

Gianluca del Monaco

Vitale da Bologna, il principale pittore bolognese del Trecento, è il secondo protagonista del racconto storico che Francesco Arcangeli traccia all'interno del saggio steso in occasione della mostra *Natura ed espressione nell'arte bolognese emiliana* (1970)¹, mostra, e saggio introduttivo, che, come noto, portavano a maggior sintesi un personalissimo disegno storiografico tracciato dallo studioso attraverso i secoli dell'arte emiliana e bolognese durante i primi corsi tenuti all'Università di Bologna, svoltisi nei tre anni accademici precedenti e riuniti sotto il titolo di *Corpo, azione, sentimento, fantasia: naturalismo ed espressionismo nella tradizione artistica emiliano-bolognese*. I testi datiloscritti delle lezioni sono stati pubblicati alcuni anni orsono da Vanessa Pietrantonio per i tipi del Mulino². Questo contributo si concentrerà sulla parte relativa a Vitale nel

* Una prima versione di questo testo è stata presentata in occasione di un seminario su Francesco Arcangeli, promosso dal Dipartimento dei Beni Culturali dell'Università di Bologna, tenutosi presso il medesimo Dipartimento l'8 e il 9 aprile 2021, curato da Giacomo Alberto Calogero e Pasquale Fameli, che ringrazio per l'invito a partecipare e il fruttuoso scambio d'idee, cui nell'occasione hanno preso parte tra gli altri anche Daniele Benati e Massimo Ferretti. Sul tema ho inoltre potuto giovarmi del confronto con Fabio Massaccesi. Il lavoro presentato in questo articolo rientra tra le attività del gruppo di ricerca Il fare pensato. Storia dell'arte, critica e teoria, costituito presso il Dipartimento delle Arti dell'Università di Bologna.

1 F. Arcangeli, *Natura ed espressione nell'arte bolognese emiliana*, catalogo della mostra (Bologna, Palazzo dell'Archiginnasio, 12 settembre-22 novembre 1970), Bologna 1970, p. 27. Sul progetto espositivo, di fondamentale importanza per comprendere il pensiero critico di Arcangeli, almeno: A. Ottani Cavina, G. Romano, *A Bologna la più importante mostra dell'autunno*, "Bolaffi Arte", I, 3, 1970, pp. 20-22; C. Gnudi, *Il Trecento bolognese nell'opera e nella vita di Francesco Arcangeli*, in F. Arcangeli, *Pittura bolognese del '300. Scritti di Francesco Arcangeli*, Bologna 1978, pp. 5-13, in particolare pp. 11-12; M. Scolaro, *Prefazione*, in Arcangeli, *Natura ed espressione*, cit. (rist. anast. Bologna 2003), pp. VII-XXXI; A. Rizzi, *Francesco Arcangeli scrittore*, Bologna 2004, pp. 125-133.

2 F. Arcangeli, *Corpo, azione, sentimento, fantasia: naturalismo ed espressionismo nella tradizione artistica emiliano-bolognese. Lezioni 1967-1970*, I-II, a cura di V. Pietrantonio, Bologna 2015. Lo stesso Arcangeli (*Natura ed espressione*, cit. [vedi nota 1], p. 17) dichiarava la dipendenza di *Natura ed espressione* dai tre corsi universitari in apertura del saggio. I singoli corsi furono dedicati rispettivamente a Wiligelmo e Vitale da Bologna (a.a. 1967-1968; *Corpo, azione, sentimento, fantasia*, cit. [vedi *supra*], I, pp. 45-229), Amico Aspertini (a.a. 1968-1969; *Corpo, azione, sentimento, fantasia*, cit. [vedi *supra*], I, pp. 233-333) e Lodovico Carracci, Giuseppe Maria Crespi, Giorgio Morandi (a.a. 1969-1970; *Corpo, azione, sentimento, fantasia*, cit. [vedi *supra*], II, pp. 9-269). Il registro delle lezioni del primo corso, conservato nell'archivio Arcangeli della Biblioteca comunale dell'Archiginnasio (BCA, Archivio Angelo, Gaetano, Bianca e Francesco Arcangeli, *Carte Francesco Arcangeli, Attività accademica*, b. 102, fasc. 19, Registro delle lezioni 1967-1968) è stato pubblicato in: F. Arcangeli., *Corpo, azione, sentimento, fantasia: naturalismo ed espressionismo nella tradizione artistica emiliano-bolognese* [1967], in Id., *Uno sforzo per la storia dell'arte. Inediti e scritti rari*, a cura di L. Cesari, Parma 2004, pp. 33-66, in particolare pp. 59-65. Rispetto a quest'ultimo documento, le dispense del primo anno accademico sembrano fermarsi al 2 marzo 1968: mancherebbero dunque le ultime

saggio del 1970, la sezione del testo di Arcangeli rimasta meno considerata negli studi, indagando soprattutto il confronto del critico con la fondamentale rivalutazione dell'artista e della produzione pittorica del Trecento bolognese nel suo complesso operata dal maestro Roberto Longhi, scomparso il 3 giugno di quello stesso anno.

Tuttavia, credo sia prima opportuno ricordare brevemente i principali scritti dedicati da Arcangeli al Trecento bolognese, a partire dalla tesi di laurea, discussa con Longhi a Bologna nel 1937 su Jacopo di Paolo: come ha giustamente evidenziato Fabio Massaccesi, cui si deve la pubblicazione di questo testo nel 2011³, si trattava di un pittore che per i suoi caratteri neogiotteschi appariva quantomeno problematico rispetto alla riscoperta critica del Trecento bolognese in termini fieramente anticlassici portata avanti da Longhi nella prolusione al primo corso tenuto a Bologna nell'anno accademico 1934-1935 e nelle lezioni di quell'anno e del successivo, fondamentali per la formazione dello stesso Arcangeli, e che vedeva appunto in Vitale il suo campione⁴. Proprio su Vitale Arcangeli

quattordici lezioni, dalla ventesima del 10 maggio alla trentatreesima dell'8 giugno, che riguardavano in gran parte proprio Vitale. Ho rintracciato i testi relativi alle sole lezioni dalla ventidesima del 16 maggio alla ventiseiesima del 25 maggio, che s'interrompe però bruscamente a metà di una frase, in un opuscolo inedito conservato presso la Biblioteca delle Arti dell'Università di Bologna. Sulla prima pagina si trova l'intitolazione «Vitale da Bologna» e in alto a destra un'annotazione a matita segnala: «Anno Accademico '67/'68 prosecuzione del Wiligelmo» (Id., *Vitale da Bologna* [1968], p. 119). In effetti, la numerazione delle pagine va da 119 a 144, in continuità dunque con la dispensa della prima parte custodita nella medesima istituzione. I registri dei due anni successivi, custoditi presso l'Archivio Storico dell'Università di Bologna, non sono mai stati pubblicati. Per l'anno 1968-1969 non sembra essere state inserite nelle dispense la terza lezione, di carattere introduttivo e metodologico, tenuta il 20 marzo 1969 dopo la sospensione per l'occupazione studentesca tra gennaio e la metà di marzo. L'argomento riportato dal docente recita: «La storia dell'arte come disciplina autonoma o eteronoma. Il suo eventuale inquadramento in un regime dipartimentale. Propensione a considerarla un dipartimento autosufficiente. Il corso interrotto nel '67-'68 e proseguito nel '68-'69 come proposta di una storia specifica; risultato di un'esperienza vissuta in determinate condizioni di luogo e di tempo. Da Wiligelmo a Vitale all'Aspertini a Lodovico Carracci al Crespi al Morandi 'di materia'». Ho rinvenuto alcuni appunti manoscritti stesi in vista di questa lezione nell'archivio Arcangeli dell'Archiginnasio: BCA, *Archivio Angelo, Gaetano, Bianca e Francesco Arcangeli, Carte Francesco Arcangeli, Attività accademica*, b. 102, fasc. 20, Appunti e tavole. Corso 1968-1969.

3 F. Massaccesi, *Francesco Arcangeli nell'officina bolognese di Longhi. La tesi su Jacopo di Paolo*, 1937, Cinisello Balsamo 2011, pp. 79-80.

4 R. Longhi, *Momenti della pittura bolognese*, «L'Archiginnasio», XXX, 1935, pp. 111-135, ora in Id., *Lavori in Valpadana dal Trecento al primo Cinquecento. 1934-1964*, Firenze 1973, pp. 189-205, in particolare pp. 189-193; Id., *La pittura del Trecento nell'Italia settentrionale /1934-1935/*, Ivi, pp. 3-90, in particolare pp. 3-76; Id., *Il tramonto della pittura medioevale nell'Italia del Nord /1935-1936/*, Ivi, pp. 91-153, in particolare pp. 97-98. A questo proposito richiamo le inequivocabili parole dello stesso Arcangeli (*Corpo, azione, sentimento, fantasia*, cit. [vedi nota 2], I, pp. 45-46) nell'introduzione al corso 1967-1968: «Mi rifaccio ai primi traumi ammirativi, subiti di fronte alla sequenza d'immagini della pittura trecentesca bolognese che Longhi faceva passare sullo schermo, rivelandoci, con la sua parola penetrante e ineguagliabile, il tesoro d'una grande tradizione locale, che stava forse dentro di noi, ma oscura come qualche cosa di subconscio, quasi di prenatale. [...] Ma dei primi corsi di Longhi io porto, vi ripeto, una traccia indelebile: essi, rivelandomi l'esistenza potente d'una grande tradizione di Val Padana, ben distinta da quella tosco-romana, o anche veneziana, mi hanno costituito una prima radice di quello che è stato poi il mio lavoro, quale che ne possa essere il valore. Non fu soltanto, un incontro con la storia dell'arte; fu – direi – un incontro, attraverso quelle immagini, con me stesso, con i tramandi più originali e profondi della mia terra». Sui tempi e le circostanze dei primi corsi bolognesi, avviatisi il 28 febbraio 1935 con la celebre prolusione, di recente: A. Cascone, *Gli allievi bolognesi di Roberto Longhi. Arcangeli, Bassani, Bertolucci e Pasolini narratori d'arte*, Padova 2021, pp. 59-60; D. Benati, *Momenti della pittura bolognese*, in R. Longhi, *Da Cimabue a Morandi*, a cura di C. Acidini e M.C. Bandera, Torino

intervenne approfonditamente per la prima volta nel 1948 in un articolo su “Proporzioni”, la rivista fondata da Longhi prima di “Paragone”, dove restituiva alla giovinezza del pittore bolognese un frammentario affresco raffigurante la *Resurrezione* scoperto nel chiostro dei morti di San Francesco tra il 1935 e il 1937, staccato nel 1957⁵, e riconduceva la croce dipinta di San Giovanni in Monte al presunto Jacopino dei Bavosi, intorno al 1360⁶; due anni dopo, questa volta sulla neonata *Paragone*, esaminava alcuni affreschi attribuiti a Jacopino in Sant’Anastasia a Verona⁷; infine, nel 1967 ripercorreva lo svolgi-

2024, pp. 211-213. Per una panoramica aggiornata sull’opera di Vitale di Aimo degli Equi (documentato dal 1330, già morto nel 1361): D. Benati, *Percorso di Vitale*, in *Le Madonne di Vitale. Pittura e devozione a Bologna nel Trecento*, catalogo della mostra (Bologna, Museo Civico Medievale, 20 novembre 2010-20 febbraio 2011), a cura di M. Medica, Ferrara 2010, pp. 19-31; G. del Monaco, ad vocem *Vitale di Aimo degli Equi*, in *Dizionario biografico degli italiani*, XCIX, Roma 2020 (con bibliografia precedente; [https://www.treccani.it/encyclopedie/vitale-di-aimo-degli-equì_\(Dizionario-Biografico\)](https://www.treccani.it/encyclopedie/vitale-di-aimo-degli-equì_(Dizionario-Biografico)) [ultimo accesso: 8 maggio 2024]).

5 F. Arcangeli, *Un Vitale e uno Jacopo da Bologna*, “Proporzioni”, II, pp. 63-74, ora in Id., *Pittura bolognese*, cit. (vedi nota 1), pp. 19-28, in particolare pp. 19-22. Sul dipinto, depositato nella Pinacoteca Nazionale di Bologna dal 1958 e oggi posticipato agli ultimi anni della carriera di Vitale, dato che verosimilmente decorava un’arca sepolcrale in corrispondenza della cappella di Santa Chiara, relativamente alla quale Guido Lambertini stipulò accordi per futuri lavori con maestro Pietro da Montechiaro nel 1352: M. Medica, in *Per la Pinacoteca Nazionale di Bologna. Vitale da Bologna*, a cura di R. D’Amico e M. Medica, Bologna 1986, pp. 128-131, n. 15; D. Benati, in *Pinacoteca Nazionale di Bologna. Catalogo generale*, I, *Dal Duecento a Francesco Francia*, Venezia 2004, p. 96, n. 21.

