



ALMA MATER STUDIORUM
UNIVERSITÀ DI BOLOGNA

ARCHIVIO ISTITUZIONALE DELLA RICERCA

Alma Mater Studiorum Università di Bologna Archivio istituzionale della ricerca

Lippo non solo “dalle Madonne”. Varietà di tipologie e formati pittorici

This is the final peer-reviewed author's accepted manuscript (postprint) of the following publication:

Published Version:

Del Monaco, G. (2023). Lippo non solo “dalle Madonne”. Varietà di tipologie e formati pittorici. Milano : Dario Cimorelli Editore.

Availability:

This version is available at: <https://hdl.handle.net/11585/955917> since: 2024-02-28

Published:

DOI: <http://doi.org/>

Terms of use:

Some rights reserved. The terms and conditions for the reuse of this version of the manuscript are specified in the publishing policy. For all terms of use and more information see the publisher's website.

This item was downloaded from IRIS Università di Bologna (<https://cris.unibo.it/>).
When citing, please refer to the published version.

(Article begins on next page)

Lippo non solo “dalle Madonne”. Varietà di tipologie e formati pittorici

Gianluca del Monaco

Le vicende conservative hanno contribuito a conferire a Lippo di Dalmasio la reputazione prevalente di pittore specializzato nella creazione di immagini mariane isolate, realizzate soprattutto su muro, visibili nelle chiese bolognesi e talvolta trasportate dalle pareti esterne degli edifici in epoca moderna per ragioni devozionali. Ha così avuto fortuna a partire dal Seicento la narrazione del “buono e santo pittore”, modello per “ogn’altro pittore cristiano e devoto della Madre di Dio”¹, sancito dal soprannome di Lippo “dalle Madonne”². Alcune importanti aggiunte al corpus noto dell’artista operate dagli studi soprattutto nell’ultimo cinquantennio e l’esame della ricca documentazione d’archivio³ ne restituiscono al contrario una figura di artefice versato in diversi formati pittorici, come si tenterà di delineare in questo saggio.

Immagini dipinte “in panno lineo”

Tra le opere perdute e attestate soltanto grazie alle fonti è purtroppo la “tabulam magnam sanctorum cum multis figuris, cum coloribus et aureo fino in panno lineo, et cum aliis ornamentis circum circa de lignamine deauratis”, destinata all’altare maggiore provvisorio dell’erigenda chiesa di San Petronio, pagata a Lippo e Giovanni di Ottonello in data 14 marzo 1393⁴. Piuttosto che “imitare un polittico ligneo”⁵, la tela poteva verosimilmente presentare in una versione più articolata (“cum multis figuris”) una configurazione simile alla *Madonna col Bambino in trono e quattro santi*, firmata da Pietro di Giovanni Lianori, proveniente dalla residenza del Sale, oggi conservata presso la Pinacoteca Nazionale di Bologna (inv. 7102)⁶. Il dipinto poteva poi essere rinserrato da un’incorniciatura lignea intagliata e dorata⁷. Mi sembra infatti più difficile pensare che l’opera potesse ricordare il finto

¹ F. Cavazzoni, *Pitture et sculture et altre cose notabili che sono in Bologna e dove si trovano* [1603], Bologna, Biblioteca comunale dell’Archiginnasio, ms. B. 1343, f. 31, in Idem, *Scritti d’arte* (“Heuresis. XIII. Sezione di Arti, Musica, Spettacolo”, 2), a cura di M. Pigozzi, CLUEB, Bologna 1999, pp. 12-83: 77. La fama devota di Lippo appare risalire già ai tempi di Gabriele Paleotti, vescovo di Bologna (1566-1597): I. Bianchi, *La politica delle immagini nell’età della Controriforma. Gabriele Paleotti teorico e committente* (“Biblioteca di storia dell’arte”), Editrice Compositori, Bologna 2008, pp. 60-63; J.N. Richardson, *Miraculous Images and Trecento Authorship: Lippo di Dalmasio and the Portal of San Procolo, Bologna*, in S. Cardarelli, L. Fenelli (a cura di), *Saints, Miracles and the Image: Healing Saints and Miraculous Images in the Renaissance*, Brepols, Turnhout 2017, pp. 75-93: 87. Rimando inoltre al saggio di Daniele Benati in questo volume.

² C.C. Malvasia, Felsina pittrice: *Lives of the Bolognese Painters: A Critical Edition and Annotated Translation* [Bologna 1678], Harvey Miller Publishers, London-Turnhout 2012-, vol. I, *Early Bolognese Painting*, 2012, p. 242.

³ L. Frati, *Dalmasio e Lippo de’ Scannabecchi e Simone dei Crocifissi*, in “Atti e memorie della Regia Deputazione di Storia Patria per le provincie di Romagna”, s. III, XXVII, 1908-1909, pp. 209-224; P. Bacci, *Notizie sui pittori bolognesi Dalmasio di Jacobo Scannabecchi e Lippo di Dalmasio a Pistoia*, in “Le arti”, IV, 2, 1941-1942, pp. 106-113; F. Filippini, G. Zucchini, *Miniatori e pittori a Bologna. Documenti dei secoli XIII e XIV* (“Raccolta di fonti per la storia dell’arte”, 6), Sansoni, Firenze 1947, pp. 153-161; R. Pini, *Per una biografia del pittore bolognese Lippo di Dalmasio (1353 ca.-1410)*, in “Deputazione di Storia Patria per le provincie di Romagna. Atti e memorie”, n.s., XLIX, 1998, pp. 451-529; F. Boggi, R. Gibbs, *Lippo di Dalmasio assai valente pittore*, Bononia University Press, Bologna 2013, pp. 113-133. Rimando inoltre al contributo di Raffaella Pini in questo volume.

⁴ Pini, *Per una biografia* cit., p. 501, n. 27.

⁵ C. Volpe, *La pittura gotica. Da Lippo di Dalmasio a Giovanni da Modena*, in *La Basilica di San Petronio in Bologna*, 2 voll., Cassa di Risparmio in Bologna, 1983-1984, vol. I, 1983, pp. 213-294: 288, nota 16.

⁶ Per una scheda di catalogo del dipinto, che riporta lo stemma di papa Martino V (1417-1431): R. D’Amico, in *Pinacoteca Nazionale di Bologna. Catalogo generale*, a cura di J. Bentini, G.P. Cammarota, D. Scaglietti Kelescian, 5 voll., Marsilio, Venezia 2004-2013, vol. I, *Dal Duecento a Francesco Francia*, 2004, pp. 192-193, cat. 68 (con bibliografia precedente).

⁷ Del coronamento Carlo Volpe (*La pittura gotica* cit., pp. 288-289, nota 16) aveva supposto facessero parte due *Profeti* (42 x 34 cm; 47 x 35 cm), oggi presso la Fondazione Pisa (inv. 21591), correttamente restituiti invece da Filippo Todini (*Mobili oggetti e dipinti antichi*, catalogo d’asta (Milano, Gallerie Salamon Agustoni Algranti, 6 giugno 1984), Gallerie Salamon Agustoni Algranti, Milano 1984, lotto 107, ma con rimando alla relazione presentata dallo stesso Todini il 26 settembre

politico con cornice in terracotta affrescato dall'artista in Santa Maria dei Servi⁸, su cui si tornerà più avanti. Ad ogni modo, il caso documentato di San Petronio attesta come Lippo partecipasse della particolare fortuna che le tele dipinte a tempera con inserti dorati ebbero a Bologna e in altri centri italiani quali immagini d'altare e non solo soprattutto a partire dalla seconda metà del Trecento⁹. Allo stesso Lippo fu commissionata il 21 maggio 1394 un'immagine di san Giorgio, "more consueto in panno lineo cum domicella, equo et serpente" per la cappella dedicata al santo di patronato della magistratura comunale dei Dieci di Balìa in San Petronio, anch'essa perduta¹⁰. Del resto, nel 1389 era richiesta a Giovannino de' Grassi una tela con *San Gallo* da esporsi il giorno della festa del santo sull'altare maggiore della nuova fabbrica della cattedrale milanese, fondata tre anni prima¹¹.

