Università degli Studi di Firenze

DOTTORATO DI RICERCA IN
"*Storia dell'Arte*"

CICLO XXV

COORDINATORE Prof. Antonio Pinelli

Affreschi agiografici iconico-narrativi in Toscana (1320-1490)
'In ipso pariete expressere memoriam
quorumdam miraculorum'

Settore Scientifico Disciplinare L-ART/01

Dottorando

Dott.ssa Nicoletta Matteuzzi

Tutori

Prof.ssa Sonia Chiodo
Prof. Andrea De Marchi

Anni 2010/2012

al passato

INDICE

VOL. I

PREMESSA……5

SEZIONE I – INTRODUZIONE……10

PITTURA AGIOGRAFICA IN TOSCANA FRA XIII E XV SECOLO: DALLA PALA D'ALTARE ALLA PITTURA MURALE……11
Le premesse duecentesche……11
Il Trecento e la comparsa degli affreschi agiografici iconico-narrativi……16

GLI AFFRESCHI AGIOGRAFICI ICONICO-NARRATIVI IN TOSCANA: FORME E DIFFUSIONE……23
Firenze……23
Prato……25
Pistoia……26
Siena e Grosseto……27
Arezzo……29

PROPOSTE PER L'ORIGINE E LA FUNZIONE DEGLI AFFRESCHI AGIOGRAFICI ICONICO-NARRATIVI TOSCANI……32

ANNOTAZIONI……37

SEZIONE II - CORPUS DEGLI AFFRESCHI AGIOGRAFICI ICONICO-NARRATIVI TOSCANI……43

FIRENZE……44
Scheda 1. Maestro di Figline, *Sant'Onofrio* (Firenze, Sant'Ambrogio)……45
Scheda 2. Pittore fiorentino della metà del XIV secolo, *Sant'Onofrio* (Scandicci, Santa Maria a Soffiano)……53
Scheda 3. Bottega dell'Orcagna, *Sant'Onofrio* (Firenze, Santa Maria Maggiore)……60
Scheda 4. Nardo di Cione (?), *Sant'Antonio Abate* (Firenze, Santa Maria nella Badia Fiorentina)……66
Scheda 5. Pittore fiorentino della seconda metà del XIV secolo, *Sant'Agostino* (Firenze, Santa Maria nella Badia Fiorentina)……72
Scheda 6. Pietro Nelli, *Santa Caterina d'Alessandria* (Bagno a Ripoli, Santa Caterina all'Antella)……75
Scheda 7. Pietro Nelli, *Sant'Antonio Abate* (Bagno a Ripoli, Santa Caterina all'Antella)……75

Scheda 8. Maestro di Barberino (?), *San Biagio* (Figline Valdarno, San Francesco)……...80
Scheda 9. Pittore fiorentino (ambito di Niccolò di Tommaso?), *Sant'Antonio Abate* (Firenze, convento della SS. Annunziata)……...83
Scheda 10. Pietro Nelli, *San Marco* (Firenze, San Marco)……88
Scheda 11. Jacopo da Firenze, *San Vito* (Firenze, Santi Vito e Modesto a Bellosguardo)……..95
Scheda 12. Cenni di Francesco, *Santa Apollonia* (Firenze, ex-convento di Santa Apollonia)……100
Scheda 13. Cenni di Francesco, *San Lorenzo* (Firenze, ex-convento di Santa Apollonia)……..107
Scheda 14. Pittore fiorentino di fine XIV-inizio XV secolo, *Sant'Antonio Abate* (Scandicci, Santa Maria a Soffiano)……110
Scheda 15. Bicci di Lorenzo, *San Francesco d'Assisi* (Bagno a Ripoli, San Lorenzo a Vicchio di Rimaggio)……...114
Scheda 16. Bicci di Lorenzo, *Santa Margherita d'Antiochia* (Firenze, ex-convento di Sant'Onofrio di Fuligno)……..119
Scheda 17. Mariotto di Cristofano (?), *Santa Chiara d'Assisi* (San Casciano Val di Pesa, Museo, da Sant'Andrea a Luiano)…….124
Scheda 18. Mariotto di Cristofano (?), *San Nicola di Bari* (San Casciano Val di Pesa, Sant'Andrea in Percussina)……...129
Scheda 19. Pier Francesco Fiorentino, *Sant'Eustachio* (Firenze, Villa Corsini di Castello, depositi, da San Jacopo tra' Fossi a Firenze)…….137

PRATO……..145
Scheda 20. Pietro di Miniato, *Sant'Antonio Abate* (Prato, San Bartolomeo in via Cava)……...146
Scheda 21. Pietro di Miniato (?), *Sant'Antonio Abate* (Prato, San Jacopo)…….153
Scheda 22. Pittore fiorentino (ambito di Pietro di Miniato?), *San Nicola di Bari* (Prato, Santa Cristina a Pimonte)……..155
Scheda 23. Antonio di Miniato (?), *Sant'Antonio Abate* (Prato, convento di San Francesco)……..161

PISTOIA……165
Scheda 24. Pittore pistoiese del 1363, *Assunzione della Vergine con San Tommaso che riceve la Cintola e Storie di Eva e di Maria* (Pistoia, San Lorenzo)……...166
Scheda 25. Pittore pistoiese del 1363 (?), *Sant'Agostino (?)* (Pistoia, San Lorenzo)…….175
Scheda 26. Pittore pistoiese del 1363 (?), *Santa Caterina d'Alessandria* (Pistoia, San Lorenzo)……...177
Scheda 27. Pittore pistoiese del settimo-ottavo decennio del XIV secolo, *Santa Margherita d'Antiochia (?)* (Pistoia, San Lorenzo)……182
Scheda 28. Maestro della Cappella Bracciolini (?), *San Cristoforo* (Pistoia, San Lorenzo)…….184

GROSSETO……189
Scheda 29. Pittore senese della metà del XIV secolo, *San Nicola da Tolentino* (Massa Marittima, San Pietro all'Orto)…….190

SIENA……197
Scheda 30. Ambito di Jacopo di Mino del Pellicciaio, *San Nicola da Tolentino* (Montalcino, Sant'Agostino)…….198
Scheda 31. Pittore senese del sesto decennio del XIV secolo, *Beato Gerardo da Valenza* (Monticchiello, Santi Leonardo e Cristoforo)…….206
Scheda 32. Seguace di Jacopo di Mino del Pellicciaio, *Beato Gerardo da Valenza* (Asciano, San Lorenzo nel convento di San Francesco)….212
Scheda 33. Seguace di Bartolo di Fredi, *Sant'Antonio Abate* (Montalcino, Sant'Agostino)……..216
Scheda 34. Jusafa di Filippo Mei (?), *Sant'Antonio Abate* (Asciano, San Lorenzo nel convento di San Francesco)……..224
Scheda 35. Pittore toscano dell'inizio del XV secolo, *Sant'Antonio Abate* (Montepulciano, San Giovanni in Poggiolo)…….228
Scheda 36. Seguace di Matteo di Giovanni, *San Bernardino da Siena* (Piancastagnaio, San Francesco nel convento di San Bartolomeo)..231
Scheda 37. Guidoccio Cozzarelli, *Beata Aldobrandesca Ponzi* (Siena, Pinacoteca Nazionale, da Santa Petronilla degli Umiliati)……...237

AREZZO……243
Scheda 38. Gregorio e Donato d'Arezzo, *Madonna col Bambino con Storie di Anna e Gioacchino e di San Giuliano* (Arezzo, Duomo)……. 244
Scheda 39. Andrea di Nerio, *Madonna col Bambino con Storie dei Santi Cristoforo e Giacomo Maggiore* (Arezzo, Duomo)…….250
Scheda 40. Pittore toscano del settimo-ottavo decennio del XIV secolo, *Santa Monaca* (Terranuova Bracciolini, Santa Maria in Campo Arsiccio a Campogialli)……255
Scheda 41. Spinello Aretino, *Madonna col Bambino con Storie di San Cristoforo* (Arezzo, San Domenico)……..258
Scheda 42. Spinello Aretino, *Santi Filippo e Giacomo Minore* (Arezzo, San Domenico)…….262
Scheda 43. Pittore senese della fine del XIV secolo, *San Martino* (Lucignano, San Francesco)……..266
Scheda 44. Pittore aretino dell'inizio del XV secolo, *San Biagio* (Castelfranco di Sopra, San Salvatore nella Badia di Soffena)…….271
Scheda 45. Bicci di Lorenzo, *San Giovanni Gualberto* (Castelfranco di Sopra, San Salvatore nella Badia di Soffena)……276
Scheda 46. Ambito di Spinello Aretino, *San Lorenzo* (Monte San Savino, Sant'Agostino)……..283
Scheda 47. Giovanni d'Agnolo di Balduccio, *San Giovanni Evangelista* (Monte San Savino, Sant'Agostino)……..290
Scheda 48. Giovanni di ser Giovanni detto lo Scheggia, *Sant'Antonio Abate* (San Giovanni Valdarno, San Lorenzo)…….293

Scheda 49. Bartolomeo della Gatta, *Santa Caterina da Siena* (Cortona, San Domenico)…….299
Scheda 50. Lorentino d'Andrea, *Sant'Antonio da Padova* (Arezzo, San Francesco)……..303
Scheda 51. Fra' Mariano di Giovanni, *Sant'Antonio Abate* (Arezzo, San Pier Piccolo)……..308

OPERE PERDUTE……..312
Scheda 52. Pittori lucchesi, *Beato Gerardo da Valenza* (già Lucca, San Francesco)……..313
Scheda 53. Spinello Aretino, *Sant'Antonio Abate* (già Arezzo, Sant'Antonio Abate)……315
Scheda 54. Bicci di Lorenzo, Bonaiuto di Giovanni, Stefano d'Antonio, *San Giovanni Battista* (Firenze, monastero di San Salvatore a Camaldoli)……..316

SEZIONE III - TRE CASI ESEMPLARI……317

RIFLESSIONI SUL CULTO DI SANT'ONOFRIO A FIRENZE NEL XIV SECOLO……318
Fonti letterarie per le storie di Sant'Onofrio e San Pafnuzio……...318
Ulteriori testimonianze pittoriche di Sant'Onofrio a Firenze……..320
Tintori ed eremiti. Luoghi fiorentini dedicati a Sant'Onofrio……..325

GLI AFFRESCHI TRECENTESCHI NEL CONVENTO DI SANTA APOLLONIA A FIRENZE……329
Storia del monastero (dalla fondazione all'inizio del XV secolo)……329
L'oratorio e i suoi affreschi……..334
La prima fase decorativa……..336
Gli affreschi di Cenni di Francesco: lettura iconografica……339
Ipotesi sulla destinazione originaria e un documento inedito……..347

GLI AFFRESCHI TRECENTESCHI DELLA CHIESA DI SAN LORENZO A PISTOIA…352
Storia dell'edificio……352
Gli affreschi trecenteschi…….360

SEZIONE IV – APPARATI……...380
REGESTO DOCUMENTARIO……..381
TAVOLA DELLE ABBREVIAZIONI……..403
BIBLIOGRAFIA…….404

VOL. II
SEZIONE V – IMMAGINI
FIGG. 1-709

PREMESSA

Il titolo di questa ricerca prende spunto dall'esplicito riferimento ad un affresco agiografico iconico-narrativo individuato nelle fonti e nei documenti consultati per la realizzazione di questo lavoro. Si tratta di un passo tratto dalla *Vita* della beata senese Aldobrandesca Ponzi scritta all'inizio del Cinquecento da un autore ancora senza nome in cui si rammenta la decisione di decorare il nuovo sepolcro della Beata con un affresco che attraverso la raffigurazione di alcuni miracoli tramandasse la memoria delle sue virtù[1]. L'opera è la più recente tra quelle collazionate ed è tuttora esistente, ancorché mutila, presso la Pinacoteca Nazionale di Siena (*Scheda 37*). Un altro passo relativo ad un affresco con scene narrative si trova nella *Legenda* del Beato Gerardo da Valenza scritta da fra' Bartolomeo degli Albizi nel 1347, in riferimento ad un'opera dedicata al beato nella chiesa di San Francesco a Lucca nel 1346, purtroppo perduta (*Scheda 52*): "…misit ad expensas suas Pisas duos pictores, qui, forma accepta de figura Sancti Gerardi et de ipsius informati miraculis, reversi Lucam, ipsum in ecclesiam Fratrum Minorum pinxerunt solemniter, ipsam imaginem sexdecim miraculis de patratis per eum mirabiliter accingentes"[2].

Questa ricerca riguarda una specifica tipologia di pitture murali: quelle cioè dedicate alla raffigurazione di un santo in posa stante, o più raramente in trono, affiancato da un numero variabile di episodi della sua vita, secondo uno schema che richiama le tavole agiografiche due e trecentesche ed effettivamente ne deriva. Tuttavia il rapporto tra affreschi e tavole che questa ricerca, tra le altre cose, si è prefissa di indagare, si è rivelato meno stringente di quanto inizialmente supposto, poiché i primi acquisiscono fin dalle loro più antiche attestazioni caratteristiche peculiari e il ricorso ai modelli offerti dalle seconde è piuttosto modesto.

Sono state accolte nel *corpus* anche le opere in cui le scene narrative sono disposte su un solo lato e quelle, liminali rispetto alla categoria principale, che prevedono la presenza di una sola storia su ciascun lato. Sono state invece espunte le pitture in cui le storie trovano posto in basso, in una sorta di predella, perché corrispondenti ad un modello di riferimento che, semplificando, può essere individuato nella "pala da pilastro", diverso dalla tavola agiografica propriamente intesa.

Nel testo che segue ci si riferisce alle opere classificate come "affreschi agiografici iconico-narrativi", dove il primo termine richiama la presenza dell'immagine del santo al centro, mentre il secondo quella delle storie laterali. D'altra parte, per brevità, nel testo potrà essere usata anche la forma "affreschi agiografico-narrativi" o anche solo "affreschi agiografici", laddove sia chiaro che non ci si stia riferendo a cicli estesi alle pareti di una chiesa o di una cappella, essi stessi, propriamente, agiografici. Il termine "affresco" viene usato, per comodità, per indicare genericamente le opere del *corpus*, sebbene un numero minimo di esse non risulti realizzato a buon fresco. Del resto, nelle relative schede si specificano i casi in cui si tratti di pitture murali a secco.

I limiti cronologici della ricerca sono dettati dalle stesse opere raccolte, di cui si

---

[1] *La Vita di beata Aldobrandesca di casa Pontii da Siena*, Siena 1529; questa *Vita* è riportata negli *Acta Sanctorum* (AA.SS.), *Apriliis III*, Antverpiae 1675, pp. 466-472 (la citazione è a p. 471).

[2] M. BACCI, *Le Bienheureux Gérard de Valenza, O.F.M.: images et croyances dans la Toscane du XIVe siècle*, in "Revue Mabillon", XII, 2001, 73, p. 104 nota 28.

segue lo sviluppo dalle loro prime attestazioni verso l'inizio del terzo decennio del XIV secolo, fino al loro esito estremo verso il 1490 con la citata decorazione della tomba della Beata Aldobrandesca. È appena il caso di precisare che una ricerca del genere si basa necessariamente sulle opere superstiti, pur tenendo costantemente conto della possibile, anzi probabile, perdita di alcuni esemplari e non potendo perciò escludere a priori l'esistenza di altri esempi al di là dei limiti cronologici individuati.

La ricerca sistematica degli affreschi agiografici iconico-narrativi si è avvalsa, oltre che delle non numerose citazioni di queste opere in testi editi, del supporto offerto dagli Archivi Fotografici e dai Centri di Documentazione delle Soprintendenze toscane, ma anche dell'ampia raccolta della Fototeca del Kunsthistorisches Institut di Firenze. Il risultato dell'indagine ha mostrato che questo genere di opere è diffuso quasi esclusivamente nella Toscana centro-orientale, in una zona che comprende Pistoia, Prato, Firenze, Arezzo e Siena. A parte l'affresco di *San Nicola da Tolentino* localizzato a Massa Marittima (*Scheda 29*), centro del resto gravitante su Siena fin dalla seconda metà del Duecento, e il perduto affresco del *Beato Gerardo da Valenza* a Lucca (*Scheda 52*), la Toscana occidentale risulta, allo stato attuale delle conoscenze, sprovvista di affreschi agiografici iconico-narrativi, nonostante quest'area abbia conosciuto nel XIII secolo un'ampia diffusione delle tavole agiografiche[3] **[FIG. 1]**.

Il materiale raccolto è stato suddiviso in base alle attuali Province della Toscana: Firenze, Prato, Pistoia, Grosseto, Siena, Arezzo. All'interno di ciascun insieme, comprendente le opere localizzate nei centri cittadini e nei rispettivi contadi, le opere sono presentate secondo un criterio cronologico. Era stata accarezzata inizialmente l'ipotesi di utilizzare come criterio di partizione l'antica divisione territoriale per Diocesi, ma il progetto è stato abbandonato in favore delle Province perché le aree geografiche da esse circoscritte risultavano più funzionali all'individuazione delle diverse peculiarità stilistiche e formali dei vari gruppi di opere secondo l'influenza fiorentina, senese, aretina e, marginalmente, pistoiese.

In virtù della particolarità delle opere trattate è stata dedicata notevole attenzione ai possibili riferimenti letterari per le narrazioni figurate, anche allo scopo di individuare, dove possibile, in che modo e in quale grado i testi agiografici potessero influire sulle rappresentazioni, soprattutto nei casi in cui i piccoli cicli dimostrano di seguire uno sviluppo narrativo coerente e puntuale. Gli *Acta Sanctorum*, le raccolte delle vite dei santi pubblicate dai Bollandisti tra il 1643 e il 1940, hanno costituito un

[3] Nella Toscana nord-occidentale è noto a chi scrive un solo altro affresco agiografico-narrativo nella chiesa di Sant'Agostino a Pietrasanta, che si è deciso di non comprendere nel catalogo di questa ricerca perché databile verso la fine del XVI secolo e dunque avulso dallo sviluppo organico di questo genere decorativo. I pochi frammenti superstiti non consentono di individuare il protagonista del piccolo ciclo, che doveva svilupparsi in una serie di quattro storie su ciascun lato dell'immagine centrale e una serie disposta in orizzontale sopra di essa; la chiesa di Sant'Agostino a Pietrasanta e la sua decorazione ad affresco sono state l'oggetto della tesi di laurea specialistica in Storia dell'Arte di Alice Bernieri, seguita da Andrea De Marchi: *Pitture murali trecentesche a Pietrasanta*, Università degli studi di Firenze, a.a. 2007/2008, pp. 233-242; si veda anche A. BERNIERI, *Fra dipinti fuori contesto e opere poco visibili. Un percorso nella pittura del Trecento a Pietrasanta*, in "Predella", I, 2010, pp. 110-127, LI-LVI. La ricerca sui falsi polittici ad affresco condotta da Elisa Camporeale ser. LXII ha dimostrato l'assenza anche di questo genere di opere nella Toscana nord-occidentale (E. CAMPOREALE, *Polittici murali del Trecento e del Quattrocento, un percorso dall'Umbria alla Toscana*, in "Atti e memorie dell'Accademia Toscana di Scienze e Lettere 'La Colombaria'", LXXVI, , 2012, pp. 11-77).

importante supporto per il reperimento di informazioni biografiche complete sulla maggior parte dei santi raffigurati negli affreschi[4]. Riferimenti principali ed inevitabili di questa ricerca sono in ogni caso i due testi più largamente diffusi in Toscana a partire dagli ultimi decenni del XIII secolo e i primi del XIV: la *Legenda Aurea* di Jacopo da Varagine[5] e il volgarizzamento delle *Vite dei Santi Padri* curato da Domenico Cavalca[6], entrambi estremamente popolari in ambienti sia religiosi sia laici e in strati sociali diversificati. Il ricorso a questi testi era vasto e tuttavia non esclusivo, ampiamente integrato dall'utilizzo di testi meno canonici ma ugualmente noti, seppur in aree più ristrette (talvolta assolutamente limitate). In particolare esiste una vasta produzione di destinazione privata o comunitaria di raccolte miscellanee in cui alcuni testi agiografici vengono associati ad altre letture devote[7]. Le *Vite* di

[4] Cfr. R. GODDING, *Bollandistes, saints et légendes. Quatre siècles de recherche*, Bruxelles 2007. *De Rosweyde aux Acta Sanctorum. La recherche hagiographique des Bollandistes à travers quatre siècles*, Actes du Colloque international (Bruxelles 2007), a cura di R. Godding, Bruxelles 2009.

[5] JACOPO DA VARAGINE, *Legenda Aurea*, edizione critica a cura di G. P. Maggioni, Firenze 1998. La tipologia testuale della *Legenda Aurea*, un'ampia raccolta di vite sante e leggende agiografiche redatta prima del 1267, rientra nel novero delle cosiddette *legendae novae*, racconti incentrati sulle vicende dei campioni della fede riadattati e collazionati in raccolte destinate principalmente all'impiego da parte dei predicatori durante le omelie, per favorire la comprensione dei concetti espressi da parte dei diversi strati della popolazione, a cui questi racconti o *exempla* edificanti erano indirizzati: cfr. G. PHILIPPART, *Les légendiers latins et autres manuscrits hagiographiques*, (Typologie des sources du Moyen Age Occidental, 24-25), Turnhuot 1977, pp. 24, 45-48. I primi compilatori di questo genere di leggendari sono i domenicani Jean de Mailly e Bartolomeo da Trento: il primo compose la sua *Abbreviatio in gestis et miraculis sanctorum* nel 1225, apportandovi poi alcune modifiche nel 1243, dopo l'ingresso nell'Ordine Domenicano. A Bartolomeo da Trento si deve il primo leggendario italiano, il *Liber epilogorum de gestis sanctorum* nel 1244 (cfr. C. DELCORNO, *Exemplum e letteratura. Tra Medioevo e Rinascimento*, Bologna 1989, pp. 80-81; per un'edizione critica dei due testi cfr. J. DE MAILLY, *Abrégé des gestes et miracles des saints*, a cura di A. Dondaine, Paris 1947; B. DA TRENTO, *Liber epilogorum de gestis sanctorum*, a cura di E. Paoli, Tavarnuzze [FI] 2001). Si tratta di testi strutturati secondo il calendario liturgico, che inseriscono la vita dei santi nel giorno della loro festa, corrispondente solitamente a quello della morte. Le opere di questi due autori costituiscono la base di partenza per quella di Jacopo, sia da un punto di vista contenutistico che strutturale; accurate analisi della struttura della *Legenda Aurea* sono offerta da: A. BOUREAU, *La légend dorée. Le système narratif de Jacques de Varagine († 1298)*, Paris 1984; G. P. MAGGIONI, *Ricerche sulla composizione e sulla trasmissione della "Legenda Aurea"*, Spoleto 1995; IDEM, *Le molte Legende Auree. Modificazioni testuali e itinerari narrativi*, in *De la santité a l'hagiographie. Gènese et usage de la* Légende dorée, a cura di B. Fleith, F. Morenzoni, Droz 2001, pp. 15-40. La crescente autorevolezza del testo fin dai primi anni della sua stesura si può dedurre dall'impiego di alcuni suoi passi nelle raccolte di sermoni: è il caso precoce del sermonario del domenicano vicentino Bartolomeo di Breganze, per cui cfr. L. GAFFURI, *Du texte au texte. Réflexions sur la première diffusion de la* Legenda aurea, in *De la santité*… cit., pp. 139-145.

[6] D. CAVALCA, *Vite dei Santi Padri*, edizione critica a cura di C. Delcorno, 2 voll., Firenze 2009. L'opera del Cavalca, anch'essa dovuta al favore dei Domenicani per la letteratura esemplaristica, si concentra su un numero limitato di agiografie, basandosi sulla raccolta latina delle *Vitae Patrum*, dedicata alle vite dei padri del deserto, la cui tradizione risale all'incirca al VI-VII secolo. Le *Vite dei Santi Padri*, tradotte nel convento di Santa Caterina a Pisa verso il secondo decennio del XIV secolo, ebbero una immediata e vasta diffusione (anche di testi parziali) in ampi strati sociali, sia religiosi che laici. In particolare la raccolta è attestata a Firenze almeno negli anni trenta del Trecento e anzi il contributo dei copisti fiorentini sembra essere stato rilevante per la stabilizzazione linguistica e contenutistica del testo (cfr. C. DELCORNO, *Premessa*, in *ivi*, pp. IX-XIV). A Firenze continua tuttavia anche la diffusione delle *Vitae Patrum* in latino, come testimoniano i numerosi manoscritti conservati presso la Biblioteca Medicea Laurenziana, per cui cfr. R. E. GUGLIELMETTI, *I testi agiografici latini nei codici della Biblioteca Medicea Laurenziana*, Firenze 2007.

[7] Gli stessi testi delle *Vite dei Santi Padri* e della *Legenda Aurea* potevano essere isolati e trascritti in questo genere di volumi, tramite i quali trovavano ulteriore diffusione probabilmente anche in ambito laico e privato: cfr. C. DELCORNO, *La tradizione delle "Vite dei Santi Padri"*, Venezia 2000, pp. 509-532, in particolare pp. 521, 524, 531. Manca purtroppo ad oggi uno studio sistematico di simili

Sant'Onofrio e di Santa Apollonia analizzate nelle schede relative rappresentano in questo senso due casi esemplari (*Schede 3, 12*). Si è prestato inoltre attenzione alle *Vite* e alle *Legende* dei beati (o "santi novelli", secondo un'accezione usata anche in questo testo), redatte solitamente in funzione del loro processo di canonizzazione, le quali raccolgono da un lato i fatti più caratterizzanti della loro vita e della loro spiritualità sulla base di racconti di persone che avevano conosciuto il beato, dall'altro una serie di testimonianze variamente rese sui miracoli e gli interventi prodigiosi che si ritenevano operati dal beato in vita o per sua intercessione dopo la morte[8].

Il lavoro si struttura in tre sezioni principali, integrate da una sezione di apparati e una di immagini. Nella prima si è inteso offrire una panoramica della produzione delle tavole agiografiche dal XIII al XV secolo, allo scopo di fornire di volta in volta gli elementi per valutare il rapporto con possibili modelli o soluzioni alternative nell'ambito della produzione su tavola. Segue quindi una sintesi di quanto emerso nel corso della ricerca a proposito delle singole aree geografiche, mentre i restanti due capitoli sono dedicati a puntualizzare l'origine e la funzione precipua degli affreschi agiografici iconico-narrativi nel contesto dello spazio sacro e liturgico di un edificio medievale. La seconda sezione è costituita dalla schedatura delle oltre cinquanta opere rintracciate. Ad una breve biografia artistica dell'autore (laddove noto), segue la descrizione dell'opera e la trascrizione delle eventuali iscrizioni; si affrontano poi le vicende storico-conservative e critiche e infine si propone un commento critico. Per brevità le opere vengono indicate col solo riferimento al soggetto principale, sottintendendo la precisazione "e storie della sua vita"; così anche nel caso in cui si tratti di un singolo frammento raffigurante un solo episodio narrativo. Nella parte relativa al commento si sono affrontate questioni di carattere prevalentemente iconografico e stilistico. Nel primo caso si è cercato di rintracciare le fonti delle scene e di ipotizzare possibili integrazioni nei casi in cui la narrazione fosse lacunosa. Da un punto di vista stilistico si è invece cercato di fornire una motivata classificazione critica. La terza sezione è dedicata all'approfondimento in forma di saggio di tre casi esemplari tra le opere schedate. Il primo saggio è incentrato su tre affreschi fiorentini dedicati a Sant'Onofrio e cerca di approfondire il carattere del culto tributato a questo santo nella città in particolare intorno alla metà del Trecento e il rapporto tra opere e testi agiografici. Un oratorio pertinente all'ex-convento di Santa Apollonia a Firenze decorato da affreschi di Cenni di Francesco è invece il tema del secondo saggio. Le particolarità strutturali ed iconografiche dell'ambiente e della sua decorazione sono lo spunto per alcune considerazioni sulla funzione di questo spazio sacro e quindi sul rapporto tra quest'ultimo e gli affreschi agiografici iconico-narrativi, che predominano nella decorazione. Il terzo saggio infine è dedicato alla ex-chiesa di San Lorenzo a Pistoia, dove, diversamente dal caso appena

---

manoscritti.

[8] Si vedano ad esempio i casi di San Nicola da Tolentino e Santa Margherita da Cortona: D. GENTILI, *Le fonti per la conoscenza di San Nicola: il processo, i sommari, la biografia di Pietro da Monterubbiano*, in *San Nicola, Tolentino, le Marche. Contributi e ricerche sul processo (a. 1325) per la canonizzazione di San Nicola da Tolentino*, Atti del Convegno internazionale di studi (Tolentino 1985), Tolentino (MC) 1987, pp. 197-201; J. CANNON, A. VAUCHEZ, *Margherita da Cortona e il Lorenzetti*, Roma 2000, pp. 149-155.

ricordato, gli affreschi agiografico-narrativi sono sempre collegati ad altari (e relative sepolture), per i quali svolgono una funzione assimilabile a quella della pala d'altare.
Supporto indispensabile alla ricerca è stata una approfondita ricognizione dei documenti d'archivio editi e inediti conservati presso l'Archivio di Stato di Firenze, oltre che delle fonti a stampa.
La tesi è conclusa da una sezione di apparati: oltre ad una tavola delle abbreviazioni, vi si trova un regesto documentario comprendente una *Vita* inedita di Sant'Onofrio tratta da un codice conservato presso la Biblioteca Riccardiana di Firenze (Cod. Ricc. 1316) e documenti relativi a Santa Maria Maggiore e Santa Apollonia a Firenze e a San Lorenzo a Pistoia, tutti reperiti nei fondi dell'Archivio di Stato di Firenze. La bibliografia di fonti edite ed inedite conclude il primo volume.
Il secondo volume contiene la quinta sezione, ovvero l'apparato di immagini, con relative didascalie.

SEZIONE I

INTRODUZIONE

PITTURA AGIOGRAFICA IN TOSCANA FRA XIII E XV SECOLO: DALLA PALA D'ALTARE ALLA PITTURA MURALE

Le premesse duecentesche

Ricercando le origini bizantine delle tavole agiografiche occidentali si è soliti rivolgere l'attenzione a un gruppo di icone prodotte presso il monastero di Santa Caterina sul Monte Sinai a partire dalla prima metà del XIII secolo, considerate i più diretti antecedenti di quelle occidentali. Si tratta di tavole in cui l'immagine del santo, stante o a mezzo busto, è incorniciata sui quattro lati da episodi della sua vita disposti secondo una sequenza cronologica[9] **[FIG. 2]**. I contatti con l'Oriente giustamente individuati alla base della produzione di opere simili in Occidente trovano conferma, oltre che nella chiara analogia formale, nei dati tecnici delle più antiche tavole toscane con scene narrative: alcune opere del senese Maestro di Tressa, come l'*antependium* del *Redentore* datato 1215[10] **[FIG. 4]** e il paliotto di *San Zanobi* del Maestro del Bigallo, eseguito entro il 1230 per l'altare del santo in Santa Reparata a Firenze[11] **[FIG. 5]**, sono realizzati su tavole "scavate" nel massello, per cui il piano di posa della pittura è un tutt'uno con la cornice a rilievo, secondo un procedimento tipico delle icone bizantine[12]. La funzione di questi *antependia* con scene narrative, piuttosto diffusi verso il primo terzo del XIII secolo[13], sembra essere stata quella di fornire un supporto visivo alle celebrazioni degli offici liturgici relativi

---

[9] N. PATTERSON ŠEVČENKO, *The* Vita *Icon and the Painter as Hagiographer*, in "Dumbarton Oaks Papers", LIII, 1999, pp. 149-165, in particolare pp. 150-153. Secondo la studiosa si contano circa una dozzina di icone sinaitiche, dedicate ai principali santi della devozione medio orientale come San Nicola di Myra, Santa Caterina d'Alessandria, San Giorgio, San Michele Arcangelo; tuttavia l'icona agiografica più antica pare essere quella frammentaria di Santa Marina da Philoussa, sull'isola di Cipro, risalente verosimilmente al tardo XII secolo.

[10] P. TORRITI, *La Pinacoteca Nazionale di Siena. I dipinti dal XII al XV secolo*, Genova 1977, p. 20.

[11] M. BOSKOVITS, *A critical and historical corpus of Florentine painting. The origin of Florentine painting (1110-1270)*, sez. I, vol. I, Firenze 1993, pp. 90, 292-303. Il santo in trono al centro è affiancato dai Santi Eugenio e Crescenzio e più all'esterno da quattro storie di suoi miracoli. Si tratta di una particolare tipologia di reliquiario, poichè l'opera è eseguita sul legno dell'olmo miracoloso di Piazza San Giovanni, che, ormai secco, sarebbe rinverdito al contatto col corpo del vescovo Zanobi durante la processione funebre di quest'ultimo.

[12] E. BARTOLOZZI, A. SANTACESARIA, *Il supporto "scavato" del* Dossale di San Zanobi*: il punto di partenza per un'identificazione di una tipologia costruttiva dei dipinti su tavola*, in "OPD Restauro", XVII, 2005, pp. 273-284. Questo procedimento tecnico, in effetti piuttosto diffuso nel XIII secolo, si riscontra anche in opere che non presentano scene narrative e già a partire dalla seconda metà del XII secolo, come ad esempio nell'icona bizantina con la *Vergine Glykophilousa* del Byzantin and Christian Museum di Atene e nella pisana *Madonna col Bambino* di "…nellus" del Museo Nazionale di San Matteo a Pisa della prima metà del Duecento (cfr. M. BACCI e L. CARLETTI, in *Cimabue a Pisa. La pittura pisana del Duecento da Giunta a Giotto*, catalogo della mostra [Pisa 2005], a cura di M. Burresi, A. Caleca, Ospedaletto [PI] 2005, pp. 132, 172). Le cornici di questi *antependia*, decorate con pastiglie, pietruzze e vetri vogliono simulare la presenza davanti all'altare di un oggetto di oreficeria e hanno anch'esse un parallelo nell'arte bizantina: cfr. M. FRINTA, *Raised gilded adornment of the Cypriot icons, and the occurrence in the tecnique in the West*, in "Gesta", XX, 1981, pp. 333-347.

[13] Particolarmente numerosi sono gli esemplari pervenutici eseguiti dal Maestro di Tressa. Oltre al paliotto del *Redentore*, spettano a questo pittore la cosiddetta *Madonna dagli occhi grossi*, frammento di un paliotto già sull'altare maggiore del Duomo di Siena; il paliotto eponimo con la *Madonna col Bambino e storie dell'Incarnazione* (quasi del tutto resecate), proveniente dalla chiesa di Santa Maria a Tressa presso Siena, ora nel Museo Diocesano di Arte Sacra di Siena; i due paliotti di cui dovevano far parte rispettivamente le tavolette erratiche con storie di Sant'Andrea e Santa Margherita e quelle con *Storie della Vera Croce e dell'Incarnazione*. Queste opere sono analizzate in V. SCHMIDT, *Note su alcuni paliotti senesi del Duecento*, in "La Diana", VIII-XI, 2002-2005, pp. 23-29.

al soggetto rappresentato, oltre ad un adeguato ornamento dell'altare (fisso o mobile)[14].

La tipologia orientale della *Vita-Icon* trova vasta diffusione nell'ambiente occitano, soprattutto dopo l'instaurazione del Regno Latino di Costantinopoli, seguito alla conquista crociata della città nel 1204[15]. Molte delle icone agiografiche del Sinai si devono a committenti occidentali, come testimoniano le vesti delle figure rappresentate in orazione ai piedi del santo[16] **[FIG. 3]**. Si comprende così la rapida esportazione della tipologia nelle terre d'origine dei committenti e il suo impiego anche in tecniche differenti, attestato dalla decorazione ad affresco del catino absidale di una cappella scoperta nella moschea della Kalendherane Camii a Istanbul, dove l'immagine di *San Francesco d'Assisi* è affiancata da piccole storie della sua vita e dei suoi miracoli, tra cui si riconoscono almeno le scene della *Predica agli uccelli* e dell'*Esorcismo della donna di Narni* **[FIGG. 6-8]**. I pochi frammenti superstiti rinvenuti nel 1967 si trovano ora nell'Arkeoloji Müzesi di quella città e permettono di ricostruire la disposizione delle dieci scene narrative su tre registri ai lati della figura principale, secondo uno schema che riprende solo in linea generale quello delle icone del Sinai circondate dalle storie e sembra rifarsi più direttamente alla tipologia occidentale, che prevede solo storie laterali[17]. Benché l'ambito di produzione di questa prima testimonianza di affresco agiografico iconico-narrativo non sia stato ancora del tutto chiarito, la critica è comunque concorde nel ritenere il ciclo opera di un artista occidentale (francese o centro-italiano) attivo in Oriente

---

[14] M. BACCI, *The Berardenga antependium and the* Passio Ymaginis *office*, in "Journal of the Warburg and Courtauld Institutes", LXI, 1998, pp. 1-16, in particolare p. 16; qui l'autore accerta la provenienza del paliotto del *Redentore* dalla Badia Berardenga dedicata ai Santi Salvatore e Alessandro sulla base dell'analisi iconografica delle scene delle leggende del *Miracolo del Crocifisso di Beirut*, dell'*Invenzione della Croce* e quella dell'ultima scena col *Martirio di Sant'Alessandro con Evanzio* in rapporto con la dedicazione dell'abbazia e con l'officio della "Passio Ymaginis", relativa al miracoloso crocifisso siriano.

[15] Kurt Weitzmann individua nel periodo del Regno Latino di Costantinopoli, che garantì quasi un secolo di stabile dominazione occidentale in Medio Oriente, il momento di massima diffusione degli stilemi bizantini tra gli artisti ponentini: K. WEITZMANN, *Crusader icons and Maniera Greca*, in *Byzanz und der West. Studien zur Kunst des europäischen Mittelalters*, Wien 1984, pp. 143-170, in particolare pp. 145-147.

[16] PATTERSON ŠEVČENKO, *The* Vita *Icon*… cit., pp. 158, 161-165. Ai piedi del *San Nicola* proveniente dalla chiesa di San Nicola tes Steges di Kakopetria a Cipro (altro fervente centro di produzione di icone agiografiche, soprattutto verso la fine del XIII secolo), ora nel Museo di Nicosia, si trova l'immagine di un soldato latino. Patterson Ševčenko ha suggerito in effetti che una delle possibili ragioni alla base della diffusione della tipologia agiografica del Duecento si trovasse la comprensibilità universale delle immagini rispetto ai testi, necessaria in un contesto cosmopolita e interculturale come quello dell'Oriente latino (e segnatamente l'area del Sinai).

[17] C. L. STRIKER, *Crusader Painting in Constantinople: the findings at the Kalenderhane Camii*, in *Il Medio Oriente e l'Occidente nell'arte del XIII secolo*, Atti del XXIV Congresso Internazionale di Storia dell'arte (Bologna 1979), a cura di H. Belting, Bologna 1982, pp. 117-121. La cappella di San Francesco dovette essere occultata già poco dopo il 1261; tra il 1968 e il 1979 l'affresco fu sottoposto ad un restauro conservativo curato da Ernest Hawkins, Franca Callori e Mario Lolli Ghetti che operarono lo stacco, la pulitura e l'assemblamento dei frammenti. L'impiego della tipologia agiografica in affresco è testimoniato anche dal *San Nicola* del tardo XIV secolo nella chiesa dei Carmelitani di Famagosta a Cipro, che conserva almeno una scena in alto a sinistra dell'immagine del santo in cui la presenza di tre figure bendate e inginocchiate e del santo vescovo permettono di identificare il *Salvataggio dei tre innocenti*: una riproduzione in bianco e nero dell'opera si trova in M. BACCI, *San Nicola. Il grande taumaturgo*, Roma 2009, fig. 5.10; Michele Bacci ritiene l'affresco opera di un artista greco che si adegua allo stile latino e finalizzato alla fruizione da parte di un pubblico variegato (*ivi*, pp. 161-162).

entro il 1261, anno della riconquista greca di Costantinopoli[18].

D'altra parte la tipologia agiografica è attestata nell'Oriente bizantino almeno dall'XI secolo, epoca a cui risale un trittico realizzato sul Sinai con *San Nicola* al centro, affiancato dalle sue storie contenute nei pannelli laterali[19]. All'influsso di una precoce produzione di opere narrative orientali potrebbe essere collegata la diffusione in Occidente delle croci istoriate con *Storie della Passione* nei tabelloni laterali, a partire dai primi decenni del XII secolo con la *Croce* di San Frediano a Pisa, per cui è stata proposta una datazione agli anni dieci[20] e la *Croce* lucchese di Guglielmo del Duomo di Sarzana, datata al 1138[21]. Del resto la presenza latina in Terrasanta ben prima della conquista di Costantinopoli giustifica l'ipotesi di scambi artistici tra Oriente bizantino e Occidente già prima del XIII secolo, resi peraltro possibili anche dai contatti commerciali che ad esempio Pisa intratteneva con Costantinopoli almeno dall'XI secolo[22].

La tipologia agiografica tuttavia non viene accolta e riproposta pedissequamente in

---

[18] Cecil Striker, seguito da Kurt Weitzmann, rilevando il carattere non totalmente occidentale bensì levantino dell'affresco, aveva proposto di collegare la pittura con lo stile della cosiddetta Bibbia dell'Arsenale di Parigi, miniata da un artista di cultura francese di metà Duecento (STRIKER, *Crusader Painting*… cit., pp. 119-120; WEITZMANN, *Crusader icons*… cit., p. 145). Recentemente Mariagiulia Burresi e Antonino Caleca, pur concordando con una datazione verso la metà del XIII secolo, hanno invece messo in relazione la pittura costantinopolitana con la produzione di Giunta Pisano, in particolare coi dossali istoriati di *San Francesco* a lui attribuibili (conservati al Museo Nazionale di San Matteo a Pisa, nel Tesoro della Basilica di San Francesco ad Assisi e nella Pinacoteca Vaticana), propendendo per un'origine pisana dell'autore (M. BURRESI, A. CALECA, *Pittura a Pisa da Giunta a Giotto*, in *Cimabue*… cit., pp. 65-90, in particolare p. 74). Andrea De Marchi mi suggerisce d'altra parte l'accostamento dei frammenti costantinopolitani con le miniature della cosiddetta Bibbia di Corradino conservata nella Walters Art Gallery di Baltimora, il cui autore è stato ritenuto a volte umbro, siciliano, bolognese, veneziano, pisano, laziale; l'unico opera ubicata è in un codice del Museo Nazionale di San Matteo di Pisa, proveniente da una chiesa pisana, ma la cultura figurativa non è quella tipica di Pisa verso il 1260; grazie agli affreschi della Kalendarhane Camii si può ipotizzare che fosse un artista girovago, attivo nell'Italia centrale e nel regno crociato latino. Per questo miniatore si veda in particolare R. LONGHI, *Apertura sui trecentisti umbri*, in "Paragone. Arte", XVII, 1966, 191, pp. 3-17; IDEM, *Postilla all'apertura sugli umbri*, in "Paragone. Arte", XVII, 1966, 195, pp. 3-8; A. LABRIOLA, in M. BOSKOVITS, A. LABRIOLA, V. PACE, A. TARTUFERI, *Officina pisana: il XIII secolo*, XCIV, 2006, 834, pp. 175-178. Per la Bibbia di Corradino si veda, tra gli altri, A. RUSSO, *Su alcune novità per la Bibbia di Corradino*, in "Rivista di storia della miniatura", V, 2000 (2002), pp. 51-64.

[19] WEITZMANN, *Crusader icons*… cit., p. 154.

[20] BOSKOVITS, *Corpus*… cit. (I, I, 1993), p. 19 nota 14; il deciso arretramento della datazione dell'opera di circa un secolo è stato possibile in seguito alla scoperta di uno strato pittorico più antico e ben conservato che avvicina questa *Croce* a quella di Rosano. Risalgono all'inizio del XII secolo anche i *Crocifissi* pisani delle chiese di San Sepolcro e Santa Cristina a Pisa, quest'ultimo ora nel santuario di Santa Caterina a Siena (*ivi*, pp. 35-39, 206-217).

[21] BOSKOVITS, *Corpus*… cit. (I, I, 1993), p. 13. In Toscana esistono diversi esempi duecenteschi di questa tipologia: la *Croce* ritenuta opera di un maestro greco operante a Pisa, ora conservata nel locale Museo Nazionale di San Matteo, riferibile al primo decennio del XIII secolo; le *Croci* di ambito pisano riferibili alla metà del XIII secolo, tra cui quelle di Enrico di Tedice di San Martino a Pisa e San Giovanni a Vicopisano, quella di Michele di Baldovino conservata al Museo di Cleveland e la più tarda croce eponima del Maestro di Santa Marta (cfr. CARLETTI, in *Cimabue*… cit., pp. 109-110, 136, 140, 174, 198). In ambito fiorentino si possono citare la *Croce* n. 432 degli Uffizi; la *Croce* del Museo Civico di Castiglion Fiorentino; l'opera eponima del Maestro della Croce n. 434 degli Uffizi (1240-1245); le due croci coppesche di San Gimignano e del Duomo di Pistoia, riferibili al terzo quarto del XIII secolo (cfr. A TARTUFERI, *La pittura a Firenze nel Duecento*, Firenze 1990, pp. 9-11, 28-29, 45, 75, 81-82; figg. 1, 9, 10, 63, 69, 79). In alcuni casi le scene narrative sono ospitate anche nei terminali: cfr. E. B. GARRISON, *Italian romanesque panel painting. An illustrated index*, Firenze 1949, 197-203, in particolare p. 197.

