



ALMA MATER STUDIORUM
UNIVERSITÀ DI BOLOGNA

ARCHIVIO ISTITUZIONALE DELLA RICERCA

Alma Mater Studiorum Università di Bologna Archivio istituzionale della ricerca

Decorazione pittorica e liturgia in Sant'Agostino a Rimini

This is the final peer-reviewed author's accepted manuscript (postprint) of the following publication:

Published Version:

DANIELE BENATI (2022). Decorazione pittorica e liturgia in Sant'Agostino a Rimini. Bologna : Bologna University Press.

Availability:

This version is available at: <https://hdl.handle.net/11585/910361> since: 2024-06-20

Published:

DOI: <http://doi.org/>

Terms of use:

Some rights reserved. The terms and conditions for the reuse of this version of the manuscript are specified in the publishing policy. For all terms of use and more information see the publisher's website.

This item was downloaded from IRIS Università di Bologna (<https://cris.unibo.it/>).
When citing, please refer to the published version.

(Article begins on next page)

Gli spazi del sacro nell'Italia medievale

a cura di FABIO MASSACCESI e GIOVANNA VALENZANO



Concilio maguntino.

Layci secus al-
tare q̄nto sac̄a
ministra cele-
brantur: stare
ul' sedere inter
clicos non pre-
sumant: s̄ par-
ullā que cancellis ab altari di-
ditur: t̄m psallentibz pateat cl-
cis ad or̄ndum uōs commu-

rit a
Lor
nz b
Ler
rem
ne g
tibs
hab
mu
deat
Ler
nut
chr
mcc
On
Q̄ cl
onā
sum
non
co r
ecco
acet
hem
Clor
tum
ura

COLLANA DAR
DIPARTIMENTO DELLE ARTI

Giacomo Manzoli (*Direttore*)

Comitato editoriale
Daniele Benati (*Coordinatore*)
Fulvio Cammarano
Michele Fadda
Gerardo Guccini
Claudio Marra
Elisabetta Pasquini

SEZIONI ARTI VISIVE

Comitato scientifico
Daniele Benati (*Coordinatore*)
Francesco Benelli
Fabio Benzi
Olivier Bonfait
Louise Bourdua
Lucia Corrain
Claudio Marra
Fabio Massaccesi
Vittoria Romani
Jeffrey Schnapp
Victor Stoichita

COLLANA DAR

DIPARTIMENTO DELLE ARTI

Il Dipartimento delle Arti dell'Alma Mater Studiorum - Università di Bologna, attivo dal mese di ottobre 2012, è sorto dall'aggregazione del Dipartimento delle Arti Visive e del Dipartimento di Musica e Spettacolo. In esso opera la maggior parte dei docenti dell'Università di Bologna impegnati sul fronte della didattica e della ricerca nell'ambito delle discipline artistiche, intese nella loro accezione più ampia: dalle arti visive al teatro e alla danza, dalla musica al cinema e ai nuovi media.

A seguito di tale aggregazione, al DAR afferiscono le biblioteche dei precedenti Dipartimenti, i laboratori di didattica e di ricerca applicata che servono complessivamente a 4 Corsi di Laurea (la laurea triennale DAMS e 3 lauree magistrali). Vi fanno capo anche un Dottorato di Ricerca in Arti Visive Performative Mediali e una Scuola di Specializzazione in Beni Storico-artistici.

Con la sua attività di ricerca, che coniuga la tradizione storico-erudita con più nuovi percorsi applicativi, il Dipartimento costituisce il complesso più numeroso e diversificato di competenze specialistiche attivo oggi in Italia.

In considerazione delle dimensioni e della complessità culturale il Dipartimento si è articolato in Sezioni allo scopo di comunicare con completezza ed efficacia la sue dimensioni e la sua complessità.

Le Sezioni sono:

- *Arte medievale e moderna*
- *Arte contemporanea e metodologie*
- *Cinema*
- *Musica*
- *Storico-sociale*
- *Teatro*

Il Dipartimento ha inoltre deciso di procedere ad una riorganizzazione unitaria di tutta la sua editoria scientifica attraverso la costituzione di una **Collana di Dipartimento** per opere monografiche e volumi miscelanei.

I testi della Collana sono sottoposti a double-blind peer review.

La Collana, unitaria nella numerazione e nella linea grafica, ha una distinzione interna che, attraverso il colore, consente di identificare con immediatezza le Sezioni.

SEZIONI ARTI VISIVE:

ARTE MEDIEVALE E MODERNA - ARTE CONTEMPORANEA E METODOLOGIE

Temi trattati:

Ricerca storico-artistica fra Medioevo e Età Moderna, con particolare riguardo per l'evoluzione stilistica nei vari campi (pittura, scultura, architettura, miniatura e arti applicate), la committenza e il collezionismo, l'iconografia e l'iconologia nei loro intrecci con la storia della cultura e del pensiero. Ricerca storico-artistica dal secolo XIX al presente, con particolare riguardo per lo studio dei fenomeni riguardanti la produzione e la ricezione dell'opera d'arte, nonché il dialogo della storia dell'arte con altre branche del sapere. Storia della critica e museologia; Psicologia e semiotica dell'arte; Etnosemiotica e Storia dell'urbanistica.

