



Mario Cobuzzi

Il Giotto dei pittori riminesi e il Maestro della Santa Cecilia

L'ipotesi che l'anonimo pittore fiorentino abbia lavorato a Rimini con Giotto è qui riproposta alla luce della presenza, nelle opere di pittori come Giovanni da Rimini, Pietro da Rimini e Giovanni Baronzio, di elementi che ne richiamano fortemente lo stile.



Carlo Raggi

La Matelda dantesca in due tavole di Ambrogio Lorenzetti?

Una nuova proposta d'identificazione delle sante che affiancano la Vergine nel *Polittico della Maddalena* e nella *Piccola Maestà* con Matelda, personaggio di non pacifica identificazione, che nella *Commedia* Dante colloca nel Paradiso terrestre.



Roberto Pasini

Giuseppe Flangini. Eclettismo e moderazione

Un pittore novecentesco la cui produzione eterogenea, ma di un certo interesse, riflette un'ampia gamma di suggestioni, dall'Impressionismo al Post-impressionismo.

Il Giotto dei pittori riminesi e il Maestro della Santa Cecilia

Le intuizioni di Alessandro Conti e le più recenti precisazioni di Alessandro Volpe¹ hanno accertato che la miniatura di Neri da Rimini della Fondazione Cini di Venezia, datata 1300, si pone, con la sua citazione dei dolenti perduti e del Redentore raffigurati nella *Croce* nel Tempio Malatestiano², come il termine *ante quem* per l'attività di Giotto a Rimini. È la presenza a Rimini dell'artista fiorentino che innescò la miccia della fiorentina esperienza della pittura riminese di primo Trecento: un'esperienza tanto feconda quanto ancora problematica e dibattuta. Uno dei punti nevralgici del problema riminese è nel tipo di influenza che Giotto poté esercitare sui pittori della città romagnola: un'influenza troppo importante per potersi spiegare con la sola *Croce* e che quindi dovette essere favorita da un ciclo di affreschi realizzato con tutta probabilità nella stessa chiesa di San Francesco, futuro Tempio Malatestiano. Questa ipotesi, unanimemente accettata dagli studi³, necessita di ulteriori specificazioni che riguardino non tanto il tipo di storie che Giotto dipinse e che i riminesi videro, o i particolari motivi che essi adottarono nel loro repertorio, ma lo stile giottesco che a questi artisti fu dato vedere.

Si tratta di una questione particolarmente scivolosa perché il ciclo di Giotto a Rimini è disgraziatamente perduto, perché non è detto che i riminesi poterono conoscere l'arte di Giotto solo a Rimini – e questo è stato intuito dalla critica, che ha proposto ipotesi diverse –, perché la pittura riminese del Trecento è andata incontro ad un vero

e proprio naufragio, tra perdite e distruzioni ingenti⁴. Quel che si può stabilire è che difficilmente il Giotto che operò a Rimini poté essere, specie in un ciclo di affreschi ampio, un Giotto per così dire 'puro', scevro cioè da quell'importante partecipazione di aiuti che fin dalle prime imprese assisiati ne accompagna il percorso (e questo vale soprattutto se si considera l'ipotesi, non provabile ma non per questo impossibile, che Giotto a Rimini poté realizzare più di un ciclo di affreschi e dipinti su tavola). Le *Storie francescane* della Basilica superiore di Assisi mostrano nelle ultime scene l'intervento determinante di quello che fu uno dei primi iniziati alla rivoluzionante esperienza giottesca, il Maestro della Santa Cecilia, pittore su cui è aperto il dibattito storiografico inerente l'identificazione con Gaddo Gaddi⁵ e la sua complessiva caratura artistica⁶. Il fatto che questo pittore fu il principale esecutore delle ultime scene del ciclo assisiato è a mio avviso indubitabile: il confronto con il dossale eponimo degli Uffizi (fig. 1, tav. I) non lascia dubbi in merito, a prescindere dalla valutazione qualitativa che della sua arte si può lecitamente avere. Non è azzardato, vista la limpidezza con cui la sua personalità si rivela nelle ultime *Storie francescane*, ipotizzare che egli poté concludere in relativa autonomia il ciclo, facendo le veci di un Giotto già a quelle date alte oberato di impegni e commissioni tra le più prestigiose, guidato in ogni caso da disegni di progetto lasciati dal capobottega.

Si può pensare che, allo scadere del Duecento, un Giotto già celebre e operoso per committen-



1. Maestro della Santa Cecilia, *Dossale di santa Cecilia*, Firenze, Uffizi.

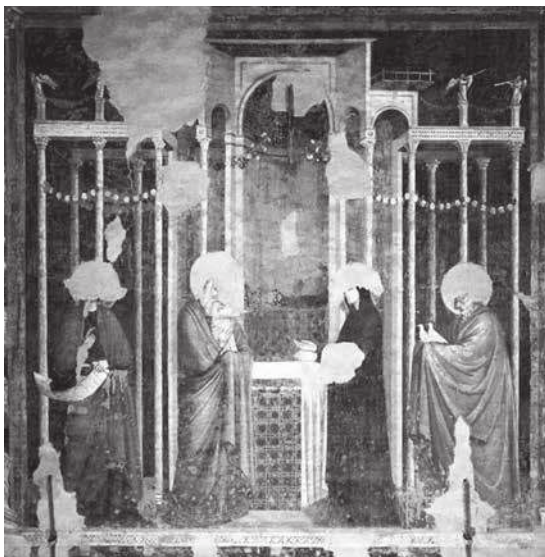
ti diversi in diverse zone d'Italia potesse servirsi, nell'ambito di una prassi lavorativa impensabile fuori dalla dimensione della bottega, del Maestro della Santa Cecilia per la realizzazione del ciclo (o dei cicli) di affreschi per cui fu chiamato a Rimini? La risposta può venire da due elementi: il primo è che stiamo parlando di un collaboratore tra i più fidati che Giotto ebbe nei suoi primi anni di attività; e il secondo, forse più importante, è che alcuni tra i maggiori pittori riminesi mostrano, per aspetti diversi, elementi stilistici che richiamano fortemente l'anonimo fiorentino. È alla dimostrazione di questo rapporto che le righe seguenti sono dedicate, righe che appariranno meno eccentriche se si ricorderà che, in quel grande monumento storiografico che è *Il Trecento*, Pietro Toesca annovera l'anonimo «tra gli scolari che Giotto ebbe in Romagna» e lo ritiene romagnolo⁷: la seconda ipotesi è fin troppo facile da rigettare, ma rimane la fondatezza del dato da cui lo studioso partiva, un dato schiettamente stilistico da rimarcare e rivalutare in tutta la sua penetrante forza critica.

