

GIORGIO VIGNI

IL "MAESTRO DEL TRIONFO DI S. TOMMASO",

PER LA PITTURA PISANA DEL TRECENTO — a parte quanto riguarda la questione degli affreschi del Camposanto, gruppo Trionfo della Morte e affini — le idee più recenti di maggiore interesse sono state, in ordine di tempo, quella del Marangoni, che ha proposto dubitosamente l'attribuzione della Crocifissione del Camposanto a Giovanni di Nicola,¹⁾ quella, molto felice, del Meiss, che ha dimostrato l'inattendibilità della tradizionale attribuzione al Traini del Trionfo di S. Tommaso nella chiesa di S. Caterina,²⁾ e quella del Coletti, che ha attribuito, sia pur con cautela, la stessa opera a Lippo Memmi.³⁾ Tali idee, anche se non tutte accettabili, offrono ottima base a chi voglia ragionare di quel ramo della pittura pisana del secolo XIV che più direttamente trae la sua linfa dal ceppo della scuola senese, e in particolare da quella di Simone.

Il nome di Lippo Memmi per il Trionfo di S. Tommaso (fig. 1) segna un orientamento giusto, ma a me non pare che Lippo sia l'autore di questo famoso dipinto; nel quale si dimostrano certamente i forti segni di una educazione senese, e in special modo memmiana,⁴⁾ ma con una certa crudezza di accento nella maniera di bloccare le forme e il loro intenzionale rilievo in masse appiattite, che mi sembra tipicamente pisana. In Lippo la linea ha un ritmo creativo proprio e determinante, anteriore a qualsiasi altro mezzo di espressione; subendo un processo di raggelamento manieristico in confronto a quella di Simone, essa crea una sottile impalcatura ritmica a cui si appoggiano tutti gli altri elementi del

dipingere. Qui nel Trionfo invece la linea si condensa e si aggrava, semplificandosi al tempo stesso: è una linea più aderente alla corposità delle cose, nasce insieme con una massa da rappresentare e ne accompagna il peso con una cadenza sinuosa e ampiamente decorativa, a volte distendendosi blanda con semplice ingenuità o anche stirandosi brusca in un movimento, ma sempre grave e ferma; non si svolge con quella indipendenza araldica, con quella raffinata intellettualistica calligrafia, con cui Lippo tornisce le sue modulazioni.

C'è dunque nel Trionfo una corposa gravità, una concrezza prosaica e direi quasi naturalistica (purché s'intenda la parola con molta discrezione e in rapporto con quanto dicevo prima di Lippo), la quale è fuori

dalle sottigliezze dei metri lirici senesi; ed è ciò che costituisce la "pisanità", del quadro; sposata tuttavia, come abbiamo detto, a mezzi espressivi sostanzialmente senesi, primo di tutti la linea. La cui importanza fondamentale nella concezione stilistica del Trionfo è inutile sottolineare, tanto essa è marcata anche materialmente nel suo ufficio di modulato contorno di forme: si veda per esempio come le pieghe o i risvolti di un manto siano concretati dal solo movimento dell'orlo (tipica la figura di Platone, fig. 3, che è la più felicemente creata). Tale linea non potrebbe spiegarsi senza gli insegnamenti di Lippo; ai quali inizialmente risale anche il colore compatto, simile a una colata di materia solidificante che abbia fissato nella superficie il movimento indicato dalla linea; su questa materia



FIG. 1 — PISA, CHIESA DI S. CATERINA — TRIONFO DI S. TOMMASO (Fot. Alinari)



FIG. 2 - PISA, CHIESA DI S. CATERINA
TRIONFO DI S. TOMMASO (PARTICOLARE) (Fot. Sopr. Pisa)



FIG. 3 - PISA - CHIESA DI S. CATERINA
TRIONFO DI S. TOMMASO (PARTICOLARE) (Fot. Sopr. Pisa)

poi gli schiarimenti dei lumi acquistano un sapore metallico, come di uno sbalzo teso e piatto.

Da Siena provengono anche altri suggerimenti: per esempio, nel modo di atteggiarsi e di conversare delle figurine in basso (fig. 4) sembra di vedere un ricordo degli assistenti al consesso papale in uno degli affreschi di Ambrogio Lorenzetti nella chiesa di S. Francesco a Siena; mentre una certa aria di famiglia esiste, forse per semplice comunanza di origine e di scuola, ma si direbbe quasi per un'affinità di temperamento dei due pittori, fra il Trionfo e le opere che vanno sotto il nome del Barna: nella fermezza di qualche massiccio profilo degli Evangelisti o nella concentrata tensione degli sguardi delle figure.

Ma, come dicevo, caratteri e modi derivati da Siena non mi pare che bastino a render conto di un'opera come il Trionfo; quel gusto di una forma condensata e grave, anche se appiattita in superficie, respira un'aria pisana, un'aria cioè che doveva essere naturalmente e

familiaramente impregnata dal gusto della scultura e in particolare direi, in questo caso, dal gusto di Andrea Pisano. Del resto, meno generico e sia pure adattato alle esigenze ed abitudini espressive linearistiche ormai acquisite, è chiaro nel Trionfo il diretto riflesso di una forma pittorica genuinamente costruttiva qual'era in Pisa quella del Traini; il quale, al tempo in cui il S. Tommaso sarà stato dipinto, aveva molto probabilmente già collocato il suo S. Domenico su un altro altare della stessa chiesa di S. Caterina. Questo collegamento può giustificare in parte la confusione che, a distanza di duecento anni, si tradusse nell'errore del Vasari di attribuire al Traini anche il S. Tommaso; errore perpetuatosi poi tradizionalmente fino a noi.⁵⁾

L'autore del Trionfo è un artista assai notevole e, dopo il Traini, fra i pittori pisani egli è certamente il migliore. Possibile che di lui sia rimasto questo solo dipinto?

