

EDWARD B. GARRISON

## ADDENDA AD INDICEM II.

1. IL CROCEFISSO DI FUCECCHIO. — Una tavola di piccole dimensioni dei depositi degli Uffizi ma recentemente passata in prestito alla Pinacoteca del Museo Etrusco di Cortona (1951) — sulla quale sono rappresentati a tutta figura una delle Sante Donne e un santo diacono, probabilmente S. Lorenzo, è di interesse tutto speciale per gli studiosi, perchè è possibile identificarla con il frammento di un Crocefisso che nel Settecento si trovava nel già fiorentissimo Monastero di S. Salvatore a Fucecchio, sull'Arno, a 30 chilometri circa a sud-est di Lucca, 40 ad est di Pisa, 45 ad ovest di Firenze (fig. 1).<sup>1)</sup> Raineri Tempesti, cittadino pisano, raccontò nel 1812 come avesse comprato un Crocefisso a S. Salvatore, quando, pare, la chiesa venne distrutta, cioè nel 1780. È per mezzo di una delle incisioni da lui pubblicate che si può effettuare l'identificazione (fig. 2). Altre due delle sue incisioni rappresentavano rispettivamente una seconda coppia di figure simile, forse la Vergine e S. Andrea, una figura di S. Giovanni piangente, ed una mano e un piede del Cristo (figg. 3, 4). Tempesti ci fa sapere che, al momento dell'acquisto, il Crocefisso era ancora intatto, sicchè dovette essere spezzato dopo il 1780, ma non si sa precisamente quando. Le altre parti sono oggi tutte sconosciute.<sup>3)</sup>

Eppure, dalle altre indicazioni fornite dal Tempesti, è possibile tentare una almeno rozza ricostruzione del Crocefisso (fig. 5). Egli dà come misure braccio  $2\frac{3}{4}$  su  $2\frac{1}{2}$ . Il braccio più usato in quel periodo misurava metri 0,583. Le misure in cifre metriche sarebbero dunque: altezza 1,585; larghezza

1,46. Le proporzioni risultano un po' tozze (1 a 1,08), ma divengono più normali se supponiamo che sia andato precedentemente perduto uno di quei dischi recanti la mezza figura del Redentore che erano posti sulla cima delle croci dipinte secondo il modo stabilito da Giunta, e fors'anche qualche centimetro del basso della Croce. Il frammento degli Uffizi era quasi certamente all'estremità sinistra dell'asse trasversale del Crocefisso, mentre quello con la Vergine e S. Andrea era a destra. Il S. Giovanni si doveva trovare invece, secondo il modo consueto, al lato sinistro del Cristo (cioè a destra), opposto ad una figura della Madonna. L'altezza del S. Giovanni data dal Tempesti come

“quasi un braccio,, accorderebbe bene con questa disposizione delle figure.

La tavola degli Uffizi è alquanto danneggiata nella sua parte inferiore. Il fondo d'oro è stato imbrattato di azzurro. Le aureole sono ridipinte di giallo. Il suolo è stato tanto danneggiato che il suo vero colore oggi non si riconosce più. Ma le figure sono rimaste press'a poco illese. Tempesti parla di restauri effettuati al Crocefisso nel 1663 e nel 1743, senza, però, rivelare le sue fonti. Ma può darsi, ben inteso, che ne abbia trovato ricordi nella chiesa.

Dice pure che il Crocefisso “aveva,, la data 1238. Ma a giudicare dallo stile del frammento che ci rimane, questa data sarebbe inverosimile. Dobbiamo pertanto supporre che la sua espressione “ha la data 1238,, sia d'un valore meramente approssimativo e che non volesse proprio dire che le cifre



FIG. I — CORTONA, MUSEO ETRUSCO  
FRAMMENTO DI CROCEFISSO TOSCANO, C. 1260



FIGG. 2, 3, 4 - FRAMMENTI DEL CROCEFISSO TOSCANO, C. 1260 (dalle incisioni del Tempesti)

erano dipinte sul Crocefisso; oppure — e ciò pare più probabile — che leggesse male un'iscrizione dipinta, cosa che potrebbe benissimo spiegarsi con il cattivo stato del dipinto. Certamente, l'attribuzione del Tempesti del Crocefisso a Giunta Pisano non merita considerazione.

Lo stile del frammento rimastoci si dimostra senz'altro toscano, ma sembra piuttosto quello di un

pittore locale — se di Fucecchio o di altro centro vicino più importante come per esempio S. Miniato al Tedesco, non è possibile stabilire allo stato attuale delle nostre conoscenze — perchè mostra chiaramente una mescolanza di caratteristiche che servirebbero effettivamente, anche se non avessimo altra indicazione di luogo, a mettere l'opera in qualche centro provinciale aperto ad influenze provenienti da Lucca, Pisa e Firenze.

Le proporzioni alquanto tozze sono precisamente quelle del Crocefisso del pisano Maestro del Crocefisso di Castelfiorentino, fatto tra il 1250 e il 1260, attualmente a Pisa (1 a 1,08; *Index*, N. 482), o del Crocefisso provinciale lucchese, ultimamente sul mercato, fatto tra il 1255 ed il 1265 (1 a 1,09; *Index*, N. 517), da ambedue dei quali è da notare che mancano ugualmente i dischi. Non è possibile fare altri confronti per la sagomatura, perchè essa, come l'abbiamo stabilita, è piuttosto ipotetica.

L'iconografia è prevalentemente lucchese, con pochi elementi pisani o fiorentini. Il S. Giovanni si avvicina al S. Giovanni del Crocefisso di Sarzana più che ad altre analoghe figure, e la sua mano indicatrice nonchè la sua postura offrono affinità con il S. Giovanni del Crocefisso del Maestro del Crocefisso delle Oblate, dipinto tra il 1260 e il 1265, ora a Careggi (*Index*, N. 500). Il santo diacono richiama quello di destra nel tabernacolo berlinghieresco della Coll. Stoclet a Bruxelles, databile tra il 1240 ed il 1250 (*fig. 6; Index*, N. 284). Anche le piaghe circondate di piccoli raggi sono tipiche a Lucca; si trovano sul Crocefisso di S. Giulia, e su quello di Berlinghiero, tutti e due a Lucca, sul Crocefisso berlinghieresco di Palazzo