Gli spazi del sacro nell'Italia medievale

a cura di

FABIO MASSACCESI e GIOVANNA VALENZANO

con la collaborazione di

GIANLUCA DEL MONACO

Il presente volume viene pubblicato con un contributo del Dipartimento delle Arti dell'Alma Mater Studiorum - Università di Bologna e del Dipartimento dei Beni Culturali dell'Università degli Studi di Padova



ALMA MATER STUDIORUM
UNIVERSITÀ DI BOLOGNA
DIPARTIMENTO DELLE ARTI



UNIVERSITÀ
DEGLI STUDI
DI PADOVA



Fondazione Bologna University Press
Via Saragozza 10 – 40123 Bologna
tel. (+39) 051 232 882
fax (+39) 051 221 019

www.buonline.com
email: info@buonline.com

© 2022 Bologna University Press

I diritti di traduzione, di memorizzazione elettronica, di riproduzione e di adattamento totale o parziale, con qualsiasi mezzo (compresi i microfilm e le copie fotostatiche) sono riservati per tutti i Paesi.

L'Editore si dichiara disponibile a regolare eventuali spettanze per l'utilizzo delle immagini contenute nel volume nei confronti degli aventi diritto.

In copertina: Maestro della Bibbia Latina 18, *Elevazione dell'ostia*, 1285 ca., in Gregorio IX, *Decretales*, Città del Vaticano, Biblioteca Apostolica Vaticana, Pal.lat.629, f. 132r.

ISBN: 979-12-5477-074-0
ISBN online: 979-12-5477-075-7
ISSN: 2611-4488

Redazione del volume: Gianluca del Monaco, Fabio Massaccesi, Giovanna Valenzano

Impaginazione: DoppioClickArt - San Lazzaro di Savena (BO)

Indice

<i>Presentazione</i>	
Fabio Massaccesi, Giovanna Valenzano	9
WERNER JACOBSEN	
Arte e liturgia. Prolegomena per un nuovo metodo di ricerca	23
SEZIONE I	
Dalla liturgia allo spazio	
MANUELA GIANANDREA	
Spazio sacro in mutazione nella città eterna. Riflessioni sul rapporto tra edificio e liturgia attraverso alcuni esempi romani	63
MADDALENA VACCARO	
Le arti e la liturgia nell'Italia meridionale: l'esempio di Salerno tra XII e XIII secolo	79
PAOLO PIVA	
Mosaici pavimentali figurati (XII secolo): spunti su iconografia e spazio liturgico	97
GIANLUCA DEL MONACO	
Libri e spazi liturgici in epoca medievale	117

SEZIONE II

Lo spazio delle comunità monastiche e canonicali

GIOVANNA VALENZANO

Lo spazio delle donne nelle chiese medievali 137

FABIO MASSACCESI

Quel che rimane del tramezzo di San Vittore a Bologna e alcune prime considerazioni sullo "spazio sacro" dei canonici regolari 161

FABRIZIO LOLLINI

Ciascuno al suo posto 195

SEZIONE III

Lo spazio degli ordini mendicanti

CAROLINE BRUZELIUS

Place and Space in Mendicant Architectural Culture 215

DANIELE BENATI

Decorazione pittorica e liturgia in Sant'Agostino a Rimini 233

ANDREA PALA

La chiesa di Santa Chiara a Oristano:
architettura e decorazioni del XIV secolo 247

GIOVANNI GIURA

Lo spazio oltre l'altare. Il patronato laicale sulla cappella maggiore nelle chiese francescane toscane 257

DAVIDE TRAMARIN

I cori di Santa Paola a Mantova tra variazioni progettuali ed esigenze liturgiche 273

TIZIANA FRANCO

I frati e la città.
Pitture murali esterne nelle chiese mendicanti veronesi 289

SEZIONE IV

L'esperienza dello spazio

ZULEIKA MURAT

Spazio fisico, spazio sociale, spazio liturgico.

La Basilica di Aquileia secondo il *Processionale* trecentesco
della Biblioteca Capitolare di Udine

307

LOUISE BOURDUA

«Qui locus vocatur el Batisterio».

Space, Liturgy and Multiple Vantage Points: the Frescoes
of the Baptistry of Padua by Giusto de' Menabuoi

327

LARS MAGNUS HVASS PUJOL

Musica liturgica e spazio architettonico nella cattedrale
di San Pietro in Bologna tra Medioevo ed Età moderna

355

SEZIONE V

Le frontiere del digitale

NÚRIA JORNET-BENITO

Del “spatial turn” al “performative turn”.

Una aproximación metodológica para el análisis del monasterio
femenino medieval

385

FRANCESCA DELLI PONTI, ANTONELLA GUIDAZZOLI,
MARIA CHIARA LIGUORI, FABIO MASSACCESI

Dalla parte del pubblico: la ricostruzione 3D del pontile
di San Pietro a Bologna in occasione della mostra *Imago splendida*

399

Tavole a colori

417

Indice dei nomi

433

Indice dei luoghi

443



SEZIONE III

**Lo spazio degli ordini
mendicanti**

DANIELE BENATI

Decorazione pittorica e liturgia in Sant'Agostino a Rimini

La decorazione pittorica trecentesca di Sant'Agostino a Rimini, da poco oggetto di una eccellente campagna fotografica che ha incentivato la pubblicazione di un libro¹, consente di attivare nuove considerazioni in merito al rapporto alle esigenze liturgiche degli spazi in cui si trova. Essa si articola in due fasi, la più antica delle quali interessa la cappella della Vergine situata *a cornu Epistolae*, mentre a un momento successivo spetta quella dell'arco trionfale e della cappella maggiore, dedicata a San Giovanni Evangelista, giusta l'antica intitolazione della chiesa, assegnata agli agostiniani nel corso del XIII secolo.

