

ANNA TAMBINI

IN MARGINE ALLA PITTURA RIMINESE DEL TRECENTO

Le recenti mostre sulla scuola riminese del trecento ¹, nel fare il punto sulla situazione degli studi a trent'anni dalla basilare monografia di Carlo Volpe, ne hanno anche riproposto le problematiche tuttora aperte. La prima questione, che più volte è stata sollevata anche da Federico Zeri, è di capire le radici culturali di un fenomeno così peculiare come la nascita della scuola riminese, cioè quali componenti siano entrate in gioco al di là del rivoluzionario incontro con i testi lasciati da Giotto nella stessa Rimini e ad Assisi. In passato si sono proposte relazioni con la pittura di Siena (Brandi), con il Cavallini (Van Marle), con Venezia (Bonicatti). Meno è stato indagato il contesto romagnolo dell'ultimo quarto del duecento, che a noi sembra vada invece rivalutato.

In questo senso è apprezzabile l'inclusione nel catalogo della mostra di Rimini del Maestro di Faenza, che opera un'originale sintesi tra la tradizione bizantina e gli influssi di Giunta Pisano, come in particolare si osserva nella tavoletta con la *Crocifissione e la discesa al Limbo* (Faenza, pinacoteca Comunale) (fig. 1). È un'opera che per molti aspetti ci sembra preannunciare gli esiti dei primi autori della scuola riminese, in particolare Giovanni da Rimini e Neri, per la figura umanizzata del Cristo, lo

¹ A. EMILIANI – G. MONTANARI – P.G. PASINI, *Gli affreschi trecenteschi di Santa Chiara a Ravenna. Il grande ciclo di Pietro da Rimini restaurato*, Ravenna 1995; *Neri da Rimini. Il Trecento riminese tra pittura e scrittura*, Rimini 1995; *Il Trecento riminese. Maestri e botteghe tra Romagna e Marche*. a c. di D. BENATI, Rimini 1995-1996.

struggente lirismo dei dolenti, la raffinata gamma cromatica basata su colori tersi e luminosi. Nella figura di san Pietro, il motivo del manto rosa schiarito dalla luce, che contribuisce insieme ai panneggi ampi e sciolti a dare il senso del volume, è un'invenzione che non facciamo fatica a sentire come un precedente mentale alle immagini di Neri.

Tali elementi rendono problematica la proposta, avanzata nel catalogo, di collocare la formazione del Maestro di Faenza a Parma nel cantiere del Battistero, nella convinzione che a lui spetti la *Crocifissione* di Budapest, già assegnata da Miklòs Boskovits al Maestro del Battistero di Parma ², La tavoletta di Budapest appare contrassegnata da un bizantinismo arcaicizzante: il modellato non ha la vibrazione luminosa della tavola faentina, ma è costruito marcando la linea di contorno e con grafismi lineari a differenza del chiaroscuro tutto tonale del Maestro di Faenza. Per le stesse ragioni ci sembra problematico il legame tra il Maestro di Faenza e il ciclo di Parma. Aldilà di una comune cultura bizantina che al Maestro di Faenza può essere arrivata anche per altri canali come Venezia e Ravenna, gli esiti non ci sembrano coincidere. Gli affreschi di Parma sono legati alla cultura costantinopolitana e orientale e ciò spiega la loro espressività forzata, la condotta lineare molto marcata, i panneggi rigidi e stilizzati. Il Maestro di Faenza ha invece un naturalismo più sciolto e vivace, che si colloca al punto d'incontro tra la tradizione bizantina, la vivacità narrativa dei bolognesi e l'accurato patetismo della scuola umbra. Una scena come la *Natività* (Bologna, pinacoteca Nazionale) (fig. 2) non ha riscontro nel ciclo di Parma, dove la *Natività del Battista* persegue violente stilizzazioni di gusto neoellenistico, mentre risulta, ad esempio, consonante con la versione del dossale già a Bruxelles in collezione Stoclet (fig. 3), prossimo a Salerno di Coppo, che similmente ripropone gli schemi bizantini con un timido e affabile naturalismo di influsso giuntesco ³, come attestano anche gli altri episodi (fig. 4).

² G. VALAGUSSA, *Prima di Giotto*, in *Il Trecento riminese*, cit., pp. 76, 146-151; M. BOSKOVITS, *A proposito del « frescante » della cupola del Battistero di Parma. Scritti in ricordo di G. Previtali*, « Prospettiva », 53-56 (1988-1989), pp. 102-108.

³ Per il dossale Stoclet con *Otto storie di Cristo* vd. P. BAUTIER, *Primitivi italiani della collezione Stoclet a Bruxelles*, « Cronache d'arte », 1927, pp. 311-318: opera pisana; E.B. GARRISON, *Italian Romanesque Panel Painting. An Illustrated Index*, Firenze 1949, p. 146 n. 382: scuola umbro marchigiana