Ma una chiarificazione preliminare è necessaria: la complessità culturale dei pittori riminesi non si può ridurre a un'influenza esclusiva del Maestro della Santa Cecilia; questi pittori raggiungono esiti artistici evidentemente più alti e mostrano riferimenti culturali troppo ricchi per spiegarsi con quel solo riferimento. Inoltre, artisti come Giuliano da Rimini, Francesco da Rimini e il Maestro di Verucchio⁸ non mostrano legami specifici con l'anonimo fiorentino.

1. GLI IMPIANTI ARCHITETTONICI DI GIOVANNI DA RIMINI E GIOVANNI BARONZIO

L'ipotesi di un'influenza del Maestro della Santa Cecilia sui pittori di Rimini non è nuova, ma dopo la presa di posizione di Carlo Volpe è stata ampiamente marginalizzata: nel suo fondamentale volume sul Trecento riminese⁹ egli preferì parlare, a proposito della *Presentazione al Tempio* di Giovanni da Rimini (fig. 2, tav. II) nell'attuale cappella del campanile in Sant'Agostino, di un risultato «da ascrivere fra le tante autonome rigenerazioni stilistiche del linguaggio creato da Giotto [in particolare] sulla multiforme scena di Assisi»¹⁰. Tale posizione si potrebbe considerare una reazione alla supervalutazione – che in precedenza si era attuata – della portata storica del Maestro della Santa Cecilia per la pittura riminese;¹¹ il riferimento alle ultime storie di Assisi per gli affreschi di Giovanni, a prescindere dai pareri attributivi, è rimasto tuttavia largamente accolto negli studi.

Venendo allo specifico delle opere e prendendo in considerazione la scena assisiata della *Guarigione del ferito di Lerida* (fig. 3, tav. III) colpisce che la bellissima scatola prospettica centralizzata entro cui si svolge la narrazione poggia su colonnine alte e sottili, di un'esilità tanto estrema da porre in dubbio l'affidabilità statica dell'intero impianto architettonico; la stessa impressione la si ottiene guardando la scena attigua della *Resurrezione di una donna di Benevento*. Si tratta di fatti che già erano *in nuce* in scene precedenti del ciclo (si pen-



2. Giovanni da Rimini, *Presentazione al Tempio*, Rimini, Sant'Agostino.

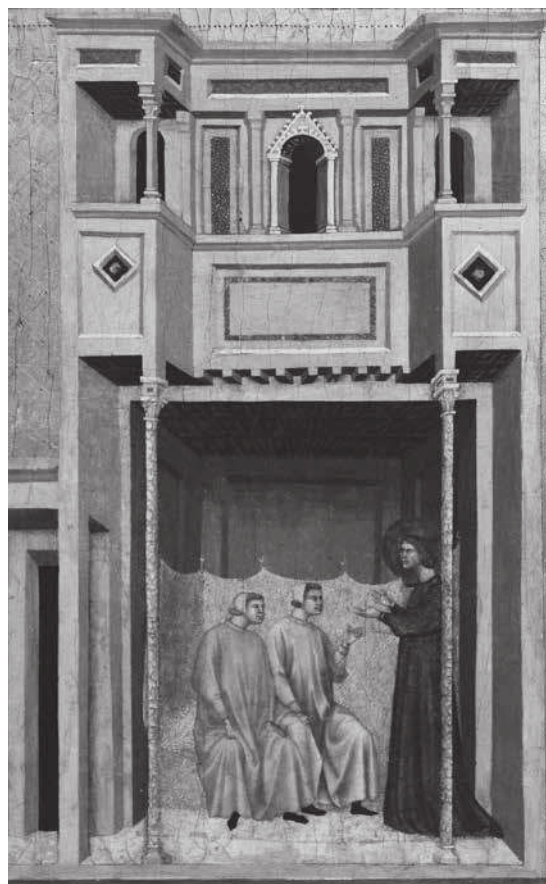


3. Giotto e bottega (Maestro della Santa Cecilia), *Guarigione del ferito di Lerida*, Assisi, Basilica superiore di san Francesco.

si alla *Visione del carro di fuoco* o al riquadro con le *Apparizioni a frate Agostino e al vescovo Guido*), ma che qui si manifestano appieno in tutta la loro valenza di connotati stilistici identificanti. Se infatti guardiamo le scene che circondano santa Cecilia nel dossale eponimo degli Uffizi (fig. 4, tav. IV) vedremo i medesimi sistemi architettonici alti e sottili a impianto spesso centralizzato, nonché una popolazione di figure dai gesti a volte un po' disarticolati e dalle proporzioni allungate, dati visivi che non pongono dubbi sul fatto che il pittore che ha realizzato questa tavola sia lo stesso che ha compiuto gli affreschi assisiati citati. Il problema resta, a mio avviso, a livello di cronologia del dossale che, stanti la datazione del ciclo di Assisi agli anni del pontificato di Niccolò IV e poco oltre¹², e la vicinanza stretta con le ultime scene affrescate, è forse da porsi a cavallo del 1300, ma non troppo dentro il secolo¹³. Tanto strette e di tipo diverso appaiono le vicinanze stilistiche che, a voler inoltrare nel Trecento il dossale, si dovrebbe svalutare il Maestro della Santa Cecilia in quanto pittore ancorato a un momento stilistico dallo stesso Giotto ormai ampiamente superato: un'operazione filologica che lascia adito a diversi dubbi.

Se ci spostiamo nella chiesa di Sant'Agostino a Rimini che, dopo i ritrovamenti seguiti al terremoto del 1916, si può considerare come una sorta di *sancta sanctorum* della pittura trecentesca riminese, vedremo che i superbi affreschi di Giovanni da Rimini nella cappella del campanile, in tutta probabilità databili intorno al 1303 o forse prima¹⁴, mostrano molteplici punti di contatto con

4. Maestro della Santa Cecilia, *Santa Cecilia predica a Valeriano e Tiburzio*, Firenze, Uffizi.



il Maestro della Santa Cecilia. Si prenda la scena della *Presentazione al tempio* (fig. 2, tav. II), dove ritroviamo le medesime architetture che si pongono frontalmente allo spettatore e strutturate su colonne alte e sottili, di una esilità tutta gotica e staticamente impossibile. È ipotizzabile che Giovanni possa aver visto le architetture delle ultime storie di Assisi¹⁵; ma si può anche supporre che a Rimini, come già ad Assisi, parti più o meno ampie dei lavori di affresatura Giotto le abbia lasciate al Maestro della Santa Cecilia, nell'ambito di una dimensione di bottega sempre ineliminabile nei meccanismi dell'esperienza giottesca¹⁶; le architetture viste da Giovanni sarebbero sì architetture 'di Giotto', ma di un Giotto letto coerentemente attraverso la lente del Maestro della Santa Cecilia.