[22] Cfr. M. BACCI, *Pisa e l'icona*, in *Cimabue*… cit., pp. 59-64.

Occidente. Le tavole con scene narrative si diffondono rapidamente in Toscana e nell'Italia centrale al servizio della predicazione francescana almeno a partire dal 1235, data riportata sulla tavola di *San Francesco d'Assisi* di Bonaventura Berlinghieri per la chiesa dell'Ordine a Pescia[23] **[FIG. 9]**. Fin da subito vengono inseriti nella narrazione anche episodi miracolosi, assenti invece nelle icone bizantine[24]. Quest'opera mostra già una struttura di andamento verticale, col santo al centro fiancheggiato (non circondato) da due serie di storie, tipica di molte altre tavole dedicate a San Francesco, tutte databili verso la metà del XIII secolo, come quella di Giunta Pisano conservata presso il Museo Nazionale di San Matteo a Pisa[25], quella del Maestro della Croce n. 434 degli Uffizi nel Museo Civico di Pistoia[26] e quella attribuita a Coppo di Marcovaldo nella cappella Bardi di Vernio in Santa Croce a Firenze, dove aumenta il numero delle storie, che vengono disposte anche alla base della tavola[27] **[FIG. 10]**. I due dossali attribuibili allo stesso Giunta, conservati nella Pinacoteca Vaticana e nel Tesoro della Basilica di San Francesco ad Assisi[28] testimoniano comunque la persistenza della forma orizzontale, sintomo di una dualità che permane anche oltre la fine del secolo.

La novità sviluppata nelle ancone agiografiche occidentali di San Francesco sulla scorta della produzione duecentesca di icone sinaitiche riguarda dunque non tanto l'utilizzo di riquadri narrativi a "commento" e completamento dell'immagine centrale, bensì il loro impiego per illustrare una vicenda diversa da quella di Cristo, enfatizzando l'importanza degli "intermediari" tra Dio e l'uomo, che vanno acquistando in quest'epoca un'importanza sempre maggiore nella vita spirituale dei fedeli, che rivolgono loro preghiere in qualità di intercessori. Le tavole con la *Madonna col Bambino* e storie dedicate alla vita della Vergine o ai suoi genitori,

---

[23] Per questa tavola e quelle dedicate a San Francesco citate di seguito cfr. P. SCARPELLINI, *Iconografia francescana nei secoli XIII e XIV*, in *Francesco d'Assisi. Storia e arte*, catalogo della mostra (Assisi 1982), a cura di P. Scarpellini, Milano 1982, pp. 91-106, 116-122; inoltre per la tavola di Pescia: F. FALLETTI, in *Capolavori & Restauri*, catalogo della mostra (Firenze 1986-1987), a cura di A. Forlani Tempesti, Firenze 1986, pp. 347-349; K. KRÜGER, *Der frühe Bildkult des Franziskus in Italien. Gestalt und Funktionswandel des Tafelbildes im 13. und 14. Jahrhundert*, Berlin 1992, pp. 195-196; W. R. COOK, *Images of St Francis of Assisi in painting, stone and glass from the earliest images to ca. 1320 in Italy. A catalogue*, Firenze 1999, pp. 165-168 . Una vasta disamina sulle tavole agiografiche due-trecentesche, con particolare attenzione a quelle umbre e toscane, è stata effettuata da Andrea De Marchi in A. DE MARCHI, *La pala d'altare. Dal paliotto al polittico gotico*, dispense del corso tenuto nell'a.a. 2008-2009 presso l'Università degli Studi di Firenze, Firenze 2009, pp. 117-128.

[24] PATTERSON ŠEVČENKO, *The* Vita *Icon*… cit., p. 154.

[25] L. CARLETTI, in *Cimabue*… cit., p. 122; con bibliografia precedente. L'opera proviene dalla chiesa di San Francesco a Pisa.

[26] BOSKOVITS, *Corpus.*… cit. (I, I, 1993), pp. 99-103, 105, 412-427; con bibliografia completa. A. LENZA, in *Agli albori della pittura fiorentina. La Maestà del Museo Puškin di Mosca*, catalogo della mostra (Firenze 2011), a cura di A. Tartuferi, Firenze 2011, pp. 68-73; dove si prende in considerazione pure la recente proposta di individuare nella tavola anche l'intervento del Maestro di Santa Maria Primerana. Per l'opera viene suggerita una datazione al sesto decennio del XIII secolo, subito a seguito della concessione nel 1249 ai francescani pistoiesi della chiesa poi intitolata a San Francesco, in cui la tavola decorava l'altare della Cappella Bracciolini.

[27] BOSKOVITS, *Corpus*… cit. (I, I, 1993), pp. 472-507.

[28] BURRESI, CALECA, *Pittura a Pisa*… cit., p. 73; CARLETTI, in *Cimabue*… cit., p. 126. Mariagiulia Burresi, Antonino Caleca e Lorenzo Carletti assegnano le opere a Giunta, come già Boskovits, che vedeva nel dossale vaticano la fase giovanile dell'artista (M. BOSKOVITS, *Giunta Pisano. Una svolta nella pittura italiana del Duecento*, in "Arte illustrata", VI, 1973, pp. 339-352, in particolare pp. 349-350), tuttavia il dibattito sulla paternità è tutt'altro che risolto. A livello iconografico è interessante rilevare che i due dossali raffigurano quattro miracoli *post mortem*.

Anna e Gioacchino, acquisiscono in quest'ottica una posizione intermedia, poiché in un certo senso sono assimilabili alla funzione delle tavole dei santi quando vogliono raccontare una vicenda diversa da quella cristologica, ma d'altra parte questi cicli riguardano una figura eminente nella gerarchia celeste e legata strettamente a Cristo stesso[29]. Nel caso di San Francesco l'accostamento di un ciclo narrativo alla sua figura aveva il merito di sottolineare per associazione il suo ruolo di *alter Christus*, ma anche di diffondere attraverso le storie il culto del nuovo santo secondo modalità in seguito costantemente impiegate per la promozione del culto dei santi novelli, cioè mostrando in una fase precoce soprattutto i miracoli da lui operati per dare dimostrazione del suo carisma e del favore divino accordatogli (così infatti nella tavola di Pescia) e successivamente narrandone più diffusamente anche fatti più realistici della sua esistenza terrena. Rimandano a questa funzione anche, ad esempio, le tavole dedicate verso la fine del XIII secolo a Santa Chiara d'Assisi[30] e alla terziaria francescana Santa Margherita da Cortona[31]. Le tavole francescane rappresentano dunque in un certo senso una reinterpretazione semantica, oltre che strutturale, dell'esempio offerto dalle icone bizantine. Se ne comprendono in Occidente le potenzialità "funzionali" e si allarga il loro campo di applicazione non limitandosi più ai soli santi tradizionali. Rimane tuttavia inalterata la volontà di rendere onore al personaggio sacro raffigurato e di enfatizzarne le virtù morali e la santità della vita con l'aggiunta all'immagine "iconica" delle storie narrative, a sancire la dignità celeste del soggetto rappresentato[32].

Nella seconda metà del XIII secolo San Francesco perde l'esclusiva sulle tavole agiografiche, su cui si rappresentano ora, coi soliti intenti celebrativi, altri santi. Si devono ricordare la *Santa Caterina d'Alessandria* attribuita al Maestro di Calci, proveniente da San Silvestro a Pisa e ora nel Museo Nazionale di San Matteo a Pisa[33] **[FIG. 11]**, le due tavole con *San Nicola* e *San Verano* per San Nicola a Pisa e San Verano a Peccioli[34], il dossale di *San Michele Arcangelo* realizzato verso il 1260 da Coppo di Marcovaldo per la chiesetta di Sant'Angelo a Vico l'Abate (ora nel Museo di San Casciano)[35], il dossale di *San Pietro*, forse riferibile alla fase matura di Guido

[29] Si ricordano in particolare la tavola del Museo Puškin di Mosca attribuita al Maestro della Croce n. 434 degli Uffizi (V. MARKOVA, in *Agli albori della pittura fiorentina. La Maestà del Museo Puškin di Mosca*, catalogo della mostra [Firenze 2011-2012], a cura di A. Tartuferi, Firenze 2011, pp. 58-66; BOSKOVITS, *Corpus.*… cit. [I, I, 1993], pp. 108-110, 157, 470, 506, 646, 741 nota 1, 748-761) e la tavola del Maestro di San Martino proveniente dalla chiesa pisana dedicata al santo cavaliere e ora al Museo Nazionale di San Matteo (CARLETTI, in *Cimabue*… cit., pp.157-159).

[30] E. LUNGHI, *La decorazione pittorica della chiesa*, in M. BIGARONI, H. R. MEIER, E. LUNGHI, *La Basilica di Santa Chiara in Assisi*, Ponte San Giovanni 1994, pp. 136-282, in particolare pp. 164-188. L'opera, eponima del suo autore, è datata da un'iscrizione al 1283.

[31] L. CORTI, in *Margherita da Cortona. Una storia emblematica di devozione narrata per testi e immagini*, a cura di L. Corti, R. Spinelli, Milano 1998, pp. 140-143. Si ricorda anche il tabernacolo del Beato Andrea Gallerani, che comprende alcuni episodi relativi al pio senese insieme ad altri dedicati a San Francesco e San Domenico: TORRITI, *La Pinacoteca*… cit., pp. 35-36.

[32] PATTERSON ŠEVČENKO, *The* Vita *Icon*… cit., p. 149.

[33] CARLETTI, in *Cimabue*… cit., pp. 192-193.

[34] CARLETTI, in *Cimabue*… cit., pp. 182-185. Le due tavole si trovano adesso rispettivamente in San Verano e alla Pinacoteca di Brera a Milano; per la vicenda attributiva ancora aperta cfr: M. BOSKOVITS, in BOSKOVITS, LABRIOLA, PACE, TARTUFERI, *Officina pisana.*… cit., pp. 169-170.

[35] BOSKOVITS, *Corpus*… cit. (I, I, 1993), pp. 119, 122-125, 538-549.

di Graziano verso il 1280[36] **[FIG. 12]** e la pressoché contemporanea tavola di *Santa Maria Maddalena*, eponima del suo autore, conservata presso la Galleria dell'Accademia di Firenze[37] **[FIG. 13]**. I formati sono variabili, dal dossale all'ancona verticale[38].

Una variante di questa tipologia è rappresentata dalle tavole in cui la *Madonna col Bambino* è affiancata da due santi, di cui solitamente sono proposte due storie[39] **[FIG. 14]**. Non si esaurisce in ogni caso per tutto il XIII secolo l'impiego delle storie cristologiche della Passione e dell'Incarnazione, solitamente anch'esse associate all'immagine centrale della *Madonna col Bambino*[40].

Il Trecento e la comparsa degli affreschi agiografici iconico-narrativi

La produzione agiografica è un genere molto frequentato anche nel Trecento. Nei primi anni del nuovo secolo il Maestro della Santa Cecilia esegue la tavola eponima ora agli Uffizi, sviluppata in senso orizzontale, e quella verticale con *Santa Margherita d'Antiochia*, destinata alla chiesa intitolata a questa santa presso Montici (Firenze)[41] **[FIGG. 15-16]**. Se la forma della prima opera viene riproposta da Gregorio e Donato d'Arezzo per la *Santa Caterina d'Alessandria* anche nella doppia serie di storie laterali[42] **[FIG. 17]**, la forma verticale trova nel XIV secolo una

[36] L. BELLOSI, *Per un contesto cimabuesco senese: b) Rinaldo da Siena e Guido di Graziano*, in "Prospettiva", LXII, 1991, pp. 15-28. F. MORI, in *Duccio. Alle origini della pittura senese*, catalogo della mostra (Siena 2003-2004), a cura di A. Bagnoli, R. Bartalini, L. Bellosi, M. Laclotte, Milano 2003, pp. 88-91. L'opera proviene dalla chiesa senese di San Pietro in Banchi.

[37] A. TARTUFERI, in *Dal Duecento a Giovanni da Milano. Dipinti*, a cura di M. Boskovits, A. Tartuferi, Firenze 2003, pp. 151-156.

[38] Per la tipologia e le funzioni di paliotti, dossali e pale cfr. J. GARDNER, *Altars, altarpieces, and art history: legislation and usage*, in *Italian altarpieces (1250-1550). Function and design*, a cura di E. Borsook, F. Superbi Gioffredi, Oxford 1994, pp. 5-19; SCHMIDT, *Nota su alcuni paliotti*… cit.

[39] Si possono ricordare a titolo di esempio la *Madonna col Bambino e i Santi Pietro e Paolo* con storie della loro vita di Meliore di Jacopo, conservata nella pieve di San Leolino a Panzano in Chianti e la *Madonna col Bambino e i Santi Leonardo e Pietro* con storie della vita di San Pietro del Maestro della Maddalena, ora presso la Yale University Art Gallery di New Haven (TARTUFERI, *La pittura*… cit., pp. 86, 92).

[40] Alcuni significativi esempi sono rappresentati dalla *Madonna col Bambino* lucchese del quinto decennio del XIII secolo conservata presso la Galleria dell'Accademia di Firenze alla quale sono collegatetre tavolette con scene della Passione (ma in origine dovevano essere otto), conservate presso la Yale University Art Gallery di New Haven (S. BONINI, in *Dal Duecento*… cit., pp. 232-235, con proposta di ricostruzione); ma anche la *Madonna col Bambino e i Santi Andrea e Giacomo con Storie della Vita di Cristo* del Maestro della Maddalena, ora al Musée des Arts Décoratifs di Parigi e il tabernacolo di Grifo di Tancredi ora in collezione privata (D. PARENTI e S. CHIODO, in *L'arte a Firenze nell'età di Dante (1250-1300)*, catalogo della mostra [Firenze 2004], a cura di A. Tartuferi, M. Scalini, Firenze 2004, pp. 98-99, 114-115). Non è insolito l'inserimento di poche storie, perlopiù relative alla vicenda dell'Incarnazione, a mo' di predella nelle tavole iconiche della Madonna col Bambino: ne sono un esempio la tavola di Santa Maria Maggiore attribuita all'ambito di Coppo di Marcovaldo (o a Coppo stesso) verso il 1265: BOSKOVITS, *Corpus*… cit. (I, I, 1993), pp. 570-588.

[41] R. OFFNER, *A critical and historical corpus of Florentine painting. The Fourteenth century. The St. Cecilia Master and his circle*, a cura di M. Boskovits, sez. III, vol. I, Firenze 1986 (II ed.), pp. 94-113, 138-148. Il dossale di Santa Cecilia proviene dalla chiesa dedicate alla santa, per la quale fu probabilmente realizzato prima dell'incendio che nel 1304 coinvolse l'edificio, ricostruito solo nel 1341. La tavola di Montici è tuttora in loco.

[42] Per la Santa Caterina, riferibile all'incirca al 1320 e conservata presso il J. Paul Getty Museum di Los Angeles: OFFNER, *Corpus*… cit. (III, I, 1986), pp. 202-209; R. BARTALINI, *Da Gregorio e Donato ad Andrea di Nerio: vicende della pittura aretina del Trecento*, in *Arte in terra d'Arezzo. Il Trecento*, a cura di A. Galli, P. Refice, Firenze 2005, pp. 11-56, in particolare pp. 13-14. Un simile formato con due serie di tre storie su ciascun lato era già stato usato in ambito senese da un artista di probabile origine orientale nel dossale di *San Giovanni Battista* riferibile alla metà del XIII secolo, ora

maggiore diffusione a partire dal *San Miniato* di Jacopo del Casentino per la basilica fiorentina dedicata al martire, databile entro il primo trentennio del Trecento, il cui maggiore sviluppo in altezza consente di contenere quattro storie per lato[43] **[FIG. 18]**. La stessa struttura verticale cuspidata è utilizzata per la contemporanea ma più decentrata pala di *Santa Giulia*, realizzata per la chiesa della Confraternita omonima di Livorno dal pisano Maestro di San Torpè[44].

A questo torno di tempo si possono datare i primi due esempi noti di affresco agiografico iconico-narrativo in Toscana: il *Sant'Onofrio* del Maestro di Figline nella chiesa di Sant'Ambrogio a Firenze (*Scheda 1*) e la *Madonna col Bambino con storie di Anna e Gioacchino* realizzato da Gregorio e Donato nel Duomo di Arezzo (*Scheda 38*), che disattendono il più consueto collegamento con il santo titolare della chiesa, rimanendo episodi isolati almeno fino alla metà del secolo[45].

In quel lasso di tempo anche la pittura agiografica su tavola sembra subire una battuta d'arresto, ad eccezione di Siena, dove invece viene sfruttata da importanti artisti in formati più o meno ortodossi per la celebrazione tipicamente locale di alcuni "santi novelli". Verso il 1325 Simone Martini realizza la pala del *Beato Agostino Novello* con quattro miracoli postumi ai lati della figura e decora allo stesso modo, con storie della vita, la perduta cassa-reliquiario per la sepoltura del Santo, posta entro una nicchia sulla parete sinistra della chiesa di Sant'Agostino a Siena: a questa collocazione si deve anche la particolare forma centinata del "trittico"[46] **[FIG. 19]**. Negli stessi anni Ambrogio Lorenzetti realizza invece la perduta pala per la tomba del Beato Andrea Gallerani in San Domenico[47]. A breve distanza di tempo Pietro

---

nella Pinacoteca Nazionale di Siena ma proveniente dall'ex convento di Santa Petronilla a Siena: TORRITI, *La Pinacoteca*… cit., p. 44.

[43] M. BOSKOVITS, *A critical and historical corpus of Florentine painting. The Fourteenth Century. The painters of the miniaturist tendency*, sez. III, vol. IX, Firenze 1984, p. 57; R. OFFNER, *A critical and historical corpus of Florentine painting. The Fourteenth Century*, a cura di M. Boskovits, sez. III, vol. II, Firenze 1987, pp. 381-471; i documenti degli Spogli Strozziani ricordano l'opera sull'altare "sotto le volte" a partire dal 1335. È possibile poi ipotizzare l'esistenza di una tavola agiografica dedicata a San Pietro forse proveniente dalla chiesa fiorentina di San Pier Scheraggio e opera del Maestro del Crocifisso Corsi in base alla sopravvivenza di tre tavolette databili tra il 1315 e il 1320 con l'*Incontro tra San Pietro e San Paolo*, il *Martirio di San Paolo* e il *Martirio di San Pietro* (la prima e l'ultima tavoletta sono conservate nella collezione Corsi presso il Museo Bardini di Firenze e al Museo Horne della stessa città, mentre la seconda si trovava a Perugia in collezione van Marle): una proposta di ricostruzione si deve a R. CALAMINI, in *La Collezione Corsi. Dipinti italiani dal XIV al XV secolo*, a cura di S. Chiodo, Firenze 2011, pp. 82-88.

[44] C. MARTELLI, *Per il Maestro di San Torpè e la pittura a Pisa nel primo Trecento*, in "Paragone. Arte", XLVII, 1996 (1997), serie III, 5-7, pp. 19-47, in particolare pp. 33-34. L'opera è tutt'oggi conservata nella chiesa di Santa Giulia; l'intervento della bottega per la realizzazione delle storie è sostenuto da Cecilia Martelli in base alla qualità più corsiva delle storie laterali, anche rispetto alle scene nel tabellone del contemporaneo *Crocifisso* dell'oratorio della villa del Belvedere a Crespina (Pisa).

[45] Le tavole agiografiche di cui si conosce o si può ricostruire la provenienza sono relativamente numerose, ma non consentono ovviamente di ritenere la frequente dedica al titolare della chiesa d'origine una regola assoluta. La deviazione da questa consuetudine da parte degli affreschi agiografici in ogni caso è facilmente giustificabile per la loro collocazione presso altari laterali e dunque in zone della chiesa non destinate al culto specifico del santo titolare.

[46] A. BAGNOLI, M. SEIDEL, in *Simone Martini e "chompagni"*, catalogo della mostra (Siena 1985), a cura di A. Bagnoli, L. Bellosi, Firenze 1985, pp. 56-72. M. SEIDEL, *Condizionamento iconografico e scelta semantica. Simone Martini e la tavola del Beato Agostino Novello*, in *Simone Martini*, Atti del Convegno (Siena 1988), a cura di L. Bellosi, Firenze 1988, pp. 75-80.

[47] R. ARGENZIANO, *La prima iconografia del beato Andrea Gallerani fondatore della Domus Misericordiae di Siena*, in *La Misericordia di Siena attraverso i secoli. Dalla Domus Misericordiae*

Lorenzetti dedica un'imponente macchina d'altare ad un'altra figura non canonizzata ma molto venerata a Firenze, la terziaria vallombrosana Umiltà, fondatrice del monastero femminile di San Giovanni Evangelista in via Faenza, morta nel 1310: per l'altare della chiesa l'artista adatta il racconto agiografico alla struttura di un polittico a cinque stretti scomparti, dove la beata al centro è affiancata su ciascun lato da due serie di tre storie, concluse in alto dalle classiche cuspidi con personaggi biblici[48] **[FIG. 20]**. Anche Ambrogio è attivo a Firenze in quegli anni, quando realizza le quattro *Storie di San Nicola* ora agli Uffizi per la chiesa di San Procolo[49] **[cfr. FIGG. 279-280]**.

Oltre a queste opere, che costituiscono la sola produzione agiografica senese su tavola fino agli anni ottanta del Trecento, entro il secondo quarto secolo fu realizzato da Francesco Traini il grandioso polittico agiografico di *San Domenico*, firmato e datato al 1345, per una cappella secondaria della chiesa di Santa Caterina a Pisa[50]. L'opera ripropone la soluzione strutturale della *Beata Umiltà*, affiancando all'immagine centrale del santo, come in un pentittico, quattro serie di scene narrative inserite qui entro cornici polilobate. In entrambi i casi si adatta una tipologia, quella agiografica, congeniale alla celebrazione di un unico santo alla grandiosità di una complessa struttura lignea, tipica della produzione dell'epoca.

A parte questo caso piuttosto isolato, l'affievolirsi della produzione di opere propriamente agiografiche sembra sfociare verso la metà del secolo in un generale abbandono della tipologia su tavola, fino alla sua riesumazione a Firenze verso la fine degli anni sessanta, a partire dalla pala di *San Matteo* per il pilastro dell'Arte del Cambio nell'oratorio di Orsanmichele, realizzata tra il 1367 e il 1368 da Andrea Orcagna e, dopo la sua morte, da Jacopo di Cione. Si tratta di una sorta di trittico riquadrato creato per adattarsi alle tre facce visibili del semipilastro presso il tabernacolo della Vergine dello stesso Orcagna[51] **[FIG 21]**. La proposta dei due fratelli, trovò nel decennio successivo un discreto seguito[52], principalmente nelle

---

all'Arciconfraternita della Misericordia, a cura di M. Ascheri, P. Turrini, Siena 2004, pp. 52-63.

[48] C. VOLPE, *Pietro Lorenzetti*, a cura di M. Lucco, Milano 1989, pp. 174-186.

[49] C. CANEVA, in *Gli Uffizi. Catalogo generale*, a cura di L. Berti, I, Vicenza 1979, pp. 340-341.

[50] E. CARLI, *Il Museo di Pisa*, Pisa 1974, pp. 72-74.

[51] R. OFFNER, K. STINWEG, *A critical and historical corpus of Florentine painting. The Fourteenth Century. Jacopo di Cione*, sez. IV, vol. III, New York 1965, pp. 17-26. Il documento di commissione dimostra che in un primo momento l'Arte del Cambio aveva richiesto un trittico a tre figure, per poi optare per la pala agiografica. L'opera fu rimossa da Orsanmichele nel 1402, quando fu attuata una campagna di sistematizzazione della decorazione dei pilastri con la realizzazione di più uniformi affreschi con santi e loro storie in predella: il dipinto fu trasferito nella chiesa dello spedale di San Matteo di pertinenza del Cambio e da qui in Sant'Egidio, da cui è passato nella Galleria degli Uffizi; le storie si leggono in senso orario a partire da quella in basso a sinistra: la *Chiamata di San Matteo*, *San Matteo sconfigge due draghi*, *San Matteo resuscita il figlio del re Egippo*, il *Martirio di San Matteo*.

[52] Presso la Galleria dell'Accademia di Firenze è conservata una tavoletta databile verso la metà dell'ottavo decennio raffigurante l'*Elemosina di Sant'Antonio Abate ai poveri*, attribuita a Matteo di Pacino, artista influenzato soprattutto da Nardo e Jacopo di Cione: la tavoletta, a venatura verticale, faceva certamente parte di un complesso più vasto, probabilmente proprio di un'opera agiografica tradizionalmente composta da un'immagine del santo affiancata da alcune scene della sua vita. Cfr. L. MARCUCCI, *Gallerie nazionali di Firenze. I dipinti toscani del secolo XIV*, Firenze 1965, p. 96; M. PALMERI, in *Dipinti. Dal Duecento a Giovanni da Milano*, a cura di M. Boskovits, A. Tartuferi, Firenze 2003, pp. 169-171; S. CHIODO, *A critical and historical corpus of Florentine painting. Painters in Florence after the "Black Death". The Master of the Misericordia and Matteo di Pacino*, sez. IV, vol. IX, Firenze 2011, pp. 475-477. La produzione di pale agiografiche nell'ambito delle

forme di un trittico tradizionale con il santo al centro di quattro storie inserite nei tabelloni laterali, a partire da quello della *Madonna della Neve* per la chiesa dei Santi Apostoli a Firenze attribuito a Jacopo di Cione[53] e soprattutto per merito di Giovanni del Biondo. La sua opera dedicata a *San Sebastiano* per la Cattedrale di Santa Maria del Fiore si può collegare, in base al soggetto, all'ondata di peste che colpì Firenze nel 1374[54] **[FIG. 22]**; il trittico di *San Giovanni Gualberto* realizzato per la chiesa di San Giovanni Evangelista delle Donne di Faenza e ora conservato nel Museo dell'Opera di Santa Croce può considerarsi pressoché contemporaneo[55] **[cfr. FIG. 502]**. Giovanni realizzò inoltre verso l'inizio dello stesso decennio anche il grande *San Giovanni Battista* per la cappella Ginori nella basilica fiorentina di San Lorenzo entro una tavola rettangolare che ospita l'immagine del santo affiancato due serie di cinque storie della sua vita che proseguono senza soluzione di continuità nella scena posta a mo' di predella sotto il riquadro del santo **[FIG. 23]**, secondo una modalità per cui Richard Offner e Klara Steinweg suggeriscono un confronto con la tavola di *San Francesco* in Santa Croce attribuita a Coppo[56]. All'intensa produzione fiorentina di tavole agiografiche degli anni settanta segue tuttavia l'abbandono di questo genere di opere, con la sola eccezione nota della *Santa Reparata*, realizzata verso l'inizio del Quattrocento per la cripta del Duomo fiorentino[57].

Pur tenendo conto della difficoltà di un inquadramento cronologico preciso delle diverse opere, è interessante rilevare l'alternanza della realizzazione a Firenze di opere agiografiche murali rispetto a quelle mobili. Così nel vuoto della produzione su tavola di metà Trecento si inseriscono numerosi affreschi realizzati tra sesto e settimo decennio e tutti gravitanti intorno alle botteghe dei fratelli Cioni. Tralasciando per adesso il *Sant'Onofrio* di Santa Maria a Soffiano (*Scheda 2*), di incerta cronologia, il *Sant'Onofrio* orcagnesco di Santa Maria Maggiore (*Scheda 3*) e il *Sant'Antonio Abate* riferibile a Nardo di Cione nella Badia Fiorentina (*Scheda 4*) sono probabilmente i primi affreschi del genere realizzati dopo circa un trentennio dal primo del Maestro di Figline e, più in generale, le prime opere agiografiche cittadine dopo circa venti anni dalla *Beata Umiltà* (precedenti al *San Matteo* per

---

botteghe dei fratelli Cioni è già stata sottolineata da Richard Offner e Klara Steinweg che, in modo non del tutto soddisfacente, suggeriscono di spiegare tale predilezione con la necessità di sostituire alcune pale antiche e venerate o con l'affinità dell'arte cionesca con la pittura del XIII secolo: R. OFFNER, K. STEINWEG, *A critical and historical corpus of Florentine painting. The Fourteenth Century. Giovanni del Biondo (Part I)*, sez. IV, vol. IV, New York 1967, p. 111.

[53] OFFNER, STEINWEG, *Corpus*... cit. (IV, III, 1965), pp. 104-105; M. BOSKOVITS, *La pittura fiorentina alla vigilia del Rinascimento (1370-1400)*, Firenze 1975, p. 323, che ne propone una datazione al 1365-70, forse un po' precoce. Ringrazio Giulia Scarpone per aver condiviso con me alcune informazioni su quest'opera (inedita per la figurazione dei pannelli laterali), oggetto di una ricerca di prossima pubblicazione sulla rivista "OPD Restauro".

[54] OFFNER, STEINWEG, *Corpus*… cit. (IV, IV, 1967), pp. 129-134. L. BECHERUCCI, in *Il Museo dell'Opera del Duomo di Firenze*, a cura di L. Becherucci, G. Brunetti, II, Firenze 1969-1970, pp. 283-284. I laterali del trittico mostrano ciascuno due scene da leggere in senso orario a partire da quella in alto a sinistra (*Predica di San Sebastiano, Martirio di San Sebastiano a bastonate e abbandono del corpo nella cloaca, Ritrovamento del corpo di San Sebastiano, Intervento di San Sebastiano contro la peste*) e ospitano nelle cuspidi l'Angelo e la Vergine dell'*Annunciazione*.

[55] R. OFFNER, K. STEINWEG, *A critical and historical corpus of Florentine painting. The Fourteenth Century. Giovanni del Biondo (Part II)*, sez. IV, vol. V, New York 1969, pp. 11-16.

[56] OFFNER, STEINWEG, *Corpus*… cit. (IV, IV, 1967), pp. 111-114.

[57] Verso il 1407 inoltre Giovanni da Ponte aggiunge otto storie alla tavola di *Santa Caterina d'Alessandria* realizzata da Giovanni del Biondo verso il 1378 per l'altare dei Bischeri in Santa Maria del Fiore: BECHERUCCI, in *Il Museo dell'Opera*… cit., pp. 284-286.

Orsanmichele). Da questo momento la produzione di affreschi agiografici si diffonde, senza sostanziali soluzioni di continuità, sia a Firenze sia nelle aree del contado, fino ai primi decenni del secolo successivo, per poi esaurirsi verso gli anni trenta[58].

La produzione agiografica su tavola sopravvive invece nell'ultimo quarto del Trecento e per quasi tutta la prima metà del Quattrocento solo grazie ad artisti di ambito o cultura senese, sebbene a Siena non si contassero opere del genere fin dalle pale del *Beato Agostino Novello* e del *Beato Andrea Gallerani*[59]. La diffusione nei centri provinciali senesi della struttura del polittico istoriato collaudata a Firenze è testimoniata dai due trittici realizzati da Bartolo di Fredi per la chiesa di San Francesco a Montalcino: il primo è firmato e datato al 1383 e comprende la *Deposizione di Cristo dalla Croce* al centro, con due scene di San Giovanni Battista e due del locale Beato Angelo Ciardelli; il secondo, realizzato per l'altare dell'Annunciazione della Compagnia di San Pietro nel 1388, raffigura in modo più organico l'*Incoronazione della Vergine* circondata da storie mariane nei laterali, nella predella e nelle cuspidi[60]. I due affreschi agiografici di *San Nicola da Tolentino* e *Sant'Antonio Abate* realizzati a circa mezzo secolo di distanza nella chiesa di Sant'Agostino (*Schede 30, 33*) dimostrano il favore accordato a questa tipologia sia prima che dopo l'attività di Bartolo di Fredi.

Nel frattempo il contado sottoposto all'influenza di Siena era stato arricchito da altri affreschi agiografici dedicati spesso a beati molto venerati in attesa di canonizzazione (*Schede 31-32, 34-36*). Non si conoscono invece murali superstiti nella stessa Siena fino alla tarda decorazione della tomba della Beata Aldobrandesca Ponzi del 1490 circa (*Scheda 37*). D'altra parte, pur tenendo conto della possibile provenienza delle sei storie erratiche di *San Galgano* attribuite ad Andrea di Bartolo a cavallo tra XIV e XV secolo dagli sportelli del tabernacolo per il reliquiario del santo nella cattedrale senese[61], solo due tavole agiografiche già inoltrate nel XV secolo sembrano essere state prodotte per la chiesa cittadina di Sant'Agostino (probabilmente non a caso la stessa in cui si conservava il *Beato Agostino Novello*): il *Santo Stefano* di Martino di Bartolomeo e il *Sant'Antonio Abate* di Sano di Pietro, riferibili rispettivamente al secondo decennio e al 1440 circa[62].

---

[58] Cfr. *Schede 5-18.*

[59] Va ricordato tuttavia, marginalmente, anche il tabernacolo con la *Madonna col Bambino e Santi* e quattro *Storie di Santa Aurea* negli sportelli, opera di Lippo Vanni per la chiesa dei Santi Sisto e Domenico a Roma del 1358: cfr. G. KAFTAL, *Iconography of the Saints in Tuscan painting*, Firenze 1952, pp. 123-124.

[60] Entrambe le opere si trovano oggi nel Museo Civico e Diocesano d'Arte Sacra di Montalcino: cfr. G. FATTORINI, *Museo civico e diocesano d'arte sacra di Montalcino*, in *La terra dei Musei. Paesaggio arte storia del territorio senese*, a cura di T. Detti, Firenze-Milano 2006, pp. 293-301, in particolare pp. 293, 296.

[61] CARLI, *Il Museo*… cit., pp. 61-62. Cinque delle sei storie, di cui quattro conservate presso il Museo Nazionale di San Matteo a Pisa e due a Dublino, sono riprodotte in KAFTAL, *Iconography*… cit., pp. 423-434.

[62] R. HILLER VON GAERTRINGEN, *Seven scenes of the life of Saint Stephen by Martino di Batolomeo in Frankfurt: a proposal for their provenance, function, and relationship to Simone Martini's* Beato Agostino Novello monument, in *Italian panel painting of Duecento and Trecento*, a cura di V. Schmidt, New Haven-London 2002, pp. 315-339. A. DE MARCHI, in *Da Jacopo della Quercia a Donatello. Le arti a Siena nel primo Rinascimento*, catalogo della mostra (Siena 2010) a cura di M. Seidel, Milano 2010, pp. 267-271. La questione della provenienza della pala di *Sant'Antonio*, di cui Andrea De Marchi propone una possibile ricostruzione in base agli elementi noti,

Nei primi anni del Quattrocento si riscontra a San Gimignano (dove invece mancano esempi ad affresco) una intensa richiesta di tavole agiografiche, probabilmente allo scopo di celebrare la città per mezzo dei suoi santi protettori. Il senese Taddeo di Bartolo realizza nel 1401 per l'altare maggiore della collegiata il grande *antependium* di *San Gimignano*, col santo al centro che regge il modellino del castello ed è affiancato da quattro storie per parte disposte a due a due in verticale. Subito dopo, nel 1402, viene commissionato al fiorentino Lorenzo di Niccolò di Pietro Gerini il tabernacolo istoriato per il busto-reliquiario della locale Santa Fina con quattro storie della sua vita e quattro miracoli postumi per il Duomo di San Gimignano. Lo stesso Lorenzo realizza in quegli anni un trittico dedicato a San Bartolomeo con quattro storie della sua vita distribuite negli scomparti laterali[63], secondo il modello diffuso a Firenze e Montalcino, che riprende nella posa seduta del santo centrale e in generale nella struttura delle tavole e nel trattamento delle storie il polittico agiografico di *San Giovanni Gualberto* di Giovanni del Biondo.

Si deve infine al senese Stefano di Giovanni, *alias* Sassetta, l'ultimo e grandioso sviluppo della tavola agiografica col pentittico opistografo per San Francesco a Sansepolcro (Arezzo), la cui parte posteriore è dedicata al santo titolare raffigurato in gloria nello scomparto centrale e affiancato da tredici storie distribuite sui quattro tabelloni laterali (otto) e nella predella (cinque); sul davanti invece si trovano la *Madonna col Bambino e i Santi Ranieri di Borgo San Sepolcro, Giovanni Battista, Giovanni evangelista, Antonio da Padova*[64] **[FIGG. 24-25]**. Realizzata tra il 1436 e il 1444, quest'opera conclude insieme al *Sant'Antonio Abate* di Sano di Pietro la lunga stagione toscana della tavola agiografica, a cui tuttavia la produzione murale sopravvive di qualche decennio proprio nelle aree senese ed aretina. Così ad Arezzo, dove la produzione su tavola si era arrestata all'inizio del Trecento dopo la *Santa Caterina* di Gregorio e Donato[65], si realizzano affreschi agiografici iconico-narrativi tra la fine del XIV e l'inizio del XV secolo (*Schede 39-43*), con una ripresa piuttosto notevole verso l'ultimo quarto del Quattrocento, quando si datano la *Santa Caterina da Siena* in San Domenico a Cortona di Bartolomeo della Gatta, il *Sant'Antonio da*

---

sviluppando un'ipotesi di Boskovits, è ancora oggetto di dibattito, non potendosi escludere un'origine marchigiana.

[63] Cfr. S. SPANNOCCHI, *Musei Civici di San Gimignano*, in *La terra dei Musei*… cit., pp. 319-325, in particolare pp. 322, 325; le tavole con le storie di Santa Fina sono riprodotte in KAFTAL, *Iconography*… cit., pp. 369-376. La scelta di un artista fiorentino si spiega con l'assoggettamento politico di San Gimignano a Firenze fin dal 1354, tuttavia la cultura di fondo della cittadina resta evidentemente senese, come dimostra ad esempio l'attività di Bartolo di Fredi tra gli anni sessanta e ottanta del XIV secolo per le principali chiese locali, dagli affreschi della navata della collegiata alle pale per San Domenico e Sant'Agostino (cfr. G. FREULER, *Bartolo di Fredi Cini. Ein Beitrag zur sienesischen Malerei des 14. Jahrhunderts*, Disentis 1994, pp. 50-95, 105-113, 260-273). Risale allo stesso periodo anche la tavola verticale cuspidata di incerta provenienza con *Santa Margherita d'Antiochia* e otto storie della sua vita attribuita a Turino Vanni e conservata presso la Pinacoteca Vaticana: cfr. F. W. VOLBACH, *Il Trecento. Firenze e Siena*, Città del Vaticano 1987, pp. 12-13.

[64] Cfr. *Sassetta: the Borgo San Sepolcro altarpiece*, a cura di M. Israëls, I-II, Leiden 2009; A. DE MARCHI, *Il polittico di Sassetta per San Francesco a Sansepolcro perlustrato*, in "Prospettiva", CXXXIX-CXL, 2010 (2012), pp. 115-130.

[65] Ugo Feraci tuttavia ha proposto di considerare parte di una tavola agiografica tre tavolette a venatura verticale con *Storie di Santa Maria Maddalena* attribuite a Gregorio e Donato, due conservate presso il Monastero delle Benedettine di Santa Maria degli Angeli a Pistoia e una di ubicazione sconosciuta: U. FERACI, *Tre tavole in monastero: aggiunte al catalogo di Donato e Gregorio di Arezzo e un dipinto per Bartolomeo di Fruosino*, in "Arte Cristiana", XCVI, 2008, 845, pp. 109-124.

Padova di Lorentino d'Andrea in San Francesco ad Arezzo e il *Sant'Antonio Abate* di Mariano d'Antonio in San Pier Piccolo nella stessa città, ultimo della serie e datato al 1485 (*Schede 46-51*). Si inserisce in questa ripresa tardiva della tipologia agiografica anche l'affresco di Pierfrancesco Fiorentino già in San Jacopo tra' Fossi a Firenze che, come Bartolomeo della Gatta, reinterpreta in senso monumentale una struttura antiquata cercando di creare un'opera rispondente alle linee stilistiche della seconda metà del XV secolo (*Scheda 19*).

GLI AFFRESCHI AGIOGRAFICI ICONICO-NARRATIVI IN TOSCANA: FORME E DIFFUSIONE

Firenze (Schede 1-19)

Firenze e il suo contado hanno offerto agli affreschi agiografici un fertile terreno di sviluppo fin dalla loro prima attestazione verso l'inizio del terzo decennio del XIV secolo col *Sant'Onofrio* di Sant'Ambrogio del Maestro di Figline (*Scheda 1*), dove l'idea di base di una immagine centrale a cui si affiancano alcune scene narrative relative al santo protagonista (seppur sul solo lato destro) è già perfettamente riconoscibile.

L'opera assunse probabilmente un ruolo normativo almeno per le raffigurazioni del santo eremita, come sembrano attestare i due successivi *Sant'Onofrio* di Santa Maria a Soffiano a Scandicci e Santa Maria Maggiore a Firenze (*Schede 2, 3*). Questo modello autorevole pare aver contribuito di riflesso allo sviluppo e alla diffusione nell'ambito della cerchia orcagnesca della struttura più convenzionale con storie disposte su entrambi i lati: i frammenti del piccolo ciclo di *Sant'Antonio Abate* sull'attuale controfacciata della chiesa della Badia Fiorentina, attribuibile a Nardo di Cione, ne sono una precoce attestazione (*Scheda 4*). La scelta di dedicare un affresco agiografico a Sant'Antonio in un momento in cui la tipologia sembra essere strettamente legata alla figura di Sant'Onofrio potrebbe non essere casuale, contribuendo ad individuare la prima diffusione fiorentina di queste opere in parallelo alla devozione particolare per i santi eremiti nei decenni centrali del XIV secolo[66], testimoniata, alla luce di studi recenti, anche dalla decorazione di una cappella nel Chiostrino dei Morti di Santa Maria Novella con un ciclo di cinque episodi di Sant'Antonio Abate, databile al quinto decennio[67]. La sua particolare consonanza con le tre scene superstiti del piccolo ciclo di Badia dimostra come si potessero condensare le caratteristiche di un ciclo esistente in un affresco agiografico, che consentiva di non perdere alcuno dei passaggi dell'opera maggiore e, pur in piccolo formato, aggiungere altre scene che completassero la storia del santo.

La redazione originaria dell'affresco di Badia mostrava già la forma regolare con quattro storie per lato, inserite entro cornici a motivi geometrici, che sarebbe diventata una costante nella produzione fiorentina fino ai primi decenni del XV secolo. Queste caratteristiche ricorrono poco dopo nel *Sant'Antonio Abate* rinvenuto nei locali del convento della Santissima Annunziata, la cui incerta cronologia rimanda al settimo-ottavo decennio del Trecento (*Scheda 9*). Tuttavia la scelta di episodi diversi (almeno rispetto alle comuni posizioni superstiti) dimostra la mancata omologazione rispetto all'opera precedente dal punto di vista iconografico.

L'impiego di storie a "commento" di un'immagine principale, anche al di là della struttura agiografica propriamente detta, è diffuso in ambito fiorentino a partire dalla metà del secolo, in particolare tra gli artisti gravitanti nella cerchia dei fratelli Andrea

[66] Almeno i tre *Sant'Onofrio* sembrano rispecchiare un momento di particolare devozione per questo santo a Firenze anche altrimenti attestata. Cfr. *infra*: *Riflessioni sul culto di Sant'Onofrio a Firenze nel XIV secolo* (Sez. III: *Tre casi esemplari*, 1).

[67] Ringrazio Gaia Ravalli per avermi segnalato questo inedito ciclo antoniano, oggetto della sua tesi di laurea magistrale in corso di elaborazione.

e Nardo di Cione. Verso il 1360 Pietro Nelli, attivo accanto al Maestro di Barberino nella decorazione dell'oratorio di Santa Caterina all'Antella, inserisce due riquadri narrativi di formato molto ridotto nelle cornici decorative delle figure di *Sant'Antonio Abate* e *Santa Caterina d'Alessandria* sulle pareti frontali dell'arco trionfale del piccolo edificio (*Schede 6-7*). L'idea di interrompere le cornici con "nodi" contenenti piccole scene trova un precedente illustre nel grande affresco dell'Orcagna per Santa Croce con l'*Inferno* e il *Trionfo della Morte*, databile verso gli anni immediatamente precedenti alla metà del secolo[68] **[FIGG. 26-30]**. A sua volta Orcagna riprende plausibilmente un'idea sviluppata già in Santa Croce da Giotto in collaborazione con la sua bottega e testimoniata da alcuni frammenti analizzati recentemente da Andrea De Marchi: due piccoli riquadri raffiguranti l'*Agnello mistico* dell'Apocalisse e l'*Annuncio della morte alla Vergine* dovevano fare parte, insieme ad altri piccoli soggetti atti ad integrare semanticamente il racconto principale, rispettivamente delle cornici della *Crocifissione* sul fianco meridionale e dell'*Annunciazione* su quello settentrionale, realizzate verso il 1334-1335[69]. Questo dettaglio decorativo ha trovato seguito anche nell'affresco di Antonio Veneziano in San Marco, databile verso l'ottavo decennio del XIV secolo[70] e, con qualche variazione, nell'*Annunciazione* affrescata da Cenni di Francesco nell'oratorio presso il convento di Santa Apollonia a Firenze nell'ultimo decennio del secolo[71] **[FIG. 31]**.