Il Brandi mise in rapporto col Trionfo, fino allora ritenuto opera di Francesco Traini, due tavole della

Pinacoteca di Siena con S. Ludovico da Tolosa e S. Francesco che mostra il costato.⁶⁾ Penso che tale avvicinamento, accettato anche dal Coletti, sia esatto, e che le due tavole si possano positivamente includere nella nostra ricerca. Salvo una certa maggiore lievità delle figure, che è facilmente spiegabile con una maggiore vicinanza al periodo del tirocinio senese, questi due Santi concordano stilisticamente ed hanno col Trionfo specifiche rispondenze: ci sono nel Trionfo due teste di monaci, una nel gruppo di sinistra e una nel gruppo di destra, vicinissime alla testa del S. Ludovico, come sarebbe facilmente documentabile con una analisi morelliana; e un'altra testa del gruppo di sinistra richiama fortemente quella del S. Francesco (si confrontino anche le mani delle figure). L'avvicinamento si può inoltre ampliare e convalidare con le altre opere che esamineremo, seguitando a Pisa la nostra ricerca di ulteriori testimonianze dell'attività di questo pittore.



FIG. 4 - PISA, CHIESA DI S. CATERINA - TRIONFO DI S. TOMMASO (PARTICOLARE) (Fot. Sopr. Pisa)

Nel Museo pisano, fra i dipinti del Trecento di attribuzione incerta, il più bello è senza dubbio, come già riconobbe il Lavagnino,⁷⁾ la Madonna col Bambino (fig. 5), che il Sirèn aveva attribuito a Giovanni di Nicola⁸⁾ e che il Marangoni ritenne poi formare un unico polittico coi quattro Santi Pietro, Paolo, Giovanni Battista e Rosalia, mantenendo l'attribuzione a Giovanni. Questa Madonna ha molte affinità col S. Ludovico della Pinacoteca di Siena, specialmente nel volto e nelle mani. Ma la prima idea di unirla al Trionfo in una comune paternità mi è venuta dal suo confronto con la figura del Cristo benedicente che sta sopra al S. Tommaso (fig. 8): quel cadere delle spalle e delle braccia, quel modo di "laminare", i manti, quella linearità sinuosa ma non mossa, unita all'effetto di un plasticismo intenzionale, che viene come compresso e stirato sul piano (vedi lo sbalzo metallico della luce sul braccio della Madonna, disegnato dall'onda lineare del manto, sbalzo luministico che si ritrova nelle ginocchia del Cristo), mi si rivelavano nell'uno e nell'altro quadro frutto di uno stesso modo di vedere le cose; del quale modo la figura di Platone nel Trionfo è un altro esempio tipico. È vero

che nella Madonna c'è un respiro più lieve e una maggiore finezza decorativa; la linea nelle figure del Trionfo si appesantisce e il modellato si indurisce dilatandosi in superfici squadrate (notare le ombre intorno all'occhio e il dorso piatto del naso in confronto alla deli-

cata leggerezza delle stesse parti nel volto della Madonna); ma questo si può spiegare con un sopraggiunto interesse a una forma plasticamente più definita, che porta il pittore a calcare la mano a svantaggio della primitiva delicatezza, senza che sostanzialmente cambi il modo di concepire. Quanto ai particolari, si noti come il modo di far l'orecchio del bambino sia identico a quello che si trova nelle figure del Trionfo. Se poi si vuole indicare con qualche riferimento il clima in cui respira l'autore di questa Madonna, si dovranno ripetere i nomi già fatti a proposito del Trionfo: si potranno con utilità ricordare le Madonne di Lippo nella chiesa dei Servi a Siena e del Barna nella

chiesa di S. Francesco ad Asciano;⁹⁾ mentre quella delicata lievitazione del colore delle carni, propria della nostra Madonna, è forse il più intimo segno di un rapporto fra il nostro pittore e il Traini, altrimenti documentabile anche per certa somiglianza iconografica del Bambino con quello della S. Anna e la Vergine della Collezione Mather, Jr., attribuita al Traini dal Meiss. Queste comuni parentele confermano che il casato della Madonna e del Trionfo è lo stesso.¹⁰⁾

Veniamo ora ai quattro Santi (figg. 6 e 7). Il Lavagnino accentuò molto la differenza di qualità fra questi e la Madonna: differenza che realmente esiste, ma che il Marangoni superò con una valutazione più ottimistica dei quattro Santi, fino a ritenere che tutti e cinque i pezzi formassero gli scomparti di un unico polittico. Io non credo che queste tavole, pervenuteci tutte purtroppo malamente ridotte nelle proporzioni e sconciate da vecchi adattamenti,¹¹⁾ facciano parte di un unico polittico: la Madonna da un lato e i quattro Santi dall'altro appartengono a due momenti stilistici diversi, come si può vedere dal pannello delle figure, più stirato quello della Madonna, più cascante e affondato nelle ombre quello dei quattro Santi; o dal disegno dilatato e



FIG. 5 - PISA, MUSEO - MADONNA COL BAMBINO
(Fot. Sopr. Pisa)

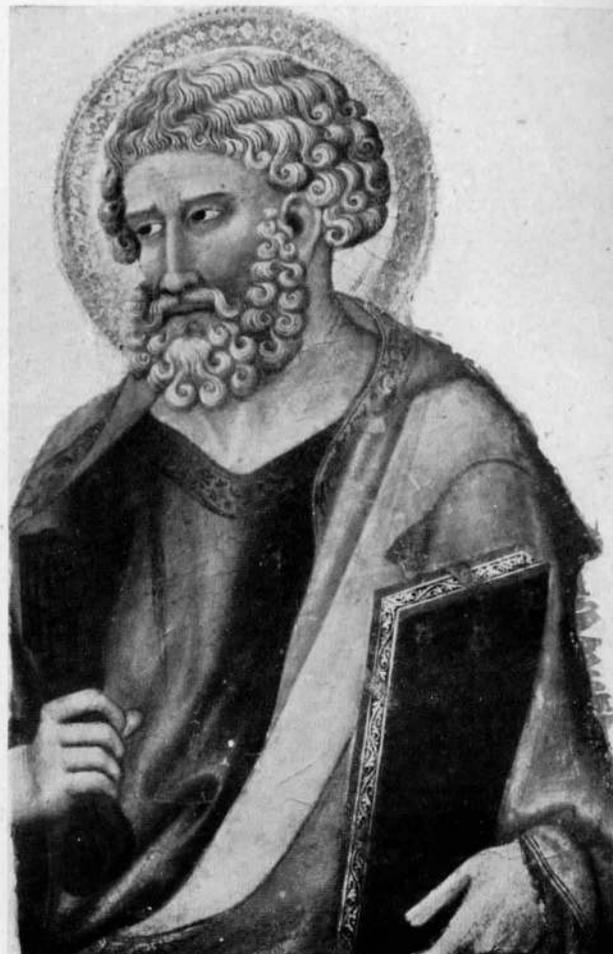


FIG. 6 - PISA, MUSEO - S. PIETRO
(Fot. Sopr. Pisa)

indurito del volto dei Santi, che manifesta una differenza simile a quella già notata fra la Madonna e le figure del Trionfo. Oltre a questa diversità di momento stilistico c'è da osservare anche che la misura della testa della Madonna è identica a quella delle teste dei Santi, in contrasto con la regola che mi sembra costante nella composizione dei polittici, di dipingere la figura centrale un po' più grande delle laterali.