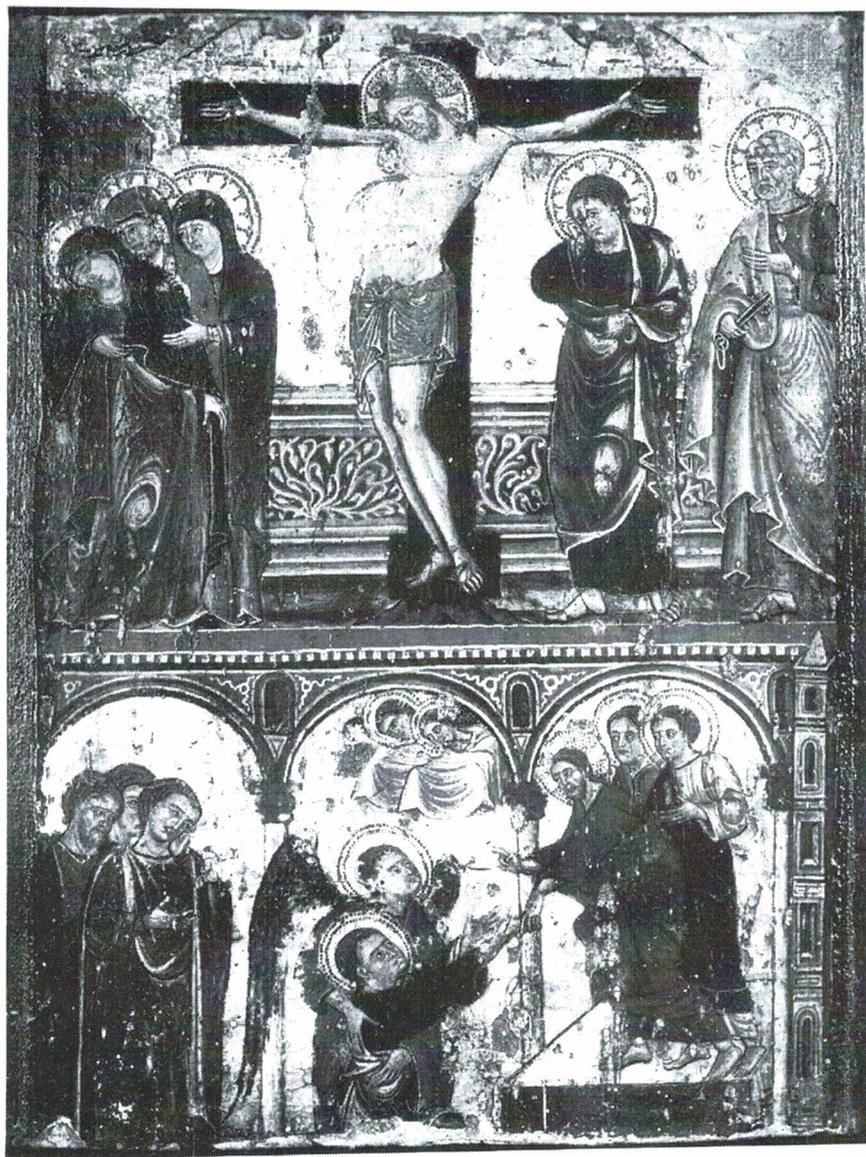


Fig. 1. MAESTRO DI FAENZA, *Crocifissione e Discesa di Cristo al Limbo* (Faenza, pinacoteca Comunale)



Fig. 2. MAESTRO DI FAENZA, *Natività* (Bologna, pinacoteca Nazionale)

Vicina al Maestro di Faenza ci pare inoltre una tavoletta con la *Crocifissione* (fig. 5), già collegata all'area giuntesca emiliana dal Garrison ⁴, e che sposterei verso la Romagna. Il confronto con la *Crocifissione* del Maestro di

o umbro abruzzese del 1315-1325; R. VAN MARLE, *Italian Paintings of the Thirteenth Century in the Collection of Monsieur Adolph Stoclet in Brussels*, « Pantheon », lug., 1929, pp. 318-320: scuola romana della fine del duecento; D. LION-GOLDSCHMIDT, *Collection Adolphe Stoclet*, Bruxelles 1956, pp. 15-21; L.C. MARQUES, *La peinture du Duecento en Italie centrale*, Paris 1987, p. 84: *entourage* di Salerno di Coppo. Un utile termine di confronto è dato dalla scenetta con *Cristo nel sinedrio* nel *Crocifisso* del duomo di Pistoia, attribuito a Salerno e a Coppo tra il 1265 e il 1275 (A. TARTUFERI, *La pittura a Firenze nel Duecento*, Firenze 1990, p. 29, fig. 81).

⁴ E.B. GARRISON, *Studies in the History of Medieval Italian Painting*, III, Firenze 1958, pp. 267-268, tav. 339. Si veda inoltre la scheda di T. KUSTODIEVA, *The Hermitage, Catalogue of Western European Painting. Thirteenth to Sixteenth Centuries*, Moscow-Florence 1994, pp. 438-439: attribuito a ignoto artista italiano della metà del duecento.



Fig. 3. SALERNO DI COPPO, *Dossale con storie di Cristo* (part.) (già Bruxelles, collezione Adolph Stoclet)

Faenza palesa una lingua comune che similmente media esiti bizantini e giunteschi. Per entrambe le opere è infatti significativo il rimando al Maestro dei Crocifissi blu (*Croci* di Assisi e di Faenza e soprattutto la *Crocifissione* di Boston), da cui discende il timbro sobrio e classicheggiante con cui è ripreso il modello di Giunta. L'espressività dei personaggi è commossa, ma senza le forzature dei bolognesi; la Vergine ha la stessa tipologia del san Giovanni Evangelista della tavola faentina nella gestualità, nella testa arrotondata, negli occhi pungenti e la figura del san Giovanni presenta la stessa voluta arrotondata nell'avvolgersi del manto sul braccio sinistro e una simile lumeggiatura circolare in corrispondenza del ginocchio. In direzione romagnola spingono anche i collegamenti con altri affreschi duecenteschi in Romagna, come quelli già nella pieve di San Pietro in Trento.

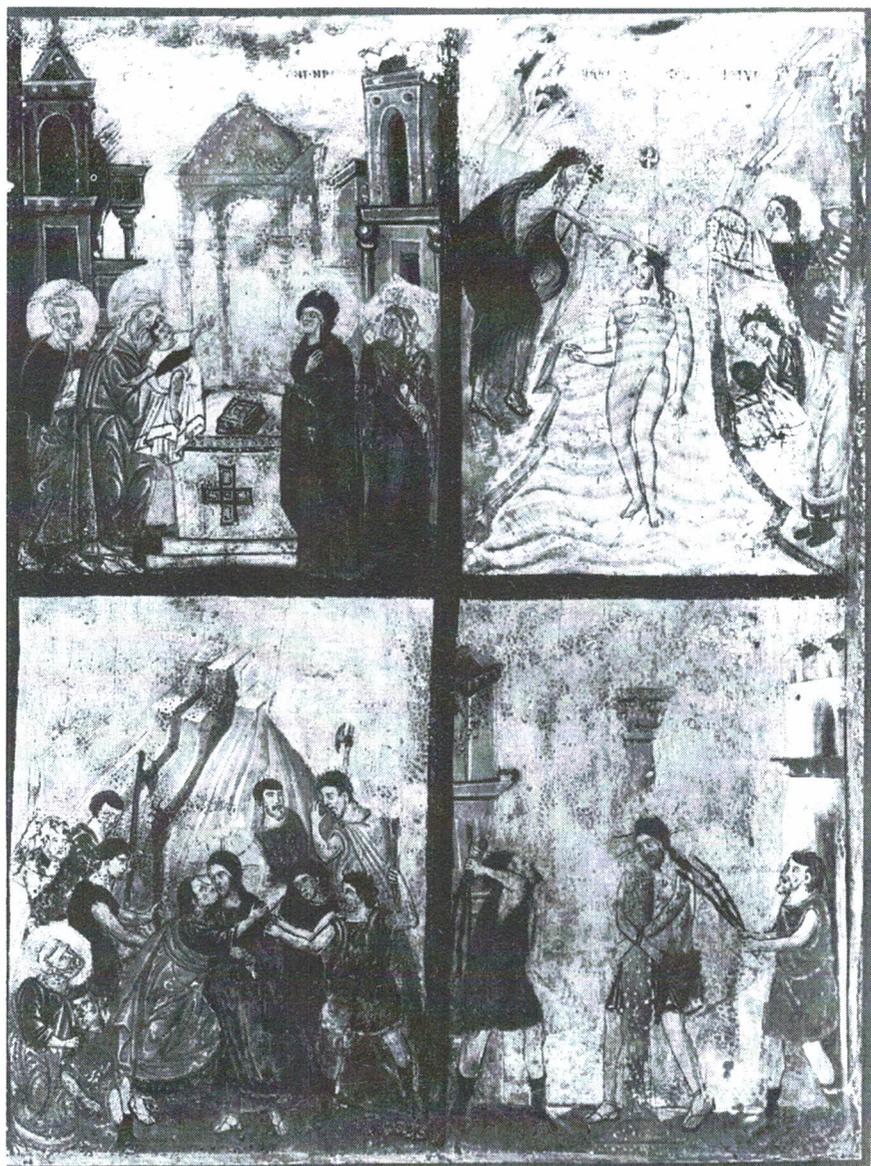


Fig. 4. SALERNO DI COPPO, *Dossale con storie di Cristo* (part.) (già Bruxelles, collezione Adolph Stoclet)

