

COSTANZA FABBRI

## *La Madonna del sudore nel duomo di Ravenna: arte e devozione*

*Attraverso lo studio qui presentato, la tavoletta raffigurante la Madonna col Bambino venerata nel duomo di Ravenna sotto il titolo di Madonna del sudore si offre a considerazioni che vanno dal problema relativo alla sua esatta collocazione storico-cronologica e stilistica a quello della sua vicenda devozionale, svolta lungo un arco di tempo che dagli anni trenta del XIV secolo giunge fino ai giorni nostri. Se il problema stilistico trova un felice scioglimento in relazione alla produzione 'privata' di Pietro da Rimini, tra i massimi esponenti della scuola giottesco-riminense, le ragioni della particolare formulazione dell'immagine implicano i nuovi orientamenti filo-francesi imposti dalla legazione di Aymeric de Châtelus, inviato in Romagna dal*

*papa avignonese Giovanni XXII per assoggettarne alla Chiesa i territori e contrastare le ambizioni delle signorie locali. La leggenda che accompagna il culto della Madonna del sudore, raccolta dalla storiografia locale sei-settecentesca, offre di fatto interessanti piste d'indagine da interpretare e rivedere alla luce di tale corretto disegno storiografico. Di rilevante interesse è poi la sezione dell'articolo dedicato alle vicende conservative del piccolo dipinto, di cui Costanza Fabbri, che ha potuto esaminarlo da vicino nonostante le restrizioni imposte da un culto tuttora vivo, è in grado di offrire per la prima volta una documentazione fotografica davvero esauriente.*

Daniele Benati

### 1. Aspetti devozionali

A un'estremità del transetto del duomo di Ravenna (l'antica basilica Ursiana), nella parte di destra guardando l'altare, vi è una cappella nota ai fedeli con il nome di *Cappella della Madonna del Sudore*; in essa si venera da secoli una piccola tavoletta, a lungo trascurata dalla critica, su cui è dipinta l'immagine della Vergine Madre incoronata Regina, che regge il Divin Figlio.

In assenza di documenti certi, non sappiamo esattamente quando il culto sia iniziato. Secondo la leggenda nota ai ravennati, l'immagine era un tempo collocata entro qualche nicchia o tabernacolo nei pressi di una pubblica taverna, quando un soldato, dopo aver perso tutti i denari al gioco dei dadi, sferrò empicamente un colpo di coltello sul viso alla Vergine, la quale subito stillò sangue dalla ferita. Alla fine del Settecento, lo storico Benedetto Fiandrini racconta (sebbene non riveli su quali basi documentarie) che, prima di essere trasportata in duomo, l'immagine stava in un cantone della Piazza Maggiore (oggi Piazza del Popolo), dietro i volti e sotto il Palazzo Senatorio (Palazzo del Comune), nel

luogo che all'epoca di Fiandrini accoglieva la Madonna di Loreto, in seguito rimossa:

prima stava nel luogo dove oggi si venera la Beata Vergine di Loreto, cioè nel cantone della Piazza, dietro i volti e sotto il Palazzo Senatorio. Prima del sacco del 1512, sudò sangue da una ferita che un empio soldato, adirato nel gioco, le diede, vibrandole un coltello in faccia. Per tale prodigio fu ben tosto levata da quel luogo e trasportata in Duomo, collocata in un altare vicino alla porta maggiore, che allora eravi, e ciò accadde l'anno 1559.<sup>1</sup>

Alcuni secoli dopo, Corrado Ricci, nei suoi *Tabernacoli Ravennati*, correggerà l'ipotesi di Fiandrini:

Quell'immagine trovavasi già nella Cattedrale prima del 1494, se il 4 maggio dello stesso anno il canonico Matteo Tosetti istituiva, con la donazione di fondi rustici, una dote stabile all'*altare o cappella della Madonna del Sudore*, sorta al posto dell'altra dedicata ai SS. Pietro e Paolo.<sup>2</sup>

Con i pochi documenti<sup>3</sup> in nostro possesso, l'unica data certa più indietro della quale non è possibile andare (se non ragionando per ipotesi) sembra dunque essere quella del 1494, quando il canonico cantore della Metropolitana Matteo Tosetti fa rinnovare a sue spese il preesistente altare dell'antica basilica, collocato di fianco alla porta principale dell'Ursiana e dunque aderente alla parte interna del muro di facciata. L'altare, già dedicato ai Santi Pietro e Paolo, viene consacrato al culto della Madonna, la cui immagine (la nostra) viene qui posta in venerazione sino al 1659, anno della traslazione nella grandiosa cappella che ancora oggi la ospita.

L'appellativo *del Sudore* avrebbe trovato definitiva fortuna in occasione del miracolo occorso nel 1512, anno della Battaglia di Ravenna (cui seguì il saccheggio della città per mano dell'esercito francese), allorché la sacra immagine, ormai collocata nell'omonima cappella della Basilica Metropolitana, per la prima volta sudò sangue. Certo è che quell'episodio ne sancì

ulteriormente il potere miracoloso, consacrandola e consegnandola definitivamente alla devozione popolare, al punto che si può affermare che il culto sia iniziato proprio in occasione della Battaglia di Ravenna.<sup>4</sup> Come si evince dagli atti che documentano la Sacra Visita del Cardinale Arcivescovo Pietro Aldobrandini (giugno 1606), egli, dopo averla solennemente incoronata, lamentò la scarsa venerazione dei cittadini all'immagine e decretò che in tutti i sabati le fossero cantate litanie e che nelle feste mariane fossero celebrate Messe Capitolari presso l'altare a Lei intitolato.

Ancora, ulteriori miracoli avvennero in altri momenti di grande criticità per la comunità locale, come la peste del 1630 (quando la Vergine sudò non più sangue, ma, per la prima volta, sudore vero e proprio) o l'inondazione dei fiumi Ronco e Montone nell'anno 1636, dai cui danni devastanti la Madonna del Sudore miracolosamente scampò. Traslata nel 1659 nell'odierna cappella, in occasione dell'approssimarsi del



Fig.1. Anonimo, *Madonna del Sudore*, incisione del 1859.

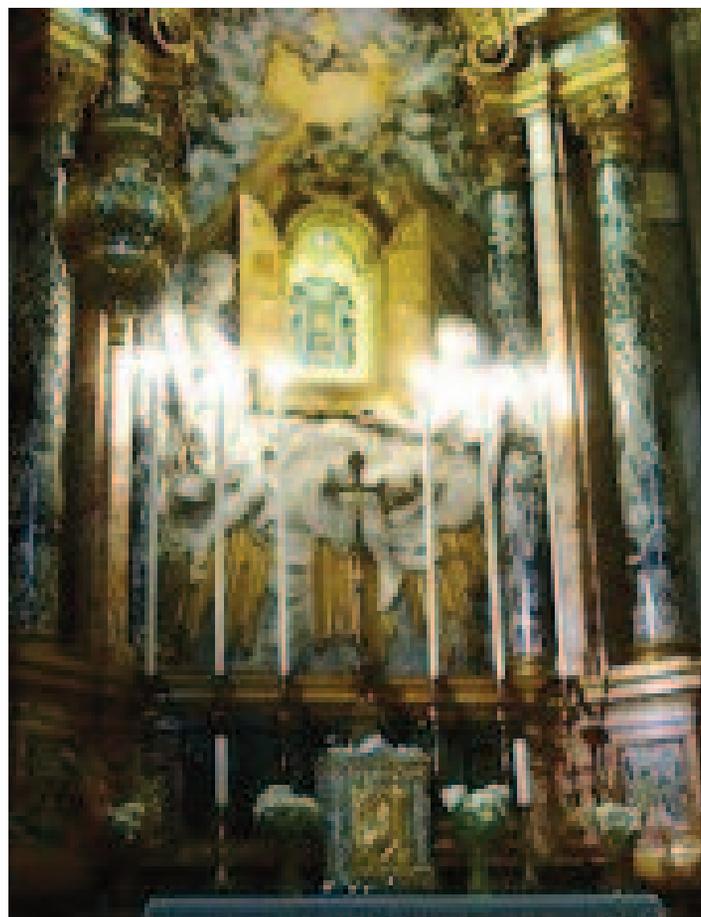


Fig. 2. D. Barbiani, Pietro Bracci e aiuti, *Altare della Madonna del Sudore*, prima metà '700 ca. Ravenna, Duomo.

primo centenario, si resero necessari restauri per conferirle nuovo splendore. Protagonista indiscussa di tali interventi fu la bottega ravennate dei Barbiani<sup>5</sup> (di Andrea gli *Evangelisti* nei pennacchi, di Domenico il disegno dell'altare)<sup>6</sup> e del romano Pietro Bracci<sup>7</sup> (sua la *Gloria di Angeli* in marmo carrarese che sormonta l'altare; fig. 2), unitamente agli stucchi di Pietro Martinetti.

