

PARAGONE

*Rivista mensile di arte figurativa e letteratura
fondata da Roberto Longhi*

ARTE

Anno LXVI - Terza serie - Numero 121 (783)

Maggio 2015

SOMMARIO

ANDREA DE MARCHI: *Un insolito polittico domenicano e uno sguardo fresco sulla pittura ligure del primo Trecento* - SONIA CHIODO: *Filologia e storia per gli affreschi di Agnolo Gaddi nella cappella Castellani in Santa Croce*

ANTOLOGIA DI ARTISTI

Michelangelo Cerquozzi nella collezione romana di Antonio degli Effetti (e una nota su Sebastiano Baldini) (Laura Laureati) - *Il disegno di Pietro Bianchi per il Concorso Clementino del 1709* (Vincenzo Stanziola)

APPUNTI

Riflessioni e nuove proposte per il Maestro del Gesù tra i dottori
(Viviana Farina)

SERVIZI  EDITORIALI

Redattori

MARIA CRISTINA BANDERA, DANIELE BENATI, CARLO BERTELLI,
PIER PAOLO DONATI, ELENA FUMAGALLI, MINA GREGORI,
MICHEL LACLOTTE, ANTONIO PAOLUCCI, BRUNO TOSCANO

Segreteria di redazione

NOVELLA BARBOLANI DI MONTAUTO
ALICE TURCHI

Traduzione dei riassunti a cura di

FRANK DABELL

PARAGONE ARTE IS A PEER-REVIEWED JOURNAL

Direzione

Via Gino Capponi, 26 - 50121 Firenze
tel. 055 2479411 - fax 055 245736
E-mail: redazione.arte@paragone.it

Amministrazione

SERVIZI  EDITORIALI

Via Antonio Canova, 75 - 50142 Firenze
Servizio clienti: tel. e fax 055 784221
E-mail: servedit@paragone.it - www.paragone.it

Alpi Lito, Firenze
Finito di stampare nel mese di Giugno 2015

ANDREA DE MARCHI

UN INSOLITO POLITTICO DOMENICANO E UNO SGUARDO FRESCO SULLA PITTURA LIGURE DEL PRIMO TRECENTO

Miklós Boskovits gewidmet

La rivoluzione giottesca ebbe conseguenze incalcolabili, modificando il modo stesso di concepire la figurazione e propagandosi a macchia d'olio, grazie anche all'instancabile attività peregrinante di Giotto in giro per l'Italia. Si può affermare, a buon diritto, che solo allora nacquero le scuole regionali. Il linguaggio figurativo del Duecento, all'insegna del bizantinismo, comportava una relativa uniformità: spesso si discute ancor oggi se un'opera sia umbra o veneziana, siciliana o bolognese, senese o romana. Ciò sarebbe inconcepibile per il Trecento. La resa dei volumi e il naturalismo schiusero prospettive inattese e incoraggiarono le caratterizzazioni locali, in un'entusiasta volontà di appropriazione del nuovo linguaggio, che divenne così un vero e proprio volgare figurativo, come quello di Dante. Emersero allora le parlate regionali, con coloriture inconfondibili: fiorentina, senese, umbra, riminese, bolognese, veneziana, lombarda, napoletana.

Molte di queste scuole sono puntualmente debitrice alla presenza locale di Giotto e alla collaborazione sotto la sua guida di giovani artisti del posto. La forza erompente dello stile giottesco si riverberò però, grazie alle varie e immediate assimilazioni, anche in luoghi non toccati dall'attività di Giotto. Alcuni centri di questa straordinaria polifonia, che ebbe vasti echi nel resto di Europa, soprattutto per il tramite di Avignone, devono

ancora essere rivalutati. Uno di questi è Genova e la Liguria, terra di frontiera per definizione, aperta ai traffici nel Levante del Mediterraneo e in rapporto privilegiato con la Costantinopoli dei Paleologi, ma pure transitò essenziale verso la Provenza e verso la Francia. Genova ha accolto e dato fama a tanti artisti forestieri, nel corso del Trecento prima l'emiliano Barnaba da Modena, poi il senese Taddeo di Bartolo, nel Quattrocento numerosi lombardi. Come ogni porto di mare è stata assai aperta alle influenze di fuori. Al tempo stesso non ha serbato memoria gelosa di queste epoche, ne ha bistrattato i manufatti: basti pensare come siano stati recuperati, fortunatamente, alcuni frammenti, abbandonati nei giardini barocchi, del monumento funerario che Giovanni Pisano eresse tra 1311 e 1313 in San Francesco del Castelletto per Margherita di Brabante¹.

Eppure verso il 1300 Genova era capitale di livello europeo. Aveva sconfitto i pisani nel 1284 nella battaglia della Meloria, gareggiava con i veneziani nei commerci marittimi con l'Oriente del Mediterraneo. Vi era stato vescovo Jacopo da Varagine o da Varazze (1228-1298), dotto e prestigioso padre domenicano, autore della *Legenda aurea*. Dalla famiglia dei Fieschi erano usciti due pontefici come Sinibaldo, Innocenzo IV (1243-1254) e Ottobono, Adriano V (1276), quindi un cardinale potente alla curia avignonese come Luca Fieschi (circa 1275-1336)². Vi si respirava un clima cosmopolita, che ci è restituito verso il 1330 in toni vividi dalle pagine rigurgitanti di trovate bizzarre e descrizioni naturalistiche del *De septem vitiis*, noto come codice Cocharelli³, nelle cui vignette a piena pagina e nei cui margini sono ritratti porti del Levante, squarci di harem islamici, scene di navigazione e di caccia, lotte con l'orso e col cinghiale, assedi, violenti agguati, costumi esotici, cannibali, fisionomie curiose, elefanti, giraffe, struzzi, coccodrilli, iguane, granchi, aragoste, api, insetti, volatili, crostacei e coleotteri di ogni tipo. Il Duomo di San Lorenzo nel secondo decennio del secolo venne affrescato al suo interno da un pittore paleologo di grande qualità, comparabile direttamente con le pitture e i mosaici della Kariye Djami a Costantinopoli, forse un certo Marco greco documentato a Genova nel 1313⁴.

Moltissimo è andato distrutto, ma nondimeno a Genova e

LA PITTURA LIGURE DEL PRIMO TRECENTO 5

in Liguria rimangono le vestigia di alcune tavole dipinte monumentali, che uniscono la grandiosità ad un'espressività intensa e a una spiccata vocazione per l'ornato. Poche, ma di notevole qualità: fra tutte il frammento di un dossale con la Madonna col Bambino a mezzo busto fra una teoria di santi in piedi, di cui si riconosce San Bartolomeo a destra, nel Museo di Santa Maria di Castello a Genova, e una Croce dipinta in Santa Maria della Consolazione, proveniente da Sant'Agostino, sempre a Genova⁵. Queste due opere nobilissime, in cui si respira un chiaro debito verso i pittori senesi dell'ambiente di Duccio, ma anche una grandiosità proto-giottesca che le apparenta agli umbri influenzati da Assisi, e una maggiore fluenza calligrafica francesizzante, danno nome al Maestro della Madonna di Santa Maria di Castello, considerato dagli studi il protagonista della pittura ligure prima dell'arrivo, alla metà del secolo, di Barnaba da Modena, che diverrà genovese d'adozione.

Il panorama fu però più ricco e complesso. Di recente è stato messo in valore un altro dossale frammentario, con la 'Madonna col Bambino fra San Giovanni Battista e San Nicola', nel Museo Diocesano di Chiavari, proveniente dall'oratorio dei disciplinati di Moneglia⁶, che sembra databile molto presto e che esibisce un plasticismo teneramente arrotondato non privo di analogie con la scuola romana del Cavallini e con quella umbra proto-giottesca, nonché col lucchese Maestro di Camporgiano. Va poi esaltata la figura di un vero e proprio deuteragonista, ben distinto dal Maestro della Madonna di Santa Maria di Castello, che avevo iniziato a ricostruire nel 1996⁷, sotto il nome di Maestro della Croce dei Piani d'Invrea, dall'ubicazione, probabilmente *ab antiquo*, di un'opera nella chiesa di Santa Maria in Latronorio ai Piani d'Invrea, monastero cistercense femminile presso Varazze.

La presentazione di una nuova opera, in proprietà privata, di quest'ultimo pittore mi permette ora di ritornare sull'argomento e di riproporre una lettura dei caratteri distintivi della pittura ligure del primo Trecento, alla luce di questa nuova importante acquisizione. Ogni scoperta non banale ci aiuta a capire aspetti che non conoscevamo ancora, ci stimola a vedere le cose da angolazioni diverse e più ricche. Ciò è tanto più vero nel caso di un panorama drammaticamente depauperato come

quello ligure e di un'identità figurativa complessa, all'incrocio di influssi diversi. Vedremo come grazie a quest'opera sia possibile avanzare nuovi collegamenti e arricchire il percorso del Maestro della Croce dei Piani d'Invrea, suggerendo un *trait-d'union* verso un'altra opera più tarda, il polittico ora nella cattedrale di Sainte Cécile ad Albi, datato 1345 /*tavola 19a*/, proveniente da San Bernardo a Lavagnola presso Savona.

Il dipinto rappresenta San Tommaso d'Aquino in cattedra, con due donatori ai suoi piedi /*tavola 1*/, San Pietro a sinistra e San Domenico a destra, a figura intera /*tavola 2a*/ . È composto da tre grandi assi verticali di pioppo, di notevole spessore, con rialzo centrale, per un totale di cm 121,5 di altezza massima (96 cm ai lati) per 161 cm o un po' più di larghezza (50 cm i laterali, 61 cm il centrale). Una vecchia foto, del 1942, conservata presso la Fondazione Longhi /*tavola 2b*/, mostra l'estremità di un cartiglio dipinto a sinistra in basso nel pannello centrale, sopra la figura del donatore: come mi suggerisce Emanuele Zappasodi, che insieme a Mauro Minardi mi ha segnalato l'esistenza di questa foto, classificata sotto gli anonimi veneziani del secolo XIV, dovrebbe essere relativa a una figura di San Giovanni Battista, che era dunque raffigurato fra San Pietro e il San Tommaso in cattedra.

