

MAURIZIO BONICATTI

SULLA FORMAZIONE DELLA PITTURA RIMINESE DEL '300 (*)

La critica moderna sulla pittura trecentesca dell'ambiente riminese ha oggi poco più di mezzo secolo di ricerche. Se ne può segnare l'inizio ufficiale nel 1902 con lo studio di Albert Brach (1) mentre il contributo di insieme più recente spetta al Bottari con l'articolo nella rivista « Arte antica e moderna » del 1958 (2). Fra questi due termini cronologici è compresa la più importante bibliografia sull'argomento in una serie di fondamentali contributi e scoperte. Tuttavia si deve ammettere che i molti problemi connessi *ab origine* con le ricerche sulla pittura gotica riminese, sono divenuti sempre più complessi e tuttora insoluti, possiamo dire, nella loro formulazione generale: fino al punto di mostrare la necessità d'una nuova impostazione in cui riesaminare punto per punto i vari risultati. Il che sarebbe compito di una discussione incompatibile con i limiti di un'indagine come questa. Ma si deve insistere comunque sulla formulazione della problematica generale dell'argomento, come base preliminare senza la quale ogni nuova ricerca non avrebbe ragione di procedere quale che ne siano il campo ed i limiti. La formulazione critica del concetto di « scuola » per la pittura di ambiente riminese è stata esplicitamente affermata per la prima volta soprattutto dal Salmi nel primo organico studio d'insieme dedicato a questo argomento come problema di scuola artistica (3). Egli scriveva: « [...] esiste una scuola riminese ben

(*) Questo articolo costituirà un capitolo di una pubblicazione sui « Trecentisti riminesi », curata dalle Edizioni dell'Ateneo di Roma.

(1) *Giotto's Schule in der Romagna*, « Zur Kunstgeschichte des Auslandes », H. IX.), Strassburg 1902.

(2) *I grandi cicli di affreschi riminesi*, pp. 130-145, tavv. 41-51.

(3) *La scuola di Rimini*, I., in « Riv. del R. Ist. d'Archeol. e Storia dell'Arte »,

distinta da una scuola romagnola di cui pure si dovrà discorrere. Ed insisto nel parlare di una scuola di Rimini perché riminesi sono le personalità conosciute attraverso opere certe come Giuliano, Pietro, Francesco, il Baronzio. Esse danno alla scuola una loro impronta stilistica [...] » (4). Dopo il Salmi, Cesare Brandi ribadiva il concetto di « scuola » in occasione della Mostra della pittura riminese del trecento (1935), come quella in cui « si forma e si concreta uno speciale *linguaggio figurativo* che non è né quello di Duccio o di Giotto o di Simone; un permanere di preferenze e di nessi formali che arriva a determinarsi pur nel suo fondamentale ibridismo, che anzi in quell'ibridismo si plasma e si rinnova » (5).

Ora per spiegare l'autonomia estetica che fa dell'ambiente di Rimini sul principio del '300 uno dei maggiori centri della pittura gotica italiana, si deve risolvere l'apparente contraddizione che si pone con l'ibridismo del nuovo linguaggio artistico che ne risulta. Tale contraddizione si dimostra apparente quando si pensi che la radice semantica della pittura appartiene al colore e che nel colore si risolve l'origine del linguaggio e quindi il problema dell'autonomia estetica o inventiva artistica pittorica. Anche la pittura riminese oggi ci appare esteticamente individuata in questa matrice cromatica, ad onta delle discussioni sugli inserti culturali da Giotto, da Cavallini dagli umbro-senesi nella struttura formale degli artisti di Rimini. La composizione della tavolozza di questi pittori resta dunque prodotto di inventiva ed originalità artistica. Dire ancora che i mosaici di Ravenna paleocristiana siano lontana ascendenza ed abbiano fornito suggerimenti ai pittori trecenteschi di Rimini nel comporre i loro colori non pare più motivato nella sua genericità. Va invece tenuto fermo che nei problemi della formazione del nuovo ambiente artistico riminese all'alba del '300, hanno un ruolo ed un'opera determinata soprattutto Neri, Giovanni e Giuliano, i pittori-miniatori della prima generazione nati sullo scorcio del '200. I problemi affrontati da loro saranno risolti per gli altri venuti dopo, quelli operosi dalla fine del secondo decennio del '300 in avanti; il pittore del Refettorio di Pomposa, Pietro, i vari ano-

III (1931-1932), pp. 226-267; II., *ibid.*, IV (1932-1933), pp. 145-201; III., *ibid.*, V (1935), pp. 98-127.

(4) *La scuola di Rimini* cit., I., p. 228.

