



7. Pittore inglese del XIII secolo, *Giudizio finale*, particolare di un caprocroce del Crocifisso «della Pura». Firenze, basilica di Santa Maria Novella. Crediti: archivio dell'autore.

cogliendone – immagino – il «lievito occidentale», il peculiare spirito affabulatorio ed espressivo, che ha addirittura indotto ad accostamenti con la pittura libraria bolognese del cosiddetto primo stile.¹⁷ Effettivamente, guardando i murali colpiscono subito l'acceso brio narrativo, l'eloquio accorato e ricco di *pathos*, fatto di mimiche continuamente variate, di mordaci caricature e di gesti clamorosi. Entro i due specchi mediani, di argomento 'militaresco', le storie cristologiche sembrano tramutarsi per incanto in accesi episodi di letteratura cavalleresca, tanto che si direbbero tratti, più che dal Vangelo, da una *chanson de geste*, spogliata però dell'afflato epico e rivestita da una patina umoristica e popolareggiante. Irresistibile è l'impressione di miniature a scala monumentale, non solo per via della tensione illustrativa e delle poche tinte impiegate – giocate sui toni vividi del rosa, del celeste e del giallo senape – ma anche per l'espressività pulsante che affiora: tra i fumi delle torce accese, è tutto un movimento di manichini sgambettanti, colti negli atteggiamenti più diversi, con un senso di eccitato vitalismo; una sorta di fuoco interno anima le figure smorfiose e segaligne dei soldati, che si reggono in piedi molleggiando su gambe esili come fucilli, mentre occhieggiano al di là delle visiere degli elmi. Spostandosi nell'orto del Getsemani, è di grande intensità drammatica il gesto allo-

cutorio del Cristo-spilungone, che si rivolge con severa enfasi a Pietro, l'unico sveglio, mentre gli altri tre discepoli, dai visi acri e contratti, paiono dormire sonni irrequieti. Oltre all'accaloramento espressivo, questa umanità allucinata – la cui stramberia fisiognomica fa già presentire i personaggi del Maestro del 1310 – esibisce dei 'tic' di chiara origine oltremontana, quali gli occhi «di nibbio» (Donati), dal taglio affilato, certe pose retrattili, quasi ancheggianti, e il serpeggiare sinuoso delle ciocche dei capelli e delle barbe;¹⁸ pure i ricaschi di panni, sebbene privi di calligrafismi insistiti, presentano orli morbidi e fluenti, di sapore intensamente gotico, come si vede negli abiti di certi armigeri.

Possiamo dunque definire senza remore il ciclo di San Giovanni Fuorcivitas come un testimone significativo della circolazione, in Italia centrale, del linguaggio figurativo transalpino: un fenomeno, questo, che al passaggio tra Due e Trecento non è appannaggio esclusivo di Siena, città molto permeabile alla cultura francesizzante,¹⁹ ma lambisce diversi centri (tra cui Pisa e Lucca), diventando spesso una carta da giocare in funzione anti-giottesca. Anche nei nostri murali, allora, l'innalzamento della temperatura gotica potrebbe essere interpretato come la reazione alla pittura rinnovata da parte di un artista che si colloca, per così dire, a mezzo guado, nel delicato momento in cui si concretizza compiutamente il passaggio di consegne da Cimabue a Giotto.

