

Quadrimestrale di attualità e cultura
edito dalla **Fondazione Cassa di
Risparmio di Rimini**

Presidente
Avv. Massimo Pasquinelli

Vice Presidente
Dott. Rinaldo Ripa

Direttore responsabile della rivista
Enzo Pruccoli

Questo numero a cura di
Alessandro Giovanardi

Hanno scritto
Alessandro Giovanardi
Angela Marcatelli
Anna Tambini

Progetto grafico, ideazione della
"testata", copertina e impaginazione
(© tutti i diritti riservati)
Giancarlo Valentini

Referenze fotografiche
**Foto Paritani, Musei Comunali di
Rimini, Pinacoteca Civica di
Cesena, Archivio fotografico della
Diocesi di Rimini**

2010
primo - terzo quadrimestre
(gennaio - dicembre)
numero speciale *Bitino da Faenza*

Aut. Tribunale di Rimini
N. 930 del 4.VII.2003
Iscr. al n. 12/03 del Reg. S. P.

Poste Italiane Spa
sped. in abb. post. - D.L.353/2003
(conv. in L. 24/02/2004 n°46) art. 1
comma 1 - DCB Rimini valida dal
16/10/2003.

Stampa
Garattoni Rimini



Bitino da Faenza
Storia, Arte e Simboli

Bitino da Faenza, pittore di Rimini **2**
Anna Tambini

La natura simbolica in Bitino da Faenza **22**
Alessandro Giovanardi

La cultura artistica riminese ai tempi di Bitino **46**
Angela Marcatelli

Bitino da Faenza, pittore di Rimini*

Anna Tambini
Storica dell'Arte

*Il testo riproduce con qualche aggiunta la conferenza tenuta dalla scrivente il 27 febbraio 2010 a Rimini in occasione della presentazione del dipinto con la *Crocifissione* di Bitino da Faenza.

1. Per il regesto dei documenti su Bitino da Faenza, cfr. O. Delucca, *Artisti a Rimini fra Gotico e Rinascimento. Rassegna di fonti archivistiche*, Rimini 1997, pp. 87-91.

2. La proposta di identificare il faentino Francesco d'Andrea con il padre di Bitino è stata argomentata dalla scrivente all'interno di un complessivo profilo di Bitino (A. Tambini, *Storia delle Arti figurative a Faenza. Il Gotico*, Faenza 2007, pp. 114-132, 157, nota 48). Un cenno è fatto anche da Ennio Golfieri, che però non tiene conto del decisivo documento del 1427 e sostiene, senza alcuna base documentaria, il trasferimento a Rimini di Francesco con entrambi i figli Bitino e Pietro (E. Golfieri, *Significato e valore del Quattrocento artistico faentino*, in "Il nostro ambiente e la cultura", 15, 1990, p. 5). Per i documenti su Francesco d'Andrea, cfr. C. Grigioni, *La pittura faentina dalle origini alla metà del Cinquecento*, Faenza 1935, pp. 14-15.

3. Grigioni, *La pittura faentina...*cit., p. 23. Anche un figlio di Bitino, Ambrogio, sarà pittore e un figlio di lui, Lattanzio, sarà un noto esponente della corrente belliniana in Romagna.

4. "Dacchè l'imperatore Federico II nel 1240 dopo lungo assedio ebbe fatto sventolare i suoi vessilli dell'aquila nera sulle rovine della libera Faenza, questa città decadde, divenne...rifugio dei ghibellini bolognesi, teatro delle gesta di Tibaldello Zambrasi [1280]...piena di tumulti. Per le quali cose, facile è comprendere come molte famiglie, specialmente guelfe, esulassero dalla patria. E' forse per questo che noi troviamo Bittino da Faenza nel sec. XIV in Rimini ove Carlo Malatesta guelfo reggeva in pace la sua città..." (G. Bagli, *Di Bitino da Faenza e della scuola pittorica romagnola del suo tempo*, in "Atti della Provinciale Accademia di Belle Arti in Ravenna, 1886", a cura di R. Conti, Ravenna 1890, pp. 7-25). Il passo del Bagli è trascritto da Angela Marcatelli nella pregevole tesi di laurea discussa con il prof. Alessandro Marchi presso l'Università di Bologna, Facoltà di Conservazione dei Beni Culturali, nell'anno accademico 2004-2005:

La cuspede con la *Crocifissione*, già nella collezione Bruni Tedeschi e oggi acquistata dalla Fondazione della Cassa di Risparmio di Rimini, è un dipinto di notevole valore e interesse. Si tratta di una rara opera di Bitino, un pittore originario di Faenza, ma attivo a Rimini, dove si è integrato con la tradizione pittorica locale a tale punto che può considerarsi a tutti gli effetti un maestro riminese. Alla Fondazione Cassa di Risparmio di Rimini va il plauso per un'acquisizione così importante che valorizza l'arte di Rimini del primo Quattrocento, un periodo di cui restano ben poche testimonianze artistiche.

1. Biografia

La biografia di Bitino è piuttosto scarna. Il primo documento che lo menziona, già come maestro ("magistro Bitino pictori filio Francisci olim de Faventia..."), è del



Fig.1 - Bitino da Faenza *Storie di San Giuliano d'Istria*, Rimini, chiesa di San Giuliano

12 novembre 1398, quando gli viene consegnata la dote della futura moglie, Agata, riminese. La testimonianza fa pensare ad una sua posizione affermata come pittore e ad un trasferimento a Rimini già da qualche anno ("olim..."), suggerendo una possibile data di nascita negli anni settanta del Trecento¹.

Nel 1409 è attestata la sua presenza nel monastero di San Giuliano, per la cui chiesa firma la pala con le Storie di San Giuliano. A quella data, il padre Francesco, indicato come maestro ("magistri Francisci"), risulta già morto. È ragionevole identificarlo con il pittore Francesco di Andrea, menzionato a Faenza in due documenti rispettivamente del 10 novembre 1390 e del 2 febbraio 1392 ("magistro Francischo pictore quondam Andree"). A conferma di tale identificazione concorre un altro documento faentino del 24 febbraio 1427 in cui la vedova

di maestro Francesco, donna Agnese, risulta residente a Rimini ("domina Agnesia...uxor olim magistri Francisci magistri Andree pictoris hab[itatrix] in civitate Arimini") e vende un terreno sito a Faenza, a segno dell'ormai radicato trasferimento della famiglia a Rimini². Dallo stesso atto si può dedurre che anche Andrea, il nonno paterno di Bitino, fosse pittore; come spesso si riscontra nelle botteghe medievali, la pratica artistica veniva tramandata di padre in figlio.

Un altro figlio di Francesco, Pietro, è anch'egli pittore ed è attestato nella cerchia artistica malatestiana di Cesena in un documento del 13 febbraio 1407 ("magistro Petro magistri Francisci pitore de Faventia")³. L'ipotesi che Bitino si sia trasferito a Rimini perché esiliato da Faenza per ragioni politiche⁴, non ha trovato finora l'appoggio di alcun documento; assai più ragionevole è pensare che, come per il fratello Pietro a Cesena, la sua trasferta a Rimini sia connessa con il mecenatismo malatestiano.

Bitino è ancora vivente nel 1415, ma risulta già defunto nel 1422 in base a due documenti del 16 aprile e del 13 maggio di quell'anno.

2. La pala di San Giuliano

Lo scarno catalogo di Bitino è stato costruito attorno alla pala con le *Storie di San Giuliano* firmata e datata 1409, conservata nell'omonima chiesa riminese (fig. 1). L'opera è stata notata ed apprezzata fin dal Settecento, come indica la testimonianza dell'abate Luigi Lanzi⁵, ma di fatto è solo a metà del Novecento che con Roberto Longhi prende avvio una focalizzazione critica del dipinto per il quale ha

A. Marcatelli, *La pittura a Rimini agli inizi del '400: la personalità di Bitino da Faenza*, p.16. La motivazione politica del trasferimento di Bitino a Rimini è accolta da S. Giorgi, *Pittura e miniatura del primo Quattrocento nei territori malatestiani*, in *Le arti figurative nelle corti dei Malatesti*, a cura di L. Bellosi, Rimini 2002, p. 177.

5. Oltre che nella *Storia pittorica della Italia* (1795-1796), ediz. Milano 1823-1824, vol. V, p. 21: "pitture graziosissime per invenzioni, per architetture, per volti, per vestiti, per colorito...", Lanzi menziona le *Storie di San Giuliano* nel manoscritto fiorentino del 1782-1783: L. Lanzi, *Viaggio specialmente del 1782 per Bologna, Venezia, la Romagna. Musei veduti, pitture di quelle scuole. Aggiunta di molte pitture, e di notizie di molti pittori di scuola fiorentina antica e moderna rintracciati anco in Roma nel 1794*, Firenze, Biblioteca degli Uffizi, ms 36/1, c. 16v: "il gusto delle pitture è migliore che in qualunque opera di Bicci; be' volti e varj, bellissimo colorito, begli animali, be' paramenti... in piccolo di que' tempi non ho mai veduto della scuola fiorentina cosa più bella, né eguale a questa in colorito" (trascrizione di Matteo Mazzalupi, cit. in A. De Marchi, *Due ignoti pittori tardogotici a Urbino e Rimini*, in *Nuovi studi sulla pittura tardogotica. Intorno a Gentile da Fabriano*, a cura di A. De Marchi, atti del convegno di Fabriano, Foligno, Firenze, 31 maggio-3 giugno 2006, Livorno 2007, p. 148, nota 30).



Fig. 2 - 3 - 4 - Bitino da Faenza, Scene del martirio, particolari, Rimini, chiesa di San Giuliano

parole di grande apprezzamento: "l'affascinante polittico con le storie di San Giuliano di Cilicia, qui ampliate secondo lo spirito del tempo a una mirabile favola marinara...Bitino è un vero poeta; ed è sua la mirabile idea di prolungare il miracoloso viaggio del sarcofago per poterlo così accompagnare costantemente con quella greca amplissima creata dalle onde del mare sul sipario d'oro di un orizzonte metafisico"⁶ (figg. 2, 3, 4).

Longhi coglie bene la peculiarità del linguaggio di Bitino che lo studioso distingue tanto dai bolognesi quanto dai veneti in senso stretto ("Nessuna relazione coi bolognesi del tempo e neppure coi veneti; piuttosto un riprendersi, arcaizzando,...alla purezza dei ritmi senesi della prima metà del Trecento")⁷ Fondamentale, secondo Longhi, è il rapporto con la pittura della costa adriatica, diffusa a seguito dei fertili scambi tra Venezia e le due sponde del mare e distinta dall'illustre cultura veneziana per una versione più allentata e contaminata con le inflessioni dialettali dei vari centri minori prospicienti l'Adriatico. Un rappresentante di questo filone, che Longhi cita in rapporto con Bitino, è il così detto Maestro di Elsinò, forse da identificare con un pittore di Zara, Biagio di Luca, nelle cui opere (fig. 5) ritroviamo una simile vivacità narrativa ("Dire che queste immagini d'acqua fluente e di tempeste di mare sembrano aver ispirato Bitino da Faenza nel suo incantevole paliotto di *San Giuliano* a Rimini, potrebbe sembrare troppo vago; ma esso prende significato quando,



6. R. Longhi, *Il tramonto della pittura medievale nell'Italia del Nord (1935-1936)*, in *Lavori in Valpadana dal Trecento al primo Cinquecento*, vol. VI delle *Opere Complete di Roberto Longhi*, Firenze 1973, pp. 112-113.

7. Longhi, *Il tramonto della pittura...* cit., p. 112.

8. R. Longhi, *Viatico per cinque secoli di pittura veneziana (1946)*, in *Ricerche sulla pittura veneta*, vol. X delle *Opere Complete di Roberto Longhi*, Firenze 1978, pp. 43-44. Biagio di Luca è attestato a Venezia nel 1384-1386 come allievo di Jacobello di Bonomo e risulta morto prima del 1411. In alternativa è stato proposto di identificare il Maestro di Elsinò con il veneziano Meneghello di Giovanni, documentato a Zara dal 1385 al 1427 e morto prima del 1431.

studiata la predella del polittico di Londra [del Maestro di Elsinò], ci si avvede che la mano è la stessa che dipinse certi affreschi staccati dalla Chiesa dei Servi a Rimini”⁸.

Il fascino della pala di San Giuliano è nella varietà di registri del linguaggio di Bitino, che sa passare dai toni di una favola incantata agli aspetti più dettagliati della realtà. Sembra di assistere in diretta alla solenne processione che si svolge nella piazza di Rimini tra l’antica cattedrale di Santa Colomba, il palazzo del Vescovo, la torre comunale. Vediamo sfilare i personaggi (fig. 6) nella varietà dei loro abiti, fisionomie, psicologie (l’alterigia del vescovo, la stanca rassegnazione del vecchio canonico che lo segue, gli sguardi vivaci dei giovani chierici con la recente tonsura). L’attenzione di Bitino non trascura i personaggi più umili, cosa non comune nella pittura del tempo; supera il gusto della macchietta nell’efficace ritratto del mandriano con il vincastro in mano per pungolare i buoi e quasi percepiamo l’afrore degli animali e il loro sforzo nei dorsi inarcati e nei muscoli puntati a terra (fig. 7).

Come osservato da Longhi, non è il racconto ornato ed elegante dei veneziani né il realismo dei bolognesi sempre un po’ sopra le righe con ritmi concitati, colori densi, chiaroscuro fumoso. Bitino si accosta alla realtà con un’adesione intima di sensi e di pelle, a cui dà spessore poetico la gamma cromatica fresca e luminosa



Fig. 5 - Maestro di Elsinò (Biagio di Luca?), *La nave assalita dai diavoli*, particolare, Londra, National Gallery



Fig. 7 - Bitino da Faenza, *Trasporto in processione dell’arca*, particolare, Rimini, chiesa di San Giuliano



Fig. 6 - Bitino da Faenza, *Rientro in processione del vescovo e del clero alla cattedrale*, particolare, Rimini, chiesa di San Giuliano

9. F. Zeri, *La posizione di Bitino da Faenza*, in *Diari di lavoro 2*, Torino 1976, ristampato in *Giorno per giorno nella pittura. Scritti sull'arte dell'Italia Settentrionale dal Trecento al primo Cinquecento*, Torino 1988, pp. 25-27.

che è uno dei suoi caratteri distintivi. Un simile realismo, pungente e fiabesco al tempo stesso, troverà sviluppo in area marchigiana ad opera dei Salimbeni (*Storie del Battista*, Urbino, 1416), di Giacomo di Nicola da Recanati (*Storie di San Giacomo Maggiore*, Camerino e altri musei, 1425 circa), di Pietro di Domenico da Montepulciano (*Storie di San Giovanni*, Fermo, 1425-1430 circa).

3. Il politico Dragonetti De Torres

Per lungo tempo la pala con le *Storie di San Giuliano* è stata l'unica opera nota di Bitino, fino a quando nel 1976 Federico Zeri gli riconosceva, con notevole acume critico, un politico che era nella collezione Dragonetti De Torres a L'Aquila (fig. 8) e che



Fig. 8 - Bitino da Faenza, *politico* con *l'Incoronazione della Vergine e Santi*, già L'Aquila, collezione Dragonetti De Torres

Fig.10 - Serafino dei Serafini, *Incoronazione della Vergine*, particolare, Modena, Duomo

oggi non è più rintracciabile dopo la vendita della raccolta⁹. Questa scoperta segna una tappa importante perché getta nuova luce sulla cifra del pittore. Rettificando in parte la posizione di Longhi, Zeri gli riconosce una radice emiliana su cui si innesta l'influenza veneta in particolare attraverso il rapporto con il veneziano Nicolò di Pietro, attivo a Pesaro e a Verucchio (Croce della collegiata, firmata e datata 1404).

Mentre, a nostro avviso, l'influenza di Nicolò di Pietro va ridimensionata, è da accogliere senza riserve la componente emiliana indicata da Zeri, che risulta bene confermata dal rapporto con un pittore modenese, Serafino dei Serafini, documentato anche a Ferrara nel 1361, 1373-75 e nel 1393. Soprattutto significativo è il confronto che qui proponiamo tra il polittico Dragonetti e quello di Serafino nel duomo di Modena, firmato e datato 1385 (fig. 9). Puntuali consonanze emergono sia nella impaginazione che nella scelta tematica. Entrambe le opere presentano al centro *l'Incoronazione della Vergine* (fig. 10), sovrastata dalla Crocifissione nella cuspide centrale e dall'*Annunciazione* in quelle laterali. La corrispondenza si estende ai Santi Nicola e Cristoforo (fig. 11), che palesano una simile resa stilistica: solenne e massiccio il primo, improntato a una simile vivacità descrittiva il secondo. Una conoscenza diretta dei modelli di Serafino era offerta a Bitino nella stessa Rimini, dove gran parte della critica assegna a Serafino due tavolette, provenienti dal Tempio Malatestiano e oggi nel Museo della Città, parti della predella di un grande polittico che poteva avere una impaginazione analoga a quello modenese. Va inoltre ricordato che tra le miniature della Bibbia figurata (Vienna, Biblioteca Nazionale), riconosciute a



Fig.11 - Serafino dei Serafini, *I Santi Cristoforo e Nicola*, particolare, Modena, Duomo



Fig. 9 - Serafino dei Serafini, *polittico con l'Incoronazione della Vergine e Santi*, Modena, Duomo

Fig. 12 - Bitino da Faenza, *cuspidi con Annunciazione, Natività, Adorazione dei Magi*, particolari, già L'Aquila, collezione Dragonetti De Torres

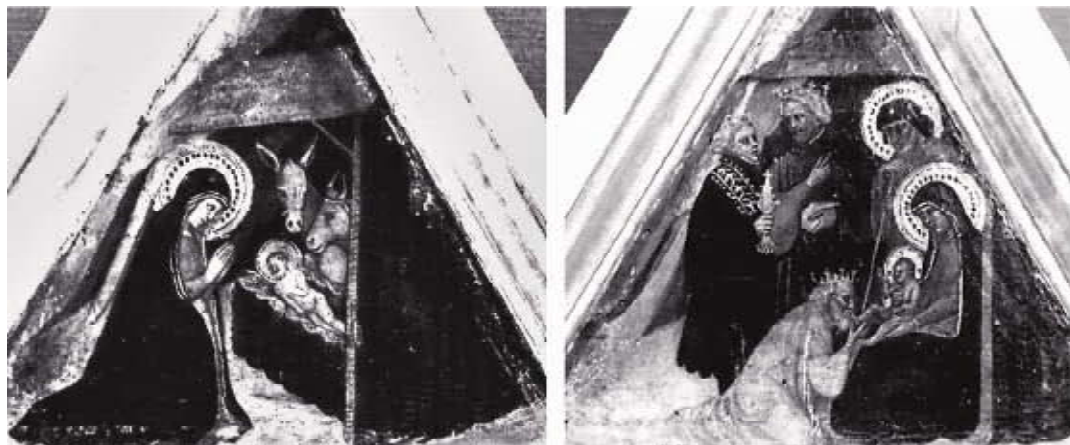


Fig. 13 - Bitino da Faenza, *Incoronazione della Vergine*, particolare, già L'Aquila, collezione Dragonetti De Torres

Serafino da Andrea De Marchi, compare con particolare spicco una veduta abbastanza fedele dell'antica "Arriminum" e ciò sembra attestare un soggiorno del modenese nella città malatestiana per la quale potrebbe avere eseguito la decorazione del codice¹⁰.

I legami con la pittura di fine Trecento a Bologna, oscillante tra espressionismo e neogiottismo, sono particolarmente evidenti nelle cuspidi minori del polittico Dragonetti (fig. 12), dove l'*Annunciazione* e la *Natività* richiamano i modi di Simone dei Crocifissi e l'*Adorazione dei Magi* quelli di Lippo di Dalmasio¹¹. Tali referenti (Serafino, Simone, Lippo) ci sembrano dare una risposta agli agganci di Bitino in ambito emiliano bolognese, su cui si interrogava Zeri.

L'altra componente di Bitino, in parte accennata da Zeri, ma che va ribadita con maggiore forza, è il rapporto con la scuola giottesca riminese¹². Nel polittico Dragonetti non solo la *Crocifissione* della cuspidi centrale, che già Zeri collegava agli esiti di Giovanni Baronzio, ma anche l'*Incoronazione della Vergine* (fig. 13) riprende prototipi riminesi. Ben più che dai modelli di Nicolò di Pietro suggeriti da Zeri (fig. 14), essa discende dal grande polittico di

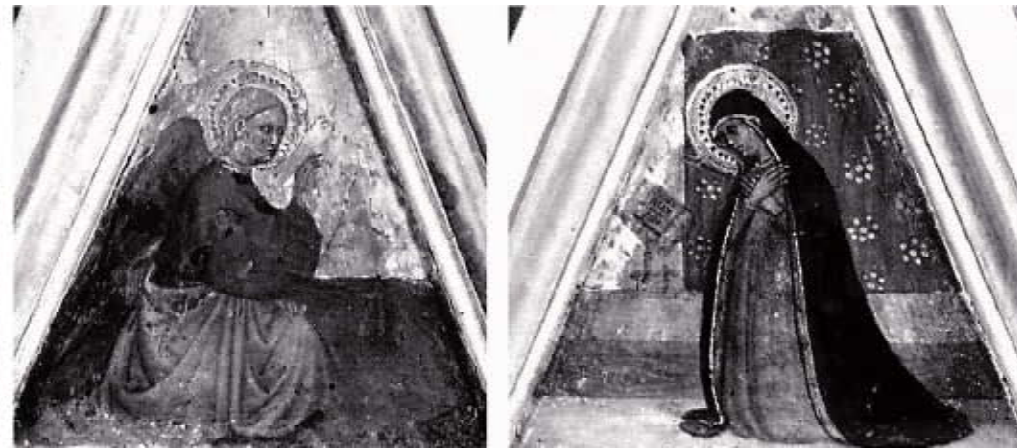


Fig. 14 - Nicolò di Pietro, *Incoronazione della Vergine*, Roma, Galleria Nazionale d'Arte Antica

10. Le due tavolette con le coppie dei Santi Apostoli Taddeo e Bartolomeo, Jacopo e Andrea, sono state riconosciute a Serafino da C. Volpe, *Pittura a Rimini tra Gotico e Manierismo*, catalogo della mostra a cura di C. Volpe, Rimini, agosto-ottobre 1979, Rimini 1979, pp. 24-27; le miniature della Bibbia di Vienna, da A. De Marchi, *Serafino dei Serafini*, in *Il Gotico a Piacenza*, catalogo della mostra a cura di P. Ceschi Lavagetto, A. Gigli, Milano 1998, cat. 16, pp. 173-175; Id., *La Passione secondo Serafino*, Piacenza 1999, pp. 39-40, 43, nota 19. Cfr. inoltre G. Ragionieri, *La pittura e la miniatura del Trecento a Rimini e nei territori malatestiani*, in *Le arti figurative nelle corti dei Malatesti...cit.*, p. 102, fig. 40 con la *Veduta di Rimini* (ripr. da A. Marcatelli, articolo seguente, fig.12).

11. Si veda, ad esempio, l'*Adorazione dei Magi* nella Pinacoteca di Bologna, attribuita a Bitino da Silvia Giorgi (in *Pinacoteca Nazionale di Bologna. Catalogo Generale. 1. Dal Duecento a Francesco Francia*, a cura di J. Bentini, G. Cammarota, D. Scaglietti Kelesian, Bologna 2004, cat. 61, pp.178-180), ma che spetta a Lippo di Dalmasio (De Marchi, *Due ignoti pittori tardogotici...cit.*, p. 149, nota 36; A. Tambini, *Storia delle Arti Figurative a Faenza. Il Gotico*, Faenza 2007, p. 157, nota 48).