Nel 1759, il Cardinale Falconieri volle celebrare il ricorrere del primo centenario con feste, processioni e addobbi. In quell'occasione, venne musicata da Niccolò Jomelli l'oratorio sacro *La Betulia Liberata* di Pietro Metastasio, da cantarsi nella Chiesa Metropolitana in quell'anno. Le feste si chiusero il 30 maggio 1759. Risale invece al 1779 *Il Gionata*, oratorio sacro musicato dal ravennate Antonino Pio, da cantarsi nella Chiesa Metropolitana di Ravenna l'ultima domenica di maggio, in occasione della solenne festa (ventennale) della traslazione della Madonna del Sudore. Ancora nel 1759, fu emanata la notificazione che sanciva chiaramente le Funzioni del Triduo.<sup>8</sup>

Nel corso del Settecento e dell'Ottocento, assistiamo anche al proliferare delle donazioni lasciate in eredità da molti cittadini alla cappella mariana, a conferma della consolidata devozione. Nel 1815, il munifico Arcivescovo Antonio Codronchi offrì alla Beata Vergine quattro lampade in bronzo dorato, unitamente ad una preziosa croce pettorale in diamanti ricevuta in dono da Napoleone Bonaparte, per adornarne l'immagine nei giorni solenni. I conti Pasolini, eredi, commutarono l'obbligo con l'offerta di due grandi candelieri in bronzo, posti ora ai lati dell'altare.<sup>9</sup> Nel maggio del 1859, furono stanziati oltre mille scudi romani (mentre le offerte superarono la soglia dei duemila) per celebrare il secondo centenario della traslazione. Anche in questa rinnovata occasione, grandi e dispendiosi furono gli addobbi, le luminarie e le musiche, la cui direzione fu affidata a Saverio Mercadante, chiamato appositamente da Napoli. In occasione di tali festeggiamenti, voluti dall'Arcivescovo Card. Falconieri, il Mercadante compose, in onore della Madonna del Sudore, due mottetti, *Memento rerum* (per voce di tenore solo) e *Jesu tibi* (per baritono solo), il cui autografo si conserva ancora presso l'Archivio Capitolare di Ravenna.<sup>10</sup> Da allora, il culto della Beata Vergine del Sudore fu sempre vivo: oltre alla Festa celebrantesi con Ufficio l'ultima do-

menica di maggio, si stabili di solennizzare con Novena<sup>11</sup> la Festa dell'Assunzione di Maria (da qui l'intitolazione dell'altare). Il 7 maggio 1910,<sup>12</sup> Papa Pio X accorda all'Arcivescovo di Ravenna la facoltà di impartire la Plenaria Indulgenza a tutti i fedeli che, confessati e comunicati, visiteranno la Metropolitana e pregheranno davanti alla Sacra Effigie della Beata Vergine del Sudore nei giorni ventisette, ventotto e ventinove dello stesso mese. Il culto dedicato alla Beata Vergine del Sudore e, più in generale, la devozione mariana dei ravennati, sembrò risuonare anche oltre i confini della città: agli inizi del Novecento, l'Arcivescovo di Parma, ricordando le grandiose Feste Giubilari dell'Immacolata (celebrate il 1904 nella Basilica Ursiana) sottolineava:

E lo slancio concorde spontaneo d'ogni ordine di cittadini, che in quella circostanza riuscì ad una solenne affermazione di fede, mi dice quello che saranno tra breve le feste cinquantenarie, con le quali Ravenna Cattolica si appresta ad onorare la sua cara Madonna del Sudore. Per questo, un'altra volta, la vetusta Città degli esarchi risuonerà, tra breve, delle voci di esultanza di un popolo inneggiante alla più potente delle Regine ed alla più tenera delle Madri.<sup>13</sup>

## 2. Questioni attributive

Nota ai ravennati non solo per il plurisecolare culto, ma anche per le stampe ottocentesche largamente diffuse nelle case di Ravenna (fig. 1) e in tabernacoli all'esterno di edifici, fino all'inizio del Novecento l'interesse destato dalla tavoletta fu eminentemente devozionale, più che animato da un concreto interesse storico-artistico: lo confermano i numerosi cattivi ritocchi, vernici e vernicette che l'avevano sfigurata, apportati esclusivamente per preservare l'anima culturale dell'oggetto, a detrimento di quella storico-artistica. Da qui, la distratta attribuzione ad epoca bizantina o comunque alto-medievale, definitivamente accantonata solo da Cesare Brandi, che per primo studiò da vicino la tavola, ponendovi mano nel corso del restauro del 1958.

Una prima, pallida, menzione cronologica si trova infatti già in alcuni documenti risalenti al 1910:

In umil loco giaceva negletta la Tua immagine.  
Forse Bisanzio imperava; o pei Goti sorgevan  
mausolei e templi; forse d'innanzi ad essa *Dante*  
*inginocchioni*.<sup>14</sup>

Ripulita l'opera dai goffi ritocchi apportati nel tempo, Brandi restituì dunque alla *Madonna del Sudore* il meritato titolo di *opera d'arte*, suggellandolo con una prima rigorosa indagine storico-artistica, che ha ricondotto l'immagine al contesto della scuola riminese del Trecento e, in particolare, alla mano del Maestro di Santa Maria in Porto Fuori.<sup>15</sup> Grazie alla qualità del restauro (che ha avuto l'indiscutibile merito di far riaffiorare ciò che a lungo era rimasto nascosto, mortificandone l'originale bellezza), il pregio storico-artistico della tavoletta veniva per la prima volta, con Brandi, non solo sancito definitivamente ma, in un certo senso, nella stessa sede ratificato da un'ipotesi di (alta) autorialità; parallelamente, lasciando volutamente in vista lo sfregio che deturpa lo zigomo destro di Maria, il restauro ne ha ribadito la pre-

gnanza culturale e l'eredità devozionale. In base a quanto descritto nella rispettiva Relazione, lo stato in cui si trovava l'opera non doveva essere dei migliori:

Dal punto di vista della conservazione, la tavola è incurvata, la pittura (a tempera) è lacunosa, soprattutto in alto e in basso, e presentava ridipinture e un grave strato di vernice ingiallita. Ma il fatto più grave era rappresentato dallo "strappo" che il vetro, messo sopra l'immagine, aveva operato in alcuni punti e segnatamente sull'occhio sinistro (per chi guarda) della Madonna. È stato possibile compiere lo strappo dal vetro e ricollocare i frammenti pittorici nell'alveo (figg. 5-7). I completamenti a tratteggio sono stati eseguiti solo sul fondo in alto, lasciandosi il legno allo scoperto in basso, col consolidamento dei bordi. A causa dei resti della pittura a tergo non è stato possibile né raddrizzare né parchettare il dipinto.<sup>16</sup>



Figg. 3-4. Pietro da Rimini, *Madonna del Sudore* (recto e verso), 1330 ca., Ravenna, Duomo.

Pur registrandone la difficoltà di attribuzione, dovuta all'impossibilità di un'analisi diretta in quanto immagine venerata, Carlo Volpe ne confermò l'origine riminese, limitandosi a ravvisarvi una larga coincidenza di motivi morfologici e di gusto con il linguaggio dominante di Tolentino.<sup>17</sup> Più recentemente, Franco Faranda ha proposto il nome di Giovanni Baronzio, maestro del Trecento riminese più giovane di Pietro e suo diretto collaboratore.<sup>18</sup>

Nonostante l'ormai accertata derivazione dalla scuola giottesca romagnola, la tavoletta non manca dunque di destare ancora oggi diversi interrogativi: dalla sicura attribuzione all'osservazione di certi dettagli iconografici e stilistici sino ad ora trascurati, che la rendono una sorta di *unicum* nel novero delle coeve tavole mariane di scuola riminese.