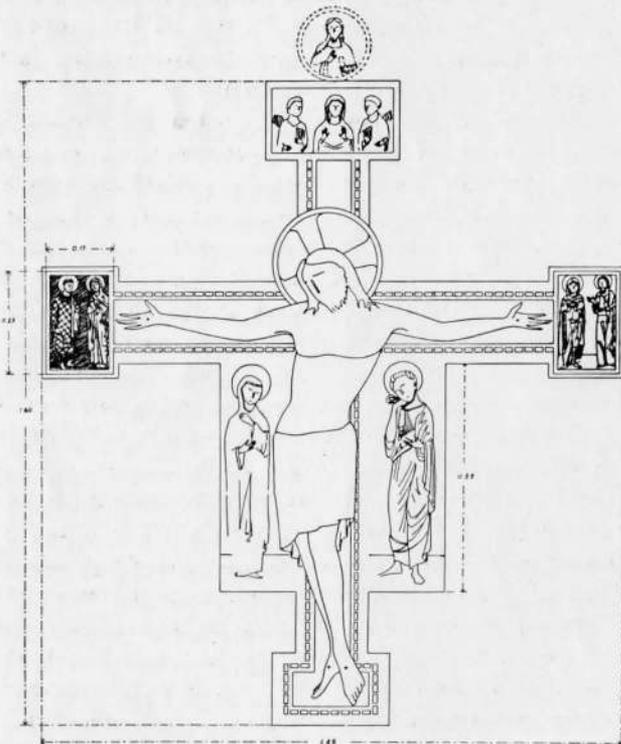


FIG. 5 - RICOSTRUZIONE IPOTETICA DEL CROCEFISSO TOSCANO, C. 1260

Venezia a Roma, e nel primo Crocefisso di Deodato di Orlando, quello a Pisa, nonchè sul Crocefisso delle Oblate a Careggi (ove però sono rifatte) e forse anche sul Crocefisso dei Servi a Lucca (*Index*, Nn. 503, 476, 508, 506, 500, 501). Ricorrono anche, è vero, su due crocefissi fiorentini, il N. 432 della Galleria degli Uffizi e quello di Rosano, nonchè su un Crocefisso pisano, quello di S. Frediano a Pisa (*Index*, Nn. 515, 525, 522). Ma questa incidenza dimostra che il particolare persisteva in Lucca almeno fino al 1280 circa, data probabile del Crocefisso di Deodato, mentre negli altri centri sembra sparisse alla fine del dodicesimo secolo.

D'altra parte, due figure intere nelle tavole alle estremità del braccio trasversale non si vedono mai nelle croci lucchesi. In Toscana, compaiono soltanto a Firenze ed a Pisa: nei crocefissi fiorentini N. 432 degli Uffizi, di Rosano, e di S. Gimignano, e nei pisani, N. 20 del vecchio Museo Civico di Pisa e di S. Frediano, nella stessa città (*Index*, Nn. 515, 525, 526,



FIG. 6 - BRUXELLES, COLL. STOCLET  
PARTICOLARE DI TABERNACOLO BERLINGHIERESCO, 1240-50



FIG. 7 - ROMA, S. MARIA NOVA - FRAMMENTO DI MADONNA ROMANA OD UMBRO-MARCHIGIANA (2° O 3° QUARTO DEL 1200)

521, 522). La maggioranza di questi crocefissi è molto più antica del Crocefisso di Fucecchio, ma quello di S. Gimignano, forse di Coppo di Marcovaldo, data sicuramente fra il 1255 ed il 1260.

Lo stile del Crocefisso si ambienta fra Firenze e Pisa; ha pochissimo di Lucca. I particolari dei panneggi della Madonna sono di speciale importanza, perchè mostrano dovunque il carattere impressionistico comune a Pisa, e nulla dei motivi formali di Lucca.<sup>4)</sup> La grande concentrazione delle luci più forti come se cadessero sui rialzi strettissimi della stoffa, con altri lumi che si diffondono intorno, rappresenta una maniera pisana o fiorentina, non lucchese. La stessa maniera si può ritrovare, per esempio, nel *maforion* della Madonna a mezza figura appartenente a S. Michele in Borgo, presso Pisa, dipinta fra il 1260 ed il 1270 (*Index*, N. 111). Di più, due tipici manierismi ci portano decisamente verso Firenze o Pisa, ma più probabilmente verso quest'ultima. Le piccole piume di luce che partono da una lunga striscia luminosa, sul *maforion* là ove è teso sul petto della Madonna, e i brevissimi tratteggi di luce ripetuti in serie verticali, che si vedono sul *maforion* là ove pende dalla mano sinistra, provengono certamente da questi due centri. La prima caratteristica è similissima nei due perizoma del Maestro del Crocefisso di Castelfiorentino, quello



FIG. 8 - CAMPI, S. ANTONIO - CROCEFISSE DI PETRUS DATATO 1242 (PARTICOLARE)

sul Crocefisso già accennato di Pisa, e l'altro nel Crocefisso di Volterra (*Index*, N. 529); la seconda è tipica del fiorentino Maestro di Bagnano (*Index*, Nn. 7, 191) operoso nell'ultimo quarto del Duecento.

Al contrario, i colori sembrano ricondurci a Lucca. Il verde mare nelle vesti del Santo e nella tunica di Maria, e un colore di rosa rossiccio nel *maforion* di questa, sono più che altro lucchesi, trovandosi nel tabernacolo di Bruxelles, già ricordato, nonché nelle tre scene della Collezione Jarves a New Haven (*Index*, N. 679); mentre non se ne conoscono a Pisa od a Firenze.

Bisogna infine tener conto delle relazioni mantenute nel medioevo dal paese di Fucecchio e dal Monastero di S. Salvatore con altri centri della Toscana.<sup>5)</sup> Nel dodicesimo e tredicesimo secolo tali relazioni furono prevalentemente con Lucca. Nel dodicesimo secolo Lucca, infatti, pretendeva alla sovranità sul paese. Ma nel 1187, Fucecchio aveva acquistato la sua indipendenza. Nel 1266 si mise sotto la protezione di Pisa, e nel 1284 diventò fiorentino. Però, attraverso tutte queste vicende, il Monastero, anche se nominalmente indipendente, manteneva i più stretti contatti con l'Episcopato Lucchese. Caduto avanti il 1256 in uno

stato di estremo deperimento, fu concesso in quell'anno alle Clarisse di Gattaiolo, presso Lucca, le quali, però, non poterono entrarne in possesso che nel 1258.

Non si può sapere con certezza se il Crocefisso fosse già nel Monastero quando vi arrivarono le monache. È possibile. Ma sembra più probabile che fosse dipinto dopo il loro arrivo, su loro ordine, e forse a celebrare l'acquisto della loro nuova dimora. Una data intorno al 1260 ben si accorderebbe, come ora dovrebbe essere chiaro, coi rapporti iconografici e stilistici sopra accennati. Ma un'altra possibilità non deve trascurarsi. Se il santo nella tavola di destra, ora perduta, è davvero S. Andrea, sembra probabile piuttosto che il Crocefisso sia stato dipinto per la già importantissima chiesa di S. Andrea a Fucecchio, sita presso la Porta di Cappiano della città, e che sia stato trasportato a S. Salvatore molto più tardi, forse quando S. Andrea venne sconsacrata.

