

ANTONIO CORBARA

## INVITO ALLA ESPLORAZIONE ARTISTICA DELLA ROMAGNA

E' cosa a me grata invitare all'esplorazione di un campo da tempo abbandonato alla più svogliata coltivazione, tanto da indurre alla credenza, nella corrente opinione, che non ci sia quasi più nulla da raccogliere. Si penetri invece con fiducia nelle zone desertiche e polverose della storia artistica della Romagna! E' anzitutto ai più giovani che bisogna rivolgersi, perchè occorre in primo luogo entusiasmo, sensibilità, occorrono intatte forze fisiche, magari pedonali, come ai tempi del Lanzi e del Cavalcaselle, o ciclistiche; bisogna non stancarsi. Non è una ricerca questa da potersi fare a tavolino, ma, come quella del naturalista, in gran parte direttamente sul posto.

Non è nemmeno necessario un gran numero di aderenti a questo sodalizio ideale che ora propongo, e tanto meglio se esso potrà assumere forma concreta, almeno come legame e rete di indagini; perchè, inutile illudersi, questa non è e non sarà mai materia di largo seguito, meno che mai per entusiasmi di masse e da concludersi collettivamente come si fa nei campeggi o nelle escursioni: e poi perchè siamo — almeno noi — estremamente scettici sul valore sostanziale, al di là delle pure e pie intenzioni, dei cenacoli tipo Amici dell'Arte. Poter impegnare per un futuro più o meno prossimo, in tutta la regione, una diecina di elementi sarebbe già tanto, purchè decisi ed entusiasti.

Sono certo che i risultati, superiori alle stesse aspettative, non tarderebbero ad ottenersi, ad onta che la Romagna effettivamente sia, da questo lato, una delle meno favorevoli terre d'Italia: di fertilità, nella zona delle arti, sempre limitata, e, di più, battuta, frugata, percorsa sino all'inverosimile. Infine, nell'ultimo secolo — allorchè la metodica spoliazione antiquaria ha assunto un ritmo vertiginoso — tutta dominata dalla fazione politica, avversa, si sa, alle

cose della religione, che è a dire alle cose dell'arte: spoliazione e fazione però che, in ultima analisi, riescono benissimo d'accordo tra loro.

In altri luoghi meno percorribili della nostra nazione, se si tien conto del fatto che la Romagna è in gran parte pianeggiante ed ha la parte montana solcata da valli in gran parte comode. le cose non andarono precisamente così: il popolo restò molto più fedele alla lingua viva degli avi discorrente, giù traverso i secoli, nelle testimonianze, leggibili all'occhio di tanti, delle opere dell'arte figurativa. Si deve sempre tenere a mente che ogni opera d'arte sottratta al nostro suolo significa una testimonianza in meno della nostra più alta civiltà, vuol dire un motivo in meno di attaccamento al nostro suolo, all'unico scopo di arricchire qualche misero speculatore. Abbiamo dunque anche un motivo di dichiarata ostilità verso una precisa categoria di persone, cosicchè la nostra avventura quasi quasi si colorerà dell'aspetto di crociata.

Impostare una ricerca del genere qui prospettato non è senza difficoltà, sostanzialmente per due ragioni. Vi è una causa di carattere generale, e cioè che resterà sempre difficile poter conciliare gli scopi di ricerca immediata e di intervento diretto, in veste quasi dilettantistica, con l'indagine organica fatta a tavolino e applicata ad un campo critico molto, troppo, direi, giovane: dove i risultati che pesano e che restano sono assai pochi, pochissimi, nonostante quello che di solito si è portati a credere. La seconda ragione riguarda i perigli del dilettantismo, necessario d'altro canto, per gli intenti pratici prefissi. Le vedute del dilettantismo, si sa, sono fatalmente inclinate al piccino, al piede di casa, al campanile, alla mancanza assoluta di proporzioni; e ciò, aggiungasi, in un disadatto momento in cui i chiarimenti teorici dell'essenza artistica sono avvenuti contemporaneamente alla colossale divulgazione a mezzo della meccanica di tutti i generi dell'arte mondiale, vale a dire ad una specie di enorme dilatazione del campo visuale, di cui ben di rado il pubblico sa misurare la portata.

La conoscenza delle opere d'arte figurativa non è cosa che possa farsi lì per lì, manuali e figure sott'occhio: ciò che in altri campi dell'attività creatrice, seppure aiutati dal relativamente facile reperimento del materiale, è già tanto difficile conoscere bene, nelle arti plastiche lo è infinitamente di più, a causa dell'unicità assoluta e perpetua del testo da leggere, delle enormi lacune che lo svolgimento dei cicli presenta, delle alterazioni infinite causate dal tempo e dagli uomini sulla attendibile lettura del testo stesso. Nè si parla

poi delle sovrapposizioni, veri giacimenti geologici, che tanto spesso si distendono implacabili sopra la lezione originaria, sottraendo il richiamo dell'attenzione su opere che perciò restano trascurate o vanno perdute: sovrapposizioni che bisogna di continuo mentalmente rimuovere o, come a dire, leggere sotto la pagina.

Il patrimonio artistico nazionale, una delle massime fonti di nostra ricchezza oltre che nostra massima gloria — perchè il numero e il peso dei nostri genî artistici supera quello dei letterari o d'altre categorie messi insieme — ha la disgrazia di non essere mai stato seriamente considerato come meriterebbe dai nostri governanti; giacchè la sua cura richiede delle spese continue. Quali giganteschi danni morali, ma anche finanziari e politici, ciò abbia recato alla nazione è meglio non dire. Basti pensare che in novanta anni di governo lo Stato non ha ancora fatto l'inventario della consistenza generale, e che la legislazione protettiva è quanto mai incerta ed aleatoria, come ha dimostrato di recente l'esodo del S. Sebastiano di Andrea del Castagno. La tutela e i recuperi sono affidati ad uffici che si sacrificano in proporzione degli esigui mezzi che ricevono. Esiste, è vero, il prezioso istituto gratuito degli Ispettori Onorari; ma, per quanto utilissimo, esso non arriva in genere a supplire nemmeno la cinquantesima parte delle necessità, tanto più che esso è occupato di norma da persone non più giovanissime e che perciò non possiedono quella agilità di movimenti che sarebbe richiesta. Ogni qualvolta si eseguono degli scavi, di qualsiasi genere, in Italia, ci dovrebbe essere il sorvegliante per la parte archeologica: ma tutto ciò è cosa puramente teorica, e si sa bene, ad esempio, quello che è accaduto al piatto cesenate, al momento del suo recente ritrovamento.

Vi sono estesissime plaghe d'Italia dove le opere d'arte vivono una vita grama, alla mercè assoluta del destino, rappresentato il più delle volte dalla prima barba di brigante antiquario o dal primo imbrattatele che capitino nei paraggi. Esistono poi delle zone, oggi invero assai spoglie, ma nel passato di buona civiltà, nelle quali si crede comunemente che non vi sia più nulla da reperire e da tutelare, o più nulla da dire: errore notevole che io voglio impegnarmi a dissipare, con qualche esempio, per ciò che riguarda la Romagna.