6 Arcangeli, *Un Vitale*, cit. (vedi nota 5), pp. 22-28. Il riferimento a Jacopino, indipendentemente sostenuto anche da Longhi, era stato già reso noto nel 1940 (Ivi, p. 28 nota 12). La croce rappresenta gli esiti estremi nei primi anni trenta del gruppo di opere raccolte intorno alla *Crocifissione Campana* di Avignone (Musée du Petit Palais, inv. M.I. 402), il quale costituisce uno dei due segmenti in cui parte della critica ha proposto di distinguere la produzione già riferita al pittore noto come Pseudo-Jacopino dopo la sua anticipazione alla prima metà del Trecento, che ha reso non più sostenibile la precedente identificazione con l’artista documentato con il nome di Jacopino di Francesco dei Bavosi o dei Papazzoni dal 1343 al 1383. Per gli sviluppi recenti della complicata vicenda critica, almeno: A. Volpe, *Proposte sulla pittura bolognese dei primi decenni del Trecento*, “Arte cristiana”, LXXXIII, 771, 1995, pp. 403-414; D. Benati, *Tra Giotto e il mondo gotico: la pittura a Bologna negli anni di Bertrando del Poggetto*, in *Giotto e le arti a Bologna al tempo di Bertrando del Poggetto*, catalogo della mostra (Bologna, Museo Civico Medievale, 3 dicembre 2005-28 marzo 2006), a cura di M. Medica, Cinisello Balsamo 2005, pp. 55-77, in particolare pp. 55-58; M. Medica, *Les arts à Bologne dans la première moitié du Trecento: peinture, sculpture et miniature*, in *Bologne et le pontifical d’Autun. Chef-d’œuvre inconnu du premier Trecento*, catalogo della mostra (Autun, Musée Rolin, 12 settembre-9 dicembre 2012), Langres 2012, pp. 28-67, in particolare pp. 35-38; A. Randazzo, *Una committenza laica nel Trecento bolognese: il politico e l’antependium dello Pseudo Jacopino per Santa Maria Nuova*, “Critica d’Arte”, LXXX, s. IX, 15-16, 2022, pp. 19-31, in particolare pp. 26-27, dove lo studioso torna all’ipotesi di un unico autore, invero mai del tutto abbandonata negli studi. Sulla croce di San Giovanni in Monte: A. Volpe, in *Giotto e le arti a Bologna*, cit. (vedi *supra*), pp. 200-201, n. 33.

7 F. Arcangeli, *Affreschi veronesi di Jacopino di Francesco*, “Paragone”, I, 9, pp. 35-42, ora in Arcangeli, *Pittura bolognese*, cit. (vedi nota 1), pp. 29-34. Il *Battesimo* della cappella Cavalli era stato restituito da Longhi (*La pittura del Trecento*, cit. [vedi nota 4], p. 76) al suo “Cugino dei Riminesi”, il pittore di cui più tardi accettò esplicitamente l’identificazione con Jacopino di Francesco (Id., *Il tramonto*, cit. [vedi nota 4], p. 98; Id., *Piano consistenza e significato di questa mostra*, in *Guida alla mostra della pittura bolognese del Trecento*, Bologna 1950, pp. 11-24, ora come *Mostra della pittura bolognese del Trecento*, in Id., *Lavori in Valpadana*, cit. (vedi nota 4), pp. 155-187, in particolare p. 162), accogliendo un’intuizione di Francesco Filippini (*Jacopo Avanzi pittore bolognese del Trecento*, “Atti e memorie della R. Deputazione di Storia Patria per le Province di Romagna, s. IV, II, 1911-1912, pp. 397-432, in particolare pp. 420-423), mentre Luigi Coletti (*I primitivi*, III, *I padani*, Novara 1947, p. XXXIX) vi aveva aggiunto la *Madonna con il Bambino tra quattro santi* sulla parete d’accesso alla cappella Giusti, a cui lo stesso Longhi aveva successivamente riunito la vicina *Madonna con il Bambino e un santo vescovo* all’ingresso della cappella Salerni, in un secondo momento da Arcangeli (*Natura*

mento della pittura trecentesca bolognese dopo Vitale a partire dai dipinti presenti nella Basilica di San Giacomo Maggiore⁸; tutti questi scritti sarebbero stati poi ripubblicati insieme al saggio introduttivo di *Natura ed espressione* in un volume uscito postumo nel 1978, commissionato inizialmente ad Arcangeli stesso⁹.

Concentrandoci ora sul saggio del 1970, come si diceva, Vitale vi compare come il secondo protagonista del racconto di Arcangeli, dopo la personalità fondante di Wiligelmo; lo studioso premette all'analisi dell'opera del pittore trecentesco un passaggio nodale che ne individua il ruolo di capostipite del particolare carattere che l'arte di Bologna viene a ricoprire nell'ambito del naturalismo padano: dal seme della «natura» e del «corpo fisico» gettato da Wiligelmo all'inizio del XII secolo, per «una tradizione inconsapevole, di costume e di vita altrettanto che d'arte», un «tramando», come lo chiama Arcangeli¹⁰, nascono più tardi declinazioni diverse nell'arte dell'Italia settentrionale, in particolare una più «espressiva» a Bologna, «qualche cosa di estroverso e d'ardente», e una «introversa, malinconica» nell'area lombarda, “lombarda” in questo caso nell'odierna accezione amministrativa¹¹; non è questa la sede per riesaminare a

ed espressione, cit. [vedi nota 1], p. 142) riferita ad Andrea de' Bartoli. Daniele Benati (*Pittura del Trecento in Emilia Romagna*, in *La pittura in Italia*, II.1, *Il Duecento e il Trecento*, a cura di E. Castelnuovo, Milano 1986, pp. 193-232, in particolare p. 231 nota 49) e Mauro Lucco (*Pittura del Duecento e del Trecento nelle province venete*, Ivi, pp. 113-148, in particolare pp. 116-117, 119) hanno preferito pensare per i tre affreschi alla mano di un artista veronese operante entro la metà del secolo, mentre Andrea De Marchi (*Tavole veneziane, frescanti emiliani e miniatori bolognesi. Rapporti figurativi tra Veneto ed Emilia in età gotica*, in *La pittura emiliana nel Veneto*, a cura di S. Marinelli e A. Mazza, Modena 1999, pp. 1-44, in particolare pp. 14-15) ha ribadito l'origine bolognese del pittore, pur riconoscendovi un tentativo di adattamento al contesto locale. Non apportano sostanziali novità al dibattito: F. Piccoli, *Altichiero e la pittura a Verona nella tarda età scaligera*, Sommacampagna 2010, pp. 8, 10 nota 30; F. Pietropoli, *La decorazione pittorica nella chiesa di Santa Anastasia*, in *La Basilica di Santa Anastasia a Verona. Storia e restauro*, Verona 2011, pp. 51-73, in particolare p. 60.

8 F. Arcangeli, *Pittura bolognese del '300 in San Giacomo Maggiore*, in *Il tempio di San Giacomo Maggiore in Bologna*, a cura di C. Volpe, Bologna 1967, pp. 101-115, ora in Id., *Pittura bolognese*, cit. (vedi nota 1), pp. 37-54.

9 Ivi, pp. 19-76.

10 Un modo di avanzamento della storia ulteriore e compresente rispetto al processo «dialettico» di matrice hegeliana inizia a essere individuato coerentemente dallo studioso con il termine di «tramando» a partire dalla conclusione della monografia sul Bastianino (F. Arcangeli, *Il Bastianino*, Milano 1963, pp. 49-50), come ha evidenziato Massimo Ferretti (*Una tesi a Bologna, relatore Francesco Arcangeli*, in A. Lugli, *Medardo Rosso*, a cura di M. Ferretti, Torino 1996, p. 89), per giungere infine alla lucida riflessione esposta nello *Spazio romantico* del 1972, in parte anticipata nelle lezioni inedite del 1967-1968 (Arcangeli, *Vitale*, cit. [vedi nota 2], p. 141) e all'inizio del corso 1968-1969 (Arcangeli, *Corpo, azione, sentimento, fantasia*, cit. [vedi nota 2], I, pp. 235-236): «Accettare anche questo modo del tramando (che è una tradizione apparentemente non costituita) mi pare possa arricchire le possibilità di articolazione e diramazione della storia dell'arte; le sue implicazioni di vita, di civiltà, di pensiero; i suoi spessori esistenziali. In questo senso vien meno l'univoca “sostituzione” d'un'epoca nuova rispetto al passato; che non è più cosa morta, ma torna, vien riconosciuto anzi, come strato infinitamente proliferante della nostra coscienza» (Id., *Lo spazio romantico*, “Paragone”, XXIII, 271, 1972, pp. 3-26, ora in Id., *Dal romanticismo all'informale*, I, *Dallo «spazio romantico» al primo Novecento*, Torino 1977, pp. 3-22, in particolare p. 16). Sul tema, di recente: L. Cesari, *Tempo, storia e romanticismo nella critica d'arte di Francesco Arcangeli*, in *Uno sforzo*, cit. (vedi nota 2), pp. 130-173, in particolare pp. 150, 162-163; Rizzi, *Francesco Arcangeli*, cit. (vedi nota 1), pp. 3-4; V. Pietrantonio, in Arcangeli, *Corpo, azione, sentimento, fantasia*, cit. (vedi nota 2), I, pp. 39-40; F. Milani, *Le forme della luce. Francesco Arcangeli e le scritture di “tramando”*, Bologna 2018, pp. 24-34.

11 Arcangeli, *Natura ed espressione*, cit. (vedi nota 1), pp. 26-27.

dovere l'interpretazione critica che Arcangeli propone dell'opera di Wiligelmo a fondamento della lettura complessiva dell'arte bolognese da lui offerta¹², ma pare opportuno ricordare almeno sinteticamente cosa qui s'intenda per «natura» e «corpo fisico».

Delle celebri sculture della cattedrale modenese Arcangeli evidenzia un'arte fisica e concreta che le stacca significativamente rispetto al resto della produzione romanica europea, questa fisicità dell'arte di Wiligelmo è per Arcangeli intuizione ed espressione – per utilizzare due termini di origine crociana centrali per il pensiero critico dello studioso bolognese¹³ – del rapporto primigenio dell'uomo con il ritmo naturale profondo, interno alle cose; la «natura» è intesa non come un dato fenomenico esterno da imitare o astrarre, ma una vera e propria energia generativa con cui l'uomo entra in consonanza, in «correlazione esistenziale», a partire dal sentimento della fisicità del proprio corpo¹⁴. Wiligelmo è per Arcangeli uno di quegli individui che hanno espresso nelle arti visive il rapporto originario dell'essere umano con la vita, l'esserci in un *hic et nunc* che è prima di tutto quello del proprio corpo, in questo senso Wiligelmo costituisce l'atto fondativo di una linea naturalistica in termini esistenziali che riemergerà in alcuni momenti e in alcuni artisti dell'arte dell'Italia settentrionale e in particolare di Bologna¹⁵, «uno dei luoghi capitali di questa condizione»¹⁶.

12 F. Arcangeli., *Tracce di Wiligelmo a Cremona*, “Paragone”, II, 21, 1951, pp. 7-20; Id., *Corpo, azione, sentimento, fantasia*, cit. (vedi nota 2), I, pp. 66-219, 239-250, II, 23-32; Id., *Natura ed espressione*, cit. (vedi nota 1), pp. 21-26. Rimando inoltre a: S. Bulgarelli, *Il Wiligelmo di Francesco Arcangeli*, “Paragone”, LVI, s. III, 63, pp. 3-20; F. Massaccesi, *Francesco Arcangeli e “il corpo allegro” di Wiligelmo*, in *Immagini latenti. Cortocircuiti tra visivo e verbale nel Novecento*, a cura di G.A. Calogero, G. del Monaco, P. Fameli, Bologna 2024, pp. 9-34.

13 «L'uomo sente, prima di tutto, oscuramente, il proprio corpo come entità fisica; e nessuno in arte, più di Wiligelmo, ha intuito ed espresso l'inevitabilità di quella presenza e di quel respiro» (Arcangeli, *Natura ed espressione*, cit. [vedi nota 1], p. 21). Sull'importanza per Arcangeli della concezione della forma artistica come intuizione-espressione: Id., *Corpo, azione, sentimento, fantasia*, cit. (vedi nota 2), I, p. 50, insieme a quanto osserva, con opportuno richiamo dell'*Estetica* di Benedetto Croce, V. Pietrantonio, Ivi, p. 222 nota 6.