D'altronde, il rapporto tra Giovanni e il Maestro diventa particolarmente evidente se si nota che, proprio come l'anonimo fiorentino, il grande riminese ha difficoltà nell'inserire organicamente i personaggi dentro gli spazi architettonici che costruisce: fatto che è evidente nella *Presentazione*,

5. Giovanni da Rimini, *Annunciazione*, particolare, Rimini, Sant'Agostino.



ma che si nota altrettanto bene nell'*Annunciazione* (fig. 5), dove l'antro in cui si colloca la figura di Maria pare troppo poco profondo per contenerla. Si tratta di una mancanza di profondità evidente nel dossale degli Uffizi, opera in cui il controllo che Giotto aveva esercitato ad Assisi viene a mancare; inoltre la splendida figura della Vergine, altissima e dalle proporzioni allungate, sembra annoverare tra i suoi referenti figurativi le figure slanciate e allungate che il Maestro della Santa Cecilia pone in essere negli affreschi assisiati e nel dossale fiorentino. Se l'allungamento delle figure è da mettere in relazione alla visione di modi stilistici desunti dall'anonimo fiorentino, bisognerà porre successivamente il magnifico dittico diviso tra Roma e Londra (fig. 6, tav. V)¹⁷ dove, ad onta degli allungamenti di alcune figure – soprattutto della *Crocifissione* – si assiste a una normalizzazione della lunghezza dei personaggi, e dove il colore giunge a tali esiti di dolcezza ottenuta con gradazioni di puro colore e velate trasparenze (si vedano per esempio i magnifici passaggi cromatici delle vesti della *Discesa al Limbo*) da far immaginare uno sviluppo stilistico ulteriore¹⁸. Se poi si guarda la *Crocifissione* nella tavola romana, si noterà che il corpo di Cristo presenta quell'allungamento innaturale del busto che è una delle caratteristiche più appariscenti della *Croce* di Mercatello¹⁹, datata 1309 o 1314²⁰.

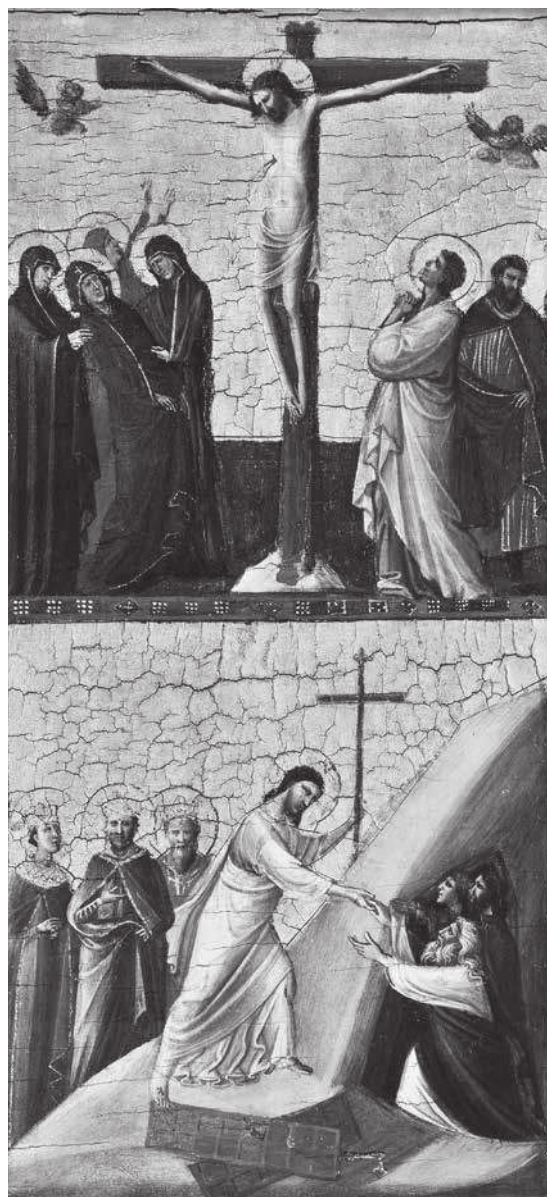
Bisogna a questo punto ribadire che i dati che qui si sono illustrati non valgono a fare di Giovanni, artista straordinario e dalla cultura particolarmente complessa e ricca, un creato di un pittore che certamente non è al suo livello; men che meno, notando la difficoltà nella collocazione spaziale delle figure, si vuole sminuire la sua grandezza: questa rilevazione serve a ribadire la sua precocità nell'esperienza della pittura riminese, già avallata dai dati biografici disponibili²¹. Si potrà a questo proposito tornare all'*Annunciazione* di Sant'Agostino e rilevare l'affascinante contraddizione dell'architettura che fa da sfondo a Maria: mentre la parte bassa si apre allo spettatore, in una convergenza prospettica verso il centro che dice molto della sapienza spaziale di Giovanni, la parte alta è posta in tralice²². D'altronde la grande raffinatezza pittorica di Giovanni, autore di una pittura in cui tanto si ammira, citando ancora le parole di Carlo Volpe, «quella tenerezza in chiaro, quel dipingere con assenza apparente di impasto, affidato all'ultima unione veloce della velatura»²³, sottintende le esperienze di un Giotto ormai avviato verso gli esiti della cappella Scrovegni. Il valore storico di Giovanni in quanto testimonianza dell'evoluzione di Giotto da Assisi a Padova è quindi da ribadire²⁴,

senza tuttavia sottostimare la sua grande libertà mentale e culturale.