Se dunque si vuol per davvero fare qualcosa in questo campo, al fine di adeguare questi studi e queste ricerche al piano delle realtà nazionali ed oltre (è recente l'impegno preso a Beirut dall'UNESCO di iniziare la compilazione degli indici di reperi fotografici dell'arte di tutto il mondo), bisogna muoversi, e tanto meglio allora se si

riescirà a riunire stabilmente e utilmente un primo nucleo di volontari impegnati sulla parola e coi fatti a collaborare sotto il patrocinio degli uffici governativi.

Vediamo dunque che cosa diceva sino a ieri l'altro la Romagna artistica attraverso le divulgazioni già consolidate. Il capitolo romano-bizantino-ravennate è indiscusso e forse resta sempre il titolo maggiore. Viene poi Melozzo: ma, s'intende, un Melozzo realistico e non mitico; Melozzo con tutte le limitazioni alla sua « romagnolità » imposte dai contatti culti con Piero della Francesca, col mantegnismo, dai paralleli con Lorenzo da Viterbo e con Antoniazze Romano, ciò che equivale con agenti lontani dalla Romagna, o al massimo, come Piero, di passaggio.

Lasciando gli altri quattrocentisti, non più che pallido riflesso di centri finitimi o lontani; esclusa la traiettoria « riminese » che parte dal maestro di Sant'Elsino (Gall. Naz. di Londra) e, attraverso Bitino da Faenza, si fa rinascimentale in Giovan Francesco, è poi intervenuto il chiarimento moderno dei cotignolesi Zaganelli, artisti veri, che il Longhi chiama « il fiore più fragrante di cultura figurativa cresciuta in Romagna, dopo l'esoterico, teorematico, ma meno realizzatore Melozzo, quasi un Leon Battista Alberti della pittura »: mentre alcuni degli altri nomi maggiori sin qui considerati romagnoli, leggi il fantomatico G. B. Utili, o il cosiddetto Scaletti della pala Bertoni a Faenza, sono entità già rivedute o da rivedere. Accennerò alle ultime vicende del primo, divenuto già, di certo, il toscano Biagio da Firenze.

Negli ultimi decenni due grossi capitoli si sono aggiunti alla storia della nostra antica attività. Il primo è quello che chiameremo « esarcale », entrato in seguito alla mai del tutto conclusa polemica Gerola-Galassi (morto il Gerola, il Galassi ha continuato le sue ricerche intorno al 1941, ma non ha ancora pubblicato le sue aggiornate vedute). Detto capitolo rappresenta lo studio dei singolarissimi aspetti assunti tra noi dal lento moto artistico durante e dopo il terribile periodo d'emergenza dell'invasione longobarda; quel periodo d'eccezione che va assumendo giorno per giorno maggiore importanza per la comprensione della storia nazionale — come afferma la balenante scoperta recente di Castelseprio — e che in Romagna, dicevo, prese carattere tutto particolare, legato alle ancor più particolari vicende politiche dell'Esarcato, all'importanza superstite dell'episcopato ravennate, e alla imminente forza di Venezia nascente.

L'altro capitolo è quello della pittura riminese del trecento, nonchè dei moti che la precedettero. Non mi soffermo a lungo su questi punti anche perchè ormai tutti ne possono leggere vaste relazioni e sunti nei manuali. Accennerò solo che « linea esarcale » e « linea riminese » appaiono ormai agli occhi di tutti in perfetta connessione e conseguenza come traduzione di un linguaggio « romagnolo » in quanto « bizantino-adriatico »: quell'aura bizantina insomma che batte un poco tutte le sponde del *mare nostrum*, ma che riesce a concretarsi in linguaggio vivo nel preciso momento in cui Giotto inventa il volgare artistico italiano e lo reca in Romagna, più precisamente a Rimini. E' una determinazione questa che ha, per noi romagnoli, una importanza somma.

Al di là di questi due capitoli noi non potremo per il momento presumere che l'ulteriore approfondimento di ricerche nostrane possa condurre a scoperte che spostino in maniera sensibile valori sul piano nazionale. Un giudizio in tal senso tranquillante è dato dai rapporti generali di proporzione collegati alla conoscenza generale della materia, diciamo così, metropolitana; ed è inutile sperare nei miracoli. Ma poichè, come dicevo, tutta la ricerca storica dell'arte italiana è ancora ben lungi dall'essere esposta in organica, metodica e attendibile esposizione, di qui scende l'obbligo e il dovere nostro di non lasciarci trovare impreparati e alla sprovvista man mano che i sondaggi procederanno e al momento del consolidamento delle lave.

Se non potremo inserire altri capitoli complessivi nettamente nostrali nel nuovo libro dell'arte italiana, che andrà scritto non sappiamo quando, noi potremo però sin d'ora esaminare sotto più favorevole e ragionevole luce singoli fatti o singole persone del passato: e sì che ve ne sono tanti e tante. Piero della Francesca innanzitutto, che trascorse più volte in ascesa o discesa la nostra terra, e vi lasciò persino, da Ferrara a Rimini, sue notevoli tracce, dirette o riflesse. Piero, ormai a tutti è noto, è il cardine della storia dell'arte italiana, colui che finalmente condusse il mondo d'ideali a lungo coltivati nel chiuso del cuore artistico d'Italia a penetrare quella specie di cervello artistico internazionale rappresentato dal nord, dove era giunto persino il gran battito occidentale recato da Antonello. Fu Piero che invitò gli spiriti ad una pace definitiva che, come ha ben detto il Longhi, a Giovanni Bellini venne dato di firmare a Pesaro, intorno al 1473: la « pace ». voglio dire, la « pala » di Pesaro. Inseguire, pedinare tutte le piste, scrutare tutte le soste di questo sommo, i semplici riflessi tra noi della sua ombra

transeunte, desta un interesse grande, come dimostra un esempio che mi venne dato rintracciare.

Disponendola in ordine cronologico, esporrò qui di seguito una miscellanea di cose che servirà da paradigma del lavoro che resta da fare. Ma quant'altro non vi sarebbe da dire? Il capitolo del manierismo, ad esempio, che con Scipione Sacco, da affidarsi ai cesenati, dà una bella figura. La pittura barocca intera dei due secoli che, all'infuori di Cagnacci e di Cignani, ben poco ancor dice al grande pubblico, ma potrebbe dire assai di più. Aggiungere poi gli infiniti trasporti avvenuti in direzione della nostra provincia di attività operanti nei maggiori centri pittorici e artistici del dominio pontificio o altrove. Una molteplicità di nomi e di persone da riesumare. E ancora il periodo neoclassico che — quasi nessuno lo sa — ha a Faenza un centro di primo piano nazionale accolto a Milano, Venezia, Bologna, persino a Parigi stessa; e, come ha rilevato il Longhi, con Felice Giani, a Parigi, sotto Napoleone, collabora alle premesse di quel moto postrivoluzionario preromantico che diverrà sostanza e nomi come Delacroix, Géricault, Daumier.

