



FIG. I - CHIARAVALLE MILANESE, CHIESA ABBAZIALE - "STEFANO,,: LA VERGINE ACCOLTA DAL FIGLIO

EDOARDO ARSLAN

APPUNTI SULLA PITTURA DEL PRIMO TRECENTO IN LOMBARDIA

GLI appunti che seguono (e altri che produco in altra sede) sono stati l'argomento di tre corsi da me tenuti all'Università di Pavia, sulla miniatura e la pittura lombarda del Trecento, dal 1959 al 1962. Una generosa campagna fotografica, promossa dall'Istituto di storia dell'arte dell'ateneo pavese, sui tesori raccolti nel 1958 nel palazzo reale di Milano, ha avuto il merito di rendere finalmente accessibile un materiale di studio, quali le miniature lombarde dal Trecento al Cinquecento, che era a conoscenza di ben pochi studiosi, e che, comunque, nessuno aveva mai potuto vagliare con tanta comodità, attraverso la riproduzione, quasi integrale, delle tante pagine figurate, chiuse nei codici conservati in sedi lontane e non

sempre di facile accesso. Così, pur dopo gli studi condotti su questa materia da oltre mezzo secolo (e basti citare il fondamentale volume del Toesca e i numerosi contributi successivi per merito dei quali è andata formandosi la stessa mostra del 1958) ci si accorse improvvisamente che molti nuovi problemi andavano sorgendo da questa rinnovata e aumentata conoscenza. Ad alcuni di questi problemi ho cercato di dedicare la mia attenzione.

I corsi ai quali si è accennato riguardarono in sostanza una più precisa caratterizzazione della pittura in Lombardia nella prima metà del Trecento, il costituirsi verso la metà del secolo di un linguaggio più propriamente lombardo; il particolare atteggiarsi verso



FIGG. 2, 3 - GIÀ PISA, CAMPOSANTO - " STEFANO ,, : LA VERGINE ASSUNTA (PARTICOLARI) (Fot. Anderson)

il 1365 del gusto internazionale in Lombardia; i contributi, non irrilevanti, delle culture non lombarde, italiane e oltremontane, nell'ambito stesso della Lombardia; la formazione del gusto peculiarissimo di Giovanni de' Grassi; e, infine, alcune caratteristiche del gusto "cavalleresco", nella seconda metà del Trecento. Le pagine che seguono sono dedicate soltanto ad alcuni aspetti del primo Trecento lombardo.

A differenza da Firenze, da Siena, dal Veneto la prima metà del secolo in Lombardia è caratterizzata da monumenti pittorici di notevole importanza, che non hanno affatto in comune un linguaggio unitario e coerente. Notiamo invece, in questi primi cinquant'anni, una sconcertante varietà di tendenze; e il fenomeno è reso più sensibile dalla scarsità del materiale rimasto.

Il primo Trecento lombardo non è segnato tanto dall'impronta di Giotto, che giunge a Milano relativamente tardi, verso il 1335, quanto invece dall'avvento di correnti che richiamano all'Italia centrale; e presenta anche zone alquanto misteriose, in quanto non si richiamano, con precisi riferimenti, ad alcuna configurazione estetica regionale consacrata nella storia dell'arte: come gli strani, singolarissimi frammenti dell'arcivescovado milanese.

Non insisteremo sull'illustrazione di opere che la critica ha già ampiamente studiate. Al grande Crocefisso

doloroso di Sant'Eustorgio sono stati riconosciuti caratteri che portano all'Italia centrale, attraverso l'Emilia, e una datazione intorno al 1300 viene comunemente accettata; ed è questa forse l'opera più arcaica tra quelle di cui si discorrerà in seguito; ma va notato subito che essa non lega con nessun altro dipinto in Lombardia. Essa segna, in ogni modo, l'inizio di una serie di opere superstiti che rimandano, direttamente o indirettamente, a modelli situati fuori del territorio lombardo.¹⁾ Ancora: non esitiamo a indicare negli affreschi ora al Museo di Como con le storie delle Sante Liberata e Faustina (e della compagna Paolina) uno dei più vivaci complessi dei primi del Trecento nell'Italia settentrionale. Ma colpiscono anche in queste scene, così vivamente narrative, i ricordi della cultura pittorica umbro-romana tra Due e Trecento e, anche più, la sciolta disinvoltura delle composizioni, l'acuta osservazione realistica. Già il Toesca ne lodava l'alta qualità.

Come mi precisa la dott. Luisa Cogliati Arano, che tengo a ringraziare della cortese segnalazione, possiamo con molta probabilità datare questi affreschi del Museo Civico di Como agli anni immediatamente seguenti il 1317. Abbiamo infatti la notizia sicura che il 13 maggio 1317 i corpi delle Sante furono rimossi dalla cripta dell'antica S. Maria, dove si trovavano da

più di duecento anni, e portati sotto la mensa dell'altar maggiore del Duomo. La notizia, riferita dal Monti,²⁾ trova conferma in un'iscrizione riportata dal Ciceri.³⁾ La solennità con cui avvenne la traslazione dei corpi delle due Sante dimostra la grande risonanza che la cerimonia deve aver avuto. È quindi probabile che l'avvenimento abbia risvegliato un certo interesse per la vicenda delle due Sante e promossa la decorazione pittorica che narra la loro vita.

Del tutto diverso, tuttavia, nella stessa città, il ciclo che copre tutta l'abside maggiore del S. Abbondio. A differenza degli affreschi già in S. Margherita, il complesso di S. Abbondio non è di elevata qualità, ma è opera altamente indicativa per le correnti del gusto in Lombardia. È molto probabile che più di una mano, seguendo un programma unitario, abbia lavorato a questa singolare decorazione e che le singole scene siano state tratte da miniature. Già il Toesca⁴⁾ aveva osservato che l' 'Ingresso di Cristo a Gerusalemme' ripete un tipo iconografico caro ai bizantini e nella 'Fuga in Egitto' aveva notato " qualche relazione con la maniera gotica d'oltralpe „. Il Coletti⁵⁾ vi ravvisò, a sua volta, giustamente, contatti con Pietro Lorenzetti e con la pittura dell'Italia centrale. Nella 'Storia dei Magi' il Salmi⁶⁾ osservò come essa fosse " per influsso francese frazionata nei singoli episodi dei tre sovrani ricevuti da Erode „. Ma altresì, col Coletti, rilevò i contatti con la pittura umbra e con la 'Storia di Cristo' del Sacro Speco di Subiaco. Sul carattere poi per nulla italiano degli scherani visibili nella 'Strage degli Innocenti' (ma nessuno si è curato di appurare la provenienza di quelle strane fogge) non vi sono dubbi. Ma altre osservazioni è possibile fare: 'L'Annuncio degli Angeli a Gioacchino', la 'Visitazione', la stessa 'Annunciazione' rivelano un senso dello spazio e delle masse che riporta, per vie traverse, a Giotto; la rara scena della 'Vergine sull'asino accompagnata da Giuseppe' e quella della 'Fuga in Egitto' denunciano, nelle pieghe ricadenti delle vesti di Maria, la conoscenza di stilemi oltremontani: diremmo francesi; la veste razzata d'oro del 'Cristo tentato' appare bizantineggiante alla maniera di un Barnaba da Modena. E si potrebbe continuare.

