ACCADEMIA RAFFAELLO XXIII-2024

ATTI E STUDI

Entrare nell'opera: riflessioni sull'architettura dipinta nella pala riminese di *san Giuliano* (1409) di Bitino da Faenza

Valeria Rubbi
Alma Mater Studiorum Bologna
valeria.rubbi2@unibo.it

"In Rimini, ove i Malatesti non risparmiavan denaro per trarvi i migliori artefici, fiorì la pittura […] Più tardi dipingeva quivi un tal Bitino che volentieri tolgo dalla obblivione; parendomi non aver forse avuto in Italia chi lo avanzasse nel 1407, quando in San Giuliano rappresentò in una tavola il Santo Titolare. Vi espresse all'intorno il Ritrovamento del suo corpo e altri fatti che di lui si raccontano; pitture graziosissime per invenzioni, per architetture, per volti, per vestiti, per colorito"[1].

Il giudizio di Luigi Lanzi con il quale accredita a Bitino il merito di una buona pittura, anche per quanto riguarda le architetture, contiene un significato nuovo e, come vedremo, ben preciso quando la si riferisce all'ambito dell'architettura dipinta agli inizi del Quattrocento a Rimini, ma che non sembra neanche avere un seguito[2]. Essa riguarda una nuova concezione dello spazio pittorico e della relazione fra i personaggi e il loro intorno, nel solco della tradizione giottesca[3]. Così l'architettura, spesso trattata come decorazione di fondo, assume una consistenza che interagisce con i personaggi e contribuisce alla comprensione del concetto albertiano di *istoria*: gli edifici sono descritti con cura e, dunque, raffrontabili con ciò che rimane delle architetture realmente costruite[4].

All'inizio dell'antica via consolare Emilia tracciata dal ponte di Tiberio, nel cuore del borgo riminese che dal santo prende il nome, si trova la chiesa di San Giuliano. Le più antiche attestazioni di questa abbazia benedettina risalgono al IX secolo, mentre l'edificio odierno è il frutto di una ricostruzione della metà del XVI[5]. In fondo al presbiterio si trova il sarcofago di san Giuliano e, nella terza cappella a sinistra, la pala a lui dedicata, realizzata nel 1409 da Bitino da Faenza, inizialmente collocata in un ambiente accanto alla chiesa a cui si accedeva dalla sacrestia[6].

La rara raffigurazione della passione di san Giuliano di Cilicia trova la sua principale fonte letteraria nei *Miracula Sancti Iuliani*, un testo contenuto nel *Passionario della Cattedrale* conservato presso l'archivio storico diocesano di Rimini, la cui datazione si colloca a cavallo tra XI e XII secolo[7]. Secondo il racconto agiografico, Giuliano nasce in Istria intorno al 230 d.C. e subisce il martirio all'età di diciotto anni durante la persecuzione di Decio, nella città di Flaiade in Cilicia. Il suo corpo buttato nel mare naviga miracolosamente verso nord, fino all'isola del Proconeso, dove viene ritrovato e racchiuso in un sarcofago; da qui riprende il viaggio e sospinto dai flutti approda a Rimini, sulla costa occidentale adriatica, dove il vescovo Giovanni tenta invano di portarlo in cattedrale; sarà l'abate Lupicino che per divina disposizione riuscirà a trasportarlo nella chiesa del monastero

1 L. Lanzi, *Storia pittorica della Italia dal Risorgimento delle Belle Arti fin presso al fine del XVIII secolo*, *Scuola bolognese*, (Bassano 1809), ed. cons. Venezia, presso Pietro Milesi 1838, IX, p. 159.

2 In relazione alla seconda metà del XIII secoli, Zeri parla di "deserto figurativo riminese" e continua, "non sorprende che la pala di Bitino sia potuta apparire come qualcosa di alieno, senza precedenti di sorta […]"; F. Zeri, *La posizione di Bitino da Faenza*, in *Diari di lavoro 2*, Torino, Einaudi 1976, pp. 30-35: 31-32.

3 F. Benelli, *L'architettura dipinta nella Toscana medievale*, in *Architettura picta nell'arte italiana da Giotto a Veronese*, a cura di S. Frommel-G. Wolf, Modena, Franco Cosimo Panini 2016, pp. 21-41.

4 Rimini è stata più volte danneggiata da terremoti e alluvioni, a cui si aggiungono i devastanti bombardamenti dell'ultima guerra; per la ricostruzione delle architetture perdute ci si baserà sulle fonti documentarie e la bibliografia esistente.

5 Sulle vicende storiche della chiesa, si rinvia al più recente anche se non esaustivo F. Gatti, *La chiesa di San Giuliano in Rimini: una ricognizione*, tesi di laurea, relatore F. Frisoni, Università degli Studi di Milano, a.a. 2011-2012.

6 Dopo il 1893 la pala fu spostata in chiesa, dove si trova tuttora; si rinvia a L. Tonini, *Di Bitino e della sua tavola di S. Giuliano,* Bologna, Stabilimento tipografico G. Monti 1864, p. 1.

7 A. Gattucci, *Codici agiografici riminesi. Il Passionario della Cattedrale*, Spoleto, Centro italiano di studi sull'alto Medioevo 1970, pp. 77-139; un'altra fonte utile è la *Passio S. Iuliani*, un'antica traduzione di un testo agiografico greco, trascritta da Luigi Tonini nella sua *Storia civile e sacra riminese. Rimini dal principio dell'era volgare all'anno MCC*, Rimini, Tipi Malvolti ed Ercolani 1856, vol. II, pp. 292-296 (la trascrizione del documento originale si trova in appendice al testo, pp. 494-500); cfr. G. Lucchesi, s.v. *Giuliano, santo martire*, in *Bibliotheca Sanctorum*, Roma, Città Nova 1965, VI, pp. 1209-1210 e P. Cannata, s.v. *Giuliano, santo martire. Iconografia*, in *Bibliotheca Sanctorum*, Roma, Città Nova 1965, VI, pp. 1210-1213.