### 3. Considerazioni stilistiche e iconografiche

Grazie alla straordinaria disponibilità e collaborazione dimostrata dalla Curia di Ravenna nei confronti di questa ricerca, è stato possibile, da parte di chi scrive, accedere in via eccezionale ad un'analisi diretta dell'opera, per la prima volta dopo il restauro del 1958. La già menzionata lacuna lamentata da Carlo Volpe viene in questa sede così colmata attraverso un inedito apparato fotografico, che riproduce anche il verso della tavola, fino ad oggi documentato da un'unica fotografia

in bianco/nero scattata durante il restauro, per nulla chiarificatrice dello stato pittorico sul retro.

Le ridotte dimensioni dell'opera (figg. 3-4), un olio su tavola di pioppo che misura cm 35x23 (senza cornice), rimandano ad un'idea di immagine sacra come strumento di devozione intima e "domestica", confermandone l'originaria destinazione al culto privato e la funzione portatile, come accadeva per altri piccoli oggetti liturgici trasportabili (quali dittici e polittici in avorio, spesso di produzione transalpina, destinati perlopiù ad un pubblico altolocato).<sup>19</sup>

Il ruolo rivestito dall'immagine sacra nel XIV secolo, infatti, non riguarda solo, per importanza, i grandi cicli ad affresco, ma anche quelle effigi di piccolo taglio destinate alla devozione intima, al punto da divenire elementi insostituibili dell'arredo domestico. In rapporto con l'originale fruizione ravvicinata va letto quel recupero di prassi duecentesche volte ad assimilare la pittura su tavola all'oreficeria, come si ritrova nella scuola senese e avignonese del Trecento: lo dimostra il preziosissimo estremamente raffinato della nostra anconetta, a partire dalla stesura della pittura direttamente sull'oro, secondo un'usanza tipicamente riminese che denota un alto dispendio di materiali e dunque una committenza importante (Benati). La stessa dimensione ridotta di certe tavole (cm 30x20 come standard) è mirata ad accentuarne la preziosità e il carattere maneggevole.<sup>20</sup>

L'attitudine devozionale individuale nei confronti delle immagini sacre si manifestò maggiormente nel



Figg. 5-6-7. La *Madonna del Sudore* prima e durante il restauro di Brandi, nel 1958. La fig. 3 mostra lo strappo avvenuto sull'occhio, quando venne tolto il vetro che la proteggeva (Brandi riuscì poi a recuperarlo, ritrasferendolo sulla tavola).

clero, rispetto al mondo laico: all'interno della chiesa e della cella, il religioso veniva ad instaurare con il divino un rapporto diretto ed esclusivo, in cui l'oggetto figurativo diveniva reale strumento dell'epifania del sacro, sua ipostasi terrena, davanti al quale anche per lungo tempo ci si prostrava in preghiera per dimostrare a Dio la propria devozione.<sup>21</sup>

Se nei monasteri il luogo prediletto per il raccoglimento individuale era la cella e nelle chiese la cappella privata, negli ambienti domestici si trattava della camera da letto. Nei principali spazi quotidiani delle dimore private, così come nelle cappelle private gentilizie, è infatti frequente la presenza di tavolette e altaroli, a cui il fedele si rivolgeva nelle proprie orazioni quotidiane. Sulle pareti (nel caso dei monasteri e delle chiese) o all'interno di piccoli tabernacoli erano accolte tavole devozionali dipinte, *imagines pro-anima* (o *pro-remedio animae*), davanti alle quali spesso ardevano, giorno e notte, candele, in modo da potervi rivolgere lo sguardo

anche al buio.<sup>22</sup> I temi più frequenti erano la Madonna con Bambino, la Crocifissione o l'*Imago Pietatis*; spesso ai personaggi principali si affiancavano santi oggetto di particolare devozione, la cui presenza aveva il compito di intercedere per il committente, "accompagnando" così il fedele nella sfera sacra. Per questo motivo, le iconografie più diffuse furono sempre quella della Madonna dell'Umiltà e della Madonna Operosa (quest'ultima, a metà secolo, declina in area emiliana, con Vitale da Bologna, nell'iconografia della Madonna del Ricamo).<sup>23</sup>

Lo sviluppo esponenziale fin dal Trecento di queste anconette maneggevoli viene così connesso alle nuove forme della pietà laicale, e più precisamente alla categoria schematica di "devozione privata", di *Andachtsbild*.<sup>24</sup>

Oltre alla dimensione ridotta e tascabile, una caratteristica comune a queste tavolette è la forte pregnanza affettiva, allo scopo di suscitare l'empatia, instaurando



Fig. 8. Miniatura dal *Codice di Manesse* (part.), prima metà XIV sec. Heidelberg, Biblioteca Universitaria.

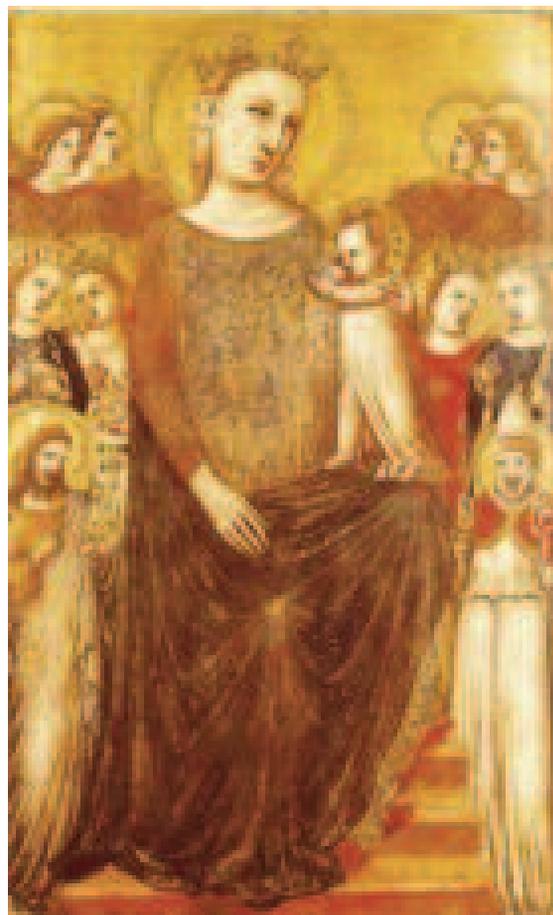


Fig. 9. Pietro da Rimini, *Madonna con Bambino e santi*, 1320-1340. Firenze, Fondazione Longhi.

un rapporto di tenerezza familiare, intimo, “esclusivo”, tra l’immagine stessa e lo spettatore.<sup>25</sup> I restauri, infatti, hanno spesso e volentieri comportato un appiattimento bidimensionale di oggetti che erano invece caratterizzati da una struttura plastica, adatta ad essere rigirata fra le mani.<sup>26</sup>

Solitamente i cardinali facevano dipingere sul retro delle tavole i propri stemmi, sormontati dal galero; altre volte comparivano, come era allora in uso, i ritratti degli stessi donatori, affiancati magari da un santo a cui erano particolarmente devoti.<sup>27</sup>

A prescindere dall’odierna collocazione, è dunque plausibile (per dimensioni e contenuti) annoverare la Madonna del Sudore tra questo genere di anconette: lo confermano anche i resti della figura in paramenti sacerdotali sul verso della tavola (fig. 4), un santo-vescovo il cui piviale a punta ricorda il personaggio in fuga nel *Crollo del Tempio di Diana ad Efeso* in Sant’Agostino a Rimini o ancora *Rinaldo da Concorrezzo* in Santa Maria in Porto Fuori.

