

110

Giovanni Francesco da Rimini
(Rimini 1415-1420 ca. - Bologna entro il 1470)

Madonna dell'Umiltà e angeli

Tempera e oro su tavola, cm 70,5x53,5

Iscritto al retro della tavola: "Lippo dal Masi"

(difetti e restauri)

€ 35.000/40.000

La tavola, squisita testimonianza del periodo tardo di Giovanni Francesco da Rimini, proviene dagli eredi Bernasconi ed è già nota agli studi grazie a un ristretto numero di segnalazioni risalenti soprattutto ai primi decenni del Novecento, quando il pittore romagnolo ebbe una considerevole fortuna. A tre anni dalla riscoperta critica del maestro da parte di Corrado Ricci (*Giovanni Francesco da Rimini*, in "Rassegna d'arte", II, 9, 1902, pp. 134-135), il quadro fu pubblicato da Guido Cagnola (Una nuova opera di *Giovanni Francesco da Rimini*, in "Rassegna d'arte", V, 8, 1905, p. 127), che lo vide a Milano presso il banchiere e collezionista Achille Cantoni. È interessante notare che nel 1902 lo stesso Cantoni possedeva un'altra opera di Giovanni Francesco, la *Madonna* firmata e datata 1461 che fu acquistata da George Salting nel 1905, dopo rapidi passaggi di proprietà, e presto ceduta alla National Gallery di Londra (inv. NG 2118; V. Mosso, in *La fortuna dei primitivi. Tesori d'arte dalle collezioni italiane fra Sette e Ottocento*, catalogo della mostra a cura di A. Tartuferi e G. Tormen, Firenze 2014, pp. 204-205).

Procedendo lungo il secolo scorso, la tavola in esame comparve in un importante volume di Rezio Buscaroli (*La pittura romagnola del Quattrocento*, Faenza 1931, p. 57) e, subito dopo, nei fortunatissimi elenchi di Bernard Berenson (*Italian pictures of the Renaissance*, Oxford, 1932, p. 243), dove si rendeva nota la collocazione nel Castello di Milano (così nell'ed. italiana del 1936, p. 209); la stessa sede museale è indicata in un poco noto articolo di Luigi Centanni (*Le rapine di opere d'arte fatte alle Romagne sotto il primo regno italico*, in "Melozzo da Forlì", 6, 1939, pp. 319) e su una fotografia appartenuta a Federico Zeri conservata nella fondazione che porta il suo nome (scheda 28045). Il dipinto fu ricordato anche da Raimond van Marle (*The development of the Italian schools of painting, XV: The Renaissance painters of Central and Southern Italy*, L'Aia 1934, pp. 42-44, 46 nota 2), con qualche confuso sbalottamento fra Milano e la collezione Johnson di Filadelfia; di questo passaggio americano, assai dubbio, è fatta menzione nel fondamentale articolo monografico di Serena Padovani (*Un contributo alla cultura padovana del primo Rinascimento: Giovanni Francesco da Rimini*, in "Paragone", XXII, 259, 1971, p. 30 nota 46), quando già la tavola era indicata come homeless nelle nuove liste di Berenson (*Italian pictures of the Renaissance. Central Italian and North Italian schools*, 3 voll., Londra 1968, vol. 1, p. 184; vol. 2, tav. 635). Se la più recente segnalazione - in collezione privata a Milano - si deve a Eliot W. Rowlands (*New additions and proposals for the work of Giovanni Francesco da Rimini*, in "Paragone", XLVII, 5-7, 1996, p. 61), va ricordata l'esistenza, presso gli ultimi proprietari, di un'expertise di Carlo Volpe, il quale possedeva una bella riproduzione fotografica con l'indicazione delle misure corrette (ora all'Università di Bologna, nel fondo fotografico Volpe).

Per comprendere un po' meglio la storia del dipinto ci viene in soccorso ancora una volta Berenson: nella fototeca della Villa ai Tatti, sul retro di una riproduzione, è puntualizzato che nel 1926 la *Madonna* si trovava nel castello milanese, in prestito. Questo da un lato ci conferma la permanenza nell'importante sede, dall'altro chiarisce che si trattò effettivamente di un deposito temporaneo; non sappiamo se lo spostamento avvenne ancora dalla collezione di Cantoni, ma possiamo almeno supporre, stando alle suddette informazioni, che tale deposito ebbe inizio in un periodo compreso fra il 1905 e il 1926, terminando fra il 1939 e il 1968.