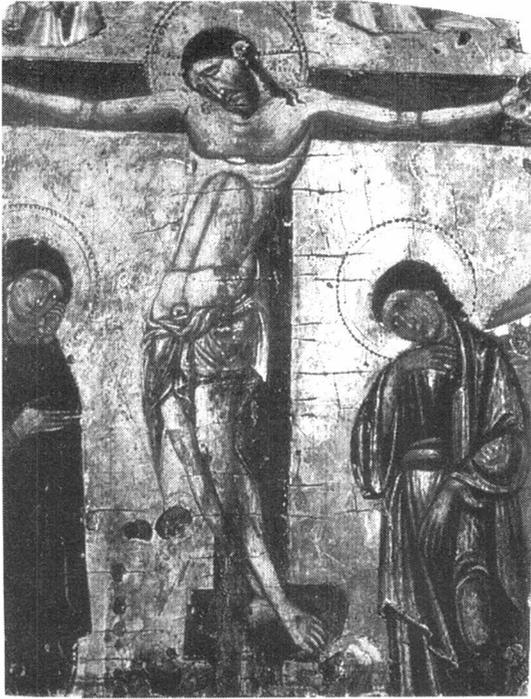


Fig. 5. MAESTRO DI FAENZA (ambito), *Crocifissione* (San Pietroburgo, Hermitage)



Fig. 6. MAESTRO DI IMOLA, *Davide e Cristo* (Ravenna, Archivio arcivescovile)

Sulla base di tali testimonianze c'è da chiedersi se la pittura locale del duecento non abbia avuto una consistenza e un ruolo maggiori di quanto attualmente riconosciuto. Parimenti va riscoperta l'importanza della miniatura coeva. L'interesse per la miniatura duecentesca della Romagna è recente. In passato è stata confusa con la produzione della vicina scuola bolognese. Ancora nel convegno di Tolentino del 1991 Giordana Mariani Canova poneva un punto interrogativo all'attribuzione ad un miniatore romagnolo della Bibbia duecentesca di Cesena. È solo con la ricostruzione del Maestro dei corali di Bagnacavallo, da noi avviata nel 1992, che si fa strada l'idea di riconoscere in Romagna una miniatura autonoma da quella bolognese. Il Maestro di Bagnacavallo, che ritengo presente anche nella Bibbia di Cesena, si inserisce in una vasta circolazione di cultura che recepisce sì influenze bolognesi, ma anche ombre e aretine, svolgendole con un linguaggio originale che ha come caratteri suoi propri la delicatezza della gamma cromatica, la sobrietà dell'ornato, la ripresa di iconografie bizantine ma ravvivate da un naturalismo che recupera, oltre la lezione di Giunta, il gusto realistico della tradizione romanica locale.

Il Maestro di Bagnacavallo non è un isolato. A lui si collega il Maestro di Imola, già considerato un bolognese, ma di cui abbiamo evidenziato gli stretti collegamenti con Bagnacavallo. Accogliendo questa tesi, Fabrizio Lollini ha suggerito che si tratti addirittura di una sola bottega e in ogni caso, di una medesima corrente formale⁵. In Romagna può quindi essere cercata la prima formazione di Neri da Rimini, che a lungo è stata dibattuta dalla critica, di volta in volta orientandola verso Bologna, la Toscana, l'Umbria e il Veneto. Il collegamento tra l'arte di Neri e la miniatura romagnola è, a mio avviso, fondamentale per dare una risposta alle origini del suo stile. Una ricerca in tal senso comincia a farsi strada negli studi più recenti, ma essa va con maggiore forza ribadita e sollecitata. Della stretta tangenza tra Neri e i miniatori della Romagna è significativa una

⁵ F. LOLLINI, *Miniature a Imola: un abbozzo di tracciato e qualche proposta tra Emilia e Romagna*, in *Cor unum et anima una. Corali miniati della chiesa di Imola*, a c. di F. FARANDA, Imola-Faenza 1994, p. 107; A. TAMBINI, *Il Maestro dei Corali di Bagnacavallo*, « Romagna arte e storia », 35 (1992), pp. 17-38. Al Maestro di Bagnacavallo spettano a nostro avviso, anche le miniature del Graduale III del duomo di Imola e ciò conferma gli stretti rapporti tra i due maestri.



Fig. 7. MAESTRO DI IMOLA, *Ascensione* (Ravenna, Archivio arcivescovile)

miniatura in uno dei corali del duomo di Imola (Corale 16-VIII), che Lollini aveva proposto di assegnare alla mano stessa di Neri ⁶.

Per tali ragioni ritengo di un certo interesse le miniature di un antifonario (Ravenna, Archivio arcivescovile), essenzialmente inedite ⁷. Esse

⁶ LOLLINI, *Miniature*, cit., pp. 108, 186-188. L'attribuzione, condivisa da Robert Gibbs, Massimo Medica, Simonetta Nicolini, non compare tuttavia nel catalogo della mostra su Neri da Rimini del 1995. Sul problema della formazione di Neri, vd. i recenti interventi di LOLLINI, *Miniature*, cit., pp. 107-109 e di G. MARIANI CANOVA, *Neri da Rimini miniatore*, in *Il Trecento riminese*, cit., pp. 31-36.

⁷ L'antifonario dell'Archivio arcivescovile di Ravenna è tuttora inedito. Solo la miniatura con *le Marie al sepolcro* è stata riprodotta nel catalogo della mostra *Templari tra mito e storia*, Ravenna 1992, p. 172. Le miniature figurate si trovano alle seguenti carte: c. 2r lettera A con *le Marie al*

condividono la stessa cultura dei Maestri di Imola e di Bagnacavallo; la figurazione è sottile e lineare, la cromia è delicata, l'ornato è molto semplice senza le *drolleries* fantasiose dei bolognesi rispetto ai quali anche l'espressività è più controllata. Se di gusto ancora tradizionale è l'immagine di *Davide e Cristo* (fig. 6), più svolta appare l'*Ascensione* (fig. 7), dove i due angeli che scendono in volo accentuano il dinamismo della scena e al tempo stesso ne interrompono la consueta bipartizione. Anche la scena delle *Marie al sepolcro* (fig. 8), rispetto al prototipo di Bagnacavallo, presenta una maggiore ampiezza narrativa e un più consapevole senso spaziale, che vanno in direzione del Maestro di Imola.