Pietro Nelli impiega del resto nel più tardo *San Marco* nella chiesa fiorentina dedicata all'apostolo anche la struttura a otto storie (*Scheda 10*), che ricorre nell'ultimo decennio del Trecento nel *Sant'Antonio Abate* sulla controfacciata della chiesa di Santa Maria a Soffiano (*Scheda 14*) e nel *San Vito* dell'omonima chiesa sulla collina fiorentina di Bellosguardo, datato al 1391 e attribuibile a Jacopo da Firenze (*Scheda 11*). A Cenni di Francesco si deve, sullo scorcio del secolo, un'elaborata versione della tipologia agiografica dedicata alla titolare del convento di Santa Apollonia (*Scheda 12*), dove il tradizionale impianto di base con quattro storie per lato viene manipolato attraverso l'impiego di virtuosismi prospettici (esemplati probabilmente su quelli di Taddeo Gaddi) così da ottenere una pittura illusionistica che simuli una struttura lapidea tridimensionale in cui gli episodi della leggenda della santa si svolgono non nello spazio definito e "altro" dei singoli riquadri ma su piccoli "palcoscenici" aperti verso lo spettatore e ben sviluppati in profondità.

Nel XV secolo l'impiego della tipologia agiografica murale sembra subire un certo decentramento, essendo noti a Firenze solo due affreschi del genere, quasi contemporanei, realizzati da Bicci di Lorenzo: un perduto *San Giovanni Battista* nel monastero di San Salvatore di Camaldoli nel quartiere di San Frediano (*Scheda 54*) e

---

[68] G. KREYTENBERG, *Orcagna, Andrea di Cione: ein universeller Künstler der Gotik in Florenz*, Mainz 2000, pp. 39-61. Quel che resta dell'affresco è stato staccato dalla parete della navata ed è conservato nei locali del Museo dell'Opera di Santa Croce.

[69] A. DE MARCHI, *Relitti di un naufragio: affreschi di Giotto, Taddeo Gaddi e Maso di Banco nelle navate di Santa Croce*, in *Santa Croce. Oltre le apparenze*, (Quaderni di Santa Croce, 4), a cura di A. De Marchi, G. Piraz, Pistoia 2011, pp. 35-74, in particolare pp. 39-47.

[70] F. BANDINI, L. BELLOSI, C. DANTI, *Il grande affresco di Antonio Veneziano recentemente scoperto nella chiesa di San Marco a Firenze*, in "OPD Restauro", X, 1998, pp. 75-86.

[71] BOSKOVITS, *La pittura*… cit., p. 287; ma cfr. *infra* anche *Schede 12*, *13* e *Gli affreschi trecenteschi nel convento di Santa Apollonia a Firenze* (Sez. III: *Tre casi esemplari*, 2).

la *Santa Margherita d'Antiochia* eseguita in una delle sale del convento delle Terziarie Francescane di Sant'Onofrio del Fuligno nel corso del terzo decennio (*Schede 16*). Del primo è nota solo la presenza di sei storie, probabilmente tre per lato; l'affresco con *Santa Margherita* segue invece il modello più tradizionale con otto storie inserite entro riquadri privi di elementi illusionistici. Chiamato a realizzare un affresco dedicato a *San Giovanni Gualberto* nella chiesa della Badia di Soffena presso Castelfranco di Sopra[72] (*Scheda 45*), Bicci si ispira apertamente (ma non pedissequamente) e forse su richiesta degli stessi committenti alle due opere agiografiche conservate nel monastero vallombrosano fiorentino delle Donne di Faenza: dal polittico della *Beata Umiltà* di Pietro Lorenzetti trae la struttura articolata con l'inedito inserimento di un riquadro al di sotto dell'immagine principale, mentre dal trittico di Giovanni del Biondo riprende l'iconografia del santo centrale e delle storie. Del resto una consapevole ripresa filologica delle opere del secolo precedente sembra caratterizzare, pur con intenti ed esiti diversi, tutta l'attività di questo artista. Alle sperimentazioni di nuovi schemi compositivi da parte di Bicci di Lorenzo si deve ricondurre l'affresco di *San Francesco* nella pieve di San Lorenzo a Vicchio di Rimaggio presso Bagno a Ripoli (*Scheda 15*), dove la tipologia agiografica è arricchita dalla presenza di due *Profeti* inseriti entro lo spazio di un coronamento architettonico cuspidato dipinto, secondo modi non troppo diversi da quelli impiegati negli stessi anni nella decorazione dipinta per accogliere il *Crocifisso* di Donatello in Santa Croce.
Gli affreschi di *Santa Chiara d'Assisi* e *San Nicola di Bari* in territorio sancascianese (*Schede 17, 18*) testimoniano la diffusione di opere agiografiche nel contado fiorentino ancora verso gli anni trenta del XV secolo, nel solco dell'influenza di Bicci di Lorenzo (giusta o meno l'attribuzione a Mariotto di Cristofano che qui si propone), evidenziata dalla fedele citazione in una delle storie del *San Nicola* di una scena della predella del suo polittico per San Niccolò a Cafaggio. Con Bicci e i suoi possibili seguaci si chiude la stagione "ufficiale" dell'affresco agiografico narrativo a Firenze e la realizzazione del *Sant'Eustachio* in San Jacopo tra' Fossi negli anni sessanta del XV secolo ha tutto il sapore di un *revival*[73] (*Scheda 19*).

Prato (Schede 20-23)

Negli stessi anni in cui Bicci di Lorenzo realizzava i suoi affreschi agiografici in area fiorentina, a Prato questo tipo di decorazione sembra essere rientrata quasi esclusivamente nelle attività della bottega dei fratelli Pietro e Antonio di Miniato. L'origine fiorentina dei due pittori si riverbera nell'equilibrio formale e compositivo delle scene dipinte, incorniciate da fasce geometriche, come si vede ancora chiaramente nel *Sant'Antonio Abate* attribuibile a Pietro nell'oratorio di San

[72] Si inserisce l'opera a questo punto della trattazione, nonostante nel *Corpus degli affreschi agiografico-narrativi toscani* sia compresa tra le opere della provincia di Arezzo, perché la cultura artistica di fondo è chiaramente fiorentina e l'affresco è utile per approfondire le caratteristiche della produzione biccesca.
[73] Più o meno negli stessi anni Andrea del Castagno ripropone nell'affresco di *San Giuliano* in Santissima Annunziata a Firenze l'inserimento di una predella istoriata con tre episodi della vita del santo: il dettaglio è andato perduto, ma è testimoniato da un passo di Giorgio Vasari nella *Vita di Andrea*: G. VASARI, *Le Vite de' più eccellenti pittori, scultori e architetti*, ed. cons. Roma 1991, pp. 417-418.

Bartolomeo in via Cava (*Scheda 20*). Così doveva essere anche nell'affresco simile, dedicato al medesimo santo nella chiesa di San Jacopo, ora in gran parte perduto (*Scheda 21*). Alla particolare predilezione per la rappresentazione in forma agiografica di Sant'Antonio si deve anche l'impiego di questa tipologia per una destinazione insolita entro la struttura del tabernacolo (*Scheda 23*).
È possibile che il culto di Sant'Antonio fosse molto sentito a Prato, tuttavia una presenza tanto costante, cristallizzata nell'impiego della tipologia agiografica, è dovuta probabilmente all'omologazione delle richieste dei committenti che commissionavano soggetti già sperimentati altrove in città. D'altra parte la notevole somiglianza tra i tre affreschi, in particolare tra i due riferibili a Pietro, ne suggerisce una produzione seriale all'interno della bottega dei due fratelli.
Sant'Antonio Abate cede tuttavia il passo nel contado a San Nicola di Bari, affrescato nella chiesa di Santa Cristina a Pimonte seguendo lo schema delle opere fiorentine canoniche a otto scene (*Scheda 22*).

Pistoia (Schede 24-28)
La presenza di affreschi agiografici a Pistoia si concentra nella chiesa agostiniana di San Lorenzo, che ne conserva cinque, un numero insolitamente alto in un singolo contesto. Quattro di essi sono riferibili agli anni sessanta del Trecento e, in base a quanto giudicabile da ciò che resta di essi, la struttura più comune prevedeva la peculiare disposizione di tre serie di storie intorno all'immagine principale: una su ciascun fianco e una al di sopra del riquadro centrale; tuttavia l'affresco con l'*Assunzione e storie di Eva e Maria* non doveva probabilmente comprendere la serie a sinistra, per ragioni di mancanza di spazio (*Schede 24-27*). Il quinto affresco, dedicato a San Cristoforo, è riferibile agli ultimi anni del secolo ed ha una forma del tutto singolare (solo in senso lato assimilabile alla tipologia agiografica), in cui le scene minori occupano uno spazio marginale in basso, seppur ai lati dell'immagine centrale (*Scheda 28*).
Del resto gran parte della decorazione murale superstite di San Lorenzo prevede l'impiego di scene narrative variamente abbinate all'immagine di un santo, principalmente nella forma della predella. I numerosi testamenti in cui si richiedono opere "pro anima" all'interno dell'edificio, utili per capire il legame di questi affreschi con la devozione personale e la pertinenza ad altari e sepolture privati, dimostrano la partecipazione dei fedeli nella scelta dei soggetti sacri[74]; tuttavia la predilezione per gli elementi narrativi potrebbe dipendere in particolare dalla presenza della comunità agostiniana, che potrebbe aver suggerito la forma da dare all'opera desiderata: in effetti nessuno dei documenti, nemmeno quelli che si può

[74] La ricerca di protezione e favore da parte dei committenti è ben espressa nei documenti trecenteschi, per cui si rinvia all'approfondimento relativo: *Gli affreschi trecenteschi della chiesa di San Lorenzo a Pistoia* (Sez. III: *Tre casi esemplari*, 3); e al *Regesto documentario* (docc. 5-32). Cfr. M. BACCI, *Lo spazio dell'anima. Vita di una chiesa medievale*, Roma 2005, pp. 98-102, 107-112 per il rapporto tra il fedele e le immagini dei santi intercessori, caratterizzato spesso da una sorta di reciproco scambio di "favori", dove il fedele si vota al santo al fine di ottenere da lui un intervento in suo favore e, ottenuto quanto richiesto, lo ringrazia con un'immagine pittorica in cui non è raro che faccia inserire la propria effige in atto di preghiera presso il suo benefattore. Un chiaro esempio della proliferazione di immagini "votive" è offerto dalla pieve di San Lorenzo a Signa (Firenze), sulle cui pareti laterali, nella zona destinata ai laici più prossima all'ingresso, sono rappresentati numerosi santi a figura intera, molti dei quali accompagnati dal committente inginocchiato.

pensare di associare alle opere agiografiche propriamente intese, fa mai cenno alla specifica richiesta di storie, la cui aggiunta potrebbe essere stata "imposta" nei vari casi da qualche teologo del convento, forse in relazione all'attività di predicazione dei frati agostiniani. Questo aspetto è piuttosto evidente nell'affresco dedicato all'*Assunzione,* corredato con storie parallele di Maria ed Eva, dove il messaggio teologico già di per sé ben intuibile è sottolineato dall'impiego di iscrizioni esplicative e passaggi biblici, elementi che fanno di quest'opera la più complessa di tutta la serie considerata in questo lavoro, sia dal punto di vista iconografico che semantico (*Scheda 24*).

Tralasciando i mal conservati affreschi dedicati probabilmente a Sant'Agostino e Santa Margherita d'Antiochia (*Schede 25, 27*), l'affresco di *Santa Caterina d'Alessandria* dimostra la sua eccezionalità all'interno del *corpus* raccolto per le ragguardevoli dimensioni, intuibili dagli scarsi resti di pittura, che suggeriscono la presenza originaria di un murale di ben quattordici scene (*Scheda 26*). Non si tratta tuttavia dell'affresco più ampio se si considera quello perduto del *Beato Gerardo da Valenza* in San Francesco a Lucca del 1346, che le fonti ricordano circondato da sedici scene (*Scheda 52*).

Sebbene la cultura artistica pistoiese di metà secolo sia permeata di influssi fiorentini[75], la tipologia agiografica che vi è attestata non dipende, evidentemente, dalle opere affini realizzate a Firenze. La relativa vicinanza tra Lucca e Pistoia potrebbe indicare una decisiva influenza dell'affresco lucchese su quelli di San Lorenzo, nei quali l'aggiunta delle storie in alto potrebbe derivare proprio dalla forma di quello del *Beato Gerardo* che, sembra di capire, doveva avere riquadri narrativi su più di due lati. Questa struttura non troverà seguito al di fuori di Pistoia se non circa sessant'anni più tardi nell'affresco di *Sant'Antonio Abate* dello Scheggia nella chiesa di San Lorenzo a San Giovanni Valdarno (*Scheda 48*).

Grosseto e Siena (Schede 29, 30-37)

La produzione di affreschi agiografici in area senese, dedicata quasi esclusivamente al culto dei "santi novelli"[76], si caratterizza per la dislocazione delle opere al di fuori

[75] Le presenze di Bonaccorso di Cino, Alesso d'Andrea e Niccolò di Tommaso caratterizzano e formano l'arte pistoiese tra gli anni quaranta e settanta del XIV secolo e tuttavia i dati storici disponibili sembrano indicare l'assenza di artisti fiorentini proprio nel settimo decennio (per una storia dell'arte del Trecento a Pistoia cfr. E. NERI LUSANNA, *La pittura in San Francesco dalle origini al Quattrocento*, in *San Francesco. La chiesa e il convento in Pistoia*, a cura di L. Gai, Pistoia 1993, pp. 81-164). Fiorentina è anche la formazione di uno dei principali protagonisti dell'arte a Pistoia della seconda metà del secolo, Giovanni di Bartolomeo Cristiani, di cui è nota la presenza nel 1357 a Firenze nella bottega di Nardo di Cione (A. CHIAPPELLI, *Arte del Rinascimento (ricerche e saggi)*, Roma 1925, p. 567); al Cristiani si devono peraltro due tavole agiografiche pistoiesi in forma di dossale, quella di San Giovanni Fuorcivitas dedicata all'Evangelista (1370) e quella di *Santa Lucia*, ricostruibile intorno ad un'immagine della santa in trono conservata alla Yale University Art Gallery a New Haven, a cui sono pertinenti sei tavolette di andamento orizzontale (F. ZERI, E. E. GARDNER, *The Metropolitan Museum of Art. Italian Paintings. I. Florentine School*, New York 1971, pp. 30-31; E. NERI LUSANNA, *La pittura in San Francesco*… cit., p. 108).

[76] Nel Museo Civico di Borgo Sansepolcro si conserva un affresco agiografico dedicato ad un beato biturgense proveniente dalla chiesa di Santa Chiara (già Sant'Agostino fino al 1555) che si è deciso di espungere dal *corpus* degli affreschi agiografico-narrativi toscani perché in antico Borgo Sansepolcro afferiva alla diocesi umbra di Città di Castello **[FIG. 32]**. Il Beato Angelo Scarpetti, frate agostiniano vissuto nel XIII secolo, era affiancato da otto storie della sua vita, di cui sei superstiti, raffiguranti suoi miracoli operati in vita o dopo la morte, come tipico nelle opere dedicate a figure locali morte in odore

della città di Siena, dove si conserva un solo esempio, molto tardo: la decorazione della sepoltura della beata cittadina Aldobrandesca Ponzi, che vuole simulare i più aggiornati esempi di tomba parietale, ma senza rinunciare alla presenza delle storie, elemento caratteristico del locale culto dei santi[77] (*Scheda 37*).

Le più antiche opere agiografiche della Toscana meridionale che ci sono pervenute compaiono a Massa Marittima e Montalcino, probabilmente entro la metà del XIV secolo e sono entrambe dedicate a San Nicola da Tolentino[78] (*Schede 29, 30*). Nei decenni immediatamente successivi alla metà del Trecento nella pieve dei Santi Leonardo e Cristoforo a Monticchiello e nella chiesa del convento di San Francesco ad Asciano vengono realizzati due affreschi dedicati al Beato Gerardo da Valenza (*Schede 31, 32*). A differenza degli affreschi già incontrati a Firenze, Prato e Pistoia, ma in linea con le precedenti opere agiografiche su tavola e a rilievo[79], le storie raffigurano alcuni interventi miracolosi dei due beati, con l'intento di diffonderne il culto (forse con la speranza di contribuire alla loro causa di canonizzazione) e di onorarli per una grazia ricevuta o richiesta. Successivamente, a metà del XV secolo, nel convento francescano di Piancastagnaio protagonista di un affresco agiografico è San Bernardino da Siena, attestazione della rapidissima diffusione della iconografia di questo santo poco dopo il 1444, anno della sua canonizzazione (*Scheda 36*).

Escludendo l'affresco della *Beata Aldobrandesca*, le forme delle opere agiografiche senesi risultano sempre molto regolari, comprendendo tre storie per lato e concludendosi in alto con linee orizzontali. Dedicati a figure non ancora canonizzate, questi affreschi non potevano essere associati ad un altare e infatti alcuni erano disposti anche piuttosto in alto sulle pareti laterali della chiesa, come nel caso di Montalcino e Monticchiello.

Tre raffigurazioni di Sant'Antonio Abate realizzate entro il primo quindicennio del Quattrocento in Sant'Agostino a Montalcino, San Francesco ad Asciano e San Giovanni in Poggiolo presso Montepulciano costituiscono d'altra parte un'eccezione

---

di santità. L'identità del santo è stata individuata solo recentemente da Cecilia Pallone che ha identificato gli episodi superstiti sulla base di agiografie seicentesche e degli atti del processo di canonizzazione di inizio Novecento: C. PALLONE, *Il Beato Angelo Scarpetti da Sansepolcro: vicenda biografica, culto e iconografia*, in A. CZORTEK, M. MATTEI, C. PALLONE, *Gli Agostiniani a Sansepolcro e il Beato Angelo Scarpetti*, Tolentino 2009, pp. 89-134. Intorno al *Beato Angelo Scarpetti* Giacomo Guazzini ed Elena Squillantini hanno raccolto un piccolo gruppo di opere che ha permesso di identificare un maestro minore di ambito aretino, attivo nel circondario biturgense tra quarto e quinto decennio del XV secolo, indicato come Maestro del Beato Angelo Scarpetti (G. GUAZZINI, E. SQUILLANTINI, *Un contesto per Piero della Francesca. Il ciclo pittorico absidale della chiesa di Sant'Agostino a Sansepolcro tra XIV e XV secolo: ricostruzione e spunti di ricerca*, di prossima pubblicazione in "Atti e memorie dell'Accademia Toscana di Scienze e Lettere 'La Colombaria'").

[77] L'interesse senese per la vita (e la morte) di personalità moralmente eminenti è ben illustrato in I. GAGLIARDI, *Santa morte e morte dei santi: agiografia e libellistica devota tra Medio Evo ed età moderna*, in "Bullettino senese di storia patria", CX, 2003 (2004), pp. 240-276.

[78] Si considera l'unica opera della Provincia grossetana insieme a quelle della Provincia di Siena perché la cultura artistica prevalente a Massa nel XIV secolo è sicuramente quella senese, come indica ad esempio l'attività di Ambrogio Lorenzetti per la chiesa di San Pietro all'Orto, per cui realizzò una grandiosa *Maestà*: cfr. D. NORMAN, *"In the beginning was the Word". An altarpiece by Ambrogio Lorenzetti fot the Augustinian Hermits of Massa Marittima*, in "Zeitschrift für Kunstgeschichte", LVII, 1995, pp. 478-503.

[79] Cfr. *Pittura agiografica in Toscana fra XIII e XV secolo: dalla pala d'altare alla pittura murale* e *Scheda 37*.

in questo quadro così omogeneo per formato e destinazione (*Schede 33-35*)[80]. Tutti e tre decorano la parete di una piccola cappella inserita in una nicchia poco profonda e sono completati da sculture lignee: a Montalcino due statue probabilmente raffiguranti i due protagonisti dell'*Annunciazione* erano disposte sui fianchi della cappella, mentre ad Asciano e Montepulciano una statua di *Sant'Antonio Abate* integrava l'affresco agiografico, privo della raffigurazione del santo al centro.

Arezzo (Schede 38-51)

Nel Duomo di Arezzo si trova l'affresco della *Madonna col Bambino e Storie di Anna e Gioacchino*[81] di Gregorio e Donato (*Scheda 38*), il più antico tra quelli noti, insieme al pressoché contemporaneo *Sant'Onofrio* del Maestro di Figline di Firenze. Sebbene non siano noti documenti che attestino con sicurezza la pertinenza dell'affresco aretino ad una cappella, una simile destinazione originaria è suggerita dalla sua struttura, funzionale alla decorazione di uno spazio centinato, tipico delle più antiche cappelle del Duomo e delle chiese locali, integrate con frontespizi lapidei. La disposizione delle storie intorno all'immagine centrale della Vergine su due registri e nella lunetta caratterizzerà i successivi sviluppi della decorazione agiografica aretina, attraverso la sua ripresa da parte di Andrea di Nerio nel quinto decennio del XIV secolo per la decorazione della cappella Bertoldini sulla parete opposta della navata del Duomo, in cui lo spazio è diviso tra due santi, Cristoforo e Giacomo (*Scheda 39*).

A parte una marginale apparizione della tipologia agiografica nell'affresco della *Santa Monaca* in Santa Maria in Campo Arsiccio a Campogialli presso Terranuova Bracciolini, che si rifà però, nella celebrazione di una beata attraverso suoi atti miracolosi, alle modalità di rappresentazione più tipiche dell'area senese (*Scheda 40*), quasi mezzo secolo divide gli affreschi del Duomo aretino dalle successive immagini agiografiche che ci sono pervenute, eseguite da Spinello Aretino nella chiesa di San Domenico (probabilmente in corrispondenza di due cappelle). Nell'affresco con *Storie di San Cristoforo* l'artista si rifà ad Andrea di Nerio per la disposizione delle sei scene narrative ai lati della *Madonna col Bambino* e destinando lo spazio della lunetta a due episodi, secondo uno schema che risultava funzionale ad Andrea per l'esigenza di suddividere simmetricamente lo spazio per le storie dei due santi, ma non è necessario nell'opera di Spinello, che illustra la vicenda di un solo protagonista e la cui scelta sembra avere un intento di consapevole continuità col più anziano maestro (*Scheda 41*). Nell'affresco dei *Santi Giacomo Minore e Filippo*, di poco successivo, si può forse individuare un retaggio del recente soggiorno fiorentino di Spinello nella sostituzione della Vergine nel riquadro centrale con i santi protagonisti delle storie, secondo una consuetudine più diffusa a Firenze, così come a Prato e Siena. D'altra parte Spinello non rinuncia alla classica struttura aretina provvista di lunetta, ma anche in questo caso propone un elemento innovativo

[80] A San Leonardo al Lago Lippo Vanni verso il 1360 impiega tuttavia quattro scene narrative per completare la raffigurazione di *San Leonardo* sul pilone di imposta dell'arco trionfale, disponendole a due a due sotto l'immagine del santo, in un modo che richiama in parte una predella e in parte un affresco agiografico: cfr. A. CORNICE, *Gli affreschi di Lippo Vanni: San Leonardo al Lago*, in *Lecceto e gli eremi agostiniani in terra di Siena*, a cura di C. Alessi, Siena 1990, pp. 287-308.

[81] Le *Storie di San Giuliano*, successive, non possono essere prese in considerazione per la valutazione della tipologia originaria.

inserendo due storie slegate dal ciclo principale e dedicate a Santa Caterina d'Alessandria (*Scheda 42*).
Grazie dunque a Spinello la forma originaria proposta da Gregorio e Donato sopravvive, nonostante le variazioni, fino alla fine del XIV secolo e trova continuità anche all'inizio del secolo successivo, ad opera di artisti della sua cerchia, negli affreschi agiografici di Sant'Agostino a Monte San Savino (*Schede 46, 47*), che perpetrano la tradizione aretina anche riguardo alla destinazione in cappelle decorate con cuspidi lapidee aggettanti.
Si delinea dunque un percorso coerente della tipologia agiografica murale ad Arezzo nel XIV secolo e all'inizio del successivo: le opere prevedono una lunetta istoriata e due registri di scene di dimensioni piuttosto ampie ai lati dell'immagine centrale (costituita prima dalla *Madonna col Bambino* e poi dai santi titolari). Le incorniciature sono minimali e solitamente non vengono impiegati artifici prospettici per l'articolazione del riquadro centrale.
In questo panorama sostanzialmente omogeneo si inseriscono alcuni episodi che pur afferendo al territorio aretino, non possono essere considerati prodotti di quella peculiare cultura artistica. Si tratta del già menzionato affresco di *San Giovanni Gualberto* a San Salvatore a Soffena (*Scheda 45*), riferibile all'ambito fiorentino, e del *San Martino* in San Francesco a Lucignano (*Scheda 43*) che, come tutti gli affreschi tre-quattrocenteschi di quella chiesa, denuncia una paternità senese sia a livello stilistico sia dal punto di vista decorativo e strutturale, per la sua forma regolare e l'inserimento di tre storie laterali più piccole e ben individuate. Non va considerato nel novero degli artisti aretini neanche lo Scheggia, autore del *Sant'Antonio Abate* in San Lorenzo a San Giovanni Valdarno (*Scheda 48*), dove le storie si moltiplicano fino a diec e sono disposte in serie regolari sui lati e sopra l'immagine centrale, secondo uno schema che richiama, con ogni probabilità accidentalmente, gli affreschi pistoiesi.
La stagione aretina dell'affresco agiografico risulta estremamente longeva e si protrae molto a lungo nel XV secolo, anche se le caratteristiche tradizionali sono spesso disattese a queste altezze cronologiche. Le ultime tre opere agiografiche sono il prodotto di una cultura artistica ormai mutata e paiono appropriazioni consapevoli delle pitture del secolo precedente: è certamente questo il caso almeno della *Santa Caterina da Siena* in San Domenico a Cortona, dove Bartolomeo della Gatta sviluppa la tipologia in senso monumentale e impiega otto riquadri narrativi per arricchire la grandiosa ma purtroppo in gran parte perduta edicola dipinta che incorniciava una scena presumibilmente raffigurante la santa in adorazione del Crocifisso (*Scheda 49*). Ben più classico è invece l'aspetto dell'affresco del *Sant'Antonio da Padova* in San Francesco ad Arezzo di Lorentino d'Andrea che, pur aggiornato sulle innovazioni stilistiche di Piero della Francesca, ricalca la forma degli affreschi trecenteschi impiegando quattro storie disposte su due registri e l'elemento della lunetta che, come in Spinello, raffigura una scena avulsa dal ciclo sottostante (*Scheda 50*). Anche l'ultimo affresco, datato al 1485, si trova in una delle chiese cittadine, San Pier Piccolo, e sembra illustrare una certa tendenza arcaizzante e attardata legata ad ambiti tradizionalisti, nonostante lo sforzo dell'autore Fra' Mariano di Giovanni di adeguare il proprio linguaggio sullo stile di Bartolomeo della Gatta e di rivisitare la struttura classica in base ad esempi extra-aretini eliminando la

lunetta e aumentando a tre il numero delle storie laterali (*Scheda 51*).
La tipologia agiografica murale ha pertanto in Arezzo una tradizione illustre, nonostante la pressoché totale assenza di corrispettivi su tavola dopo l'episodio della *Santa Caterina* di Gregorio e Donato ed è utilizzata almeno nel Trecento da artisti di primo piano e in luoghi eminenti della religiosità cittadina (salvo rare eccezioni periferiche). È interessante anche la testimonianza vasariana[82] della realizzazione da parte di Spinello di un *Sant'Antonio Abate* con storie sulla facciata della chiesa del santo ad Arezzo (*Scheda 53*), che forse rende noto un utilizzo inedito di questo tipo di affresco per la decorazione esterna degli edifici sacri.

[82] VASARI, *Le Vite*… cit., p. 245.

PROPOSTE PER L'ORIGINE E LA FUNZIONE DEGLI AFFRESCHI AGIOGRAFICI ICONICO-NARRATIVI TOSCANI

Come già detto, i primi affreschi agiografici che ci sono pervenuti non sono anteriori all'inizio del terzo decennio del XIV secolo e si trovano a Firenze, il *Sant'Onofrio* del Maestro di Figline nella chiesa di Sant'Ambrogio (*Scheda 1*), e ad Arezzo, la *Madonna col Bambino e storie di Anna e Gioacchino* di Gregorio e Donato nel Duomo (*Scheda 38*). Le due opere, entrambe probabilmente pertinenti ad un altare[83], pur perfettamente assimilabili ai canoni della tipologia agiografica, presentano tuttavia caratteristiche formali piuttosto diverse. Nel *Sant'Onofrio* la proporzione tra l'ampio spazio dedicato alla figura del santo e le storie relativamente piccole a destra richiama alcuni precedenti su tavola. Oltre alle pale agiografiche vere e proprie, vengono in mente esempi famosi come le *Stimmate di San Francesco* di Giotto per la chiesa di San Francesco a Pisa (Parigi, Louvre)[84] e il *San Ludovico di Tolosa* di Simone Martini (1317), conservato presso la Galleria Nazionale di Capodimonte a Napoli[85], dove le storie occupano uno spazio molto ridotto rispetto all'immagine principale, di cui costituiscono una sorta di predella **[FIG. 33]**. Non si tratta in ogni caso di citazioni fedeli poiché il Maestro di Figline ha creato un'opera innovativa rispetto ad esempio alla *Santa Maria Maddalena* dell'omonimo maestro, proponendo, in luogo della consueta terminazione a cuspide, una forma rettangolare decorata con cornici ad ornamenti fitomorfi e geometrici. L'affresco di Gregorio e Donato ha invece una struttura meno ricercata, in cui la disposizione delle cinque storie piuttosto ampie appare funzionale allo sfruttamento del poco spazio disponibile sulla parete della navata con un piccolo ma chiaro ciclo mariano "condensato".

Le prime testimonianze di pitture murali agiografiche indicano dunque una tendenza che si sviluppa, contemporaneamente ma separatamente, nell'ambito dei pittori della cosiddetta corrente miniaturista dei primi decenni del XIV secolo[86]. Una distinzione netta tra l'intento di trasporre in affresco una pala d'altare lignea e la sintetizzazione di un ciclo narrativo esteso non sembra in ogni caso possibile, né del resto necessaria.

---

[83] La decorazione della parete retrostante l'altare con pitture murali che non necessariamente si ispirano o simulano prodotti su tavola è rintracciabile in Italia già nel XIII secolo, ad esempio nella chiesa di Santa Balbina a Roma: cfr. S. ROMANO, *Eclissi di Roma. Pittura murale a Roma e nel Lazio da Bonifacio VIII a Martino V (1295-1431)*, Roma 1992, pp. 65-66; GARDNER, *Altars, altarpieces*… cit., pp. 15-16, figg. 14-15.

[84] F. FLORES D'ARCAIS, *Giotto*, Milano 1995, p. 120; L. BELLOSI, *Giotto e la Basilica Superiore di Assi*si, in *Giotto, Bilancio critico di sessant'anni di studi e ricerche*, catalogo della mostra (Firenze 2000), a cura di A. Tartuferi, Firenze 2000, pp. 33-54, in particolare pp. 37-38.

[85] P. LEONE DE CASTRIS, *Simone Martini*, Milano 2003, pp. 136-154, 349-350.

[86] Richard Offner e poi Miklós Boskovits inseriscono in questa cerchia artisti che, pur recependo le novità giottesche, portano avanti una pittura dagli intenti meno monumentali, come il Maestro della Santa Cecilia, Lippo di Benivieni, Jacopo del Casentino, il Maestro delle Effigi Domenicane, il Maestro del Crocifisso Corsi, il Maestro del Trittico Horne, Pacino di Bonaguida e lo stesso Maestro di Figline, mentre la tavola della Santa Caterina di Gregorio e Donato era stata inserita da Offner nel catalogo degli stretti seguaci del Maestro della Santa Cecilia (R. OFFNER, *A critical and historical corpus of Florentine painting*, sez. III, vol. I, Berlin 1931, in particolare pp. XV-XXVII, 66; OFFNER, *Corpus*… cit. [III, I, 1986], in particolare pp. 19-25, 202-209; BOSKOVITS, *Corpus*… cit. [III, IX, 1984], in particolare pp. 12-79).

L'intento di ricreare sulla parete un'opera solitamente realizzata su supporto ligneo, in una libera analogia non strettamente mimetica, accomuna il *Sant'Onofrio* al grande *Crocifisso* affrescato sulla testata destra del transetto della chiesa di San Francesco a Pistoia dal Maestro del 1310[87] **[FIG. 34]**. Le affinità tra queste due pitture sono assai numerose, a cominciare dalla volontà di manipolare i possibili modelli reali sfruttando le potenzialità illusive dell'affresco (nel caso pistoiese riproducendo in grande formato il profilo di una croce di oreficeria in luogo della carpenteria lignea). Ugualmente importante risulta l'impiego della stessa singolare tecnica, che consiste nel realizzare una sinopia a buon fresco sull'intonaco levigato invece che sull'intonachino, con zone anche estremamente rifinite (a fronte di altre invece appena abbozzate, incompiute), in previsione forse di un completamento a secco con una gamma di colori probabilmente limitata. Il rapporto tra i due anonimi maestri, esponenti della cosiddetta "fronda anti-giottesca", è già stato rilevato dalla critica[88], che indica nel Maestro di Figline, permeato di una profonda cultura gotica, la personalità di maggior peso, con cui il Maestro del 1310 riesce tuttavia ad instaurare un dialogo fruttuoso. La presenza nei rispettivi cataloghi di opere tanto vicine per intenti sperimentali, semantici e tecnici e coincidenti nelle proposte di datazione verso l'inizio del terzo decennio del Trecento ne suggerisce un'elaborazione comune. D'altra parte la *Croce* di Pistoia potrebbe essere intesa come il progetto in scala reale di una croce dipinta vera e propria[89], prospettando così anche per il *Sant'Onofrio* una funzione provvisoria quale schema per una tavola probabilmente mai realizzata: ciò potrebbe spiegare, come per il *Crocifisso*, le zone non rifinite pur senza sminuirne il ruolo di probabile modello-guida per le conformi opere fiorentine.

La realizzazione a fresco di formati tradizionalmente mobili è del resto un fenomeno diffuso nei primi decenni del XIV secolo, che ha il suo epicentro ad Assisi[90], dove in effetti il Maestro di Figline fu certamente attivo negli anni dieci[91]. Nonostante le loro peculiarità, l'assunto di base del *Sant'Onofrio* e del *Crocifisso* sembra in effetti rintracciabile negli pseudo-trittici di Giotto e bottega e di Pietro Lorenzetti per le cappelle Orsini di San Nicola e San Giovanni nella Basilica Inferiore di Assisi raffiguranti la *Madonna col Bambino e Santi* **[FIG. 35]**, che propongono figure a mezzo busto disposte entro archi senza tuttavia simulare la carpenteria dei polittici reali[92], come sarà invece il caso dei numerosi falsi polittici diffusi in Umbria e

[87] A. DE MARCHI, *Il "Maestro del 1310" e la fronda anti-giottesca: intorno ad un "Crocifisso" murale*, in "Prospettiva", XLVI, 1986, pp. 50-56.

[88] Oltre ad Andrea De Marchi, anche A. BACCHI, *Pittura del Duecento e del Trecento nel Pistoiese*, in *La Pittura in Italia. Le origini*, Milano 1985, pp. 273-282, in particolare pp. 277-278.

[89] A. DE MARCHI, *Come erano le chiese di San Domenico e di San Francesco nel Trecento? Alcuni spunti per ricostruire il rapporto tra spazi ed immagini sulla base dei frammenti superstiti e delle fonti*, in *Il Museo e la città. Vicende artistiche pistoiesi nel Trecento*, Pistoia 2012, pp. 13-51, in particolare p. 19.

[90] E. CAMPOREALE, *Polittici murali del Trecento e del Quattrocento, un percorso dall'Umbria alla Toscana*, in "Atti e memorie dell'Accademia Toscana di Scienze e Lettere 'La Colombaria'", LXXVI, ser. LXII, 2012, pp. 11-77. Colgo l'occasione per esprimere la mia gratitudine alla Dott.ssa Camporeale per aver condiviso con me alcune sue riflessioni durante l'elaborazione della sua ricerca, i cui risultati rivestono una notevole importanza per la comprensione degli affreschi agiografici toscani.

[91] Cfr. *Scheda 1*.

[92] CAMPOREALE, *Polittici murali*… cit., pp. 26-27. Per i due affreschi cfr. A. VOLPE, in *La*

Toscana tra Tre e Quattrocento, tra i quali spicca per precocità quello realizzato da Taddeo Gaddi nella cappella del castello dei Conti Guidi a Poppi verso la metà del quarto decennio[93]. Tuttavia non si conoscono ad Assisi e in Umbria esempi di affreschi agiografici che possono aver fornito un modello per il *Sant'Onofrio* fiorentino (così come non c'è alcun *Crocifisso* simile a quello pistoiese): sebbene si debba tener conto della possibile perdita di eventuali opere del genere, chi scrive è incline a ritenere che non esistessero opere simili in Umbria[94] e in Toscana precedenti al *Sant'Onofrio*, che pare un'opera del tutto originale.
I motivi della diffusione di simili decorazioni, sembrano doversi rintracciare, almeno in queste fasi precoci, nella sperimentazione assisiate dell'efficacia comunicativa e ornamentale dell'affresco, collaudata nei cicli agiografici della navata della Basilica Superiore e delle cappelle di quella Inferiore. Inoltre l'ampio ricorso nelle due Basiliche ad affreschi agiografici potrebbe aver sollecitato l'impiego di questo tipo di decorazione anche in spazi più esigui[95]. D'altra parte il ciclo agiografico di San Nicola nel Cappellone del convento di Tolentino e quello meno noto ma altrettanto affascinante di Santa Margherita da Cortona nella chiesa cittadina a lei dedicata contribuiscono a dimostrare l'importanza attribuita all'accostamento di immagini narrative alle figure sacre fin dai primi decenni del XIV secolo[96] **[FIG. 36].**

Basilica di San Francesco ad Assisi. Basilica inferiore, a cura di G. Bonsanti, Modena 2002, pp. 406-407, 439. La *Madonna col Bambino e i Santi Nicola e Francesco* del Maestro di San Nicola è databile a cavallo tra Due e Trecento, mentre la *Madonna col Bambino e i Santi Giovanni Battista e Francesco* del Lorenzetti verso il 1310-1315.

[93] P. P. DONATI, *Taddeo Gaddi*, Firenze 1966, pp. 15-18. S. CHIODO, *Pittura murale, tavole dipinte e codici miniati in Casentino e Valdarno*, in *Arte in terra d'Arezzo. Il Trecento*, a cura di A. Galli, P. Refice, Firenze 2005, pp. 57-78. CAMPOREALE, *Polittici murali*… cit., p. 33.

[94] In Umbria sono noti solo esempi piuttosto tardivi, quasi tutti riferibili al XV secolo, tranne la *Santa Caterina d'Alessandria* in San Domenico a Gubbio (Q. RUGHI, *Gubbio. Guida per la visita ai principali monumenti*, Gubbio s.a., pp. 24-25) e forse la *Santa Teodora di Genova* in Santa Giuliana a Perugia [**cfr. FIG: 116**]. Si ricordano il *Beato Egidio* di Mariano d'Antonio Nutolo ora nella Galleria Nazionale dell'Umbria a Perugia, proveniente dalla chiesa cittadina di San Francesco al Prato, che presenta la classica struttura con sei storie che affiancano sui due lati il santo centrale; il *Sant'Antonio da Padova* e il *San Bernardino da Siena* in San Francesco a Montefalco, attribuiti al cosiddetto Espressionista Gozzolesco, i quali però sono atipicamente strutturati in modo che il santo centrale sia affiancato sui due lati da due storie della stessa ampiezza del riquadro principale, non sovrapposta ma disposte l'una accanto all'altra **[cfr. FIG: 248]**; questa stessa forma ricorre anche nella più tarda decorazione dell'abside di Sant'Antonio di Bereide dedicata dal Maestro del Trittico di Arrone al titolare. Cfr. F. TODINI, *La pittura umbra dal Duecento al primo Cinquecento*, I, Milano 1989, pp. 64, 201, 207, 346, 359.

[95] Joanna Cannon mette in relazione la realizzazione di cappelle come quella di San Martino di Simone Martini con lo sviluppo delle tavole agiografiche senesi del *Beato Agostino Novello* e della *Beata Umiltà*, oltre che le tavole con *Storie di San Nicola* realizzate tra terzo e quarto decennio (cfr. *supra*) per l'impiego di ambientazioni urbane e contemporanee nel racconto agiografico (CANNON, VAUCHEZ, *Margherita*… cit., pp. 149, 225).

[96] Per un'analisi accurata del ciclo di Tolentino cfr. *Arte e spiritualità negli Ordini Mendicanti. Gli Agostiniani e il Cappellone di San Nicola a Tolentino*, Atti del Convegno (Tolentino [MC] 1992), a cura della Biblioteca Egidiana e del Centro Studi "Agostino Trapè", Tolentino 1992; in particolare gli interventi contenuti nella parte III: D. BENATI, *Gli affreschi nel Cappellone di Tolentino, Pietro da Rimini e la sua bottega*, pp. 325-356; S. ROMANO, *Gli affreschi del Cappellone: il programma*, pp. 257-270; A. R. CALDERONI MASETTI, *Sui percorsi narrativi del Cappellone di San Nicola a Tolentino*, pp. 271-274. Per la proposta di datazione antecedente all'avvio del processo di canonizzazione del 1326 cfr. F. BISOGNI, *Gli inizi dell'iconografia di San Nicola da Tolentino e gli affreschi del Cappellone*, in *San Nicola, Tolentino*… cit., pp. 255-296; si veda inoltre *infra*, *Scheda 29*. Per la "riscoperta" del perduto ciclo di Cortona e la sua assegnazione ad Ambrogio Lorenzetti verso il 1335 si veda J. CANNON, *Il ciclo murale di Margherita attraverso le copie ad acquarello*, in *Margherita da Cortona. Una storia emblematica di devozione narrata per testi ed immagini*, a cura di

Per l'analogo rapporto con opere solitamente realizzate su tavola, gli affreschi agiografici vengono spesso messi in relazione con i falsi polittici murali[97], ma proprio l'analisi delle caratteristiche di questi ultimi, condotta da Elisa Camporeale, dimostra sostanziali divergenze negli sviluppi e nelle finalità e aiuta a sottolineare caratteristiche specifiche degli affreschi agiografici.
Una peculiarità pressoché imprescindibile dei polittici murali è la realizzazione pittorica della carpenteria, indispensabile per la creazione del necessario effetto illusionistico che permettesse di simulare al meglio la presenza sull'altare di un'opera lignea vera e propria, rispetto a cui i murali sono richiesti dalla committenza come surrogati economici. Gli affreschi agiografici risultano invece privi di intenti mimetici rispetto alle tavole, le cui forme sono solo genericamente richiamate. L'esempio già accennato del *San Giovanni Gualberto* di Bicci di Lorenzo nella Badia di Soffena (*Scheda 45*) dimostra che alla citazione fedele dell'iconografia di un'opera agiografica su tavola (in questo caso il trittico di Giovanni del Biondo con lo stesso soggetto) non corrisponde un interesse analogo per la sua struttura. Se si escludono i più vaghi riferimenti degli episodi della *Santa Margherita* dello stesso Bicci alla tavola di Santa Margherita a Montici (*Scheda 16*), l'affresco di Soffena risulta l'unico esempio documentabile di un affresco agiografico che faccia diretto riferimento ad un'opera omologa su tavola. Il risultato è in ogni caso un prodotto completamente diverso rispetto al modello, più una citazione consapevole che una vera e propria "copia". Le eccezioni sono poche e parziali: l'unico caso di simulazione della carpenteria lignea noto a chi scrive è rappresentato da un affresco agiografico umbro con *Sant'Antonio da Padova* di Mariano d'Antonio in San Francesco a Deruta (Perugia), peraltro piuttosto tardo ed eccentrico rispetto all'area che qui si vuole principalmente considerare[98] **[FIG. 37]**. A Firenze l'imponente affresco di *Santa Apollonia* (*Scheda 12*) utilizza le qualità illusive della tecnica a fresco per la creazione dell'effetto di "sfondamento" prospettico della parete e per simulare una struttura lapidea tridimensionale inverosimile, che non ha corrispettivi nelle tavole agiografiche. Infine il *San Nicola di Bari* di Santa Cristina a Pimonte presso Prato (*Scheda 22*) presenta un dettaglio di sottile illusionismo che simula un gradino di predella con scene narrative che ha l'effetto di far di poco arretrare in profondità il vero e proprio affresco agiografico che sembra poggiarvi sopra, ma la cui forma non viene in alcun modo alterata per imitare una pala.
Gli affreschi agiografici sono dunque intesi e richiesti, a differenza dei falsi polittici, non come repliche più corsive rispetto alle corrispondenti opere lignee, ma come una tipologia decorativa autonoma, da impiegare anche laddove non si sarebbe mai

---

L. Corti, R. Spinelli, Milano 1998, pp. 21-32; per una ricostruzione della disposizione delle scene sulle pareti nord e sud del coro e sulla parete dell'ultima campata del fianco sud di Santa Margherita a Cortona cfr. CANNON, VAUCHEZ, *Margherita*… cit., figg. 201-204).