Di una simile produzione da parte del pittore restano soltanto tre esempi¹², risalenti a una fase più tarda già impreziosita da sofisticate eleganze tardogotiche e tutti recanti l'iconografia della *Madonna dell'Umiltà* nella fortunata variante che unisce il tema della *Virgo lactans* con la "mulier amicta sole" dell'Apocalisse (12,1)¹³, ovvero le due tele firmate rispettivamente alla National Gallery di Londra (inv. NG752; 110 x 88,2 cm), già in casa Malvezzi a Bologna¹⁴, e alla Pinacoteca Nazionale di Bologna (inv. 786; 175 x 103,5 cm)¹⁵, e il dipinto recentemente acquisito dalla collezione BPER di Modena (cat.). Come sottolineato da Daniele Benati, anche in questo caso è da pensare che le opere fossero in origine destinate a essere esposte dietro un altare entro una struttura di supporto piuttosto che fungere da stendardi processionali, come talvolta sostenuto in passato per simili manufatti¹⁶, forse in connessione con un'incorniciatura dipinta sulla parete, presumibile soprattutto per la tela della Pinacoteca, dove è rimasta traccia di un bordo a motivi geometrici identici a quelli solitamente

1982 al II Convegno di Storia della Miniatura, tenutosi a Cortona) al Maestro di Beffi (Leonardo di Sabino da Teramo?). Per una scheda di catalogo: G. De Simone, in *Palazzo Blu. Le collezioni*, a cura di M.C. Favilla, S. Renzoni, Pacini, Pisa 2010, pp. 66-69, catt. P8-P9 (con bibliografia precedente). Rimando inoltre a: C. Pasqualetti, "Ego Nardus magistri Sabini de Teramo": sull'identità del 'Maestro di Beffi' e sulla formazione sulmonese di Nicola da Guardiagrele, in "Prospettiva", 139-140, luglio-ottobre 2010, pp. 4-34: 4; A. De Marchi, in *Italian Paintings*, catalogo della mostra (Maastricht, TEFAF, 2013), Grassi Studio, New York 2013, pp. 16-21, cat. 2: 18. Boggi e Gibbs (*Lippo di Dalmasio*, cit., pp. 99, 148-149, cat. 11) continuano invece a sostenere il riferimento a Lippo.

⁸ Volpe, *La pittura gotica* cit., p. 288, nota 16.

⁹ R. D'Amico, *Dipinti su tela a Bologna tra '300 e '400. Note su una tipologia artistica*, in "Strenna storica bolognese", XXXVIII, 1988, pp. 137-151; C. Villers, *Paintings on Canvas in Fourteenth Century Italy*, in "Zeitschrift für Kunstgeschichte", LVIII, 1995, pp. 338-358; R. D'Amico, *Cenni sulle tele dipinte a tempera in Emilia e Romagna tra Medioevo e primo Rinascimento. Tempere su tela a Bologna fra Trecento e Quattrocento*, in "Arte Lombarda", n.s., 153, 2008, numero monografico: *Tela picta. Tele dipinte dei secoli XIV e XV in Italia settentrionale. Tipologie, iconografia, tecniche esecutive*, Atti del convegno (Milano, 19 maggio 2006), pp. 42-49; *Lorenzo Veneziano. Le Virgines humilitatis. Tre Madonne de panno lineo. Indagini, tecnica, iconografia*, catalogo della mostra (Vicenza, Palazzo Thiene, 16 aprile - 29 maggio 2011), a cura di C. Rigoni, C. Scardellato, Silvana Editoriale, Cinisello Balsamo 2011.

¹⁰ Volpe, *La pittura gotica* cit., p. 219; Pini, *Per una biografia* cit., pp. 502-503, n. 33.

¹¹ Volpe, *La pittura gotica* cit., p. 288, nota 14.

¹² Mi sembrerebbe invece da avvicinare piuttosto a Lianori la *Madonna dell'Umiltà* recentemente esposta presso la Galleria Fondantico (F. Massaccesi, in *25 anni di Fondantico. Dipinti dal XIV al XVIII secolo* ("Incontro con la pittura", 25), catalogo della mostra (Bologna, Fondantico, 11 novembre - 21 dicembre 2017), a cura di D. Benati, Fondantico, Bologna 2017, pp. 10-12, cat. 1) e in precedenza riferita a Lippo da Daniele Benati (*Jacopo Avanzi nel rinnovamento della pittura padana del secondo Trecento*, Grafis, Bologna 1992, p. 129, nota 107, fig. 130), come già peraltro rilevato da Flavio Boggi e Robert Gibbs (*Lippo* cit., p. 184) e in questo stesso volume da Fabio Massaccesi.

¹³ Sul trattamento di questo soggetto nella produzione di Lippo rimando al contributo di Ilaria Negretti in questo volume.

¹⁴ Per una scheda di catalogo: L. Ciancabilla, in *La fortuna dei primitivi. Tesori d'arte dalle collezioni italiane fra Sette e Ottocento*, catalogo della mostra (Firenze, Galleria dell'Accademia, 24 giugno-8 dicembre 2014), a cura di A. Tartuferi, Giunti, Firenze 2014, pp. 188-190, cat. 14 (con bibliografia precedente).

¹⁵ Per una scheda di catalogo: Boggi, Gibbs, *Lippo* cit., p. 152, cat. 15 (con bibliografia precedente).

¹⁶ Ad esempio, per la tela di Lippo a Londra: M. Davies, D. Gordon, *The Early Italian Schools before 1400* ("National Gallery Catalogues"), National Gallery, London 1988, pp. 56-58, cat. 752: 57; Boggi, Gibbs, *Lippo* cit., p. 142. Per un'introduzione alla problematica categoria degli stendardi e gonfaloni processionali: A. Dehmer, *Italienische Bruderschaftsbanner des Mittelalters und der Renaissance* ("I Mandorli", 4), Deutscher Kunstverlag, München-Berlin 2004; V.M. Schmidt, *Stendardi e gonfaloni processionali dalle Marche*, Centro Studi G. Mazzini, Fermignano 2020.

adottati nella pittura murale trecentesca¹⁷. Una tale collocazione era già stata verosimilmente pensata per la *Sant'Elena* di Simone (Bologna, Pinacoteca Nazionale, inv. 220), proveniente da Sant'Agnese¹⁸, così come per l'*Incoronazione della Vergine* dello stesso pittore, oggi a Pesaro (Musei Civici, inv. 3884)¹⁹. Quasi certa è inoltre la destinazione a un altare per la *Madonna dell'Umiltà tra i santi Domenico e Pietro Martire*, eseguita da Lorenzo Veneziano verosimilmente per il tramezzo di Sant'Anastasia a Verona, su richiesta di Cangrande II della Scala e della consorte Elisabetta di Baviera, realisticamente a ridosso della morte violenta del primo avvenuta il 14 dicembre 1359²⁰. In taluni casi, la maggiore leggerezza del supporto poteva favorire il trasporto in ragione di particolari esigenze liturgiche o devozionali, come attestato dal caso di Giovannino de' Grassi.

Polittici e croci dipinte

Nella realizzazione di polittici lignei Lippo doveva essersi cimentato già negli anni pistoiesi, se un documento dell'aprile 1384 riporta che fu pagato per una tavola d'altare su esecuzione del legato testamentario di Stella di Grandino di Fatio del 2 maggio 1381, recante la *Vergine tra i santi Benedetto e Andrea* da un lato e i *Santi Giovanni Battista e Paolo* dall'altro, destinata alla cappella di San Benedetto nella chiesa di Santa Maria dei Servi²¹. Tornato ormai in pianta stabile a Bologna, Lippo sembrerebbe riproporre un'articolazione simile nel polittico firmato in deposito in Pinacoteca dai Pii Istituti Educativi con la *Madonna col Bambino in trono tra due angeli* nello scomparto centrale e le coppie di *San Giovanni Battista e un santo abate* e dei *Santi Pietro e Paolo* negli scomparti sinistro e destro rispettivamente (cat.). Secondo quanto già notato da Boggi e Gibbs, oltre che da Cecilia Cavalca²², la struttura della carpenteria conservatasi negli scomparti laterali mostra caratteri diffusi nella pittura toscana e in specie fiorentina del tempo. La riduzione di un pentittico a un trittico e l'inserimento di quadrilobi nelle cuspidi è comune a Firenze nei decenni finali del Trecento, come si può osservare nel retablo di

¹⁷ D. Benati, in *Quadriera emiliana. Dipinti e disegni dal Quattrocento al Settecento* ("Incontro con la pittura", 15), catalogo della mostra (Bologna, Fondantico, 27 ottobre - 22 dicembre 2007), a cura di D. Benati, Fondantico, Bologna 2007, pp. 14-18, cat. 1: 16, 18.

