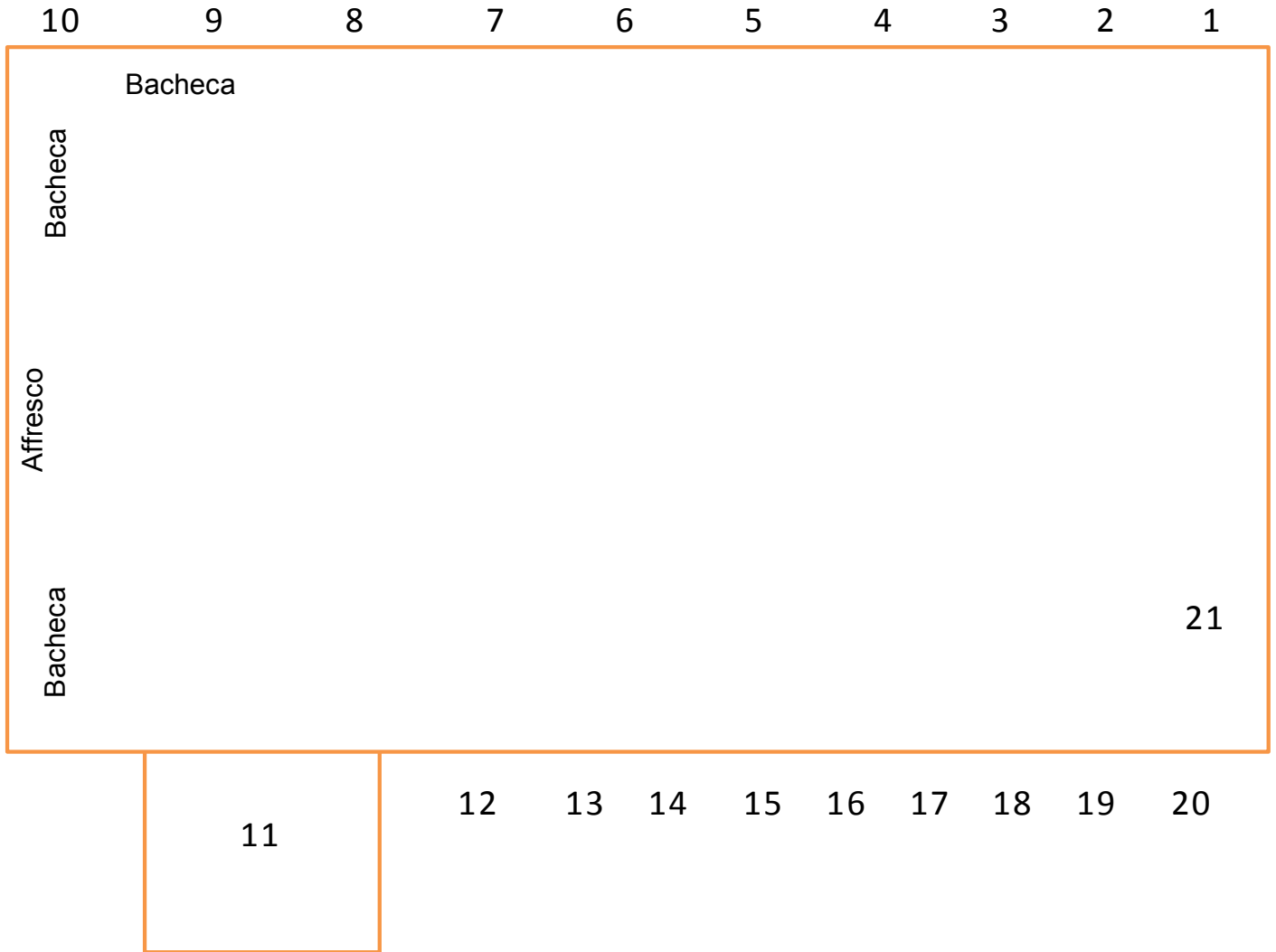


Cenacolo

Organizzazione dei quadri all'interno del refettorio



1. Vergine col Bambino tra i Santi Michele e Sebastiano .
2. Madonna col Bambino di Sebastiano Mainardi.
3. Maddalena, Cristo in pietà, Incontro fra Gesù Bambino e san Giovannino.
-Santa Maria Maddalena.
4. San Gerolamo, Pittore di ambito fiorentino.
5. Vergine col Bambino tra San Francesco e Maddalena (1503).
6. Sposalizio artistico con Santa Caterina 1515 tipo 'Ghirlandaio'.
7. Ritratto di giovane uomo Lorenzo di Credi XVI secolo.
8. Annunciazione Lorenzo di Credi XVI secolo.
9. -Noli me Tangere;
-Vergine e San Giovanni;
-Gesù e la Samaritana;

Bacheca: Giuda, S. Tommaso, S. Pietro, S. Giacomo minore, Stampe.