Si trattava dunque in origine di un pentittico unificato, con le figure divise dalle larghe fasce incise sul fondo oro /*tavola 19b*/ . La larghezza originale doveva dunque essere di circa 265 cm. I listelli sagomati della cornice sono quelli originali, salvo lungo il lato inferiore, dove sono rifatti. In basso infatti la pittura ha subito dei danni, la fine delle vesti e alcuni piedi sono integrati. Per il resto, a parte isolate e minori lacune sulle vesti, la conservazione è notevole, specialmente nei volti, ancora stupendamente integri, e notevole è anche la conservazione del fondo oro e delle sue ricche incisioni. Sul retro /*tavola 18b*/ ci sono le impronte sulla scialbatura originale di tre traverse orizzontali e di un'altra verticale nel pannello centrale in alto, che si giustificava solo con la prosecuzione in una cuspidi. Si vede infatti che le tavole sono state segate sopra e a destra rimane l'invito di una cuspidi triangolare /*tavola 18a*/, che lasciava spazio per pinnacoli laterali. Si può quindi ricostruire la forma originale con cinque cuspidi e pinnacoli. Questa tipologia, attestata

LA PITTURA LIGURE DEL PRIMO TRECENTO 7

in alcuni polittici di Barnaba da Modena, era richiesta nel 1348 al pittore Giovanni Re da Rapallo da Pietro Brugnale da Lepanto, per un trittico con al centro la Maddalena: “facere et construere unam conam latitudinis parmorum quinque vel plus, et altitudinis parmorum trium et dimidii cum tribus culmis ad opus auri fini bene coloritam et de bono lignamine sicco, et cum figura Beate Madalene in medio, et ab uno latere figura B. Iohannis Batiste, et ab alio figura B. Stefani protomartiris, et in culmine de medio figura B. Virginis Marie cum suo dolcissimo Filio in brachiis, in alio culmine cum figura Sancti Antonii et in alio cum figura Sancti Nicolai”⁸. L’angolo della cornice modanata superiore fra il centro e l’attacco dei laterali è mancante e risarcito. Vale la pena di cogliere l’importanza della fascia decorativa sul fondo oro, che accompagna tutto il profilo esterno, laterale e superiore, passando idealmente dietro agli angoli superiori dello schienale del trono di San Tommaso e raccordandosi, intorno al profilo esterno del trono, con altre due fasce verticali che finiscono dietro alle fiancate del trono stesso e insistono sul pannello centrale. Altre due fasce verticali dovevano quindi dividere i santi laterali. Queste ampie fasce suggerivano una scansione ideale a pentittico, entro la compagine unificata del tavolato, erede della forma più arcaica del dossale rettangolare orizzontale derivato dall’*antependium*, ma al tempo stesso sono proiettate sul fondo, impreziosiscono e animano la piattezza della lamina, stagliando sia il trono sia i santi torreggianti, perché le teste e i nimbi si sovrappongono a tale fascia, con un gioco raffinato di intersezione di linee rette e curve e di campiture diversamente ornate. Tipico del Maestro della Croce dei Piani d’Invrea è il gusto per queste ampie fasce marginali, fittamente incise in punta di stiletto, a granitura, sì da stagliare in negativo le forme pseudo-epigrafiche, floreali, geometriche. In Toscana simili fasce sono più contenute e in ambito monumentale si trovano nei primi discepoli di Giotto, come il Maestro di Santa Cecilia o il Maestro di Figline, mentre poi sono limitate ai bordi dell’oro nelle anconette di devozione.

Tre grandi *tituli* identificano i tre santi, delineati con elegante capitale gotica, ai due lati dei nimbi, sovrapponendosi alle fasce incise: in nero, perfettamente conservati quelli di San Pietro a sinistra /*tavola 4*/ — “S(anctus) PE/TRVS” — e di

San Domenico a destra /*tavola 5*/ — “S(anctus) DOMI/NICVS” — e rubricato quello, assai abraso e leggibile con più difficoltà, di San Tommaso /*tavola 1*/, “S(anctus) TOMA / D(e) AQVINO”. L’uso di apporre i *tituli* sull’oro, ai lati delle teste, si trova a Firenze e Siena fra Due e Trecento, ma poi sparisce, in favore della disposizione nei listelli sagomati alla base, mentre persiste a Venezia per tutto il Trecento. Il dotto domenicano, massimo teologo dell’ordine, venne canonizzato nel 1323 da papa Giovanni XXII. Il dipinto probabilmente si colloca una decina d’anni più tardi, ma in ogni caso è fra le più antiche e solenni rappresentazioni a lui dedicate. Subito dopo la canonizzazione i domenicani pisani commissionarono a Lippo Memmi una tavola (tuttora nella chiesa di Santa Caterina)⁹, un insolito Trionfo col santo seduto in una gloria celeste, sotto a Cristo, gli evangelisti, San Paolo e Mosè, mentre irradia luce che sprigiona dal libro delle scritture tenute aperte davanti a sé, con raggi dorati che spiovono sui fedeli, laici e religiosi, insomma sulla Chiesa tutta, e investono le figure di Averroè a terra, sconfitto, di Platone e Aristotele ai lati, come soggiogati, mentre offrono verso di lui i loro libri aperti, che grazie alla riletture tomistica è come se rivelassero il loro senso ultimo e più autentico.

La sistematizzazione del pensiero medioevale offerta da Tommaso viene così inserita in un disegno più alto, quasi in un destino teofanico ed escatologico, che ne giustifica la presentazione in gloria, offrendolo come strumento della rivelazione del Verbo, fondamento della missione dei Predicatori contro l’eresia: sul libro aperto è infatti scritto “Veritatem meditabitur guttur meum et labia mea detestabuntur impium”. Più tardi si svilupperanno Trionfi di San Tommaso ben noti, come quelli in Santa Maria Novella a Firenze, di Andrea Bonaiuti, o in Sant’Eustorgio a Milano. Nella prima metà del secolo le sue raffigurazioni sono però rare¹⁰. Come negli esempi pisani di Simone e Lippo anche qui egli appare quale uomo maturo assai in carne, dal volto pieno e sbarbato. È seduto su un trono verde pallido dalla struttura essenziale, con schienale rettangolare appena incurvato chiuso da due pilastri, in linea con un gusto per elementari strutture, proprio del primo gotismo, ma anche per stagliare il volto e il suo nimbo diretta-

LA PITTURA LIGURE DEL PRIMO TRECENTO 9

mente sull'oro. Con la mano sinistra egli tiene il Libro, richiuso e poggiato sul ginocchio, mentre la destra è sollevata in un gesto non già benedicente, ma di accettazione devota, con il palmo della mano rivolto verso di noi, ombreggiato in modo che la luce la lambisca da sinistra. Questo gesto, proprio talora anche dell'Annunciata che accetta Cristo nel suo seno, dispone San Tommaso ad accogliere la Verità del Verbo, a farsene strumento, e condensa quindi, nell'apparente semplicità, una sua pregnanza semantica: è l'umiltà di cui è forte, nel suo campione Tommaso, l'intero ordine domenicano, obbediente al mandato della predicazione. Un libro rosso, vergato in oro nelle chiudende e sui piatti, è sorretto dagli altri due santi, anche da San Pietro, come non abituale, per rafforzare la centralità della predicazione del Vangelo per i domenicani. San Pietro impugna con energia, oltre al libro, due grandi chiavi in lamina d'argento; l'ampio manto giallo, risvoltato di rosa, gli ricade fino ai piedi e copre una tunica verde petrolio fregiata da ampi galloni marroni ornati in oro a missione con greche e finte scritte islamiche. San Domenico tiene uno stelo di gigli, suo attributo canonico, tra il pollice e l'indice della mano destra, mentre le altre dita si sventagliano in aria. Con questo gesto affettato, che avrà grande fortuna nel gotico internazionale, da Gentile a Starnina, in origine doveva tenere una palma, la cui sagoma si riconosce sull'oro. Il pentimento mostra che in un primo momento questo domenicano era San Pietro Martire, cui vanno riferite le tracce di rosso in corrispondenza della nuca, dove doveva essere raffigurato il coltello con cui venne ucciso proditoriamente. Io penso si possa allora ipotizzare che San Pietro Martire, cui era intestata la provincia della Lombardia superiore dell'ordine dei predicatori, da cui dipendeva la Liguria, fosse stato raffigurato nel pannello mancante di destra, fra San Tommaso e San Domenico, in posizione ancora più importante. Nelle cuspidi poteva esserci San Paolo, non meno caro ai domenicani, con ogni probabilità l'arcangelo Gabriele e la Vergine annunciata e un Cristo benedicente in quella centrale¹¹.