¹⁸ Per una scheda di catalogo: G. del Monaco, *Simone di Filippo detto "dei Crocifissi". Pittura e devozione nel secondo Trecento bolognese* ("Biblioteca di arte", 15), Il Poligrafo, Padova 2018, pp. 158-160, cat. 36 (con bibliografia precedente). In un suo recente contributo, Jessica N. Richardson (Visibile Parlare. *Inscribed Prayers, Apotropaic Aphorisms and Monumental Mobile Images in Fourteenth-Century Bologna*, in T. Frese, W.E. Keil, K. Krüger (a cura di), *Sacred Scripture/Sacred Space: The Interlacing of Real Places and Conceptual Spaces in Medieval Art and Architecture* ("Materiale Textculturen", 23), De Gruyter, Berlin-Boston 2019, pp. 351-386: 354-368) sembra dare invece per scontato che la tela svolgesse la funzione di standardo processionale, come proposto in passato da Rosa D'Amico (*Bologna 1370-1390: cenni sulla pittura tra Vitale e il Tardo-Gotico, in Iacopo Roseto e il suo tempo: il restauro del reliquiario di S. Petronio*, a cura di F. Faranda, Filograf, Forlì 1992, pp. 27-56: 49), eventualità poco plausibile a mio avviso, come ho argomentato nella scheda sopra menzionata, riprendendo le utili osservazioni di Volpe (*La pittura gotica* cit., p. 228, nota 14) e Massimo Ferretti (*Funzione ed espressione nella pittura su tavola del Trecento bolognese, in Giotto e Bologna* ("biblioteca d'arte", 28), a cura di M. Medica, Silvana Editoriale, Cinisello Balsamo 2010, pp. 51-77: 68).

¹⁹ del Monaco, *Simone* cit., pp. 216-218, cat. 81 (con bibliografia precedente).

²⁰ C. Guarnieri, *Lorenzo Veneziano e l'ordine dei predicatori: nuove riflessioni critiche attorno alle tre tele con la Madonna dell'umiltà*, in *Lorenzo Veneziano* cit., pp. 19-41: 20-22, 25-29; F. Pietropoli, in *Lorenzo Veneziano* cit., pp. 100-101, cat. 1 (con bibliografia precedente). Mi chiedo se l'abito apparentemente vedovile di Elisabetta, identico a quello di Elisabetta Contarini nella lunetta dell'arca sepolcrale del doge Francesco Dandolo ai Frari, dipinta da Paolo Veneziano (C. Guarnieri, *Il monumento funebre di Francesco Dandolo nella sala del capitolo ai Frari* ("Centro Studi Antoniani", 56), in C. Corsato, D. Howard (a cura di), *Santa Maria Gloriosa dei Frari. Immagini di Devozione, Spazi della Fede*, Centro Studi Antoniani, Padova 2015, pp. 151-162), e soprattutto il testo dell'iscrizione che corre lungo il lato superiore della tela ("MARI(A) MAPTER GARCIE MATER MISERICORDIE / TU NOS AB HOSTE P(RO)TEGE ET IN ORA MOR(TIS) SUSIPE"), recitato dai moribondi (F. Gasparini, *La devozione domenicana alla Madonna dell'umiltà: un inno di inni*, in *Lorenzo Veneziano* cit., pp. 88-93: 88), non siano indizi di una commissione *pro remedio animae*, forse collegabile alle 1000 lire lasciate da Cangrande a Sant'Anastasia nel testamento del 20 novembre 1359 (S. Marinelli, *Lorenzo Veneziano: la prefigurazione del ritratto*, in *Lorenzo Veneziano* cit., pp. 83-87: 84).

²¹ Boggi, Gibbs, *Lippo* cit., p. 114, nn. 4-5.

²² Ivi, p. 88; C. Cavalca, *La pala d'altare a Bologna nel Rinascimento: opere, artisti e città, 1450-1500*, Silvana Editoriale, Cinisello Balsamo 2013, p. 89.

Agnolo Gaddi forse realizzato per San Miniato al Monte, oggi alla National Gallery di Washington (inv. 1937.1.4.a-c)²³. Altri aspetti particolarmente fortunati nei polittici fiorentini tardogotici sono le cuspidi mistilinee o ‘ghibertiane’ e gli ornati vegetali in pastiglia nelle cornici²⁴, questi ultimi peraltro visibili anche nell’ancona di Gaddi. Sempre nel quadro della ripresa delle fogge fiorentine, è ragionevole pensare che le cuspidi potessero essere in origine coronate da tabelloni apicali a vento, come già si vede ad esempio nel polittico di Mariotto di Nardo da San Gaggio (Firenze, Galleria dell’Accademia, inv. 1890 nn. 3258-3259, 3260, 8612-8613, ca. 1391) e come proporrà più tardi nella stessa Bologna Jacopo di Paolo in San Giacomo Maggiore²⁵, forse guardando proprio al precedente di Lippo, già evocato da Jacopo nel più antico polittico di San Michele in Bosco (Bologna, Pinacoteca Nazionale, invv. 233, 238, 368; (già) Parigi, Galerie G. Sarti; ca. 1400-1410)²⁶. Anche il sistema costruttivo segue i principi toscani nella doratura unitaria di cornici e tavole, meno comuni a Bologna rispetto al *modus moderandi* veneziano²⁷, in cui cornici e scomparti sono dorati separatamente nei grandi formati²⁸. Giustamente Fabio Massaccesi ha osservato l’utilizzo di motivi ornamentali filotoscani nei nimbi, che tornano in diverse altre opere del pittore, come il serto di foglie incise a mano libera nell’aureola della Vergine e il giro di fiori a sei petali nei nimbi del Bambino e dei santi, visibili anche in pittori attivi a Pistoia e assenti invece nella produzione degli artisti bolognesi coevi²⁹. Per quanto riguarda la destinazione dell’opera, attestata dal Seicento presso lo scomparso complesso di Santa Croce, Rosa D’Amico ha proposto una sede legata alla società dei *magistri lignaminis* in virtù della raffigurazione di *San Giuseppe* come falegname nello scomparto destro³⁰. Tale ipotesi è corroborata dalla presenza di *San Petronio*³¹, *San Giovanni Battista* e dei *Santi Pietro e Paolo*, tutti richiamati

²³ Per una scheda di catalogo: M. Boskovits, *Italian Paintings of the Thirteenth and Fourteenth Centuries* (“The Collections of the National Gallery of Art”, 21), National Gallery of Art, Washington 2016, pp. 121-130, cat. 15 (con bibliografia precedente). <https://purl.org/nga/collection/artobject/206122> [ultimo accesso: 11 settembre 2023].

²⁴ A. De Marchi, *La pala d’altare. Dal paliotto al polittico gotico*, Art & Libri, Firenze 2009, p. 170; Idem, *La pala d’altare. Dal polittico alla pala quadra*, Art & Libri, Firenze 2012, pp. 34-37.

²⁵ Idem, *La pala d’altare. Dal paliotto al polittico gotico* cit., pp. 170-171; Idem, *La pala d’altare. Dal polittico alla pala quadra* cit., pp. 38-39; F. Massaccesi, *Forme della devozione a Bologna tra XIII e XV secolo. 2. Jacopo di Paolo*, in *Simone e Jacopo: due pittori bolognesi al tramonto del Medioevo* (“Incontri & arrivi”, 11), a cura di D. Benati, M. Medica, catalogo della mostra (Bologna, Museo Civico Medievale, 24 novembre 2012 - 3 marzo 2013), Edisai, Ferrara 2012, pp. 22-29 e 32-33: 24. Per una scheda di catalogo del polittico di San Gaggio: A. Staderini, in *Dipinti* (“Cataloghi della Galleria dell’Accademia di Firenze”), 9 voll., Giunti, Firenze 2003- , II, *Il tardo Trecento. Dalla tradizione oragnesca agli esordi del gotico internazionale*, a cura di M. Boskovits, D. Parenti, 2010, pp. 108-114, cat. 20 (con bibliografia precedente).

