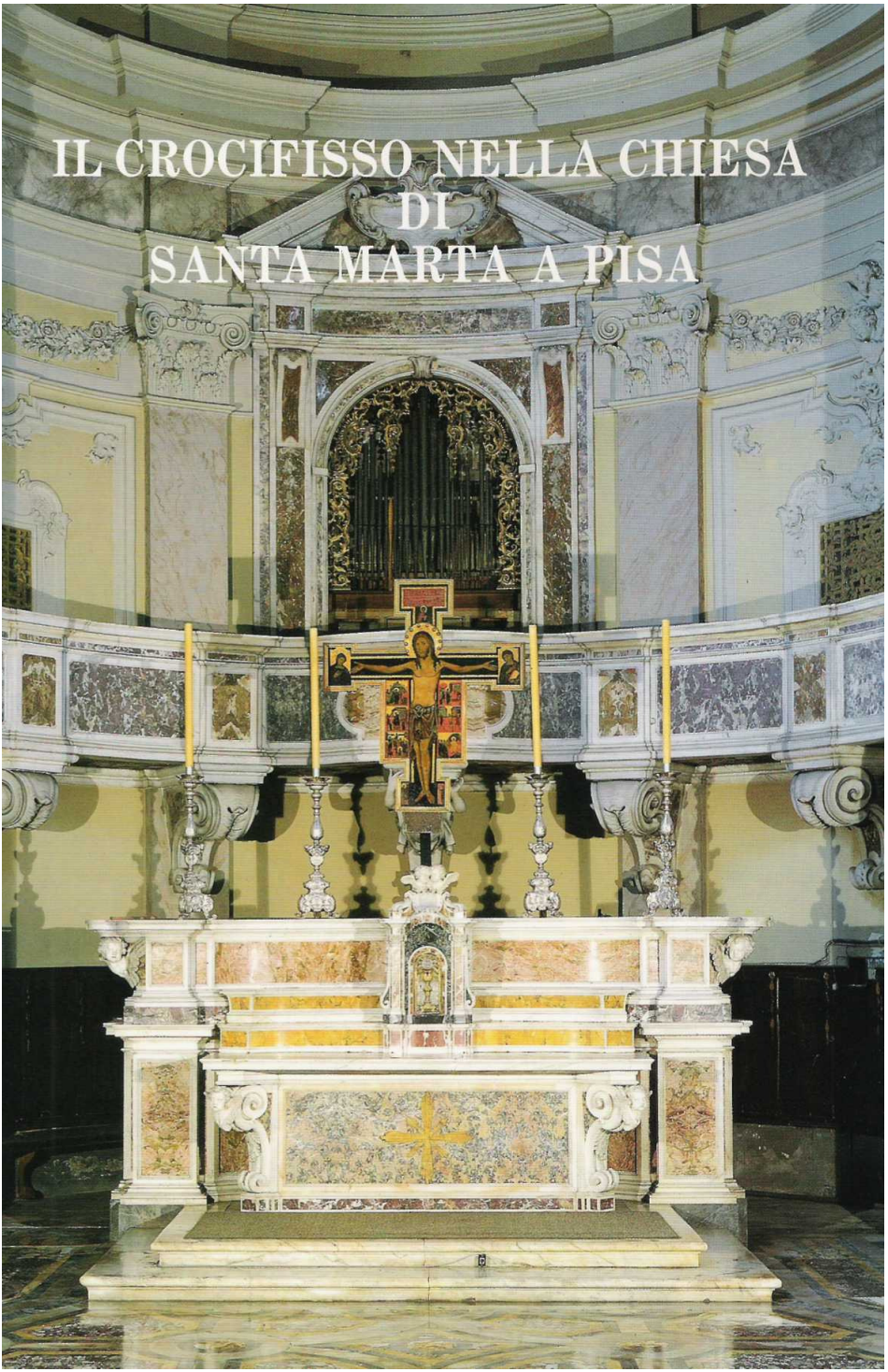
IL CROCIFISSO NELLA CHIESA DI SANTA MARTA A PISA



Con il contributo della Cassa di Risparmio di San Miniato

Il Crocifisso che campeggia sull'altare della Chiesa di S. Marta è certamente un'opera di rara bellezza, che manifesta la profonda fede nella centralità del Mistero della Croce in tutta la tradizione cristiana.

Le diverse scene che incorniciano il Cristo crocifis-so sono come una affascinante catechesi sui temi della Passione, che dimostrano come fosse viva l'esigenza di inquadrare il mistero in tutte le sue implicazioni spiri-tuali e morali.

Ancora oggi, a distanza di tanti secoli, ci accorgia-mo che il linguaggio figurativo ha la sua efficacia, pro-prio nella attualità di una cultura delle immagini che segna il nostro tempo.

Forse, all'osservatore superficiale, sfugge la porta-ta di questo messaggio e si pensa che tutto sia soltanto un elemento decorativo e marginale.

Il riprendere, in una pubblicazione, la logica di questo messaggio religioso, mi sembra assai utile, affinché questa meravigliosa opera pittorica, possa ancora parlare al nostro popolo cristiano e richiamare alla coscienza ciò che la Passione di Gesù Cristo porta e opera per la salvezza del mondo.

Plaudo quindi all 'iniziativa della Parrocchia di S. Maria e del suo parroco di donarci il volume dove si illustrano le diverse raffigurazioni del Crocifisso per a in lare i fedeli a capire sempre di più il messaggio salvifico della Croce, per una scelta d'amore e di redenzione.

† Alessandro Plotti
Arcivescovo di Pisa

Era da tanto tempo che, nella mia riflessione personale, desideravo valorizzare questa inestimabile ricchezza artistica e di grande valenza teologica che è il nostro Crocifisso che si trova in S. Marta.

L'occasione mi è stata fornita dall'invito rivoltomi dal nostro Arcivescovo che, durante una visita pastora-le effettuata nella nostra comunità dal 24 al 27 gennaio 1991, ha avuto parole di apprezzamento per il Crocifisso, sottolineandone il significato religioso e la vivacità dei contenuti catechistici in esso raffigurati.

Confermato in questo mio proposito ecco allora che ho preso l'iniziativa di commissionare uno studio scientifico su questa opera alla Dr. ssa Patrizia Ferretti, esperta in storia dell'arte della nostra Università, che si è avvalsa della collaborazione del fotografo professionista Nicola Gronchi: ne è scaturita una ricerca che ha evidenziato la preziosità artistica e l'alto valore teologico espresso dal Crocifisso, ora posto al centro della Chiesa di S. Marta sopra l'altare principale.

Il risultato di quest'indagine viene ora reso noto con questa pubblicazione il cui scopo è duplice: da un lato mettere in risalto, inquadrandola nel panorama figurativo del XII e del XIII secolo di cui è parte integrante, l'elevato valore artistico dell'opera, che si pone come «importante testimonianza, figurativa in seno alla storia del -la pittura duecentesca pisana, testimonianza di recupero delle antiche tradizioni locali degli inizi del secolo, nonché di apertura verso nuove sollecitazioni, mosse dall'ambito fiorentino cimabuesco»; dall'altro aiutare a cogliere

nel dipinto il valore dell'espressività che rappresenta il modo di vivere la fede del popolo credente, dato che «le Croci dipinte esprimevano variamente i sentimenti di Fede, in quanto strumento di divulgazione della dottrina cristiana...».

Il Sinodo di Arras del 1205 decretava: «gli illetterati riguardino ed apprendano in qualche modo mediante le rappresentazioni della pittura ciò che non sono in grado d'intendere mediante la parola scritta».

È nel solco di questa tradizione viva che fa del nostro Crocifisso una 'Bibbia degli illetterati', ed in linea con le scelte pastorali della comunità parrocchiale di S. Marta, che questa pubblicazione si viene a collocare: si vuole offrire qui un contributo alla riflessione personale sul messaggio che proviene dal Crocifisso, invitando a fame possibilmente oggetto di meditazione, specialmente per i contenuti di fede in esso presenti. Usando questo strumento così «immediato» di catechesi penso sia possibile raggiungere il maggior numero di persone del nostro territorio, facendogli innanzitutto un dono di carattere storico-artistico e mi auguro anche di qualche utilità dal punto di vista religioso.