L'imponenza di queste figure risente vivamente delle nuove idee giottesche. Ricordiamo che alla data in cui questo dossale tripartito venne realizzato, cioè nel quarto decennio del Trecento, i primi politici allora diffusi presentavano di norma le

figure a mezzo busto o poco più, mentre ancora relativamente minoritaria era la presentazione a figura intera (polittici Stefaneschi e di Bologna di Giotto, polittico del Carmine di Pietro Lorenzetti del 1329, ecc.)¹², quale si diffonderà nei polittici maturi del secondo Trecento. San Pietro e San Domenico non sono rigidi, si volgono leggermente verso San Tommaso, saldamente inquadrato nel suo trono. Le mani afferrano prensili gli oggetti, ma hanno anche una stilizzazione più gentile e affusolata. I volti hanno un potente risalto di volume, paiono quasi torniti, però la resa delle carni è intessuta di pennellate morbide e filamentose, presenta lustri soffusi ed ombre un po' fumose in cui ancora vive qualcosa del retaggio bizantineggiante. Nel San Pietro specialmente l'arrossamento sotto gli zigomi un po' scavati e lo stacco pittorresco dei baffi spioventi e dei sopraccigli canuti sono stilemi bizantineggianti o forse anche cimabueschi, dal momento che a Genova nell'ultimo decennio del Duecento aveva lavorato un forte seguace di Cimabue, Manfredino da Pistoia¹³. La tunica presenta delle pieghe molli e leggere, ombreggiate con pennellate disgregate che possono ricordare l'ultimo Cimabue. Ma le pieghe della pelle tra il collo e la spalla parlano di una verità fisica nuova. La stessa espressività degli sguardi è più viva, evade la stereotipia bizantina, anche nel malinconico San Pietro. Il fondo di bizantinismi, congiunto alla nuova evidenza plastica e ad una particolare profusione di ornati, incluse le dilaganti scritte arabeggianti, può in parte giustificare perché i pochi studiosi che avevano potuto giudicare quest'opera si fossero orientati, erroneamente, verso Venezia¹⁴, ultimo baluardo del bizantinismo, ma anche precocemente ricettiva, a modo suo, delle novità giottesche. Tutti dati che in maniera sottile affratellano Venezia e Genova, città nemiche, ma al fondo simili verso il 1300, porti di mare in bilico fra oriente e occidente, in cui si mescolano influssi lontani: non a caso un capolavoro della pittura genovese alla fine del Duecento, le illustrazioni delle *Supplicationes variae* della Biblioteca Laurenziana (ms. Plut. XXV.3), miniate per Genova verso il 1293, vengono ancora ascritte da alcuni studiosi ad un maestro veneziano¹⁵.

Questi commenti possono circostanziarsi e divenire calzanti nel confronto con un'opera che è evidentemente della

LA PITTURA LIGURE DEL PRIMO TRECENTO 11

stessa mano, la Croce opistografa di Santa Maria in Latronorio ai Piani d'Invrea /*tavola 7*¹⁶, dipinta pure sul retro con un riquadro centrale che raffigura Cristo morto nell'avello abbracciato dalla Vergine /*tavola 9*/, contro il fondo scuro, e sui tabelloni alle estremità del braccio orizzontale due profeti. Analoga è la simbiosi di oggetti plastici e mollezze pittoriche, di volumi arrotondati e calligrafismi guizzanti, di ombreggiature un po' fumose e ornati profusi. La tessitura delle carni, nel Cristo morto abbracciato dalla Vergine, particolarmente ben conservato, ha la stessa densa morbidezza, da cui emergono i tratti netti del naso e dei sopraccigli come stemperati dal segno grasso, dalle ombre sfumate. Tutto tende ad essere un po' smussato, i grafismi sottesi appaiono riassorbiti dalla pittura fittamente tramata. I segni, ancora un po' bizantineggianti ma non troppo marcati, delle rughe sulla fronte e alla radice del naso, nella Vergine e in Cristo, ricorrono identici nei tre santi Pietro, Tommaso e Domenico /*tavole 10-12*/, come una sigla inconfondibile. Il taglio delle palpebre cerchiato è sovrapponibile nel San Pietro e nella Vergine addolorata. Una sensibilità ritmica governa lo sfogliarsi delle pieghe sottili e lineari del manto nero di San Domenico, disteso sulle due ginocchia: è la stessa che caratterizza il perizoma trasparente di Cristo /*tavola 13*/, cadenzato dal gallone dorato degli orli, allargato sull'oro in ampie ricadute, di cui ora rimane solo una vaga impronta. Analoga è l'alternanza luministica di pieghe più salienti che affiorano alla luce e di pieghe più minute in ombra. Anche il mantello di San Pietro cede ai lati in onde e molli ricaschi. Un dettaglio vale come una firma, il decoro dei galloni color ocra, punteggiati da pallini dorati e bordati da una doppia filletteratura in oro a missione, uguale nel San Pietro e nel perizoma di Cristo.

Questi confronti vanno estesi alla 'Crocefissione' del Musée des Beaux-Arts di Tours /*tavole 6, 7*¹⁷, che presenta puntuali corrispondenze con la Croce dei Piani d'Invrea, anche se la scena popolosa e colorita è meno solenne dell'ancona domenicana. Anche qui c'è un'ampia fascia granita sull'oro, con nastri intrecciati, contro la quale si stagliano ampiamente gli angeli, la tabella rossa dell'INRI, i bracci delle croci dei due ladroni, gli stendardi e gli elmi, una donna dolente. Non man-

cano arcaismi iconografici, come la Croce arborea di Cristo, irta dei tagli dei rami, o il tema bizantino delle mura di Gerusalemme al fondo del Calvario, assente nel Trecento toscano, ma comune a Venezia e per questo tramite consegnato a Barnaba da Modena. Il Cristo di Tours ha le gambe più flesse, non essendo vincolato dalla sagoma della Croce monumentale, e il capo sporto in avanti, forse ispirato a Giovanni Pisano. Il perizoma trasparente ha però le stesse identiche cadenze.

Ci sono poi altre due croci dipinte che spettano allo stesso pittore. Quella proveniente dalla chiesa genovese di Santa Maria delle Vigne, ora nel Museo di Sant'Agostino¹⁸, è guasta, ha perso i tabelloni alle estremità e la parte bassa del corpo, ha la ciocca destra dei capelli che ricadono sopra la spalla e non dietro, ma per il resto presenta delle somiglianze sorprendenti con quella dei Piani d'Invrea, nel volto, nell'anatomia, nel perizoma. Il fondo è tutto lavorato *ad rotas*, con dei dischi incisi, che presentano una notevole varietà di motivi (rosette entro cerchi variamente decorati, foglie di vite, volatili mostruosi, quadrati floreali o figurati iscritti a loro volta nella rota)¹⁹. La dolcezza delle ombre fumose ha spinto a riferire quest'opera direttamente ad un ducresco senese²⁰, ma c'è un'intensità espressiva diversa, un tono dolce-agro, un'imprevedibilità decorativa che andranno propriamente riconosciuti come specifici dell'ambiente ligure, pur debitore dei modelli senesi. Un discorso analogo vale per la 'Madonna col Bambino', una *Glykophilousa* assai sciupata ma di grande qualità, di recente scoperta sotto le ridipinture, nella chiesa di Nostra Signora del Ponte a Lavagna, commentata da Giuliana Algeri come di un pittore senese, ma che credo spetti al Maestro della Madonna di Santa Maria di Castello, in una fase più svolta e addolcita²¹. Una seconda Croce dipinta, nella Pinacoteca civica di Savona, proviene dalla cappella del ponte delle Pile sul fiume Letimbro²²: il perizoma è identico, anche se poi l'anatomia è più robusta e i tratti del volto sono più nervosi e marcati, a segno di una data più alta. Il tavolato verticale è bordato dal solito fascione inciso a grafia pseudo-islamica. Anche quest'opera non manca di sorprendere per le iconografie quasi uniche, come il Longino sul fianco, mentre sta trafiggendo il costato di Cristo, che non conosco in nessun'altra Croce dipinta, da collegare alla spada che

LA PITTURA LIGURE DEL PRIMO TRECENTO 13

trafigge il cuore della Madonna dolente, in riferimento alla profezia messa in bocca a Simeone (“et tuam ipsius animam pertransibit gladius”: Lc 2,35)²³. La Vergine, vestita di rosso bordeaux, ha un nimbo inciso curioso, con triangoli che alludono ad un profilo stellato alternati a trifogli. I nimbi dell’ancona domenicana presentano, nei due domenicani, grandi trifogli lobati, nel San Pietro invece una trama di losanghe con quadrifogli inclusi, vale a dire un misto di fantasie geometriche e vegetali comparabili al nimbo della Vergine dolente nella Croce di Savona.

Il Maestro della Croce dei Piani d’Invrea sa alternare il registro tragico delle Croci dipinte a quello più lieve di cui dà prova in alcuni dipinti di piccolo formato, fra cui spicca il dittico del Getty Museum, raffigurante le ‘Stimate di San Francesco’ e ‘Santa Cecilia e San Valeriano incoronati da un angelo’ /tavole 14, 15/²⁴. Questo dipinto è stato creduto napoletano²⁵, ma l’architettura della chiesa ai piedi della Verna, con il rosone e gli stipiti della porta listati bianco e nero, è ligure. Come ha mostrato Carl Strehlke la commissione deve essere provenzale, vicina ai francescani spirituali, perché nella vicenda di Cecilia e Valeriano, che non consumarono le nozze, è adombrata la storia di Elzéar conte di Sabran, morto nel 1323, e della sua sposa Delphine, morta nel 1358 e poi beatificata al pari del marito²⁶. L’opera proviene da Ansouis, in Provenza, nella cui chiesa francescana sono venerati i loro corpi. Entrambi si erano fatti terziari francescani e penso che questo dittico possa essere stato commissionato dalla stessa Delphine dopo la morte di Elzéar nel 1323, una data che converrebbe allo stile, alla costruzione spaziale ancora molto empirica e proto-giottesca, unita alla descrizione di dettagli naturalistici, ad esempio nell’orso, nella civetta e negli altri uccelli che popolano la Verna, che in Liguria ben si spiega a lato dei margini del codice Cocharelli, pieni di uccelli e insetti. Il dittico di Ansouis ci offre altri confronti per l’ancona di San Tommaso d’Aquino. Il volto di San Francesco può essere messo a fianco di quello di San Domenico, le sue mani protese dalle dita molli ed esili, lambite dalla luce, rassomigliano a quella con cui San Domenico tiene lo stelo di gigli; il saio è modellato da pieghe parallele o sventagliate dal ginocchio flesso, entro una sagoma squadrata ma con

profilatura schiacciata più bidimensionale, come nel San Pietro o nel San Tommaso dell'ancona.