Con Giovanni Baronzio, pittore a cui un tempo si dava tutta o quasi la produzione pittorica trecentesca di Rimini e soggetto a una svalutazione più che decennale²⁵, si compie, rispetto a quanto trattato finora, un balzo generazionale. Se infatti sul *corpus* di opere a lui attribuibili si è giunti a un largo accordo, dopo l'importante accorpamento sotto il suo nome attuato da Boskovits di opere date a maestri diversi²⁶, più complicato appare il problema delle cronologie, dato che l'unico dipinto firmato e datato – il polittico del 1345 conservato a Urbino – è un lavoro tardo.

Così la grande tavola del Museo della Città di Rimini – parte, insieme alla tavola della Galleria di Palazzo Barberini a Roma, di un complesso di problematica ricostruzione iconografica²⁷ – presenta l'ulteriore quesito di un riferimento che appare quanto mai diretto, nel riquadro con la *Flagellazione* e l'*Incoronazione di Spine* (fig. 7), alle architetture alte e sottili, nonché difficilmente abitabili, che si sono viste tipiche del Maestro della Santa Cecilia: si faccia riferimento soprattutto all'edificio altissimo che fa da sfondo alla *Flagellazione*, mero sfondo scenografico che nemmeno prova a contenere gli attori della tragica scena. La presenza di architetture sottili e difficilmente abitabili si nota nelle tavole con *Storie del Battista* che, parte di un complesso unitario, sono ora smembrate e divise in musei diversi: un esempio eloquente lo offre tra gli altri il riquadro con l'*Annuncio a Zaccaria*, già in collezione Street²⁸. Strutture architettoniche di questo tipo dovevano essere parte costitutiva del bagaglio figurativo di Baronzio: a confermarlo ulteriormente abbiamo le tavole con le *Storie di santa Colomba*, parte di un complesso realizzato per la Cattedrale di Rimini, in cui sono presenti anche figure irrealmente allungate; il riquadro con *Santa Colomba salvata da un'orsa* ne offre un esempio quanto mai eloquente (fig. 8).

Il problema che si pone è capire se rilievi di questo tipo Giovanni li prendesse direttamente dal testo che già influenzò i pittori riminesi più anziani, o se tali elementi gli derivino dall'osservazione dei suoi concittadini. La dipendenza stilistica complessiva dai suoi concittadini è accertabile, se si pensa che i panneggi delle tavole gemelle di Rimini e Roma sembrano una meditazione su quelli ottenuti per fitte striature lumeggiate di Pietro da Rimini²⁹. Nelle opere di Baronzio appaiono, come costituenti del suo affascinante e vivace linguaggio figurativo fatto di riferimenti eterogenei e un eclettismo di fondo, elementi arcaizzanti, o meglio, che sembrano rifarsi a quel giottismo di pri-



6. Giovanni da Rimini, *Crocifissione e Discesa al Limbo*, Roma, Galleria Nazionale di Palazzo Barberini.

ma maniera che era stato tanto importante per la 'prima generazione' di riminesi. Si vedano, come esempio macroscopico, le conformazioni rocciose ancora visualizzate come pietre ingrandite tipiche della prima maturità di Giotto, che resteranno patrimonio costante del bagaglio figurativo del riminese; o ancora le citazioni dirette dalla cappella Scrovegni nella tavola con *Storie di Cristo* nel Metropolitan Museum di New York.

2. I TIPI DI PIETRO DA RIMINI

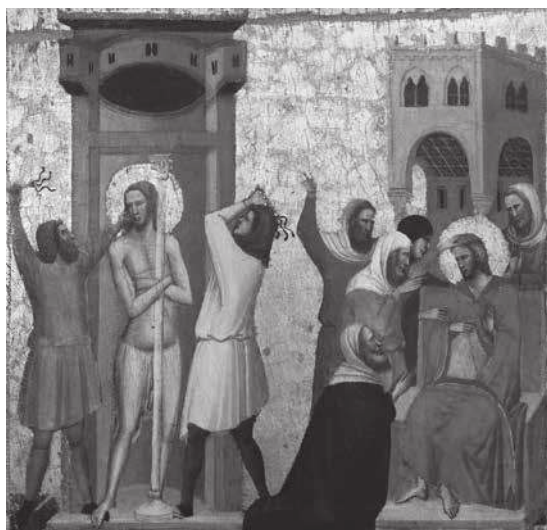
La discussione critica su Pietro da Rimini, artista tra i più grandi e problematici Trecento, sembra destinata a rimanere aperta; il fatto che ci sia giunta una sola opera firmata, la *Croce* nella Cattedrale di Urbania scoperta da Giovan Battista Cavalcaselle³⁰, costringe la filologia a una discussione attributiva e cronologica intorno a un consistente nucleo di dipinti su cui non sembra possibile un'assoluta unanimità di pareri: il recente volume di Alessandro Volpe sul grande pittore è tornato a mettere radicalmente in discussione il *corpus* delle opere attribuitegli, delineando un catalogo ristretto³¹. Non è però dal punto di vista attributivo che qui ci si occuperà di Pietro da Rimini, bensì da quello inerente i referenti culturali e la cronologia delle opere. Si tratta di un terreno su cui la maggioranza della critica sembra essere giunta a un sostanziale accordo per cui Pietro appartenerrebbe a una 'seconda generazione' di pittori riminesi. Così davvero poche, seppur di prestigio, sono state le voci che hanno proposto una retrodatazione complessiva dell'attività di Pietro. Ma di quanto si può essere autorizzati ad anticipare l'operato di Pietro?

La *Deposizione* conservata al Louvre (fig. 9, tav. VI) è una delle opere su tavola più belle e celebri della pittura trecentesca riminese. Se l'attribuzione a Pietro è accettata unanimemente³², più travagliata è la sua cronologia: la si ritiene alternativamente una delle prime opere o una delle ultime³³, due estremi che indicano la spinosità della questione. Una delle cose che più colpisce del

dipinto è la grande potenza fisica dei personaggi, esseri spesso tanto corpulenti da apparire perfino disarticolati: è il caso dell'eccezionale Giovanni evangelista, la cui testa grossa si pianta su uno di quegli spropositati colli massicci che si annoverano tra i tratti salienti dei tipi umani di Pietro. Si veda, ancora di questo Giovanni, quanto il braccio sinistro appaia sproporzionatamente lungo e lontano dalla linea della spalla, e come il braccio destro sia troppo corto per essere naturalisticamente credibile. Ovviamente ciò non è indice di scadimento qualitativo – siamo di fronte a uno massimi capolavori della pittura su tavola del secolo –, ma è un esempio di quelle forzature anatomiche ed espressive che fanno la peculiarità di Pietro rispetto al più normativo e controllato giottismo di altre aree e della stessa Rimini.