Per la comunità tutta e per ogni fedele il Crocifisso è in ogni caso un forte richiamo alla fede, che ci spinge con sempre più vigore nel nostro cammino, e che si pone come simbolo che significa, l'itinerario di fede di parecchi secoli del popolo cristiano.

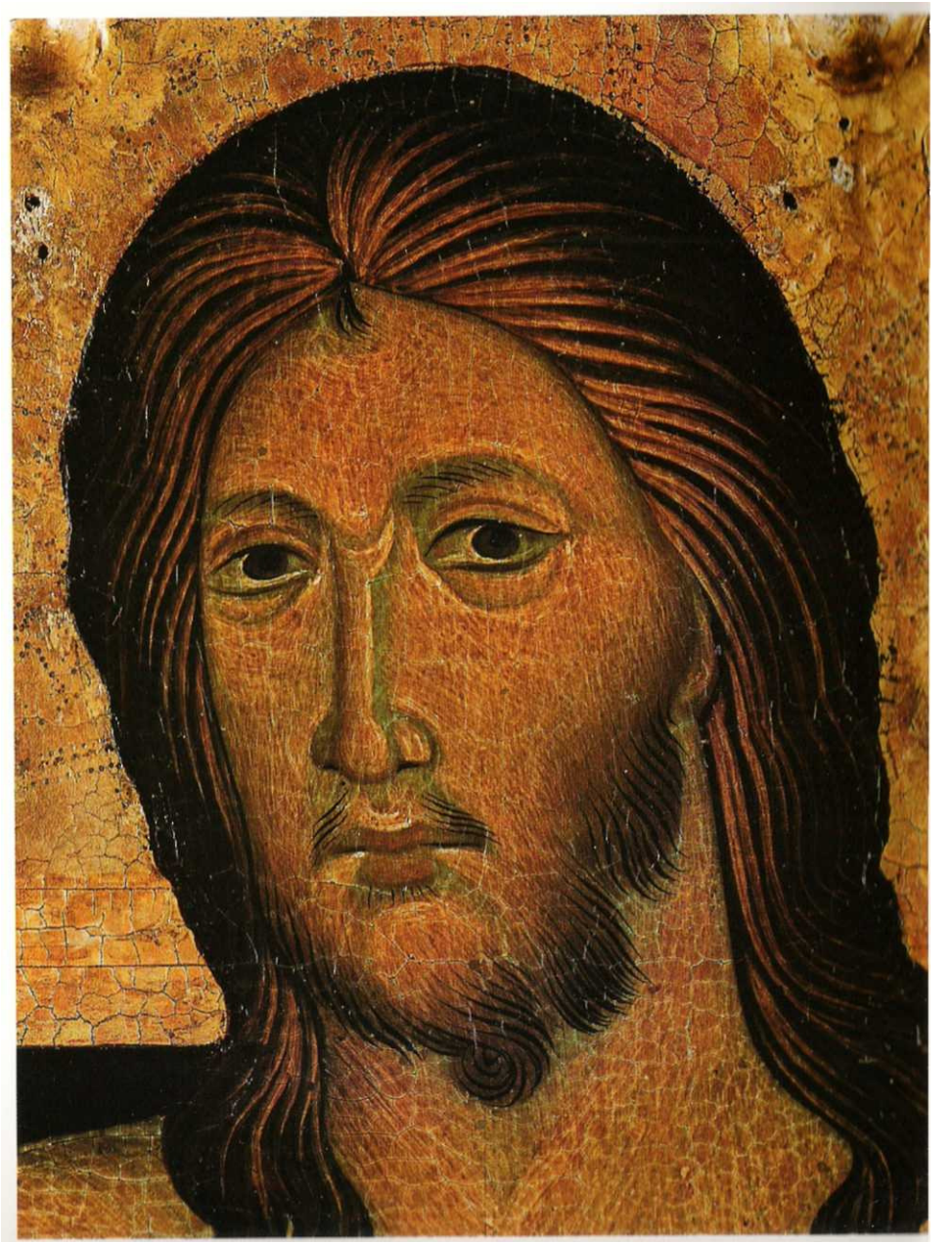
Don Claudio Desii

"Maestro della Croce di S. Marta". Croce con *Cristus Triumphans" Maria, Giovanni e Storie della Passione.*

«La Chiesa con il Monastero di S. Marta di Pisa, fu fabbricato l'anno 1342, in circa, dal Venerando Padre fra Dom.co Cavalca da Vico Pisano,.... Non si credessi alcuno, che in questi primi tempi il d.to Monastero fussi nel modo, e forma che hoggi si vede perché dalle Monache modernamente è stato ridutto a tal perfezione, et accresciuto il circuito con ... incluso la Chiesa parrocchiale di S. Viviana, e la piazza d'essa, e l'oratorio delli Confrati di S. Orsola, .. » (P. Tronci, 1643, p. CXV). È questa una tra le descrizioni più antiche riguardo l'erezione della Chiesa di S. Marta, risalente dunque all'anno 1342. Ulteriori informazioni si ricavano da una fonte più tarda:

«Nel 1342 fu eretta la Chiesa e il Monastero di S. Marta, mercè le cure del beato Domenico Cavalca domenicano, per le signore dette della Misericordia di Spina, le quali vi dimorarono fino al 1810, epoca della generale soppressione delle corporazioni religiose. La Chiesa, però, che per la lunghezza estendevasi in linea parallela alla strada, e nella quale si avea l'accesso per una porta di fianco, fu intieramente ricostrutta, come vedasi al presente, intorno al 1760, sotto la direzione del pisano Mattia Tarocchi...» (R. Grassi, 1837, pp. 146-147).

La descrizione del Grassi precisa la pertinenza delle Monache alla Misericordia di Spina, ed ulteriori modifiche subite dalla Chiesa, intorno alla metà del XVIII