Solo di recente Anna De Floriani e Larry Kanter hanno pubblicato una 'Natività' che appartiene a Richard Feigen /*tavola 16*²⁷, una tavoletta che era già stata collegata al dittico di Ansois²⁸. Io credo che quest'opera debba collocarsi in testa di serie, come quella in assoluto più antica, nel secondo decennio. La grotta nera e la tettoia di paglia richiamano la soluzione adottata da Duccio nella 'Maestà'. Non mancano bizantinismi, come nel raggio con una stella dorata che promana da un emisfero stellato e raggiunge il capo di Gesù, anche se questo perfora la tettoia della capanna, con un tocco di realismo che avrebbe sconcertato qualsiasi pittore bizantino. L'iconografia è assai insolita, perché San Giuseppe non è relegato, ma in ginocchio con le mani giunte in pendant della Vergine, che è pure genuflessa e adora il Bambino nella mangiatoia, un tema che avrà fortuna dopo le *Revelationes* di Santa Brigida. La loro posa richiama Cecilia e Valeriano nel dittico di Ansois, ma i loro volumi sono più incerti, le sagome sono risucchiate da linee scivolanti, che fanno pensare ad un retaggio del *gótico lineal* diffuso ancora nel primo Trecento fra Regno d'Aragona, Mallorca e Narbonne. Il paesaggio è roccioso, post-giottesco, ma con andamento rampante ancora bidimensionale, ed è costellato di gustose pecore e capre arrampicate, paragonabili al brioso descrittivismo delle 'Stimate di San Francesco' Getty. Come nella 'Crocefissione' di Tours gli angeli e i pastori, le rocce stesse, debordano sopra un'ampia fascia incisa sull'oro, granita con quadrilobi mistilinei /*tavola 17a, b*/. Una data nel secondo decennio del Trecento permetterebbe di collegare quest'opera al contesto provenzale, dando un peso alla sua emersione ad Aix-en-Provence, e in particolare all'ambiente dei francescani spirituali, protetti dalla regina Sancha di Mallorca, che dopo il matrimonio con Roberto d'Angiò, re di Napoli, nel 1309, continuò a mantenere rapporti con la Provenza. Del tutto eccezionale è infatti la raffigurazione della Vergine con un velo monacale e il cordiglio coi tre nodi dei francescani. Questi legami con la Provenza testimoniano le importanti cerchie per cui lavorò il Maestro della Croce dei Piani d'Invrea, il cui radicamento in Liguria spiega però la matrice proto-giottesca.

LA PITTURA LIGURE DEL PRIMO TRECENTO 15

Le barriere che ora noi poniamo fra *Alpes maritimes* e Liguria erano molto più labili, come dimostra più tardi l'attività di Ludovico Brea e discendenza per Genova e per Nizza.

Negli anni in cui la curia pontificia si era ormai stabilita ad Avignone la Liguria costituì una testa di ponte per la prima diffusione di influssi italiani e para-giotteschi, a lato della precoce attività del romano Filippo Rusuti a Béziers (1308-1309)²⁹. L'imponenza addolcita delle figure nell'ancona di San Tommaso d'Aquino propone una cultura che in altri tempi non si sarebbe esitato anche a definire cavalliniana. Lo sperimentalismo di questo pittore ligure è ben chiaro nel formato stesso dell'ancona, che non si riduce all'imitazione dei modelli toscani e specialmente senesi. Nel suo aspetto originale, completo di pinnacoli e di tre cuspidi impostate sopra la cornice riquadrata /tavola 19b/, si inseriva nello sviluppo delle pale d'altare senesi, sulla scia del polittico n. 28 di Duccio e può confrontarsi ancora con il trittico di San Michele, che Ambrogio Lorenzetti dipinse nella seconda metà degli anni trenta per l'abbazia di Monteliveto Maggiore, ora ad Asciano, oggetto di un restauro presso l'Opificio, che ne ha ricomposto l'assetto originale, asportando la cornice cinquecentesca³⁰. La cornice continua, che gira lungo tutti i lati delle figure maggiori, accompagnando il risalto del pannello centrale, richiama il *box-frame* tardo-duecentesco che venne superato dalle strutture micro-architettoniche dei polittici gotici e trova analogie maggiori con le ancone veneziane, come si vede nelle opere di Paolo Veneziano, ad esempio nel polittico di Santa Chiara delle Gallerie dell'Accademia o in quello di Santa Lucia di Veglia/Krk. Più evoluta è la struttura del polittico di Albi datato 1345, che presenta otto storie della Vergine e di Cristo, su due registri, ai lati della Madonna col Bambino, entro la gabbia di una sorta di pentittico con i pannelli superiori rastremati, a forma trapezoidale, secondo la sagoma messa in auge a partire dal coronamento della 'Maestà' di Duccio e poi universalmente diffusa per raccordare i registri superiori con cuspidi isolate e svettanti, che non mancavano pure ad Albi /tavola 19a/, anche se solo la cuspide mediana con la 'Crocefissione' è stata recuperata nel 2000 per riunirla al polittico³¹. La struttura originale, attestata da un'incisione riprodotta da Tommaso Torteroli nel 1847³², quando l'opera era ancora in

San Bernardo a Lavagnola, si presta al confronto col polittico della Beata Umiltà di Pietro Lorenzetti (c.1330). La scoperta della provenienza di quest'ancona è merito di Anna De Floriani³³, che ha prospettato una destinazione originale per l'altare maggiore del Duomo di Savona, dove sarebbe stata rimpiazzata verso il 1490 dal polittico commissionato dal cardinale Giuliano della Rovere a Vincenzo Foppa e Ludovico Brea.

Se si affronta il San Tommaso d'Aquino e la Madonna col Bambino ora ad Albi si nota il goticismo più prezioso della seconda, peraltro unito ad una resa dei carnati più soda e come inguainata, definita da un disegno più crudo e da ombre più marcate. Non mancano però delle assonanze, ad esempio nell'adozione di un semplice trono dal postergale rettangolare, anche se nel 1345 in variante lignea, impreziosita da intarsi alla certosina, o ancora nell'ampia fascia incisa sull'oro che corre lungo la cornice e si interseca negli angoli, su cui si sovramettono il trono e il nimbo della Vergine. Il modo di levigare i volti arrotondati ha delle affinità, come si vede affiancando il San Domenico ad alcune figure delle storie di Albi, ad esempio agli apostoli nell'«Ultima Cena» o allo sgherro alle spalle di Cristo nella «Cattura» /tavola 21a, b/, dove simile è anche il modo di ombreggiare tenuemente le arcate sopraccigliari.

Ci sono infatti alcuni dettagli nell'esecuzione dell'ancona di San Tommaso d'Aquino che trovano corrispondenze impressionanti nel polittico di Albi, al punto da far sospettare, nonostante alcune diversità di resa pittorica, che possa essere l'evoluzione del medesimo pittore, ciò che comporterebbe comunque un discreto salto cronologico e quindi una data dell'ancona verso il 1330-1335, non oltre. Ad impressionare è soprattutto la resa della barba e della capigliatura del San Pietro, con pennellate metodiche e iterate, disciplinate in ciocche regolarmente scompartite, con riflessi un po' metallici e ombre fumose. Lo stesso *modus* si ritrova nel re mago Gasparre che bacia il piede di Gesù Bambino, o nei volti barbuti di un soldato e di un sacerdote sulla destra, nella «Cattura di Cristo» /tavola 20a, b/. Nello stesso Gasparre non si può non rilevare, *en passant*, come nel mantello di Cristo in altre scene, il solito motivo della balza dorata della veste, con una serie di pallini fra due doppie filettature.

LA PITTURA LIGURE DEL PRIMO TRECENTO 17

Il gusto ornamentale è molto simile alle opere del Maestro della Croce dei Piani d'Invrea. Anche le storie sono delimitate da fasce incise, con vistose finte scritte islamiche, su cui si sovrappongono le figure. Nella 'Crocefissione' apicale il centurione che riconosce Cristo ha lo stesso copricapo conico rosso, con risvolti di vaio, del centurione a cavallo nella tavola di Tours, dove è comparabile anche la struttura corporea di Cristo e il perizoma trasparente, ripreso da bordi dorati, animato da piegoline fitte e sottili. L'iterazione di pieghe tubolari minute, con andamento parallelo o aperto a ventaglio, che si commentava nel San Tommaso e nel San Pietro dell'ancona, ha riscontro nei due sgherri della 'Flagellazione', ad esempio. Va poi notato che nelle vivacissime storie di Albi l'impostazione spaziale e architettonica è sempre elementare e un po' schiacciata sul piano, denunciando una formazione decisamente più arcaica del pittore: nell' 'Annunciazione' le due figure dell'arcangelo Gabriele e di Maria non abitano la camera architettonica, elegantemente stagliata in alto da tre arcate trilobate, sulle quali si sovrappone il nimbo della Vergine. Vi si apprezza però un goticismo pieno di piglio, animato nei panneggi da falcate rifluenti, in cui sciolgono ed amplificano quei ritmi e quelle ondulazioni che già si apprezzavano nei perizomi di Cristo a Tours e ai Piani di Invrea, nel mantello sovrabbondante del San Pietro dell'ancona.

Le stesse curiosità naturalistiche, già osservate nella 'Natività' Feigen e nel dittico di Ansouis, stanno alla base di alcuni dettagli sorprendenti: nel re mago più giovane, Baldassarre, è ritratto un tipo mongolico, come in ben poche pitture del Trecento, a parte Ambrogio Lorenzetti³⁴. Se è giusta la connessione d'autore fra queste opere si delineerebbe così una parabola assai significativa, lunga quattro decenni, che condusse il Maestro della Croce dei Piani d'Invrea fino all'approdo nel 1345 di un realismo più caratterizzato e di un goticismo più ricco, tali da dare ormai la mano agli inizi di Barnaba da Modena.