L'opera di questi alquanto pesanti e loquaci volgarizzatori che attingono con disinvoltura a svariatissime fonti rende insomma l'idea di una cultura oltremodo complessa, anche se non di alto livello, e conferma quanto abbiamo detto della pittura lombarda della prima metà del Trecento; debitrice ad altre regioni di tanta parte del suo bagaglio formale. Ma il caso degli affreschi del S. Abbondio può suggerire anche un'ulteriore considerazione: dalle rive del Lario partivano ormai da secoli per tutte le contrade di Europa lapicidi e architetti che, come è risaputo, tornavano ogni anno in patria. L'architettura romanica del

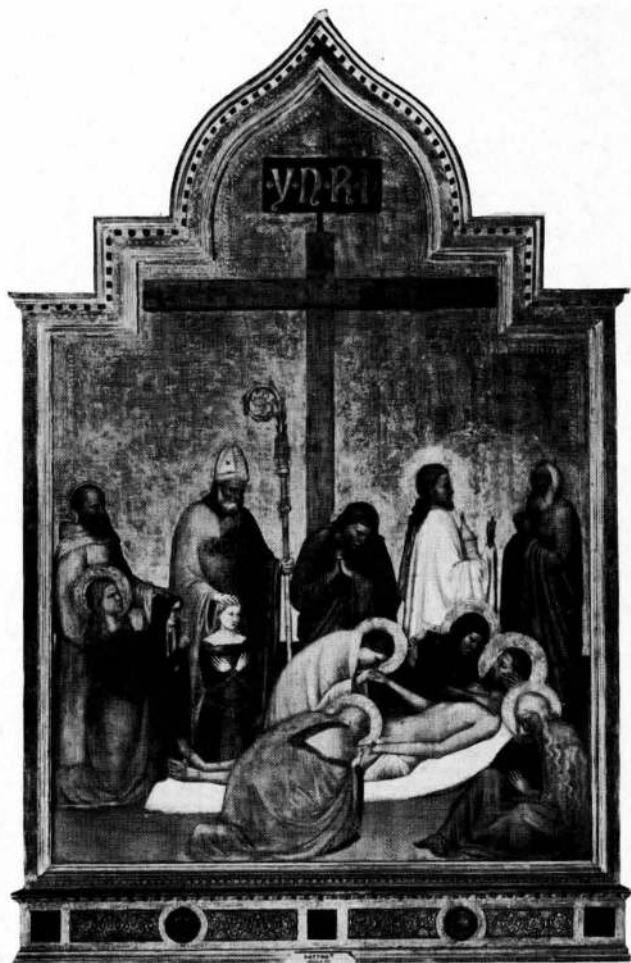


FIG. 4 - FIRENZE, UFFIZI - GIOTTINO: PIETÀ DI S. REMIGIO

Comasco deve certamente a questi contatti con le terre di oltralpe, come è stato già ripetutamente affermato, alcune sue idee architettoniche di varia estrazione e qualità che non conferiscono al romanico comasco un carattere del tutto unitario. Viene perciò spontaneo il sospetto che soltanto a Como potesse sorgere un'opera così stranamente eterogenea come le pitture del S. Abbondio, quando non si voglia aderire alla tesi che la fonte di quelle scene sia rappresentata da miniature di varia provenienza. L'assenza, però, di elementi formali schiettamente lombardi — come essi compaiono, lo vedremo, proprio alla metà del secolo — mi induce ad arretrare di circa un decennio la datazione, proposta dal Toesca, intorno al 1350.

I recenti restauri all'interno del battistero di Varese hanno dato una più compiuta fisionomia a quel maestro della Tomba Fissiraga che il Toesca aveva, ancora nel 1912, chiaramente individuato nelle sue peculiarità stilistiche; lo scoprimento, anzi, di altri affreschi dello stesso maestro nello stesso edificio confermò pienamente quanto aveva accertato il compianto maestro: che cioè, oltre che a Lodi, anche nella chiesa di Varese



FIGG. 5, 6 - CHIARAVALLE MILANESE, CHIESA ABBAZIALE - AFFRESCHI DEL TIBURIO (PARTICOLARI)

avesse operato il pittore, la cui attività si estende almeno lungo il secondo quarto del Trecento, ed è questo veramente il più toscaneggiante degli artisti di cui abbiamo opere superstiti in Lombardia, debitore di taluni suoi atteggiamenti a Pietro Lorenzetti, come hanno notato il Toesca e il Salmi. Il Fissiraga, un laudense divenuto podestà di Firenze, dove si trattenne lunghi anni partecipando a eventi memorabili per la città toscana, si portò forse seco in Lombardia l'anonimo maestro? o si tratta di un pittore lombardo che seguì il Fissiraga a Firenze, tornandosene poscia in patria? È difficile dirlo. Resta il fatto — unico in tutta l'Italia settentrionale, se se ne escludono i riminesi — di una netta importazione di forme lorenzettiane nel cuore della Lombardia intorno al 1327, anno di morte del Fissiraga; e forse anche anteriormente a quella data.

Si tratta di un notevole maestro; legato a una cifra di grande evidenza stilistica che, dopo il restauro del battistero di Varese e il ricupero di altri affreschi sicuramente suoi, permette di assegnargli definitivamente la decorazione di tutta la parete destra entrando (i dodici apostoli in piedi; gli otto santi e i due oranti), la 'Crocifissione', la 'Madonna di Misericordia', il frammento della 'Madonna col Battista', i due santi vescovi e, anche, il vescovo accanto alla 'Madonna allattante' (che è di altra mano). Sembra però difficile portare questi affreschi del battistero di Varese troppi anni dopo il 1330 circa, quando il Fissiraga era già morto. Ma sono proprio questi gli anni, 1335-36,

della venuta di Giotto a Milano; quando però, da almeno due decenni, si erano stabiliti, come abbiamo visto più sopra, quei molteplici legami che univano la Lombardia all'Italia centrale.

Nel 1335-36 Giotto era stato a Milano, ultima tappa della sua vita in una grande città della Penisola, al servizio di Azzone Visconti. Un ricordo indiretto del soggiorno di Giotto a Milano s'è voluto riconoscere nella nota 'Crocifissione' di S. Gottardo che riteniamo, col Coletti e col Salmi, prossima a Maso. Ma un esame più attento del ciclo affrescato nel tiburio di Chiaravalle, con l'abbondante materiale fotografico di cui ora disponiamo, assicura, se non c'illudiamo, nuove utili conclusioni.

La parte più generalmente nota di questi affreschi è la 'Vergine in gloria col Cristo' (fig. 1) nella quale è stata giustamente riconosciuta da R. Longhi la stessa mano della scomparsa 'Assunta' del Camposanto di Pisa (figg. 2 e 3). E va anche subito soggiunto che lo stesso studioso ha qui proposto il nome di Giotto di maestro Stefano, detto Giottino.⁷⁾

Siamo d'accordo sull'identità di mano tra i due affreschi, ma non sul nome proposto. L'affresco pisano venne attribuito dall'Anonimo Gaddiano (1537-42) a Stefano («detto lo scimia»);⁸⁾ e il Vasari riprese l'ascrizione al maestro fiorentino,⁹⁾ ma ne riparla poi nella vita di Simone Martini¹⁰⁾ dandolo sbadatamente al maestro senese.

Il Longhi, come è ben noto, ha tentato dell'opera di Stefano una ricostruzione che si basa da un lato,

sostanzialmente, sull'esordio della vita vasariana di Giotto dove si loda "chi dipigne unitamente, et ribatte unitamente, a' suoi luoghi i lumi, i colori, et l'ombra delle figure,, ecc. e dall'altro su un gruppo di opere (affreschi assisiati sopra tutto, a S. Francesco, a S. Chiara, nel convento di S. Giuseppe: e poi anche tavole) al quale non si può certo negare una coerenza che è l'espressione di una notevole personalità.

Qui sorgono però due interrogativi. Sarà l'artista descritto dal Vasari (che, naturalmente, il Longhi ritiene abbia equivocato tra Giotto e Stefano) lo stesso di quegli affreschi e di quelle tavole? Può anche darsi: ma, in mancanza di una più sicura documentazione, di una firma, di un preciso riferimento archivistico, sembra incauto affidarsi alle righe del Vasari senza alcuna controprova di opere firmate e di documenti sicuri. La pittura del Trecento ci è giunta con tali immense lacune che un tal metodo non può non considerarsi arrischiatissimo.

Ma il secondo interrogativo è di più grave portata: possiamo noi fare un altro passo avanti e dare a queste opere la paternità di Stefano? D'accordo che il nome di Giotto, proposto dal Vasari per alcuni dei notevoli affreschi assisiati, non può essere accettato poichè si tratta, evidentemente, di opere eseguite intorno al 1331-40; resta però il fatto che la ricostruzione fatta dal Longhi, basata sul passo vasariano da una parte e su quegli affreschi dall'altra, sprovvisti di qualsiasi prova "esterna,, lascia molto dubbiosi.