La cappella della Vergine: funzione e illusione

Nel condurre l'esame della più antica fra le due fasi decorative, ciò che rimane sullo sfondo è ovviamente il problema costituito dall'entità dei lavori eseguiti sul finire del XIII secolo da Giotto nella chiesa dei frati minori della stessa Rimini², distrutti in occasione dell'ammodernamento per cui essa è ora nota come Tempio Malatestiano, e dunque dal ruolo ricoperto dal caposcuola toscano nel ripensare in termini di maggiore funzionalità e organicità la distribuzione delle figurazioni richieste dalla committenza all'interno di uno spazio sacro. Pur non potendo escludere che il suo intervento avesse interessato anche altre parti del complesso conventuale – penso in particolare alla sala capitolare³ –, per quanto riguarda la chiesa è probabile che

¹ D. BENATI (a cura di), *Il Trecento riscoperto. Gli affreschi della chiesa di Sant'Agostino a Rimini*, fotografie di G. Urbinati, Cinisello Balsamo (MI), Silvana Editoriale, 2019.

² Per la datazione del soggiorno riminese di Giotto entro lo scadere del XIII secolo, già sostenuta con validi argomenti da D. GIOSEFFI (*Lo svolgimento del linguaggio giottesco da Assisi a Padova: il soggiorno riminese e la componente ravennate*, «Arte veneta», 15 [1961], pp. 11-24), si può contare sul termine *ante quem* della data 1300 iscritta su un foglio di antifonario firmato da Neri da Rimini (Venezia, Fondazione Cini), indicato per primo da A. CONTI (*La miniatura bolognese. Scuole e botteghe 1270-1340*, Bologna, Edizioni Alfa, 1981, p. 56 e nota 2) e successivamente da G. MARIANI CANOVA (*La miniatura degli ordini mendicanti nell'arco adriatico all'inizio del Trecento*, in *Arte e spiritualità negli ordini mendicanti. Gli Agostiniani e il Cappellone di San Nicola a Tolentino*, atti del convegno [Tolentino], Roma, Àrgos, 1992, pp. 165-184: 165-166).

³ Mi pare infatti che la grandiosa *Crocifissione* affrescata da un anonimo riminese nella chiesa di San Francesco a Villa Verucchio, posta finora in rapporto con quanto eseguito da Giotto nella sala capitolare del Santo a Padova (M. MEDICA, *L'insediamento francescano di Villa Verucchio. Note sulla provenienza del 'dossale Corvisieri' e su un modello giottesco per la Romagna*, in D. FERRARA [a cura di], *Giovanni Baronzio e la pittura a Rimini nel Trecento*, catalogo della mostra [Roma], Cinisello Balsamo [MI], Silvana Editoriale, 2008, pp. 57-65), trovi una migliore spiegazione alla luce

esso si concentrasse nella cappella centrale delle tre che si aprivano in origine lungo la testata e che il soggetto della raffigurazione riguardasse le *Storie di san Francesco*. A tale immediato precedente si deve l'adozione da parte di Giovanni da Rimini – l'artista al quale è stata ricondotta la decorazione della cappella della Vergine in Sant'Agostino⁴ – di partizioni figurative che costituiscono una radicale novità rispetto a quanto si era usato fino a quel momento. Per limitarci all'ambito romagnolo, la suddivisione dei diversi episodi su più registri, separati da imponenti cornicioni retti da colonne tortili, deve aver fatto apparire irrimediabilmente superato il modo con cui immagini di diverso formato si affiancavano nel pur bellissimo ciclo di affreschi che ornava la cappella maggiore in San Bartolo a Ferrara, parte di una campagna di lavori voluta nel 1294 dall'abate Cristoforo⁵.

Circa la datazione degli affreschi nella cappella, può tornare utile il lascito col quale nel 1303 un certo Umizolo di Neri dispose di dotare l'altare della Vergine di un crocifisso e di una *Madonna in maestà*: una circostanza che lascia immaginare che si stesse già attendendo alla decorazione dell'ambiente, incentrata appunto sulle *Storie della Vergine*⁶. Potrebbe apparire altresì singolare che i lavori nella cappella destra abbiano preceduto quelli nella maggiore; ma è possibile che quest'ultima fosse stata oggetto già nel corso del XIII secolo di una decorazione di tipo aniconico e che in un

dell'ipotesi che la stessa iconografia fosse stata da lui ripresa subito dopo anche a Rimini. Circa la necessità di ricostruire la mappa degli spostamenti di Giotto tra la sua prima attività assisiate e quella per Enrico Scrovegni a Padova in modo meno meccanico di quanto finora proposto, e in particolare per la priorità della decorazione della sala capitolare del Santo rispetto ai perduti lavori riminesi: D. BENATI, *Il Trecento riminese in Sant'Agostino*, in ID. (a cura di), *Il Trecento riscoperto*, cit., pp. 16-39: 19-20.

⁴ Il riferimento a Giovanni si deve a R. LONGHI (*Giudizio sul Duecento*, «Proporzioni», 1 [1948], ora in *Opere complete di Roberto Longhi*, VII, «Giudizio sul Duecento» e *ricerche sul Trecento nell'Italia centrale*, Firenze, Sansoni, 1974, pp. 1-53: 52). Fondamentale rimane il contributo di C. VOLPE (*La pittura riminese del Trecento*, Milano, Mario Spagnol Editore, 1965, pp. 13, 65), al quale si deve fra l'altro il recupero del documento che lo vede già attivo a Rimini nel 1292.