14 «Lo scambio con la natura accade, nelle grandi ‘province’ del mondo, in profondità, secondo i ritmi e i modi d'un processo che, in confronto al mondo visibile, non si pone come descrizione imitativa, ma come correlazione esistenziale. [...] in nessuno dei nostri autori la natura ha il significato d'una entità data e immobile, da imitare per descrizione. Ad esempio, anche quando il Crespi è più oggettivo, la sua capacità di presa sul reale sottintende sempre la presa su un'entità più profonda e segreta, che è la natura nei suoi sensi riposti, nel suo flusso, lento o accelerato, ma sempre originato da una energia che si muove dall'interno delle cose» (Arcangeli, *Natura ed espressione*, cit. [vedi nota 1], pp. 20, 54).

15 In apertura delle lezioni dell'anno accademico 1967-1968, Arcangeli (*Corpo, azione, sentimento, fantasia*, cit. [vedi nota 2], I, p. 48) precisava che «i tramandi che si rinnovano attraverso i secoli nei modi che io intendo definire, sono stati in me sollecitati anzitutto da una vicenda artistica (l’“Informale”) di quell’oggi che ora appare già ieri». È d’obbligo il riferimento agli articoli del 1954 e 1957: Id., *Gli ultimi naturalisti*, “Paragone”, V, 59, 1954, pp. 29-43, ora in Id., *Dal romanticismo all'informale*, cit. (vedi nota 10), II, *Il secondo dopoguerra*, Torino 1977, pp. 313-326; Id., *Una situazione non improbabile*, “Paragone”, VIII, 85, 1957, pp. 3-45, ora in Id., *Dal romanticismo all'informale*, cit. (vedi nota 10), II, pp. 338-376. Rimando inoltre all'attenta e approfondita disamina di questo frangente decisivo dell'attività critica di Arcangeli rispetto alle vicende della pittura contemporanea e dell'interpretazione della categoria del “naturalismo” che ne emerge, nei suoi rapporti con l'arte antica e con l'opportuna sottolineatura dell'emancipazione dal magistero di Longhi, in A. Brunetti, *Francesco Arcangeli e i “compagni pittori”*. *Tracce per un percorso*, Firenze 2002, pp. 81-218.

16 «Il rapporto radicale col mondo della natura non ha luogo, ovviamente, soltanto nella provincia ‘lombarda’, in Emilia, a Bologna; esso è, infatti e prima di tutto, una condizione antropologica. Non siamo attaccati

In maniera analoga, Vitale appare come capostipite della variante espressiva di questa tendenza, che caratterizza nello specifico Bologna. Arcangeli presenta l'artista riproponendo innanzitutto la lettura datane da Longhi in almeno quattro contributi fondamentali, la conferenza del 1931 sugli affreschi del Camposanto di Pisa, la prolusione del febbraio 1935 e il corso di quell'anno dedicato alla pittura padana del Trecento e infine l'introduzione alla mostra sul Trecento bolognese del 1950¹⁷, da cui proviene la breve citazione inserita nel saggio di *Natura ed espressione*¹⁸: Vitale trova la propria identità artistica nell'essenziale diversità rispetto all'arte fiorentina e senese e si connota come pittore capace di tenere insieme componenti contrastanti, qui identificate direttamente con il loro contesto sociale di riferimento¹⁹.

Nelle dispense delle lezioni dell'anno accademico 1968-1969, questo accordo di elementi contrapposti era stato trattato in maniera più articolata, rimandando nuovamente a un passo del saggio longhiano del 1950²⁰: il riconoscimento delle coordinate dell'ambiente sociale entro cui si svolge la pittura di Vitale era riportato alla sua scaturigine dagli aspetti specificamente formali della cultura figurativa, secondo l'originario dettato di Longhi²¹, ovvero un approccio immediato alla verità dei sensi riconducibile

al campanile per l'amore del campanile, e sappiamo bene che un rapporto altrettanto profondo ha avuto luogo nella provincia di Borgogna o in quella del Danubio, in Andalusia o in Olanda, in Franca Contea, o, ancora ieri, nella provincia del Wyoming; ma questa mostra intende affermare, o riaffermare, che uno dei luoghi capitali di questa condizione – con una durata e una continuità cronologica forse non riscontrabili altrove – è stata la ‘lombardia’, e, con varianti proprie, l’Emilia, e Bologna» (Id., *Natura ed espressione*, cit. [vedi nota 1], p. 20).

17 R. Longhi, *La questione bolognese negli affreschi del Camposanto di Pisa /1931/*, in Id., *Lavori in Valpadana*, cit. (vedi nota 4), pp. 207-226; Id., *Momenti della pittura bolognese*, cit. (vedi nota 4), pp. 192-193; Id., *La pittura del Trecento*, cit. (vedi nota 4), pp. 20-52; Id., *Mostra della pittura bolognese*, cit. (vedi nota 7), pp. 157-158.

18 Ivi, p. 168.

19 «L'arte di Vitale [...] si verifica in reazione dialettica a un'arte da poco, ma già fermamente stabilita in canoni e in durevoli norme come è quella di Firenze e di Siena; e la reazione ha l'autorità che viene da un'altra concezione di vita, altrettanto energica e attiva. Già lo ha scritto Roberto Longhi: "Il Trecento di Bologna ha intanto radici ben profonde nel sottosuolo romanico della valle padana. Questo è il primo punto che gli dà la forza di rifiutare quasi affatto il volgare illustre creato in Toscana". [...] Nella Bologna oscillante fra instabili signorie e non durevoli regimi di popolo, fra l'alta cultura dello 'studio' internazionale e l'antica radice popolare-contadina, l'arte di Vitale, capace di assumere in sé, per potenza di fisico impulso, questi opposti, è ardente, sensuale, fantastica; pronta a trascorrere agli estremi esistenziali della vita e della morte» (Arcangeli, *Natura ed espressione*, cit. [vedi nota 1], p. 27).

20 Longhi, *Mostra della pittura bolognese*, cit. (vedi nota 7), p. 169.

21 «Ma è proprio quando ormai il libero comune sta cedendo il passo alla signoria, che in Bologna ha un breve splendore con Taddeo Pepoli, morto nel 1350, che sorge, dopo la fioritura troppo complessa a seguirsi qui della miniatura locale, un grande maestro della pittura: Vitale da Bologna. Non sordo agli umori aristocratici della signoria, Vitale li mescola, con originalità inconfondibile, con umori più aspri, immediati, istintivi, di sapore, si ripete, popolare. [...] L'arte di Vitale matura improvvisa, con polemica pungente, poco dopo che a Bologna è giunto, ordinato da un Pepoli, un politico firmato da Giotto. In confronto al calibro misurato e potente dell'arte giottesca si sfrena la radicale diversità dell'arte nostrana, quella d'un mondo che, già definito mirabilmente dal Longhi nel suo storico corso 1934-1935, è stato poi, nell'occasione della bellissima mostra della pittura bolognese del Trecento, tenutasi nella nostra Pinacoteca l'anno 1950, ridefinito esemplarmente dal grande critico» (Id., *Corpo, azione, sentimento, fantasia*, cit. [vedi nota 2], I, pp. 251-252). Va sottolineato che quanto detto sull'artista nelle dispense del 1968-1969 è definito «ricapitolazione su Vitale da Bologna» nell'argomento della relativa lezione del 22 marzo 1969 all'interno del registro compilato da Arcangeli, men-

al sostrato romanico locale e una trasfigurazione fantastica di questa stessa realtà, debitrice del gotico oltremontano²², per Longhi individuabile in particolare nella miniatura di corte francese²³.

tre la trattazione vera e propria del pittore trecentesco era contenuta nella seconda parte del corso dell'anno precedente, i cui testi sono perduti, a parte la sezione inedita precedentemente menzionata. Sul primato del dato visivo, formale, per un'indagine che si voglia dire storico-artistica, pur essendo aperta alla complessità del contesto socio-culturale, alla «vita storica del mondo» (Ivi, pp. 50-51) in cui le opere d'arte sono calate, secondo l'insegnamento longhiano, Arcangeli (Ivi, p. 238) era intervenuto poco prima nell'introduzione al corso 1968-1969: «La storia dell'arte deve essere dunque, più che dedotta da schemi sociali o spirituali o, per dirla più modernamente, antropologici, indotta dalla sua profondità specifica ad allargarsi verso quei temi di più vasta umanità; i quali interesseranno allo storico dell'arte in quanto siano compresenti ai fatti visuali, ad essi per così dire immanenti. La conclusione cui ero giunto nel corso del passato anno accademico, che Wiligelmo sia un portatore, o quasi il creatore, d'un primordio rustico, e che l'Antelami sia invece un "cittadino", ha valore per la storia dell'arte solo in quanto non venga dedotta astrattamente dalla nozione storica che Wiligelmo opera al punto di sutura fra l'età feudale e l'età comunale, mentre l'Antelami agisce in arte quando la civiltà comunale, civica, è già matura; ma in quanto venga individuata da un'indagine visuale che l'accerti nella sua specificità di immagine diversamente incarnata, e che da questa la faccia risalire, in modo vivente e non astratto, alla superficie già nota della storia». Del resto, più avanti, prima di affrontare la pittura di Vitale, Arcangeli (Ivi, p. 251) dichiarava: «non abbiamo mai creduto che i rapporti fra le strutture storico-sociali e le sovrastrutture artistico-culturali siano razionalizzabili in via immediata: l'interazione tra i vari elementi della vita è sempre complessa e così indiretta da non potersene, spesso, trovare una ragione chiara». Utili precisazioni sull'analoga posizione tenuta da Longhi, definitasi davanti alla pittura gotica dell'Italia settentrionale, tra cui per l'appunto quella bolognese del Trecento, e di cui Arcangeli (*Corpo, azione, sentimento, fantasia*, cit. [vedi nota 2], II, pp. 20-21) si dichiara esplicitamente debitore, sono in: B. Toscano, *Una partita di dare ed avere. Su Longhi e Arcangeli, "Arte a Bologna"*, V, 1999, pp. 111-115, in particolare pp. 111-114; Id., *Longhi, l'arte, la parola, "Paragone"*, s. 3, LXXI, 153-154, 2020, pp. 74-97, in particolare pp. 89-90. Più radicale sul rapporto tra arte e vita risulta invece il passo del discorso per il conferimento del Premio A. Feltrinelli da parte dell'Accademia dei Lincei, letto il 5 dicembre 1968: «La sua specificità, deve essere rilanciata da questo riattingere la terra della vita di tutti. Se sarà da questo movente, di specificità formale e di specificità esistenziale, e non da un esteriore addottrinamento sociologico o antropologico, che io acquisirò nella sua interezza d'immagine la nozione che, ad esempio, Wiligelmo esprime un primordio di qualità rustica, mentre Benedetto Antelami è già un "cittadino", avrà cominciato a percorrere una strada» (F. Arcangeli, *Uno sforzo per la storia dell'arte, "Adunanze straordinarie per il conferimento dei premi A. Feltrinelli"*, I, 6, 1969, pp. 121-125, ora in Id., *Uno sforzo*, cit. [vedi nota 2], pp. 25-31, in particolare p. 31). Al riguardo sono particolarmente efficaci le osservazioni di G. Romano, *Ricordi di un allievo torinese*, in *Giornata di studi in ricordo di Francesco Arcangeli*, a cura di G. Salvatori, Bologna 2005, pp. 23-30, in particolare pp. 26-28.

22 Arcangeli, *Corpo, azione, sentimento, fantasia*, cit. (vedi nota 2), I, p. 252. Nel frammento inedito delle dispense del 1967-1968 il docente dava un'interpretazione in senso ancora più vasto di queste componenti dell'arte di Vitale: «risale sostanzialmente a Roberto Longhi l'idea della confluenza, in Vitale da Bologna, dei due grandi temi della civiltà medioevale. Da un lato quel senso trascendentale, metafisico, mistico, che si era maturato fin dal tempo della civiltà bizantina, e che per tutto il medioevo non viene mai meno, costituendone il grande elemento nuovo rispetto alla classicità, ma dall'altro, internamente a questa civiltà mistico-trascendentale (di cui i due momenti più tipici si possono definire il bizantino prima e il gotico poi) ci sono delle potentissime parentesi di immanenza su cui si incentra, in fondo, il mio discorso. La vita che nasce da questa terra e resta su questa terra, non preoccupandosi dell'aldilà, questo è il significato profondo dell'opera di Wiligelmo» (Id., *Vitale*, cit. [vedi nota 2], p. 121). Già tra il 1945 e il 1946, recensendo la mostra delle opere d'arte delle chiese bolognesi salvate dalla guerra allestita in Pinacoteca, il giovane critico scriveva di Vitale «il trionfatore della mostra» (Id., *Capolavori alla mostra di Bologna, "Illustrazione italiana"*, 17 febbraio 1946, p. 114): «Questa doppia faccia del suo stile, questo legame di astrazione e di naturalezza, che si complica poi di ricordi romani e più tardi di innesti toscani, veneziani, riminesi, fu del resto illustrato ampiamente dal Longhi in un suo vecchio corso di dispense, che tarda sempre di veder comparire pubblicamente, anche perché non resti a germinare nel sottosuolo della storia dell'arte italiana» (Id., *Pittura bolognese alla mostra di Bologna [1945-1946]*, in Id., *Pittura bolognese* [vedi nota 1], pp. 17-18, in particolare p. 18).