²⁶ Massaccesi, *Forme della devozione* cit., pp. 23-24; Idem, *Alcune nuove riflessioni sui polittici di Jacopo di Paolo e la ricostruzione di quello per San Michele in Bosco a Bologna*, in M. Giansante, P. Foschi, A. Mazza (a cura di), *Archivi, storia, arte. Scritti in onore di Mario Fanti*, Bologna University Press, Bologna, in corso di stampa. Per una scheda di catalogo: R. D’Amico, in *Pinacoteca Nazionale* cit., pp. 172-173, cat. 57 (con bibliografia precedente).

²⁷ Cavalca, *La pala d’altare* cit., p. 89.

²⁸ A. De Marchi, *Polyptiques vénitiens. Anamnèse d’une identité méconnue*, in *Autour de Lorenzo Veneziano. Fragments de polyptiques vénitiens du XIV^e siècle*, catalogo della mostra (Tours, Musée des Beaux-Arts, 22 ottobre 2005 - 23 gennaio 2006), Silvana Editoriale, Cinisello Balsamo 2005, pp. 13-43: 26-28; Idem, *La pala d’altare. Dal paliotto al polittico gotico* cit., pp. 158-159.

²⁹ F. Massaccesi, *Lippo di Dalmasio: una Croce nelle Collezioni Comunali d’Arte di Bologna e altre aggiunte*, in “Arte a Bologna”, 7-8, 2010-2011, pp. 106-117: 108-109, 111-113.

³⁰ R. D’Amico, in *Pinacoteca Nazionale* cit., pp. 160-162, cat. 49: 160.

³¹ Colgo l’occasione per segnalare che la rappresentazione del modellino della città di Bologna presenta ancora il ‘corridore’ visconteo, bruciato nell’agosto 1398 o 1399 ovvero abbattuto dal terremoto del luglio 1399, intorno alla struttura della torre degli Asinelli, tagliata superiormente dalla cornice, offrendo dunque un plausibile ante quem, contrariamente a quanto osservato di recente da Laura Pasquini (*L’iconografia di Bologna turrata*, in A.L. Trombetti Budriesi, L. Pasquini, *Bologna delle torri. Uomini pietre artisti dal Medioevo a Giorgio Morandi*, Edifir, Firenze 2013, pp. 137-229: 145). Una lettura analoga è opportunamente offerta anche nella tesi di laurea magistrale di Matteo Monarini (*Storia dell’immaginario urbano di Bologna nei secoli XIV, XV e XVI*, Alma Mater Studiorum - Università di Bologna, a.a. 2020-2021, pp. 60-62). Sul ‘corridore’ visconteo e le sue vicende: F. Bergonzoni, *Il «corridore» di collegamento fra le torri Asinelli e Garisenda*, in “Strenna Storica Bolognese”, XXIII, 1973, pp. 33-48. A proposito della data di distruzione del ‘corridore’, sembrerebbe più verosimile l’agosto 1398, dato che la fortificazione risulta già non più visibile nel *San Petronio* della Fondazione Carisbo dipinto da Simone di Filippo (cat.), morto entro il 7 luglio 1399.

insieme a Giuseppe nell'*invocatio* degli *Statuti* del 1335-1355³², mentre nei successivi *Statuti* del 1377 manca il Battista, ma Giuseppe è indicato come patrono della società ed è stato tra l'altro raffigurato da Nicolò di Giacomo accanto all'iniziale dell'*invocatio*³³. Inoltre, la società si riuniva dal 1335 al più tardi presso la chiesa servita di San Giuseppe del borgo di Galliera per celebrarne la festa il 19 marzo³⁴, edificio che sembrerebbe pertanto il luogo più plausibile di collocazione originaria del polittico. Problematica è però la scelta di inserire alla destra della Vergine un *Santo abate* (e probabilmente non *Sant'Agostino* o *Sant'Ambrogio*, come è stato anche proposto³⁵), connotato dallo scapolare nero su tonaca bianca, di difficile identificazione³⁶. Si potrebbe prudentemente suggerire che si tratti di *Sant'Antonio Abate* o di *San Bernardo*. Il santo avrebbe potuto alludere al nome del committente o alla dedicazione dell'altare. In alternativa, si potrebbe immaginare che il trittico fosse stato ordinato dalla società per una chiesa bolognese dei cistercensi o degli antoniti, peraltro quest'ultima sita sulla medesima strada di San Mamolo dove sorgeva Santa Croce. Le ricerche avviate in occasione della mostra non hanno permesso di giungere a una conclusione certa.

Cherubino Ghirardacci ricordava che "l'Ancona dell'altar di S. Cecilia in chiesa nostra", ovvero San Giacomo Maggiore, era stata commissionata a Lippo di Dalmasio nel 1394 e terminata nel 1408³⁷. Massimo Medica ha proposto che i tre *Santi* riuniti a trittico in epoca moderna, già in collezione Gallo a Torino (cat.), provenissero da questo retablo in ragione dell'identificazione della prima figura da sinistra in *San Giacomo*³⁸. Tuttavia, come ho già avuto modo di rilevare³⁹, tale santo è piuttosto da riconoscere nell'apostolo Andrea per la tipica capigliatura scarmigliata e la croce astile, allusione al martirio. Una datazione inoltrata nel primo decennio del Quattrocento, suggerita dai caratteri dello stile, consente comunque di continuare a ritenere plausibile l'ipotesi di Medica.

Non è noto se la cornice moderna del trittico fosse ispirata all'originale perduta. Ad ogni modo, sembra in parte ricordare l'incorniciatura in terracotta dipinta e dorata a imitazione di una cornice lignea del finto polittico su muro già nella quattordicesima cappella (Dall'Armi) di Santa Maria dei Servi (250 x 240 cm) (figg. 1-2) e trasferito vicino la porta della sagrestia in occasione della riscoperta e del restauro nel secondo dopoguerra⁴⁰, da ritenersi eseguito nel torno di anni del *Sant'Andrea Apostolo* affrescato nel deambulatorio di San Giacomo riferito a Lippo da Benati⁴¹ e plausibilmente collegato da Medica a un testamento del 12 ottobre 1399, in cui si disponeva d'istituire nel medesimo luogo l'altare di Sant'Andrea⁴². Nell'allestimento originario l'ancona era racchiusa da una cornice ad

³² Bologna, Archivio di Stato (d'ora in poi ASBo), Capitano del popolo. Società di popolo, arti, b. I, società dei falegnami, n. 22, cod. min. n. 10, f. 1r; E. Erioli, *Falegnami e muratori a Bologna nel Medioevo: statuti e matricole (1248-1377)*, Patron, Bologna 2014, p. 381.

³³ ASBo, Capitano del popolo. Società di popolo, arti, b. I, società dei falegnami, n. 23, cod. min. n. 55, ff. 1r-v; M. Medica, *Miniatura e committenza: il caso delle corporazioni*, in *Haec Sunt Statuta. Le corporazioni medievali nelle miniature bolognesi*, catalogo della mostra (Vignola, Rocca, 27 marzo - 11 luglio 1999), Panini, Modena 1999, pp. 55-85: 56 e fig. 2; Erioli, *Falegnami cit.*, pp. 37-38, 102, 381.

³⁴ ASBo, Capitano del popolo. Società di popolo, arti, b. I, società dei falegnami, n. 22, cod. min. n. 10, f. 13v; ASBo, Capitano del popolo. Società di popolo, arti, b. I, società dei falegnami, n. 23, cod. min. n. 55, f. 23r; Erioli, *Falegnami cit.*, pp. 36, 448-450.

³⁵ D'Amico, in *Pinacoteca Nazionale cit.*, p. 160; Boggi, Gibbs, *Lippo cit.*, p. 157.

³⁶ G. Kaftal, *Saints in Italian Art*, 4 voll., Sansoni, Firenze 1962-1985, vol. III, 1978, col. 52, n. 20.

