pinacoteca Nazionale di Bologna*, Milano 1997.

VOLPE ALESSANDRO, *Vitale a Ferrara: sventure e risarcimenti*, «Nuovi studi», 5, 1998, pp. 5-13.

BENATI DANIELE, *Simone di Filippo*, *ad vocem*, in *Enciclopedia dell'arte medievale*, voll. 12, 1991-2002, X, Roma 1999.

MORA PAOLO, MORA LAURA, PHILIPPOT PAUL, *La conservazione delle pitture murali*, Bologna 1999.

VOLPE ALESSANDRO, *Pittura a Pomposa*, in *Pomposa. Storia Arte Architettura*, Ferrara 1999, pp. 95-149.

VOLPE ALESSANDRO, *Gli affreschi trecenteschi: Vitale da Bologna e gli altri pittori di S. Maria a Savonuzzo*, in *Da S. Maria di Savonuzzo a S. Venanzio*. *Una chiesa trecentesca nel territorio copparese*, Copparo 1999, pp. 35-49.

BENATI DANIELE, *Vitale da Bologna*, *ad vocem*, in *Enciclopedia dell'arte medievale*, voll. 12, 1991-2002, XI, Roma 2000.

VILLERS, CAROLINE, GIBBS, ROBERT, HELLEN REBECCA, KING ANNETTE, *Simone dei Crocefissi's "Dream of the Virgin" in the Society of Antiquaries, London*, «The Burlington Magazine», CXLII, n. 1169, 2000, pp. 481-486.

FANTI MARIO, *Confraternite e città a Bologna nel Medioevo e nell'età moderna*, Roma 2001.

L'Arte, un universo di relazioni: le mostre di Bologna, 1950-2001, a cura di EMILIANI ANDREA, SCOLARO MICHELA, Bologna 2002.

BONSANTI GIORGIO, *Gli stacchi non si fanno... quasi più*, «Kermes», XVI, 52, 2003, pp. 18-19.

CASADIO PAOLO, *L'attività udinese di Vitale da Bologna*, in *Artisti in viaggio 1300-1450. Presenze foreste in Friuli Venezia Giulia*, a cura di FRATTOLIN MARIA PAOLA, Udine 2003, pp. 33-53.

CIANCABILLA LUCA, *La cultura della conservazione a Bologna tra ripristini e mostre d'arte nei primi decenni del Novecento*, «Proporzioni», V, 2004, pp. 147-183.

Pinacoteca Nazionale di Bologna. Catalogo Generale. 1. Dal Duecento a Francesco Francia, a cura di BENTINI JADRANKA, CAMMAROTA GIAMPIERO, SCAGLIETTI KALESCIAN DANIELA, Venezia 2004.

VOLPE ALESSANDRO, in *Pinacoteca Nazionale di Bologna. Catalogo generale. 1. Dal Duecento a Francesco Francia*, a cura di BENTINI JADRANKA, CAMMAROTA GIAMPIERO, SCAGLIETTI KALESCIAN DANIELA, Bologna 2004, pp. 98-113.

VOLPE ALESSANDRO, *Frammenti di un'allegoria agostiniana*. *Quattro 'Filosofi' di "Dalmasio"*, «Paragone», 53, 2004, pp. 11-13.

CIANCABILLA LUCA, *Vicende conservative. Gli affreschi nel Novecento*, in VOLPE ALESSANDRO, *Mezzaratta. Vitale ed altri pittori per una confraternita bolognese*, Bologna 2005, pp. 139-153.

BENATI DANIELE, *Tra Giotto e il mondo gotico: la pittura a Bologna negli anni di Bertrando del Poggetto*, in *Giotto e le arti a Bologna al tempo di Bertrando del Poggetto*, a cura di MEDICA MASSIMO, catalogo della mostra (Bologna, 3 dicembre 2005-28 marzo 2006), Milano 2005, pp. 55-77.

Giotto e le arti a Bologna al tempo di Bertrando del Poggetto, a cura di MEDICA MASSIMO, catalogo della mostra (Bologna, 3 dicembre 2005-28 marzo 2006), Milano 2005.

MIARELLI MARIANI ILARIA, *Séroux d'Agincourt et l'histoire de l'art par les monuments: riscoperta del medioevo, dibattito storiografico e riproduzione artistica tra la fine XVIII e inizio XIX secolo*, Roma 2005.

PINI RAFFAELLA, *Il mondo dei pittori a Bologna 1348-1430*, Bologna 2005.

VOLPE ALESSANDRO, *Mezzaratta. Vitale ed altri pittori per una confraternita bolognese*, Bologna 2005.