Tuttavia, pur escludendo che facciano parte dello stesso polittico, non mi sembra che la differenza di qualità impedisca di ritenere Madonna e Santi opere di uno stesso autore; tanti sono i punti di contatto che legano questi cinque pezzi.¹²⁾ La differenza è giustificata dal fatto che i Santi si dimostrano dipinti in un altro momento, quando nello stile dell'artista era intervenuto un diverso interesse: nel caso specifico l'interesse a un approfondimento chiaroscurale, dovuto probabilmente a influenza del fumoso luminismo di Luca di Tommè, al quale già accennò il Marangoni.¹³⁾

Confrontati col Trionfo, mentre la Madonna si dimostra anteriore, i quattro Santi rappresentano uno

sviluppo posteriore, proprio per questo carattere del pannello più cascante, più molle nell'addensarsi delle ombre; si noti però come esso segua tuttavia gli stessi schemi di pieghe e di risvolti, di ingorghi e di snodature.¹⁴⁾ Anche il timbro coloristico dei Santi è lo stesso del Trionfo, solido e compatto, piuttosto squillante, a volte anche con lo stridore di qualche nota troppo acuta; e il gusto decorativo generale corrisponde perfettamente nella fattura, e non soltanto nei tipi (vedi la similarità dei ricami delle vesti, dell'ornamentazione del taglio dei libri, delle aureole).¹⁵⁾

Il Marangoni basò su queste tavole del Museo, da lui ritenute di Giovanni di Nicola, la sua proposta di attribuire al medesimo la Crocifissione del Camposanto (fig. 9). Anche se non saremo d'accordo sul nome di Giovanni di Nicola, il collegamento stabilito dal Marangoni ci porta ad esaminare quell'affresco come un'altra possibile opera della personalità artistica di cui stiamo ricercando le sparse membra.

La giustezza del collegamento mi pare innegabile. La sensibilità chiaroscurale, con quell'addensamento



FIS. 7 - PISA, MUSEO - S. ROSALIA (Fot. Sopr. Pisa)

di ombre nelle pieghe del pannello, è la stessa che nelle tavole del Museo, se mai con una più vivace intensità. Sembra che il pittore, progredendo nella sua attività, capisca meglio la funzione del chiaroscuro: mentre nelle tavole il chiaroscuro faceva parte di una cadenza decorativa, era cioè un commento all'andamento della linea, piuttosto che un modo di intendere costruttivamente, nell'affresco, pur sussistendo fortissimo il gusto della cadenza decorativa, essa è accompagnata da valori chiaroscurali di specifica concretezza: (vedi la figura del manigoldo che spezza le gambe al ladrone o il taglio di luce sul piede di quest'ultimo, così giustamente valutati dal Marangoni. Ma la tendenza a sbalzare luministicamente le forme l'avevamo già notata e nella Madonna e nel Trionfo di S. Tommaso). Nella sottigliezza chiaroscurale dei nudi crocifissi sembra ritornare quel senso di lievitazione leggera già notato nella Madonna. Per quel poco o pochissimo che è rimasto visibile, anche la sensibilità coloristica è la stessa delle opere già esaminate — basti osservare la veste verde, con le solite bande ornate, della figura femminile al centro del gruppo delle

spettatrici (fig. 10). Il confronto fatto dal Marangoni fra questo gruppo e le figure della Madonna e della S. Rosalia del Museo è così persuasivo da non richiedere altre parole: e sarebbe perciò inutile ripetere qui l'esposizione delle particolarità morfologiche (modo di fare i veli, gli occhi, le mani, ecc.) con le quali egli lo ha esemplificato e documentato.

Altro dipinto dello stesso pittore è un polittico del Museo, rappresentante la Madonna che allatta il Bambino, con S. Giovanni Battista e S. Antonio Abate, S. Stefano e un Santo vescovo negli scomparti laterali, e nelle cuspidi, il Portacroce al centro e gli Evangelisti nelle quattro cuspidi laterali (fig. 11). Quest'opera, non so perchè, non è stata presa in considerazione dagli studiosi.¹⁶⁾ Essa è purtroppo molto rovinata; questo può giustificare che sia sfuggita la sua fraternità figurativa con le altre opere del Museo, di cui abbiamo parlato. È come un cantante vecchio e sfiato, di cui si può soltanto indovinare il timbro sonoro di voce dei bei giorni. E il timbro è quello dei quattro Santi: il colore potente, il modo d'impostare la figura, i particolari morfologici (vedi per esempio i soliti lunghi pollici a bastoncino), tutto corrisponde con manifesta evidenza. Si può, se mai, notare una certa maggiore speditezza e sommarietà, che potrebbe essere in relazione con le esperienze dell'affresco; io penso infatti che questa sia l'opera più prossima nel tempo alla Crocifissione del Camposanto. Ma può darsi anche che tale effetto oggi sia più accentuato del dovuto, a causa della differenza fra la materia coloristica compatta e solida dei quattro Santi, ottimamente conservata (a parte la distruzione dei fondi d'oro), e questa invece così consunta e smagrita fino all'osso, cioè, specie nei volti, fino al disegno.