⁵ Per il ciclo di San Bartolo, nel secolo scorso purtroppo staccato e ricoverato in Pinacoteca: E. RICCÒMINI, *Affreschi ferraresi. Restauri e acquisizioni per la Pinacoteca di Ferrara*, catalogo della mostra (Ferrara), Bologna, Alfa, 1973, pp. 15-24; G. ROMANO, *Per i maestri del Battistero di Parma e della Rocca di Angera*, «Paragone», XXXVI (1985), nn. 419-423, pp. 10-16: 13.

⁶ Il documento, di cui tuttora manca una completa trascrizione, è fornito in riproduzione da O. DELUCCA, *I pittori riminesi del Trecento nelle carte d'archivio*, Rimini, Luisè, 1992, p. 22, ripr. p. 23; ID., *Artisti a Rimini fra gotico e Rinascimento. Rassegna di fonti archivistiche*, Rimini, S. Pataconi, 1997, p. 463. Sulla sua importanza ai fini della datazione degli affreschi nella cappella della Vergine ho richiamato l'attenzione in D. BENATI, *Disegno del Trecento riminese*, in ID. (a cura di), *Il Trecento riminese. Maestri e botteghe tra Romagna e Marche*, catalogo della mostra (Rimini), Milano, Electa, 1995, pp. 29-57: 41.

primo momento si ritenesse opportuno mantenerla. Non si sarebbe trattato cioè di una soluzione troppo diversa da quella che caratterizza la chiesa benedettina di Sant'Antonio in Polesine a Ferrara, dove all'inizio del XIV secolo le sole due cappelle laterali vennero affrescate con *Storie di Cristo*, mentre quella centrale conserva tuttora una decorazione duecentesca di tipo appunto aniconico.

In relazione ai lavori condotti da Giotto in San Francesco si giustifica poi la sottigliezza di pensiero con cui Giovanni impiega il finto apparato architettonico che serve a separare le diverse storie. Anche se l'occlusione dell'arco d'ingresso ci impedisce di averne una visione corretta dalla navata, la restituzione in piano delle tre pareti [fig. 1] ci consente di comprendere come il pittore si fosse posto il problema del punto di vista dello spettatore: le mensole che sorreggono l'architrave al disopra del registro inferiore sono infatti fortemente scorciate verso l'interno della cappella, prevedendo una visione dall'esterno. Va poi notato che, mentre nei due registri inferiori le colonne tortili poste a inquadrare le scene fanno arretrare le raffigurazioni rispetto alla parete, i peducci sui quali s'innestano i costoloni che reggono la volta a crociera sono dipinti in modo da simulare delle modanature che proseguono nel finto cornicione. In questo modo le due scene delle lunette risultano a filo con la parete. L'effetto, assai ricercato, è quello di conferire illusionisticamente una maggiore ampiezza alla parte inferiore della cappella, per poi restringerla in alto.

Un assetto diverso si coglie invece nella parete di fondo, le cui figurazioni non appaiono per giunta in asse con quelle laterali. Ai lati della monofora centrale sono disposte due coppie di santi e di beati dell'ordine (Agostino e Gregorio, Guglielmo da Malavalle e, forse, Marina)⁷, la cui resa frontale e marcatamente iconica è tale da creare una sorta di *pantheon* agostiniano. Al di sopra di tali figure, delimitate da semplici cornici con motivi geometrici bicolori, campeggia la scena, purtroppo in stato frammentario, della *Presentazione della Vergine al tempio*, che le mensole sottostanti – peraltro incongruamente scorciate verso i lati anziché verso il centro – fanno prepotentemente avanzare nello spazio reale. In tale posizione ci saremmo

⁷ Già identificata con Monica, madre di Agostino (A. TURCHINI, in ID., C. LUGATO, A. MARCHI [a cura di], *Il Trecento riminese in Sant'Agostino a Rimini*, Cesena, Il Ponte Vecchio, 1995, p. 16), e poi con Marta di Betania (A. GIOVANARDI, *Una liturgia cosmica. Teologia e simbologia degli affreschi trecenteschi in Sant'Agostino*, in D. BENATI [a cura di], *Il Trecento riscoperto*, cit., 2019, pp. 40-55: 50 e nota 141), quest'ultima, contrassegnata dalla scritta mutila «[S]ANTA MAR[...]», va forse riconosciuta in Marina, titolare nella stessa chiesa agostiniana anche di una cappella dotata di indulgenza nel 1309 (F. MASSACCESI, *Dall'Europa a Rimini: per uno sguardo su alcune funzioni spaziali delle croci dipinte*, in D. BENATI, A. GIOVANARDI [a cura di], *L'oro di Giovanni. Il restauro della Croce di Mercatello e il Trecento Riminese*, catalogo della mostra [Rimini], Rimini, NFC Edizioni, 2021, pp. 85-112: 110, nota 66).

forse aspettati l'*Annunciazione* che è invece raffigurata nella lunetta della parete di destra; ma, più che all'esigenza della narrazione, la cui sequenza non è sempre osservata nemmeno nei registri inferiori, viene da pensare che, in questo caso, una tale scelta rispondesse alla volontà di esporre nella parete principale, ben visibile dalla navata, un episodio della vita della Vergine che sottolineasse l'importanza del sacerdozio. Mi sembra insomma che la diversa trattazione della parete dell'altare ne rimarchi la specifica funzione: poiché a queste date la cappella centrale presentava una decorazione di tipo aniconico, il compito di trasmettere ai fedeli un chiaro messaggio figurativo era stato demandato alla cappella di destra.