[97] CAMPOREALE, *Polittici murali*… cit., pp. 61-67.

[98] Cfr. E. LUNGHI, *La cultura figurativa a Perugia nella prima metà del Quattrocento e la formazione di Benedetto Bonfigli*, in *Un pittore e la sua città. Benedetto Bonfigli e Perugia*, catalogo della mostra (Perugia 1996-1997), a cura di V. Garibaldi, Milano 1996, pp. 31-47, in particolare p. 40, fig. 21. La raffigurazione è illusionisticamente collocata entro una falsa nicchia e la forma tripartita della tavola affrescata ricorda la pala tardo duecentesca di *San Francesco d'Assisi* di Guido di Graziano ora nella Pinacoteca Nazionale di Siena (BELLOSI, *Per un contesto*… cit., pp. 18-20).

potuta trovare una tavola, sfruttando le possibilità di adattamento della tecnica murale, come nel caso degli affreschi della Badia Fiorentina, di Montalcino e di Monticchiello, posti piuttosto in alto rispetto al piano di calpestio (*Schede 4, 5, 30, 31*).

Gli affreschi agiografici, pur non trovando probabilmente mai posto presso gli altari principali delle chiese, così come i falsi polittici, non condividono con questi ultimi la segregazione in ambiti periferici, comprensibile alla luce dalla loro funzione di sostituti a basso costo di opere che in altri contesti potevano essere realizzate in modo tradizionale[99]. Gli affreschi agiografici invece nascono e si diffondono fin dall'inizio nei maggiori centri della Toscana ed è significativo ad esempio che a Firenze siano frequenti in alcuni dei principali luoghi del culto cittadino e risultino invece molto meno diffusi nelle zone decentrate del contado; ad Arezzo sono impiegati nel Duomo e nelle chiese dei due maggiori Ordini Mendicanti e a Pistoia ricorrono numerosi nella grande chiesa agostiniana di San Lorenzo[100]. Un movente economico alla base di alcune richieste di opere agiografiche murali non deve tuttavia essere necessariamente del tutto escluso[101] ed è piuttosto evidente ad esempio nell'affresco agiografico che meglio di tutti rappresenta una vera e propria simulazione di un'opera reale, la decorazione della tomba della Beata Aldobrandesca Ponzi a Siena, che tuttavia non traduce bidimensionalmente una tavola bensì un rilievo scultoreo (*Scheda 37*).

[99] CAMPOREALE, *Polittici murali*… cit., pp. 12, 75.

[100] Solo in ambito pratese si riscontra una più bilanciata compresenza di affreschi agiografici e falsi polittici (per cui cfr. CAMPOREALE, *Polittici murali*… cit., pp. 50-55).

[101] Una breve discussione sui diversi costi delle tavole e degli affreschi e anche tra quelli esterni e quelli interni, decisamente più cari, si trova in BOSKOVITS, *La pittura*… cit., pp. 169-172.

ANNOTAZIONI

Pertinenza o meno agli altari e posizione in chiesa

Sono relativamente pochi gli affreschi agiografici toscani che possono essere collegati con qualche sicurezza all'altare di una cappella. I documenti ci soccorrono solo per alcuni casi aretini e pistoiesi e del resto alcuni esempi dimostrano che la pertinenza ad una mensa eucaristica non era una regola fissa.

Alla *Madonna col Bambino e Storie dei Santi Cristoforo e Giacomo Maggiore* nel Duomo di Arezzo di Andrea di Nerio si collega l'atto di commissione della famiglia Bertoldini al pittore insieme a Francesco Talenti per la parte scultorea (*Scheda 39*), mentre un documento induce a ritenere che il tardo *Sant'Antonio Abate* di Fra' Mariano di Giovanni in San Pier Piccolo fosse stato realizzato a decorazione di una cappella dedicata al santo (*Scheda 51*). Il *Sant'Antonio da Padova* in San Francesco invece si trova in una cappella tuttora esistente (*Scheda 50*). In base all'osservazione delle caratteristiche formali di altri affreschi aretini, affini in particolare all'opera di Andrea di Nerio, si può supporre, pur senza certezza, che già la *Madonna col Bambino e Storie di Anna e Gioacchino* di Gregorio e Donato in Duomo decorasse una mensa d'altare (*Scheda 38*) e così anche gli affreschi di Spinello Aretino in San Domenico e i due in Sant'Agostino a Monte San Savino (*Schede 41, 42, 46, 47*). In generale dunque si può affermare che ad Arezzo e nell'aretino gli affreschi agiografici erano solitamente intesi come decorazione d'altare, con le poche ma significative eccezioni della *Santa Monaca* di Santa Maria in Campo Arsiccio (*Scheda 40*), del *San Martino* di Lucignano (*Scheda 43*), del *San Giovanni Gualberto* e del *San Biagio* di San Salvatore a Soffena (*Schede 44, 45*), impiegati come semplice decorazione parietale.

Sembrano tutti riferibili ad un altare di patronato privato anche gli affreschi agiografici di San Lorenzo a Pistoia. Per uno di essi, l'*Assunzione della Vergine con San Tommaso che riceve la Cintola e Storie di Eva e Maria* (*Scheda 24*), l'informazione viene direttamente da un'iscrizione posta in calce all'immagine principale che la associa ad un sepolcro (e probabilmente, in ultima analisi, ad un altare). Agli altri affreschi sembrano collegabili alcuni documenti relativi alla fondazione o all'ufficiatura di altari secondari dedicati ai santi raffigurati (*Schede 25-27*). La testimonianza di questi e altri altari lungo le pareti della navata suggerisce anche per il *San Cristoforo* un simile impiego (*Scheda 28*).

A fronte della chiarezza aretina e pistoiese, non restano documenti che attestino la pertinenza ad un altare degli affreschi agiografici fiorentini: una simile destinazione per la cappella di una Compagnia di Laudesi si può ipotizzare per il *San Marco* di Pietro Nelli (*Scheda 10*) sulla base di informazioni che purtroppo non è possibile avvalorare con documenti; la pertinenza all'altare di una Compagnia laicale è stato supposto anche per il *Sant'Antonio Abate* nel convento della Santissima Annunziata (*Scheda 9*). È tuttavia generalmente complesso stabilire se gli affreschi localizzati sulle pareti laterali degli edifici religiosi fiorentini fossero da riferire alla cappella di una famiglia o di una Compagnia o se facessero parte solo della decorazione votiva promossa da privati ma non legata ad obblighi di un ufficio religioso: è questo il caso, tra gli altri, dei due *Sant'Onofrio* di Sant'Ambrogio e Santa Maria Maggiore,

del *San Vito* di Bellosguardo, del *San Francesco* di Vicchio di Rimaggio (*Schede 1, 3, 11, 15*). Va del resto inteso come semplice affresco decorativo il *Sant'Antonio Abate* dell'oratorio di San Bartolomeo in via Cava a Prato, ben inserito nella serie di affreschi votivi che decorano le pareti dell'edificio (*Scheda 20*). Si ha la relativa certezza dell'indipendenza dall'altare per alcuni affreschi agiografici fiorentini posizionati in luoghi che difficilmente potrebbero aver previsto la presenza di una mensa eucaristica: ad esempio la *Santa Apollonia* e il *San Lorenzo* di Cenni di Francesco inseriti tra gli affreschi votivi nell'oratorio del convento benedettino dedicato alla santa, la *Santa Margherita* di Bicci di Lorenzo nella sala a pianterreno del convento di Sant'Onofrio del Fuligno, o il *Sant'Antonio Abate* e il *Sant'Agostino* della Badia Fiorentina, posti ad un'altezza elevata (*Schede 4, 5, 12, 13, 16*).
Gli affreschi di influenza senese, dedicati a figure non ancora canonizzate, non erano certamente associati ad una altare, come sottolinea peraltro la posizione molto elevata del *San Nicola da Tolentino* a Montalcino e del *Beato Gerardo da Valenza* di Monticchiello (*Schede 30, 31*). Fanno eccezione gli affreschi dedicati a Sant'Antonio Abate: almeno in Sant'Agostino a Montalcino la pertinenza ad una cappella è testimoniata dalla collocazione dell'affresco entro una nicchia chiaramente strutturata per accogliere una mensa d'altare (*Scheda 33*).
Tralasciando le opere realizzate in ambienti diversi da quelli chiesastici, gli affreschi agiografici trovano posto indistintamente a destra e a sinistra sulle pareti laterali delle chiese. A Firenze alcuni sono posizionati in zone non troppo distanti dalla controfacciata, come i tre *Sant'Onofrio* e il *San Marco* ma non è individuabile per nessuna area provinciale una regola di distribuzione fissa. D'altra parte alcuni affreschi trovano posto in controfacciata (*Schede 14, 36, 42, 51*) o in altre zone della chiesa (*Schede 6, 7, 44*).

Iscrizioni
La presenza di iscrizioni in calce ai riquadri narrativi è diffusa, ma anche in questo caso non esistono regole rigorose e la scelta di farvi ricorso sembra decisamente opzionale se anche nelle stesse aree solitamente presenza e assenza di questo elemento si equivalgono.
Quando è previsto il loro impiego viene sempre usato il volgare in una forma piuttosto discorsiva e facilmente comprensibile. Non sembra tuttavia che le iscrizioni fossero tratte da testi scritti o che in generale ci fosse un rapporto stringente tra le *Vite* dei santi e le frasi a commento delle loro vicende in affresco, neanche in un'opera come l'*Assunzione* di Pistoia dove il ricorso alle iscrizioni è notevole. Qui ad esempio i testi dei cartigli riportano passi biblici citandoli tuttavia con incostante fedeltà; le iscrizioni al di sotto delle scene sembrano invece create appositamente per quello scopo col probabile intervento del *concepteur* del ciclo (*Scheda 24*). È interessante sottolineare che in San Lorenzo a Pistoia viene usato il volgare negli affreschi della navata e invece il latino in calce alle scene minori nella cappella *a cornu Epistolae* di San Giovanni Battista: il diverso livello linguistico sembra imputabile non tanto, o non solamente, ad una evoluzione linguistica tra sesto e settimo decennio, quanto piuttosto alla collocazione dei diversi affreschi in zone della chiesa caratterizzate da diverso prestigio, come sembra dimostrare la stessa situazione negli affreschi della cappella maggiore e della navata di Santa Margherita

a Cortona (1335)[102]. Del resto non si può escludere che nella scelta del latino piuttosto che del volgare possa aver giocato anche il diverso livello culturale del committente.

Chiese, conventi, monasteri

La metà circa degli affreschi agiografici toscani si trovava in chiese legate agli Ordini Mendicanti, soprattutto nelle aree di Siena, Arezzo e Pistoia. Qui in particolare sono concentrati nella chiesa degli Agostiniani, che risultano in generale i principali fautori di questa tipologia decorativa: oltre ai cinque affreschi pistoiesi (*Schede 24-28*), si trovano in chiese legate a quest'Ordine il *San Nicola da Tolentino* di Massa Marittima (*Scheda 29*), lo stesso santo e il *Sant'Antonio Abate* di Montalcino (*Schede 30, 33*), il *San Lorenzo* e il *San Giovanni Evangelista* di Monte San Savino (*Schede 46, 47*). Inoltre i due affreschi di *Sant'Onofrio* e *Sant'Antonio Abate* di Santa Maria a Soffiano presso Firenze (*Schede 2, 14*) possono essere collegati alla presenza di un vicino monastero agostiniano femminile. Nel favore accordato dagli Agostiniani agli affreschi agiografici iconico-narrativi può aver giocato un ruolo non secondario anche la sofferta mancanza di un campione popolare come San Francesco, essendo Sant'Agostino una figura troppo lontana nel tempo e troppo intellettuale: la dedica di affreschi del genere al loro santo più noto, Nicola da Tolentino, o a figure popolari assimilabili alla loro antica vocazione eremitica, come Sant'Antonio Abate, può essere letta in questo senso come un tentativo di "supplenza". Più in generale, è possibile leggere questa predilezione degli affreschi agiografici da parte dei Mendicanti in relazione alla loro intrinseca capacità comunicativa nell'illustrare momenti di vite sante spesso proposte dai frati come *exempla virtutis* nelle loro omelie; tuttavia solo in un caso, quello dell'*Assunzione e storie di Maria ed Eva* di San Lorenzo a Pistoia, l'intento delle scene narrative con episodi paralleli è apertamente dimostrativo e funzionale alla predicazione. Il caso di San Lorenzo a Pistoia è inoltre importante per sottolineare la diffusione degli affreschi agiografici nell'ambito della devozione popolare, probabilmente sollecitata, appunto, dalla frequentazione dei laici con le comunità conventuali.

A Firenze invece la quasi totalità degli affreschi localizzati nel centro cittadino sono stati realizzati per chiese, oratori o altri ambienti pertinenti a conventi e monasteri di diversi ordini (ad esempio la Badia Fiorentina, San Marco e, decentrata, San Salvatore a Soffena: *Schede 4, 5, 10, 44, 45*); non ci sono pervenute invece testimonianze della loro presenza nelle chiese degli Ordini Mendicanti, Santa Croce, Santa Maria Novella o Santo Spirito. In diversi casi gli affreschi agiografici sono legati ad ambienti femminili, come il *Sant'Onofrio* nella chiesa di Sant'Ambrogio, di pertinenza di una comunità di Benedettine (*Scheda 1*), la *Santa Apollonia* e il *San Lorenzo* legati ad un altro cenacolo dello stesso Ordine (*Schede 12, 13*), la *Santa Margherita* nel convento delle Terziarie Francescane (*Scheda 16*).

Gli affreschi agiografici sono presenti tuttavia, soprattutto a Firenze e Prato, anche in chiese di pertinenza del clero secolare, come Santa Maria Maggiore (*Scheda 3*), o di

[102] CANNON, VAUCHEZ, *Margherita*… cit., pp. 149-158, 187-199. I due studiosi offrono un'interessante analisi delle iscrizioni in volgare e latino degli affreschi di Ambrogio Lorenzetti anche rispetto al testo della *Legenda* di Santa Margherita, spesso non coincidenti, utile a chiarire anche l'aspetto del rapporto tra affreschi e fonti letterarie.

patronato gentilizio, come gli oratori di Santa Caterina all'Antella e di San Bartolomeo in via Cava a Prato (*Schede 6, 7, 20*). Diffusi dunque, generalmente, in diversi edifici religiosi, gli affreschi agiografici trovano posto anche nelle cattedrali (Arezzo: *Schede 38, 39*) e nelle pievi a Vicchio di Rimaggio e Monticchiello (*Schede 15, 31*).

Selezione dei santi

Sant'Antonio Abate risulta la figura a cui è dedicato il maggior numero di affreschi agiografici: se ne conoscono dodici, dalla metà del XIV secolo fino agli ultimi decenni del XV. Certamente questa diffusione è dovuta alla grande popolarità del culto antoniano, ma a Firenze, dove sue raffigurazioni con scene narrative sono attestate fina dalla metà del Trecento (Badia Fiorentina, Santissima Annunziata, Santa Caterina all'Antella e, più tardi, Soffiano: *Schede 3, 6, 7, 9, 14*), sembra da mettere in relazione al culto per i santi eremiti, espresso in città anche con le tre raffigurazioni di Sant'Onofrio, che risulta il secondo santo più rappresentato (*Schede 1-3*).

Altri santi sono raffigurati almeno due volte (Cristoforo, Agostino, Margherita, Lorenzo, Nicola di Bari), ma solo per il Beato Gerardo da Valenza e San Nicola da Tolentino questa doppia presenza sembra legata ad una precisa volontà di diffusione del culto, mentre negli altri casi si ha l'impressione che la scelta sia stata operata, come nel caso dei santi raffigurati solo una volta, in base alle specifiche preferenze devozionali dei fedeli o delle comunità che commissionavano l'opera, secondo modalità ravvisabili nei testamenti relativi alla chiesa di San Lorenzo a Pistoia (cfr. *Regesto Documentario*).

Ordine di lettura delle scene

Non si rileva una regola precisa sulla disposizione delle scene nei piccoli cicli. Anche nelle stesse aree e nello stesso arco di tempo può essere scelto un ordine verticale, per cui la narrazione deve essere seguita dall'alto verso il basso, prima a sinistra e poi a destra, oppure una sequenza orizzontale, per cui si leggono le scene in modo cursorio, da sinistra a destra, sui diversi registri. Gli affreschi in cui le scene seguono con certezza un ordine verticale sono dodici, mentre i cicli con una lettura sicuramente orizzontale sono quattordici.

In alcuni casi l'ordine di lettura non è importante, in particolare per gli affreschi dedicati ai "santi novelli", dove sono rappresentati soprattutto eventi miracolosi che non hanno uno stringente filo narrativo. A volte invece non si segue alcun ordine nella disposizione degli episodi, come nel caso del *San Nicola di Bari* di Sant'Andrea in Percussina (*Scheda 18*), del *Sant'Antonio Abate* in San Barolomeo in via Cava a Prato (*Scheda 20*) e della *Madonna col Bambino con Storie di San Cristoforo* in San Domenico ad Arezzo (*Scheda 41*).

Esempi per il ricorso alle fonti letterarie

Interessante nell'ambito di questa ricerca è il racconto della leggenda di Sant'Antonio Abate, tratto dalla redazione più diffusa della sua *Vita*, scritta nel IV secolo dal suo discepolo Atanasio, da integrare col racconto della vita di San Paolo

Eremita redatto da San Girolamo[103]. Gli affreschi fiorentini dedicati al santo nella Badia Fiorentina e nel convento della Santissima Annunziata, al di là dei coni d'ombra dovuti alla perduta integrità, trovano nel testo delle *Vite* di Domenico Cavalca la fonte più plausibile; tuttavia questa vicenda è narrata brevemente ma puntualmente anche nella *Legenda Aurea*. D'altra parte, tralasciando quegli affreschi agiografici palesemente meno interessati alla narrazione, per i quali non è necessario ipotizzare il riferimento ad una fonte letteraria quanto, più probabilmente, a precedenti iconografici opportunamente selezionati[104], gli affreschi antoniani di Santa Maria a Soffiano e di San Lorenzo a San Giovanni Valdarno palesano il ricorso anche a fonti "alternative" della vita di Sant'Antonio circolanti nel XIV-XV secolo, rifacendosi probabilmente alla *Tentatio Sancti Antonii* e alla *Legenda di Patras*.

Infine bisogna notare che negli affreschi che hanno conservato l'ultima scena del ciclo, solitamente costituita dalle *Esequie di Sant'Antonio*, viene sempre proposta una versione in cui, davanti ad una chiesa, il corpo del santo è circondato da una folla di frati e sacerdoti che si discosta da tutti i possibili riferimenti testuali, che parlano sempre di una morte solitaria nel deserto, a cui fa seguito una modesta sepoltura ad opera di due soli frati[105]. Si tratta di una elaborazione puramente iconografica che si sviluppa indipendentemente da qualsiasi testo e diventa ben presto canonica, sia in affresco che su tavola.

Il confronto dei due affreschi dedicati a *San Nicola di Bari* dimostra poi come il criterio di selezione delle fonti per l'iconografia agiografica non sia univoco neanche relativamente allo stesso soggetto. L'affresco di Santa Cristina a Pimonte presso Prato (*Scheda 22*) si basa su una citazione fedele della *Legenda Aurea* secondo l'ordine in cui le varie vicende sono inserite nel testo. Invece il poco successivo affresco di Sant'Andrea in Percussina (*Scheda 18*) testimonia l'impiego di leggende alternative, espunte dal compendio di Jacopo da Varagine e generalmente non circolanti nei testi scritti ma più probabilmente diffuse oralmente.

Gli esempi del *Sant'Onofrio* di Santa Maria Maggiore e della *Santa Apollonia* nell'omonimo convento a Firenze (*Schede 3, 13*)[106], la cui iconografia deriva probabilmente da testi diffusi solo localmente in città, consentono di chiarire alcune possibili forme di derivazione degli affreschi dalle fonti letterarie e di sottolineare il ricorso almeno in certi casi (ma probabilmente il discorso vale per la maggior parte dei cicli composti da numerose scene, com'è quasi sempre il caso di quelli di riferibili all'area fiorentina) a testi specifici e in generale ad una molteplicità di risorse agiografiche di varia natura che forse, pragmaticamente, si ritenevano adatte perché note al committente o all'estensore e in definitiva "a portata di mano".

Negli affreschi dedicati ai santi novelli non è insolito imbattersi in scene non facilmente rintracciabili nei testi delle *Vite* più precoci, sia perché spesso in esse venivano descritti molti miracoli simili, indistinguibili negli affreschi se non con l'aiuto di eventuali iscrizioni esplicative, sia perché a volte gli episodi raffigurati

[103] Per le fonti della vicenda di Sant'Antonio Cfr. *Scheda 4*.

[104] Il riferimento è agli affreschi di San Bartolomeo in via Cava, San Jacopo e San Francesco a Prato e a quelli "senesi" di San Francesco ad Asciano e San Giovanni in Poggiolo a Montepulciano (*Schede 20, 21, 32, 35*).

[105] Così negli affreschi di Sant'Agostino a Montalcino, San Francesco ad Asciano, San Lorenzo a San Giovanni Valdarno, San Pier Piccolo ad Arezzo (*Schede 32, 33, 48, 51*).

[106] Inoltre cfr. *infra*: *Riflessioni sul culto di Sant'Onofrio a Firenze* (Sez. III: *Tre casi esemplari*, 1).

potevano derivare da tradizioni orali non ancora (o mai) assunte come canoniche.

Formati monolaterali

Un piccolo gruppo di affreschi agiografici iconico-narrativi prevede la presenza di scene solo su un lato. Si è già ampiamente accennato ai tre *Sant'Onofrio* fiorentini, per i quali la struttura asimmetrica con scene a destra sembra essere stata assunta come tipologia canonica (*Schede 1-3*). In altri casi, come nel *San Lorenzo* di Santa Apollonia a Firenze, questa disposizione rispecchia piuttosto chiaramente la necessità di inserire la figurazione in uno spazio ristretto e irregolare (*Scheda 13*). Il caso del San Biagio di Soffena è simile, ma l'operazione messa in atto con l'inserimento delle storie sotto uno degli archetti destinati ad accogliere una teoria di santi a figura intera è più consapevole e dimostra la precisa volontà di onorare il santo in questione con un piccolo ciclo anche scontrandosi con la *ratio* generale della decorazione (*Scheda 44*). Per mancanza di spazio anche l'*Assunta con storie di Maria e Eva* in San Lorenzo a Pistoia sembra aver previsto una disposizione asimmetrica, sebbene mantenendo la peculiare disposizione delle scene anche sopra l'immagine principale. In questo caso tuttavia l'estensore del ciclo si è adattato al meglio alle condizioni dell'adattamento strutturale redigendo un programma perfettamente compiuto da inserirsi perfettamente nel numero di scene disponibili (*Scheda 24*). Anche il *Beato Gerardo da Valenza* in San Francesco ad Asciano doveva prevedere scene su un solo lato, in questo caso a sinistra: non sembra che questa soluzione fosse obbligata da fattori contingenti e dunque si può ipotizzare la scelta volontaria di questo formato (*Scheda 32*).

Gli affreschi agiografici individuati come iconico-narrativi costituiscono un genere autonomo e riconoscibile, all'interno del quale le singole opere sono comunque caratterizzate da una notevole varietà di forme e impieghi in contesti e per scopi e committenti diversi, lungo un arco temporale piuttosto ampio ma ben definito, che va dal primo Trecento giottesco al tardo XV secolo, quando la richiesta di simili opere sembra dettata in buona parte da un intento passatista velato dai tentativi di aggiornamento degli artisti coinvolti.

SEZIONE II
CORPUS DEGLI AFFRESCHI AGIOGRAFICI ICONICO-NARRATIVI IN TOSCANA

FIRENZE
(Schede 1-19)

Scheda 1

Maestro di Figline

*La personalità artistica del Maestro di Figline (*alias *Maestro della Pietà Fogg) è stata individuata negli anni venti del secolo scorso da Richard Offner*[107]*. Lo studioso, seguito anche da Millard Meiss*[108]*, proponeva per il* corpus *dell'artista una cronologia piuttosto avanzata, verso i decenni centrali del XIV secolo. Un sostanziale arretramento della sua attività è stato suggerito da Alberto Graziani che ravvisava nelle sue opere i caratteri stilistici espressi dagli artisti contemporanei a Giotto ma alternativi rispetto alla sua maniera e ne individuava il possibile esordio nell'affresco assisiate con la* Madonna col Bambino e i Santi Francesco e Chiara*, riferibile approssimativamente al 1315*[109]*. Questa impostazione, condivisa in parte da Ursula Schlegel*[110]*, è stata sviluppata da Carlo Volpe che, in un importante studio monografico, ha puntualizzato gli esordi negli ultimi anni del XIII secolo, seguendo poi lo sviluppo della sua attività entro i primi tre decenni del successivo, in parallelo a quella di Giotto e dei suoi seguaci fiorentini*[111]*; parere condiviso anche da Luciano Bellosi*[112] *e Miklós Boskovits*[113]*. La proposta di Giuseppe Marchini di identificare l'anonimo maestro col vetraista assisiate Giovanni di Bonino*[114] *è stata invece respinta dalla critica*[115]*. Valida o meno l'ipotesi di un alunnato del Maestro ad Assisi con Giotto*[116]*, il legame con l'artista fiorentino è da sempre sottolineato dalla critica*[117] *che riconosce nel suo stile anche l'influenza di Simone Martini, col quale l'anonimo lavorò alla cappella di San Martino nella Basilica Inferiore, realizzandone le vetrate*[118]*.*

Maestro di Figline

---

[107] R. OFFNER, *The Master of the Fogg Pietà*, in "Art in America", XIV, 1926, 160-176; IDEM, *A critical and historical corpus of Florentine painting. The Fourteenth Century*, sez. III, vol. VI, New York 1956, pp. IX-XI, 65-102.

[108] M. MEISS, *Una pittura murale del Maestro della Pietà Fogg*, in "Bollettino d'arte", serie VI, anno LI, 1966, 1-2, pp. 149-150, pp. 149-150.

[109] A. GRAZIANI, *Affreschi del Maestro di Figline*, in "Proporzioni", I, 1943, pp. 65-79.

[110] U. SCHLEGEL, *Un collaboratore di Giotto a Padova: osservazioni sul Maestro di Figline*, in *Giotto e il suo tempo*, Atti del Congresso internazionale per la celebrazione del VII centenario della nascita di Giotto (Assisi, Padova, Firenze 1967), Roma 1971, pp. 161-167.

[111] C. VOLPE, *Ristudiando il Maestro di Figline*, in "Paragone. Arte", XXIV, 1973, 277, pp. 3-23.

[112] L. BELLOSI, *Buffalmacco e il Trionfo della Morte*, Torino 1974, p. 82.

[113] BOSKOVITS, *Corpus.*… cit. (III, IX, 1984), pp. 60-66.

[114] G. MARCHINI, *Le vetrate dell'Umbria*, (Corpus vitrearum Medii Aevi. Italia. I), Roma 1973, p. 155 nota 290.

[115] BOSKOVITS, *Corpus*… cit. (III, IX, 1984), pp. 62-63. A. CONTI, *Le vetrate e il problema di Giovanni di Bonino*, in *Un pittore del Trecento. Il Maestro di Figline*, catalogo della mostra (Figline Valdarno [FI] 1980-1981), a cura di L. Bellosi, A. Conti, P. Pirillo, G. Ragionieri, M. Romiti, C. Tragni, M. G. Vaccari, Firenze 1980, pp. 23-27.

[116] P. SCARPELLINI, in LUDOVICO DA PIETRALUNGA, *Descrizione della Basilica di San Francesco e di altri santuari di Assisi*, a cura di P. Scarpellini, Treviso 1982, p. 352.

[117] GRAZIANI, *Affreschi*… cit., pp. 66-67. F. BOLOGNA, *Vetrate del Maestro di Figline*, in "Bollettino d'arte", XLI, 1956, serie IV, 3, pp. 193-199, in particolare pp. 198-199.

[118] A. DE MARCHI, *Partimenti assisiati: il Maestro di Figline e la sua bottega*, in *Medioevo: le officine*, Atti del Convegno internazionale di Studi (Parma 2009), a cura di A. C. Quintavalle, Milano 2010, pp. 623-634.

Sant'Onofrio
1320 circa

Firenze, Sant'Ambrogio, parete destra
Dipinto murale staccato
cm 341 x 188

Descrizione

La figura stante di Sant'Onofrio **[FIG. 38]**, riconoscibile per la lunga e folta capigliatura e il bastone a stampella, campeggia entro un paesaggio rupestre caratterizzato da due promontori rocciosi sormontati da alberi; il perizoma di frasche che normalmente lo distingue è schizzato leggermente sopra la nudità integrale schematicamente indicata[119]. Il disegno è condotto attraverso la sola linea di contorno e presenta diversi gradi di finitezza. Sul lato destro si conserva un riquadro contenente un episodio della vita del santo, l'*Incontro tra Sant'Onofrio e San Pafnuzio* [I], del quale è ancora visibile la piccola figura prostrata davanti al protagonista del ciclo, nonostante le gravi condizioni della superficie. A differenza dell'immagine principale qui le figure sono meglio definite con contorni e campiture di colore. Al di sotto di questa si intuiscono i resti di un'altra storia quasi completamente perduta in cui si può scorgere forse il profilo di una capanna all'estrema destra e di una figura inginocchiata davanti ad essa **[FIG. 39]**. In alto la composizione è chiusa da tre fasce decorative di andamento orizzontale: la prima a girali fogliacei, la seconda a tassellato cosmatesco intervallato da due esagoni e l'ultima con un diverso motivo a girali.

VICENDE STORICO-CONSERVATIVE

Il dipinto è in cattive condizioni. Ampie lacune dell'intonaco si trovano nella zona superiore, su parte della zona destra del riquadro centrale e nell'area intorno alla testa del santo, dove sembrano seguire l'andamento della perduta aureola. La tecnica di realizzazione è singolare: non si tratta di una sinopia o di un disegno preparatorio ma di un vero e proprio dipinto murale, tracciato non sull'arriccio ma sull'intonaco liscio, e destinato ad essere completato in origine a secco, come dimostrano i pochi brani coloristici residui concentrati soprattutto nella scena superstite e nel "festone" in alto (nel cielo dell'immagine principale resta un morellone particolarmente scuro)[120] **[FIG. 40]**. Il grado di finitezza dell'immagine non è uniforme: la testa del santo è resa con dovizia di particolari mentre il resto del corpo è appena definito (il piede sinistro, più decisamente tracciato, è frutto di un ripensamento); le ampie zone

[119] AA.SS., *Junii III*, Parisiis 1867, pp. 16-30; KAFTAL, *Iconography*… cit., pp. 777-781. La caratterizzazione del luogo eremitico con rocce brulle e alberi ricorre anche nel *San Giovanni Battista* del Maestro di Figline (vedi *infra*) e si inserisce nel solco di una iconografia comune, tra gli altri, a Giotto nelle *Stimmate di San Francesco* del Louvre, a Simone Martini nella pala del *Beato Agostino Novello* (per entrambe cfr. *supra*) e a Pietro Lorenzetti nella tavola di *San Leonardo* in collezione Abegg a Riggisberg in Svizzera (VOLPE, *Pietro Lorenzetti*… cit., pp. 117-118, nota 91).

[120] Millard Meiss aveva erroneamente supposto che queste parti fossero realizzate con una tecnica diversa rispetto all'immagine principale: M. MEISS, *Una pittura murale del Maestro della Pietà Fogg*, in "Bollettino d'arte", serie VI, anno LI, 1966, 1-2, p. 149.

non colorate che sembrano non finite hanno in realtà, probabilmente, perso il loro delicato strato pittorico a causa delle vicissitudini subite[121]: la scalpellinatura dell'intera superficie, l'occultamento con nuovo intonaco e infine il descialbo e lo stacco.

Il dipinto di *Sant'Onofrio* fu infatti rinvenuto nel 1965[122] nella chiesa di Sant'Ambrogio a Firenze[123] in corrispondenza del secondo altare di destra (che almeno nel XV secolo risultava di patronato della famiglia Bonsi Succhielli)[124], al di sotto di un altro affresco raffigurante la *Madonna col Bambino e i Santi Giovanni Battista e Bartolomeo*, databile verso la metà anni sessanta del XIV secolo, di Matteo di Pacino[125]. L'anno successivo fu staccato e subito esposto al pubblico in occasione della mostra fiorentina di affreschi staccati; sottoposto a restauro, nel 1972 fu esposto nella mostra *Firenze restaura*[126]. Conservato ancora verso la metà degli anni ottanta nei depositi della Soprintendenza di Firenze[127], fu successivamente ricollocato nella chiesa d'origine ma in posizione diversa, sul quarto altare a destra (per privilegiare la permanenza nel luogo originario del meglio conservato affresco di Matteo di Pacino)[128]. Attualmente (2012) è in parte occultato da una grande riproduzione della *Sant'Anna Metterza* di Masaccio e Masolino, montata su un telaio ligneo, che ricorda la provenienza da questo altare dell'opera ora agli Uffizi[129].

---

[121] U. BALDINI, in *Firenze restaura. Il laboratorio nel suo quarantennio*, catalogo della mostra (Firenze 1972), a cura di U. Baldini, P. Dal Poggetto, Firenze 1972, pp. 116-117.

[122] MEISS, *ibidem*.

[123] La chiesa viene citata per la prima volta in un documento del 1001, mentre il successivo, del 1046, menziona la comunità di monache benedettine che vi aveva sede; Sant'Ambrogio fu ricostruita nelle forme attuali nella seconda metà del XIII secolo e per tutto il XV secolo si continuò ad abbellirla, fino al rinnovamento dell'interno ad opera di Benedetto Foggini a partire dal 1716. Cfr. G. RICHA, *Notizie istoriche delle chiese fiorentine divise ne' suoi quartieri. Del quartiere di Santa Croce*, II, Firenze 1755, pp. 236-250; W. e E. PAATZ, *Die Kirchen von Florenz*, I, Frankfurt am Main 1940, pp. 21-43; A. BUSIGNANI, R. BENCINI, *Le chiese di Firenze. Quartiere di Santa Croce*, Firenze 1982, pp. 225-240.

[124] ASF, *Manoscritti*, 624, *Sepoltuario Rosselli*, 1650-1657, cc. 469-486; PAATZ, *Die Kirchen*… cit. (I, 1940), p. 28. Quasi tutte le lapidi e iscrizioni della chiesa di Sant'Ambrogio non sono precedenti al XV secolo, momento a cui vanno fatti risalire molti rimaneggiamenti interni, tra cui la creazione degli attuali otto altari laterali (BUSIGNANI, BENCINI, *Le chiese*… cit., p. 232): è possibile dunque che i Bonsi Succhielli siano diventati patroni di quell'altare solo dopo questi interventi.

[125] CHIODO, *Corpus…* cit. (IV, IX, 2011), pp. 428-430. Anche L. BELLOSI, *Due note per la pittura fiorentina di secondo Trecento. I. Matteo di Pacino, "Maestro della Cappella Rinuccini". II. Pietro Nelli*, in "Mitteilungen des Kunsthistorischen Institutes in Florenz", XVII, 1973, 2-3, p. 182; A. LENZA, *Alcune novità su Matteo di Pacino*, in "Arte cristiana" XCIII, 2005, 826, p. 32; in luogo dell'altare nel 1486 Benedetto Bonsi fece costruire una cappella intitolata alla Natività della Vergine e nel XVI secolo l'affresco fu occultato dietro una pala raffigurante la Madonna ora perduta e fu riscoperto nel 1839 (O. ORZALESI, *Della chiesa di Sant'Ambrogio in Firenze e dei suoi restauri*, Firenze 1900, p. 9).

[126] BALDINI, *ibidem*. La ministeriale informa che per lo stacco del 1966 fu seguito il metodo di Dino Dini; risulta inoltre che il dipinto fu sottoposto ad un restauro nel 1978, del quale però non rimangono notizie, ma che presumibilmente comportò almeno il trasporto su nuovo supporto e le vaste integrazioni ben visibili (SSPSAE e per il Polo Museale della Città di Firenze, Ufficio Catalogo, *Scheda OA* 00192458).

[127] BOSKOVITS, *Corpus…* cit. (III, IX, 1984), p. 333.

[128] Va ricordata la presenza alla base dell'affresco di Matteo di Pacino di una piccola figura di vescovo a mezzo busto, anch'essa presumibilmente ad affresco, inserita entro una cornice approssimativamente quadrata e indicata da una iscrizione all'altezza della testa come *Sant'Ambrogio*; probabilmente parte di una predellina con altri santi dello stesso tipo, essa non sembra appartenere allo stesso momento stilistico del *Sant'Onofrio*, né d'altra parte essere pertinente all'affresco di Matteo di Pacino.

[129] A. CECCHI, *Nuovi contributi sulla committenza fiorentina di Masolino e Masaccio*, in A. BALDINOTTI, A. CECCHI, V. FARINELLA, *Masaccio e Masolino. Il gioco delle parti*, Milano

VICENDE CRITICHE

L'opera fu presentata alla mostra di affreschi staccati del 1966 al Forte Belvedere di Firenze con il riferimento al Maestro di Figline suggerito da Millard Meiss. In seguito lo studioso argomentò la sua proposta attraverso confronti con alcune opere già attribuite a quel maestro e in particolare con il *San Giovanni Battista* già in collezione Massari a Voghenza, presso Ferrara, ora nella Pinacoteca Nazionale di quella città **[FIG. 41]** e con lo scomparto laterale di polittico con *San Francesco*, conservato presso il Worcester Art Museum (Mass.) **[FIG. 42]**: lo studioso ritrovava i tratti marcati del volto (soprattutto delle sopracciglia e dello zigomo), la forma e la disposizione dei piedi e in generale la posa imponente della figura nel *San Francesco*, mentre nel *San Giovanni Battista* la forma arcuata dei rami degli alberi dello sfondo[130]. Il Meiss, che seguiva la lezione di Offner, per cui l'attività del Maestro di Figline dovette raggiungere e forse superare la metà del Trecento[131], faceva risalire il *Sant'Onofrio* al periodo più tardo dell'artista, cioè verso la metà degli anni quaranta. Questa opinione fu successivamente sempre ribadita dallo studioso americano[132].

Fin da subito però Luciano Bellosi, nel suo commento alla mostra del 1966[133], si dichiarò poco convinto di questa attribuzione, notando una presenza di caratteri più spiccatamente duecenteschi rispetto alla cronologia avanzata fino ad allora più ampiamente condivisa del Maestro di Figline, nonostante ritenesse alcuni elementi effettivamente avvicinabili ad una personalità della sua qualità: a suo avviso lo stile dell'anonimo pittore mal si accordava con gli elementi più vivaci della figura del santo, soprattutto della testa, e del paesaggio. Bellosi ha in seguito sostenuto questa convinzione, accostando l'opera pur sempre alla maniera dei cosiddetti "dissidenti" di Giotto, ma quella espressa semmai nel Camposanto pisano[134]; proposta quest'ultima in seguito non più apertamente ribadita[135].

Entrambe queste ipotesi hanno avuto seguito. Concordavano con Meiss, almeno riguardo l'attribuzione, Paolo Dal Poggetto[136], Ursula Schlegel[137] e, pur dubitativamente, Giuseppe Marchini[138]. Almeno gli ultimi due studiosi tendevano comunque a considerare il Maestro di Figline un artista attivo all'inizio del Trecento.

2002, pp. 23-71, in particolare pp. 24-32.

[130] MEISS, *Una pittura murale*… cit., pp. 149-150. Per l'attribuzione al Maestro di Figline del *San Francesco*: OFFNER, *The Master*… cit., p. 164. Per il *San Giovanni Battista*: IDEM, *Corpus.*… cit. (III, VI, 1956), p. 94; Offner rende nota in questa occasione la proposta attributiva di Meiss risalente al 1933.

[131] OFFNER, *Corpus*… cit. (III, VI, 1956), pp. IX-XI.

[132] M. MEISS, in *The great age of fresco. Giotto to Pontormo*, catalogo della mostra (New York 1968), Firenze 1968, pp. 90-92; IDEM, in *Frescoes from Florence*, catalogo della mostra (Londra 1969), London 1969, pp. 84-86; IDEM, *The great age of fresco. Discoveries, recoveries and survivals*, London 1970, p. 60.

[133] L. BELLOSI, *La mostra di affreschi staccati, al Forte Belvedere*, in "Paragone. Arte", XVII, 1966, 201, p. 77.

[134] BELLOSI, *Buffalmacco*… cit., p. 82; IDEM, *Il Museo delle sinopie del Camposanto di Pisa*, in "Prospettiva", XVIII, 1979, pp. 73-74.

[135] L. BELLOSI, in *Un pittore del Trecento.*… cit., pp. 11-17.

[136] P. DAL POGGETTO, in *Omaggio a Giotto*, catalogo della mostra (Firenze 1967), a cura di P. Dal Poggetto, Firenze 1967, pp. 49-50; con Umberto Baldini in *Firenze restaura*... cit., pp. 116-117.

[137] SCHLEGEL, in *Giotto e il suo tempo*… cit., p. 165.

[138] MARCHINI, *ibidem.*

Carlo Volpe invece ha escluso decisamente il *Sant'Onofrio* fiorentino dal catalogo del Maestro di Figline[139] e Giovanna Ragionieri lo ha inserito tra le opere a lui attribuite ma non accettabili come tali nel catalogo della mostra monografica dedicata all'artista nel 1980; riscontrando comunque nel *Sant'Onofrio* la pertinenza all'ambiente fiorentino parallelo a Giotto, sebbene eterodosso rispetto alla sua maniera, la Ragionieri ha proposto una datazione alla metà del secondo decennio del Trecento[140]. Miklós Boskovits ha successivamente ricondotto il dipinto allo stretto ambito del Maestro di Figline[141].
Con una più decisa attribuzione a questo artista l'opera è stata accostata da Andrea De Marchi alle vetrate della cappella di San Martino nella Basilica Inferiore di Assisi di patronato dei Partini da Montefiore (1317 circa), ravvisandovi un goticismo acceso e fluente, insolito nelle precedenti opere del Maestro ma spiegabile a ridosso della collaborazione con Simone Martini sullo scorcio del secondo decennio del secolo[142]. Come opera di questo artista il dipinto è citato anche nelle guide relative alla chiesa di Sant'Ambrogio[143].

COMMENTO CRITICO

Secondo chi scrive i confronti con opere del Maestro di Figline quali la tavola ferrarese con *San Giovanni Battista* e quella con *San Francesco* (Worcester) proposti da Millard Meiss[144] non lasciano dubbi circa l'appartenenza dell'opera al catalogo dell'anonimo. Quest'ultima tavola e le figure dei *Santi Pietro, Giacomo e Filippo*[145] **[FIG. 43]** costituivano i laterali di un pentittico in parte ricostruito dal Volpe che lo assegnava all'attività tarda del Maestro di Figline, verso la fine degli anni venti[146]. Questi quattro santi e il *San Giovanni Battista*, tutti a figura intera, hanno una fisicità massiccia e una posa imponente e incombente, chiaramente rintracciabili anche nel malridotto *Sant'Onofrio*, ben piantato sulle gambe e fieramente poggiato alla stampella con un gesto deciso che può ricordare il *San Filippo* che "brandisce" la sua croce. Da sotto il saio di *San Francesco* si intuisce poi la posa di leggero *hanchement* delle sue gambe, la sinistra dritta e la destra leggermente piegata: è la stessa che assume Sant'Onofrio, più fluida rispetto ad esempio allo stesso *San Giovanni Battista*, concordemente attribuito ad una fase precoce del Maestro di Figline, che assume una posa più statica, con entrambe le gambe dritte e piedi aperti. Ricorrono in queste tavole e nel dipinto fiorentino anche alcuni dettagli quali la piccola curva dello zigomo scorciato nel *San Francesco* e la forma dei piedi dalla pianta fortemente arcuata, le dita quasi piegate e il tallone un po' squadrato **[FIGG. 44, 46, 49-50]**.

