

PATRIZIA ROSSI

UNA BOTTEGA ROMAGNOLA DEL CINQUECENTO: I CODA*

Negli ultimi decenni del XV secolo e nei primi di quello seguente, Rimini continua a costituire un'attrattiva non solo per artisti quali il Bagnacavallo e il Cotignola, ma anche per artisti veneti come Zenone Veronese, Daniele di Marco Fiore da Venezia e probabilmente Benedetto Coda.

Si ignora la data della nascita di Benedetto, così come la città della sua provenienza in quanto non è stata reperita fino ad oggi nessuna notizia che la possa indicare con certezza. Dai documenti dell'Archivio di Stato riminese si può ricavare solamente qualche notizia sull'epoca dell'arrivo di Benedetto nella città romagnola. In un atto del 7 settembre 1495 (1), in cui egli compare come testimone, lo si definisce «pictore habitatore arimini» e da ciò si può dedurre che sia nato prima del 1470; ma la sua patria rimane dubbia dal momento che negli atti notarili è sempre in riferimento al padre che si alternano i nomi di Ferrara, Treviso e nei più antichi di Venezia, mentre Benedetto è

* Nel periodo intercorso tra il Convegno di Imola e la pubblicazione di questo volume di «Studi Romagnoli» è stato edito il libro a cura di P.G. Pasini, *La Bottega dei Coda e il politico di Valdragone*, San Marino 1988, catalogo della mostra tenuta a Valdragone, Convento di S. Maria dei Servi, dal 16 aprile al 31 luglio del 1988, con aggiunte e precisazioni sull'arte e sulle vicende artistiche dei Coda. Per un dovere di correttezza ho creduto di non intervenire sul testo della mia relazione, che viene presentata nella stesura originaria, rinviando per ogni integrazione al lavoro di Pasini.

(1) Archivio Notarile (d'ora in poi = A.N.) di Rimini, Atti di Niccolino Tabellioni, 7 settembre 1495, vol. 1495-96, n. 201, fol. 128 v. C. GRIGIONI, *Un maestro ignorato da Raffaello Sanzio*, «Rassegna bibliografica dell'arte italiana», 1912. La prima notizia sull'attività di Benedetto ci viene però da Luigi Lanzi (*Storia Pittorica della Italia...*, Bassano 1809, t. II, p. 18) che ricorda una tavola in S. Domenico di Urbino nella cappella de' Muccioli firmata «Benedictus quondam Bartholomaei de Fer. Pictor 1492».

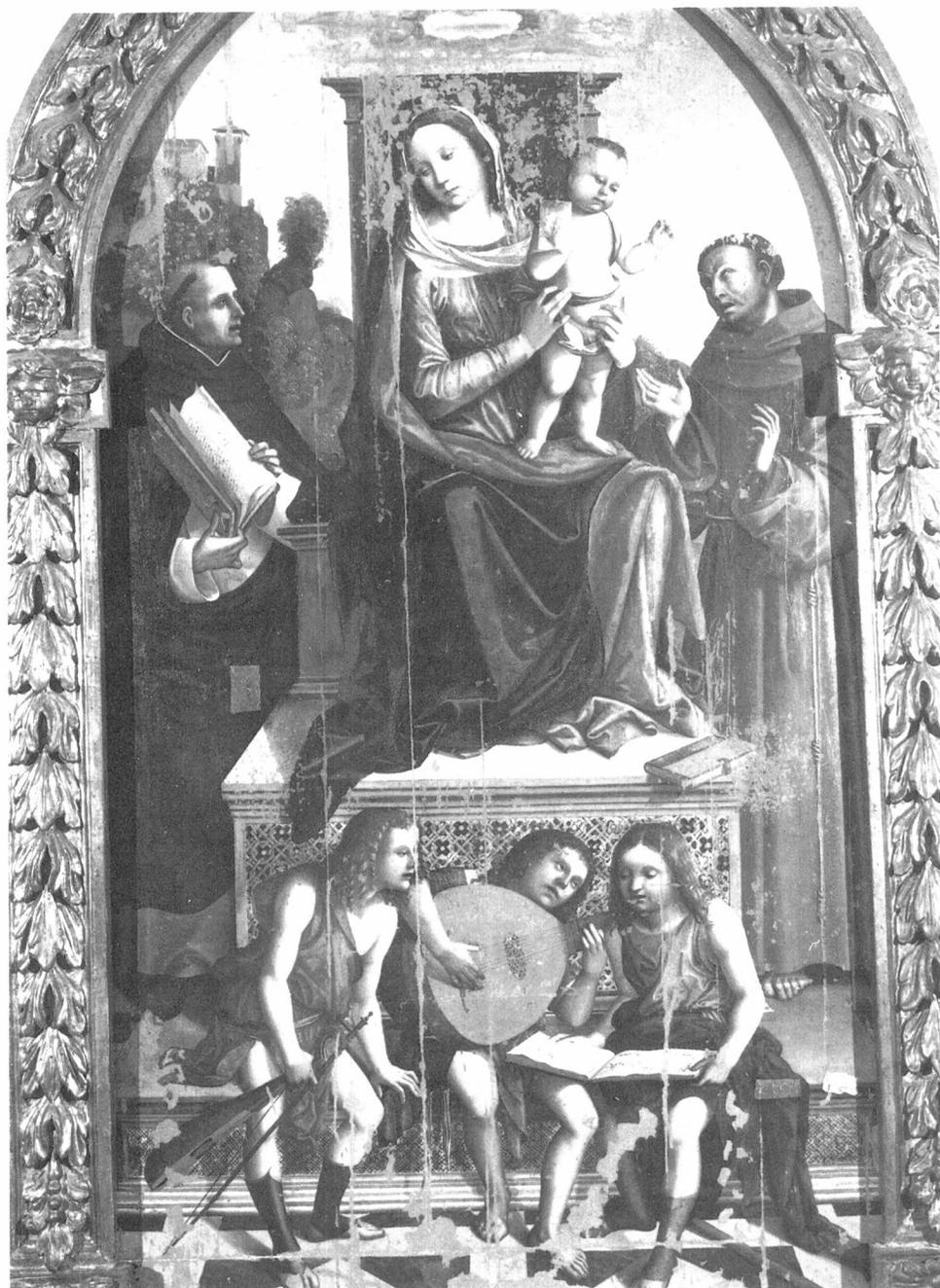


Fig. 1. RIMINI, Pinacoteca Civica. *Madonna in trono col Bambino, S. Domenico e S. Francesco* (tempera su tavola, cm 193×112) di Benedetto Coda.