Si noti come anche di fronte a questa opera ritorna spontaneo il nome del Barna per la figura del Portacroce nella cuspidi centrale, così vicina a quella della Salita al Calvario negli affreschi di S. Gimignano. Nella mossa vivace del bimbo sembra affiorare il ricordo dei Lorenzetti; purchè non sia invece più direttamente una derivazione dal Traini, tanta è la somiglianza del bambino di questa Madonna con quello della S. Anna della Collezione Mather, Jr., già ricordata. Anche nelle figure degli Evangelisti è visibile un'influenza del Traini: non tanto per una certa somiglianza di atteggiamento fra le figure di Luca e Giovanni e quelle, rispettivamente, dei profeti Isaia e Geremia nelle cuspidi del S. Domenico, quanto per la particolare sensibilità luministica che sembra derivare dagli affreschi del Camposanto, sebbene con un effetto superficiale, e direi sovrapposto dall'esterno, piuttosto che procedente dall'intimo per vitale concezione.

Esaminiamo ora tutte insieme queste opere, confrontandole nel complesso delle loro affinità reciproche. Si noti la stretta parentela figurativa fra i vecchioni della Crocifissione (fig. 13) (gruppo del pagamento di Giuda)

e le figure di Aristotile e di Platone (figg. 2, 3) nel Trionfo.¹⁷⁾ Si guardi la testa del Cristo del Trionfo (fig. 8) e l'ovale della testa femminile che appare in secondo piano al centro del gruppo delle spettatrici nella Crocifissione (figura 10): non si tratta di un avvicinamento occasionale, ma di un'identica sensibilità. Si osservi anche come l'aggruppamento di queste teste femminili abbia un modo simile agli aggruppamenti delle figurine alla base del Trionfo.¹⁸⁾ Si confrontino le piccole bocche rientrate nelle tre teste della S. Rosalia (fig. 7), del S. Stefano del polittico (figura 11), e della terza donna nel solito gruppo del Camposanto (fig. 10); il volto della quinta donna (quella che appare a figura intera) (fig. 10) con la Madonna del Museo (fig. 5) e con quella della raccolta Schiff; le teste dei bambini di tutte e tre le Madonne con quelle dei bambini della Crocifissione (fig. 9); gli Evangelisti nelle cuspidi del polittico (fig. 14) e certe teste di guerrieri nell'affresco (fig. 12);¹⁹⁾ o ancora, sempre nell'affresco, il busto dipinto nella seconda losanga del fregio di sinistra (fig. 16), con il Battista del polittico (fig. 15).

Tali raffronti hanno per me un preciso valore stilistico formale, sono i segni che caratterizzano una stessa famiglia. Ma se da questi raffronti si vuol risalire a qualcosa di più generale, che va al di là di essi, riassorbendoli tuttavia in un elemento unico comune, si potrà notare quella che è una qualità spirituale costante di tutte queste opere, e cioè la malinconica concentrazione, a volte addirittura l'attonita fissità delle espressioni delle figure, pur attraverso una gamma notevole di sfumature che va dal sorriso dolce e un po' ambiguo della S. Rosalia alle maschere divenute grottesche per un eccesso di intenzione espressionistica nel dramma della Crocifissione. Di questo substrato spirituale unico può dare ancora un esempio il confronto fra il S. Ludovico della Pinacoteca di Siena e i SS. Antonio e Stefano del polittico pisano.

L'affresco della Crocifissione dà luogo a rilievi interessanti per una migliore precisazione della cultura e dello stile del nostro pittore. Nell'esame delle altre opere ci è già occorso il richiamo al nome del Barna. Per la Crocifissione il Marangoni accenna a una derivazione del gruppo del Pagamento di Giuda dallo stesso soggetto del Barna a S. Gimignano. Io credo che si possa insistere decisamente su questo rapporto

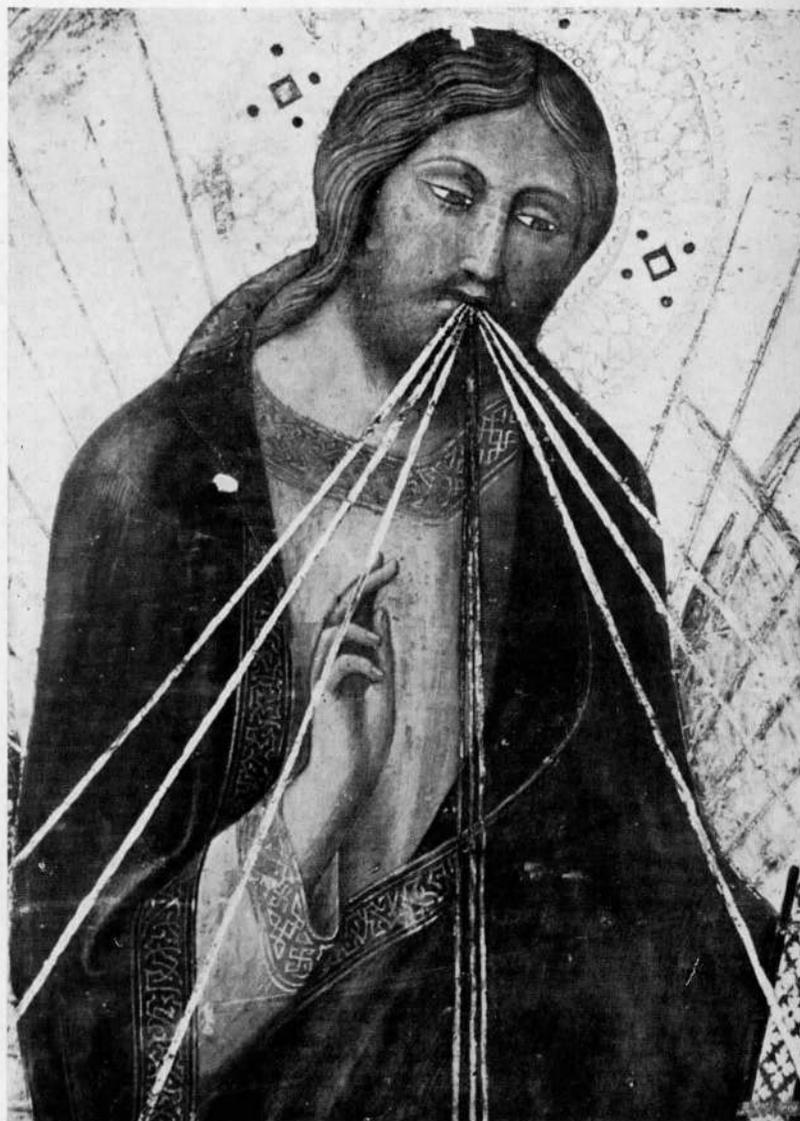


FIG. 8 - PISA, CHIESA DI S. CATERINA - TRIONFO DI S. TOMMASO (PARTICOLARE) (Fot. Sopr. Pisa)