12. Il rapporto di Bitino con la scuola giottesca riminese è stato già rimarcato dalla scrivente nell'occasione della pubblicazione e dell'attribuzione a Bitino della *Crocifissione* Bruni Tedeschi (A. Tambini, *Bitino da Faenza e Rimini*, in "Romagna arte e storia", 65, 2002, pp. 5-12). Vale la pena di sottolineare che la ripresa neogiottesca di fine secolo in Romagna, a differenza di Bologna, è fortemente debitrice alla scuola trecentesca riminese, tanto da venire confusa con essa, come, ad esempio, si è verificato per il *San Ludovico* e per i quattro *Santi Donnino, Agostino, Bartolomeo e Bernardo*, già a Forlì nella cappella della chiesa di San Mercuriale edificata negli anni 1397-1417 e ora nella locale Pinacoteca (Tambini, *Storia delle arti figurative...cit.*, pp.128-132).



Fig. 15 - Giuliano da Rimini, *Incoronazione della Vergine*, particolare, Rimini, Museo della Città

Giuliano da Rimini, oggi nella raccolta della Fondazione Cassa di Risparmio di Rimini (fig. 15): identico è il motivo del grande drappo retto dagli angeli che fa da sfondo senza la presenza dell'Eterno e il gusto degli ornati.

Bitino quindi deve avere guardato attentamente ai grandi cicli di affreschi e ai dipinti di Giotto e dei suoi seguaci nelle chiese di Rimini. Questa considerazione è tanto più attendibile in quanto il faentino risulta attivo in uno dei luoghi privilegiati della scuola giottesca riminese, la chiesa di Sant'Agostino con i suoi prestigiosi cicli di affreschi trecenteschi. Da tali esempi Bitino trae immagini, idee compositive, spunti figurativi. Anche la raffinatezza e la delicatezza dei suoi colori, che Longhi avvicina alla pittura senese, meglio si spiegano con la suggestione della gamma cromatica tersa e luminosa dei riminesi. Ricordiamo che anche la *Crocifissione* Bruni Tedeschi è passata in un catalogo d'asta come opera di scuola senese¹³.

Un problema interessante è l'ubicazione originaria del polittico Dragonetti. Le considerazioni qui svolte e il fatto che l'attività di Bitino sia documentata solo a Rimini, rendono improbabile una sede abruzzese lungo la costa adriatica, come proposto da Zeri (ma dubitativamente). L'alternativa, favorita a giudizio dello studioso dagli elementi interni, è una collocazione se non proprio a Rimini, in uno dei centri vicini. Un aiuto può venire da una più puntuale lettura iconografica, finora omessa negli studi. Da sinistra sono riconoscibili: *San Nicola* per il caratteristico omoforio (oltre che per la identità con il *San Nicola* nel polittico modenese di Serafino), *San Giacomo Maggiore*, *Sant'Agostino* vescovo con il saio nero dell'ordine agostiniano e infine *San Cristoforo*. Nei tondi da destra compaiono *San Ludovico di Tolosa* con l'insegna dei gigli di Francia sul manto; *Santa Caterina d'Alessandria* con la palma nella mano destra e nell'altra la ruota dentata del martirio a otto raggi, in un abito di stoffa damascata e con un'elegante acconciatura a cercine; *Sant'Agnese* con la palma nella destra e nella sinistra l'agnello; un *Santo monaco* non identificato con un libro nella sinistra, in saio scuro, forse agostiniano (fig. 16).

La posizione preminente dei *Santi Giacomo e Agostino* subito a fianco del pannello centrale, suggerisce che l'opera fosse destinata a un luogo legato al loro culto. Ricordiamo che contiguo alla chiesa di Sant'Agostino a Rimini, nella cui abside Bitino ha affrescato la fascia inferiore, esisteva in passato l'oratorio della confraternita di San Giacomo¹⁴. ed è pertanto suggestivo proporre che questa fosse la sede originaria del polittico. Anche la presenza di San Nicola, il cui culto era molto importante a Rimini dove si conservava una sua venerata reliquia¹⁵, depone a favore di una ubicazione riminese. Riscontri documentari, su cui ho ricerche in corso, spero potranno appoggiare tale ipotesi.

Ridimensionata la dipendenza di Bitino dall'attività adriatica di Nicolò di Pietro, non è più vincolante il termine *post quem* del 1404 fissato dalla Croce di Verucchio, come proposto da Zeri

13. *The Alberto Bruni Tedeschi collection. Furniture, old Masters Paintings and Works of Art from the Castle of Castagneto Po near Turin and from other French residences*, Londra, Sotheby's, 21 marzo 2007, lotto 1.

Già in passato opere riminesi sono state ascritte o avvicinate alla scuola senese da illustri critici (Brach, Salmi, Brandi); si veda C. Brandi, *Mostra della Pittura Riminese del Trecento. Catalogo*, Rimini 1935, pp. XXIII-XXV. Ad esempio, alla scuola senese era stata assegnata la *Croce* dell'Art Museum di Princeton, riconosciuta dalla scrivente al Maestro di San Pietro in Sylvis, oggi identificato con Pietro da Rimini.

14. C. F. Marcheselli, *Pitture delle chiese di Rimini*, 1754, ristampa a cura di P. G. Pasini, Bologna 1972, pp. 118-119.

15. A. Donati, N. Valentini (a cura di), *San Nicola e la reliquia di Rimini. Storia, arte, spiritualità*, Villa Verucchio (Rimini) 2006.

Fig. 16 - Bitino da Faenza, *Tondi con un Santo monaco non identificato, Sant'Agnese, Santa Caterina d'Alessandria e San Ludovico da Tolosa*, particolari, già L'Aquila, collezione Dragonetti De Torres



16. F. Todini, *La pittura umbra dal Duecento al primo Cinquecento*, Milano 1989, vol. I, p. 367; vol II, fig. 619. Due foto del dipinto con i Cinque Santi sono presenti nella Fototeca Zeri a Bologna, dove ho potuto rintracciarli grazie alla disponibilità e competenza di Monica Cavicchi e di Francesca Mambelli, che ringrazio vivamente. Nelle foto Zeri, i *Cinque Santi* sono attribuiti a Luca da Perugia, attivo a Bologna in San Petronio nel 1417.

17. De Marchi, *Due ignoti pittori tardogotici...cit.*, pp. 133-150.

per la datazione del polittico Dragonetti. A nostro avviso, il polittico può verosimilmente collocarsi negli anni novanta del Trecento, come suggerisce la relazione, discussa sopra, con il polittico modenese di Serafino dei Serafini del 1385, oltre che per l'ancora prevalente matrice giottesca riminese.

4. Il frammento con i Cinque Santi

A nostro avviso, al primo tempo di Bitino può appartenere un dipinto che raffigura *Sant'Antonio abate* tra *San Giovanni Battista* e *San Bartolomeo*; *San Nicola di Bari* e un *Santo monaco*, già in collezione privata a Roma (fig. 17). E' stato pubblicato per la prima volta da Filippo Todini come opera di un pittore perugino databile al 1410-1420¹⁶. In seguito Andrea De Marchi lo ha unito al catalogo del Maestro della Madonna di Esztergom, che ha proposto con cautela di identificare con Ambrogio, figlio di Bitino, per ora noto solo da documenti dal 1427 al 1478¹⁷.

Mentre è totalmente condivisibile l'assegnazione dell'opera all'ambiente riminese, troviamo riscontri più puntuali nel catalogo di Bitino che in quello proposto ad Ambrogio. Innanzitutto il pannello dei *Cinque Santi* manifesta una cultura figurativa più antica rispetto ai tempi di Ambrogio, essendo ancora condizionato dal neogiotismo emiliano di fine Trecento. Ne è indice la spazialità arcaizzante, nonché la figurazione massiccia dei Santi, che privilegia la *gravitas* espressiva e insieme lo sbalzo plastico dei



Fig. 17 - Bitino da Faenza (?), *Sant'Antonio abate tra San Giovanni Battista e San Bartolomeo; San Nicola e un Santo non identificato*, già Roma, collezione privata

panneggj, anziché i morbidi e ondulanti drappeggi tardogotici. E' più facile collegare questi caratteri con la pittura emiliana di fine secolo (come mostra il confronto tra i *Santi Antonio Abate e Nicola* e quelli del polittico modenese di Serafino del 1385), anziché con le opere riferite ad Ambrogio, come la *Croce* di Santa Maria delle Grazie a Covignano e la *Madonna di Esztergom* (fig. 18), allineate al tardogotico più aggiornato dell'ambiente estense.

Il legame con la tradizione trecentesca è ribadito dalla morfologia del dipinto. Anche per le piccole dimensioni (cm. 30 x 47), la tavola sembra essere, più che un dossale, la parte inferiore di un altare a due o più registri¹⁸. Lo suggerisce il gesto del Battista che punta l'indice della destra verso l'alto ad indicare la figura di Cristo, che doveva comparire nello scomparto superiore (forse in forma di Crocifisso o come Bambino in grembo alla Vergine). Un esempio di tale composizione è dato dall'altare di Giovanni Baronzio della Pinacoteca Vaticana, dove similmente il Battista nel registro inferiore indica il *Crocifisso* dipinto nella fascia superiore (fig. 19). Tavole con una simile scansione a più registri e con figure intere di Santi nella parte inferiore sono particolarmente frequenti nell'ambito giottesco riminese, da Giovanni da Rimini (*Madonna col Bambino e Santi* della Pinacoteca di Faenza), al Maestro di Verucchio (ala di dittico a Firenze, Museo Stibbert), fino al Baronzio (tavola di Vaduz) e ai più

18. La scansione dei Santi entro archetti trilobati, come nella predella di un polittico, non è incompatibile con un altare a più registri. Ad esempio, citiamo la tavoletta con la *Madonna dell'Umiltà e i Santi Cosma, Cristoforo e Damiano*, attribuita a Cristoforo da Bologna (Roma, Museo di Palazzo Venezia), dove i Santi del registro inferiore sono inseriti entro illusorie archeggiature. All'angolo destro superiore dei *Cinque Santi* si intravede l'ornato a pastiglia rilevata tipico dei dipinti di Bitino.



Fig. 18 - Maestro di Esztergom (Ambrogio di Bitino?), *Madonna dell'Umiltà*, Esztergom, Kéresztény Múzeum



Fig. 19 - Giovanni Baronzio, *altare con la Crocifissione e quattro Santi*, Città del Vaticano, Pinacoteca Vaticana



Fig. 23 - Bitino da Faenza, *San Pietro e San Paolo*, particolari, Rimini, chiesa di San Giuliano

Fig. 24 - Bitino da Faenza, *Ritratto di Santo francescano*, particolare, Repubblica di San Marino, Pinacoteca San Francesco

Fig. 25 - Bitino da Faenza, *San Giuliano*, particolare, Rimini, chiesa di San Giuliano



tardi epigoni della scuola. Oltre alla datazione, forse anche da anticipare di qualche anno rispetto al polittico Dragonetti, concorrono ad indirizzare i *Cinque Santi* all'autografia bitiniana i puntuali confronti con gli stilemi del faentino¹⁹. Il panneggio del *San Bartolomeo* richiama quello dell'*Angelo Annunciante* nel polittico aquilano; il *San Nicola* (fig. 20) ha un puntuale parallelo a livello figurativo nei due *Santi Vescovi* Dragonetti (fig. 21); sono presenti tipici solecismi come l'infelice presa della mano destra nel *San Bartolomeo* e nel *Sant'Antonio abate*, che troviamo ripetuta nei *Santi Nicola, Giacomo e Cristoforo* aquilani. Il ritratto di *San Bartolomeo* coincide poi quasi alla lettera con lo stesso Santo (fig. 22) in un tondo della pala riminese di *San Giuliano*, visto con l'analogo scorcio appiattito che fa emergere l'orecchio dalla folta massa scura dei capelli come fosse staccato dalla testa, una forzatura che si ripresenta nel *San Pietro* e nel *San Paolo* in altri tondi della stessa pala (fig. 23).



Tipica di Bitino è la pungente vivacità degli sguardi, maggiormente evidente nelle due foto della fototeca Zeri, e quasi una sua sigla è il tipo umano del Santo monaco che non solo ha la stessa resa luministica del volto e gli occhi vividi come i fratricelli delle *Storie di San Giuliano*, ma anche ha a comune la fisionomia del volto rotondo e ingenuo con un *Santo francescano* (fig. 24), affrescato nell'intradosso della *Adorazione dei Magi* a San Marino, altra opera che compete a Bitino. Anche le punzonature delle aureole con motivi di riccioli puntinati si rifanno a modelli trecenteschi riminesi (ad esempio, Giovanni, tavola di Faenza; Giuliano, dossale di Boston, nell'angelo a sinistra della Madonna) e si avvicinano molto più all'aureola del San Giuliano al centro del polittico del 1409 (fig. 25), che alle elaborate punzonature tardogotiche del gruppo della Madonna di Esztergom.

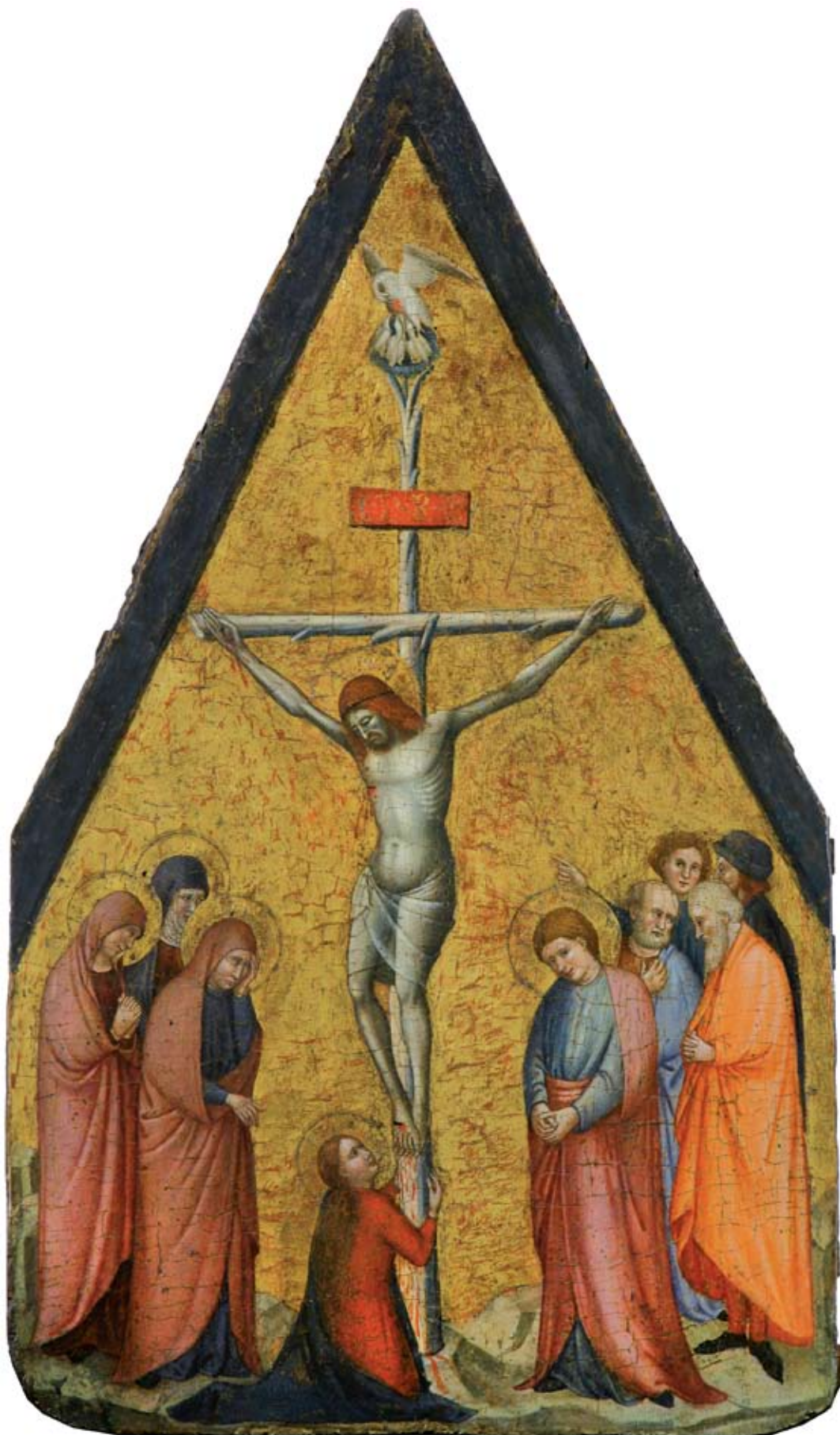
Fig. 20 - Bitino da Faenza (?), *San Nicola*, particolare, già Roma, collezione privata

Fig. 21 - Bitino da Faenza, *San Nicola e Sant'Agostino*, particolare, già L'Aquila, collezione Dragonetti De Torres

Fig. 22 - Bitino da Faenza, *San Bartolomeo*, particolare, Rimini, chiesa di San Giuliano

5. La Crocifissione della Fondazione Cassa di Risparmio di Rimini

Il polittico Dragonetti e la pala di San Giuliano costituiscono i due poli entro cui si inquadra la



19. Il rapporto tra i *Cinque Santi* e Bitino è già stato suggerito dalla scrivente: A. Tambini, *Testimonianze pittoriche quattrocentesche nelle terre dei Malatesti*, in "Studi Romagnoli" LIV (2003), Cesena 2006, pp. 177-187, in particolare pp. 182-183. La forte dipendenza dal neogiotismo emiliano di fine Trecento, che connota sia i *Cinque Santi*, sia il polittico Dragonetti rispetto al fiabesco gotico cortese delle *Storie di San Giuliano*, è stato probabilmente l'ostacolo all'immediato riconoscimento a Bitino del polittico aquilano. Come mi disse Carlo Volpe, il polittico era oggetto dei suoi studi quando la non scontata intuizione di Federico Zeri portò a felice soluzione il problema attributivo. L'inquadramento della cifra stilistica di Bitino entro i parametri del neogiotismo emiliano e del recupero dei modelli della scuola giottesca riminese, senza concessioni all'insistito decorativismo dei veneziani (come già sottolineato con forza da Longhi), esclude dal suo catalogo la *Madonna della pera* della Pinacoteca di Cesena, propositagli nel 1987 da Andrea De Marchi, che però non la menziona più nel recente breve *excursus* sulle opere del faentino (De Marchi, *Due ignoti pittori...*cit., p. 141).

Fig. 26 - Bitino da Faenza, *cuspidè con la Crocifissione*, Rimini, Museo della Città

20. Il tema della *Incoronazione della Vergine* ebbe notevole fortuna nei giotteschi riminesi (esempi in Giuliano da Rimini nel polittico della Fondazione Carim e nell'affresco di Fermo; Giovanni nell'ala di dittico di Alnwick Castle; Pietro nell'affresco a Padova; Maestro dell'Incoronazione di Urbino nella tavola eponima; Baronzio nella tavola già a New York, coll. Hurd e nel ciclo di Santa Maria in porto fuori). Probabilmente alla base di tale favore poteva esservi un modello di Giotto, oltre a uno specifico culto il quale trova continuità a Rimini fino all'età post-tridentina: nel 1575 un altare nella chiesa di Santa Croce, detta la Crocina, risulta dedicato all'*Incoronazione di Maria* e nel 1606 un'immagine della *Madonna Incoronata* è attestata all'altare maggiore nella cattedrale di Santa Colomba (F. Massacesi, *Per la provenienza del polittico di Giuliano da Rimini*, in A. Volpe, *Giuliano da Rimini. Il polittico dell'Incoronazione della Vergine*, Rimini 2004, pp. 51-64). Sta di fatto che nelle altre città romagnole (Cesena, Forlì, Imola) il tema della *Incoronazione della Vergine* non compare affatto e a Faenza l'unica testimonianza (l'affresco in San Francesco) si deve al bolognese Jacopo di Paolo.

21. Nell'archivio Zeri la *Crocifissione* è infatti classificata tra gli anonimi riminesi del Trecento.

Crocifissione appena tornata a Rimini (fig. 26), e permettono di farla uscire dal limbo del frammento e di ricondurla al posto che le spetta nella storia dell'arte riminese. Ad evidenza, la *Crocifissione* costituiva la cuspide centrale di un polittico che doveva avere una notevole imponenza, svolgendosi su due registri per un'altezza che in base alle misure della cuspide (cm. 88,5 x 51,5), poteva raggiungere i due metri e oltre. Al momento non conosciamo alcun altro elemento di tale insieme e possiamo solo ipotizzare che sotto la *Crocifissione* comparisse un'*Incoronazione della Vergine*, come suggerisce lo stringente rapporto con il polittico Dragonetti²⁰. Nessun dubbio che la *Crocifissione* si appresenti, fino a dirsi quasi gemella, con quella aquilana (fig. 27). I colori luminosi, il verticalismo