In merito alla committenza degli affreschi si possono interrogare le due figurine di devote effigiate con particolare risalto nella parete di fondo: una donna anziana in abiti vedovili (o forse di terziaria?) e una fanciulla in età da marito, come rivelano l'elegante abito rosso e la coroncina che le orna il capo, entrambe rivolte verso la Madonna seduta in trono nell'*Adorazione dei Magi* affrescata sulla parete sinistra, così da ribadire la dedicazione della cappella. L'assenza dei loro nomi sembrerebbe peraltro accreditare l'ipotesi che tali accattivanti presenze non si riferiscano a persone precise ma, com'è stato detto, vadano intese come una «rappresentazione epitomizzata di gruppi facenti riferimento all'ordine»⁸. In mancanza di una precisa attestazione documentaria a riguardo, verrebbe da pensare a una confraternita laicale femminile che, avendo ottenuto il permesso di utilizzare l'altare per le proprie celebrazioni, si fosse incaricata anche della decorazione della cappella. Si tratterebbe cioè di un riconoscimento collettivo, all'interno di un'impresa pittorica la cui progettazione doveva però essere stata interamente gestita dagli agostiniani.

Giovanni da Rimini

Passando ad esaminare le singole storie sulle pareti, occorrerà osservare che l'effetto complessivo voluto dal pittore è alquanto alterato dalla perdita del fondo blu contro cui i personaggi dovevano stagliarsi, dovuta alla sua originaria stesura a secco e poi ulteriormente compromessa dalla rimozione dello scialbo: le poche tracce che se ne scorgono al di sopra del colore bruno di base mostrano il consueto viraggio in verde provocato dal contatto con l'ossigeno, che trasforma in malachite l'azzurrite, impiegata al posto del più costoso lapislazzulo. Se pure è ipotizzabile il ricorso a "patroni", ovvero

⁸ A. TURCHINI, in A. TURCHINI, C. LUGATO, A. MARCHI (a cura di), *Il Trecento riminese in Sant'Agostino*, cit., p. 114.

a sagome predisposte per conferire ai personaggi le stesse dimensioni, sicuramente da escludere è invece l'uso di veri e propri cartoni preparatori, la cui presenza sarebbe stata rivelata dai segni delle incisioni utilizzate per trasferirne il disegno sull'intonaco fresco.

In più punti è altresì accertabile l'impiego di cordini intrisi di colore per tracciare le linee rette dei dettagli architettonici, la cui raffigurazione in scorcio risulta talora problematica: ce lo rivela ad esempio l'intrico di segni tracciati a mano libera per meglio restituire la posizione nello spazio del recinto del tempio nella *Cacciata di Gioacchino* [fig. 2]. In questo caso la lunetta contiene due episodi: oltre alla *Cacciata*, anche il *Sogno di Gioacchino*. A raccordarli tra loro provvede la corda del lampadario del tempio, che va a fissarsi un po' incongruamente sopra la testa di Gioacchino, ridestato dall'annuncio dell'angelo: una soluzione che trova un precedente nella *Visione dei troni* affrescata da Giotto ad Assisi. Ai fini dell'ambientazione, in questa parte della lunetta il pittore si giova di una parca aggettivazione di canne palustri, quasi invisibili dal basso.

Avvicinando lo sguardo, si ha poi l'impressione che il tono del racconto non sia poi così imperturbabile come di solito si sostiene. Nella scena della *Cacciata di Gioacchino dal tempio*, la presenza di Anna, non prevista dal sacro racconto ma aggiunta forse per compensare la mancanza dell'episodio con *l'Incontro alla Porta Aurea*, è tale ad esempio da accrescere la vicenda di una nota patetica: mentre il marito, nella sua veneranda vecchiezza, appare umiliato dal rifiuto opposto dal sacerdote alla sua offerta, Anna non trattiene un fremito di sdegno, evidente non solo dallo sguardo fulminante ma anche dal modo con cui si stringe nel manto. Nel *Sogno* a fianco, il gesto trinciante dell'angelo provoca l'immediata reazione di Gioacchino, ridestato dal suo addolorato torpore. Con un'ammirevole economia di mezzi, il pittore sa cogliere il dinamismo latente nella figura del santo accoccolato al suolo: la sintesi plastica con cui è reso il pugno destro dà luogo a uno scorcio di grande potenza. Accanto a lui i due pastori, connotati da una corporatura atticiata di chiaro rimando assisiato, si scambiano uno sguardo interrogativo e insieme commiserevole.

Nell'ambientare le scene, Giovanni da Rimini palesa la singolare resistenza che la scuola riminese manterrà a lungo nei confronti delle escogitazioni giottesche: contrariamente a quanto Giotto aveva mostrato fin nelle *Storie di Isacco* di Assisi, le architetture non contengono cioè i personaggi, ma si pongono dietro di essi come quinte o come "segnacoli" dei luoghi entro cui gli episodi dovrebbero svolgersi. Ciò è evidente nella grande struttura tripartita che simboleggia il tempio nell'episodio della *Purificazione della Vergine* [fig. 3; tav. XII]. Pur impreziosita di festoni di fiori che le conferiscono un singolare sapore "all'antica" (il rimando è al cosiddetto "secondo stile" della pittura parietale romana), tale struttura architettonica riprende

alla lettera quella del caseggiato entro cui Giotto aveva ambientato ad Assisi la *Guarigione del ferito di Lerida* (una scena che non doveva dunque mancare nemmeno nel più breve ciclo di *Storie di san Francesco* da lui dipinto a Rimini): ma in quel caso i protagonisti erano contenuti nell'architettura e non si limitavano, come qui, a starle davanti. Talvolta gli ambienti sono suggeriti da un unico elemento: nell'*Annunciazione*, l'edificio alle spalle dell'angelo allude alla casa entro cui l'episodio ha luogo. Come nel teatro sacro medievale, che non prevedeva scene costruite, ci si serve cioè della figura retorica della sineddoche: una singola parte sta a significare il tutto. Si tratta di soluzioni che dimostrano quanto i riminesi siano ancora legati alla tradizione duecentesca.