Un notevole contributo pubblicato nel 1956 da Giuseppe Abate¹¹⁾ porta nuovi elementi di giudizio che danno il colpo di grazia alla tesi del Longhi: un documento, anzitutto, del 1341, che attesta come Puccio Capanna e Francesco di Saraceno "pictores de Assisio,, abbiano eseguito, per conto del Comune di Assisi, affreschi sulla porta di Buonamadre e sulla porta di S. Rufino.

Queste opere non esistono più. La testimonianza, però, dello scrittore cinquecentesco fra' Lodovico da Città di Castello, integra il documento pubblicato dall'Abate; egli attribuisce infatti a Puccio Capanna i noti affreschi con le storie di S. Stanislao nella chiesa inferiore di Assisi, un affresco in S. Chiara e altre



FIGG. 7, 8 - CHIARAVALLE MILANESE, CHIESA ABBAZIALE - AFFRESCHI DEL TIBURIO (PARTICOLARI)

opere nella stessa città. Ora, se le opere date dal Vasari a Puccio Capanna in Assisi non ci illuminano gran che in questa particolare congiuntura, il documento pubblicato dall'Abate e l'attribuzione degli affreschi con le storie di S. Stanislao fatta dallo scrittore cinquecentesco orientano decisamente nel senso di riconoscere nel misterioso pittore operante ad Assisi — la cui personalità ci sembra, nei suoi tratti stilistici, chiaramente definita — Puccio Capanna.

È questa una via che lasciamo aperta a qualche valeroso specialista di pittura toscana della prima metà del Trecento; a noi sopra tutto importa il riconoscimento in quegli affreschi assisiati di una mano diversa da quella di Stefano. E, in definitiva, non può essere diversamente, dal momento che proprio su Stefano abbiamo un manipolo di notizie che ci orientano in tutt'altra direzione.

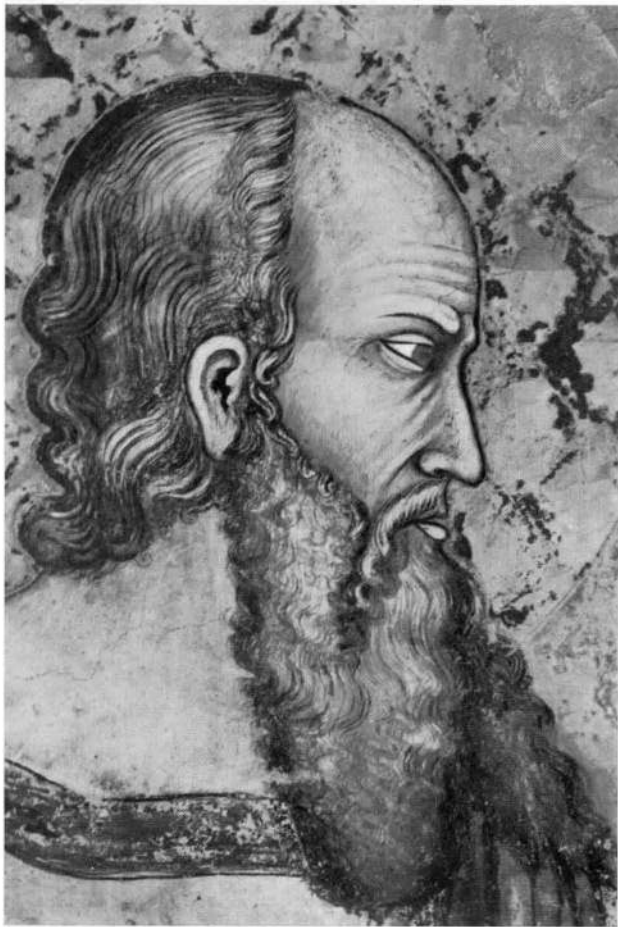


FIG. 9 - CHIARAVALLE MILANESE, CHIESA ABBAZIALE
AFFRESCHI DEL TIBURIO (PARTICOLARE)

Esse sono ben note. Citato, in un documento del 1347, a proposito di una pala per S. Giovanni Fuorcivitas a Pistoia, subito dopo Taddeo Gaddi, Stefano risulta abitante allora a S. Maria Novella a Firenze; e tra il 1356 e il 1359 dovette esser già morto, secondo il Sacchetti. Che poi il Villani lo nomini, con Maso e Taddeo, tra i migliori seguaci di Giotto, chiamandolo "scimmia della natura", dovrebbe far pensare a una pittura alquanto diversa da quella dei suddetti affreschi assisiati.¹²⁾ Ma ciò che più tende a concretare in modo del tutto diverso la figura di Stefano è il fatto seguente: alcune notizie date dal Vasari collimano con un paio di opere importanti ben note alla critica odierna, una delle quali era dagli antichi assegnata, appunto, a Stefano. "Condotta poi Stefano a Milano, — scrive il Vasari — diede per Matteo Visconti principio a molte cose; ma non le potette finire, perchè, essendosi per la mutazione dell'aria ammalato, fu forzato tornarsene a Firenze,, ecc.¹³⁾ Ora che nel tiburio di Chiaravalle Milanese si trovi un affresco che la critica riconosce unanimemente della stessa mano della distrutta 'Assunta' del camposanto di Pisa,

ritenuta in antico opera di Stefano, è argomento da non sottovalutare, se posto in relazione con la notizia riferita dal Vasari; e soprattutto con l'altra notizia, storicamente certa, che Stefano si recò a lavorare a Milano per Azzone Visconti. R. Longhi, infatti, lo nega a Stefano, che, come abbiamo visto, è operoso sulla prima metà del 1300, perchè esso non si accorda evidentemente con quel gruppo di affreschi assisiati, e lo dà addirittura al figlio di Stefano, Giotto, portandolo posteriormente al 1348, l'anno della "morte nera",. Vedremo invece, a seguito di altre considerazioni, come gli affreschi di Chiaravalle debbano ritenersi assolutamente della prima metà del Trecento; e direi anzi intorno al 1340. L'iscrizione poi a Giotto non può accettarsi, non soltanto perchè i caratteri stilistici portano alla prima metà del secolo, ma altresì per la elementare ragione che quanto conosciamo di Giotto contraddice sia agli affreschi milanesi sia all' 'Assunta' di Pisa. Ma Stefano, come abbiamo visto, visse nella prima metà del Trecento, ed è figura assolutamente disgiunta da Giotto di maestro Stefano (quasi certamente coetaneo di Giovanni di Milano e di Giusto da' Menabuoi) che viveva a Firenze nel 1368 e nel 1369 lavorava in Vaticano con Taddeo Gaddi e Giovanni da Milano.

Posta in tali termini la questione, non si vede davvero come si possa ritenere di una stessa mano, come vuole R. Longhi, l' 'Assunta' del camposanto pisano



FIG. 10 - CHIARAVALLE MILANESE, CHIESA ABBAZIALE
AFFRESCHI DEL TIBURIO (PARTICOLARE)



FIG. II - CHIARAVALLE MILANESE, CHIESA ABBAZIALE - GABRIELE ANNUNCIA LA MORTE ALLA VERGINE

e la 'Pietà di S. Remigio' che il Vasari, pur nella confusione da lui creata tra Maso, Stefano e Giotto, dà — con un acuto commento — a quest'ultimo (fig. 4). Non sembra infatti possibile confondere quest'ultima opera, che ha tutte le caratteristiche di un dipinto eseguito nel 1360-70 circa (e in questa datazione sono, mi pare, tutti d'accordo), col più arcaico autore degli affreschi di Pisa e di Chiaravalle (e di questo arcaismo daremo subito la prova). Si aggiunga poi che lo stesso Vasari fa per l'affresco di Pisa (insieme all'anonimo gaddiano) il nome di Stefano e dice quest'ultimo chiamato dai Visconti a Milano.

Questi dati di fatto rendono accettabile l'idea che l'Assunta di Pisa fosse realmente opera di Stefano (insieme con l'affresco milanese) e che la 'Pietà di San Remigio' sia veramente di Giotto di maestro Stefano.