(5) Catalogo della Mostra, Rimini 1935, p. XII. La Mostra venne recensita dal Salmi in « Rivista d'Arte », XVII (1935), pp. 323-330; v. quindi: C. BRANDI, *Conclusioni su alcuni discussi problemi della pittura riminese del trecento*, in « La Critica d'Arte », I (1935-1936), pp. 229-237; M. SALMI, in « Rivista d'Arte », XVIII (1936), pp. 409-413: *Problemi della pittura riminese del trecento*, in « La Critica d'Arte », II (1937), pp. 143-144.

nimi e pseudonimi restituiti dalla critica moderna, fino a Francesco ed al Baronzio. Del resto la grande fioritura riminese del '300 si esaurisce in due generazioni ed ha un peso essenziale l'avvio dato dalla prima a determinare la fisionomia estetica di quell'ambiente. Altrimenti sarebbe improprio parlare di scuola per il lavoro dei pittori di Rimini. L'opera della prima generazione del '300 riminese comincia dunque nelle botteghe artigiane dipingendo su pergamena e tavola. In queste botteghe entra la consuetudine dei greci, come più o meno in gran parte della tarda pittura duecentesca di vari ambienti italiani specie il Veneto. Indiscutibilmente a Rimini la consuetudine estetica di Bisanzio è pure notevole e sull'inizio appare sostanziata di tangibili chiarissimi riscontri, come poi si accennerà. Ma che essa provenga da un riflesso degli antichi mosaici di Ravenna è assai improbabile. Giacché tale consuetudine si fa strada attraverso una tecnica del colore che discende verosimilmente da Venezia ed appare mediata dalla miniatura bizantina che costituiva un veicolo di primaria importanza alla conoscenza diretta dell'Oriente cristiano per artisti che esercitavano tutti il minio. Come può vedersi ad esempio da un caso abbastanza tipico di illustrazione libraria in un codice greco di età comnena (6) quale prototipo lontano, ma stilisticamente già inserito in pieno nei nuovi canoni « orientalizzanti » della cultura di Bisanzio dall'XI secolo in poi.

E come pare indicare anche l'accostamento di alcune tavole riminesi, fra le altre, nel Museo del Palazzo di Venezia e nel Castello di Alnwick, alla cerchia dei contemporanei ignoti veneto-bizantini che formano gli antecedenti di Paolo e Lorenzo veneziano (Berenson definiva Paolo « vicino ai Bizantini, quasi si fosse formato lavorando a Costantinopoli ») (7). Fra le tavole di questi ignoti del primo '300 veneziano si possono guardare come esempi da accostare a quelli riminesi, il Trittico di Santa Chiara del Museo

(6) La miniatura dell'Evangelario Vat. gr. 1156, c. 194v che venne pubblicata nella « Rivista dell'Istituto Naz. d'Archeol. e Storia dell'Arte », N. S., IX (1960), fig. 22, p. 233 e nota 43, pp. 257-261. A Bisanzio il « progresso » estetico non segue le stesse tappe di modificazione dell'Occidente cristiano. Alla grande rivoluzione estetica del tempo dei Macedoni e di Basilio II non fanno seguito novità di pari importanza fino alle soglie del '300. Perciò l'arte dei Paleologi da un punto di vista estetico è impostata ancora sulle « scoperte » dell'orientalismo del tempo dei Comneni; in quanto, come si è detto, non accadono novità di eguale rilievo nella produzione artistica di Costantinopoli durante il corso del secolo XII; né tanto meno all'epoca dell'impero latino. Giungendo così al '300 pressoché conservata nei contorni generali, la fisionomia estetica assunta dall'arte bizantina al principio dell'XI secolo.

(7) *Pitture del Rinascimento, la scuola veneta*, I, Firenze 1958, p. 131.

civico di Trieste (8), le Storie dei Santi e la Crocifissione Homer di Montreal (9), Il Trittico 37.744 della Walters Art Gallery (10), ed un piccolo dittico nel Museo del Palazzo di Venezia con Madonna e Santi, la Crocifissione e le Stimmate di San Francesco (11).

Tali dipinti furono noti ai primi riminesi del '300 ed interessarono la loro sensibilità cromatica come dimostrano intanto tecnicamente precise coincidenze di tavolozza, il *ductus* della pennellata, le lumeggiature in oro striato ed altri particolari di esecuzione. Successivamente si dirà come anche la iconografia possa alludere a Venezia quale centro di scambio della tradizione pittorica bizantina per i riminesi.