Altrove, come nella *Dormitio Virginis* che con la sua composizione "a pannello" ricorda quella di Sopoćani in Serbia, emergono quei rimandi alla pittura d'oltre Adriatico che rendono così affascinante la cultura figurativa di Giovanni da Rimini, soggiogato dalla modernità irreversibile del linguaggio giottesco e nello stesso tempo affascinato dalle impassibili liturgie del mondo bizantino. Sarà Giotto, nella stupenda tavola già in Ognissanti a Firenze e ora a Berlino, a portare a sintesi le esigenze richieste dal tema e a mostrare come questo assorto e dolente compianto possa tramutarsi in una scena pulsante di vita; ma già qui la bellezza dolente dei due angeli che reggono la navicella dell'incenso e, negli apostoli, la ricchezza di declinazioni del "tipo" virile barbato attestano la straordinaria freschezza di chi scopre un mondo nuovo.

1315-1318: la seconda campagna decorativa

Pur senza giungere a un simile livello di qualità, i successivi lavori nell'arco trionfale e nella cappella maggiore di Sant'Agostino costituiscono un esempio assai significativo di progettazione unitaria di un percorso visivo che, articolandosi su vari piani, sviluppa un discorso in figura perfettamente consequenziale.

Circa i tempi di questa nuova campagna decorativa è stato Miklós Boskovits a fissare un credibile termine *ante quem* nel solenne capitolo generale dell'ordine agostiniano tenuto proprio in Sant'Agostino a Rimini nel 1318⁹. Poiché le *Costituzioni* di Ratisbona, che regolano gli aspetti giuridici e amministrativi dell'ordine, prevedevano che nel corso di ogni capitolo generale, da tenersi con scadenza triennale, venisse deliberata la sede di

⁹ M. BOSKOVITS, *Da Giovanni a Pietro da Rimini*, «Notizie da Palazzo Albani», XVI (1988), pp. 35-50: 38; ID., *Per la storia della pittura tra la Romagna e le Marche ai primi del '300 - I*, «Arte cristiana», LXXXI (1993), pp. 95-114: 101-102.

quello successivo, la candidatura di Rimini doveva essere stata approvata nel corso del capitolo generale tenuto a Padova nel 1315. Dagli atti relativi al capitolo riminese del 1318 si evince poi «quod quidem capitulum ad expensas proprias fecerunt filii domini Malateste», cioè di Malatesta da Verucchio, il quale, nel proprio testamento dettato nel 1311 e divenuto operativo alla sua morte nel 1312, aveva disposto che i suoi eredi si facessero carico delle spese necessarie per ospitare un simile evento¹⁰. Di fatto, in funzione di tale solenne capitolo, programmato con congruo anticipo, trova piena giustificazione il riassetto figurativo della parte terminale della chiesa, limitato fino a quel momento alla cappella della Vergine. L'occasione comportò una ripartizione di compiti, giacché il *Giudizio finale* scoperto in seguito al terremoto del 1916 al di sopra del controsoffitto settecentesco spetta in gran parte a Giovanni da Rimini, mentre un pittore diverso è attivo nella cappella maggiore.

Anche in questo caso la parte narrativa, destinata ad essere vista dai soli consacrati che avevano accesso alla zona terminale della chiesa, è svolta nelle pareti laterali. In ossequio all'intitolazione della chiesa a san Giovanni Evangelista, vi figurano storie della sua vita che dovevano avviarsi nelle due lunette al sommo delle pareti, ora occupate da due *Storie di Jefte* affrescate nel 1722 da Vittorio Maria Bigari¹¹. È possibile che, come nel ciclo di San Domenico a Bolzano, trovassero qui posto la *Vocazione di Giovanni e Giacomo* e le *Nozze di Cana*¹², oppure l'*Ultima cena*, tutti episodi ai quali presenza appunto Giovanni e che costituiscono una sorta di antefatto alle vicende dell'apostolo narrate dalla *Legenda aurea* di Jacopo da Varazze che sta alla base delle altre raffigurazioni del ciclo.

Vi si esplicano le doti di un brillante narratore, spesso travolto dalla stessa foga del racconto, la cui cultura appare saldamente legata a quella di Giovanni e di suo fratello Giuliano, ma che se ne discosta per una ricerca di ritmi assai più imprevedibili e per un naturalismo a fior di pelle che per ta-

¹⁰ Questa ulteriore precisazione si deve a C. LUGATO, *Gli Agostiniani a Rimini e gli affreschi in Sant'Agostino*, in D. BENATI (a cura di), *Il Trecento riminese. Maestri e botteghe*, cit., pp. 82-93: 84; ID., in A. TURCHINI, C. LUGATO, A. MARCHI, *Il Trecento riminese in Sant'Agostino*, cit., p. 19.

¹¹ La firma di Bigari e la data 1722 compaiono sulla lunetta di sinistra con l'*Incontro di Jefte con la figlia*: M.C. CASALI PEDRIELLI, *Vittorio Maria Bigari. Affreschi dipinti disegni*, Bologna, Nuova Alfa, 1991, p. 66.