Tenendo conto di tutti gli elementi qui riferiti, sembra si debba considerare il Crocefisso come opera provinciale toscana del 1260 circa, o di qualche anno più tardi.

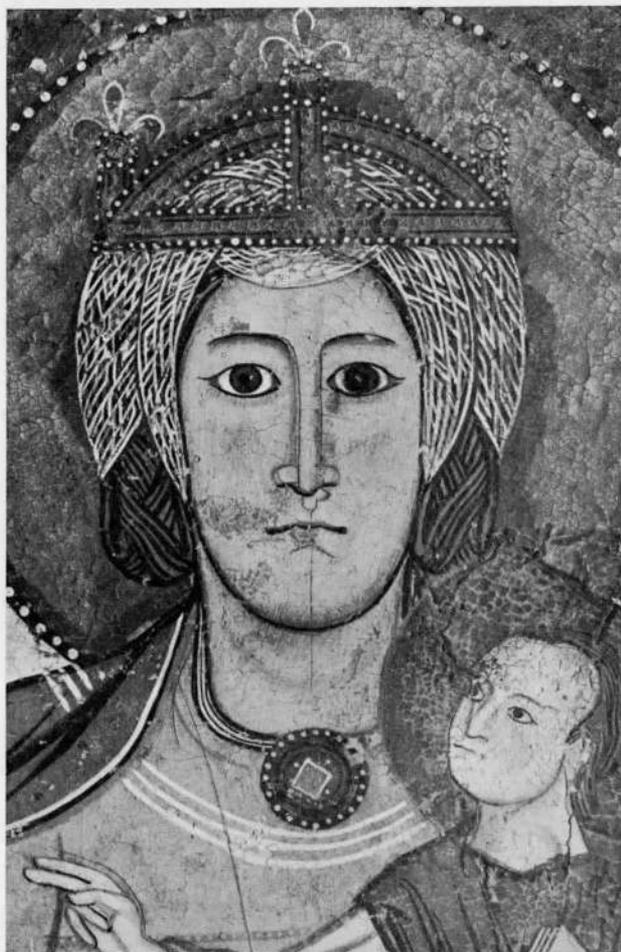


FIG. 9 - PROVIDENCE, RHODE ISLAND SCHOOL OF DESIGN MAESTRO DI CAMERINO, 1260-70: MADONNA IN TRONO (PARTICOLARE)

2. IL FRAMMENTO DI MADONNA DUGENTESCA IN S. MARIA NOVA A ROMA. — Il prof. Cellini, al quale fu affidato il restauro della tavola di S. Maria Nova e al cui acume dobbiamo l'effettiva scoperta delle due pitture sottostanti,<sup>6)</sup> si è trattenuto a lungo sulla Madonna più antica, ma è stato più che breve sulla testa dugentesca (fig. 7),<sup>7)</sup> terminando il suo scritto con l'affermazione che la testa non è, come io avevo ritenuto, romana, ma "un'esempio autorevolissimo della pittura toscana dei primi del XIII secolo che precorre gli stilismi araldici dei lucchesi Berlinghieri",<sup>8)</sup> Siccome questa testa assumerà con tutta probabilità una certa importanza storica mi sia lecito ritornare sulla sua attribuzione. La scuola della Madonna più recente deve, secondo me, rimanere per il momento incerta. Ma se c'è qualcosa di certo, è che non ha niente a che vedere con la Toscana, con Berlinghiero, o colla sua stirpe. Può essere di un pittore umbro-marchigiano, ma può anche essere di un romano. E, sia dell'uno o dell'altro, sembra ora quasi certo che sia stata dipinta a Roma.

Nei brevissimi confronti che seguono, bisogna tenere conto dei danni sofferti dalla testa. Il lume sul naso non terminava in origine al livello del ciglio come appare ora. Tutta la parte destra del viso si trova in uno stato deplorabile. Il tratteggio è oggi quasi irriconoscibile, e le ombre sono state esagerate da imbrattature. Nondimeno, le sue strette affinità colla pittura umbro-marchigiana del secondo e terzo quarto del tredicesimo secolo appaiono incontestabili quando si confrontino la sua mascella massiccia e le sue labbra troppo salde con le analoghe caratteristiche della Madonna nel Crocifisso del pittore Petrus, a Campi, che reca la data 1242 (fig. 8); ovvero delle due Madonne del Maestro di Camerino, quella a Providence, che altrove ho datata dal 1260 al 1270 (fig. 9), e quella a Camerino, che datai 1265-1275 (*Index*, Nn. 198, 165). Di più, la forma del naso e dell'orecchio, nonchè i contorni scuri e fermi in genere, si ritrovano nella prima, ma anche, e specialmente, in una Madonna di Bonaventura di Michele a Mercatello, che datai dal 1270 al 1280

(fig. 10; *Index*, N. 189).<sup>9)</sup> E quest'ultima Madonna, benchè meno strettamente apparentata con quella di Roma, ha nondimeno la stessa fronte serena e le stesse palpebre, le cui linee non si congiungono alle estremità presso il naso. Siccome parliamo di attribuzione non a un solo maestro ma soltanto a una regione e ad un periodo, queste somiglianze alquanto sommarie debbono essere sufficienti.

Ma in verità ci sono delle differenze tra la testa di S. Maria Nova e le pitture umbro-marchigiane su accennate così da rendere dubbiosa l'attribuzione di quella alla stessa regione. Il pittore della Madonna di S. Maria Nova possedeva una più grande conoscenza, rispetto agli altri maestri, della tecnica chiaroscuro indispensabile a dare il senso del volume o almeno al tentarlo. Così si spiegano, per esempio, le ombre perfettamente concepite del cavo degli occhi e quella del naso (quest'ultima, però, fortemente esagerata dai ritocchi). Inoltre egli è alquanto meno schematico. Pone l'orecchio basso, mentre gli altri lo pongono in alto. E la cuffia bianca, strisciata di blu, che pone sul capo della Madonna manca nelle altre tavole. (L'aveva probabilmente copiata dall'immagine più antica, nella quale si vedono ancora le traccie). Sono questi, bisogna dirlo, degli indizii assai tenui per guidarci, ma debbono essere sufficienti a precisare il dubbio: non abbiamo piuttosto da fare con un esempio di corrente stilistica di Roma, finora rimasta insospettata, che serviva d'ispirazione per la pittura umbro-marchigiana? Favorevole a una tale ipotesi è la nostra conoscenza di forti influenze romane in genere nella regione umbro-marchigiana, nonchè nei vicini Abruzzi. Nel tardo dodicesimo seco-

lo, Spoleto in specie subiva costantemente l'influenza di Roma, e può darsi che sia questa città che abbia trasmesso tale influenza all'est. Ma contro una tale ipotesi è la mancanza di altre opere a Roma con le quali documentare questa corrente; fra tutte le pitture romane dell'epoca, nessuna mostra tanto strette relazioni con la Madonna di S. Maria Nova quanto le opere umbro-marchigiane accennate. Si potrebbe forse



FIG. 10 — MERCATELLO, S. FRANCESCO BONAVENTURA DI MICHELE, 1270-80: MADONNA IN TRONO

dedurre che la Madonna sia un'opera romana fatta sotto una forte influenza umbro-marchigiana; ma che una scuola così provinciale possa aver influito su quella metropolitana di Roma sembrerebbe più che sorprendente.