10. Madonna col Bambino Ghirlandaio

Bacheca: disegni preparatori da Cambridge, British Museum, Berlino.
Affresco.

Bacheca: Varie stampe dagli Uffizi.

11. Bacheca sulla destra: riproduzioni fotografiche dell'ambiente:
riproduzione affresco (1860), decorazioni egizie e foto collezione Feroni;
Capanna con gli Angeli in volo;
- Tabernacolo del Preposto;
- Due Re Magi.
- Bacheca: decorazioni egizie
12. Busto Raffaello.
13. Vergine dolente (collaboratore Perugino) XV secolo.
14. Crocifissione tra la Vergine e San Girolamo.
15. Madonna col Bambino e San Giovannino Di Cristofaro.
16. Madonna col Bambino con Santa Elisabetta e San Giovannino.
17. Madonna col Bambino di Tommaso Aleni, detto il Fadino.
18. Madonna col Bambino di un pittore settentrionale.
19. Madonna col Bambino in trono e i Santi Francesco e Antonio da Padova di Francesco Raibolini.
20. Polittico Mormile di Antonio Rimpatta.
21. Tondo: Madonna col Bambino e San Gerolamo XVI secolo.

[Ritorna all'indice](#)

Storia del cenacolo

Il cenacolo del *Perugino* (o di ‘Fuligno’) è un vasto ambiente a pianta rettangolare diviso in quattro campate coperte da volte a crociera, ed è anticipato da un vestibolo quadrangolare; accanto alla parete di fondo, vi è una piccola stanza. L’ingresso, situato in Via Faenza 40, avviene attraverso un imponente portale inserito in una facciata che presenta quattro lesene bugnate. Il Cenacolo di *Fuligno* era il grande refettorio del convento delle terziarie francescane, consacrato a Sant’Onofrio nel 1429 e legato alla regola della Beata Angiolina di Foligno.

Le dimensioni di questi ambiente ci suggeriscono il perché questo luogo sia stato chiamato il *grande refettorio*: l’accesso di notevole portata da via Faenza per i viandanti, e il collegamento con il convento, attraverso il chiostro, per le monache, permettevano un grande flusso di persone.

Per il Convento delle *contesse*, tuttavia, questo non fu il primo cenacolo ad entrare a far parte del complesso: studi recenti hanno infatti rinvenuto al primo piano dei frammenti di un’*Ultima Cena* ad opera di Bicci di Lorenzo, che dovevano costituire il vecchio refettorio, abitualmente usato dalla comunità monastica all’interno del monastero e privo di accesso dall’esterno. A conferma di ciò, vi sono diverse testimonianze, alcune provenienti dal *Libro delle ricordanze* del Monastero di Fuligno del 1517.

La storia del cenacolo comincia ben prima della sua consacrazione avvenuta nel 1429: il complesso ebbe origine dal romitorio di Sant’Onofrio “in Campo Corboloni” già esistente nel XIV secolo, e cambiò proprietario ben due volte prima di essere ceduto nel 1419 dalle Benedettine di San Martino al Mugnone a Ginevra Bardi, moglie di Albertaccio degli Alberti, che lo comprò al fine di riscattare la propria famiglia (Alberti) dopo l’esilio di quegli anni: questa decise di sfruttare il soggiorno di Papa Martino V in Santa Maria Novella.

Il fervore dei lavori al convento, che si estese per tutto il Quattrocento a spese di Lorenzo il Magnifico, portò all’edificazione non solo del nuovo dormitorio ma anche del nuovo refettorio monumentale che presentava il proprio accesso in Via Faenza, riservato a ospiti di riguardo. Fu in questo

periodo che furono chiamati ad affrescare la parete di fondo prima Neri di Bicci, erede della bottega paterna, la quale si era già adoperata in passato nel convento, e quindi il Perugino.