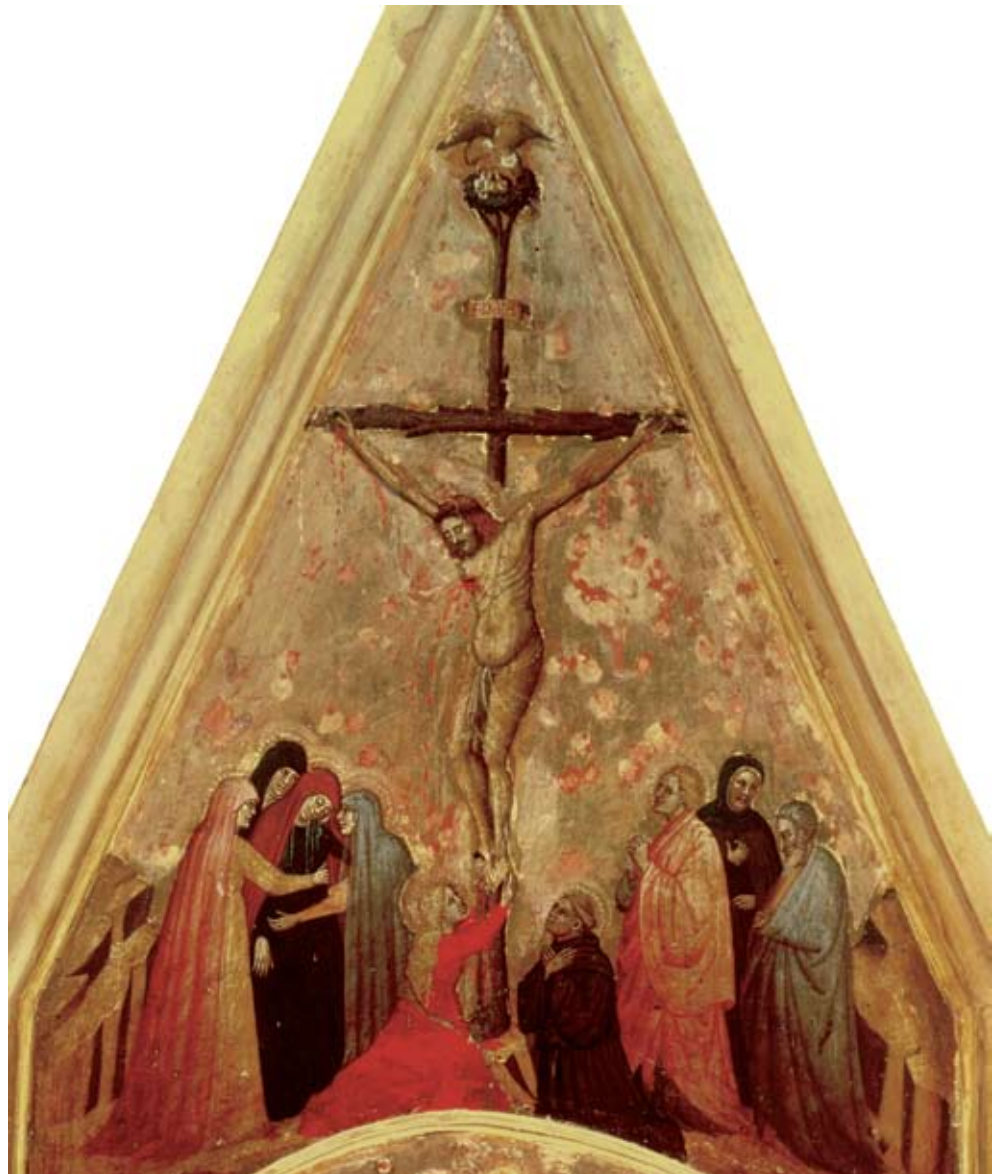
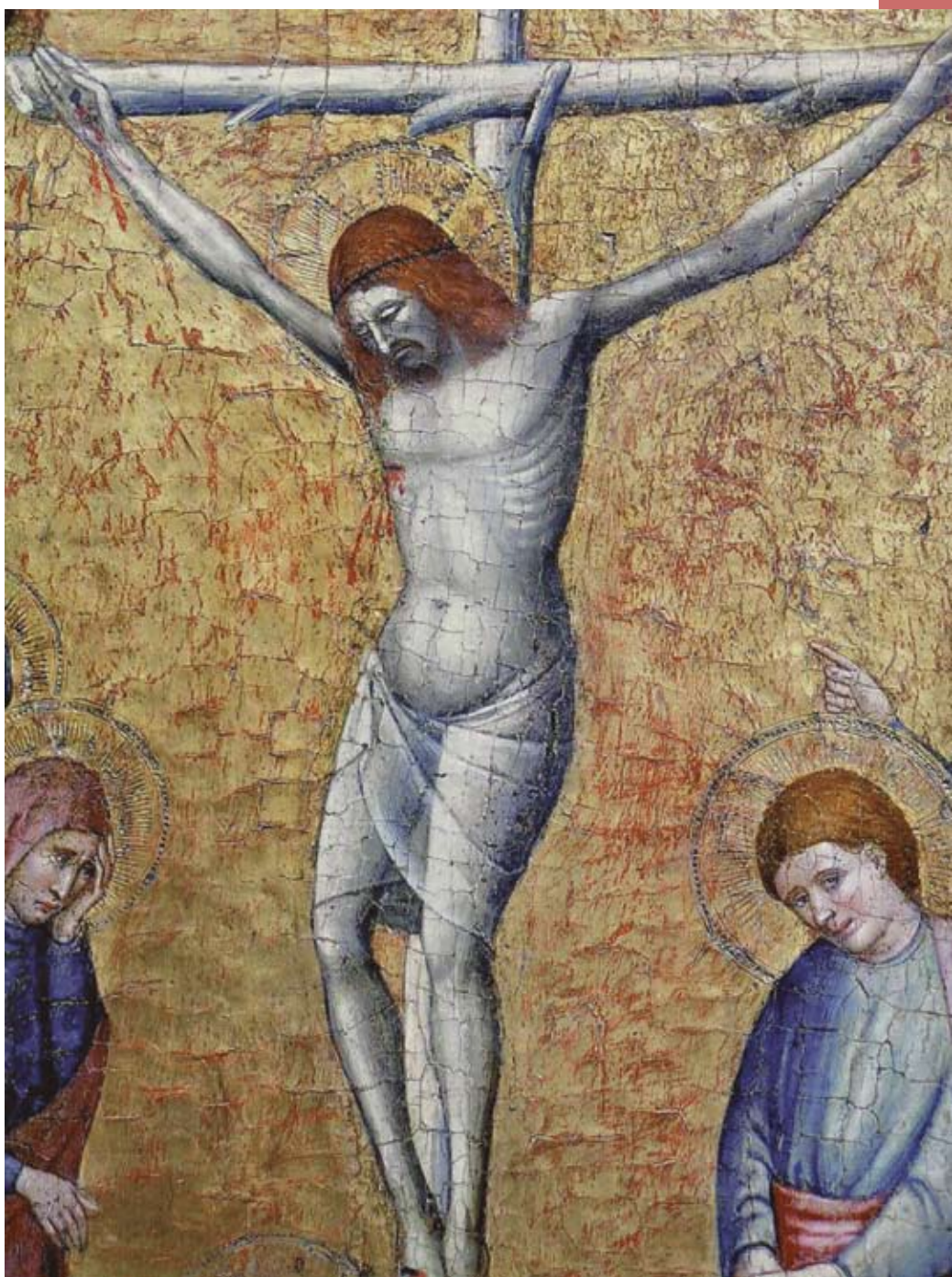


Fig.27 - Bitino da Faenza, *cuspid* con la *Crocifissione*, particolare, già L'Aquila, collezione Dragonetti De Torres

della croce da cui gravita il corpo di Cristo, l'accorato disporsi dei dolenti in due simmetrici gruppi laterali sono gli stessi e confermano come Bitino abbia colto i motivi più affascinanti della scuola riminese giottesca, dal Baronzio al Maestro di Verucchio, a Francesco da Rimini. Questo rapporto è così importante da indurre Zeri a classificare la cuspide come opera di un anonimo riminese del secolo XIV²¹. I modelli riminesi non sono però passivamente replicati o riproposti con quell'accademismo un po' freddo che è tipico del *revival* neogiottesco di fine Trecento. In un momento in cui la pittura locale appare fortemente in crisi, adagiata in una stanca ripetizione della propria tradizione, Bitino la rinnova infondendovi la sensibilità e il naturalismo delle nuove correnti tardogotiche. Il corpo di Cristo acquista un livido pallore di morte e una fisicità più accentuata che nei



riminesi (fig. 28). Mentre i riminesi rappresentano il dramma della Crocifissione con un forte coinvolgimento emotivo, Bitino sceglie un registro di maggiore compostezza e di un dimesso realismo, per cui i personaggi ci sembrano presi dalla vita quotidiana e risultano più vicini a noi rispetto all'umanità eroica e quasi mitica cara ai pittori giotteschi riminesi, soprattutto a Pietro da Rimini.

Le *Pie Donne* (fig. 29) hanno volti turbati e commossi, ma l'effetto drammatico non è troppo accentuato, tanto che manca la raffigurazione della Vergine che sviene, motivo usuale nella tradizione giottesca riminese. Nel San Giovanni, il dolore si stempera nell'accordo molto bello tra il colore rosato del manto e il pallido verde azzurro della

Fig. 28 - Bitino da Faenza, *Cristo crocifisso*, particolare, Rimini, Museo della Città

22. R. Longhi, *Officina Ferrarese* (1934), vol. V delle *Opere Complete di Roberto Longhi*, Firenze 1968, p. 10, fig. 19; Id., *La pittura del Trecento nell'Italia Settentrionale* (1934-1935), in *Lavori in Valpadana...*cit., p. 83; R. Gibbs, *Tomaso da Modena. Painting in Emilia and the March of Treviso 1340-1380*, Cambridge 1989, p. 218, nota 65; De Marchi, *La Passione...*cit., p. 30. Una decorazione architettonica altichierasca compare anche nel chiostro del convento di Sant' Antonio in Polesine (ripr. in Carlo L. Ragghianti, *Pittura tra Giotto e Pisanello. Trecento e primo Quattrocento. Civiltà artistica a Ferrara*, 2, Ferrara 1987, fig. 90): la composizione con lo spaccato di un interno affiancato a sinistra da una facciata con due bifore è così simile a quella che compare nelle *Storie della Passione* nella chiesa di San Francesco a Mantova, riconosciute al Serafini verso il 1370 - 1372, da far pensare alla sua autografia.

veste schiarita dalla luce. Dietro di lui quattro personaggi commentano l'evento con il fremito di dialoghi espressi solo dall'incrociarsi degli sguardi, come abbiamo visto nelle *Storie di San Giuliano*. In questo brano affiora bene la vena cronachistica di Bitino, che indugia sulla mimica e sulla caratterizzazione delle fisionomie: più solenni i due anziani in primo piano, di una gravità giottesca; più vivaci i due personaggi del fondo; quello giovane con la zazzera bionda tende il braccio ad indicare il Crocifisso e l'altro mostra il rude profilo sotto il cappelluccio dalla tesa risvoltata. A riprova della continuità del linguaggio di Bitino, segnaliamo che il personaggio barbuto avvolto nel manto ricompare nelle *Storie di San Giuliano* tra i curiosi che affollano la spiaggia di fronte al miracoloso arrivo dell'arca e lo troviamo anche nei panni di San Giuseppe nella più tarda *Adorazione dei Magi* di San Marino.

6. *L'Adorazione dei Magi a San Marino*

L'affresco (figg. 30, 31, 32), staccato dalla chiesa di San Francesco insieme a una deteriorata scena delle *Stimmi*, svolge un tema già trattato da Bitino in una cuspide del polittico Dragonetti, ma ora presentato in una versione nuova e originale, sia per



Fig. 29 - Bitino da Faenza, *Le Pie Donne, San Giovanni e i dolenti*, particolare, Rimini, Museo della Città

Fig. 30 - Bitino da Faenza, *Adorazione dei Magi*, Repubblica di San Marino, Museo di San Francesco



Fig.31 - Bitino da Faenza, *I Re Magi*, particolare, Repubblica di San Marino, Museo di San Francesco

l'iconografia che per la connotazione stilistica. Al posto dell'umile capanna compare una ricercata architettura secondo un'iconografia di matrice giottesca assiate (*Storie dell'Infanzia di Cristo* della chiesa inferiore), che però non è attestata nei giotteschi riminesi. In ambito emiliano, una simile composizione si ritrova a Ferrara in un perduto affresco con l'*Adorazione dei Magi*, già nella chiesa di Sant'Andrea, che Longhi considerava di "un maestro bellissimo cugino spirituale... di Altichiero" e "parallelo al Serafini", al quale lo hanno riconosciuto Robert Gibbs e Andrea De Marchi²²; ciò conferma il rapporto, precedentemente argomentato, tra Bitino e il modenese.

Lungo la costa adriatica l'iconografia suddetta compare nel ciclo di Santa Maria a Pie' di Chienti a Montecosaro presso Ancona. Quest'esempio ha una corrispondenza puntuale con l'affresco sammarinese anche per altri stilemi (collocazione di *San Giuseppe* nel margine destro, laddove ad Assisi figura un angelo; rilievo dato ai due Re più che al loro seguito; indugio descrittivo su abiti, acconciature, dettagli fisionomici). La proposta di riferire il ciclo di Montecosaro ad un maestro locale tra il 1430-1440²³, mette in gioco una sua dipendenza dall'affresco sammarinese, senza escludere, in alternativa, un comune illustre prototipo.

La tipologia dell'edificio raffigurato a San Marino, con colonnine tortili, frontone strombato, cuspidi e altane, il tutto visto in una prospettiva

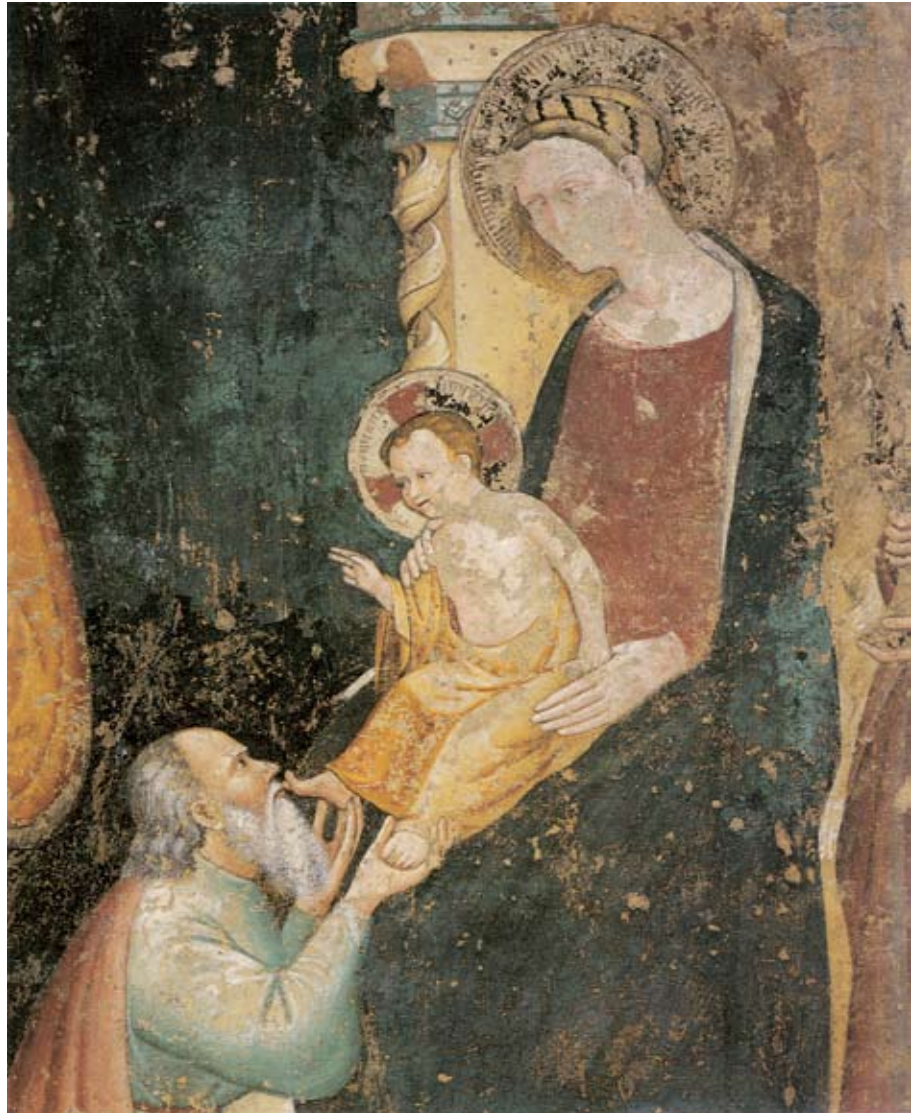
23. Il ciclo di Montecosaro, già collocato nella sfera d'influenza del bolognese Andrea de' Bruni, documentato ad Ancona nel 1377 (A. De Marchi, *A Sud di Ancona: gli invii da Venezia e la scuola della costa*, in *Fioritura tardogotica nelle Marche*, catalogo della mostra di Urbino, 25 luglio-25 ottobre 1998, a cura di P. Dal Poggetto, Milano 1998, pp. 33, 37, nota 39), è stato riferito a scuola locale verso il 1430-1440 da Stefano Papetti (S. Papetti, *Vicende di Santi e di pittori: cicli pittorici tra le Marche meridionali e l'Abruzzo teramano*, in *Lorenzo e Jacopo Salimbeni da Sanseverino e la civiltà tardogotica*, catalogo della mostra di Sanseverino Marche, 24 luglio-31 ottobre 1999, a cura di V. Sgarbi, Milano 1999, pp. 61-64). La somiglianza con l'*Adorazione dei Magi* di San Marino è già stata avvertita dalla scrivente (Tambini, *Storia delle Arti figurative a Faenza. Il Gotico...* cit., p. 126).

24. Ricordi dell'illusionismo avanzato nei lacunari traforati del sottarco sono stati rilevati anche da Mauro Minardi, come possibile derivazione dal ciclo malatestiano di Montefiore Conca (M. Minardi, *Antonio di Guido da Ferrara, un suo sodale e altri fatti feltreschi*, in *Nuovi studi sulla pittura tardogotica...* cit., p. 163, nota 6).

25. L'*Adorazione dei Magi*, in precedenza attribuita ad Antonio Alberti, è stata riconosciuta a Bitino dalla scrivente nel convegno di Vignola del 1988 (l'intervento è stato pubblicato nel 1992: A. Tambini, *In margine alla pittura tardogotica tra Ferrara e la Romagna*, in "Studi di Storia dell'Arte" 3, 1992, pp. 41-58), in piena autonomia. La comunicazione orale da parte dell'amico Alessandro Marchi, di cui abbiamo sempre dato atto, intervenuta al seguito dell'intervento a Vignola, riguardava unicamente l'accostamento tra la *Madonna col Bambino* sammarinese e quella affrescata nell'abside di Sant'Agostino a Rimini, ma senza riconoscervi l'autografia di Bitino. Questa posizione è confermata dai suoi interventi del 1990 e del 1995: "Nei primissimi anni del Quattrocento sono da porre alcune figure votive affrescate in S. Agostino al di sopra dello zoccolo che delimita la decorazione trecentesca del coro. Trattasi di opere di minore importanza (un frammento più bello degli altri aveva attirato l'attenzione del Volpe, che vi notava una tarda ripresa della luminosa cromia trecentesca)" (A. Marchi, *Storia Illustrata di Rimini. 55. L'Arte: il Quattrocento*, a cura di P. Meldini, A. Turchini, Milano 1990, p. 871); "La qualità pittorica dei frammenti sulla parete destra del coro è purtroppo compromessa dallo

Fig. 32 - Bitino da Faenza, *Uno dei Re Magi bacia il piede a Gesù bambino*, particolare, Repubblica di San Marino, Museo di San Francesco

stato in cui sono giunti sino a noi; ciò nonostante chi scrive ha avvicinato la *Madonna in trono col Bambino all'Adorazione dei Magi* della Chiesa di San Francesco a San Marino, recentemente attribuito, da Anna Tambini, a Bitino da Faenza" (A. Marchi, in A. Turchini, C. Lugato, A. Marchi, *Il Trecento riminese in Sant'Agostino a Rimini*, Cesena 1995, p. 131). L'autografia bitiniana degli affreschi sammarinesi non è stata accolta dalla critica fino all'intervento di Daniele Benati del 1995 (D. Benati, *Bologna e altri centri dell'Emilia, in Pittura murale in Italia dal tardo Duecento ai primi del Quattrocento*, a cura di M. Gregori, Torino 1995, p. 229). Nel 1992 Andrea De Marchi mantiene l'attribuzione all'Alberti, ravvisandovi al più un rapporto con Bitino: "Un rapporto iniziale [dell'Alberti] con Bitino da Faenza, pittore insediato a Rimini, è suggerito dall'Adorazione dei Magi affrescata in San Francesco a San Marino" (A. De Marchi, *Gentile da Fabriano. Un viaggio nella pittura italiana alla fine del gotico*, Milano 1992, p. 132, nota 50). Nel 2002 il nome di Bitino è respinto da Giorgi, *Pittura e miniatura del primo Quattrocento...* cit., pp. 235-236, a favore di un non altrimenti noto Maestro di San Marino, senza per altro dare atto dell'intervento della scrivente. L'attribuzione a Bitino è completamente ignorata da D. Zanotti, *Il Museo-Pinacoteca di San Francesco della Repubblica di San Marino*, a cura di F. Martelli, Repubblica di San Marino 2006, pp. 88-89, cat. 58, che mantiene l'affresco all'Alberti. Qualche esitazione nell'attribuzione a Bitino è espressa da Minardi, *Antonio di Guido...* cit., pp. 152, 163, nota 6. L'autografia bitiniana è ora accolta senza riserve da A. Marchi, *Dalle rotte adriatiche alle rotte appenniniche. Appunti per una storia dell'arte fra Adriatico, Titano e Montefeltro*, in *Arte per Mare, Dalmazia, Titano e Montefeltro dal primo Cristianesimo al Rinascimento*, catalogo della mostra a cura di Giovanni Gentili e Alessandro Marchi, San Leo, San Marino, 22 luglio-11 novembre 2007, Cinisello Balsamo (MI) 2007, p. 69 e da De Marchi, *Due ignoti pittori tardogotici...* cit., p. 141.



d'angolo, rimanda indubbiamente alle architetture dipinte a Padova da Altichiero, i cui modelli poterono essere diffusi nel territorio riminese dall'attività del Serafini e di Jacopo Avanzi per i Malatesti.

A tale svolta stilistica di Bitino, che comporta una data nel secondo decennio del Quattrocento, non dovette essere estraneo l'apprezzamento della corte malatestiana verso l'arte di Gentile da Fabriano e il diffondersi della sua influenza tra le Marche e la Romagna. Alla poetica gentiliana rimandano sia la splendida naturalezza dei due frondosi alberi, sia il tono prettamente cortese della scena, dove i protagonisti agiscono con una gestualità misurata, quasi ossequiosa di un cerimoniale. Parametri simili sono offerti dagli affreschi di Palazzo Trinci a Foligno, eseguiti dall'*équipe* di Gentile da Fabriano nel 1411-1412. Vanno in tale direzione, oltre al già rilevato gusto altichieresco dell'architettura, l'illusionismo dei rosoni traforati dipinti nel sottarco che

ospita l'Adorazione e l'eleganza di costume dei due giovani Re Magi, che si direbbero della stessa raffinata stirpe presente nel ciclo folignate, ugualmente abbigliati in ampie pellantelle e tuniche dalle maniche a gozzo e dagli alti colletti a calice.

Questa ricercatezza "costumata", che si riflette anche nella figura di Maria con l'acconciatura a cercine come la *Santa Caterina* in un tondo del polittico Dragonetti, è forse alla base della confusione attributiva con Antonio Alberti, l'Antonio di Guido da Ferrara attivo a Urbino e nel Montefeltro dal 1418, a cui l'affresco è stato assegnato in passato²⁵.

Per riconfermarlo al faentino, basterà osservare l'efficace ritratto di San Giuseppe, in tutto coerente con la ritrattistica di Bitino, con il copricapo legato sotto il mento, la barba bianca appuntita, il profilo aguzzo, proprio un umile falegname del tempo, sebbene nobilitato dal manto solenne di memoria giottesca. Una caratterizzazione altrettanto individualizzata e decisamente molto simile compare nel San Giuseppe in un frammentario affresco nella chiesa dei Servi a Rimini (fig. 33). Un tempo assegnato a generica scuola riminese del Trecento, più di recente vi sono state avvertite sollecitazioni della pittura bolognese del secondo Trecento mediate dall'attività di Jacopo Avanzi per la corte malatestiana²⁶. A noi sembra di ravvisarvi anche un'affinità con i modi di Serafino dei Serafini (ad esempio, lo scorcio del volto del personaggio in primo piano sembra riprendere alla lettera quello del San Giovanni nella *Ascensione* affrescata dal modenese nella cappella Gonzaga in San Francesco a Mantova). Questa componente ed insieme l'intensità psicologica delle fisionomie, il piglio vivacissimo del racconto affidato ai gesti e agli sguardi e la luminosa gamma cromatica non disdicono all'autografia bitiniana. Ad essa concorre soprattutto l'umanissimo ritratto di Giuseppe, assai prossimo ai modelli e alla cifra stilistica di Bitino.

Dal percorso qui delineato la figura di Bitino si conferma come quella di un intelligente protagonista nell'ambiente di Rimini tra Tre e Quattrocento²⁷. Le sue opere riscattano la stanca tradizione giottesca locale alla luce degli stimoli più innovativi del tempo



Fig. 33 - Bitino da Faenza (?), *Giuseppe e Maria ritrovano Gesù che disputa nel Tempio*, Rimini, chiesa dei Servi

26. Brandi, *Mostra della Pittura Riminese...cit.*, p. 156, cat. 62; A. Marchi, *Affreschi trecenteschi nella chiesa dei Servi*, in *Gli Agolanti e il castello di Riccione*, a cura di R. Copioli, Riccione 2003, pp. 261-263, in particolare p. 263. L'affresco, inteso per tradizione come una *Storia di Santa Giuliana Falconieri e del Beato Alessio*, ci sembra più attinente alla *Disputa di Cristo fra i dottori nel Tempio*, come suggerito da Brandi e da Marchi. La vita di Santa Giuliana Falconieri (1270 circa - 1341), fiorentina, nipote del beato Alessio, uno dei sette Santi fondatori dell'ordine dei Servi di Maria, non prevede alcun episodio che possa correlarsi all'affresco. La figura con l'aureola è poco compatibile con il culto ufficiale della Santa (beatificata nel 1678 e canonizzata nel 1737) e con la sua prima iconografia (secc. XV-XVI), che la ritrae come giovane terziaria servita o mantellata, tutta in nero, eccetto per il soggolo bianco; in seguito assumerà gli emblemi del giglio, del teschio e dell'ostia eucaristica sul cuore (G. Kaftal, *Iconography of the Saints in Tuscan Painting*, Firenze 1952, coll. 603-604; D. M. Montagna, *ad vocem*, in *Bibliotheca Sanctorum*, VI, Roma 1966, coll. 1184-1188; E. M. Casolini, *Iconografia di Santa Giuliana Falconieri*, in *Da una casupola nella Firenze del sec. XIII: celebrazioni giubilari dei Servi di Maria. Cronaca liturgia arte*, Firenze 1990, pp. 124-133).