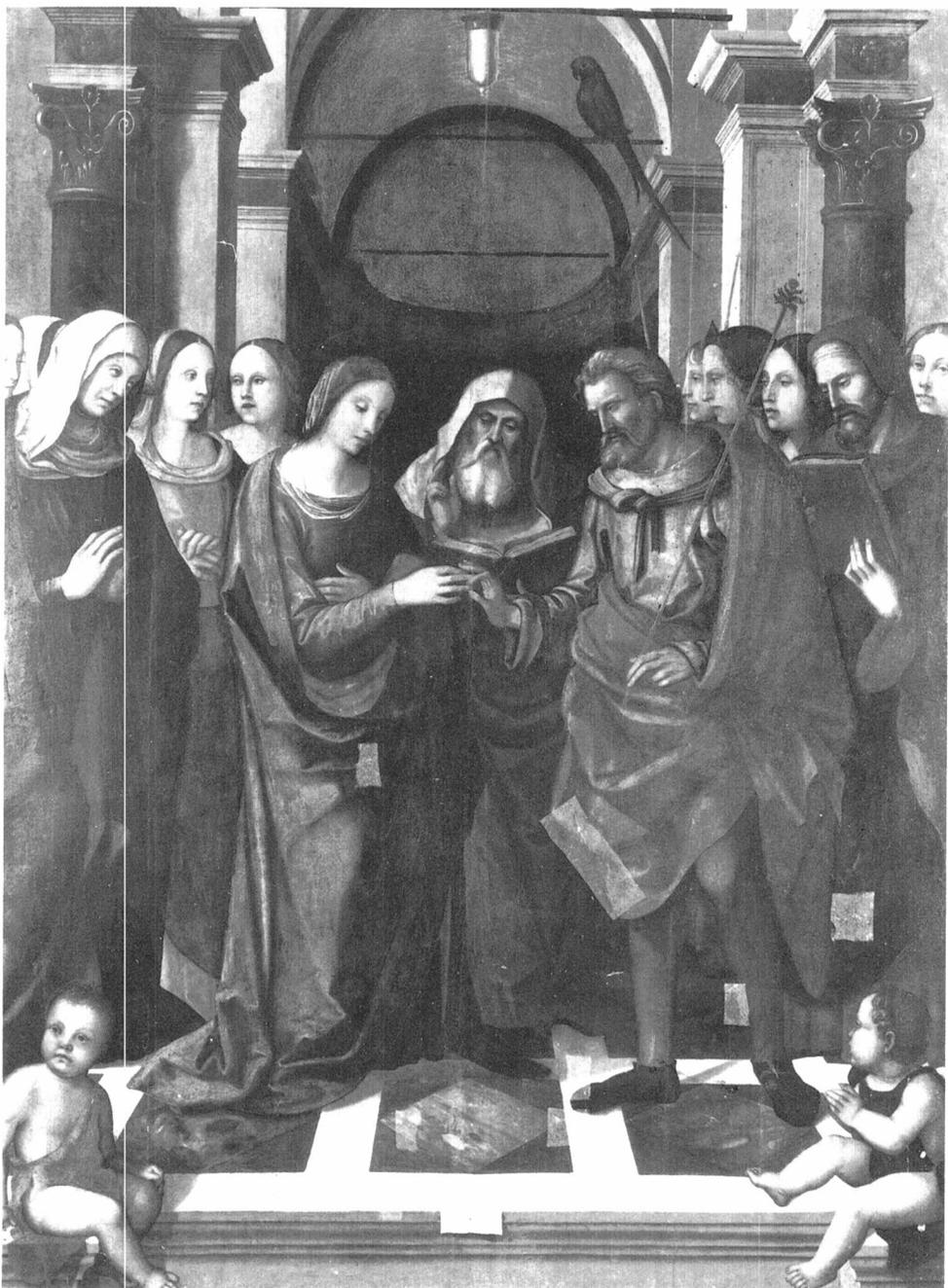


Fig. 2. RIMINI, Pinacoteca Civica. *Sporadizio della Vergine* (tempera su tavola, cm 209×142) di Benedetto Coda.

detto da Ferrara dal 1516 in un atto (2) riguardante il figlio Bartolomeo. D'altra parte, nessun suggerimento può venire dall'esame stilistico delle sue opere più antiche, in quanto quelle pervenuteci appartengono già al secondo decennio del Cinquecento e rivelano una personalità artistica pienamente formata, che non lascia trapelare visibilmente nessuna ascendenza diretta.

A Rimini Benedetto doveva aver raggiunto una posizione di prestigio se, come dimostrano due documenti (3), è dapprima, nel 1516, chiamato a stimare insieme a Girolamo Genga gli affreschi che Girolamo Marchesi da Cotignola aveva eseguito nel presbiterio della cattedrale di Santa Colomba; e poi se, nel 1523, come aggregato del Consiglio generale della città, interviene all'Adunanza Consiliare tenutasi il 30 gennaio di quell'anno (4). Ulteriore conferma della stima in cui era tenuta la sua attività pittorica, ci viene dall'autorevolezza delle commissioni che gli venivano riservate, un favore dovuto forse alle forme aggraziate e semplici e al vivace cromatismo proprio delle sue prime opere che lo facevano apparire artista particolarmente gradevole anche a fronte di colleghi più dotati. Infatti, Benedetto è chiamato a prestare la sua opera per le più importanti e belle chiese della città, e così per i domenicani di San Cataldo si impegna a dipingere, prima nel 1512 (5), la Madonna del rosario, dal cui contratto di commissione egli risulta abitante nella contrada di Santa Maria al Mare, poi, nel 1514 (6), a decorare la Cassa, il Castello e il Portello dell'organo della stessa chiesa, purtroppo andati perduti.

Sempre nel 1514 (7) si accorda, questa volta con i canonici dell'antica cattedrale di Santa Colomba e con la Confraternita de' Fornari, per l'esecuzione dello Sposalizio della Madonna. In seguito, si impegna con la Società di Santa Croce, come rivela un atto notarile del 1518 (8) da cui risulta per la prima volta l'attività scultorea di Benedetto, ad eseguire nove immagini di terracotta e stucco dipinto, in cui è raffigurata la Pietà nel modo più stretta-

(2) A. N. di Faenza, Atti di Giovan Battista Garzoni, 4 agosto 1516, vol. XXI, 1516, II semestre, fol. 114 r. GRIGIONI, *La pittura faentina dalle origini alla metà del Cinquecento*, Faenza 1935, pp. 477-478.

(3) A. N. di Rimini, Atti di Silvio Medaschi, 27 febbraio 1516, Prot. 1516, n. 546, fol. 14 v: M. ZANOTTI, *Collezione di atti e documenti per la storia riminese*, (d'ora in poi = ZANOTTI), X, c. 142; A. N. di Rimini, Atti di Bartolomeo Fagnani, 30 gennaio 1523, filza 1523: ZANOTTI, III-2, p. 22; VIII, p. 58.