Forzature tanto estreme andranno interpretate come sintomo di precocità cronologica: se è vero che il Nicodemo imbacuccato e imbozzolato in una matassa quasi circolare di pieghe rappresenta un tipo che torna costante nelle opere di Pietro, è altrettanto vero che un braccio ancora una volta tanto corto come quello sinistro difficilmente potrà tornare nelle opere più mature. La schiena come ingobbata, poi, appare un frutto ulteriore di quella disarticolazione espressiva dei corpi che tenderà nelle opere successive a una più proporzionata e armonica normalizzazione; e si veda ancora Giuseppe d'Arimatea, erculeo fino all'inverosimile e munito di un collo mai più così largo e massiccio, o ancora si analizzi il Cristo, il cui corpo abbandonato nella morte lo avvicina più a

7. Giovanni Baronzio, *Flagellazione e Derisione*, Rimini, Museo della Città.

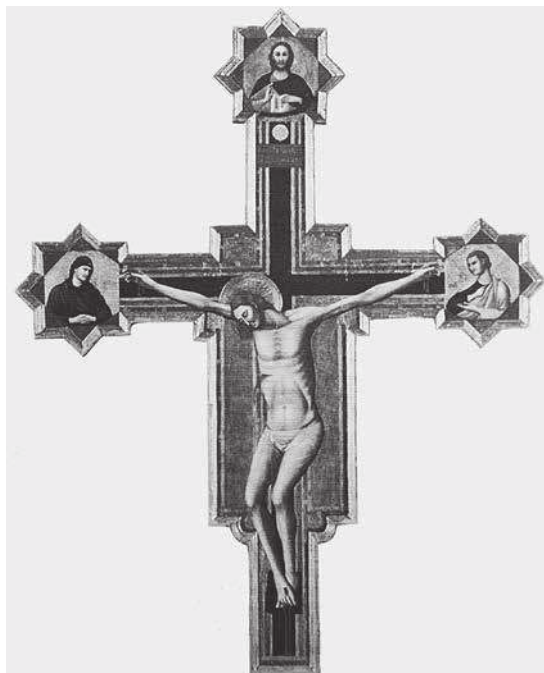


8. Giovanni Baronzio, *Santa Colomba aiutata da un orso*, Milano, Brera.





9. Pietro da Rimini, *Deposizione*, Parigi, Louvre.



10. Pietro da Rimini, *Croce*, Urbania, Cattedrale.

un burattino sgraziato che a un essere umano. Una disarticolazione così estrema, per esempio nel nesso collo-spalle o nella vita strettissima, Pietro non la raggiunge nemmeno nella *Croce* di Urbania (fig. 10, tav. VII), capolavoro di 'dolorosa realtà'³⁴, che al confronto con la tavola del Louvre mostra già un grado maggiore di armonia e normalità proporzionale. Ciò indica una cronologia di poco successiva, ma comunque dentro il primo decennio del secolo³⁵, nonostante che la gran parte della critica concordi nel fissare un *post quem* che, basato sulla carpenteria dei terminali della *Croce* di Pietro Lorenzetti a Cortona³⁶, appare a mio avviso poco credibile³⁷.

La *Deposizione* dovrà quindi porsi a monte dell'intero percorso di Pietro come *exploit* impressionante, per potenza espressiva e radicalità di mezzi pittorici, di un artista giovane ma già armato di una forza travolgente che lo pone tra i pittori più personali e riconoscibili del Trecento. La riprova di un tale assunto cronologico la offre un'altra *Deposizione* (fig. 11, tav. VIII), evidentemente più tarda, che si conserva nella Pinacoteca Vaticana e che nella mostra del 1995 si attribuiva a Pietro verso il 1330-35³⁸. Siamo qui di fronte a un pittore che, in tutta evidenza, normalizza in senso naturalistico i suoi personaggi, tanto che essi, più garbati anche da un punto di vista fisionomico ed

espressivo, non sembrano avere molto da spartire coi personaggi della tavola del Louvre. È qui una dolcezza di pose ed espressioni diversa e nuova rispetto alla tavola parigina: la rotondità delle carni

11. Pietro da Rimini e bottega, *Deposizione*, Città del Vaticano, Pinacoteca vaticana.





12. Giotto e bottega (Maestro della Santa Cecilia), *Liberazione di Pietro d'Alife*, particolare, Assisi, Basilica superiore di san Francesco.

13. Maestro della Santa Cecilia, *Battesimo di Valeriano*, Firenze, Uffizi.



evita anche le tre linee sopra l'ombelico del Cristo, elemento arcaizzante che, apparendo solo nella *Deposizione* del Louvre e nella *Croce* di Urbania e in nessun'altra delle Croci e Crocifissioni di Pietro, mostra ulteriormente il legame insieme stilistico e cronologico di quelle due opere, nonché la loro appartenenza alla fase più antica del percorso del pittore. Che si accetti o meno l'attribuzione a Pietro della tavola vaticana, essa ci mostra uno sviluppo stilistico interno alla bottega del pittore – ed è necessario, per un artista tanto attivo, pensare nei termini di una dimensione sempre più determinante di bottega e di cantiere³⁹ – che va nel senso della normalizzazione, e si potrebbe dire quasi del disinnescamento, delle straordinarie violenze espressive e stilistiche della *Deposizione* parigina; una normalizzazione che si spiega solo ponendo la tavola vaticana ben distante da quella del Louvre. Il primo decennio del Trecento si conferma per questa via l'unico momento in cui quest'ultima, in considerazione delle sue proprie caratteristiche formali e poetiche e dello svolgimento della pittura di Pietro, acquista un senso storico compiuto e verificabile.