23 Longhi, *La pittura del Trecento*, cit. (vedi nota 4), p. 17.

Non mi sembra sia stato finora evidenziato come l'individuazione di una matrice romana emiliana della maniera di Vitale da parte di Longhi sia verosimilmente alla base del riconoscimento dell'importanza seminale per Bologna del «corpo fisico» di Wiligelmo nel saggio del 1970 di Arcangeli, come già prima nelle dispense del corso²⁴. Nella prolusione, Longhi evocava gli «scultori romanici emiliani, coi loro strappi di verismo intuitivo»²⁵, che nelle dispense del corso 1934-1935 diventavano «scatti di verismo intuitivo e precocissimo, di sostanza vigorosamente popolare»²⁶, per la mostra del 1950 parlava di un tasto «di verità quasi empiricamente intuita e scheggiata in abbozzo di schietto sapore “romanico”, come nella testa della *Madonna dei Denti* e nel suo Bambino incomposto»²⁷. È proprio rispetto alla *Madonna dei Denti* (Bologna, Museo

24 «È già, in germe, nelle affermazioni del Longhi, la dichiarazione di un conflitto fra elementi opposti che soltanto un genio bruciante come Vitale poteva comporre in un instabile affascinante equilibrio. La “verità”, la “vita sensuale” affondano la loro radice, per segreto tramando o per risorgiva, in quella potente affermazione di fisicità ch'era stato il Romanico di “Lombardia”, anzitutto nel protagonista Wiligelmo» (Arcangeli, *Corpo, azione, sentimento, fantasia*, cit. [vedi nota 2], I, p. 252). D'altronde, poco prima Arcangeli (Ivi, p. 239) aveva esplicitamente dichiarato: «questa storia è in me necessitata da una esperienza esistenziale che ho cercato di indagare e d'approfondire nel corso di alcuni decenni; e che, a un certo momento della mia vita, più che trent'anni fa, fu essenzialmente stimolata e in buona parte chiarita a se stessa dai corsi accademici degli anni 1934-1935 e 1935-1936 tenuti in questa Università dal mio maestro Roberto Longhi; corsi che io ebbi la fortuna di seguire e che, vertendo sulla pittura del Trecento in Italia del Nord (e in particolare bolognese) e sul Gotico “internazionale” – soprattutto dell'Italia centro-settentrionale – ci rivelarono, con una evocazione che per noi andava oltre la storia dell'arte specialisticamente intesa, potremmo proprio dire, le nostre radici remote». Più esplicitamente, in una conferenza su Wiligelmo del 29 gennaio 1972 al Centro d'Arte e di Cultura di Bologna, lo studioso riconosceva che «quando Longhi ci parlava del Trecento bolognese non dimenticava mai di ricordarci che alle spalle di questo grande secolo dell'arte di Bologna c'era il “sottosuolo romanico”, sottolineando di aver poi recuperato in prima persona il ruolo germinale di Wiligelmo per l'arte occidentale, mentre il maestro non aveva «insistito in modo particolare sugli antefatti romanici dell'arte di Bologna» (F. Arcangeli, *Conversazione su Wiligelmo*, BCA, Archivio Angelo, Gaetano, Bianca e Francesco Arcangeli, *Carte Francesco Arcangeli, Produzione a stampa e manoscritti*, b. 147, fasc. 19, *Conversazioni anche radiofoniche*, pubblicato come Id., *Conferenza su Wiligelmo [1972]*, in Id., *Saggi per un'altra storia dell'arte*, a cura di P. Del Giudice, I, *Da Wiligelmo a Crespi*, Milano 2022, pp. 17-37, in particolare p. 18) per un minore interesse nei confronti della scultura. Questo debito non toglie che l'interpretazione arcangeliana dell'arte di Wiligelmo sia stata ispirata in primis da uno scritto mai pubblicato in vita di Alberto Graziani, di cui sono noti gli appunti preparatori (*Su Wiligelmo (1939)*, in Id., *Proporzioni. Scritti e lettere di Alberto Graziani*, a cura di T. Graziani Longhi, I, *Gli scritti [1938-1942]*, Bologna 1993, pp. 81-84), allievo prediletto di Longhi prematuramente scomparso il 3 aprile 1943, come più volte riconosciuto dallo studioso: Id., *Tracce di Wiligelmo*, cit. (vedi nota 12), p. 7; Id., *Corpo, azione, sentimento, fantasia*, cit. (vedi nota 2), I, pp. 200-201. Sui rapporti di Graziani con Arcangeli e il comune maestro: A. Emiliani, *Il respiro vivo dell'intelligenza e del cuore*, in A. Graziani, *Proporzioni*, cit. (vedi *supra*), II, *Le lettere (1934-1943)*, Bologna 1993, pp. 17-138; Id., *Lettere a Tina a Francesco Arcangeli e a Roberto Longhi*, a cura di M. Scolaro, Bologna 2016; M.M. Mascolo, F. Torchiani, *Roberto Longhi. Percorsi tra le due guerre*, Milano 2020, pp. 85-107.

25 «Allora la conformazione singolare dello spirito figurativo in Bologna, fin dai primi decenni del Trecento, una conformazione in cui [...] vigono gli ancor presenti e vicini scultori romanici emiliani, coi loro strappi di verismo intuitivo» (Longhi, *Momenti della pittura bolognese*, cit. [vedi nota 4], p. 191).

26 «Molto differenti in verità da quelle toscane furono le premesse dello spirito figurativo trecentesco nell'Italia del Nord, e particolarmente a Bologna [...] All'aprirsi del Trecento era anzitutto ancor vivo e onnipresente nel cuore di questa regione lo spirito del romanico più schietto che, massima nella scultura, aveva saputo, tra le costrizioni schematiche d'ogni genere e d'ogni provenienza, esprimersi in frequenti scatti di verismo intuitivo e precocissimo, di sostanza vigorosamente popolare» (Id., *La pittura del Trecento*, cit. [vedi nota 4], pp. 5-6).

27 Id., *Mostra della pittura bolognese*, cit. (vedi nota 7), p. 158.

Davia Bargellini, inv. 129), firmata da Vitale e datata 1345²⁸, che, precedentemente, nella conferenza del 1931, Longhi aveva richiamato il nome di Wiligelmo, anche se in alternativa equivalente all'Antelami²⁹, scultore di cui invece Arcangeli sottolineava l'alterità rispetto al più antico maestro della cattedrale modenese a motivo di un maggiore ordine della composizione³⁰. Questa menzione era invece abbandonata nell'analisi dedicata al dipinto nelle dispense del corso³¹, mentre in Arcangeli sarebbe riemersa prepotentemente secondo la propria interpretazione dell'individualità artistica quale espressione di una particolare situazione esistenziale³²: se in Longhi il romanico degli

28 S. Battistini, in *Le Madonne di Vitale*, cit. (vedi nota 4), pp. 44-47, n. 2.

29 «Il ritmo che ne risulta, arcato, rampante, è bellissimo; quanto al Bimbo, poi, esso è più romanico che gotico: rimonta addirittura all'Antelami o a Wiligelmo nella cubicità sbozzata dei piani, di un verismo assolutamente empirico e quasi sdegnoso di regola» (Id., *La questione bolognese*, cit. [vedi nota 17], p. 212).

30 Arcangeli, *Corpo, azione, sentimento, fantasia*, cit. (vedi nota 2), I, pp. 215-216.

31 Longhi, *La pittura del Trecento*, cit. (vedi nota 4), pp. 25-26. Rimane però l'individuazione di un «frammento di verismo empirico di richiamo direttamente romanico, nei piani appena abbozzati, nel tentativo rudimentale di render per trasparenza le carni atticciatelle sotto la vesticciola leggera» (Ivi, p. 26).

32 Mi limito a ricordare un passo della monografia su Giorgio Morandi, citato dallo stesso Arcangeli (*Corpo, azione, sentimento, fantasia*, cit. [vedi nota 2], I, p. 52) all'inizio del corso 1967-1968: «quel che sembra alla mia generazione d'aver capito (per noi, credo, definitivamente) è che l'arte, prima che un momento autonomo e distinto dello spirito umano, è una traduzione "specificia" e adeguata d'una determinata concezione della vita generata da un determinato esistere nella vita. Insisto sulla "specificità" che difenderemo sempre, altrimenti noi storici dell'arte dovremmo cambiar professione e farci semplicemente storici della cultura o della civiltà; ma insisto anche sul fatto che questa "specificità", per cui l'arte è arte e non altra cosa, è anche legata, con radice profonda, a un certo esistere nella vita» (Id., *Giorgio Morandi. Stesura originaria inedita* [1961], a cura di L. Cesari, Torino 2007, pp. 447-448). Non credo siano noti alcuni brevi appunti stesi in merito da Arcangeli in occasione delle lezioni della fine degli anni Sessanta, di cui riporto un passaggio: «Non il rifiuto degli apporti sociologici, psicologici, antropologici; ma il ridimensionamento di queste soluzioni 'indottrinate', col fatto che l'artista, fino a ieri almeno, mutua il suo rapporto diretto dal magma che si chiama vita a livello inconscio. Così, si risale, mi sembra giusto, dal rapporto arte-vita alle sue implicazioni sociologiche, psicologiche, antropologiche; e non viceversa. Credo ancora in una disciplina specifica che, attraverso la lettura e l'interpretazione di determinate forme, coglie in esse un messaggio vitale: questo messaggio è vitale in quanto ha le sue radici, comunica, è in un certo rapporto con un certo modo di esistere nella vita; e la vita è quel fatto complesso e totale di cui si possono chiarire i condizionamenti sociali, psicologici, antropologici, ma di cui non si può risolvere 'a chiave' la totalità. Ora l'artista, almeno fino a ieri, e credo anche oggi, ha un rapporto diretto con questa totalità che è pre-sociale, pre-psicologica, pre-antropologica. Penso che sia la storia dell'arte a dovere adeguarsi ai movimenti dell'artista, e non viceversa» (BCA, *Archivio Angelo, Gaetano, Bianca e Francesco Arcangeli, Carte Francesco Arcangeli, Attività accademica*, b. 102, fasc. 26, Appunti per le lezioni accademiche). Sul progressivo spostamento d'orizzonte critico operato in questo senso da Arcangeli rispetto al metodo longhiano, in rapporto con gli esponenti della cultura esistenzialista, tra cui Albert Camus, sono significativamente pregnanti le parole di: E. Raimondi, *Arcangeli, Longhi e il romanticismo*, in *Dal romanticismo all'informale. Turner, Monet, Pollock. Omaggio a Francesco Arcangeli*, catalogo della mostra (Ravenna, Pinacoteca Comunale, 19 marzo-23 luglio 2006), Milano 2006, ora come Id., *Lo spazio vivente romantico*, in Id., *Ombre e figure. Longhi, Arcangeli e la critica d'arte*, a cura di G. Fenocchio e G. Zanetti, Bologna 2010, pp. 73-82, in particolare pp. 76-78. È vero, tuttavia, che Arcangeli (*Corpo, azione, sentimento, fantasia*, cit. [vedi nota 2], II, p. 20) riconosceva in Longhi stesso il primo maestro di quest'approccio: «Anche attribuendo la debita importanza ai vari modi di approccio alle opere che la storia dell'arte ha maturato nel tempo, io penso ancora che, senza l'approccio visuale, secondo i modi dell'analisi stilistica o formale che la si voglia chiamare, noi tratteremo ancora ombre, interessanti ombre, ma non cose interamente vere. Per evitare un tale rischio, vale la pena di affrontare l'accusa di formalismo; mentre se questa analisi specifica sarà guidata dalla giusta volontà di intendere, insieme con l'immaginazione formale, il modo di esistere, di concepire, di reagire alle cose dell'artista, non sarà proprio nient'affatto formalistica. Questa mi pare l'eredità da non abbandonarsi della tradizione storico-artistica italiana, come si è impersonata in parecchi critici; e segnatamente in Roberto Longhi».

scultori emiliani costituiva soprattutto un precedente figurativo, un fare abbozzato e sgrammaticato che porta a esprimere una presa diretta e immediata sul reale³³, in Arcangeli si condensa in un tramando di costume e di vita così come d'arte rappresentato dal «corpo fisico» di Wiligelmo, un particolare modo di sentire e insieme di esprimere figurativamente il proprio rapporto con la vita ritrovato da una personalità individua in uno spazio e un tempo fisicamente determinati³⁴, secondo una concezione dell'arte in contrasto con l'ideale di una serialità anonima e astorica promosso negli anni del corso e della mostra dalla Pop Art³⁵.