Accademia Raffaello. Atti e Studi XXIII, 2024, pp. 51-62, ISSN 2039-0475

Fig. 1
Bitino da Faenza, *Storie di San Giuliano*. Rimini, chiesa di San Giuliano

benedettino dei Santi Pietro e Paolo. Nel 1152 il culto verso il santo era già diffuso e in quegli stessi anni il monastero viene intitolato a San Giuliano. Col passare del tempo il culto acquista dimensioni sempre più vaste: a partire dal secondo quarto del XIII secolo, il Comune nomina patrono della città Giuliano e poco dopo viene coniata moneta con il nome del santo[8].

La pala raffigura il santo circondato su due lati da tredici episodi (fig. 1), organizzati secondo un ordine di lettura che si svolge in maniera fluida da sinistra verso destra e dall'alto verso il basso[9]. Aveva una cornice lignea dalla foggia importante: da una vecchia fotografia Brogi degli inizi del Novecento conservata presso la fototeca Zeri (fig. 2) sono ancora presenti le colonnine tortili di partizione, che sembrano in parte già rifatte, così come tutta la cornice esterna[10].

Nella lunetta al sommo delle parte sinistra con il martirio di Giuliano si avvia il racconto, che si dipana nei cinque episodi successivi: nel primo, il rifiuto di Giuliano, confortato dalla madre Asclepiodora, di adorare l'idolo posto sull'altare

[8] Gattucci, *Codici agiografici*, cit. p. 164.

[9] La pala è di difficile lettura a causa del vetro che la protegge; già De Marchi nel 1987 lamentava la mancanza di una buona riproduzione fotografica, ora colmata dalle belle fotografie di Gilberto Urbinati; A. De Marchi, *Per un riesame della pittura tardogotica a Venezia: Nicolò di Pietro e il suo contesto adriatico*, in "Bollettino d'arte", LXXII, 44/45, 1987, pp. 25-66: 65 n. 100. Ha goduto di una discreta fortuna critica: la citazione più antica risale a don Vincenzo Santini, parroco di San Giuliano, che nel 1584 ordina una ricognizione dell'arca, poi descritta nel suo testo *Historia del glorioso martire* s. *Giuliano protettore della città di Rimino tradotta di latino in volgare et ampliata con annotazioni* (In Rimino, appresso Giouanni Simbeni 1603); successivamente, Gianfrancesco Clementini rimane particolarmente attratto dalla rappresentazione dell'antico aspetto architettonico della chiesa di san Giuliano (*Raccolto istorico della fondazione di Rimini e dell'origine, e vite de' Malatesti*, In Rimino appresso Giouanni Simbeni 1617-1627, I, 1617, p. 243). Nel Settecento, un errore di lettura della scritta posta ai piedi del santo, porta l'architetto Gianfrancesco Buonamici a ritenere la pala di epoca trecentesca, pur osservandone con arguzia alcuni particolari e l'intrinseco valore storico (il testo, rimasto manoscritto, è stato pubblicato nella bella edizione critica di P. Alunni, Rimini, NFC edizioni 2015, pp.131-132, 210-211); l'errata datazione si ripete anche con Marcello Oretti durante la sua breve visita alla città (*Le pitture della città di Rimino*, Biblioteca Comunale dell'Archiginnasio di Bologna, ms. B 165/II, 1777, c. 195r.). Sarà Luigi Lanzi a comprenderne la vera natura (*Storia pittorica*, cit., p. 159), aprendo la strada a nuove ipotesi con Cavalcaselle e Crowe che ne propongono l'originale collocazione sull'altare maggiore (*Storia della pittura in Italia dal secolo II al secolo XVI*, IV, Firenze, Le Monnier 1898, pp. 42-43); in seguito, Giulio Cesare Battaglini, in occasione del restauro, gli dedica il primo studio monografico (G. C. Battaglini, *Descrizione della tavola nella chiesa di San Giuliano di Rimini*, Firenze, Tipografia della Pia casa di Patronato 1886), mentre Antonio Bianchi la menzionerà nella sua *Guida pe' forastieri* (*ante* 1840, Biblioteca Gambalunga di Rimini, Sc-Ms 631) che, pur rimanendo manoscritta sarà imitata dai successivi estensori di guide, tra i quali Luigi Tonini di cui si tratterà oltre. Agli inizi del Novecento, l'opera viene esposta sia alla mostra *La pittura riminese del Trecento* (catalogo a cura di C. Brandi, Rimini, Garattoni 1935, pp. 151-152), sia alla *Mostra di Melozzo e del Quattrocento romagnolo* (catalogo a cura di C. Gnudi-L. Becherucci, Bologna, Poligrafici Il Resto del Carlino 1938, pp. 61-62) imponendosi definitivamente all'attenzione degli studiosi.

Fig. 2
Bitino da Faenza, *Storie di San Giuliano d'Istria*, fotografia B/N, mm. 198x250. Bologna, Fondazione Federico Zeri, fototeca Zeri, n. inv.194186