³⁷ A. Volpe, *La parrocchiale di Santa Cecilia nel secolo XIV*, in D. Scaglietti Kelescian (a cura di), *La chiesa di Santa Cecilia in Bologna. Riscoperte e restauri*, Costa, Bologna 2005, pp. 11-23: 20, che giustamente avanza forti dubbi sull'eventualità che quest'ancona corrisponda alla "tabula posita super altare magno sito in ecclesia sancte Cecilie strate sancti Donati de Bononia" indicata come modello a Jacopo di Paolo il 14 febbraio 1402 per un retablo da porre in San Giacomo Maggiore (Filippini, Zucchini, *Miniatori e pittori cit.*, pp. 139-140; M. Medica, *Un secolo d'arte a San Giacomo Maggiore*, in *I corali di San Giacomo Maggiore. Miniatori e committenti a Bologna nel Trecento*, catalogo della mostra (Bologna, Museo Civico Medievale, 14 dicembre 2002 - 31 marzo 2003), a cura di G. Benevolo, M. Medica, Edisai, Ferrara 2003, pp. 37-61: 56). Né le date né l'ubicazione sono congruenti con quanto riferito da Ghirardacci.

³⁸ Ivi, pp. 56, 59.

³⁹ G. del Monaco, in *Da Cimabue a Morandi. Felsina pittrice*, catalogo della mostra (Bologna, Palazzo Fava, 14 febbraio - 17 maggio 2015), a cura di V. Sgarbi, Bononia University Press, Bologna 2015, pp. 66-69, cat. 10: 66.

⁴⁰ Per una scheda di catalogo: Boggi, Gibbs, *Lippo cit.*, pp. 144-145, cat. 8 (con bibliografia precedente).

⁴¹ Benati, *Jacopo Avanzi*, p. 129, nota 107.

⁴² Medica, *Un secolo d'arte cit.*, p. 59.

affresco con motivi geometrici e vegetali (fig. 3), di cui si è salvata solamente la fascia sommitale con la rappresentazione della colomba dello Spirito Santo. Qui Lippo appare reinterpretare il genere del finto polittico diffuso specialmente in Toscana⁴³, realizzando la cornice in terracotta dipinta e dorata invece che rappresentarla illusivamente. Inoltre, come hanno opportunamente notato Flavio Boggi e Robert Gibbs⁴⁴, la struttura si distanzia dalla tipologia fiorentina del trittico di Santa Croce con un'adesione ai modelli veneziani più comuni a Bologna e in Emilia.

Malvasia allude a “molte di tavole antiche con tanti spartimenti a caselle, in campo d'oro, mandate fuori nelle chiese di villa”⁴⁵, attestando la prolifica produzione di polittici da parte della bottega di Lippo. Di una delle ancone, firmata dal pittore e datata 1409, allora conservata nella chiesa di Sant'Antonio Abate a Ceretolo, il canonico bolognese ha lasciato uno schema grafico nei propri appunti con l'identificazione dei singoli santi⁴⁶. Con ogni probabilità lo scomparto centrale è da identificare nella *Madonna col Bambino in trono* (83 x 45 cm) della collezione Pollen a Norton Hall nel Gloucestershire, mentre i laterali con *San Paolo* e *Sant'Antonio Abate* a destra potrebbero corrispondere alle due tavole (75 x 27,5 cm ciascuna) passate da Finarte nel 1988 (12 dicembre, lotto 140) (fig. 4)⁴⁷. Rare sono le testimonianze superstiti di tavole lippesche dipinte con soggetti narrativi. Una recente acquisizione è rappresentata dall'*Adorazione dei Magi* della Pinacoteca Nazionale di Bologna (cat.), restituita all'artista da Andrea De Marchi e Anna Tambini⁴⁸, verosimilmente elemento di una predella di polittico. Quest'opera mostra quindi come anche Lippo contribuì alla particolare fortuna che la predella narrativa riscontra presso i pittori bolognesi a partire dal decennio finale del Trecento⁴⁹, rappresentata in anni non lontani dallo smembrato polittico di Simone dalla cappella Cospì in San Petronio⁵⁰ e più tardi dal retablo intagliato della cappella Bolognini nel medesimo edificio, dipinto da Jacopo di Paolo⁵¹. Tuttavia, rispetto ai modelli veneziani cui appaiono rifarsi questi esempi nella cornice ad archi ribassati polilobati, la tavola di Lippo mostra ancora una volta di

⁴³ A. De Marchi, *La tavola d'altare*, in M. Seidel (a cura di), *Il Trecento* (“Storia delle arti in Toscana”), Edifir, Firenze 2004, pp. 15-44: 41-43.

⁴⁴ Boggi, Gibbs, *Lippo* cit., pp. 94, 145.

⁴⁵ Malvasia, Felsina cit., p. 252.

⁴⁶ *Scritti originali del conte Carlo Cesare Malvasia spettanti alla sua Felsina pittrice*, Bologna, Biblioteca comunale dell'Archiginnasio, ms. B.16, f. 245bisv, in Malvasia, Felsina cit., p. 316.

⁴⁷ Boggi, Gibbs, *Lippo* cit., pp. 160-161, cat. 25, 163-164, cat. 30. Allo stato attuale delle conoscenze, questa ipotesi mi sembra preferibile alla proposta di Anna Tambini (*Dipinti scomparsi da Ravenna tra Otto e Novecento e una firma ebraica di Scipione Ramenghi scoperta da Bagnacavallo*, in “Studi romagnoli”, LXII, 2011, pp. 333-379: 339-340), in parte preceduta da Benati (*Jacopo Avanzi* cit., p. 129, nota 107), di riunire i dipinti scomparsi da Finarte con il *San Giovanni Evangelista* e il *San Pietro* (fig. 5), già parte della Galleria dell'Accademia di Belle Arti di Ravenna, e la frammentaria *Madonna col Bambino in trono* (70 x 50 cm) in San Benedetto a Bologna (fig. 6), già scomparto centrale di un polittico con figure di *Santi*. Per una scheda di catalogo dei *Santi* un tempo a Ravenna: Boggi, Gibbs, *Lippo* cit., pp. 155-156, cat. 19 (con bibliografia precedente). A proposito di queste ultime tavole, note grazie a una foto Croci (n. 4364), verrebbe da chiedersi se la loro sagomatura non fosse originale, configurandosi dunque come un caso di tavole sagomate destinate a essere collocate su una trave. Per la *Madonna* di San Benedetto: ivi, pp. 158-159, cat. 22 (con bibliografia precedente). Va inoltre segnalato che “due quadretti in Tavola, rapp.^{ti} due santi, uno diacono, e l'altro abate, figure intiere piccole, dipinte da Lippo dal Masio [...] dentro Cornici Liscie velate”, ricordati nella collezione di Filippo Hercolani nel palazzo di Strada Maggiore nel 1773, presentano misure, riportate in piedi bolognesi, vicine alle dimensioni del *San Paolo* e del *Sant'Antonio Abate*: 79,2 x 25,3 cm. Nel *Libro alfabetico* della collezione si specificava che i dipinti era stati comprati dal curato di Ceretolo. B. Ghelfi, *La nascita di una collezione. Gli Hercolani a Bologna (1718-1773)* (“Studi sul patrimonio culturale”, 9), Bononia University Press, Bologna 2021, p. 255 e nota 441. È anche vero che nel 1781 Serafino Calindri (*Dizionario corografico, georgico, orittologico, storico della Italia*, 6 voll., Stamperia di San Tommaso d'Aquino, Bologna 1781-1785, vol. II, 1781, pp. 290-291 e nota 376) menzionava tutte le tavole ancora presenti nella sagrestia della chiesa, evidentemente facendo riferimento a informazioni non più aggiornate. Per inciso, nella collezione del principe Hercolani erano ricordati anche “un S. Evangelista, l'altro S. Gio. Batt.a, ed il terzo S. Benedetto Abate, piccole figure intiere, dipinte da Lippo dalMasio [...] dentro Cornice Liscie velate”, altrimenti ignoti. Ghelfi, *La nascita* cit., p. 253.

⁴⁸ A. De Marchi, *Due ignoti pittori tardogotici a Urbino e a Rimini*, in Idem (a cura di), *Intorno a Gentile da Fabriano. Nuovi studi sulla pittura tardogotica*, Sillabe, Livorno 2007, pp. 133-150: 149, nota 36; A. Tambini, *Il Gotico* (“Storia delle arti figurative a Faenza”, 2), Edit Faenza, Faenza 2007, p. 157, nota 48.

⁴⁹ del Monaco, *Simone* cit., p. 85.