---

[139] VOLPE, *Ristudiando*… cit., p. 22, nota 13.
[140] G. RAGIONIERI, in *Un pittore del Trecento*... cit., pp. 39-40.
[141] BOSKOVITS, *Corpus*… cit. (III, IX, 1984), pp. 333-334.
[142] DE MARCHI, *Partimenti*… cit., p. 626.
[143] L. ARTUSI, A. PATRUNO, *Ora et labora. L'opera pia di Sant'Ambrogio in Firenze. Storia, fede, arte, socialità e pubblica beneficenza accertate con documenti inediti*, Firenze 1996, p. 161.
[144] MEISS, *Una pittura murale*… cit., pp. 149-150.
[145] R. LONGHI, *Giudizio sul Duecento*, in "Proporzioni", II, 1948, pp. 51-53. I Santi Pietro e Giacomo sono conservati presso una collezione privata. Per il *San Filippo* (Worcester Art Museum, Mass.) già OFFNER, *The Master*… cit., p. 164.
[146] VOLPE, *Ristudiando*… cit., pp. 16-18. Dello stesso complesso doveva fare parte anche l'eponima tavoletta di predella con la *Pietà* del Fogg Art Museum di Cambridge (Mass.).

I capelli mossi e fluenti del *Sant'Onofrio* rappresentano un modo originale di usare la linea di contorno, alla quale il Maestro di Figline dà sempre molto rilievo, e trovano corrispondenza nelle pennellate vivaci, benché più schematice, del vello della veste del *San Giovanni Battista* e ancor più in quelli spessi e decisi della barba del *San Paolo* della vetrata della cappella di San Martino nella Basilica Inferiore di Assisi del secondo decennio del Trecento[147]. Nella stessa figura si può incontrare un'espressione di severa fierezza che rivaleggia con quella di *Sant'Onofrio*, caratterizzata da una forte inarcatura delle sopracciglia che contribuisce in entrambi i casi a rafforzare lo sguardo **[FIG. 45]**, riscontrabile anche nella linea corrucciata di quelle del *San Giacomo* e nel cipiglio severo del *San Filippo* del polittico già citato **[FIG. 47]**. Gli occhi del *San Paolo* sono più rotondi ma hanno comunque la forma dilatata e quasi deformata dalla linea ondulata e le palpebre pesanti del *Sant'Onofrio*, tipica di molte figure del Maestro: si vedano ad esempio i dolenti del *Crocifisso* di Santa Croce **[FIG. 48]** o alcuni angeli della pala della con la *Madonna col Bambino, i Santi Elisabetta d'Ungheria e Ludovico di Tolosa e angeli* nella collegiata di Santa Maria Assunta a Figline[148].

L'accostamento al Maestro di Figline è inoltre corroborato dal confronto del motivo della prima fascia decorativa del *Sant'Onofrio*, praticamente sovrapponibile ai girali fitomorfi dei tabelloni del *Crocifisso* di Santa Croce **[FIGG. 51-52]**.

A mio avviso dunque si può riformulare positivamente la proposta di considerare questo dipinto come un'opera del Maestro di Figline, da assegnare ad una fase prossima all'esperienza assisiate e di poco precedente al polittico ricostruito dal Volpe, nei primi anni del terzo decennio del Trecento.

L'episodio superstite, identificabile con l'*Incontro tra Sant'Onofrio e San Pafnuzio*, indica che le storie laterali seguivano le vicende della vita di Sant'Onofrio secondo il racconto fattone dal monaco Pafnuzio nella cosiddetta *Peregrinatio Paphnutiana*[149], resoconto del suo viaggio alla ricerca degli eremiti della Tebaide egiziana, di cui in ambito fiorentino sono noti alcuni testi miscellanei contenenti la versione in volgare[150]. Durante il suo favoloso viaggio nel deserto Pafnuzio incontra Onofrio, che in un primo momento egli scambia per un animale a causa del suo aspetto belluino dovuto alla nudità e ai capelli molto lunghi. Pafnuzio scappa terrorizzato su un promontorio ma, rassicurato da Onofrio, capisce di essere davanti ad un uomo venerabile e in segno di rispetto e costernazione gli si getta ai piedi (è questo il momento rappresentato nella scena del *Sant'Onofrio* in Sant'Ambrogio). Onofrio lo rincuora e, sollecitato dal monaco, gli racconta la sua vita, dalla giovinezza in monastero ai sessanta duri anni nel deserto. I due poi raggiungono la capanna di Onofrio davanti alla quale si pongono in preghiera fino all'arrivo dell'angelo che

[147] CONTI, in *Un pittore del Trecento…* cit., p. 43.
[148] OFFNER, *The Master…* cit., pp. 163-164.
[149] C. A. WILLIAMS, *Oriental affinities of the legend of the hairy anchorite. II. Christian*, in "University of Illinois Studies in Language and literature", XI, 1926, 4, pp. 81-86.
[150] Biblioteca Riccardiana di Firenze, Cod. Ricc. 1316, cc. 30v-40v. Biblioteca Nazionale Centrale di Firenze, Conv. Soppr. G. 3. 676. D. M. MANNI, V*ite dei Santi Padri con le vite di alcuni santi scritte nel buon secolo*. IV. *Delle vite de' santi. Vite di alcuni santi scritte nel buon secolo della lingua toscana*, Firenze 1735, pp. 137-150; che riporta la trascrizione di un manoscritto pratese della seconda metà del Trecento. Per informazioni più dettagliate su questi testi si rimanda *infra*: *Schede 2-3* e *Riflessioni sul culto di Sant'Onofrio a Firenze nel XIV secolo* (Sez. III: *Tre casi esemplari*, 1).

quotidianamente porta il pane e l'acqua per il sostentamento dell'eremita (è possibile che il secondo riquadro in cui si vede forse il profilo della capanna di Sant'Onofrio mostrasse in origine questa scena [II]). Dopo il pasto i due vegliano in preghiera tutta la notte e al mattino Onofrio annuncia a Pafnuzio la propria prossima morte, chiedendogli di seppellire il suo corpo e tornare nel mondo civile a rendergli testimonianza. Morto Onofrio in un tumulto di terremoti e canti angelici, Pafnuzio lo seppellisce grazie all'aiuto di due leoni ed è costretto a rinunciare al suo proposito di insediarsi nella capanna dell'eremita, abbattuta da un nuovo terremoto. Il monaco dunque affronta un nuovo avventuroso viaggio di ritorno, col compito di rendere nota la vicenda terrena del venerabile Onofrio **[cfr. Doc. 1]**.
In base all'altezza del riquadro centrale è possibile stabilire che in origine la figura di Sant'Onofrio era affiancata da quattro riquadri: oltre ai due identificabili in alto a destra, di formato quadrato (cm 45 x 45 ca.), altrettanti in basso. La cornice simulante una modanatura di pietra serena che contorna il riquadro principale si vede anche in alto sul primo riquadro, mentre la partizione tra le due storie è più semplice, a bande lisce: si può supporre che la modanatura dipinta segnasse il limite superiore della serie di storie, che dunque non raggiungeva la sommità del riquadro di Sant'Onofrio. La struttura dell'affresco avrebbe previsto così tra il riquadro narrativo superiore e la prima fascia decorativa uno spazio di circa 10 cm che potrebbe ipoteticamente aver contenuto un'iscrizione col *titulus* del santo **[FIG. 53]**. Questo dettaglio contribuisce a sottolineare la particolarità, rispetto ai diretti precedenti su tavola, della forma di questo *Sant'Onofrio*, che inoltre, con ogni probabilità, non prevedeva una serie speculare di storie a sinistra[151]. Una simile struttura, che troverà una certa diffusione tra le raffigurazioni a fresco del santo (*Schede 2, 3*), ha un solo precedente noto a chi scrive nella tavola duecentesca con la *Madonna col Bambino e quattro storie della Passione* del pisano Enrico di Tedice, ora conservata al Museo del Bargello di Firenze[152] **[FIG. 54]**. Seguendo la narrazione della vita e l'iconografia degli altri due affreschi fiorentini dedicati a Sant'Onofrio in Santa Maria a Soffiano e Santa Maria Maggiore, che conservano un numero maggiore di scene rispetto a quello di Sant'Ambrogio, si può ipotizzare che le due scene inferiori di quest'ultima opera potessero rappresentare il *Pasto di Sant'Onofrio e San Pafnuzio* o la *Morte di Sant'Onofrio* [III] e la *Sepoltura del Santo* [IV].

Mostre
Affreschi staccati (Firenze 1966); *Omaggio a Giotto* (Firenze 1967); *The great age of fresco. Giotto to Pontormo* (New York 1968); *Frescoes from Florence* (Londra 1969); *Firenze restaura* (Firenze 1972); *Un pittore del Trecento: il Maestro di Figline* (Firenze 1980).

Fotografie
SSPSAE e per il Polo Museale della Città di Firenze, Gabinetto Fotografico: 9468, 127691, 127692, 320291.

[151] Per questa osservazione si veda in particolare la *Scheda 2*.
[152] CARLETTI, in *Cimabue*… cit., pp. 144-145. Andrea De Marchi sostiene che l'opera potesse trovare posto su un tramezzo, a fianco di una *Croce* che avrebbe completato semanticamente il ciclo della Passione, mancante della scena della *Crocifissione* (comunicazione orale).

Bibliografia

MEISS 1966, pp. 149-150; BELLOSI 1966, p. 77; DAL POGGETTO, in *Omaggio a Giotto*... 1967, pp. 49-50; MEISS, in *The great age*... 1968, pp. 90-92; MEISS, in *Frescoes*... 1969, pp. 84-86; MEISS 1970, p. 60; SCHLEGEL, in *Giotto e il suo tempo*... 1971, p. 165; BALDINI, DAL POGGETTO, in *Firenze restaura*... 1972, pp. 116-117; MARCHINI 1973, p. 155, n. 290; VOLPE 1973, p. 22, n. 13; BELLOSI 1974, p. 82; BELLOSI 1979, p. 74; RAGIONIERI, in *Un pittore del Trecento*... 1980, pp. 39-40; BOSKOVITS 1984, pp. 333-334; DE MARCHI 1986, p. 55 nota 7; ARTUSI, PATRUNO 1996, p. 161; DE MARCHI 2010, p. 626.

Scheda 2

Pittore fiorentino
Sant'Onofrio
Metà del XIV secolo

Scandicci (Firenze), Santa Maria a Soffiano, parete destra
Affresco

Descrizione
L'opera si trova sulla parete destra della chiesa di Santa Maria a Soffiano ed è parte di una decorazione realizzata in almeno tre differenti campagne decorative tra la metà del XIV secolo e i primi decenni del XV, con i *Santi Lorenzo e Pietro che salvano le anime del Purgatorio* ed episodi della vita di San Giovanni Battista, che chiudono il *Sant'Onofrio* rispettivamente a destra e a sinistra **[FIGG. 55-57]**.
Sant'Onofrio, col consueto aspetto selvaggio caratterizzato dalla lunga capigliatura canuta che gli scende in grosse ciocche fino alle cosce, è rappresentato in piedi entro un paesaggio rupestre animato da numerosi uccelli e regge un bastone con entrambe le mani. Un'ampia lacuna dalla sagoma piuttosto regolare in corrispondenza della testa è il risultato di un intervento doloso. A destra di chi guarda si sono conservate quattro storie della vita del santo, relative al suo incontro nel deserto col monaco Pafnuzio, ma si intuisce la presenza di una quinta scena in alto, ora completamente perduta tranne che per l'iscrizione in basso, molto rovinata e di difficile lettura [I]. Dall'alto vediamo l'*Incontro tra Sant'Onofrio e San Pafnuzio* [II], la *Preghiera davanti alla capanna* [III], il *Pasto dei due santi* [IV], la *Sepoltura di Sant'Onofrio* [V][153] **[FIGG. 58-61]**.
Originariamente il riquadro centrale doveva concludersi in alto con una semplice terminazione orizzontale; in un secondo momento è stata aggiunta una cuspide decorata a fogliami e il santo inserito in una nicchia a tutto sesto in parte sovrapposta alla pittura antica, scalpellata per far aderire il nuovo intonaco.

Iscrizioni
Incontro tra Sant'Onofrio e San Pafnuzio [II]: "COME . S(ANCTO) . PANNUTIO(?) [...]".
Pasto dei due santi [IV]: ". COME . S[ANCTO] . ONOFRIO . […] / . FANNO . PARITA . [...]".
Le iscrizioni sotto le altre scene risultano illeggibili.

VICENDE STORICO-CONSERVATIVE
All'inizio del Novecento Guido Carocci affermava che sulle pareti della chiesa, sotto la scialbatura, erano visibili molte tracce di pitture riferibili al XIV e XV secolo[154].

[153]Per i riferimenti bibliografici e iconografici relativi alla figura di Sant'Onofrio cfr. *Scheda 1*.
[154] G. CAROCCI, *I dintorni di Firenze. II. Sulla sinistra dell'Arno*, Firenze 1907, p. 403.

Gli affreschi della parete destra e parte di un affresco agiografico con *Sant'Antonio Abate* in controfacciata (*Scheda 14*) risultano già in buona parte visibili in alcune fotografie del 1967, conservate presso l'Archivio Fotografico della Soprintendenza fiorentina, da cui risulta che le pareti erano comunque ancora imbiancate; l'intervento per riportare a vista il paramento a filaretto e rimuovere il ballatoio in controfacciata è datato al 1968 da una fotografia conservata nello stesso Archivio[155].
In mancanza di notizie esaurienti relative alla storia della chiesa[156], si può ipotizzare che la scialbatura delle pareti risalga alle campagne di ammodernamento dell'edificio del XVII secolo[157].
Oltre alla lacuna circolare in corrispondenza della testa del santo, la superficie pittorica è perduta in corrispondenza dell'estremità destra, dove tuttavia solo la prima storia è andata completamente distrutta[158]. Il colore è abraso in modo uniforme, ma non al punto da compromettere la lettura delle parti superstiti. All'inizio del XV secolo, le nuove pitture vennero redatte tenendo conto della presenza del *Sant'Onofrio* e quindi adattando a questo il profilo della decorazione: questa circostanza è confermata anche dall'assenza sulla sua superficie delle scalpellinature tipiche degli affreschi a cui sia stato sovrapposto un nuovo intonaco. Le uniche tracce di questa operazione sono localizzate sui due angoli superiori del riquadro centrale e testimoniano la perduta incorniciatura ad arco a tutto sesto dell'integrazione a cuspide, che ha consentito la conservazione di parte il colore blu originale del cielo dello sfondo, completamente perduto invece sul resto del riquadro, dove resta solo il rosso scuro del morellone di base[159].

---

[155] SBAPSAE FI PT PO, Archivio Fotografico, nn. 38029, 38030, 43878. Nelle fotografie del 1967 (contrassegnate dalla dicitura "prima del restauro") alcuni dei soggetti degli affreschi della parete destra non sono del tutto visibili; in mancanza di informazioni più precise sui diversi interventi di restauro si può ipotizzare che prima di quello del 1967-1968, che portò alla rimozione delle superfetazioni sei-sette-ottocentesche, al ripristino del filaretto a vista e all'eliminazione dei due altari laterali (ricordati in CAROCCI, *ibidem*), fossero stati fatti alcuni saggi preliminari per il recupero degli affreschi, avvenuto sicuramente entro il 1970, quando vengono ricordati brevemente da Carlo Celso Calzolai (C. C. CALZOLAI, *La Chiesa fiorentina*, Firenze 1970, pp. 122-123).
[156] La chiesa di Santa Maria a Soffiano era anticamente compresa all'interno delle mura del castello dei Lambardi di Soffiano. Edificata in forme romaniche tra XI e XII secolo, le sue più antiche citazioni risalgono però solo al 1253 (G. TROTTA, *Legnaia, Cintoia e Soffiano. Tre aspetti dell'antico "suburbio occidentale" fiorentino*, Firenze 1989, pp. 9-15) e al 1286 (CALZOLAI, *ibidem*). La chiesa fu sempre di pertinenza della Mensa Vescovile fiorentina ma i Lambardi ne mantennero il patronato almeno fino al 1394, cioè anche dopo che la famiglia nel XIV secolo si era trasferita a Udine. È noto comunque che nel 1370 il patronato spettasse, oltre ai Lambardi, anche a diverse altre famiglie (CAROCCI, *ibidem*); nel 1399 il patronato della chiesa passò poi da Matteo Petriboni a Pierozzo di Biagio Strozzi. Del castello dei Lambardi resta la torre scapitozzata a fianco della chiesa, trasformata nel 1828 nel campanile di Santa Maria, dopo la distruzione di quello a vela (CALZOLAI, *ibidem*).
[157] Nel 1624 la chiesa subì alcuni restauri (CALZOLAI, *ibidem*), seguiti nel 1672 da altri interventi che comportarono sicuramente la sostituzione del portale di accesso, su cui sono incisi la data e il nome del rettore Romolo Gerbi, promotore del lavori; altri interventi risalgono al XIX secolo, quando nel 1872-1873 la chiesa fu invece decorata con marmi. Gli interventi barocchi sono testimoniati anche da un frammento di affresco conservato sulla parete destra, a fianco di quelli tre-quattrocenteschi. Il portale della chiesa è stato recentemente restaurato da Barbara Bersellini, a cui devo le informazioni relative allo stato di conservazione degli affreschi.
[158] L'affresco di *Sant'Onofrio* è interessato anche da altre perdite minori, in particolare una si trova in corrispondenza del ginocchio sinistro del santo, ma in generale tutto il gruppo di affreschi della parete destra presenta numerose lacune di andamento perlopiù verticale e la superficie pittorica mostra un notevole affioramento di sali.
[159] La rimozione volontaria della testa del santo deve forse imputarsi ad un intervento mosso da motivazioni di carattere devozionale e mirato, in occasione dello scialbo sei-settecentesco, a

VICENDE CRITICHE

L'affresco di *Sant'Onofrio* è inedito[160].

COMMENTO CRITICO

Lo stato frammentario dell'affresco di Soffiano non ne agevola la classificazione stilistica. Nel riquadro principale la figura del santo ha membra gracili, come indicano i polsi e le sottili caviglie, mentre le chiome che ne coprono il corpo hanno una consistenza morbida. Nei riquadri a destra le figure hanno una plasticità un po' più marcata, benché resa con qualche imbarazzo, riscontrabile in particolare nell'episodio del *Pasto dei due santi*, dove il corpo di Sant'Onofrio risulta quasi deformato dall'espansione volumetrica del busto, e nelle diverse rappresentazioni di Pafnuzio, paludato nel suo saio marrone. Questi caratteri tendono a far escludere un collegamento con il marcato plasticismo della pittura fiorentina della seconda metà del Trecento, dominata dallo stile di Andrea e Jacopo di Cione e dai loro seguaci. Rispetto alla tavola di *Sant'Onofrio*, parte di un polittico di Giovanni Bonsi datato 1371, conservato presso la Pinacoteca Vaticana[161] e a quella conservata presso la collezione Acton a Firenze, datata 1380[162] **[FIGG. 62-63]**, dove si riscontra una disposizione più schematica e controllata delle ciocche, sempre ben definite da un disegno secco e preciso, più strette affinità sembrerebbero riconoscibil, oltre che con l'opera del Maestro di Figline in Sant'Ambrogio (*Scheda 1*), con il *Sant'Onofrio* affrescato nella chiesa di San Piero in Palco databile verso la metà del XIV secolo[163] **[FIG. 64]**. La resa sciolta dei capelli e soprattutto la posa delle due mani sul bastone richiamano anche il disegno del santo del codice riccardiano 1316 (c. 40v), assegnabile ad un momento precedente alla metà del Trecento[164] **[FIG. 65]**. È

---

conservare qualche memoria dell'affresco già risparmiato all'epoca delle campagne decorative quattrocentesche. Un'osservazione analoga vale anche per l'affresco della *Crocifissione* nell'oratorio annesso all'ex-convento di Santa Apollonia a Firenze, anch'esso risparmiato da una campagna decorativa successiva di pochi decenni e interessato da una lacuna circolare in corrispondenza del volto della *Madonna* dolente. Cfr. *Gli affreschi trecenteschi nel convento di Santa Apollonia a Firenze* (Sez. III: *Tre casi esemplari*, 2).

[160] Una riproduzione fotografica priva di commento è stata pubblicata da Cecilia Frosinini: C. FROSININI, *Note sulle emergenze artistiche dell'antico suburbio occidentale fiorentino*, in *Legnaia, Cintoia e Soffiano*… cit., Firenze 1989, pp. 283-306, in particolare pp. 284-285.

[161] Cfr. S. PASQUINUCCI in S. PASQUINUCCI, B. DEIMLING, *A corpus of Florentine painting. Tradition and innovation in Florentine Trecento Painting: Giovanni Bonsi, Tommaso del Mazza*, sez. IV, vol. VIII, Firenze 2000, pp. 85-91.

[162] R. FREMANTLE, *Florentine gothic painters from Giotto to Masaccio*, London 1975, p. 220, fig. 448. Lo studioso assegna l'opera allo stesso Giovanni Bonsi ma l'attribuzione non è accolta da Simona Pasquinucci (cfr. nota precedente). Potrebbe trattarsi di un artista vicino a Giovanni del Biondo, ma l'opera è mal giudicabile per le estese ridipinture che interessano soprattutto il volto del santo.

[163] P. NALDINI, *San Piero in Palco e la sua decorazione trecentesca (parte I)*, in "Arte Cristiana", XCIV, 2006, 832, pp. 18-19, figg. 8-9.

[164] Sotto la cornice ad archetti del disegno si legge ancora una nota per il disegnatore: "fammi santo onofrio e santo pannutio da piede e due leoni". Mirella Levi D'Ancona suggeriva un'attribuzione alla bottega di Bernardo Daddi verso il 1330-1340: M. LEVI D'ANCONA, *An unknown drawing from the workshop of Bernardo Daddi*, in "Gazette des Beaux-Arts", XCV, 1953, 42, pp. 281-290. Bernhard Degenhart vi scorgeva un legame con la corrente miniaturista di Pacino di Bonaguida: B. DEGENHART, A. SCHMITT, *Corpus der italienischen Zeichnungen 1300-1450*, I, Berlin 1968, p. 128. Più recentemente Giovanna Lazzi ha proposto un più generico rapporto con artisti giotteschi come Taddeo Gaddi e Maso di Banco: G. LAZZI, in *Oriente cristiano e santità. Figure e storie di*

interessante inoltre l'accuratezza con cui sono stati realizzati i grossi uccelli che popolano le rocce su cui si muove il grande Sant'Onofrio, ben individuati da diverse caratteristiche di forma e colore e diversi dai piccoli animaletti presenti nel frammento di Santa Maria Maggiore. Queste osservazioni suggeriscono di assegnare l'affresco di Soffiano ad un momento centrale del Trecento.

La scelta di rappresentare l'eremita *Sant'Onofrio* in Santa Maria a Soffiano potrebbe essere legata alla presenza del monastero di romite agostiniane di San Salvatore, sorto nelle immediate vicinanze della chiesa almeno sullo scorcio del XIII secolo. La comunità femminile si trasferì per motivi di sicurezza a Firenze, presso l'oratorio di San Giovanni entro le Mura nella zona di Porta San Frediano nel 1367[165].

Dei tre affreschi agiografici fiorentini dedicati a Sant'Onofrio (cfr. *Schede 1, 3*) quello di Santa Maria a Soffiano conserva il maggior numero di scene e condivide con le opere di Sant'Ambrogio e Santa Maria Maggiore la presenza dell'*Incontro tra Sant'Onofrio e San Pafnuzio* **[FIGG. 39, 73]**. La scena successiva, raffigurante il momento della preghiera davanti alla capanna di Onofrio, si trova con poche varianti anche in Santa Maria Maggiore, dove i due personaggi sono inginocchiati l'uno di fianco all'altro. Nel dipinto del Maestro di Figline invece la scena è quasi completamente perduta, ma il profilo della capanna ancora vagamente intuibile a destra consente di ipotizzare che anche in questo caso fosse rappresentato lo stesso soggetto. Questa concordanza di elementi figurativi lascia supporre la ripresa di un modello comune (forse proprio lo stesso *Sant'Onofrio* del Maestro di Figline, il più antico del piccolo gruppo e in generale dell'intero catalogo degli affreschi agiografici), con l'ultima scena raffigurante la *Sepoltura di Sant'Onofrio*, ancora visibile solamente a Soffiano ed eventualmente un riquadro precedente l'*Incontro*, in cui poteva essere raffigurato la *Paura di Pafnuzio*[166] [I]. Nell'affresco di Santa Maria Maggiore questo è testimoniato indirettamente dalle proporzioni della figura centrale

---

santi tra Bisanzio e l'Occidente, catalogo della mostra (Venezia 1998), a cura di S. Gentile, Milano 1998, pp. 294-296.

[165] Questa data potrebbe essere considerata come un generico *terminus ante quem* per la realizzazione dell'affresco di *Sant'Onofrio*, che del resto sembra riferibile ad un momento un po' precedente. Per le notizie sul monastero, alla cui edificazione parteciparono anche i Lambardi, antichi signori del castello di Soffiano e patroni della chiesa di Santa Maria, cfr. G. TROTTA, *Legnaia, Cintoia e Soffiano*... cit., pp. 14-15. La prima testimonianza nota del convento di San Salvatore si trova nel testamento di Ser Folco Portinari del 1287 (1288 stile comune): ASF, *Diplomatico, Santa Maria Nuova*, 1287; il trasferimento è documentato in ASF, *Diplomatico, San Salvatore di Camaldoli*, 1367: cfr. CALZOLAI, *ibidem*, dove si propone di identificare la chiesa di San Martino di Soffiano, citata nel documento del 1286 insieme a quella di Santa Maria, con la chiesa del monastero delle agostiniane, ipotesi respinta da Giampaolo Trotta. E' possibile che anche la committenza di questo affresco spetti agli stessi Lambardi.

[166] Come nella tavoletta con *Storie di Sant'Onofrio* della predella di Lorenzo Monaco (1422-1423) **[FIG. 70]** della pala della *Deposizione* per Palla Strozzi realizzata in gran parte da Beato Angelico entro il 1432. La tavoletta raffigura inoltre le scene di Onofrio disteso sotto il monte su cui è fuggito Pafnuzio cerca di convincerlo a scendere e il colloquio dei due davanti alla capanna di Onofrio. La predella doveva comprendere in origine altre due tavolette con la *Natività* e un episodio della leggenda di San Nicola; la pala della *Deposizione*, conservata al Museo di San Marco, proviene dalla cappella della famiglia Strozzi nella sacrestia di Santa Trinita, dedicata ai Santi Onofrio e Nicola per volontà testamentaria del padre di Palla, Onofrio Strozzi: la presenza delle storie di Sant'Onofrio nella predella rispecchia dunque l'intitolazione della cappella e un desiderio di celebrazione familiare legato a ragioni onomastiche; l'intera opera fu commissionata da Palla a Lorenzo Monaco che morì avendone realizzato solo alcune parti (cfr. M. SCUDIERI, in *Lorenzo Monaco. Dalla tradizione giottesca al Rinascimento*, catalogo della mostra [Firenze 2006], a cura di A. Tartuferi, D. Parenti, Firenze-Milano 2006, pp. 232-236; con bibliografia).

che lasciano intuire in alto uno spazio sufficiente a contenerlo. Le caratteristiche dell'affresco di Sant'Ambrogio sembrano d'altra parte escludere in questo caso la presenza di una quinta scena in alto, la cui aggiunta dovrebbe dunque rimandare ad un momento successivo. Il rispetto dimostrato per il *Sant'Onofrio* all'inizio del Quattrocento fa sembrare improbabile l'occultamento di una eventuale serie di storie a sinistra e più plausibile che l'affresco prevedesse fin dall'origine una sola serie di storie e ne fosse privo a sinistra [**FIG. 66**]. Dal momento che anche gli altri due *Sant'Onofrio* hanno conservato solo alcune scene a destra, è possibile supporre che questa fosse una caratteristica precipua delle raffigurazioni di questo santo **[cfr. FIGG. 53, 94]**. Vi troverebbero posto solo le vicende relative ai momenti comuni ai due protagonisti e gli episodi del racconto della vita di Sant'Onofrio precedente l'incontro con Pafnuzio risulterebbero omessi[167]. Significativamente anche in un piccolo ciclo dedicato al santo realizzato a cavallo tra Tre e Quattrocento sulle volte di un locale attiguo al Chiostrino dei Morti di Santa Maria Novella sono rappresentate solo le vicende dell'incontro tra i due santi[168], avvalorando indirettamente l'ipotesi che i tre affreschi agiografici non prevedessero altre scene oltre quelle disposte a destra dell'immagine centrale.

La curiosa scena del *Pasto dei due santi* di Soffiano [IV][169], coi due protagonisti seduti ad un piccolo tavolo su cui si trovano una pagnotta e un grande bicchiere di vino, assente a Sant'Ambrogio e Santa Maria Maggiore, rappresenta una innovazione anche rispetto alle versioni letterarie consultate, dove un angelo porta ai due eremiti un pane e dell'acqua, ma mai del vino[170]. Il tavolo così imbandito ricorda una sorta di piccolo altare e sembra voler alludere al momento della Comunione[171] instaurando così, più in generale, un parallelismo tra le figure dei santi eremiti e Cristo. Pur con l'incertezza dovuta alla mancanza di riscontri testuali più ampi per la scarsità di versioni superstiti della biografia di Sant'Onofrio, si può forse suggerire l'ipotesi che questa scena non derivi da una fonte letteraria e sia piuttosto frutto di una reinterpretazione più libera del racconto da parte del pittore o del committente dell'affresco.

L'accostamento del *Purgatorio* **[FIG. 67]** al *Sant'Onofrio* non è forse casuale, se si considera che la figura frammentaria dello stesso santo compare sulla parete sinistra della chiesa di San Lorenzo a Signa a destra della scena di *San Lorenzo che salva le*

---

[167] Per i testi fiorentini che riportano la vita di Sant'Onofrio cfr. *Scheda 1* e *Riflessioni sul culto di Sant'Onofrio a Firenze nel XIV secolo* (Sez. III: *Tre casi esemplari*, 1).

[168] A. MALQUORI, *Storie dei Padri del deserto nel convento di Santa Maria Novella a Firenze*, in *Studi in onore del Kunsthistorisches Institut in Florenz per il suo centenario (1897-1997)*, "Annali della Scuola Normale Superiore di Pisa. Classe di Lettere e Filosofia", IV, 1996, 1-2, pp. 79-93. Cfr. *Riflessioni sul culto di Sant'Onofrio a Firenze nel XIV secolo* (Sez. III: *Tre casi esemplari*, 1). D'altra parte non si conosce alcun ciclo narrativo dedicato allo stesso Pafnuzio, per cui non è possibile ipotizzare la presenza di sue storie a sinistra.

[169] Nel ciclo di Santa Maria Maggiore questa posizione è occupata dalla *Morte di Sant'Onofrio*, una discrepanza che dimostra una certa libertà di selezione delle scene, anche rispetto al possibile prototipo comune. Nel *Sant'Onofrio* di Sant'Ambrogio non si è conservato nulla di questa scena.

[170] La scena ricalca sia da un punto di vita letterario che iconografico la versione più nota della *Fractio Panis* di Sant'Antonio Abate e San Paolo Eremita, dove tuttavia non ricorre comunque l'elemento del vino (cfr. *Scheda 33*)

[171] Non sembra in ogni caso plausibile accostare l'episodio al momento della Comunione domenicale recata ad Onofrio e agli altri eremiti da un angelo, come descritto ad esempio nel testo del Cod. Ricc. 1316 (Doc. 1), dove si dice che questi uomini ricevono "il corpo e il sangue del Signore", perché i momenti sono chiaramente distinti nella narrazione.

anime del Purgatorio, alla cui sinistra si trova la figura di *San Pietro* (che nell'affresco di Soffiano figura all'interno della scena principale) **[FIG. 69]**. La composizione, attribuita al Maestro di Barberino e databile sulla base dello stile figurativo nel terzo quarto del XIV secolo[172], sembra suggerire una sorta di cammino spirituale che inizia con la riflessione e la penitenza, rappresentate da Sant'Onofrio, campione di espiazione per la sua lunga vita eremitica; grazie a questa disposizione d'animo il fedele può sperare di essere tratto dai tormenti del Purgatorio verso la beatitudine eterna, come in effetti succede alle anime salvate da San Lorenzo e accolte da San Pietro sulla Porta del Paradiso a Soffiano. La stessa composizione è riscontrabile anche nel poco più antico *Purgatorio* della pieve di San Lorenzo a Vicchio di Rimaggio presso Bagno a Ripoli, attribuito da Boskovits a Cenni di Francesco sullo scorcio del Trecento[173] **[FIG. 68]** (cfr. *Scheda 15*). Più in generale si può leggere nel *collage* di soggetti sulla parete destra di Santa Maria a Soffiano un messaggio concentrato sui temi della penitenza, del martirio e dell'astinenza, sottolineato anche dalla presenza delle vicende di San Giovanni Battista, significativamente incentrate sul *Banchetto di Erode*, durante il quale viene pronunciata la condanna a morte del Precursore che aveva accusato Erode ed

[172] A. TARTUFERI, *Appunti tardogotici fiorentini: Niccolò di Tommaso, il Maestro di Barberino e Lorenzo di Bicci*, in "Paragone. Arte", XXXVI, 1985, 425, pp. 6-7; sono del. Tutti i numerosi affreschi di questa chiesa, tra cui spettano al Maestro di Barberino anche alcuni frammenti con le *Storie di San Sisto papa*, furono riportati alla luce durante i restauri degli anni venti del Novecento (A. BALDINOTTI, R. BARSANTI, *La decorazione pittorica*, in AA.VV., *La chiesa di San Lorenzo a Signa*, Firenze 1999, pp. 61-62; A. BALDINOTTI, in *ivi*, pp. 64-67).

[173] I due *Purgatori* di Soffiano e Vicchio mostrano notevoli affinità iconografiche: sono presenti gli stessi intercessori Lorenzo e Pietro, l'uno recante uno stendardo e rivolto verso le anime tratte dal Purgatorio, l'altro più prossimo alla porta del Paradiso che indica con le grosse chiavi nella mano destra. In alto ricorre la presenza di creature alate: degli angeli a Soffiano e la *Fede* a Vicchio di Rimaggio (dove altre figure e un festone vegetale sono quasi del tutto perdute). L'affresco di Vicchio è citato per la prima volta da Irene Vavasour-Elder: I. VAVASOUR-ELDER, *Alcuni dipinti ed oggetti d'arte nei dintorni di Firenze*, in "Rassegna d'arte", XVI, 1916, pp. 179-186; successivamente Salvini lo attribuisce a Bicci di Lorenzo: R. SALVINI, *Opere d'arte ignote o poco note: un affresco e una tavola di Lorenzo di Bicci*, in "Rivista d'arte", XIV, 1932, p. 482; Berenson a Mariotto di Nardo: B. BERENSON, *Italian Pictures fo Renaissance*, Oxford 1932, p. 331; la condivisibile attribuzione a Cenni di Francesco si deve a Boskovits: M. BOSKOVITS, *Ein Vorläufer der spätgotischen Malerei in Florenz: Cenni di Francesco di ser Cenni*, in "Zeitschrift für Kunstgeschichte", XXXI, 1968, p. 292, nota 31. La versione di Soffiano sembra riproporre con buona fedeltà e qualche semplificazione quella di Vicchio di Rimaggio, rispetto alla quale l'architettura della porta del Paradiso risulta meno elaborata in alto e meno ardita in basso per l'eliminazione dell'elemento delle scale. A destra dell'affresco di Soffiano si è conservato in parte il monte del Purgatorio (mentre a Vicchio è perduto), strutturato in varie "fosse" che racchiudono le nude anime purganti in base alle categorie del peccato. Si è conservato uno solo dei cartigli che individuavano i vari gruppi di peccatori: si trova in corrispondenza di due dannati seduti a terra e lambiti da fiamme e vi si legge la parola "ACIDIA". La presenza di "fosse" con cartigli si riscontra anche nel *Purgatorio* di San Lorenzo al Ponte a Campi Bisenzio, attribuito all'ambito di Cenni di Francesco negli anni dieci del XV secolo (I. TRONCONI, *Studi sulla pittura fiorentina "minore" fra XIV e XV secolo*, in "Arte Cristiana", XCVII, 2009, 854, pp. 336-337; EADEM, *Pittura a Campi Bisenzio nei secoli XIV e XV*, Firenze 2011, pp. 135-146; dove si cita brevemente il *Purgatorio* di Soffiano entro un accurato elenco di questi soggetti in Toscana), nella lunetta di un affresco agiografico con *San Lorenzo* nella chiesa di Sant'Agostino a Monte San Savino (cfr. *infra Scheda 46*) e nell'*Inferno* affrescato da Taddeo di Bartolo nella Collegiata di Santa Maria Assunta di San Gimignano (V. BARTOLONI, G. BORGHINI, A. MENNUCCI, *San Gimignano. Contributi per una nuova storia*, San Gimignano 2003, tav. 102). Un frammento di iscrizione alla base dell'affresco del Purgatorio di Soffiano, in corrispondenza del gruppo delle anime a sinistra, testimonia il carattere "devozionale" dell'opera: "[...] SUO FRATELLO PER RIMEDIO DELLA...". La parte superiore di questa zona dell'affresco è andata perduta a causa dell'apposizione del ballatoio di controfacciata.

Erodiade di adulterio **[FIG. 71]**. In questo senso potrebbe essere inteso il soggetto di ardua interpretazione composto dalle figure frammentarie entro archi in alto rispetto alle storie del Battista e riferibile alla stessa campagna[174]: Gesù Cristo, riconoscibile nella mutila figura in tunica chiara e mantello per la presenza dell'aureola crucifera, tiene con la sinistra la mano di una figura femminile che la veste rossa (rosata) e il mantello blu sembrano identificare come la Madonna; Gesù tiene poi nella sua destra la mano di una figura completamente perduta, con l'apparente intenzione di suggellare un'unione tra i due personaggi, secondo un'iconografia estremamente rara. Potrebbe trattarsi di San Giovanni Evangelista, colui al quale Gesù affida la madre prima di morire sulla croce. La rappresentazione dell'*Affidamento*, solitamente inteso come metafora dell'intercessione, ma anche come esempio di matrimonio celibatario[175], rafforzerebbe il messaggio dell'affresco in antifrasi con le scene sottostanti che richiamano il peccato del concubinaggio.

Fotografie
SBAPSAE FI PT PO, Archivio Fotografico: 38029, 38030, 43878.

Bibliografia
FROSININI 1989, p. 284.

.

[174] Cecilia Frosinini attribuiva tutti gli affreschi della parete destra a Bonaiuto di Giovanni, artista della cerchia di Bicci di Lorenzo e suo collaboratore nel terzo decennio del Trecento (FROSININI, *Note sulle emergenze*... cit., p. 284), ma i livelli di intonaco dimostrano che le *Storie del Battista* sono successive rispetto al *Purgatorio* e del resto l'analisi stilistica dimostra l'intervento di due pittori diversi, sebbene vicini cronologicamente. Se per il *Purgatorio* è stato possibile riconoscere la mano di Bicci di Lorenzo (per questa proposta attributiva cfr. in particolare *Scheda 45*), l'ipotesi della Frosinini potrebbe essere condivisa almeno per gli affreschi più tardi: la resa grafica e rigida delle ampie falcate dei panneggi, apprezzabile soprattutto nelle figure sotto archi in alto richiamano lo stile di Lorenzo Monaco, che Bonaiuto potrebbe aver conosciuto in occasione della sua attività in Santa Trinita a Firenze, dove resta una sua lunetta con *Storie di San Giovanni Gualberto* **[cfr. FIG. 643]**. Per Bonaiuto di Giovanni cfr. C. FROSININI, *Un contributo alla conoscenza della pittura tardogotica fiorentina: Bonaiuto di Giovanni*, in "Rivista d'Arte", XXXVII, 1984, serie IV, vol. I, pp. 107-131; EADEM, *Aggiunte a Bonaiuto di Giovanni*, in "Antichità viva", XXIII, 1984, 6, pp. 3-6.
[175] Cfr. S. BAGNAROL, *Stabat Mater. Alle origini dell'iconografia mariana della compassione e i suoi sviluppi nella tradizione francescana*, in "Il Santo", LII, 2012, 1-2, pp. 1-29.

Scheda 3

Bottega dell'Orcagna
Sant'Onofrio
1350 circa

Firenze, Santa Maria Maggiore, sacrestia
Affresco staccato
cm 132 x 92

Descrizione

Il frammento di affresco conserva quasi integre tre scene (cm 45 x 45 circa) alla destra del frammento del riquadro centrale dove si vede uno sperone roccioso abitato da alcuni animali[176] e sormontato da due alberi di cui resta solo il tronco. Sul lato si intuisce la presenza di una figura ricoperta di peli di cui si vedono un gomito e il profilo della coscia sinistri **[FIG. 72]**. Queste caratteristiche, insieme alle figure delle storie laterali e ai loro nomi conservati nell'iscrizione in lettere onciali in calce alla seconda scena, permettono di identificare il protagonista del piccolo ciclo con Sant'Onofrio[177]. La prima scena superstite rappresenta *l'Incontro tra Sant'Onofrio e San Pafnuzio* [I], con il secondo prostrato davanti al primo. La scena successiva mostra i due protagonisti inginocchiati in preghiera probabilmente davanti alla capanna di Onofrio, forse nel momento in cui un angelo porta loro il cibo (*Preghiera davanti alla capanna* [II]): la presenza della cella, probabilmente perduta a causa della rovina del margine destro dell'affresco, è presumibile perché l'ambientazione di questa scena è molto simile alla successiva, meglio conservata, in cui è rappresentata la *Morte di Sant'Onofrio* [III], dove compare appunto la capanna rossa dell'eremita. Tutte e tre le scene si svolgono entro un paesaggio rupestre che vuol richiamare il deserto della Tebaide egiziana, teatro delle vicende di Onofrio e Pafnuzio.

Le tre scene e l'immagine centrale, separate da una fascia a semplici decori geometrici, sono inquadrate con una cornice grigia a simulare una modanatura in pietra serena, simile a quella dell'affresco di Sant'Onofrio in Sant'Ambrogio (*Scheda 1*). Al di sotto di ogni scena dovevano trovarsi iscrizioni esplicative simili a quella del secondo riquadro **[FIGG. 73-75]**.

Iscrizioni

Preghiera davanti alla capanna [II]: "COME SANTO HONOFRIO . […] S(AN)C(T)O . PANNU[TIO] [...]".

[176] Gli uccelli e il porcospino hanno una valenza simbolica che va oltre quella puramente decorativa: i primi sono un segno della grazia divina e il secondo, significativamente nascosto entro una piega del terreno, si può leggere come rimando all'elemento demoniaco, costretto alla fuga davanti alla santità della vita di Onofrio: si veda ad esempio l'intera famiglia di ricci che scappa davanti al San Francesco stigmatizzato negli affreschi di Giovanni del Biondo della chiesa di San Francesco a Castelfiorentino del 1360 circa (R. OFFNER, *A ray of light on Giovanni del Biondo and Niccolò di Tommaso*, in "Mitteilungen des Kunsthistorischen Institutes in Florenz", I-IV, 1953-1956 [1955], pp. 176-177).
[177] Per i riferimenti bibliografici del santo cfr. *Scheda 1*.

VICENDE STORICO-CONSERVATIVE

L'affresco si presenta in uno stato frammentario. Le tre storie superstiti si sono conservate quasi nella loro integrità, mentre della zona centrale resta solo parte del lato destro. Esclusi i danni causati dalla scalpellinatura, necessaria per fare aderire un nuovo intonaco, il colore è in buono stato. Le aureole erano realizzate in metallo, ora completamente caduto, applicato a mordente dopo aver dipinto il fondale.

Il frammento fu rinvenuto durante alcuni interventi attuati all'interno della chiesa di Santa Maria Maggiore a Firenze[178] negli anni sessanta del secolo scorso, al di sotto del primo altare della navata destra[179]. Staccato, l'affresco fu sottoposto a intervento di restauro e infine, montato su nuovo supporto, è stato sistemato nella sacrestia di quella chiesa. Le scarse notizie relative a questo intervento conservate negli archivi dell'Ufficio Restauri della Soprintendenza fiorentina documentano la sua presenza nei laboratori di Villa Corsini ancora nel 1979, quando il restauro doveva essere già stato effettuato forse da qualche tempo, poiché l'allora parroco di Santa Maria Maggiore sollecitò in quell'anno la sua restituzione[180].