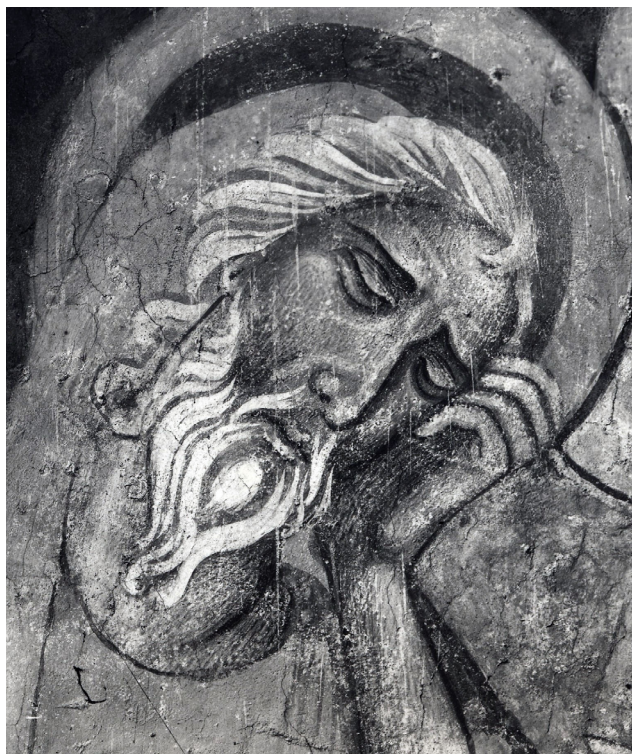
In effetti, l'identità culturale del pittore di San Giovanni Fuorcivitas rimarrebbe incompresa se non si considerasse – accanto alle filtrazioni



8. «Anonimo romanzo», *Cattura di Cristo*, particolare, 1307 circa, affresco. Pistoia, chiesa di San Giovanni Fuorcivitas. Riproduzione fotografica tratta dalla Fototeca della Fondazione Federico Zeri. I diritti patrimoniali d'autore risultano esauriti.

oltremontane – un fondamentale dato di fondo, ossia una formazione artistica ancora tutta duecentesca, implicata fino al midollo nei fatti cimabueschi, su cui la seduzione gotica (e la parziale acculturazione giottesca) intervengono soltanto in seconda battuta, e non senza resistenze.

Che l'autore delle *Storie della Passione* si fosse avviato alla pittura ben dentro il Duecento lo attesta, in modo esemplificativo, il rapporto ancora arcaizzante tra le figure e l'ambiente visibile nei due riquadri mediani, dove la descrizione dei personaggi, stipati in spazi compressi, prevale sensibilmente su quella, a dir poco scarna, degli elementi ambientali. Vistose sono anche le incongruenze nella rappresentazione della terza dimensione: le folle dei guerrieri, sebbene poco numerose, sono concepite ancora secondo i moduli sintattici della «maniera greca» (condivisi pure da Cimabue), ossia come cumuli di figure schiacciate su di un piano unico, non razionalmente dislocate in profondità, con le gambe che si accavallano e i piedi che si pestano.²⁰ Osservando poi la complessione fisica, si apprezza – al di là di un lieve appianamento delle scomposizioni astrattive – la persistenza delle vecchie stilizzazioni anatomiche, con i partimenti delle membra ancora risentiti: le canne nasali dritte si innestano su forcelle di foggia semilunata, mentre i polsi e le caviglie appaiono segnati da strozzature marcate, e le mani, dritte come forchette o piegate «a cucchiaio», si chiudono e si stendono quasi fossero attivate da congegni meccanici. Tra le pieghe di queste siglature, rinveniamo tropismi tipici del repertorio cimabuesco: il grifagno sant'Andrea, nel primo pannello, con il suo nasone adunco e il caratteristico aggrottamento della fronte, è in tutto imparentabile alla grave umanità patriarcale di Cimabue. Segnatamente, mi sembra che i paragoni più efficaci si possano istituire con le opere della prima maturità dell'artista, come il *Crocifisso* di Santa Croce, la cui testa è talmente affine a quella del santo apostolo da indurre quasi a credere che siano state dipinte sulla base del medesimo cartone (figg. 9-10). Una familiarità strettissima lega parimenti uno dei figli di Zebedeo con il *Giovanni dolente* della *Croce* fiorentina (figg. 12-13), accomunati dalla posa del viso reclinato e della mano sforzatamente piegata in segno di mestizia, con gli artigli delle dita appena accostati alla guancia. Anche la disamina del sistema dei panneggi ci porta in direzione di una tangenza immediata con simili riferimenti: le bave di luce che scorrono sulle toghe fascianti degli apostoli, modulandole in superficiali scheggiature, rimandano infatti alle luminescenze metalliche, in forma di «resezioni a scheggia lunga» (Longhi), che attraversano la veste della Madonna nella *Maestà* del Louvre, di poco posteriore rispetto alla tavola fiorentina (figg.