Ma veniamo agli artisti della prima generazione cominciando da Neri (12). Nel foglio di codice della Collezione Cini firmato e datato 1300 (13) rimane la prima testimonianza a noi nota della pittura riminese trecentesca. Tale miniatura si può considerare oltre che un incunabolo per il problema riminese, anche una testimonianza di stile, sia pure testimonianza frammentaria. E, come osservava il Toesca (14), in tale stile il giottismo è solo umbratile: anzi, potrebbe dirsi che non vi sussistono affatto interessi per la pittura assisiata: tutt'al più il giottismo di Neri, sin da questa fase primordiale e non dissimile dagli ulteriori atteggiamenti nella pittura riminese del '300, nasce di seconda mano. Nel caso di Neri mediato con certa evidenza attraverso Pacino di Bonaguida (15).

Non può essere stimato solo un caso che accanto a Neri appaiano notizie di altri artefici, tutti miniatori, a segnare i primordi di quella tradizione artistica durata sin verso la metà del '300 (16). Fra questi compare in una carta datata 4 gennaio 1300 la firma di un certo Johannes: che non è sufficientemente motivato, ma neppure casuale, supporre una medesima persona con l'autore del

(8) P. TOESCA, *Il trecento*, Torino 1951, p. 702 e fig. 596, p. 701; B. BERENSON, op. cit., p. 211.

(9) BERENSON, *ibid.*, tav. 11.

(10) BERENSON, *ibid.*

(11) TOESCA, op. cit., p. 702 e fig. 595, p. 700.

(12) Su Neri da Rimini v. da ultimo soprattutto P. TOESCA, *Il trecento*, cit., pp. 718, 834, ivi bibliografia alla nota 41 e nell'indice, p. 959.

(13) Su cui v. anche *Mostra Storica Naz. della Miniatura, Catalogo*, Firenze 1954, n. 174, p. 126.

(14) Op. cit., p. 718.

(15) M. SALMI, *Intorno al miniatore Neri da Rimini*, in « La Bibliofilia », XXXIII (1931), pp. 265-286.

(16) C. TONINI, *Storia civile e sacra riminese*, IV, *Rimini nella signoria de' Malatesti*, Rimini 1880, p. 390; SALMI, *La Scuola di Rimini*, cit., I, p. 229.

Crocifisso di San Francesco a Mercatello del 1345 (17). Non è casuale supporre che i primordi di Giovanni da Rimini avvenissero nell'artigianato librario (18) se è probante l'attribuzione del Longhi a questo artista della tavola con sei iconografie evangeliche nel Museo del Palazzo di Venezia a Roma (19); dal momento che nel fare miniatorio delle scenette evangeliche, è giustamente motivato vedere la traccia di un'esperienza libraria. Esperienza che sussiste pure nella tavoletta della Pinacoteca di Faenza vicinissima allo stile delle sei scene del Nuovo Testamento nel Palazzo di Venezia e concordemente riconosciuta ormai come opera di uno stesso artista (20). Il Van Marle fu il primo ad occuparsi specificamente del gruppo arcaico dei dipinti riminesi su tavola, vedendone allora l'origine in chiave cavalliniana per reazione alla troppo estensiva tesi giottesca del Brach e puntualizzandone i caratteri stilistici nell'origine miniatoria (21). Da ultimo il Bottari (22), ha avanzato la proposta molto verosimile che in origine la tavola con sei scene evangeliche nel Museo del Palazzo di Venezia fosse congiunta con un'altra tavoletta con Storie della Vergine e Santi nella Collezione del Duca di Northumberland. Entrambe le tavole misurano circa cm. 52 x 34; esse forse erano parti di un altare portatile (23). Fra queste tavolette quelle di Faenza e di Roma la cui cronologia è rimasta fluttuante, erano state assegnate dal Salmi al secondo decennio del XIV secolo (24): esse sono in ogni caso il tramite, anzi per meglio dire il lontano tramite per cui, forse, Giovanni da Rimini sarebbe giunto alla maturità degli affreschi con Storie della Deipara in Sant'Agostino di Rimini. E non per rendere plausibile la variante tecnica o anche la monumentalità stilistica di questi affreschi (ché sappiamo bene quanto fosse consueta una variazione stilistica con il passaggio allora continuo da un « genere » artistico ad altri), quanto perché è indispensabile giustificare la fondamentale mutazione semantica che corre fra lo stile del pre-

(17) C. BRANDI, *Giovanni da Rimini e Giovanni Baronzio*, in « La Critica d'Arte », II (1937), pp. 193-199, fig. 3; il catalogo di questo pittore è stato ulteriormente ampliato da S. BOTTARI nell'art. cit. di « Arte antica e moderna », 1958.

(18) BOTTARI, *ibid.*, p. 132.

(19) *Giudizio sul duecento*, in « Proporzioni », II (1948), nota 183, p. 53.

(20) BRANDI, in « La Critica d'Arte », cit., pp. 197-198.