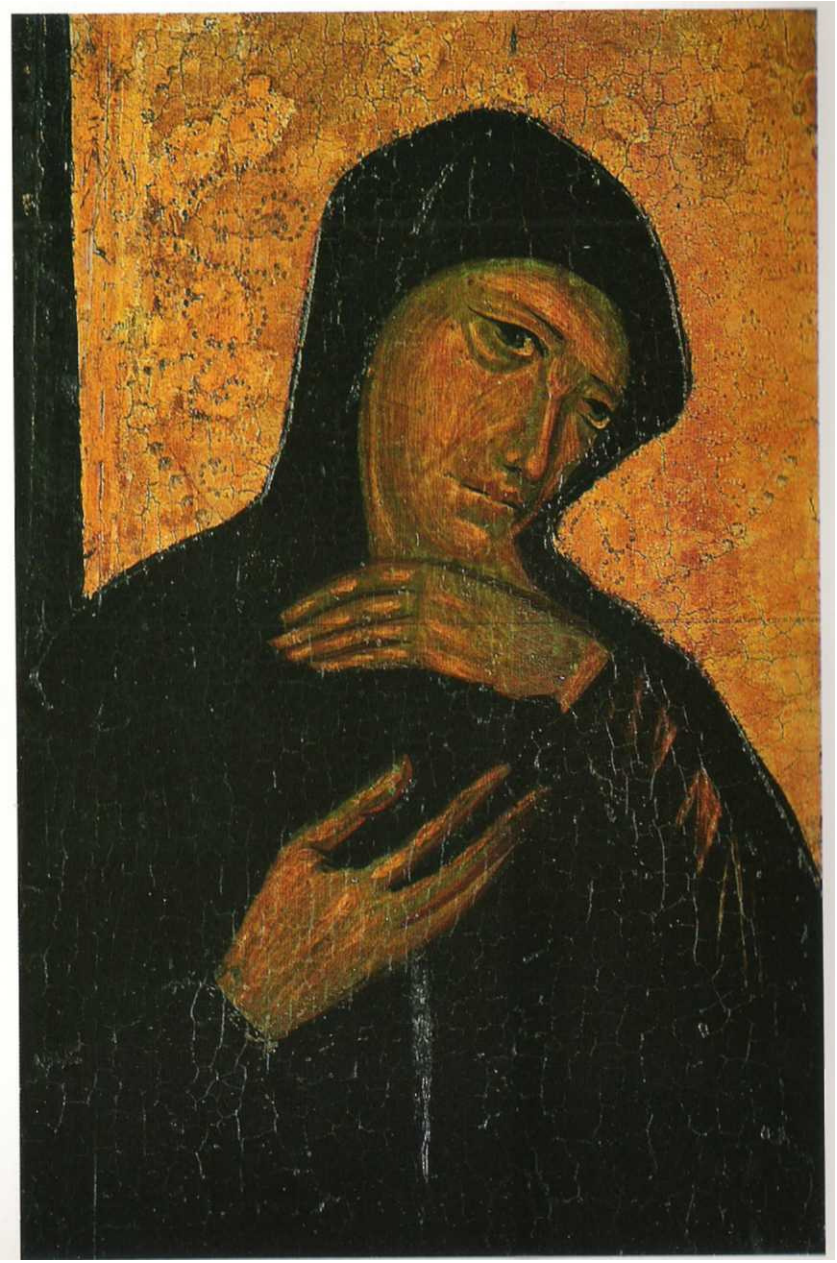
Particolare, *Testa di Cristo.*

secolo. Le notizie assumono una certa rilevanza nell'am -bito della ricerca sull'originaria provenienza del Crocifisso. Databile entro la fine del XIII secolo, quest'ultimo non poteva evidentemente essere stato commissionato per la Chiesa di S. Marta, eretta almeno un cinquanten -nio più tardi.

La mancanza di altre notizie sulle origini della Misericordia, a causa di un incendio che distrusse l'Archivio di S. Orsola (0. Marchionneschi, 1906, pp. 3/4) e il silenzio osservato dalle antiche Visite Pastorali riguardo ad un eventuale originaria collocazione del Crocifisso non permettono di giungere ad alcuna conclusione in merito. Tuttavia non si esclude l'ipotesi che il dipinto due-centesco ora nella Chiesa di S. Marta possa provenire dalla Parrocchia di S. Viviana.

La Chiesa e il Convento di S. Marta sorsero infatti a seguito dell'annessione di alcune case poste nella Parrocchia di S. Viviana; inoltre, «verso la fine del XV secolo, una Bolla di Sisto IV (an. 1476) sopprimeva la Parrocchia di S. Viviana trasferendone la cura d'anime e le rendite alla Chiesa di Santa Marta» *(La Misericordia di Pisa...,* 1930, pp. 9-11).

Possiamo solo contare sulle citazioni del Crocifisso, successive alla soppressione dell'Arciconfraternita della Misericordia (1785), o meglio, al ripristino di essa, nel 1791. Infatti, appena un anno dopo, il Da Morrona lo dice «dentro al claustro delle Rev. Monache di S. Marta, lo quali in una Cappella eretta nel sito medesimo, ov'era un'antica Chiesa detta di S. Viviana, lodevolmente lo conservano» (A. Da Morrona, 1792, tomo II, p. 138). Citazioni più tarde collocano il Crocifisso «in una piccola



Particolare, *Maria.*

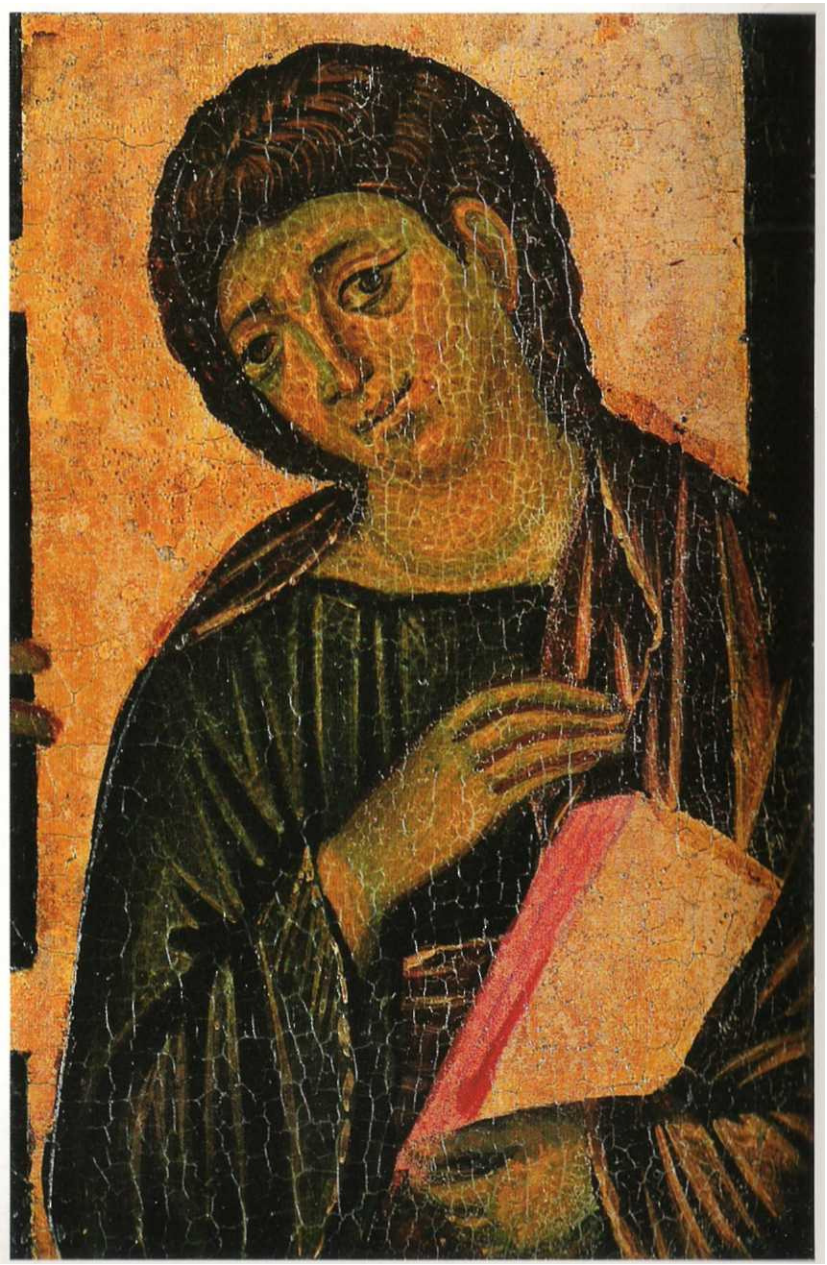
Cappella d'ingresso» (R. Grassi, 1837, p. 147; Idem, 1851, p. 295) e «nella piccola Cappella a destra dalla porta d'ingresso» (G. Nistri, 1845, p. 221; Idem, 1852, p. 213), mentre oggi lo vediamo al centro della Chiesa, sopra l'altare principale.

Si tratta di un dipinto a tempera su una tavola cruciforme di mt. 1,58x1,36. Esso raffigura: al centro, il *Christus Triumphans* (Cristo Trionfante); nella cimasa, il *Cristo Benedicente;* nei terminali, a destra *Maria,* a sinistra *Giovanni;* nel tabellone centrale le storie della Passione di Cristo, da sinistra a destra, secondo una lettura incrociata sono: *Cattura, Processo, Derisione, Flagellazione, Deposizione dalla Croce, Marie al Sepolcro;* infine, nel suppedaneo, il *Diniego di Pietro.*

L'elevato interesse religioso ed artistico di questo Crocifisso spicca chiaramente dalla forma e dai sogget-ti, nonché dalla funzione dell'opera stessa, osservata al-la luce del panorama figurativo di cui è parte integrante.

Nei secoli XII e XIII, l'attività artistica a Pisa fu tra le più intense, favorita dalla centralità politica ed economica della città, punto focale di scambi continui con altri numerosi e diversi centri del Mediterraneo e dell'Oriente.