Tornando al polittico di San Tommaso d'Aquino rimane da affrontare il problema della sua committenza. In primo piano sono inginocchiati, in preghiera, un uomo e una donna dall'abbigliamento non comune. A sinistra l'uomo, dal volto affilato e segnato da rughe tese, veste una tunica bianca con cappuccio

e una sopravveste chiusa davanti, stile casula, di colore marrone; non sembra però un classico abito regolare e in particolare l'alto berretto cilindrico calzato sopra una cuffia che lascia uscire i capelli sulla nuca sembra piuttosto di un laico che abbia fatto voto di terziario o che ricopra una carica di spedalingo. Di colore marrone chiaro sono pure tunica e manto della donna, che porta sopra il velo con soggolo un panno di pelliccia di agnello /tavola 3/. Questo particolare permette di riconoscere un legame con i vallombrosani, che nel Trecento vestivano di marrone. L'uso di portare un panno di agnello in capo, in segno di umiltà, deriva dalla Beata Umiltà di Faenza (1226-1310), fondatrice del cenobio vallombrosano femminile di Firenze noto poi come delle monache di Faenza: così la ritraggono Pietro Lorenzetti, nella pala agiografica con storie della sua vita, ora in gran parte agli Uffizi (circa 1330), sia Andrea Orcagna in una statua lapidea tuttora in San Michele a San Salvi. È abbastanza sconcertante che un polittico dedicato alla celebrazione del nuovo santo dell'ordine dei predicatori non sia stato commissionato dai domenicani stessi. Di certo doveva venire da un altare consacrato a San Tommaso d'Aquino in una chiesa domenicana. I vallombrosani si erano diffusi in Liguria fra Due e Trecento, a Genova (Sampierdarena, San Bartolomeo del Fossato — per cui Barnaba da Modena dipinse un polittico ora nel Museo diocesano di Genova —, con numerose dipendenze in Corsica, e San Bartolomeo della Costa al Promontorio) e a Varazze (San Giacomo al Latronorio), e svolgevano soprattutto attività assistenziali, coinvolgendo i laici in varie forme, come conversi o associati³⁵. Questi due personaggi potrebbero allora essere il rettore di uno spedale e la priora delle serventi, affiliati ai vallombrosani, ma al contempo legati a un convento domenicano. Nella tumultuosa espansione dei nuovi ordini mendicanti non mancano casi singolari di intersezione fra ordini diversi. Questa penso possa essere la chiave per rintracciare un ancoraggio più preciso, con ogni probabilità a Genova stessa, vista anche la preminenza in origine della figura del Battista, patrono della città, presso la chiesa di San Domenico, andata distrutta, che aveva un altare dedicato a San Tommaso d'Aquino³⁶, o, come mi suggerisce Giuliana Algeri, presso il convento domenicano femminile di San Giacomo e Filippo³⁷.

LA PITTURA LIGURE DEL PRIMO TRECENTO 19

NOTE

Questa ricerca è stata anticipata nella pubblicazione in lingua inglese *A dominican polyptych by the Master of the Piani d'Invrea cross*, Brimo de Laroussilhe, Paris, 2013 col titolo *An unusual dominican polyptych and a fresh look at ligurian painting of the early Trecento*, trad. di F. Dabell.

¹ Cfr. M. Seidel, *L'artista e l'imperatore. L'attività di Giovanni Pisano al servizio di Enrico VII e il sepolcro di Margherita di Brabante*, in *Arte italiana del Medioevo e del Rinascimento. 2. Architettura e scultura*, Venezia, 2003, pp. 463-564; C. Di Fabio, *Facie ad faciem. Approfondimenti su Giovanni Pisano e il mausoleo di Margherita imperatrice*, in 'Arte medievale', serie quarta, 2010-2011, 1, pp. 143-188.

² Cfr. J. Gardner, *The tomb and the tiara. Curial tomb sculpture in Rome and Avignon in the later Middle Ages*, Oxford, 1992; G. Ameri, C. Fabio, *Luca Fieschi: cardinale, collezionista, mecenate (1300-1336)*, Cinisello Balsamo, 2011.

³ Cfr. F. Fabbri, *Il codice Cocharelli fra Europa, Mediterraneo e oriente*, in G. e A. De Floriani, *La pittura in Liguria. Il Medioevo. Secoli XII-XIV*, Genova, 2011, pp. 289-310 (cit. 2011a).

⁴ Cfr. C. Di Fabio, *Bisanzio a Genova fra XII e XIV secolo. Documenti e memorie d'arte*, in *Genova e l'Europa mediterranea. Opere, artisti, committenti, collezionisti*, a cura di P. Boccardo e C. Di Fabio, Genova, 2005, pp. 56-62; G. Algeri, *Tra Siena e Costantinopoli: i nuovi modelli figurativi*, in *La pittura in Liguria. Il Medioevo*, cit., pp. 133-153, in particolare pp. 140-143.

⁵ Su questo pittore si veda ora G. Algeri, *op. cit.*, 2011, pp. 144-150.

⁶ Cfr. G. Algeri, *op. cit.*, 2011, pp. 150 e 153 nota 50 (con bibliografia precedente).

⁷ Cfr. A. De Marchi, in *Italies. Peintures des musées de la région centre*, Paris, 1996, pp. 45-51.

⁸ Cfr. F. Alizeri, *Notizie dei professori del disegno in Liguria dalle origini al secolo XVI*, Genova, 1870, pp. 141-142, nota 1. L'opera doveva misurare circa 90 x 130 cm, era dunque decisamente più piccola di quella qui analizzata. Possiamo immaginarla grazie alla 'Madonna col Bambino fra San Pietro e San Regolo' già nell'University Gallery di Lawrence (Kansas), passata da Sotheby's a New York il 1 giugno 1985 (lotto 33), di analoghe dimensioni (142 x 127 cm) e di carpenteria ligure, ma opera di un artista di formazione guarientesca che ho proposto di identificare col padovano Giovanni di Giorgio, attestato a Genova fra 1367 e 1397 (A. De Marchi, in *Tr3cento. Pittori gotici a Bolzano*, catalogo della mostra a cura di A. De Marchi, T. Franco e S. Spada Pintarelli, Trento, 2000, pp. 146-148; ipotesi non riportata da A. Labriola, in *The Alana Collection. Italian Paintings from the 13th to 15th century*, a cura di M. Boskovits, Firenze, 2009, pp. 118-124). Il contratto del 1348 per il pittore Giovanni Re è discusso nella tesi di dottorato di Federica Volpera (*Momenti e aspetti della cultura pittorica a Genova e in Liguria tra XIII e XIV secolo*, Università di Firenze, anno accademico 2012-2013, pp. 210-211).

⁹ Cfr. J. Polzer, *The "Triumph of Thomas" panel in Santa Caterina, Pisa. Meaning and date*, in 'Mitteilungen des Kunsthistorischen Institutes in Florenz', XXXVII, 1993, 1, pp. 29-70.

¹⁰ Ho identificato un San Tommaso d'Aquino che regge il libro, irradiante come in Simone Martini e Lippo Memmi a Pisa, in San Domenico a Pistoia (A. De Marchi, *Come erano le chiese di San Domenico e di San Francesco nel Trecento? Alcuni spunti per ricostruire il rapporto tra spazi ed immagini sulla base dei frammenti superstiti e delle fonti*, in *Il museo e la città. Vicende artistiche pistoiesi del Trecento*, a cura di G. Guazzini, Pistoia, 2012, pp. 13-51, in particolare p. 37). Giacomo Guazzini (*Due questioni pistoiesi: un'ipotesi per Antonio di Borghese, pittore pisano ed una Gloria di San Tommaso d'Aquino nella chiesa di San Domenico*, in corso di stampa nella rivista on-line 'ONH') ha quindi ricostruito, sulla base di vecchie foto, un 'Trionfo di San Tommaso' altrimenti complesso, sulla stessa parete, dello stesso pittore.

¹¹ In alternativa nella cuspide centrale poteva esserci una Madonna col Bambino, come nel polittico commissionato a Giovanni Re nel 1348 (o come nel trittico di San Michele di Ambrogio Lorenzetti, già a Monteoliveto Maggiore).

¹² Ricordiamo che in Liguria abbiamo i resti di due dossali (la tavola eponima del Maestro della Madonna di Santa Maria di Castello e la tavola di Chiavari) che dovevano avere la semplice forma rettangolare orizzontale, combinando la Madonna col Bambino a mezzo busto e le figure intere di santi ai lati, come si vede anche in rari esempi fiorentini, di Meliore e del Maestro della Maddalena, prefigurando i polittici trecenteschi a figure intere.

¹³ Cfr. A. De Floriani, *Genova fra apporti bizantini e innovazioni toscane*, in *La pittura in Liguria. Il Medioevo*, cit., pp. 97-129, in part. pp. 110-113 e 126 nota 46 (cit. 2011b), con bibliografia precedente (il frammento con la 'Testa del Battista' della chiesa di San Siro a otto a p. 98, collegato da Clario Di Fabio agli affreschi francescani della Kalenderhane Djami di Costantinopoli, secondo me va riferito alla maestranza che affresca la cupola del Battistero di Parma, documentandone così l'attività non solo dalla Savoia a Bologna, ma pure in Liguria, verso la metà del Duecento). Sulle pitture murali scoperte nel presbiterio di Nostra Signora del Carmine si veda Clario Di Fabio (*Gli affreschi di Manfredino e altri documenti genovesi di cultura figurativa "assisiata"*, in 'Bollettino d'arte', serie sesta, XCVI, 2011, 12, pp. 83-132), che le riconduce a Manfredino di Alberto, anche se si tratta di opere di bottega, con aspetti ormai protogiotteschi e cadute qualitative legate ai collaboratori, tali da configurare una sua attività tarda, decisamente successiva ai più alti affreschi di San Michele a Fassolo, del 1292.

¹⁴ Una foto è nella fototeca di Roberto Longhi, come di pittore veneziano del secolo XIV. Anni fa venne visto da Filippo Todini, che lo attribuì a Paolo Veneziano.

¹⁵ A. Neff, *A new interpretation of the Supplicationes variae miniatures*, in *Il Medio Oriente e l'Occidente nell'arte del XIII secolo*, Bologna, 1982, pp. 173-179; eadem, *'Palma dabit palmam'. Franciscan themes in a devotional manuscript*, in 'Journal of the Warburg and Courtauld Institutes', LXV, 2002, pp. 22-66. Sul codice vedi da ultimo A. De Floriani, *op.cit.*, 2011b, pp. 99-106.

¹⁶ Cfr. A. De Floriani, *Il fascino di Avignone*, in *La pittura in Liguria. Il Medioevo*, cit., pp. 185-189 (cit. 2011c). Sul contesto originario cfr. F. Volpera, *Momenti*, cit., pp. 395-419.