Del resto un semplice confronto tra le tre opere rende evidente una differenza di mano e di epoca che non consente assolutamente di crederle di un medesimo artista. Come vedremo meglio più avanti, gli affreschi di Chiaravalle vanno ritenuti di un artista già maturo intorno al 1340; mentre la tavola degli

Uffizi, eseguita un quarto di secolo dopo, è a sua volta di un pittore che aveva raggiunto una piena maturità formale e di espressione e che precede immediatamente (o accompagna?) anche per certi suoi aspetti esteriori (la moda, per esempio) l'opera nota di Altichiero (il che non si può assolutamente dire per gli affreschi di Chiaravalle). Il sontuoso costume profano indossato nella 'Pietà di S. Remigio' dalla fanciulla inginocchiata ai piedi del corpo di Cristo rispecchia, inequivocabilmente, la moda femminile imperante intorno al 1370 con l'ampio scollo e la ricca cintura tenuta bassa sulle anche. Basti pensare a quanto rimane del polittico di Ognissanti di Giovanni da Milano agli Uffizi e al polittico del Museo di Prato, dello stesso maestro, due complessi che si datano, appunto, intorno al 1370: le sante che vediamo rappresentate in queste tavole richiamano vivamente, nei termini di una moda rigorosamente osservata, l'elegante figura della 'Pietà di S. Remigio'.

La 'Pietà di S. Remigio' è ben opera di un pittore che aveva lavorato a fianco di Taddeo Gaddi e di Giovanni da Milano, e può richiamare persino taluni aspetti di Tommaso da Modena; ma tutto questo non



FIG. 12 - CHIARAVALLE MILANESE, CHIESA ABBAZIALE - FUNERALI DELLA VERGINE

ha nulla a vedere con gli affreschi milanesi, che hanno un carattere decisamente più arcaico. E lo ha capito bene il compianto Coletti che si mostrava propenso a ritenere l' 'Assunta' di Pisa prossima a Stefano.¹⁴⁾

Che se poi andiamo a rileggere quanto il Vasari dice di Stefano (distinguendolo dal suo "Tommaso detto Giotto",) non troviamo discrepanze maggiori di quelle che possono apparire tra il passo relativo a "Giotto", e i noti affreschi di Assisi. La vecchia definizione di Stefano "scimmia della natura", stava a indicare alla fine del Trecento un grado di maggiore naturalismo rispetto al sublime stilismo delle volumetrie giottesche e trova una perfetta delucidazione nel testo dello storico aretino.

Nè può altrimenti intendersi che come un elogio del "naturalismo", di Stefano la frase in cui è detto che egli "non pure superò tutti gli altri che innanzi a lui si erano affaticati nell'arte, ma avanzò di tanto il suo maestro stesso, che fu, e meritatamente, tenuto il miglior di quanti erano stati infino a quel tempo",. Parole che, come si è visto, interpreteremmo più come un riconoscimento, da parte dello storico cinquecentesco, di un "naturalismo", che costituiva sull'arte di Giotto un "progresso",, piuttosto che vedervi una di quelle frasi genericamente encomiastiche che spesso si

leggono nelle *Vite*. Non manca, infatti, più avanti, una più precisa notazione a proposito delle figure di tre apostoli di una scomparsa 'Trasfigurazione' di Stefano; i quali sono "in modo avviluppati ne' panni, che si vede che gli andò con nuove pieghe, il che non era stato fatto insino allora, tentando di ricercar sotto l'ignudo delle figure; il che, come ho detto, non era stato considerato nè anche da Giotto stesso",. Che ci siano nei due affreschi di Pisa e di Chiaravalle "nuove pieghe", fitte, sottili e tirate, sotto le quali traspare l'impalcatura del corpo ben più che non sotto il panneggiare corposo e cubizzante di Giotto, sembra indubbio. Sarebbe tuttavia estremamente imprudente volersi affidare, ancora una volta, a questi indizi per desumere una qualunque certezza. Il Vasari, certo, non lesina gli elogi: "tirò forte alla maniera moderna, trapassando d'assai nel disegno e nell'altre cose Giotto suo maestro",; e, a proposito di un disegno di sua proprietà: "per mio giudizio disegnò molto meglio che Giotto",; ma il bello è che, anche a proposito di questo suo Stefano, riecco la "maniera dolcissima, e tanto unita", di cui egli parla anche trattando di "Giotto",. Limitiamoci pertanto a constatare come nel testo vasariano non vi sia nulla che contrasti al gusto particolare che informa gli affreschi di Pisa e di Chiaravalle



FIGG. 13, 14 - CHIARAVALLE MILANESE, CHIESA ABBAZIALE
FUNERALI DELLA VERGINE (PARTICOLARE); ANNUNCIO DELLA MORTE ALLA VERGINE (PARTICOLARE)

e vi siano, per giunta, dei preziosi cenni biografici che portano a identificare con la massima probabilità Stefano nell'artista di Pisa e di Chiaravalle.

Un'attenta visione degli affreschi di Chiaravalle ne conferma la precoce datazione e incide sensibilmente, crediamo, sulla corrente visione critica di questo problema.

Il ciclo di Chiaravalle, visto col controllo delle ottime fotografie che ora possediamo, offre elementi di alto interesse. Nessun dubbio, s'è visto, sulla paternità del pittore di Pisa per la 'Vergine accolta in gloria dal Cristo', ma è opportuno qui osservare come questa alta qualità si ritrovi anche, a tratti, in certe zone secondarie; come negli angeli e profeti (soprattutto negli angeli) guastissimi disposti sopra i pennacchi a tromba che reggono l'alta torre.

Queste figure angeliche, allineate in armoniosa sequenza, per quanto è possibile giudicare dal pessimo stato, sono veramente di grande nobiltà e bellezza: una bellezza, oseremmo dire, che porta vicino alle espressioni più pure di certo "classicismo", giottesco (figg. 5-8). Dove, però, aggiungeremo subito che non è facile trovare, nell'opera di Giotto, qualcosa che, puntualmente, le condizioni: l'esempio più vicino è forse rappresentato dalla 'Morte della Vergine' di Berlino; e si potrebbero citare anche quelle, più arcaiche, figure angeliche che compaiono nella 'Madonna'

di S. Giorgio alla Costa; se la decisa attribuzione a Giotto formulata da uno studioso italiano non lasciasse ancora molto perplessi. Certo il riferimento al linguaggio giottesco è, in queste armoniose creature, più pertinente che non nella 'Assunzione della Vergine al trono del Figlio' che manifesta invece un carattere così vivamente personale, intimamente diverso da quelli giotteschi, come può rivelare quest'ottimo particolare della testa di Cristo (fig. 10). Proprio a Giotto invece si pensa guardando questo notevole particolare dell'apostolo barbuto che apre il corteo funebre (cui si accennerà subito), con lo sguardo fiso e rattristato, e dalla bella testa così nobile e umana (fig. 9). Le figure angeliche si trovano disposte invece ai lati della 'Vergine col Figlio' (figg. 5, 6) e sopra l'arcone a destra della 'Deposizione nel Sepolcro'.

Il resto del piccolo ciclo offre comunque lo spunto a osservazioni non meno sorprendenti e interessanti. Le altre tre scene rappresentano l' 'Annunciazione della morte della Vergine', i 'Funerali' e la 'Deposizione nel sepolcro' ed è subito ben chiaro che il maestro dell' 'Assunzione al trono' non è qui più presente. Sembra invece probabile che si seguano in questi altri affreschi disegni, composizioni lasciati da mano più alta; e, come spesso avviene, l'impaccio degli esecutori tradisca proprio idee e modelli che sono decisamente nati a più alto livello.



FIG. 15 - CHIARAVALLE MILANESE, CHIESA ABBAZIALE - LA VERGINE DEPOSTA NEL SEPOLCRO

Le differenze di mano sono, in queste altre scene, sensibilissime: direi che saltano proprio agli occhi. L'« Annunciazione della morte » (fig. 11) è certo una composizione bene spaziata ed euritmica, con giuste pause, ma l'esecuzione è ben diversa da quella dell'« Assunzione al trono del Figlio », con durezze evidenti. Si guardi la testa di Gabriele e il gruppo a destra, fuori della stanza vista in singolare prospettiva (per cui la visione delle pareti, del pavimento e del soffitto scorcianti si configura quasi come una cornice).