La produzione di pittura su tavola dovette essere molto fiorente, anche se oggi possiamo ammirarne solo una ridottissima percentuale. I dossali con Santi e storie della loro vita, le icone con la Madonna ed il Bambino, e soprattutto le Croci dipinte, costituiscono le opere più rappresentative della ricca e varia cultura figurativa pisana tra la fine del XII e gli inizi del XIII secolo. Originariamente collocato sotto l'arco trionfalo della chie-



Particolare, *S. Giovanni Evangelista.*

se o erette sopra le iconostasi (elementi di divisione tra il presbiterio, parte riservata al clero, ed il resto della chiesa, dove stanno i fedeli), le Croci dipinte esprimevano variamente i sentimenti di Fede, in quanto strumento di divulgazione della dottrina cristiana.

Già nel VI secolo, Gregorio Magno scriveva: «la pittura s'impiega nelle chiese, affinché coloro che non sanno leggere, leggano almeno sulle pareti, vedendo le stesse cose che non saprebbero leggere nei libri», e più tardi, nel 1205, il Sinodo di Arras decretava: «gli illette-rati riguardino ed apprendano in qualche modo median-te le rappresentazioni della pittura ciò che non sono in grado d'intendere mediante la parola scritta».

La funzione dell'opera d'arte dunque, affresco, miniatura o pittura su tavola che fosse, era quella di istruire i fedeli sui dogmi della Fede, in definitiva, una sorta di 'Bibbia degli illetterati'. Questo fatto trova conferma nel tipo di rappresentazione di queste opere, ad esempio delle Croci dipinte.

Il tema della Croce dipinta affonda le sue radici nell'epoca paleocristiana, nelle Croci graffite sulle lastre fu -nerarie nelle catacombe o in rilievo sui sarcofagi marmorei. Nella semplice sagoma cruciforme era rac-chiuso un valore simbolico ed un significativo messag-gio, diversamente espresso nel corso dei secoli.

All'epoca del nostro Crocifisso, il Cristo era raffigurato *Triumphans* (Trionfante), come immagine ieratica del Cristo vivente che osserva e vigila dalla Croce, oppure *Patiens* (Sofferente), come immagine umanizzata del Cristo morto, dilaniato dalle sofferenze sulla Croce. Queste Croci erano per lo più corredate da storie del-

la Passione di Cristo, disposte su entrambi i lati del tabellone centrale della Croce, come ulteriore spunto di meditazione sui temi della *Crocifissione* e *Resurrezione* di Cristo. Tuttavia, questa iconografia della Croce istoriata risulta più frequente a Pisa dalla fine del XII fin verso la prima metà del secolo XIII, successivamente le storie scompariranno per accentrare tutta l'attenzione sulla figura del Cristo.

La Croce di S. Marta mostra invece una tipologia, alquanto singolare. Stilisticamente pertinente alla genti -razione più tarda (si data infatti tra il 1280 ed il 1290), dal punto di vista iconografico mantiene un legame più stretto con la tradizione figurativa più antica. Nelle figure dei dolenti *Maria* e *S. Giovanni,* a mezzo busto, collocate nei terminali del braccio trasversale della Croce — inizialmente raffigurate nel tabellone centrale, accanto alla figura principale del Cristo — si avvicina all'iconografia propria del caposcuola pisano Giunta, inaugurata a Pisa intorno al terzo decennio del XIII secolo.

Nella croce di S. Marta abbiamo dunque una sintesi di schemi compositivi propri di epoche diverse ed una fondamentale testimonianza dell'importanza data ancora alla fine del XIII secolo alle scene cristologiche, nonché al loro ruolo didattico sui temi della Passione.

Quanto alla distribuzione e disposizione delle varie scene, la parte in alto, sopra l'albero della Croce, chiamata cimasa, era solitamente riservata alla rappresentazione dell'*Ascensione di Cristo,* illustrata fin dagli inizi dell'arte cristiana nei sarcofagi.

L'iconografia della scena subisce man mano varie trasformazioni. Nell'arte cristiana primitiva, per esem-

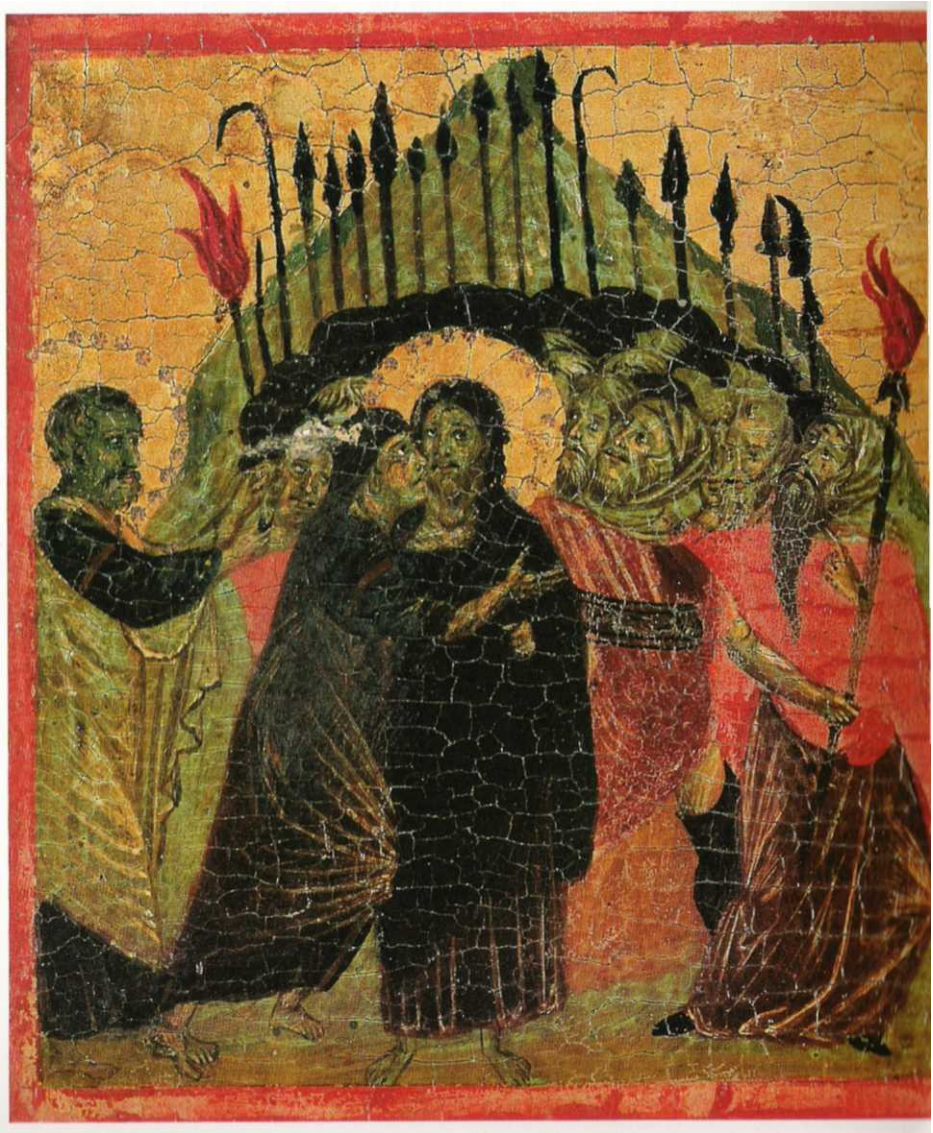
pio, il Cristo risale la china di un monte, con due Apostoli in atteggiamento di stupore, mentre in altri casi la scena si arricchisce della presenza degli Angeli che sollevano le mani alzate del Cristo, aiutandolo nella difficile ascesa.

Tra gli schemi compositivi più ricorrenti nelle Croci dipinte è quello del Cristo seduto in trono entro una 'mandorla' ovale sollevata da Angeli, sotto i quali sono gli Apostoli, spartiti in due gruppi dalla figura della Madonna, il tutto coronato da un tondo con il Redentore Benedicente.