\* \* \*

#### UN'ARCHITETTURA DI TIPO RAVENNATE: LA TORRE CAMPANARIA DI S. MARIA AD NIVES, A FAENZA (fig. 1)

In seguito ai gravissimi danni subiti per il tiro di granate durante l'attacco su Faenza nel 1944, mi è parsa urgente cosa attirare l'attenzione su questa che è, di certo, la torre campanaria di tipo più raro e importante del genere detto « esarcale » dell'architettura ravennate. Ciò come indispensabile premessa al restauro che, proprio in questi giorni in cui scrivo (maggio 1950) e a seguito di una interrogazione alla Camera dei Deputati, è stato deciso dal Ministero P. I.

Il fatto incidentale che essa si trova collocata fuori dello stretto perimetro delle mura ravennate, l'aveva fatta quasi completamente dimenticare nelle ricerche del Rivoira, Ricci, Gerola, Galassi; ed il persistere di brevi tratti ornamentali esterni romanici (ora distrutti) che facevano parte di un restauro posteriore al 1000, aveva fuorviato del tutto il giudizio dei pochissimi che l'avevano criticamente accennata, escludendola dal fuoco dell'interesse preminente che essa invece ha. Abituale, fortuito, destino delle opere d'arte figurativa!

Si tratta invece di un unicum assoluto, almeno come comple-

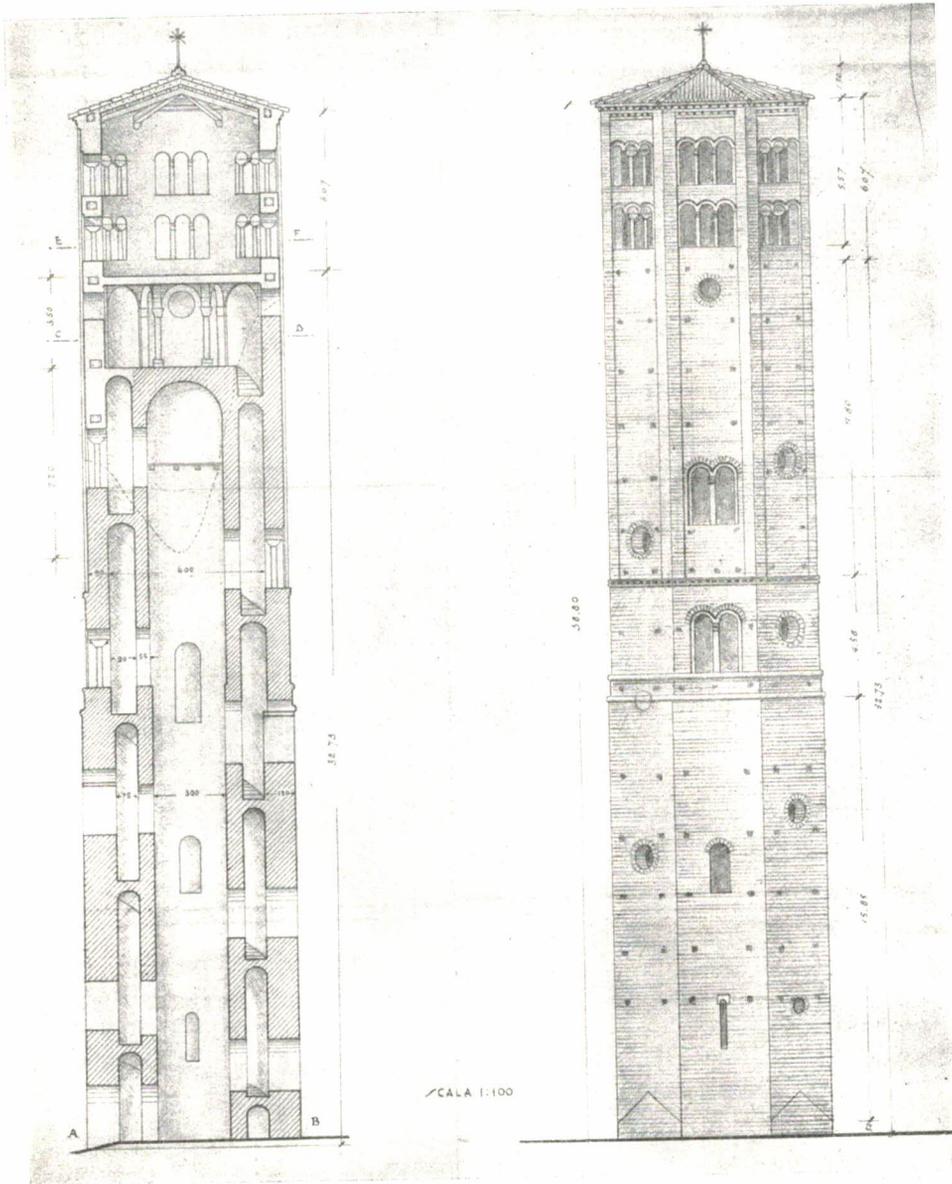


Fig. 1 Architettura ravennate sec. VIII-IX. Torre campanaria di S. Maria ad Nives, Faenza.

tezza e complessità. E' impostata a pianta ottagonale su quadrato, con canna esteriore liscia sino a metà, rigata da lesene angolari più in alto. Nelle pareti partite si aprono alternativamente serie di oculi che si ampliano coll'elevarsi, e serie di finestre che passano dalla stretta monofora, alla monofora ampia, alla bifora. Nella cella campanaria un circuito di otto trifore, in serie doppia sovrapposta, con colonnette a capitello di tipo longobardo cividalese. Tetto appiattito.

Nell'interno canna cilindrica sequestrata e fenestrata da monofore, che serve allo sviluppo di una rampa a chiocciola. Sotto la cella campanaria inclusione romanica di una cripta « elevata », a colonnine e voltine.

Epoca: probabilmente sec. VIII-IX.

#### Nota bibliografica:

A. MEDRI, *Il campanile di S. Maria Foris Portam*, in « Il Nuovo Piccolo », Faenza, 5-21 marzo 1933; A. CORBARA, *La torre campanaria di S. Maria Foris Portam*, in « Il Piccolo », Faenza, nn. 3-4-6, 1946; G. GALASSI, *Lettera per il campanile di S. Maria ad Nives*, in « Il Piccolo », Faenza, nn. 17-18, 1946, con commento di A. CORBARA; A. CORBARA, *La patetica storia di un povero campanile*, in « Il Giornale dell'Emilia », Bologna, 23 agosto 1947; c. (A. CORBARA), *La Basilica di S. Maria ad Nives o Foris Portam*, in « Il Piccolo », Faenza, 23 novembre 1947; A. CORBARA, *Un capostipite architettonico dell'alto medioevo*, in « La Piè », Forlì 1948, n. 5-6; E. G(OLFIERI), *Suonò l'agonia di San Pier Damiani*, in « L'Osservatore Romano », Roma, 30 aprile 1950; CIVIS FAVENTINUS (A. CORBARA), *Su alcune vicende architettoniche del campanile di S. Maria vecchia in Faenza*, in « Il Piccolo », nn. 33-36, 1950, ed estratto.

Gruppo di fotografie a cura di A. Corbara, e Soprintendenza Monumenti, Ravenna.