Vi sarebbe forse mezzo di trovare la soluzione se fossimo in grado di datare giustamente la testa di S. Maria Nova. Se fosse databile verso la metà del secolo, sarebbe lecito credere a un'opera umbro-marchigiana; se fosse databile prima della metà, a un prototipo romano; se dopo la metà, a un epigono romano. Qualche ipotesi circa la sua datazione si può forse avanzare dalla data di un incendio che, all'epoca di Onorio III, fra il 1216 ed il 1227,<sup>10)</sup> sembra devastasse la chiesa di S. Maria Nova. Gli storici posteriori, non comprendendo che la Madonna che vedevano non poteva essere quella originale, accennano tutti al fatto che la vecchia immagine era sopravvissuta illesa al fuoco. Invece è quasi certo che la vecchia tavola fu così danneggiata che bisognò procedere alla sua riparazione, anzi alla creazione di una nuova immagine, che può identificarsi con la Madonna in questione. Le condizioni nelle quali si trovavano le due immagini, quali sono indicate dal Cellini, danno conferma che precisamente questo è successo.

Della tradizione di un incendio del tredicesimo secolo, al quale sarebbe miracolosamente sopravvissuta la Madonna, non si ha traccia prima del decimosettimo secolo, ma pare che abbia nondimeno un certo fondamento di verità.<sup>11)</sup> Se il racconto riportato dal Cellini nel suo opuscolo su la Madonna di S. Maria Maggiore merita fiducia, l'incendio cominciò dal tetto e durò due giorni.<sup>12)</sup> Il tetto fu certamente danneggiatissimo, o forse andò distrutto: per buona fortuna, abbiamo un ricordo attendibile di una ricostruzione del tetto precisamente sotto Onorio III. Un'iscrizione tombale una volta nel portico della Chiesa, e riportata dal Martinelli in base ad una trascrizione manoscritta di Pompeo Ugonio, suona come segue:

HIC REQUIESCIT D. SINIBALDUS CANONICUS ECCLESIE  
CAMERARIO (sic) HONORII III QUI RINOVAVIT TOTUM  
TECTUM HUIUS ECCLESIE ET ALIA BONA EIDEM FECIT  
AN. D. INCARN. 1223.

Sembra, dunque, che questa notizia di un restauro al tetto possa accettarsi come prova dell'incendio. L'anno, 1223, è senza dubbio quello della morte del buon canonico, non quella dell'incendio, ma possiamo nondimeno restringere i limiti di tempo fra i quali dovette aver luogo l'incendio, al 1216-1223. E una prova della relazione della Madonna coll'incendio si trova con ogni probabilità nella tela stessa, sulla quale è dipinta l'immagine più vecchia, che mostra chiaramente dei danni attribuibili al fuoco, e nel fatto che la nuova immagine era incollata lì sopra.

Infine è logico supporre che la immagine fosse restaurata e rifatta poco dopo l'incendio. Parrebbe, dunque, impossibile datarla dopo gli ultimi anni del terzo decennio del secolo. Una tale datazione sarebbe favorevole all'ipotesi che la nuova Madonna sia opera di un romano, poichè sarebbe improbabile per un'opera umbro-marchigiana del genere. Ad ogni modo, è quasi certo che la vecchia tavola venerata sia stata rifatta a Roma. Ma perchè la data dell'incendio e la relazione della Madonna con esso rimangono incerte, poichè non si sa nulla sul tempo intercorso tra l'incendio e il rifacimento, ed innanzi tutto poichè le nostre conoscenze della pittura romana e umbro-marchigiana della prima metà del Duecento rimangono così insufficienti, appare impossibile per ora prendere una decisione rispetto alla patria del pittore della Madonna.



FIG. II - SANTUARIO DI RIPALTA  
(CERIGNOLA)  
MADONNA IN TRONO, 1280-90

3. SPIGOLATURE NELLE PUGLIE. - Un viaggio fatto di recente (1950) nelle Puglie e nelle terre vicine rivelò l'inaspettata ricchezza della regione in tavole dipinte, e specialmente in iconi della Madonna. Però, l'analisi stilistica e la datazione di queste opere presentano oggi delle difficoltà considerevoli. Da una parte, sembra impossibile scoprirvi delle relazioni cogli affreschi superstiti nella regione; e quantunque non si possano aver dubbi sul fatto che quasi tutte queste tavole sono state eseguite nella regione stessa, esse sembrano avere seguito uno sviluppo stilistico distinto e tutto loro. D'altra parte, questo stile pugliese sembra si sia fissato in una maniera che sopravvisse a lungo alla propria necessità espressiva,

prolungandosi attraverso tutto il quattordicesimo secolo e perdurando ancora nel quindicesimo. È difficilissimo tener conto giusto di questo arcaicismo. Sono convinto, però, che certe tavole già conosciute, tali quella di S. Nicolò con le storie della sua vita che sta nella Cattedrale di Trani (*Index*, N. 401), siano generalmente datate troppo in là nel tempo. Non si può avere dubbi sul fatto che il gruppo appartenga ad un periodo che va dal terzo quarto del tredicesimo secolo a tutto il quattordicesimo e anche al quindicesimo secolo.

La Madonna più importante di tutta la regione è la cosiddetta Madonna di Ripalta, che si trova sull'altare di un Santuario a parecchi chilometri da Cerignola, nella regione di Foggia (*figg.* 11, 12).<sup>13)</sup> La tavola ha molto sofferto. Innumerevoli scrostature si verificano un po' dappertutto, e la parte inferiore, come di solito, è la più danneggiata. L'oro del fondo è rifatto. I due angeli in alto sembrano aggiunti in epoca molto più tarda, oppure sono stati totalmente ridipinti. I panneggi della Madonna e, in minor grado, quelli del Bambino, hanno subito forti ritocchi. Ma i visi, e in particolare quello della Madonna, sono in stato abbastanza buono per permetterne lo studio stilistico. Il *maforion* della madonna è rosso scuro, la sua tunica azzurra. Il cuscino è rosso vivo. La tunica del Bambino è rosso rosea, ed ha i lumi schematizzati in oro. Nelle carnagioni, il colore locale rassomiglia al vero, la modellatura essendo creata con il lasciar scoperta la preparazione di terra verde. Una macchia rossa si delinea sulla guancia della Madonna.