Anche dal punto di vista iconografico, la Madonna del Sudore è da ricondurre ad un tema che nasce come intimo e domestico. Nonostante l’ormai indiscutibile origine riminese, l’immagine sembrerebbe comunque non essere esente da un certo retaggio di bizantinismo, perlopiù iconografico, laddove il tipo della *Madonna con Bambino che gioca* discende direttamente dal tipo della *Pelagonitissa*, elaborato in area macedone e diffuso poi in Italia. Secondo Brandi, il più antico esemplare superstite in area macedone della *Pelagonitissa* sembra essere quello dello Zografo Macario del 1422, mentre in Italia lo troviamo nella Madonna fiorentina (c. 1270-80) già in casa Spiridon a Roma, nel dittico veneziano (c. 1320-30) di Leningrado, nel pannello di scuola romagnola con Getsemani e la Madonna (c. 1325) di Leningrado. Riguardo al tipo iconografico del Bambino, Brandi ricorda gli esempi (forse più antichi) della Madonna fiorentina nell’Art Museum di Worcester e della Madonna del Maestro di Bagnaro a Montefiorelli. Nel recuperare questi precedenti, Brandi sottolinea anche la variante presente nella nostra tavoletta, dove il Bambino è più adagiato e non sfiora la guancia della Madonna con la destra.<sup>28</sup>

Con queste premesse, la tavoletta diviene raro documento attestante la diffusione in Romagna del primo tipo, parallelamente al secondo, nonché (si aggiunge qui) interessante attestazione di una sottile ambiguità

iconografica, laddove l’interpretazione sembra oscillare perpetuamente tra l’ambito sacro e quello profano. La peculiarità della Vergine del Sudore sembra infatti risiedere anche nell’armonica compresenza di autorevole regalità (come sottolineano la corona e il manto fodero di vaio) e tenera familiarità devozionale. Alcuni elementi, in particolare, evocano l’immagine di Maria come dama incoronata Regina: l’assenza del *maphorion* a coprire il capo della Vergine, unitamente all’*hapax* iconografico del mantello “da viandante” chiuso con il laccio, rimandano alla moda cavalleresca-cortese. Chi scrive ne ravvisa un significativo parallelo in alcune miniature del *Codice di Manesse* (fig. 8), che richiamano la nostra immagine anche nei colori delle vesti e nella fodera in vaio; le miniature datano entro e non oltre la prima metà del XIV secolo, e furono realizzate nell’ambito della tradizione lirica germanica dei Minnesanger.<sup>29</sup> Se non fosse per la presenza dell’aureola, potremmo infatti scambiare la Madonna del Sudore per una magnifica dama di corte incoronata Regina sulla terra: il porpora del mantello, che nella tradizione iconografica curtense simboleggia regalità (forse eredità culturale bizantina, laddove i colori imperiali erano il porpora e l’oro), qui può essere anche risemantizzato in chiave eminentemente cristiana e assurgere a simbolo sacrificale del sangue di Cristo. In tal senso, stagliandosi sul blu-verde della tunica (ancora, come nelle miniature di Manesse)<sup>30</sup>, il colore purpureo è pendant prolettico rispetto alla posa del Bambino, che, adagiato sul grembo di Maria in una sorta di acerba Pietà, diviene precoce anticipazione della Passione di Cristo. Una variante, questa, alquanto rara, nel tipo della *Madonna con Bambino che gioca*.

Sebbene riferite alla pittura di Vitale da Bologna, le parole di Roberto Longhi sembrano calzare bene anche nel nostro contesto:

Da Oriente il vento secco e acuto della vecchia e coltissima pittura bizantina [...]; da Occidente, il vento lirico e profumato delle corti di Parigi e Avignone.<sup>31</sup>

Allorché lo sguardo carezzevole dell’osservatore, rimirando l’immagine, comincia ad abbandonarsi, perdendosi in essa e cullandosi in rassicuranti considerazioni di ordine devozionale, ecco subentrare repentina la distrazione di un dettaglio prima non scorto, inedito

preziosismo dal carattere squisitamente profano. Osservando la Madonna del Sudore, l'occhio attento e devoto fatica dunque a trovare requie, instabile equilibrata su quell'invisibile filo che collega un piano all'altro. Non è facile dunque, separare le due anime che informano questa immagine, quella devozionale-popolare e quella cortese-aristocratica.

La freschezza dei colori e il garbato grafismo della linea, caratteristiche del costume trecentesco, convergono inoltre nel tipo biondo e quasi di adolescente bellezza femminile, vagheggiato nel Duecento e permanente ideale estetico del Trecento.<sup>32</sup> Un ideale, questo, nutrito di artificiosa grazia e cristallizzato in una precisa convenzione rappresentativa dal sapore vagamente oltralpino: volto ovale appena rosato con la fronte serena dolcemente convessa, lunghi occhi a mandorla, bocca piccola.

Di pari passo, la letteratura ci offre un compendio verbale di un ormai consolidato modello estetico, nu-

tritosi di istanze stilnoviste; un anonimo trecentesco così descrive la donna amata:

I suoi capelli paion fil d'oro, quelli che le copron bianco e nero (i cigli) fanno meraviglia. Ha le labbra come fiori aperti in prati.<sup>33</sup>

Il dettaglio della scollatura costituisce un significativo elemento di datazione: se nei primi due decenni del Trecento le tuniche appaiono più accollate, proseguendo lungo il secolo esse si ampliano progressivamente, secondo il gusto cortese, arrivando anche da spalla a spalla (scollatura *lunata*).<sup>34</sup> In ambito laico, il mantello poteva far parte della *roba*, insieme alla tunica e alla guarnacca (quest'ultima qui non indossata): rotondo, senza maniche, lungo fino ai piedi, di panno o velluto, per l'estate foderato di zendalo o di taffetà, spesso di colore contrastante, ma d'inverno anche di pelliccia qualche volta preziosa. Le pellicce pregiate sono indice di ricchezza e di



Fig. 10. Pietro da Rimini, *Madonna con Bambino*, 1320-1330. Venezia, Collezione privata.



Fig. 11. Pietro da Rimini, *Santa Maria in Porto Fuori* (part.), 1328-1332 ca. (affresco distrutto durante il Secondo Conflitto Mondiale).

gnità sociale: le donne ne fanno sfoggio non soltanto d'inverno foderandone i mantelli, cappucci, pellande, guarnacche, ma anche d'estate, applicandole ai larghi bordi delle loro vesti leggere.<sup>35</sup>

Secondo Franco Faranda, che propone il nome di Giovanni Baronzio quale autore della tavoletta, l'osservazione delle vesti concorre ad ipotizzare per la Madonna del Sudore una datazione oscillante tra gli anni Cinquanta e Sessanta del Trecento (dunque, verso la fine dell'attività del pittore, che muore entro il 1362). Faranda registra più di un riscontro nel *Polittico di Mercatello*, l'unico sicuramente autografo del Baronzio e datato 1345: la similitudine iconografica dei capelli stirati con un analogo ferro caldo e acciati sotto forma di treccia; il risvolto di vaio della tunica (che ricade in modo analogo); la caratteristica corona posta sul capo della Madonna; la dolcezza corsiva del volto; la tunica del Bambino aperta sotto la vita (sebbene questa sia una caratteristica presente in gran parte della pittura riminese del Trecento). I confronti con opere note del Baronzio e la maturità espressiva del polittico orientano lo studioso verso una datazione posteriore di qualche tempo al *Dossale di Urbino*. Lo stesso ampio scollo ovale dell'abito della Madonna è già evolutivo rispetto alla Madonna di Urbino, ove il taglio rimane ancorato alla piccola scollatura che caratterizza gli abiti delle tante figure femminili dipinte nella prima metà del secolo.<sup>36</sup>

Sebbene la tesi di Faranda contenga diversi spunti interessanti, la datazione che in questa sede si suggerisce per la nostra immagine anticipa di alcuni decenni quanto proposto dallo studioso. Attraverso il confronto con alcune tavolette e affreschi, è stato infatti possibile circoscrivere la datazione della tavoletta al terzo decennio del Trecento, durante gli anni del governo di Ostasio da Polenta e della legazione avignonese di Aimerico di Châtelus in Romagna, coerentemente con il gusto filofrancese già ravvisato nelle vesti e nello stile pittorico dell'immagine. In particolare, la stretta parentela stilistica con i perduti affreschi di Santa Maria in Porto Fuori, ascritti alla fine degli anni venti e commissionati dai portuensi durante il mandato di Aimerico di Châtelus (commendatario temporaneo di quella stessa basilica), sintonizza la Madonna del Sudore sugli stessi anni, circoscrivendone ulteriormente la datazione.