La storia della cappella presso cui p stato rinvenuto il *Sant'Onofrio* è nota solo a partire dalla sua acquisizione da parte della famiglia Panciatichi nei primissimi anni del XV secolo. Il *Sant'Onofrio* fu rovinato con ogni probabilità per la posa della struttura del nuovo altare di Santa Maria Maddalena eretto presumibilmente nel 1430 da Giovanni Panciatichi per rispettare le volontà espresse dal padre Bartolomeo nel testamento del 1400, data che segna probabilmente l'acquisizione del patronato **[Docc. 2, 3]**[181].

---

[178] La chiesa di Santa Maria Maggiore, esistente almeno dal X secolo e ricostruita (o ristrutturata) nel XIII secolo, ospitava una comunità di Canonici regolari probabilmente fin dal 1176 e fu poi annessa verso 1515 al Capitolo Fiorentino, che la cedette ben presto, nel 1521, alla Congregazione dei Carmelitani di Mantova. CFr. G. RICHA, *Notizie istoriche delle chiese fiorentine divise ne' suoi quartieri. Del quartiere di Santa Maria Novella*, III, Firenze 1755, pp. 262-291; PAATZ, *Die Kirchen*… cit. (III, 1952), pp. 615-654; BUSIGNANI, BENCINI, *Le chiese*… cit., pp. 105-120.

[179] SSPSAE e per il Polo Museale della Città di Firenze, *Scheda OA* 00281391, redatta da F. Bulgarini nel 1988 e revisionata da R. Querci per Artpast nel 2006. Alcune fotografie contrassegnate dalla dicitura "Durante i restauri" testimoniano interventi all'interno e all'esterno della chiesa tra gli anni sessanta e gli anni ottanta del Novecento, ma nessuna mostra l'affresco di *Sant'Onofrio*; le più antiche sono datate 1965: SBAPSAE FI PT PO, Archivio Fotografico: nn. 30017-30027.

[180] Appunto manoscritto del 30 aprile 1979 conservato presso l'Ufficio Restauri della Soprintendenza fiorentina.

[181] Bartolomeo di Bandino Panciatichi, il primo della sua famiglia, di origine pistoiese, a risiedere stabilmente a Firenze, ottenendo la cittadinanza nel 1376, dota la cappella di duemila fiorini; muore nel 1402, ma la data 1430 si ricava da una iscrizione posta già nei pressi dell'altare (ASF, *Manoscritti*, 625, *Sepoltuario Rosselli*, c. 981 **[Doc. 3]**). Una trascrizione tarda di questo testamento si trova in un documento del 1712 proveniente da Santa Maria Maggiore: ASF, *Corporazioni religiose soppresse dal governo francese*, 114, Santa Maria Maggiore, 1, *Notizie memorie e ricordi relativi a interessi del convento* (1712-67), cc. 102v e segg. **[Doc. 2]** (cfr. L. PASSERINI, *Genealogia e storia della famiglia Panciatichi*, Firenze 1858, pp. 62-63; PAATZ, *Die Kirchen*… cit. [III, 1952], p. 262). Giuseppe Richa affermava che la cappella era decorata con una pala d'altare di Sandro Botticelli col *Compianto su Cristo morto*, successivamente sostituita da un'altra raffigurante appunto la *Maddalena penitente che riceve la comunione* di Domenico Pugliani (RICHA, *Notizie istoriche*… cit., III, 1755, p. 278): l'opera di Botticelli è tradizionalmente identificata con la *Pietà* conservata presso il Museo Poldi Pezzoli di Milano, ma non si trovava nella cappella Panciatichi, bensì presso un altare in corrispondenza del pilastro di fianco ad essa: cfr. N. PONS, in *Botticelli e Filippino. L'inquietudine e la grazia nella pittura fiorentina del Quattrocento*, catalogo della mostra (Parigi-Firenze 2003-2004) a cura di D. Arasse, P. De Vecchi, J. K. Nelson, Milano 2004, pp. 296-298.

VICENDE CRITICHE

L'affresco è inedito[182].

COMMENTO CRITICO

Nelle tre scene dell'affresco qui discusso le figure di Sant'Onofrio ricoperto di capelli e San Pafnuzio in abiti monacali sono caratterizzate da volumi nitidamente definiti da una linea di contorno spessa e fortemente semplificata, che si riconosce anche nella definizione degli elementi del paesaggio. Queste caratteristiche richiamano quelle di due affreschi frammentari presenti in Santa Maria Maggiore, raffiguranti storie di San Tommaso, *San Tommaso al banchetto del re dell'India* e *San Tommaso fa cadere gli idoli*[183] **[FIGG. 76-77]**, attribuiti da Miklós Boskovits all'Orcagna[184]. Le pitture sono attualmente occultate dietro l'altare di San Camillo de Lellis[185], ma che in origine decoravano la cappella di Sant'Ansano di patronato dei Baronci[186], la prima a sinistra, di fronte a quella dove si trovava il *Sant'Onofrio*. Da questa cappella proveniva il trittico ora a Amsterdam, attribuito allo stesso maestro e datato 1350[187], riferimento che dà la possibilità di datare anche gli affreschi di *San Tommaso*. Qui, come nel *Sant'Onofrio*, ricorrono un certo plasticismo, la caratterizzazione espressiva dei personaggi e il modo di rendere le lumeggiature. Nei volti, ad esempio, le parti in luce sono analogamente realizzate a piccoli tocchi ben distinti di bianco, come evidenzia un confronto tra la testa dello sgherro di destra nella prima scena di San Tommaso e quella del Sant'Onofrio nella scena in alto **[FIGG. 78-79]**. Una certa tendenza a espandere i volumi dei volti ricorre in alcuni casi anche nei personaggi degli affreschi di *San Tommaso* **[FIGG. 80-81]**.

La volumetria chiaramente definita e in certi casi quasi geometrizzante delle figure di Santa Maria Maggiore ricorre anche nelle opere maggiori di Andrea Orcagna, come l'affresco con l'*Inferno* **[FIG. 82]** e il *Trionfo della Morte* realizzato per la chiesa di Santa Croce a Firenze[188], ad esempio nel gruppo dei dannati che spuntano da una fossa. Il gruppo dei cosiddetti *Violenti* **[FIG. 83]** si presta in particolare, a mio

---

[182] Nella scheda ministeriale è classificato come opera di scuola fiorentina dell'ultimo quarto del XIV secolo: SSPSAE e per il Polo Museale della Città di Firenze, Ufficio catalogo, *Scheda OA* 00281391.

[183] G. KAFTAL, *Iconography*… cit., pp. 969-977. Purtroppo ad oggi questi affreschi sono visibili solo in fotografia e non sono note le misure delle due scene.

[184] M. BOSKOVITS, *Orcagna in 1357 and in other times*, in "The Burlington Magazine", CXIII, 1971, 818, pp. 239-251. Gert Kreytenberg preferisce riferire gli affreschi, insieme al polittico proveniente da questa chiesa ed ora ad Amsterdam (per cui vedi *infra*) ad un bravo aiuto di Orcagna (G. KREYTENBERG, *Orcagna, Andrea di Cione: ein universeller Künstler der Gotik in Florenz*, Magonza 2000, pp. 66-71, figg. 81-82), ma l'attribuzione al maestro è ribadita da Daniela Parenti (D. PARENTI, *Studi recenti su Orcagna e sulla pittura dopo la "peste nera"*, in "Arte cristiana", LXXXIX, 2001, 806, p. 328).

[185] PAATZ, *Die Kirchen*… cit. (III, 1952), p. 628; dal 1552 la cappella risulta di patronato della famiglia Orlandini.

[186] H. D. GRONAU, *Andrea Orcagna und Nardo di Cione*, Berlin1937, p. 80 nota 73.

[187] Cfr. U. FERACI, in *L'eredità di Giotto. Arte a Firenze 1340-1375*, catalogo della mostra (Firenze 2008), a cura di A. Tartuferi, Firenze-Milano 2008, pp. 106-107, con bibliografia precedente. Lo studioso riporta per gli affreschi di *San Tommaso* l'attribuzione all'Orcagna.

[188] Il grande affresco, che ora versa in uno stato frammentario ed è esposto nel Museo dell'Opera di Santa Croce, è di poco anteriore alla metà del Trecento: BOSKOVITS, *Orcagna in 1357*… cit., p. 244; G. KREYTENBERG, *L'"Enfer" d'Orcagna. La première peinture monumentale d'après les "Chants" de Dante*, in "Gazette des Beaux-Arts", CXIV, 1989, pp. 243-262; R. BARTALINI, *Maso, la cronologia della cappella Bardi di Vernio e il giovane Orcagna*, in "Prospettiva", LXXVII, 1995, p. 26; KREYTENBERG, *Orcagna*… cit., pp. 39-61.

avviso, ad un confronto con le figure di Santa Maria Maggiore (nonostante il notevole scarto dimensionale) per l'aspetto poderoso e alcuni dettagli: il "violento" di destra coi capelli bianchi, ha un profilo perfettamente confrontabile e quasi sovrapponibile con quello del Sant'Onofrio della seconda scena, sia per la linea del volto incorniciato da una folta chioma e dalla barba, rese con tratti ondulati di bianco sul grigio, che per la vivacità che dimostra lo sguardo dell'occhio piccolo e acceso **[FIGG. 84-85]**.

La stessa solidità si ritrova nelle figure di uno scomparto di predella con la scena della *Morte di Sant'Antonio Abate* circondato dai confratelli **[FIG. 86]**, già in Collezione Rucellai a Firenze, attribuita all'Orcagna da Daniela Parenti su segnalazione di Miklós Boskovits e assegnabile al 1350 circa[189]. Il trattamento del colore e della luce nelle pieghe dritte dei sai dei frati richiama le lumeggiature bianche che illuminano con le parti più esposte e sfumano nelle poco profonde parti in ombra nelle figure delle storie di *Sant'Onofrio*.

Le caratteristiche fisiognomiche dei personaggi dell'affresco di *Sant'Onofrio* trovano buoni confronti coi volti degli Apostoli nell'*Incoronazione della Vergine* della Galleria Nazionale di Roma[190] **[FIG. 87]**. I volti del terzo e del quarto apostolo dal basso a destra, ad esempio, risultano quasi sovrapponibili rispettivamente a quelli di Pafnuzio e Onofrio nella prima scena: il primo ha un naso lungo, con una leggera curvatura, che si innesta su una fronte ampia e piatta, il secondo ha un naso un po' più corto e schiacciato **[FIGG. 88-89]**.

Infine, le figure massive di due affreschi con *Storie di San Gioacchino*, per cui è stata proposta un'attribuzione all'Orcagna in una fase ancora vicina agli influssi di Maso di Banco[191], offrono ulteriori elementi di confronto con i personaggi delle storie del *Sant'Onofrio*, in particolare per la resa dei volti e delle vesti dalle linee tese a formare pieghe profonde, rifinite da una pittura diluita ma funzionale alla resa dei panneggi, di cui i pieni sono illuminati con un colore chiarissimo, praticamente bianco, che trascolora lievemente nel colore proprio della veste, scurendosi nelle profondità (si veda in particolare la figura di Gioacchino nella scena dell'*Incontro presso la Porta Aurea*) **[FIGG. 90-91]**.

Le proposte attributive del *Sant'Onofrio* di Santa Maria Maggiore devono tuttavia tener conto dei pochi elementi disponibili per la lettura dell'opera, lo scarto dimensionale rispetto a tutti i possibili confronti e le attribuzioni al maestro non sempre condivise di alcune delle opere citate. Queste osservazioni suggeriscono una

---

[189] PARENTI, *Studi recenti*… cit., p. 330-331; la tavoletta era già stata attribuita a un maestro orcagnesco in KAFTAL, *Ichonography*… cit., p. 69. L'aspetto solidissimo delle figure è accentuato da un rimaneggiamento della tavoletta, evidente nella linea quasi orizzontale che si nota nella parte bassa, che ha comportato forse l'eliminazione di qualche centimetro in altezza e la parziale ridipintura della parte inferiore che fa apparire un po' tozze le forme dei due frati in primo piano a destra e al centro e il letto; la parte superiore con la presumibile figura di Dio o il gruppo di angeli è stata decurtata.

[190] Anche quest'opera è attribuita all'Orcagna da Boskovits, che la inserisce nello stesso gruppo di opere di cui fanno parte anche agli affreschi di *San Tommaso* (BOSKOVITS, *ibidem*); cfr. anche B. BERENSON, *Italian pictures of the Renaissance. Florentine School*, II, London 1963, p. 163, che la attribuisce ad Andrea almeno per certe parti; *Catalogo della Galleria Nazionale Palazzo Barberini Roma*, a cura di N. Carpegna, Roma 1969, p. 47, dove è attribuito alla scuola degli Orcagna, con breve nota bibliografica.

[191] Gli affreschi sono conservati presso il Museo di San Marco a Firenze. La proposta di Ugo Feraci muove da un suggerimento di Miklós Boskovits: U. FERACI, *Precisazioni su Bonaccorso di Cino e sulla pittura toscana di metà Trecento*, in "Arte Cristiana", XCIV, 2006, 833, p. 92.

più prudente attribuzione ad uno stretto collaboratore di Andrea di Cione all'interno della sua bottega[192].

Dal punto di vista iconografico, le storie di Santa Maria Maggiore rappresentano alcuni dei momenti principali del racconto dell'incontro di Pafnuzio e Onofrio. Le proporzioni dell'immagine centrale suggeriscono la presenza di un'altra scena in basso e probabilmente di una in alto; la prima poteva mostrare Pafnuzio che si nasconde sul monte per paura di Sant'Onofrio e l'ultima scena della serie prevedeva con ogni probabilità l'episodio del seppellimento di Onofrio per mano di Pafnuzio (presumibilmente alla presenza dei due leoni). Anche alla luce di quanto rilevato per le altre raffigurazioni agiografiche di Sant'Onofrio (*Schede 1, 2*), è improbabile che l'affresco prevedesse storie anche a sinistra **[FIG. 94]**.

Le tre storie superstiti mostrano numerose affinità con gli episodi narrati nella *Vita* di Sant'Onofrio contenuta in un codice cartaceo miscellaneo conservato presso la Biblioteca Riccardiana di Firenze (Cod. Ricc. 1316)[193], destinato probabilmente ad un uso privato[194] **[Doc. 1]**. Il testo, diviso in cinque sezioni, sembra dedicato ad accompagnare la meditazione individuale e si conclude con la vita di Onofrio, *exemplum* di espiazione e purificazione[195]. Il momento dell'*Incontro tra Sant'Onofrio e San Pafnuzio* (dopo che questi è disceso dal monte) è così descritto nel codice riccardiano: "Vedendo queste parole inmantanente iscesi in terra e

---

[192] Andrea De Marchi mi suggerisce il nome di Giovanni del Biondo, attivo forse già in quegli anni nelle botteghe dei fratelli Andrea e Nardo di Cione; Offner suggerisce che Andrea, anche più di Nardo, abbia avuto un'influenza fondamentale nella formazione di Giovanni (OFFNER, STEINWEG, *Corpus.*… cit. [IV, IV, 1967], p. IV). I suoi *Padri della Chiesa* dell'arco e della volta della Cappella Strozzi in Santa Maria Novella a Firenze [**FIG. 92**], in cui la critica individua i suoi esordi verso il 1356-1357, quando ancora faceva parte della bottega di Nardo (M. MEISS, *Painting in Florence and Siena after the Black Death*, Princeton 1951, p. 16; OFFNER, *A ray of light*… cit., pp. 181-185) si avvicinano alle figure del *Sant'Onofrio* per la resa dei volumi conchiusi e dei panneggi dalle lumeggiature sfumate e sfuggenti. Simili caratteristiche legate alla vicinanza con lo stile dei due maestri verranno abbandonate da Giovanni a partire dagli anni sessanta, quando i volumi tendono a dilatarsi ed appiattirsi: ad esempio nelle tavolette di predella con le *Storie di San Benedetto* (OFFNER, STEINWEG, *Corpus*… cit. [IV, IV, 1967], pp. 111-114) **[FIG. 93]**. Per Giovanni del Biondo cfr. anche R. OFFNER, K. STEINWEG, *A critical and historical corpus of Florentine painting. The Fourteenth Century. Giovanni del Biondo. Part. II*, sez. IV, vol. V, New York 1969.

[193] Mm. 295 x 215; 42 carte; legatura in assi e pelle. Cfr. S. MORPURGO, *I Manoscritti della R. Biblioteca Riccardiana di Firenze. I. Manoscritti italiani*, Roma 1900, p. 362. Il codice contiene alla c. 40v un disegno raffigurante Sant'Onofrio e San Pafnuzio prostrato: cfr. *Scheda 2*.

[194] Una nota di possesso vergata sull'ultima pagina del manoscritto con caratteristiche che rimandano al XIV secolo riporta il nome di "Spinelo de la Chamara", che già Salomone Morpurgo e poi Mirella Levi D'Ancona identificavano con Spinello Lucalberti, camarlingo del Comune di Firenze (MORPURGO, *ibidem*; LEVI D'ANCONA, *An unknown drawing*… cit., pp. 281-290; cfr. anche la scheda informatica del codice nel sito web "Manus on-line", redatta da Francesca Mazzanti: CNMD\0000087188), probabilmente intendendo colui del quale restano notizie anche nella *Cronica* del Villani, che lo ricorda per un episodio di diplomazia economica del 15 marzo 1363 (M. VILLANI, *Cronica* , a cura di G. Porta, Parma 1995, vol. II, libro XI, cap. LXXXII, pp. 704-706); uno Spinello Lucalberti è citato anche in C. BEC, *Les livres des Florentins (1413-1608)*, Firenze 1984, p. 230). Per la famiglia Lucalberti, il cui stemma mostra un doppio volo dorato su fondo blu cfr. *Le famiglie di Firenze*, a cura di R. Ciabani con B. Elliker, III, Firenze 1992, p. 707; *Stemmario fiorentino Orsini de Marzo*, a cura di N. Orsini De Marzo, Milano 2005, p. 355 (c. 326). Per la contestaulizzazione di questo testo nell'ambito della produzione agiografica medievale si veda infra: *Riflessioni sul culto di Sant'Onofrio a Firenze nel XIV secolo* (Sez. III: *Tre casi esemplari*, 1).

[195] La prima parte contiene una *Ammonizione a Suor Paola* di San Girolamo (cc. 1r-15v); la seconda una *Ammonizione ad un monaco* (cc. 15v-21v); la terza una *Formula di confessione* (cc. 22r-24r); la quarta la *Contemplazione della Passione* secondo le ore canoniche di San Bernardo (cc. 24v-30v); la quinta appunto la *Leggenda di Sant'Onofrio* (cc. 30v-40v).

gittalimj a piedi e chiedeseglj p(er)dona(n)za ed ellj mi disse sta su sta su amico di dio e de suoj santj". Dopodiché Onofrio invita Pafnuzio a metterglisi a fianco e così gli racconta la sua vita: "egli mi comando chio *li mi ponessi a stare a lato*". Così infatti, l'uno di fianco all'altro, ritroviamo i due santi nella seconda scena, che si è già proposto di individuare come la *Preghiera davanti alla capanna*, cioè un momento successivo al racconto di Onofrio, ma in cui l'autore dell'affresco sembra unire in qualche modo i due episodi. Il momento della morte di Onofrio è lungamente narrato nel codice riccardiano, ma il brano più interessante è quello in cui si descrive l'atteggiamento di Pafnuzio e Onofrio nel momento immediatamente precedente al trapasso: "e io [Pafnuzio] mi levaj di terra e puosilj mente *la faccia ed ellj lavea troppo più colorita che fuoco elle manj elgli ochi avea levati a cielo* e orava senza parlare". Nell'affresco di Santa Maria Maggiore Sant'Onofrio, in effetti, ha le mani in atteggiamento di preghiera e lo sguardo rivolto verso l'alto. D'altra parte il gesto di Pafnuzio che, guardando verso di lui, si scherma gli occhi con la mano destra, come a ripararsi da una forte fonte di luce[196], trova spiegazione solo in rapporto al tono infuocato assunto dall'incarnato di Onofrio secondo il racconto del testo appena ricordato ("*risprendea* come margherita bellissima"). Queste osservazioni permettono di ipotizzare per l'affresco di Santa Maria Maggiore una fonte diretta nel codice riccardiano (o in altre possibili copie del suo testo) rispetto ad altre versioni simili la cui esistenza è testimoniata da un codice proveniente dalla Biblioteca di Santa Maria Novella, che presenta alcune piccole ma significative differenze di redazione[197].

Fotografie

SSPSAE e per il Polo Museale della Città di Firenze, Gabinetto Fotografico: 12341-5.

Bibliografia

Inedito.

[196] Lo scarto all'indietro della posa di Pafnuzio ricorda la figura di San Francesco stigmatizzato negli affreschi di Giotto nella cappella Bardi in Santa Croce.

[197] Il codice, contenente la vita volgarizzata di Sant'Onofrio, è stato consultato da Alessandra Malquori che lo ha avvicinato agli affreschi con episodi della vita di Sant'Onofrio sulle volte di un locale attiguo al Chiostrino dei Morti di Santa Maria Novella (A. MALQUORI, *Storie dei Padri del deserto nel convento di Santa Maria Novella a Firenze*, in *Studi in onore del Kunsthistorisches Institut in Florenz per il suo centenario (1897-1997)*, "Annali della Scuola Normale Superiore di Pisa. Classe di Lettere e Filosofia", IV, 1996, 1-2, pp. 79-93). La circolazione di questa versione della *Vita* di San Pafnuzio e Sant'Onofrio in ambito fiorentino e limitrofo è testimoniata dal testo usato da Domenico Maria Manni per la sua trascrizione della vita di Sant'Onofrio (MANNI, *Vite dei Santi Padri*… cit.). Cfr. *Scheda 1* e *Riflessioni sul culto di Sant'Onofrio a Firenze nel XIV secolo* (Sez. III: *Tre casi esemplari*, 1).

Scheda 4

Nardo di Cione

Proveniente da una famiglia di pittori, fratello di Andrea (detto l'Orcagna), Matteo e Jacopo, Nardo (1320-1365 circa), risulta iscritto all'Arte dei Medici e Speziali tra il 1346 e il 1348[198]*. Gli esordi artistici di Nardo entro la metà del XIV secolo sono stati individuati negli affreschi delle cappelle presbiteriali della Badia Fiorentina, dove il pittore realizzò* Storie della Passione *per i Giochi Bastari e episodi di* Martirii di Santi *per i Covoni; alla fase precoce sono da assegnare anche gli affreschi della cappella Steccuti di Sant'Anna nel Chiostro dei Morti di Santa Maria Novella. Nella formazione del suo linguaggio stilistico, caratterizzato da figure monumentali e ricche di sensibilità emotive, si fondono gli influssi dei maggiori artisti di matrice giottesca attivi a Firenze ancora verso il quinto decennio, quali Maso di Banco e Bernardo Daddi, Stefano Fiorentino e Giottino*[199]*. Altrettanto importante fu naturalmente l'attività dell'Orcagna: i due fratelli tennero probabilmente botteghe separate*[200] *ma collaborarono ad esempio alla decorazione della cappella Strozzi in Santa Maria Novella, di cui Nardo realizzò gli affreschi dell'*Inferno *e del* Paradiso*, mentre ad Andrea spetta il polittico datato 1357. L'attività di Nardo nel corso del sesto decennio è testimoniata da opere quali la* Crocifissione *del Museo Diocesano di Milano*[201]*, la* Madonna col Bambino e Santi *di Brooklyn*[202]*, le tavole coi* Santi Giovanni Battista e Pietro *della Yale University Art Gallery (New Haven)*[203]*. Risale alla fase matura l'unico lavoro assegnabile a Nardo su base documentaria, gli affreschi nell'oratorio del Bigallo del 1363*[204]*. Il trittico con* Thronum Gratiae e i Santi Romualdo e Giovanni Evangelista *per la cappella Ghiberti nella chiesa del monastero camaldolese fiorentino di Santa Maria degli Angeli (Firenze, Galleria dell'Accademia), datato 1365 è da considerarsi uno dei suoi ultimi lavori*[205]*, espressione degli sviluppi della fase estrema, in cui le figure delineate da una linea*

---

[198] I. HUECK, *Le matricole dei pittori fiorentini prima e dopo il 1320*, in "Bollettino d'arte", LVII, 1972, serie V, pp. 114-121.

[199] BOSKOVITS, *La pittura*… cit., p. 25. C. VOLPE, *Il lungo percorso del dipingere "dolcissimo e tanto unito"*, in *Storia dell'arte italiana*, V, *Dal Medioevo al Quattrocento*, a cura di F. Zeri, Torino 1983, p. 240. Il riferimento al Daddi suggerito dall'Offner resta valido seppure la critica più recente lo trovi meno pregnante (R. OFFNER, *A critical and historical corpus of Florentine painting. The Fourteenth Century. Nardo di Cione*, sez. IV, vol. II, New York 1960, pp. III-IX; A. TARTUFERI, *Il trittico di Santa Maria degli Angeli e l'arte di Nardo di Cione*, in IDEM, *Dal Duecento agli Orcagna. Il restauro della Madonna col Bambino di Ignoto Fiorentino del Duecento e del trittico di Santa Maria degli Angeli di Nardo di Cione*, Livorno 2001, pp. 53-75, in particolare p. 57).

[200] Erling Skaug non ha rilevato la presenza di punzoni comuni nelle opere di Andrea e Nardo: E. S. SKAUG, *Punch marks from Giotto to Fra Angelico*, Oslo 1994, I, pp. 174, 180; II, p. 531.

[201] A. LABRIOLA, in *Dipinti italiani del XIV e XV secolo. La Collezione Crespi nel Museo Diocesano di Milano*, a cura di M. Boskovits, Ginevra-Milano 2000, pp. 30-32.

[202] L'opera è probabilmente da identificare con quella che recava la firma del pittore e la data 1356: M. MEISS, *Painting in Florenze and Siena after the Black Death*, Princeton 1951, p. 15 nota 15.

[203] OFFNER, *Corpus*… cit. (IV, II, 1960), pp. 62-63. Oltre alla monografia dell'Offner, importanti punti di riferimento per il catalogo di Nardo si trovano nei più recenti interventi di Angelo Tartuferi e Daniela Parenti: TARTUFERI, *Il trittico*… cit., pp. 53-75; D. PARENTI, in *Dizionario Biografico degli Italiani*, LXXVII, Roma 2012, *ad vocem*.

[204] U. PROCACCI, *L'affresco dell'oratorio del Bigallo ed il suo maestro*, in "Mitteilungen des Kunsthistorischen Institutes in Florenz", XVII, 1973, 2-3, pp. 307-323.

[205] Nel maggio del 1365 Nardo redige il suo testamento, le cui volontà sono attuate dai parenti nel maggio dell'anno successivo: OFFNER, *Corpus*… cit. (IV, II, 1960), p. 4.

continua e netta assumono un aspetto solennemente ieratico[206].

Nardo di Cione (?)
Sant'Antonio Abate
Metà del XIV secolo

Firenze, Santa Maria Assunta nella Badia Fiorentina, controfacciata
Affresco

Descrizione

In alto sull'attuale parete di controfacciata della chiesa di Santa Maria nella Badia Fiorentina **[FIG. 95]** si conserva un affresco molto frammentario composto da tre piccole scene narrative, due a sinistra e una a destra di un tabernacolo trilobato, di cui si intuisce il disegno prospettico con volta a crociera interna ma sotto il quale è completamente perduta la figura del santo protagonista degli episodi laterali che rappresentano storie della vita di Sant'Antonio Abate[207] e dovevano essere lette in senso orizzontale da sinistra a destra. La prima scena in alto a sinistra mostra l'*Elemosina di Sant'Antonio* [I], corrispondente al momento in cui il giovane rinuncia ai beni terreni per dedicarsi alla vita eremitica; la scena successiva, a destra, mostra il santo, chiaramente identificabile dall'aureola, in abiti da viaggiatore che cammina, aiutandosi con un bastone, entro un paesaggio roccioso e si rivolge ad un uomo che si affaccia alla finestra di una piccola costruzione: si tratta del *Primo viaggio di Sant'Antonio verso il deserto* [II], durante il quale Antonio incontra un altro eremita che gli insegnerà come condurre al meglio una vita solitaria; la terza scena rappresenta uno dei momenti topici della leggenda antoniana, *Sant'Antonio battuto dai diavoli* [III]. A giudicare dalle dimensioni dei tre riquadri in rapporto al tabernacolo centrale, le storie dovevano essere in totale otto, quattro per parte; l'ampiezza della composizione è definita dagli scarsi resti delle si cornici geometriche perimetrali. L'affresco termina a destra in corrispondenza di un'ampia monofora ora tamponata e si sovrappone ad una decorazione ad affresco che simula un'incrostazione marmorea bicroma estesa a tutta la parete dell'attuale controfacciata **[FIGG. 96-100]**.

VICENDE STORICO-CONSERVATIVE

L'affresco si presenta in uno stato fortemente lacunoso, mancante di gran parte della zona centrale e inferiore; le superfici superstiti sono abrase e difficilmente leggibili

[206] A. TARTUFERI, in *Dipinti*… cit., pp. 182-191.
[207] ATANASIO, *Vita di Antonio*, testo critico e commento a cura di G.J.M. Bartelink, traduzione di P. Citati, (prima edizione 1974) ed. cons. Milano 2003. AA.SS., *Januarii I*, Parisiis s.d., pp. 603-606, *II*, pp. 471-457. JACOPO DA VARAGINE, *Legenda Aurea*… cit., I, pp. 155-160 (la vita di San Paolo eremita è a pp. 141-142). CAVALCA, *Vite*… cit., I, 524-601 (per San Paolo: pp. 510-524, vol. I). Cfr. anche L. FENELLI, *Il tau, il fuoco, il maiale. I canonici regolari di Sant'Antonio abate tra assistenza e devozione*, Spoleto 2006; EADEM, *Dall'eremo alla stalla. Storia di Sant'Antonio Abate e del suo culto*, Roma 2011. Per un repertorio delle rappresentazioni di Sant'Antonio Abate cfr. L. MEIFFRET, *Saint Antoine Ermite en Italie (1340-1540). Programmes picturaux et dévotion*, Roma 2004.

perché poste ad un'altezza notevole rispetto al piano di calpestio.
L'affresco fu scoperto nel 1897 ma, pare, subito nuovamente scialbato[208]. I Paatz riferiscono la presenza della figura di un santo (non identificato, probabilmente a causa delle cattive condizioni del dipinto) con tre scene narrative, dimostrando così che il frammento era di nuovo visibile almeno fin dal 1955 e conservava forse ancora poche tracce della figura centrale[209].
La redazione attuale del frammento è stata ottenuta entro il 1977 (data indicata sulle fotografie di Soprintendenza che mostrano l'affresco nel suo aspetto attuale)[210], quando furono eliminate le integrazioni che regolarizzavano i contorni delle tre storie colmandone le lacune, chiaramente individuabili in una fotografia più ravvicinata, ma non datata, conservata presso la Fototeca del Kunsthistorisches Institut in Florenz[211]. **[FIG. 101]**
L'affresco dovette subire un primo danneggiamento almeno nella seconda metà del XV secolo, quando fu realizzato il monumento funebre ad arcosolio per Giannozzo Pandolfini (morto nel 1456) ad opera della bottega del Rossellino[212] tutt'ora in loco, la costruzione del cui arco ha comportato certamente la perdita della parte bassa dell'affresco, che con ogni probabilità fu scialbato[213].

VICENDE CRITICHE
Alessandro Chiappelli ha creduto di poter identificare nei frammenti le figure affrescate da Giotto su uno degli ingressi della chiesa della Badia[214]. I Paatz propongono prudentemente una datazione generica al XIV secolo[215]. La Guida del Touring Club lo segnala, anche recentemente, come affresco del tardo XIV secolo[216]. Alessandro Guidotti, parlando dell'affresco e della sottostante decorazione a finto marmo, propone una datazione al XIV-XV secolo[217]. Nella scheda ministeriale della Soprintendenza fiorentina (1989, 2006), si propone erroneamente di individuare nei tre riquadri narrativi singoli episodi della vita di tre diversi santi: l'*Elemosina di Santo Stefano nella prima*, le *Tentazioni di San Benedetto* nella seconda e la *Tentazione di Sant'Antonio* nella terza; la proposta di datazione è a cavallo tra XIV e

[208] A. CHIAPPELLI, *Note critiche al nuovo libro della Sig.a Maud-Cruttwell sulle pitture delle chiese e delle minori collezioni fiorentine*, in "Rivista fiorentina", XI, 1909, 6, p. 10.
[209] PAATZ, *Die Kirchen*… cit. (I, 1940), p. 284.
[210] SBAPSAE FI PT PO, Archivio Fotografico: nn. 87136, 87137.
[211] Kunsthistorisches Institut in Florenz, Fototeca, n. 240886. La situazione antecedente ai restauri degli anni settanta è testimoniata anche da alcune fotografie conservate presso l'Archivio Fotografico della Soprintendenza Fiorentina, datate al 1970-1971, in cui la sottostante decorazione a finta incrostazione marmorea bianca e verde non era ancora visibile, in quel punto come su tutta la parete (fotografie nn. 53535, 53536, 59501).
[212] A. GUIDOTTI, *Vicende storico-artistiche della Badia Fiorentina*, in E. SESTAN, M. ADRIANI, A GUIDOTTI, *La Badia Fiorentina*, Firenze 1982, pp. 53-143, in particolare 124.
[213] Sembra fornire conferma di una campagna di scialbo degli affreschi trecenteschi l'affermazione di Vasari per cui la lunetta giottesca che decorava verso l'interno il portale della chiesa fu imbiancata per dare più luce all'ambiente: cfr. GUIDOTTI, *Vicende*… cit., p. 63.
[214] CHIAPPELLI, *ibidem*.
[215] PAATZ, *ibidem*.
[216] *Firenze e dintorni*, guida del Touring Club Italiano, Milano 1974, p. 168; per l'edizione aggiornata: S. MELONI TRKULJA, in *Firenze e provincia*, Guida del Touring Club Italiano, Milano 2005, p. 385. La stessa datazione è segnalata sulla fotografia del Kunsthistorisches Institut in Florenz.
[217] Alessandro Guidotti parla di un recente restauro che ha rimesso in luce l'affresco, insieme ad un frammento pertinente ad un altra opera agiografico-narrativa (cfr. *Scheda 5*) e la decorazione bicroma a finto marmo: GUIDOTTI, *Vicende*… cit., pp. 64, 87 nota 106, 105, 127 nota 25.

XV secolo[218].

COMMENTO CRITICO

Le tre scene superstiti dell'affresco risultano tutte tratte dalla versione della vita di Sant'Antonio redatta dal discepolo Atanasio, vescovo di Alessandria, subito dopo la morte del santo (356)[219], tramandata in occidente grazie alla precoce traduzione in latino ad opera di Evagrio[220] e alla diffusione delle *Vitae Patrum* e del loro volgarizzamento trecentesco curato da Domenico Cavalca. La selezione degli episodi sembra denunciare una attenta fedeltà alla storia prevedendo, oltre a quelli più comuni, un episodio come il *Primo viaggio di Sant'Antonio nel deserto* [II], che non ricorre negli altri numerosi affreschi agiografico-narrativi dedicati all'eremita, ma è attestato in una scena affrescata nella cappella di Sant'Antonio Abate nel Chiostrino dei Morti di Santa Maria Novella, riferibile al quinto decennio del Trecento[221] e in uno scomparto di predella attribuito a Martino di Bartolomeo con una datazione al 1400 circa (Roma, Pinacoteca Vaticana)[222] **[FIG. 102]**. Il pittore ha voluto realisticamente mostrare il trascorrere del tempo tra una vicenda e l'altra differenziando l'aspetto del protagonista che vediamo giovane nella prima scena, ancora sbarbato nella seconda e con una barba piuttosto corta e ancora nera nel terzo: è molto probabile che le scene successive mostrassero Antonio, sempre più anziano, con la classica barba lunga e bianca (come avviene anche nell'affresco di *Sant'Antonio Abate* in San Lorenzo a San Giovanni Valdarno: cfr. *Scheda 48*).

In origine l'affresco di *Sant'Antonio Abate* fu concepito come decorazione della parete sinistra (nord) del "transetto" della chiesa gotica della Badia Fiorentina, che nella sua versione duecentesca, realizzata su progetto attribuito tradizionalmente ad Arnolfo di Cambio[223], conservava l'orientamento est-ovest della prima chiesa a pianta basilicale fondata da Willa, madre del marchese Ugo di Toscana, verso il 969[224]; orientamento poi disatteso nella definitiva ricostruzione seicentesca di Matteo di Marco Segaloni che comportò lo spostamento dell'altare maggiore a sud e la conseguente trasformazione del corpo della chiesa precedente nei bracci del transetto e della parete nord col nostro affresco nella controfacciata. In quell'occasione fu aperto l'attuale portale (il cui vertice sinistro si sovrappone alla zona inferiore destra dell'affresco, con conseguente perdita di parte della composizione originaria)[225]. La

---

[218] SSPSAE e per il Polo Museale della Città di Firenze, Ufficio Catalogo, *Scheda OA*, n. 00281146 (1-4), redattori C. Milloschi 1989, Artpast/L. D'Ambra 2006. Il protagonista dell'ultima scena è stato giustamente individuato in Sant'Antonio Abate ma non è comunque esatta l'indicazione del soggetto della scena.

[219] ATANASIO, *Vita di Antonio*... cit.; si veda *ivi* anche l'introduzione di C. Mohrmann, pp. LXXI-XCII.

[220] FENELLI, *Dall'eremo*… cit., pp. 5-7.

[221] Cfr. *supra*: *Gli affreschi agiografico-narrativi in Toscana: forme e diffusione. Firenze (Schede 1-19).*

[222] VOLBACH, *Il Trecento*… cit., 1987, pp. 60-61, fig. 132.

[223] G. VILLANI, *Cronica (1348)*, libro VII, cap. 99, ed. a cura di F. Gherardi Dragomanni, Firenze 1844, vol. I, p. 432. Per le vicende storiche della chiesa e della Badia cfr. GUIDOTTI, *Vicende*… cit., pp. 53 e segg.

[224] Le strutture residue della chiesa del X secolo e le modifiche alla fabbrica fino al XIII secolo sono state analizzate da Karin Uet: K. UETZ, *La chiesa invisibile: riscoperta della medioevale Badia Fiorentina, 969-1284*, in "Bollettino ingegneri", LII, 2004, 11, pp. 3-12.

[225] Cfr. G. ROCCHI COOPMANS DE YOLDI, *L'epoca arnolfiano giottesca nella Badia Fiorentina e*

chiesa di Arnolfo prevedeva un corpo longitudinale occupato quasi completamente dal coro dei monaci a partire dall'ingresso e che poi si allargava verso il presbiterio in una sorta di transetto con tre cappelle presbiteriali e corpo a tre navate, di cui le laterali costituite ciascuna da due cappelle[226] **[FIG. 103]**. L'affresco con *Sant'Antonio Abate* si trovava in corrispondenza della cappella Covoni dedicata a Santa Maria Maddalena e ricordata almeno dal 1437, voltata a crociera e sovrastata dal coro dei conversi. Non è possibile documentare il patronato di quella famiglia anche nel secolo precedente, ma è noto che i Covoni erano patroni anche della cappella destra del presbiterio, dedicata a San Giovanni Evangelista e affrescata con scene di martirii di vari santi[227]. Da qui provengono alcuni resti degli affreschi di Nardo di Cione raffiguranti il *Martirio di San Bartolomeo* e una scena frammentaria che mostra un'articolata architettura da cui di affaccia una figura maschile[228] [**FIGG. 104-105**], a cui si può accostare l'affresco di *Sant'Antonio Abate*. Le tre piccole scene infatti sono contraddistinte dall'alta qualità della raffigurazione, con figure piuttosto allungate ma dotate di una certa volumetria, atteggiate con naturalezza e disposte in modo articolato sulla scena, caratterizzata a sinistra da un'architettura piuttosto complessa per i giochi prospettici che movimentano la fronte ma priva di eccessi decorativi tipici delle architetture tardogotiche di fine Trecento. Pur tenendo conto della differente scala dimensionale delle scene del Sant'Antonio Abate rispetto agli affreschi della cappella di San Giovanni Evangelista, si riscontrano qui gli stessi tipi fisici, taluni in particolare caratterizzati dal chiaroscuro insistito e fumoso rintracciabile in alcuni volti nell'*Elemosina ai poveri* (in particolare nella testa del vecchio che tende la mano verso il giovane Antonio, confrontabile con l'aguzzino anziano del *Martirio di San Bartolomeo*) e nel volto di Sant'Antonio nella scena dell'aggressione diabolica. L'architettura bilanciata e limpida del secondo frammento proveniente dalla cappella Covoni del presbiterio richiama quella della prima scena dell'affresco agiografico nell'articolazione degli elementi, fino al dettaglio delle mensole[229]. D'altra parte questa stessa scena conserva dettagli cromatici delle vesti dei personaggi perfettamente accostabili ai colori dominanti negli affreschi di Nardo

---

nel Bargello, in IDEM, *Santa Maria del Fiore. Teorie e storie dell'archeologia e del restauro nella città delle fabbriche arnolfiane*, (Studi e rilievi di architettura medioevale e moderna, 6), Firenze 2006, pp. 113-123. Il vecchio ingresso principale si trovava dunque al termine dell'attuale braccio destro, dove ora c'è la cappella di San Mauro; sul fianco nord il nuovo portale andò a sostituire quello laterale più spostato a ovest verso il campanile. Giuseppe Rocchi sostiene che nello spazio di questa cappella insistesse il tramezzo della chiesa, testimoniato forse dalle tracce visibili sulla parete a sinistra dell'affresco di *Sant'Antonio Abate*.

[226] Cfr. GUIDOTTI, *Vicende*... cit., pp. 63-65, 105.

[227] P. PUCCINELLI, *Cronica dell'Abbadia di Firenze*, Milano 1664, p. 4; GUIDOTTI, *Vicende*... cit., pp. 64-65, 87 note 106-107, 104-105. I Paatz invece confondono le due cappelle Covoni: PAATZ, *Die Kirchen*... cit. (I, 1940), p. 291. Guidotti localizza l'affresco con *Sant'Antonio Abate* nella cappella di Santa Maria Maddalena.

[228] Le pitture, ora conservate presso i depositi delle Gallerie Fiorentine, furono assegnate a Nardo da Hans Dietrich Gronau (H. D. GRONAU, *Andrea Orcagna und Nardo di Cione*, Berlin 1937, pp. 52-55); la proposta, non sempre condivisa (P. DAL POGGETTO, in *Omaggio a Giotto*, *Omaggio a Giotto*, catalogo della mostra [Firenze 1967], a cura di P. Dal Poggetto, Firenze 1967, pp. 50-51), è stata ribadita da Boskovits e recentemente riproposta da Tartuferi (BOSKOVITS, *La pittura*… cit., pp. 25, 197 nota 60; TARTUFERI, *Il trittico*… cit., p. 58).

[229] L'affinità di queste opere lascia supporre che spetti ai Covoni anche la committenza del *Sant'Antonio Abate* e dunque che la famiglia detenesse il patronato della cappella fin dalla metà del Trecento; non è da escludere la possibilità di un cambio di intitolazione della cappella laterale, forse in origine dedicata a Sant'Antonio piuttosto che alla Maddalena.

con *Storie della Passione*, pure frammentari, della cappella Giochi Bastari, a sinistra dell'altare maggiore[230] [**FIGG. 106-109**]. Anche le lumeggiature ad estesi tocchi di bianco richiamano in generale l'ambito orcagnesco quando le si confronti ad esempio con le piccole scene apocalittiche della cornice del *Trionfo della Morte* di orcagna in Santa Croce **[cfr. FIGG. 28-30**]. A parte qualche divergenza di opinione sulla precedenza dell'una o dell'altra delle due cappelle presbiteriali, la critica è conocorde nel ritenerle collocabili verso la metà del XIV secolo, una cronologia valida anche per il *Sant'Antonio Abate*[231].

Il *Sant'Antonio Abate* è posto ad un'altezza notevole sulla parete dell'attuale controfacciata ma forse non sufficiente per poterlo localizzare nel soprastante coro dei conversi (della cui esistenza nel XIV secolo non si ha certezza documentaria). La posizione dell'affresco è piuttosto singolare e le piccole scene risultano difficilmente apprezzabili da terra, ma del resto le attuali conoscenze della situazione trecentesca dell'interno della Badia Fiorentina non consentono di decifrare chiaramente le strutture originarie[232].

Fotografie

SSPSAE e per il Polo Museale della Città di Firenze, Gabinetto Fotografico: 262305.
SBAPSAE FI PT PO, Archivio Fotografico: 53535, 53536, 59501, 87136, 87137.

Bibliografia

CHIAPPELLI 1909; PAATZ 1940, p. 284; *Firenze e dintorni* (TCI) 1974, p. 168; GUIDOTTI 1982, pp. 64, 87 nota 106, 127 nota 25; MELONI TRKULJA, in *Firenze e provincia* (TCI) 2005, p. 385.