Le cause che portarono le monache francescane a chiamare il pittore Perugino in situ non sono certe; secondo l'ipotesi più accreditata, queste vanno ricercate nel fatto che molto probabilmente l'affresco di Neri di Bicci del 1462 doveva essere sembrato anacronistico per l'epoca e quindi non soddisfacente: ad ogni modo l'intero lavoro di Neri fu *scialbato* e il *testimone* venne passato a Pietro Perugino. Ciononostante, secondo la critica novecentesca pare che il Perugino, non contento del pagamento delle terziarie e avendo un secondo lavoro più promettente, preferì conservare le proprie energie per la sala capitolare dei Cistercensi sponsorizzata dai Pucci, e affidare l'esecuzione del rifacimento del cenacolo alle mani dei suoi allievi.

Infine, se non vi furono troppe modifiche del complesso fino alla fine del 1600, fu nell'Ottocento che si ebbe la trasformazione del convento in conservatorio e in seguito in stabilimento di beneficenza. Infatti, all'inizio del XIX secolo il senato fiorentino, in guerra contro la Francia, sancì che le terziarie francescane fossero trasferite in Sant'Ambrogio e che fossero concessi all'ordine gli stessi privilegi e obblighi che avevano al convento di Sant'Onofrio, il quale nel frattempo era diventato un seminario. Fu proprio in questi anni che si giunse alla separazione del convento dal cenacolo. Il convento divenne *l'Educatorio promosso dalla Congregazione di San Giovanni Battista*, mentre il refettorio fu acquistato dapprima dallo *Scrittoio delle Reali Fabbriche*, poi incorporato nell'Amministrazione del Debito Pubblico durante la dominazione napoleonica in Toscana, e infine rivenduto nel 1810. Tutti questi passaggi ci sono noti grazie ai diversi atti notarili che oltre a fornirci i nomi degli acquirenti, ci informano sulle varie funzioni a cui fu destinato il locale: laboratorio per la lavorazione della seta e officina per la verniciatura delle carrozze.

Mentre il refettorio andava via via degradandosi, il resto del complesso continuava la sua funzione assistenziale, e nel corso degli anni questo andò sotto la protezione regia.

Nella ricerca quindi di nuovi ambienti, l'Educatorio giunse all'acquisizione dell'intero stabile nel 1816 e venne donato dal Granduca al Conservatorio nel 1832 con la funzione di vita assistenziale che sussiste ancora ai giorni nostri.

Le vicende che seguirono la scoperta dell'*Ultima Cena*, trasformarono il cenacolo di *Fuligno* in museo, e più precisamente, nel 1855, il *grande refettorio* divenne Museo Egizio. Sarcofagi, bighe e amuleti vennero trasferiti in questo locale, e il *Fuligno* acquisì una grande fama. Ancora oggi possiamo notare delle decorazioni sparse per tutto l'ambiente risalenti a quest'epoca.

Successivamente, durante una mostra di ceramiche, che in seguito sarà spostata nel Museo Archeologico, venne esposto il *Vaso François*.

Il momento di maggiore rilevanza si ebbe, tuttavia, con la collezione Feroni, in cui vennero presentati dipinti sia di *Lorenzo Lippi* sia di altri pittori famosi.

La seconda guerra mondiale e l'alluvione del 1966 assegnarono una nuova funzione al cenacolo: il museo divenne un deposito di opere d'arte danneggiate dall'alluvione e dalla guerra. Il *Cenacolo di Fuligno* rimase chiuso al pubblico per molti anni e l'accesso fu garantito solo agli addetti ai lavori. Al fine di adempiere al meglio il suo scopo, il salone principale fu tutto occupato da cavalletti metallici che servivano per sorreggere tutte le opere in attesa di restaurazione, e per circa 15 anni svolse una funzione fondamentale per la salvaguardia delle opere. Con la riapertura del 1990 il museo del *Cenacolo di Fuligno* si inserì in un gruppo di piccole realtà museali insieme ad altri cenacoli come quello di Ognissanti.

L'allestimento del 2000 espose nel cenacolo diverse sinopie e affreschi che non potevano essere ancora riposti nei vari conventi per motivi di manutenzione.