Questi angeli (fig. 14) serbano un ricordo — indurito — di prototipi giotteschi di molti anni prima; e basterà ricordare, ad esempio, quelli dal profilo un po' rigido, verticale, del « Battesimo » degli Scrovegni. Ma è poi evidente come l'angelo più basso tradisca qui, nel moto ratto del corpo, nello scorcio violento del volto, un'idea che non può non risalire a un grande maestro; e che analoghi scorci si rivedono nei « Funerali » (fig. 12) e nella « Deposizione » (fig. 15). Nei « Funerali » è significativo, e criticamente indicativo, lo strano e scombinato gruppo di angeli in alto, che tradisce un'originaria, estemporanea idea figurativa ridotta a un goffo intrecciarsi di atti tutti diversi; sono figure che non legano affatto tra loro. Ma l'eccessivo movimento, il convulso rattrappirsi di alcune figure,

come il proporsi di altre in atteggiamenti che non ripetono affatto convenzioni più antiche (e, in tal caso, esulano proprio del tutto i moduli tardoromanici o bizantineggianti dominanti, in questi decenni, in ogni parte d'Italia dove non era penetrata la forma giottesca o si erano insinuate le varietà del gusto oltremontano) non può avere qui che una sola interpretazione: questa improntitudine tradisce il maldestro affannarsi di un artista di mediocre levatura dietro un modello troppo alto per lui. Si tratta di un lombardo; o di un toscano venuto a Milano al seguito di Stefano o di Giotto? Non lo sappiamo. Ed è anche difficile dire senza perplessità che cosa stia dietro questo gruppo davvero scombinato (e sembra davvero troppo arduo pensare ai perduti affreschi giotteschi milanesi).

È certissimo invece (e lo si controlli su questo particolare — fig. 13) che questo piccolo maestro ha una sua netta fisionomia che lo distingue sia da « Stefano », (la « Vergine col Figlio ») sia dall'autore dei nobili angeli giotteschi, sia dalle mani (più d'una, io credo) tardoromaniche che io vedo comparire nettissime, come subito noteremo, nei « Funerali » e che abbiamo già visto nell'« Annunciazione ». Mentre il maestro dello stuolo angelico dei « Funerali » è probabilmente il medesimo dai duri profili, che compare nel Gabriele

dell' 'Annuncio di morte', negli angeli a destra di quella scena e, forse, in gran parte della 'Deposizione': si veda, ad esempio, il gruppo all'estrema destra di questa scena.

La stessa 'Deposizione' (fig. 15) accusa, nella straordinaria varietà degli elementi, a volte bruscamente accostati, a volte quasi immotivati, il ricordo di un'opera nuova e articolata, che non si può ritenere invenzione del materiale esecutore della pittura. Poichè siamo qui in epoca che difficilmente oltrepassa il 1340 circa, quando Giotto, da circa un lustro, aveva lasciato Milano per tornare in patria.

Tra i collaboratori vi è infatti almeno un pittore che non è affatto giottesco, in qualunque modo si voglia intendere una tale qualifica, ma proprio un tardo romanico. I particolari che diamo non lasciano dubbi infatti sulla presenza di un linguaggio tra tardoromanico e bizantineggiante che, alle porte di Milano, non poteva assolutamente oltrepassare la metà del secolo:



FIG. 16 - CHIARAVALLE MILANESE, CHIESA ABBAZIALE AFFRESCHI DEL TIBURIO (PARTICOLARE)



FIG. 17 - CHIARAVALLE MILANESE, CHIESA ABBAZIALE AFFRESCHI DEL TIBURIO (PARTICOLARE)

per opera di un ultimo epigono che ancora ripete atteggiamenti e movenze anteriori di decenni (figg. 16 e 17).

A questo punto il complesso di Chiaravalle Milanese si rivela come un'opera che, certamente iniziata da un toscano, venne poi proseguita, in parte sulle tracce lasciate dal primo maestro e per opera di suoi scolari (o artisti affini), e in parte con interventi di mani del tutto estranee al gruppo di pittori che avevano iniziato il lavoro: questi ultimi, probabilmente, artisti lombardi, ignari di ogni novità toscana, o ad esse refrattari, sicuramente della prima metà del Trecento.

A mio avviso, pertanto, qualora si convenga per una datazione di questi affreschi al quinto decennio del secolo, Stefano è il nome che più conviene loro; dal momento che è documentariamente certo che Giotto appartiene alla generazione successiva. E — qui si voleva arrivare — appare certo, da questa analisi, che questi affreschi non sono stati affatto eseguiti dopo la metà del secolo, ma appartengono invece alla prima metà; come basterebbe a dimostrarlo anche soltanto la presenza di artisti tardoromanici, inammissibile in un'epoca troppo avanzata.

Con gli affreschi di Chiaravalle sono state messe in rapporto le miniature di due messali e si è parlato, già dal Toesca, di giottismo: si tratta, come è ben noto,



FIGG. 18, 19, 20 - MILANO, ARCIVESCOVADO - MESSALE NARDINI: NASCITA DELLA VERGINE; PRESENTAZIONE AL TEMPIO; ADORAZIONE DEI MAGI

del cod. pal. lat. 506 nella biblioteca Vaticana le cui due grandi miniature vennero inserite nel codice, circa il 1347, col 'Cristo in maestà' e la 'Crocifissione',



FIG. 21 - MILANO, ARCIVESCOVADO - MESSALE NARDINI: CRISTO IN MAESTÀ

a piena pagina; figurazioni che si trovano ripetute in un messale della biblioteca capitolare di Milano (cod. 25).¹⁵ Ambedue i codici sono di provenienza milanese e vi si possono riscontrare affinità con gli affreschi di Chiaravalle. Il Cristo in maestà richiama, nell'avvallarsi fitto delle pieghe, quello di "Stefano", (fig. 21); e della stessa mano è certo la 'Crocifissione'. Come per l'affresco più bello di Chiaravalle (quello del 'Cristo con la Vergine') il termine "giottismo", è da usarsi però con una certa cautela; direi anzi che, per quanto riguarda le miniature minori del codice milanese ci allontaniamo anche più decisamente da quella suggestione giottesca e le cose stanno ben diversamente, in quanto il termine giottismo risulta anche meno appropriato che per le miniature maggiori. Che Giotto qui non c'entri affatto è infatti dimostrato da un esame attento delle iniziali del secondo codice, dove troviamo talora anzi quei caratteri di dolcezza e quasi di incipiente mollezza che saranno poi tipici di più tarde miniature e pitture lombarde.

La 'Nascita della Vergine' ha forme di Trecento lombardo quali compariranno nella seconda metà del secolo; e basterebbero, a denunciarle, l'intimità affettuosa dell'ambiente (più raccolta di quanto non sapessero fare i toscani) (fig. 18), le figure delle assistenti dall'ampio scollo e dal sinuoso contorno, la calda descrizione di tutto l'interno, la gamma chiara. Nelle altre invece, e sono la maggior parte, le figurazioni addensate nel breve spazio, il tozzo modulo dei personaggi, il fare a macchia, la descrizione un po' corriva e persino le mode femminili (la 'Vergine col soggolo') (fig. 19) fanno pensare a un emiliano, forse dell'ambiente di Niccolò di Giacomo e persino a richiami di movenze stilistiche oltremontane (fig. 20).

Si è visto che qualche elemento giottesco è chiaramente riscontrabile negli affreschi di Chiaravalle; e forse più in certe parti secondarie che in quelle in cui abbiamo supposta la presenza di Stefano.

In verità, se è certa la venuta di Giotto a Milano, nulla si sa delle opere da lui lasciate nella città viscontea: le supposizioni che si possono fare sull'argomento restano sempre talmente vaghe che una maggior luce ne può venire, addirittura, dagli echi di quella grande arte, reperibili in opere rimaste: come, appunto, gli affreschi di Chiaravalle.