Fanno seguito molte altre varianti, con una progressiva riduzione del numero delle figure: il Cristo entro la 'mandorla' senza gli Angeli portatori, o sovrastante il busto della Vergine fra due Angeli, infine da solo, Benedicente nel disco sopra la cimasa.

La Croce di S. Marta rappresenta dunque il tipo estremo nella progressiva riduzione delle figure: qui è solo il *Cristo Benedicente,* dipinto direttamente sull'albero della Croce.

La *CATTURA* è una delle scene più ricorrenti nelle Croci dipinte, e in generale in tutta l'arte cristiana. Lo schema di questa storia si completa nell'arte bizantina ma nelle sue componenti comincia a prender forma sin dagli inizi dell'arte cristiana. La *Cattura* riassume in un'unica composizione azioni diverse, svolte sullo sfondo di una folla di persone: i soldati ed i Giudei venuti a prendere il Cristo. Uno dei momenti più drammatici è rappresentato dal *Bacio di Giuda,* in cui l'immobilità, la passivila del Cristo contrastano con il brusco saluto del traditore. Nella, l'olla, dietro di loro ha luogo la *Lotta*



Particolare, *Cattura.*

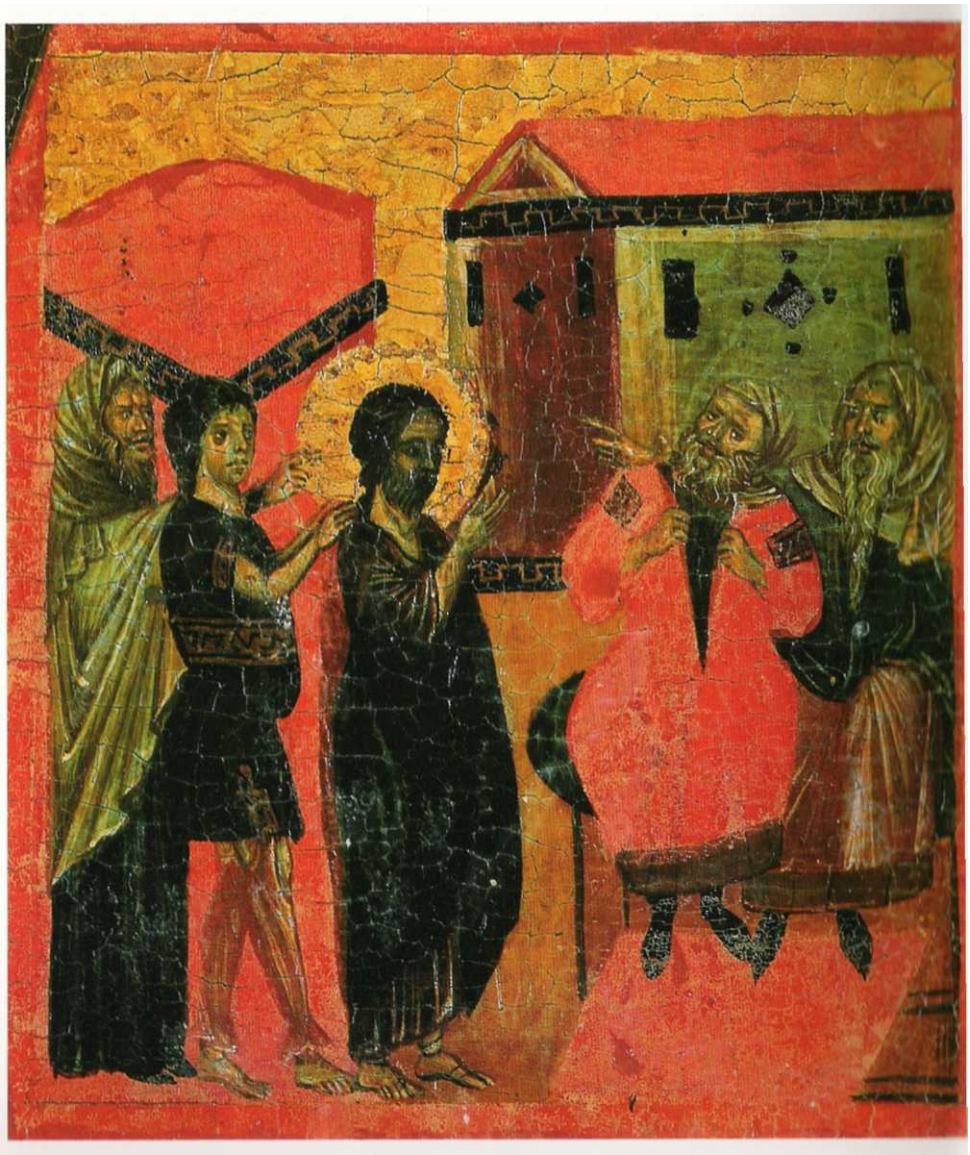
tra S. Pietro e Malco, episodio talvolta psicologicamen-te connesso al gruppo principale, in virtù del gesto di Cristo, per il quale viene guarita la ferita causata dall'impetuosità dell'Apostolo. Simbolo della violenza esercitata dai Giudei e dai soldati sul Cristo è l'imposizione delle mani su quest'ultimo, ma talvolta, ed è questo il caso della Croce di S. Marta, questo atto di ingiuria è attribuito a Malco, che proprio mentre viene colpito da S. Pietro, aggredisce il Cristo alle spalle.

PROCESSO DI CRISTO e suoi diversi momenti. Alla *Cattura di Cristo,* nell'orto del Getzemani di solito fanno seguito gli episodi dei processi davanti ai sacerdoti Anna e Caifa, a Pilato, ad Erode, nonché i vari momen-ti della Passione: la *Derisione,* la *Flagellazione,* ecc..

Alcune varianti delle raffigurazioni di queste scene trovano una spiegazione plausibile in una diversa scelta dei testi biblici. Tra le versioni scritte dai quattro Evangelisti si riscontrano infatti delle differenze narrative che possono essere così classificate:

1) *Cristo davanti a Caifa e agli Anziani del Popolo* (S. Matteo, S. Marco e S. Luca) o davanti ad *Anna* prima e poi a *Caifa* (S. Giovanni). Questa raffigurazione doveva comprendere: Caifa che si straccia le vesti (S. Matteo e S. Marco); un astante che colpisce il Cristo durante l'interrogazione di Anna (S. Giovanni);

2) la *Derisione* (S. Matteo, S. Marco, S. Luca). S. Marco e S. Luca osservano che il Cristo fu bendato mentre tutti e tre narrano la spregiudicatezza di coloro



Particolare, *Processo*.

che tormentano il Cristo: «Indovina, Profeta, chi ti ha percosso» (S. Luca, XII, 64);

3) *Cristo davanti a Pilato* è l'episodio comune a tutti i Vangeli;

4) *Flagellazione* ordinata da Pilato (S. Matteo, S. Marco, S. Giovanni);