Alla stessa mano credo appartengano altri fogli miniati di una raccolta inglese la cui conoscenza debbo a Robert Gibbs che ringrazio vivamente per la gentile segnalazione. Il confronto fra le due versioni delle *Marie al sepolcro* (figg. 8, 9, 10) evidenzia una così stretta analogia da suggerire la mano di uno stesso autore, qui ancora più attento nel rendere il senso dello spazio e della profondità. Ribalta meglio il coperchio del sepolcro in modo che l'angelo vi sieda sopra con più naturalezza, imposta con maggiore scioltezza la figura dell'angelo ruotandone l'ala destra dietro la spalla e dà profondità prospettica al sepolcro. Quest'attenzione allo spazio si vede anche nella parte inferiore dove il gruppo dei soldati giace addormentato all'ombra di due palme e gambe e spade oltrepassano il bordo della miniatura avanzando in primo piano. In questi modi vi è una strettissima tangenza col Maestro di Imola, a cui rimanda una simile idea dell'angelo (si veda l'*Arcangelo Gabriele*, nel corale 9 del duomo di Imola), nonché il tipico motivo decorativo a tralci che occupa il campo della miniatura. Ciò fa pensare che si tratti dello stesso Maestro di Imola. Anche l'altra scena con *Isacco ed Esaù* (fig. 11), le cui frecce sporgono fuori dal bordo della miniatura, conferma la libertà espressiva di questo maestro, che trapasserà poi in Neri da Rimini. Certo, rispetto a tali esiti, l'arte di Neri compie una rivoluzione all'insegna del linguaggio di Giotto, ma qui andranno ritrovate le radici della sua cultura. Occorre quindi ricostruire

sepolcro (« Angelus domini »); c. 42r, lettera P con *Ascensione* (« Post Passionem suam »); c. 119v, lettera V con *Davide e Cristo* (« Vidi Dominum sedentem »). Sono grata al prof. Giuseppe Rabotti per avermi favorito la consultazione del codice.



Fig. 8. MAESTRO DI IMOLA, *Le Marie al sepolcro* (part.) (Ravenna, Archivio arcivescovile)



Fig. 9. MAESTRO DI IMOLA, *Le Marie al sepolcro* (part.) (Collezione inglese)



Fig. 10. MAESTRO DI IMOLA, *Le Marie al sepolcro* (part.) (Collezione inglese)

l'attività degli *scriptoria* romagnoli, a cominciare dalle origini, cioè da quella lontana Bibbia di Castrocaro del 1193, che si impone accanto alle coeve Bibbie atlantiche delle scuole toscana e romana ⁸.

A proposito di Neri, vorrei ricordare che un documento del 1303 lo nomina espressamente come « *pinctor* » e più volte la critica si è interrogata sulla possibilità di un Neri pittore. Un contributo in tale senso mi pare possa ricavarsi da una testimonianza di Francesco Nanni, noto studioso ravennate cui si deve una *Guida di Ravenna* del 1821. Si tratta di un elenco inedito dei pittori di Ravenna, conservato alla biblioteca Classense, databile ai primi anni dell'ottocento ⁹. L'elenco è in ordine alfabetico e alla lettera *N* compare la seguente affermazione: « Neri: una *Madonna* in casa Bacinetti è la tavola dell'altare della chiesola di San Giacomo a Raffanara di casa Rasponi », da identificarsi con la chiesa di San Giacomo presso Russi, in località detta anche Raffanaria dall'antico toponimo di questa parte del fiume Lamone. Ritengo la testimonianza attendibile, sia per l'autorità del Nanni, sia per le vicende storiche dell'antichissima chiesa di San Giacomo presso Russi. Prima che i Rasponi l'acquistassero nel 1664, la chiesa apparteneva ai canonici regolari di Santa Maria in Porto ai quali era stata concessa fin dal 1156 dal vescovo Ramberto ¹⁰. In Santa Maria in Porto vi era uno dei cicli di affreschi più importanti della scuola riminese, oggi riconosciuto a Pietro da Rimini e alla sua bottega tra il 1329 e il 1333. Ciò è un elemento a favore dell'identificazione dell'autore con un artista riminese.

⁸ La Bibbia di Castrocaro (Roma, biblioteca Nazionale, Sessor. 2, già in Santa Croce in Gerusalemme a Roma), proviene dall'antica pieve di Santa Reparata presso Terra del Sole. Dalla scritta del *colophon* risulta che fu fatta fare nel 1193 dall'abate Lorenzo presso lo *scriptorium* di Sant'Andrea di Dovadola e lo scrittore e miniatore fu Ugo, nativo di San Ruffillo di Dovadola. Un'altra scritta a margine del f. 273 attesta che fu comprata e fatta scrivere a spese di Bencivenne in suffragio del fratello Giovanni. E.B. GARRISON, in « La bibliofilia », 54 (1952), pp. 32-34 e in *Italian Romanesque Panel Painting* cit., III, 1958, pp. 57-58, ritiene che il *colophon* sia stato copiato da altro manoscritto, ma è invece pertinente all'opera secondo K. BERG, *Studies in Tuscan Twelfth Century Illumination*, Oslo 1968, p. 13 nota 4. Sulla Bibbia vd. inoltre E. DONATINI, *La Città ideale fortezza della Romagna fiorentina*, Ravenna 1979, p. 338 e per un breve cenno, C. BERTELLI, *La pittura medievale in Romagna*, in *La pittura in Italia. L'alto medioevo*, Milano 1994, p. 161.

⁹ F. NANNI, *Pitture insigni di Ravenna notate secondo l'ordine alfabetico del nome de' loro autori*, ms. mob. 3.I.S.n.8, fasc. composto da 22 cc. n.n. Il riferimento a Neri è a c. 13r.

¹⁰ U. FOSCHI, *Il palazzo di San Giacomo presso Russi*, Forlì 1983.



Fig. 11. MAESTRO DI IMOLA, *Isacco ed Esau* (Collezione inglese)

A ciò si aggiunge il fatto che è solo con Luigi Tonini nel 1864 che per la prima volta viene pubblicato il nome del miniatore, il che induce a credere che il Nanni ricavasse il nome di Neri da una firma, come è frequente nelle sue opere, oppure da un'altra sicura attestazione. Il dipinto fu probabilmente tolto dalla chiesa di San Giacomo a seguito della ristrutturazione di Cosimo Morelli nel 1774, quando, per cura del vescovo Antonio Cantoni, si dotò la chiesa di tre nuove pale d'altare commissionate a Roma al faentino Giovanni Gottardi.