27. Riteniamo di riconoscere senza dubbi l'autografia di Bitino nella *Testa di Santo*, già nella chiesa di Sant'Agnesa a Rimini, pubblicata da Pier Giorgio Pasini come opera "di Bitino (o di un suo amico), circa 1420" (P. G. Pasini, *Medioevo fantastico e cortese: arte a Rimini tra Comune e Signoria*, catalogo della mostra di Rimini, 24 aprile 1998-31 gennaio 1999, Rimini 1998, p. 51; vedi anche Marcatelli, *La pittura a Rimini...cit.*, p. 99-100). Dopo il recente restauro, Pasini ha proposto il nome di Bitino per l'affresco con la *Madonna del latte* nella chiesa di Sant'Andrea a Serravalle, per quanto sia ancora legato alla tradizione trecentesca e non senza qualche ingenuità (P. G. Pasini, A. Simoncini, *La Madonna disvelata. Il restauro dell'affresco quattrocentesco nella chiesa di Sant'Andrea di Serravalle*, catalogo della mostra di Serravalle, 26 aprile -31 maggio 2008, Repubblica di San Marino 2008).

e riescono ancora a emozionarci per la magia luminosa dei colori e per il pungente realismo, scevro da soverchi indugi preziosi e ornati decorativi. Cogliere l'intima verità delle cose e degli uomini con un linguaggio semplice e di diretta presa emotiva: questo è il segreto dell'arte di Bitino, questo è il fascino dell'opera che oggi torna a Rimini.

La natura simbolica in Bitino da Faenza

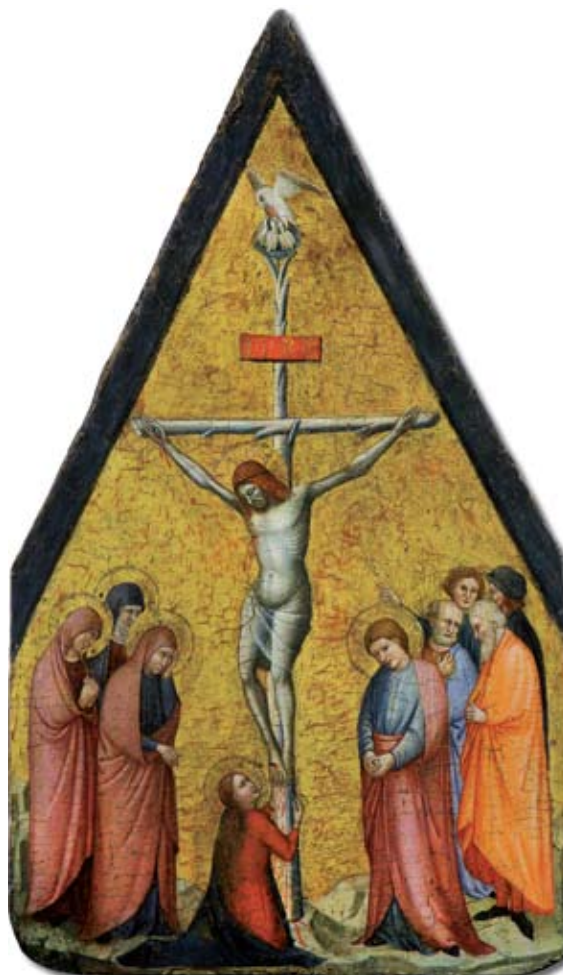
Metafore sacre nella pittura tra XIV e XV secolo
in Emilia-Romagna

Alessandro Giovanardi
Storico e Critico d'Arte
Istituto Superiore di Scienze
Religiose "A. Marvelli" Rimini

L'Arte, per lievitare, attinge ogni giorno al proprio corredo genetico, nutrendosi delle espressioni, delle forme e delle materie che l'hanno preceduta, ma ci sono artisti che hanno fatto di questa condizione il preciso manifesto del proprio stile
(Massimo Pulini, *Il secondo sguardo*, Medusa, Milano, 2002, p.31)

1. Il lessico riminese di Bitino da Faenza¹

Se la parte, a saperla interrogare, ci può confessare il tutto, il frammento di un'opera custodisce, quindi, un intero mondo materiale e spirituale, palesato o nascosto nelle figure, nei gesti, nelle forme visibili. Così è per la luminosa, elegante *Crocifissione* – ampia e splendida 'particolar' superstita di un polittico sacro² – giustamente attribuita a Bitino (o Bittino) da Faenza e recentemente acquistata dalla Fondazione Cassa di Risparmio di Rimini³. Un'acquisizione davvero felice se si pensa all'assai scarso catalogo dell'artista faentino⁴, radicato a Rimini e qui documentato dal 1398 al 1415 ma di certo già morto nel 1422⁵. Il maestro è celebre per aver firmato nel 1409 il bel polittico con le *Storie di San Giuliano* nell'omonima chiesa dell'omonimo borgo. Unico dipinto autografo e datato, pietra di paragone inaggrabile per ogni altra attribuzione e che, da lavoro già maturo e originale qual è, lascia comunque trasparire qualcosa della formazione profonda del maestro⁶. Bitino, infatti, si mostra in equidistante vicinanza alle varie correnti tardo-gotiche della cultura emiliana e veneta a passaggio tra XIV e XV secolo [Niccolò di Pietro (doc. 1394-1427), Jacobello del Fiore (1370 ca.-1439)], ma resta radicato, soprattutto, alla più antica pittura sacra adriatica e, in particolar modo, alla Scuola Riminese del Trecento. Tra Bitino e i suoi antecedenti vi è innanzitutto un'affinità di sentire nel modo di rapportarsi al passato: proprio come i trecentisti riminesi seppero accogliere novità giottesche e inedite finzze gotiche, innestandole in un'antica, sapiente struttura iconografica e simbolica bizantina, così il pittore di San Giuliano si è appropriato felicemente dei freschissimi e vivaci modi narrativi del suo tempo, intessendoli, però, al gusto sublime degli artisti locali che l'avevano preceduto e la cui influenza si era molto affievolita dopo la peste del 1348. In Bitino come nei maestri di Rimini, vibra un tradizionalismo orgoglioso ma cosciente, una nostalgia consapevole, se non addirittura erudita, perché formata in un ambiente colto: il faentino è figlio di un maestro artigiano, forse anch'egli pittore, ed è padre di Ambrogio, artista, e di Bitino junior che, dal 1428, sarà frate eremitano della Regola di Sant'Agostino e poi sindaco del convento, rettore della chiesa di Sant'Andrea, professore. Le scelte stilistiche, in apparenza 'con-



Bitino da Faenza, *Crocifissione*, cuspede di un polittico perduto, tempera e oro su tavola, Rimini, coll. della Fondazione Cassa di Risparmio, in deposito presso il Museo della Città

1. Questo saggio riprende, approfondendoli, gli argomenti affrontati in A. Giovanardi, *Il Pellicano e l'Arbor Vitae*. Un'indagine iconologica su Bitino da Faenza, «L'Arco», VII, 2-3 (2009), Fondazione Cassa di Risparmio di Rimini, pp. 26-39.

2. Sulla tavola si veda il saggio qui pubblicato di A. Tambini e della stessa autrice *Bitino da Faenza a Rimini*, «Romagna Arte e Storia», XXI, 65 (2002), pp. 5-12. Cfr. A. Giovanardi, *Il Museo della Città*, in A. Paolucci, E. Pruccoli e A. Giovanardi, *Piero della Francesca e i tesori d'arte a Rimini*, catalogo della mostra di Rimini, Linea D'Ombra Libri, Treviso, 2009, pp. 81-82.

3. Sul pittore si vedano: A. Tambini, *Il Gotico*, volume II della *Storia delle arti figurative a Faenza*, Edit, Faenza, 2007, pp. 114-132, 156-157 (note), 200-217 (tavv.); Ead., *Pittura dall'Alto Medioevo al Tardo Gotico nel territorio da Faenza e Forlì*, Comune di Faenza, Grafica Artigiana, Bologna, 1982, pp. 122-125; Ead., *In margine alla pittura tardogotica tra Ferrara e la Romagna*, «Studi di Storia dell'Arte», III, (1992), Ediart, pp. 79-96. Cfr. F. Zeri, *La posizione di Bitino da Faenza*, in Id. *Diari di lavoro*, II, Einaudi, Torino, 1976, pp. 30-35 e Id., *Un'ipotesi su Bitino da Faenza*, «Paragone», XXXVIII, 445 (marzo 1987), ora entrambi in F. Zeri, *Giorno per Giorno nella pittura. Scritti sull'arte dell'Italia settentrionale dal Trecento al primo Cinquecento*, Umberto Allemandi & C., Torino-Londra, 1988, rispettivamente pp. 25-27 e 29-30.

4. Nuove prospettive sul pittore sono state esplorate da A. Marcatelli (che ringrazio sentitamente per il generoso aiuto fornitomi), sia nel saggio qui pubblicato, sia in *La pittura a Rimini agli inizi del Quattrocento: la personalità di Bitino da Faenza*, tesi di laurea in Conservazione dei Beni Culturali, discussa nell'Anno Accademico 2004-2005 (relatore A. Marchi; correlatrice A. Tambini), Università degli Studi di Bologna, sede di Ravenna.

5. Per le notizie sulla vita di Bitino si veda il prezioso volume di O. Delucchi, *Artisti a Rimini fra Gotico e Rinascimento. Rassegna di fonti archivistiche*, presentazione di P. G. Pasini, Stefano Pataconi Editore, Rimini, 1997, pp. 87-91.

servatrici' e 'passatiste', del faentino sono dettate da un'estetica raffinata e dimostrano un raro, seppur implicito, acume critico: egli è capace di valorizzare a suo modo, cioè da pittore, ma in largo anticipo sulle riscoperte storiche moderne, il valore artistico e culturale della pittura medioevale riminese, impedendo ch'essa tramonti o si svilisca in uno spento artigianato liturgico. Già consapevole del nuovo eppure ancora immerso nel colto lessico trecentista, Bitino non abbandona quest'ultimo ma ne fa tradizione, traghettando verso un nuovo secolo e in un gusto più fortemente narrativo il raffinato ordito di elementi giotteschi e bizantini, classici e gotici che dominano la pittura sacra riminese nel XIV secolo. Su queste ascendenze 'reazionarie' gli storici, seppure con sensibili discrepanze ermeneutiche, non discordano: tale è stato un tempo il giudizio di Cesare Brandi e di Federico Zeri e tale resta di massima quello di Pier Giorgio Pasini e di Anna Tambini: soprattutto a quest'ultima spetta però il merito di aver indagato con strumenti aggiornati e raffronti precisi le coincidenze arcaizzanti tra Bitino e i suoi predecessori riminesi. Brandi, già nel 1935, aveva evidenziato come agisse nel faentino «il ricordo della gravità e della impassibilità della pittura riminese del primo Trecento»⁷; tale idea si era poi del tutto confermata da quando Zeri (1976) aveva attribuito a Bitino il polittico 'aquilano' dell'*Incoronazione della Vergine*, appartenente alla Collezione Dragonetti De Torres: quella carpenteria culminante in vertiginose cuspidi, quegli elementi iconografici e decorativi, confessano una voluta prossimità al linguaggio miscelaneo di Giuliano da Rimini (not. 1307-1323), al suo giottismo gotico-bizantino e, ancor più a quello aristocratico di Giovanni Baronzio (not. 1343-1345) e agli epigoni tardi di quest'ultimo, dove il ritorno al sofisticato gusto paleologo avviene per confronto e concorrenza coi maestri veneziani, consolidando l'idea di una complessa *koinè* adriatica. Se si pensa che il nipote di Bitino, Lattanzio figlio di Ambrogio (1453 ca.-doc. fino al 1524), sarà uno stretto collaboratore di Giovanni Bellini (1430 ca.-1516) e un'esponente di quella scuola rinascimentale che ha traslato il linguaggio iconografico orientale in forme perfettamente classiche, riversando l'ellenismo medioevale in quello antico, sarà difficile sottrarsi all'idea di una continuità culturale della pittura sacra veneto-adriatica, di una perennità di contenuti e significati trasposti in modi nuovi che ha coinvolto e assorbito anche la dotta benché flebile *traditio* di Rimini. Vivace nella sua impeccabile solennità, vibrante di emozioni e moti d'animo pur nella fedeltà a un linguaggio sacrale e antico, Bitino può essere giustamente considerato l'erede più moderno e geniale della stessa Scuola Riminese del Trecento. Una volta di più, la *Crocifissione* ora acquisita dall'Ente, conferma, anche da un punto di vista iconografico, la stretta vicinanza

6. A. Tambini, *Pittura dall'Alto Medioevo al Tardo Gotico nel territorio da Faenza e Forlì*, cit., pp. 122-123; P. G. Pasini, *I Malatesti e l'arte*, Amilcare Pizzi, Cinisello Balsamo (Milano), 1983, pp. 21-23; A. Marchi, *L'arte: il Quattrocento*, in P. Meldini e A. Turchini (a cura di), *Storia illustrata di Rimini*, III, Nuova Editoriale Aiep, Milano, 1990, pp. 866-870; D. Parenti, *Bitino da Faenza. San Giuliano e storie della sua leggenda* (scheda), in A. Donati (a cura di), *Il potere le arti la guerra. Lo splendore dei Malatesta*, catalogo della mostra di Rimini, Electa, Milano, 2001, pp. 170-171 (ma l'autrice della scheda confonde Giuliano da Rimini con Giovanni Baronzio); A. Giovanardi, *Dipinti nelle Chiese della città e dell'entroterra*, in A. Paolucci, E. Pruccoli e A. Giovanardi, *Piero della Francesca e i tesori d'arte a Rimini*, cit., p. 101.

7. C. Brandi (a cura di), *La pittura riminese del Trecento*, catalogo della mostra di Rimini, Garattoni, Rimini, 1935, p. 150, n° 58.



Pseudo-Stefano da Ferrara (attivo in Emilia e a Padova nella prima metà del XV sec.), *Crocifissione*, tempera e oro su tavola, Roma, Museo Nazionale di Palazzo Venezia

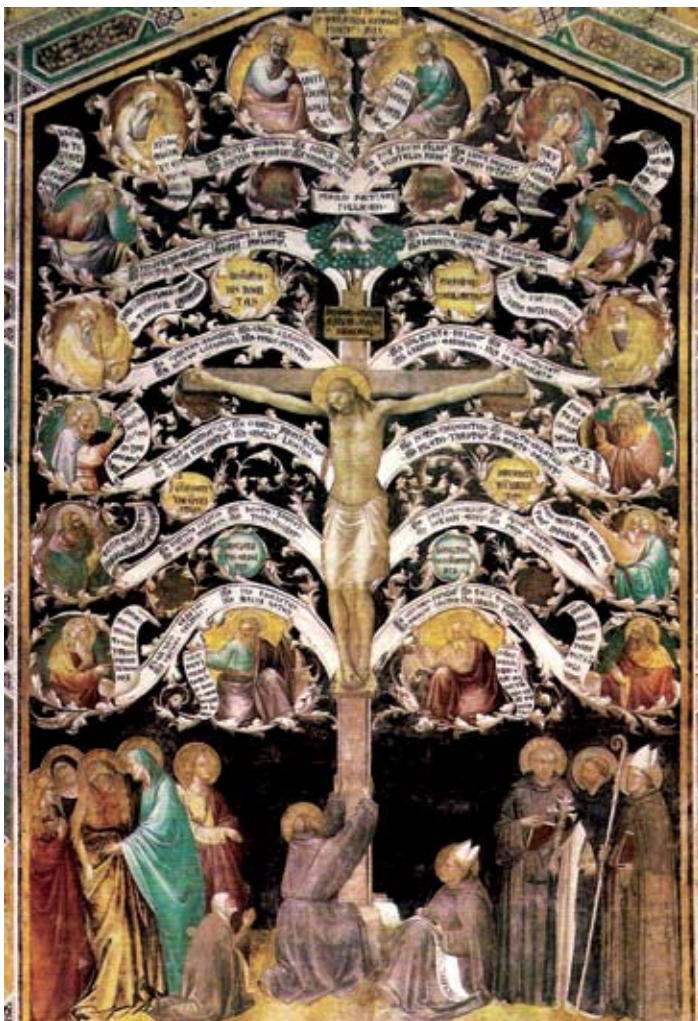
8. Su tale antichissimo simbolismo si vedano A. K. Coomaraswamy, *L'albero rovesciato*, in Id., *Il grande brivido*, a cura di R. Lipsey, ed. it. a cura di R. Donatoni, Adelphi, Milano, 1987, pp. 323-353; M. Eliade, *Trattato di storia delle religioni*, a cura di E. De Martino, tr. it. di V. Vacca, Boringhieri, Torino, 1954, pp. 303-311; Id., *Immagini e simboli*, a cura di G. Dumézil, tr. it. di M. Giacometti, Tea, Milano, 1993, pp. 29-54; J. Ries, *Il segno e il simbolismo della croce*, in Id. (a cura di), *I simboli nelle grandi religioni*, tr. it. di A. De Lorenzi, Jaca Book, Milano, 1997, pp. 42-45; J. Hani, *Il segno della croce*, ivi, pp. 47-65.

del faentino ai maestri riminesi, alla sapienza compositiva di Giuliano, alle carpenterie sobrie ed eleganti e soprattutto al fine simbolismo teologico di Baronzio, di Francesco (not. 1333), del Maestro di Verucchio (I metà XIV sec.), del Maestro di Montefiore (terzo quarto del Trecento). Due elementi iconologici di rilievo nel bel frammento – gli stessi ripetuti nella *Crocifissione* del polittico Dragonetti De Torres – riguardano infatti la duplice metafora cristologica del legno del supplizio come *Arbor vitae* e del pellicano eucaristico.

2. L'Albero della Vita e il Legno del patibolo: Bitino e Simone dei Crocifissi

L'identità figurativa tra la Croce e l'Albero della Vita – il simbolo universale che apre e chiude la Rivelazione biblica (*Gen. 2, 9; Ap. 22, 2*) – risale almeno a bassorilievi del IX secolo e mette in luce il ruolo che il patibolo di Cristo ha avuto sul piano cosmico. Difatti, l'*Arbor Vitae* è figura dell'*Axis Mundi*, della scala metafisica che pone in comunione tutti i piani dell'essere: gli inferi (le radici), la terra (il fusto), il cielo (la cima) e cioè i morti,

i mortali, gli immortali⁸. Dopo il peccato originale, il sacrificio di Cristo ha rimesso ordine nella creazione ponendo nuovamente in relazione la dimensione celeste con quella terrestre. La letteratura cristiana antica ce ne offre splendide esegesi: «Se temo Dio, quest'Albero è il mio rifugio;– scrive lo Pseudo Crisostomo (VI sec.) – nei miei combattimenti mi fa da scudo, e per la mia vittoria è il mio trofeo. Ecco il mio stretto sentiero; eccola la mia strada chiusa! Ecco la Scala di Giacobbe, in cui gli angeli salgono e scendono, in cima alla quale sta il Signore. Quest'Albero, che si stende lontano come il cielo, sale dalla terra ai cieli. Pianta immortale, s'innalza nel centro del cielo e dalla terra: fermo sostegno dell'universo, vincolo di tutte le cose, base di tutta la terra abitata, nodo dell'intreccio cosmico, comprendente in sé tutta la varietà della natura umana. Fissato dai chiodi invisibili dello Spirito, per non vacillare nel suo accordo con il divino; toccando il cielo con la sommità del capo, rafforzante la terra con i suoi piedi, e, nello spazio intermedio, abbracciante l'atmosfera intera con le sue braccia incommensurabili. Era intero ovunque in tutte le cose e da solo lottava, nudo, contro le potenze dell'aria [...] Allora nella sua ascesa, questo divino spirito rese vita e forza a tutte le cose che tremavano e di nuovo l'universo intero divenne stabile, come se questa divina estensione e questo supplizio della Croce avessero penetrato tutte le cose. O tu che sei solo tra i soli e



Taddeo Gaddi, *L'Albero della Vita*, affresco, settimo decennio del XIV sec. Firenze, Refettorio del Convento di Santa Croce

sei tutto in tutto! I cieli abbiano il tuo spirito, e il paradiso la tua anima: ma il tuo sangue appartenga alla terra. L'Indivisibile si è diviso, perché tutto fosse salvo, e perfino gli Inferi non rimanessero privi della venuta di Dio»⁹. In vero, nell'immagine del *Christus patiens* (che è il caso nostro), il sangue che discende lungo il palo verticale della Croce è la linfa spirituale dell'Asse del Mondo, che cola fino alle profondità del Golgota dove sono seppellite, secondo la tradizione, le ossa di Adamo, con lo scopo di vivificarle. Si tratta di un'allusione alla discesa agli Inferi di Cristo – vittorioso sul male e sulla morte, distruttore delle porte dell'Adè – e alla Resurrezione finale della carne, in cui si ricongiungeranno la sfera eterna e quella temporale, la creazione e l'increato, così come nel Salvatore sono saldate senza confusione la natura divina e quella umana. Il Redentore è Nuovo Adamo in quanto vivificatore, trasformatore dell'antico progenitore dell'umanità. L'Albero della Vita eterna che fu proibito agli uomini dopo il peccato originale (*Gen. 3, 22*) è reso nuovamente accessibile dalla *Crux benedicta* di Cristo: «Il tuo ramo – scrive



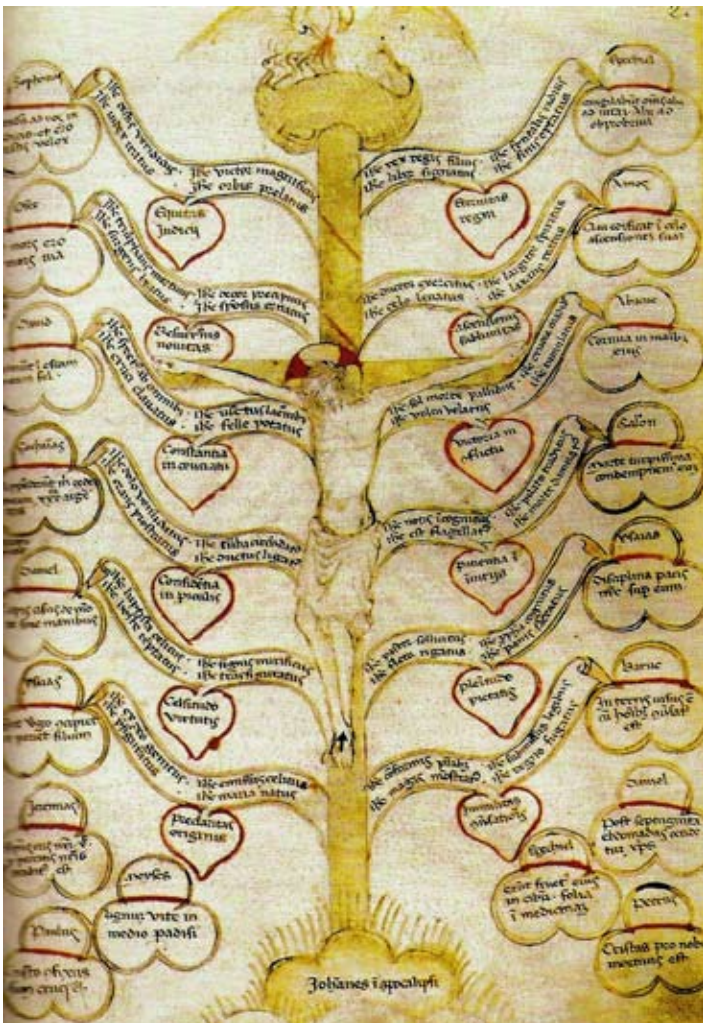
Anonimo, *L'Albero della Vita*, mosaico, XII sec., Roma, Chiesa di San Clemente

– porta il celeste carico. Su di te scorse il nobile sangue. Il tuo frutto è dolce e buono»¹⁰. Sul tema della *Crux-Arbor* sant'Agostino (354-430) ha già forgiato un'esegesi tipologica di alcuni emblemi dell'Antico Testamento: «Il male recato dal frutto dell'Albero proibito, nell'Albero della Croce viene riparato. Il legno dell'arca salvatrice dal diluvio; il legno di Mosè che divide le acque e salva dall'Egitto il popolo d'Israele; quel legno che fa sgorgare dal masso acque vive; che, levato in alto, assicura la vittoria al popolo combattente, simboleggiano la Croce di Cristo»¹¹. Con intenti non dissimili, anche se con toni decisamente più fiabeschi, si formano, in tempi assai antichi – quasi a corroborare la ricchezza mitologica delle metafore paritistiche – le narrazioni 'mitologiche' della Vera Croce. Esse

9. Passo citato in H. De Lubac, *Cattolicesimo. Gli aspetti sociali del dogma*, tr. it. di U. Massi, Studium, Roma, 1964, pp. 410-412. Cfr. A. M. Ferrari, *Albero della vita*, in R. Castelli ed E. Guerriero (a cura di), *Iconografia e arte cristiana*, dizionario diretto da L. Castelfranchi e M. A. Crippa, I, San Paolo, Cinisello Balsamo (Milano), 2004, pp. 54-55; Y. Christie, *Croce*, ivi, pp. 548-553; M. Feuille, *Lessico dei simboli cristiani*, tr. it. di L. Pietrantoni, Arkeios, Roma, 2007, pp. 9-10; J. Baldock, *Simbolismo cristiano*, tr. it. di M. Porzio, Mondadori, Milano, 1997, pp. 43-45, 113-114; A. M. Gerard, *Dizionario della Bibbia*, tr. it. di M. G. Meriggi, I, Rizzoli, Milano, 1994, pp. 52-55; R. Guénon, *Simboli della Scienza sacra*, tr. it. di F. Zamboni, Adelphi, Milano, 1990, pp. 279-293; J. Chevalier e A. Gheerbrant (a cura di), *Dizionario dei Simboli*, ed. it. a cura di I. Sordi, I, Rizzoli, Milano, 1997, pp. 21-35; Y. Boonefoy (a cura di), *Dizionario delle mitologie e delle religioni*, ed. it. a cura di I. Sordi, I, Rizzoli, Milano, 1989, pp. 19-21; J. C. Cooper, *Enciclopedia illustrata dei simboli*, Franco Muzzio, Milano, 1987, pp. 17-24; H. Biedermann, *Dizionario dei simboli*, ed. it. a cura di L. Felici, Garzanti, Milano, 1991, pp. 15-18.