(21) *La scuola di Pietro Cavallini a Rimini*, in « Bollettino d'Arte », I (1921-1922), pp. 248-261; v. p. 253.

(22) Art. cit., nota 7, pp. 143-144.

(23) A. SANTANGELO, *Catalogo del Museo di Palazzo Venezia*, I. I dipinti, s.l. s.d., p. 27; E. K. WATERHOUSE, *Exhibitions of Old Masters at Newcastle, York and Perth*, in « The Burlington Magazine », XCIII (1951), p. 261 e fig. 17.

(24) Art. cit., II, p. 148.

sunto Giovanni nelle tavole di Faenza, di Palazzo Venezia e della terza nella Collezione del Duca di Northumberland (25), e la fase giottesca degli affreschi nella Cappella del Campanile di Sant'Agostino la cui cronologia venne avvicinata dal Salmi agli anni ca. 1323-1332 del ciclo della Pieve di Bagnacavallo (26). Fase giottesca si è detto a proposito degli affreschi nella Cappella del Campanile; conseguentemente al problema della paternità di queste pitture ed al nome di Giovanni va precisato subito che nei riguardi cronologici l'esperienza giottesca di base non può logicamente, nel percorso di un solo artista, precedere quella arcaistica del bizantinismo così scoperto nel gruppo delle tavole di Faenza - Roma ed Alnwick Castle. Beninteso è ormai acquisito che la componente bizantina corre parallela all'esperienza giottesca come tematiche di fondo nella formazione della cultura pittorica del primo '300 riminese. Ma è evidente che queste due componenti nel percorso di un medesimo artista non possono sussistere parallelamente perché egli nella propria esperienza le avrà assimilate come culturalmente significative di epoche storiche diverse, passato e presente. Per cui rispetto alla contemporaneità della cultura giottesca, l'esperienza del bizantinismo diviene senz'altro arcaistica. Si aggiunga che l'arcaismo della tavola di Faenza sembra inoltre essere in rapporto iconografico con i madonneri veneziani (27). Comunque a parte il problema attributivo a Giovanni da Rimini, è certo che queste tre tavole riminesi restano come le testimonianze unitarie della pittura trecentesca di quest'ambiente più estranea alle suggestioni giottesche. Se poi il loro bizantinismo passa per l'ambiente veneziano come tramite, non sarà inutile ricordare come Giotto degli Scrovegni abbia interessato perfino la costruzione delle immagini giovanili di Maestro Paolo, del tempo per dire, del Paliotto di Sant'Orsola, già Queiroy e del Paliotto di Dignano, verso il '320 (28). Segno probabile dunque di un tempo più antico in cui a Venezia, dove non giunge la eco di Assisi, non si sarebbe ancora concretata in effetti seguaci, la grande fama del ciclo dell'Arena terminato negli affreschi sicuramente nel '12. Vero è che essendosi iniziata l'esecu-

(25) BOITARI, art. cit., pp. 143-144.

(26) *La scuola di Rimini*, cit., I, p. 256; il Bottari non insiste specificamente sul problema cronologico degli affreschi nella cappella del campanile della chiesa di Sant'Agostino: art. cit., p. 134.

(27) V. LASAREFF, *Studies in the Iconography of the Virgin*, in « The Art Bulletin », XX (1938), p. 45 e nota 119 *ibid.* e figg. 19-20; *Id.*, *Maestro Paolo e la pittura veneziana del suo tempo*, in « Arte veneta », VIII (1954), p. 80, figg. 75-76.

(28) R. LONGHI, *Viatico per cinque secoli di pittura veneziana*, Firenze 1946, p. 44.

zione di quel ciclo *post* 1304, ne poteva nascere qualche risonanza già prima della demolizione delle impalcature. Ma in ogni caso, come diremo tra breve, la corrente giottesca nella pittura riminese del primo trecento segue generalmente un altro percorso. Provenendo, all'origine, da Assisi dove incontra i senesi e donde soltanto è motivabile come fonte di Rimini così per tempo, prima della venuta di Giotto in questa città.

Ma se Giovanni da Rimini è l'autore delle tre tavole di Faenza - Roma ed Alnwick Castle, l'iconografia accredita il significato arcaistico dello stile. E lascia facilmente concludere per una cronologia intermedia delle tre opere fra l'attività miniatoria dell'artista (che viene ad essere accreditata proprio dallo stile) e le possibili testimonianze della pittura murale che ci resta di lui. Logicamente questa cronologia parrebbe più prossima all'esperienza della miniatura che a quella dell'affresco. E se si suppone che nel 1300 Giovanni esercitasse il minio (come sarebbe attestato da quella pergamena del 4 gennaio di quell'anno firmata *Magister Johannes pictor*), della contrada di San Giovanni Evangelista (v. sopra, nota) assegnando intorno al terzo decennio gli affreschi della Cappella del Campanile di Sant'Agostino, la datazione delle tre tavole dovrebbe cadere fra il primo ed il secondo decennio del secolo circa.