Non fa affatto il nome di Giotto il cronista trecentesco Galvano de la Fiamma nel suo *Opusculum de rebus gestis ab Azzone ecc.* Le notizie che ci dà Galvano sono discretamente attendibili, per quanto fosse egli stesso una ben modesta personalità; in quanto egli narra cose avvenute sotto i suoi occhi. Scrive dunque Galvano ¹⁶⁾ che nella cappella della Vergine costruita da Azzone "sunt picture mirabiles ex auro et azurro opere mirifico. In principali capella, ubi est altare majius, sunt facte cortine ex metallis et gemmis: historie de beata Virgine, fenestre mirabiles, nec est tale opus, nec tam admirabilem in universis regnis ... Più avanti ¹⁷⁾ si parla "de turri et aviaria et salla ... Era quest'ultima "una magna salla gloriosa nimis, ubi est depicta vanagloria ... ubi depicti sunt illustres principes mundi gentiles, ut Eneas, Atylla, Hector, Hercules et alii plures. Inter quos est unus solus christianus, scilicet Karolus Magnus et Azo Vicecomes. Suntque hec figure ex auro azurro et smaltis distincte in tanta pulchritudine et subtili artificio, sicut in toto orbe terrarum non contingeret reperiri ...

Il primo che parli della venuta di Giotto a Milano è il Villani ¹⁸⁾ dove narra che "Maestro Giotto tornato da Milano che il nostro Comune ve l'avea mandato al servizio del signore di Milano, passò di questa vita ecc. ... Notizia ripresa dal Vasari ¹⁹⁾ che dice: "Lavorò anco in Milano alcune cose, che sono sparse per quella città, e che insino a oggi sono tenute bellissime ...;



FIG. 22 - VIBOLDONE (MILANO), S. PIETRO - IGNOTO TOSCANO (?): IL GIUDIZIO (PARTICOLARE)

e conclude riferendo come il maestro, tornato da Milano a Firenze, vi morisse. Nel Settecento il Giulini ²⁰⁾ è il primo, crediamo, che faccia il nome di Giotto per le pitture del palazzo di Azzone che egli precedentemente descrive traducendo il Fiamma, ma anche forse fraintendendolo, quando afferma che nella cappella della



FIG. 23 - VIBOLDONE, S. PIETRO - IGNOTO TOSCANO (?): IL GIUDIZIO (PARTICOLARE)



FIG. 24 - VIBOLDONE, S. PIETRO
PITTORE TOSCANO (?): IL GIUDIZIO (PARTICOLARE)

Vergine (e cioè in S. Gottardo) “ sono rappresentate alcune Storie della Vita della Madonna ,, , laddove il testo del Fiamma non è, al riguardo, molto chiaro. Comunque, a proposito della sala “ magna ,, il Giulini scrive: “ A Giotto dunque noi possiamo attribuire le pitture sopra lodate del Palazzo di Azone ,, Proprio in questi anni, in cui scriveva il Giulini, il Piermarini, dal 1770 al 1778, rifaceva tutto il “ Regio Ducal Palazzo ,, ²¹⁾

Dei moderni, l'unico che fa un preciso accenno alla questione è, cautamente, il Toesca, ²²⁾ il quale, sempre a proposito di dipinti della sala magna dice che “ forse in tali pitture aveva lavorato anche Giotto ,, ; e, più avanti: “ a Milano, Giotto dovette lasciare segno dell'ultima altezza raggiunta dalla sua arte, chè, ritornatone morì nel 1337 ,,.

Resta quindi per noi del tutto incerto ciò che Giotto abbia eseguito a Milano. Si può soltanto avanzare l'ipotesi che qualcuno dei pittori di Chiaravalle si

ricordasse di opere giottesche viste in Milano. L'estrema arditezza di alcune di quelle figure già sopra commentate non può avere veramente altra origine e giustificazione: esse riflettono con molta probabilità gli aspetti dell'ultimo Giotto che, come intravide acutamente il Toesca, fu forse il più alto. E, con estrema cautela, potremmo aggiungere che se, veramente, nell'oscuro passo del Fiamma, quelle storie della Vergine in S. Gottardo erano affreschi, si può pensare che Giotto vi abbia lavorato; e una conferma a questa ipotesi potrebbe venire dal fatto che anche nel tiburio di Chiaravalle sono descritte storie della Vergine.

Di più, crediamo, è difficile dire, con fondatezza, sull'argomento; e anche, soltanto, supporre.

A definire il momento successivo a quello degli affreschi di Chiaravalle, intorno alla metà del secolo o, meglio, intorno al sesto decennio, giova un riesame degli affreschi del tiburio di Viboldone e dei frammenti ad affresco rimasti nell'Arcivescovado di Milano.

I due complessi sono stati ripetutamente studiati e ciò dispensa dal tracciare la storia critica più di quanto non sia necessario all'assunto di questo saggio. Le opinioni sugli importanti affreschi più antichi di Viboldone sono note. Essi constano, come è risaputo, di una lunetta con la ‘Madonna e santi’ provvista della data del 1349 e di un ‘Giudizio Universale’ svolto su tre pareti (figg. 22-24).

Dopo che il Suida aveva fatto per questo complesso, indiscriminatamente, il nome di Giovanni da Milano, ²³⁾ il Toesca vi vide all'opera un artista “ che attinge da Giotto il suo miglior vigore ,, e precisamente dal Giotto di Padova; e parlò di un “ immediato seguace di Giotto ,, ²⁴⁾ L'eccellente qualità di questi affreschi viene notata anche dal van Marle ²⁵⁾ che parla di un fiorentino sotto influsso senese. R. Longhi ²⁶⁾ dà in seguito il complesso a Giusto de' Menabuoi, del quale sarebbe questa pertanto un'opera datata al 1349. È merito invece del Bettini aver operato una distinzione tra l'affresco con la ‘Vergine e Santi’ e gli altri tre col ‘Giudizio’, mantenendo però a questi ultimi il nome di Giusto e datandoli al 1363-65; e assegnando la lunetta con la Vergine a un pittore lombardo. ²⁷⁾ Questa distinzione (anche prescindendo dalle attribuzioni) venne poi accettata dal Coletti ²⁸⁾ dal Salmi, ²⁹⁾ dal Longhi stesso ³⁰⁾ mentre meno propenso a una divisione di mani sembrò, ancora una volta, il Toesca. ³¹⁾

In tutta questa complessa vicenda critica due fatti sembrano degni di nota, oltre alla giusta distinzione proposta dal Bettini, e cioè, in primo luogo, l'affermazione del Salmi che vede nella ‘Madonna e Santi’ l'opera di un epigono di Maso; e, inoltre, l'insistenza

del Toesca nel sottolineare quello che è il carattere proprio di questi affreschi: la conoscenza diretta di Giotto, il ripercuotersi a Viboldone di impressioni avute a Padova nella cappella degli Scrovegni. Il Toesca non sembrò accettare, come si è visto, la divisione di mani proposta dal Bettini, ma nemmeno accettò l'ascrizione a Giusto avanzata da R. Longhi.

In verità, se non sembra possibile non accettare la presenza delle due mani (per noi evidentissima), l'attribuzione a Giusto lascia perplessi anche se, col Bettini e col Salmi, gli affreschi vengono spostati al 1363-65 e cioè ritenuti posteriori di circa quindici anni alla lunetta con la Vergine, che è del 1349.

La gamma di questo 'Giudizio' è effettivamente giustesca, se si ponga mente, ad esempio, alla veste rosa e al manto bianco del Cristo, con le carni dolcemente rosate: su questo punto le affinità con l'arte del pittore toscano sono innegabili. Ma un confronto con le opere di Giusto proprio intorno al 1365 — come ha già rilevato il Toesca — non consente di credere di uno stesso artista la tavoletta della coll. Schiff, firmata da questo e datata al 1363, e il 'Giudizio' di Viboldone. Ma nemmeno il trittico di Giusto del 1367, nella Galleria Nazionale di Londra, ugualmente firmato, consente di ascrivergli questi affreschi (fig. 25).