10. Passo citato in M. Lurker, *Dizionario delle immagini e dei simboli biblici*, a cura di G. Ravasi, tr. it. di M. R. Limiroli, Paoline, Cinisello Balsamo (Milano), 1989, p. 9. Cfr. J. Chevalier e A. Gheerbrant (a cura di), *Dizionario dei Simboli*, cit., I, p. 32.

11. Agostino d'Ipbona, *Sermo de Passione*, tr. it. di N. Tommaseo.



Anonimo, *L'Albero della Vita*, miniatura, Codice Pluteo 30.24, ultimo quarto del sec. XIV, Firenze, Biblioteca Laurenziana

Maestro di Forlì, *Crocifissione*, particolare delle *Storie della Vergine e Santi*, trittico, 1290-1300 ca. tempera e oro su tavola, Forlì, Pinacoteca Civica (inv. 102)

12. I. da Varazze, *Legenda aurea*, a cura di A. e L. Vitale Brovarone, nuova ed., Einaudi, Torino, 2007, pp. 368-369 oppure I. da Varazze, *Legenda Aurea*, a cura di A. Levasti, presentazione di F. Cardini e M. Martelli, I, Le Lettere, Firenze, 2000, p. 281.

avranno particolare diffusione in Occidente, dalla fine del XIII secolo – in corrispondenza della nascita della Scuola Riminese del Trecento e un secolo appena prima di Bitino – a seguito della risistemazione operata da un celebre Beato, il frate domenicano Iacopo da Varazze (1228-1298), arcivescovo di Genova e scrittore ecclesiastico, autore della celebre *Legenda aurea*. Il racconto di fra Jacopo comincia da Adamo che, prossimo a morire, invia il figlio Set nel Paradiso terrestre per ottenere l'olio della misericordia quale potente unguento taumaturgico. L'Arcangelo Michele invece gli dona un ramoscello – o tre semi secondo altre fonti – dell'Albero della Vita (qui identificato con l'Albero del Bene e del Male) che Set, trovato il padre già morto al suo ritorno, pianta sul sepolcro di Adamo. Il ramo cresce e diviene un albero maestoso, riscoperto molti secoli dopo da Re Salomone il quale ordina che ne sia utilizzato il legno. Gli operai, tuttavia, non riescono a trovargli una collocazione perché il pilastro ricavato risulta sempre eccessivamente lungo o corto e, adirati per questo, decidono di gettarlo su un fiume, affinché serva da passerella. La Regina di Saba, trovandosi a passare per il ponticello intuisce l'origine del legno e ne profetizza il futuro impiego. Salomone, messo al corrente della profezia, decide di farlo sotterrare. Solo a seguito della condanna di Cristo la vecchia trave venne ritrovata dagli Israeliti e venne utilizzata per la costruzione della Croce¹². Accanto a questa *fabula mystica*, dal sapore insieme popolare e iniziatico, troviamo una più dotta trattazione del tema nel *Lignum vitae*, lo scritto contemplativo di san Bonaventura da Bagnoregio (1217 ca.-1274), *Doctor seraphicus* e massimo teologo e mistico francescano. Il trattatello fu composto nel 1260 al fine di accendere nei



fedeli il ricordo adorante della vita di Cristo e imprime nella mente la viva memoria di tutti i passi salienti dell'esistenza di Gesù. L'intento di Bonaventura è quello d'indicare un via meditativa a chi desidera conformarsi perfettamente al Salvatore universale per riuscire, attraverso ogni sforzo dell'intelligenza, a potare con sé la croce di Cristo e sentire così nella propria interiorità, nello spirito come nel corpo, la sofferenza e l'immenso amore di Gesù. Si possono citare almeno due grandiose versioni pittoriche del *Lignum Vitae*, entrambe ispirate al libello di Bonaventura e affrescate con coerenza e dovizia di particolari immaginativi; la prima realizzata tra il 1315 e il 1320 nella Chiesa di San Silvestro a Tuscania, in provincia di Viterbo¹³, la seconda tra il 1342 e il 1347 sulla parete meridionale del transetto della Basilica di santa Maria Maggiore a Bergamo; opere sorte in parallelo al fiorire e all'esaurirsi della Scuola Riminese e al più tardo apparire dei suoi epigoni (tra cui è parzialmente ascrivibile anche Bitino). Nei due dipinti il Salvatore è infatti inchiodato sul tronco dell'Albero – che è il palo della Crocifissione – mentre i dodici rami corrispondono a quelli che il francescano chiama «frutti» e raffigurano i misteri della Nascita, della Passione e della Glorificazione del Verbo, accompagnati da diverse meditazioni, spesso nel numero di 48. Nello scritto il Figlio di Dio è, in effetti, definito «fiore aromatico», «frutto sospirato» e «fonte viva»: Egli è infisso nell'asse verticale che unisce la terra al cielo, è crocefisso al centro dell'altezza del fusto ligneo, occupando simbolicamente la sezione mediana dell'Albero dove sono rappresentate le scene della Passione. Un'ulteriore, pignolissima iconografia del *Lignum Vitae* è rintracciabile in una dettagliata miniatura di fine Trecento, nel codice Laurenziano che contiene il libello di Bonaventura, oltre che nel magnifico affresco del giottesco Taddeo Gaddi (1290-1366), realizzato negli stessi anni per il refettorio del convento di Santa Croce a Firenze¹⁴. Il senso cosmico di questa concezione si ricava anche da un altro passo del teologo tratto dai *Sermones dominicales*, brano che risulta ancora più pregnante perché meno legato alla struttura mnemotecnica e devozionale del *Lignum Vitae* e quindi più universale e utile alla comprensione dei testi pittorici riminesi: «Gesù Cristo fu mezzo promanante effetti vitali nella sua Passione, nella quale operò la salvezza stando nel mezzo della terra. Infatti, come fa il cuore che è il mezzo di trasmissione del calore vitale nei sensi e che mediante le forze vitali fa affluire la vita in tutte le membra del corpo animale, così fa Cristo crocefisso in mezzo ai ladroni: Egli è il Legno della Vita piantato da Dio in mezzo al Paradiso (*Gen. 2, 9*) della Chiesa, che mediante i sacramenti trasmette vita a tutte le membra del corpo mistico»¹⁵.



Pietro da Rimini, *Crocifissione*, 1330 ca. tempera e oro su tavola, Città del Vaticano, Pinacoteca Vaticana (inv. 40178)

13. Cfr. F. Ricci, *Un raro tema iconografico: il «Lignum Vitae Christi» di san Bonaventura nella chiesa di S. Silvestro a Tuscania*, «Biblioteca e Società», XIX, 1-2 (1992), pp. 27-29.

14. Cfr. L. Bolzoni, *La rete delle immagini. Predicazione in volgare dalle origini a Bernardino da Siena*, Einaudi, Torino, 2009, pp. 78-81, 190 (tavv. XIII e XXIX).

15. Bonaventura da Bagnoregio, *Sermones dominicales*, 4, 6.

16. Alberto Magno, *Commento all'Apocalisse*, ad loc. 2, 7. Ma alcuni filologi moderni identificano l'autore del *Commento* con Nicola di Gorran, anch'egli esegeta domenicano e contemporaneo di Alberto.

La Croce in forma d'Albero trova un fecondo ancoraggio nella cultura figurativa romagnolo-adriatica tra le severe partiture duecentesche del Maestro di Forlì (attivo tra il 1280 e il 1310 ca.) e le più tarde, numerose rielaborazioni dei riminesi del secolo XIV: Pietro (not. 1324-1338), Baronzio, Francesco, il Maestro di Verucchio, il Maestro dell'Incoronazione d'Urbino (I metà XIV sec.); in questi ultimi, come in Bitino, la struttura simbolica dell'*Arbor* non si riconosce più nell'astrattismo lussureggiante del catino absidale di San Clemente a Roma, ma è mediata dal sobrio naturalismo idealizzante dei pittori e scultori toscani del Due-trecento – Giovanni Pisano (ca. 1248-1315), Ugolino di Nerio (ca. 1280-1349) – in cui i grezzi tronchi della pianta, appena potati dei rami, evocano assai sinteticamente tutti i nodi teologici e mistici fin qui accennati, quasi traducendo il denso e asciutto commento di sant'Alberto Magno, il *Doctor universalis* (1200 ca.-1280): «L'Albero della Vita è Cristo stesso che fu reciso nella morte, frondoso nella Resurrezione. Egli è l'increata Sapienza che si fece Albero»¹⁶. E, in vero, Bitino identifica cromaticamente la carne del Salvatore con il fusto dell'Albero cruciforme, quasi a confessare un'ispirazione dalla scultura lignea e ad anticipare assieme ai riminesi e allo Pseudo-



Pietro da Rimini, *Crocifissione*, terzo decennio del XIV sec., affresco, Ravenna, già Chiesa di Santa Chiara

Stefano da Ferrara, la metafora crudele di Matthias Grünewald (1480 ca.-1528). Uno dei termini di paragone più suggestivi per il lessico simbolico di Bitino resta però quello di un suo quasi contemporaneo, il felsineo Simone di Filippo Benvenuti, detto Simone dei Crocifissi (1330 ca.-1399), il quale, ispirandosi a un affresco (oggi poco leggibile) del suo maestro Vitale da Bologna (1300 ca.-1361), dipinge due tavole diversamente raffiguranti un soggetto assai singolare, *Il Sogno della Vergine*, il cui denso enigma è stato finemente interpretato in un recente saggio di Laura Salmi¹⁷. Il dipinto custodito alla Pinacoteca Nazionale di Ferrara mostra una Vergine di gusto gotico-cortese addormentata sul letto. Dal suo ventre spunta l'*Arbor* in forma di vite a cui è appeso il Cristo sacrificato, attorniato di cherubini dolenti e di angeli ministranti che, in sofferente adorazione, raccolgono dalle piaghe il sangue-vino eucaristico¹⁸. In cima alla pianta vi è, proprio come in Bitino, il Pellicano che si apre la piaga salvifica. L'Albero-Croce s'innalza tra due colline gemelle su cui sono edificate due città; accanto alla Vergine una

Maestro di Verucchio,
Vergine annunciata e crocifissione,
 1320-1325 ca., tempera e oro su tavola,
 parte destra di un dittico,
 Urbino, Galleria Nazionale delle Marche,
 Palazzo Ducale



donna non aureolata e coperta da un velo medita su un libro: il testo in cui è, probabilmente, riportata la visione. La stessa iconografia si ripete nell'opera della National Gallery di Londra: una composizione più sobria – mancano il Pellicano e gli angeli – se non per due particolari affascinanti: Maria ha qui un aspetto decisamente più "bizantino" e, inoltre, la visione si amplifica: sotto il letto della Vergine la mano di Dio, che sembra il prolungamento ideale dell'asse verticale della croce, sottrae agli Inferi Adamo ed Eva. La *Discesa al Limbo* di Cristo è rappresentata, tra l'altro, in una tavola attribuita a Simone e presentata l'8 giugno del 1995 in un passaggio in asta a Milano (Finarte): la scena è realizzata sotto la rappresentazione tradizionale della Crocifissione e la croce è composta – secondo la tipologia ereditata prima dai riminesi e poi da Vitale e da Bitino – con tronchi di albero potati. All'opera della National Gallery aggiungo una notazione curiosa: la coperta del letto di Maria, che a Ferrara è trapuntata di fiori e racemi d'oro, secondo i più diffusi modelli gotico-bizantini trecenteschi, sembra qui anticipare certa pittura o certo *design* tessile del Novecento, oppure evocare le campiture visionarie e simboliste, o, a dir così, "divisioniste", di Paul Gauguin. Più tardi anche un altro bolognese, Michele di Matteo (doc. 1410-1469), interpreterà il *Sogno della Vergine* in una tavola ora alla Pinacoteca Civica di Pesaro: qui l'*Arbor* non esce dal ventre di Maria ma sorge a i piedi del letto, nel prato di un Eden onirico. Non si tratta però del *Lignum Vitae* ma è l'Albero della Conoscenza del Bene e del Male, a cui è attorcigliato il serpente luciferino dal volto di donna impegnato a sedurre Adamo ed Eva. Cristo è appeso alla pianta fatale carica di pomi tondi e succosi (sul cui significato diremo in seguito a proposito di altre pitture). Un elemento che sottolinea il legame simbolico che stringe

17. L. Salmi, *Il Sogno della Vergine*, in L. Salmi e M. Catassi, *Il Sogno della Vergine. L'enigma di una pittura dalla Bologna del Trecento tra mito, sopravvivenza e preghiera*, presentazione di A. Emiliani e introduzione di A. Volpe, Minerva, Bologna, 2010, pp. 13-105 (vedi, in particolare modo, l'utile bibliografia alle pp. 101-105, a cui apporterò qui qualche aggiunta). Cfr. il saggio di R. Varese, *Proposte ed ipotesi per il «Sogno della Vergine» di Simone dei Crocifissi*, in A. Cadei (a cura di), *Arte d'Occidente: temi e metodi. Studi in onore di Angiola Maria Romanini*, Sintesi, Roma, 1999, pp. 679-688 e R. D'Amico, *Simone dei Crocifissi. Il Sogno della Vergine* (scheda), in J. Bentini (a cura di), *La Pinacoteca Nazionale di Ferrara*, Nuova Alfa, Bologna, 1992, p. 28, n° 33.

18. Su questa metafora sacramentale vedi G. B. Ladner, *Simbolismo paleocristiano. Dio, Cosmo, Uomo*, ed. it. a cura di E. Russo, Jaca Book, Milano, 2008, pp. 170-171. Cfr. *Gv.* 15,5. Vedi anche G. V. Sidronenko, *L'albero della Vita, l'Albero della Salvezza*, in C. Pirovano, A. V. Ryndina e G. V. Sidronenko (a cura di), *Scultura lignea dalle terre russe. Dall'antichità al XIX secolo*, catalogo della mostra di Vicenza, Electa, Milano, 2006, pp. 62-71, *passim*.



Maestro di Verucchio, *Crocifissione*, 1330-1340 ca.,
 tempera e oro su tavola, Zurigo, Kunsthhaus

Maestro di Verucchio, *Crocifissione*, 1340 ca.,
tempera e oro su tavola,
apice centrale di un polittico,
Strasburgo, Museo delle Belle Arti (inv. 122)



19. Cfr. A. K. Coomaraswamy, *L'albero rovesciato* cit. e S. Weil, *Quaderni*, a cura di G. Gaeta, II, Adelphi, Milano, 1985, p. 339.

20. Vedi H. Zimmer, *Miti e simboli dell'India*, a cura di J. Campbell, tr. it. di F. Baldissera, Adelphi, Milano, 1993, pp. 41, 62-63 e A. K. Coomaraswamy, *L'albero, la ruota, il loto. Elementi d'iconografia buddhista*, tr. it. di A. Atanasio, prefazione di W. E. Clark, Laterza, Bari, 2009, pp. 24-25, fig. 8.

21. L. Salmi, *Il Sogno della Vergine*, cit., pp. 35-49; cfr. tavv. I-VII.

22. Ivi, pp. 64-67. Ma l'episodio de *La Morte di santa Chiara* del Maestro di Heiligenkreuz, opportunamente citato da L. Salmi, può, per altri versi, ben ricondurre l'attenzione all'iconografia della *Dormitio Virginis*, di cui si dirà in seguito.

23. A. Sinjavskij, *Ivan lo Scemo. Paganesimo, magia e religione del popolo russo*, ed. e tr. it. di S. Rapetti, Guida, Napoli, 1990, pp. 230-231. Cfr. T. Spidlik, G. Guaita e M. Campitelli (a cura di), *Testi mariani del Secondo Millennio*, II, *Autori dell'area russa*, Città Nuova, Roma, 2000, pp. 97-110 e Y. Rossignon, *L'Immacolata Concezione in un'antica leggenda popolare*, «Pro Azione Cattolica Romana», III, 27-28 (1958), Roma, pp. 1-2.

24. Romano il Melode, *Inni sulla Natività*, in *Comunità di Bose* (a cura di), *Maria. Testi teologici e spirituali dal I al XX secolo*, introduzione di E. Bianchi, Mondadori, Milano, 2000, pp. 269-273.

25. A. Sinjavskij, *Ivan lo Scemo*, cit., pp. 232-234.

26. L. Salmi, *Il Sogno della Vergine*, cit., pp. 60-63. La stessa autrice (vedi pp. 76-78, figg. 4-6) confrontando il *Sogno* di Vitale, Simone e Michele con le raffigurazioni dello *Speculum Humanae Salvationis* (XIII-XIV sec.) dell'Archivio Capitolare della Cattedrale di Toledo, si rende conto del valore proto tipico dell'*Albero di Jesse*, anche volendo cogliere nell'episodio del *Sogno di Astiage* il precedente decisivo delle pitture di Bologna, Ferrara, Londra e Pesaro. A mio avviso, invece, l'iconografia onirica di *Astiage* dipende concettualmente da *Jesse*, proprio come il *Sogno della Vergine*.

27. Vedi S. Inouye, *Scala di Giacobbe*, in R. Castelli ed E. Guerriero (a cura di), *Iconografia e arte cristiana*, II, cit., pp. 1280-1281 e C. de Capoa, *Episodi e personaggi della Bibbia*, I, Electa, Milano, 2004, pp. 112-113.

insieme, quasi identificandoli, il *Lignum Vitae* e quello del peccato, nel rovesciamento di senso sottilmente indagato da Coomaraswamy e da Simone Weil: i frutti di grazia dell'unico *Arbor* possono essere colti con rapacità egoistica o, di contro, *accolti* in contemplazione, come dono¹⁹. Un elemento fascinoso delle tavole di Simone e Michele è riposto nella curiosa assonanza del loro immaginario con l'iconografia indiana della *Nascita di Brahma*, in cui l'Albero della Vita cresce nello spazio procedendo dal centro-ombelico di Vishnu Narâyana che giace disteso sulle acque cosmiche rappresentate dalle spire di un serpente e disposte a mo' di letto: questa suggestiva affinità testimonia dell'universalità del simbolismo sacro, proveniente da un mondo immaginale oggettivo e che trascende le sensibilità artistiche individuali²⁰. La Salmi ha indicato in una lauda, (divenuta poi un'orazione-talismano), contenuta in un manoscritto pergamenaceo conservato presso la Biblioteca Comunale Ariostea – la *Regola dei Servi della Vergine gloriosa ordinata e fatta in Bologna nell'anno 1281* – la fonte letteraria a cui s'ispirarono Vitale, Simone e Matteo²¹. La *Regola*, difatti, non riguarda l'Ordine dei Servi ma l'omonima confraternita laicale che ai monaci serviti faceva probabilmente riferimento per la direzione spirituale. La lettrice devota raffigurata da Simone potrebbe essere appunto un membro della fraternità (o della sorellanza), intenta nella lettura della preghiera in cui è narrata la visione di Maria che si "dipingeva" nel pensiero o attraverso la recitazione della pia donna²². Nel testo