Se dunque possiamo riconoscere una medesima persona dietro al pittore Giovanni che firma la pergamena miniata del 1300 e nel 1345 il Crocifisso di Mercatello, avremmo acquisito in lui la più versatile ed importante figura artistica del 1300 riminese; l'unica che abbia interessato tutto l'arco di quella civiltà pittorica per circa mezzo secolo. E ciò consentirebbe di potenziare con ulteriori sviluppi critici le conclusioni ultime del Bottari (29). Giacché la versatilità di questo pittore sarebbe un argomento di estremo interesse per studiare il costante rapporto fra i suoi mutamenti stilistici ed il passaggio alle varie esperienze tecniche della pittura. L'importanza del suo percorso poi giungerebbe a fornire una chiave del problema giottesco nelle origini della fioritura artistica riminese. Diciamo subito che la datazione degli affreschi della Cappella del Campanile di Sant'Agostino proposta con riserva dal Bottari « entro il primo decennio del secolo » (30) pare troppo alta; e, come si accennava sopra, a nostro avviso pare incompatibile con la cronologia delle tavole di Faenza di Roma e del Duca di Northumberland

(29) Art. cit., pp. 132-135.

(30) Art. cit., p. 134.

che il Bottari accetta pure come opere di Giovanni da Rimini; che abbiamo supposto situabili a cavallo del primo e del secondo decennio deli '300 per dar spazio storico all'«evoluzione» (si perdoni il termine) di Giovanni, da tecniche «minori» alla maggiore prova dell'affresco murale. Poiché queste evoluzioni graduali del progresso tecnico esistevano quali «generi» differenziati e non incompatibili con la prassi artigiana dell'operazione artistica, con buona pace di certa critica moderna d'origine idealista. Entro il primo decennio del secolo XIV l'esecuzione degli affreschi di Sant'Agostino verrebbe ad essere tutt'al più contemporanea alle tre tavole or dette. In esse, come si è già notato, non esiste traccia di componente culturale giottesca, e negli affreschi di Sant'Agostino sí. Anzi opportunamente, come rileva il Bottari (31), lo Gnudi ha riproposto di recente che il frescante di Sant'Agostino abbia lavorato con Giotto ad Assisi (32). Sia Assisi o Padova il centro di richiamo precipuo a questo filone del giottismo riminese sarà compito di ulteriori precisazioni della critica.

Ma noi abbiamo comunque la possibilità di tenere intanto per fermo e definitivamente che la componente giottesca entra nella cultura figurativa riminese attraverso l'esperienza dell'affresco.

Sappiamo che Giotto aveva lavorato a Rimini dopo Padova e con tutta probabilità ormai si può dire intorno al 1312 (33). Rimane assolutamente incerto e sarebbe arbitrario ipotizzare una sua attività di frescante nella città. Infatti la testimonianza di Riccobaldo Ferrarese nella *Compilatio Chronologica* dice a proposito: «*qualis in arte fuerit testantur opera facta per eum in Ecclesiis Minorum Assisii Arimini ecc.*»; senza peraltro specificare la natura tecnica di tali opere giottesche. Si può invece considerare a nostro avviso come un punto fermo del passaggio di Giotto a Rimini il grande Crocifisso del Tempio Malatestiano ormai disancorato da quello stato di fluidità attribuita nelle esitazioni della critica moderna. Ultimamente vanno considerate le proposte dello Gnudi a proposito del Crocifisso del Malatestiano e dei suoi rapporti con quello degli Scrovegni (34). Soprattutto persuasiva e degna di considerazione è la tesi dell'antioriorità del Crocifisso di Rimini rispetto a quello di Padova; dell'autografia del primo rispetto alla collaborazione nell'altro. E del rapporto verosimile dell'esecuzione di que-

(31) Art. cit., p. 131.

(32) J. DUPONT-C. GNUDI, *La peinture gothique*, Genève 1954, p. 111.

(33) C. GNUDI, *Giotto*, Milano 1958.