A corroborare tale ipotesi concorrono due tavolette, affini alla nostra per tipologia, iconografia e stile: la *Ma-*

*donna Longhi* (fig. 9) e la *Madonna Cini* (fig. 10), oggi entrambe attribuite a Pietro da Rimini. Se la Longhi e la Cini vengono iscritte entro e non oltre il 1340 (mediamente, potremmo dire attorno al 1330), tenendo conto dei caratteri stilistici (si noti lo scollo delle vesti) e della vicenda biografica di Pietro, non c'è ragione che porti a pensare che la Madonna del Sudore si debba discostare in termini di tempo da due colleghe tanto simili. La proposta di Faranda sembra indebolirsi anche di fronte ad un altro esempio dello stesso Giovanni Baronzio: il *Banchetto di Erode*, oggi al Metropolitan, in cui, ancora una volta, la scollatura delle vesti appare essere la stessa della nostra tavola e la datazione, nuovamente, non oltrepassa la soglia del 1340.

Sebbene diverse convergenze iconografiche avvicino la Madonna del Sudore a certe tavole del Baronzio, da un accurato confronto emergono differenze di stile che non possono essere ignorate: rispetto alla stereometria della Madonna di Mercatello, che occupa lo spazio a tutt'ondo, con pesante volumetria e tridimensionalità, la nostra immagine appare più leggera, "galleggiante" in superficie come a tradurre bidimensionalmente un manufatto di oreficeria, sulla scia di certa pittura coeva, bolognese e senese; mentre il caratteristico arrotondare le spalle e i volti del Baronzio è qui soppiantato da una più marcata "squadratura" dell'ovale del volto e della linea delle spalle. Lo stesso può dirsi per la forma del collo, che, trapezoidale nella tavoletta ravennate, non trova riscontri in altre immagini del Baronzio, mentre il richiamo a certe figure di Pietro da Rimini è evidente. Di Pietro la Madonna del Sudore mantiene l'evanescenza grafica, la bocca piccola e l'occhio allungato, il mento sottile, la fronte alta e il volto ampio e squadrato.

Sotto il profilo iconografico e tecnico, l'apertura della veste del Bambino, seppur generalmente riminese, trova fedele riscontro nelle due tavole Longhi e Cini, così come la tipologia di corona e la punzonatura a stelle delle aureole. In particolare, si ravvisa la stretta somiglianza stilistica con la tavola Cini, nella resa del volto e del collo di Maria.

Esaminando i coevi esempi ravennati, si scorgono significative somiglianze stilistiche ed iconografiche (già individuate da Brandi poi ribadite da Mazzotti) con alcuni personaggi in Santa Maria in Porto Fuori (fig. 11), come già accennato sopra. Parimenti, uscendo dal territorio ravennate, si confermano le significative con-

gruenze iconografiche e stilistiche, già segnalate da Volpe, tra la Madonna del Sudore e alcune figure di Tolentino (fig. 12).

Quanto finora osservato porta così a confermare in via definitiva, in condivisione con Benati, l'attribuzione della Madonna del Sudore a Pietro da Rimini. L'autorialità dell'immagine viene in questo modo ricomposta unitariamente, a partire dai "segmenti" individuati da Brandi e Volpe, dal momento che oggi sappiamo essere restituiti all'unica figura di Pietro il *ductus* del Maestro di Santa Maria in Porto Fuori e del Maestro di Tolentino. Proprio attraverso il confronto con Tolentino (primi anni venti del Trecento) e con Santa Maria in Porto Fuori (1328-1332 ca.), la datazione della tavoletta viene ulteriormente circoscritta.

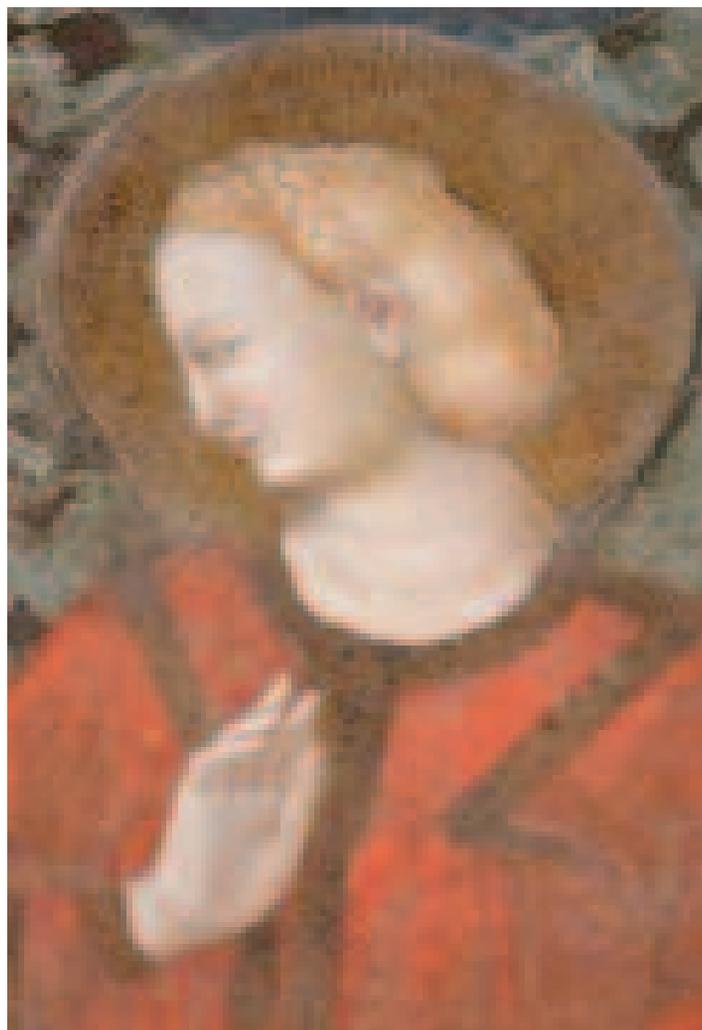


Fig. 12. Pietro da Rimini, *Cappellone di San Nicola a Tolentino* (part.), affresco, 1320-1325 ca.

La presenza (documentata) di Pietro da Rimini a Ravenna a cavallo tra il terzo e il quarto decennio del Trecento trova un preciso riscontro cronologico nel gusto filofrancese della Madonna del Sudore: la diffusione di quel gusto cortese d'oltralpe laico e raffinato, a cui va ricondotta la nostra immagine, avviene infatti negli anni delle legazioni avignonesi in Emilia e in Romagna, entrambe già terminate allo scadere della prima metà degli anni trenta.<sup>37</sup> Nonostante si tratti di tavoletta portatile, in base alle convergenze sopra descritte non c'è ragione di escludere la lettura più diretta e immediata, ovvero che la tavola sia stata dipinta da Pietro a Ravenna, anziché altrove e successivamente qui trasferita; il legame con il territorio ravennate è d'altronde suggellato dalla bordatura della veste della Vergine trattata in punta di pennello su oro, ad evocare il preziosismo bizantino delle pietre che decorano l'abito di Teodora in San Vitale (Massaccesi).

Alla luce di queste considerazioni, si può concludere, per il momento, che la realizzazione della Madonna del Sudore sia plausibilmente avvenuta tra il 1320 e il 1332, durante la legazione avignonese di Aimerico di Châtelus a Ravenna, per mano del maestro riminese. In assenza di documenti che provino l'identità del personaggio dipinto sul retro dell'immagine, si può ragionare per il momento solo in termini di plausibilità, in base a cui chi scrive ipotizza che la figura in abiti vescovili ritratta a tergo possa essere Rinaldo da Concorrezzo, arcivescovo di Ravenna dal 1303 al 1321, il cui processo di beatificazione fu avviato nel 1326 dallo stesso Aimerico di Châtelus, suo successore alla cattedra arcivescovile (motivo che spiega perché il culto di Rinaldo fu molto vivo a Ravenna in quegli anni). Voluta da un committente altolocato, forse un da Polenta (di cui Pietro fu il pittore ufficiale, a Ravenna) o forse dallo stesso Aimerico, la nostra tavola sembra comunque rimandare ad un'originaria destinazione francescana, come attesta la presenza della veste rosa del Bambino, stretta in vita a rievocare il cordiglio.<sup>38</sup> Lettura, questa, che ben si concilia con la figura di Pietro da Rimini, le cui maggiori commissioni vennero proprio dagli ordini minori.