(4) A. N. di Rimini, Atti di Bartolomeo Fagnani, 30 gennaio 1523, 1523: ZANOTTI, III, parte II, p. 22; C. TONINI, *Storia civile e sacra riminese*, VI-2, Rimini 1888, p. 232.

(5) A. N. di Rimini, Atti di Silvio Medaschi, 30 marzo 1512, Prot. 1512/13, n. 97, fol. 49 r: ZANOTTI, XIII.

(6) A. N. di Rimini, Atti di Silvio Medaschi, 1 marzo 1514, Prot. 1514, p. 15: ZANOTTI, III-2, p. 47.

(7) A. N. di Rimini, Atti di Ugolino Mangini, 10 aprile 1514, filza 1507-1515: ZANOTTI, I, 16v, IV-2, p. 186.

(8) A. N. di Rimini, Atti di Bartolomeo Fagnani, 20 settembre 1518, Prot. 1518: ZANOTTI, XIII.

mente aderente all'iconografia popolare (9) con la sola aggiunta del monte Calvario con i due ladroni.

Ultime notizie documentarie riguardo opere del pittore, eseguite a Rimini, sono la commissione del 1524 da un privato per una pala da dipingere per l'altare della Concezione nella chiesa di Santa Maria delle Grazie fuori porta (10), un impegno del 1530 a dipingere un polittico per una cappella di San Francesco (11) e una commissione nel 1532 per una pala da porre in una cappella nella chiesa di San Cataldo (12).

Per quel che riguarda i ricordi documentari dell'attività che Benedetto svolge a Cesena, rimane un atto di pagamento del 1522 per una pala, non identificata, per la Basilica del Monte (13) e sempre a Cesena è ancora una notizia relativa al pittore, che risale al 1531 (14), quando insieme al figlio Bartolomeo si impegna a dipingere per la cappella della famiglia Bettini nella chiesa di San Domenico una ancona raffigurante la Madonna col Bambino fra santi, probabilmente andata perduta.

Circa la sua morte, non sono stati ritrovati documenti che ne attestino la data, ma la si può ipotizzare avvenuta non prima del 1533, se è esatta la notizia che il Costa riporta di un quadro firmato in quell'anno da Francesco non ancora «quondam Benedicti» (15), e non oltre il 1537, anno in cui Bartolomeo si dice appunto «quondam Benedicti» (16). Certa è invece la sua sepoltura a Rimini dal momento che in un documento del 4 giugno del 1544 riguardante Bartolomeo, Benedetto è ricordato come abitatore di Rimini in vita ed in morte (17) e, d'altra parte, nel 1524 proprio Bartolomeo aveva acquistato nella chiesa di San Francesco un sepolcro per sé, per suo padre, sua madre e i suoi eredi (18).

Come le carte tacciono sulla giovinezza del pittore, così nulla si conosce della sua prima attività artistica. Un primo avvio alla pittura Benedetto deve averlo ricevuto dal padre che nei documenti riminesi è definito pittore, il

(9) I personaggi sono Gesù Cristo, la Madonna, S. Giovanni Evangelista, Maria Maddalena, Maria Salome, S. Giuseppe e S. Nicodemo più due ladroni.

(10) «... Convenit Mag. viro Domino Comisi Guidonj...», in A. N. di Rimini, Atti di Bartolomeo Fagnani, 3 marzo 1524, Prot. 1523/24, n. 53, fol. 298; ZANOTTI, X, p. 93.

(11) A. N. di Rimini, Atti di Silvio Medaschi, 7 febbraio 1530; ZANOTTI, X.

(12) A. N. di Rimini, Atti di Silvio Medaschi, 2 luglio 1532; ZANOTTI, X, p. 490.

(13) Si rimanda, non essendo riusciti a consultare i documenti originali, alle notizie pubblicate da D. Scaglietti (1982) e tratte da A. NOVELLI, *Prime linee di una storia della Badia di S. Maria del Monte di Cesena*, Tesi discussa alla Facoltà di Lettere e Filosofia, Bologna, A. A. 1950-51, pp. 204-207.

(14) Ibid.

(15) G. COSTA, *Notizie de' Pittori Riminesi*, 1766, p. 9, nota a.

(16) A. N. di Rimini, Atti di Melchiorre Battaglini, 31 marzo 1537, Prot. 1537, p. 43; ZANOTTI, III-2, p. 193.

(17) A. N. di Rimini, Atti di Silvio Medaschi, 4 giugno 1544, Prot. 1543-47, p. 84 v; ZANOTTI, XIII, p. 173.

(18) A. N. di Rimini, Atti di Bartolomeo Fagnani, 23 maggio 1524, Prot. 1524, p. 183 v; ZANOTTI, X, p. 94; TONINI, *Storia civile e sacra riminese*, cit., VI-2, p. 234.

quale, stando sempre alle fonti documentarie, (in quanto purtroppo non se ne conosce l'opera) deve aver soggiornato a Treviso, a Ferrara ed a Venezia, conducendo con tutta probabilità con sè anche il figlio.

L'orientamento di Benedetto, infatti, appare teso verso una tradizione figurativa di matrice veneta a cui, pur comprendendone e assorbendone solamente i dati più esteriori e marginali, il suo linguaggio cromatico e formale rimane aderente a lungo per affievolirsi nelle opere più tarde. Così, i suoi intenti cromatici rimangono sostanzialmente affini alla vivacità luministica del colore veneziano ed a formulari spaziali di origine veneta che egli riprenderà anche nelle opere della maturità, come la *Deposizione* di Cesena. Quindi i caratteri stilistici dell'opera di Benedetto, anche se non raggiungono mai la commozone poetica dell'arte lagunare, non possono essere spiegati, come suggerisce la critica successiva al Cavalcaselle, con un suo semplice discepolato presso il belliniano Niccolò Rondinelli, in quanto, se la prima notizia che ci è pervenuta cita Benedetto già pittore e "abitatore arimini" nel 1495 (così da farci supporre che egli risiedesse nella città già da qualche tempo) non poteva certo essere discepolo del ravennate in quell'anno probabilmente ancora impiegato nella bottega del Bellini a Venezia.