Giovanni Francesco da Rimini, pittore girovago, lavorò nei decenni centrali del Quattrocento in alcuni dei principali centri artistici della penisola, da Padova a Perugia, da Firenze a Bologna, incrociando i percorsi di personalità ben più note: Jacopo Bellini, Antonio Vivarini e Giovanni d'Alemagna, Donatello, Piero della Francesca, Filippo Lippi, Marco Zoppo, per citare solo una selezione di colleghi che in qualche modo lasciarono il segno sulla sua arte. Eppure quello del romagnolo fu in sostanza un percorso solitario e defilato, in cui la costante attenzione ai grandi fatti figurativi del tempo, anche i più moderni, dovette venire a patti col forte attaccamento a vari elementi tipici del Gotico al suo crepuscolo. Se un conoscitore sensibile come Roberto Longhi (*Officina Ferrarese*, Roma 1934, ried. Firenze 1956, p. 16) lo definì "gentilissimo pittore provinciale", deve essere proprio per questo suo mantenersi con cautela ai margini delle novità; e infatti il nome di Giovanni Francesco compare sia fra i pittori riuniti dallo stesso Longhi sotto l'etichetta di "Rinascimento umbratile", sia fra i rappresentanti di quello che Zeri chiamò "Pseudo-Rinascimento". Nel corso dei suoi vari spostamenti il maestro romagnolo seppe comunque mantenere un linguaggio coerente e personale, trovando finalmente una certa stabilità a Bologna, dove infatti, fra il sesto e il settimo decennio del secolo, ottenne diversi incarichi rilevanti e nacquerò i suoi figli (all'opera complessiva del pittore è stata dedicata la tesi di dottorato realizzata dallo scrivente sotto la guida del prof. Daniele Benati:

V. Mosso, *Giovanni Francesco da Rimini. Un percorso fra tradizione e rinnovamento nella pittura italiana di metà Quattrocento*, Università di Bologna, 2012).

Nella città dei Bentivoglio dovette vedere la luce anche questa preziosa *Madonna dell'Umiltà*, unico esempio, nella produzione nota del pittore, di tale soggetto giunto ormai all'apice della sua fortuna. Che si tratti di un'opera proveniente da Bologna è suggerito dalla scritta antica "Lippo dal Masi" sul retro della tavola, evidente riferimento a Lippo di Dalmasio, protagonista della pittura felsinea fra la fine del Trecento e l'inizio del Quattrocento. A Lippo, detto anche "delle Madonne", spettano in effetti alcune *Madonne dell'umiltà*, cosa che può aver contribuito a riferirgli questo dipinto, ma l'analisi stilistica ci orienta immediatamente verso una stagione figurativa posteriore, senza lasciare alcun dubbio sulla sua paternità. I confronti spendibili sono numerosi, soprattutto quando si considerano le opere bolognesi, a partire dalle due firmate e datate: la pregevole *Madonna in trono col Bambino e angeli musicanti* del 1459 nel Museo di San Domenico (ritagliata dallo scomparto centrale di un importante polittico realizzato con tutta probabilità per la stessa chiesa domenicana) e la citata *Madonna col Bambino e angeli* del 1461 a Londra, già in collezione Hercolani. Della prima è ripreso il volto della Vergine, con inclinazione e tratti somatici quasi sovrapponibili, mentre gli angeli che fanno capolino nella seconda sono ora impegnati a reggere la preziosa cortina, richiamando esempi particolarmente diffusi in ambito fiorentino.

Altri confronti analoghi sono poi possibili, per fare qualche esempio, con le *Madonne* della Walker Art Gallery di Liverpool, del Walters Art Museum di Baltimora, della Narodna Galerija di Lubiana e con quella già in collezione Brancadoro e recentemente passata presso Altomani, dove ritroviamo, ancora più accentuato, l'atteggiamento curiosamente capriccioso del Bambino con le braccia conserte; in accordo con l'indizio offerto dall'antica scritta sul retro della tavola in esame, sono tutti frutti dell'attività più matura del maestro riminese, sostanzialmente spesa a Bologna. Vale ancora la pena mettere in evidenza la palmare corrispondenza fra la vegetazione che si intravede nell'aiuola tardogotica e quella del prato fiorito calpestato dai due Santi già all'Art Center di Zanesville (passati in asta da Sotheby's a New York il 27 gennaio 2006); ancor più significativa appare poi la derivazione della mano di Maria da quella del Padre Eterno nel raffinato tondo del Brooklyn Museum. In entrambi i casi si tratta verosimilmente di pezzi provenienti dal citato polittico del 1459, che doveva costituire l'esito più impegnato e raffinato, oltre che influente, della prima fase bolognese del pittore.