#### UN CROCIFISSO IN RAME DORATO A GAMOGNA DI MARRADI

In questa chiesa parrocchiale dispersa tra i gioghi montani in quel di Marradi (Romagna toscana), antico monastero fondato da S. Pier Damiano, mi è stato possibile rinvenire una rara croce astile in rame dorato, di età romanica, intorno al sec. XII, sul tipo di quella pubblicata ne *La Croce dipinta italiana* di E. Sandberg Vavalà, Verona 1929, p. 63.

La croce latina, ad estremità espanse a coda di rondine, reca incisa sull'alto una rozza rappresentazione della Resurrezione, ridotta, per abbreviatura, al capo del Cristo su nimbo crociato. Il Crocifisso applicato al centro, ad altorilievo, è raffigurato vivo, a torso diritto, con perizoma a grembiule, piedi separati.

Fotografia a cura di A. Corbara.

## AFFRESCHI TARDO-BIZANTINI A RUSSI

Perdute ormai quasi tutte le tracce di pittura pre-trecentesca in Romagna (gli scarsi resti nella stessa Ravenna sono quasi tutti scomparsi; e distrutti sono stati di recente gli affreschi di S. Pancrazio a Russi e quelli di S. Pietro in Trento), di estrema importanza risultano alcuni dipinti scoperti poco fa a cura del Gen. Pezzi Siboni nei resti di quella che fu la prima chiesa di S. Apollinare a Russi, attualmente casa colonica in via Tombe.

E' stata scoperta una figura quasi intera di un barbato profeta vecchio, ammantato nella bianca toga lumeggiata di verde chiaro secondo la tecnica bizantina. E' assai bene conservato: meno invece lo sono altri tratti di dipinti, e cioè: un secondo profeta calvo e imberbe; i frammenti del martirio di un Santo issato sopra una forca e tenuto per le mani da due carnefici, con resti della iscrizione votiva; tratti di fasce ornamentali.

Datazione: metà circa del sec. XIII.

## Nota bibliografica:

P. PEZZI-SIBONI, *Russi di Romagna*, II, Russi 1950, pp. 6-8, con tre fotografie a cura dell'autore.

## LA CAMPANA ROMANICA DI S. SAVINO, PRESSO MODIGLIANA

Una ricognizione diretta eseguita a questo rarissimo cimelio campanario esistente nella parrocchiale di S. Savino, ora Diocesi di Modigliana, ma già in quella di Faenza, ha permesso di trarre tre ottime fotografie del bronzo, sotto diversi punti di vista, e, quel che più conta, di rettificare la data dell'opera, sinora letta 1160, invece di 1169.

## Nota bibliografica:

c. (A. CORBARA), *La bella campana romanica di S. Savino di Modigliana*, in « Il Piccolo », Faenza, 17 ottobre 1948, con illustrazione, da fotografia a cura di A. Corbara.

## IL PORTALE SCOLPITO DELLA VECCHIA PIEVE DI S. GIORGIO IN CAMPOTTO, ARGENTA (fig. 2)

Questo importante documento della scultura emiliana è sfuggito all'attenzione degli studiosi qualificati. Il Toesca, l'unico che lo cita criticamente, lo ritiene erroneamente, a causa di una svista,

in rapporto con l'arte dell'Antelami. E' invece datato 1122 e reca una firma importantissima ai fini dell'illustrazione romagnola: Giovanni da Mutiliano, cioè, con ogni probabilità, da Modigliana. Uno

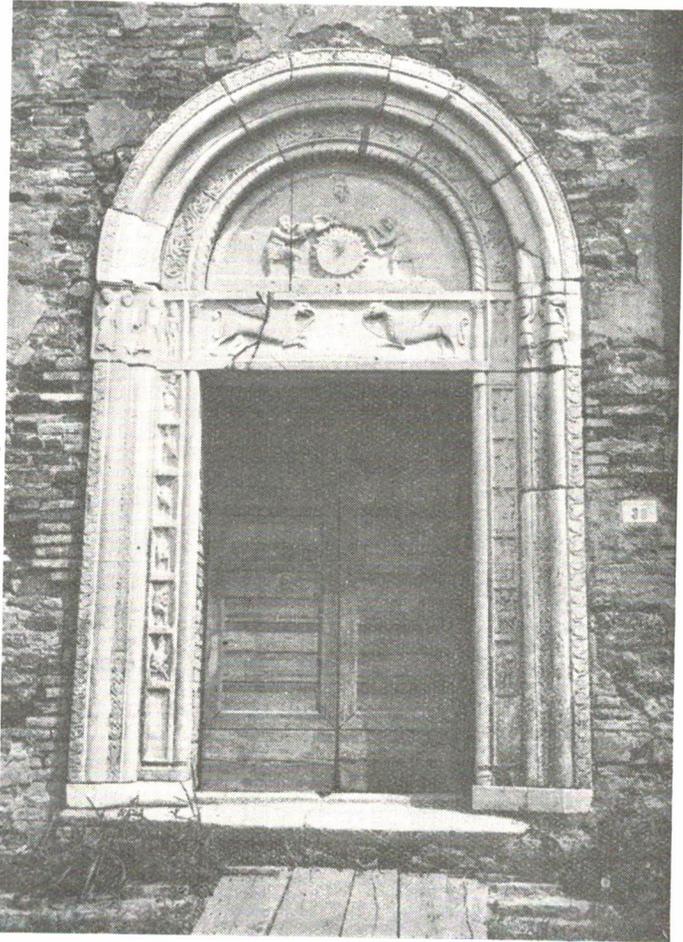


Fig. 2 — Giovanni da Mutiliano. Portale scolpito della Pieve vecchia di S. Giorgio in Campotto, Argenta.

dei pochissimi nomi che si possano mettere accanto ai contemporanei, e in qualche modo conterranei, Wiligelmo, Niccolò, Guglielmo.

E' stato descritto da me in « La Piê », Forlì, marzo-aprile 1949: *Giovanni da Mutiliano « scoltore »*.

Fotografie a cura della Soprintendenza citata.

LA TAVOLA GIUNTESCA DELLA CELLETTA DI S. PIETRO IN LAGUNA  
(FAENZA) (fig. 3)

Dipinto a tempera (cm. 49,4 × 33,7) con la Madonna e il Bambino, su fondo oro, di scuola romagnola nel gruppo formato dall'azione bolognese di Giunta Pisano.

Oltre i Crocifissi romagnoli ben noti (di Giunta a Bologna, di

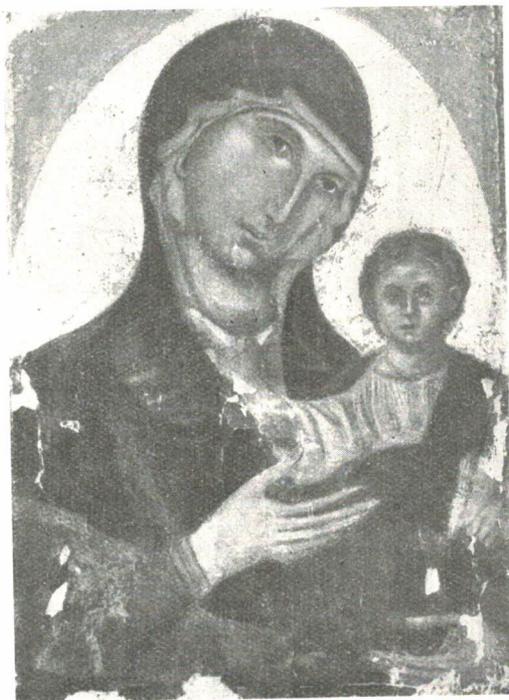


Fig. 3 — Maniera giuntesca, Madonna. - Faenza. Oratorio della celletta di S. Pier Laguna.

artisti giunteschi a Bologna stessa, a Villa Verucchio, a Longiano, a Faenza, a S. Vittore di Cesena — scoperto quest'ultimo da me, andata poi la cosa a cadere nello zibaldone della *Pittura Gotica* [sic] *Romagnola* del Servolini, da cui al Garrison, *Italian Romanesque Panel Painting*, Firenze 1949); oltre la Madonna cimabuesca dei Servi di Bologna, si tratta di un pezzo estremamente raro a reperirsi al nord dell'Appennino. Il Longhi ritiene che sia vicino al cosiddetto « Borgo Crucifix Master » (sec. Garrison).

