



1 Niccolò di Pietro Gerini, S. Andrea esorcizza i demoni di Nicea. Santa Barbara (Cal.), Museum of Art.

UNA RARA SCENA DELLA LEGGENDA DI S. ANDREA DI NICCOLÒ DI PIETRO GERINI

di Fabio Bisogni

I cicli o le scene isolate rappresentanti fatti della leggenda di S. Andrea non sono poi molto numerosi nella pittura italiana fino a tutto il Quattrocento. Non dico la presenza di questo Santo nei cicli cristologici o anche in alcune scene della vita della Vergine, cioè in tutte quelle scene che hanno come fonte i Vangeli, sia quelli ritenuti autentici che gli apocrifi, poiché in questi casi, a cominciare dal ciclo cristologico dei mosaici di S. Apollinare Nuovo a Ravenna, la presenza del Santo è costante e persino il suo tipo fisico, come quello di S. Pietro, facilmente riconoscibile e fissato per i secoli.

Eppure un catalogo di miracoli strabilianti era già stato compilato in lingua latina fin dal VI secolo ad opera di Gregorio di Tours¹ ed avrebbe potuto accendere il culto popolare molto più di quanto non sia poi avvenuto; ma questo sembra destino comune a tutti gli Apostoli se si eccettua in parte S. Pietro per ovvie ragioni e soprattutto S. Giacomo Maggiore per la celebrità e la costanza taumaturgica del santuario di Compostella.

Ai cicli ed alle scene con fatti di S. Andrea pubblicati dal Kaftal nei suoi primi due volumi — e dunque nella pittura toscana e dell'Italia centro-meridionale — non molto si può aggiungere

¹ Gregorio di Tours, *Liber de miraculis beati Andreae Apostoli*. Cfr. l'edizione critica di *Max Bonnet* in: *Monumenta Germaniae Historica. Scriptores Rerum Merovingicarum*, vol. I, Hannover 1885, pp. 826-846.



2 Bertolino dei Grossi (?), S. Andrea esorcizza i demoni di Nicea. Parma, Cattedrale, Cappella Valeri.

per la pittura dell'Italia del Nord, cioè al di sopra dell'Appennino tosco-emiliano.² I cicli pittorici dedicati al Santo sono tutti quattrocenteschi e anche con delle varianti iconografiche, e quindi diversificazioni di fonti letterarie, assai interessanti.³ Il ciclo di gran lunga più vasto — e non solo per quell'ambito geografico ma anche nella pittura italiana fino alla fine del Quattrocento — è quello ad affresco nella Cappella Valeri della cattedrale di Parma attribuito tradizionalmente a Bertolino dei Grossi. Tale ciclo segue alla lettera la *Legenda Aurea*⁴, illustrando gli episodi in essa contenuti. Tra di essi è un miracolo che sinora conoscevo illustrato solo qui (fig. 2). Si tratta dell'esorcismo dei sette diavoli che uccidevano i viandanti nelle vicinanze della città di Nicea e che appaiono in forma di cani ed al comando dell'apostolo *evanuerunt*. È interessante notare come sia mutata la redazione della leggenda nel passaggio da Gregorio di Tours a Jacopo da Voragine e come sia stata poi interpretata dal pittore della Cappella Valeri. Gregorio di Tours dice infatti che questi diavoli *lapidabant* i viandanti, mentre la *Legenda Aurea* riporta semplicemente *occidebant*, ma poiché essi appaiono visibilmente in forma di cani il pittore li ha rappresentati come tali e azzannanti.

² Solo quattro sono i cicli per ora conosciuti in quell'ambito geografico e cioè: Il ciclo ad affresco nella Cappella Valeri della Cattedrale di Parma, attribuito a Bertolino dei Grossi; il ciclo in pannelli di predella di Michele di Matteo; di questi pannelli l'unico conosciuto è quello del Museo di Autun, altri due pannelli si trovano in collezione privata (gentile comunicazione del Prof. Zeri); il ciclo di Carlo Braccesco ricostruito dal Longhi; infine il ciclo degli affreschi del tardo '400 in S. Andrea a Vittorio Veneto.

