

zi che compie il Governo Nazionale per ridare a Napoli uno dei suoi templi più famosi. Vedremo altrove l'importanza che ebbe questa

chiesa nello sviluppo dell'architettura gotica dell'Italia meridionale.

GINO CHIERICI.

(*Fotografie del Gabinetto fotografico della R. Soprintendenza all'arte medievale e moderna della Campania*).

(1) GAETANO FILANGIERI PRINCIPE DI SARTIANO: *Chiesa e Convento di S. Lorenzo Maggiore in Napoli*. Napoli, 1883.

(2) DE LA VILLE SUR YLLON: *L'abside della Chiesa di S. Lorenzo Maggiore* — in « *Napoli nobilissima* » — Vol. IV, anno 1895.

Lo stesso: *La Chiesa e il Convento di S. Lorenzo Maggiore*; ivi.

(3) CESARE D'ENGONIO: *Napoli sacra*. Napoli, 1623.

(4) CARLO DE LELLIS: *Supplemento a Napoli sacra di Don Cesare D'Engenio*. Napoli, 1654.

(5) DE LA VILLE SUR YLLON: Articoli citati.

(6) Questa notizia non è esatta. Quando si tolse lo stucco che lo copriva, si vide che l'arco del santuario era originale ed in cattive condizioni, tanto da dover essere rifatto.

(7) Nel luogo della moderna Chiesa di S. Lorenzo, v'era la basilica, grandioso edificio che, essendo quasi un mercato coperto, accoglieva negozianti e uomini d'affari, oltre a servire all'amministrazione della giustizia. Vedi BARTOLOMEO CAPASSO: *Napoli greco romana*, Annuario storico del Comune di Napoli. 1912.

(8) La posizione delle cappelle, dei valichi e delle finestre absidali si intende sempre riferita alla prima a partire da destra.

(9) Nel 1305 Carlo II incaricava un maestro Cosmato di recarsi con Pietro Boczotri in quel di Cosenza a far tagliare nel bosco di Guarda i legnami per il tetto del duomo di Napoli. - Vedi FILANGIERI, *op. citata*.

PER UN TRITTICO DI NICCOLÒ DI PIETRO GERINI

Narra il Da Morrona che a Pisa un certo canonico Zucchetti, subito dopo l'uragano napoleonico, sollecito della sorte delle opere d'arte della sua città andasse in giro per le chiese raccogliendo e portando a casa predelle, cuspidi e scomparti di pale trecentesche.

Il Da Morrona, che accompagnava il canonico in tali scorrerie, segnava intanto date e nomi, molti dei quali servirono poi alla compilazione della sua « *Pisa illustrata nelle arti del disegno* ».

Fu così che lo Zucchetti riuscì a mettere insieme una discreta raccolta di dipinti che poi, per testamento, con gesto che fu detto munifico, legò alla Imperial Regia Accademia di Belle Arti di Pisa.

Questa raccolta dello Zucchetti venne così a costituire il primo nucleo di quello che oggi il Museo Civico della città.

Certo, è questa una delle ragioni per cui non si riesce a tracciare ancora con sicurezza la storia della pittura pisana del '300; chè mentre i pezzi portati via dallo Zucchetti furono bene o male salvati, gli altri che appartenevano alle stesse opere rese frammentarie dallo zelo del canonico, in un modo o nell'altro andarono dispersi.

E quand'anche di tali opere si conservassero tutti gli elementi o almeno le parti più importanti, sarà molto difficile vederle un giorno riunite.

È questo anche il caso di un grande trittico



Fig. 1. — Pisa, Museo Civico.



Fig. 2. — Pisa, Sala dei canonici del Duomo.

di cui si conoscevano finora gli scomparti laterali, uno conservato nel Museo e l'altro nella sala delle adunanze dei canonici appartenenti al capitolo del Duomo. Di questo trittico ho potuto riconoscere lo scomparto centrale, appeso al muro al di sopra della porta che immette in sagrestia, in quella chiesetta di San Ranierino, famosa a Pisa per ospitare un Crocifisso di Giunta.