La fisionomia formale di carattere decisamente veneziano che contrassegna il linguaggio del pittore denuncia che le componenti della sua formazione risiedono nel rapporto diretto col clima veneziano del finire del secolo e specialmente nella conoscenza delle opere di Giovanni Bellini, di Cima da Conegliano (visibili in gran parte delle chiese veneziane) e dei Vivarini che tradizionalmente avevano lungo l'Adriatico il loro mercato. Solo una volta stabilitosi a Rimini, dove probabilmente trova l'ambiente più congeniale alla sua pittura, Benedetto non può sottrarsi, anche se ne è influenzato solo in lieve misura, agli influssi che allo scadere del primo decennio del Cinquecento provenivano dall'intensa circolazione di cultura umbro-bolognese. Ma in seguito tutta la sua opera, pur sempre legata ad un arcaismo quattrocentesco scarsamente influenzato dalle innovazioni della maniera franciana e tantomeno raffaellesca, si mantenne così strettamente aderente all'iconografia tradizionale e così stranamente priva di qualsiasi accento eccentrico da far pensare che proprio in questo conservatorismo risiedesse uno dei motivi del successo dell'arte di Benedetto. Infatti la sua pittura sembra essere particolarmente gradita presso una particolare categoria di committenti che, come è dimostrato dagli atti documentari e da una produzione composta esclusivamente da pale d'altare, doveva essere formata da varie Congregazioni e Confraternite e da Ordini monastici, domenicani, benedettini e francescani per la frequenza con cui compaiono i santi fondatori di questi ordini e per il risalto riservato al culto di Maria.

Al contrario sembra invece che Benedetto non abbia mai soddisfatto committenze private di famiglie nobili, che erano forse più propense a richiedere un prodotto innovativo, e maggiormente diversificato dalla norma (19).

(19) Unica committenza privata accertata è quella del 3 marzo 1524, di cui alla nota 9.

Se l'attività di Benedetto appare indirizzata a soddisfare molte committenze pubbliche non solo del circondario riminese ma anche di diversi importanti centri romagnoli come Cesena, Ravenna e Pesaro, è naturale che egli non dovesse assolverle da solo ma insieme al gruppo di collaboratori impiegati nella sua bottega, la cui struttura sembra coincidere con quella consueta che caratterizzava questa attività. La sua era infatti un'impresa a carattere familiare, come quelle più celebri del Bellini, del Della Robbia o del Vivarini, e Benedetto vi fece lavorare i figli Bartolomeo, Francesco (20), Innocenzo e Raffaello (21) i quali sicuramente impararono il mestiere copiando dal materiale del padre e coniando così quello stile di bottega, quel prodotto che il caposcuola con la sua firma garantiva; e dato che usualmente la bottega passava dal padre al figlio più anziano è presumibile che tra i figli di Benedetto il maggiore fosse Bartolomeo il quale già da «lavorante» doveva essersi distaccato dallo stile paterno per seguire l'arte più moderna dei raffaelleschi. Bartolomeo quindi, subentrando al padre, continua la tradizione pittorica dei Coda iniziata a Rimini sul cadere del Quattrocento, e la prosegue, con la sua opera, fino al primo decennio della seconda metà del Cinquecento.

La prima opera firmata e datata di Benedetto, la *Madonna del Rosario* (fig. 1) del 1513, oltre ad essere fondamentale punto di riferimento cronologico, rappresenta la cosa migliore della sua produzione in un momento in cui la collaborazione di bottega non sembra ancora rilevante. Il dipinto è contraddistinto da un'evidente partecipazione alla cultura veneta, ed infatti belliniana è l'impostazione scenica della sacra conversazione e il concerto dei tre angeli musicanti, mentre l'idea di costruzione arroccata sulla destra del paesaggio e la posizione della Madonna, nel suo sostenere senza reale presa il bambino, come pure il suo manto che si avvolge ripiegato sul ginocchio sinistro, ricordano la *Madonna dell'arancio* di Cima da Conegliano dipinta per la chiesa di Santa Chiara di Murano. Ma nella resa dello spazio Benedetto dimostra di non aver assimilato i caratteri compositivi e le liriche ideazioni paesaggistiche dei veneti, e così l'orizzonte troppo alto suggerisce una sensazione di appiattimento, e sembra che solo a stento le figure non scivolino via dalla superficie.

La pala raffigurante lo *Sposalizio della Madonna* (fig. 2) della Pinacoteca di Rimini fu dipinta invece nel 1515 per l'antica cattedrale di Rimini. La critica, assecondando un ricordo del Vasari, ritiene sia questa la tavola dipinta da Benedetto in concorrenza con Lattanzio da Rimini e Girolamo Mar-

(20) Riguardo Francesco Coda sono rimaste solo notizie documentarie: la prima a Rimini del 4 gennaio 1547 (A. N. di Rimini, Atti di Lorenzo Maria Palazzi, Prot. 1547, n. 853, p. 3); ZANOTTI, X, p. 316; le altre a S. Severino Marche (Archivio pubblico, Atti di Giovanni Lorenzo Noè: 4 novembre 1562; V. MARCHESI, *Memorie dei più insigni pittori, scultori ed architetti domenicani*, II, Firenze 1840, pp. 317-321; TONINI, *Storia civile e sacra*, cit., VI-2, p. 235; 1 luglio 1563; TONINI, *Storia civile e sacra*, cit., VI-2, p. 236 (da G. Rinaldi); 30 aprile 1576).

(21) Raffaello sembra pittore a Bevagna dove nell'Archivio Notarile esiste un contratto per una pittura ad olio. (A. N. di Bevagna, Rogito di Crispoldo Spaziosi, vacchetta del 1555, 7 settembre, e 1556, c. 99); TONINI, *Storia civile e sacra*, cit., VI-2, pp. 238-239.

chesi, e sebbene non esista nessun elemento, a parte la citazione di Santa Colomba, che comprovi questa ipotesi, è interessante notare come il rapporto fra Benedetto e il Marchesi si riveli costante. Il carattere dello *Sposalizio* pur rifacendosi sempre alla cultura artistica veneta, nell'ambientazione architettonica, nei panneggi voluminosi e nella sovrastante lampada che ricorda esempi del Montagna, rivela nuovi echi stilistici. La calma idealizzazione dei personaggi e i visi leggermente appuntiti delle astanti rimandano ad innesti bolognesi derivanti da Lorenzo Costa o forse mediati da una certa dolcezza zaganelliana; ma alle figure accalcate nuoce ancora il piano troppo inclinato che fa incombere maggiormente l'architettura cieca togliendo respiro alla composizione. Emergono inoltre dalla lettura del dipinto le esperienze legate alla cultura adriatica in cui circolavano gli influssi e gli stimoli del Pirri e del Lotto.

All'incirca degli stessi anni deve essere l'*Assunzione della Madonna fra due santi* dipinta da Benedetto per la Scoletta di San Giovanni a Pesaro, che deriva senza dubbio dalla pala di analogo soggetto dipinta da Girolamo Marchesi per la chiesa dei Servi a Pesaro nel 1513 e oggi al seminario di Venegoro. Infatti la tipologia della Madonna è identica, così come lo scorcio di paesaggio che si apre sullo sfondo in cui la città ritratta simboleggia Pesaro; e quasi sembra di riscontrare nella fisionomia della Sant'Anna dipinta da Benedetto una certa somiglianza con il ritratto di Caterina Sforza della pala del Marchesi.