Sulla scorta delle precedenti osservazioni la *Madonna dell'Umiltà* andrà considerata un lavoro del settimo decennio, in cui l'artista conferma la propria posizione in bilico fra vecchio e nuovo. È sintomatico di tale atteggiamento il modo in cui sono realizzate le aureole: questi dischi tridimensionali e scorticati rivelano una competenza prospettica tutt'altro che scontata, in grado di convivere serenamente con una tecnica preziosa fatta di graniture e incisioni sulla doratura a guazzo; ed è interessante scoprire, soprattutto nel nimbo della Vergine, che la stessa granitura è distribuita irregolarmente concentrandosi in grappoli, con l'intento di creare effetti luminosi tali da amplificare la reale concretezza del disco dorato facendolo emergere dal fondo oro del drappo d'onore. Tutta la cortina è poi granita simulando i motivi decorativi di un broccato vegetale che al contempo ricrea un *hortus conclusus* aureo, cosparso di fiori e frutti - basti pensare alla melagrana che compare qua e là - pregni di simbologia.

Come spesso accade nei dipinti di analogo soggetto, l'umiltà della Vergine è accompagnata da alcune allusioni alla sua regalità, e così il drappo dorato, richiudendosi a protezione del gruppo sacro, mette in mostra la fodera di ermellino (che è anche un ulteriore rimando alla verginità di Maria), mentre nel basamento in pietra della recinzione si intravedono specchiature di porfido rosso antico, materiale lapideo d'eccellenza inserito da Giovanni Francesco anche nella *Madonna* londinese del 1461.

È evidente che rispetto alla *Madonna* del 1461 - dalla materialità assai più sobria, ma densa di soluzioni moderne e di un certo gusto archeologico - l'arte del riminese è qui giocata soprattutto sulla ricchezza materica e simbolica. Se oggi questa capacità di cambiare registro non dovrebbe stupire, certo doveva apparire del tutto normale agli occhi dei colleghi di Giovanni Francesco a Bologna, primo fra tutti Cristoforo di Benedetto; lo si comprende in particolare dai pezzi che fecero parte del polittico del 1467 già in San Prospero, dove è chiaro il tentativo di adeguarsi a certe soluzioni spaziali e plastiche del romagnolo, mentre il fondo oro è operato a *ramages* con effetti simili a quelli che abbiamo appena considerato. Al di là di qualche differenza tecnica, esiti analoghi si ritrovano, ancora nel capoluogo emiliano, nel più noto *Crocifisso* del Museo di San Giuseppe, dipinto pochi anni prima da Marco Zoppo, altro inevitabile (e più alto) punto di riferimento per il meno dotato Cristoforo (su queste relazioni, che nella Bologna fra sesto e settimo decennio del Quattrocento coinvolgono anche Tommaso Garelli, si veda ora G. A. Calogero, *Marco Zoppo ingegno sottile. Pittura e Umanesimo tra Padova, Venezia e Bologna*, Bologna 2020, pp. 163-179).

In conclusione, l'accattivante *Madonna dell'Umiltà*, collocabile nella prima metà degli anni sessanta del secolo, è testimone di un momento particolarmente intenso nel percorso di Giovanni Francesco; un momento durante il quale la "Felsina pittrice" si preparava a uscire dalla stagione tardogotica che tanto l'aveva segnata, potendo contare anche sull'apporto raffinato e moderatamente moderno di questo "pittore assai attraente tanto per la sua arte ingenua e sincera quanto per la sua spiccata individualità" (F. Mason Perkins, *Una tavola di Giovanni Francesco da Rimini*, in "Rassegna d'arte umbra", III, 4, 1921, p. 99).

Valerio Mosso