³ Nel ciclo di Parma il Santo è sopra una croce capovolta, come quella di S. Pietro, e la fonte di questa interpretazione del martirio del Santo è nel *Martyrologium metricum Ecclesiae Graecae* (= *Patrologia Graeca*, vol. II, col. 1194). Nel ciclo di Carlo Braccesco il Santo è crocifisso su un albero, secondo una tradizione anch'essa greca (*Patrologia Graeca*, vol. II, col. 1198).

⁴ Jacobus a Voragine, *Legenda Aurea*, ed. critica di J. G. Theodor Graesse, Lipsia 1890, pp. 12-22.



3 Niccolò di Pietro Gerini, particolare del dipinto fig. 1.

Lo stesso tipo di interpretazione è in un pannello (figg. 1, 3, 4), praticamente inedito e che si trova ora al Museo di Santa Barbara in California. Nel materiale fotografico della Villa I Tatti la foto del pannello, inviata nel 1958, si trova giustamente nell'inserto relativo a Niccolò di Pietro Gerini.⁵ Qui l'accento è soprattutto sull'intervento liberatore del Santo e gli snelli cani alati traducono l'*evanuerunt* del testo letterario. È assai probabile che questo pannello facesse parte di una predella con fatti della vita del Santo, considerando anche la rarità della rappresentazione e l'episodio piuttosto marginale nell'insieme della leggenda.

⁵ Il dipinto è stato riprodotto nella *Gazette des B.-A.*, VI^e ser. 69, 1967 (nel supplemento „La Chronique des Arts“, Febbraio 1967, p. 62, n. 236) e indicato come di artista anonimo fiorentino del XIV secolo. L'acquisto era dono della Signora Wolcott Tuckerman. Le misure sono di cm. 22,4 × 41,7 (inches 8³/₄ × 16¹/₈). Devo alla cortesia del Signor *Rodger C. Burns*, del Museo di Santa Barbara, l'informazione che il pannello è stato attribuito al Gerini, con comunicazione epistolare, da *Berenson* e da *Federico Zeri*.



4 Niccolò di Pietro Gerini, particolare del dipinto fig. 1.

In quanto alla posizione di questo pannello nella produzione di Niccolò di Pietro Gerini, appare subito chiaro che la qualità del dipinto è eccezionalmente alta per questo pittore, come la qualità e la quantità delle idee pittoriche e spaziali. Anzitutto il pittore si mostra qui ormai svincolato dall'influenza gaddesca, mentre rimangono ancora quei dati di origine orcagnesca — la greve impostazione delle figure e la densità pittorica delle fisionomie — che d'altra parte sono una costante stilistica nella produzione dell'artista. Solo che questa costante gravità è qui felicemente spezzata per opera di evidenti influenze più moderne e per una possibilità di moltiplicazione dello spazio che non ha confronti in tutta l'opera conosciuta del pittore. Infatti lo straordinario gioco lineare dei due morti sulla sinistra — che ricordano Jacopino di Francesco —, lo scatto del cane che fugge nella tana e quello degli altri tre che s'involano e il tono così cordialmente descrittivo della folla e dell'evento in generale, rimandano all'influenza o meglio all'esempio di Spinello Aretino, naturalmente dopo l'esperienza pisana. Voglio dire che è assai probabile che Niccolò abbia rimeditato le sue dirette conoscenze del Maestro del Trionfo della