Già in questa pala i modi veneteggianti, più fortemente accentuati nelle prime opere, vanno via via allentandosi, e pur restando fedele ad arcaici moduli quattrocenteschi Benedetto sembra «costretto» dalla vicinanza del figlio Bartolomeo e dall'evoluzione artistica emiliana ad aprirsi, seppur restio, a nuove influenze; come traspare nettamente nelle sue opere più tarde.

La successiva tappa dell'attività di Benedetto dovrebbe ravvisarsi, seguendo la tradizione critica, nella pala con la *Madonna col Bambino e santi* (fig. 3) di San Domenico in Ravenna firmata «Opus Benedicti ariminesis». La tavola, che mantiene una certa gradevolezza cromatica, risente, nella cornice architettonica un po' ristretta dai due tendaggi laterali, dell'influsso ferrarese derivante dal Garofalo, e nel San Girolamo di quello del Palmezzano nella pala dell'Osservanza a Brisighella e il farsi più imponenti delle masse figurali sembra frutto di una meditazione su modelli derivati da Raffaello.

Tutti questi caratteri ci sembrano quindi meglio corrispondere alla personalità del figlio di Benedetto, Bartolomeo, che già in questo dipinto appare abbastanza chiaramente definita. Sono presenti infatti alcuni motivi che ricorrono spesso nell'opera di Bartolomeo, come l'inclinazione del capo della Madonna, il taglio dello scollo e la positura del bambino, i panneggi pesanti e lo schema dei due santi seduti sul gradino in basso. Pertanto la firma potrebbe costituire semplicemente un'etichetta di bottega, un apprezzamento commerciale che non teneva conto di distinzioni di mani.

Meno chiaro risulta il caso della pala già a Pennabilli (*Assunzione della Vergine fra gli apostoli, i S.S. Cristoforo e Francesco, l'Annunciazione, il Padre Eterno fra cherubini*) firmata e datata da Benedetto nel 1520, in cui i mo-

duli compositivi nettamente quattrocenteschi accompagnano un sensibile calo qualitativo rispetto alle opere del 1513 e del 1515, tanto da far supporre ad un intervento della bottega o dei figli Innocenzo, Francesco e Raffaello, che come il padre intrapresero la carriera artistica e che, a stare con quel che dice il Costa almeno per Francesco e Bartolomeo, furono «imitatori la maniera del Padre in guisa che a fatica potrebbero li professori distinguere le opere di ciascuno se non vi avessero posto in esse il loro nome» (22).

Escludendo il nome di Bartolomeo, a questa data già in odore di raffaellismo, degli altri figli non ci è pervenuta nessuna opera firmata per poter sostenere tramite una comparazione stilistica l'ipotesi di un'eventuale collaborazione; che rimane ad ogni modo molto plausibile tenendo conto che intorno agli anni '20 Benedetto sembra molto impegnato tra commissioni pittoriche e impegni civili. Così nel 1522 riceve il pagamento per una pala non identificata (forse perduta) per la basilica del Monte di Cesena (23). A Cesena Benedetto si inserisce in un ambiente dove lavorano nei primi decenni del Cinquecento gli artisti più importanti della regione (gli Zaganelli, il Marchesi, l'Alcotti) e in cui sono presenti opere prestigiose come la *Presentazione al Tempio* del Francia, o innovative come la *Disputa sull'Immacolata Concezione* di Girolamo Genga; ma di questi grandi testi pittorici il linguaggio arcaico e controllato di Benedetto pare non risentire.

Della pala ricordata nel documento del 1522 è forse rimasta la lunetta raffigurante la *Deposizione* oggi collocata sopra la *Presentazione al Tempio* di F. Francia; che è sicuramente da annettere al catalogo dei Coda e in cui la mano di Benedetto sembra prevalere. Ma non si può escludere neppure, per via del rapporto simbolico che lega i due soggetti e per le misure dei dipinti che coincidono perfettamente, l'ipotesi che la lunetta sia stata effettivamente commissionata al pittore a completamento della pala del Francia in anni in cui quest'ultimo era già morto: quindi dopo il 1517. Le affinità stilistiche che legano la *Deposizione* all'opera di Benedetto sono riscontrabili soprattutto in un confronto con lo *Sposalizio della Madonna* della Pinacoteca dove il viso del giovane al margine destro del quadro, che con lo sguardo ci rende testimoni dell'evento, appare del tutto identico per fisionomia ed espressione a quello del S. Giovanni della lunetta. Ma in un momento in cui Benedetto sembrava maggiormente accostarsi a forme emiliano-bolognesi, è di nuovo la suggestione veneta che viene a condizionare (forse per il formato ed il soggetto) la composizione, e la rende vicina ai più comuni esempi di scuola belliniana, anche la Maddalena, che sembra denunciare la mano di Bartolomeo, si rifà ad esempi di origine palmezzaniana.

Sempre nella Basilica del Monte di Cesena, anche gli affreschi della sala del capitolo, nonostante le notevoli difficoltà di lettura dovute alle varie ridipinture, sono sicuramente ascrivibili alla scuola dei Coda, e sembrano me-

(22) COSTA, *Notizie de' Pittori Riminesi*, cit., p. 9.

(23) Si rimanda alle notizie pubblicate da D. Scaglietti (1982) e tratte da NOVELLI, *Prime linee di una storia della Badia di S. Maria del Monte*, cit., pp. 204-207.

glio rispondere per il loro arcaismo ai modi di Benedetto, al quale si legano per diversi tratti come certi visi di vecchio o come il gruppo della Madonna e cherubini dipinto nel tondo al centro del soffitto e del tutto identico, a quello dell'*Assunzione* della pala di Pennabilli del 1520. L'impianto della decorazione e molte figure, come alcuni degli apostoli leggenti o il Padreterno dipinto nella piccola nicchia sopra l'altare, richiamano gli affreschi della chiesa di S. Fortunato vicino a Rimini a loro volta di matrice palmezzaniana e melozzesa e vicini ai primi modi di Girolamo Marchesi.

L'ultima opera di Benedetto è la *Discesa dello Spirito Santo* della Pinacoteca di Rimini in cui, pur mantenendo moduli veneti di spiccata evidenza in alcuni visi che paiono quasi delle singole citazioni da opere belliniane, il pittore appare maggiormente attratto, nella complessità compositiva degli apostoli disposti a semicerchio, da derivazioni raffaellesche e da opere di Innocenzo da Imola (nell'arco fra colonne, che richiama quello della pala con la *Madonna in trono con Bambino e Santi* della Pinacoteca di Forlì, ed eseguita intorno al 1527). Ma anche qui la responsabilità dell'opera non sembra poter essere addossata completamente a Benedetto, e qualche incertezza dell'impostazione e le difficoltà negli scorci lasciano pensare all'intervento di aiuti (di bottega o dei figli) che nell'estrema attività di Benedetto sembrano avere sempre maggiore rilievo.