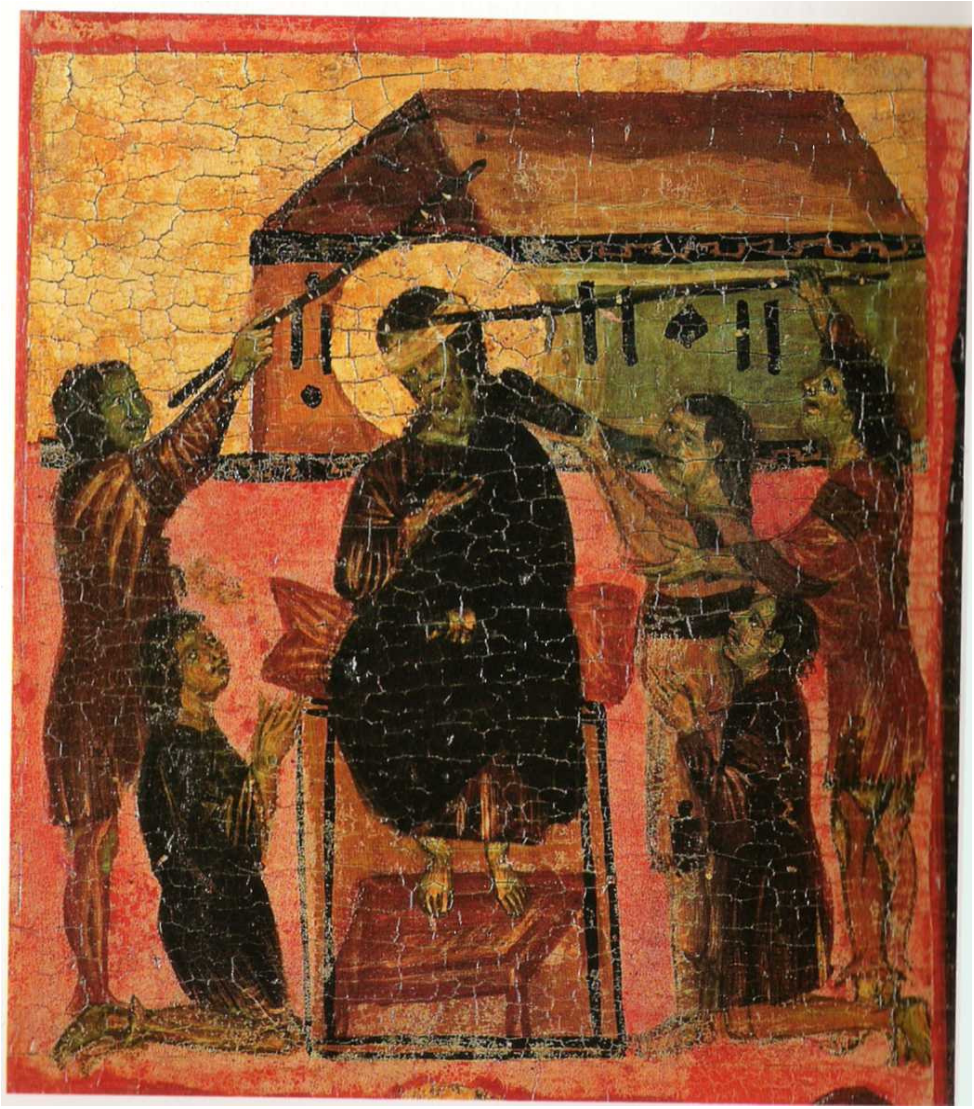
5) la *Seconda Derisione* (S. Matteo, S. Marco, S. Giovanni). Elementi caratteristici di questa scena sono il manto scarlatto o porpora, la corona di spine, la canna data al Cristo come scettro dai soldati che fingono di adularLo.

DERISIONE. I due principali e diversi momenti della *Derisione,* il Cristo bendato e il Cristo coronato di spine, vengono rappresentati generalmente in un'unica scena.

Vi sono però le due possibilità del Cristo in piedi o seduto. Nel nostro caso il Cristo è seduto e con gli occhi bendati.

FLAGELLAZIONE. Anche questa scena è di antica tradizione e nel corso dei secoli ha assunto schemi compositivi diversi: dai primordi dell'arte cristiana in cui il Cristo era vestito e non legato, con le mani tenute da uno sgherro mentre due lo colpiscono. Nel XII secolo il Cristo è già legato (davanti o dietro) alla colonna e la raffigurazione si arricchisce di una caratterizzazione più realistica e drammatica con un incremento di violenza.

Talvolta la scena si svolge alla presenza di Pilato, ma nella Croce di S. Marta abbiamo uno schema compositivo essenziale: su uno sfondo architettonico sono il Cristo legato davanti alla, colonna e due soli flagellatori.



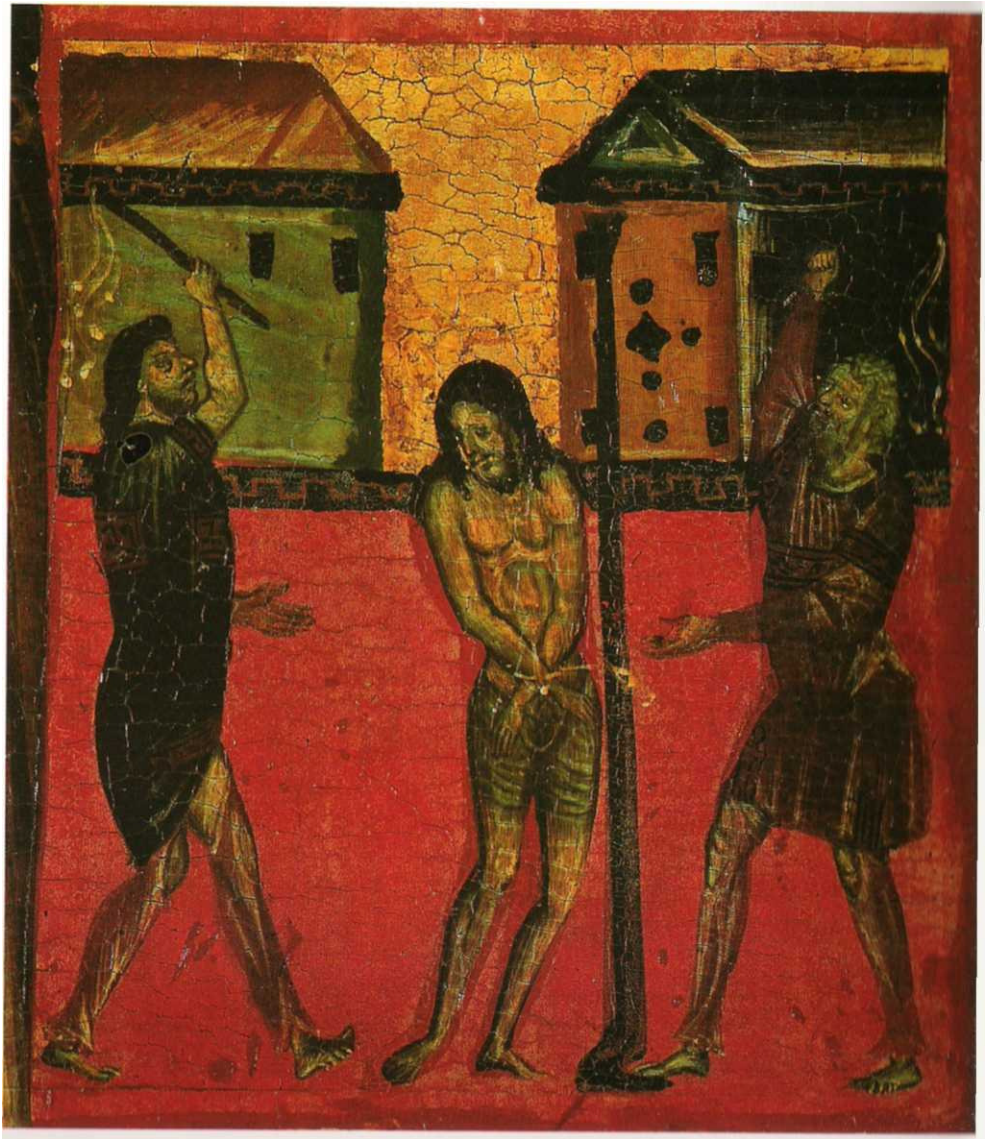
Particolare, *Derisione.*

DEPOSIZIONE DALLA CROCE. La scena, che se -gue la *Crocifissione,* pare originata dall'arte orientale ed è frequentemente raffigurata sulle Croci dipinte, secondo iconografie diverse.

In talune rappresentazioni del IX secolo, il Cristo è ancora legato alla Croce con i piedi e la mano destra, S. Giuseppe d'Arimatea sostiene il Suo corpo mentre Nicodemo schioda la mano; la Vergine e S. Giovanni assistono piangenti. In talaltre del secolo successivo, la rappresentazione si semplifica restringendosi alle tre figure del Cristo morto, S. Giuseppe e Nicodemo.

Più avanti nel tempo, la scena si arricchisce nella distribuzione dei personaggi e nell'intensificazione del sentimento: così ad esempio la Vergine, anziché stare in disparte, si avvicina alla Croce e, prese le mani del Figlio, le bacia e le accarezza, o in altri casi, a causa dell'altezza della Croce, S. Giuseppe si alza su un monticello, uno sgabello ed una scala.