dal prefetto Marciano. Fin da questo episodio, ambientato in un vestibolo con triforio ogivale e fiancheggiato da pareti aperte, si nota come i personaggi interagiscano con l'architettura, un'architettura che diventa spazio praticabile.
Di seguito, trova posto il martirio vero e proprio: Giuliano chiuso in un sacco pieno di serpenti velenosi viene gettato in mare dall'alto di uno scoglio; in seguito, il corpo ormai privo di vita viene raccolto da alcuni pescatori sull'isola egea di Proconneso, nel mare di Marmara. Inumato in una "grand'arca di marmo", il "corpo glorioso"[11] di Giuliano rimane per ben sette secoli sopra uno scoglio a picco sul mare.
Nell'ordine mediano la sequenza degli episodi vede il miracoloso viaggio in mare del sarcofago: dopo una rovinosa caduta dagli scogli, nelle due lunette centrali l'arca galleggia protetta dagli angeli e sospinta dai flutti fino ad approdare sulla costa adriatica. Longhi si sofferma sulla "greca amplissima creata dalle onde del mare" che dice trovare riscontro nel Polittico detto del Maestro di Elsino conservato presso la National Gallery di Londra[12]: i due artisti manifestano lo stesso dinamismo narrativo. Bitino, come si vedrà, sembra tuttavia meno antico e più incline a ricevere i numerosi stimoli provenienti dalla costa adriatica che faceva capo essenzialmente ai veneti[13].
Nell'ultima lunetta, purtroppo in gran parte lacunosa, il popolo riminese scorge incredulo l'arca.
La narrazione si conclude con la sistemazione definitiva dell'arca: nella prima lunetta dell'ordine inferiore si vede il vescovo Giovanni VI che tenta invano di portarla trainata dai buoi dentro la cattedrale di Santa Colomba. Nelle ultime due, l'abate Giovanni della chiesa dei SS. Pietro e Paolo, "chiamò lì suoi Monaci e ordinò loro che digiunassero e facessero orazioni a Dio, acciocché fossero fatti degni di condurre l'Arca al loro Monasterio"[14] che, entrata in chiesa, viene aperta ed esposta sull'altare, adorata dalla moltitudine che la circonda.
Al centro, la nobile raffigurazione di Giuliano dalla "moderna eleganza"[15], ai cui piedi sta una donna inginocchiata che la critica ha voluto individuare nella figura della madre di Giuliano, Asclepiodora; tuttavia, a ben guardare, la donna veste un abito nero (a lutto?) con la tonaca, il velo e la cocolla, la caratteristica sopravveste che le monache benedettine ricevono nella loro consacrazione monastica. Dunque, anche in mancanza di certezze documentarie a riguardo, potrebbe trattarsi di un richiamo alla confraternita delle monache del monastero femminile benedettino soggetto a San Giuliano, che si trovava nelle immediate vicinanze[16]; monache che, verosimilmente, svolgevano le proprie celebrazioni all'interno di quel piccolo ambiente, dove era stata inizialmente collocata la pala, senza essere viste da nessuno[17]. Accanto, l'iscrizione con il nome dell'artista, dell'abate del monastero e la data[18].

Con queste brevi osservazioni siamo giunti ad esaminare la figura del *magistro Betino pictore*[19], artista piuttosto sfuggente perché pochi sono i documenti che lo menzionano[20]; Anna Tambini ne propone la nascita a Faenza intorno al 1370[21]. In questi anni, la città vede un susseguirsi di violenti episodi che risulteranno decisivi per il definitivo insediamento della signoria dei Manfredi. Forse fu questo il motivo che portò Bitino a trasferirsi a Rimini entro la fine del secolo, in una città guidata a quel tempo da Carlo Malatesta, uomo amante delle arti e delle lettere, che sostenne generosamente gli ordini religiosi, tra gli altri anche i benedettini cassinesi primi sostenitori del culto di Giuliano[22].
Senza voler ripercorrere la parabola del pittore, ancora oggi molto discussa soprattutto per quanto riguarda gli esordi perché fino ad ora non sembravano sussistere opere precedenti alla pala riminese, l'unica opera certa, può essere utile menzionare la sua presenza nella chiesa di Sant'Agostino a Rimini, nella cui abside la critica è d'accordo nell'attribuirgli la fascia inferiore, accanto ai grandi cicli decorativi della scuola giottesca locale; Benati si allinea, anteponendo tuttavia gli affreschi alla pala giulianesca[23].

Passando ad esaminare le singole storie, occorre osservare preliminarmente che l'effetto complessivo voluto dall'artista è in parte alterato dalla perdita di strati di colore e dai diversi restauri, anche grossolani, che si sono succeduti nei decenni.
Innanzitutto, bisogna sottolineare che nel rappresentare l'arca, a partire dalla quinta lunetta del primo ordine (fig. 3), Bitino la raffigura tale e quale a come viene descritta nei testi agiografici e a come la si vede ancora oggi entrando in chiesa, murata nella parete di fondo[24] (fig. 4): appoggiata su una grande lastra di marmo rosso di Verona, presenta un coperchio a doppio spiovente con acroteri angolari; sui lati lunghi è scandita da tre settori, di cui quelli laterali occupati da due arcate e quello centrale ornato da una grande croce, che in realtà si trova su uno dei fianchi.
Nell'ultima lunetta del secondo ordine (fig. 5), purtroppo in gran parte lacunosa, l'arrivo dell'arca sulla costa adriatica avviene nei pressi di una città caratterizzata da un edificio merlato e turrito che sembra rimandare al *palatium* dei Malatesta prima della ristrutturazione pandolfiana, già simbolo politico e militare di Rimini. Del resto, per tutto il Quattrocento l'attenzione a riprodurre in *toto* o in parte città reali, spesso si lega alla carica simbolica che queste vengono ad assumere come città ideali[25]. Le due possenti torri inquadrano sullo sfondo la parte terminale della facciata dell'antica cattedrale di Santa Colomba con il suo alto pinnacolo e il rosone centrale. Può essere significativo il confronto con la raffigurazione della città miniata attorno al 1370 nella *Bibbia figurata*, conservata presso l'Österreichische Nationalbibliothek di Vienna e restituita al pittore Serafino de' Serafini da Andrea De Marchi nel 1998[26] (fig. 6); in entrambe le raffigurazioni la città è rappresentata con una corrispondenza straordinariamente aderente alla realtà.