* * *

Tra i figli di Benedetto che intrapresero l'attività paterna, il solo di cui ci sono rimaste notizie d'opere è Bartolomeo. La sua data di nascita non può essere stabilita con esattezza, tuttavia se nel più antico documento che lo ricorda (del 1516 (24)), egli compare con testimone della convenzione in cui il padre Benedetto e Girolamo Genga vengono scelti come arbitri nella disputa fra il vescovo e il Capitolo di Santa Colomba e il pittore Girolamo Marchesi, si può supporre che in quell'anno egli fosse già maggiorenne e quindi nato intorno al 1491. A maggior riprova di ciò, sempre nel 1516, pochi mesi dopo, egli si trova a Faenza dove rilascia una quietanza ad Antonio Benai per dieci ducati d'oro ricevuti a mutuo (25). Poi gli archivi riminesi tacciono di lui fino al 1524 quando, in data 23 maggio, gli viene concessa dai frati minori conventuali di S. Francesco la facoltà di fare erigere per i suoi familiari un sepolcro nella cappella di Sant'Antonio da Padova nella loro chiesa (26).

(24) A. N. di Rimini, Atti di Silvio Medaschi, 27 febbraio 1516, Prot. 1516, n. 546. ZANOTTI, X, p. 142; GRIGIONI, *Girolamo Marchesi e Girolamo Genga a Rimini*, «L'Arte», XIII (1910).

(25) A. N. di Faenza, Atti di Giovan Battista Garzoni, 4 agosto 1516, vol. XXI, 1516, II semestre, fol. 114 r; GRIGIONI, *La pittura faentina*, cit., pp. 477-478.

(26) A. N. di Rimini, Atti di Bartolomeo Fagnani, 23 marzo 1524, Prot. 1524, p. 183 v; ZANOTTI, X, p. 94; TONINI, *Storia civile e sacra*, cit., VI-2, p. 234.



Fig. 3. RAVENNA. S. Domenico. *Madonna col Bambino e i SS. Antonio, Girolamo, Giuseppe e Francesco* (olio su tavola, cm 250×155) di Benedetto Coda.



Fig. 4. CESENA, *Basilica della Madonna del Monte*. *L'Annunciazione* (olio su tavola, cm 198×145) di Bartolomeo Coda (Foto Croci 3763-G.F.S.).

Di quattro anni più tardi è la prima notizia circa la sua attività pittorica, se dobbiamo prestare fede alla data letta dal Lazzarini nel quadro dipinto da Bartolomeo per la Confraternita di S. Rocco a Pesaro. A testimonianza dell'attività che Bartolomeo svolse nella bottega del padre è un documento del 1531 (27) in cui i due pittori assumono insieme l'incarico di dipingere una pala per la chiesa di S. Domenico a Cesena dove Bartolomeo, dopo una parentesi riminese che lo vide nel 1541 (28) impegnato in una tavola per la Confraternita di S. Sebastiano, ritorna nel 1543 per riscuotere il pagamento dell'*Annunciazione* (29) da lui dipinta, in seguito ad apposito lascito testamentario (30), per la Basilica di Santa Maria del Monte. Come già il padre, anche Bartolomeo riveste importanti cariche nella vita politica di Rimini (forse acquisite per ereditarietà alla morte di Benedetto), come si ricava da un atto del 1 aprile 1544 (31) rogato sotto la loggia della sua abitazione in contrada S. Cataldo documento nel quale è citato come iscritto al Consiglio dei Trecento. E sempre nello stesso anno egli si impegna a dipingere una *Ultima Cena* per la Società del Corpo di Cristo in una cappella della chiesa di S. Giuliano (32).

Del 13 luglio del 1549 (33) è invece l'accordo per dipingere la camera del Palazzo Comunale ove alloggiavano i superiori che venivano in visita alla città. Questa è anche l'ultima notizia che ci è pervenuta circa la sua attività pittorica nella città natale. Infatti, nel 1562 egli è a San Severino Marche dove, insieme al nipote Francesco stipula con la famiglia Saraceni un contratto per una tavola raffigurante la *Pietà* (34). Il 1 luglio dell'anno successivo i pittori dichiarano di aver terminato il dipinto (35), e con questa notizia si conclude l'iter documentario dell'attività pittorica di Bartolomeo. La formazione di Bartolomeo si avvia e si svolge nella bottega riminese del padre con il qua-

(27) Si rimanda, non essendo riusciti a consultare i documenti originali, alle notizie pubblicate da D. Scaglietti (1982) e tratte da NOVELLI, *Prime linee di una storia della Badia di S. Maria del Monte*.

(28) P. G. PASINI, commento alle *Pitture di Rimini*, di C. F. Marcheselli, Bologna 1972, p. 247, nota 3.

(29) A. N. di Cesena, C.R.S. Emptiones et Venditiones, Capsa VI, fasc. VII: COSTA, *Notizie de' pittori riminesi al sig. Conte Francesco Algarotti*, «Miscellanea di varia Letteratura», VII, Lucca 1766; M. ORETTI, *Pitture di Pesaro*, 1777. MS. B165 II Biblioteca Comunale di Bologna.

(30) A. N. di Cesena, Atti di Girolamo Boschetti, 17 e 18 luglio, vol. 1536 (48-10) 530, fol. 87/92.

(31) A. N. di Rimini, Atti di Melchiorre Battaglini, 1 aprile 1544, Prot. 1544, p. 122; ZANOTTI, III-2, p. 198; TONINI, *Storia civile e sacra*, cit., VI-2, p. 234.

(32) A. N. di Rimini, Atti di Silvio Medaschi, 4 giugno 1544, Prot. 1543-47, p. 84 v.

(33) ZANOTTI, X, p. 316; L. TONINI, *Storia sacra e civile di Rimini*, 1864-88, ristampa Rimini 1971, pp. 234-235: «Rogiro del notaro Cicerchia, 13 luglio 1549».

(34) Archivio Pubblico di S. Severino Marche, di Atti di Lorenzo Noè, 4 novembre 1562; MARCHESI, *Memorie dei più insigni pittori*, cit., pp. 317-321; TONINI, *Storia civile e sacra*, cit., VI-2, p. 235.

(35) Archivio Pubblico di S. Severino Marche, Atti di Lorenzo Noè, 1 luglio 1563; TONINI, *Storia civile e sacra*, cit., VI-2, p. 236 (da G. Ranaldi).

le egli collabora fino a succedergli come titolare nella gestione della bottega, continuando così ad accentrare la produzione pittorica locale fino alla metà del secolo.