La tecnica luministica adoperata in questa tavola, la macchia fortemente contornata sulla guancia, gli schematismi in oro sulla tunica del Bambino, sono di foggia palesemente bizantineggiante, e per conseguenza potrebbero molto bene incontrarsi dovunque nell'Italia meridionale. Anche l'aureola modellata a graticola nel gesso è frequente nella regione. Ma altri particolari servono a legare la tavola più strettamente colla pittura campana del tardo Duecento. Se si tien conto dei ritocchi nel viso, la Madonna di Gaeta (*Index*, N. 334), sembra non del tutto diversa, nel tipo e nell'espressione, dalla Madonna di Ripalta. Analogie ancora più precise nelle forme possono scoprirsi con la Madonna di S. Aniello a Caponapoli, Napoli (*Index*, N. 230). Ma ciò che interessa di più è che la tavola di Ripalta mostra degli indizii chiarissimi di un forte influsso toscano. L'iconografia è similissima a quella di una tavola provinciale toscana a New York (*Index*, N. 194), ma le proporzioni delle figure nella tavola di Ripalta sono molto meno tozze. Queste due tavole riflettono sicuramente un solo modello. Ora, certi particolari nella Madonna di Ripalta, come gli angeletti — se essi non sono aggiunti —, l'inclinazione della testa della Madonna, e, di somma importanza, l'aspetto dei lineamenti fin nei particolari



FIG. 12 - SANTUARIO DI RIPALTA  
MADONNA IN TRONO (PARTICOLARE)



FIG. 13 - MONOPOLI, CATTEDRALE  
MADONNA PUGLIESE, C. 1280



FIG. 14 - ANDRIA, CATTEDRALE  
FRAMMENTO DI MADONNA PUGLIESE, C. 1275



FIG. 15 - FAENZA (DINTORNI), S. MARIA DELLA CELLETTA  
MADONNA EMILIANA, TARDO 1200

più minuziosi, richiamano vivamente la tavola di Coppo di Marcovaldo ad Orvieto. Nè si dovrà dimenticare che le lumeggiature schematizzate d'oro come si vedono nella tunica del Bambino, sebbene largamente diffuse, si trovano precisamente adoperate da Coppo, nella sua tavola di Orvieto così come in quella di Siena. In più, il trono di Ripalta sembra copiato da un trono toscano di quel periodo, e il cuscino, come la maggior parte dei cuscini toscani, è di rosso vivo. Pare dunque quasi certo che il modello comune alla tavola di Cerignola e a quella provinciale di New York debba essere esistito fra le opere perdute o dello stesso Coppo, o del giovane Cimabue. Un influsso toscano nell'Italia meridionale in quell'epoca non dovrebbe sorprendere, qualora si rammenti che anche la Madonna di Gaeta si dimostra fatta su modello coppesco o cimabuesco. Infine, questi rapporti fra la Madonna di Ripalta e le opere di un ambiente ben definito toscano, eseguite fra il 1260 ed il 1280 circa, permettono di precisare ancor più la data di questa Madonna, che sarebbe da porre fra il 1280 ed il 1290.

Fra le altre Madonne più antiche della regione, la cosiddetta Madonna della Madia nella Cattedrale di Monopoli è la meglio conservata. Nonostante goda di una certa fama nei dintorni, si è interamente sottratta all'attenzione degli studiosi (fig. 13).<sup>14)</sup> La tavola si trova in uno stato perfetto. La cornice è originale. L'oro del fondo è buono, sebbene molto logoro. Il *maforion* è di color azzurro, con un orlo marrone oscuro che è probabile non abbia mai recato dell'oro. La tunica, visibile alla manica, è di un rosso vivo, con le ombre di un rosso più fosco. La tunica del Bambino è di un marrone roseo, coi lumi schematici in oro. La carne è di tonalità particolarmente delicata, pallida e cinerognola, smorzandosi nel verde della preparazione. È paragonabile a quella di talune Madonne e di alcuni Cristi contemporanei in Umbria e nella Marche. Il forte tratteggio in nero è dovunque visibile, ed è presente il tratto rosso al disopra degli occhi, comune a tutta la pittura bizantineggiante. Il disegno nella aureola è in rilievo.

Quest'opera mostra delle affinità evidentissime colla Madonna campana di Grottaferrata (*Index*, N. 87), nel colore così come nei particolari dei lineamenti e dei panneggi. Le due opere mostrano le stesse strette relazioni con la pittura bizantina, specialmente nel naso delicato, lungo e aguzzo, dalla tipica forma. È probabile che le influenze campane fossero forti in questa Madonna, ed in altre analoghe. La Madonna della Madia si distingue da tutte le altre dell'Italia nell'essere la sola mezza figura con committenti: un monaco con cappuccio genuflesso a destra, ed un novizio inginocchiato a sinistra. Per quanto lo permette la nostra conoscenza della pittura della regione, la tavola può datarsi nella prima parte dell'ultimo quarto del tredicesimo secolo, e possibilmente circa al 1280.

Un frammento di Madonna col Bambino a mezza figura nella Cattedrale di Andria è stilisticamente vicino alla Madonna della Madia (fig. 14). La parte destra del viso della Madonna è fortemente danneggiata, e vi sono delle scrostature quasi dovunque. Il fondo, così come le aureole, è rifatto. Come nella tavola di Monopoli, il *maforion* è azzurro, ma assai insudiciato e oscurato; la tunica del Bambino è rosiccia con lumi d'oro. La carnagione è precisamente quella dell'altra tavola, e, come si può vedere nella riproduzione, i lineamenti non differiscono gran che dagli altri. Ma la maestria dell'artista e la forza espressiva sono qui di ordine superiore. Una tristezza intensa è nello sguardo della Madre, mentre il Bambino la guarda con fiducia ingenua. L'attrazione che esercita questa lamentevole rovina è di gran lunga superiore a quella della Madonna della Madia, anche se questa sembra eseguita da mano apparentemente più sicura. Per conseguenza, la Madonna di Andria deve essere la più antica: in essa non si ha ancora traccia di quell'esaurirsi di significato che doveva in seguito devastare la pittura della regione, mentre la Madonna della Madia è già un po' secca. Nondimeno, le due tavole non possono essere state eseguite a grande distanza di tempo l'una dell'altra. Per quanto si può oggi stabilire, la Madonna di Andria può dunque essere datata verso il 1275.

Queste due Madonne sembrano non del tutto estranee stilisticamente alla Madonna ad affresco nella Presentazione nella Cripta della Candelora a Massafra, che può datarsi ipoteticamente al tardo Duecento.<sup>16)</sup> Ma le somiglianze sono dovute molto probabilmente alle fonti comuni nella pittura bizantineggiante della Campania.