⁵⁰ Ivi, pp. 82-86, 160-162, cat. 37.

⁵¹ Massaccesi, *Forme della devozione* cit., p. 23.

guardare alla Toscana, dove gli scomparti delle predelle narrative hanno di solito forma quadrata o rettangolare⁵².

Come parzialmente già suggerito da Vittorio Sgarbi⁵³, la *Pentecoste* della Fondazione Magnani-Rocca (cat.) doveva invece appartenere a un dossale con storie cristologiche del tipo simile a quello da cui forse provengono le sei tavolette (34 x 40 cm ciascuna) di Cristoforo di Jacopo oggi a Pesaro (Pinacoteca Civica, inv. 4560 delle aggiunte)⁵⁴. In un altro analogo complesso vedrei la *Deposizione nel sepolcro* del Museo di Santo Stefano (30 x 26 cm) (fig. 7)⁵⁵.

È inoltre possibile ipotizzare che fosse destinata a un polittico d'altare, come scomparto centrale, la cosiddetta *Madonna del Velluto* del Museo di San Domenico (cat.), proveniente dalla prima cappella destra della chiesa. Attualmente ha forma rettangolare. Tuttavia, sul verso sono riconoscibili due tasselli triangolari negli angoli superiori. È quindi probabile che la tavola fosse in origine cuspidata. Inoltre, il fondo nero parrebbe ridipinto sopra un fondo dorato. Il soggetto e il taglio a mezza figura avvicinano il dipinto a diversi esempi della pittura trecentesca fiorentina, spesso collocati al centro di polittici a unico registro⁵⁶. Nella versione di Lippo il gruppo è singolarmente rivolto verso sinistra e presenta una spiga di grano nella mano sinistra del Bambino, che ne dà da mangiare i chicchi a un cardellino, stretto con l'altra mano. Insieme al corallo che cinge il collo del Cristo, questi elementi compongono una simbologia eucaristica, che bene si addirebbe a un altare. Per le dimensioni ragguardevoli (88 x 54 cm), superiori alla *Madonna del Velluto*, è plausibile che fosse lo scomparto centrale di un simile retablo anche la più tarda *Madonna col Bambino* a mezza figura già in collezione Algranti a Milano (fig. 8)⁵⁷.

La mostra consente di presentare due croci dipinte restituite recentemente al pittore: la croce delle Collezioni Comunali (cat.), data all'artista da Massaccesi⁵⁸, e la croce del Museo Siviero di Firenze (cat.), che Benati ed Emanuele Zappasodi propongono indipendentemente quale una nuova aggiunta al corpus del pittore. Come si sono opportunamente accorti Massimo Ferretti e Massaccesi, nella croce delle Collezioni Comunali Lippo ha verosimilmente ammodernato una più antica croce duecentesca⁵⁹, che si potrebbe tuttavia pensare ancora precedente a giudicare dalla forma della cimasa e dalle tracce dei piedi sul suppedaneo, forse relative a un *Christus triumphans*. Le dimensioni ridotte (138 x 101 cm) lasciano pensare che potesse essere destinata a un altare secondario o alla trave di un piccolo edificio ovvero a una trave a latere⁶⁰. Per il medesimo motivo, un'analoga destinazione può essere supposta per la croce Siviero, che è stata privata dei terminali. Secondo quanto osservato dagli stessi Benati e Zappasodi, i tabelloni laterali potrebbero riconoscersi nelle due tavole con i *Dolenti* della Galleria Salomon di Milano (32 x 23,5 cm ciascuno), già restituiti a Lippo da Massaccesi (fig.

⁵² De Marchi, *La pala d'altare. Dal paliotto al polittico gotico* cit., pp. 77-89.

⁵³ V. Sgarbi, *Fondazione Magnani-Rocca. Capolavori della pittura antica*, catalogo della mostra (Reggio Emilia, Palazzo Magnani, 15 settembre - 14 ottobre 1984), Mondadori, Milano 1984, p. 29.

⁵⁴ M. Medica, in *La quadreria di Gioachino Rossini. Il ritorno della collezione Hercolani a Bologna*, a cura di D. Benati, M. Medica, catalogo della mostra (Bologna, Palazzo Re Enzo, 24 novembre 2002 - 23 febbraio 2003), Silvana Editoriale, Cinisello Balsamo 2002, pp. 38-45, cat. 2 (con bibliografia precedente).

⁵⁵ Per una scheda di catalogo: Boggi, Gibbs, *Lippo* cit., pp. 171-172, cat. J (con bibliografia precedente).

⁵⁶ Ad esempio, i due trittici del Museo della Collegiata, attribuiti rispettivamente a Niccolò di Pietro Gerini e Agnolo Gaddi: A. Paolucci, *Il Museo della Collegiata di S. Andrea in Empoli*, Cassa di Risparmio di Firenze, Firenze 1985, pp. 44-45, cat. 7, 49-50, cat. 9.

⁵⁷ Per una scheda di catalogo: Boggi, Gibbs, *Lippo* cit., pp. 141-142, cat. 5 (con bibliografia precedente).

⁵⁸ Massaccesi, *Lippo* cit.

⁵⁹ M. Ferretti, *Francesco del Cossa e l'immagine miracolosa del Baraccano*, in G. Dall'Olio, A. Malena, P. Scaramella (a cura di), *La fede degli italiani. Per Adriano Prosperi*, Edizioni della Normale, Pisa 2011, pp. 279-290, ora in Idem, *Francesco del Cossa intorno al 1472: due studi* ("Quaderni di Rinascimento", 55), Leo S. Olschki Editore, Firenze 2022, pp. 115-154: 139-142 e nota 47; Massaccesi, *Lippo* cit., p. 106.

⁶⁰ Sulla possibile originaria collocazione su travi di croci dipinte di dimensioni contenute: Idem, *Dall'Europa a Rimini: per uno sguardo su alcune funzioni spaziali delle croci dipinte*, in *L'oro di Giovanni. Il restauro della Croce di Mercatello e il Trecento riminese*, catalogo della mostra (Rimini, Palazzo Buonadrata, 18 settembre - 7 novembre 2021), a cura di D. Benati, A. Giovanardi, NFC, Rimini 2021, pp. 85-112: 102-105.

9)⁶¹. La carpenteria originaria della croce doveva avvicinarsi alla più tarda tavola di Lianori da Sant'Antonio Abate, oggi in San Francesco (Bologna, Pinacoteca Nazionale, inv. 31289; 250 x 228 cm)⁶², mostrando affinità con alcuni esempi più o meno coevi di area veneta⁶³.

La produzione ad affresco

Come accennato in precedenza, la gran parte della produzione superstite di Lippo è costituita da *Madonne col Bambino* dipinte su muro, spesso divenute oggetto della devozione popolare nei secoli successivi, fenomeno che ne ha garantito la salvaguardia, talvolta associata al distacco dall'ubicazione originaria. Nella maggior parte dei casi si dovette trattare fin dall'origine di affreschi devozionali. Alle opere finora note Giulio Frontalini ha aggiunto su indicazione di Benati un frammento staccato esposto nella chiesa della Trinità nel complesso di Santo Stefano col volto della Vergine all'interno di una finta incorniciatura e un cartiglio con le parole "D(o)m(i)n(us) dixit ad me filius meus es tu [...]" (Sal 2,7), incipit dell'introito della messa della notte di Natale, retto da una mano di una figura da riconoscere probabilmente nel Gesù Bambino⁶⁴. Seguendo un'intuizione di Benati⁶⁵ e d'accordo con quanto propone anche Massaccesi in questo volume, alla produzione dei primi anni bolognesi si può inoltre prudentemente restituire l'affresco con la *Madonna col Bambino in trono tra angeli musicanti* dall'undicesima arca del fianco settentrionale di San Giacomo (Bologna, Pinacoteca Nazionale, inv. 10025; 245 x 228 cm), ospitante un altare⁶⁶, attribuito a Giovanni di Ottonello⁶⁷, ma già ritenuto di Lippo da Cavazzoni, Malvasia e più di recente da Guido Zucchini⁶⁸.