L'identificazione della tavola Rasponi tra le opere riminesi a noi note sembra per il momento molto difficile, anche perché non cono-

sciamo niente di Neri pittore. È suggestivo però osservare che Luigi Coletti nel 1947 aveva avanzato il nome di Neri per la *Madonna* della collezione Longhi di Firenze, che attualmente la critica orienta verso Pietro da Rimini. L'opera è senz'altro una derivazione dalla *Madonna* di Pietro nella collezione Cini, ma da essa si differenzia per alcune incertezze compositive, per una tecnica « impressionistica » nella stesura del colore a rapidi tocchi e per uno svolgimento più decorativo che plastico delle figure. I disegni minuti delle stoffe sono scritti a penna, con una tecnica grafica che ribadisce il rapporto con la pratica della miniatura. I volti un po' rigonfi della *Madonna* e delle sante non rientrano nella tipologia di Pietro, ma come i santi in primo piano dalle guance barbute e scavate, si ritrovano in alcune figure dei cicli ravennati di Santa Chiara e di Santa Maria in Porto Fuori, nonché nel codice Vaticano Urb. Lat. 11, riferito a Neri e a Pietro da Rimini e aiuti. Ciò suggerisce, a nostro avviso, che la *Madonna* Longhi spetti, piuttosto che a Pietro stesso, ad un collaboratore. L'identificazione di questi con Neri in un momento più evoluto sotto l'influsso di

Pietro, da una parte si accorderebbe con l'attribuzione del Coletti e dall'altra con la proposta di Pier Giorgio Pasini di vedere la presenza di Neri anche nelle parti più moderne del codice Vaticano ¹¹.

Sarebbe altrettanto auspicabile, ai fini della ricostruzione della Ravenna « riminese », identificare le altre tavole che le guide ottocentesche menzionano come della scuola di Giotto. Cito un *Deposto* ossia *Deposizione* presso la famiglia Della Torre, la *Visitazione dei Magi* in palazzo Cavalli, la *Santa Margherita su fondo dorato* presso Settimio Ballardini cui apparteneva anche la tavola con *Sant'Orsola e Santi*, ora a Denver ¹². Testimonianze su tavola non dovevano certo mancare in una città dove l'apprezzamento per la scuola di Rimini è ampiamente attestato dai cicli di affreschi in Santa Chiara, in San Francesco, in Santa Maria in Porto Fuori e nella vicina Bagnacavallo sia nella chiesa dei francescani che nella pieve di San Pietro *in sylvis*.

Per questo ciclo che oggi la critica riconosce a Pietro, è controversa la datazione che nel catalogo della mostra è scalata nell'arco di tempo tra il 1320 e il 1332, dopo l'attività di Pietro a Padova e a Tolentino. A nostro avviso, va invece posta molto vicino agli inizi di Pietro per i legami già sottolineati da Volpe con gli affreschi del coro di Sant'Agostino a Rimini. La *Deesis* al sommo dell'abside appare ancora condizionata dagli schemi bizantini e difficilmente collocabile accanto alle opere della maturità di Pietro. Anche l'idea compositiva della *Teoria degli Apostoli* ha radici antiche che rimandano ai mosaici ravennati, al Cavallini, alla cultura assiate protogiottesca. È un Pietro che dialoga con l'antico e che rievoca la statuaria classica nell'aspetto monumentale delle figure. Siamo insomma prima di quella svolta gotica che lo porterà ad accentuare il senso drammatico e il verismo della sua figurazione e a scalfire il ritmo solenne delle immagini di Bagnacavallo con una « ventata espressionistica » che già si registra in Santa Chiara e quindi in successione di tempo a Tolentino e in Santa Maria in Porto Fuori.

¹¹ P.G. PASINI, *La pittura riminese del Trecento*, Milano 1990, p. 47, e, dello stesso, la scheda 32 in *Neri da Rimini*, cit., pp. 182-191. Vd. inoltre la scheda di M. MEDICA in *Il Trecento riminese*, cit., pp. 190-193.

¹² Vd. le guide di Ravenna di F. Nanni del 1821, p. 115 e di G. Ribuffi del 1835, pp. 30, 53. I due dipinti presso Settimio Ballardini sono citati nel *Catalogo ufficiale degli oggetti antichi, Esposizione agrario-industriale-artistica in Faenza*, 1875.

Alla luce della precocità stilistica di San Pietro *in sylvis* sarebbe opportuno indagare sulla identificazione e sulla data di morte di Simone, fratello di quel Benvenuto, canonico e sindaco della pieve, che proprio in suffragio del defunto Simone fece fare gli affreschi, come ricorda la scritta sottostante. L'importante ruolo diplomatico rivestito da Benvenuto e le sue strette relazioni con Rimini, dove si reca nel 1313 al parlamento generale della provincia, suggeriscono che si tratti di una famiglia politicamente potente. Ciò è suggerito anche dalla prestigiosa committenza alla scuola di Rimini che sappiamo operosa per famiglie illustri come i Malatesta, i Manfredi, i Da Polenta o per gli ordini monastici in ascesa come gli agostiniani e i francescani. In particolare sarebbe interessante indagare la relazione tra Benvenuto e Simone Bellotto, vicario del re Roberto d'Angiò per la Romagna, che sembra particolarmente legato a Bagnacavallo (come attesta la lettera da lui scritta da Rimini ai bagnacavallesi il 3 agosto 1313) e che scompare dalla scena politica nel 1316. Ci domandiamo se quest'ultimo possa identificarsi con il Simone ricordato nella scritta, così che la datazione del ciclo andrebbe anticipata a ridosso del 1316.

L'attività di Pietro solleva altri problemi relativi ad alcuni dei dipinti su tavola a lui attribuiti. Cito il *Crocifisso* di Sassocorvaro, proposto nel catalogo della mostra alla bottega di Pietro tra il 1320 e il 1330¹³, laddove molti motivi formali e stilistici lo fanno retrocedere, secondo noi, almeno al decennio 1310-1320. L'aureola scolpita nel legno e fortemente sbalzata, la triplice scanalatura del bordo, la semplice decorazione « a sgraffito » della crocetta interna, sono tutti caratteri arcaici, già riconosciuti come tali da Roberto Budassi¹⁴ e che rimandano alle *Croci* di Giovanni da Rimini come, a nostro avviso, suggerisce anche lo stile. Il volto di Cristo (fig. 12) è di uno sfumato tenerissimo ed improntato ad un'espressione di pacata mestizia, mentre Pietro, sia nella *Croce* di Urbania che in quella di Urbino, gli conferisce un'espressione ben più drammatica ed un contrasto chiaroscurale più robusto. Questo volto, anche per la morfologia, come

¹³ A. MARCHI, in *Il Trecento riminese*, cit., p. 113 e ID., *Di una croce scomparsa ed alcune note su crocifissi « riminesi » del Trecento*, in *Atti del I convegno di studi storici. Templari, miniere e pittori nella storia antica di Sant'Agata*, Rimini 1995, p. 104.