Infine, con il denaro del Giubileo, i lavori al convento furono ultimati, e le diverse sinopie e affreschi furono riposti nei luoghi originari, lasciando il vasto ambiente del refettorio pronto ad accogliere nuove mostre: è per questo motivo che in questo salone si è deciso di esporre una serie di opere del Perugino e di inserire il complesso in una mappa di luoghi di Firenze da visitare qualora si volesse seguire un percorso sulla vita dell'artista.

La scoperta dell'Ultima Cena e la prima attribuzione a Raffaello

L'*Ultima Cena* venne scoperta nel luglio del 1843, quando il cenacolo era ormai diventato una rimessa di carrozze. Pare che nella fase iniziale del rinvenimento il proprietario avesse eretto un muro divisorio per proteggere la parete dagli effetti degli oli e dei vari agenti che avrebbero potuto danneggiare l'opera ulteriormente. Il ritrovamento dell'affresco segnò in maniera definitiva il futuro del cenacolo, riscattandolo dal degrado, tramutandolo in museo, e segnando la fortuna del proprietario.

La ragione per cui l'affresco dell'*Ultima Cena* fu subito attribuito a Raffaello (1483 – 1520) deve essere ricercata nel contesto storico in cui avviene la scoperta dell'affresco stesso. Dieci anni prima, infatti, nel settembre del 1833, si era svolta all'interno del Pantheon a Roma la ricognizione delle ossa di Raffaello. Questa cerimonia rappresentò il momento di massimo culto dell'artista che era visto come punto di riferimento sia artistico sia filosofico.

I più importanti critici dell'epoca credevano di riconoscere la mano del Sanzio nell'affresco e inoltre alcuni pensavano di leggere anche una sua firma con la data [RAPH UR ANNO MDV]. Questa tesi veniva ancora confermata dalla presenza di due disegni preparatori di apostoli che venivano fatti risalire a Raffaello.

Una volta stabilita la discendenza dal pittore umbro, riproduzioni dell'affresco cominciarono a circolare in tutta Europa, rendendo il Cenacolo di "Fuligno" una meta molto ambita.

L'eco della scoperta indusse il Granduca di Toscana Leopoldo II a comprare lo stabile il 18 dicembre 1847 e a memoria di tale evento fu posto un busto di Raffaello nel cenacolo davanti all'affresco.

Per poter eseguire i lavori necessari alla manutenzione e conservazione dell'affresco furono comprati non solo il locale del refettorio, ma anche gli ambienti circostanti tra cui anche parti dell'Educatorio stesso. Furono quindi costruiti uno scannafosso e una controparete per proteggere l'ambiente dall'umidità, e in seguito furono interrate alcune piante per migliorare la visibilità.

Sin dalla scoperta dell'affresco, non si erano mai placate le perplessità secondo cui il *divin* pittore Sanzio non poteva essere l'autore dell'*Ultima Cena* del *Cenacolo di Fuligno*: furono avanzati moltissimi nomi tra cui quelli di Neri di Bicci e di Perugino.

Dopo il restauro a cura dello Zotti, lo storico August Schmarsow scrisse nel 1884 uno studio sull'affresco che ancora oggi risulta fondamentale: Schmarsow attribuiva l'opera a Perugino, il quale avrebbe affrescato la parete intorno agli anni ottanta del Quattrocento. Oggi, anche se la critica novecentesca continua ad avvalersi di questo lavoro per ammettere la responsabilità del Perugino, è nata l'ipotesi che siano intervenute altre mani oltre a quelle dell'artista umbro. Tuttavia, se, come naturale, il pittore si sia servito di aiuti di bottega per affrescare la parete delle monache terziarie francescane, il loro intervento fu del tutto marginale e fu uniformato dal controllo costante del maestro.

Opere esposte nel cenacolo

La disposizione delle opere d'arte all'interno del cenacolo non è sempre stata la medesima nel corso degli anni. Fino al 2000, infatti, nel refettorio erano presenti i vari affreschi e sinopie del *convento delle contesse*. A questa data corrisponde la fine dei lavori nell'oratorio grazie al Giubileo, e il ripristino degli affreschi nei luoghi originari. La questione che nacque al momento della ristrutturazione, su quale potesse essere la destinazione del cenacolo in futuro, vide la possibilità di legare il museo al Perugino. La scelta, che si rifaceva in particolare alle mostre di fine '800, si rivelò vincente, ed è per questo che oggi troviamo in questo ambiente opere che si ispirano al pittore.