La più celebre delle immagini di Lippo in età di Controriforma fu la *Madonna* dipinta entro la lunetta della facciata della chiesa abbaziale benedettina di San Procolo, distaccata e trasferita all'interno della chiesa negli anni Settanta, ormai apprezzabile solo attraverso le foto antecedenti il trasporto a causa del pessimo stato conservativo in cui versa⁶⁹. La Vergine è in realtà parte di una più ampia composizione tra i santi Benedetto e Sisto II papa, quest'ultimo titolare di un altare nella cripta⁷⁰. Non è stato finora notato che Benedetto reca un libro aperto con una scritta allusiva alle parole pronunciate durante la liturgia delle Ceneri: "Memen / to ho / mo quia / cinis es / et i(n) cine / re reuever / teris et / in breui / erit".

Se si accoglie la possibilità che la decorazione della lunetta rientrasse nelle complessive operazioni di rinnovamento di San Procolo volute dall'abate Giovanni di Michele (1384-1412) e coinvolgenti anche la facciata, che documenti perduti ricordano in effetti dipinta nel 1397⁷¹, l'intervento di Lippo risulterebbe l'unica commissione superstite tra le imprese parietali di maggior respiro ricordate dalla

⁶¹ Idem, *Lippo* cit., p. 110. Per una scheda di catalogo: F. Giannini, in *Bagliori Gotici: dal Maestro del 1310 a Bartolomeo Vivarini*, catalogo della mostra (Milano, Salamon, 2021), Salamon, Milano 2021, pp. 74-79 (con bibliografia precedente).

⁶² Per una scheda di catalogo: R. D'Amico, in *Pinacoteca Nazionale* cit., pp. 193-194, cat. 69 (con bibliografia precedente).

⁶³ M. Gaeta, *Giotto und die croci dipinte des Trecento. Studien zu Typus, Genese und Rezeption. Mit einem Katalog der monumentalen Tafelkreuze des Trecento (ca. 1290-ca. 1400)* ("Tholos", 6), Rhema, Münster 2013, p. 360, nn. 193-194.

⁶⁴ G. Frontalini, *Gerusalemme dipinta. Analisi e catalogo degli affreschi medievali nel complesso stefaniano di Bologna*, Alma Mater Studiorum - Università di Bologna, a.a. 2020-2021, pp. 75-77, cat. 12. Rimando, inoltre, al saggio di Massaccesi in questo volume.

⁶⁵ Benati, *Giovanni da Modena* cit., p. 41, nota 61.

⁶⁶ C. Ricci, *La pittura romanica nell'Emilia. Gli affreschi sulle arche di S. Giacomo in Bologna*, in "Atti e memorie della Regia Deputazione di Storia Patria per le provincie di Romagna", s. III, IV, 1885-1886, pp. 35-66: 64-65.

⁶⁷ D. Benati, *Pittura del Trecento in Emilia Romagna*, in E. Castelnuovo (a cura di), *La Pittura in Italia. Il Duecento e il Trecento*, 2 voll., Milano, Electa, 1986, vol. I, pp. 193-232: 225; R. D'Amico, *Restauro di pitture murali del Trecento bolognese. Nuovi contributi per un itinerario gotico*, in "Itinerari", IV, 1986, pp. 31-86: 78-82. Per una scheda di catalogo: Eadem, in *Pinacoteca Nazionale* cit., pp. 124-125, cat. 30d (con bibliografia precedente).

⁶⁸ Cavazzoni, *Pitture et sculture* cit., f. 32, in Idem, *Scritti d'arte* cit., pp. 77-78; Malvasia, *Felsina* cit., p. 250; G. Zucchini, *Affreschi inediti bolognesi*, in "L'Arte", XLV, 3, ottobre 1942, pp. 127-139: 128, 137.

⁶⁹ Per una scheda di catalogo: Boggi, Gibbs, *Lippo* cit., pp. 154-155 (con bibliografia precedente). Sulla fortuna del dipinto nella prima età moderna, di recente: Richardson, *Miraculous Images* cit.

⁷⁰ M. Fanti, *San Procolo. La chiesa - l'abbazia. Leggenda e storia*, Cappelli, Bologna 1963, pp. 71-74.

⁷¹ Fanti, *San Procolo* cit., pp. 108-116.

letteratura artistica, delle quali è bene menzionare almeno le due composizioni firmate con *Cristo tra i santi Pietro e Paolo* nelle tribune (absidi) rispettivamente di San Francesco e San Pietro, la prima citata già da Giorgio Vasari e come distrutta da Malvasia⁷², mentre la seconda è ricordata con la data 1404 da Antonio Masini, che la attribuisce erroneamente a un fantomatico Maso, e Malvasia, che vi legge correttamente il nome di Lippo, in riferimento alla fabbrica romanica, al tempo ormai sostituita dalla nuova costruzione di Domenico Tibaldi⁷³. La ripetizione della stessa iconografia nella medesima collocazione induce il sospetto che ci si riferisca a un solo dipinto, da riconoscere verosimilmente nell'opera di San Pietro, dato che è difficile immaginare dove potesse trovarsi la tribuna nella configurazione architettonica del presbiterio di San Francesco. Riguardo al soggetto, va sottolineato il suo carattere di revival di un motivo tipico della Roma tardoantica con riprese fino al XII secolo quale la *Traditio legis*⁷⁴, in effetti adeguato a un edificio come la cattedrale petrina. Del resto, la calotta absidale della basilica vaticana era decorata con un mosaico voluto da papa Innocenzo III raffigurante proprio *Cristo in trono tra i santi Pietro e Paolo*⁷⁵. È inoltre possibile richiamare un precedente nella decorazione libraria della stessa Bologna, ovvero il frontespizio del primo libro in un codice delle *Decretali* di Gregorio IX (Città del Vaticano, Biblioteca Apostolica Vaticana, Pal.lat.629, f. 2r), miniato intorno al 1285 dal Maestro della Bibbia Latina 18⁷⁶.

Dipinti su tavola di piccolo formato per la devozione individuale

Malvasia conclude il suo resoconto su Lippo di Dalmasio accennando a una sterminata produzione di opere per la devozione individuale, “non trovandosi allora persona di conto e casata di proposito che la Madonna di Lippo, o dipinta sul muro in casa o su picciola tavola in camera, posseder non volesse”⁷⁷. Eppure, in confronto alla produzione di un Simone, i dipinti conservatisi di questa tipologia del pittore sono in numero relativamente ridotto⁷⁸.

Proprio alle foggie veneziane delle carpenterie di alcuni trittici tardi dello zio, come ad esempio l'altare delle Collezioni Comunali di Bologna (inv. P 201; 40 x 36 cm)⁷⁹, ma anche della *Madonna col Bambino* di Jacopo di Paolo depositata presso le medesime Collezioni Comunali (56 x 24,5 cm)⁸⁰, appare guardare Lippo nell'*Incoronazione* cuspidata della Pinacoteca Nazionale (cat.), corredata di una singolare iscrizione in volgare, che riporta la firma dell'artista, la data di esecuzione del 24 aprile 1394 e il nome del committente, individuato da Raffaella Pini nel notaio Rodolfo de' Lambertini⁸¹. Michela Palmieri ha correttamente unito a questa tavola le due ante mobili con l'*Annunciazione e i santi Girolamo*

⁷² G. Vasari, *Le vite de' più eccellenti pittori scultori e architettori nelle redazioni del 1550 e 1568* [Firenze 1568], a cura di R. Bettarini, P. Barocchi, 10 voll., Sansoni, Firenze 1966-1997, vol. II, 1967, p. 300; Malvasia, *Felsina pittrice* cit, p. 248.

⁷³ A. Masini, *Bologna perlustrata*, 2 voll., Per l'erede di Vittorio Benacci, Bologna 1666³, vol. I, p. 108; Malvasia, *Felsina pittrice* cit, p. 248.

⁷⁴ A.F. Bergmeier, *The Traditio Legis in Late Antiquity and Its Afterlives in the Middle Ages*, in “Gesta”, LXVI, 1, primavera 2017, pp. 27-52.

⁷⁵ K. Queijo, in M. Andaloro, S. Romano, *La pittura medievale a Roma. 312-1431. Corpus e atlante*, 9 voll., Jaca Book, Milano 2006- , *Corpus*, vol. V, S. Romano, *Il Duecento e la cultura gotica. 1198-1287 ca.*, pp. 62-66, cat. 5 (con bibliografia precedente).