Proseguendo nella lettura del saggio del 1970, Arcangeli accosta l'arte di Vitale all'«espressionismo moderno», pur riconoscendone la maggiore complessità sentimentale e cromatica³⁶: pare ancora risuonare il saggio di Longhi per la mostra del 1950, laddove il critico aveva coniato l'indimenticabile definizione di «Blaue Reiter del ghibellinismo bolognese» proprio per il *San Giorgio* appena menzionato da Arcangeli o alluso alla «gamma vivida dei “fauves” bolognesi»³⁷. Tra l'altro, all'interno della scheda della prima delle quattro *Storie di sant'Antonio Abate* (Bologna, Pinacoteca Nazionale, inv. 10042, deposito del Museo di Santo Stefano) nel medesimo catalogo del 1970, lo studioso bolognese dichiarava che «solo il gusto profondamente moderno

33 La complessa e personale connotazione nel senso di un'espressività libera e schietta che Longhi attribuisce alla categoria critica del “romанico”, «compendio rozzo ma spesso efficacissimo di tutte le tradizioni e di tutti gli apporti culturali del Medio Evo» (Longhi, *La pittura del Trecento*, cit. [vedi nota 4], p. 15), sarebbe meritevole di nuovi approfondimenti, per qualche brevissimo accenno in merito rimando a G. del Monaco, *Assimilation and Disruption of Giotto's New Realism in Bolognese Legal Illustrations of the First Half of the Fourteenth Century*, “Segno e testo”, XIX, 2021, pp. 321-338, in particolare p. 322 nota 4.

34 «Sembra dunque non irragionevole concepire l'attività artistica come qualche cosa che, pur condizionato da una determinata situazione (esistenziale) nello spazio e nel tempo – ciò che si definisce, con dizione d'origine perlomeno tomistica, l'*hic et nunc* –, aspira per sua essenza a realizzare una qualche forma di libertà e di creatività, non in astratto, ma “qui ed ora”» (Arcangeli, *Corpo, azione, sentimento, fantasia*, cit. [vedi nota 2], I, p. 54).

35 Ivi, pp. 57-62. Sulla considerazione della Pop Art: Brunetti, *Francesco Arcangeli*, cit. (vedi nota 15), pp. 224-236.

36 «C'è violenza più attimale, più sfrenatamente appuntata al culmine d'uno scatto di vita, di quella del 'San Giorgio'? C'è sonno più dolcemente mortale di quello del 'Sogno della Vergine'? In questi momenti davvero la forza di Vitale anticipa le estremità dell'espressionismo moderno; ma dell'espressionismo moderno essa non conosce il furore semplicistico della poetica dell'“urlo”, e nemmeno le semplificazioni ‘timbriche’ del colore puro. I rossi, gli azzurri, i verdi di Vitale gridano splendidi, ma come apice d'una tavolozza che non perde il rapporto coi bruni delle ombre, col pedale profondo del sentimento più nascosto. La realtà è che la sua arte, altrettanto che affascinante d'un subito per l'intensità del sentire che la muove, è, d'altra parte, estremamente complessa» (Arcangeli, *Natura ed espressione*, cit. [vedi nota 1], pp. 27-28). Sia la tavola con il *San Giorgio e il drago* (Bologna, Pinacoteca Nazionale, inv. 6394) sia il *Sogno della Vergine* (Bologna, Pinacoteca Nazionale, inv. 6347), già parte della decorazione murale della controfacciata della chiesa collinare di Santa Maria di Mezzaratta, furono esposti alla mostra in Archiginnasio: Ivi, pp. 110-111, n. 20, pp. 120-121, n. 25.

37 Longhi, *Mostra della pittura bolognese*, cit. (vedi nota 7), pp. 158, 160. Il passo longhiano sul *San Giorgio* era citato nella scheda del dipinto di Arcangeli: Arcangeli, *Natura ed espressione*, cit. (vedi nota 1), p. 120. Sul dipinto lo studioso si era soffermato più ampiamente nelle lezioni del 1967-1968 e 1968-1969: Id., *Corpo, azione, sentimento, fantasia*, cit. [vedi nota 2], I, pp. 94, 254, 257. Anche la trentesima lezione del primo corso, in data 6 giugno 1968, perduta, aveva trattato «il San Giorgio di V., e i ritmi a timpano gotico; ma tutti scomposti dall'azione più violenta» (Id., *Corpo, azione*, cit. [vedi nota 2], p. 64).

del Longhi, educato all'espressionismo del nostro secolo, poteva aprirci all'apprezzamento di questi capolavori»³⁸.

Giunto a questo punto, Arcangeli presenta l'opera in cui ai suoi occhi s'incarna la complessità dell'arte di Vitale, ovvero il *Presepio* distaccato nel 1949 dalla parete d'ingresso della chiesetta collinare di Santa Maria di Mezzaratta e collocato nella Pinacoteca di Bologna (inv. 6346)³⁹. Già Longhi, nella prolusione del 1935, aveva menzionato il dipinto come il primo numero dell'ipotetica selezione da lui immaginata per rappresentare idealmente l'artista trecentesco nelle sale della galleria bolognese, sottolineandone la composizione concitata e dinamica⁴⁰; partendo dalla lettura fondamentale di Longhi, Arcangeli mette in rilievo prima di tutto «la potenza dell'entusiasmo»⁴¹: è quest'energia originata ancora una volta dall'interiorità primordiale dell'artista individuo, come prima per il «corpo fisico» di Wiligelmo, la chiave che consente a Vitale «l'accordo periglioso»⁴² tra elementi contrastanti⁴³. L'altro carattere evidenziato dallo studioso è «la subitanità dell'azione», che conduce a evocare il «Medio Evo tedesco»⁴⁴, con il precedente delle formelle della porta bronzea della

38 Id., *Corpo, azione, sentimento, fantasia*, cit. (vedi nota 2), p. 112. Sugli accostamenti illuminanti dei pittori trecenteschi bolognesi alle avanguardie del Novecento operati da Longhi: Toscano, *Longhi*, cit. (vedi nota 21), pp. 76-77. Sulle quattro *Storie di sant'Antonio Abate*, probabilmente parte di una tavola agiografica realizzata da Vitale nel corso del quinto decennio del Trecento per la scomparsa chiesa del santo lungo l'attuale via D'Azeglio: D. Benati, in *Pinacoteca*, cit. (vedi nota 5), pp. 94-95, n. 20.

39 A. Volpe, *Mezzaratta. Vitale e altri pittori per una confraternita bolognese*, Bologna 2005, pp. 39-58. L'opera era al centro delle riflessioni dedicate a Vitale già nelle lezioni del corso 1968-1969: Arcangeli, *Corpo, azione, sentimento, fantasia*, cit. (vedi nota 2), I, pp. 253-254, 257. Inoltre, come si può evincere dal registro delle lezioni del 1967-1968, la personalità di Vitale era stata introdotta con una visita al dipinto in Pinacoteca in data 16 maggio 1968 (Id., *Corpo, azione*, cit. [vedi nota 2], p. 62). Il testo di questa lezione, la ventiduesima, è presente nella parte inedita delle dispense sopra menzionata (Id., *Vitale*, cit. [vedi nota 2], pp. 119-120).

40 «Si pensi che sarebbe una Galleria degli Uffizi senza un Giotto, una Galleria di Siena senza un Duccio o un Simone. Ma una Galleria di Bologna senza un autentico Vitale è una ingrata realtà che occorrerebbe annullare al più presto. Perché non abbandonarci un istante all'immaginazione di un'adunata, sia pur temporanea, delle creazioni disperse di quel grande trecentista? Posto finalmente in salvo dalla gelida parete di Mezzaratta, tolto dall'ostico controllume, scintillerebbe nel fondo il favoloso affresco del *Presepio*, e tutti avremmo agio di chiarirci su una delle più geniali e sorprendenti invenzioni del secolo. Presepio rusticano e angelico insieme: col San Giuseppe che versa acqua calda dalla brocca, la Madonna che saggia la temperatura nel catino; gli angeli che animano ogni spazio, impazziti di gioia come rondini sotto la gronda. E che furia di moti, che svincoli, che torsioni, che sfiancheggiature, che scivolamenti d'ala! Che squilli dalle trombe, che bassi dai bordoni!» (Longhi, *Momenti della pittura bolognese*, cit. [vedi nota 4], pp. 191-192).

41 «Unica in questo capolavoro, non solo nel contesto italiano, ma in quello europeo, è la potenza dell'entusiasmo, la subitanità dell'azione, l'irrefrenabile animismo di ogni atteggiamento, di ogni moto» (Arcangeli, *Natura ed espressione*, cit. [vedi nota 1], p. 28).

42 Longhi, *Mostra della pittura bolognese*, cit. (vedi nota 4), p. 158.

43 «Nel tardogotico ciò che di Vitale andrà perduto è l'entusiasmo; quella propulsione interiore e primaria che è come il tempo accelerato della lenta dinamica di Wiligelmo, quell'energia che lega in un solo respiro azione precipitosa e dolcezza fisica, ritmo assurdo e verità d'ambiente atmosferico» (Arcangeli, *Natura ed espressione*, cit. [vedi nota 1], p. 28).

44 «Come inventore d'azione, come realizzatore di brani di vita ad un tempo incredibili e verissimi di improvvisa verità, Vitale non ha rivali nel contesto della civiltà gotica. Soltanto il Medio Evo tedesco, con le formelle remote di Hildesheim, oppure ora, con la dinamica brusca e corposa delle coeve 'Vergini folli' della Marienkirche di Erfurt, ci propone un'azione altrettanto violenta, subitanea» (*Ibidem*). I due monu-

cattedrale di Hildesheim in Sassonia, voluta dal vescovo Bernoardo nel 1015⁴⁵, e il parallelo delle *Vergini folli* scolpite sul lato nordoccidentale del Triangel, il portale settentrionale della Beatae Mariae Virginiskirche di Erfurt in Turingia⁴⁶. Le formelle di Hildesheim erano state già menzionate da Arcangeli a confronto con i rilievi modenesi di Wiligelmo: il maestro di Hildesheim è per lo studioso l'artefice di una nuova concezione del movimento rispetto all'arte classica, un movimento privo di un'origine organica determinata⁴⁷. Come Wiligelmo o Vitale, o lo scultore di Erfurt, si tratta di un altro quindi di quei protagonisti medievali di una linea alternativa all'equilibrio razionale della civiltà classica e rinascimentale sentita più vicina e attuale da Arcangeli in un tempo post-copernicano⁴⁸. Mi sembra di poter suggerire che questa valorizzazione di opere del Medioevo di area tedesca nel senso della forza espressiva del movimento e in opposizione alla classicità sia almeno in parte dovuta alla lettura

menti sono richiamati anche nelle lezioni dei corsi 1968-1969 e 1969-1970: Id., *Corpo, azione, sentimento, fantasia*, cit. [vedi nota 2], I, pp. 258, 263, II, pp. 34, 37-38. Sono in realtà già evocati, soprattutto le porte di Hildesheim, nella sezione del corso 1967-1968 rimasta inedita: Id., *Vitale*, cit. [vedi nota 2], pp. 124, 126-127, 136, 139-140, 144).

45 I. Marchesin, *L'arbre & la colonne: la porte de bronze d'Hildesheim*, Paris 2017.

46 I. Voss, ad vocem *Erfurt*, in *Enciclopedia dell'Arte Medievale*, VI, Roma 1995, pp. 1-7, in particolare p. 2 ([https://www.treccani.it/enciclopedia/erfurt_\(Enciclopedia-dell'-Arte-Medievale\)/](https://www.treccani.it/enciclopedia/erfurt_(Enciclopedia-dell'-Arte-Medievale)/); ultimo accesso 23 maggio 2024).

