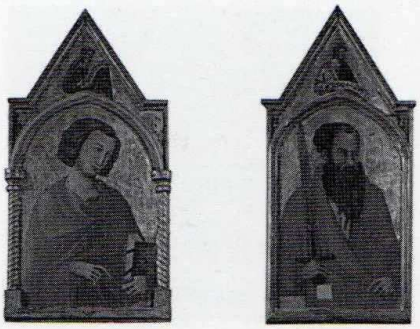
Giotto e il Trecento

"Il più Sovrano Maestro stato in dipintura"

catalogo a cura di
Alessandro Tomei

SKIRA



46
Maestro di San Torpè
(attivo a Pisa tra il 1295 e il 1335[?])
San Paolo; San Giovanni Evangelista
ante 1310
Tempera su tavola, 71 × 32 cm; 70 × 35 cm
Pisa, Museo Nazionale San Matteo
Provenienza: dalla collezione del canonico Zucchetti, poi all'Opera del Duomo di Pisa

I due pannelli, donati dal canonico Sebastiano Zucchetti all'Opera del Duomo attorno al 1796, e già all'epoca smembrati dall'originario polittico a cui dovevano appartenere (Zucchetti 1796, cit. in Martelli 1996, p. 28), furono collegati dalla Sandberg Vavalà (1937) all'autore di una Madonna con Bambino nella chiesa pisana di San Torpè, nonostante il cattivo stato di conservazione di quest'ultima impediva di verificare se le tre tavole potessero far parte di un unico complesso. Al gruppo la studiosa aggiungeva una Madonna in San Francesco, sempre a Pisa, e il San Giovanni Evangelista di Altenburg, opere più tardi espunte dal catalogo del nuovo maestro e accostate dapprima genericamente a scuola giottesca del principio del Trecento (Toesca 1951, p. 657 n. 178), poi a Memmo di Filippuccio (Longhi 1962, tav. 9 a, b; Previtali 1962, pp. 5-7).
I pannelli erano precedentemente attribuiti a scuola senese del XIV secolo (*Catalogo del Museo Civico di Pisa* 1906), e una formazione di base svoltasi a Siena sarà ipotizzata per il maestro da Vigni (1950, p. 17), che considerava il pittore un piccolo e modesto ritardatario seguace di Duccio, seguito in questa opinione da Carli (1958), e Longhi (1962) che, rivalutandolo e anticipando la possibile cronologia delle opere, suggeriva una sua frequentazione del cantiere assisiate prima di stabilirsi a Pisa. Lo spunto longhiano sarà ripreso da Donati (1968, p. 251), che ravvisa la mano del pittore nelle fasce decorative della volta dei Dottori nella Basilica Superiore di Assisi, precisamente nelle figure dei putti, accostati ai Bambini della tavola di San Torpè e di un'altra nella collezione Kress a New York. L'ipotesi di un'origine senese del maestro ha spinto Burresi e Caleca (2003, p. 76; 2005, p. 88) a proporne dubitativamente l'identificazione con il documentato Vani di Bindo detto Piastra o Pistoia.
Longhi (1962) collegava i due pannelli a una Madonna con il Bambino proveniente da Pisa, in deposito a Palazzo Vecchio a Firenze, poi agli Uffizi. La loro appartenenza a un unico complesso sembra confermata dalle misure e dall'uniformità stilistica e dei motivi decorativi.
Un'attenta riconsiderazione dell'opera del maestro si deve a Martelli (1996), che oltre a precisare convincentemente una sua formazione all'interno del vario e stimolante dialogo culturale creatosi a Pisa tra la fine del XIII e gli inizi del XIV secolo, tra legami con il giovane Giotto ad Assisi e suggestioni di importanti pittori forestieri, Duccio *in primis*, avanza interessanti ipotesi sull'originario contesto di cui i due pannelli, e la Madonna degli Uffizi, dovevano far parte: identificando uno stemma diviso tra le due tavole, uno scudo vaiato di sei file, con l'arme della famiglia pisana dei Cinquini, la studiosa ne suppone la provenienza da una delle due cappelle di patronato della famiglia in San Francesco, e suggerisce la probabilità che i pannelli mancanti rappresentassero San Pietro, in corrispondenza di Paolo, e San Francesco, titolare della chiesa. Va ricordato inoltre che Benedetto Cinquini, morto nel 1325, era il rettore della chiesa di San Lorenzo alla Rivolta. Le opere sono datate entro il 1310.
Molto importanti sono le recenti considerazioni di Bellosi (1998, p. 229) sulla presenza del Maestro di San Torpè nel fondamentale contesto del cantiere assisiate: attribuendo dubitativamente alla sua mano un angelo nel sottarco della parete di fondo del transetto sinistro della Basilica Superiore, lo studioso ipotizza che il pittore sia stato, agli inizi della carriera, un aiuto di Cimabue ad Assisi. Il suo percorso formativo sarà poi da completare con la diretta conoscenza e assimilazione dell'arte di Duccio e Giotto.
Pur senza entrare nel merito della questione, è suggestivo notare come il discorso assisiate rientri spesso, sia direttamente che indirettamente, nel dibattito relativo al pittore. È innegabile che tale esperienza cruciale contribuì a vasto raggio allo sviluppo non solo del linguaggio di matrice romana, cimabuesca o protogiottesca, ma anche a un diverso modo di intendere e mescolare suggestioni diverse e contrastanti. La presenza ad Assisi di artisti di cultura eminentemente gotica, i cosiddetti Maestri oltremontani, assieme ai pittori italiani più moderni e curiosi, darà un impulso fondamentale allo svolgersi dei vecchi schemi bizantineggianti, così radicati ad esempio nel Duecento toscano, verso imprevedibili forme che adottano sia stilizzazioni nordiche che suggestioni delle nuove tendenze classicheggianti della pittura romana. Da questa irripetibile congiuntura scaturirà l'arte non solo di Simone Martini (Bellosi 1988; De Castris 2003), la cui dimensione moderna ed europea, oltre che "francesizzante", era chiaramente percepita dai contemporanei (basti pensare alle sue committenze per gli angioini, alla corte papale di Avignone