⁷⁶ Per una scheda di catalogo: M. Medica, in *Dante e le arti al tempo dell'esilio*, catalogo della mostra (Ravenna, Chiesa di San Romualdo, 8 maggio - 4 luglio 2021), a cura di M. Medica, Silvana Editoriale, Cinisello Balsamo 2021, pp. 176-179, cat. 33 (con bibliografia precedente). Per una riproduzione digitale del codice sulla piattaforma *DigiVatLib*: <https://digi.vatlib.it/mss/detail/Pal.lat.629> [ultimo accesso: 29 settembre 2023].

⁷⁷ Malvasia, *Felsina* cit., p. 252.

⁷⁸ Sulla produzione di dipinti su tavola destinati alla devozione individuale in ambito bolognese in età gotica mi permetto di rimandare a un mio contributo di prossima pubblicazione: G. del Monaco, *Tavole dipinte per la devozione individuale in area bolognese dalla fine del Duecento alle soglie del tardogotico*, in “Quaderni di Storia Religiosa Medievale”, XXVI, 2, gennaio-giugno 2023, in corso di stampa.

⁷⁹ Per una scheda di catalogo: Idem, *Simone* cit., pp. 120-121, cat. 17 (con bibliografia precedente).

⁸⁰ Massaccesi, *Forme della devozione a Bologna tra XIII e XV secolo. 2. Jacopo di Paolo* cit., p. 27. Per una scheda di catalogo: I. Negretti, in *Simone e Jacopo* cit., pp. 64-65, cat. 10 (con bibliografia precedente).

⁸¹ R. Pini, *Una committenza decriptata. La “Madonna Lambertini” di Lippo di Dalmasio nella Pinacoteca Nazionale di Bologna*, in “Deputazione di Storia Patria per le province di Romagna. Atti e memorie”, n.s., L, 1999, pp. 329-350: 344-346.

e *Giovanni Battista* del Museo Stibbert di Firenze (cat.) (fig. 10)⁸². Suggestiva, anche se non facilmente dimostrabile, è l'ipotesi formulata da Pini che questo trittico fosse nato come dono sponsale per l'unione di Rodolfo con Virginia Matta Sibari⁸³.

Appartenente in origine a un trittico analogo doveva essere la *Madonna col Bambino tra santi*, ugualmente firmata, già in collezione Rusconi-Clerici a Milano (41 x 23 cm) (fig. 11)⁸⁴. Più complesso è invece stabilire soltanto sulla base delle fotografie la destinazione della *Maria lactans* già appartenuta a Raimond van Marle (fig. 12)⁸⁵, di cui sono ignote le misure. Il dipinto sembra comunque decisamente resecato. Alle ante laterali di un trittico possono essere riferite le tavolette con l'*Angelo Annunciante* della Fondazione Roberto Longhi di Firenze (19,5 x 14,2 cm) e i *Santi Cristoforo, Lazzaro di Trieste e Giorgio* (24,5 x 18,2 cm), quest'ultima passata sul mercato veneziano (Semenzato, 15 dicembre 1991, lotto 61)⁸⁶, alla quale Federico Zeri (perizia del 12 aprile 1997) ha collegato un dipinto in collezione privata con i *Santi Giacomo Maggiore, Giuliano e Giovanni Battista* (26 x 19 cm)⁸⁷. Per dimensioni (54 x 38,5 cm), identità dei punzoni e affinità stilistiche, lo scomparto centrale di questo altaro potrebbe essere la *Crocifissione* già Bacarelli (fig. 13), riferita a Lippo da Benati⁸⁸, lasciando supporre una configurazione non troppo dissimile da un trittico di Cenni di Francesco già in collezione Fassini a Milano (65 x 62 cm)⁸⁹.

La tavoletta di Altenburg (Lindenau-Museum, inv. 11; 30,2 x 25,8 cm) (fig. 14) con la *Madonna col Bambino in trono tra i santi Caterina d'Alessandria, Giovanni Battista, Noé (?) e Antonio da Padova (?)* presenta ancora in alto le tracce di una cornice polilobata a piena centina, tagliata superiormente⁹⁰. Si può quindi ipotizzare che costituisse lo scomparto centrale di un trittico, sormontato in origine da una cimasa triangolare. Elemento centrale di un trittichetto portatile doveva essere anche la tavoletta cuspidata con l'*Ultima cena e l'Imago pietatis* di collezione privata bolognese (cat.), giusta la presenza dei perni per le ante laterali, restituita all'artista da Benati⁹¹, che si espone per la prima volta al pubblico in questa occasione.

Concludo con la singolare tavoletta della Pinacoteca Nazionale di Bologna (inv. 613; 41 x 30 cm), raffigurante l'*Orazione nell'orto* al di sopra dei *Santi Agostino o Ambrogio (?) e Petronio*, restituita a Lippo da Benati⁹². La presenza di Petronio recante il modellino della città in mano, dove la torre Asinelli mostra ancora il corridore, bruciato nel 1398, forse insieme al compatrono Ambrogio, ha condotto D'Amico a supporre per l'opera una non meglio precisata "funzione pubblica" e la provenienza dall'Archivio di Stato, invero attestata solo nel 1916, ha suggerito a Boggi e Gibbs "un'origine in ambito comunale"⁹³. Il dipinto potrebbe più semplicemente trattarsi della valva di un dittico destinato a un devoto aderente al nuovo governo del popolo e delle arti, cui si deve l'affermazione del culto di Petronio come patrono principale di Bologna⁹⁴. In alternativa, tenendo anche conto del fregio vegetale che la doveva circondare su tutti e quattro lati, si potrebbe azzardare l'ipotesi che costituisse

⁸² M. Palmieri, *Precisazioni sulla collezione di 'Primitivi' del Museo Stibbert*, in "Proporzioni", n.s., IX-X, 2008-2009, pp. 7-25: 14-15.

⁸³ Pini, *Una committenza decrittata* cit., pp. 347-348.

⁸⁴ Per una scheda di catalogo: Boggi, Gibbs, *Lippo* cit., pp. 151-152, cat. 14 (con bibliografia precedente).

⁸⁵ Per una scheda di catalogo: ivi, p. 163, cat. 29 (con bibliografia precedente).

⁸⁶ Benati, *Jacopo Avanzi* cit., p. 129, nota 107.

⁸⁷ Boggi, Gibbs, *Lippo* cit., p. 185, che però invertono le informazioni relative alla collocazione delle due tavolette a causa di uno scambio d'informazioni presente sul catalogo digitale della Fototeca Zeri.

⁸⁸ Benati, *Jacopo Avanzi* cit., p. 169, nota 107. Per una scheda di catalogo: Boggi, Gibbs, *Lippo* cit., p. 169, cat. G (con bibliografia precedente).

⁸⁹ M. Boskovits, *Pittura fiorentina alla vigilia del Rinascimento. 1370-1400*, Edam, Firenze 1975, p. 285, tav. 87.

⁹⁰ Per una scheda di catalogo: Boggi, Gibbs, *Lippo* cit., pp. 152-153 (con bibliografia precedente).

⁹¹ Benati, *Jacopo Avanzi* cit., p. 169, nota 107.

⁹² *Ibidem*. Per una scheda di catalogo: Boggi, Gibbs, *Lippo* cit., pp. 143-144, cat. 7 (con bibliografia precedente).

⁹³ R. D'Amico, in *Pinacoteca Nazionale* cit., pp. 158-160, cat. 48: 158; Boggi, Gibbs, *Lippo* cit., p. 143.

⁹⁴ L. Paolini, *Un patrimonio condiviso. La figura di San Petronio: da "padre e pastore" a simbolo principale della religione civica bolognese (12.-14. secolo)*, in *Petronio e Bologna. Il volto di una storia: arte, storia e culto del Santo Patrono*, catalogo della mostra (Bologna, Palazzo di Re Enzo, 24 novembre - 24 febbraio 2002), a cura di B. Buscaroli, R. Sernicola, Edisai, Ferrara 2001, pp. 77-84.

la coperta di un codice prodotto dalle istituzioni comunali, una sorta di 'biccherna' felsinea, esempio di una tipologia non altrimenti nota per Bologna⁹⁵.

⁹⁵ A questa supposizione giunge indipendentemente anche Massaccesi nel saggio in questo volume.