14-15). D'altra parte, oltre alle notevoli corrispondenze morfologiche, pure l'accento marcatamente espressivo, anzi espressionistico, di cui si è detto può essere ritenuto un portato dell'opera di Cimabue, la cui tempera accigliata e quasi virulenta pare configurarsi quale premessa inderogabile per spiegare l'attitudine umorale e l'esagitato surriscaldamento emotivo del ciclo pistoiese.

In virtù delle consonanze individuate, credo debba rientrare la proposta di Luciano Bellosi, che propugnava convintamente un nesso del nostro pittore con il Cimabue estremo, ravvisando negli affreschi la presenza di un minutissimo indicatore formale – vale a dire, la resa delle narici per mezzo di un breve tratto obliquo – che in effetti compare solo nei dipinti più tardi del maestro fiorentino;²¹ ma un simile particolare, anche se rinvenibile pure nell'opera del Maestro del 1310, risulta fin troppo marginale a fronte delle patenti analogie, or ora evidenziate, con il *Crocifisso* di Santa Croce, nonché con la tavola del Louvre, che offre elementi di raffronto altrettanto schiacciati. Se sono davvero questi i modelli leggibili in filigrana nei murali che stiamo esaminando, diviene necessario revocare in dubbio l'idea – automatismo facile, ma fallace – di un allunato dell'artista di San Giovanni Fuorcivitas in contatto con Manfredino d'Alberto, partigiano della pittura di Cimabue a Pistoia:²² gli indiscutibili elementi di sintonia che avvicinano i due ar-

9. «Anonimo romanzo», *Risveglio di Pietro nell'Orto del Getsemani*, particolare, 1307 circa, affresco. Pistoia, chiesa di San Giovanni Fuorcivitas. Riproduzione fotografica tratta dalla Fototeca della Fondazione Federico Zeri. I diritti patrimoniali d'autore risultano esauriti.

10. Cimabue, *Croce dipinta*, particolare (prima dell'alluvione del 1966), tempera e oro su tavola. Firenze, Museo dell'Opera di Santa Croce. Riproduzione fotografica tratta dalla Fototeca della Fondazione Federico Zeri. I diritti patrimoniali d'autore risultano esauriti.



11. Corso di Buono, *Miracolo di san Giovanni Evangelista*, particolare, 1284, affresco. Montelupo Fiorentino, chiesa di San Lorenzo (già chiesa di San Giovanni Evangelista). Riproduzione fotografica tratta dalla Fototeca della Fondazione Federico Zeri. I diritti patrimoniali d'autore risultano esauriti.

tefici, difatti, non potranno più essere intesi quali segni di un rapporto maestro-allievo, ma andranno giocoforza reinterpretati nei termini di un comune riferimento formativo agli stessi antefatti cimabueschi. In particolare, se i confronti non ingannano, bisogna supporre che entrambi i pittori si siano abbeverati – in simultanea e senza mediazioni – alla fonte del Cimabue del nono decennio, ovvero degli anni in cui l'artista, raggiunta la sua massima capacità di irraggiamento, sembrava tenere saldamente le redini dell'intera scena pittorica centroitaliana, poco prima di essere scalzato dall'avvento folgorante di Giotto.²³ Conferma in modo lampante questa appartenenza generazionale la vicinanza stilistica che si riscontra accostando certe figure dei murali di Corso di Buono nell'ex chiesa di San Giovanni Evangelista a Montelupo, terminati nel 1284,²⁴ ai personaggi del nostro ciclo: soprattutto,