Tralasciando altre molteplici varianti, vediamo che nella Croce di S. Marta la rappresentazione denota una rilevante intensità drammatica ottenuta con l'integrazione fisica e psicologica dei personaggi. Il corpo di Cristo ricade in basso, rovesciandosi, mentre Giuseppe, sulla scala, lo cala giù e Nicodemo, genuflesso, gli schioda i piedi; la Vergine, su uno sgabello, si china sopra il Cristo sorreggendoGli il torace, Giovanni prende la mano sinistra mentre una donna, a sinistra, gli tiene la destra; infine altre due donne sulla destra, assistono alla scena.



Particolare, *Flagellazione*.

VISITA DELLE DONNE (MARIE) AL SEPOLCRO. La scena è strettamente connessa al tema della *Resurrezione di Cristo,* fulcro della Fede cristiana, co-me altri tre momenti: *l'Anastasis,* cioè la *Discesa di Cristo nel Limbo,* la stessa *Resurrezione* e il *Noli me tangere.* Già anticamente raffigurato in un sarcofago e due avori, il momento della *Visita delle Donne al Sepolcro* è, come altri, variamente interpretato.

Le prime diversità si riscontrano già nelle narrazioni degli Evangelisti, riguardo al numero delle Donne: San Matteo ne ricorda due, San Marco tre, San Luca pure tre ma «con altre», infine San Giovanni fa riferimento solo alla Maddalena. Così anche nell'arte, generalmente sono due, più tardi tre, e, raramente, quattro o anche cinque, recanti vasi di unguenti o turiboli, in atteggiamenti di dolore o spavento di fronte alla tomba scoperchiata sulla quale sta seduto un Angelo (San Matteo e San Marco parlano di un Angelo, San Luca e San Giovanni di due). Ma la maggior parte degli artisti predilige la versione di San Matteo, il quale narra la discesa dell'Angelo dal cielo, poi seduto fuori dalla tomba sulla pietra rovesciata. Anche la tomba è variamente raffigurata: dal Sepolcro scavato nella roccia, chiuso da una grande pietra, a un'edicola, fino alla sostituzione con un sarcofago quadrato.

Già intorno al XII, nell'arte italiana il sarcofago è posto all'aperto su uno sfondo paesistico. L'Angelo all'entrata del Sepolcro, poi, è seduto in modi diversi: sulla roccia, o sul blocco di pietra, su un sedile ritagliato o su una pietra piatta; e pure vario è il suo atteggi amento: dapprima con la mano alzata indirizzata verso le Don-

Particolare. *Deposizione della Croce.*

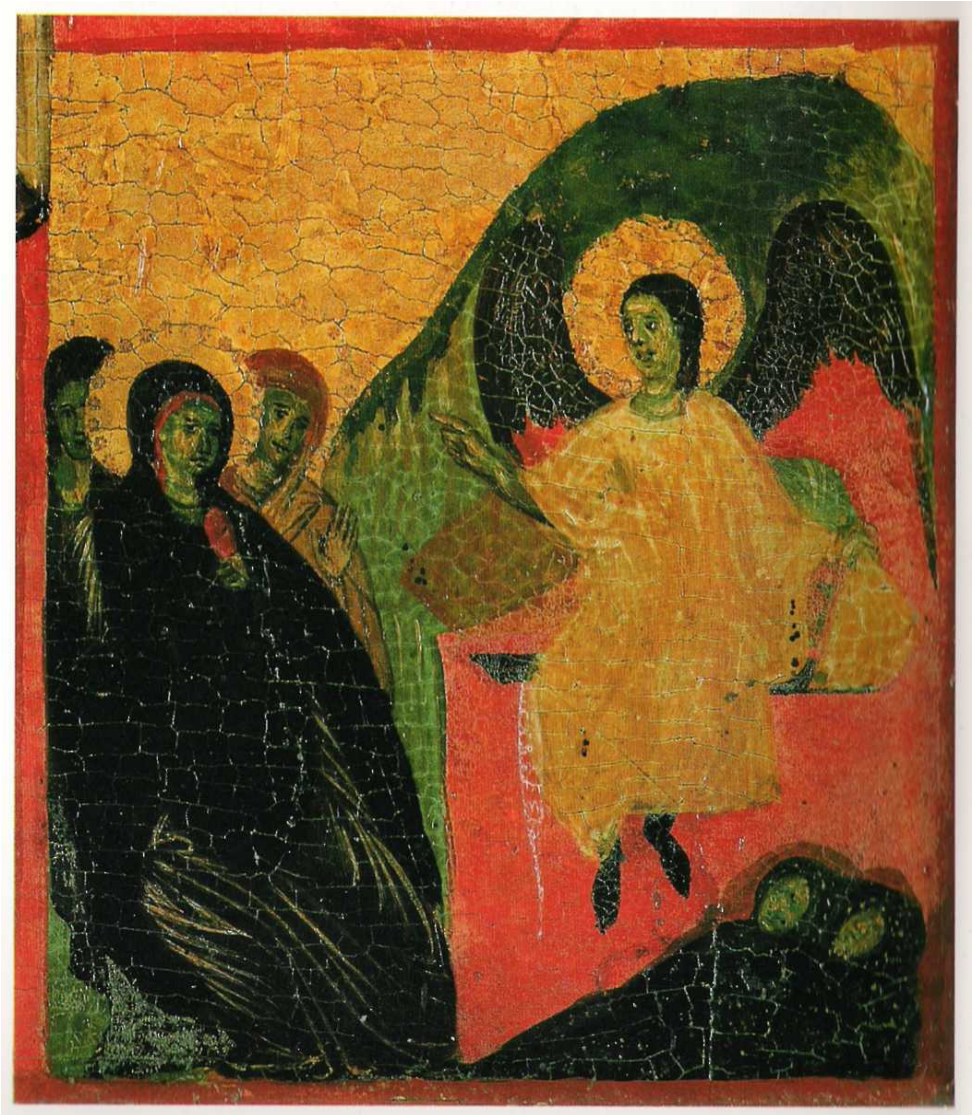
ne o verso l'apertura e il sarcofago o le fasce abbandonate. Infine vi è la presenza delle guardie.

Lo schema compositivo della Croce di S. Marta comprende il sarcofago su uno sfondo paesistico con tre Donne che recano vasi e un Angelo seduto sul bordo del sarcofago, davanti al quale stanno le guardie.

DINIEGO DI PIETRO. Raffigurazione generalmente piuttosto rara, tuttavia è molto frequente nei sarcofagi dell'epoca primitiva cristiana e nelle croci dipinte del XII secolo e degli inizi del XIII. Si tratta della storia della predizione di Cristo a S. Pietro del suo tradimento, su cui concordano tutti i Vangeli, pur differendo nella narrazione dei particolari.

Particolare, *Diniego di Pietro.*

Nel Vangelo di S. Matteo ad esempio (XXVI, 69), troviamo S. Pietro seduto nella corte quando sopraggiun -ge l'ancella dicendo: «Anche tu eri con Gesù il Galileo». Pietro negò davanti a tutti ed uscì fuori, dove è di nuovo accusato da un'altra donna. La scena termina con il canto del gallo ed il pentimento dell'Apostolo. Ma nel Vangelo di S. Marco (XIV, 66), fra gli altri particolari



Particolare, *Visita delle Marie al Sepolcro.*

vi è quello del fuoco nella corte, al quale Pietro si scaldava. Così le rappresentazioni artistiche del *Diniego* riproducono variamente: S. Pietro seduto al fuoco che si riscalda; che entra o esce dalla porta; S. Pietro accusato dalla donna vicino al fuoco, solo o in presenza di altri; dalla portinaia; da un'altra donna; da un uomo o da parecchi uomini.

Nel caso della Croce di S. Marta, S. Pietro seduto al fuoco, si riscalda davanti ad una costruzione architettonica, solo, di fronte alla donna in piedi, dall'altra parte, davanti ad un'altra edicoletta (o porta?). Questo schema compositivo unisce le idee principali delle versioni scritte da S. Matteo, S. Marco e S. Giovanni.