Lo scomparto del Museo Civico è una tavola rettangolare (m. 1.70 × m. 1.10) nella quale son raffigurati in piedi, gli uni accanto agli altri, i santi Antonio, Iacopo e Giovanni Battista (*fig. 1*). Nella parte superiore del dipinto sono ancora evidentissime le tracce della cornice tricuspidata. Ha le stesse dimensioni e presenta ugualmente le tracce della cornice tricuspidata l'altro scomparto, che è nella Sala dei Canonici del Duomo; in esso son rappresentati San Ranieri, un Santo Papa e San Michele Arcangelo che schiaccia il drago. (*fig. 2*).

Il Cavalcaselle, che per primo s'occupò di questa tavola, l'attribuì all'arte di Lorenzo di Niccolò di Pietro Gerini. In seguito all'attribuzione fu riconosciuta la mano di Lorenzo di Niccolò anche nella tavola del Museo Civico dal Bellini Pietri, che nel catalogo della raccolta da lui pubblicato scrisse: « Non si sa bene cosa avvenisse dello scompartimento centrale, rappresentante la Vergine col Figlio ».

Questo scompartimento centrale, oggi in San Ranierino, è stato anch'esso segato nella parte superiore ed ha le stesse dimensioni degli altri due ma, più di questi ha sofferto per il tempo e i restauri. In esso son rappresentati la Vergine incoronata dal Redentore e quattro angeli musicanti. (*fig. 3*)

Non credo necessario insistere per determinare i punti di contatto fra le tre tavole, chè financo il ferro adoperato dal pittore per l'imprimitura d'oro nel piano su cui poggiano i Santi degli scomparti laterali lo si ritrova usato, sia pure in diversa maniera e con effetto diverso, per segnare i magnifici arabeschi dorati nel gran drappo teso dietro il trono, ove siedono la Vergine ed il Cristo.

Il trittico, che tuttavia manca della predella, dei pilierini e delle tavolette cuspidali, è nei suoi elementi essenziali facilmente ricostruibile, (*fig. 4*) chè l'atteggiamento dei Santi negli scompartimenti laterali, certo rivolti verso la scena centrale della Incoronazione, non lascia adito a dubbi di sorta.

Ma ora che il trittico è ricomposto penso che l'attribuzione a Lorenzo di Niccolò si possa riprendere in esame e sostituire con l'altra a Niccolò di Pietro.

Invero non mi nascondo che quasi sempre, nel caso di questi due pittori, padre e figlio, l'uno maestro dell'altro, ambedue legati ai vecchi canoni di Taddeo e Agnolo Gaddi e ambedue collaboratori di Spinello Aretino, una distinzione sia piuttosto difficile.

Ma il ritrovare in questo trittico alcuni dei caratteri tipici di Niccolò insieme ad altri da lui derivati a Lorenzo, e nessuno di quei caratteri divenuti tipici nel figlio allorchè questi, a contatto con l'arte di Lorenzo Monaco sembra affrancarsi dalle antiche forme paterne, mi pare buona ragione per restituire a Niccolò di Pietro Gerini il dipinto. Il quale sebbene aggiunga ben poco alla conoscenza dell'attività del pittore, può considerarsi un documento del tempo in cui egli si trovava a Pisa per affrescare in San Francesco la Cappella del Capitolo e firmava l'opera: NICCOLAUS PETRI PICTOR DE