¹⁷ Inv. 63-2-15, tavola, cm 62,5 x 55. Cfr. A. De Marchi, in *Italies*, cit., pp. 45-51; A. De Floriani, *op.cit.*, 2011c, pp. 185-190 e 200 nota 23.

¹⁸ Cfr. G. Algeri, *op.cit.*, 2011a, pp. 136-140 e 151-152.

LA PITTURA LIGURE DEL PRIMO TRECENTO 21

¹⁹ Cfr. M.D. Lunghi, *Il tessuto "a rotae" raffigurato nella Croce di Barnaba da Modena*, in *Museo di Sant'Agostino. Sculture lignee e dipinti su tavola*, a cura di I. Botto, Genova, 1994, pp.30-34.

²⁰ Giuliana Algeri l'ha riferita ad un pittore senese, tra Maestro della Madonna di Città di Castello e Segna di Bonaventura, con una data entro la metà del secondo decennio, a monte della Croce di Sant'Agostino del Maestro della Madonna di Santa Maria di Castello (G. Algeri, *op. cit.*, 2011a, pp. 136-140).

²¹ G. Algeri, *Una tavola senese di primo Trecento nel Levante ligure*, in 'Bollettino d'arte', serie sesta, 2009, 1, pp. 1-12; eadem, *op.cit.*, 2011a, pp. 133-136; A. De Marchi, *Rayonnement assistate lungo la via Francigena*, in *L'artista girovago. Forestieri, avventurieri, emigranti e missionari nell'arte del Trecento in Italia del Nord*, Roma, 2012, pp. 11-46, in part. pp. 22-23, nota 28. Giuliana Algeri attira l'attenzione sulla documentazione nel 1303 a Genova di un pittore senese, Tura (Bonaventura), autore di un'ancona perduta della Maddalena per San Bernardo fuori Genova. Questa presenza può aver avuto un ruolo, ma l'origine anagrafica non esaurisce l'identità culturale di un artista, come dimostra il caso di Giusto de' Menabuoi.

²² Ferdinando Bologna (*Alle origini della pittura ligure del Trecento: il Maestro di Santa Maria di Castello e Opizzino da Camogli*, in *Hommage à Michel Laclotte. Études sur la peinture du Moyen Age et de la Renaissance*, Milano-Paris, 1994, pp. 27-28) già individuava l'identità di mano fra le due Croci di Genova e di Savona, ma ascriveva la Croce dei Piani d'Invrea ad un seguace più tardo. Cfr. G. Algeri, *op.cit.*, 2011a, pp. 140 e 152, note 27-28, con bibliografia precedente. L'Algeri avvicina al medesimo clima culturale un'altra Croce dipinta, in Santa Maria di Nazareth a Sestri Levante, ridotta e ritagliata, di cui sopravvive la Vergine dolente nel tabellone di sinistra (ivi, pp. 139-140, fig. 7); non sono così sicuro che sia della prima metà del secolo XIV, l'ampio impiego di punzoni, anche all'esterno della circonferenza del nimbo, farebbe pensare ad una data più tarda, ma preferisco sospendere il giudizio non avendola mai vista dal vero.

²³ Su questo motivo iconografico, diffuso in alcune *Crocefissioni* trecentesche, come nel dittico di Pietro da Rimini dell'Alte Pinakothek di Monaco di Baviera, ma relativamente raro, rimando a Serena Bagnarol, *Pathosformeln nella Crocefissione italiana tra XII e XIII secolo. Il ruolo della Vergine tra intercessione e compassione*, tesi di dottorato (anno accademico 2008-2009, Università degli Studi di Udine), pp. 321-327, e alla tesi di dottorato di Federica Volpera (vedi *supra* nota 14).

²⁴ Inv. 86.PB490, tavola, cm 31,3 x 22,9 ogni valva.

²⁵ Di destinazione napoletana lo ritiene ancora A. Hoch, *A Medieval Franciscan Image of a 'White Marriage' Reconsidered*, in 'Arte cristiana', LXXXVIII, 2000, pp. 429-438.

²⁶ C.B. Strehlke, *A Celibate Marriage and Franciscan Poverty Reflected in a Neapolitan Trecento Diptych*, in 'The J. Paul Getty Museum Journal', XV, 1987, pp. 79-86.

²⁷ Tavola, cm 31,4 x 23,2: A. De Floriani, *Pittura del Trecento fra Genova e Avignone. Osservazioni in merito ad alcuni studi recenti e un'ipotesi ligure per il trittico di Angers*, in 'Studi di storia dell'arte', XVIII, 2007, pp. 23-42, in part. pp. 23-24; L. Kanter, *Italian Paintings from the Richard L. Feigen Collection*, New Haven-London, 2010, pp. 53-55.

²⁸ C. Humbert, *Une nativité napolitaine*, in 'Gazette de l'Hôtel Drouot', XLI, 2006, p. 205.

²⁹ Cfr. M. Meiss, *Fresques italiennes, cavallinesques et autres, à Béziers*, in 'Gazette des Beaux-Arts', serie sesta, XVIII, 1937, pp. 275-286; L. Bellosi, *La pecora di Giotto*, Torino, 1985, pp. 123 e 143 nota 57; A. Tomei, *Roma senza papa: artisti, botteghe, committenti tra Napoli e la Francia*, in *Roma, Napoli, Avignone. Arte di curia, arte di corte 1300-1377*, Torino, 1996, pp. 16-25.

³⁰ *Ambrogio Lorenzetti. Il Trittico di Badia a Roseno; studi, restauro e ricollocazione*, a cura di M. Ciatti e L. Gusmeroli, Firenze, 2012.

³¹ Tavola, cm 43 x 21,5: cfr. A. De Florian, *Rapporti tra la pittura della Francia meridionale e della Liguria tra XIV e XV secolo: alcune testimonianze significative*, in *Entre l'Empire et la mer. Traditions locales et échanges artistiques (Moyen Age-Renaissance)*, Roma, 2007, pp. 75-102, in part. p. 6; eadem, *op. cit.*, 2011c, pp. 181-182 e 199.

³² T. Torteroli, *Monumenti di pittura, scultura e architettura della città di Savona*, Savona, 1847, pp. 126-130, tav. VI.

³³ A. De Florian, *Bartolomeo da Camogli*, Genova, 1979, pp.14-15; eadem, *op.cit.*, 2011c, pp. 182-185 e 198-199 nota 13, con bibliografia precedente. L'ancona misura cm 193,5 x 249.

³⁴ Un precedente ligure era nelle carte del codice Cocharelli, nella 'Gola' (Londra, ms. Add 27695, c. 13r.: cfr. A. De Florian, *Miniatura religiosa e profana del primo Trecento*, in *La pittura in Liguria. Il Medioevo*, cit., pp. 155-163, in part. p. 162.

³⁵ Cfr. F. Salvestrini, *I vallombrosani in Liguria. Storia di una presenza monastica fra XII e XVII secolo*, Roma, 2010.

³⁶ Alla data di realizzazione di questa ancona solo tre erano gli insediamenti domenicani in Liguria: Genova (dal 1220-1222), Albenga (dal 1288) e Savona (dal 1306). Sarzana (dal 1275) apparteneva alla provincia della Toscana. Successive sono le fondazioni di Finalborgo (1359), Varazze (1419), Pontedassio (1427), Sestri Levante (1469), incluse le due grandi case degli osservanti di Fiesole, Santa Maria di Castello a Genova (1442) e San Domenico a Taggia (1460). Cfr. C. Gilardi, "Ut studerent et predicarent at conventum facerent": la fondazione dei conventi e dei vicariati dei Frati Predicatori in Liguria (1220-1928), in 'Atti della Società Ligure di Storia Patria', nuova serie, XLVII, 2007, 1, pp. 9-54. In San Domenico a Genova c'era un altare di San Tommaso d'Aquino, che nel secolo XVI era il quarto a sinistra della navata (cfr. W. Piastra, *Storia della Chiesa e del Convento di San Domenico in Genova*, Genova, 1970).

³⁷ Cfr. C. Cavelli Traverso, *Il monastero dei Santi Giacomo e Filippo*, in *Monache domenicane a Genova*, Roma, 2010, pp. 27-58. In un'ancona destinata alle suore mi aspetterei però anche qualche santa vergine: così nel trittico di Barnaba da Modena, ora nel Museo di Sant'Agostino (inv. PB 1739), proveniente da questo cenobio, sono raffigurati la Madonna col Bambino fra Santa Caterina martire e un santo vescovo, nelle cuspidi la Crocefissione fra Santa Caterina da Siena e una santa orante.

LA PITTURA LIGURE DEL PRIMO TRECENTO 23

SUMMARY

The discovery of a triptych of Saint Thomas Aquinas Enthroned between Saint Peter and Saint Dominic significantly enhances our knowledge of Ligurian painting of the first half of the fourteenth century. The work can be attributed to the Master of the Piani d'Invrea Cross, a protagonist — together with the Master of the Santa Maria di Castello Madonna — of Genoese painting in the period before Barnaba da Modena. The painting, datable to the 1330s must originally have formed part of a pentptych, and includes one of the oldest authoritative representations of the learned Dominican saint, who was canonized in 1323. Thanks to this work we may now also relate this painter to a later polyptych, dated 1345, with a provenance from Lavagnola, near Savona; it is now in the Cathedral in Albi. Context for the elements found in this rediscovered Dominican polyptych is offered by a survey of early Trecento Ligurian painting, reflecting precocious Giottesque and Sienese influence, and some peculiarities of its own.