47 «In realtà (soprattutto il grande maestro di Hildesheim) quegli scultori avevano espresso con incredibile intensità l'idea di un'azione, d'un movimento che non ha nulla a che fare col movimento dell'arte classica, perché, slegata da ogni ragione organica, quell'azione è dispersa, con impulso follemente improvviso, nella vastità dello spazio dalla forza di Dio» (Arcangeli, *Natura ed espressione*, cit. [vedi nota 1], p. 23). Osservazioni analoghe erano svolte in maniera più distesa, come richiesto da una lezione, nei corsi 1967-1968 e 1968-1969: «Circa un secolo prima di lui, la grande arte tedesca non aveva intuito il "corpo fisico", ma aveva inventato un tipo d'azione veramente nuova in confronto a quella del mondo classico. È un'azione d'un'intensità impreveduta, in cui l'uomo è proiettato quasi follemente in senso centrifugo da qualche cosa che lo trascende [...] Questa scoperta dell'energia è, dunque, quasi priva di peso fisico, e non ha nulla dell'organicità razionalmente chiarita dell'azione come si riscontra nell'arte classica o in quella del Rinascimento» (*Corpo, azione, sentimento, fantasia*, cit. [vedi nota 2], I, p. 90); «Questo è un vero anticipo dei folli, subitanei movimenti vitaleschi. Ed è qui da avvertire che l'azione, in Hildesheim come in Vitale da Bologna, nello stesso tempo che raggiunge un massimo d'effetto, è slegata però da qualsiasi origine organicamente verificata; l'origine del moto è portata all'evidenza ma resta d'origine trascendente, metafisicamente misteriosa» (Ivi, p. 258). Un passo analogo si legge nel frammento inedito della seconda parte del corso 1967-1968: «L'azione vitalesca ha qualche cosa, ancora, di quella violentissima propulsione di gesti che, vi ricordate, trovammo nelle porte della Cattedrale di Hildesheim in Germania; anche là l'azione umana è qualche cosa di intensissimo ma anche di misterioso, di stravolto, che sembra lottare o essere proiettato da un destino che è più forte dell'azione stessa» (Id., *Vitale*, cit. [vedi nota 2], p. 136).

48 «Né l'azione di Hildesheim (e di Vitale) né il "corpo fisico" di Wiligelmo hanno nulla a che fare con la classicità, cui sono estranei, e si potrebbe dire ostili: essi restano al di qua (in Wiligelmo) o al di là (a Hildesheim) di qualsiasi equilibrio che chiarisca e razionalizzi la vita. Per questo noi, che veniamo dopo la grande rivoluzione copernicana, che ha spostato i centri di riferimento dell'umanità, sentiamo così attuali questi moventi così formidabili e originali della civiltà medievale e sentiamo invece altamente venerabili ma inattuali i motivi di fondo della civiltà classica e di quella rinascimentale» (*Corpo, azione, sentimento, fantasia*, cit. [vedi nota 2], I, p. 258). Sull'incalcolabile distanza tra la condizione dell'uomo rinascimentale e dell'uomo dopo la concezione copernicana dell'universo Arcangeli era intervenuto pochi mesi prima in occasione del conferimento del Premio Feltrinelli: Id., *Uno sforzo*, cit. (vedi nota 21), pp. 29-30.

di *Arte italiana e arte tedesca*, la celebre conferenza longhiana del 5 marzo 1941⁴⁹, un testo ammirato da Arcangeli⁵⁰, dove, ad esempio, riguardo all'oreficeria dei popoli germanici Longhi aveva parlato di «una forma resa per intuizione di movimento rapido, forsennato» come «un aspetto profondamente diverso (non dico ostile) alla regolata, perspicua, tradizione mediterranea»⁵¹.

Successivamente, Arcangeli introduce un tratto ulteriore per descrivere la dinamicità dell'azione di Vitale, mai raggiunta neanche in ambito tedesco, ovvero il «sincopato del ritmo», la rottura degli andamenti eleganti propri dell'arte gotica più raffinata, come quella senese o francese⁵². Di questa «sincope geniale» è dato all'interno del catalogo uno splendido esempio in un angelo del *Presepe* di Mezzaratta, che si torce all'improvviso in maniera impossibile, dove alla linea falcata a destra si oppone inaspettata la linea squadrata e spezzata a sinistra⁵³. Questo medesimo angelo era stato posto in rilievo da Longhi come un «colmo di movimento irrealistico» nelle dispense del corso 1934-1935⁵⁴. Giustamente, Arcangeli riconosce i suoi debiti verso Cesare Brandi e

49 R. Longhi, *Le arti*, in *Romanità e germanesimo*, a cura di J. De Blasi, Firenze 1941, pp. 209-239, ora come *Arte italiana e arte tedesca* in Id., *'Arte italiana e arte tedesca' con altre congiunture fra Italia ed Europa. 1939-1969*, a cura di M. Bacci, Firenze 1979, pp. 3-21. Una puntuale disamina è stata dedicata al saggio e al suo contesto da M.M. Mascolo, *"Una spuntatura affrettata": Arte italiana e arte tedesca di Roberto Longhi*, *"Prospettiva"*, 155-156, 2014, pp. 151-166; Mascolo, Torchiani, *Roberto Longhi*, cit. (vedi nota 24), pp. 25-51. Va tuttavia ricordato che le porte di bronzo di Hildesheim erano già state richiamate da Graziani (*Su Wiligelmo*, cit. [vedi nota 24], p. 81) in rapporto con Wiligelmo.

50 F. Arcangeli, *Saluto a Roberto Longhi*, «Il Giornale dell'Emilia», 5 agosto 1945, ora in Id., *Uno sforzo*, cit. (vedi nota 2), pp. 99-103, in particolare p. 103.

51 Longhi, *Arte italiana*, cit. (vedi nota 48), p. 4.

52 «Ma né del gotico di Siena né di quello di Francia Vitale ripete i ritmi che sono, al punto di divaricarsi, conclusi invece in una loro perfezione flessibile e continua; mentre il segreto di Vitale è l'«improvviso», quella repentina deviazione per un andamento, un'azione, dopo essersi aperta in falcata eleganza, ecco, d'un subito si spezza in una sinope geniale» (Arcangeli, *Natura ed espressione*, cit. [vedi nota 1], pp. 28-29). Nelle lezioni del corso 1968-1969, lo studioso si esprimeva in questi termini, parlando del *Presepio* e del *San Giorgio*: «Il ritmo di Vitale non ha dunque la fluidità, armoniosa anche quando infittisce, del Gotico di Francia; o, tantomeno, dello squisito ritmo senese. In Vitale trionfa il "sincopato"; appena un gesto sembra inarcarsi in ritmo continuo, ecco che si spezza in un controtempo quasi selvaggio. E nulla meglio del sincopato serve a rendere l'improvviso del movimento vitale, la sua perpetua imprevedibilità» (Id., *Corpo, azione, sentimento, fantasia*, cit. [vedi nota 2], I, p. 254). Il tema era stato già introdotto nel corso dell'anno precedente, come si legge nelle dispense inedite: «In Vitale il movimento subisce infatti una brusca accelerazione, tanto che, appena accenna a un motivo di eleganza subito si rompe, in un 'sincopato' violento; e quindi il ritmo non si svolge e non si prolunga con una continuità assoluta per tutta l'opera. In Vitale da Bologna ci sono, dunque, componenti diverse che è difficile chiamare gotiche. [...] Mentre il movimento tipicamente gotico si organizza secondo dei ritmi intellettualistico-armoniosi, in Vitale da Bologna l'azione, prorompe improvvisa, secondo quei 'sincopati' violenti e continuamente contrastanti, di una instabilità che non segue più il ritmo armonioso di una ruota gotica; se apparentemente lo segue, come nel gruppo di angeli alla sinistra della capanna del Presepio, lo rompe poi con la vivacità del gesto singolo» (Id., *Vitale*, cit. [vedi nota 2], pp. 134-135). Inoltre, la ventisettesima lezione del 30 maggio, perduta, aveva riguardato «la differenza sostanziale del 'gotico' di V. da B., e del tipo di azione che egli 'intuisce', dal 'gotico' di Simone Martini e dei senesi» (Id., *Corpo, azione, sentimento, fantasia*, cit. [vedi nota 2], I, p. 63).

53 Arcangeli, *Natura ed espressione*, cit. (vedi nota 1), pp. 108-109, n. 19. Sul medesimo brano pittrico Arcangeli si era soffermato in termini analoghi nei corsi 1967-1968 e 1968-1969: Id., *Corpo, azione, sentimento, fantasia*, cit. (vedi nota 2), I, pp. 94, 257.

54 Longhi, *La pittura del Trecento*, cit. (vedi nota 4), p. 28.

Cesare Gnudi: nella monografia dedicata a Vitale nel 1962, il cui impianto cronologico viene sostanzialmente riproposto nelle schede del catalogo del 1970, riferendosi alla *Madonna dei Denti*, Cesare Gnudi aveva messo in luce «un ritmo spezzato, sincopato» che distingue Vitale dai miniatori francesi, tra i quali è nominato Jean Pucelle⁵⁵, ma ben prima, in un articolo su Vitale del 1937, Brandi aveva osservato il «ritmo [...] rotto, convulso, lasciato in tronco in ogni istante» delle *Storie di sant'Antonio Abate*⁵⁶; questo stesso brano era riportato da Arcangeli nella scheda dell'opera nel catalogo del 1970⁵⁷. In realtà, «tutto sincopato in un ritmo violento» Arcangeli aveva già definito l'angelo di sinistra nella *Resurrezione* frammentaria da lui restituita a Vitale nel 1948⁵⁸; inoltre, lo stesso Longhi aveva attirato l'attenzione sulla «spezzatura dei gesti, ispirati forse all'intuitivo verismo di una scultura di estremo romanico locale» nella *Crocifissione* Thyssen (Madrid, Museo Nacional Thyssen-Bornemisza, inv. 425 [1930.122]) durante le lezioni del corso 1934-1935⁵⁹.

Il tema dell'«improvviso» coinvolge anche le stesure cromatiche per passaggi tonali repentinii⁶⁰, tali che, nelle dispense del corso 1969-1970, avevano condotto Arcangeli a richiamare i pittori impressionisti, «maestri dell'immediato», proprio per l'angelo del *Presepio* o per la *Madonna dei Denti*⁶¹; allo stesso tempo, però, a quest'onda di energia dinamica Vitale non sacrifica la radice fisica e concreta di Wiligelmo⁶².

55 C. Gnudi, *Vitale da Bologna*, Milano 1962, p. 30. Il confronto con Jean Pucelle era anche nelle lezioni perdute del giugno 1968: «La violenza del 'gotico' di V., avido di vita e di morte, e la diversa squisitezza di Jean Pucelle. [...] La violenza d'azione di V. e la squisitezza capricciosa ma equilibrata di Pucelle» (Arcangeli, *Corpo, azione*, cit. [vedi nota 2], p. 64).

56 C. Brandi, *Vitale da Bologna*, «La Critica d'Arte», II, 10, 1937, pp. 145-152, in particolare p. 148.

57 Arcangeli, *Natura ed espressione*, cit. (vedi nota 1), p. 116.

58 Arcangeli, *Un Vitale*, cit. (vedi nota 5), p. 20.

59 Longhi, *La pittura del Trecento*, cit. (vedi nota 4), p. 33. Sulla *Crocifissione* del Museo Thyssen: M. Boskovits, *The Thyssen-Bornemisza Collection. Early Italian Painting. 1290-1470*, London 1990, pp. 204-211, n. 32; Benati, *Percorso di Vitale*, cit. (vedi nota 4), pp. 28-29.

60 «Al sincopato del ritmo risponde la miracolosa prontezza della esecuzione, le più subitanee dolcezze dell'ombra diventano struggenti accanto agli acuti squillanti del colore» (Arcangeli, *Natura ed espressione*, cit. [vedi nota 1], p. 29). Già tra il 1945 e il 1946 evidenziava delle *Storie di sant'Antonio Abate*: «La gran forza di Vitale sta poi nell'escogitare brano per brano un'espressione cromatica che si lega inestricabilmente all'improvviso del ritmo» (Id., *Pittura bolognese alla mostra*, cit. [vedi nota 22], p. 17).

61 Id., *Corpo, azione, sentimento, fantasia*, cit. (vedi nota 2), II, pp. 34, 36. Anche durante la lezione davanti al *Presepio* del maggio 1968, riportata nelle dispense inedite, «la superba velocità e la ricchezza del tocco che incarna ed agita ad un tempo questi corpi» era definita dal docente «lontanamente "protoimpressionistica"» (Id., *Vitale*, cit. [vedi nota 2], p. 120).