[230] OFFNER, *Corpus.*.. cit. (IV, II, 1960), pp. 97-98. Lo studioso attribuiva gli affreschi ad un seguace di Nardo.

[231] Cfr. DAL POGGETTO, in *Omaggio*… cit., pp. 55-56. BOSKOVITS, *ibidem*; lo studioso ungherese riteneva gli affreschi Covoni precedenti a quelli Giochi Bastari. G. KREYTENBERG, *Andrea, Nardo, Matteo e Jacopo di Cione*, in *The Dictionary of Art*, VII, London 1996, pp. 332-339. TARTUFERI, *Il trittico*… cit., p. 57.

[232] È probabile che l'altezza attuale dell'affresco rispetto al piano di calpestio non corrisponda alla situazione originaria ma sia accentuata dall'abbassamento del pavimento attuato in occasione dell'apertura dell'ingresso principale durante la ristrutturazione seicentesca (ROCCHI COOPMANS DE YOLDI, *ibidem*).

Scheda 5

Pittore fiorentino
Sant'Agostino
Seconda metà del XIV secolo

Firenze, Santa Maria Assunta nella Badia Fiorentina, controfacciata
Affresco

Descrizione
Sulla controfacciata della chiesa della Badia Fiorentina il lacerto comprendente un riquadro narrativo praticamente integro e il frammento di un'altra subito sotto testimoniano la presenza di un altro affresco agiografico a destra di quello dedicato a *Sant'Antonio Abate* (*Scheda 4*). Nonostante la difficile osservazione si possono individuare nella scena superstite due figure, un uomo e una donna, inginocchiate davanti ad un altare entro un ambiente inquadrato da due archetti su un'esile colonnina che ricorda la navata di una chiesa; sull'altare è possibile intravedere diverse tracce dorate, da cui si può supporre la presenza di figure nimbate **[FIG. 110]**. Questi elementi permettono di individuare nella rappresentazione il momento dell'*Apparizione della Trinità a Sant'Agostino* alla presenza di una donna, grazie al confronto con l'iconografia analoga raffigurata su una tavoletta di predella già nella collezione Drey di Monaco, in cui Agostino, in piedi e un po' spaventato, ha la visione della Trinità presso un altare all'interno di una chiesa **[FIG. 112]**[233]. Il piccolo frammento sottostante mostra solo una testa femminile e non consente di individuare il soggetto raffigurato relativamente alle vicende di Sant'Agostino[234].
In alto e parzialmente anche a sinistra della scena integra si sono conservati frammenti della cornice perimetrale a decori geometrici stellari, che però non consentono di stabilire con certezza se queste scene superstiti facessero parte della serie di destra, dove la scena sarebbe risultata la seconda o la quinta del piccolo ciclo, o di quella di sinistra, individuando così la scena integra con la prima del ciclo: quest'ultima sembra del resto la soluzione più probabile perché lo spazio a disposizione sulla parete verso il lato opposto pare insufficiente a contenere una composizione proporzionata.

VICENDE STORICO-CONSERVATIVE
Per quanto si può intuire da un'osservazione non ravvicinata, il frammento si presenta in cattive condizioni per la forte abrasione della superficie. L'apertura all'inizio del XVII secolo dell'attuale porta di accesso alla chiesa con orientamento

[233] L'opera, passata in un'altra collezione privata, è stata attribuita al Maestro di San Lucchese (KAFTAL, *Ichonography*… cit., pp. 100-114; BOSKOVITS, *La pittura*... cit., p. 200), ma recentemente è stata ricondotta all'ambito pisano da Federica Siddi, in uno studio ancora inedito (per gentile segnalazione di Andrea De Marchi).
[234] AA.SS, *Augusti VI*, Parisiis 1868, pp. 213-460; JACOPO DA VARAGINE, *Legenda Aurea*… cit., II, pp. 841-872; KAFTAL, *Ichonography*… cit., pp. 100-112.

nord-sud[235] in corrispondenza del nostro frammento ha causato perdita di gran parte dell'affresco, che d'altra parte a quell'epoca doveva essere stato già da lungo tempo scialbato per far posto ad altre decorazioni, come risulta dalla presenza a destra del lacerto di un affresco successivo, il cui profilo ad un arco decorato a volute a simulare una modanatura lapidea di carattere tardo-manierista si sovrappone in parte al nostro frammento.
Nella documentazione fotografica reperibile presso l'Archivio Fotografico della Soprintendenza fiorentina il lacerto non è visibile nelle fotografie precedenti al 1977[236].

VICENDE CRITICHE

Sconosciuto ai Paatz e probabilmente anche all'estensore della guida del Touring Club Italiano del 1974, il frammento era invece certamente noto ad Alessandro Guidotti[237], a Silvia Meloni Trkulja[238] e ai due redattori della scheda ministeriale OA[239], i quali però, proponendo l'assegnazione degli affreschi in controfacciata ad un periodo compreso tra la fine del XIV e l'inizio del XV secolo, si sono riferiti genericamente a tutta la decorazione di quella parete.

COMMENTO CRITICO

L'affresco fu realizzato per la seconda cappella (nord) del "transetto" sinistro della chiesa arnolfiana **[cfr. FIGG. 95, 103]**, prima della sua trasformazione nei primi decenni del Seicento nella controfacciata della chiesa, ora orientata col presbiterio a sud (cfr. *Scheda 4*). Il frammento si sovrappone al varco di una monofora più antica in quell'occasione parzialmente tamponata **[FIG. 111]**.
Il degrado della superficie e le poco ottimali condizioni di osservazione impediscono una accurata lettura dei dati stilistici del frammento, che tuttavia sembra riferibile ad una mano successiva, seppur di poco, rispetto a Nardo, attivo nella cappella a fianco.
L'iconografia della *Visione della Trinità di Sant'Agostino*, con alcune variazioni, conobbe una discreta diffusione in Italia almeno a partire dalla seconda metà del XIV secolo[240]. La tavoletta già Drey è tuttavia la più vicina all'affresco fiorentino per la tipologia dell'apparizione della Trinità come *Thronum Gratiae* presso un altare e per l'ambientazione all'interno di una chiesa a navate. Le pose dei personaggi tuttavia

---

[235] ROCCHI, *ibidem*. Per la storia della chiesa di Santa Maria nei secoli, il cambiamento dell'orientamento di novanta gradi e la conseguente trasformazione della parete degli affreschi nella controfacciata in seguito alla ristrutturazione di inizio Seicento cfr. *Scheda 4*.
[236] SBAPSAE FI PT PO, Archivio Fotografico: nn. 87136-37.
[237] GUIDOTTI, *Vicende*... cit., pp. 64, 87 nota 107, 127 nota 25.
[238] MELONI TRKULJA, in *Firenze e provincia*… cit., p. 385.
[239] SSPSAE e per il Polo Museale della Città di Firenze, Ufficio Catalogo, *Scheda OA*, n. 00281146 (1-4), redattori C. Milloschi 1989, Artpast/L. D'Ambra 2006.
[240] D. COOPER, *St Augustine's Ecstasy before the Trinity in the Art of the Hermits, c. 1360-1440*, in *Art and the Augustinian Order in Early Renaissance Italy*, a cura di L. Bourdua, A. Dunlop, Ashgate 2007, pp. 183-204. Non sono state rintracciate fonti precise di questo episodio nella biografia di Sant'Agostino nè nei suoi scritti, tuttavia, sulla scorta delle riflessioni di altri studiosi, Cooper (pp. 196-197) suggerisce che si tratti di una reinterpretazione iconografica di un passo del IX libro delle Confessioni in cui Sant'Agostino rivolge a Dio queste parole: "Sagittaveras tu cor nostrum caritate tua et gestabamus verba tua transfixa visceribus", soprattutto in relazione alle versioni pittoriche in cui la Trinità infligge ad Agostino una ferita sanguinante al cuore; non sembra essere comunque questo il caso della scena nell'affresco fiorentino.

non coincidono nelle due versioni e la figura femminile non rappresenta, forse, la stessa persona: nell'anziana nimbata in veste scura della tavoletta in collezione privata Donal Cooper suggerisce di identificare Santa Monaca, la madre di Agostino[241], mentre la figura inginocchiata accanto al santo nell'affresco fiorentino potrebbe rappresentare la donna devota che, disturbato Agostino durante una pia lettura, ha insieme a lui la visione della Trinità. Si tratta di un episodio inserito nella *Legenda Aurea*, che risulta inoltre trascritto in manoscritto con la compilazione della vita e dei miracoli del santo della prima metà del XIV secolo conservato presso la Biblioteca Medicea Laurenziana di Firenze[242]. Rispetto alla narrazione della *Legenda Aurea* la scena della Badia Fiorentina occupa probabilmente il primo posto tra le storie del piccolo ciclo, che si sviluppava probabilmente verso destra.
L'affresco della Badia benedettina rappresenta una testimonianza della diffusione dell'iconografia agostiniana, impiegata anche in un ambito non legato a quell'Ordine.

Fotografie:
SSPSAE e per il Polo Museale della Città di Firenze, Gabinetto Fotofrafico: 262304.
SBAPSAE FI PT PO, Archivio Fotografico: 87136-37.

Bibliografia
GUIDOTTI 1982, pp. 64, 87 nota 106, 127 nota 25; MELONI TRKULJA, in *Firenze e provincia* (TCI) 2005, p. 385.

[241] COOPER, *St Augustine's Ecstasy*… cit., p. 195. Kaftal invece aveva proposto l'identificazione con Santa Perpetua (*ibidem*).
[242] Biblioteca Medicea Laurenziana di Firenze, Plut. 90 sup. 48. Il manoscritto era di pertinenza del convento agostiniano di Santo Spirito: R. ABERSMANN, *The* Vita Sancti Aurelii Augustini Episcopi Hipponensis *in Cod. Laurent. Plut. 18 sup. 48*, in "Traditio", XVIII, 1962, pp. 338-339-, COOPER, *St Augustine's Ecstasy*… cit., pp. 198-199.

Schede 6-7

Pietro Nelli

Alcuni documenti resi noti da Gaetano Milanesi permettono di seguire le tappe dell'attività di Pietro Nelli da Rabatta presso Borgo San Lorenzo (1345 circa-1419), immatricolatosi all'Arte dei Medici e Speziali di Firenze nel 1382 e iscrittosi nel 1411 alla Compagnia de' Pittori fiorentini. Nel 1375 esegue il grande polittico della Basilica di Santa Maria all'Impruneta (Firenze) in collaborazione con Niccolò di Pietro Gerini[243]*. Il suo nutrito catalogo è stato ricostruito a partire dalle riflessioni di Luciano Bellosi*[244] *e ampliato in particolare da Miklós Boskovits*[245] *e Angelo Tartuferi*[246]*. L'inizio della sua attività si colloca verso il settimo decennio del Trecento ed è testimoniato dagli affreschi della pieve di San Lorenzo a Signa e dell'oratorio di Santa Caterina all'Antella e dall'*Annunciazione *in collezione De La Josserie a Parigi*[247]*. Il suo stile risente, soprattutto all'inizio, del dato giottesco mediato da Maso di Banco e Bernardo Daddi*[248]*, ma anche delle novità orcagnesche, con qualche meditazione sui brani prospettici di Taddeo Gaddi, reinterpretati in chiave tardogotica. Pietro Nelli lavorò per i francescani di Santa Croce verso l'ottavo decennio, realizzando gli affreschi con* Storie francescane *nel chiostro (ora rovinati e ricoverati nel Museo dell'Opera di Santa Croce) e il* Crocifisso *della Cappella Castellani, datato 1380. Oltre alla sua attività fiorentina, che comprende uno degli esiti estremi della sua carriera, il tabernacolo di Lippi e Macia*[249]*, Pietro ricevette anche molte commissioni da luoghi più decentrati del contado, realizzando ad esempio gli affreschi delle Campora (1372)*[250] *e il* Crocifisso *per la pieve di San Donato in Poggio*[251]*.*

---

[243] G. MILANESI, *Memoria intorno a Pietro Nelli, pittore fiorentino del XIV secolo, e ad una pittura in tavola nella Pieve dell'Impruneta*, Firenze 1872, pp. 4-10 (estratto della VIII dispensa dell'opera *La scrittura di artisti italiani (secc. XIV-XVII)*, con biografia di G. Milanesi, Firenze 1869-1872). Per l'identificazione con Niccolò di Pietro Gerini del collaboratore di Pietro Nelli all'Impruneta, altrimenti ritenuto individuabile con Tommaso del Mazza, compagno del Nelli negli anni ottanta, si veda BOSKOVITS, *La pittura*… cit., pp. 409-410.

[244] L. BELLOSI, *Due note per la pittura fiorentina di secondo Trecento*, in "Mitteilungen des Kunsthistorischen Institutes in Florenz", XVII, 1973, 2-3, pp. 183-194. IDEM, *Tre note in margine a uno studio sull'arte a Prato*, in "Prospettiva", XXXIII-XXXIV, 33-36, 1983-1984, pp. 45-47.

[245] BOSKOVITS, *La pittura*… cit., pp. 60-62, 417-420; IDEM, *I pittori dell'oratorio di Santa Caterina*, in *L'oratorio di Santa Caterina. Osservazioni storico-critiche in occasione del restauro*, a cura di M. De Vita, Firenze 1998, pp. 47-50.

[246] A. TARTUFERI, *Due croci dipinte poco note del Trecento fiorentino*, in "Arte cristiana", LXXII, 1984, 700, pp. 3-12; IDEM, *Riflessioni in margine ad alcuni restauri di fine millennio su dipinti trecenteschi della chiesa di Santa Croce a Firenze*, in "Arte cristiana", LXXXIX, 2001, 803, pp. 109-110; IDEM, *I pittori dell'oratorio: il Maestro di Barberino e Pietro Nelli, Spinello di Luca e Agnolo Gaddi*, in *L'Oratorio di Santa Caterina all'Antella e i suoi pittori*, catalogo della mostra (Bagno a Ripoli 2009), a cura di A. Tartuferi, Firenze 2009, pp. 79-102, in particolare pp. 89-93, con bibliografia aggiornata (p. 102 nota 26).

[247] A. DE MARCHI, in *Oro. Maestri gotici e Lucio Fontana*, catalogo della mostra (Roma, New York 1998-1999), a cura di A. De Marchi, A. Fiz, Milano 1998, pp. 26-31.

[248] Erling Skaug, in base all'analisi della decorazione punzonata delle tavole di Pietro Nelli, suggerisce una sua frequentazione della bottega di Puccio di Simone e attraverso di lui un legame con la bottega di Bernardo Daddi: E. SKAUG, *Towards an integrated methodology for the Trecento: contributions to Pietro Nelli's early phase*, in "Arte cristiana", LXXXVI, 1998, 786, pp. 180-181.

[249] Gli affreschi staccati sono oggi conservati nella chiesa Mater Dei di Novoli (cfr. F. BALDINI, in *L'Oratorio*… cit. [2009], pp. 108-110).

[250] BOSKOVITS, *La pittura*… cit., pp. 215 nota 72.

[251] TARTUFERI, *Due croci*… cit., pp. 3-7.

Pietro Nelli
Santa Caterina d'Alessandria
Sant'Antonio Abate
1360-1365

Bagno a Ripoli (Firenze), oratorio di Santa Caterina all'Antella, arco trionfale
Affresco
Cm 245 x 160 (entrambi)

Descrizione

Sulla parete destra dell'arco della scarsella dell'oratorio di Santa Caterina all'Antella la figura della santa titolare è raffigurata in piedi, affiancata dal tradizionale attributo della ruota dentata, entro una falsa nicchia a fondo azzurro, con arco a sesto acuto trilobato retto su colonnine tortili. La nicchia è chiusa ai lati da due fasce decorative a fogliami interrotte a metà da due sue piccole storie: a sinistra si trova il *Colloquio tra Santa Caterina e l'imperatore Massenzio* [I] e a destra *Santa Caterina battuta con verghe di ferro*[252] [II] **[FIG. 113]**.

Sulla parete sinistra dell'arco trionfale, in *pendant* alla *Santa Caterina*, è raffigurato *Sant'Antonio Abate*, anch'esso in piedi e caratterizzato tradizionalmente dalla lunga barba bianca, il mantello marrone sulla veste scura, il bastone e un libro chiuso[253]. Anche in questo caso i fregi laterali sono interrotti da due piccoli riquadri: a sinistra si trova la *Tentazione della lussuria* [a], dove Sant'Antonio fronteggia una donna che alza la veste a mostrare un piede nudo, in realtà un demone, come indicano chiaramente le grandi ali da pipistrello; a destra è rappresentata la *Vittoria di Sant'Antonio sulla tentazione della lussuria* [b], con il santo steso nudo su un groviglio di rovi, voltato verso la donna-demone che si ritrae sconfitta[254]. Nella prima scena Sant'Antonio è accompagnato da un maialino di cinta senese, altro suo attributo **[FIG. 114]**. Le raffigurazioni dei due santi si chiudono in alto con un fregio a decori geometrici e un altro a dentelli, su cui si impostano gli affreschi con *Storie di Santa Caterina d'Alessandria* che decorano la fronte dell'arcone trionfale, opera di Spinello Aretino della fine del nono decennio[255]. In basso si trovava invece uno zoccolo con specchiature a finto marmo (in gran parte perduto) **[FIG. 115]**.

[252] JACOPO DA VARAGINE, *Leggenda Aurea*… cit., II, 1205-1215; KAFTAL, *Iconography*… cit., pp. 225-234.
[253] Per Sant'Antonio Abate cfr. *Scheda 4*.
[254] La tentazione della lussuria non trova ampio spazio nella *Vita* di Sant'Antonio scritta da Atanasio e Laura Fenelli ritiene che il tema possa essersi sviluppato in modo autonomo, soprattutto a livello iconografico, in base ad un diffuso *topos* agiografico non necessariamente riconducibile ad Antonio (FENELLI, *Dall'eremo*… cit., pp. 34-35); il tema non ricorre nelle scene supertiti degli altri affreschi toscani dedicati al santo eremita e in questo caso potrebbe essere stato scelto per stabilire un parallelo con le virtù di castità della vergine titolare dell'oratorio.
[255] Cfr. A. BRESCIANI, in *L'Oratorio*… cit. (2009), pp. 126-129.

VICENDE STORICO-CONSERVATIVE

A parte qualche limitata zona in cui il degrado superficiale è più sensibile (in particolare nell'azzurro del fondo), la *Santa Caterina* si è conservata sostanzialmente integra e mostra alcune cadute di intonaco solo in basso, in corrispondenza di una lacuna estesa soprattutto allo zoccolo a finto marmo. La figura di *Sant'Antonio Abate* risulta mancante della metà inferiore, perduta a causa dell'apertura della porta di accesso alla sacrestia realizzata nel 1626 per volontà del rettore dell'oratorio Francesco Venturini, il cui nome è riportato nell'iscrizione apposta sullo stipite insieme allo stemma del prelato. La superficie pittorica è interessata da sensibili abrasioni soprattutto in corrispondenza della figura del santo e del fondo azzurro della nicchia, in gran parte caduto. L'oratorio ha attraversato in effetti lunghi periodi di incuria, a cui hanno cercato di porre rimedio i restauri novecenteschi, l'ultimo dei quali attuato tra il 1996 e il 1998[256]. D'altra parte i due santi, così come gli affreschi della seconda campata, non furono mai scialbati e sono visibili nei disegni realizzati nel 1833 da Giuseppe Vannini in occasione di un sopralluogo per valutare lo stato e il valore della struttura e degli affreschi[257].

VICENDE CRITICHE

Il primo giudizio critico rilevante sugli affreschi dell'oratorio si deve a August Schmarsow, che nel 1897 riteneva il *Sant'Antonio Abate* e la *Santa Caterina* assegnabile, come il ciclo della santa, alla mano di Spinello Aretino[258].

L'attribuzione a Spinello è confermata da Ugo Procacci[259], mentre è messa in dubbio da Luciano Bellosi[260], finchè nel 1975 Miklós Boskovits individuò nei due santi la traccia dell'attività precoce di Pietro Nelli, probabilmente attivo nell'oratorio al seguito del più anziano Maestro di Barberino, chiamato a decorare la scarsella fin dalla metà del sesto decennio[261]. Boskovits ritiene che le figure del Nelli risalgano

---

[256] *L'oratorio di Santa Caterina. Osservazioni stoirco-critiche in occasione del restauro*, a cura di M. Del Vita, Firenze 1998. Giulia Cellie ricorda la presenza di numerosi ritocchi pittorici e stuccature di varie epoche su quasi tutta la superficie affrescata (G. CELLIE, *L'intervento di pulitura e consolidamento degli affreschi*, in *ivi*, pp. 25-33, in particolare p. 27): alcune ridipinture interessavano anche le nostre due figure, in particolare la *Santa Caterina*, la cui storia di sinistra risulta scomparsa sotto un fregio continuo in una foto Alinari di inizio Novecento (Bologna, Fototeca Zeri, n. 27362).

[257] La travagliata vicenda dell'oratorio di Santa Caterina, caratterizzato dal rimaneggiamento seicentesco (responsabile forse anche dello scialbo degli affreschi della scarsella), numerosi passaggi di proprietà, usi impropri come edificio colonico, interessi altalenanti per la sua sorte, almeno a partire dal 1826 e restauri più o meno adeguati nel 1929-1930, 1954 e, appunto, 1996-1998, è ripercorsa in D. LAMBERINI, *L'oratorio di Santa Caterina all'Antella: architettura e restauri d'un "insigne" monumento fiorentino*, in *L'Oratorio*… cit. (2009), pp. 45-78; per i disegni di Vannini: *ivi*, figg. 34-35. Nello stesso intervento Daniela Lamberini ripercorre le fasi iniziali della storia dell'oratorio, che fu fondato da quattro esponenti della famiglia Alberti verso la metà del Trecento e risulta già edificato nel 1354; la decorazione fu avviata negli anni immediatamente successivi ma la realizzazione del ciclo di *Santa Caterina* si deve alla volontà espressa nel testamento del 1387 di uno dei fondatori, Benedetto di Nerozzo, che muore l'anno successivo durante il viaggio di ritorno dal pellegrinaggio in Terrasanta (*ivi*, pp. 53-56).

[258] A. SCHMARSOW, *Santa Caterina in Antella*, in *Festschrift zu Ehren des Kunsthistorischen Institutes in Florenz*, Lipsia 1897, pp. 29-35, in particolare p. 31.

[259] U. PROCACCI, *Recensione a: G. Gombosi, Spinello Aretino. Eine stilgeschichtliche Studie über die Florentinische Malerei des ausgehenden XIV. Jahrhunderts 1929, Budapest 1926*, in "Rivista d'arte" XI, 1929, p. 280.

[260] L. BELLOSI, *Da Spinello Aretino a Lorenzo Monaco*, in "Paragone. Arte", XVI, 1965, 187, p. 41, nota 16.

[261] BOSKOVITS, *La pittura*… cit., p. 419.

alla prima metà del decennio successivo e vada assegnata al pittore anche la scena della *Disputa di Santa Caterina coi savi* sulla parete della scarsella, realizzata probabilmente sfruttando un cartone fornito dal Maestro di Barberino. Se si eccettua l'ipotesi di Luciano Bellosi di assegnare questi affreschi e altri ritenuti di Pietro Nelli all'attività del cosiddetto Maestro dei Coniugi Datini[262], personalità da lui stesso individuata ma che non ha trovato seguito[263], la proposta di Boskovits è stata generalmente accolta[264].

COMMENTO CRITICO

Gli affreschi di *Sant'Antonio Abate* e *Santa Caterina*, nonostante la loro struttura atipica, sono stati inclusi nel *corpus* di questa ricerca per la disposizione sui due lati delle immagini principali della coppia di storie, in cui sono illustrati in sequenza due momenti di un solo avvenimento. Come già osservato, Pietro Nelli deriva probabilmente l'idea di inserire riquadri narrativi lungo i fregi perimetrali dall'affresco di Andrea Orcagna con l'*Inferno* e il *Trionfo della Morte* in Santa Croce a Firenze (ora Museo dell'Opera), le cui incorniciature sono intervallate da riquadri con scene apocalittiche, la cui sembra tuttavia più decorativa che narrativa[265]. **[cfr. FIGG. 27-30]** La tipologia dei due affreschi dell'Antella non è altrimenti testimoniata (per quanto noto) in Toscana, ma ricorre, sullo scorcio del Trecento, in un affresco raffigurante *Santa Teodora di Genova*[266] nella chiesa di Santa Giulia a Perugia **[FIG. 116]**. Sei storie della sua vita (solo parzialmente conservate) sono inserite nella cornice a fogliami, collocate sui quatto punti angolari e, come all'Antella, a metà dell'altezza della figura[267].

Le due storie di Santa Caterina erano già state inserite, in grande formato, nella decorazione della scarsella dal Maestro di Barberino e nella versione di Pietro Nelli si legge lo sforzo di variarne l'impianto, invertendo ad esempio la posizione della santa e dell'imperatore nella prima scena.

Come hanno notato Laura Casprini e Giuliana Righi e in seguito Federica Baldini[268], i nudi di Sant'Antonio e di Santa Caterina nelle piccole scene suggeriscono un richiamo all'arte classica, ma d'altra parte la figura dell'eremita steso sui rovi

---

[262] BELLOSI, *Tre note in margine…* cit., pp. 45-47.

[263] Cfr. TARTUFERI, *I pittori dell'oratorio…* cit., p. 90.

[264] E. NERI LUSANNA, *L'Oratorio di Santa Caterina all'Antella*, in *La città degli Uffizi. I musei del futuro*, catalogo della mostra (Firenze 1982-1983), Firenze 1982, pp. 109-113. A. CONTI, in *I dintorni di Firenze. Arte, storia e paesaggio*, a cura di A. Conti con F. Petrucci, P. Pirillo, G. Ragionieri, Firenze 1983, p. 152. TARTUFERI, *Appunti tardogotici…* cit., p. 6. A. LABRIOLA, *La decorazione pittorica*, in *L'Oratorio di Santa Caterina. Osservazioni storico-critiche in occasione del restauro*, a cura di M. De Vita, Firenze 1998, pp. 51-59. EADEM, in *L'Oratorio di Santa Caterina nell'antico piviere dell'Antella*, a cura di M. De Vita, Firenze 2003, pp. 49-57. L. CASPRINI, G. RIGHI, *La Storia per immagini*, in *ivi*, pp. 67-75, in particolare pp. 67-69. J. TRIPPS, in *Da Bernardo Daddi al Beato Angelico a Botticelli. Dipinti fiorentini del Lindenau-Museum di Altenburg*, catalogo della mostra (Firenze 2005), a cura di M. Boskovits con D. Parenti, Firenze 2005, pp. 149-151, in part. p. 149. F. BALDINI, in *L'Oratorio…* cit. (2009), pp. 124-125.

[265] KREYTENBERG, *Orcagna…* cit., pp. 39-61. Cfr. *supra: Gli affreschi agiografico-narrativi in Toscana: forme e diffusione. Firenze.*

[266] KAFTAL, *Iconography…* cit. (1965), pp. 1168-1169; in calce all'immagine un'iscrizione indica la figura rappresentata come "Santa Fedora de Janua", ma George Kaftal puntualizza che potrebbe essere frutto di un ripasso di inizio Novecento.

[267] TODINI, *La pittura umbra…* cit., p. 359.

[268] CASPRINI, RIGHI, *ibidem*. BALDINI, *ibidem*.

potrebbe più probabilmente ispirarsi alla scena dell'*Annuncio ai pastori* di Taddeo Gaddi nella cappella Baroncelli in Santa Croce, dove l'uomo che si desta in primo piano viene colto in una posizione semisupina mentre rivolge lo sguardo e il braccio all'apparizione angelica dietro di lui.
Le due figure dell'oratorio dell'Antella sono state giustamente accostate alle due figure maschili del trittico con la *Madonna col Bambino e i Santi Antonio Abate e Giovanni Evangelista*, riferibile alla prima metà del settimo decennio[269] **[FIGG. 117-118]**. Il *San Giovanni Evangelista* in particolare si presta bene ad un confronto con la fisionomia bonaria e un po' schiacciata del *Sant'Antonio* dell'Antella. È condivisibile inoltre il confronto con le figure di *Santi* affrescate nella pieve di San Lorenzo a Signa, datati secondo un'iscrizione frammentaria alla seconda metà del settimo decennio (MCCCLXVI…)[270]. Rispetto a queste pitture la Santa Caterina dell'oratorio è confrontabile ad esempio con la figura omologa e il *San Lorenzo*, con cui ha in comune anche l'articolazione del panneggio **[FIGG. 119-120]**.

Fotografie
SSPSAE e per il Polo Museale della Città di Firenze, Gabinetto Fotografico: 97693, 100751, 100755, 366646, 366710, 366707, 97692, 100749, 100750, 100752, 100753, 366657, 366669, 367021, 367022, 367024.

Bibliografia
SCHMARSOW 1897, p. 31; PROCACCI 1929, p. 280; BELLOSI 1965, p. 41 nota 16; BOSKOVITS 1975, p. 419; NERI LUSANNA 1982, pp. 109-113; CONTI 1983, p. 152; BELLOSI 1983-1984, pp. 45-47; TARTUFERI 1985, p. 6; LABRIOLA 1998, p. 54; BARSANTI in AA.VV. 1999, p. 72; CASPRINI, RIGHI 2003, pp. 67-69; LABRIOLA in *L'Oratorio*… 2003, p. 52; TRIPPS 2005, p. 149; BALDINI in *L'Oratorio*… 2009, pp. 124-125.

[269] LABRIOLA, *La decorazione pittorica*… cit., p. 54. TRIPPS, in *Da Bernardo Daddi*… cit. p. 149. Il polittico è oggi diviso tra il Lindeanu Museum di Altenburg, dove si trovano i due laterali, e la Christ Church Picture Gallery di Oxford, che conserva la *Madonna col Bambino*.
[270] R. BARSANTI, in AA.VV., *La chiesa di San Lorenzo a Signa*, Firenze 1999, p. 72.

Scheda 8

Maestro di Barberino

La personalità di questo anonimo maestro fu individuata indipendentemente da Richard Offner[271] *e Federico Zeri, che riunì alcune opere intorno al polittico eponimo di San Bartolomeo a Barberino Valdelsa*[272]*. Il suo catalogo è stato ricostruito grazie in particolare agli interventi di Miklós Boskovits*[273] *e Angelo Tartuferi*[274]*. I suoi esordi entro la prima metà del Trecento sono stati individuati al fianco dell'Orcagna nella decorazione della cappella maggiore di Santa Maria Novella dove realizzò alcuni mezzibusti di profeti. Le opere della prima fase, riferibile al sesto decennio del secolo (si veda ad esempio il trittico datato 1357 ora nella chiesa del Santissimo Crocifisso a Pagliericcio presso Castel San Niccolò), mostrano elementi stilistici derivati anche da Maso di Banco e Bernardo Daddi. Il settimo decennio è caratterizzato dalle collaborazioni con Puccio di Simone e soprattutto con Pietro Nelli, col quale il Maestro lavorerà nella scarsella dell'oratorio di Santa Caterina all'Antella forse già nella seconda metà degli anni cinquanta e nella pieve di San Lorenzo a Signa, dove tra l'altro gli spettano le scene superstiti del ciclo dedicato a San Lorenzo e papa Sisto II. Agli anni sessanta va ascritto anche l'ampio ciclo con* Storie della Passione *sulla parete destra della chiesa di Santa Maria in Campo Arsiccio presso Terranuova Bracciolini. L'attività del maestro si conclude verosimilmente verso la fine del decennio, momento a cui risalgono opere quali l'affresco con l'*Annunciazione *datato 1369, staccato dalla chiesa di Ognissanti a Firenze.*

---

[271] R. OFFNER, *A critical and historical corpus of Florentine painting. The Fourteenth Century. A legacy of attribution,* a cura di H. B. J. Maginnis, New York 1981, pp. 5-6. Lo studioso tedesco, le cui proposte furono pubblicate postume, aveva individuato la personalità del pittore grazie ad un trittico già in collezione Corsi a Firenze datato 1358, in base al quale ricevette la denominazione di Master of the Corsi Triptych.

[272] F. ZERI, *La mostra "Arte in Valdelsa" a Certaldo*, in "Bollettino d'arte", XLVIII, 1963, pp. 245-258, in particolare pp. 246-247. Federico Zeri in questa occasione propose di accostare alla *Madonna col Bambino* conservata nel Museo Diocesano di Santo Stefano al Ponte a Firenze con i *Santi Francesco, Giovanni Battista, Bartolomeo e Stefano* oggi nella Hatton Gallery della Newcastle University.

[273] BOSKOVITS, *La pittura*… cit., p. 214 nota 71; IDEM, *I pittori dell'oratorio di Santa Caterina*, *in L'Oratorio di Santa Caterina. Osservazioni storico-critiche in occasione del restauro*, a cura di M. De Vita, Firenze 1998, pp. 47-50, in particolare pp. 47-48. Boskovits contribuì a precisare la cronologia delle opere riferibili al Maestro di Barberino, anticipandone l'attività alla metà del XIV secolo rispetto alla precedente proposta di Zeri di collocarla verso la fine del secolo.

[274] A. TARTUFERI, *Appunti tardogotici…* cit., pp. 6-9; IDEM, *Per la pittura fiorentina di secondo Trecento: Niccolò di Tommaso e il Maestro di Barberino*, in "Arte cristiana", LXXXI, 1993, 758, pp. 337-346; IDEM, *I pittori dell'oratorio… cit.*, pp. 80-89. Con quest'ultimo intervento Angelo Tartuferi ha riconsiderato i vari interventi relativi al Maestro di Barberino precisandone il *corpus* (espungendone alcune opere) e la relativa cronologia. Per altri contributi: A. LABRIOLA, *La decorazione pittorica*… cit., pp. 53-54; C. SCALELLA, *Il Meatro di Barberino: profilo di un pittore minore del Trecento fiorentino*, in "Arte cristiana", XCII, 2004, 821, pp. 93-105; S. CHIODO, *Gli affreschi della chiesa di San Domenico a San Miniato: un capitolo poco noto della pittura fiorentina fra Tre e Quattrocento (Parte I)*, in "Arte cristiana", XCVI, 2008, 844, pp. 37-42; E. FRANCALANCI, *Maestro di Barberino*, in *L'Oratorio*… cit. (2009), pp. 104-107.

Maestro di Barberino (?)
San Biagio
settimo decennio del XIV secolo

Figline Valdarno (Firenze), San Francesco, parete sinistra
Affresco

Descrizione
Il frammento si trova sulla parete sinistra della chiesa di San Francesco a Figline e faceve parte di una composizione più grande oggi completamente perduta. Raffigura il *Martirio di San Biagio*, identificabile con la figura di anziano dalla barba bianca e a torso nudo ma con una mitria vescovile in capo, stretto tra due aguzzini che lo torturano probabilmente con pettini di ferro[275] **[FIG. 121-123]**. A sinistra sta il prefetto della regione di Sebaste sotto un baldacchino, affiancato da due soldati, nell'atto di ordinare il martirio. A destra si conserva un frammento di cornice a decori geometrici, mentre gli esigui resti pittorici a sinistra non consentono di intuire il proseguimento della figurazione su quel lato.

VICENDE STORICO-CONSERVATIVE
Il frammento, sottoposto recentemente ad un restauro di pulitura[276], presenta segni di scalpellinatura e una superficie molto abrasa, i cui colori si sono uniformati su una tonalità giallastra. È probabile che il frammento sia tornato in luce verso il 1929, quando i frati francescani diedero avvio alla demolizione degli altari seicenteschi e al descialbo delle pareti della chiesa con conseguente restauro degli affreschi recuperati[277].

VICENDE CRITICHE
Angelo Tartuferi ha recentemente preso in considerazione il frammento proponendo l'identificazione del protagonista della scena con San Biagio e assegnandone l'esecuzione ad un pittore attivo verso il settimo decennio del Trecento, anche sulla base dell'affinità stilistiche con una frammentaria *Madonna del Latte* affrescata sulla parete destra della chiesa, di fronte al nostro frammento e recante la data 1361. Lo studioso ha riscontrato inoltre nella storia di San Biagio alcuni tratti stilistici riferibili al Maestro di Barberino e ha suggerito che il riquadro potesse far parte di una sorta di predella alla base dell'immagine del santo di grandi dimensioni[278].

[275] AA.SS, *Februarii I*, Parisiis 1863, pp. 334-357; JACOPO DA VARAGINE, *Legenda Aurea*… cit., I, pp. 252-256; KAFTAL, *Iconography*... cit., pp. 201-210.
[276] A. TARTUFERI, *Arte a Figline. Dal Maestro della Maddalena a Masaccio*, in *Arte a Figline. Dal Maestro della Maddalena a Masaccio*, catalogo della mostra (Figline Valdarno [FI] 2010-2011), a cura di Angelo Tartuferi, Firenze 2010, pp. 67-95, in part. pp. 78-79.
[277] D. NERI, *La chiesa di San Francesco in Figline. Notizie storiche e restauri*, Firenze 1931, pp. 14-25. Sulle pareti laterali della chiesa di San Francesco si succedettero fin dal Quattrocento interventi che compromisero l'integrità dei numerosi affreschi trecenteschi, alcuni dei quali furono ricoperti da altre pitture e successivamente tutti scialbati e occultati dietro gli altari costruiti nel XVII secolo.
[278] TARTUFERI, *ibidem*.

COMMENTO CRITICO

L'identificazione del protagonista con San Biagio è corroborata dalla consuetudine di raffigurare questo santo con indosso la mitria anche durante i numerosi tormenti: si vedano ad esempio due tavolette di predella raffiguranti l'una *San Biagio battuto con verghe di ferro* e l'altra *San Biagio torturato con i pettini*, rispettivamente attribuite ad Allegretto Nuzi **[FIG. 126]** e a Mariotto di Nardo[279] **[FIG. 127]**.

La proposta di assegnare il frammento al Maestro di Barberino è sostenuta dal confronto con altre opere dell'anonimo, ad esempio gli affreschi con *Storie della Passione* nella chiesa di Santa Maria in Campo Arsiccio. Si ritrovano qui alcuni elementi tipici del Maestro, come le fisionomie marcate, con occhi segnati da palpebre spesse [**FIGG. 124-125**][280]. D'altra parte gli elementi disponibili nel frammento di Figline non consentono di precisare meglio l'attribuzione.

Rispetto invece alla proposta di Tartuferi per l'ipotetica struttura originaria dell'affresco, le proporzioni del frammento rendono più plausibile la sua pertinenza ad un affresco agiografico-narrativo in cui, data la sua prossimità col finto zoccolo a specchiature marmoree ancora visibile, dovrebbe aver occupato il registro più basso. Il residuo di una cornicetta geometrica a destra suggerisce inoltre che potesse trattarsi dell'ultima scena a destra, a conclusione del ciclo. A sinistra invece resta un esiguo brano figurativo, forse riferibile alla figura di San Biagio nel riquadro centrale.

Fotografie

SBAPSAE FI PT PO, Archivio Fotografico: 18733, 18732, 18728, 335885.

Bibliografia

TARTUFERI 2010, pp. 78-79.

[279] Per la tavoletta del Nuzi, conservata presso la collezione Alana di Newark (Delaware) e parte di una predella con storie del santo di cui restano solo tre tavolette (una con l'*Arresto di San Biagio che compie un miracolo* e anch'essa in collezione Alana e una con la *Decapitazione del santo* in collezione privata): A. LABRIOLA, in *The Alana Collection. Italian paintings from 13th to 15th century*, a cura di M. Boskovits, Firenze 2009, pp. 14-15; per quella di Mariotto, conservata nel Musée des Beaux Arts di Rennes cfr. R. OFFNER, *The Mostra del Tesoro di Firenze Sacra. I*, in "The Burlington Magazine", LXIII, 1933, p. 169; BOSKOVITS *La pittura*… cit., p. 400.

[280] TARTUFERI, *I pittori dell'oratorio*… cit., pp. 83-85.

Scheda 9

Pittore fiorentino (ambito di Niccolò di Tommaso?)
Sant'Antonio Abate
Settimo-ottavo decennio del XIV secolo

Firenze, convento della Santissima Annunziata, corridoio a pianterreno
Affresco
cm 187 x 181

Descrizione

L'affresco si trova all'interno dell'area conventuale a sinistra della chiesa, in un corridoio parallelo all'attuale via Cesare Battisti. Sono perduti gli episodi narrativi e parte del riquadro centrale a sinistra e una scena in basso a destra. Un frammento in basso al centro segnala il livello dello zoccolo, che risulta molto alto rispetto all'attuale piano di calpestio.

Sant'Antonio Abate[281] al centro è raffigurato in piedi, con il volto scavato, la lunga barba e la veste da eremita; reca nella mano destra il bastone a *tau*, suo attributo caratteristico e nella sinistra un libro chiuso. Le tre scene pervenuteci rappresentano il *Crollo della capanna di Sant'Antonio* a causa del demonio [II], l'*Incontro col centauro* durante il viaggio di Antonio nel deserto alla ricerca dell'eremita Paolo [IV] e l'*Apparizione di Cristo* ad Antonio [VI], che rappresentava presumibilmente il momento in cui il santo riceve l'annuncio della propria morte. I riquadri sono rifiniti da una sottile cornice dipinta a simulare un contorno a gola in pietra. La ricca cornice esterna a motivi geometrici è interrotta in alto, in corrispondenza della prima scena, dal capitello pensile di imposta di una volta, probabilmente riferibile all'intervento michelozziano sugli edifici conventuali **[FIGG. 128-132]**.

VICENDE STORICO-CONSERVATIVE

Il frammento è interessato lungo tutta l'ampiezza da una doppia lacuna di andamento approssimativamente orizzontale, posta a circa metà della sua altezza, che compromette soprattutto la seconda scena superstite. In basso, dove è andato perduto lo strato superficiale dell'affresco, si vedono porzioni dell'intonaco sottostante, scalpellinato per far aderire l'intonachino superficiale. La superficie dell'affresco è molto abrasa ma i vari soggetti sono comunque ancora leggibili.

L'ambiente in cui si trova l'affresco apparteneva, almeno nei primi secoli di vita del complesso fondato dalla congregazione dei Servi[282], alla zona della cosiddetta

[281] Per la bibliografia e l'iconografia di Sant'Antonio Abate cfr. *Scheda 4*.

[282] La chiesa della Santissima Annunziata fu fondata nel 1250 dal gruppo di sette cittadini fiorentini che diede vita alla Congregazione dei Servi di Maria (cfr. F. DAL PINO e C. BORNTRAGER, P. BRANCHESI, *Servi di Maria*, in *Dizionario degli istituti*… cit., VIII, 1988, pp. 1398-1423). Per le vicende legate all'origine dell'Ordine e della chiesa cfr. E. CASALINI, *La Santissima Annunziata nella storia e nella civiltà fiorentina*, in *Tesori d'arte dell'Annunziata di Firenze*, catalogo della mostra (Firenze 1986), a cura di E. Casalini, M. G. Ciardi Duprè dal Poggetto, L. Crociani, D. Liscia Bemporad, Firenze 1987, pp. 75-95, in particolare pp. 75-79, con numerosi rimandi agli studi

“Casa” o “cellario” **[FIG. 133]**, un dormitorio suddiviso in celle adibito non tanto alla vita dei frati del convento ma all'accoglienza di ospiti di riguardo, come sede di alcune compagnie laicali e allo svolgimento di cerimonie solenni[283].
L'affresco fu scoperto nel 1964, durante i restauri che interessarono il convento in quegli anni[284], sotto una scialbatura realizzata in un momento difficilmente precisabile in mancanza di informazioni sicure sulle vicende architettoniche di quella zona del convento. È noto che Michelozzo vi intervenne nel 1451 per sopraelevare l'edificio[285] e forse va fatta risalire a quel periodo la voltatura del corridoio, ma la posizione del capitello pensile forse non casualmente posizionato in modo da non compromettere l'integrità dell'affresco sembra suggerire che in quel momento il Sant'Antonio Abate potesse essere ancora visibile.

VICENDE CRITICHE
Eugenio Casalini fu il primo a dare notizia del ritrovamento dell'affresco e a ricostruirne idealmente la struttura presumendone otto storie laterali; suggerì inoltre un’attribuzione a Spinello Aretino, recentemente riproposta[286]. Nel 1975 Miklós Boskovits ha invece inserito l'affresco nel catalogo di Niccolò di Tommaso[287].

COMMENTO CRITICO
La prima e la terza delle tre scene superstiti mostrano episodi tratti dalla versione più diffusa della vita di Sant'Antonio, scritta da Atanasio, mentre la seconda scena è tratta dalla vita di San Paolo eremita scritta nel 374-375 da San Girolamo[288], in cui Antonio è co-protagonista di gran parte delle vicende narrate. Entrambe queste vite sono tramandate, distinte, nelle raccolte latine delle *Vitae Patrum* e riproposte da Domenico Cavalca in volgare e in termini più ridotti nella *Leggenda Aurea*[289]. Nonostante si si riferiscano a due tradizioni agiografiche distinte, gli episodi della vita di Sant'Antonio sono solitamente trattati alla stregua di una narrazione unitaria, inserendo correttamente gli episodi relativi all'incontro con San Paolo nello svolgimento della vita di Antonio dopo il suo primo soggiorno nel deserto.