dell'affresco pisano con l'opera tanto incerta e discussa del Maestro senese; a meno che gli elementi delle osservazioni che sto per fare non siano derivati da una fonte comune ai due artisti. Ma a me sembra che la Crocifissione del Camposanto riviva e trasformi genialmente, allargandola in una concezione spaziale più evoluta e più ampia, la composizione di quella di S. Gimignano: alcuni motivi, pur ripetendo un'iconografia fondamentale, manifestano nei due affreschi una relazione più che generica, come il gruppo delle spettatrici a sinistra, sopra a quello delle Marie, o la mossa spasmodica del ladrone cattivo, coi piedi rattappiti nello sforzo del dolore; anche gli angeli svolazzanti nel cielo si sono conosciuti fra loro, nelle due Crocifissioni; ma soprattutto è interessante notare come il pittore pisano abbia saputo sviluppare il motivo delle figure che

appaiono dietro il rialzo del Golgota, e come abbia risolto nello spazio la concezione della folla degli armati, facendoli girare da dietro il monte, anche se il folto di essi risulta appiattito e confuso nella rappresentazione. Ma proprio questo folto ricorda assai, anche in certi particolari degli elmi, degli schinieri e dei bracciali, quello per esempio della Cattura di Cristo negli affreschi di S. Gimignano. Ci sono poi due particolari che sono presi tali e quali da quella Crocifissione: voglio dire il gruppetto dei due bambini, dei quali uno indica all'altro il Crocifisso tenendogli una mano sulla spalla (a Pisa essi si trovano all'estrema sinistra, mescolati col gruppo delle donne; a S. Gimignano sono isolati verso il centro) e il bambino a destra di questo gruppetto, che in ambedue gli affreschi atteggia a meraviglia le mani in maniera identica (fig. 9). Mi pare che questa ripetizione di motivi a Pisa, composta in una più complessa intenzione drammatico-narrativa, non possa essere casuale. Fra il pittore di questa Crocifissione e le opere del Barna, personalità incerta storicamente, ma artisticamente viva, esiste un rapporto di conoscenza assai stretto; e se abbiamo sentito il bisogno di fare il nome del pittore senese anche per le altre opere del pisano, ciò dimostra che probabilmente fra i due intercorse una relazione diretta e specifica, oltre che un occasionale incontro su motivi iconografici.

Quanto alla possibilità che il pisano conoscesse gli affreschi di S. Gimignano, essa è resa più facilmente pensabile, anche da un punto di vista pratico, dal fatto che le due tavole della Pinacoteca di Siena provengono dal Convento di S. Francesco a Colle d'Elsa; sebbene esse siano da ritenersi assai anteriori agli affreschi, dimostrano tuttavia che il pittore pisano aveva avuto rapporti, e poteva quindi facilmente ripeterli, con quella zona che si trova proprio sulla strada fra Pisa e Siena.

Per completare il quadro dei riferimenti suggeriti da questo affresco della Crocifissione, bisogna notare (cosa del resto già osservata in genere da quanti ne hanno parlato) l'influenza che il pittore subisce dai contigui affreschi del Camposanto, e che si trova amalgamata entro la maggiore raffinatezza linearistica propria della sua educazione prevalentemente senese. Essa è diffusa in un vigore di effetti chiaroscurali già notati a proposito degli Evangelisti del polittico e caratteristici nei volti per la luce violenta sulla fronte e sugli zigomi che lascia la guancia tutta in ombra; qualche personaggio sembra riferirsi direttamente a figure di quegli affreschi: per esempio il vecchione centrale, nel gruppo del Pagamento di Giuda, al dannato spinto di schiena dall'angelo nella prima linea dei reprobri nel Giudizio Universale.

Senza volere entrare, com'è logico avendo fatto questo viaggio in acque già abbastanza perigliose, nel grosso ginepraio della paternità del ciclo di affreschi intorno al Trionfo della Morte, mi limiterò a dire che io seguo, almeno per ora, e in attesa che il Longhi abbia

pubblicato i suoi studi su questo problema, l'opinione che li attribuisce al Traini (secondo me, con la piuttosto estesa collaborazione, specialmente nelle parti alte del Trionfo e del Giudizio e in molte parti della Tebaida, di uno o due aiuti principali); un Traini che, sul fondo toscano della sua natura ed educazione, senza il quale questi affreschi non potrebbero spiegarsi, può ben avere innestato rapporti con l'arte emiliana. Per ciò l'influenza che il pittore della Crocifissione riceve dai contigui affreschi, non mi complica affatto il quadro della sua storia stilistica; anzi lo convalida, indicando la continuità significativa di una presenza stimolante, quella del Traini, che era già comparsa fin dall'inizio.²⁰⁾

Si può dare un nome a questo artista che, se le nostre attribuzioni son giuste, acquista un'importanza veramente notevole fra i pittori pisani del Trecento?

Se si potesse seguire la proposta del Marangoni, esso dovrebbe essere Giovanni di Nicola.²¹⁾ Occorre discutere tale ipotesi: la Madonna del Museo viene attribuita a Giovanni anche da altri studiosi, come il Sirén e il Van Marle. Fra il nostro Maestro e Giovanni di Nicola esiste senza dubbio un rapporto che si potrebbe dire imbarazzante: se si considerano certi modi particolari di fattura nel dipingere per esempio le pieghe dei veli e i capelli, tale rapporto sembra tanto stretto,



FIG. 9 - PISA, CAMPOSANTO - LA CROCIFISSIONE (PARTICOLARE) (Fot. Brogi)