EMILIANI ANDREA, *La Pinacoteca Nazionale di Bologna. Restauri architettonici e di allestimento 1954-1998*, Bologna 2006.

MASSACCESI FABIO, *Un affresco a monocromo di Jacopo di Paolo e la sua formazione tra Bologna e Padova*, «Proporzioni», V, 2006, pp. 7-22.

METELLI CECILIA, *La rimozione della pittura murale. Parabola degli stacchi negli anni Cinquanta e Sessanta del XX secolo*, tesi di dottorato, relatore MANACORDA DANIELE, Università degli Studi Roma Tre, a.a. 2006/2007.

BELLOSI LUCIANO, *Giotto e la sua eredità: Filippo Rusuti, Pietro Cavallini, Duccio, Giovanni da Rimini, Neri da Rimini, Pietro da Rimini, Simone Martini, Pietro Lorenzetti, Ambrogio Lorenzetti, Matteo Giovannetti, Maso di Banco, Puccio Capanna, Taddeo Gaddi, Giovanni da Milano, Giottino, Giusto de' Menabuoi, Altichiero, Jacopo Avanzi, Jean Pucelle i fratelli Limbourg*, Milano 2007.

BASCHET JÉRÔME, *L'iconographie médiévale*, Paris 2008.

LUCA CIANCABILLA, *Roberto Longhi e Guido Zucchini: vicende conservative e restauro di un affresco medievale in San Domenico a Bologna*, «I quaderni del M.AE.S.», 2008, XI, pp. 119-140.

CIANCABILLA LUCA, *Stacchi e strappi di affreschi tra Settecento e Ottocento. Antologia dei testi fondamentali*, Firenze 2009.

RINALDI SIMONA, *Strappi preventivi*, in MAZZI MARIA CECILIA, *Musei anni '50: spazio, forma, funzione*, Firenze 2009, pp. 185-226.

MASSACCESI FABIO, *Un'aggiunta a Simone di Filippo, motivi giotteschi nel seguito di Vitale*, in *Giotto e Bologna*, a cura di MEDICA MASSIMO, Milano 2010, pp. 103-109.

Le Madonne di Vitale. *Pittura e devozione a Bologna nel Trecento*, catalogo della mostra (Bologna, 20 novembre 2010-20 febbraio 2011), a cura di MEDICA MASSIMO, Ferrara 2010.

ROBERT GIBBS, *Dreams of Salvation*. *Vitale da Bologna's Mezzaratta Nativity and its Progeny*, in *Tributes to Nigel Morgan*. *Contexts of Medieval Art: Images, Object & Ideas*, a cura di LUXFORD JULIAN MARCUS e MICHAEL MICHAEL, London 2010, pp. 263-278.

LAMBORGHINI GIOVANNI, *Vitale sì, Vitale no: la presenza del pittore bolognese nella chiesa di Santo Stefano a Ferrara*, «Ferrara», 34, pp. 50-55; consultabile anche online al link: https://rivista.fondazioneestense.it/it/2011/num-34/item/750-vitale-sì-vitale-no

MASSACCESI FABIO, *Dopo Giotto: Firenze, Rimini, Bologna, Padova*, in *Il Medioevo. Castelli, mercanti, poeti*, a cura di ECO UMBERTO, Milano 2011, pp. 680-683.

CASTALDI TOMMASO, *Nuove ipotesi sugli affreschi di Vitale da Bologna e Simone dei Crocefissi nella cappella sinistra della. Chiesa dei Servi a Bologna*, «Il carrobbio», 38, 2012, pp. 23-40.

Simone e Jacopo due pittori bolognesi al tramonto del Medioevo, catalogo della mostra (Bologna, 24 novembre 2012-3 marzo 2013), a cura di BENATI DANIELE e MEDICA MASSIMO, Ferrara 2012.

CIANCABILLA LUCA, *Estrattisti in guerra: gli antichi affreschi italiani sotto le bombe*, in *Siena, la Toscana, l'Europa. Studi sul patrimonio artistico e la conservazione in onore di Bernardina Sani*, a cura di AGNORELLI PATRIZIA, Siena 2013, pp. 133-145.

BONSANTI GIORGIO, *Storia e teoria, tecnica ed etica nello stacco degli affreschi*, in *L'incanto dell'affresco. Capolavori strappati da Pompei a Giotto, da Correggio a Tiepolo*, catalogo della mostra (Ravenna, 16 febbraio-15 giugno 2014), a cura di CIANCABILLA LUCA, SPADONI CLAUDIO, II, Cinisello Balsamo 2014, pp. 11-20.