È probabile che la scena del *Diniego di Pietro* sia stata frequentemente raffigurata nelle Croci dipinte duecentesche per lo stretto rapporto intercorrente tra il peccato di S. Pietro e il sacrificio di Cristo.

L'importanza della Croce di S. Marta emerge dalla storiografia artistica sia antica che recente.

Già nel 1792 la considerò il Da Morrona (II, p. 138), ritenendola «dell'età di Giunta» e stilisticamente molto affine alla Croce di quest'ultimo già in S. Maria degli Angeli ad Assisi, mentre più tardi il Grassi (1837, p. 147) e il Nistri (1845, p. 221) ascrivevano genericamente la Croce di S. Marta alla scuola pisana.

Un primo accenno, sia pure erroneo, alla datazione dell'opera si ha con Crowe e Cavalcaselle (1886, I, pp. 247-248), per i quali si trattava di «uno tra i dipinti più antichi», ascrivibile all'XI secolo per affinità con il Crocifisso di S. Angelo in Formis (Capua). Di una data più tarda, ossia, della seconda meta del XIII secolo, parla, in

Particolare, *Cristo Benedicente.*

vece il Van Marle (1923,1, p. 292), riscontrandovi «una tecnica raffinata» propria di un autore sensibilmente influenzato dall'arte bizantina. Con il Toesca (1927, II, p. 1054, n. 49) si affaccia per la prima volta il riconoscimento di un'interazione di elementi pisani ed altri più propriamente fiorentini, cimabueschi; non a caso egli tratta della Croce di S. Marta insieme con i maestri riconducibili entro l'orbita di Cimabue, tra cui Manfredino d'Alberto da Pistoia.

A supporto di una collocazione del dipinto entro la fine del Duecento, egli richiamava l'attenzione sulla fattura pittorica «a impasto profondo di colori» e riscontrava analogie col Crocifisso del tabernacolo in S. Miniato al Monte (Firenze).

In merito ai rapporti dell'autore della Croce di S. Marta con la tradizione figurativa pisana si esprime la Vavalà (1929, pp. 606-609), la quale, mentre nella scel-ta dei soggetti e nella tecnica pittorica delle storie ravvisava riscontri con la maniera di Enrico di Tedice (in particolare con la Croce nella Chiesa di S. Giovanni alla Vena — Vico Pisano —), dall'altra ribadiva le affinità, già avvistate dal Da Morrona, con il caposcuola pisano Giunta, integrate da un tono di «calma dolcezza», a suo avviso desunto dall'arte lucchese berlinghieriana.

Sull'importanza, per l'autore della Croce di S. Marta, della pittura di Cimabue, o comunque della maniera cimabuesca, insistettero il Garrison (1949, p. 201, n. 523) ed il Carli (1958, p. 63).

Il primo vide rapporti con la Croce nel Duomo di Pistoia, di Salerno di Coppo e Coppo di Marcovaldo, datata nel 1274, e con la prima maniera di Cimabue; il

secondo, ravvisando nella Croce di S. Marta «il ricordo dei ripetuti soggiorni di Cimabue a Pisa», ed analogie «con la tradizione lucchese e protopisana», ribadì la datazione entro la fine del Duecento, già avanzata dal Toesca.

La tesi dell'interazione di fatture tipicamente fiorentine (Salerno di Coppo e Coppo di Marcovaldo) con la composizione di base pisana (con spunti da Enrico di Tedice) trova consensi anche in tempi più recenti con la Derbes (1980, p. 39). Sui legami tra l'autore della Croce di S. Marta con la tradizione figurativa pisana, torna inve-ce Bellosi (1985, p. 3, nota 16). Egli individua nel «colore fondo, a macchia, sul quale si rialzano graficamente le luci come fili di un tessuto», una caratterizzazione stilistica analoga a quella di alcune miniature *dell'Exultet* II nel Museo dell'Opera del Duomo (già III, nel Museo Nazionale) a Pisa. Con l'occasione, lo studioso ritrova la mano del **«Maestro della Croce di S. Marta»** in altre opere pisane databili entro la seconda metà del Duecento, quali la *Madonna col Bambino a mezzo busto* nel Museo Nazionale a Pisa (n. 20), proveniente dalla Chiesa di S. Giovanni dei Cavalieri, la *Croce* nella Chiesa dei S.S. Ippolito e Cassiano a Riglione (Pisa). Dall'indagine condotta da Bellosi, la Croce di S. Marta si colloca parallelamente al tipo di cultura figurativa locale che vede protagonista il cosiddetto «Maestro di S. Martino» (autore di due note tavole conservate nel Museo Nazionale a Pisa: una *Madonna col Bambino e storie* e una S. *Anna con la Madonna Bambina).*

Su queste indubbie basi pisane ci pare tuttavia di poter individuare, con il Marques (1987, pp. 211-295), qual-

che riflesso ancora una volta di matrice fiorentina, con preciso riferimento al «Maestro di S. Gaggio», come paiono suggerire alcune rispondenze tra le storiette laterali della Croce di S. Marta ed alcune opere attribuite per l'appunto al «Maestro di S. Gaggio», tra cui: le *Storie diS. Caterina d'Alessandria,* affrescate nella Cappella di S. Giacomo a Castelpulci (Firenze), una tavola con il *Calvario* di ubicazione ignota, o di un'altra con il *Seppellimento di Cristo* nella Putnam Foundation a S. Diego (California). Dell'importanza per l'autore della Croce di S. Marta, della cultura figurativa fiorentina della seconda metà del Duecento, ci pare di trovare ulteriori testimonianze nella pittura di un altro artista fiorentino, di chiara impostazione cimabuesca, quale Corso di Buono.

Le figure di formato più grande come il *Cristo crocifisso* al centro della Croce di S. Marta, o la *Maria* ed il *S. Giovanni* nei terminali, richiamano da vicino gli affreschi con *Storie di S. Giovanni Evangelista* nella ex Chiesa omonima, ora di S. Lorenzo, a Montelupo Fiorentino, firmati da Corso e datati 1284, oppure la *Madonna della Misericordia* nella Chiesa di S. Lorenzo a Signa, supposta opera di Corso databile sullo scorcio del Duecento. Non mancano rimandi più diretti, da parte del -l'autore della Croce di S. Marta, allo stesso Cimabue, nell'integrazione di colori «plastici» con altri «di pura macchia», o in certe caratterizzazioni formali dei panneggi e delle fisionomie. A questo proposito, oltre ad alcuni passi degli affreschi nel transetto della Basilica Superiore ad Assisi, ci sembrano significativi anche quattro piccoli dipinti su tavola con *Storie di Cristo,* attribuiti

a Cimabue, resti di un paliotto smembrato: *l'Ultima Cena,* New Orleans, Isaac Delgado Museum (già New York, Collezione Kress); il *Giudizio Finale,* Milano, Collezione privata; la *Cattura di Cristo,* Portland, Oregon, Collezione Kress, Portland Art Museum; la *Natività,* Firenze, Collezione Longhi.

Ulteriori contatti con la cultura figurativa fiorenti-na potranno infine ricercarsi nell'opera di un'altra personalità artistica vicina allo stesso Cimabue e già importante riferimento per lo stesso Corso di Buono, quale il «Maestro della Maddalena».

Come si può notare, si tratta di ascendenti culturali per lo più riconducibili entro lo scorcio del Duecento, o, se vogliamo, più precisamente, entro il decennio 1280 -'90, periodo di probabile esecuzione della Croce di S. Marta. Se, in mancanza di documenti, l'autore della nostra Croce non può essere biograficamente identificato, l'anonimato non ci consente di sminuire l'importante testimonianza figurativa che egli rappresenta in seno alla storia della pittura duecentesca pisana, testimonianza di recupero delle antiche tradizioni locali de-gli inizi del XIII secolo, nonché di apertura verso nuove sollecitazioni, mosse dall'ambito fiorentino cimabuesco.