Il legame di Rinaldo con l'ambiente francescano e, allo stesso tempo, cavalleresco è assodato, come testimonia il processo da lui presieduto nei confronti dei Templari e da lui affidato nella fase inquisitoria ai francescani;<sup>39</sup> Rinaldo muore nel 1321, lo stesso anno di Dante, quasi a sancire in eterno un legame già esistente

in terra; nel 1659, il suo sarcofago (già nell'Ursiana) viene traslato proprio nella cappella della Madonna del Sudore.<sup>40</sup> Allo stesso tempo, è ormai noto anche il suo legame con i portuensi, come ricordava il perduto affresco di Santa Maria in Porto Fuori, dipinto dallo stesso Pietro da Rimini negli anni del mandato di Aimerico di Châtelus.

Quanto osservato porta dunque ad escludere che la tavola sia stata commissionata appositamente per essere incastonata sotto i volti cittadini, per la pubblica fruizione, come documentato da Fiandrini: non è plausibile ritenere che un'opera di tale raffinatezza e pregiata autorialità, oltre che di siffatte dimensioni e caratteristiche, fosse pensata per una collocazione pubblica, secondo l'uso consueto, in età medievale, di incastonare nelle mura cittadine immagini devozionali mariane: considerato il preziosismo del dipinto, le dimensioni e i lacerti di pittura a tergo, la tavola fu verosimilmente voluta come *imago pro-remedio animae*. Non essendo chiaramente visibile alcun segno di cerniera, non si può dire con certezza se l'immagine fosse in origine valva di un dittico o di un insieme più ampio; senz'altro vi era una cornice, forse lignea e con semplici modanature, secondo l'uso ben documentato ad esempio in certi dittici portatili del Trecento senese. E senz'altro, come da prassi, fu illuminata da molte candele, come attestava l'annerimento prima del restauro e, ancora oggi, il colore corroso nella parte inferiore della tavola.

Pur senza escludere che potesse essere destinata alla cella di un monastero o alla camera da letto di qualche casa, non è improbabile che in origine si trovasse in San Francesco (più che in Santa Chiara, i cui affreschi appartengono ad un Pietro più tardo, ormai post-padovano), magari proprio nella cappella Polentana. Sepolcro della famiglia Da Polenta, la cappella dovette ospitare anche le spoglie di Dante Alighieri prima della loro traslazione all'esterno, così come quelle del mancato successore di Rinaldo da Concorrezzo Rinaldo da Polenta, fratello di Guido assassinato dal cugino Ostasio nel 1322. Se accettiamo l'ipotesi che sul retro della tavola sia raffigurato Rinaldo da Concorrezzo, è verosimile ritenere che un da Polenta (escluderei Ostasio) o lo stesso Aimerico (uomo di lettere estremamente colto e raffinato), nel frattempo subentrato alla cattedra arcivescovile ravennate, possa aver commissionato la Madonna del Sudore per onorare la memoria dello sfortunato Rinaldo, oppure quella dell'Alighieri.

Ad ogni modo, da quel luogo (qualunque esso fosse) sarebbe poi stata spostata all'esterno ed esposta al pubblico, per ragioni non documentate: non è da escludersi che il miracolo ci fosse già stato e che la traslazione sia avvenuta con l'arrivo dei veneziani a Ravenna, che, a partire dal 1441, si sostituirono ai da Polenta nel governo della città, insediandosi nel Palazzo del Comune e impossessandosi di molti beni, mobili e immobili, appartenuti alla famiglia ravennate. Così come non è da escludersi che sia stata poi spostata in duomo in occasione dell'incendio che devastò i portici del Comune nel 1478.

Interessante è anche ricordare che, addossate all'odierno Palazzo del Comune, dove Fiandrini segnalava la presenza della Madonna del Sudore ante 1494, sin dal Duecento esistevano due case polentane. Senz'altro suggestivo, nell'ambito di un'ipotetica ricostruzione dei fatti, è quanto viene narrato nella novella CXXI di Franco Sacchetti (1332-1400), secondo cui, al tempo di Bernardino da Polenta (1346-1353), Antonio Beccari da Ferrara, personaggio noto a Ravenna per la sua dissolutezza e blasfemia, entrato in San Francesco dopo aver perduto al gioco della zara, portò via i ceri che ardevano davanti un Crocifisso ligneo per depositarli sulla tomba di Dante, che, stando a quanto documenta Bernicoli, doveva essere ancora nella cappella Polentana.

Ma questa è di nuovo leggenda.

#### Note

<sup>1</sup> B. Fiandrini, *Annali Ravennati*, Biblioteca Classense di Ravenna, Mob. 3. 4. C. II, 1794, p. 56.

<sup>2</sup> C. Ricci, *Tabernacoli Ravennati*, "Felix Ravenna", Fasc. 1 (XXXIV), Aprile 1930-VIII, p. 17.

<sup>3</sup> Con il testamento del 4 maggio 1494, lo stesso Tosetti lascia il giuspatronato della cappella al Magistrato dei Savi di Ravenna; vi è anche un atto con cui il Magistrato dei Savi fa valere il suo diritto alla nomina del cappellano. I documenti sono menzionati in M. Mazzotti, *La Madonna del Sudore*, "L'Argine", 29 maggio 1954.

<sup>4</sup> M. Mazzotti, *La Madonna...*, cit., 1954.

<sup>5</sup> Precedente è comunque l'affresco con l'*Assunzione di Maria* nella cupola, di Gian Battista Barbiana (1566-1641).

<sup>6</sup> Quest'ultimo fu realizzato e ornato (insieme alle pareti, in quell'occasione arricchite con incrostazioni marmoree e stucchi dorati) grazie all'obolo del pubblico, su proposta del Guiccioli, in occasione del primo centenario della traslazione dell'Immagine (maggio 1759).

<sup>7</sup> Pietro Bracci, eccelso scultore romano, era già da tempo apprez-

zato a Ravenna per la statua di Clemente XII, da lui scolpita e inaugurata sulla pubblica piazza nel 1738 (C. Gradara, *Pietro Bracci scultore romano (1700-1733)*, Alfieri & La Croix, Milano 1920).

<sup>8</sup> P. Fabbri, *Tre secoli di musica a Ravenna: dalla Controriforma alla caduta dell'Antico Regime*, Longo Editore, Ravenna, 1983, pp. 53, 82, 101, 111.

<sup>9</sup> M. Mazzotti, *La Madonna...*, cit., 1954.

<sup>10</sup> S. Mercadante, *Due mottetti*, Archivio Storico Diocesano di Ravenna-Cervia, Cappella Musicale del Duomo, Lettera M.

<sup>11</sup> A. G. Riboldi, *Novena della Madonna del Sudore che si venera nella Metropolitana di Ravenna*, Pavia 1902; *Novena della Madonna del Sudore, in preparazione alla Festa della Assunzione di Maria Santissima*, Tip. Artigianelli, Ravenna 1937.

<sup>12</sup> A. G. Riboldi, *Novena della Madonna del Sudore*, cit., p. 2.

<sup>13</sup> Ivi, p. 3. La venerazione della Madonna del Sudore arrivò anche a Castel del Rio, nell'imolese, dove esiste un Oratorio della Beata Vergine del Sudore che conserva una riproduzione dell'originale ravennate. Il 15 giugno 1675, il ravennate Andrea Merighi donò infatti una copia dell'Immagine (dipinta su tela) a Pietro Monti, di Castel del Rio. L'accresciuta devozione per la Madonna del Sudore necessitò presto di un oratorio per il culto, la cui costruzione iniziò nel 1684 e che tuttora ospita la riproduzione della tavoletta ravennate, all'interno di un'ancona lignea. Ancora oggi, la Festa della Vergine del Sudore a Castel del Rio si celebra ogni 5 agosto; secondo i locali, in un giorno d'estate del 1675, un contadino che lavorava in un campo nei pressi dell'abitato trovò un'immagine della Madonna con la guancia destra sanguinante; in seguito, gli apparve una figura femminile in abito bianco che gli ordinò di andare in paese ad annunciare che esigeva esser venerata proprio in quel luogo. Il contadino obbedì, ma non venne creduto. Qualche giorno dopo, il 5 agosto, un'abbondante nevicata ricoprì il campo del ritrovamento: la notizia si sparse tanto velocemente, che da Ravenna giunsero cento soldati a piedi, per prelevare la Sacra Immagine. I cittadini di Castel del Rio acconsentirono e così la Madonna del Sudore trovò nuova vita nella città che ancora oggi la ospita.