[*Ritorna all'indice*](#)

L'Ultima Cena

Dietro la tavola a ferro di cavallo sono seduti gli undici apostoli con al centro Gesù. Solo Giuda è seduto isolato dall'altro lato del tavolo, secondo l'iconografia tradizionale. Il pancale dall'alto schienale a tre lati su cui gli apostoli si appoggiano è rivestito di stoffa. Gli apostoli sono identificati dai nomi dipinti sulla base della pedana. In ordine, i nomi degli apostoli sono: San Jacopo, San Filippo, San Jacopo, Sant'Andrea, San Pietro, San Giovanni, San Bartolomeo, San Matteo, San Tommaso, San Simone, San Taddeo. Da notare che non compare il nome di Giuda (di spalle). Il pancale che racchiude *l'Ultima Cena* è inserito in una straordinaria scenografia, costituita da un porticato in prospettiva centrale, scandita da pilastri decorati con raffinatissimi motivi monocromi. Al di là di questo si stende un dolce paesaggio collinoso dove, inquadrata dall'arcone centrale del porticato, è raffigurata *l'Orazione nell'orto*; il tema dell'*Orazione nell'orto* rappresenta una novità, poiché solitamente, nel fondo dei cenacoli, prevale il soggetto della *Crocefissione*. La pittura è conclusa da una fascia decorativa in cui sono inseriti sei medaglioni con il monogramma bernardiniano di Cristo (al centro in basso) e cinque santi francescani: Sant'Antonio da Padova, San Francesco, San Bernardino, San Ludovico di Tolosa, e un vescovo non identificato. Le tipologie delle teste, la gamma cromatica delicata e compatta il paesaggio ampio punteggiato dagli alberelli trasparenti, il grandioso porticato scandito dalle elegantissime lesene appartengono al repertorio del Perugino nel suo lungo e felice periodo fiorentino. L'immagine della cena trasmette un'estrema serenità e un'estrema eleganza nei movimenti. È notevole la prospettiva centrale incentrata su Gesù.

Crocefissione tra la Vergine e San Girolamo

Il dipinto del Perugino raffigura la scena crocefissione di Cristo assistita dalla Vergine e da San Girolamo. La rappresentazione risente di una forte simmetria ed ha il proprio asse coincidente con la stessa verticale della Croce. Alla destra di Cristo troviamo la Vergine Maria riconoscibile dal velo blu: la sua espressione è dominata da un forte temperamento che le fa distogliere lo sguardo e non si presenta affatto affranta; non è percossa da quello straziante dolore tipico di alcune opere precedenti e successive al Perugino.

Alla sinistra di Cristo notiamo San Girolamo, riconoscibile dal cappello cardinalizio rosso ai suoi piedi. Dietro al Santo è visibile un leone, simbolo di forza e di magnanimità. Il paesaggio collinare, aspro e brullo in primo piano appare verdeggiante sullo sfondo. In cielo appaiono il Sole e la Luna appartenenti all'iconografia classica della Crocefissione e simboli della morte e resurrezione di Cristo.

Maddalena, Cristo in pietà, Incontro fra Gesù bambino e San Giovannino

L'opera, databile al XV secolo, è suddivisa in tre scene: a sinistra, Maddalena in ginocchio che attende a mani giunte la comunione che gli viene portata da un angelo, al centro, Cristo in pietà all'interno di un sarcofago e nel riquadro di destra troviamo l'incontro tra Gesù Bambino e San Giovannino. Questi scompartimenti sono racchiusi da una cornice dorata che, nella parte superiore e nei due listelli che spartiscono le tre storie, è originale del tempo dell'esecuzione; le cornici esterna inferiore e esterna laterale sono invece successive. Da questo si evince che probabilmente le tre piccole storie facevano parte di una predella di dimensioni più estese e che questa fosse alla base di una tavola d'altare in

seguito divisa. I caratteri stilistici presenti nei tre scomparti, messi ancora più in risalto dal recente restauro, palesano l'intervento di tre artisti differenti. Il pittore della scena con la Maddalena, ha uno stile più raffinato: la definizione del paesaggio e la rappresentazione della Santa, sono eseguiti nei minimi particolari: questo autore doveva avere ben presente lo stile di Filippino Lippi. Molto più vicino allo stile del Perugino è il pittore del Cristo in pietà, che non è però in grado di riprodurre la delicata ed elegante struttura della figura del Vir dolorum. Lo stile meno raffinato è quello del pittore della terza scena, poiché rappresenta con poca attenzione il paesaggio di fondo e sottolinea fin troppo le vesti sovrabbondanti dei due personaggi. L'intervento di vari artisti ci lascia presupporre che questa tavola sia stata il risultato di un lavoro di una bottega, attiva nella Firenze di fine Quattrocento. Non è da escludersi l'appartenenza alla bottega peruginesca.

