

Giotto e il Trecento

“Il più Sovrano Maestro stato in dipintura”

catalogo a cura di
Alessandro Tomei

SKIRA



80

Tomaso da Modena

(1325-1326 - documentato fino al 1368)

I Santi Giacomo, Antonio da Padova, una committente e l'arcangelo Gabriele

1352-1358 ca

Tempera su tavola, 45 x 24 cm
Verona, Museo di Castelvecchio
Provenienza: Collezione Monga

La tavoletta, che doveva originariamente essere accompagnata a un'altra a costituire un piccolo dittico, come dimostra la figura dell'angelo annunziante nella cuspide, fu attribuita a Tommaso da Coletti (1932), con datazione tra il 1360 e il 1370, dopo un breve accenno della Sandberg Vavalà (1926) che, in una trattazione sulla pittura veronese, ne notava il carattere fuori contesto nell'ambito dell'arte cittadina e, genericamente, la riferiva alla cerchia di Altichiero.

Nella monografia dedicata al pittore, Coletti (1933) sembra ritornare sulla prima opinione e riconosce nell'opera la partecipazione della bottega. La collocazione cronologica è precisata al periodo trevigiano, quindi al 1352-1358 o anche, ipotizzando un successivo ritorno in Veneto, tra il 1360 e il 1366, anni in cui il pittore non compare nei documenti modenesi ma il cui ritorno a Treviso è tutt'altro che sicuro, e generalmente negato dalla critica più recente.

Longhi, nel corso universitario bolognese del 1934-1935, presenta la tavola come esempio della prima forma dell'arte di Tommaso, caratterizzata dall'influenza di Vitale da Bologna, evidente soprattutto nelle ali dell'angelo "spiegate decorativamente secondo la cuspide, sempre nei modi di Vitale" (Longhi 1973, p. 77). L'opera è riconsiderata dalla Sandberg Vavalà (1940), incerta tra l'autografia del maestro e la

bottega e, in più occasioni, da Coletti (1947 e 1958). Tre mostre la espongono sotto il nome di Tommaso ("Capolavori della pittura veronese" 1947; Da "Altichiero a Pisanello" 1958; "Tommaso da Modena" 1979), e tutta la critica successiva la riconosce come opera del pittore. Anche per quanto riguarda la datazione c'è un generale accordo nel riferirla agli anni cinquanta. Diversa è l'ipotesi di Mauro Lucco (1986) che, riprendendo il vecchio suggerimento di Longhi, ne anticipa la realizzazione al decennio precedente.

A livello stilistico, la tavola sembra assai vicina alle opere trevigiane: si noti la somiglianza, già rilevata dal Coletti nel 1932, tra il San Giacomo del dipinto e quello affrescato nella chiesa di San Francesco e, soprattutto, l'indugio fisionomico nel Sant'Antonio, la cui espressione sospesa richiama quella del San Romualdo nel pilastro della chiesa di San Niccolò o quella del cardinale Guglielmo d'Inghilterra nel capitolo domenicano.

Zuliani (1979, p. 100) vi notava un rapporto con le figure angeliche nei pinnacoli del dittico di Karlstein nella raffinata esecuzione dei panneggi. E, nella figura elegantissima dell'arcangelo, ci sembra di poter indicare una eloquente somiglianza con gli angeli reggicortina nell'affresco inserito a massello nella Cappella della Crocifissione della chiesa di Santa Lucia, probabilmente eseguito attorno al 1355.

A rendere più difficile la possibilità di una datazione precoce dell'opera è anche il confronto con quelle che possono essere ritenute le più antiche testimonianze dell'arte di Tommaso, in particolare il trittichetto della Galleria Estense di Modena, l'altare della Pinacoteca di Bologna e quello della Walters Art Gallery di Baltimora: in esse sono evidenti riferimenti icono-

grafici a Rimini e Bologna, e i santi vivono in una loro dimensione idealizzata e sacrale, lontana dalla colloquialità dei personaggi sacri delle opere trevigiane. Si confronti a tal proposito il San Francesco dell'altare di Baltimora con il Sant'Antonio della tavola veronese, oppure si considerino le figure dei Santi Cosma e Damiano, in cui l'evidente laicità con cui è risolto il tema sacro (Zeri 1976, p. 64), che ci ricorda i santi elegantissimi dello Pseudo-Jacopino, non nasconde l'evidente idealizzazione delle fisionomie.