TAVOLE





1 - Maestro della Croce dei Piani d'Invrea: 'San Tommaso d'Aquino fra San Pietro e San Domenico' (part.)
collezione privata



2a - Maestro della Croce dei Piani d'Invrea: 'San Tommaso d'Aquino fra San Pietro e San Domenico' collezione privata



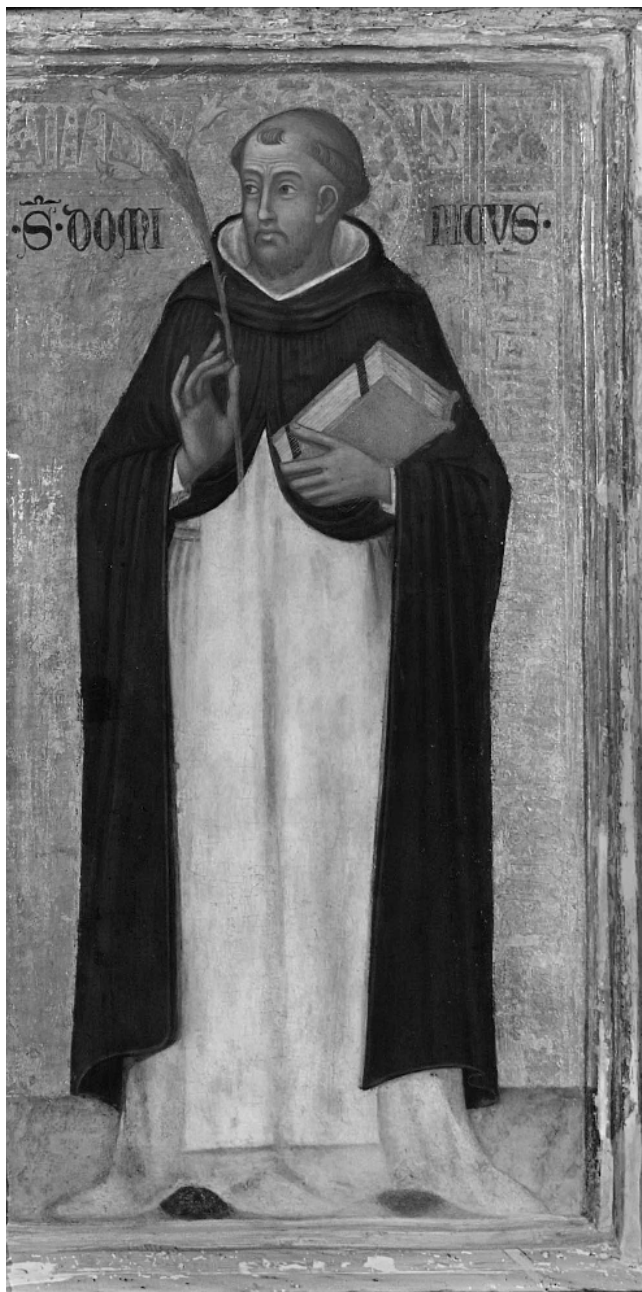
2b - Maestro della Croce dei Piani d'Invrea: 'San Tommaso d'Aquino fra San Pietro e San Domenico' collezione privata (foto storica, Firenze, Fondazione Longhi)



3 - Maestro della Croce dei Piani d'Invrea: 'San Tommaso d'Aquino fra San Pietro e San Domenico' (part.)
collezione privata



4 - Maestro della Croce dei Piani d'Invrea: 'San Tommaso d'Aquino fra San Pietro e San Domenico' (part.)
collezione privata



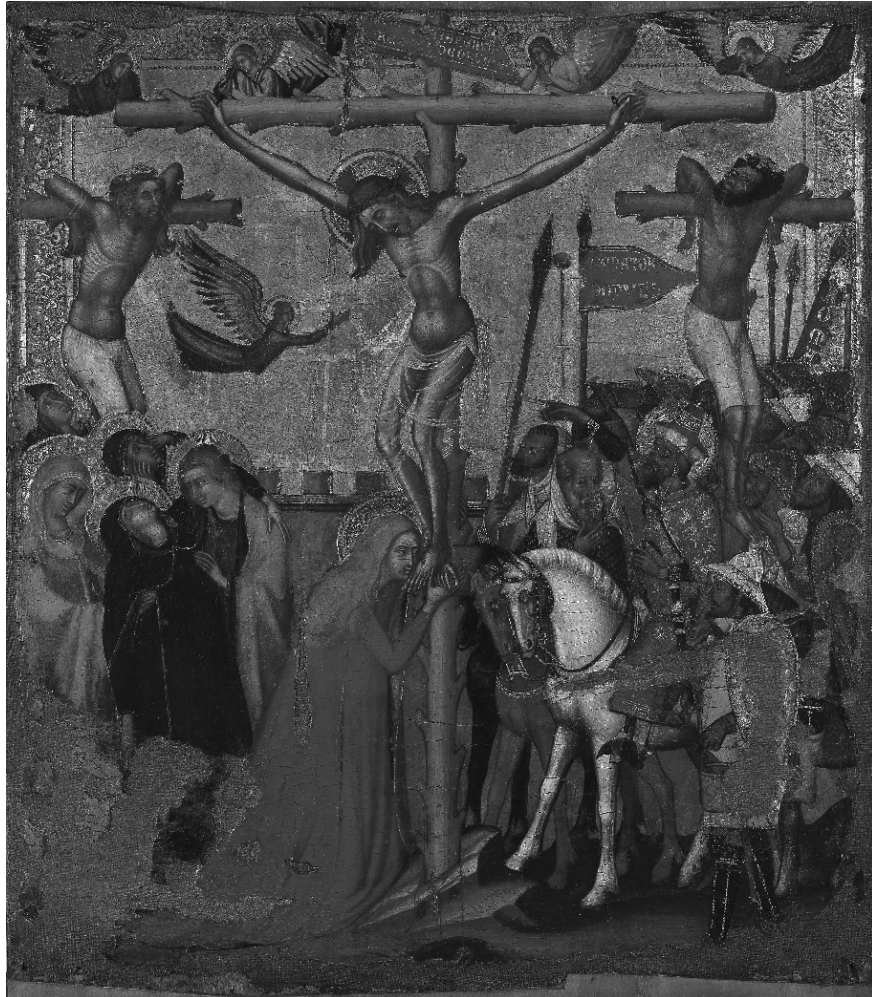
5 - Maestro della Croce dei Piani d'Invrea: 'San Tommaso d'Aquino fra San Pietro e San Domenico' (part.)
collezione privata



6 - Maestro della Croce dei Piani d'Invrea: 'Crocefissione' (part.) Tours, Musée des Beaux-Arts



7 - Maestro della Croce dei Piani d'Invrea: 'Croce' (part.)
Varazze, Piani d'Invrea, Santa Maria in Latronorio



8 - Maestro della Croce dei Piani d'Inverna: 'Crocifissione'

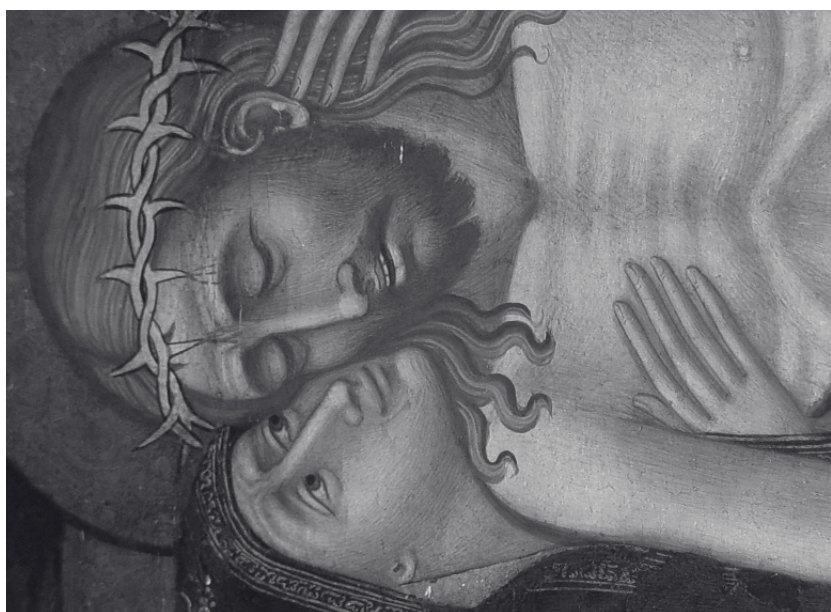
Tours, Musée des Beaux-Arts



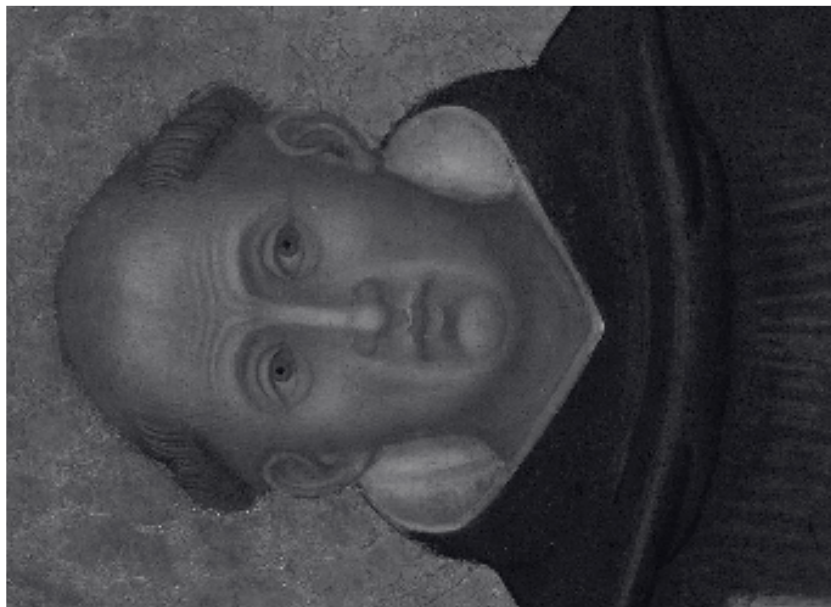
9 - Maestro della Croce dei Piani d'Invrea: 'Croce' (part. del tergo con la Pietà)
Varazze, Piani d'Invrea, Santa Maria in Latronorio