A ben guardare le differenze sono, infatti, notevoli. Il pittore del 'Giudizio' di Viboldone alterna i pieni e i vuoti con un ritmo pacato e grandioso che rende pienamente giustificato il richiamo alla lezione di Giotto. Dove necessità iconografiche o escatologiche non impongono raffigurazioni sgradevoli (lo stesso Giotto non seppe sottrarsi nel suo 'Inferno' padovano) notevolissimo è il respiro di queste scene che si spiegano ampiamente su tre pareti. Sembra superfluo richiamare l'attenzione sul nobilissimo Cristo la cui mandorla appare quasi dilatata dai sei angeli con gli strumenti della Passione e con le trombe (fig. 22); e sulla Vergine isolata (come il Battista dall'altra parte, nettamente distanziata dal seguito). Negli apostoli in trono si ripete il carattere spazioso e nobilmente plastico degli uguali personaggi raffigurati agli Scrovegni (fig. 23). Ma anche più alto è il gusto conciso e potente che palesano i cosiddetti dottori sui troni, pur rimasti, come sono, allo stato di stupendi frammenti che ricordano persino l'arte di Maso; e ciò si avverte particolarmente nel santo in trono sulla parete a destra del 'Giudizio', rapito in una sua sublime meditazione, alla quale il blocco della figura chiusa nel manto dà un significato prettamente metafisico (fig. 24). Non certo un Dottore, codesto, ma, suppongo, San Benedetto, verso il quale gli Umiliati professavano particolare venerazione (e due di essi sono ancora visibili, devoti e assorti, ai suoi piedi).

Ammesso dunque che questi affreschi siano, come vorrebbe la critica, del 1365 circa, vien fatto di chiedersi che cosa ci sia in essi, oltre alla gamma cromatica, di veramente affine con le opere di Giusto. A tacere della 'Madonna Schiff' che a petto di questi affreschi ha un'aria quanto mai timida e imbambolata (e che pure è del 1363), anche un confronto col trittico londinese del 1367 riesce, come si è detto, altrettanto poco persuasivo: manca del tutto, nelle tavole di Giusto, l'equilibrio spaziale, la dosatura delle masse, l'ariosità e l'imponenza degli affreschi lombardi.



FIG. 25 - LONDRA, NATIONAL GALLERY
GIUSTO DE' MENABUOI: TRITTICO (PARTICOLARE)



FIG. 26 - MILANO, ARCIVESCOVADO - FRAMMENTO DI AFFRESCO

Al contrario, quelle scene stipate e di scarso respiro sono condotte con una preziosità e un indugio su particolari di scena e di costume che sono proprio agli antipodi del gusto del grande pittore di Viboldone.

Ma v'è di più: e bisogna avere il coraggio di dirlo: anche volendo, *ad abundantiam*, chiamare in causa le opere di Giusto posteriori al 1367 non c'imbattiamo proprio in nulla che richiami gli affreschi di Viboldone. Il gusto, un po' stipato, delle composizioni notate nelle prime opere, si ritrova in pieno in quella che è la più alta fatica di Giusto: gli affreschi del battistero di Padova; e, direi, anche più accentuato; vi sono anche qui delle scene nobilmente spaziate, ma bisogna riconoscere che l'*horror vacui* giunge, in alcune di queste storie, a un punto che difficilmente, nella pittura del Trecento, sono reperibili esempi simili: si ricordi la 'Cattura di Cristo'; a tacere della gloria nella cupola dove il massiccio e un po' torpido Pantocratore non regge neanche lontanamente al confronto con il nobile Cristo di Viboldone. Non a torto, crediamo, il Salmi ha parlato di monotonia.

Il nobile frescante del 'Giudizio' di Viboldone, nella cui opera sono stati ravvisati i caratteri del cromatismo giustesco, va quindi riportato, come già ha intravisto il Toesca, a un prudente anonimato. Si tratta di un maestro che introduce al linguaggio cromatico di Giusto e che reca con sé elementi del gusto di Giotto e di Maso: certo il più alto e organico prodotto del "giottismo", in Lombardia.

Un altro straordinario episodio della pittura del Trecento in Lombardia è rappresentato dai frammenti mutili conservati nell'Arcivescovado di Milano. Il Salmi³²⁾ ha voluto legare i resti di questa decorazione agli ampliamenti fatti nell'edificio dall'arcivescovo Giovanni Visconti, avvenuti tra il 1342 e il 1354. Come abbiamo visto finora, le testimonianze della pittura in Lombardia che più rimandano a correnti forestiere si collocano proprio nella prima metà del secolo. Non si può quindi escludere che questa decorazione possa anche toccare la metà del secolo.

Il più antico ricordo è del Michiel: "In la Corte Arciepiscopale le pitture a fresco che risplendono fin oggidì come specchi, furono de man de maestri vecchissimi",³³⁾ Dal Toesca al Coletti al Longhi al Salmi l'apprezzamento per questi frammenti è positivo;³⁴⁾ variano però stranamente le opinioni sul tenore particolare di questa pittura; e questa incertezza della critica sembra significativa. Il fatto è che questi preziosi frammenti non s'inquadrano affatto in quanto si può vedere in Lombardia nel primo Trecento. Il Toesca li dice una prima volta, per fattura e stile "del tutto simili", ai prodotti della pittura toscana, ma nel 1951 parla addirittura di un "primitivo ottimo giottesco"; il Coletti vi ravvisa richiami ad Ambrogio Lorenzetti; il Longhi vi vede riflessi del suo "Stefano"; il Salmi è rimandato all'ambiente veneto verso il 1370, poichè vi ritrova affinità con Avanzo.

La contraddittorietà dei giudizi è ben giustificata dalla complessità del gusto attestata da questi frammenti che rappresentano certo soltanto una piccola parte di una forse vastissima decorazione la cui conservazione integrale avrebbe costituito un ben singolare capitolo nella storia della pittura trecentesca in Lombardia.

Come si sa, i tre frammenti rappresentano due guerrieri, uno dei quali sta per prendere o deporre un bambino in fasce (fig. 26); un personaggio seduto in trono con altra persona accanto (fig. 27); una donna velata con due pargoli in braccio davanti a un personaggio seduto su un alto scranno, alla cui sinistra sono visibili figure maschili (fig. 28). Si trattava dunque, a giudicare da quanto resta (e dev'essere ben poco) di un ciclo profano. È stato osservato inoltre,³⁵⁾ riprendendo un'osservazione del Giulini, come sia "possibile che l'argomento principale raffigurante una scena di giu-

dizio si riferisca all'antica consuetudine dei signori di Milano di rendere giustizia al popolo nel 'broletto' del Palazzo Arcivescovile ,,

Venendo a un più attento esame diremo come questi frammenti hanno molto sofferto ma pure si prestano a un'utile lettura (e già la sola composizione dice moltissimo). Giustamente il Salmi fa notare, infatti, un "tessuto compositivo più sicuro di quello che non si trovi nei lombardi contemporanei ,,". Ma ciò che più sorprende in queste pitture è la mancanza di un preciso riferimento a una qualsivoglia ben definita corrente e personalità. L'unico accenno calzante è stato dato dal Coletti coll'appropriato riferimento della donna coi due pargoli al gusto di Ambrogio Lorenzetti. Per il resto questi relitti non offrono plausibili addentellati in alcuna direzione e danno veramente un'idea di quanto ancora non sappiamo; e, diciamo pure, della nostra ignoranza nel campo vastissimo (e giunto mutilo in tanti settori) della pittura trecentesca lombarda.

La composizione della 'Scena di giudizio' è solenne come in un quattrocentesco. Il Salmi ha parlato di "fermezza di respiro spaziale ,,"; ma è pur singolare anche l'elaborazione della forma che si toglie dai consueti moduli, interpreta i corpi con un ritmo del tutto inedito (che non si può dire giottesco, nè emiliano, nè veneto, nè senese), come fa fede il "Giudice ,," seduto con le mani protese verso la donna (fig. 28), al quale le corte gambe e l'alto busto danno (come del resto all'altro austero personaggio) un senso figurativo tutto nuovo e inconfondibile.

I guasti impediscono più puntuali accertamenti ma sembra evidente che il piegare dei panni, ad esempio, dovette essere forte e chiaroscurato. Una certa raffinatezza del colore "con tinte chiare e pastose ,," era già stata osservata dal Toesca.

Gli affreschi dell'Arcivescovado aprono uno spiraglio su un mondo formale del più alto interesse, che eccita la nostra curiosità. Ma non è, ahimè, niente più che uno spiraglio.