Tra le scene dell'ordine inferiore, la seconda e la quarta fotografano, in particolare, uno scorcio ormai scomparso della città di Rimini nei primi anni del Quattrocento. Il tentativo da parte del vescovo di portare l'arca nella cattedrale è descritto da Bitino con dovizia di particolari che contribuiscono a dare immediatezza al racconto: è qui ripresa l'ex cattedrale di Santa Colomba, demolita fra il 1815 e il 1824, e riconoscibile in tutta la sua imponenza dalla foggia ancora medievale (fig. 7). La facciata a salienti dichiara una divisione interna della chie-

[10] Fondo Fototeca Zeri, n. inv. 194186, mm. 198x250, Bologna, Fondazione Federico Zeri. Già De Marchi nel 1987 si lamentava dell'asportazione delle colonnine tortili avvenuta durante il restauro del 1976, con la conseguente grave privazione "dell'unità architettonica dell'insieme"; De Marchi, *Per un riesame della pittura*, cit., p. 65 n. 100.
[11] Santini, *Historia del glorioso martire*, cit., pp. 23, 31.
[12] R. Longhi, *Lavori in Valpadana. Dal Trecento al primo Cinquecento*, Sansoni, Firenze, Sansoni 1973, VI, p. 113.
[13] A. Tambini, *Bitino da Faenza*, in *Il Gotico. Storia delle arti figurative a Faenza*, a cura di A. Tambini, Faenza, Edit 2007, II, p. 1118.
[14] Santini, *Historia del glorioso martire*, cit., p. 25.
[15] Longhi, *Lavori in Valpadana*, cit., p. 113.
[16] G. Spinelli, *San Giuliano di Rimini*, in *I monasteri benedettini in Emilia Romagna*, Milano, Silvana 1980, pp. 233-237.
[17] Cfr. Gatti, *La chiesa di San Giuliano*, cit., p. 178.
[18] L'iscrizione recita: *BITINUS FECIT / HOC OPUS / FECIT FIERI D(OMI)N(U)S / SIM(ON) ABBAS M(ONASTERII) S(AN)C(T)I / IULIANI SUB AN(N)O DOMINI / M (CCCC) VIIII*.
[19] Così citato in un documento datato 1409 in occasione della conclusione della pala, si rinvia a O. Delucca, *Bitinus Q. Francisci pictor*, in *Artisti a Rimini fra Gotico e Rinascimento: rassegna di fonti archivistiche*, Rimini, Stefano Patacconi Editore 1997, pp. 87-89: 89.
[20] Bitino viene menzionato spesso dalla critica, pertanto ci si limiterà a indicare solo alcuni contributi a cui fare riferimento anche per una bibliografia più completa. Per le notizie biografiche con regesto dei documenti si rinvia al già citato Delucca, *Bitinus Q. Francisci pictor*, cit., pp. 87-91. Sull'artista e la sua opera, si rinvia a Longhi, *Lavori in Valpadana*, cit., pp. 112-113; F. Zeri, *La posizione di Bitino da Faenza*, in *Diari di lavoro*, cit., pp. 30-35 e Idem, *Un'ipotesi per Bitino da Faenza*, in "Paragone", XXXVIII, 445, 1987, pp. 16-18, ora entrambi in Idem, *Giorno per giorno nella pittura. Scritti sull'arte dell'Italia settentrionale dal Trecento al primo Cinquecento*, Torino-Londra, Umberto Allemandi & C. 1988, pp. 25-27 e 29-30; De Marchi, *Per un riesame della pittura*, cit.; L. Bellosi, *Bitino di Francesco da Faenza a Rimini e Ambrogio di Bitino*, in *Le arti figurative nelle corti dei Malatesti*, a cura di L. Bellosi, Rimini, Bruno Ghigi Editore 2002, pp. 177-181; De Marchi, *Due ignoti pittori tardogotici a Urbino e a Rimini*, in *Nuovi studi sulla pittura tardogotica. Intorno a Gentile da Fabriano*, a cura di A. De Marchi, Livorno, Sillabe 2008, pp. 133-150; e i numerosi interventi di A. Tambini, *Bitino da Faenza a Rimini*, in "Romagna Arte e Storia", XXII, 65, 2002, pp. 5-12; Eadem, *Bitino da Faenza*, in *Il Gotico*, cit., pp. 115-131, 156-157 (note); Eadem, *Bitino da Faenza, pittore di Rimini,* in *Bitino da Faenza. Storia, Arte e Simboli*, ("L'Arco" numero speciale del quadrimestrale di attualità e cultura della Fondazione Cassa di Risparmio di Rimini), a cura di A. Giovanardi, Rimini, Garattoni 2010.
[21] Tambini, *Bitino da Faenza, pittore di Rimini*, cit., pp. 2-3.
[22] In particolare, sulle virtù di Carlo quale amante delle lettere, mecenate e poeta, si rinvia a C. Cardinali, *Carlo Malatesti principe umanista*, in *I Malatesti*, a cura di A. Falcioni-R. Iotti, Rimini, Banca Popolare dell'Emilia Romagna 2002, pp. 103-136. È noto che fu Carlo ad affidare ai benedettini di Monte Oliveto l'abbazia di Santa Maria Annunziata di Scolca dopo la dipartita degli agostiniani; ivi, pp. 314-315.
[23] D. Benati, *Il Trecento riminese in Sant'Agostino*, in *Il Trecento riscoperto. Gli affreschi della chiesa di Sant'Agostino a Rimini*, a cura di D. Benati, Cinisello Balsamo (Milano), Silvana Editoriale 2019, pp. 16-39: 36. Per un riesame critico sulle proposte attributive si vedano in particolare i tre contributi di Tambini, Giovanardi e Marcatelli nel numero monografico de *L'Arco* dedicato al pittore, *Bitino da Faenza. Storia, Arte e Simboli*. cit., con ricca bibliografia precedente.
[24] P. Novara, *La fortuna del culto di San Giuliano a Rimini*, in *Le stoffe di San Giuliano dal ritrovamento alla valorizzazione*, a cura di E. Fiori, Longo, Ravenna, Longo 2019, pp. 25-31: 29-30.
[25] Da ultimo si rinvia a S. Frommel, *Architectura picta*, in *Architettura picta nell'arte italiana*, cit., pp. 11-19 e nello stesso volume C. L. Frommel, *L'architettura picta da Giotto a Raffaello*, pp. 69-97, con bibliografia precedente.
[26] *Bibbia figurata et depicta in forma arboris genealogicae*, Vienna, Österreichische Nationalbibliothek, Cod. Ser. n. 3394; De Marchi, scheda in *Il gotico a Piacenza*, catalogo della mostra a cura di P. Ceschi Lavagetto-A. Gigli (Piacenza, Palazzo Gotico, 21 marzo–28 giugno 1998), Milano, Skira 1998, pp. 173-175.