<sup>14</sup> *Omaggio di Ravenna Cattolica alla sua Protettrice, la B. V. del Sudore*, Ravenna, maggio 1910 (numero unico), pp. 4-5. *Dante ingincchioni* evoca una venerazione che si considerava già consolidata a quel tempo, oltre ad alludere implicitamente al 1321 (anno della morte di Dante) come termine *ante quem* per l'esecuzione della tavoletta.

<sup>15</sup> C. Brandi, *Maestro di S. Maria in Porto Fuori: Madonna incoronata con Bambino*, "Bollettino dell'Istituto Centrale del Restauro", n. 36 [1958], pp. 197-205.

<sup>16</sup> Dalle schede del catalogo Santi Muratori, conservato nella Biblioteca Classense di Ravenna, risulta che la tavoletta fu materialmente restaurata da Simonetta Cattani e Antonio Bellafemmina. Nell'intestazione della Relazione di Restauro, Brandi scrive: "a tergo, resti di una figura in paramenti sacerdotali". Per la relazione di restauro: C. Brandi, *Maestro di S. Maria in Porto Fuori...*, cit. L'Istituto Centrale del Restauro per Ravenna aveva in prece-

denza già curato il restauro della Cattedra di Massimiano e della Croce d'argento, detta *di Sant'Agnetto*.

<sup>17</sup> C. Volpe, *La pittura riminese del Trecento*, Fabbri, Milano 1965, p. 48.

<sup>18</sup> F. Faranda, *Tesori nascosti. Momenti di storia e di arte nelle antiche chiese della Romagna*, catalogo della mostra, Fabbri, Milano 1991, pp. 254-255.

<sup>19</sup> Nella già menzionata Relazione di Restauro, Cesare Brandi non documenta la presenza di segni di cerniere, tuttavia non si può affatto escludere che l'Immagine facesse parte di un piccolo dittico o trittico.

<sup>20</sup> A. De Marchi, *Oggetti da maneggiare tra sacro e profano*, in M. Seidel, a cura di, *Da Jacopo della Quercia a Donatello. Le arti a Siena nel primo Rinascimento*, catalogo della mostra (Siena), Motta, Milano 2010, p. 358. La cura orafa e pittorica del supporto di simili oggetti, rimanda a certi modelli senesi della prima metà del Trecento (Simone Martini, Lippo Memmi, fratelli Lorenzetti), dittici o trittici, dove la chiusura delle ante riproponeva l'oggetto in una versione feriale, più sobria e aniconica, che probabilmente era quella degli interni domestici, confraternali o conventuali. L'apertura ne disvelava invece la preziosità, alimentandone l'aura sacrale, in maniera del tutto analoga alle cortine che d'ordinario mascheravano le pale d'altare, a partire dalla *Maestà* di Duccio, che venne provvista di un baldacchino (il "cappello") anche per ancorarvi le tende con una semplice immagine eucaristica fra due angeli; allo stesso modo, anche le tavole di devozione riquadrate potevano essere protette da una cortina.

<sup>21</sup> M. Medica, *Le Madonne di Vitale: immagini care al popolo, adatte ad una devozione tenera e quasi familiare*, in *Le Madonne di Vitale. Pittura e devozione a Bologna nel Trecento*, a cura dello stesso, catalogo della mostra (Bologna), Edisai, Ferrara 2010, pp. 7-8.

<sup>22</sup> *Le imagines pro-anima* conobbero una particolare diffusione presso gli ordini mendicanti; spesso realizzate per iniziativa di singoli donatori (perlopiù laici) a seguito di lasciti testamentari o donazioni, esse rivestivano le principali architetture interne della chiesa (pareti, pilastri, ecc.). Si trattava di immagini votive ad affresco spesso senza un ordine preciso, destinate ad affidare l'anima del committente alla misericordia di Dio nella speranza della Salvezza; non sempre erano di alta qualità (non necessitavano di costi elevati), al punto che potevano anche essere frequentemente cambiate o, addirittura, proibite (come nel caso del duomo di Orvieto). Su questo argomento: M. Medica, *Le Madonne...*, cit., pp. 12-13; M. Bacci, *Lo spazio dell'anima. Vita di una chiesa medievale*, Laterza, Roma-Bari 2005, pp. 108-109; più in generale: M. Bacci, *Investimenti per l'aldilà. Arte e raccomandazione dell'anima nel Medioevo*, Laterza, Roma-Bari, 2003.

<sup>23</sup> Una prassi consolidata era ad esempio quella di rappresentare i santi omonimi dei membri della famiglia del donatore.

<sup>24</sup> De Marchi (*Oggetti...*, cit., p. 359) preferisce parlare di devozione *personale*, più che *privata*, termine che rischia di alludere ad una dimensione laica e per forza domestica.

<sup>25</sup> La sacralità di questo tipo di immagini non riguarda più solo il

significato classico del termine, ma può essere qui interpretata in senso strettamente etimologico, laddove *sacer* è da intendersi in senso lato: *separato* rispetto alle cose *profane*, le cose del mondo (esterno); dunque la sacralità può essere ravvisata per esteso in tutto ciò che desideriamo sia “protetto” dal mondo esterno, un alveo di affettività, un invisibile circuito di emozioni che intendiamo preservare da quel che resta *davanti al recinto sacro* (*profanum*), dunque al suo *esterno*.

<sup>26</sup> Appesi al muro come li vediamo nei musei, troppo spesso gli altari vengono assimilati a pure immagini bidimensionali, facendoci smarrire la percezione corretta dell'oggetto, che era innanzitutto manipolabile: in genere avevano delle basi modanate e decorate, che li rendevano autonomi; lo sviluppo di simili apparati si arricchisce con la transizione al tardogotico, ma relativamente rara è la conservazione dei manufatti nella loro integrità. Un accessorio fondamentale dei trittici ad ante mobili era, ad esempio, il piede, nelle anconette ducchesche consistente in un semplice parallelepipedo dorato, ma che nel tempo divenne sempre più elaborato. Di tutt'altro genere era poi l'immagine mariana di formato semplice, quadrangolare, che poteva derivare dalla programmatica imitazione di un'icona, come nel caso della Madonna Advocata di Orte, replica di Taddeo di Bartolo da una famosa icona venerata nell'Urbe. Accanto a questi casi, si diffusero anche tavole mariane autonome, svincolate sia da tali imitazioni, che dal complemento di una valva cristologica, in forma di dittico. Seppur di dimensioni ragguardevoli (cm. 60x45), non nacquero come pale d'altare, ma come opere autonome e maneggevoli. Solo a cavallo tra Tre e Quattrocento si diffusero tavolette di devozione con altri temi, che non siano solo quelli mariani o cristologici, come le *Stimmate di San Francesco* o *San Girolamo* nel deserto o nello studio (A. de Marchi, *Oggetti...* cit., 2010, pp. 357-358).

<sup>27</sup> Un esempio su tutti, quello del cardinale de Foix, menzionato in M. Medica, *Le Madonne...*, cit., p. 9.

<sup>28</sup> C. Brandi, *Maestro di S. Maria in Porto Fuori...*, cit. Le immagini si trovano indicizzate in E. B. Garrison, *Italian romanesque panel painting: an illustrated index*, Florence 1949. Rosa D'Amico (*Tra Oriente e Occidente attraverso l'Adriatico*, in “Tra le due sponde dell'Adriatico: la pittura nella Serbia del XIII secolo e l'Italia”, Edisai, Ferrara, 1999, pp. 3-12) ha recentemente tentato di rileggere la pittura del Trecento riminese nell'ambito più ampio della coeva pittura adriatica, mettendo in luce gli apporti estetici dell'arte monastica serba, estrema propaggine dell'ultimo splendore bizantino. Secondo la studiosa, lo stesso Ordine francescano, a partire dal Duecento, non ha assunto solo il ruolo di sostenitore e divulgatore della cosiddetta “rivoluzione” giottesca, ma ha mantenuto relazioni culturalmente fertili con l'altra riva dell'Adriatico, fungendo da tramite per il passaggio di idee ed iconografie tra le due sponde.