FIG. 10 - PISA, CAMPOSANTO - LA CROCIFFISSIONE (PARTICOLARE) (Fot. Sopr. Pisa)

che il Marangoni appunto l'ha risolto in un'identità. Ma secondo me occorre allontanarsi da questi particolari, che possono anche essere ingannevoli e prodotto di una semplice vicinanza di bottega; e giudicare invece un aspetto più generale e più intimo della creazione. Il nostro Maestro ha un'istintiva naturalezza nel far grande — non lo dico per suggestione della grandezza materiale di opere come il Trionfo o la Crocifissione, ma proprio per le figure dei polittici, che hanno all'incirca la stessa dimensione di quelle di Giovanni di Nicola —: le figure del nostro hanno un modo di porsi con larghezza di massa, di occupare comodamente il loro posto, che non si trova certo in Giovanni, il quale ha un suo carattere striminzito e flebile anche quando fa, in un certo senso, la voce grossa (come nel Battista del suo polittico firmato, o nei Santi delle cuspidi, così seri e truci). Da notare che qui la voce grossa, per continuare la metafora, Giovanni la fa proprio con sistemi che di nuovo son motivo di avvicinamento al nostro Maestro: segna d'ombra le orbite e le guance scabre dei suoi personaggi, in un modo innegabilmente molto vicino a quello che si vede nei guerrieri della Crocifissione. L'affinità esiste; ma se si considera che il Cristo della cuspidi centrale del polittico di Giovanni è una palese derivazione dalla cuspidi del S. Domenico del Traini, può darsi che la congiunzione sia soltanto nel fatto che in ambedue i pittori sale *per li rami* una parte della linfa di quel grande tronco. E nonostante

quei punti di contatto o di attacco, io ritengo che non si dia passaggio tra un modo di concepire secco, com'è quello di Giovanni, e un modo di concepire piuttosto largo e grandioso, com'è quello del nostro Maestro. I due modi sono l'indice di due personalità diverse: non mi pare che si possa spiegarli come trasformazione di una stessa personalità, sia che si supponga il fare secco agli inizi dello sviluppo, come fa il Marangoni (e sarebbe, se mai, l'ipotesi più convincente, dato il carattere genericamente più arcaico della pittura di Giovanni), sia che lo si supponga invece alla fine, come avevano fatto il Sirén e il Van Marle. In ogni modo sempre chi ha voluto unire tali opere ha dovuto supporre che esse rappresentino momenti di attività piuttosto lontani fra loro.

E proprio qui si inserisce un altro ragionamento, riguardante i tempi delle opere, che mi pare assai probativo. Il polittico di Giovanni è firmato

e datato, con un'iscrizione ormai mutila, che è questa: "... IOHES · NICCOL...ME · PINXIT · A D MCCC...". Bisogna osservare che dopo il terzo C c'è posto per una sola lettera; la quale logicamente mi sembra che non possa essere altro che una L. Dunque 1350; che concorda perfettamente coi riflessi che abbiamo notato derivanti dal S. Domenico del Traini, dipinto nel 1344-45. Con questo si esclude che il polittico sia un'opera giovanile, perchè Giovanni nel 1358 era membro del Consiglio maggiore, detto anche "degli anziani", del popolo;²²⁾ e perciò nel 1350 Giovanni era già almeno un uomo maturo. Di questo abbiamo un'altra conferma in un documento pubblicato dal Bacci,²³⁾ dal quale si rileva che nel 1326 un Giovanni da Pisa si trovava a Siena come discepolo di Lippo Memmi. Mi sembra molto probabile che tale documento si riferisca a Giovanni di Nicola, appartenente anch'egli come il nostro Maestro alla corrente seneseggiante della pittura pisana; e perciò si può supporre che Giovanni sia nato intorno al 1310, se non prima. Nel 1350 aveva almeno quarant'anni: cade dunque l'ipotesi che le sue opere sicure siano il frutto o di un'inesperienza giovanile o di un'immiserimento senile, in rapporto ad opere migliori eseguite durante la maturità.

D'altronde, poichè mi sembra che la Madonna del Museo di Pisa, che io tolgo a Giovanni per attribuirlo al nostro Maestro, sia databile intorno al 1345-50, essa sarebbe contemporanea al polittico firmato da Giovanni; mentre abbiamo visto che una tale contemporaneità



FIG. II - PISA, MUSEO - POLITICO (Fot. Sopr. Pisa)

non è stata ritenuta possibile neanche dagli studiosi fautori di quella paternità.

Esclusa l'ipotesi di Giovanni di Nicola, che conviene lasciare legato alla modestia che lo distingue, senza possibilità di sorprese e di ingrandimenti, e mancando ogni appiglio per fermare l'attenzione su uno qualunque dei molti nomi di pittori (puri nomi) tramandati dai documenti pisani del tempo, non rimane che accontentarci di creare per il nostro Maestro un'indicazione fittizia, e chiamarlo, dal titolo della sua opera forse più famosa, "Maestro del Trionfo di S. Tommaso",.

La sua formazione si attuò nella cerchia dei seguaci di Simone Martini; e l'esempio documentato del suo concittadino Giovanni di Nicola, che era probabilmente di un poco più vecchio di lui, ci conforta a supporre con una certa sicurezza che anch'egli sia stato a Siena diretto scolaro di Lippo Memmi. Conobbe naturalmente anche l'arte dei Lorenzetti; ma a Pisa i ricordi lorenzettiani dovettero riassumersi e fondersi in nuovi caratteri per l'influenza di Francesco Traini, il quale già dall'arte dei Lorenzetti aveva tratto succhi

vitali. Tornando da Siena il nostro Maestro può aver lasciato a Colle d'Elsa i due Santi oggi in quella Pinacoteca, che sono la sua opera più "senese", dataibile intorno al 1340-45. Poco più tardi in Pisa egli avrà dipinto la Madonna del Museo, che già manifesta nello stile una contrazione di piani più fortemente definiti; e dopo ancora, già passato il 1350 direi, il Trionfo di S. Tommaso, ancora così ricco di elementi senesi e tuttavia così essenzialmente "pisano", in quella sua massiccia concretezza che si indurisce nel tentativo di venir fuori dal piano. In seguito il suo stile si evolve per effetto di un approfondimento e ammorbidimento del chiaroscuro, quale si vede nei quattro Santi. Il Traini doveva aver già lavorato agli affreschi del Camposanto, come può far supporre il panneggio del S. Paolo e del S. Pietro; ma forse si manifesta qui anche un'altra influenza, quella di Luca di Tommè, la cui attività pisana è documentata dalla Crocifissione del 1366. Questa esperienza chiaroscurale si sviluppa sulle qualità del nostro Maestro, senza tuttavia trasformare la base del suo stile; che rimase sempre essenzialmente lineare



FIG. 12 - PISA, CAMPOSANTO - LA CROCIFISSIONE (PARTICOLARE) (Fot. Sopr. Pisa)