Fig. 3
Bitino da Faenza, *Storie di San Giuliano*, particolare. Rimini, chiesa di San Giuliano

Fig. 4
Sarcofago di San Giuliano. Rimini, chiesa di San Giuliano

Fig. 5
Bitino da Faenza, *Storie di San Giuliano*, particolare. Rimini, chiesa di San Giuliano

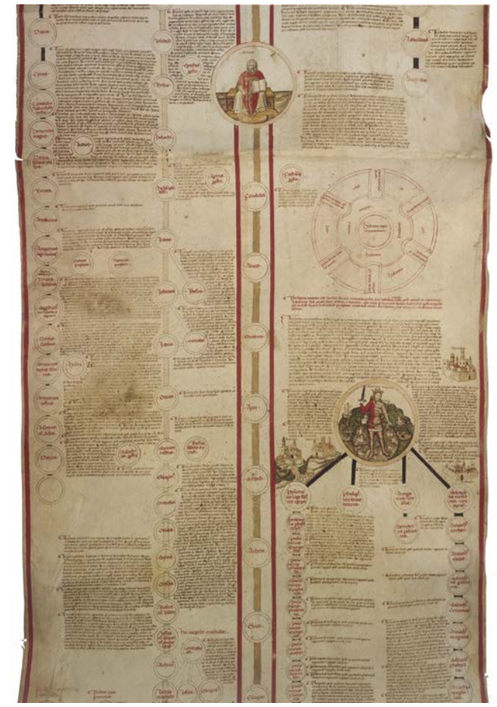

Fig. 6
Bibbia figurata et depicta in forma arboris genealogicae. Vienna, Österreichische Nationalbibliothek, Cod. Ser. n. 3394, particolare della città di Rimini

Fig. 7
Bitino da Faenza, *Storie di San Giuliano*, particolare. Rimini, chiesa di San Giuliano

sa a tre navate corrispondente alle descrizioni desunte dalle fonti, coronata da tre alti pinnacoli che ne caratterizzano la parte alta conferendo slancio alla costruzione[27]; al centro si apre il rosone che qui risulta traforato. La navata centrale presenta in alto sul lato delle eleganti bifore ornate da una sobria decorazione a ricamo che sembra richiamare motivi d'ispirazione adriatico-orientale, già presenti nella zona riminese come testimoniano alcuni resti lapidei provenienti da Santa Colomba e conservati presso il Museo della Città[28].
Le stesse bifore le ritroviamo a scandire i vari piani del campanile, coronato superiormente da una cuspide cinta da quattro pinnacoli, che rimanda probabilmente al campanile costruito tra XIII e XIV secolo, del quale restano delle tracce molto rimaneggiate nei secoli successivi[29].
Le finestre a bifora appena poco più ornate sono ripetute anche nell'edificio porticato accanto alla chiesa, che presenta sull'altro lato una loggia: potrebbe trattarsi del distrutto palazzo vescovile[30], oppure del trecentesco palazzo del Podestà an-

[27] Al tempo di Bitino la cattedrale si presentava sostanzialmente nelle forme acquisite durante tutto il medioevo: l'interno a tre navate, con la centrale di impostazione paleocristiana e le laterali rimaneggiate nel XII secolo; solo a partire dal 1583 fu radicalmente trasformata per adeguarla alle nuove disposizioni conciliari; si rinvia a P. G. Pasini-A. Turchini, *La cattedrale riminese di S. Colomba*, Cesena, Litografia Forlivese 1975 (estr. da "Ravennatensia", IV, 1974, "Atti del convegno *Le confraternite laicali*, Ferrara 1971").

[28] Tracce di un gusto di tradizione orientale si possono leggere nei pochi frammenti lapidei rimasti presso il Museo della Città, in particolare una lastra decorata con l'albero della vita e una coppia di pilastrini le cui preziose decorazioni riprendono quelle degli avori bizantini; si rinvia a P. G. Pasini, *La Pinacoteca di Rimini*, Cinisello Balsamo (Milano), Amilcare Pizzi 1983, pp. 52-55.

[29] P. Novara, *L'architettura religiosa, gli arredi architettonici e cultuali dalle origini al X secolo*, in *Storia della chiesa riminese*, I, a cura di R. Savigni, Rimini, Guaraldi 2010, pp. 219-264: 227-228.

[30] Dello stesso avviso è anche Anna Tambini, *Bitino da Faenza*, cit., p. 118.

cora oggi visibile con i suoi tre archi ogivali al pianoterra, la cui facciata principale era anticamente rivolta verso la cattedrale[31].
Infine, il portale è protetto da un protiro sormontato da un'edicola cuspidata decorata da sottili riccioli, al cui interno sta un arco acuto trilobato. Alla base, due leoni stilofori (se ne vede solo uno, ma immaginiamo il suo equivalente dietro la figura del vescovo) che, non avendo alcuna funzione di sostegno, risultano solamente decorativi, così come i due angeli dorati, in alto, ai lati della cuspide. Non conosciamo i motivi ornamentali dell'antica cattedrale, ma, il tono leggermente "fiorito" sembra riprodurre piuttosto un modello derivato dagli apparati delle coeve cornici lignee.