La sua cultura ancora all'interno della bottega paterna deve essersi orientata verso il modo raffaellesco, risentendo degli esiti che i divulgatori della maniera moderna andavano affermando in Romagna nel secondo decennio del Cinquecento. Ma la sua dimensione più aggiornata, rimane verso forme semplici e soluzioni tradizionali consolidate in cui l'elezione del modulo raffaellesco, filtrato attraverso il Francucci, il Genga e il Bagnacavallo, non viene compiutamente compreso, ma rielaborato secondo una personale inclinazione. Comunque, pur rimanendo sempre in una dimensione di provincia, nella sua opera si riflette quella complessità di proposte artistiche che circolavano nella Romagna della prima metà del secolo, in cui si amalgamavano diverse suggestioni stilistiche tratte da aree di confine o da scuole eccentriche. Infatti Bartolomeo sicuramente doveva conoscere le decorazioni della cappella maggiore della chiesa di S. Maria delle Grazie di Faenza, compiute a partire dal 1511 dal Bagnacavallo o da Biagio Pupini, e molto bene anche l'opera del Genga, presente a Cesena con la *Disputa sull'Immacolata Concezione*, ed a Faenza negli affreschi della cappella di S. Francesco dipinti con il Menzocchi. Inoltre Bartolomeo deve essere venuto in contatto, pur indirettamente, con gli artefici degli affreschi della villa Imperiale di Pesaro che vedeva operosi, proprio negli anni della supposta presenza del pittore nella città, sotto la direzione del Genga, artisti come Raffaellino del Colle, Dosso Dossi, Battista Dossi, Camillo Mantovano e ancora Francesco Menzocchi. Anche se è vero che Bartolomeo apprese i rudimenti della pittura nella bottega del padre assimilandone tanto la maniera da essere con questo facilmente confuso, è anche vero che la consuetudine attributiva è stata fino ad oggi troppo favorevole a Benedetto, in quanto gran parte delle opere che si trovano ascritte al suo catalogo possono al contrario essere raccolte sotto il nome di suo figlio Bartolomeo.

L'equivoco nasce dal fatto che la critica ha annesso al catalogo del Coda opere che per i loro caratteri formali si avvicinano alla pala della *Madonna e santi* di S. Domenico in Ravenna, che per la presenza della firma «opus benedicti» è stata indubitabilmente, come accennato sopra, ritenuta opera di Benedetto. Ad un'attenta lettura del dipinto è difficile riconoscere in cosa possa consistere l'intervento di Benedetto: tutta la composizione rivela una cultura orientata verso il mondo raffaellesco riscontrabile soprattutto nel gruppo della Madonna con bambino, come nelle forme espanse dei personaggi che rimandano ad una cultura pienamente cinquecentesca. Le stesse caratteristiche formali poco si adeguano alla produzione del Coda padre, appartenente ad un gusto e a una sensibilità quattrocenteschi, mentre sembrano essere vicine a quelle dell'unica opera firmata da Bartolomeo, l'*Annunciazione* di Cesena: identico ricorre il viso della Madonna e l'inclinazione del collo così come il manto e la posizione della mano destra; anche l'effetto della luce è lo stesso, con le ombre che si stagliano sul suolo nitide e definite senza graduali sfumature. Infine, il panneggio dell'Annunciata e quello del S. Francesco non

possono essere stati dipinti che dalla stessa mano.

Tuttavia, se in base a questo mutamento di paternità, la produzione di Bartolomeo, contrariamente a quanto si supponeva, si presenta ora molta ampia, data la totale assenza di opere datate o firmate (con unica eccezione per l'*Annunciazione* di Cesena) e la scarsità di documentazione archivistica, difficile appare il suo assetto cronologico. Di tutte le opere addebitate a Bartolomeo proprio la *Madonna col Bambino e santi* di Ravenna ci sembra da ritenere più antica.

Commissionata alla bottega paterna, di cui reca il «marchio» garante, appartiene ad anni in cui Bartolomeo, uscito dal semplice apprendistato, si dimostra maturo ed aggiornato sui casi della pittura romagnola d'importazione. La tavola, pur su una matrice innocenziana, mantiene strutture architettoniche un po' superate e debitorie a Lorenzo Costa e certe ingenuità nei santi che, seduti sul gradino, nonostante il primo piano, risultano di dimensioni più ridotte rispetto a quelli alle loro spalle. Inoltre si può ravvisare una certa comunanza culturale con le pale che Luca Longhi dipingeva agli inizi degli anni '30, tanto da essere indotti a ritenere che anche il dipinto di Ravenna appartenga a quel periodo.

Un'ulteriore prova dell'attività di Bartolomeo in questi anni è data dalle malandate tavolette raffiguranti *S.S. Pietro e Paolo*; *S. Mauro*; *S.S. Gaudenzio e Giulieno*; *S. Bonaventura*; *S.S. Domenico e Francesco*; *S. Antonio da Padova*, della pinacoteca di Rimini. Anch'esse attribuite a Benedetto, rivelano nelle forme più ampie e in un diverso atteggiarsi dei personaggi lo stile di Bartolomeo, ravvisabile anche in certi particolari formali dei paesaggi, nelle calde tonalità cromatiche, nei panneggi ad ampie pieghe dei manti e nelle vesti che ricadono rigide senza moto alcuno. La derivazione da qualche modello raffaellesco, forse conosciuto tramite le incisioni di Marcantonio Raimondi, appare possibile nella figura del S. Paolo.

In evidente connessione con i precedenti dipinti è la tavola *Madonna col Bambino* della pinacoteca di Ferrara, anch'essa in un precario stato di conservazione che certo rende più difficile una corretta lettura stilistica. Qui Bartolomeo ripropone, su componenti veneto-ferraresi, i moduli stilistici di grazia raffaellesca che aveva definito già nella pala di Ravenna (identiche le ombreggiature del volto, le ondulazioni e le caratteristiche della veste), ma questa volta lo sfondo si apre su un paesaggio che pur analogo a quello delle tavolette riminesi, in particolare dell'*Incontro di S. Francesco e S. Domenico*, si arricchisce in lontananza di piccole figure e sulla destra di strani ruderi, che ricompaiono identici nell'affresco dell'*Ultima Cena* del Palazzo dell'Arengo a Rimini. Qui le aperture paesaggistiche all'interno della struttura architettonica sembrano derivare direttamente, quasi a sfiorare la citazione, da quelle affrescate nella villa Imperiale di Pesaro dall'equipe genghiana (in particolare quelli attribuiti a Camillo Mantovano) e che Bartolomeo doveva aver visto nel 1528 quando dipingeva a Pesaro la pala perduta per S. Rocco.

Dell'affresco di Rimini si è conservata perfettamente anche la sinopia che rivela, rispetto al dipinto ultimato, una maggiore libertà di espressione e di movimento che viene invece sacrificato dall'autore nella stesura definitiva

nel tentativo forse di realizzare una maggiore solennità, anche se le intenzioni intensamente classiche che si sclerotizzano nell'impianto frontale, nella staticità delle figure e nella rigida semplificazione dello spazio non impediscono all'opera di denunciare qualche innesto ferrarese, in particolare il ricordo di un'altra *Ultima Cena* dipinta dal Garofalo nel 1544 per il refettorio del convento di S. Spirito a Ferrara.