¹⁴ R. BUDASSI, *La Croce dipinta di Sassocorvaro*, « Romagna arte e storia », 35 (1992), pp. 59-70.



Fig. 12. GIOVANNI DA RIMINI (bottega), *Crocifisso* (Sassocorvaro, museo Civico della Rocca)

l'occhio dal taglio lungo a mandorla e la fronte stilizzata in una pura forma geometrica, sta molto bene accanto alla *Croce* di Giuliano a Sassoferato e soprattutto a quella di Giovanni a Talamello (fig. 13). Anche il perizoma si confronta meglio, più che con il panno velato e sottilissimo di Pietro, con le stoffe di più solido spessore di Giovanni negli esemplari di Talamello e Mercatello. Inoltre la posizione del corpo del Cristo è assestata su un asse verticale con un appiombamento che è poco alterato dalla sporgenza dei ginocchi, come si vede in Giovanni, ma come non fa mai Pietro. Riporterei quindi la *Croce* di Sassocorvaro al secondo decennio del trecento presso la bottega di Giuliano e Giovanni, propendendo per questo ultimo maestro.

Un'altra attribuzione a Pietro problematica, come è sottolineato anche nel catalogo della mostra, riguarda il dittico di Monaco, assegnato alla fase giovanile di Pietro insieme alla *Dormitio Virginis* di Montpellier. Le due opere, che sono certamente della stessa mano, rimandano a nostro

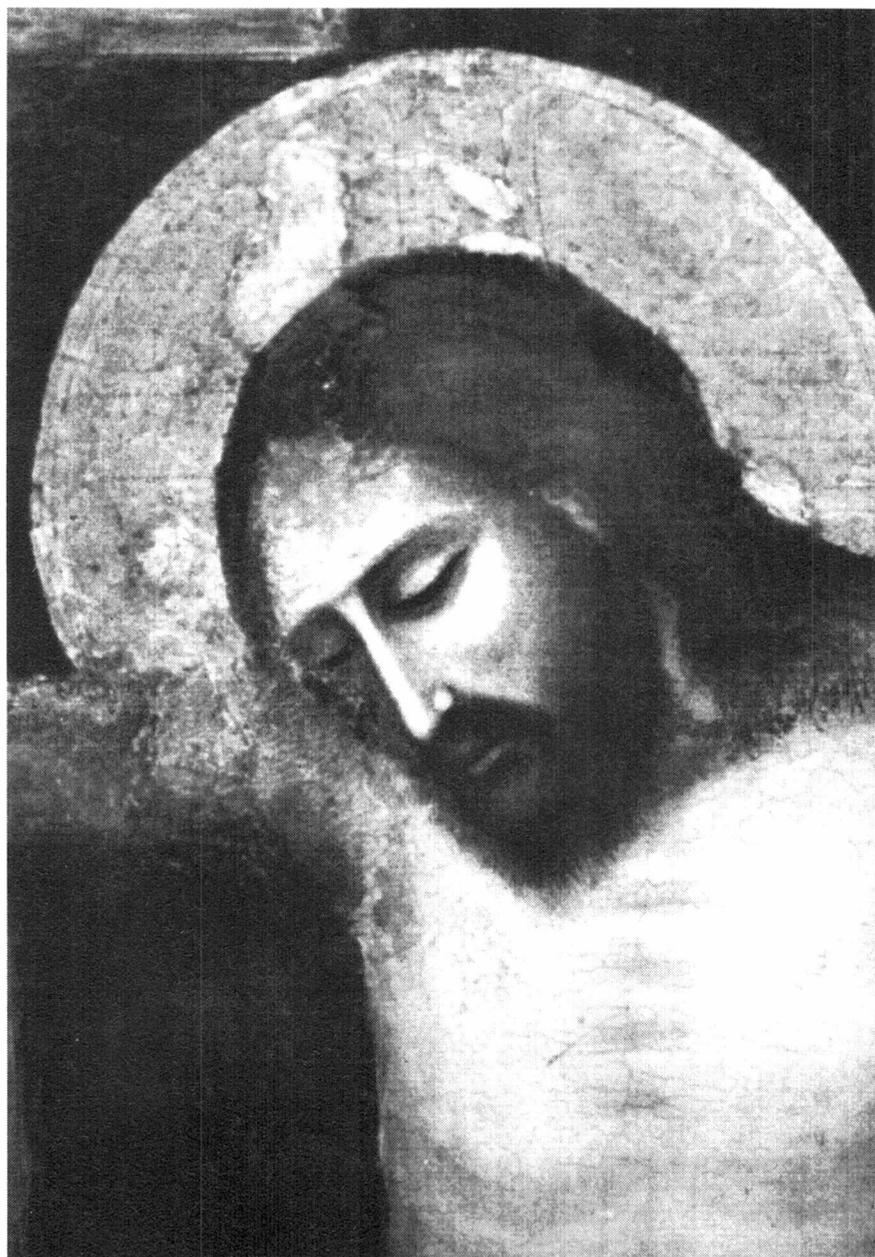


Fig. 13. GIOVANNI DA RIMINI, *Crocifisso* (part.) (Talamello, chiesa di S. Lorenzo)

avviso, ad un tempo più avanzato della scuola, già verso il 1330, quando subentrano influssi bolognesi ed insieme valori gotici che si esprimono nell'accentuazione dei ritmi narrativi, nell'assottigliarsi delle figure, nell'impreziosirsi della decorazione del fondo oro, nell'ornato vistoso delle vesti, nel ricorso all'agemina dorata.

Tali caratteri sono bene evidenti nel dittico di Monaco (purtroppo non presente alla mostra). Il modellato è reso con un chiaroscuro fumoso e denso di timbro bolognese e varie soluzioni iconografiche sono di un gusto padano e non hanno riscontri nella pittura riminese prima del 1330. Si vedano i due ladroni con le braccia legate dietro al palo trasversale della croce, come nella *Crocifissione* Ingenheim attribuita al Baronzio e in quella più tarda di Allentown, che è un motivo tipicamente bolognese¹⁵. Al naturalismo padano si rapportano anche gli sgherri straccioni della *Flagellazione* e nella *Crocifissione* l'iconografia della Vergine che sembra quasi cadere al suolo e assimila anche l'immagine della Vergine addolorata con l'attributo della spada che le trapassa il petto.

Peraltro, i riferimenti a Pietro sono con opere della sua maturità: i cicli di Santa Chiara e di Tolentino, il dittico di Amburgo, il codice Vaticano Urb. Lat. 11 (per l'iconografia del *Giudizio universale*) e sono comunque all'interno di un linguaggio che solo con fatica riusciamo a conciliare con quello tipico di Pietro. Si veda qui la maggior naturalezza fisica delle fisionomie con i profili regolari e gli occhi che forano « alla bolognese », nonché il tono dettagliato e cronachistico del racconto, mentre la figurazione di Pietro, anche nelle tavolette di piccole dimensioni, ha sempre un respiro più ampio.