Un secondo gruppo di pitture rappresenta un progressivo stadio verso l'incipiente decadenza, sebbene mantenga ancora qualcosa del valore delle opere più antiche. Due tavole del gruppo sono già state pubblicate nell'*Index*, il volto nella Cattedrale di Giovinazzo (N. 86), e la Madonna dell'Abbazia di Pulsano, presso Manfredonia (N. 93A).<sup>17)</sup> In queste tavole, il colore locale della carne è divenuto fulvo, sebbene il modellato sia reso ancora per mezzo dello scoprimento del verde oscuro della preparazione. Delle mezze-ombre sono aggiunte in rosso. Ma il disegno è tracciato con mano molto più pesante; le superfici sono indurite dovunque. Queste due opere possono datarsi negli ultimi anni del Duecento. Ad esse se ne può associare ancora un'altra, cioè una mezza figura di Madonna nella Chiesa Matrice di Mola, la quale, sebbene mostri delle affinità con le altre, ci conduce nello stesso tempo verso uno sviluppo ulteriore (fig. 16).<sup>18)</sup> Tranne il fondo e le aureole, che sono assai imbrattati, questa tavola si trova in buono stato. La tecnica di dipingere la carnagione rassomiglia a quella già incontrata nelle due tavole



FIG. 16 - MOLA, CHIESA MATRICE  
MADONNA PUGLIESE, C. 1300



FIG. 17 - ACCUMOLI, S. MARIA DELLE COSTE - VOLTO  
DI MADONNA ABRUZZESE, FINE 1200 O PRINCIPIO 1300



FIG. 18  
FAENZA, S. FRANCESCO — MA-  
DONNA VENETA, INIZIO DEL 1300



FIG. 19  
POTENZA, S. FRANCESCO — MA-  
DONNA LOCALE, FINE DEL 1200



FIG. 20  
HOLLYWOOD, PROPR. W. C. ARENSBERG  
MADONNA ADRIATICA, PRIMA METÀ 1300

precedenti. L'iconografia, però, è singolare nelle Puglie. La Madonna *lactans* è, ben inteso, un vecchio motivo nella pittura occidentale, così come nella pittura bizantina. Ma di solito la Madonna aiuta il Bambino a poppare. La variante del Bambino che si riposa nelle braccia della Madre viene alquanto più tardi: infatti comincia ad apparire verso il 1275 in una tavola toscana ora presso Milano (*Index*, N. 64), ma, quello che è più importante per noi, diviene frequente sul litorale adriatico nella prima metà del Trecento (*Index*, Nn. 79, 286, 315, 346). La Madonna di Mola può considerarsi un esempio insigne di questa iconografia sulla terraferma italiana. La data tardiva di questa tavola è assicurata dal nuovo tipo del viso del Bambino destinato a divenire caratteristico nella regione. Perciò la tavola è certamente più tarda delle due opere già ricordate e con le quali è stata messa in relazione. Una data intorno al 1300, o ai primi anni del sec. XIV, è la migliore che oggi si possa proporre.<sup>19)</sup>

Infine, uno stadio ancora più avanzato — l'ultimo dello sviluppo della pittura pugliese — è rappresentato da due Madonne già pubblicate nell'*Index*, una seconda Madonna nella Cattedrale di Monopoli (N. 94), e la Madonna di Palazzo Venezia a Roma (N. 133). I madonneri pugliesi non andarono mai oltre. L'esecuzione è divenuta totalmente dura e secca; le superfici hanno preso una consistenza lignea e si è rinunciato a ogni pretesa di intensità emotiva. La Chiesa delle Grazie a Rutigliano possiede una replica esatta della Madonna di Monopoli, forse ancora del quattordicesimo secolo, mentre S. Maria dell'Isola a Conversano ne possiede una certamente del quindicesimo<sup>20)</sup>

quasi copia esatta della Madonna di Palazzo Venezia. Per quanto riguarda la iconografia delle Madonne di Palazzo Venezia e di Conversano, si può notare che è forse romana, perchè la medesima postura del Bambino si incontra in due tavole nei dintorni di Roma, tutte e due quasi certamente del tardo Duecento, una in Velletri, l'altra in Viterbo (*Index*, Nn. 129, 133).<sup>21)</sup>

#### POSTSCRIPTUM

Perchè serva agli studiosi desiderosi di tenersi aggiornati in materia di nuove scoperte, aggiungo un elenco di altre tavole, messe di recente alla luce, di cui alcune già pubblicate da altri, alcune d'imminente pubblicazione, e le rimanenti tenute per ora in sospenso.

LENINGRADO, Museo Russo. Madonna col Bambino a mezza figura: opera fiorentina della seconda metà del Dugento; mostra stretti rapporti con l'opera del Maestro della S. Agata. Pubbl. da G. COOR-ACHENBACH, *Two Additions to the Works of a Florentine Dugento Atelier*, in *Burl. Mag.*, Vol. XCII, 1950, pp. 94-97. Cfr. pure: E. B. GARRISON, *The St. Agatha Master, the Carmine Madonna Master, and Certain Questions of Method*, *ibid.*, pp. 355-57.

CHAMBERY, Musée des Beaux-Arts, N. 189. Ultima Cena: opera fiorentina, ca. 1280. Le figure del Cristo e dei SS. Giovanni e Jacopo Maggiore sono di mano abbastanza buona della bottega del Maestro della Maddalena, il resto è di qualità assai inferiore: a. 0,49; l. 1,67. Notata per la prima volta dalla Signora Coor e da me durante una visita a Chambéry; la tavola è stata pubblicata dalla Signora COOR ACHENBACH, *Some Unknown Representations by the Magdalen Master*, in *Burl. Mag.*, Vol. XCIII, 1951, pp. 73-76. Fot.: Garrison 108-9.

MILANO, Coll. Privata. Madonna col Bambino in Trono. Parte centrale di un tabernacolo. Deodato di Orlando, ca. 1330: a. 0,32; l. 0,197. Pubbl. da: E. B. GARRISON, *Toward a New History of Early Luchese Painting*, in *Art Bulletin*, Vol. XXXIII, 1951, pp. 11-31.

GRENOBLE, Musée de Peinture, N. 543. S. Lucia in piedi. Sc. romana del tardo Dugento o primo Trecento, a. 1,70; l. 0,65. Trovata dalla Signora Coor, che la pubblicherà fra poco. Fot.: Museo.

PARIGI, Louvre, R. F. 975. S. Francesco in piedi. Sc. romana el secondo quarto del Dugento. Mostra dei rapporti non troppo stretti coll'opera del Maestro del S. Gregorio. Di particolare interesse perchè più antica delle rappresentazioni consimili fatte dal Margarito d'Arezzo. Dev'essere pubblicata fra poco dal dr. R. Offner. Fot.: Museo.