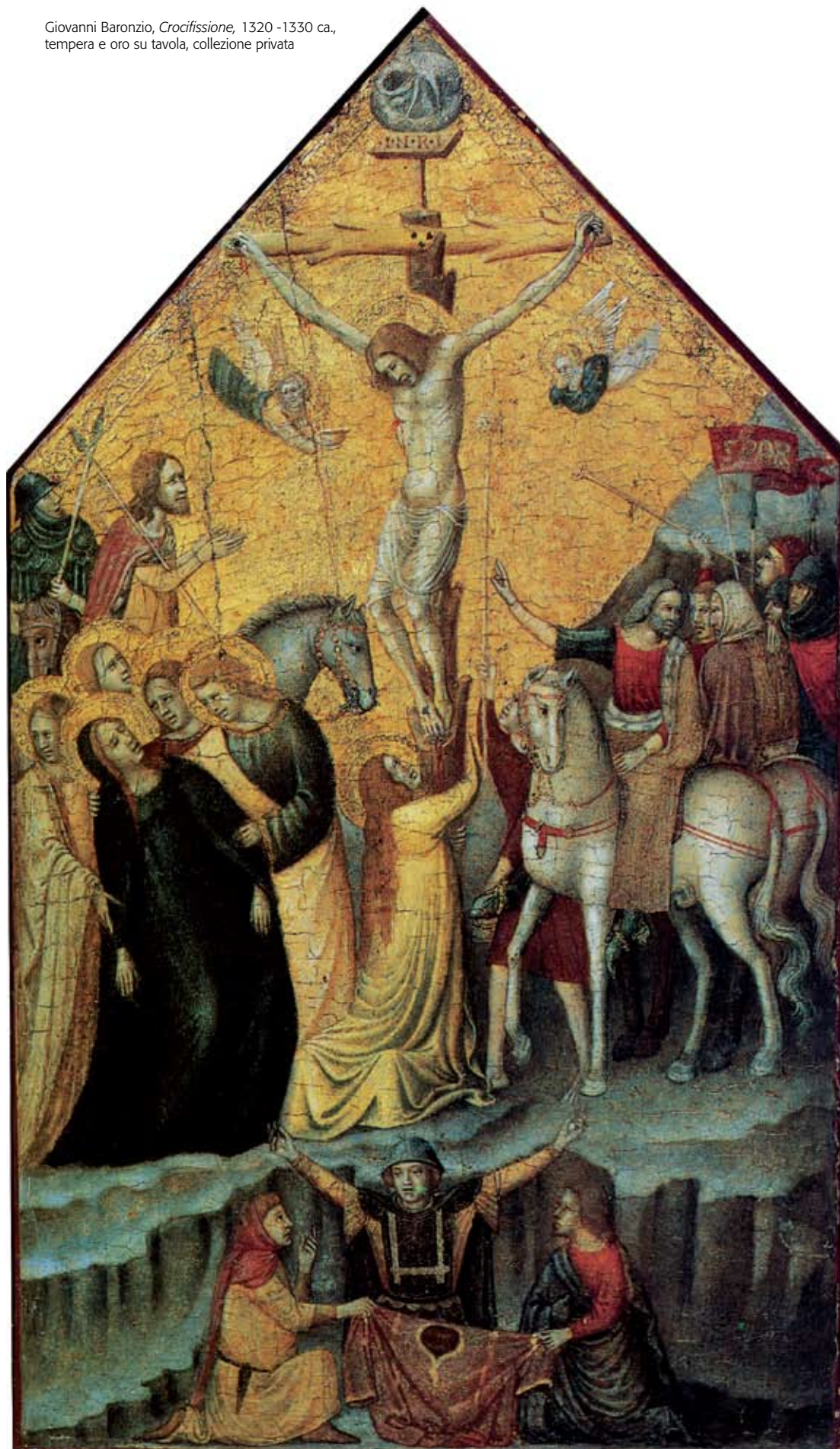
Maestro dell'Incoronazione di Urbino, *Crocifissione*, 1340-1350 ca.,
tempera e oro su tavola, apice centrale di un polittico,
Urbino, Galleria Nazionale delle Marche, Palazzo Ducale

la Madre di Dio confessa a Gesù di aver sognato, con dovizia di particolari, la Crocifissione del Figlio: di tale orazione esistono moltissime versioni italiane e dialettali puntualmente riportate dalla Salmi che ne riferisce anche la diffusione in area balcanica, rumena e russa, tanto da spingerla a non scartare la vecchia ipotesi storiografica di un'antica origine bizantina. L'indagine è davvero interessante e a corroborarla riferisco un passo dello studioso Andrej Siniavskij, non riportato dalla Salmi: «Le sofferenze della Vergine ovvero la sua passione cominciano ancora prima della nascita del Dio-Bambino. Ce lo racconta un inno molto diffuso, *Il Sogno della Madre di Dio*. È un sogno profetico nel quale la Madre di Dio vede il destino che l'attende e che attende suo figlio. E il Figlio nel ventre della Madre interpreta il Sogno. Essa vede dunque in sogno la nascita e il battesimo di Cristo e l'albero arcano che cresce sulla riva del Giordano, l'albero che fornirà il legno della croce»²³. Sinjavskij, al seguito degli studiosi ottocenteschi del *folklore* slavo (P. V. Kireevskij, P. A. Bezsonov e G. B. Fedotov), raccoglie questo testo dall'antica tradizione religiosa del popolo russo dove elementi autenticamente cristiani, ispirati agli *Inni sulla Natività* di Romano il Melode (ca. 490-556)²⁴, si mescolano a istanze magiche e devozionali di altro segno. Per esempio si rifiuta l'idea dell'Assunzione carnale di Maria in cielo; ma si sottolinea che sulla tomba della Madre è spuntato un virgulto su cui si sono posati tre uccellini che cantano addolorati il lutto sacro²⁵. Mi sono soffermato su questa minima spigolatura russa perché ha molti elementi in comune coi testi pittorici dei maestri emiliani del Trecento; anzi rivela con essi alcune assonanze immaginative in più rispetto al testo individuato dalla Salmi: ad esempio l'identificazione tra la Croce e l'Albero. Inoltre, se la lauda spiega la trama essenziale delle immagini, a dir così l'ossatura, tuttavia non ci illumina sulla composizione metaforica, sull'ordito dei più minuti riferimenti simbolici che le completano: la calata di Cristo agli Inferi, l'*Arbor* come Vite, il Pellicano mistico che le avvicina a Bitino ecc. All'ermeneutica della tavola devono concorrere molte fonti, ma rispetto alla Salmi mi sento di spostare l'attenzione su alcuni sentieri interpretativi accuratamente contemplati dall'autrice, ma a cui sono stati preferiti come più decisivi altri confronti iconologici. Il più ovvio ma anche il più corretto precorritto figurativo del *Sogno della Vergine*, resta, a mio avviso, l'iconografia dell'*Albero di Jesse*, di cui i dipinti di Vitale, Simone e Michele sono la diretta e coerente continuazione²⁶, a cui però si dovrebbe aggiungere un più lontano raffronto con l'immagine del *Sogno di Giacobbe*, in cui il *Lignum* innalzato verso il cielo è una scala (*axis mundi*) che sorge dal sonno del Patriarca (*Gen.* 28, 10-22)²⁷. Non a caso i Padri e gli autori medioevali paragonano sovente la Vergine Maria alla scala di Giacobbe; Giovanni Damasceno (ca. 676-749), scrive: «Oggi Cristo si è costruito una scala. La sua base è piantata sulla terra, ma la sua sommità raggiunge



Ugolino di Nerio, *Crocifissione con San Francesco*, 1315-1320 ca., tempera e oro su tavola, Siena, Pinacoteca Nazionale (inv. 34)

Giovanni Baronzio, *Crocifissione*, 1320 -1330 ca.,
tempera e oro su tavola, collezione privata





Simone dei Crocifissi,
Sogno della Vergine,
tempera e oro su tavola,
1350 - 60 ca.,
Londra, The National Gallery

il cielo. Su di essa Dio prende il suo riposo. Giacobbe ne ha visto la figura. Attraverso essa Cristo è disceso sulla nostra terra e si è manifestato ed è vissuto con gli uomini»²⁸; e ancora: «Come Giacobbe vide la scala unire insieme terra e cielo e su di essa gli angeli che andavano su e giù e colui che è veramente il forte e l'invincibile lottare con lui simbolicamente, così anche tu, divenuta mediatrice e scala per la discesa verso di noi di quel Dio che ha assunto la debolezza della nostra sostanza, abbracciandola e unendola intimamente a sé e ha fatto dell'uomo uno spirito che vede Dio, hai riunito ciò che era diviso»²⁹. Tornando alla profezia veterotestamentaria, Isaia scrive: «un germoglio spunterà dal tronco di Jesse, un virgulto germoglierà dalle sue radici. Su di lui si poserà lo Spirito del Signore, spirito di sapienza e di intelligenza, spirito di consiglio e di forza, spirito di conoscenza e di timore del Signore [...]. In quel giorno la radice di Jesse si leverà a vessillo per i popoli» (Is. 11, 1-10). Jesse è il padre di re Davide alla cui stirpe appartiene Giuseppe patrigno del Salvatore e sposo della Madre di Dio (Mt. 1, 1-17; Lc. 3, 23-38): anche quest'ultima secondo la tradizione (ma non la Scrittura) deriverebbe da un ramo collaterale della stirpe³⁰. Per questo, le rappresentazioni dell'Albero genealogico-simbolico portano alla sommità (ovvero al centro) Maria, sola o col divino Infante, oppure il Cristo stesso. Il *Sogno della Vergine*

28. Giovanni Damasceno, *Homilia in Nativitatem Mariae Virginis*, 4, in PG, 96,665 A.

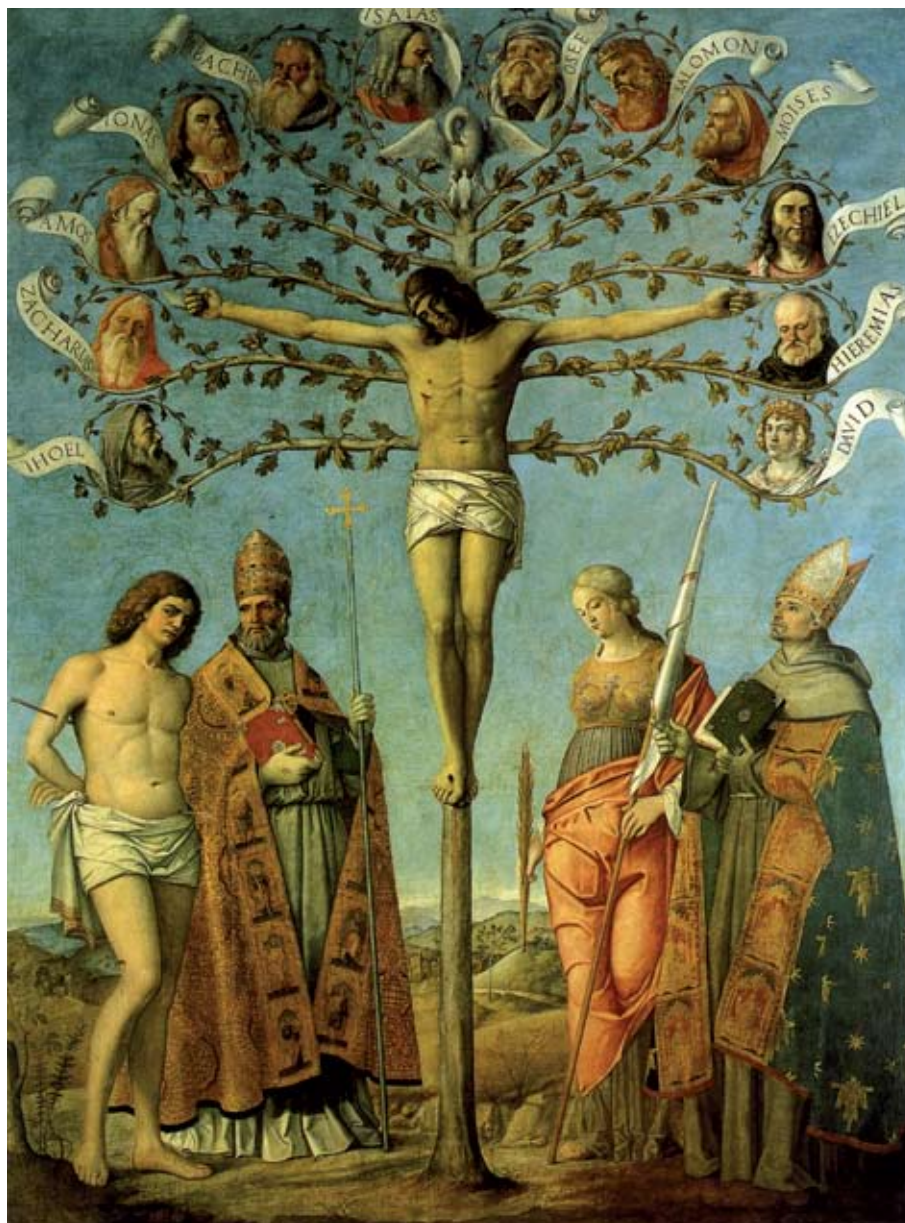
29. Giovanni Damasceno, *Homilia in Dormitionem Mariae Virginis*, I, 1,8, in PG, 96,713 A.

30. S. Zuffi, *Episodi e personaggi del Vangelo*, I, Electa, Milano, 2004, pp. 8-10 e A. Tradigo, *Icone e Santi d'Oriente*, Electa, Milano, 2004, pp. 87-88.



Simone dei Crocifissi, *Sogno della Vergine*, tempera e oro su tavola, 1355 ca., Ferrara, Pinacoteca Nazionale

Luca Antonio Busiati, *Lignum Vitae*, 1510-1519, olio su tela, Padova, Basilica di Sant'Antonio (del Santo)



31. M. Catassi, *Il Simbolo e la Traccia. Un itinerario tra i segni di un virgineo sogno*, in L. Salmi e M. Catassi, *Il Sogno della Vergine*, cit., pp. 115-116.

32. Cfr. F. Tasso, *Dormitio Virginis*, in R. Castelli ed E. Guerriero (a cura di), *Iconografia e arte cristiana*, I, cit., pp. 609-610; S. Zuffi, *Episodi e personaggi del Vangelo*, II, cit., pp. 159-161; A. Tradigo, *Icone e Santi d'Oriente*, cit., pp. 153-154; G. Gharib, *Le icone festive della Chiesa Ortodossa*, Ancora, Milano, 1984, pp. 221-227; G. Passarelli, *Icone delle dodici grandi feste bizantine*, prefazione di M. Paparozzi, Jaca Book, Milano, 2000, pp. 279-300; L. Uspenskij e V. Losskij, *Il senso delle icone*, tr. it. di M. G. Balzarini, Jaca Book, Milano, 2007, pp. 205-208, 218 (note).

33. Vedi L. Moraldi (a cura di), *Apocrifi del Nuovo Testamento*, Tea, Torino, 1989, pp. 839-840 (il *Transito "R"*, capp. 48-49). Si richiama sapientemente a questo testo A. Bigi Iotti, *Simone di Filippo detto "dei Crocifissi". Il Sogno della Vergine* (scheda), in T. Verdon (a cura di), *Gesù. Il corpo, il volto nell'arte*, catalogo della mostra de La Venaria Reale (Torino), Silvana, Milano, 2010, p. 201.

34. Massimo il Confessore, *Vita di Maria*, 127 (Cfr. Ct, 2,3).

35. Giovanni Damasceno, *Homilia in Dormitionem Mariae Virginis*, II, in PG.

36. Neofito il Recluso, *Litanie*, in G. Gharib ed E. Toniolo (a cura di), *Testi mariani del secondo Millennio. I. Autori orientali*, Città Nuova, Roma, 2008, p. 240 (vita) e pp. 256-257 (litanie).

di Simone dei Crocifissi è la prosecuzione non solo visiva ma anche concettuale della pianta di Jesse: perché questa celebra l'incarnazione del Verbo, mentre il *Sogno* svela il sommo sacrificio salvifico. Un altro accostamento suggestivo e fecondo, come ben suggerisce, seppur fug-

gevolmente, Maurizio Catassi³¹, deriva indubbiamente dall'iconografia della *Dormitio Virginis*, che ispira di certo la rappresentazione di Maria abbandonata sul letto³²: in Simone non si tratta della morte ma solo di un sogno profetico eppure l'ergersi del *Lignum Vitae* ci rimanda all'orizzonte lettera-



Michele di Matteo, *Sogno della Vergine*, tempera e oro su tavola, prima metà XV sec., Pesaro, Pinacoteca Civica

Giuliano da Rimini, *Compianto sul Cristo morto*, cimasa del pannello destro del polittico dell'*Incoronazione della Vergine*, 1315-1320 ca., tempera e oro su tavola, Fondazione Cassa di Risparmio di Rimini, in deposito presso i Musei Comunali di Rimini

Giovanni Baronzio, *Compianto sul Cristo morto*, particolare della pala "Barberini", 1325 - 30 ca., Musei Comunali di Rimini

rio e immaginativo dei misteri della morte e assunzione celeste di Maria. Nelle scritture apocriefe, che non di rado trasformano in racconto popolare aspetti autentici della *traditio* non scritta della Chiesa, si ricorda che gli angeli deposero il corpo di Maria ai piedi dell'Albero della Vita³³. Massimo il Confessore (579-662) nella *Vita di Maria* scrive: «Tu sei fiorita come il pomo in mezzo agli alberi del pomario»³⁴; e più esplicitamente, in un'omelia dedicata alla solennità della *Dormitio*, Giovanni di Damasco, che interpreta il letto in senso mistico-nuziale, così si rivolge alla Madonna: «Rallegrati, germe divino della terra, giardino in cui fu posto l'Albero della Vita»³⁵. O, in tempi molto più vicini alle nostre pitture, Neofito il Recluso (m. 1220) saluta la Madre di Dio in tal guisa: «Ave, Albero della Vita che è nel mezzo del Paradiso (*Gen.* 2, 9), del cui frutto noi fedeli ci nutriamo per la remissione dei peccati. [...] Ave campo inseminato, da cui spuntò la spiga che porta la vita. Ave, vite fiorente e tralcio fruttuoso, piantata dal Padre, irrigata dallo Spirito, coltivata con arte dal Figlio, che invita con bando sublime le schiere dei fedeli, mesce "nella coppa il suo vino" e sollecita tutti»³⁶. Un filo immaginale lega infine Simone, come per altri versi Bitino, ai trecentisti riminesi: è il simbolismo dei doppi monti che incorniciano la crocifissione e che, derivanti dalle icone bizantine e balcaniche di età paleologa, rappresentano la discesa paradossale e pericolosa verso gli inferi e la salita alle altezze celesti: le «radici delle montagne» verso cui è precipitato Giona imprigionato nel ventre del mostro marino (*Gn.* 2, 7) e per cui «la terra ha chiuso le sue spranghe», prefigurano la discesa all'Inferno del Redentore. Egli, tuttavia, in quanto Dio immortale, è colui che, per dirla con il libro di Giobbe, ha confidenza con «le fondamenta della terra», «ha passeggiato nei fondali dell'abisso», conosce «le porte della morte» e ha potere sulle «soglie dell'ombra funerea» (*Gb.* 38, 4-17)³⁷. Nella tavola di Ferrara il percorso è indicato dal colare del sangue di Cristo lungo l'asse verticale della croce, in quella della National Gallery, come s'è detto, l'asse stesso quasi termina con la mano di Cristo che solleva Adamo ed Eva dall'abbraccio mortale dell'Adamo, di cui ha distrutto le porte. In un inno sulla natività Romano il Melode fa dialogare Eva e Adamo agli inferi in lode di Maria. La prima dice: «È lei che il figlio di Amos aveva prefigurato come il Germoglio di Jesse, il virgulto di cui mangerò il frutto per non morire, la Piena di grazia. Senti la rondine che canta all'aurora, e lascia il tuo sonno di morte, Adamo; alzati e ascolta la tua



Giovanni Baronzio, *Compianto sul Cristo Morto*, part. della tavola con la *Crocifissione*, 1330 ca., tempera e oro su tavola, Bologna, Pinacoteca Nazionale

Maestro di Montefiore (seguace di Giovanni Baronzio), *Crocifissione*, particolare della cuspidi, 1350 ca. tempera e oro su tavola, Montefiore, Chiesa di San Paolo

Francesco da Rimini (attr.), *Crocifissione*, particolare, 1330 ca., tempera e oro su tavola, Misano, Chiesa dell'Immacolata Concezione

Bitino da Faenza, *Crocifissione*, cuspidi di un polittico perduto, tempera e oro su tavola, Rimini, Collezione della Fondazione Cassa di Risparmio, in deposito presso il Museo della Città (particolare con il pellicano).



37. Vedi J. Lindsay Opie, *Il significato iniziatico delle icone pasquali*, tr. it. di C. Giannone, «Conoscenza Religiosa», VII, 2 (1975), La Nuova Italia, Firenze, pp. 169-174, 175 n. 8 e Id., *I sensi esoterici delle icone pasquali*, disegni di P. Grimshaw, «Conoscenza Religiosa», VII, 4 (1975), La Nuova Italia, Firenze, pp. 373-394, *passim*. Cfr. A. Giovanardi, *Il simbolismo dei monti gemelli nella pala di Giuliano da Rimini*, «L'Arco», II, 1 (2004), Fondazione Cassa di Risparmio di Rimini, pp. 44-49; Id., *L'Incoronazione della Vergine di Giuliano da Rimini come sintesi estetica e teologica*, «Parola e Tempo», IV, (2005), Guaraldi, Rimini, pp. 192-195; Id., *Il Mistero Pasquale nella Scuola Riminese del Trecento*, «Parola e Tempo», V, (2006), Guaraldi, Rimini, pp. 127-134; Id., *I simboli perenni nel «Dossale Corvisieri» di Giovanni Baronzio*, «L'Arco», IV, 3 (2006), Fondazione Cassa di Risparmio di Rimini, pp. 41-44; Id., *Il Mistero Pasquale in Giovanni Baronzio. La pittura riminese del Trecento tra Giotto e Bisanzio*, «La Nuova Europa», XVI, 3 (2007), La Casa di Matrona, Milano, pp. 45-49; Id., *Giovanni Baronzio pittore e «teologo» della Passione di Cristo*, «Parola e Tempo», VI, (2007), Verucchio (Rimini), Pazzini, pp.149-153.

38. Romano il Melode, *Inni sulla Natività*, cit., p. 270.

sposa [...]. Considera i prodigi: vedi come la donna non toccata da uomo guarisce la nostra ferita col frutto del suo seno». Le risponde Adamo: «Ora vedo un Paradiso nuovo: la Vergine che porta nel suo seno l'Albero della Vita, che i cherubini custodivano. E ho sentito, mia sposa, il soffio vivificante che fece del fango un essere vivente. Rin vigorito dal suo profumo, voglio andare da colei che dona il frutto della nostra vita, la Piena di grazia»³⁸. All'esegesi del testo pittorico di Simone concorre perciò una fitta stratificazione d'idee e d'immagini non risolvibili in un solo scritto: è un libro sacro che porta le chiose di molti «teologi», mentre quello di Bitino lavora sul piano della semplificazione, del riferimento implicito, della sobrietà. Se il simbolismo dei monti caro a Giuliano, Pietro, Giovanni Baronzio e ad altri pittori del Medioevo riminese lega Simone alla Scuola trecentesca, l'immagine del pellicano stringe quest'ultima sia al maestro bolognese dei Crocifissi, sia a Bitino da Faenza.