62 «Il lento emergere fisico di Wiligelmo si è ora trasferito nell'intensità del vivere; in panico; in orgasmo. È rimasto tuttavia, anche se sommerso ora dalle maree di un'azione violentemente istintuale, lo spessore della carne e delle cose» (Id., *Natura ed espressione*, cit. [vedi nota 1], p. 29). Già nel corso 1967-1968, lo studioso notava a proposito dell'angelo più volte menzionato del *Presepio* di Mezzaratta: «il pittore bolognese non dimentica quella consistenza fisica del corpo che era tramando (diretto o indiretto, ascoltato conscientemente oppure no, non sarà mai dimostrato) del gran padre Wiligelmo» (Id., *Corpo, azione, sentimento, fantasia*, cit. [vedi nota 2], p. 94). Questa lettura del *Presepio* era ribadita nella seconda parte, come attesta il frammento inedito delle dispense: «l'incrocio di elementi disparati che soltanto una ispirazione violenta come quella di Vitale può tenere accordati, è dato dal fatto che il ritmo scatenato e l'improvviso dell'azione non scorporano una umanità che, se non ha più la lenta e quasi terribile fisicità di Wiligelmo, tuttavia è ben

Arcangeli riconosce nella disposizione degli angeli nel *Presepio* di Mezzaratta l'organizzazione figurativa di un timpano o di un rosone di cattedrale gotica, non tanto italiana tuttavia quanto d'oltralpe⁶³, contribuendo così a collocare l'opera di Vitale in un orizzonte europeo, a conferma del ruolo da protagonista nella civiltà gotica conferitogli da Longhi, anche se il rimando all'area tedesca piuttosto che alla Francia segna uno scarto nei confronti del maestro⁶⁴.

A conclusione della parte dedicata a Vitale, Arcangeli ribadisce che il cuore della sua arte consiste nella capacità di registrare il momento culminante di un'azione improvvisa⁶⁵; nelle dispense del corso 1968-1969 il critico faceva risalire «l'azione subitanea» di Vitale alla lotta tra il ritmo «trascendentale» di origine gotica e la risorgente fisicità corporea di Wiligelmo: come se la presa sulla concretezza dei corpi e delle cose caricasse gli andamenti ritmici immaginosi di un'energia straripante di vita⁶⁶. Nella seconda parte del corso dell'anno prima, questo scontro era interpretato come «rivolta del corpo fisico» rispetto alle «grandi idee gerarchico-trascendentali»⁶⁷, una lettura

lontana dall'aver dimenticato la carne, di cui conosce il peso e la dolcezza. [...] Vitale da Bologna [...] pur essendo violentemente proiettato verso una concezione lirica, fantastica, e, per qualche aspetto, trascendentale, affine a quella del primo gotico francese (che poi si era propagato in tutta Europa, naturalmente) tuttavia non dimentica, anzi compenetra queste immagini a ritmi ascendenti, irrealistici, fantastico-trascendentali, di quella carne fisica, potente e dolce insieme, che aveva avuto – a mio parere – in Wiligelmo il primo grande interprete» (Id., *Vitale*, cit. [vedi nota 2], pp. 120, 122).

63 «Se vorrete veder più a dentro nel caos apparente del grande coro angelico di Mezzaratta, potrete pur scorgere, a una osservazione più attenta, profilarsi dal basso su su fino al culmine della capanna l'andamento gremito ma fluente d'un timpano scolpito di cattedrale d'oltralpe; come intorno, alla destra e alla sinistra in alto, scoprirete che gli angeli avvolgono in se stessi i loro gesti eleganti o repentini secondo il ruotare d'un rosone. Ho nominato i due andamenti archetipici degli esterni e delle facciate gotiche, ma tali che l'architettura italiana, nemmeno a Siena o ad Orvieto, dove è troppo calmo lo spazio degli intervalli, dei simili ancora non ne aveva proposti» (Id., *Natura ed espressione*, cit. [vedi nota 1], p. 29). Questa lettura è anticipata nel corso 1968-1969 (Id., *Corpo, azione, sentimento, fantasia*, cit. [vedi nota 2], I, p. 254) e ancor prima nella seconda parte inedita del 1967-1968: Id., *Vitale*, cit. [vedi nota 2], pp. 119, 121, 127.

64 «Ripetiamo che tutto questo finisce coll'esser meno lontano da esempi remoti o recenti dell'arte tedesca piuttosto che da quelli del Gotico di Italia o persino di Francia» (Ivi, II, p. 38); «Questi fatti, e il consonare della sua idea della vita con molti aspetti dell'arte del Nord, segnatamente di quella tedesca, staccano la persona artistica di Vitale entro un significato 'europeo'» (Id., *Natura ed espressione*, cit. [vedi nota 1], p. 30).

65 «Al culmine della sua arte mi pare resti la sua capacità nel coglier l'apice d'una azione violenta o improvvisa: sia il gesto d'un cavaliere che trafigge il drago, e quasi si disarciona nello slancio del colpire, mentre il suo cavallo si protende e si protrae ad un tempo; sia il breve tacito repentino oscillare d'un albero sul fondo dorato; sia il gesto tremante dell'acqua d'una fontana» (*Ibidem*). D'altronde, come si può ricavare dal frammento inedito delle dispense del corso 1967-1968 (Id., *Vitale*, cit. [vedi nota 2], pp. 129-130), il secondo termine del titolo del corso, «azione» per l'appunto, riguardava nello specifico Vitale da Bologna. Già in occasione dell'articolo del 1948, Arcangeli (*Un Vitale*, cit. [vedi nota 5], p. 20) rilevava a proposito della *Resurrezione* di San Francesco: «Fu questa forza fantastica e sentimentale a guidare la nuovissima invenzione del soggetto; che, staccandosi nettamente dalla quadrata stasi giottesca e dalla gravità sacramentale dei riminesi, coglie genialmente il momento, l'improvviso dell'atto sacro».

66 «È probabilmente la lotta singolare fra l'impulso trascendentale del primo ritmo gotico e lo spessore carnoso della remota radice romonica a produrre quel senso del tutto particolare dell'azione, così subitanea e impennata in Vitale. L'antico "corpo fisico" sembra, in lui, quasi impazzire in un orgasmo vitalistico di cui esempio insigne, e di quasi folle singolarità, è il *Presepio* già nell'Oratorio bolognese di Mezzaratta, ora nella Pinacoteca Nazionale» (Id., *Corpo, azione, sentimento, fantasia*, cit. [vedi nota 2], I, p. 253).

67 «È, quindi, una posizione di singolare rivolta del corpo fisico; c'è qualche cosa di dissociato, di

che rientra in realtà in una più generale visione critica dei protagonisti del racconto di Arcangeli come individui che reagiscono alle mistificazioni del loro tempo nei confronti della condizione originaria dell'uomo⁶⁸. Arcangeli sembra aver sviluppato e reso la principale chiave di lettura per intender l'opera di Vitale un'intuizione offerta da Longhi davanti alla *Crocifissione Thyssen* all'interno delle lezioni del corso 1934-1935, quando lo studioso di origine modenese rilevava l'effetto disordinato del dipinto come un'aderenza del pittore al caos della natura quale si rivela nello svolgimento di un'azione⁶⁹.

Prima di congedare il secondo eroe del suo racconto, Arcangeli introduce un'ultima osservazione: l'azione nei dipinti di Vitale deborda spesso oltre la cornice, Arcangeli interpreta questo motivo in senso esistenziale, l'azione rappresentata dall'artista in questo modo appare come un «brano di vita», una tranne de vie quasi fotografica che viene selezionata da «un contesto esistenziale continuante», quello in cui vive lo spettatore, così che lo «spazio dell'opera si apre allo spazio esistenziale della vita reale»⁷⁰. È

improvviso che non risponde esattamente a nessuna delle grandi teorie del pensiero medioevale. [...] Ma vengono poi quei momenti, che abbiamo chiamato in vari modi, e che una volta si dicevano più semplicemente di ritorno alla natura, (potremmo chiamarli di ricarica, potremmo chiamarli di ripensamento su certi dati essenziali dell'uomo) in cui, a mio parere, in certi protagonisti come lo scultore di Hildesheim, come Wiligelmo, come, in forma diversa, anche Vitale da Bologna, i vecchi temi assumono delle accezioni particolari, non ancora esplorate dall'arte; proprio perché, a mio parere, queste novità accadono dentro un contesto di carattere trascendentale, quindi sono delle rivolte, dei recuperi violenti dell'umano rispetto alla metafisica medioevale, e definiscono, nei confronti della civiltà classico-pagana, un nuovo grande momento della civiltà. [...] Ma capite però che questo discorso accade dentro una grande struttura mistico-trascendentale che è quella del Medio Evo, e ciò produce, quindi, la oscurità rivoltosa della situazione immanente, naturale. [...] in certi momenti, ripeto, accade un recupero di certi dati fondamentali che erano stati, se non dimenticati, per lo meno accantonati. Rispetto alle strutture ormai logorate accade una oscura rivolta» (Id., *Vitale*, cit. [vedi nota 2], pp. 136, 140). Questi «momenti di reazione violenta [...] mitologizzabili ragionevolmente in uno schema di nascita (che è poi sempre rinascita) potente della vita» sono ricondotti da Arcangeli al procedimento «dialettico», da cui si distinguono invece «gli schemi di tramando», in cui «l'uomo accumula certe nozioni, le propaga e ognuno le riceve riformandole» (Ivi, p. 141).

68 «Wiligelmo [...] afferma una verità così terribilmente elementare che l'uomo non la sopporta a lungo, e presto corre a velarla con sovrastrutture e sublimazioni. Le quali, quando superano una prima fase d'equilibrio con l'umana naturale struttura di base, diventano, veramente, sovrastrutture, tensioni, e ormai velleità, mistiche, intellettualistiche, sentimentalistiche, scientifico-tecnologiche; e allora viene il momento che qualcuno, un eroe se la parola può avere ancora un significato, o se preferite un uomo, reagisce, ritorna alla radice, ribatte il capo contro il muro primevo dell'esistere. Si chiama Wiligelmo, Caravaggio, Courbet; si chiama, contro la prevaricazione dell'ultimo mito tecnologico-urbano, che ormai ci opprime, Jackson Pollock o Willem De Kooning» (Id., *Natura ed espressione*, cit. [vedi nota 1], p. 25). Sul tema della rivolta, contrapposta alla rivoluzione, centrale nelle riflessioni di Arcangeli in sintonia col pensiero di Camus fin dagli anni dell'Informale e sentito ancor più attuale davanti al Sessantotto, almeno: Raimondi, *Lo spazio*, cit. (vedi nota 32), p. 77; Brunetti, *Francesco Arcangeli*, cit. (vedi nota 15), pp. 190-194, 226-227.

69 «Nella *Crocefissione* di Vitale: effetto apparentemente caotico, disordinato; riconducibile a una primordiale tendenza naturalistica, quella cioè di rappresentare direttamente il caos, lo sregolato che è nella natura stessa, nel caso di un'azione drammatica» (Longhi, *La pittura del Trecento*, cit. [vedi nota 4], p. 33).

70 «Ma questa capacità attimale non sarebbe piena nella sua espansione se non le corrispondesse un modo di narrare del tutto aperto. Potrete notare infatti come spessissimo la pittura del maestro bolognese, anziché concludersi entro la cornice dell'opera, come accade quasi costantemente nell'arte ben calibrata dei toscani, deborda sulle fasce decorative dei fondi dorati delle tavole, o sui limiti dell'affresco. L'azione resta aperta, dunque, come un brano di vita staccato all'improvviso da un contesto esistenziale continuante, come al volger d'una pagina o allo scattare d'un obiettivo. Lo spazio dell'opera si apre allo spazio esistenziale della vita reale, e dello spettatore, dando un'ultima significazione di respiro vivente, di 'espressione' complessa e

interessante rilevare come in anni pressoché contemporanei il fenomeno della figura che oltrepassa la cornice – su cui proprio riguardo a Vitale sono intervenuti di recente con riflessioni stimolanti Massimo Ferretti e Daniele Benati⁷¹ – fosse affrontato in maniera molto diversa da Otto Pächt a proposito di alcuni esempi di miniatura carolingia e anglosassone: nelle sue celebri lezioni di *Introduzione alla miniatura medievale* del 1967-1968 all'Università di Vienna, pubblicate nel 1984 e in lingua italiana nel 1987, lo studioso viennese leggeva infatti questi episodi come problemi esclusivamente visivi, in cui la dimensione bidimensionale della pagina miniata mostrava di aver ormai preso il sopravvento sullo spazio illusionistico tridimensionale della raffigurazione tipico della tradizione classica⁷². In Arcangeli è invece ancora una volta il rapporto tra le forme visive e il tessuto della vita umana a essere riaffermato come basilare per la lettura dell'opera d'arte.