BUITONI ANTONIO, *Nuove considerazioni sugli affreschi di Vitale degli Equi in Santa Maria dei Servi*, «Strenna storica bolognese», LXIV, 2014, pp. 23-48.

CIANCABILLA LUCA, *Per una "prima" mostra storica degli estrattisti*, in *L'incanto dell'affresco. Capolavori strappati da Pompei a Giotto, da Correggio a Tiepolo*, catalogo della mostra (Ravenna, 16 febbraio-15 giugno 2014), a cura di CIANCABILLA LUCA, SPADONI CLAUDIO, II, Cinisello Balsamo 2014, pp. 29-69.

COVA PAOLO, *Nuove indagini sulla pittura gotica in San Domenico a Bologna: Jacopo Benintendi detto "il Biondo" e la decorazione della cappella di Taddeo Pepoli*, «Bollettino d'arte», 21, s. VII, 2014, pp. 13-22.

L'incanto dell'affresco. Capolavori strappati, a cura di CIANCABILLA LUCA, SPADONI CLAUDIO, 2 voll., Ravenna 2014.

ARCANGELI FRANCESCO, *Corpo, azione, sentimento, fantasia: naturalismo ed espressionismo nella tradizione artistica emiliano-bolognese. Lezioni 1967-1970*, Bologna 2015.

CIANCABILLA LUCA, *The "Season of Detachments" and the Case of Emilia-Romagna: Extraction, Transfer, Transposition of Frescoes into Museums (Musealization) and Great Exhibitions, from Cesare Gnudi to Andrea Emiliani*, in *Ravenna Musiva. Preservation and Restoration of architectural decoration Mosaics and Frescoes*, atti del convegno (Ravenna, 8-10 maggio 2014), Forlì 2015, pp. 116-131.

FABBRI COSTANZA, *Sugli affreschi trecenteschi in San Nicolò: una proposta di confronto*, «Romagna Arte e Storia», XXXV, 103, 2015, pp. 5-14.

DE ANGELIS CARLO, *Minghetti a Mezzaratta*, «La Torre della Magione», 1, 2016, pp. 11-14.

DEL MONACO GIANLUCA, *Problemi di organizzazione narrativa a Mezzaratta*, in *Intrecci d'arte*, vol. 5, n. 1, gennaio 2016, pp. 29-43; disponibile anche online al link: https://intreccidarte.unibo.it/article/view/6429/6196.

CIANCABILLA LUCA, *Cesare Gnudi e la salvaguardia degli affreschi: stacchi e strappi a Bologna fra allestimenti permanenti, restauri e mostre temporanee*, in *Critica d'arte e tutela in Italia. Figure e protagonisti del secondo dopoguerra,* atti del convegno (Perugia 2015), Perugia 2017, pp. 323-338.

MIARELLI MARIANI ILARIA, *Collezionismo di "primitivi" e storiografia artistica*, in *Séroux D'Agincourt e la documentazione grafica del medioevo: i disegni della Biblioteca apostolica vaticana*, a cura di MIARELLI MARIANI ILARIA, MORETTI SIMONA, Città del Vaticano 2017, pp. 39-86.

DEL MONACO GIANLUCA, *Il problema della bottega di Vitale da Bologna e gli esordi di Simone di Filippo*, «Proporzioni», XIII-XIV, 2018, pp. 1-17.

DEL MONACO GIANLUCA, *Simone di Filippo detto "dei Crocifissi": pittura e devozione nel secondo Trecento bolognese*, Padova 2018.

PIGOZZI MARINELLA, *Il museo del museologo: Vittorio Viale a Torino, Cesare Gnudi a Bologna*, in *L'Italia dei musei 1860-1960. Collezioni, Contesti, Casi di studio*, a cura di S. COSTA, P. CALLEGARI, M. PIZZO, Bologna 2018, pp. 221-240.

CIANCABILLA LUCA, *Primitivi in piazza e sotto i portici: mercato e collezionismo di tavole e fondi oro a Bologna prima, durante e dopo il soggiorno di Séroux*, in *Séroux d'Agincourt e la storia dell'arte intorno al 1800*, a cura di MONDINI DANIELA, Roma 2019.

AGOSTI BARBARA, *Vasari Giorgio*, *ad vocem*, in *Dizionario biografico degli italiani*, vol. 98, Roma 2020.

PARISI CAMILLA, *Leone Pancaldi e la luce*, in *La tradizione dell'"Ideale classico" nelle arti figurative dal Seicento al Novecento*, a cura di M. DI MACCO, S. GINZBURG, Genova 2021, p. 188.