3. Il «nostro Pellicano»

Nella raffigurazione del *Lignum Vitae* di Tuscania, così come in quella del codice Laurenziano, o nell'affresco del Gaddi, oppure ancora nella tavola ferrarese di Simone, l'Albero è sormontato dal simbolo cristologico del Pellicano: lo stesso che ritroviamo in cima alle crocifissioni di Bitino, sia nel polittico Dragognetti De Torres, sia nel frammento dalla Fondazione. Anch'esso è un elemento ben inserito nella cultura riminese del Trecento: in alcune belle tavole di Giovanni Baronzio (che ci forniscono un compiuto precedente iconografico per il faentino), e nelle croci dipinte – quelle del Maestro di Montefiore, seguace del Baronzio, e di Francesco da Rimini – dove il pellicano è posto tra l'immagine ancora fortemente bizantina e romanica del *Pantokrator* e la targa con l'iscrizione derisoria e tragica del Salvatore: «INRI». Una colta tradizione patristica e monastica aveva interpretato alcuni versetti veterotestamentari in senso cristologico: «sono simile al Pellicano nel deserto»



(*Sal.* 102, 7); «[la terra] resterà deserta per tutte le generazioni [...] ne prenderà possesso il Pellicano» (*Is.* 34, 9-11); «[Il Signore] distruggerà Assur, farà di Ninive una desolazione, arida come il deserto [...] Anche il Pellicano albergherà nei suoi capitelli» (*Sof.* 2, 14). Il volatile che abita le più sconcertanti e maledette desolazioni è per sant'Agostino il simbolo della diversità e solitudine di Cristo, nato dal parto virginale, mentre Rabano Mauro (780 ca.-856) e Ugo di San Vittore (1096 ca.-1141), pur insistendo sullo stesso tema vi vedono anche l'emblema dell'eremitismo vissuto nel deserto, su modello di Mosè, dei profeti, del Battista e, soprattutto, dello stesso Redentore. Eucherio di Lione, (380-450 ca.) infatti, scrive: «Il Pellicano è Cristo, Signore della passione, o un santo eremita»³⁹. Ma su questi temi scritturistici si era già innestata, a partire dal II secolo, una complicata 'fiaba zoologica', secondo cui i pellicani – animali ch'èppure amano moltissimo i figli – finiscono con l'uccidere la propria nidata per difendersi dagli assalti di quest'ultima che, affamata e avida, ferisce il volto dei genitori; successivamente, però, ne provano una tale compassione da piangere i pulcini per ben tre giorni e da portare la madre (o, in altre versioni, il padre) ad aprirsi il fianco, durante il terzo giorno, al fine d'inondare col sangue vivificante il corpo dei piccoli morti e resuscitarli. Questa leggenda dal sapore schiettamente cristologico e pasquale, narrata in bestiari bizantini, latini e volgari, ha ispirato le più suggestive meditazioni teologiche di Epifanio di Salamina (315 ca.-403), di Ugo di San Vittore, di Tommaso d'Aquino (1225-1274), di Dante Alighieri (1265-1321) e persino dell'eretico anti-dantesco Cecco d'Ascoli (1269-1327)⁴⁰. I pittori riminesi e con essi Bitino da Faenza sembrano richiamarsi al significato cosmico espresso dall'Aquinate, non a caso, nell'*Ufficio del Santo Sacramento*: «Pellicano, pieno di bontà, o Signore Gesù, / lavate nel vostro sangue i nostri peccati / una goccia è sufficiente per cancellare / tutte le nefandezze del mondo»⁴¹. E difatti il volatile che s'apre il fianco, dipinto sopra il Cristo in Croce rende più eloquente il simbolismo battesimale ed eucaristico del sacrificio cruento del Figlio di Dio. Ce lo conferma un bel passo di Ugo di San Vittore, evocante la leggenda sopra riassunta: «Noi abbiamo colpito il nostro Dio sul viso, l'abbiamo rinnegato. E nonostante ciò egli ha inviato suo Figlio al supplizio: la lancia del soldato ha trafitto il fianco da dove sono usciti l'acqua e il sangue che sono serviti per la nostra redenzione. L'acqua è la grazia del battesimo e il sangue ciò ch'Egli ci ha dato da bere per la remissione dei nostri peccati»⁴². Da questa fitta trama sapienziale sorge il riferimento della *Commedia* dantesca all'Ultima Cena – o Cena mistica, in quanto rito della Comunione – dove il Redentore, sul cui seno riposa il capo del giovane san Giovanni, è detto il «nostro Pellicano» (*Paradiso*, XXV, 112-114). L'apostolo ed evangelista, sempre presente nell'iconografia medioevale della passione, è «di su la Croce al grande ufficio eletto», cioè viene chiamato a sostituire Gesù come figlio di Maria; e tuttavia il denso, sintetico linguaggio dantesco, modellato su quello liturgico, sembra far riferimento all'ufficio eucaristico istituito ed esemplato nella Cena sopra ricordata, e inoltre possiede un sottile sapore d'iniziazione mistagogica all'arcano liturgico della Comunione. In modo non troppo diverso, anche le Maddalene raffigurate da Bitino ai piedi del braccio verticale della Croce (nei suoi predecessori ci possono altrimenti trovare

39. Su queste fonti vedi A. Cattabiani, *Volario. Simboli, miti e misteri degli esseri alati: uccelli, insetti, creature fantastiche*, Mondadori, Milano, 2000, pp. 155-162. Sul passo di Eucherio, vedi p. 545, n. 103.

40. Cecco d'Ascoli, *Acerba*, VI. Cfr. J. Baldock, *Simbolismo cristiano*, cit., p. 135; J. C. Cooper, *Enciclopedia illustrata dei simboli*, cit., p. 222; H. Biedermann, *Dizionario dei simboli*, cit., pp. 384-385; J. Chevalier e A. Gheerbrant (a cura di), *Dizionario dei Simboli*, cit., II, p. 196.

41. Tommaso d'Aquino, *Ufficio del Santo Sacramento*, l'inno *Adoro Te*.

42. Passo riportato da A. Cattabiani, *Volario*, cit., p. 162.



Carlo Crivelli, *Madonna della candeletta*, tempera su tavola, 1490, Galleria di Brera, Milano.

santi frati e monaci, fondatori di ordini, donatori, committenti) sono una rappresentazione dell'*eros* eucaristico, del desiderio appassionato di assumere in se la Vita del Verbo sacrificato, di abbracciarlo con voluttà, di berlo ed esserne inondati, di assumere la linfa dell'*Arbor* o *Lignum Vitae*. Sulla sommità della pianta cruciforme il pellicano affianca o sostituisce le raffigurazioni del Cristo come *Pantokrator* o Risorto, del *Logos* vittorioso e intemerato, cioè del Figlio nel suo aspetto eterno ed inviolabile, sottolineando così la perennità originaria e sorgiva del Sacrificio liturgico, dell'«Agnello sgozzato fin dalla fondazione del mondo» (Ap. 13, 8), per cui, come sostiene il benedettino Berengaud (IX sec.), la morte del Cristo è da sempre prefigurata nei diversi riti di tutti i sacrifici religiosi che hanno preceduto l'Incarnazione della Parola divina⁴³. Ancora in età barocca, il mistico Angelo Silesio (1624-1677) scrive, con implicito riferimento alla contemplazione di un'immagine dipinta: "Risvegliati cristiano morto e guarda: il nostro Pellicano ti annaffia del suo sangue e dell'acqua del suo cuore. Se tu la ricevi sarai all'istante vivo e vegeto"⁴⁴. Forse, anche grazie a Bitino, nonno del belliniano Lattanzio, questa sapienza iconografica e iconologica medioevale, in una sorta di *traditio* adriatica si comunicherà al risascimento veneziano fino al *Lignum Vitae* di un veneto d'origini albanesi, Luca Antonio Busati, attivo a Treviso e Faenza fra il 1509 e il 1539 e in altre città del Veneto e dell'Emilia-Romagna. Lo strepitoso dipinto, custodito nella Basilica di Sant'Antonio a Padova, unisce al simbolo del pellicano la metafora dell'Albero della Vita, distribuito in dodici rami raffiguranti altrettanti profeti del mistero cristologico. Eppure il frammento del faentino proprio nell'essere tavola di legno, scavata per accogliere la preparazione in gesso – la stuccatura – e quindi memoria della culla e del sepolcro del Verbo incarnato, è, nella sua stessa struttura materiale, nel simbolismo geometrico del triangolo, nel suo gotico slancio verso il cielo, un più segreto riferimento all'*Arbor*, quale immagine cosmica del mistero eucaristico. La *muta eloquentia* di questo lessico insieme esplicito e cifrato è offerto in Bitino «con una grazia ingenua e un colore incantevole, in forme semplici e persuasive, degne di un Beato Angelico arcaico e paesano»⁴⁵. Una limpidezza in cui è stato racchiuso una sorta di messaggio nella bottiglia – l'immensa

eredità sapienziale, insieme tecnica e teologica, dell'arte medioevale matura – che, proprio come nel caso dell'“angelico” fra Giovanni da Fiesole (1395 ca. – 1455), sarà trasmessa al Rinascimento anche grazie al più oscuro Bitino.

4. I frutti dell'Arbor: la *Madonna della pera* di Cesena

Confrontata con il bell'affresco sanmarinese dell'*Adorazione dei Magi* – opera che la critica concorda nell'attribuire a Bitino da Faenza – non mi sembrerebbe così aleatoria l'indicazione del maestro faentino quale autore della raffinata “icona” della *Madonna della pera*, custodita nella Pinacoteca Civica di Cesena e di provenienza ignota⁴⁶. Se non che l'acuto sguardo della Tambini, con raffronti attentissimi e argomenti convincenti, ha recentemente spostato la genesi del dipinto nell'ambito dell'anonimo Maestro di Cellino Atanasio (comune situato in provincia di Teramo). L'accostamento al polittico della *Madonna col Bambino*, conservato al Museo Nazionale de L'Aquila, mi sembra piuttosto convincente⁴⁷. In più la tavola cesenate, con il suo gusto eletto e minuzioso, la soverchia attenzione per la punzonatura del fondo oro, dovrebbe giustificare un troppo rapido impennarsi dell'estetica di Bitino, verso altezze e dolcezze incorporee prima solo accennate nel suo lavoro, certamente più ligio a un ideale di antica contenutezza greco-giottesca. E, tuttavia, l'evocazione del nome di Jacobello del Fiore, con quelli di Michele Giambono (ca. 1400-1462) e Gentile da Fabriano (1375 ca.-1427) tra i numi tutelari della poetica del Maestro abruzzese, rimanda allo stesso universo stilistico e figurativo di Bitino, nel momento dello sfumato passaggio dall'adesione convinta al linguaggio sobrio ed eloquente della Scuola Riminese del Trecento (quello recuperato con erudita decisione nella *Crocifissione* della Fondazione e nel polittico dell'*Incoronazione Dragonetti de Torres*), alle finezze narrative schiettamente gotiche, benché venate di colti arcaismi e di un originale realismo, del polittico riminese con le *Storie di San Giuliano* e il buon fresco di San Marino. A differenza di altre opinioni l'*Adorazione dei Magi* e il polittico riminese, mi sembrano fortemente intenzionati a sposare una vocazione narrativa con un altrettanto deciso intento decorativo che traspare limpido e prezioso negli abiti – persino nelle loro più minute pieghe – e nell'eleganza degli edifici. Il pittore faentino-riminese e l'anonimo abruzzese se devono ben essere distinti, come singole individualità artistiche, non lo possono affatto per ciò che concerne la sapienza artigianale, l'educazione formale, il linguaggio simbolico che li apparenta tra loro e li lega entrambi, indissolubilmente, alla sofisticatissima cultura pittorica veneto-adriatica. Tanto che, qualora si confermasse la puntuale, documentata cesura della Tambini, non mi sembra folle azzardare una reciproca conoscenza dei due “dipintori”, un accostarsi diretto della loro arte, in quello stretto e denso circolo storico-geografico che è l'immaginario sacro adriatico al passaggio tra XIV e XV secolo. Non a caso, gli elementi di gusto emiliano evidenziati con precisione dalla storica dell'arte per il Maestro di Cellino Atanasio, non sono del tutto assenti nell'opera di Bitino se, soprattutto, si paragonano i suoi esordi trecenteschi “riminesi” con alcuni esiti stilistici e iconografici di area bolognese a cui si è sopra accennato e che, di per sé, segnano fasciose orditure tra la costa romagno-

43. Berengaudus, *Expositiones super septem visiones libri Apocalypsis*, ad loc.

44. Passo cit. in J. Chevalier e A. Gheerbrant (a cura di), *Dizionario dei simboli*, cit., II, p. 196

45. P. G. Pasini, *Arte e storia della Chiesa riminese*, Skirà, Milano, 1999, pp. 50-51

46. O. Pieraccini, *La Pinacoteca Comunale di Cesena*, Silarte, Cesena, 1984, pp. 38-39; A. Tambini, *Pittura dall'Alto Medioevo al Tardo Gotico*, cit., pp. 126-127.

47. A. Tambini, *La quattrocentesca «Madonna della pera» di Cesena*, «Studi Romagnoli», L. (1999), Stilgraf, Cesena, pp. 221-236 ed Ead., *Bitino da Faenza a Rimini*, cit., pp. 11-12.

Maestro di Cellino Atanasio (o ambito di Bitino da Faenza?), 1400 ca.,
Madonna della pera, tempera e oro su tavola, Cesena, Pinacoteca Civica.



lo-marchigiana e l'entroterra felsineo. La diffusione, se non la dispersione di queste tavole lungo il lido e il contado testimoniano a favore dei silenziosi "conversari" che s'instaurano tra artisti e pitture, troppo spesso letti alla luce di correnti e scuole severamente differenziate, iscritti in rigide nicchie stilistiche e formali, per cui poco si tiene conto dei non rari movimenti di opere e dei frequenti viaggi di artisti, adusi a spostarsi – per ragioni di lavoro e conoscenza – ben più di quel che oggi si crede. In tal senso anche gli errori attributivi che hanno dato la tavola cesenate, di volta in volta, a Gentile, Jacobello, Bitino o alla scuola di quest'ultimo segnano anche involontariamente una serie di sensatissimi percorsi ermeneutici. Per rubare il titolo alla celebre raccolta di saggi del filosofo Martin Heidegger, questi camminamenti dell'esegesi storico-critica sono autentici *holzwege*, sentieri interrotti, di cui occorre tenere conto e non tanto per far l'elenco di attribuzioni passate ma per rileggere le motivazioni profonde che le hanno ispirate, il cui eventuale errore è comunque un fecondo "errare" intorno e dentro al pensiero segreto dell'immagine. Anche la prima ma poi abbandonata convinzione della Tambini riguardante la *Madonna della pera* («Collochiamo pertanto l'opera nell'ambiente di Bitino, agli inizi del 1400 circa») ⁴⁸, con il riferimento all'«ambiente», lascia spazio a margini esegetici che superano l'indagine puramente attribuzionista. A seguire tutta la trama del tappeto si coglie l'appartenenza squisita di queste aree al pre-Rinascimento gotico, che si potrebbe ascrivere a quello che Federico Zeri chiama pseudo-Rinascimento ⁴⁹ e che, sotto altri punti di vista, è un vero e proprio contro-Rinascimento, una riproposizione di temi, valori e significati patristici e medioevali in forma nuova, come sarà poi nell'umanesimo mistico del Beato Angelico, erede della pittura monastica ortodossa, dei maestri italiani "primitivi" del Duecento e del Trecento, dell'estetica domenicana ma anche francescana ⁵⁰. È, difatti, l'anticipo di quel linguaggio della "dissomiglianza simbolica" per cui Georges Didi-Hubermann identifica in fra Giovanni da Fiesole, l'iniziatore di una rinascenza estatica, diversa ma non scissa da quella tragica di Masaccio e di Piero ⁵¹. Non per nulla Pasini, come s'è visto, ha paragonato l'atmosfera devota della pittura di Bitino a quella dell'Angelico ⁵², e il Maestro di Cellino Atanasio non mi sembra lontano da questa aura insieme arcaica e nuova dove «l'evento storico e il segno eterno si compenetrano» ⁵³. Il lessico di entrambi assimila le raffinate tecniche della più recente pittura bizantina d'icone – mediata da maestri veneti ed emiliani, romagnoli e marchigiani –, perpetuandone con una certa vaghezza l'intento ieratico e il fascino devozionale, eppure ne abbandona l'essenza strutturale d'immediato, semplice simbolo noetico e teologale, per approdare a un'estetica sottilmente gotica e cortese, trapunta di più indirette metafore visive, di suggestive allegorie sacre nascoste sotto il complesso *rebus* di forme vegetali e animali. E, difatti, resta da puntualizzare il significato di quel frutto – la pera – per cui l'autore della tavola cesenate si è fatto portatore di una più antica *traditio* trecentesca (e ciò più che allontanarlo lo avvicina a Bitino). Una filiazione che trova il suo più illustre precedente nella *Madonna della pera* di Paolo Veneziano (doc. 1333-

48. A. Tambini, *Pittura dall'Alto Medioevo al Tardo Gotico*, cit., p. 127.

49. Vedi F. Zeri, *Rinascimento e Pseudo-Rinascimento*, in G. Previtali e F. Zeri (a cura di), *Storia dell'arte italiana*, Parte II, Volume I, Einaudi, Torino, 1983.

50. Cfr. T. Verdon, *L'arte sacra in Italia*, Mondadori, Milano, 2001, pp. 139-145.

51. G. Didi-Huberman, *Beato Angelico. Figure del dissimile*, tr. it. di P. Peroni, Leonardo, Milano, 1991; cfr. V. Zabughin, *Storia del Rinascimento Cristiano in Italia*, a cura di E. Carrara, Treves, Milano, 1924, pp. 182-186.

52. P. G. Pasini, *Arte e storia della Chiesa riminese*, cit., pp. 150-151.

53. T. Verdon, *L'arte sacra in Italia*, cit., p. 145.

54. Cfr. F. Pedrocchi, *Paolo Veneziano*, Alberto Maioli, Venezia, 2003, pp. 93-97, 176-177; Id., *Paolo Veneziano. Madonna in trono col Bambino e otto angeli* (scheda), in G. Gentili e A. Marchi (a cura di), *Arte per mare. Dalmazia, Titano e Montefeltro dal primo Cristianesimo al Rinascimento*, catalogo della mostra di San Leo (Rimini) e della Repubblica di San Marino, Silvana, Milano, 2007, pp. 113-115; C. Schmidt Arcangeli, *Polittico* (scheda), ivi, pp. 115-117; Ead., *Bottega di Paolo Veneziano. Polittico* (scheda), in F. Flores d'Arcais e G. Gentili (a cura di), *Il Trecento adriatico. Paolo Veneziano e la pittura tra Oriente e Occidente*, catalogo della mostra di Rimini, Silvana, Milano, 2002, pp. 170-171; A. Marchi, *Paolo Veneziano. Madonna della pera* (scheda), in M. Mengozzi (a cura di), *Honorificentia Populi Nostri. Maria nella tradizione, nell'arte, nella pietà popolare della Diocesi di Cesena-Sarsina*, Cassa di Risparmio di Cesena, 1988, pp. 113 (fig. 58), 138-139.

55. P. G. Pasini, *Una Madonna tedesca a San Marino*, «Romagna Arte e Storia», VIII, 22 (1988), Rimini, pp. 31-35; Id. (a cura di), *La bottega dei Coda e il polittico di Valdragone*, catalogo della mostra di Valdragone (Repubblica di San Marino), Museo di Stato, RSM, 2008; A. Giovanardi, «Belliniani in Romagna». *Benedetto e Bartolomeo Coda nell'arte sacra del primo Cinquecento*, «L'Arco», VI, 1 (2008), Fondazione Cassa di Risparmio di Rimini, pp. 32-34.

56. H. Bidermann, *Enciclopedia dei simboli*, cit., p. 388.

57. A. Tambini, *La quattrocentesca «Madonna della pera» di Cesena*, cit., p. 228.

58. P. G. Pasini, *Una Madonna tedesca a San Marino*, cit. p. 32, A. Marchi, *Paolo Veneziano. Madonna della pera* (scheda), in M. Cellini (a cura di), *Imago Virginis. Dipinti di iconografia mariana nella diocesi di Cesena-Sarsina dal XIV al XVIII secolo*, catalogo della mostra di Cesena, Pinacoteca Comunale di Cesena, 1988, p. 12.

59. Cfr. J. Chevalier e A. Gheerbrant (a cura di), *Dizionario dei simboli*, II, cit., p. 203; H. Bidermann, *Enciclopedia dei simboli*, cit., p. 388.

1362), custodita sempre a Cesena, al Museo Diocesano, replicata in "miniatura" nel piccolo polittico di Spalato da un epigono di Paolo (a meno che non si tratti di un fiore)⁵⁴ e poi "immillata" nelle pitture di Federico Tedesco (not. 1395-1424), Carlo Crivelli (ca. 1430-1495), Antonio e Alvise Vivarini (risp. ca. 1420-1483 e 1445 ca.-1505), Giovanni Bellini, e in operette puramente devozionali come la povera teletta di Valdragone della Repubblica di San Marino, incastonata nella sontuosa pala tardo-rinascimentale di Bartolomeo Coda (not. 1524-1565)⁵⁵ e segno di quell'attenzione per l'emblema altrimenti testimoniato nell'Europa del nord da Albrecht Dürer (1471-1528) e da Luca di Leyda (1494-1533). Se poi si amplia il discorso sulla generica donazione di frutti simbolici (uva, pesche, ciliegie, fichi, melograne, e più generici pomi che è lecito intendere come mele) il "catalogo" iconografico si amplia a dismisura fino a comprendere – solo per citare alcuni artisti non troppo distanti da Bitino e dal Maestro di Cellino Atanasio – le favolose tavole di Paolo custodite al Louvre e a Roma, Catarino Veneziano (doc. 1362-1390), Gentile da Fabriano, e ancora Crivelli e artisti della cerchia di Jacobello del Fiore e di Michele Giambono. Per questi motivi è necessario analizzare il significato della pera in sé e, poi, il suo più generico valore simbolico di dono e nutrimento. Dagli esiti di scavi archeologici effettuati in Asia si deduce chiaramente come questo fosse conosciuto almeno da duemila anni prima di Cristo, sia dalle civiltà mesopotamiche che da quelle dell'Europa sud orientale. La pera, già citata da Omero è sacra a Era (e Giunone) nonché ad Afrodite (quindi a Venere), e non a caso a Pomona ("signora dei frutti")⁵⁶. Proprio grazie al suo sapore zuccherino, nel passaggio alla cultura cristiana, la pera viene spesso paragonata alla soavità della Madre di Dio⁵⁷: esiste, in effetti, un tipo di pera (e forse più d'uno), d'origine sconosciuta, che, maturando intorno all'otto di settembre, giorno consacrato alla Natività della Vergine, è anche detta «pera della Madonna». Si è inteso il frutto delle tavole cesenati come segno dell'amore che l'Altissimo nutre per l'umanità o quale *imago* della piena maternità della Vergine⁵⁸. E infatti, la forma della pera, allargata in basso, ricorda una figura muliebre dall'ampio, capiente bacino: è un'evocazione dell'attrattiva erotica femminile, che la lega ai poteri seduttivi di Afrodite, ma anche un evidente riferimento alla fertilità sacrale, alla prosperità di terre benedette dalle dee romane Giunone e Venere Pomona⁵⁹. Attributi che erediterà successivamente la Madre di Dio – terra del Cielo, pomario dello Spirito – soprattutto nelle raffigurazioni bizantine della *Vergine del Segno* o *Platytera* oppure in quelle occidentali della *Madonna gravida* o *dell'Aspettazione del parto*. Anna Tambini e, più recentemente, Chiara Frugoni – che seguono entrambe Mirella Levi D'Ancona – vedono nel pomo mellifluo un attributo dell'amore materno della Vergine, o una metafora viva dell'espressione «fructus ventris tui», cioè il Figlio pronto al Sacrificio⁶⁰. Quest'ultimo significato mi sembra il più efficace e coerente in quanto risponde all'orizzonte metaforico dischiuso dai maestri cristiani che sono stati menzionati e secondo cui Maria è il virgulto da cui germoglia il frutto di Cristo:

Paolo Veneziano, *Madonna in trono col Bambino*, scomparto centrale di trittico, tempera e oro su tavola, Parigi, Museo del Louvre.



60. A. Tambini, *La quattrocentesca «Madonna della pera» di Cesena*, cit., p. 228; C. Frugoni, *La voce delle immagini. Pillole iconografiche dal Medioevo*, Einaudi, Torino, 2009, pp. 260-262, 295 (n. 58); M. Levi D'Ancona, *The Garden of the Renaissance. Botanical Symbolism in Italian Painting*, Leo Olschki, Firenze, 1977, pp. 296-299.