5 Spinello Aretino, Adorazione dei Re Magi. Parma, Galleria Nazionale.

Morte alla luce dell'influenza che quegli affreschi ebbero su Spinello.⁶ A cos'altro riferire infatti la moltiplicazione dello spazio e gli scatti della linea nel pannello del Gerini se non ad un'opera come l'Adorazione dei Magi della Galleria di Parma di Spinello (fig. 5)? Si noti come il Re Mago al centro, nel voltare le spalle al suo collega divida in due parti la scena così come fa S. Andrea al centro, voltando le spalle al suo discepolo, e come lo scarto delle spalle del S. Giuseppe abbia la stessa funzione di aggiungere un altro piano, come il cittadino di Nicea che si appresta a rientrare in città (e volta le spalle all'amico né più né meno che il S. Giuseppe alla Madonna); nella parte sinistra del pannello di Spinello il contrappunto tra la lunga linea del cavallo in primo piano e lo scarto del servitore di spalle è un esperimento simile a quello realizzato tra la linea calma del morto e lo scatto nervoso del cane diabolico nel pannello del Gerini. Naturalmente non voglio affatto sostenere una dipendenza alla lettera tra questi due pannelli — oltretutto altri probanti confronti si potrebbero fare con le Storie di S. Eufisio di Spinello a Pisa — mi basta di aver indicato a quale tipo di soluzioni abbia guardato il Gerini e dietro quali riflessioni abbia sciolto la sua gravità abituale. Senza contare che la disarticolazione della linea ed il modo di colorire a chiazze cangianti in questa storia di S. Andrea hanno un preciso riferimento all'influenza di Lorenzo Monaco.

Detto questo non sarà difficile dare una situazione cronologica a questo pannello. L'esperienza pisana del Gerini è del 1392, nel politico dell'Accademia del 1401, nella parte che gli spetta, la gravità orcalesca è ancora di più alleggerita dall'influenza di Lorenzo Monaco; tra queste due date l'opera alla quale il pannello si avvicina di più è forse l'affresco con la Resurrezione della Sacrestia di Santa Croce, che già l'Offner⁷ poneva tra quelle due date, verso la fine del secolo: è vero che in quell'affresco c'è ancora una grandiosità un po' statica, ma si pensi alla diversa funzione e destinazione delle due opere e si noti come il soldato dormiente della Resurrezione si abbandoni al sonno nel medesimo modo che il personaggio della storia di S. Andrea alla morte e come le figure e le storie delle fasce di contorno agli affreschi di S. Croce, siano esse o no del Gerini, siano ricche di linee scattanti e di spregiudicatezza narrativa né più né meno che nel nostro pannello. Esso dovrebbe dunque collocarsi entro l'ultimo quinquennio del secolo.

⁶ Tali influenze sono state opportunamente illustrate da Luciano Bellosi, *Da Spinello Aretino a Lorenzo Monaco*, in: *Paragone* 16, 1965, n. 187, pp. 18-43.

⁷ *Richard Offner*, *Studies in Florentine Painting. The Fourteenth Century*, New York 1927, pp. 83-95.

ZUSAMMENFASSUNG

Die Austreibung von sieben Teufeln, die in Gestalt von Hunden die Wanderer in der Umgebung von Nicäa anfielen und töteten, war in den Zyklen der Andreaslegende, die die italienische Quattrocentomalerei geschaffen hat, bisher nur aus einem Beispiel bekannt: sie ist in dem Bertolino dei Grossi zugeschriebenen Freskenzyklus in der Cappella Valeri des Domes von Parma dargestellt (Abb. 2). In einem Tafelbild des Museums von Santa Barbara in Kalifornien, das Niccolò di Pietro Gerini zuzuschreiben ist, findet sich nun ein zweites, früheres Beispiel einer Darstellung dieses Heiligenwunders (Abb. 1, 3 und 4).

Im Werk des Niccolò di Pietro Gerini kann die Tafel gegen das letzte Jahrfünft des Trecento angesetzt werden, denn der Maler zeigt sich hier schon frei vom gaddesken Einfluss, und seine gewohnte Schwerfälligkeit ist unter dem Vorbild des Spinello Aretino geschwunden. Dagegen verraten die Art der Linienführung und die Verwendung changierender Farbflecken den Einfluss Lorenzo Monacos. Das Tafelbild stellt sich dem Fresko der Auferstehung in der Sakristei von S. Croce zur Seite, das schon Offner in das Ende des 14. Jahrhunderts datiert hatte.

Provenienza delle fotografie:

Museum of Art, Santa Barbara (Cal.): figg. 1, 3, 4. - Autore: fig. 2. - Galleria Nazionale, Parma: fig. 5.