(34) *Ibidem*, pp. 152-155, tav. L, p. 185, pp. 188-194, 248.

st'ultimo con il documento del 1317 relativo all'ufficiatura della Cappella degli Scrovegni. Meno probabile per la congettura di una esecuzione padovana del Crocifisso per rendere più plausibile con la prossimità cronologica, il rapporto stilistico del Crocifisso di San Francesco con gli affreschi delle Cappelle di S. Croce (35). Del resto lo stesso studioso in proposito lascia aperta l'alternativa molto probabile dell'esecuzione del Crocifisso del Malatestiano nel soggiorno riminese di Giotto, secondo la famosa testimonianza di Riccobaldo Ferrarese, ca. 1312-13. E ciò spiegherebbe meglio quell'allentamento qualitativo proprio della replica, che si avverte nella ripresa iconologica del Crocifisso riminese in quello padovano (36). Comunque gli argomenti dello Gnudi sul Crocifisso del Tempio Malatestiano paiono conclusivi nel problema della paternità come dell'autografia giottesca di questa altissima opera.

Essa è oggi per noi, l'unica traccia del momento riminese di Giotto dopo la Cappella degli Scrovegni, e che vorremmo continuare a datare come opera eseguita *in situ* dall'artista nel tempo del suo soggiorno, ca. 1312-13.

Si viene così ad invertire un filone della critica moderna nel senso che in quest'opera, per dire, si spiega meglio Giotto con i riminesi che non viceversa. Giotto che abbandona il « lapideo contorno » (37) del suo disegno funzionale per la modulazione delle campiture cromatiche proprie alla pennellata, e soprattutto alla tavolozza dei riminesi sin dagli anni più antichi della « scuola » trecentesca (Neri, intorno al 1300, Giuliano del Dossale Gardner 1307).

Sarebbe assurdo non convenire sull'insegnamento lasciato in Rimini dal Crocifisso del Malatestiano, soprattutto a Giovanni ed ovviamente per emulazione nelle riprese dello stesso tema iconografico. Ma dobbiamo ricordare che Giovanni diviene pittore di Crocifissi, a nostra conoscenza, nell'ultima fase della sua attività. Quando firma il Crocifisso datato di Mercatello (1345) ed in uno stretto giro di anni esegue anche gli altri due affini Crocifissi di Amsterdam assegnati molto opportunamente a Giovanni tardo dal Brandi (38). Altri riscontri di suggestioni giottesche sulla produ-

(35) C. GNUDI, *Giotto*, cit., p. 193.

(36) Vedi pure C. GNUDI, *Il passo di Riccobaldo Ferrarese relativo a Giotto e il problema della sua autenticità*, in *Studies in the History of Art dedicated to William E. Suida on his Eightieth Birthday*, London 1959, pp. 26-30: nell'articolo si dimostra infondata la eventualità di un'interpolazione della *Compilatio* nel passo relativo a Giotto.

(37) BRANDI, *Mostra della pittura riminese...*, op. cit., p. XXI.

(38) *Giovanni da Rimini e Giovanni Baronzio*, c.t., pp. 194-197.

zione riminese di Crocifissi eseguiti dopo il 1312, *terminus* cronologico del Malatestiano, si possono reperire qua e là in assonanze tematiche più o meno specifiche ma comunque generiche, a cominciare da quello del Maestro di Verrucchio nella Galleria Nazionale di Urbino e da quello nella Collegiata di Sant'Arcangelo di Romagna (39). Del resto queste opere sono situabili con ogni probabilità pure intorno al 1340 (40). Ma a noi interessa ora circoscrivere al caso di Giovanni da Rimini il problema giottesco ed il ricordo della Croce del Malatestiano. Questo ricordo che appare in evidenza dopo oltre trent'anni, manca nella Crocifissione della tavola con sei scene evangeliche nel Museo del Palazzo di Venezia. Segno dell'antiorità cronologica di tale opera rispetto al Crocifisso del San Francesco, oppure segno di una scarsa risonanza suscitata dall'evento d'un simile capolavoro negli anni arcaici del trecento riminese? Per rispondere in modo esauriente dovremmo naturalmente basarci su di una documentazione artistica ben più larga di quella che non ci sia rimasta sulla pittura riminese. Tuttavia vale la pena di ritentare qualche ipotesi per la restituzione storica di una simile civiltà figurativa il cui ordine estetico ha toccato una parabola tanto breve quanto alta nell'arte del trecento italiano.

E fra i rari documenti degli anni formativi di tale ambiente artistico va pur sempre annessa particolare importanza alla traccia di Giuliano del 1307 nella Pala Gardner di Boston. Oggi tale dipinto nel problema attribuzionistico di Giuliano di Rimini è rimasto un epicentro pressoché isolato e riassume per noi la totale identità artistica di questo pittore della prima generazione. L'opera è anteriore alla venuta di Giotto a Rimini, né pare informata di alcun precedente assiate: o per meglio dire la fisionomia stilistica del suo autore appare in questo momento disinteressata all'arte di Giotto. Poiché, come bene scrisse il Salmi « Una inconsistenza di forma ed una tecnica miniatoria caratterizzano il gruppo che anche nella composizione è arcaizzante » (41) riassumendo in questa definizione critica gli elementi per un profilo di Giuliano e soprattutto il richiamo alle origini librarie di questa pittura su tavola (42). Dunque potremmo intanto considerare che, stando alle testimonianze pervenute, il giottismo entra in misura umbratile nell'esperienza artistica dei pittori riminesi della prima generazione durante il primo

(39) F. ZERI, *Due appunti su Giotto*, in « Paragone », VIII (1957), pp. 83-84.