Tabernacolo del Proposto del Maestro della Madonna del Ponterosso (Giovanni di Papino Calderini?)

Il tabernacolo, posto sulla via Vecchia Fiesolana, è detto il *Tabernacolo del Proposto* poiché una volta era situato in un podere delle Prepositura di Fiesole. Fu attribuito nel 1800 a Bernardino Poccetti, tuttavia, già dalla seconda metà dell'Ottocento venne ricondotto all'ambito del Perugino.

Il tabernacolo è diviso in tre parti, ciascuna chiamata *imbotte*: al centro si trova la Vergine con il bambino Gesù affiancata da San Pietro e da San Lorenzo, riconoscibili per gli attributi di chiavi e graticola; l'altro personaggio è San Giovannino inginocchiato ai piedi del trono. Colpisce la vivacità con cui sono colorate le vesti dei santi.

Nell'imbotte di destra è rappresentato San Sebastiano, mentre a sinistra è presente un santo dal volto emaciato e dal capo raso. C'è ancora grande esitazione sull'identità di questo personaggio: si crede che possa essere o San Rocco, abituale compagno di Sebastiano in quanto protettore dalla

peste, oppure San Girolamo per la vicina presenza della Chiesa di San Gerolamo. Nel sottarco al centro, è rappresentato il Padre Eterno. Una decorazione a grottesche con girali dorate su fondo azzurro orna la base del trono mentre delle girali beige su fondo dorato ornano l'imbotte, rifacendosi evidentemente alle decorazioni utilizzate dal Perugino nel Collegio del Cambio a Perugia.

Per quanto riguarda il resto delle componenti stilistiche, l'opera presenta forti richiami perugineschi nel volto della Vergine e nelle eleganti decorazioni. Questo tabernacolo fu eseguito tra lo scadere del secolo XV e i primissimi anni del secolo XVI.

Due re magi del Maestro di Apollo e Dafne

Questo frammento faceva parte di un'*Adorazione dei Magi* di cui non conosciamo l'originaria collocazione, ma che probabilmente proveniva dalle demolizioni del centro storico fiorentino. Fa parte di questa Adorazione anche *Capanna con Angeli in volo*. L'artista si ispira a un peruginismo ormai superato, riflesso di un gusto tramontato da tempo. L'affresco raffigura due Re Magi in un paesaggio animato solo dalla presenza di una giraffa e di un Santo Eremita che prega davanti alla sua capanna. Le due figure dovevano originariamente essere caratterizzate dall'oro utilizzato per la realizzazione delle corone e dei preziosi doni da offrire al Bambino Gesù.

Capanna con Angeli in volo del Maestro di Apollo e Dafne

Questo frammento raffigura una schiera di angeli in volo che sono posti intorno al tetto della capanna nella quale doveva giacere Gesù. Questo affresco, insieme a quello dei *Due re magi* faceva parte di un unico grande complesso pittorico. Gli angeli sono rappresentati con le vesti svolazzanti e con tratti somatici ben caratterizzati, con volti schiacciati e grosse ciocche

di capelli. I due affreschi, che hanno seguito le medesime vicende, sono considerati entrambi di ambito peruginesco.

Vergine col Bambino tra i Santi Michele e Sebastiano,

pittore fiorentino di ambito peruginesco, 1502

Il dipinto rappresenta la Vergine seduta in un trono a nicchia ornato lateralmente da due vasi di gigli slanciati (simbolo di Maria), mentre il Bambino, in grembo alla Madre, stringe un cardellino. A destra è San Michele Arcangelo con la lorica e lo scudo che calpesta il demonio, sotto le sembianze di un drago, mentre a sinistra troviamo San Sebastiano con le mani legate, colpito da delle frecce. Nel paesaggio di fondo si scorgono alberi, covoni e casolari. La bassa qualità del dipinto (evidente soprattutto nella legnosità e staticità delle figure) ne suggerisce un'origine campagnola. Nel dipinto le influenze del Perugino sono molto chiare nel volto della vergine, nella postura di San Michele (ripreso dal prototipo del polittico della Certosa di Pavia, attualmente alla National Gallery di Londra), nell'espressione statica di San Sebastiano, che richiama il San Sebastiano della pala di San Domenico di Fiesole, e soprattutto nel tono devoto della composizione.