FIG. 13 - PISA, CAMPOSANTO - LA CROCIFISSIONE (PARTICOLARE) (Fot. Sopr. Pisa)

— di una linea non liberamente araldica, ma legata più o meno a una concretezza e pesantezza di cose — anche quando un chiaroscuro vibrato dette alle forme da lui create una risonanza plastica, valida però piuttosto nei particolari che nell'insieme. Questo è visibile anche nella Crocifissione, la quale più scopertamente manifesta l'influenza dei contigui affreschi del Traini e rappresenta, io penso, l'attività più tarda del Maestro, forse già dopo il 1380; sebbene il riferimento all'opera del Barna dia una garanzia limitata riguardo alla datazione, a causa dell'incertezza esistente sulla mitica figura del pittore senese. Comunque i caratteri da tardo Trecento propri di questo affresco sono concordemente affermati dagli studiosi. Quanto al polittico del Museo, che alla Crocifissione è certamente molto vicino, è difficile dire se sia anteriore o posteriore, perchè certa corsività del modo di dipingere, se può far pensare che vi si manifesti un'abitudine acquisita nell'operare a fresco, non basta tuttavia a metter l'opera in un rapporto sicuro con la Crocifissione, la quale potrebbe benissimo non essere stato il solo, nè tanto meno il primo affresco del nostro Maestro. La cui personalità, sebbene ricostruita soltanto sulla base delle ipotesi critiche, ha a mio parere una sua concreta validità; essa illumina un'importante zona della pittura pisana rimasta finora piuttosto ingarbugliata ed incerta, e, amalgamando l'influenza dei maestri senesi e quella del Traini in uno stile proprio, induce una nota individuale abbastanza forte e ricca di modulazioni nel basso coro in sordina degli altri pittori pisani del Trecento.

1) M. MARANGONI, *La Crocifissione del Camposanto di Pisa*, in *L'Arte*, 1931, p. 3.

2) M. MEISS, *The Problem of Francesco Traini*, in *Art. Bull.*, 1933, p. 97.

3) L. COLETTI, *I Primitivi*, vol. II, Novara, 1946, p. 30 e p. 65, nota 90.

4) Anche il MEISS (*op. cit.*), dopo la sua esatta analisi dello stile del Trionfo in confronto a quello del Traini, l'aveva inquadrato entro le derivazioni della scuola di Simone Martini e di Lippo Memmi.

5) Sono pienamente d'accordo col COLETTI (*op. cit.*) nel ritenere ingiustificata la relazione voluta stabilire dal BACCI (in *La Diana*, 1930, p. 161) fra il Trionfo di S. Tommaso e un documento del 1363, col quale si alloggiava a un pittore di nome Francesco una tavola per l'altare di S. Paolo nella chiesa di S. Caterina. Non si capisce infatti perchè su un altare di S. Paolo si sarebbe dovuta mettere una glorificazione di S. Tommaso; la giustificazione portata dal Bacci, che nel nostro dipinto c'è S. Paolo accanto al Cristo insieme con gli Evangelisti, è troppo stiracchiata. Ma il Coletti ha potuto dimostrare la falsità di quella relazione anche con argomenti documentari, che sarebbe inutile ripetere qui; per essi rimando alla sopracitata nota del suo volume.

6) C. BRANDI, *La Pinacoteca di Siena*, Roma, Libreria dello Stato, 1933, p. 198. I due dipinti sono riprodotti nel VAN MARLE (vol. V, p. 452), che li attribuisce a Donato interrogativamente.

7) E. LAVAGNINO, *Pittori pisani del XIV secolo*, in *L'Arte*, 1923, p. 33.

8) O. SIRÈN, *Antichi dipinti nel Museo civico di Pisa*, in *Rass. d'Arte*, 1914, vol. I, p. 225.

9) Da notare, come particolare, in tutte e tre le Madonne lo stesso sistema di far l'orlo increspato al velo della testa. Ma con quella del Barna ci sono anche affinità iconografiche, specialmente nel Bambino, con le gambe strette nelle fasce e i piedini uno steso e l'altro col pollice arricciato in su.

10) Accanto a questa Madonna del Museo pisano il LAVAGNINO (*op. cit.*) pose giustamente quella della raccolta Schiff (riprodotta in VAN MARLE, V, p. 233). Però, conoscendola soltanto dalla riproduzione, mi è difficile giudicare dello stato del quadro.

11) La tavola della Madonna era stata segata nella parte superiore e quindi reintegrata inesattamente in forma archiacuta, rinnovando tutto il fondo oro; quelle dei Santi, segate più o meno in

altezza e in larghezza per adattarle in cornici rettangolari, avevano subito un completo rifacimento del fondo con distruzione sistematica dell'originale fondo oro, sostituito con un azzurro cielo, che in un secondo momento era stato ricoperto con un altro strato di gesso dipinto in ocra. Il restauro ha riportato in luce la preparazione originale con qualche avanzo del fondo oro e con la traccia della trilobatura originale a centina rotonda. In un primo tempo era sembrato anche a me che Santi e Madonna potessero far parte di uno stesso polittico; in tal senso mi espressi nelle brevi note di catalogo a una mostra provvisoria di alcuni dipinti del Museo, che si aggiunse nel 1947 alla Mostra della Scultura pisana del Trecento (*Catalogo, Pisa, 1947, p. 87*). Una più attenta considerazione del problema ha modificato questa idea, ed ha invece dato precisa convinzione a quella, già allora proposta, dell'appartenenza di queste opere allo stesso autore del Trionfo.



FIG. 14 - PISA, MUSEO POLITTICO (PARTICOLARE)
(Fot. Sopr. Pisa)



FIG. 15 - PISA, MUSEO POLITTICO (PARTICOLARE)
(Fot. Sopr. Pisa)



FIG. 16 - PISA, CAMPOSANTO LA CROCIFISSIONE (PARTICOLARE)
(Fot. Sopr. Pisa)

12) Vedi per esempio la caratteristica forma del viso della Madonna e della S. Rosalia, col mento rotondo e pieno, la bocca piccola con le fossette, il naso affilato e diritto, gli occhi a fessura; la mano di S. Pietro col lungo pollice a bastoncino, come quella della Madonna; l'orecchio di S. Pietro e l'orecchio del Bambino; i ricami delle vesti.