(40) *Ibid.*; BRANDI, *La pittura del trecento*, cit., n. 17, p. 52.

(41) *La scuola di Rimini*, cit., I, p. 231.

(42) *Ibid.*, p. 232.

decennio del secolo XIV, e sin oltre la messa in opera del grande Crocifisso nel Tempio Malatestiano. Pertanto Giotto non appare più quale componente decisiva alle origini della pittura riminese. Ovviamente questa considerazione riguarda solo la fase delle origini, la prima generazione di artisti, anzi la fase arcaica di quegli artisti che, come nel caso di Giovanni, proseguono la loro operosità fino agli ultimi anni della fioritura artistica riminese assumendo tutt'altra fisionomia e risultati estetici. Perché dunque la componente giottesca arriva ad interessare i riminesi solo in un secondo momento e diviene poi fondamentale nel giudizio di tutta la seconda attività dei pittori a partire dalla fine del secondo decennio del secolo? La ragione è di ordine tecnico più che stilistico. O meglio giunge ad investire i risultati artistici e lo stile passando per il tramite della tecnica. La prima tradizione pittorica riminese che proviene dall'illustrazione libraria e dalla pittura di cavalletto (ma pur sempre pittura su tavola esercitata da miniatori), dimostra come Giotto sia rimasto sostanzialmente estraneo all'esperienza prima di più pittori. Non in quanto essi ne ignoravano l'attività anzi proprio perché direttamente come collaboratori e indirettamente quali seguaci lo avevano guardato e lo conoscevano come frescante di pitture murali attraverso Assisi e probabilmente anche attraverso gli Scrovegni in esecuzione. Quindi aderiscono ai suoi insegnamenti spaziali quando da miniatori e pittori di cavalletto si fanno frescanti. Giotto entra dunque nell'esperienza della pittura riminese del '300 fundamentalmente attraverso l'affresco. Ciò spiega perché la sua risonanza si concreti a Rimini in effetti seguaci relativamente tardi a nostra conoscenza: in quanto i cicli ad affresco riminesi che ci sono pervenuti non appartengono ormai alla prima attività dei pittori della civiltà trecentesca riminese; e quindi non riguardano che come conseguenza i problemi della formazione. L'esperienza di Giotto si manifesta infatti prorompente in quello che tutt'oggi si può considerare il primo ciclo di affreschi dei pittori di Rimini, ossia il Refettorio di Pomposa, dal 1316 (43). L'impianto strutturale dell'immagine e la stessa struttura compositiva dell'Ultima Cena e della Cena di San Guido non si spiegano senza il richiamo ad Assisi. E se oggi dopo tutte le ipotesi sull'identità del maggior pittore di Pomposa non appare criticamente abbastanza motivato trovargli un nome fra quelli noti di riminesi del '300, riminese è senz'altro la sua formazione e la sua identità artistica

(43) M. SALMI, *L'Abbazia di Pomposa*, Roma 1936.

rimane inconfondibile nella calibratura cromatica della sua tavolozza legata alla civiltà pittorica di Rimini. E la sostanza cromatica dei riminesi è il nucleo di maggiore originalità fra la pittura dei vari ambienti artistici del primo '300 italiano. L'originalità dei timbri cromatici, vale a dire l'essenza pittorica dei riminesi, si è cercata di spiegare ancora recentemente con i mosaici di Ravenna (44). Non è però casuale che questi colori si trovino già nelle prime tavole riminesi, come quella nel Museo del Palazzo di Venezia ed a Faenza attribuite a Giovanni da Rimini. Abbiamo sottolineato l'elemento veneto-bizantino che è all'origine di tali tavolette. E non parrebbe immotivato connettere a tale elemento la particolare sostanza cromatica della pittura riminese del '300 che si realizza con diversi effetti di sviluppo in un secondo momento sulle pareti affrescate da quegli artisti. L'elemento veneto-bizantino sembra oltretutto un tramite storicamente più plausibile che non i mosaici paleocristiani di Ravenna per la lontana ascendenza orientale di certe risorse cromatiche. Potenziato dalle innovazioni formali di Giotto introdotte a Rimini con la tecnica dell'affresco, il colore del pittore del Refettorio di Pomposa apre la successione dei grandi cicli riminesi dal secondo fino al quarto decennio, insieme alle Storie della Deipara nella Cappella di Sant'Agostino ed al Giudizio Universale proveniente da quella chiesa ora nel Palazzo dell'Aringo. Questi affreschi appartengono alla prima fase della fioritura gotica riminese ed in un certo senso la concludono in quanto paiono conclusivi rispetto ai problemi della formazione. Quindi si deve dare ad essi un limite cronologico approssimato. Come punto fermo si deve tenere la cronologia del Refettorio di Pomposa, fra il '17 ed il '20 ribadita ultimamente, dopo il Salmi, dal Bottari (45). Quindi si rammenti la scansione cronologica qui proposta fra le tre tavole di Alnwick Castle di Faenza e di Roma, e gli affreschi di Sant'Agostino, per rendere plausibile ed accreditare la paternità del solo Giovanni da Rimini dietro ad opere così diverse, in due periodi distanziati. Abbiamo detto che per ragioni di cultura figurativa il Refettorio di Pomposa è il presupposto delle innovazioni giottesche negli affreschi riminesi che seguono un decorso di maturazione nell'esperienza di Giotto di quegli artisti. Il decorso segue anche una gradualità cronologica procedente dalla mirabile decora-