<sup>29</sup> Sull'apparato iconografico del Codice di Manesse: P. Wapnewski, E. M. Vetter e M. V. Molinari, *Minnesanger: codex Manesse (Palatinus Germanicus 848): una scelta del grande manoscritto di Heidelberg*, FMR, Milano 1983.

<sup>30</sup> Quest'ultimo presumibilmente dovuto all'ossidazione dei pig-

menti. Non condivido dunque quanto descritto da M. Mazzotti (*La Madonna del Sudore*, “Avvenire d'Italia”, 19 maggio 1959), secondo cui la tunica sarebbe stata originariamente verde. Conformemente alla consuetudine rappresentativa, la tunica doveva in origine essere blu: poteva trattarsi del blu detto *della Magna* (già utilizzato negli affreschi giotteschi di Assisi, per citare un esempio), che, per quel suo comporsi di rame, tende ad ossidare in verde.

<sup>31</sup> R. Longhi, *Momenti della pittura bolognese* (1934), poi in *Opere complete di Roberto Longhi*, VI, *Lavori in Valpadana*, Sansoni, Firenze 1973, pp. 191-192.

<sup>32</sup> R. L. Pissetzky, *Storia del Costume e della Moda in Italia*, Istituto Editoriale Italiano, Milano 1964, II, p. 87. Secondo un'usanza tipicamente medievale, Jacopo Alighieri, figlio di Dante, stabilì che *come nove sono i cieli così nove devono essere le bellezze della donna*. Diversi autori anonimi stabiliscono persino una complicata suddivisione dei requisiti della bellezza perfetta in terne di caratteri determinati dal colore, dalla misura corta o lunga, dalla forma grossa o sottile. Ad esempio, tre cose devono essere bianche: la pelle, i denti, le mani; tre cose nere: gli occhi, i sopraccigli, le ciglia; tre cose rosse: le labbra, le guance, le unghie; tre cose lunghe: i capelli, il corpo, le mani; tre cose corte: i denti, gli orecchi, i piedi; e così via. Assai di moda sono anche le enumerazioni delle bellezze femminili contenute in numero prestabilito che però è diverso secondo gli autori, ora dieci, ora quindici, ora sette.

<sup>33</sup> E. Sestini, a cura di, *La bellezza d'una donna, versi d'Anonimo del buon secolo*, in R. Reiner, *Il tipo estetico della donna nel Medioevo*, A. G. Morelli, Ancona 1885, pp. 12-114.

<sup>34</sup> R. L. Pissetzky, *Storia...* cit., 1964, II, p. 98.

<sup>35</sup> La regalità della Beata Vergine del Sudore sembra dunque essere ulteriormente sancita dall'opulenza delle vesti che indossa: a corroborarne tale valenza, è opportuno ricordare che le leggi suntuarie emanate negli anni settanta del Trecento in alcuni centri della Toscana, intervennero a disciplinare l'uso di certi tipi di pelliccia, riservando il vaio, lo zibellino e l'ermellino alle mogli dei cavalieri e dei dottori (R. L. Pissetzky, *Storia...*, cit., II, p. 113).

<sup>36</sup> F. Faranda, *Tesori nascosti...*, cit., pp. 254-255.

<sup>37</sup> Già Boskovits aveva individuato in certo gusto esplicitamente gotico che caratterizza il motivo ornamentale a spartizione dei vari registri nel Cappellone di Tolentino, una precisa menzione delle soluzioni adottate da Pietro Lorenzetti negli affreschi del transetto della Basilica Inferiore di Assisi. Del resto la conoscenza precoce delle opere del pittore senese trova riscontro nello stile di Pietro anche nella *Croce* firmata di Urbania, laddove la carpenteria con il motivo (inconsueto allora per Rimini) dei terminali a forma di stella (diversi da quelli polilobati di matrice giottesca, che prenderanno piede nel riminese a partire dalla *Croce* del tempio Malatestiano), si fa garanzia della conoscenza dei modelli senesi da parte di Pietro. Benati invece ravvisa nel lacerto di *Crocifissione* in san Francesco a Ravenna un richiamo al medesimo soggetto lorenzettiano ad Assisi. Secondo Boskovits, il possibile viaggio assiate di Pietro sarebbe avvenuto attorno al 1319, prima cioè dell'occupazione ghibellina della città (1319-1322). In pro-

posito: M. Medica, *Pietro da Rimini e la Ravenna dei Da Polenta*, in D. Benati, a cura di, *Il Trecento riminese. Maestri e botteghe tra Romagna e Marche*, catalogo della mostra (Rimini), Electa, Milano 1995, pp. 94-111 e la bibliografia ivi menzionata.

<sup>38</sup> F. Zeri ed E. E. Gardner, *The Metropolitan Museum of Art. Italian Paintings. Florentine School*, The Metropolitan Museum of Art, New York 1971, pp. 112-113.

<sup>39</sup> Nel quadro del processo intentato all'Ordine dei cavalieri del Tempio da papa Clemente V, su interesse del re di Francia Filippo il Bello, l'inquisizione ai membri di quell'Ordine nell'Italia settentrionale venne assegnata a tre grandi inquisitori, fra i quali era l'arcivescovo Rinaldo da Concorrezzo, a cui venne affidato l'incarico di interrogare i cavalieri di Romagna. Per suo volere, l'inchiesta fu condotta con criteri di mitezza, come testimonia la decisione di non imprigionare gli imputati, concedendo loro la libertà provvisoria, e soprattutto quella di non sottoporli alla tortura, cui si ricorreva, invece, normalmente in tutti gli altri processi contro i templari. La discussione su questo punto si svolse nel concilio provinciale del 1311, a Ravenna. Due correnti erano rappresentate all'interno del sinodo: quella colpevolista, guidata dall'inquisitore domenicano, e quella innocentista, guidata dall'inquisitore francescano. Il processo ravennate si concluse con la dichiarazione di innocenza di tutti i templari inquisiti, decisione che non piacque a Clemente V. Pochi giorni dopo la conclusione del sinodo, il 27 giugno, il papa scrisse agli inquisitori dell'Italia settentrionale e, nella bolla *Dudum ad eliciendum*, chiese loro di

rifare il processo con minore prudenza e minore "negligenza", utilizzando la tortura e giustificandone l'uso in base ai "sacri canoni". Ma, mentre l'arcivescovo di Pisa ed il vescovo di Firenze, fino ad allora abbastanza miti per l'esempio dell'arcivescovo di Ravenna, obbedirono prontamente all'invito papale, e i processi in Toscana furono ripresi con abbondante uso della tortura, Rinaldo da Concorrezzo non si lasciò intimorire dalle pressioni del pontefice, e si attenne alle decisioni del concilio provinciale di Ravenna. Il processo contro i templari si concluse nel concilio generale di Vienne, inauguratosi il 16 ottobre 1311. Clemente V condannò l'Ordine, abolendolo per motivi insieme religiosi, politici ed economici, con la bolla *Vox in excelso* pubblicata il 3 aprile 1312. E che non la Chiesa ma il re di Francia fosse in realtà il promotore di quel processo, fu dimostrato dal fatto che il giudizio sui Templari venne affidato nel dicembre 1312 ad una commissione nominata esclusivamente da Filippo il Bello. Su Rinaldo da Concorrezzo: R. Caravita, *Rinaldo da Concorrezzo arcivescovo di Ravenna al tempo di Dante*, L. Olschki, Firenze 1964.

<sup>40</sup> Fu grazie alla compresenza del presule ravennate Rinaldo da Concorrezzo, di eccezionali qualità politiche, culturali e pastorali, che Guido Novello riuscì a costituire in città le condizioni più favorevoli al realizzarsi dell'invito ospitale rivolto a Dante esule e con esso del momento più prestigioso delle fortune del suo casato (A. Vasina, *Dai Traversari ai Da Polenta*, in Id., a cura di, *Storia di Ravenna. Dal Mille alla fine della signoria polentana*, Marsilio, Venezia 1993, III, p. 583).