Epoca: circa 1260-70.

Fotografia a cura di A. Corbara.



Fig. 4 — Arte romagnola, Madonna, - Faenza, già nella chiesa dei Servi.

Altra Madonna dell'epoca, anch'essa inedita e non compresa nei repertori del Garrison, è quella detta « della Concezione » in S. Francesco a Faenza.

Circa l'accento fatto al Crocifisso di San Vittore, è a dire che esso venne ritrovato dal sottoscritto quand'era del tutto sconosciuto perchè proveniva, sotto recente data, da un vicino semidiruto oratorio. Stava per essere pubblicato in un articolo della cessata rivista « Il Trebbo » (1943), quando comparve citato tra il materiale del libro di L. Servolini, uscito nel 1944 (p. 5), senza indicazione della fonte. Era stato da me fotografato. Lo rifotografò poi il Garrison.

#### SCULTURA ROMAGNOLA DEL TRECENTO (fig. 4)

Fra quanto sinora è noto, la statua della Madonna distrutta durante la recente guerra nella chiesa dei Servi di Faenza (resta solo la testa potuta recuperare tra le macerie e conservata nella Pinacoteca di Faenza), rappresentava un esemplare rarissimo, forse unico, di scultura trecentesca che si potesse definire con una certa esattezza « romagnola ». Per fortuna ne avevo eseguite delle discrete fotografie su cui solo è possibile studiarla.

L'impostazione è tutta romanica, improntata a solennità e a studio dell'antico. Assai notevoli i legami che la uniscono a certi affreschi riminesi del trecento, del tipo di quelli di Bagnacavallo, o di quelli, qui sotto citati, del Vescovado di Faenza, dove sono le stesse soluzioni plastiche nei panneggi. Un parallelo sotto molti aspetti raro e interessante.

Primi anni del sec. XIV.

Fotografie a cura di A. Corbara.

#### AFFRESCHI RIMINESI NEL VESCOVADO DI FAENZA (fig. 5)

Negli affreschi, da me individuati e poi fatti scoprire di sotto lo scialbo sui muri dell'antichissimo Palazzo Vescovile di Faenza, questo ha esibito gli ultimi bagliori della sua nobiltà medievale. Nella sala al primo piano, di contro alla parete della facciata, occupata questa per buona parte da una loggetta di numerosi archi a vista, una rovinatissima scena divisa oggi in due frammenti staccati sembra qualche complessa rappresentazione, ad iconografia non determinabile, che si può riassumere così: stanno all'estrema destra gli avanzi di un sarcofago di marmo mischio rosso da cui si levano alcuni nudi dietro l'incitamento « surgete » di un cartiglio scritto in gotico; poco oltre, a tergo di un angelo in tunica bianca che prende verbo da una imponente figura femminile ammantata d'az-

zurro, oggi acefala, si svolge, procedendo verso sinistra, una teoria di nobili personaggi; sull'alto resti di scritte ormai illeggibili; all'estrema infine singolari resti.

Entro un sarcofago di marmo rosso giacciono tre cadaveri: scheletro nero dalla cadente mandibola quello in primo piano; nobiluomo in tocco, gonfio e sanioso nella putredine, quello subito



Fig. 5 - Quattro Sante, affresco del sec. XIV nell'antico palazzo vescovile di Faenza.

sopra; non giudicabile il terzo. A tergo della cassa, a capo rovescio, altri tre cadaveri nel pallore del trapasso recente, seguiti a breve scadenza da un quarto morente, che li sovrasta teneramente abbandonandosi all'eterno sonno.

La complessità della scena fa pensare subito ad un periodo ritardato dell'attività trecentesca riminese, quando sopraggiungono influssi bolognesi, ciò che è confermato dal pungente e macabro realismo. Detta impressione prende rilievo osservando la singolare concomitanza di certi dettagli con elementi reperibili nel notissimo Trionfo della Morte pisano, nonchè col suo parallelo orcagnesco in S. Croce a Firenze. Ciò che potrebbe costituire un nuovo e buon elemento di discussione nella famosissima « questione pisana ».

Nella minore parete sinistra della sala spicca invece una teoria

di Sante frontalmente disposte, di cui una nel gesto ieratico dell'orante. In complesso non se ne può giudicare che l'impostazione, dato il pessimo stato di conservazione; però la prima da sinistra conserva in buono stato il volto ovale, melanconico, bellissimo, e la seconda uno stupendo particolare della mano che solleva il lembo del manto. Qui il riferimento va alla scuola riminese dei primi del trecento: il senso aulico, d'una classicità che deriva « per li rami », attraverso i capolavori mosaicali ravennati, non lascia dubbi: il giottismo assiate è anche qui rielaborato in un linguaggio originale e gradevolissimo.

Nota bibliografica:

c. (A. CORBARA), *Le pitture scoperte in Vescovado*, in « Il Piccolo », Faenza, 23 gennaio 1949.

Fotografie a cura della Soprintendenza Monumenti di Ravenna.

#### LA MADONNA TARDO-GOTICA DELLA CHIESA DI CENTO, PRESSO RONCOFREDDO (fig. 6)

Tavola dipinta a tempera con la Madonna, il Bimbo e due Angeli. Da me trovata nel 1943 quand'era ignota a tutti, uffici governativi compresi: l'aveva vista nel 1922, ma non considerata nè apprezzata, il Malaguzzi Valeri. Provvidi subito a trarne, in mezzo a difficoltà enormi (si era nell'ottobre), una piccola ma discreta fotografia che venne utile allorchè, dopo la fine della guerra, il dipinto capitò, al solito all'inavvertita, tra le mani di un restauratore non autorizzato presso il quale la Soprintendenza lo sequestrò.

E' opera che rientra nel folto gruppo del gotico internazionale dei primi anni del sec. XV, presente in Romagna con diversi esempi tra cui il Crocifisso di Niccolò di Pietro a Verucchio e gli affreschi di Antonio Alberti a Talamello. Presenta contatti coi modi di Stefano da Verona, ma l'attrazione più invitante è diretta verso il gruppo marchigiano culminante nei fratelli Sanseverinatti. Il trono spicca sul buio fondo notturno da cui affiorano in luce mazzi di rose fiorite, e poggia sul terreno formicolante di vegetazione spruzzata di rugiada lunare.