Attraverso tre cartellini incollati sul retro della tavola possiamo ricostruire i passaggi di proprietà del dipinto: dal convento della SS. Annunziata, alla Galleria dell' Accademia, all' ingresso alla Galleria degli Uffizi, dalla Chiesa di San Francesco (1907) al deposito del soffittone di Palazzo Pitti (1970).

L'autore dell'opera è sconosciuto, tuttavia l'iscrizione sul gradino del trono ci permette di conoscere non solo la data di esecuzione del dipinto, 1502, ma anche i committenti: Sebastiano di Papino e Antonio di Carlo.

Santa Maria Maddalena, pittore fiorentino primo decennio del XVI secolo

La prima documentazione certa di questa tavola è nell'*Inventario delle Gallerie Fiorentine* del 1880 (che presuppongono un'antica appartenenza alle collezioni mediceo-lorenesi), ed è arrivata nei locali del Fuligno solo nel 2005. Le drastiche puliture adoperate sul dipinto hanno danneggiato l'opera, tuttavia è ancora apprezzabile il senso di raffinatezza che la distingueva in origine. Il paesaggio di ampio respiro risalta la figura della Maddalena sia nell'espressione statica, sia nel suo abbigliamento, formato da tessuti preziosi e da una cromia brillante, sia nell'accurata acconciatura dei capelli. La scelta compositiva e le peculiarità ricordano sia la pittura del Perugino, sia quella di Lorenzo di Credi; si suppone quindi che il pittore fosse stato membro delle botteghe di entrambi gli artisti.

Madonna col Bambino, Tommaso Aleni detto il Fadino 1500/1501

Il dipinto rappresenta la Vergine a tre quarti di figura con i capelli scuri raccolti sulla nuca e legati con un velo grigio, che sorregge Gesù Bambino nudo, in atteggiamento benedicente. Si tratta di un'opera datata 1500-1501, e attraverso un'iscrizione sul davanzale della finestra in cui è inserita la Vergine sappiamo che l'artista è Tommaso Aleni, conosciuto anche come il Fadino. Sullo sfondo possiamo notare un paesaggio collinare con alberelli e edifici cintati da mura, caratterizzato da un cielo con nuvole in un ampio orizzonte.

Si tratta di una replica della *Madonna col Bambino* del Perugino, oggi esposta nella National Gallery a Washington, dalla quale, anche avendo preso l'iconografia perfino nel particolare della manica in tessuto broccato della veste della Vergine, si differenzia per caratteristiche proprie dell'Aleni, come il grafismo insistito e una secchezza nei profili dei personaggi che sembra contrastare con la morbidezza e pastosità della

mano del Perugino, la quale soprattutto nel paesaggio, dà un senso di maggiore profondità. La tavola è stata realizzata durante i primi anni del Cinquecento: il Fadino è quindi un significativo esempio dell'ampia diffusione del peruginismo agli inizi del Cinquecento in molte città d'Italia.

Madonna col Bambino in trono e i Santi Francesco e Antonio da Padova di Francesco Raibolini, inizio XVI secolo

La tavola, eseguita per *l'Oratorio della Stretta* a Bologna, entrò nelle collezioni pubbliche fiorentine nel 1818 in virtù di un acquisto dall'antiquario romano Felice Cartoni.

L'artista del dipinto è Francesco Raibolini detto il Francia. L'opera, eseguita intorno al 1500 va inserita nell'attività matura del Francia, quando questi ormai poteva ritenersi pronto al confronto con il Perugino. Questo pittore fu molto importante per l'evoluzione e diffusione della pittura bolognese del '400 e del '500.