Nella tavola veronese l'atmosfera di sacralità, evidente innanzitutto nella figura della committente come di prassi raffigurata a dimensioni ridotte, è stemperata, ma nello stesso momento elevata a un piano di più intima devozione, dall'umanità dolce e colloquiale dei due santi. Come già accennato, il Sant'Antonio da Padova è reale ed espressivo come un ritratto e, oltre a dimostrare il grado di laicizzazione del sacro raggiunto dalla pittura dell'Italia settentrionale nella seconda metà del secolo, è un importante esempio della ricerca che Tommaso da Modena perseguiva durante questi anni, certamente favorito da un ambiente colto e aperto alle novità: unendo la lezione giottesca di umanità e spazialità con quella, alimentata da più gotiche suggestioni realistiche, della pittura emiliana, l'artista indugia sulla rappresentazione attenta del reale. Sono a tutt'oggi assai interessanti le pagine dedicate da Coletti a questo aspetto dell'arte di Tommaso, che lo studioso definisce "analisi del vero", analisi che porterebbe alla "obiettivazione e al progressivo abbandono delle rielaborazioni interiori" ancora evidenti nella pittura giottesca (Coletti 1962, p. 66), ed è suggestivo l'accostamento proposto tra l'Alberto Magno del ca-

pitolo domenicano e il ritratto del canonico Van der Paele nel capolavoro di Jan Van Eyck. La sintesi sembra dissolversi per lasciare spazio all'infittirsi dei dettagli a uno a uno enumerati.

Si tratta di un particolare indirizzo della pittura gotica che avrà larga diffusione, ma che nell'opera di Tommaso spesso raggiunge una sottigliezza sconcertante: molti esempi di questa tendenza legano all'indagine epidermica un insistere sul grafismo e sulla linea di contorno, che invece Tommaso riduce al minimo, utilizzandola soprattutto per staccare i profili dallo sfondo (come è evidente in alcuni dettagli delle Storie di Sant'Orsola), privilegiando il chiaroscuro e i giochi di luce e ombra sui lineamenti. È utile confrontare a tal proposito il ritratto del cardinale Godin nel meraviglioso *Crocifisso* di Toulouse, un'opera che decorava la cappella funeraria del prelado e la cui datazione oscilla tra il 1325 e il 1334 (*Testi Cristiani* 1990, p. 59) e il nono decennio del secolo (Tomei, in corso di stampa), e quello del medesimo personaggio nel *Capitolo dei domenicani*: pur non essendo un ritratto dal vero, l'opera francese, nella sua volontà di realismo, caratterizza il personaggio, che le fonti ricordano basso e deforme (*Testi Cristiani* 1900, p. 44), evidenziandone le caratteristiche fisiche e forzandone l'espressività con punti di luce nell'iride (altra prova, sembrerebbe, di una datazione alquanto più tarda del dipinto) e con il contorno netto, di sapore eminentemente gotico, dei lineamenti, che contrasta con l'attenzione prestata all'epidermide attentamente indagata; il ritratto, completamente immaginario, lasciatici da Tommaso, è invece contraddistinto da un *ductus* maggiormente fuso e sottile, e si allontana dall'aspetto quasi grottesco della raffigurazione francese. Dettagli, questi, che sembrano

sufficienti a ribadire l'importanza della pittura di Tommaso da Modena nel cammino dell'arte europea tra il XIV e il XV secolo.

Paolo Di Simone

Bibliografia: Sandberg Vavalà 1926, pp. 207, 352; Coletti 1932, pp. 105-106; Coletti 1933, pp. 76-77, 153 cat. X; Sandberg Vavalà 1940, p. 70 fig. 14; *Capolavori della pittura veronese* 1947, p. 104 cat. 167; Coletti 1947, p. XLIII; Coletti 1958, p. 241; Magagnato in *Da Altichiero a Pisanello* 1958, pp. 8-9 cat. 5; Coletti 1962, pp. 55-56, p. 122 cat. X; Castelnovo in *Dizionario Biografico degli Italiani*, VI, 1964, pp. 385; Arslan in *Enciclopedia Universale dell'Arte*, XIV, 1966, col. 46; Zava Boccazzi 1966, s. i. p. 00; Longhi 1973, p. 77; Zuliani in *Tommaso da Modena* 1979, p. 100; Menegazzi *ivi*, p. 159 cat. 12; Lucco in *La pittura in Italia* 1986, p. 664; Gibbs 1989, pp. 282-284 cat. 14; Castri in *Enciclopedia dell'Arte Medievale*, III, 1992, p. 99; Lucco in *La pittura nel Veneto* 1992, p. 550.