¹² G. KAFTAL, F. BISOGNI, *Iconography of the Saints in the Painting of North East Italy*, Firenze, Sansoni, 1978, col. 529, figg. 666, 667. Più recentemente, sul ciclo di Bolzano: A. DE MARCHI, *Il momento sperimentale. La prima diffusione del giottismo*, in A. De MARCHI, T. FRANCO, S. PINTARELLI SPADA (a cura di), *Trecento. Pittori gotici a Bolzano*, catalogo della mostra (Bolzano), Trento, Temi, 2000, pp. 45-117: 65-68.

luni versi anticipa gli esiti di Vitale da Bologna¹³. Su questa base anni fa mi è sembrato lecito avanzare il nome di *Zangolus* (una contrazione, forse, di Giovanni Angelo), ovvero il secondo fratello pittore operoso a Rimini insieme a Giovanni e a Giuliano¹⁴. Che si tratti o meno di lui, il ruolo del Maestro del Coro di Sant'Agostino – come continuiamo a chiamarlo con Volpe – rimane a mio avviso assai importante, ed è propriamente quello di fare da ponte tra il mondo rarefatto e statico di Giovanni e quello drammatico e impetuoso di Pietro da Rimini, quale si osserva fin dai suoi esordi nel refettorio di Pomposa.

In rapporto con il capitolo del 1318 va spiegata la scelta di inserire tra le storie di Giovanni la *Consegna della Regola da parte di sant'Agostino* [fig. 4]. Non c'è infatti dubbio che questo sia il soggetto della scena che conclude in prossimità dell'altare la fascia originariamente mediana della parete di sinistra: essa richiama infatti, dal punto di vista compositivo, l'analoga scena contenuta in un affresco del tardo XIII secolo pervenuto dal refettorio del convento di Sant'Agostino alla Pinacoteca Civica di Fabriano¹⁵. Pur se gravemente lacunosa, la scritta sul libro che il santo in cattedra porge a un gruppo di eremitani contiene inoltre l'*incipit* della *Regula* agostiniana: «Ante omnia, fratres carissimi, diligatur Deus, deinde et proximus, quia haec sunt praecepta principaliter nobis data».

A questa identificazione, già proposta da chi scrive, si è voluto aggiungere che anche il santo effigiato in abiti vescovili sulla parete opposta sia sempre Agostino¹⁶, mentre si tratta invece di Giovanni Evangelista che, avvisato da un angelo della sua imminente morte, si accomiata dai propri discepoli. Come narra la *Legenda aurea*, da vecchio Giovanni era solito ripetere insistentemente ai suoi seguaci: «Figliolini miei, vogliatevi bene» e, interrogato circa il significato di tale esortazione, aveva risposto che «tale è il comandamento del Signore, e se si riesce a fare questo, già basta»¹⁷: un in-

¹³ L'osservazione è già in C. VOLPE, *La pittura riminese*, cit., p. 34.

¹⁴ Gli estremi cronologici di Zangolo di Martino sono individuati tra il 1316 e il 1338: O. DELUCCA, *I pittori riminesi del Trecento*, cit., pp. 74-78; ID., *Artisti a Rimini*, cit., pp. 41-44.

¹⁵ Da ultimo, per il Maestro di Sant'Agostino a Fabriano, tentativamente identificato in passato in Francesco di Bocco: V. PICCHIARELLI, in V. SGARBI, G. DONNINI, S. PAPETTI (a cura di), *Da Giotto a Gentile. Pittura e scultura a Fabriano fra Due e Trecento*, catalogo della mostra (Fabriano), Firenze, Mandragora, 2014, pp. 116-119.

¹⁶ C. LUGATO, *Gli Agostiniani a Rimini*, cit., p. 85; ID., in A. TURCHINI, C. LUGATO, A. MARCHI (a cura di), *Il Trecento riminese in Sant'Agostino*, cit., p. 128.

¹⁷ JACOPO DA VARAZZE, *Legenda aurea*, ed. a cura di A. e L. Vitale Brovarone, Torino, Einaudi, 1995, p. 73.

vito che collima col primo precetto della *Regula* di sant'Agostino. Di qui forse il suggerimento, fornito al Maestro del Coro dall'ignoto estensore del programma figurativo, di caratterizzare in modo assai simile i due personaggi. In quest'ultima raffigurazione, che precede quella della *Morte e asunzione in cielo di san Giovanni*, sarà poi da notare, nella parte absidale dell'edificio sacro che sta alle spalle del santo – anche qui una sineddoche, per significare che il commiato si svolge all'interno di una chiesa –, la proposta di una terminazione a tre cappelle che riecheggia quella dell'edificio in cui ci troviamo, con tanto di decorazione aniconica sull'arco trionfale.

Dalla divina umanità di Cristo all'avvento del suo Regno

Grande importanza deve essere stata però attribuita al programma della parete di fondo, destinata ad essere almeno in parte vista anche dai fedeli che occupavano la parte anteriore dell'edificio e non potevano se non in casi assai rari oltrepassare il tramezzo [fig. 5]. Come già era avvenuto nella cappella dedicata alla Vergine, essa è dunque concepita a sé, con immagini connotate da una forte valenza iconica che contrasta col carattere vivacemente narrativo delle raffigurazioni contenute nelle pareti laterali, destinate ad essere viste dai soli consacrati.