Nell'ultima nicchia, la parete esterna dell'edificio rivolta verso l'osservatore è stata eliminata in modo da liberare la vista sull'arca (fig. 8). La facciata della chiesa del monastero benedettino è raffigurata da un triforio ogivale, come l'edificio nella prima lunetta, ma che qui lascia intravvedere le tre navate posteriori: la fotografia ravvicinata fa vedere come le colonne in primo piano siano dipinte con striature più chiare, in maniera tale da far capire che fossero di marmo. Bitino le dipinge così come le vede, come risulta dalla descrizione che ne fa Cesare Clementini dopo il totale rifacimento della chiesa, avvenuto nei 1551:

"[…] ch'era il Tempio bellissimo, come anco riferiscono alcuni Vecchi, ch'al tempo de' nostri Padri, n'hanno veduto parte in piedi, adornata con molte colonne di variati marmi, i quali sostentavano più navate, volti, e portici, che rendevano magnificenza grande, e graziosa vista, tanto fuori nel corpo del Tempio, quanto nel luogo detto, sotto Confessione, e perché anco questa parte di Chiesa minacciaua riuna, nell'anno millecinquecentocinquant'uno il dì 26 di Marzo, alle tredici hore, fu dato principio alla Cappella maggiore, e al corpo della Chiesa […]"[32].

C'è un altro aspetto della tavola riminese, già notato da Lanzi, che fornisce elementi interessanti: il vestiario, che diventa elemento essenziale della

Fig. 8
Bitino da Faenza, *Storie di San Giuliano*, particolare. Rimini, chiesa di San Giuliano

realtà. Bitino introduce personaggi vestiti alla moderna che rendono il racconto attuale e quindi più coinvolgente agli occhi dell'osservatore. Le vesti sono tutte ugualmente lunghe, tuttavia si trovano delle eccezioni tra gli uomini raffigurati nella prima fascia: portano degli abiti corti, stretti in vita, che liberano le gambe coperte da calzamaglie attillate. È raffigurata anche un'ampia gamma di copricapi: da quello aderente da cui parte una coda sottile ricadente sulle spalle, a quello lussuoso in pelliccia, indossato da uno degli astanti che accolgono l'arca. È evidente che abiti come questi denunciano la moda in voga dagli anni Quaranta del Trecento fino agli anni Venti del nuovo secolo[33]. Lo stesso rigore descrittivo lo troviamo anche negli abiti religiosi: a sinistra i canonici indossano una cotta bianca lunga a guisa di camice sopra la tonaca, a destra gli agostiniani si distinguono dal cappuccio nero che sfiora le spalle e dal tipico taglio di capelli.

[31] Il palazzo ha subito pesanti restauri dopo il violento terremoto del 1916: i tre archi ogivali sull'attuale piazza Cavour furono aperti in occasione del restauro di Gaspare Rastelli per analogia con le aperture a ogiva poste sul fronte retrostante, verso la cattedrale di Santa Colomba, originariamente facciata principale; P. G. Pasini, *Rimini nel Quattrocento*, in "Studi Malatestiani", 1978, pp. 117-157: 145.

[32] C. Clementini, *Raccolto Istorico della Fondatione di Rimino e dell'origine, e vite De' Malatesti, Libro Secondo*, In Rimino per il Simbeni 1617, pp. 243-244; cfr. G. Spinelli, *S. Giuliano di Rimini*, in *Monasteri benedettini*, cit., pp. 234-237.

[33] Si cita solamente M. G. Muzzarelli, *Guardaroba medievale. Vesti e società dal XIII al XVI secolo*, Bologna, il Mulino 1999.

Riusciamo dunque a scorgere nella pala molti elementi descritti in maniera realistica e dettagliata, quasi in sintonia con quel clima riformistico che da lì a poco Ludovico Barbo promuoverà presso i monaci benedettini suggerendo una moderna *devotio* che prevedeva di accostarsi alla preghiera evocando mentalmente le immagini[34]. Un'idea forse già circolata quando lo stesso Barbo si presentò a Rimini nel 1409, chiamato dal veneziano papa Gregorio XII, in occasione della sua professione monastica; cerimonia alla quale parteciparono sicuramente anche i benedettini di san Giuliano, gli stessi che commissionarono la pala a Bitino[35]. È da rimarcare, inoltre, la suggestiva ambientazione che l'artista riesce a creare: ne nasce una narrazione coinvolgente, in cui la volontà dell'artista di calarsi nelle pieghe del testo agiografico restituisce a chi guarda un racconto semplice e chiaro, pur nell'incalzare dei movimenti dei personaggi rappresentati. Circa negli stessi anni in cui Barbo scrive il *Modus meditandi et orandi*, una pratica che accompagna la meditazione stimolando l'"immaginatio" con un "processo mentale e artificiale grazie al quale si finge di compiere un'azione o di ricevere una sensazione"[36], Leon Battista Alberti esalta nel *De Pictura* la "forza del vedere"[37] attraverso la forma narrativa dell'"istoria", necessaria a "far provare emozioni"[38] attraverso i gesti dei personaggi raffigurati che interagiscono tra di loro e con l'ambiente circostante[39]. Bitino, nel dipanare la sua "istoria" non conosce ancora il metodo prospettico albertiano, ma sviluppa comunque un carattere fortemente originale nel tentativo di "fingere quello che si vede"[40].

Secondo De Marchi e Bellosi, sulla scia delle puntuali notazioni fatte da Zeri, Bitino rivela in alcune scene della pala un contatto con quella pittura diffusa lungo la costa adriatica che faceva capo ai veneti, ed in particolare a Nicolò di Pietro, artista lagunare attivo qualche anno prima nella realizzazione di una *Crocefissione* per le monache agostiniane di Verucchio[41]. Ma la vena narrativa di quest'ultimo sembra emergere con vigore successivamente, nel periodo che De Marchi chiama del "dopo-Gentile"[42]: nelle tanto discusse *Storie di San Benedetto* realizzate verso il 1415-20 forse per

[34] Barbo, nel suo *Modus meditandi et orandi* scritto verso il 1440 per i monaci della sua congregazione, affida alle immagini un ruolo importante nel percorso di preghiera e meditazione; J. Leclercq, *Ludovico Barbo e storia dell'immaginario*, in *Riforma della Chiesa, cultura e spiritualità nel Quattrocento veneto*, "Atti del convegno, Padova, Venezia, Treviso, 19-24 settembre 1982", a cura di F. G. B. Trròlese, Cesena, Badia di Santa Maria del Monte 1984, pp. 369-385.