La cosa più nuova e insistita è il ritmo astratto e capriccioso delle circonvoluzioni del manto, impostate sul tema del metafisico spinto all'estremo.

(Altezza m. 1,84; larghezza m. 1,25<sup>1</sup>).

Fotografia a cura della Soprintendenza Gallerie di Bologna.

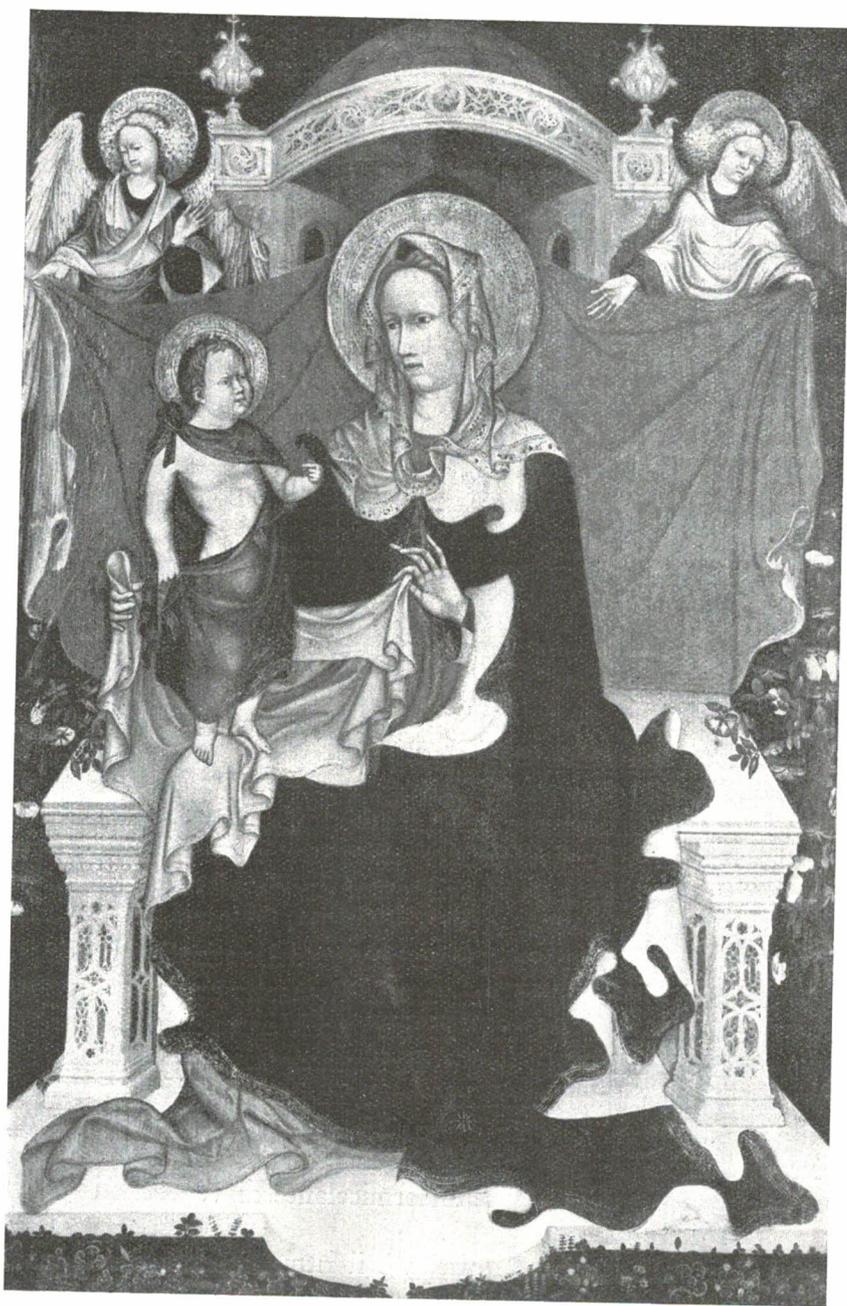


Fig. 6 Maniera sanseverinate. Madonna. - Roncofreddo, chiesa di S. Maria in Cento.

## LA « MADONNA DELLE GRAZIE » DI BRISIGHELLA

Dipinto a tempera su tavola con la Madonna delle Grazie nell'iconografia « di Faenza », tra dodici angeli adoranti: è in piedi al centro di un intercolumnio e si leva come un'apparizione dietro la mensa dell'altare su cui S. Domenico — con evidente accenno alla leggendaria sua presenza in Faenza e al luogo del miracolo — celebra la messa.

Sino a ieri assolutamente trascurata, è invece un rara e preziosa opera provinciale di timbro umbro-marchigiano, oppure romagnolo, d'ispirazione toscana, intorno alla metà del sec. XV. E' importante per la rarità iconografica, per il raffinato e vibrante colorismo, ma specialmente per i rapporti con la precoce diffusione, tra Marche e Romagna, in direzione del Veneto, dei modi trovati e instaurati da Domenico Veneziano e da Piero della Francesca. In tal senso si distacca da tutte le altre pitture contemporanee sinora note e cresciute su terreno certamente romagnolo. Non è possibile dire nulla di concreto circa il nome del pittore, non avendo ancora consistenza alcuna la memoria che un cronista settecentesco fa di un certo pittore, o pittori, Mengarelli. Sta in fatto che i contatti più sicuri si rivolgono, per analogie di linguaggio, all'opera di precocissimi pierfranceschiani allevati nella scuola di Camerino, come Gerolamo di Giovanni e Giovanni Boccati. Costoro, intorno al 1449, data di un significativo affresco attribuito al primo ed esistente in Camerino stessa, presenziano pure a Padova, nel momento in cui Andrea Mantegna, accompagnato da pittori emiliano-romagnoli (Ansuino da Forlì, Bono da Ferrara) attende agli Eremitani. E' noto ancora che in quel torno di tempo elementi franceschiani affiorano nella stessa cappella Ovetari.

Rapporti esistenti tra la tavola di Brisighella e affreschi oggi distrutti già in S. Agostino di Faenza, attribuiti con dubbio al faentino Giovanni da Oriolo, invece con probabilità della stessa mano, illuminano queste relazioni tosco-padovane: in particolare alcune sublimi e trascuratissime sculture a bassorilievo estremo che adornarono le arche di S. Emiliano e di S. Terenzio, conservate in parte nel Duomo di Faenza, in parte a Parigi. Lo stesso spirito ritorna in una farmmentaria statua in legno (S. Sigismondo?) di mia proprietà, proveniente dalla zona di Casola Valsenio (fig. 7).

Tutto ciò è stato chiarito in uno studio che appare pubblicato in « Proporzioni, Studi di Storia dell'arte » a cura di Roberto Longhi, vol. III, Firenze (ed. Sansoni), con 11 tavole da fotografie a cura di A. Corbara.



Fig. 7 - Maniera del Maestro di S. Terenzio, S. Sigismundo (2).  
Faenza, propr. Corbara.