Ma anche senza portarsi a Ferrara, ci sembra che l'affresco di Rimini possa porsi verso la metà degli anni '40, anche per certe affinità che lo assomigliano al caposaldo della produzione di Bartolomeo: l'*Annunciazione* (fig. 4) del 1543, in cui l'angelo annunciante è il «rovescio» del Giuda dell'*Ultima Cena*; analogo poi nelle due opere è l'incresparsi delle vesti in tante sottili pieghe. Nella tavola di Cesena è particolare e un po' anomala l'ambientazione della scena sacra all'esterno di un tempio classico, ma pure qui continuano a ripercuotersi quegli aspetti di cultura ferrarese visibili ancora nel paesaggio, nelle nitide ombre e nei colori che rimandano all'Ortolano.

Intorno agli anni '40 bisogna collocare anche la pala raffigurante la *Madonna del Rosario circondata dai quindici Misteri* della quadreria comunale di Gradara. Attribuita alla scuola di Coda, dalla lettura stilistica, resa difficoltosa dal pessimo stato di conservazione e dai vari rifacimenti, essa sembra appartenere, almeno nell'ideazione compositiva, alla maniera di Bartolomeo, qui influenzato anche dai modi di Luca Longhi. Infatti il pannello centrale con la Madonna del Rosario riprende, pur in una struttura architettonica semplificata, la *Vergine in trono fra i S.S. Sebastiano e Francesco* (già nel Kaiser Friedrich Museum di Berlino) dipinta dal ravennate nel 1532. Inoltre i piccoli riquadri raffiguranti l'Annunciazione e la Presentazione al Tempio derivano, rispettivamente, il primo della pala di Bartolomeo della Basilica del Monte di Cesena, mentre il secondo dall'ancona di medesimo soggetto dipinto dal Francia sempre per la stessa basilica.

Il linguaggio di Bartolomeo, già ben definito nell'opera di Ravenna e in quella di Ferrara, appare irreversibile anche nei suoi ultimi dipinti dove le costanti sceniche e le identità di certe formule fisionomiche diventano più calligrafiche, tanto che la sua maturità artistica potrebbe essere ricondotta più entro i termini di una sapiente diligenza esecutiva che di una ispirata felicità creativa.

Così nella pala *Madonna col Bambino i santi Eraso vescovo, Biagio vescovo e Giovannino* della chiesa dei S.S. Bartolomeo e Marino di Rimini, Bartolomeo ripropone una fortunata formula compositiva che, nonostante l'osservanza di una rigorosa simmetria, denuncia qualche innovazione di origine lottesca nel grande drappo dietro la Madonna (forse mediata dal Pagani e dal Palmerini), e qualche ricordo della cultura che si diffondeva da Pesaro negli anni '30 negli stilemi degli angeli reggiteda. Da questo dipinto a quello della raccolta vescovile di Faenza (*Madonna col Bambino e Santi*) il passo è breve, tante sono le affinità e le comunanze figurative e strutturali; ma bisogna rilevare che mentre in quella di Rimini il ruolo fondamentale della struttura compositiva era delegato all'impianto architettonico, in questo di Faenza invece tutta la superficie pittorica è riempita dall'accresciuta monumenta-



Fig. 5. URBINO, Museo Albani. *La Natività, i SS. Biagio e Giuseppe, un pastore e S. Vincenzo* (olio su tavola, cm 200×140) di Bartolomeo Coda.

lità dei personaggi, forse dovuta ad un nuovo interesse per le opere di Girolamo da Treviso e Girolamo da Carpi.

Più tardo, ma non lontano dalla pala di Faenza, è il *Cristo e l'adultera* della pinacoteca di Cesena, frammento di una pala di maggiori dimensioni, che rivela nella preziosità del tessuto del manto di Cristo e nella capigliatura della Maddalena quel virtuosismo calligrafico che caratterizza l'ultima produzione di Bartolomeo.

Discorso a parte merita l'opera gradevole della produzione codiana, la *Natività* del Museo Albani di Urbino (fig. 5), che solleva non poche incertezze per quel che riguarda la datazione e il nome del suo esecutore. Infatti, se l'impostazione scenica appare contraddistinta da un arcaismo tale da legittimare una collocazione entro il secondo decennio del Cinquecento, e quindi da far pensare a Benedetto, certi particolari paesaggistici e di resa fisionomica rimandano invece alla produzione di un Bartolomeo già maturo, e, perciò, ad un periodo più tardo. E pure le stesse tonalità cromatiche, brune ed olivastre, tese a far risaltare il chiaro viso di Maria ed il rosa delle carni del bambino, sembrano appartenere alla tavolozza di Bartolomeo. L'ipotesi più plausibile quindi è che il dipinto sia frutto di una collaborazione nata all'interno della bottega dei Coda, in cui l'ideazione e parte dell'esecuzione (i panneggi e la città del paesaggio le cui rovine ricordano quelle del brano paesaggistico della *Discesa dello Spirito Santo*) siano spettate a Benedetto, mentre l'esecuzione definitiva avvenuta forse a distanza di anni, appartenga a Bartolomeo (sue sono infatti le fisionomie dei volti e le altre caratteristiche del paesaggio). Il dipinto, certamente in ritardo con i tempi rimanda nello sfondo paesaggistico all'opera di Timoteo Viti del secondo decennio e nel bambino dormiente denuncia un prestito formale da quello dipinto da Alvise Vivarini nel polittico di Montefortino (Urbino, Palazzo Ducale).

L'ultima annessione al catalogo di Bartolomeo è la *Madonna col Bambino e i Santi* della Pinacoteca di Brera. I problemi di conservazione dell'opera non permettono di leggere correttamente se e quanto si deve all'intervento di altre mani, ma è certo che l'ideazione e gran parte dell'esecuzione spettano a Bartolomeo che, pur differenziandosi, nella complessità della struttura compositiva e nella ricchezza delle componenti decorative, dalla sua precedente produzione, dimostra ancora di risentire, nel rigido schema dei due santi seduti sul gradino in basso, della protratta dipendenza dal padre e da sue opere come la *Discesa dello Spirito Santo* di Rimini a cui i due santi appunto sembrano ispirarsi. Il dipinto pare risentire inoltre delle opere di Innocenzo da Imola e della pittura romana, a cui rimandano la costruzione circolare sulla destra, così simile al Tempietto di S. Pietro in Montorio, e i ruderi del paesaggio, ma ciò non impedisce a Bartolomeo, ormai al volgere della sua carriera, di rimanere ancora fedele a quel formulario spaziale di facile comprensione che aveva caratterizzato tutta la sua produzione.