[35] Il monastero vede un lungo periodo di crisi verso la fine del Trecento, tanto da essere affidato ad abati commendatari; nel 1496 ne diventano custodi i canonici veneziani del monastero di San Giorgio in Alga, riformato dallo stesso Barbo negli ultimi anni del Trecento (si rinvia a S. Tramontin, *Ludovico Barbo e la riforma di San Giorgio in Alga*, in Ivi, pp. 91-107), che ne curano la totale riedificazione; cfr. Gatti, *La chiesa di San Giuliano*, cit.; le vicende storico-artistiche del monastero attendono ancora uno studio esauriente.

[36] Leclercq, *Ludovico Barbo*, cit., p. 387.

[37] E. Di Stefano, *La finestra e lo specchio. L'Alberti e la pluralità dei punti di vista*, in "Albertiana", XXIII, 2020, 2, pp. 263-276. Alberti, com'è noto, scrive il *De Pictura* in latino nel 1435 e in volgare l'anno successivo (*Leon Battista Alberti. Opere volgari*, a cura di C. Grayson, Bari, Laterza 1973).

[38] O. Calabrese, *La prospettiva e la «storia»*, in *Semiotica delle passioni*, a cura di I. Pezzini, Bologna, Esculapio 1991, pp. 98-99; l'argomento sarà ripreso dall'autore nel saggio *Come si legge un'opera d'arte* del 2006.

[39] "Poi moverà l'istoria l'animo quando gli uomini ivi dipinti molto porgeranno suo proprio movimento d'animo", *Leon Battista Alberti. Opere volgari*, cit., (*De Pictura*) III, pp. 5-107: 70; cfr. S. Caviglia, *Raconter une histoie, raconter l'historie. Penser la peinture narrative à la période moderne*, in "Perspective", II, 2022, pp. 189-202: 190. Sulla prima formazione di Alberti si sa pochissimo, inizialmente a Venezia poi, tra il 1416 e il 1421, a Padova nella scuola dell'umanista Gasparino Barzizza (C. Grayson, *Leon Battista Alberti: vita e opere*, in *Leon Battista Alberti*, catalogo della mostra a cura di J. Rykwert-A. Engel (Mantova, palazzo Te, settembre-dicembre 1994), Milano, Electa 1994, pp. 28-37; poi confermata da S. Collodo, *L'esperienza e l'opera di Leon Battista Alberti alla luce dei suoi rapporti con la città di Padova*, "Atti del convegno *La vita e il mondo di Leon Battista Alberti*, Genova, 19-21 febbraio 2004", a cura del Comitato Nazionale del VI centenario della nascita di Leon Battista Alberti, Firenze, Olschki 2008, II, pp. 315-343 e nello stesso volume R. Norbedo, *Considerazioni intorno a Battista Alberti e Gasparino Barzizza a Padova*, pp. 345-376); lo zio di Gasparino, Cristoforo Barzizza, notaio e professore di arti e medicina dell'università patavina, fu un assiduo frequentatore del monastero di Santa Giustina, che, grazie alla vigorosa azione di Ludovico Barbo, si era trasformato in un importante centro di rinnovata spiritualità; si rinvia a A. Pratesi, s.v. *Ludovico Barbo*, in *Dizionario Biografico degli Italiani*, VI, Roma, Istituto della enciclopedia italiana 1964, pp. 244-249. Pare suggestivo poter pensare che il giovane Alberti, entrato dunque in contatto con l'ambiente di umanisti gravitanti attorno alla scuola di Barzizza, abbia potuto mettersi in ascolto delle parole del grande riformatore monastico.

[40] "Solo studia il pittore fingere quello che si vede", *Leon Battista Alberti*, cit., III, p. 10; come scrive Di Stefano, nel *De Pictura* lo scopo di Alberti "è quello di sottolineare la 'vis oculorum' o la 'forza del vedere', ossia la capacità dell'occhio d'inquadrare la realtà che lo circonda in funzione del punto di vista adottato", Di Stefano, *La finestra*, cit., p. 268.

[41] Ora conservato presso la Pinacoteca Nazionale di Bologna; si rinvia a De Marchi, *Per un riesame della pittura*, cit., pp. 38-39.

[42] Ivi, p. 44.

Fig. 9
Nicolò di Pietro, *Storie di san Benedetto*, particolare del *San Benedetto e il vino avvelenato*. Firenze, Gallerie degli Uffizi

il monastero benedettino di San Benedetto in Polirone[43], colpisce la "complessità dell'inscenatura ambientativa"[44], in parallelo, tuttavia, alla raffigurazione di strutture architettoniche fittizie, funzionali solo alla singola scena rappresentata (fig. 9).

