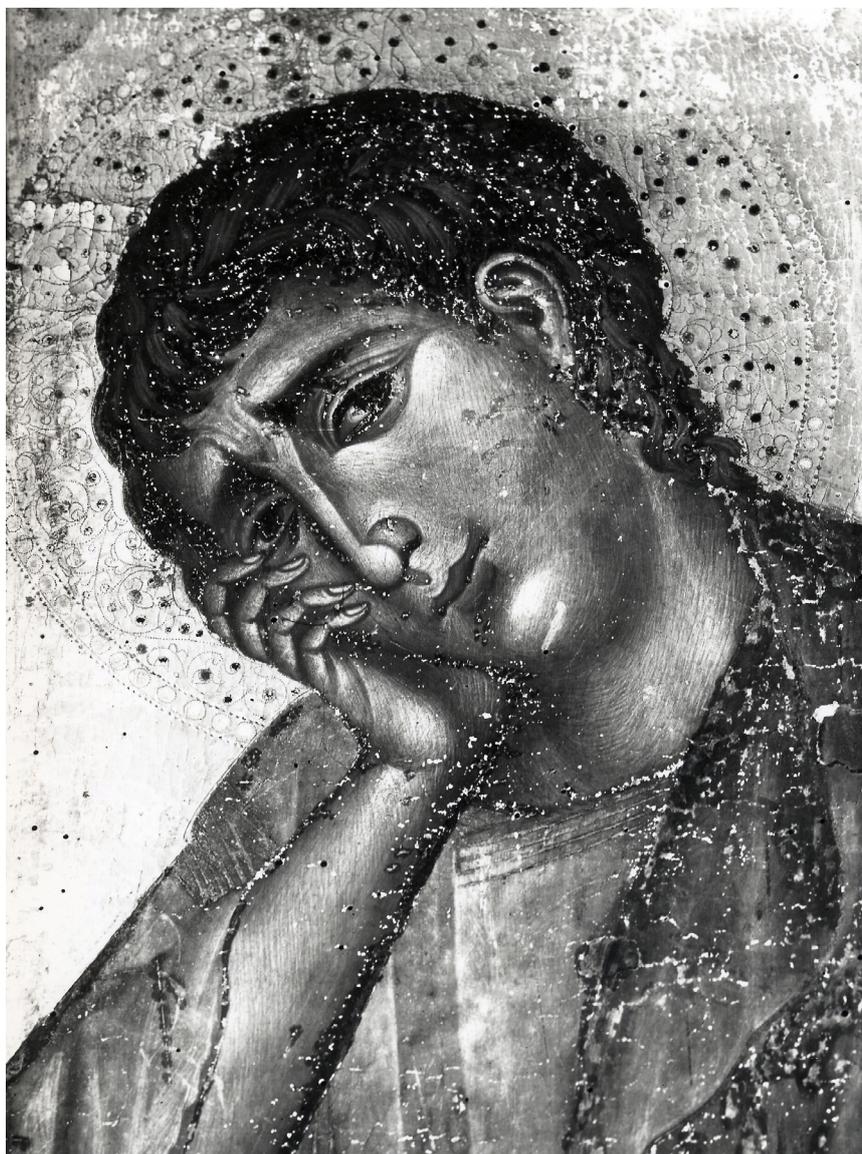


sorprende la somiglianza palmare del già richiamato Andrea con un vecchione dipinto da Corso, il cui volto barbato si mostra incredibilmente sovrapponibile a quello dell'apostolo (fig. 11).

Certo, a confronto del puro cimabuesimo degli anni ottanta, negli affreschi di San Giovanni Fuorcivitas si riconosce – come già accennato – una sensibilità rinnovata, uno scarto leggero ma ben avvertibile in direzione di uno stemperamento degli arcaismi (in parte da ricomprendere anche nella consunzione della superficie dipinta). Questa apparenza più 'moderna' rispetto a un Manfredino o a un Corso di Buono, tuttavia, non è da imputare, come credeva Bellosi, al dialogo con il Cimabue di Santa Trinita o del mosaico del Duomo di Pisa, bensì al



12. Cimabue, Croce dipinta, particolare (prima dell'alluvione del 1966), 1275-80 c., 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.



13. «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.

compiuto sopravvento della riforma giottesca, che chiaramente tocca, anche se in modo marginale, l'autore delle *Storie della Passione*.<sup>25</sup> Infatti, al di là delle partiture illusivo – di cui si è detto sopra – nei dipinti si rinvengono alcuni tratti che sarebbero impensabili senza presupporre una cognizione, reticente e ibrida quanto si vuole, della pittura di Giotto: certi elementi, come lo scranno di Erode (significativamente accordato alla tipologia dei troni architettonici trecenteschi), acquistano ormai un'abbozzata evidenza oggettuale; una composità nuova, 'giottesca', gonfia le membra delle figure, che guadagnano – per mezzo di un'articolazione chiaroscurale semplificata, ma già costruttiva – una concreta consistenza fisica, sia pure non del tutto dischiusa. I trapassi di lume, molto contrastati, torniscono i volumi elementari dei corpi, profilati ancora da una linea di contorno spessa e sigillante: ne deriva

un plasticismo schietto, direi rudimentale, che conferisce agli arti uno spessore quasi stereometrico e fa risaltare i piegoni tubolari delle vesti. Non può poi essere taciuta, per concludere questa breve ricognizione, la disinvoltura che il maestro di San Giovanni Fuorcivitas esibisce nelle continue *variationes* delle posture, ciò che sottende inevitabilmente una compiuta filtrazione giottesca: si veda soprattutto il modo sempre diverso di disporre i volti, ora frontali, ora di fianco, ora di tre quarti, ora dritti sul collo, ora leggermente flessi (anche se il pieno profilo è riservato, come è prassi della pittura duecentesca, alle sole figure negative).<sup>26</sup>