o per lo stesso Gentile Partino da Montefiore, i cui gusti artistici sono evidenti nel sepolcro fatto realizzare per i genitori nella chiesa di San Francesco della città natale, cfr. Gardner 1979 e Bonanni 2005) ma anche di un gran numero di piccoli maestri, tra i quali l'autore delle tavole pisane.

Nei due santi, infatti, e più in particolare nella Madonna con il Bambino che doveva costituire il centro del polittico, si nota questo particolare sviluppo delle forme in senso gotico. Indizi rivelatori ci sono dati dal piede del Bambino, visto non di scorcio come in altre opere accostate al Maestro, ma caratterizzato da una torsione innaturale che ne mostra completamente la pianta; dalla forma arcuata degli occhi, oltre che dal collo lunghissimo della Vergine dal capo reclinato. Si tratta di caratteristiche comuni ad opere di origine diversa, la cui collocazione è spesso incerta.

Più di una consonanza può riscontrarsi tra alcuni numeri del catalogo del Maestro di San Torpè, come la Madonna del Musée Magnin di Digione e quella della badia di Morrona (Martelli 1996, tavv. 34 e 37), e la misteriosa Maestà del 1310 ad Avignone, la cui collocazione oscilla tra l'Umbria (Longhi, com. orale in Laclotte 1956, p. 13; Longhi 1966 e 1973, *passim*) e la Toscana (Garrison 1949, p. 78; Schorr 1954, pp. 38-154; Donati 1974 e De Marchi 1986, *passim*; Bacchi in *La pittura in Italia* 1986, pp. 317-320). Non è poi un caso che alla cultura senese o pisana siano stati accostati dei capolavori del gotico maiorchino, come il retablo di Santa Eulalia nella cattedrale di Palma (ad esempio da Meiss 1941, pp. 51-52: in rapporto, non casuale, con il San Giovanni di Altenburg), oppure il dossale della Passione conservato nel Museo Diocesano della stessa città, in passato ricondotto a Duccio e poi suggestivamente accostato dalla Alcoy (in *Mallorca Gòtica* 1999, pp. 126-130) alle esperienze culturali maturate tra Roma e Assisi, e che l'impaginazione sotto archetti, oltre che la vivacità delle scene, avvicina paradossalmente più alla cultura gotico-catalana di un Maestro di Soriguerola che al Duccio della Maestà; o che nel corpus del probabile Memmo di Filippuccio, Previtali (1962, pp. 6-9) abbia inserito l'interessante dossale dell'episcopio di Oristano. Tutte opere che documentano la trasformazione di vecchie formule secondo nuove suggestioni europee, che il Maestro di San Torpè sembra non ignorare.

Paolo Di Simone

Bibliografia: *Catalogo del Museo Civico di Pisa* 1906, pp. 139-140 cat. V, 46 e V, 50; Sandberg Vavalà 1937, pp. 234-235; Vigni 1950, pp. 17 e 76 cat. 58; Carli 1958, pp. 15-16, tavv. 6-7; Bucci 1962, p. 5; Longhi 1962 in *Giudizio sul Duecento* 1974, pp. 110-111, 113; Meiss 1971, p. 182; Carli 1974, p. 47 cat. 39; Martelli 1996, pp. 24, 27-30.