Giovanni Bellini, *Madonna della pera*, olio su tavola, 1485-1490 ca., Bergamo, Accademia di Carrara.

anche Bernardo di Chiaravalle (1090-1153) nei suoi *Sermoni* esalta la dolcezza di tale *fructus* carnale e spirituale⁶¹. Ligio a questa ispirazione Bellini, nelle *Madonne col Bambino* di Bergamo e Philadelphia, porrà la pera sulla balaustra che separa Cristo infante e la Vergine Maria da chi li contempla: il sacro discrimine può ben assumere la valenza di un altare su cui il dolce pomo, depresso come un'offerta votiva antica, rimanda al sacrificio eucaristico e alla piena identificazione cristologica. In questo senso, se con la *Madonna della candeletta* di Crivelli pera e mela, compresenti, verranno già sdoppiati di senso (salvifico il primo, peccaminoso il secondo)⁶² non credo sia lecito, al passaggio dal Tre al Quattrocento, applicare questa dicotomia in modo netto. In Paolo Veneziano i due frutti sembrano assumere, pur con diverse sfumature, una funzione simbolica simile; non a caso Bernardo interpreta il Cristo anche come il «melo tra gli alberi delle foreste» della Scrittura (*Ct.* 2, 3) e lo identifica con l'Albero della Vita (*Pr.* 3, 18)⁶³; Eucherio di Lione parla dei pomi come dei frutti della virtù dei Santi di cui occorre nutrirsi e definisce le mele come segno delle giuste azioni e dei retti costumi, profumate di buona fama⁶⁴. Se il frutto del melo è spesso inteso come emblema del peccato (*malus* ossia *malum*), Ambrogio, tuttavia, paragona Cristo inchiodato alla croce a una mela che pende dall'albero e che emana l'aroma della redenzione⁶⁵. Lo scambio di frutta tra la Vergine e il Bambino sembra alludere sia all'assunzione gravosa da parte di Cristo della nostra umanità (e ciò coerentemente col nutrimento ch'egli riceve dalla Madre da cui ha avuto la carne), sia alla donazione di sé come frutto di vita eterna. Certo è che come la mela, anche la pera può possedere tradizionalmente valenze negative e peccaminose: ma a questa possibilità vuole forse ovviare la curiosa posizione capovolta del frutto nelle mani della Madonna, così come è rappresentata nelle due tavole cesenati e più in generale negli epigoni di Paolo Veneziano nonché in molti altri maestri romagnoli, veneti o nordici, pazientemente rintracciati dalla Tambini⁶⁶. Mi piace pensare che il frutto ribaltato, tenuto in modo da essere addentato, non sia una casualità, un capriccio del pittore, ma possa esprimere il rovesciamento del pomo della caduta in cibo di vita eterna. Cristo accoglie il frutto del peccato e lo trasforma in vivanda di salvezza⁶⁷: il pomo, dicono gli storici del simbolismo religioso dietro ai Padri della Chiesa, è sempre uno strumento della scienza sacra; è il prodotto dell'Albero della Conoscenza del Bene e del Male quanto quello dell'Albero della Vita: conduce al sapere distintivo che provoca la caduta o alla sapienza unitiva che conferisce l'immortalità⁶⁸. Se la Vergine ha rovesciato il destino di Eva, anche il frutto del peccato è ora trasfigurato in quello della salvezza; e così Adamo, scrive Bernardo, deve tramutare l'accusa di essere stato indotto dalla sposa al morso del pomo fatale (*Gen.* 3, 12) in un canto in lode di Maria, nuova Eva: «O Signore la donna che mi hai posto accanto mi ha nutrito del frutto benedetto [...] mi ha dato dell'Albero della Vita e io ne ho mangiato, e fu per la mia bocca più dolce del miele perché con esso Tu mi hai ridonato la Vita»⁶⁹.

61. Bernardo di Chiaravalle, *Sermoni sul Cantico dei Cantici*, XLVIII, 3-8, ed. it. a cura di D. Turco, Vivere, Roma, 1982, II, pp. 42-48.

62. Cfr. C. Frugoni, *La voce delle immagini*, cit., pp. 260-262.

63. Bernardo di Chiaravalle, *Sermoni sul Cantico dei Cantici*, XLVIII, 5, cit., p. 44.

64. Eucherio di Lione, *Formule dell'intelligenza spirituale (Liber formularum spiritalis intelligentiae)*, a cura di E. Bruno, presentazione di E. Bianchi, Leone Verde, Torino, 1998, pp. 64, 67-68.

65. M. Lurker, *Dizionario delle immagini e dei simboli biblici*, cit., p. 88.

66. A. Tambini, *La quattrocentesca «Madonna della pera» di Cesena*, cit., pp. 222-224, 227, figg. 2-3.

67. M. Lurker, *Dizionario delle immagini e dei simboli biblici*, cit., p. 88.

68. J. Chevalier e A. Gheerbrant (a cura di), *Dizionario dei simboli*, II, cit., pp. 236-237; A. Giovanardi, *L'iconografia di san Nicola in Paolo Veneziano. Ermeneutica di una presenza simbolica*, «Parola e Tempo», V, (2006), Guaraldi, Rimini, p. 384.

69. Bernardo di Chiaravalle, *Sermoni per le feste della Madonna*, a cura di G. Picasso, tr. it. di L. Scanu e L. Magnabosco, Paoline, Milano, 1990, pp. 63, 124.

La cultura artistica riminese ai tempi di Bitino*

Angela Marcатели

Laureata in Conservazione
dei Beni Culturali

* Il testo, rivisitato, è un estratto della mia tesi di laurea, A. MARCATELLI, *La pittura a Rimini agli inizi del '400: la personalità di Bitino da Faenza*, discussa con il Prof. Alessandro Marchi presso l'Università di Bologna, Facoltà di Conservazione dei Beni Culturali, nell'anno accademico 2004-2005.

1. Per il regesto completo si veda O. DELUCCA, *Artisti a Rimini fra Gotico e Rinascimento. Rassegna di fonti archivistiche*, Rimini, 1997.

2. S. REMEDIA, "Gli aspetti politici, economici ed istituzionali del governo di Carlo: considerazioni sulle fonti d'archivio", *La Signoria di Carlo Malatesta*, a cura di A. FALCIONI, Rimini 2001, p. 51.

3. Per conoscere le pesanti conseguenze in cui si trovarono i riminesi si consultino le "Cronache malatestiane del secolo XV" in J. LARNER, *Signorie di Romagna. La società romagnola e l'origine delle signorie*, London 1965, ed. it. Bologna 1972, a p. 205. Utile anche la lapide visibile presso il Tempio Malatestiano, che ci informa che in 5 mesi furono sepolte solo nel cimitero di San Francesco 2400 persone.

4. Come afferma A. MARCHI (v. "L'Arte: il Trecento", in *Storia Illustrata di Rimini*, vol. III, Milano 1990, p. 861), la causa principale è da attribuire alla coeva generazione di artisti che non riuscì più ad eguagliare lo stesso "... spirito originale..." dei grandi maestri, cosicché la sua produzione risultava una semplice ripetizione di modelli tradizionali.

5. La città adriatica ebbe un primo impatto con il gusto avignonese nel 1323, quando si celebrò il matrimonio tra Galeotto I ed Elisa de la Vilette, nipote del legato pontificio della Marca. È presumibile che il suo corredo fosse ricco di opere e suppellettili provenienti dalla sua terra di origine.

Quale sviluppo – situazione artistica riminese accolse Bitino quando vi giunse dalla natia Faenza?

Questa è la domanda che ci si pone quando ci si imbatte in Bitino da Faenza, e questo perché a Rimini si trovano sia i primi (e al momento unici) documenti d'archivio che ci dimostrano la sua esistenza tra il 1398 e il 1422¹, sia la sua unica opera autografa, il *Polittico di San Giuliano* nell'omonima chiesa, datato 1409.

I vari studi che si sono succeduti nel tempo sull'argomento (a partire dal Longhi e dallo Zeri, per arrivare alla Tambini e al Marchi) hanno notevolmente accresciuto il catalogo e affermato che la sua matrice culturale è da ricercarsi all'interno di quella che è la grande scuola riminese del Trecento. Su questa base Bitino inserisce le novità artistiche della sua epoca, tra cui quelle della cultura adriatico-veneta, che giungono a Rimini attraverso le normali vie della committenza signorile e che gli consentono di arricchire nel miglior modo possibile il suo stile.

In questo breve articolo si vogliono enumerare le opere presenti e quindi le tipologie artistiche che hanno influenzato il nostro Bitino, rendendolo artista pacato e interprete della quotidianità, in " un quarantennio di stabilità politica e di sostanziale prosperità economica, in un periodo turbinoso funestato da guerre, carestie, pestilenze e altre calamità naturali " ²

Per questo è bene analizzare la situazione in due distinti momenti, ossia la Rimini della seconda metà del Trecento e la Rimini degli inizi del Quattrocento.

La situazione artistica riminese della seconda metà del Trecento: le opere presenti.

Se nella prima metà del Trecento Rimini è riconosciuta come un centro produttivo importante grazie alla presenza della Scuola Riminese del Trecento, altrettanto non si può dire della seconda metà del secolo.

È risaputo che dopo il 1348 le botteghe artistiche presenti non riescono più a essere così fiorenti, sia per cause storiche (l'epidemia di peste nera³) sia interne allo stesso movimento riminese⁴, e quindi i committenti sono "costretti" a importare sia opere che maestranze dai centri artistici limitrofi, Venezia e Bologna su tutti. Un ulteriore colpo alle maestranze locali è dato dalla presenza in città di tavole che diffondono il nuovo linguaggio gotico, già pienamente apprezzato e approvato dalle grandi corti italiane.

Possiamo ritenere la committenza del cardinale Gozio de Battagli uno di questi casi. Nel suo testamento (1345) l'alto prelato dispone che la cappella sepolcrale, da lui fatta erigere in San Francesco, sia decorata con un polittico in otto scomparti con figure di santi proveniente da Avignone⁵, città in cui risiedeva da tempo. È noto che una pala simile era già stata precedentemente inviata dallo stesso Battagli, e si trovava in una cappella della chiesa di Sant'Agnese, ma purtroppo nulla di tutto ciò ci è giunto.

L'opera che apre letteralmente le città romagnole al "commercio artistico" è la splen-



Fig. 1 – PAOLO VENEZIANO: *Madonna della Pera*, tempera su tavola trasferita su tela, 122 x 77, Cesena, Museo diocesano.

6. Il Maestro di Montefiore fu uno dei pochi pittori locali sopravvissuti alla peste nera. Rimase a Rimini a continuare la propria arte, mentre altri decisero di emigrare, soprattutto verso Veneto, Trentino e Croazia.

7. Fino agli anni '80 l'opera apparteneva ai conti Rivetti di Biella (da cui il nome), successivamente è stata venduta tramite asta Finarte e se ne sono perse le tracce. È stata menzionata per la prima volta da G.B. CAVALCASELLE, che la vide presso la chiesa riminese di Santa Croce e la ritenne di un seguace della maniera gottesca, nel secondo volume della *Storia della pittura in Italia* (Firenze 1887, p. 68). F. ZERI, "La posizione di Bitino da Faenza", in *Diari di lavoro 2*, Einaudi, Torino 1976. È da ricordare che quest'opera, per un banale errore di stampa, venne considerata di Bitino da Faenza. Infatti, nel 1988 l'articolo di cui sopra venne ripubblicato nella raccolta *Giorno per giorno nella pittura: scritti sull'arte dell'Italia settentrionale del Trecento al primo Cinquecento* e nella didascalia della riproduzione fotografica venne posto il nome di Bitino da Faenza: da qui l'errore passò poi negli studi successivi.

didata *Madonna della Pera* di Paolo Veneziano (fig. 1), conservata a Cesena e datata 1347. Ancora oggi non si può che rimanere affascinati dal tono sfarzoso della tavola, dalla preziosità delle vesti, dai colori vivaci e corposi, dall'eleganza dei gesti. È presumibile quindi che il suo arrivo abbia già allora suscitato nella società malatestiana un forte apprezzamento, facendo delle opere provenienti da Venezia le più apprezzate dai committenti. Per capire l'impatto che suscitò all'epoca, basta metterla a confronto con una delle poche tavole attribuite alla scuola riminese del secondo Trecento che ci è giunta, il *Polittico con Crocifissione* del Maestro di Montefiore (fig. 2): la semplice analisi visiva ci fa comprendere il livello di altissima qualità a cui sono giunti Paolo Veneziano e la scuola veneziana, e i limiti del maestro riminese⁶.

Possiamo ammirare solo altre due tra le numerose tavole veneziane che sono giunte nel territorio riminese.

La prima, del 1375, è la *Madonna della mela* firmata da Catarino Veneziano (Catarino di Marco da Venezia) (fig. 3). La tavola è stata eseguita per la chiesa di Pietracuta ed è ora conservata presso il Museo diocesano di Arte Sacra di San Leo. Si può notare un sapore tipicamente veneto - bizantino per via del fondo rosso già noto alle botteghe dei crocisti, ma è particolare e apprezzabile dal punto di vista della cromia.



Fig. 2 – MAESTRO DI MONTEFIORE: *Polittico con Crocifissione e Santi*, tempera su tavola, 101 x 157, Museo della Città, Rimini.

Fig. 3 – CATARINO VENEZIANO
(Catarino di Marco da Venezia):
Madonna della Mela,
tempera su tavola, 79 x 58, San Leo,
Museo diocesano di Arte Sacra.



La seconda è di tutt'altro impatto visivo e qualitativo. Si tratta del *Polittico di Santarcangelo* di Jacobello di Bonomo (fig. 4), datato 1385. Colpisce l'uso di colori smaglianti e vivi, lo stile estremamente elegante e di gusto gotico-cortese delle figure dei Santi, oltre all'importanza scenica della cornice, riccamente intagliata e dorata.

Seppur andate perdute nel corso dei secoli, è bene menzionare le seguenti opere in quanto sicuramente ammirate e studiate dallo stesso Bitino: il polittico dei maestri Andrea e Giovanni da Venezia (1388) documentato fino al XVII secolo sull'altare maggiore della chiesa di Sant'Agostino (accanto agli affreschi del Trecento riminese), e il *Polittico Rivetti* (fig. 5) attribuito dallo Zeri a un anonimo Maestro veneziano del 1380⁷.

Importanti, perché direttamente partecipi alla for-

Fig. 4 – JACOBELLO DI BONOMO:
Polittico con Madonna e Bambino,
Santi e Crocifissione,
Santarcangelo, Musas.



Fig. 5 – ANONIMO PITTORE di cultura emiliano-veneziana
del 1380: *Polittico Rivetti*, Collocazione sconosciuta.

8. Nei suoi ultimi studi A. DE MARCHI lo ha individuato nel pittore dalmata Biagio di Luca di Banic di Zara:

“ Per un riesame della pittura tardo gotica a Venezia: Niccolò di Pietro e il suo contesto Adriatico”, in *Bollettino d'Arte*, LXXII, n° 44-45, 1987, p. 25.

9. Purtroppo questi lacerti, dopo essere stati staccati dalla loro sede originaria (A. Marchi li ritiene essere stati eseguiti per la cappella del campanile,) sono andati perduti. Rimangono solo le fotografie utilizzate dal Brandi per il suo *Catalogo della pittura riminese del Trecento*, dell'omonima mostra del 1935.

mazione culturale del nostro pittore, sono i due lavori eseguiti per committenti locali dal Maestro di Elsino⁸, pittore veneziano della fine del Trecento: gli affreschi della chiesa dei Servi⁹ e il *Polittico* ora conservato presso la National Gallery di Londra. Soprattutto quest'ultimo è ritenuto dal Longhi “l'ispiratore” per le scene del viaggio miracoloso del sarcofago del polittico di San Giuliano¹⁰: si vedano le immagini qui messe a confronto e come “...queste immaginazioni d'acqua fluente e di tempeste di mare sembrano aver ispirato Bitino da Faenza...” (figg. 6 – 7 – 8 – 9).

In minor numero anche opere della scuola bolognese furono presenti in questi anni a Rimini.

Un esempio è la *Crocifissione* di Andrea de' Bruni (Andrea da Bologna) (fig. 10) (la cui attività è documentata nelle Marche tra il 1369 e il 1377), realizzata per l'Orfanotrofio femminile della Congregazione di Carità, ma oggi visibile presso il Museo della Città di



Fig. 6 – BITINO DA FAENZA: *Polittico di San Giuliano*, Scena VII: Il viaggio miracoloso del sarcofago (I), Rimini, Chiesa di San Giuliano.



Fig. 7 – BITINO DA FAENZA: *Polittico di San Giuliano*, Scena VIII: Il viaggio miracoloso del sarcofago (II), Rimini, Chiesa di San Giuliano.

Fig. 10 – ANDREA DE' BRUNI
(Andrea da Bologna): *Crocifissione*,
tempera su tavola, 200 x 152,
Rimini, Museo della Città.



10. R. LONGHI, "Viatico per cinque secoli di pittura veneziana", in *Opere complete*, vol. X, Firenze 1978, pp. 43-44, e R. LONGHI, "Il tramonto della pittura medievale dell'Italia del Nord", in *Lavori in Valpadana*, vol. 6, Firenze 1973, p. 113.



Fig. 8 – MAESTRO DI ELSINO:
Polittico, *Part. della scena con
Elsino salvato dal naufragio*,
Londra, National Gallery.

Fig. 9 – MAESTRO DI ELSINO:
Polittico, *Part. del canonico
salvato per intercessione del-
la Vergine*, Londra, National
Gallery.



Fig. 11 – SERAFINO DE' SERAFINI:
*Quattro Apostoli: San Giacomo
e Sant' Andrea – San Taddeo
e San Bartolomeo*,
tempera su tavola, 22 x 23,5,
Rimini, Museo della Città.

Fig. 12 – SERAFINO DE' SERAFINI: *Biblia figurata et depicta in forma arboris genealogicae*, part. della veduta di "Arriminu[m]", rotolo bergamenaceo, ms. series nova 3394, Vienna, Oesterreichische Nationalbibliothek.

Fig. 13 – JACOPO AVANZI: *Busto di Silvio*, Rimini, Rocca di Montefiore



Rimini. Visti i punti di contatto con il polittico autografo di Fermo, datato 1369, la Croce è collocabile intorno allo stesso periodo, forse eseguita a Rimini durante una sosta del viaggio del pittore verso le Marche.

Sempre conservate nel Museo cittadino sono due tavolette¹¹ rappresentanti *Quattro Apostoli*, attribuite dal Volpe al modenese Serafino de' Serafini (fig. 11), la cui attività è stata documentata a Ferrara dal 1349 al 1393. Recentemente il De Marchi¹² gli ha attribuito un rotolo in pergamena, miniato con la *Biblia figurata et depicta in forma arboris genealogicae*, in cui sono rappresentate vedute cittadine: siccome una mostra la città di Rimini (fig. 12), l'opera è considerata indizio di un soggiorno di Serafino in Romagna¹³.

Importante per la comprensione ed importanza della cultura bolognese all'interno della committenza malatestiana, è stata l'attribuzione degli *Affreschi della Rocca di Montefiore*

Conca alla mano di Jacopo Avanzi. I pochi frammenti sopravvissuti permettono di collocare la decorazione a fresco della "Camera dell'Imperatore" tra il 1362 e il 1372, ossia durante la signoria di Malatesta Ungaro, che ne viene ritenuto il committente. Pasini ritiene che il ciclo riproducesse le battaglie e i personaggi dell'Iliade¹⁴ (fig. 13 – 14).

Ovviamente non si possono non ricordare le opere prodotte dalla Scuola Riminese del Trecento, da cui Bitino (come si è precedentemente affermato) ha appreso, facendoli propri, i modelli (vedi gli articoli di A. Tambini e A. Giovanardi).

La situazione artistica riminese nel primo Quattrocento: le opere presenti.

Il Quattrocento si apre nel segno della continuità: "come alla fine del Trecento, all'inizio del Quattrocento la Romagna e le Marche "malatestiane" sono province venete; lo saranno anche nei decenni successivi, ma non più in modo così compatto."¹⁵

L'opera quattrocentesca, che viene ad essere più direttamente "coinvolta" nella formazione della matrice culturale di Bitino, si trova a Verucchio ed è, ancora una volta, veneziana: si tratta della *Croce dipinta* di Nicolò di Pietro (fig. 15), pittore documentato tra il 1394 e il 1427.

Nell'iter artistico di Nicolò questa Croce rappresenta

il momento precedente alle influenze "cortesie" di Gentile da Fabriano (che da qui a breve, nel 1408, giunge a Venezia), uno stile in cui sulla piena tradizione veneziana (soprattutto tecnica e iconografia¹⁶) prevale l'intento della "definizione delle cose" (grazie all'uso di una linea molto netta e decisa) insieme alla ricerca dell'elemento naturalistico. Quest'ultimo fattore, seppur estraneo alla cultura veneziana, è al contrario caratteristico della tradizione pittorica dell'entroterra veneto: il De Marchi sottolinea la presenza di "...naturalità e di comunicazione immediata..." da imputare alla conoscenza dello stile bolognese-emiliano, soprattutto grazie al ruolo svolto da Jacopo Avanzi presente a Padova¹⁷.

Nel Crocifisso verucchiese "...pungenti accenti naturalistici..."¹⁸ sono ravvisabili nei simboli dei quattro Evangelisti dei terminali e nel ritratto di profilo della committen-



Fig. 14 – JACOPO AVANZI: *Inseguimento a cavallo*, Rimini, Rocca di Montefiore

te in preghiera, posto alla base della Croce. Altro elemento importante è dato dall'aspetto cromatico "...così originale e impressionante..."¹⁹: la Croce, campita di azzurro intenso, risalta sul fondo dorato. I toni vivi e smaglianti e la carpenteria sagomata fanno ipotizzare che Nicolò sia rimasto influenzato dall'arte orafa e dall'arte boema. Ma il dato più eclatante è il modo in cui è realizzato il Cristo: la tipologia del corpo allungato e il perizoma reso trasparente hanno fatto pensare ad una influenza della pittura riminese del Trecento. Ipotesi avanzata già dallo Zeri²⁰, ripresa successivamente dalla Tambini²¹ e dal resto della critica, è che la tavola sia stata eseguita direttamente da Nicolò,

11. Con tutta probabilità sono i resti della predella di un grande polittico andato distrutto, realizzato per la chiesa di San Francesco. In una sono raffigurati San Giacomo e Sant'Andrea, San Taddeo e San Bartolomeo nell'altra, secondo il modello dei Santi in "conversazione".

12. A. DE MARCHI, in *Il Gotico a Piacenza, Maestri e botteghe tra Emilia e Lombardia*, catalogo della mostra a cura di P. CESCHI LAVAGETTO – A. GIGLI, Piacenza 1998, p. 147; A. DE MARCHI, *La Passione di Serafino*, Piacenza 1999, pp. 39 – 40, nota 44.

13. G. RAGIONIERI, "La pittura e la miniatura a Rimini e nei territori malatestiani", in *Le arti figurative nelle corti dei Malatesta*, a cura di L. BELLOSI, Rimini 2002, p. 102.

14. P.G. PASINI, "Jacopo Avanzi e i Malatesti: la "Camera picta" di Montefiore Conca", in *Romagna Arte e Storia*, A 6, n° 16, (Gen – Apr 1986), pp. 5 -30.

15. PASINI, *I Malatesti e l'arte*, Milano 1983, p. 30.

16. DE MARCHI, op. cit. 1987, p. 27.

17. DE MARCHI, op. cit., 1987, p.29. Il bolognese Avanzi è ritenuto il responsabile della decorazione del Palazzo della Regione di Padova, "... il solo che seppe interpretare con proprio carattere le novità altichieresche...".

18. MARCHI, op. cit., 1990, p. 867.

19. DE MARCHI, op. cit., 1987, p. 38.

20. ZERI, Op. cit., 1976.

21. A. TAMBINI, *Pittura dall'alto medioevo al tardo gotico nel territorio di Faenza e Forlì*, Faenza 1982.



Fig. 15 – NICOLO' DI PIETRO: *Crocifisso*,
tempera su tavola, 212 x 140,
Chiesa della Collegiata, Verucchio.



Fig. 16 – MAESTRO DI VERUCCHIO:
Crocifisso, tempera su tavola,
 304 x 240, Chiesa Collegiata, Verucchio.

giustificando così la presenza di questi elementi “locali”.

Infatti, non bisogna dimenticare che nella stessa Verucchio è conservato il *Crocifisso* di scuola riminese attribuito al Maestro di Verucchio (fig. 16) (datato 1330), che i monaci del convento agostiniano, committenti di Nicolò, potrebbero avergli consigliato di prendere a modello²².

La Croce verucchiese di Nicolò di Pietro è considerata il primo segnale di una serie di opere che verranno a “invadere” la Romagna e la costa adriatica, appartenenti al nuovo gusto che si va diffondendo, il “Gotico Internazionale”, un po’ come a suo tempo aveva fatto la *Madonna della Pera* di Paolo Veneziano.

22. È ipotizzabile che Nicolò di Pietro abbia preso visione anche degli affreschi riminesi di Sant’Agostino anche questi indicatigli come punto di riferimento dai committenti agostiniani.

Hanno tutti una cosa in comune



Per studenti 18-26 Canone Zero

Messaggio pubblicitario - per le condizioni praticate si fa riferimento ai fogli informativi disponibili presso le nostre filiali e sul sito www.contowow.it

aprilo on line: contowow.it

BANCA CARIM