Un'altra spia di una cronologia avanzata è data dal complesso motivo decorativo del fondo oro, che non ha riscontro in Pietro, mentre è tipico della fase matura della scuola riminese. I confronti con le opere databili al 1330 sono numerosi anche a livello di stile. Si confronti, ad esempio, la Vergine della *Crocifissione* con quella del dossale della Beata Chiara del

¹⁵ Il motivo della braccia portate dietro al palo trasversale della croce è molto diffuso nell'area emiliana bolognese intorno al 1330 (Vitale da Bologna, Maestro del 1328, Simone dei Crocifissi, Barnaba da Modena) ed « è quasi un motivo firma che ne indica la provenienza regionale », secondo S. SKERL DEL CONTE, *Antonio Veneziano e Taddeo Gaddi nella Toscana della seconda metà del Trecento*, Udine 1995, pp. 38, 62-64 che vi dedica un'ampia analisi.

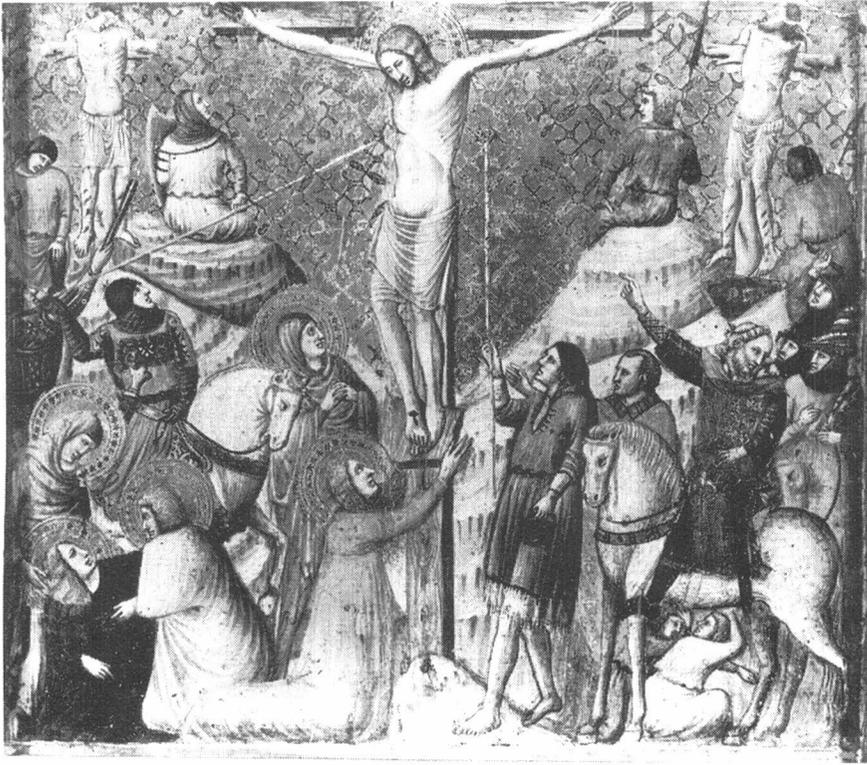


Fig. 14. MAESTRO DI MONTEFIORE CONCA, *Crocifissione* (Allentown, Pennsylvania, Art Museum)

museo Fesch ad Ajaccio per la quale abbiamo il *post quem* del 1326. Gli stessi toni chiaroscurati e un vivace gusto narrativo e decorativo ricorrono nel Baronzio. Gioverà ricordare che all'inizio della sua vicenda critica il dittico di Monaco era stato attribuito anche al Baronzio (Frey, Siren, Berenson) e ciò conferma che era sentito come un prodotto del tempo avanzato della scuola.

Numerosi *petits maîtres* anonimi, lasciati un po' in ombra nella monografia di Carlo Volpe, hanno acquisito nei nuovi studi una fisionomia meglio definita, come il Maestro di Montefiore Conca a cui con ragione Daniele Benati ha riferito il polittico del museo di Rimini. A questo maestro, a nostro avviso, potrebbe appartenere l'ancora anonima *Crocifissione* di Allentown

(fig. 14). La sua presenza in mostra ci ha permesso un confronto con il suddetto polittico riminese (fig. 15). Per entrambe le opere la cultura è quella tipica del momento tardo della scuola, con agganci al Maestro della Incoronazione di Urbino e con una ripresa dei modelli della prima fase della scuola, ma aggiornati in direzione spiccatamente gotica e bolognese.

All'interno di tale cultura, che qui in particolare recupera i modelli di Pietro, compaiono stilemi simili come i profili stereotipati dei dolenti e della Maddalena, la scansione rigida dell'anatomia del Cristo, che rimanda anche al *Crocifisso* di Montefiore Conca, le incongruenze spaziali riscattate dalla cura decorativa. Il motivo floreale del fondo oro si approssima a quello dietro ai santi del polittico riminese. È probabile che allo stesso maestro spetti anche il trittichetto del museo Malaspina di Pavia, che mostra la stessa desunzione da Pietro in forme tarde. Anche Benati lo accosta alla tavola di Allentown e potrebbe, secondo noi, rappresentare il tempo più antico del Maestro di Montefiore Conca attestato dalla *Croce* già a Castagneto Carducci, in collezione Della Gherardesca, comparsa nella *Prima Mostra nazionale antiquaria. Quattrocento pitture inedite*¹⁶.

Infine la mostra è stata l'occasione per vedere riuniti dipinti dispersi e quindi verificare la forma del complesso originario di cui facevano parte. Un'analisi formale in tal senso non è ancora stata fatta, ma sarebbe ricca di osservazioni stimolanti. Una conferma dei tempi alti della scuola e del suo legame con la tradizione bizantina e duecentesca è il favore accordato alla forma a dittico. Spesso il dittico è dipinto anche sul retro, talora con una decorazione geometrica simile alle coperture dei codici; ciò si verifica in particolare per i dittici del Maestro di Verucchio (come quello diviso tra il museo Stibbert e Dublino, l'altro di Urbino-Birmingham, la *Crocifissione* di Cambridge). Il dittico è tipico della devozione privata, mentre per il culto ufficiale si preferisce il dossale che concede ampio spazio per le storie di Cristo e dei santi, come il dossale del 1307 di Giuliano a Boston, già ad Urbina, e quelli smembrati con le *Storie del Battista* e le *Storie di Santa Colomba*, attribuiti a Giovanni Baronzio. Il polittico compare solo nell'ultimo tempo della scuola: del 1345 è quello del Baronzio ora a Urbino. Anche i trittici sono rari. Recente è l'acquisizione di quello di

¹⁶ Venezia 1947, a cura di A. RICCOBONI, pp. x, 4, fig. 156, dove è attribuita a Giuliano da Rimini (scuola).