L'acuto riferimento alla pittura lorenzettiana avanzato dal Coletti permette di datare, con ogni riserva, questi frammenti intorno alla metà del secolo, al tempo dell'arcivescovo Giovanni Visconti (1342-54); come ha confermato il Salmi. Come già si è accennato, non sembra molto probabile che questi accenti lorenzettiani (li vediamo molto chiari a Lodi e a Como) vadano oltre la metà del secolo; quando si costituirà una vera e propria parlata lombarda che, per almeno trent'anni, fino al 1380 circa avrà, pur con diverse sfumature e venature, un suo carattere abbastanza unitario.

Concludendo, il quadro risultante dalle osservazioni che, più sopra, abbiamo fatto, è dei più interessanti per la storia dell'arte italiana, in quel primo cinquantennio del Trecento, in Lombardia. I più recenti studi,

sulla scultura dapprima e sulla architettura (come appare dal volume, or ora uscito, della mia scolaria A. M. Romanini), confermano infatti un clima nel quale i nomi e le opere degli artisti attestano un vivissimo diramarsi di interessi, di suggerimenti, di idee venuti d'oltre Appennino e d'Oltralpe; da altre regioni e città italiane. Giovanni di Balduccio a Milano e Gano da Siena a Cremona; il diffondersi delle "chiese a sala ,," fenomeno eminentemente centro-europeo; il Pegorari a Milano; il non ancora chiarito Scoto da San Geminiano; sono tutti avvenimenti importanti che rendono, assieme alle manifestazioni superstiti della pittura, un'idea ormai chiara di questo complesso e vivacissimo periodo; nel quale una pittura, con veri e propri caratteri lombardi, non si afferma ancora, come ciò avverrà appena passata la metà del secolo.



FIG. 27 - MILANO, ARCIVESCOVADO - FRAMMENTO DI AFFRESCO



FIG. 28 - MILANO, ARCIVESCOVADO - FRAMMENTO DI AFFRESCO

¹⁾ Le opere fondamentali che riguardano i dipinti qui commentati sono: P. TOESCA, *La pittura e la miniatura nella Lombardia*, Milano 1912; L. COLETTI, *I Primitivi*, III, Novara 1947; M. SALMI, *La pittura e la miniatura gotica in Lombardia*, in *Storia di Milano*, IV, Milano 1954, p. 543 ss.; Id., in *Storia di Milano*, V, Milano 1955, p. 815 ss.; *Arte Lombarda dai Visconti agli Sforza*, Catalogo della Mostra, Milano 1958; MATALON-MAZZINI, *Affreschi del Tre e Quattrocento in Lombardia*, Milano 1958.

²⁾ S. MONTI, *La Cattedrale di Como*, Como 1897, p. 21.

³⁾ CICERI, *Selva di notizie autentiche riguardanti la fabbrica della Cattedrale di Como, con altre memorie patrie ed analoghe sull'argomento*, Como 1811, p. 55: '1317. Inscrizione che trovasi dietro l'Altar Maggiore della Chiesa Cattedrale di Como. In ecclesia majori Cumana presentibus ibi Reverendis Patribus Dominis Fratre Leone de Lambertenghis Episcopo Cumano, Fratre Jacobo de Subripa Episcopo tartaranorum, et Georgeo Episcopo Epihanensis, nec non Dominis Valeriano Ruscha Archidiacono, Gufredo de Pigotii Archipresbitero, Tomasio de Graecis, Arantio de parete, Jacobo de parma, Conrado de Lambertenghis Praesbiteris, Martino de Bergamo, et Gufredo de Carnegrassa Diaconibus, Joanne de Reggio, et Jacobo de Argenio Subdiaconibus, Mussone, et Josepho de Lavizariis, Princivallo de Lucino, Bartolomeo de Monte Cucco, Francischino de Burris, Petrolano de Mantua, Gasparo de Monteria, et Ra-

gnerio de Vercellis omnibus Canonicis, duabus Praebendis vacantibus, ac toto clero Cumanae diaecesis, et immenso Populo non solum Civitatis Cumanorum, et districtus, sed aliarum vicinarum Civitatum translata fuerunt Corpora Sanctorum Martirum Proti, et Jacinti, et Sanctarum Virginum Liberatae, et Faustinae, quarum Virginum Corpora requiescunt in hoc Altari. Eodem anno praefatus Dominus Valerianus Rusca Archidiaconus Cumanus fecit fieri hoc opus Altaris suis propriis expensis, Archidiaconatus sui Anno primo ,,,

⁴⁾ TOESCA, 1912, p. 191 ss.

⁵⁾ COLETTI, 1947, III, p. 62.

⁶⁾ SALMI, 1954, p. 565 ss. Ne ha parlato da ultimo G. A. DEL- L'ACQUA, in *Il Battistero di Varese e la sua rinascita*, Varese 1952; il SALMI, 1954, p. 563 e la MATALON, in MATALON-MAZZINI, 1958, p. 70 ss. Un affresco, in questo battistero, con 'S. Babila e i tre fanciulli', è da segnalarsi perchè strettamente imparentato alla pittura boema della metà del Trecento (Maestro del ciclo di Vyssi Brod).

⁷⁾ Vedi: *La critica d'arte*, 1939-40, vol. IV-V, p. 180 s., nota 4; *Paragone*, n. 13, gennaio 1951, p. 37.

⁸⁾ Vedi: *Archivio Storico Italiano*, 1893, Serie V, Tomo XII, dispensa 3^a, p. 74 (fol. 75^r).

⁹⁾ VASARI-MILANESI, I, 1906, p. 447 s.

¹⁰⁾ Id., p. 552. La vicenda critica dell'affresco si può leggere compiutamente in: *Composito monumentale di Pisa. Affreschi e sinopie*, Pisa 1960, p. 66 ss.

¹¹⁾ P. GIUSEPPE ABATE, *Per la storia e l'arte della basilica di S. Francesco in Assisi*, IV, Puccio Capanna, pittore assisano, in *Miscellanea Francescana*, Roma 1956, Tomo 56, p. 25 ss.

¹²⁾ Cfr. THIEME-BECKER, *Allg. Lexikon etc.*, 31, 1937, p. 526 (ottima voce del SUIDA).

¹³⁾ VASARI-MILANESI, *vol. cit.*, p. 450.

¹⁴⁾ *I Primitivi*, II, p. 38 s.

¹⁵⁾ Dei due codici, già noti al Toesca, ha parlato da ultimo il *Catalogo della Mostra di A. L.*, p. 7.

¹⁶⁾ GUALVANEI DE LA FLAMMA, *Opusculum de rebus gestis ab Azone, ecc.*, R. I. S., Bologna 1938, p. 16.

¹⁷⁾ *Cit.*, p. 17.

¹⁸⁾ A. VILLANI, *Cronaca*, Libro XI, cap. 12.

¹⁹⁾ VASARI-MILANESI, I, p. 400 s.

²⁰⁾ G. GIULINI, *Continuazione delle memorie ecc.*, parte I, libro LXV, Milano 1771, pp. 330 ss., 340 s.

²¹⁾ MEZZANOTTE-BASCAPÈ, *Milano nell'arte e nella storia*, Milano 1948, p. 243.

²²⁾ *La pittura e la miniatura*, pp. 171-3.

²³⁾ In *Rassegna d'Arte*, 1906, p. 11 ss.

²⁴⁾ TOESCA, 1912, p. 214.

²⁵⁾ R. VAN MARLE, *The Development of the Italian Schools ecc.*, IV, 1924, p. 243.

²⁶⁾ In: *La critica d'arte*, 1940, p. 180, nota 4.

²⁷⁾ S. BETTINI, *Giusto de' Menabuoi ecc.*, Padova 1944, p. 46 s.

²⁸⁾ COLETTI, *cit.*, p. LXI s.

²⁹⁾ In: *Storia di Milano*, V, 1955, p. 831.

³⁰⁾ In: *Paragone*, 1957, fasc. 97, p. 7.

³¹⁾ *Il Trecento*, Torino 1951, p. 759.

³²⁾ *Storia di Milano*, V, 1955, p. 864.

³³⁾ J. MORELLI, *Notizie d'opere di disegno ecc.*, Bassano 1800, p. 43.

³⁴⁾ Vedi la bibl. in: MATALON-MAZZINI, *cit.*, p. 34.

³⁵⁾ MATALON-MAZZINI, *cit.*, p. 34.