Da dove Pietro poté attingere il suo primigenio bagaglio figurativo? Tra le diverse vie che si potranno intraprendere, una decisiva conduce, a mio avviso, al Maestro della Santa Cecilia: il Giovanni evangelista della *Deposizione* del Louvre (fig. 9, tav. VI) sembra per esempio particolarmente affine al Pietro d'Alife scarcerato nell'ultima scena del ciclo francescano di Assisi (fig. 12). Non solo appare quasi identico l'atteggiamento delle due figure, ma anche nel personaggio assisiense appare una connessione collo-spalle-braccio che appare decisamente forzata e anatomicamente poco credibile. Poté Pietro vedere direttamente l'affresco assisiense, o qualcosa di simile l'anonimo fiorentino lo realizzò nel distrutto ciclo riminese di cui si è detto prima? Si guardino ancora le scene del dorsale degli Uffizi: si noteranno personaggi allungati e dalle proporzioni forzate, con colli lunghi e massicci tesi verso l'azione scenica – si prenda per esempio *Il Battesimo di Valeriano* (fig. 13), ma si tratta di evidenze figurative facilmente reperibili in tutte le scene. E non è casuale che, a proposito degli affreschi di Pomposa, Salmi rilevasse proprio nell'aspetto delle «proporzioni delle figure slanciate e dalle teste piccole» un riferimento al Maestro della Santa Cecilia⁴⁰. Un dato che ha un importante valore sintomatico anche non accettando l'attribuzione a Pietro per quegli affreschi, opera comunque di un pittore a lui intimamente legato.

Vale per Pietro da Rimini quanto già detto per Giovanni: non si vuole creare un nesso generati-

vo diretto tra il Maestro della Santa Cecilia e un pittore tanto più grande di lui come Pietro, né si intende sostituire Giotto con il suo anonimo collaboratore; sarà non meno ovvia la constatazione che, confrontando Pietro col dossale degli Uffizi, non si vuole dire che il riminese abbia visto specificamente quell'opera (ipotesi non impossibile ma improbabile); si vuole però indicare una via ulteriore che i pittori riminesi possono aver percorso per giungere alla fonte del giottismo. Nel caso di Pietro, poi, il riferimento al Maestro della Santa Cecilia serve a indicare una collocazione cronologica precoce ben diversa da quella più in voga negli studi. L'intuizione secondo cui Pietro ebbe importanti contatti con l'anonimo fiorentino, che Alessandro Parronchi affidava a un libro stimolante e per molti versi opinabile⁴¹, andrà dunque rivalutata alla luce degli accorgimenti che si sono adottati, a partire ovviamente dall'accantonamento dell'identificazione del pittore fiorentino con Pietro Cavallini.

Il Pietro da Rimini che qui si delinea è quindi un pittore attivo già dal primo decennio del secolo: un'attività lunga per un artista del Trecento, che tuttavia, se si pensa a Giotto, morto nel 1337 e attivo fin da prima del 1290⁴², o a Taddeo Gaddi, attivo dagli anni Venti al 1366, non risulterà affatto improbabile o sorprendente. Pietro, se anche più giovane dei pittori della cosiddetta 'prima generazione' dei riminesi, attiva già negli anni Novanta del Duecento, doveva essere tuttavia già formato professionalmente da poter vivere in presa diretta l'esperienza del Giotto riminese ed essere da questa formato sotto aspetti stilistici diversi ed

essenziali. Per la cronologia di Pietro bisognerà quindi riprendere la discussione da quanto già prospettato da studiosi come Antonio Corbara⁴³, Pier Giorgio Pasini⁴⁴ e Anna Tambini⁴⁵, in un discorso che contempli i cicli di Santa Chiara a Ravenna e San Pietro in Sylvis a Bagnacavallo, legati per precocità e cronologia. Una forbice cronologica ampia ha il pregio di spiegare quelle differenze che il catalogo 'allargato' di Pietro presenta, insaccato – com'è stato ammesso⁴⁶ – in un giro troppo stretto di anni per risultare pienamente credibile. Si spiegherebbe meglio anche la collaborazione con Giuliano da Rimini accertata dal polittico perduto del 1324⁴⁷: una collaborazione tra due pittori che, se anche non furono coetanei, non dovevano essere divisi da una distanza addirittura generazionale.

Alla luce di queste considerazioni, la notizia secondo cui Pietro nel 1309 firma un affresco a Cupramontana⁴⁸ dovrà rivalutarsi in tutta la sua congruenza storica, come tassello documentario che si aggiunge a una serie di evidenze figurative che sembrano valere come sua verifica e accertamento. Essa ci confermerebbe che siamo di fronte a un artista che già verso la fine del primo decennio del Trecento raggiunse un'autonomia – anche imprenditoriale, oltre che autoriale – tale da permettergli di realizzare e firmare un ciclo di affreschi.

Mario Cobuzzi

Dipartimento di Scienze Umanistiche Sociali e
della Formazione,
Università del Molise
m.cobuzzi1987@gmail.com

NOTE

1. A. Conti, *La miniatura bolognese. Scuole e botteghe, 1270-1340*, Bologna, 1981, p. 56; A. Conti in L. Castelfranchi Vegas, *L'arte medievale in Italia e nell'Occidente europeo*, Milano, 1993, p. 93; A. Volpe, in *Neri da Rimini. Il Trecento riminese tra pittura e scrittura*, catalogo della mostra, a cura di A. Emiliani, Rimini-Milano, 1995, pp. 62-65; A. Volpe, *Giotto e i riminesi*, Milano, 2002, pp. 21-28.

2. La *Croce* del Tempio Malatestiano fu attribuita a Giotto da Roberto Longhi in *Giudizio sul Duecento*, in «Proporzioni», 2, 1948, ora in R. Longhi, *Giudizio sul Duecento e ricerche sul Trecento nell'Italia centrale, 1939-1970*, Firenze, 1974, pp. 1-53. La cimasa della *Croce*, ora dispersa, fu identificata da Federico Zeri nel *Redentore*

della collezione Jekyll: cfr. F. Zeri, *Due appunti su Giotto*, in «Paragone», 85, pp. 75-87.

3. Si veda, a titolo di esempio, l'importante saggio di Daniele Benati, *Disegno del Trecento riminese*, in *Il Trecento riminese. Maestri e botteghe tra Romagna e Marche*, catalogo della mostra, a cura di D. Benati, Milano, 1995, in particolare pp. 37-40.

4. Su questo aspetto della vicenda della pittura riminese, con riferimento specifico a Urbani, si veda C. Leonardi, *Per una storia delle opere perdute, emigrate, conservate in Urbani del '300 riminese*, in «Notizie da Palazzo Albani», XVI, 1988, 1, pp. 84-96.