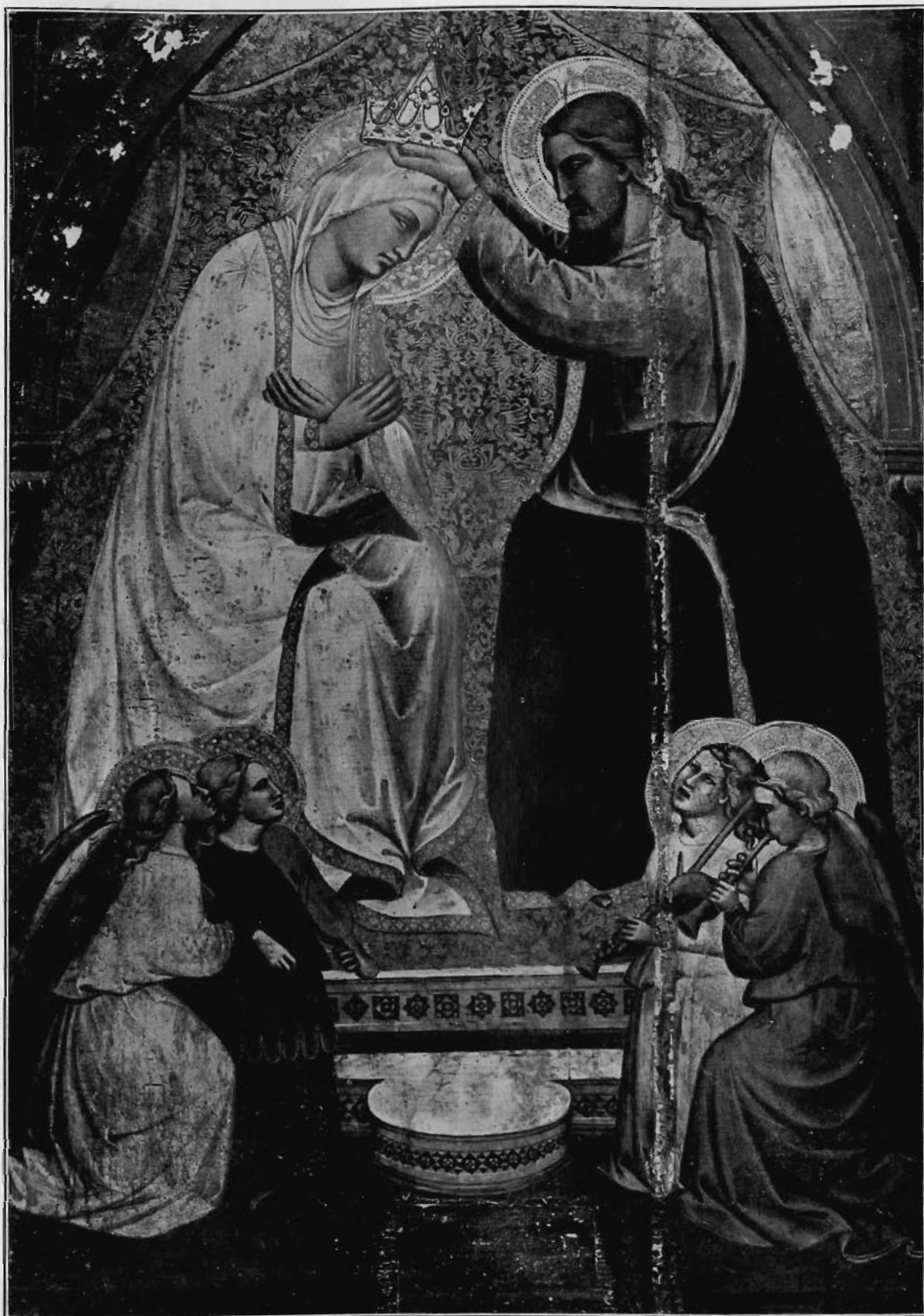


Fig. 3. — Pisa, Chiesa di San Ranierino.



Fig. 4. — Pisa, il trittico ricomposto nelle sue tre tavole principali.

FRORENCIA DEPINXIT A.D.MCCCLXXXII DE MAR.

Quelle mandibole così fortemente sviluppate, quella pittura liscia e smaltata dai colori vivi ma dalle ombreggiature fumose, quell'aria smorta e sognante negli occhi oblunghi dei Santi — allineati in questa tavola come nel trittico con la *Crocifissione* conservato nei magazzini degli Uffizi — e infine la completa assenza di elementi derivati dall'arte di Lorenzo Monaco (le figure non appaiono toccate da alcuna grazia inchinevole, nè il panneggio ha perduto la rude

sodezza di pieghe propria della tradizione trecentesca fiorentina) mi lasciano pensare che il nome di Niccolò di Pietro Gerini sia il più opportuno e che l'anno 1392 segnato negli affreschi del San Francesco di Pisa sia molto prossimo al tempo di questa tavola.

EMILIO LAVAGNINO.

CAVALCASELLE E CROWE, *Storia della pittura in Italia*, Vol. VIII. p. 24, Firenze, 1899.

A. BELLINI PIETRI, *Catalogo del Museo Civico di Pisa*, p. 123-124, Pisa, 1906.