## CHIUSURA DELLA QUESTIONE UTILI-BIAGIO D'ANTONIO (fig. 8)

Una serie di fortunate ricerche iniziate dall'Arch. Ennio Goffieri e concluse da me ha permesso di stabilire che Biagio d'Antonio fiorentino e non dunque il supposto G. B. Utile è la vera

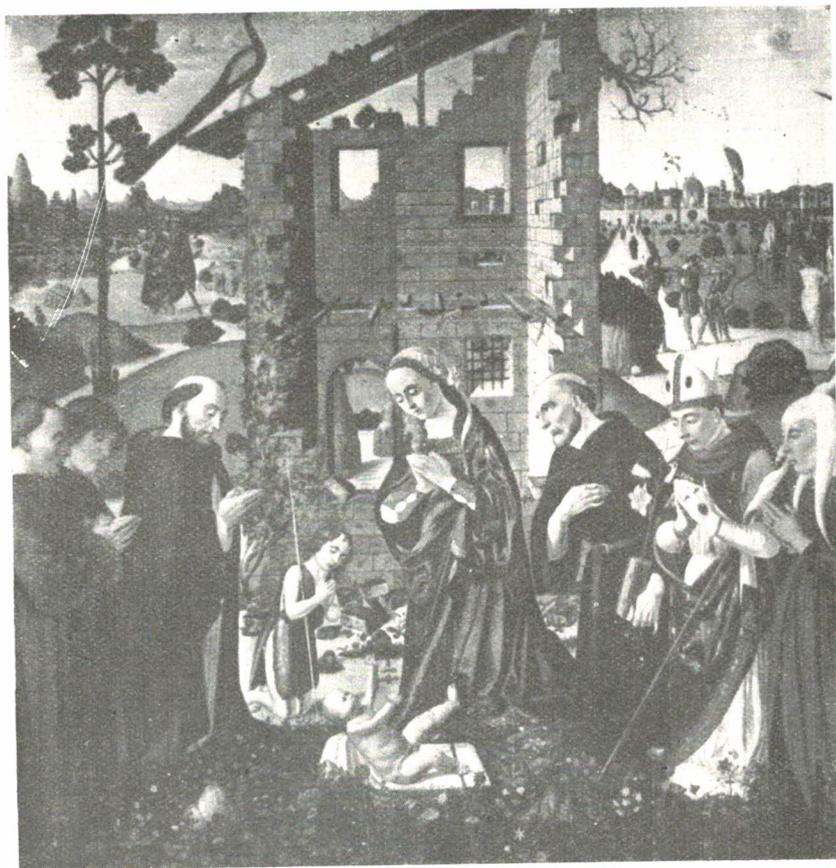


Fig. 8 — Biagio d'Antonio, Adorazione di Gesù. - Washington, Galleria Nazionale.

persona del quattrocentesco pittore sulla cui identità, come responsabile di un ben definito gruppo di opere, si era tanto discusso.

Nel 1926 il De Francovich aveva trasferito al bagaglio di un altro fiorentino, Benedetto Ghirlandaio, la massa di opere che sino allora andavano comprese sotto il nome di Utile. In seguito Carlo Grigioni chiarì che « Utile » altro non era che un secondo appellativo del più noto faentino G. B. Bertucci (che ne portava nei documenti ben altri due), autore di opere affatto dissimili. Rezio

Buscaroli tuttavia non aveva consentito a cancellarlo dal ruolino di schiatta romagnola; cosicchè il Grigioni rincalzò documentando l'attività in Faenza del fiorentino Biagio, subito convalidato dall'autorità del Longhi e del Salmi quale autore delle opere contestate.

Questa in succinto la questione, che però non si poteva ritenere del tutto risolta sino a che non si fosse verificato un accertamento documentario di opere di questo fiorentino, nome nuovo alle storie dell'arte.

Abbiamo dunque, l'Arch. Golfieri ed io, identificato un'Adorazione di Gesù Bambino tra Santi e donatori della famiglia Ragnoli, già nella soppressa parrocchiale di S. Michele a Faenza, oggi finita nella Galleria Nazionale di Washington. E' stata precisata la vicenda della documentata pala principale della chiesa di S. Andrea dei Domenicani di Faenza, eseguita nel 1483, esulata in seguito alla chiesa rurale di Pergola ed oggi nella Pinacoteca locale. Qui si trova infine un'altra pala eseguita per la cappella Bazzolini in S. Francesco nel 1504-5 e che sinora non era stata riferita all'atto di commissione pubblicato dal Grigioni, perchè ridipinta. Il restauro, recentemente eseguito, ha confermato la prevista redazione originale dell'opera (v. « Bollettino d'Arte », 1950, 185).

Colgo qui l'occasione di riferire un'informazione datami dal Conte Carlo Gamba: egli rammenta che il defunto signor Horne, titolare del noto museo fiorentino, aveva rintracciato in certi documenti a lui solo noti, il nome di Biagio quale autore di affreschi in Palazzo Vecchio, senza che però fosse possibile stabilirne l'ubicazione. La notizia torna interessante ricordando che appunto tra le decorazioni di quel palazzo, la critica visiva moderna aveva stabilito delle parti orientate verso l'allora supposto G. B. Utili.

Colgo pure l'occasione per avvertire il Dottor Grigioni che il Valgimigli, cronista faentino benemerito per le prime ricerche sugli artisti locali, non ignorava Biagio d'Antonio da Firenze. Di fatti, nel grosso manoscritto delle sue Memorie storiche inedite nella Biblioteca faentina, ha occasione di rammentare l'artista, in almeno due diversi luoghi. Cade in tal modo ogni dubbio e riserva in proposito sollevati dal Grigioni anche recentemente in « La Pié », Forlì, nn. 1-2, 1950, cui basterà riferirsi per la bibliografia più aggiornata.

Fotografia a cura di S. H. Kress.