Interessanti soluzioni di architettura dipinta si possono trovare nelle coeve *Storie di Santa Lucia* a Fermo di Jacobello del Fiore (fig. 10) e nelle *Storie di San Giacomo* del recanatese Giacomo di Nicola (fig. 11) ora divise tra Camerino e La Spezia, artisti ai quali gli studiosi accostano Bitino per i simili esiti narrativi, ma si tratta di edifici dipinti con un vocabolario architettonico diverso, più aulico, ispirato dalle pitture coeve o di poco precedenti.
Com'è noto, a partire dal XIII secolo oltre alle immagini dei santi, si rappresentano più spesso le loro storie[45]: Bitino, nel rappresentare il martirio di Giuliano, crea spazi apparentemente accessibili in una sorta di gioco fantasioso, in cui lo spettatore a sua volta entra nell'immagine. Non si corre, dunque, il rischio di sopravvalutare il contributo dell'artista all'architettura dipinta: il suo lavoro, come si è detto, appare come il montaggio di una narrazione in un ambiente che si vuole il più possibile realistico. Abbiamo visto che una testimonianza della prima attività del pittore potrebbe rintracciarsi nel grande cantiere giottesco di Sant'Agostino: qui avrebbe avuto modo di riflettere sulla tradizione locale riprendendone idee compositive e spunti figurativi; tuttavia, osservando gli affreschi della cappella della Vergine, le architetture dipinte "non contengono i personaggi, ma si pongono dietro di essi come quinte o come 'segnacoli' dei luoghi entro cui gli episodi dovrebbero svolgersi" [46], come osserva Benati; Bitino dimostra invece una nuova forza nel risalire direttamente all'architettura urbana costruita e abitata dal popolo, dai cittadini nobili e dal clero. Questa realtà, quindi tutt'altro che idealizzata, colta, anzi, "in presa diretta"[47] sembra piuttosto di poterla leggere in coerenza con un brano, in particolare, di Serafino de' Serafini che Bitino potrebbe aver conosciuto nella stessa Rimini, dove si conservano due tavolette con *Quattro apostoli* attribuitegli da Carlo Volpe[48]: di origine modenese ma attivo a Ferrara nella seconda metà del Trecento, pare contribuire alla realizzazione della *Bibbia figurata* conservata a Vienna, opera che media il passag-

[43] Si tratta di quattro episodi della vita di san Benedetto da Norcia divisi fra gli Uffizi e il Museo Poldi Pezzoli di Milano, che probabilmente facevano parte di una stessa pala d'altare; sull'ancora problematica attribuzione si rinvia a DE MARCHI, ivi, pp. 48-49, 63 n. 80.
[44] *Ibidem*.
[45] S. SETTIS, *Iconografia dell'arte italiana 1100-1500: una linea*, Torino, Einaudi 1979, p. 75.
[46] BENATI, *Il Trecento riminese*, cit., p. 24.
[47] TAMBINI, *Bitino da Faenza*, cit., p. 117.
[48] Forse provenienti dalla riminese Confraternita di san Girolamo, sono ora custodite presso il Museo della Città di Rimini; PASINI, *La Pinacoteca di Rimini*, cit., pp. 62-63; DE MARCHI, scheda in *Il gotico a Piacenza*, cit., p. 174; cfr. TAMBINI, *Bitino da Faenza*, cit., pp. 7-8.

Fig. 10
Jacobello del Fiore, *Storie della vita di Santa Lucia*. Fermo, Pinacoteca Comunale. Fondo fotografico Biblioteca Comunale di Fermo

Fig. 11
Giacomo di Nicola, *Trasporto del corpo di san Giacomo*. Camerino, Museo Diocesano

gio tra il periodo di formazione e la produzione matura dell'artista rappresentata dalla cappella di San Ludovico in San Francesco a Mantova[49]. In quest'ultima, lo spazio architettonico dipinto si rinnova e si monumentalizza, ma è alla miniatura che De Marchi si riferisce quando parla di un'immagine della città "restituita con grande efficacia": la raffigurazione di una città portuale collegata alla terraferma attraverso il ponte di Tiberio. Bitino, dunque, dimostrando di "essere in grado di declinare spunti provenienti da molteplici centri"[50], arriva ad offrire una nuova relazione percettiva fra i modelli architettonici reali e la loro raffigurazione, creando così una composizione di "un delicatissimo romanzo figurativo"[51], che aiuta il fedele ad entrare in un ambiente a lui familiare, in cui l'immagine del santo Giuliano riesce a raccoglierne i desideri, le voci e gli sguardi.

[49] Sulla sua complessa e ancora discussa attribuzione alla cui realizzazione avrebbe partecipato, forse in qualità di supervisore, Tommaso da Modena, si rinvia all'articolo di P. ARTONI, *San Francesco in Mantova. Il pantheon dei primi Gonzaga*, in *Sepolcri gonzagheschi*, a cura di R. Golinelli Berto, Mantova, Associazione per i monumenti domenicani 2013, pp. 57-86, che ne ripercorre l'intera fortuna critica.
[50] BENATI, *Il Trecento riminese*, cit., p. 36.
[51] DE MARCHI, *Per un riesame*, cit., p. 65 n. 100.

Referenze fotografiche
Foto di Gilberto Urbinati, Rimini; Fototeca della Fondazione Federico Zeri, Bologna; Österreichische Nationalbibliothek, Vienna; Ministero per i Beni e le attività culturali, Gabinetto fotografico delle Gallerie degli Uffizi, Firenze; Polo museale di Palazzo dei Priori, Pinacoteca civica, Fermo; Archivio Arcidiocesi, Camerino-San Severino Marche

V. Rubbi - Entering the work: reflections on the painted architecture in the Rimini altarpiece of *san Giuliano* (1409) by Bitino da Faenza

Too often, painted architecture is seen as a background, with a passive role, as a space filler, or, at best, as a support for a message contained in the work of art. Bitino, originally from Faenza, worked in Rimini in a period characterized by a certain cultural vivacity thanks to the politics of Carlo Malatesta. Here, he showed how painted architecture could be used not only in a symbolic way, but also with an innovative force, in the wake of Giotto's tradition. Looking at the buildings he painted in 1409 in the altarpiece of San Giuliano, which is kept in the eponymous church in Rimini, one can see how these play a crucial role, creating a real space away from convention. The article examines the work's origins, it highlights its importance and the close relationship between the characters depicted and their surroundings, according to stylistic choices that seem to prefigure Alberti's new conception of narrative represented in painting.

Painted architecture; Rimini; Bitino da Faenza; Ludovico Barbo

ISSN: 2039-0475