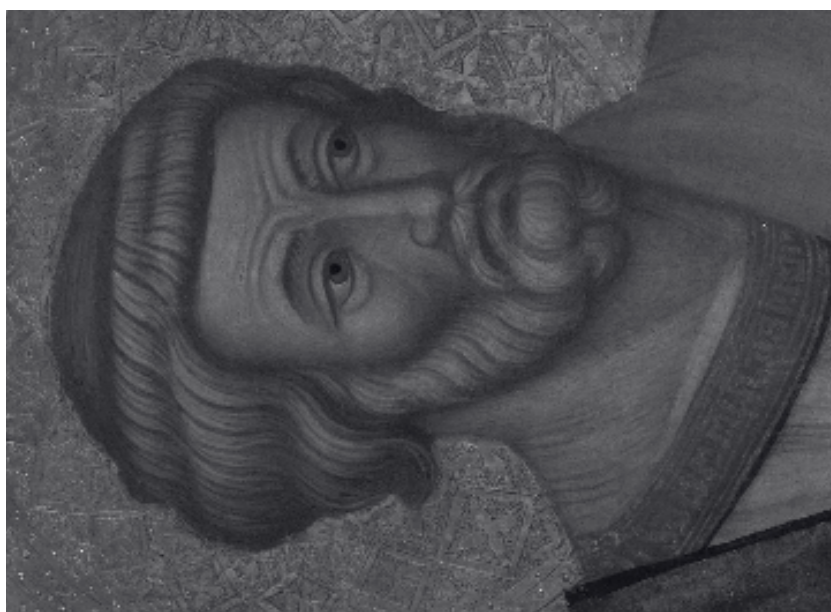
10b - Maestro della Croce dei Piani d'Invea: 'San Tommaso d'Aquino fra San Pietro e San Domenico' (part.)
collezione privata



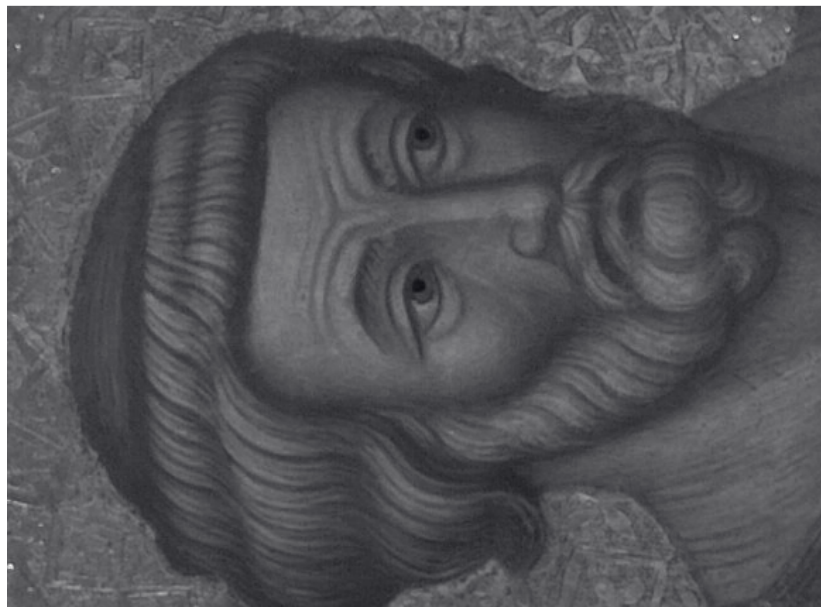
10a - Maestro della Croce dei Piani d'Invea: 'Croce' (part. del tergo con la Pietà)
Varazze, Piani d'Invea, Santa Maria in Latronorio



collezione privata



11a, b - Maestro della Croce dei Piani d'Inveva: 'San Tommaso d'Aquino fra San Pietro e San Domenico' (particolari)



12b - Maestro della Croce dei Piani d'Invea: 'San Tommaso d'Aquino fra San Pietro e San Domenico' (part.) collezione privata



12a - Maestro della Croce dei Piani d'Invea: 'Croce' (part. del tergo con la Pietà) Varazze, Piani d'Invea, Santa Maria in Latronorio



13b - Maestro della Croce dei Piani d'Invrea: 'San Tommaso d'Aquino fra San Pietro e San Domenico' (part.) collezione privata



13a - Maestro della Croce dei Piani d'Invrea: 'Croce' (part) Varazze, Piani d'Invrea, Santa Maria in Latronorio



14 - Maestro della Croce dei Piani d'Invrea: 'Stimate di San Francesco'
Los Angeles, The J. P. Getty Museum



15 - Maestro della Croce dei Piani d'Invrea: 'Incoronazione di Santa Cecilia e San Valeriano'
(come figure dei beati Elzéar di Sabran e Delphine) Los Angeles, The J. P. Getty Museum



16 - Maestro della Croce dei Piani d'Invrea: 'Natività di Cristo' New York, Richard Feigen



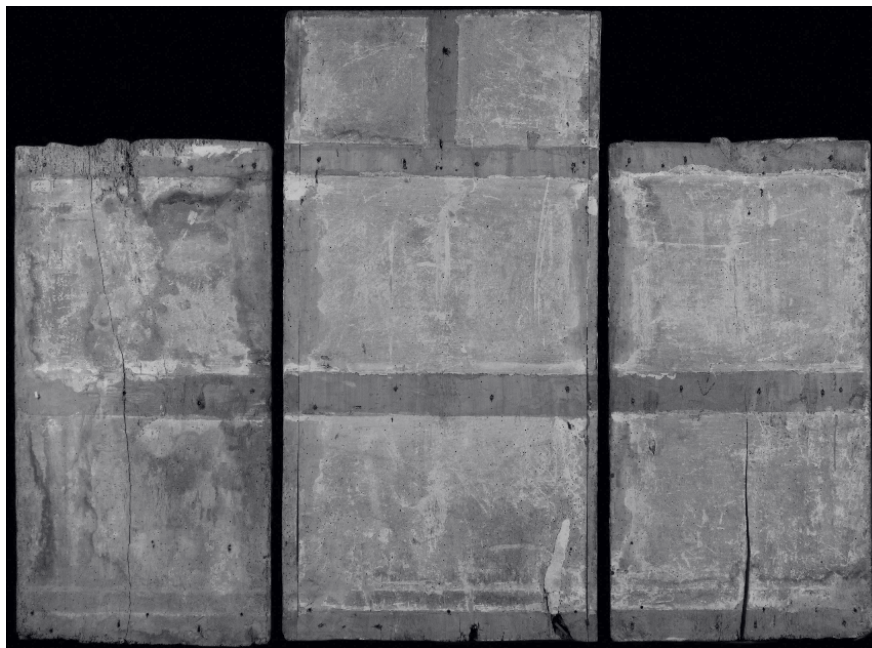
17b - Maestro della Croce dei Piani d'Inveia: 'Crocefissione' (part.)
Tours, Musée des Beaux-Arts



17a - Maestro della Croce dei Piani d'Inveia: 'Natività di Cristo' (part.)
New York, Richard Feigen



18a - Maestro della Croce dei Piani d'Invrea: 'San Tommaso d'Aquino fra San Pietro e San Domenico' (part.)
collezione privata



18b - Maestro della Croce dei Piani d'Invrea: 'San Tommaso d'Aquino fra San Pietro e San Domenico' (foto del retro)
collezione privata



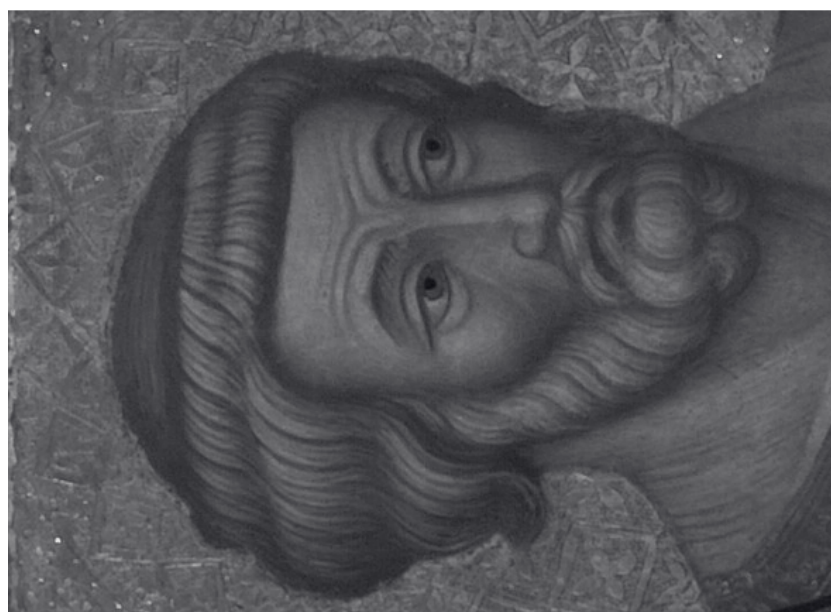
19a - Maestro della Croce dei Piani d'Invrea: 'Madonna col Bambino e storie della vita di Cristo'
Albi, Cattedrale



19b - Ricostruzione dell'assetto originale del polittico del Maestro della Croce dei Piani d'Invrea con San Tommaso d'Aquino fra San Pietro e San Domenico



20b - Maestro della Croce dei Piani d'Invea: 'Cattura di Cristo'
Albi, cattedrale
(part.)



20a - Maestro della Croce dei Piani d'Invea: 'San Tommaso
d'Aquino fra San Pietro e San Domenico' (part.) collezione privata



21b - Maestro della Croce dei Piani d'Invea: 'Cattura di Cristo'
Albi, cattedrale
(part.)



21a - Maestro della Croce dei Piani d'Invea: 'San Tommaso
d'Aquino fra San Pietro e San Domenico' (part) collezione privata

**Le figure 19a e b sono diverse fra il cd e la fotocopia a colori,
quale preferisce? queste o quelle a pag. 21?**



19a - Maestro della Croce dei Piani d'Invrea: 'Madonna col Bambino e storie della vita di Cristo'
Albi, Cattedrale



19b - Ricostruzione dell'assetto originale del polittico del Maestro della Croce dei Piani d'Invrea con San Tommaso d'Aquino fra altri santi