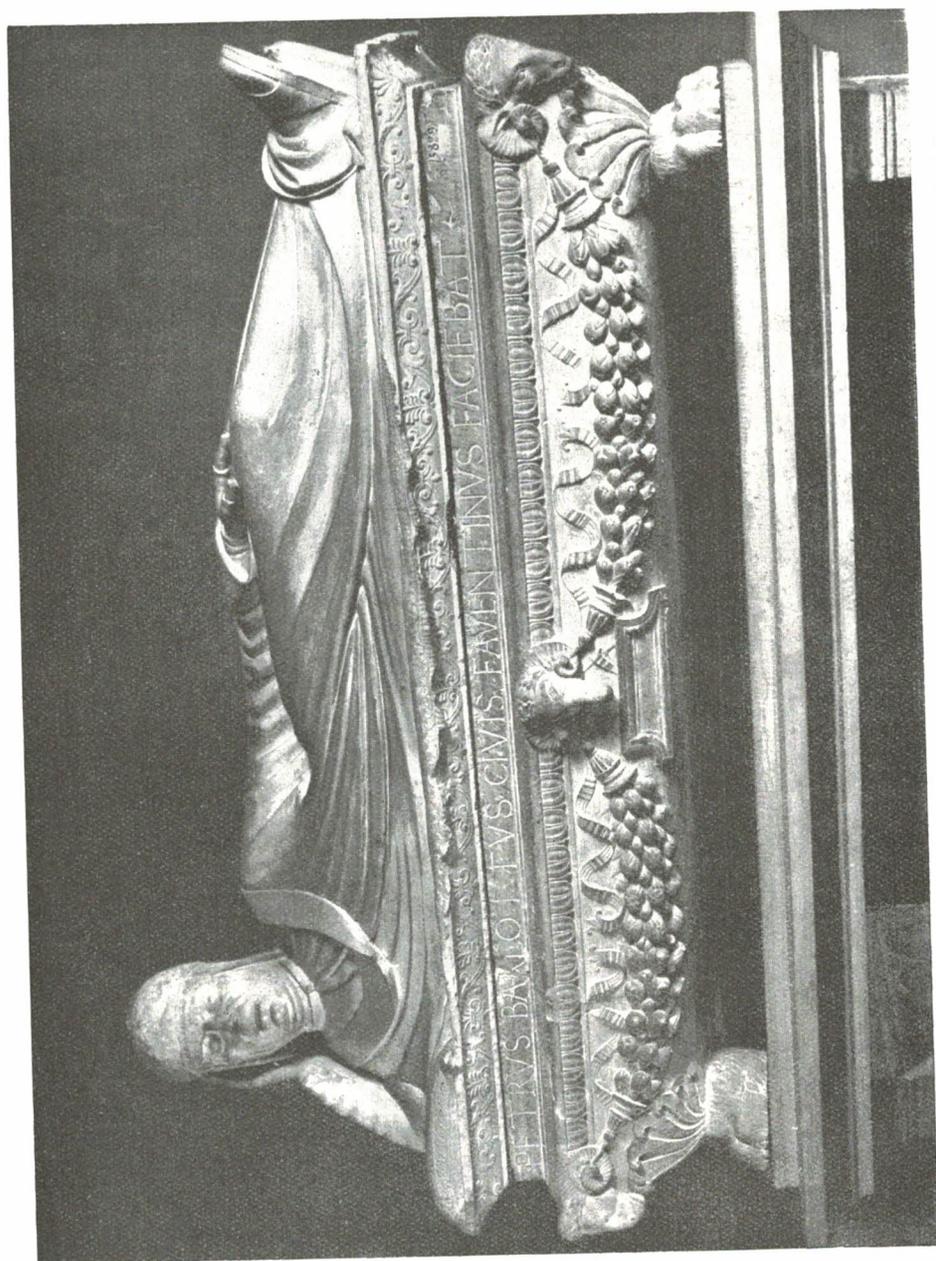


Fig. 9 — Pietro Barilotta, Monumento funebre di Bartolomeo Lombardini. — Parigi, Museo André.

UN'OPERA FORLIVese DEL FAENTINO BARILOTTO A PARIGI (fig. 9)

Questo titolo indica in succinto le complesse vicende della parte principale del monumento funebre del dottore in medicina Bartolomeo Lombardini, già in S. Francesco di Forlì, eseguito dallo scultore Pietro Barilotto, e finito nel Museo André di Parigi. Una

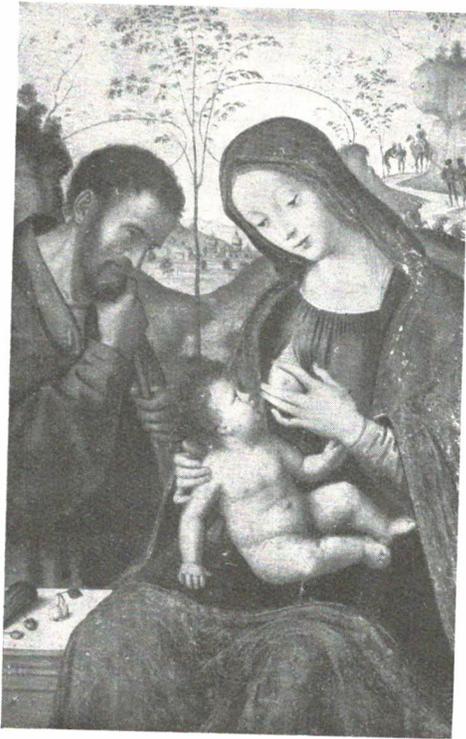


Fig. 10 — G. B. Bertucci (U'ili). Madonna. - Boston, Museo.

ricerca recente mi ha permesso di accertare la precisa provenienza dell'opera, che si riteneva dispersa con la distruzione della cappella Lombardini e che, dopo successive vicissitudini, in parte già note, era stata acquistata dal museo francese.

L'opera è databile intorno agli anni 1516-18.

Nota bibliografica:

O. GAUDENZI (A. CORBARA), *Un forlivese e un faentino a Parigi*, in « Il Piccolo », Faenza, 21 agosto 1949.

Fotografia a cura di A. Corbara.

### UNO ZAGANELLI IN MENO, UN BERTUCCI IN PIÙ (fig. 10)

La tavoletta del Museo di Boston, con la Sacra Famiglia, è attribuita a Francesco Zaganelli, dietro l'autorità di B. Berenson; attribuzione seguita dal Buscaroli (*Pitt. Romagn.*, 342). Si tratta invece di una delle più gradevoli pitture di G. B. Bertucci, alias, per precisione anagrafica, Utili-Bracceschi-De' Pittori. La rettifica è urgente, non per l'importanza individuale dell'opera, ma per l'impossibilità di dover tollerare ancora una confusione tra due correnti artistiche romagnole del tutto distinte ed opposte, anche se talvolta comunicanti tra loro. L'una, del classicismo umbro, l'altra, dei « venti del nord » rimulinati in casa Zaganelli.

A conferma, se ce ne fosse bisogno, di questa rettifica, ho trovato di recente (1950), nella Congregazione di Carità di Faenza, una replica identica della tavola, purtroppo sfigurata da raschiature e da antichi restauri.

Nota bibliografica:

c. (A. CORBARA), in « Il Piccolo », Faenza, 20 febbraio 1949.  
Fotografia del Museo di Boston.

### RIVALUTAZIONE DI FELICE GIANI (1758-1823)

Nel quadro del moto neoclassico faentino, di questo pittore piemontese, lungamente attivo a Faenza, in Romagna e a Bologna, e di cui era caduta la memoria, ho proposto la rivalutazione, partendo dalle ricerche di Ennio Golfieri. Il prof. R. Longhi ha immediatamente caldeggiata la cosa e indicati i motivi che inseriscono il Giani in un moto neoclassico *sui generis*, e in realtà tra i fautori del romanticismo francese. Egli difatti fu, in diverse riprese, a Parigi tra gli artisti alle dipendenze di Napoleone. Conobbe certamente il Géricault e il Gros. Molto materiale parlante in tal senso è stato subito pubblicato, ha già avuto risonanza e le ricerche sul Giani sono in pieno sviluppo. A Firenze si farà una mostra.

Nota bibliografica:

E. GOLFIERI, *Felice Giani*, in « Paragone », Firenze, 1950, n. 7; r. l. (R. LONGHI), (Nota sul Giani), l. cit.; A. CORBARA, *Ancora sul Giani preromantico*, ivi, n. 9; G. RAIMONDI, *Felice Giani, o del romanticismo*, ivi, n. 11.

Fotografie a cura di R. Longhi, A. Corbara, E. Golfieri, G. Raimondi, e Direzione Generale Belle Arti.