13) Magari, se si considera la strana insufficienza e sproporzione delle mani del S. Paolo e del S. Giovanni Battista, si può pensare che nell'esecuzione di queste tavole ci sia il parziale intervento di un aiuto, senza che questo cambi la paternità delle opere.

14) Si osservino l'andamento decorativo del pannello e la sua inutilità plastica, uguali tanto in quel lembo di manto, per esempio, che risale sul braccio dell'Evangelista Marco nel Trionfo, quanto nei complessi di pieghe che drappeggiano il S. Paolo e il S. Pietro del Museo.

15) Si potrebbe scendere a confronti sempre più minuti; ma mi limito a citare come esempio i capelli del Cristo del Trionfo e quelli della S. Rosalia, o le chiocciolette della barba e dei capelli del S. Pietro che sono di fattura identica a quelle dei capelli dei cherubini ai piedi del Cristo. Il bianco lampeggiamento degli occhi, dovuto alla disegnata nettezza della sclerotica, è un carattere comune a tutte le figure di questo pittore.

16) Soltanto il LAVAGNINO (*op. cit.*, p. 43) la ricorda, ma la considera dipinta da un meschino pittore, il quale però avrebbe derivato la sua arte dal maestro autore della Madonna col Bambino, già da noi sopra esaminata; si era quindi accorto, almeno relativamente, delle affinità correnti fra le due opere. Il polittico ha subito un trasporto infelice dalla tavola originale a un supporto di rete metallica; il fondo oro è molto deteriorato, il colore è consumato specialmente nei volti, e in parte ritoccato. Oggi, tolta la falsa incorniciatura e con essa tutti gli annessi impiastriamenti di stucchi e di porporine, il dipinto ha riacquisito un aspetto pulito e leggibile (rest. N. Carusi).

17) La barba di Aristotile è la stessa del primo vecchione a sinistra, e simile la cadenza sghemba e arricciata dei manti; l'attacco della manica col polso, di una rigidità fusolare, si ripete in tutte le figure.

18) Fra le teste di queste figure esistono anche somiglianze specifiche, che confermano una costante abitudine di concezione e di mano.

19) La stessa illuminazione sull'orlo dello zigomo con tutta la guancia in ombra; vedi particolarmente il S. Marco e il terzo guerriero sulla linea di base della croce del ladrone cattivo, o il S. Luca e la testa del barbuto cavaliere in primo piano, montato sul cavallo nero.

20) Quella che invece importa una complicazione notevole è l'opinione del COLETTI (*op. cit.*, vol. III, p. 29) che il nostro affresco sia opera di un maestro romagnolo. Se io, avendo la convinzione esposta in questo scritto, cerco di rendermi conto

di questa opinione, posso trovarle degli elementi giustificativi nel gruppo delle Marie che sostengono la Vergine svenuta (gruppo visibile ormai soltanto dalla fotografia Brogi del 1882): infatti sia l'iconografia della Vergine, con ambedue le braccia pendenti in avanti (cfr. la tavoletta della Pinacoteca Vaticana con la Crocifissione nella parte superiore e tre Santi nella inferiore) sia alcuni atteggiamenti espressivi dei volti — specialmente le due figure di destra — hanno un certo sentore riminese. Ma l'affresco nel suo complesso non mi pare che convalidi questa impressione; a meno che non si voglia pensare (cosa già stata fatta e di cui non si potrebbe negare in modo assoluto la possibilità) a una collaborazione di due maestri, dei quali l'uno avrebbe dipinto, poniamo, il gruppo delle Marie, e l'altro quello delle spettatrici. Ma, a parte il fatto che oggi il giudizio dovrebbe basarsi soltanto sulla fotografia, non potrebbe trattarsi invece di una cercata reminiscenza, con quel taglio della bocca arcuato all'insù nella smorfia di un sentimento doloroso, in un artista che dimostra di amare assai un espressionismo psicologico, al quale un Pietro da Rimini, per esempio, poteva dare ottimi spunti? E ormai provato che gli artisti antichi viaggiavano e conoscevano molto di più di quanto in genere non si pensi. E perchè non ammettere che artisti pisani, e lo stesso Traini, possano aver conosciuto, supponiamo, la Badia di Pomposa? — Tralascio di esporre le vicende critiche di questo affresco della Crocifissione, rimandando per esse all'articolo del Marangoni, che le riferisce diffusamente. Aggiungo soltanto, perchè posteriori a quell'articolo, l'opinione del MEISS (*op. cit.*, p. 144), che ritiene la Crocifissione opera non di una sola mano e dubita che vi possa aver lavorato Giovanni di Nicola; e l'opinione del CARLI (*Il Camposanto di Pisa - Itinerario*, in collaborazione con P. E. Arias per la parte archeologica; Roma, Libreria dello Stato, 1937, p. 7), che esclude l'attribuzione a Giovanni di Nicola e suppone un rifacimento della zona superiore dell'affresco per opera di un pittore appartenente "alla tradizione ormai matura di un estremo gotico fiorentino", mentre nella parte inferiore si assommano "notevoli elementi di cultura senese, di ascendenza lorenzettiana", con "accenti di vernacolo locale", nel gruppo dello svenimento di Maria.

21) Ma il Marangoni stesso nel suo articolo (p. 26) compie il passaggio al nome di Giovanni di Nicola con la cautela, e quasi la contraddizione, di espressi dubbi, quando, dopo aver concluso (p. 15) che tutta la Crocifissione "deve essere opera di un solo artista", (e in questo son d'accordo con lui, perchè la concezione e direzione del lavoro si manifesta qui con carattere unitario, anche se si voglia ammettere l'aiuto parziale di un compagno o di uno scolaro) e dopo aver proposto che autore dell'affresco possa essere Giovanni di Nicola, rimane perplesso sulla possibilità che Giovanni di Nicola ne abbia dipinte tutte le figure (p. 29).

22) F. BONALINI, *Memorie inedite intorno alla vita e ai dipinti di Francesco Traini*, Pisa, 1846, p. 94, dove, a nota 4, è citata la fonte della notizia in *Arch. della Comunità, Provvisioni degli Anziani*, N. 1148.

23) P. BACCI, *Fonti e commenti per la storia dell'arte senese*, Siena, 1944, p. 149.