5. Per l'identificazione con Gaddo Gaddi si veda M. Bietti, *Gaddo Gaddi: un'ipotesi*, in «Arte cristiana», LXXI, 1983, pp. 49-52, e M. Boskovits, *Un nome per il*

Maestro del Trittico Horne, in «Saggi e memorie di storia dell'arte», Fondazione Giorgio Cini, 27, 2003, pp. 57-70. L'ipotesi è negata, con argomenti a mio avviso condivisibili soprattutto per la constatazione della scivolosità del dato documentario, in A. Tartuferi, *La nuova visione pittorica di Giotto a Firenze e in Toscana: giotteschi, non-giotteschi*, in *Giotto e il Trecento. 'Il più sovrano maestro stato in dipintura'*, catalogo della mostra, a cura di A. Tomei, pp. 73-83, in particolare p. 76. Altrettanto aperta l'ipotesi di un accorpamento con il Maestro del Trittico Horne. Recentemente Alessio Monciatti ha proposto di vedere nel pittore uno dei collaboratori della cappella Peruzzi in Santa Croce a Firenze: si veda A. Monciatti, *'E ridusse al moderno'. Giotto gotico nel rinnovamento delle arti*, Spoleto, 2018, pp. 54-55.

6. Luciano Bellosi lo definisce pittore dalla «piccola mente»: L. Bellosi, *La lezione di Giotto*, in *Storia delle arti in Toscana. Il Trecento*, a cura di M. Seidel, Firenze, 2004, p. 109.

7. P. Toesca, *Il Trecento*, Torino, 1951, pp. 605-606, 722.

8. L'ipotesi di identificazione del Maestro di Verucchio con Francesco da Rimini, avanzata da Boskovits (*Per la storia della pittura tra la Romagna e le Marche ai primi del Trecento - II*, in «Arte cristiana», 81, 1993, pp. 163-183) e variamente accolta dalla critica, è a mio avviso da rigettare. Francesco è a mio avviso un artista di prima (e forse sottovalutata) grandezza del panorama riminese, su cui si cercherà di tornare più specificamente in altra sede.

9. C. Volpe, *La pittura riminese del Trecento*, Milano, 1965.

10. Ivi, p. 15. Stefano Bottari preferiva parlare di un'influenza soprattutto del Giotto delle scene testamentarie, di cui Giovanni sarebbe stato uno degli aiuti: S. Bottari, *I grandi cicli di affreschi riminesi*, in «Arte antica e moderna», 1958, 2, pp. 130-144.

11. Si prenda come esempio M. Salmi, *La scuola di Rimini*. I, in «Rivista del Regio Istituto di Archeologia e di Storia dell'arte», 1931-32, III, 3, pp. 226-267.

12. Si vedano L. Bellosi, *La pecora di Giotto*, Torino, 1985; D. Cooper, J. Robson, *Pope Nicholas IV and the Upper Church of Assisi*, in «Apollo», CLVII, 2003, pp. 31-35, e ancora L. Bellosi, *'Nicolaus IV fieri precepit': una testimonianza di valore inestimabile sulla decorazione murale della Basilica Superiore di San Francesco ad Assisi*, in «Prospettiva», 126-127, 2007, pp. 2-14.

13. Luciano Bellosi, per via dei caratteri della moda, pensava a una datazione vicino al 1307, che a mio avviso sembra troppo ritardata: L. Bellosi, *Moda e cronologia, B: per la pittura di primo Trecento*, in «Prospettiva», 10, 1977, pp. 12-27.

14. Al 28 aprile 1303 risale il lascito di un certo Humizolus per la cappella della Vergine in Sant'Agostino, da mettere in relazione alla decorazione pittorica dell'ambiente.

15. Bellosi per esempio scrive: «Affreschi come la *Presentazione al Tempio* [...] richiamano le scene della *Leggenda di san Francesco* ad Assisi attribuite al Maestro della Santa Cecilia»: Bellosi, *La pecora di Giotto*, cit. (edizione consultata Milano 2015, p. 132). Successivamente lo studioso negò l'attribuzione delle scene assisiati all'anonimo fiorentino, ma quel che conta è la visualizzazione del rapporto tra quelle scene e l'affresco di Giovanni: si veda, per la diversa impostazione attribuita in merito alle ultime scene di Assisi, Bellosi, *La lezione di Giotto*, cit., p. 109.

16. Ancora fondante per un sempre necessario inserimento dell'arte di Giotto all'interno della problematica della sua vasta e variegata bottega, è G. Previtali, *Giotto e la sua bottega*, Milano, 1967. Si veda anche l'importante discussione in merito, relativa alla maturità dell'artista, in Monciatti, *'E ridusse al moderno'*, cit.

17. Il testo di riferimento sull'opera è A. Koopstra, *Giovanni da Rimini. Scenes from the Lives of the Virgin and other Saints*, London, 2017.

18. Tuttavia, a segnalare ancora l'estrema complessità di questo grande pittore, coscientemente diviso tra istanze moderne e ricordi di un passato glorioso, si vedano le terminazioni, ancora bizantineggianti e duecentesche, della veste di Cristo nella *Discesa al Limbo*: si tratta di un arcaismo da leggere tuttavia non in chiave stilistica, e quindi cronologica, ma di una ripresa tipologica effettuata da un artista dagli orizzonti culturali quanto mai ricchi e liberamente ripresi e rivissuti.

19. Si tratta di un dato formale già notato, e parimenti usato per la cronologia della tavola romana, da Daniele Benati. Cfr. D. Benati, *Giovanni Baronzio nella pittura riminese del Trecento*, in *Giovanni Baronzio e la pittura a Rimini nel Trecento*, catalogo della mostra, a cura di D. Ferrara, Cinisello Balsamo, 2008, pp. 19-35.

20. Si veda A. Campana, *La data della Croce di Mercatello e due note sui codici miniati riminesi*, in *Neri da Rimini. Il Trecento riminese*, cit., pp. 211-213. Alessandro Volpe, negli studi prima citati, propone anche il 1315.

21. Fondamentale per i dati biografici disponibili sui pittori riminesi è O. Delucca, *I pittori riminesi nelle carte d'archivio*, Rimini, 1992, a cui si deve aggiungere A. Marchi, A. Turchini, *Contributo alla storia della pittura riminese fra '200 e '300: regesto documentario degli artisti e delle opere*, in «Arte cristiana», LXXX, 1992, pp. 97-106.

22. Si tratta un dato figurativo già notato da Alessandro Volpe in *Giotto e i riminesi*, cit., p. 107.

23. Volpe, *La pittura riminese del Trecento*, cit., p. 14.

24. Il riferimento è ancora a *La Pecora di Giotto* di Bellosi, in cui si offre la più pregnante specificazione del ruolo testimoniale che, per il percorso di Giotto giovane, acquista la pittura riminese.