Avviandomi verso la conclusione, credo che sia importante chiedersi che cosa resti oggi della lettura critica di Arcangeli nella nostra comprensione dell'opera di Vitale. Il saggio di Arcangeli compare poco prima della decisiva retrodatazione degli

pulsante, all'arte incomparabile di Vitale da Bologna» (Arcangeli, *Natura ed espressione*, cit. [vedi nota 1], p. 30). Nelle lezioni dei corsi 1968-1969 e 1969-1970, questo aspetto della pittura vitalesca era individuato nel *San Giorgio* della Pinacoteca: «Un altro elemento che concorre mirabilmente a darci il senso d'una realtà quasi trabocante nella vita diretta è il fatto, ricorrente in Vitale, che il racconto, anziché racchiudervisi come accade sempre nei toscani, travalica il bordo decorato della pittura. L'azione appare allora qualche cosa di continuante, di trascorrente; una vera e propria *tranche de vie*, come dicono i francesi, l'equivalente d'un brano di vita»; «Altro elemento su cui richiamo la vostra attenzione, e che accresce il distacco dell'arte vitalesca da quella della Toscana, è che la sua figurazione, nel *San Giorgio* come spesso altre volte, non rispetta i bordi della tavola. La pittura è a tempera su legno, come era canonico nella tecnica trecentesca, e queste tavole in genere avevano fondi e bordi dorati o decorati. In genere, nella pittura toscana l'artista rispetta il bordo della tavola, come se questo fosse effettivamente una cornice che deve chiudere perfettamente l'azione prescelta per l'opera. In Vitale, invece, è chiaro che la roccia, dietro la quale si ritrae la principessa, ascendendo sconfina nascondendo il bordo decorativo, di cui voi vedete un solo tratto scoperto; e così in basso a sinistra, dove, anche se la tavola è stata un po' decurtata, si vede come la coda del cavallo sconfini decisamente sul bordo. Ora, siccome la cosa si ripete anche in altre opere, non può non avere un significato; che penso sia quello di farvi sentire che lo spazio immaginato dall'artista non sta là, proiettato nella distanza dell'arte, ma anzi sbordea e sconfina, quasi, nel vostro spazio d'esistenza. L'azione si svolge quindi sorpresa dal maestro in un suo momento che egli ha prescelto, ma che accenna a continuare di qua e di là dall'opera, secondo una poetica che preannuncia, lontanamente, quella della *tranche de vie*, del "brano di vita" del naturalismo e realismo ottocentesco» (Id., *Corpo, azione, sentimento, fantasia*, cit. [vedi nota 2], I, p. 257, II, pp. 38-39). Nel catalogo della mostra del 1970, un'osservazione in merito era invece accennata per le *Storie di sant'Antonio Abate*: Id., *Natura ed espressione*, cit. [vedi nota 1], pp. 112, 114.

71 M. Ferretti, *Funzione ed espressione nella pittura su tavola del Trecento bolognese*, in *Giotto e Bologna*, a cura di M. Medica, Cinisello Balsamo 2010, pp. 51-77, in particolare pp. 67-68; Benati, *Percorso di Vitale*, cit. (vedi nota 4), pp. 23-24.

72 O. Pächt, *La miniatura medievale. Una introduzione* [1984], a cura di D. Thoss e U. Jenni, Torino 2013, pp. 185-186, 194. A proposito del metodo di Pächt, Jonathan Alexander (*Preface*, in O. Pächt, *Book Illumination in the Middle Ages. An Introduction* [1984], London 1986, pp. 9-10, in particolare p. 9) ha giustamente evidenziato: «There are perhaps two fundamental preoccupations which lie behind this account as they do behind Riegl's work. The way in which human beings' involvement with the three-dimensional world in which they move is represented (re-presented) in art is the first concern. Particular artistic styles deal with the problems of representation in particular ways which it is the art historians' task to analyse. In pictorial art, for example, the relationship established between the surface of the picture, which is two-dimensional and bounded, and the pictorial representation of objects within the picture is crucial».

inizi della pittura bolognese del Trecento seguita alle osservazioni di Luciano Bellosi nel libro su Buffalmacco del 1974⁷³ e alla conoscenza della data 1333 sul verso del trittico del Louvre, opera già attribuita da Longhi al suo “Cugino dei Riminesi”, alias Jacopino di Francesco, e avvicinata invece da Arcangeli a Dalmasio degli Scannabecchi⁷⁴, resa nota da Michel Laclotte nel 1976⁷⁵. A partire appunto da quei fondamentali contributi, i maestri già identificati con Jacopino e Dalmasio, ritenuti da Longhi in avanti posteriori a Vitale e in parte nel suo seguito⁷⁶, sono stati invece riferiti ai decenni precedenti gli esordi dell’artista, mettendone conseguentemente in discussione anche le identità anagrafiche⁷⁷. Pertanto, se fino ad Arcangeli Vitale appariva come il capostipite della scuola pittorica bolognese del Trecento, si è ormai piuttosto meglio precisata la sua figura di geniale sintetizzatore delle diverse esperienze figurative emerse in città negli anni precedenti⁷⁸. Tuttavia, penso che rimanga tuttora valida la sottolineatura di Arcangeli nei confronti della forza espressiva e dinamica della pittura di Vitale, le cui radici sono oggi rintracciate entro un ambito decisamente più circoscritto e verificabile in confronto alla suggestiva ampiezza di riferimenti proposti dallo studioso bolognese⁷⁹, ossia nel rapporto con i maestri del gruppo Pseudo-Jacopino e con l’autore del trittico del Louvre datato 1333 oltre che

73 L. Bellosi, *Buffalmacco ed il trionfo della morte*, Torino 1974, pp. 87-92.

74 Longhi, *La pittura del Trecento*, cit. (vedi nota 4), p. 75; P.G. Castagnoli, in Arcangeli, *Pittura bolognese*, cit. (vedi nota 1), p. 100.

75 M. Laclotte, E. Mognetti, *Avignon – Musée du Petit Palais. Peinture Italienne*, Paris 1976, n. 101.

76 Longhi, *La pittura del Trecento*, cit. (vedi nota 4), pp. 33-34, 73-76; Id., *Mostra della pittura*, cit. (vedi nota 7), pp. 160-163.

77 Non intendo soffermarmi in questa sede sulle problematiche relative alle individualità artistiche riconoscibili nel cosiddetto gruppo Pseudo-Jacopino o alla possibilità o meno di continuare ad accogliere il collegamento con il pittore Dalmasio noto per via documentaria dal 1342 al 1377. Sulla prima questione valgano i riferimenti indicati precedentemente, sul secondo maestro una trattazione aggiornata può essere offerta da: Benati, *Tra Giotto e il mondo gotico*, cit. (vedi nota 6), pp. 64-70; Medica, *Les arts à Bologne*, cit. (vedi nota 6), pp. 44-47; P. Cova, ad vocem Scannabecchi, *Dalmasio di Jacopo*, in *Dizionario biografico degli italiani*, XCI, Roma 2018 ([https://www.treccani.it/enciclopedia/dalmasio-di-iacopo-scannabecchi_\(Dizionario-Biografico\)/?search=SCANNABECCHI%2C%20Dalmasio%20di%20Iacopo%2F](https://www.treccani.it/enciclopedia/dalmasio-di-iacopo-scannabecchi_(Dizionario-Biografico)/?search=SCANNABECCHI%2C%20Dalmasio%20di%20Iacopo%2F); ultimo accesso 28 maggio 2024). Sono tornati a sostenere la plausibilità dell’identificazione con Dalmasio: A. Volpe, *Frammenti di un’allegoria agostiniana. Quattro filosofi di “Dalmasio”*, “Paragone”, LV, s. III, 53, 2004, pp. 5-6, 11-13; F. Boggi, R. Gibbs, *Lippo di Dalmasio assai valente pittore*, Bologna 2013, pp. 35-36; A. Tartuferi, “*Dalmasio*” e *Lippo di Dalmasio*, tra Pistoia e Firenze, in *Lippo di Dalmasio e le arti a Bologna tra Trecento e Quattrocento*, catalogo della mostra (Bologna, Museo Civico Medievale, 16 novembre 2023-17 marzo 2024), a cura di M. Medica, F. Massaccesi, S. Battistini, Milano 2023, pp. 39-49, in particolare pp. 39-43.

78 Benati, *Percorso di Vitale*, cit. (vedi nota 4), p. 22.

79 Lo stesso Arcangeli (*Vitale*, cit. [vedi nota 2], pp. 120, 127) mostra di essere consapevole del vasto raggio culturale in cui cala la personalità di Vitale, andando oltre anche i precedenti indicati da Longhi, come dichiara nelle dispense inedite: «Ancora più che di civiltà gotica nel caso di Vitale da Bologna, si tratta quasi di un riepilogo, d’un rilancio di buona parte delle componenti di tutta la civiltà artistica medioevale, addirittura; includendo in essa soprattutto i due grandi momenti del romanico e del gotico che Vitale da Bologna incarna in modo così inconfondibile, così personale. [...] Ma, per Vitale da Bologna, non credo bastino dei precedenti immediati di oggetti aristocraticamente collocati, come poteva essere il piviale inglese, come potevano essere le miniature dello Studio. Forse Vitale da Bologna corse davvero l’Europa».

con l'attività dei miniatori locali⁸⁰. Allo stesso Arcangeli, d'altronde, si deve la messa in rilievo delle note più espressive e aspre di Jacopino, da lui ovviamente viste in continuità con Vitale⁸¹.

Tramite tra l'interpretazione arcangeliana di Vitale e del Trecento bolognese e le ricerche più recenti va però menzionata la riconsiderazione di quei fatti proposta da Carlo Volpe dopo l'avvenuto cambiamento del quadro cronologico, all'interno del volume su *Tomaso da Modena e il suo tempo* nel 1980⁸². Nella valutazione dell'autore del trittico del 1333 come figura cardine per la nascita del gotico bolognese, definito «violentoso, aggressivo e quasi tetro spirito», «cavaliere nero della pittura padana», per «la cruda e deformante esasperazione espressiva», «necessario precedente di certi aspetti non altrimenti chiariti di Vitale» come «dello Pseudo-Jacopino più teso e drammatico»⁸³, appare infatti riecheggiare la valorizzazione delle componenti più espressive del Trecento bolognese operata da Arcangeli, per quanto in realtà Volpe dichiarasse esplicitamente la sua presa di distanza nei confronti delle analisi offerte da Longhi e Arcangeli per quel dipinto nello specifico, necessariamente falsate da una collocazione cronologica nella seconda metà del secolo.

80 Id., *Tra Giotto e il mondo gotico*, cit. (vedi nota 6), p. 72; Medica, *Les arts à Bologne*, cit. (vedi nota 6), p. 49.

81 Arcangeli, *Affreschi veronesi*, cit. (vedi nota 7), p. 34; Id., *Corpo, azione, sentimento, fantasia*, cit. (vedi nota 2), I, pp. 264-266; Id., *Natura ed espressione*, cit. (vedi nota 1), pp. 30-31. A Jacopino era inoltre dedicata l'ultima lezione del corso 1967-1968 (Id., *Corpo, azione*, cit. [vedi nota 2], pp. 64-65), di cui purtroppo si è persa traccia.

82 C. Volpe, *La pittura emiliana del Trecento*, in *Tomaso da Modena e il suo tempo*, atti del convegno (Treviso, 31 agosto-3 settembre 1979), Treviso 1980, pp. 237-248, ora come *La pittura del Trecento in Emilia e in Romagna*, in Id., *La pittura nell'Emilia e nella Romagna. Raccolta di scritti sul Trecento e Quattrocento*, a cura di D. Benati e L. Peruzzi, Modena 1993, pp. 11-27, in particolare pp. 15-25

83 Ivi, pp. 17-21. L'ipotesi dell'attribuzione a un maestro diverso rispetto allo Pseudo-Jacopino e al presunto Dalmasio era già stata avanzata come alternativa possibile da Laclotte (in *Retables italiens du XIII^e au XV^e siècle*, catalogo della mostra [Parigi, Musée du Louvre, 14 ottobre 1977-15 gennaio 1978], Paris 1978, pp. 14-17, n. 7) prima di affermarsi pienamente grazie alla lettura di Volpe. Il riferimento del dipinto al supposto Dalmasio, suggerito da Arcangeli, è stato invece ancora accolto da Carl Brandon Strehlke (*Italian Paintings 1250-1450 in the John G. Johnson Collection and the Philadelphia Museum of Art*, Philadelphia 2004, p. 107), Ferretti (*Funzione ed espressione*, cit. [vedi nota 71], Boggi e Gibbs (*Lippo di Dalmasio*, cit. [vedi nota 77], p. 33) e, più di recente, Tartuferi ("Dalmasio", cit. [vedi nota 77], pp. 39, 42). Sul Maestro del 1333 rimando anche a: Benati, *Tra Giotto e il mondo gotico*, cit. (vedi nota 6), p. 58; Medica, *Les arts à Bologne*, cit. (vedi nota 6), p. 43.