FAENZA (dintorni), Oratorio di S. Maria della Celletta. Madonna col Bambino a mezza figura (fig. 15). Opera emiliana del tardo Dugento, a. 0,495; l. 0,337. Scoperta dal dr. A. Corbara e da lui pubblicata sul giornale, *Il Piccolo*, del 20 aprile, 1950. Gli sono grato di avermela segnalata e di avermene fornita una fotografia. Fot.: Borch, Faenza.

ROMA, Vaticano, Museo Cristiano. Parte centrale di un tabernacolo, con avorii bizantini del decimo secolo inseriti; nei pennacchi l'Annunciazione, nella parte bassa SS. Maria Egiziaca e Maddalena. Il tabernacolo così come le parti dipinte sono lavoro veneziano del tardo Dugento o primo Trecento. Pubbl. da A. Muñoz, *L'art byzantin à l'Exposition de Grottaferrata*, Roma, 1906, pp. 120-23, fig. 85. Negativa del Museo perduta. (Omessa per errore dall'*Index*).

ACCUMOLI (Lazio), S. Maria delle Coste. Testa di Madonna (fig. 17), inserita in una tavola — parte centrale di un tabernacolo — molto più tarda rappresentante la Madonna col Bambino in Trono. Probabilmente abruzzese dell'ultimo Dugento o primo Trecento. Trovata dal dr. F. Zeri, che ringrazio delle notizie in proposito. Fot.: Gab. Fot. Naz. E. 28766, 28767.

CARSOLI (Abruzzi), Parrocchiale (S. Vittoria). Madonna col Bambino. Molto rovinata. Probabilmente opera abruzzese del Dugento. Scoperta dal dr. Zeri, che ringrazio delle notizie.

FAENZA, S. Francesco. Madonna col Bambino a mezza figura (fig. 18). Molto ridipinta. Veneziana, primi del Trecento, a. 1,00; l. 0,61. Ringrazio il dr. Corbara di avermela segnalata e di avermene fornita una fotografia. Fot.: Borch, Faenza.

PISA, Arcivescovato. Crocefisso. Assai mutilato e quasi del tutto ridipinto. *Christus Patiens*. Opera pisana della seconda metà del Dugento. Proviene dalle Suore Salesiane della Visitazione, una volta alloggiate presso S. Michele degli Scalzi a Pisa, ora trasferite a S. Pancrazio a Ponte a Moriano, nella Lucchesia. Ringrazio la Signora Coor-Achenbach di avermela segnalata. Fot.: Garrison, 179-80.

POTENZA, S. Francesco. Madonna col Bambino a mezza figura (fig. 19). Probabilmente opera locale del tardo Dugento. Fot. presso la Soprintendenza a Bari.

STIA, Pieve di S. Maria. Crocefisso. Del tutto ridipinto e assai danneggiato. *Christus Patiens*. Opera fiorentina del tardo dodicesimo secolo o principio del tredicesimo, a. 2,15; l. 1,40. Scoperto dall'a.

TORINO, Coll. Privata (1950). Frammento recante tre santi in piedi (fig. 21). Opera fiorentina o senese del tardo Dugento vicino al M. della Crocifissione di Cortona: a. 0,22; l. 0,165. Ringrazio i proprietari di avermela segnalata e di avermene fornita la fotografia.

UBICAZIONE SCONOSCIUTA. Una tavola molto simile ai Nn. 162-64 dell'*Index*. Opera adriatica, primo gruppo, probabilmente dalmata della prima metà del Trecento. Ringrazio il dr. F. Zeri della fotografia.

CALISESE DI CESENA, Chiesa. Madonna col Bambino a mezza figura. Opera adriatica, primo gruppo, probabilmente dalmata della prima metà del Trecento. Ringrazio il dr. A. Corbara di avermela segnalata e di avermene fornita una riproduzione fotografica.

HOLLYWOOD, Sig. W. C. Arensberg. Madonna col Bambino a mezza figura (fig. 20). Opera adriatica, primo gruppo, probabilmente dalmata, prima metà del Trecento; trasportata su tela, a. 0,475; l. 0,335. Ringrazio il proprietario di avermela segnalata e di avermene fornita la fotografia.

SETTIGNANO, Coll. Privata. Madonna col Bambino a mezza figura. Opera adriatica, primo gruppo, probabilmente dalmata, prima metà del Trecento. (Omessa per sbaglio dall'*Index*).

TORINO, Coll. Privata. Tabernacolo cuspidato (fig. 22); nella parte centrale una Madonna col Bambino a mezza figura, nella cuspide la Crocifissione; nelle parti laterali otto santi in piedi, nella cuspide l'Annunciazione. Opera dalmata della fine del Dugento. Parte centrale: a. 0,87, l. 0,39. Ringrazio i proprietari di avermela segnalata e di avermene fornite le fotografie.

1) L'identificazione dei santi diaconi presenta delle difficoltà, ma si trova un aiuto nella coppia del tabernacolo berlinghiesco della Coll. Stoclet a Bruxelles (fig. 6). Quando si pensa che solo un diacono e un suddiacono assistevano alla Messa, è ragionevole supporre che nei casi ove appaiono due soli diaconi siano i due più alti della gerarchia, e che l'uno sia in funzione di suddiacono. Nel tabernacolo, è molto probabile che quello che tiene il libro, posto a sinistra e per conseguenza più vicino alla Madonna della tavola centrale, sia S. Stefano. L'altro potrebbe essere, dunque, S. Lorenzo; malgrado fosse diacono, serviva, come si sa, anche da suddiacono a Sisto II. Si può dunque concludere che nella regione e in questo periodo si soleva rappresentare S. Lorenzo quale suddiacono col turibolo, e così giungere alla identificazione della figura nel Crocefisso. (Ringrazio il Sig. George Kafal di queste preziose informazioni).

2) R. TEMPESTI, *Antiperistasi pisane sul risorgimento... delle belle arti*, Pisa, 1812, pp. 63-64.

3) La data dell'acquisto del frammento da parte degli Uffizi non è determinabile con certezza, ma dev'essere fra il 1825 ed il 1881, perchè il frammento non figura sull'inventario del primo anno, ma figura su quello del secondo. (Ringrazio il dr. Giulio Rossi della Soprintendenza alle Gallerie di Firenze del permesso di consultare questi inventari).

4) Cfr. GARRISON, *Painting: An illustrated Index of Italian Romanesque Panel Painting*, Firenze, 1949, pp. 24-25.

5) Cfr. RIPETTI, *Dizionario*, Vol. II, pp. 353, 356; G. BARSOTTI, *Lucca Sacra*, 1923, p. 192; E. LOTTI, *Medioevo in un Castello fiorentino*, Firenze, 1936, *passim*, ma specialmente, pp. 70-136.