Le evidenze dello stile, insomma, spingono a ritenere che l'autore del ciclo passionistico sia stato un artista della stessa generazione di Man-

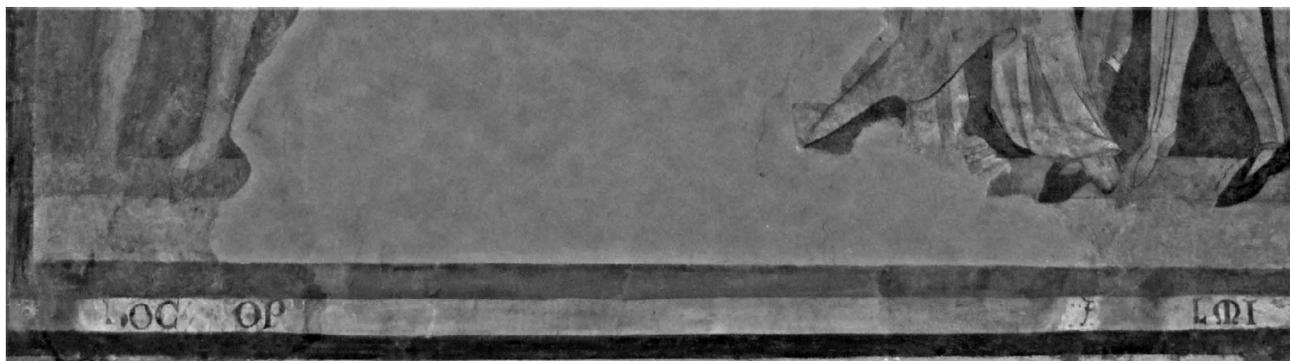


14. «Anonimo romanzo», *Risveglio di Pietro nell'Orto del Getsemani*, particolare, 1307 circa, affresco. Pistoia, chiesa di San Giovanni Fuorcivitas. Riproduzione fotografica tratta dalla Fototeca della Fondazione Federico Zeri. I diritti patrimoniali d'autore risultano esauriti.

fredino d'Alberto, educatosi cioè nel nono decennio del Duecento – in un retroterra del tutto analogo a quello del suo collega pistoiese –, e sopravvissuto al passaggio del nuovo secolo, giusto in tempo per accogliere qualche germe del verbo che Giotto aveva propagandato dal pulpito 'internazionale' di Assisi, miscelandolo entro un *background* in cui convivono insieme ricordi duecenteschi e intemperanze gotiche. Ma chi fu questo pittore bizzarro e di eterogenea estrazione culturale? Negli studi dedicati agli affreschi si annida intricato il problema dell'identità anagrafica del loro autore, al centro di una lunga (e irri-



15. Cimabue, *Maestà*, particolare, 1280 c., tempera e oro su tavola. Parigi, Musée du Louvre. Riproduzione fotografica tratta dalla Fototeca della Fondazione Federico Zeri. I diritti patrimoniali d'autore risultano esauriti.



solta) diatriba: ad aprire la *querelle* fu Ugo Procacci, che nel pubblicare i murali rendeva nota – senza trascriverla integralmente – un’iscrizione frammentaria che insiste nell’intradosso di una delle monofore del muro di fondo, entro cui compare la data 1307 e la ‘firma’ di un certo Lazzerino Castelli. Per chiarezza, riportiamo di seguito il testo completo, nella lezione fornita recentemente da Valentina Balzarotti: «[...] Hoc . opus . fenesta[rum] | factum . fuit . tempore | Simonis . Niccolai . | Bantio . [e]t . [-]i . Giunt- | ini . Fr[an]chi . operariorum | sub . anno . domini . MCCCVII | indit[i]one . III [sic; ma V o VI]: Laçerinus Chastelli | pin[x]ib». <sup>27</sup> Procacci ipotizzava che la sottoscrizione, ove si allude a un non meglio precisato «opus fenestarum», fosse da relazionare verosimilmente alla «bella decorazione pittorica delle finestre del coro», ovvero all’ornato fitomorfo che campisce gli sguanci delle tre aperture, ma si chiedeva al contempo se le informazioni cronologiche e di paternità non dovessero essere riferite, oltre che alle fasce esornative, anche agli affreschi circostanti, per i quali si sarebbe attagliato bene un puntellamento al primo decennio del Trecento. <sup>28</sup> La ragionata supposizione, accolta in un primo momento da Alessandro Conti (poi ritornato sui propri passi), <sup>29</sup> fu negata in modo reciso da Pier Paolo Donati, il quale – a partire da un’interpretazione letterale dell’iscrizione sopracitata – premeva per circoscrivere l’intervento di Lazzerino Castelli ai soli «lavori delle finestre», ossia (affermeva lo studioso) ai «complessi racemi» decorativi disposti negli intradossi. <sup>30</sup> Questa soluzione, accettata con favore da parte di Andrea Bacchi, <sup>31</sup> ha incontrato l’opposizione di Luciano Bellosi, che – nell’ambito della sua monografia cimabuesca – ha ripreso e rilanciato la proposta cautamente avanzata, a suo tempo, da Procacci, identificando *tout court* l’autore del ciclo con il pittore che appose il proprio nome allo sguancio della monofora absidale. <sup>32</sup> Su questa scia si pone, da ultimo, il contributo di Balzarotti, che ambisce a dissipare finalmente la *vexata quaestio* attraverso il supporto di alcune inedite attestazioni documentarie, che parrebbero

16. Iscrizione in corrispondenza della *Cattura di Cristo*. Pistoia, chiesa di San Giovanni Fuorcivitas. Foto gentilmente concessa da Alessandro Sirigu.