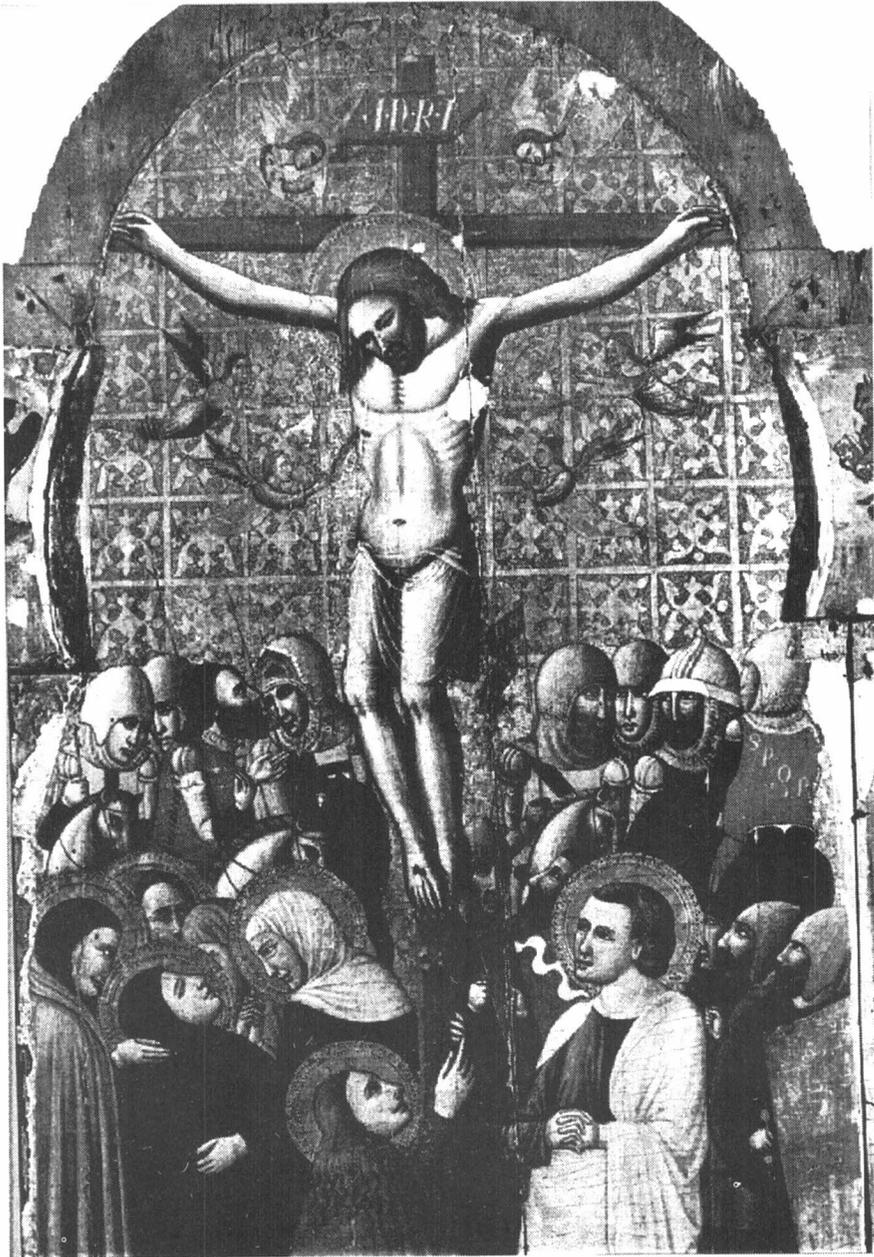


Fig. 15. MAESTRO DI MONTEFIORE CONCA, *Polittico* (part.) (Rimini, museo Civico)

Giuliano già presso il Duca di Norfolk, di una grandiosità che presuppone una committenza illustre, forse degli stessi Malatesta. Talora si tratta di falsi trittici, tagliati in seguito forse per ragioni di mercato, ma in origine su un'unica tavola come i due dossali della Beata Chiara.

Mi chiedo se potessero formare un unico insieme anche la *Madonna e Santi* (Faenza, pinacoteca Comunale), attribuita a Giovanni da Rimini e il dittico di Roma e Alnwick Castle dello stesso maestro. Corrispondono le misure: la tavola faentina, leggermente decurtata in basso, è alta cm 50 contro i 52,5 del dittico; corrispondono lo stile, la cronologia, il decoro cuoriforme delle aureole, il contesto iconografico. È curioso infatti che sia nel dittico sia nella tavola faentina compaiano associati in un ruolo comprimario santi francescani (san Francesco e santa Chiara) e sant'Agostino, usualmente appartenenti a culti diversi. Non conosciamo altre opere della scuola riminese in cui ci sia tale contaminazione. La collocazione di sant'Agostino al centro della teoria dei santi nella tavola di Faenza e il rilievo dato nel dittico all'episodio di sant'Agostino, suggeriscono una stessa committenza, probabilmente agostiniana¹⁷. Ricordiamo che nel 1305 era vescovo di Faenza un agostiniano¹⁸. Tali considerazioni mettono in discussione la congettura (non documentata) di una provenienza dell'opera dal monastero delle clarisse faentine¹⁹.

¹⁷ Da Sant'Agostino di Faenza proviene probabilmente anche il dossale riminese di Denver (A. TAMBINI, in *Il Trecento riminese*, cit., p. 214), ma non gli affreschi riminesi conservati in Pinacoteca (B. MONTUSCHI SIMBOLI, *Il Trecento riminese*, cit., p. 102), dei quali è invece documentata la provenienza dall'antica cappella dei Manfredi nel loro palazzo (F. ARGNANI, *Di un buon fresco nel Palazzo municipale di Faenza*, « Arte e storia », 1883, pp. 307-308).

¹⁸ V. MAGGI, *Chiesa di S. Agostino. Faenza*, Faenza 1994, p. 23 per la testimonianza del 1305 su « Matheus Eschimus de Spoletio » vescovo di Faenza dell'ordine di Sant'Agostino.

¹⁹ B. MONTUSCHI SIMBOLI, *I corali*, in *Faenza. La Basilica Cattedrale*, a c. di A. SAVIOLI, Firenze 1988, p. 190 ed inoltre in *Neri da Rimini*, cit., sch. 15, p. 102.

* Dopo la presente comunicazione al convegno di Studi Romagnoli tenutosi a Bertinoro il 19 ottobre 1996, è uscito un articolo di F. LOLLINI, *Tre schede per l'arte in Romagna tra XIII e XV secolo*, « Romagna arte e storia », 47 (1996), pp. 85-107, che indipendentemente attribuisce al Maestro di Imola le miniature del codice ravennate e riconosce l'importanza del contesto romagnolo per la formazione di Neri.