Il classicismo che emana la tavola, intrisa di semplicità, risente di suggestioni fiorentine per le forme ampie e nitide. Le varie influenze sono infine tradotte nel colto linguaggio del Francia attraverso una levigatezza formale che dona risalto agli ampi panneggi, alle forme nitide e ben delineate e ai colori delle vesti della Vergine. La Madonna è assisa su un trono alla cui base vi è piedistallo scalpellato con intrecci di foglie che fa da sfondo ad un vaso con dei garofani, vero e proprio brano di natura morta. La posizione dei garofani e la presenza stessa di questi nella scena sottolineano l'intento di risaltare il significato simbolico attribuito ai garofani rossi, nati dalle lacrime della Vergine ai piedi della Croce di Cristo.

Il restauro compiuto in occasione della mostra del 2005-2006 ha evidenziato un chiarore maggiore sulla parte sinistra del brano paesaggistico. Il perchè questa parte sia più chiara non è noto: forse questa decisione fu adoperata per sottolineare la figura di San Francesco,

rappresentato infatti alla destra della Vergine. Questa tesi è sostenuta anche dal fatto che San Francesco era il santo protettore della Compagnia a cui era destinata l'opera.

Questo dipinto del Francia ci conferma l'ampia diffusione e popolarità del Peurgino non solo a livello regionale, e quindi Emiliano, ma anche peninsulare, ovvero nel resto dei ducati, repubbliche, e regni italiani.

*Madonna col Bambino, i Santi Domenico e Pietro Martire e la committente Suor Maddalena Mormile (tavola 143*101.5)*

*Santa Caterina d'Alessandria (tavola 142*62.5)*

*Santa Maria Maddalena (tavola 142*62.5)* di Antonio Rimpatta (Bologna, documentato 1501 – antecedente 1532)

La composizione del polittico è costituita da un trittico con due apici semicircolari rappresentanti *l'Angelo Annunciante* e *l'Annunciata*, una cimasa di centro con *l'Incoronazione della Vergine* con sopra *il Padre Eterno* anch'esso entro una lunetta.

Il polittico fu eseguito a Napoli, dove risulta attestato da due campagne fotografiche della locale Soprintendenza (1932 e 1971). Noti soltanto da queste fotografie, i dipinti furono per la prima volta segnalati nel 1987 e assegnati ad un ignoto maestro attivo a Napoli alla data del 1501 (così dice l'iscrizione apposta al pannello domenicano di centro). Esportati illegalmente nel 1978, riapparvero nel 1986 a un'asta londinese e furono attribuiti a Rimpatta in persona, attribuzione resa certa dalla riscoperta della firma un po' frammentaria. Rimasti invenduti, passarono poi in Svizzera e infine, ritornati in Italia, furono affidati alla Soprintendenza di Firenze nel 1992.

Il polittico fu commissionato da Maddalena Mormile, monaca domenicana del convento napoletano dei Santi Pietro e Sebastiano. La famiglia Mormile essendo una delle famiglie napoletane più illustri molto

probabilmente donò questo polittico in occasione dell'ingresso di Maddalena nel convento prima del 1509.

Il *retablo* del Rimpatta presenta una foggia molto sproporzionata in altezza: al relativo equilibrio del registro inferiore - i cui pannelli sono di altezza simile (142-143 cm) - corrisponde uno sviluppo esagerato in altezza della parte centrale (175 cm in totale) rispetto ai soli 50 cm delle lunette laterali. I pannelli del trittico rappresentano le Sante *Caterina* e *Maddalena* con al centro la *Madonna* e *i Santi* raffigurati assieme alla committente.

È possibile che questo fosse sin dal primo momento destinato all'altare maggiore dell'antica chiesa conventuale date le grandi dimensioni del retablo. È stata ipotizzata anche l'esistenza di altri retablei (uno probabilmente rappresentante San Sebastiano, a cui il monastero era intitolato).

L'esistenza di eventuali scomparti laterali minori sembra essere un dubbio più che legittimo sulla struttura originaria del polittico.

Tutta la composizione è caratterizzata da pentimenti autografi: ad esempio, l'abito della committente era in origine tutto nero, mentre le vesti delle due sante ai lati erano in origine progettate più lunghe e adorne di un bordo operato. Sono presenti inoltre rimaneggiamenti di data antica ancora ben leggibili nel manto azzurro della Vergine, nei cieli e nelle aureole. *Le Sante*, così come tutto il polittico, appaiono flesse e garbate, ricche nel repertorio decorativo e nel trattamento chiaroscurale, eleganti nella scelta, nell'abbinamento dei colori e rotonde nei panneggi.