25. Il testo di riferimento per Baronzio è il citato *Giovanni Baronzio e la pittura a Rimini nel Trecento*, catalogo della mostra.

26. Boskovits, *Per la storia della pittura tra la Romagna e le Marche ai primi del Trecento. II*, cit., in particolare pp. 168-170.

27. Si vedano almeno, con rinvii, la scheda di Fabio Massaccesi in *Giotto e il Trecento*, cit., pp. 222-223, e più di recente C. Valdameri, *A proposito del significato della disposizione di alcuni riquadri nel Dossale Corvisieri di Giovanni Baronzio*, in «Romagna arte e storia», 98, 2013, pp. 29-48.

28. Per l'illustrazione di questa e delle altre tavole del

complesso, si rimanda alle schede di Benati in *Il Trecento riminese*, cit., pp. 264-269.

29. Gioverà ricordare che Pasini propone una formazione di Baronzio nella bottega di Pietro (Pasini, *La pittura riminese del Trecento*, cit., p. 36 e pp. 128-135). Si tratta di un'intuizione critica che è a mio avviso da riconsiderare nella sua importanza.

30. G.B. Cavalcaselle, J.A. Crowe, *Storia della pittura in Italia dal secolo II al secolo XVI. II. L'arte dopo la morte di Giotto*, Firenze, 1897, pp. 62-70. Per la riscoperta della *Croce* di Urbania da parte di Cavalcaselle si può vedere il recente M. Minardi, 'Tra le migliori cose dei scolari di Giotto'. *The rediscovery of Trecento painting in Urbino and the Montefeltro region in the nineteenth century*, in «Accademia Raffaello. Atti e studi», 2015, 1-2, pp. 9-28. Per la committenza e la destinazione dell'opera si veda il recente M. Minardi, *La stella di Pomposa e alcune proposte per Pietro da Rimini*, in «Paragone», LXVIII, 134 (809), 2017.

31. A. Volpe, *Pietro da Rimini. L'inverno della critica*, Milano, 2016: per la storia critica del pittore, il riferimento principale è a questo volume, che offre dell'intera vicenda storiografica la più completa discussione disponibile.

32. Fu Osvald Sirén il primo ad attribuire la tavola a Pietro: O. Sirén, *Giuliano, Pietro and Giovanni da Rimini*, in «The Burlington Magazine», XXIX, 1916, pp. 272.

33. Si veda, per ampi rinvii bibliografici, la scheda di Fabio Massaccesi dedicata all'opera in *Giotto e il Trecento*, cit., pp. 220-221.

34. Volpe, *La pittura riminese del Trecento*, cit., p. 24.

35. Illuminante su quest'opera è la scheda dedicatagli da Pier Giorgio Pasini nella sua monografia del 1990 sulla pittura riminese, dove l'ipotesi di una datazione al 1307, seppur non provabile con certezza, coglie a mio avviso nel segno nella collocazione cronologica di massima: P.G. Pasini, *La pittura riminese del Trecento*, Rimini, 1990, p. 95.

36. Per Pietro Lorenzetti si rimanda almeno a C. Volpe, *Pietro Lorenzetti*, Milano, 1989; A. Monciatti, *Pietro Lorenzetti, 'eccellente pittor sanese'*, in *Pietro e Ambrogio Lorenzetti*, a cura di C. Frugoni, Firenze, 2002, pp. 15-117, e al più recente M. Becchis, *Pietro Lorenzetti*, Cinisello Balsamo, 2012.

37. I medesimi tabelloni stellati della *Croce* di Urbania si trovano peraltro nella *Croce* di Sassoferrato di Giuliano da Rimini e nella *Croce* del Princeton University Art Mu-

seum, unica superba testimonianza su tavola del catalogo del Maestro dell'Arengo. Entrambi i dipinti si datano nel secondo decennio del secolo. Tale carpenteria, dunque, non era affatto estranea alla tradizione riminese.

38. Si veda la scheda di Massimo Medica nel citato catalogo della mostra riminese del 1995, p. 212.

39. Si vedano a questo proposito gli spunti importanti di Corbara in relazione a Pietro da Rimini: A. Corbara, *Studi sulla pittura riminese del Trecento*, in «Romagna arte e storia», 12, 1984, p. 98; e quelli di Benati in riferimento più generale all'intera esperienza pittorica riminese: D. Benati, *I riminesi, in Pittura murale in Italia. Dal tardo Duecento ai primi del Quattrocento*, a cura di M. Gregori, Bergamo, 1995, pp. 92-101.

40. M. Salmi, *L'Abbazia di Pomposa*, Milano, 1966 (seconda edizione), p. 168. Lo studioso nota poi la vicinanza che col pittore fiorentino mostra la cappella del campanile in Sant'Agostino a Rimini.

41. A. Parronchi, *Cavallini 'discepolo di Giotto'*, Firenze, 1994.

42. Per le opere giovanili di Giotto si vedano, con rinvii, le schede di Alessio Monciatti e Andrea De Marchi in *Giotto. L'Italia*, a cura di S. Romano e P. Petrarola, catalogo della mostra, Milano, 2015.

43. A. Corbara in *Restauro nelle Marche*, Urbino, 1973, pp. 538-541.

44. Pasini, *La pittura riminese del Trecento*, cit., pp. 95-99.

45. A. Tambini, *In margine alla pittura riminese del Trecento*, in «Studi romagnoli», 47, 1996, pp. 447-468.

46. Scrive per esempio Massimo Medica: «questa ricostruzione [ha] il limite di inserire la sua attività entro termini cronologici troppo ristretti, che obbligano talvolta a ricorrere a letture contraddittorie e contrastanti per spiegare i naturali mutamenti e le evoluzioni che si ravvisano nello stile del pittore» (M. Medica, *Pietro da Rimini e la Ravenna dei da Polenta*, in *Il Trecento riminese. Maestri e botteghe tra Romagna e Marche*, cit., p. 96).

47. La pubblicazione della notizia si deve a A. Moschetti, *Studi e memorie di arte trecentesca padovana, III. Giuliano e Pietro da Rimini a Padova*, in «Bollettino del Museo Civico di Padova», VII, 1931.

48. Per cui si veda A. Anselmi, *Memorie del pittore trecentista Pietro da Rimini*, in «La Romagna», III, 1906, pp. 443-447.