(44) A. MARTINI, *Appunti sulla Ravenna « riminese »*, in « Arte antica e moderna », 1959, 7, pp. 310-322.

(45) Art. cit., p. 134.

zione di Pomposa. Culturalmente non è infatti verosimile pensare che proprio artisti come Giovanni provenienti dalla pratica del minio e dalla recente pittura bizantineggiante da cavalletto, operassero la rottura formale e l'estensione della problematica giottesca nell'affresco. Dato che non v'è alcuna possibilità di identificare con Giovanni da Rimini il pittore del Refettorio di Pomposa, è piuttosto verosimile che Giovanni per le ragioni ora dette andasse al seguito della nuova rottura formale operata a Pomposa e l'introdusse a Rimini negli scomparti della Cappella del Campanile in Sant'Agostino qualche tempo dopo. Si propone dunque un avanzamento della attribuzione di questi affreschi dal primo decennio del '300 (46) al terzo decennio, ossia dopo il '20 ed il *terminus* dell'esecuzione del Refettorio.

Quanto poi al cosiddetto Maestro dell'Arengo valgono analoghe considerazioni che per Giovanni, anzi non è improbabile che i suoi affreschi già nell'arco trionfale dello stesso Sant'Agostino fossero eseguiti insieme a quelli della Cappella del Campanile come frutto d'una stessa commissione d'opera. Salvo a considerare che in più, dietro agli affreschi del Palazzo dell'Arengo c'è la conoscenza dell'Arena: dunque si potrebbe assumere come primo *terminus post quem* per essi la data ufficiale del 1312 riferita dalle fonti come ultimazione del ciclo padovano. Ma forse anche la loro data oltrepassa tutto il secondo decennio. Quando ormai la cultura figurativa di Rimini in quegli anni ha assunto precisi contorni per entrare in una propria area di rapporti che interesserà largamente e progressivamente la pittura gotica intorno alla metà del '300.

Per riassumere il significato della fioritura riminese trecentesca in una dimensione critica che oggi possa valere di aggiornamento ai tanti e vari problemi artistici di questo ambiente, bisogna rifarsi anzi tutto alle origini artigiane dei cosiddetti Maestri di Rimini. Perciò il concetto di scuola riminese andrà inserito nella struttura economica del piccolo artigianato da cui muove, all'alba del '300, la produzione artistica riminese. Nei limiti di tale struttura economica è implicito il significato della produzione di pitture su pergamena e su tavola, iniziata nelle botteghe artigiane per una piccola clientela e solo in un secondo momento allargatasi alla produzione dell'affresco per dar luogo ad una vera e propria area culturale che fa capo a Rimini e costituisce un ambiente determinato nella pittura del trecento italiano. Ma l'eclettismo formale di cui è sostan-

(46) BOTTARI, art. cit., p. 134.

ziato lo sviluppo della produzione pittorica di Rimini richiama ulteriormente le origini artigiane della « scuola »: uscita dal lavoro di bottega per passare nel giro di pochi anni alle opere di decorazione murale la pittura dei riminesi avvertì i limiti della propria formazione e dovette adeguarsi al nuovo impegno desumendo nuovi elementi da altri rapporti artistici. Ed allargando i propri interessi a quelli dei centri circostanti, i pittori riminesi definiscono allora i problemi in cui si determina il concetto di scuola di Rimini; che, in conclusione, verte piuttosto sulle componenti formali esterne che non sulle origini semantiche di questa pittura.