6) P. CELLINI, *Una Madonna molto antica*, in *Proporzioni*, Vol. III, 1950, pp. 3-7.

7) La tavola era rimasta *in situ* durante tutta la guerra essendo ritenuta opera di pochissimo valore ed essendo generalmente negletta dagli studiosi così come dalle autorità. Nel corso della



FIG. 21 — TORINO, COLL. PRIVATA  
FRAMMENTO FIORENTINO O SENESE, FINE 1200



FIG. 22 - TORINO, COLL. PRIVATA - TABERNAICOLO DALMATA, FINE 1200

compilazione dell'*Index*, occorrendomi le misure di essa, pregai di rilevarle il dott. Zeri, ispettore alla Soprintendenza alle Gallerie di Roma, il quale ebbe così modo, da vicino, di valutare l'importanza del dipinto; del quale fu poi deciso il restauro dalla stessa Soprintendenza. Oltre alla testa della Madonna dugentesca, esiste anche la testa del Bambino, ma così rovinata da non poter servire allo studio.

<sup>8)</sup> *Op. cit.*, p. 7.

<sup>9)</sup> Sarà consigliabile notare che le influenze fiorentine ed aretine sulle quali richiamai l'attenzione si vedono nei panneggi e nel trono, e non nella carnagione.

<sup>10)</sup> Non c'è, però, per quanto io sappia, alcuna base per ritenere l'incendio del 1216, come ha fatto l'ARMELLINI (*Chiese di Roma*, nuova edizione, Vol. I, 1942, p. 194).

<sup>11)</sup> F. MARTINELLI, *Roma ex ethnica sacra*, Roma, 1653, p. 231. Il Martinelli dice poi: "Sacra et insigne B. M. Virg. Imagine a B. Luca in Troade Graecia depicta, quam Angelus de Frangipibus secum Romam detulit in dictum templum, quod tempore Honorij III totum per incendium consumptum, dispositionibus istius imaginis nulla laesio facta fuit...". Questa tradizione dipendeva da un documento una volta, dicesi, nell'Archivio della Chiesa. Si riferiscono brevemente a questo documento parecchi autori seicenteschi, e delle copie se ne trovano in parecchi manoscritti dell'epoca. Anche la copia nel Vaticano, Reg. lat. 2100 (foll. 3-4 v.), citata dal CELLINI (*La Madonna di S. Luca in S. Maria Maggiore*, Roma 1943, pp. 29-30, e p. 29 n. 37), è del Seicento e non del Dugento. La vera data dell'originale non si conosce, benchè si dica frequentemente che fu in pergamena. Il suo solo interesse per gli storici risiedeva nel

fatto di vedervi una prova che la tavola fosse fatta da S. Luca. Sarebbe difficile separare il vero dal falso nelle copie; certamente esse non forniscono che una debolissima fonte per la nostra conoscenza dell'incendio e della relazione dell'immagine con esso.

<sup>12)</sup> P. CELLINI, *La Madonna di S. Luca*, cit., pp. 29-30.

<sup>13)</sup> a. 1.85; l. 0,80. Ne fu riconosciuta l'importanza e l'epoca nel 1926 dall'allora ispettore dr. Giorgio Castelfranco e fu oggetto di un restauro *in situ* da parte del restauratore D. Brizi.

<sup>14)</sup> a. 1,00; l. 0,66. Fot. Ceccato. Una fotografia della Soprintendenza di Bari di un'altra Madonna nella stessa chiesa (v. oltre) portava erroneamente l'iscrizione, "Madonna della Madia", e da questo errore provviene l'errore al riguardo contenuto nell'*Index* (N. 94). La Madonna della Madia sta sull'altare di una cappella alzata sopra l'Altare Maggiore, dietro il coro ma aperta su esso.

<sup>15)</sup> Altezza ca. 0,60. Fot. Ceccato; Bari, Soprintendenza, 707-A. La tavola sta appesa molto in alto sul muro a destra del presbitero, ed è coperta da un vetro sporchissimo. Per conseguenza non è possibile studiarla a fondo.

<sup>16)</sup> Fot.: Bari, Soprintendenza, 1097-A; A. MEDEA, *Gli affreschi delle cripte eremitiche pugliesi*, Vol. II, fig. 132.

<sup>17)</sup> Un'altra Madonna a mezza figura, molto probabilmente della stessa mano della Madonna di Pulsano, e identica ad essa nella iconografia salvo per l'omissione degli angeletti, era in una collezione privata a Terlizzi. Ma fu rovinata nella pulitura; il suo aspetto primitivo è conosciuto unicamente da una fotografia. La Chiesa di S. Maria del Carmine a Trani possiede una copia esatta di queste due Madonne probabilmente fatta nel tardo Quattrocento o primo Cinquecento.

<sup>18)</sup> Fot.: Bari, Soprintendenza, 706-A; Ceccato.

<sup>19)</sup> Da datarsi probabilmente alla fine del tredicesimo o principio del quattordicesimo secolo è anche la Madonna di S. Maria di Siponto, presso Manfredonia (*Index*, N. 93). Questa tavola è molto restaurata e molto male, ma a giudicare dalle tracce dell'originale ancora visibili apparteneva una volta forse al gruppo di Pulsano. Probabilmente dello stesso periodo è una tavola molto danneggiata nella Cattedrale di Nardò, frammento di una Madonna col Bambino Eleousa, probabilmente in trono (fot.: Bari, Soprintendenza 439-D, 2). Non ho visto la tavola, e le fotografie sono così scadenti da essere illeggibili. Si deve notare anche il frammento di testa di Madonna proveniente da Bitonto, che nel 1950 era alla Soprintendenza di Bari per restauro, e un'altra testa di Madonna posta in una tavola moderna nel Santuario dello Sterpeto, presso Barletta, di qualità bassissima (fot.: Bari, Soprintendenza, 2466-B), nonché un'altra mezza figura di valore non maggiore che si trovava in qualche parte della Puglia ma che si conosce soltanto da una fotografia Ceccato. Quest'ultima, però, può darsi che sia opera siciliana, tanto rassomiglia alla Madonna del Duomo di Monreale (*Index*, N. 95), specialmente il Bambino.

<sup>20)</sup> Fot.: Bari, Soprintendenza, 709-A, 2229-B.

<sup>21)</sup> Anche a Botrugno nel Sud, si trova un'immagine arcaicizzante nella Chiesa cosiddetta della Madonna di Costantinopoli. Ha l'aureola che sporge al disopra della tavola, imitando così delle tavole che sono frequenti in Toscana, ma che s'incontrano anche in Campania (*Index*, Nn. 210-39), donde questa moda deve esser penetrata in Puglia. Può darsi che la tavola di Botrugno sia della fine del Quattrocento o primi del Cinquecento.