Le raffigurazioni della parete di fondo [tav. XIII] si articolano su tre livelli, coincidenti questa volta con quelli delle *Storie di san Giovanni Evangelista* che la affiancano. La lunetta è occupata dal Redentore in cattedra con ai lati i due Giovanni: a sinistra – cioè alla destra di Cristo – l'Evangelista e a destra il Battista. Grande evidenza è conferita alle iscrizioni contenute nel libro tenuto aperto da Cristo (con il raro «Humiliate vos ad benedictionem», già correttamente letto e commentato da Giovanardi)¹⁸ e nel rotulo di Giovanni («Ecce / agnus / Dei ecce / q tollit / peccata / mundi mi / serere / nobis»). Risulta altresì singolare che proprio il libro tenuto aperto dall'Evangelista presenti, al posto dell'*incipit* del suo vangelo, un'iscrizione in falsi caratteri, intenzionalmente non decifrabile. Le proporzioni del Redentore sono assai maggiori rispetto a quelle dei due Giovanni testimoni della sua venuta – il Battista con il suo annuncio e l'Evangelista con i suoi scritti. È chiaro che anche attraverso un tale cambio di scala il pittore all'opera nella cappella maggiore mira a conferire al Cristo la "terribilità" propria della Parusia, cioè della sua venuta alla fine dei tempi. Siamo però di fronte a una terribilità più voluta e ricercata che effettivamente conse-

¹⁸ A. GIOVANARDI, *La Scuola Riminese del Trecento: un profilo storico-religioso*, in A. VASINA (a cura di), *Storia della Chiesa Riminese, 1, Dalla lotta per le investiture ai primi anni del Cinquecento*, Rimini, Guaraldi, 2011, pp. 229-255: 252.

guita, giacché, se si avvicina lo sguardo, ciò che colpisce è la mollezza rosata dell'incarnato, ribadita dall'ispessimento delle palpebre, dal corrugarsi della fronte in tenere rughe e dal morbido ombreggiamento della barba sulle guance.

Gli stessi caratteri tornano in modo ancora più esplicito nella sottostante *Madonna in maestà*, la cui epidermide eburnea si ravviva nelle gote per un leggero rossore così da dar vita a un'immagine di dolce e accostante umanità, la stessa che informa anche le *Storie di Giovanni* sulle pareti laterali. Quanto alla soluzione del Bambino in piedi sul suo grembo, si tratta di un'invenzione di matrice cimabuesca adottata da Giotto nel polittico di Badia (Firenze, Uffizi) e ripresa – sempre a mezza figura – da un suo collaboratore nel finto polittico della cappella di San Nicola nella basilica inferiore di Assisi, ma nota peraltro anche a Rimini, secondo quanto attestano il trittico di Giovanni del Museo Correr di Venezia e il dossale di Giuliano ora a Boston (1307).

Lo spazio inferiore tra le due finestre è occupato dall'episodio del *Noli me tangere*. Si tratta di una scelta difficile da spiegare di primo acchito; ma il fatto che in Santa Maria in Porto Fuori a Ravenna Pietro da Rimini effigierà con pari evidenza *l'Incredulità di Tommaso*, ovvero un'altra apparizione del Cristo risorto che sottintende un analogo richiamo alla necessità di credere con gli occhi della fede, sembra implicare una lettura assiale della parete in cui i dogmi dell'Incarnazione, della Resurrezione e della Parusia, cioè della venuta ultima di Cristo e dell'instaurazione del suo Regno, si offrono in una visione simultanea di straordinaria efficacia dottrinale.

Per quanti assistevano al rito nella parte anteriore della chiesa, l'avventura visiva proposta dalla decorazione absidale di Sant'Agostino – che era innanzitutto un percorso di fede – si avviava però dal tramezzo, sul quale era collocata la grande croce, opera anch'essa del Maestro del Coro¹⁹. In proposito, Alessandro Giovanardi ha richiamato il noto passo di Tommaso d'Aquino: «come il sommo sacerdote dell'Antica Legge entrava nel *Sancta Sanctorum* attraverso la tenda, così noi, se vogliamo entrare nella Santa Gloria, dobbiamo accedervi attraverso l'umanità di Cristo, che fu il velo della sua divinità [...]. Non basta infatti la fede nell'unico Dio se non si ha fede nell'Incarnazione»²⁰. L'umanità di Cristo è il velo che ne cela la divi-

¹⁹ Nell'attuale configurazione, che la vede purtroppo priva dei tabelloni terminali, la croce di Sant'Agostino misura cm 433 x 312. Su di essa: D. BENATI, in ID. (a cura di), *Il Trecento riminese. Maestri e botteghe*, cit., pp. 182-185, n. 17; M. GAETA, *Giotto und die croci dipinte des Trecento. Studien zu Typus, Genese und Rezeption, mit einem Katalog der monumentalen Tafelkreuze des Trecento (ca. 1290 - ca. 1400)*, Münster, Rhema, 2013, p. 322, n. 119.

²⁰ A. GIOVANARDI, *Una liturgia cosmica*, cit., p. 45.

nità e attraverso di essa è possibile contemplare, con gli occhi della fede, la sua gloria.

Confermando l'appartenenza degli interventi fin qui esaminati a un'unica fase di progettazione²¹, lo sguardo del fedele poteva così tragguardare, al di là della croce e del minaccioso monito contenuto nell'immagine del Giudizio, la promessa dell'avvento del Regno di Cristo, effigiata sul fondo della cappella maggiore.

²¹ Rimettendo in campo la fittizia personalità del Maestro dell'Arengo, in favore di una consentaneità cronologica tra la cappella della Vergine e il *Giudizio* dell'arco trionfale si è di recente espresso, a mio avviso in modo non convincente per le ragioni fin qui esposte, M. COBUZZI, *Alcune considerazioni e una proposta attributiva per il Maestro dell'Arengo*, «Studi romagnoli», 29 (2018), pp. 359-367: 363.