---

precedenti.
[283] P. R. TAUCCI, *La Chiesa e il Convento della SS. Annunziata di Firenze e i loro ampliamenti fino alla metà del secolo XV*, in “Studi storici sull'Ordine dei Servi di Maria”, IV, 1942, pp. 3-30, in particolare p. 22. Attilio Sabatini menziona, senza specifiche, importanti lavori nel convento nel secondo quarto del Trecento: A. SABATINI, *La Chiesa della SS. Annunziata di Firenze prima della ricostruzione Michelozziana*, in “Rivista d'Arte”, XXII, serie II, 1940, 1-2, p. 235.
[284] E. M. CASALINI, *Ancora una sorpresa*, il “La SS. Annunziata”, LXVII, 1964, 5, pp. 12-13.
[285] TAUCCI, *La Chiesa*... cit., p. 26. Cfr. anche CASALINI, *La Santissima Annunziata*... cit., pp. 84-86.
[286] CASALINI, *Ancora una sorpresa*... cit.; E. M. CASALINI, *Il graffito dell'Alighieri*, in “La SS. Annunziata”, XXV, 2005, 4, p. 3; qui l'autore ripropone gran parte delle questioni già espresse nel 1964 e suggerisce tra l'altro di mettere in relazione all'affresco dedicato al santo taumaturgo, invocato contro l'*herpers zooster*, alcuni graffiti rinvenuti sulla parete di fronte ad esso, forse sorta di “invocazioni” da parte di devoti sofferenti.
[287] BOSKOVITS, *La pittura* cit., p. 203 nota 108.
[288] Cfr. FENELLI, *Dall'eremo alla stalla*… cit., pp. 5-7, 21. JACOPO DA VARAGINE, *Legenda Aurea*… cit., I, pp. 141-142; CAVALCA, *Vite*… cit., pp. 510-524.
[289] Nella *Leggenda Aurea* Jacopo da Varagine ha operato una selezione dei numerosissimi episodi narrati da Atanasio, che resta comunque la sua fonte principale, privilegiando gli insegnamenti morali rispetto agli episodi miracolistici; la vita di Paolo con gli episodi del suo incontro con Antonio è invece riportata nella sua completezza.

Poiché le tre scene che ci sono pervenute non seguono lo svolgimento del racconto, bisogna supporre che la lettura dovesse procedere in orizzontale da sinistra a destra e che quelle superstiti fossero la seconda, quarta e sesta scena dell'insieme. Seguendo sia il racconto atanasiano che quello girolamiano è comunque possibile ipotizzare la sequenza narrativa originale. Il racconto cominciava probabilmente con l'*Elemosina ai poveri*[290]. La seconda scena, superstite, è ambientata nel "deserto" e rappresenta uno dei primi attacchi demoniaci, il *Crollo della capanna*, episodio poco diffuso nei cicli agiografici del santo, presente a Firenze nella più tarda decorazione della cappella Castellani di Agnolo Gaddi in Santa Croce[291]. La terza scena potrebbe aver previsto un altro attacco demoniaco, presumibilmente il diffusissimo episodio di *Sant'Antonio battuto dai diavoli*, che precede le vicende legate a San Paolo eremita, a cui rimanda appunto la scena successiva dell'*Incontro col centauro*, quasi certamente seguita dall'*Incontro di Sant'Antonio e San Paolo*. L'ultima scena superstite, l'*Apparizione di Cristo*, dovrebbe rappresentare, data la collocazione verso la fine del piccolo ciclo, il momento in cui Sant'Antonio riceve l'annuncio della propria morte mentre è in visita ad alcuni monaci. Questa ipotesi è corroborata dalla grande chiesa con campanile alle spalle del santo, che suggerisce un'ambientazione nei pressi di un monastero[292].

Le ultime due scene, entrambe perdute, potrebbero aver previsto il momento del *Commiato di Sant'Antonio dai monaci*, solitamente rappresentato col santo sul letto di morte che impartisce gli ultimi insegnamenti ai discepoli che lo attorniano[293] e la *Morte di Sant'Antonio*, che avrà presumibilmente mostrato un certo numero di monaci riuniti attorno al corpo del defunto[294]. Queste scene sono molto diffuse nei

---

[290] In molti dei cicli agiografici dedicati a Sant'Antonio questa scena è posta in effetti come incipit della vicenda: si veda, per rimanere nell'ambito degli affreschi qui considerati, quelli della Badia Fiorentina, di San Bartolomeo in via Cava a Prato e di San Lorenzo a San Giovanni Valdarno (*Schede 4, 20, 48*). In alcuni casi a dare avvio alla narrazione è invece la scena della "messa di vocazione", come nei cicli dedicati a Sant'Antonio nella Cappella Castellani in Santa Croce e nella chiesa di Sant'Antonio a Pescia e dalla tavoletta conservata a Berlino, Staatliche Museen, appartenente alla redazione originaria della tavola agiografica di Sano di Pietro (per quest'ultima opera cfr. A. DE MARCHI, *Da Jacopo della Quercia*… cit., pp. 267-271).

[291] BOSKOVITS, *La pittura*… cit., p. 297. Agnolo Gaddi in realtà rappresenta l'episodio immediatamente successivo all'attacco demoniaco, quando Cristo appare ad Antonio per rincuorarlo e riparare la capanna che compare, ancora in macerie, accanto al santo.

[292] Questo episodio si trova, con pochissime variazioni, anche nel ciclo affrescato a Santa Maria del Santo Sepolcro delle Campora a Firenze del 1372, nella zona destra del riquadro che comprende anche la scena degli *Insegnamenti di Sant'Antonio ai discepoli*: alle Campora Sant'Antonio è inginocchiato come nell'affresco di Santissima Annunziata ma l'annuncio è recato da un angelo invece che da Cristo. Nella *Vita* di Atanasio non è specificato chi rechi l'annuncio ad Antonio, mentre la versione del Cavalca parla esplicitamente di un angelo. Cristo appare effettivamente al santo in un momento precedente, subito dopo il crollo della capanna, ma l'episodio rappresentato nell'affresco di Santissima Annunziata non può essere confuso con questo per l'assenza della capanna e soprattutto per la collocazione remota rispetto alla scena (la prima delle superstiti) che dovrebbe essergli invece immediatamente precedente. Per gli affreschi delle Campora cfr. O. SIRÉN, *Die Fresken in der Cappella di S. Antonio in Le Campora*, in "Monatshefte fuer Kunstwissenschaft", I, 1908, 6, pp. 501-510; Boskovits attribuisce il ciclo a Pietro Nelli: BOSKOVITS, *La pittura*... cit., pp. 61-62, 215 nota 72, 419, tav. 64.

[293] Si veda ad esempio l'affresco agiografico di San Giovanni in Poggiolo presso Montepulciano (SI): *Scheda 35.*

[294] Negli affreschi agiografico-narrativi toscani la *Morte di Sant'Antonio* è sempre raffigurata in questa forma "comunitaria": si vedano i *Sant'Antonio* di Sant'Agostino a Montalcino (SI), San Francesco ad Asciano (SI), San Lorenzo a San Giovanni Valdarno (AR), San Pier Piccolo ad Arezzo, chiesa di pertinenza dei frati Serviti: *Schede 30, 32, 48, 51*.

cicli agiografici antoniani, sebbene non coincidano col racconto atanasiano, in cui Antonio, salutati i monaci, fa ritorno nel deserto dove muore in solitudine e viene seppellito in un luogo segreto da due discepoli[295]. Dal momento che tali raffigurazioni non hanno riscontro in nessuna versione della vita del santo, si tratta dunque di consuetudini iconografiche sviluppatesi indipendentemente dalle fonti letterarie.

Eugenio Casalini ha suggerito che l'affresco di *Sant'Antonio Abate* potesse essere collegato ad una delle compagnie laicali cittadine che si riunivano presso la zona della "Casa" del complesso del convento della Santissima Annunziata[296], citando in particolare la Compagnia di Santa Maria del Purgatorio, titolare in chiesa della seconda cappella a destra, dedicata a Sant'Antonio Abate[297], realizzata prima del 1371 e passata nel 1398 alla famiglia Macinghi[298]. Non esistono tuttavia notizie documentarie che testimonino che la Compagnia del Purgatorio si riunisse negli spazi del "cellario"[299], perciò la proposta di Casalini resta necessariamente una congettura, per quanto suggestiva.

La proposta di Boskovits di assegnare il *Sant'Antonio Abate* a Niccolò di Tommaso non ha trovato seguito nei successivi studi sull'artista, dove l'opera non viene presa in considerazione[300]. L'attribuzione tuttavia trova un certo riscontro nel confronto del volto del santo dello scomparto centrale con quello dello stesso personaggio al centro del polittico realizzato da Niccolò per la chiesa campana di Sant'Antonio Abate a Foria, ora al Museo di Capodimonte a Napoli, firmato e datato 1371[301]. In entrambi i casi, infatti, l'artista si affida a un disegno minuzioso che accompagna la resa dei tratti fisiognomici fin nei dettagli più minuti delle rughe ai lati degli occhi e sulla fronte, mentre il modellato è plasticamente evidenziato da lumeggiature accuratamente sfumate sulla fronte, sugli zigomi e lungo la canna nasale. D'altra parte proprio il chiaroscuro fumoso e contrastato del volto del *Sant'Antonio* della Santissima Annunziata non corrisponde pienamente ai modi di Niccolò di Tommaso [**FIGG. 134-136**]. Del resto, la figura massiccia e dai contorni semplificati del nostro *Sant'Antonio* si discosta da quelle più slanciate di Niccolò, richiamando certe

[295] La versione della morte di Sant'Antonio così come narrata nella *Vita* di Atanasio è raffigurata nei cicli delle Campora e della cappella Castellani.

[296] Nel 1380 vi è documentata la Compagnia dei Disciplinati o Battuti, già delle Laudi e nel 1391 si menziona quella di San Lorenzo (TAUCCI, *La Chiesa*... cit., p. 28, nota 2).

[297] CASALINI, *Ancora una sorpresa*... cit., p. 13; IDEM, *Il graffito*... cit., p. 3.

[298] TAUCCI, *La Chiesa*... cit., pp. 12-13, nota 4, 16-17, nota 1. Su quello stesso lato della chiesa furono aperte anche la cappella di San Niccolò della famiglia Del Palagio, iniziata nel 1353 e consacrata nel 1369 e quella di Santa Lucia dei Cresci, che una iscrizione trascritta dal Manni rimanda al 1364; la cappella di Sant'Antonio abate era compresa tra queste due, la prima delle quali più prossima alla controfacciata.

[299] Si sa con certezza solo che almeno fin dal 1339 la Compagnia aveva in chiesa un'altra cappella oltre a quella di Sant'Antonio, dedicata appunto a Santa Maria del Purgatorio, dove trovavano sepoltura i confratelli (TAUCCI, *ibidem*).

[300] OFFNER, *Corpus*… cit., (1981), pp. 87-92; A. TARTUFERI, *Appunti tardogotici*… cit., pp. 3-6; IDEM, *Per la pittura fiorentina*… cit., pp. 337-346; U. FERACI, *I pittori di Casaluce. Un ciclo poco noto di Niccolò di Tommaso (Parte I)*, in "Arte Cristiana", XCVIII, 2010, 858, pp. 161-172.

[301] R. OFFNER, *Niccolò di Tommaso*, in "Art in America", XII, 1925, pp. 21-37; IDEM, *A ray of light on Giovanni del Biondo and Niccolò di Tommaso*, in "Mitteilungen des Kunsthistorischen Institutes in Florenz", VII, 1956, 3-4, pp. pp. 183, 190. Cfr. anche P. LEONE DE CASTRIS, in *Musei e Gallerie Nazionali di Capodimonte. Dipinti dal XIII al XVII secolo. Le collezioni borboniche e post-unitarie*, Napoli 1999, pp. 39-40.

caratteristiche di artisti generalmente gravitanti in quello stesso periodo nella cerchia orcagnesca. Rimandano a quest'ambito anche alcuni dettagli decorativi, come le false modanature di pietra serena che incorniciano le storie laterali, già incontrate nell'affresco agiografico di Sant'Onofrio in Santa Maria Maggiore (*Scheda 3*) e il complesso motivo geometrico della fascia esterna, identico a quello realizzato da Nardo di Cione negli affreschi della cappella Strozzi in Santa Maria Novella[302], dove del resto lo stesso Niccolò fu probabilmente attivo come collaboratore[303]. Si tratta dunque di un pittore la cui attività è collocabile verso il settimo-ottavo decennio del Trecento, vicino all'ambiente orcagnesco ma che dichiara una particolare influenza da parte dello stile di Niccolò di Tommaso.

Fotografie
SSPSAE e per il Polo Museale della Città di Firenze, Gabinetto Fotografico: 15259, 15260-15263 (diapositive colore).

Bibliografia
CASALINI 1964; BOSKOVITS 1975, p. 203; CASALINI 2005.

[302] OFFNER, Corpus… cit. (IV, II, 1960), pp. 52-60
[303] BOSKOVITS, *La pittura*… cit., pp. 35, 203 nota 109.

Scheda 10

Pietro Nelli
San Marco
ottavo-nono decennio del XIV secolo

Firenze, San Marco, parete destra
Affresco
cm 500 x 200

Descrizione

L'affresco, localizzato sulla parete destra della chiesa di San Marco a Firenze, in corrispondenza del secondo altare dall'ingresso, è quanto oggi rimane di una monumentale decorazione, nella quale il santo al centro doveva essere affiancato da otto scene narrative, la cui proiezione in basso fa supporre per la figura principale una posizione seduta [**FIGG. 137-138**]. Le sei scene conservatesi in modo più o meno frammentario a destra e a sinistra del santo al centro (da leggersi probabilmente in orizzontale sui diversi registri) consentono l'identificazione del protagonista del ciclo col titolare della chiesa, il nome del quale ricorre peraltro nelle iscrizioni che ancora si leggono sotto alcune scene. La prima storia mostra due figure paludate in drappi all'antica sedute entro un'architettura sfondata che simula un interno, con la figura di destra intenta a scrivere, apparentemente sotto dettatura del personaggio di sinistra: si tratta dell'apisodio di *San Marco che scrive il Vangelo sotto la guida di San Pietro* [I], episodio-chiave della vicenda del santo, il cui Vangelo fu appunto scritto come testimonianza della predicazione a Roma di San Pietro che, se in realtà non dettò il testo, almeno lo approvò[304]. La figura di San Marco risulta mutila della testa a causa di una piccola lacuna circolare. La seconda scena (in alto a destra), è perduta ad eccezione del fianco di un'architettura scorciata a sinistra. Il racconto prosegue sull'altro lato con la *Predica di San Marco* [III]: si tratta probabilmente di una delle prediche del santo ad Alessandria (città di cui fu eletto vescovo) e forse proprio della messa di Pasqua durante la quale Marco fu arrestato dai pagani, come sembra suggerire la presenza di due soldati. La quarta scena (seconda a destra), seppure mutila, conserva la figura di un soldato che probabilmente faceva parte della raffigurazione dell'*Arresto di San Marco* [IV]. La

[304] L'episodio ricorre nella predella del polittico di Lorenzo di Niccolò già in San Marco e adesso in San Domenico a Cortona, in corrispondenza col *San Marco* del registro principale (1402) e, più articolato, nella predella del *Tabernacolo dei Linaioli* di Beato Angelico (Museo di San Marco), realizzato nel 1433-1434 su commissione dell'Arte dei Linaioli, devoti a San Marco almeno a partire dall'inizio del XV secolo, per la Sala dell'Ufficio della propria sede **[FIGG. 141, 142]**: cfr. rispettivamente *Il polittico di Lorenzo di Niccolò della chiesa di San Domenico in Cortona. Dopo il restauro*, catalogo della mostra (Cortona 1996), a cura di A.M. Maetzke, Cortona 1996; *Il Tabernacolo dei Linaioli del Beato Angelico restaurato*, a cura di M. Ciatti e M. Scudieri, (Prolblemi di conservazione e restauro, 30), Firenze 2011, in particolare M. SCUDIERI, *Il Tabernacolo dei Linaioli nel percorso dell'Angelico*, pp. 15-26. L'identificazione con San Pietro della figura di sinistra è confermato, oltre che dalla presenza del suo nome nell'iscrizione, anche dall'aspetto tradizionale di vecchio canuto con una corta barba: cfr. KAFTAL, *Ichonography*... cit., pp. 800-816.

quinta scena (terza a destra), mutila in basso per l'interruzione dell'affresco e nell'angolo in alto a destra per una lacuna, mostra infatti la testa dell'evangelista tra le sbarre di una prigione e dunque l'episodio di *San Marco in carcere* [V], presumibilmente nel momento in cui viene visitato da un angelo e da Cristo. Della sesta scena (terza a destra) resta solo l'angolo in alto a sinistra che mostra, pare, una finestra centinata entro la quale si intravede una figura [VI].
Il santo al centro ha la fisionomia di un uomo anziano, col volto severo, la fronte calva e una barba bianca piuttosto lunga[305]; reca in mano una penna d'oca, attributo classico degli evangelisti ed è inserito entro un grandioso tabernacolo retto da quattro colonnine tortili che si allungano in altrettanti pinnacoli, sormontato da una piramide a base poligonale con gli spigoli decorati con fiorami, così come il frontone, arricchito sul davanti da un finto mosaico. Un fregio geometrico segna in alto il perimetro orizzontale della composizione e un altro, separa il riquadro centrale dalle scene laterali.

Iscrizioni
[I] *San Marco che scrive il Vangelo sotto la guida di San Pietro*: "COM[E] S(AN)C(T)O MARCO G(?)[...]EDO CO(N) S[(AN)C(T)O] PIETRO AP[O]STOLO [IN?] / RO[M]A SCRI[VE?] [E]L SANCTO EVANGELIO [...]"
[III] *Predica di San Marco*: " COME S(AN)C(T)O MARCO [...]"

VICENDE STORICO-CONSERVATIVE
L'affresco è noto a chi scrive solo attraverso fotografie poiché è celato dall'altare cinquecentesco realizzato su progetto del Giambologna nel 1580[306], sul quale si trova la *Madonna col Bambino e Santi* di Fra' Bartolomeo[307]. L'addossamento dell'altare ha causato la perdita di un'ampia porzione delle storie a destra e della zona inferiore dell'opera. Il rinvenimento e il conseguente restauro dell'affresco sono avvenuti nell'ambito di un intervento curato dall'Opificio delle Pietre Dure (1995-1997) per il recupero dell'affresco di Antonio Veneziano sulla parete destra, riferibile agli anni settanta del XIV secolo[308]. Il *San Marco*, come i frammenti di quest'opera, risultava

[305] L'aspetto di San Marco è descritto nei testi agiografici che lo riguardano: cfr. AA.SS., *Aprilis III*, , Parisiis 1866, pp. 346-360; JACOPO DA VARAGINE, *Legenda Aurea*… cit., I, pp. 399-410. Il testo riportato negli *Acta Sanctorum* riferisce, tra le altre caratteristiche, della calvizie e della lunga barba di San Marco, uomo di mezza età, com'è raffigurato anche nell'affresco fiorentino e a differenza di quanto riportato da Kaftal, secondo cui San Marco avrebbe barba e capelli folti e neri (KAFTAL, *Ichonography*... cit., pp. 667-668).
[306] G. RICHA, *Notizie istoriche delle chiese fiorentine divise ne' suoi quartieri. Quartiere di San Giovanni*, tomo VII, parte II, Firenze 1758, p. 136; P. T. S. CENTI o.p., *La chiesa e il convento di San Marco a Firenze. Storia*, in *La chiesa e il convento di San Marco a Firenze*, I, Firenze 1989, pp. 13-60.
[307] La pala fu realizzata per l'altare di San Pietro Martire della famiglia Cambi già nel 1509, quando in luogo dell'altare odierno doveva trovarsene uno provvisorio probabilmente ligneo. Cfr. M. BIETTI FAVI, *La pittura nella chiesa di San Marco*, in *La chiesa e il convento di San Marco a Firenze*, II, Firenze 1990, pp. 213-246, in particolare p. 237 e nota 64.
[308] Alcuni brani dell'affresco di Antonio Veneziano (tra il primo e il terzo altare dall'ingresso) erano già stati rinvenuti, descialbati e restaurati nel 1989-1990 da Lidia Cinelli e l'intervento dell'Opificio è servito a riportare alla luce altri brani conservatisi al di sotto degli altari laterali sfruttando la momentanea rimozione a fini di restauro delle tavole cinque e seicentesche che li decoravano. Cristina Danti, a cui fu affidata la direzione dei restauri degli anni novanta, realizzati da Fabrizio Bandini, dà per prima la notizia del rinvenimento del *San Marco*: F. BANDINI, L. BELLOSI, C. DANTI, *Il*

scialbato al di sotto dell'altare, in accordo con le fonti storiche che riferiscono dell'imbiancatura delle pareti ad opera del Giambologna[309]. Il restauto del *San Marco*, realizzato in loco tra il settembre 1996 e l'aprile 1997, comportò il descialbo, il consolidamento della superficie pittorica e un attento ritocco pittorico e permise di individuare le zone completate a secco, ossia le campiture di azzurrite del cielo nei vari riquadri e le dorature delle aureole[310]. A conclusione del restauro fu deciso di non procedere allo stacco dell'affresco, che fu mantenuto nella sua sede originaria al di sotto della tavola di Fra' Bartolomeo.

VICENDE CRITICHE

Cristina Danti cita brevemente il *San Marco* nel breve resoconto degli affreschi ritrovati sulle pareti laterali dell'aula di San Marco, tutti da lei riferiti ad un arco di tempo compreso tra gli anni settanta del Trecento e il primo ventennio del Quattrocento[311].

L'affresco è stato in seguito accostato a Pietro Nelli da Daniela Parenti[312] sulla base di confronti stilistici con le figure affrescate dall'artista nelle volte del chiostro di Santa Croce (ora nel Museo dell'Opera)[313] e con gli affreschi delle Campora, oltre che per il ricorrere della struttura architettonica del tabernacolo nel trittico conservato all'Art Museum di Portland[314] **[FIG. 139]**. La studiosa ha proposto di inserire il *San Marco* tra le opere realizzate da Pietro Nelli negli anni settanta-ottanta del XIV secolo.

L'attribuzione a Pietro Nelli è accolta da Andrea De Marchi e Angelo Tartuferi, che propongono una datazione verso l'inizio degli anni ottanta[315].

---

grande affresco di Antonio Veneziano recentemente scoperto nella chiesa di San Marco a Firenze, in "OPD Restauro", X, 1998, p. 82.

[309] RICHA, *Notizie istoiche*... cit., p. 136; BANDINI, BELLOSI, DANTI, *Il grande affresco*... cit., pp. 82-83, 86, nota 9. La Danti comunque suggerisce che le pitture trecentesche potessero essere già state in parte occultate in occasione degli interventi quattrocenteschi di Michelozzo nella chiesa, sebbene non escluda che almeno alcuni affreschi potessero essere stati risparmiati e continuassero a decorare le edicole lignee provvisorie degli interventi michelozziani. È certo comunque che almeno verso la metà del XVI secolo le pareti di San Marco risultavano completamente scialbate, ad eccezione della parete destra di controfacciata su cui si conservava a vista l'*Annunciazione*, come testimoniato dal Vasari nella *Vita di Pietro Cavallini*, erroneamente da lui ritenuto autore di tutte le numerose pitture trecentesche della chiesa, che egli non aveva mai avuto modo di vedere; Vasari afferma che lo scialbo fu realizzato subito a seguito del passaggio del convento ai frati domenicani, dunque verso la seconda metà degli anni trenta del XV secolo (VASARI, *Le Vite*… cit., p. 198).

[310] Archivio dell'Opificio delle Pietre Dure (AOPD), Scheda R 11007, n. 802. Furono rimossi i tre strati di bianco che ricoprivano l'affresco (due a calce e uno a tempera), fissati i distacchi di colore, chiuse le buche pontaie con muratura a mattoni e calce; inoltre si procedette alla reintegrazione a selezione cromatica delle parti interpretabili e all'abbassamento del tono delle abrasioni. La scheda contiene anche fotografie prima, durante e dopo il restauro: rispettivamente nn. 27725; 27739-41; 29073-74.

[311] DANTI, in BANDINI, BELLOSI, DANTI, *Il grande affresco*... cit., p. 82. È dello stesso avviso riguardo alle datazioni Monica BIETTI FAVI, *La pittura nella chiesa*... cit., p. 214.

[312] D. PARENTI, *Aspetti della pittura fiorentina alla metà del Trecento*, in *Da Puccio di Simone a Giottino. Restauri e conferme*, catalogo della mostra (Firenze 2005), a cura di A. Tartuferi, D. Parenti, Firenze 2005, pp. 25-32, in particolare pp. 29-31, figg. 5-6. Viene pubblicata per la prima volta in questa occasione un'immagine dell'opera.

[313] TARTUFERI, *Riflessioni in margine*… cit., pp. 109-110.

[314] BOSKOVITS, *La pittura*… cit., pp. 61-62, 215 nota 72, 419-420. Il trittico è datato da Boskovits al 1360-1365.

[315] A. DE MARCHI, *La pala d'altare. Dal paliotto al polittico gotico*, dispense del corso tenuto presso l'Università di Firenze nell'a.a. 2008-2009, Firenze 2009, p. 124. A. TARTUFERI, *I pittori*

COMMENTO CRITICO

L'accostamento dell'affresco considerato a Pietro Nelli proposta da Parenti è sostenuta anche da alcuni confronti tra il volto di San Marco e quello dei *Santi Giovanni Evangelista e Antonio Abate* del Lindenau Museum di Altenburg[316] **[cfr. FIGG. 117-118]** o con alcune delle figure affrescate dal Nelli nella chiesa di San Lorenzo a Signa verso il 1366, in particolare quella di *Sant'Antonio Abate*[317] **[FIG. 140].**

La barba bianca e biforcuta non molto lunga e l'ampia stempiatura sulla fronte del nostro San Marco sono elementi caratterizzanti la maggior parte delle raffigurazioni del santo nell'arte fiorentina, da Spinello Aretino, a Niccolò di Pietro Gerini, a Cenni di Francesco, che rispettivamente lo raffigurano insieme agli altri evangelisti sulle volte dell'oratorio di Santa Caterina all'Antella presso Bagno a Ripoli (Firenze), della sala capitolare di San Francesco a Prato e dell'oratorio della Croce di Giorno a Volterra[318]. In particolare, l'affresco di Niccolò Gerini mostra stretta affinità nella composizione e nella fisionomia con l'opera qui discussa.

Cercando di ipotizzare quali episodi della vita di San Marco[319] fossero rappresentati nei riquadri perduti e nel primo in alto a destra, molto lacunoso[320], si può però

---

dell'oratorio… cit., p. 92, fig. 57; Tartuferi suggerisce un confronto con le pitture murali raffiguranti *l'Annunciazione* e la *Visitazione* presso l'Archivio Notarile di Firenze, per cui: IDEM, *Due croci*… cit., pp. 11-12, nota 9; M. PALMERI, *Gli affreschi dell'Archivio Notarile*, in *Le Oblate di Firenze*, a cura di M. Barducci, F. Gaggini, Firenze 2010, pp. 49-55.

[316] J. TRIPPS, in *Da Bernardo Daddi*… cit., pp. 149-151.

[317] R. BARSANTI, in AA.VV., *La chiesa di San Lorenzo*… cit., pp. 67-72. Per questi affreschi e le tavole Lindenau cfr anche *Schede 6-7*.

[318] Per Spinello cfr. S. WEPPELMANN, *Spinello Aretino und die toscanische Malerei des 14. Jahrhunderts*, Firenze 2003, pp. 218-222. Per Niccolò di Pietro Gerini a Prato cfr. FREMANTLE, *Florentine gothic painters*… cit., p. 321, fig. 659. Per Cenni a Volterra cfr. M. BURRESI, A. CALECA, F. LESSI, *Volterra. La cappella della Croce in San Francesco*, Volterra 1991. Simili elementi fisiognomici ricorrono anche nei diversi *San Marco* realizzati da Beato Angelico, caratterizzati però da una barba più lunga: si vedano ad esempio la figura del santo in una delle ante dello stesso *Tabernacolo dei Linaioli* e nelle due pale conservate al Museo di San Marco, l'una con la *Madonna col Bambino e i Santi Cosma e Damiano, Lorenzo, Giovanni Evangelista, Marco, Domenico, Francesco d'Assisi e Pietro Martire* e l'altra con l'*Incoronazione della Vergine* e santi. L'aspetto del San Marco cambia un poco al di fuori dell'area di influenza fiorentina, come si vede dalla versione di Pietro Lorenzetti in una delle cuspidi del polittico fiorentino della *Beata Umiltà*, ora agli Uffizi, dove il santo è rappresentato con barba e capelli neri (cfr. VOLPE, *Pietro Lorenzetti*… cit., pp. 174-186).

[319] I testi relativi alla vita di San Marco riportati dai Bollandisti ripropongono una versione affine a quella di Jacopo da Varagine, dando avvio alla narrazione dal soggiorno romano con San Pietro, mentre non si parla delle vicende precedenti, riportate negli Atti degli Apostoli, relative alla presenza di Marco (menzionato anche col suo nome ebraico Giovanni) accanto agli Apostoli dopo la morte di Cristo e alla sua frequentazione di San Paolo, che accompagna nei viaggio ad Antiochia e Salamina di Cipro, ma da cui poi si distacca (At, 12, 12-25; 13, 5-7; 15, 37-39). E' probabile che questi episodi "canonici" fossero omessi dai leggendari e dalle vite di San Marco proprio perché già rintracciabili in fonti ben note. Sebbene gli elenchi dei manoscritti conservati nei fondi della Biblioteca Medicea Laurenziana testimonino la presenza a Firenze di numerosi testi, perlopiù ad uso liturgico e in latino, contenenti la vita o il racconto della passione di San Marco, nessuno di essi sembra provenire dal convento di cui l'evangelista è titolare (cfr. GUGLIELMETTI, *I testi agiografici*… cit.; la *Vita* di San Marco è di solito inserita in Lezionari per l'anno liturgico, mentre la *Passio* trova posto nei Leggendari).

[320] Quest'ultimo potrebbe aver mostrato l'episodio della miracolosa guarigione della mano di un ciabattino feritosi mentre riparava un calzare di San Marco al momento del suo arrivo ad Alessandria; è meno probabile vi fosse rappresentato qualche episodio di San Marco ad Aquileia. Gli ultimi due riquadri, nel quarto registro, potrebbero essere stati dedicati alla rappresentazione del trasporto del

supporre che la scena di destra del terzo registro, successiva a *San Marco in carcere* [V], raffigurasse la *Morte di San Marco* [VI], causata trascinando il santo a terra per le vie della città con un cappio al collo. La scena forse comprendeva anche l'episodio della tempesta scatenatasi miracolosamente subito dopo la morte di San Marco per evitare che il suo corpo venisse bruciato dai pagani, come si vede nelle raffigurazioni di questo motivo nella predella del polittico di Lorenzo di Niccolò con l'*Incoronazione della Vergine* ora nella chiesa di San Domenico a Cortona ma proveniente dall'altare maggiore della chiesa marciana fiorentina[321] **[FIG. 141]** e in quella del *Tabernacolo dei Linaioli* del Beato Angelico **[FIG. 142-143]** (comprendenti anche la scena della stesura del Vangelo): in entrambe le versioni il santo appare steso a terra con la corda al collo mentre gli agenti atmosferici si scatenano sugli aguzzini. È suggestiva l'idea che i due artisti quattrocenteschi potessero aver tratto spunto per le proprie opere da una fonte vicina come l'affresco di *San Marco*, che in base alle mie conoscenze risulta l'unico ciclo agiografico esteso dedicato all'Evangelista in Toscana[322].

Cristina Danti ha notato come le dimensioni del *San Marco* e la sua altezza rispetto al piano di calpestio, la stessa dell'*Annunciazione* in controfacciata e della *Santa Caterina d'Alessandria*[323] all'estremità destra dell'affresco di Antonio Veneziano sul lato sinistro, suggeriscano la possibilità di una sua realizzazione come ornamento di un altare[324]. Tutte queste opere, realizzate durante il periodo in cui la chiesa e il convento erano retti dalla congregazione dei frati Silvestrini (1299-1436)[325],

---

corpo di San Marco a Venezia via mare e del ritrovamento, anni dopo, dello stesso corpo, di cui nel frattempo si era persa traccia, all'interno di una colonna della basilica veneziana a lui dedicata; un'ipotesi alternativa potrebbe prevedere la rappresentazione di alcuni miracoli di San Marco, come il salvataggio dei cristiani e di un infedele convertito dall'affondamento di una nave saracena e il salvataggio di un operaio caduto dal campanile di San Marco a Venezia.

[321] Per questo polittico cfr. anche A. DE VRIES, *L'"Incoronazione della Vergine" di Lorenzo di Niccolò in San Domenico a Cortona: da polittico silvestrino a pala domenicana*, in "Prospettiva", CXXXVII, 2010 (2011), pp. 86-96. Si tratta di una delle ultime commissioni artistiche dei frati Silvestrini, documentata nel 1402 (G. MILANESI, *Nuovi documenti per la storia dell'arte toscana*, Firenze 1901 [ristampa 1973], pp. 70-71); dopo l'arrivo dei Domanicani a San Marco Cosimo e Lorenzo de' Medici lo donarono a San Domenico di Cortona verso il 1438 e per quell'occasione alcuni santi furono ritoccati per adattarli alla nuova destinazione domenicana. Per l'avvicendamento dei Domenicani ai Silvestrini e per la storia più antica del convento si veda più avanti in questa scheda.

[322] Cicli dedicati a San Marco sono invece diffusi in particolare nel nord-est dell'Italia, certamente per il suo patronato su Venezia, dove se ne conta il maggior numero: cfr. G. KAFTAL, F. BISOGNI, *Iconography of the Saints in the painting of North East Italy*, Firenze 1978, pp. 668-688.

[323] La cappella dell'Annunciazione viene ricordata in un documento del 1371 (H. TEUBNER, *San Marco in Florenz: Umbauten vor 1500. Ein Beitrag zum Werk des Michelozzo*, in "Mitteilungen des Kunsthistorischen Institutes in Florenz", XXIII, 1979, pp. 239-272, in part. p. 262) e l'affresco attribuito dalla Bietti Favi all'ambito di Jacopo di Cione (*ibidem*), autore a cui Bellosi attribuisce anche la *Santa Caterina d'Alessandria* (BANDINI, BELLOSI, DANTI, *Il grande affresco...* cit., p. 77).

[324] BANDINI, BELLOSI, DANTI, *Il grande affresco...* cit., p. 82.

[325] Ai Silvestrini, monaci appartenenti ad una congregazione benedettina riformata, che prendono il nome dal loro fondatore, il Beato Silvestro Gozzolini (cfr. I. DE NICOLA, F. POMPEI e U. PAOLI, in *Dizionario degli istituti di perfezione*, a cura di G. Rocca, VIII, Roma 1988, pp. 1507-1519), si deve l'erezione dell'intero complesso a partire dal 1299, a breve distanza di tempo dal loro insediamento nel 1290 in quella zona di Cafaggio, sul luogo di un precedente oratorio dedicato a San Marco, in onore del quale fu mantenuta l'intitolazione anche per la nuova chiesa (cfr. F. DEL MIGLIORE, *Firenze, città nobilissima illustrata*, Firenze 1694 [ed. Bologna 1968], p. 208; RICHA, *Notizie istoriche...* cit., pp. 113-115; F. CARBONAI, M. SALMI, *La chiesa di San Marco e il chiostro di San Domenico*, in *La chiesa e il convento di San Marco a Firenze*, I, Firenze 1989, p. 259). La chiesa trecentesca doveva

sembrano indicare che San Marco fosse decorata con opere pertinenti a numerosi altari presumibilmente privati, cioè commissionati singolarmente da famiglie o compagnie, forse disposti senza riguardo per la simmetria sulle pareti laterali, senza un progetto unitario di decorazione dell'ambiente (come doveva essere ad esempio anche il caso della chiesa di San Lorenzo a Pistoia)[326].

Il ritrovamento del San Marco al di sotto dell'altare di patronato della famiglia Cambi, dedicato a San Pietro Martire e dunque creato dopo l'insediamento dei Domenicani in San Marco non fornisce indicazioni utili per risalire all'eventuale committenza trecentesca del nostro affresco. Daniela Parenti ha suggerito che l'affresco potesse essere legato ad una Compagnia laicale dedicata all'Evangelista, composta di lavoratori tessili affiliati all'Arte della Lana, che si riuniva in San Marco almeno dal 1317[327]. Questa confraternita non è forse da confondere con la

---

avere già all'incirca le dimensioni attuali e sembra non essere stata interessata dai lavori di ristrutturazione guidati da Michelozzo tra il 1437 e il 1443 circa, seguiti immediatamente al passaggio del complesso nel 1346 ai frati Domenicani dell'Osservanza provenienti da Fiesole. I lavori interessarono con buona probabilità quasi esclusivamente gli edifici conventuali dove comunque sono stati riscoperti affreschi di inizio Trecento a testimonianza di una non completa riedificazione dei locali da parte di Michelozzo (cfr. M. SCUDIERI, in *Il Museo di San Marco. III. Rinvenimenti e restauri nel complesso monumentale di San Marco*, a cura di G. Damiani, L. Marchetti, M. Scudieri, Firenze s.d., pp. 13-22). I Silvestrini di San Marco godettero tra XIII e XIV secolo della stima della popolazione fiorentina, ma la progressiva assunzione di uno stile di vita poco consono ad una congregazione religiosa e un crescente lassismo, che aveva comportato anche la rovina degli edifici conventuali causò un profondo scontento nei fedeli: anche per questo motivo i Medici avevano promosso l'insediamento in San Marco dei Domenicani (cfr. RICHA, *Notizie istoriche*... cit., pp. 116-117; CENTI, *La chiesa e il convento*... cit., pp. 13-15). Per la storia del passaggio di San Marco dai Silvestrini ai Domenicani si vedano, tra gli altri: L. GATTI, *The "Comune studio libertatis" of Florence and Venice, and the political implication of the pre-Medicean restoration of the convent of San Marco*, in "Quasar. Quaderni di storia dell'architettura e restauro", XIII-XIV, 1995, pp. 37-47; I. GAGLIARDI, *Firenze e gli eredi spirituali di Silvestro Guzzolini: tracce per una storia dell'insediamento silvestrino di San Marco (1299-1436)*, in *Silvestro Guzzolini e la sua congregazione monastica*, Atti del convegno di studi (Fabriano 1998), a cura di U. Paoli, (Bibliotheca Montisfani, 25), Fabriano 2001, pp. 169-201, in particolare pp. 193-200). Per l'archivio dei Silvestrivi in: U. PAOLI, *L'archivio storico del monastero di San Silvestro in Montefano di Fabriano*, (Pubblicazione degli archivi di stato. Strumenti, 57), Roma 1990, pp. 223-227; GAGLIARDI, *ibidem*, lamenta l'assenza di fonti tra 1385 e 1418.

[326] Per le sue vaste dimensioni, l'affresco di Antonio Veneziano risulta tuttavia difficilmente associabile alla presenza di un altare (per quanto a San Lorenzo a Pistoia l'affresco agiografico di *Santa Caterina d'Alessandria*, fosse probabilmente pertinente all'altare della ricca famiglia Panciatichi benchè molto sviluppato in larghezza). L'affresco fiorentino occupa una superficie compresa tra il primo e il terzo altare della redazione tardo-cinquecentesca e si trova quindi proprio di fronte al *San Marco*; il soggetto piuttosto insolito che Bellosi (BANDINI, BELLOSI, DANTI, *Il grande affresco*... cit., pp. 80-81) ha proposto di interpretare in base ad alcune visioni relative alla Terrasanta avute dal Beato Silvestro Gozzolini, fondatore della congregazione all'epoca titolare della chiesa, potrebbe suggerire una commissione da parte degli stessi frati. Per gli affreschi pistoiesi cfr. *infra*: *Schede 24-28* e *Gli affreschi trecenteschi della chiesa di San Lorenzo a Pistoia* (Sez. III: *Tre casi esemplari*, 3).

[327] PARENTI, *Aspetti*... cit., p. 32, nota 33. Cfr. J. HENDERSON, *Pietà e carità nella Firenze del Basso Madioevo*, ed. italiana Firenze 1998, p. 479. Il patrono dell'Arte della Lana era Santo Stefano, mentre San Marco fu dall'inizio del XV secolo il patrono dell'Arte Minore dei Linaioli e Rigattieri, che commissionò a Donatello una statua del santo per l'esterno di Orsanmichele (1411); nel Trecento invece Linaioli e Rigattieri erano devoti a San Biagio, San Leo e all'Assunta (cfr. GIULIANI, *Le Arti*… cit., pp. 61-62). Kaftal afferma invece che San Marco era il patrono dei Baldrigai fiorentini (KAFTAL, *Iconography*... cit., p. 677), afferenti all'Arte della Seta, devoti in realtà a San Giovanni Evangelista; lo studioso indica però come Baldrigai i mercanti di stoffa al dettaglio, mentre è più corretto identificare questi ultimi coi Linaioli, essendo i Baldrigai più precisamente ritagliatori di stoffa. In ogni caso non sembrano esservi legami tra i Linaioli e l'affresco di *San Marco*. Sull'Arte dei Linaioli e Rigattieri cfr. anche F. SANTINI, *Statuti dell'arte dei rigattieri e linaioli di Firenze (1296-1340)*, Firenze 1940.

Compagnia di Laudesi dedicata a Santa Maria e San Marco, fondata verso il 1250 e responsabile dell'oratorio duecentesco di San Marco preesistente all'edificazione della nuova chiesa. Secondo il Richa questa Compagnia continuò a riunirsi presso la nuova chiesa fino al 1506, quando i Domenicani costruirono per i suoi confratelli un oratorio accanto alla chiesa[328]. La contiguità cronologica tra la creazione di un luogo di culto dedicato a questa compagnia all'esterno della chiesa e la realizzazione della tavola di Fra' Bartolomeo nel 1509 per l'altare di Pietro Cambi già all'epoca intitolato al martire domenicano, che è inserito tra i santi che attorniano la *Madonna col Bambino*[329], potrebbe suggerire il passaggio di patronato di quell'altare dalla Compagnia di Santa Maria e San Marco ai Cambi proprio in seguito alla creazione della sua nuova sede, permettendo così di supporre la pertinenza dell'affresco di *San Marco* all'altare di questa Compagnia piuttosto che a quella citata dalla Parenti.

Fotografie
AOPDF: 27725, 27739-41, 29073-74.

Bibliografia
DANTI in Bandini, Bellosi, Danti 1998, p. 82; PARENTI 2005, pp. 29-31; DE MARCHI 2009, p. 124; TARTUFERI 2009, p. 92.

[328] Il Richa riporta una lettera del Generale dell'Ordine dei Silvestrini Andrea di Giacomo da Fabriano indirizzata ai confratelli della Compagnia ("Sancte Marie in loco Sancti Marci") in cui assicura loro un ruolo attivo nella vita della chiesa. La compagnia si sarebbe poi trasferita in via San Gallo quando sul lato a ponente, dove sorgeva l'oratorio, si cominciò a costruire il Casino dei Medici (RICHA, *Notizie istoriche*... cit., pp. 113-114); cfr. anche HENDERSON, *Pietà e carità*... cit., p. 482. Un'altra compagnia dedicata a San Marco, ma probabilmente diversa dalle due appena citate, si riuniva nella chiesa omonima in una stanza sotto la sacrestia, era composta dai tessitori di seta lucchesi ed era chiamata compagnia di San Marco dei lucchesi o Ceppo dei Tessitori: fondata nel 1450 circa si trasferì nel 1455 in Santa Maria Nuova e fondò uno spedale nel 1481; Henderson cita poi un'altra compagnia di tessitori con sede in San Marco, quella di Santa Croce dei Tessitori, che lo studioso dice fondata nel 1405, ma anch'essa titolare di uno spedale dal 1481 e perciò probabilmente identificabile con la precedente, a dispetto di alcune discrepanze (significativamente Henderson per entrambe usa come fonte J. DEL BADIA, *La compagnia dei tessitori di drappi e la sua loggia*, Firenze 1904; HENDERSON, *Pietà e carità*... cit., pp. 443, 469-470, 479); tanto più che la compagnia di Santa Croce risulta titolare del terzo altare sulla parete sinistra di San Marco nella sua redazione cinquecentesca che ha come decorazione una tavola raffigurante il *Volto Santo*, chiaro rimando all'origine lucchese dei suoi componenti (A. PADOA RIZZO, *L'altare della Compagnia dei Tessitori in San Marco a Firenze. Dalla cerchia di Cosimo Rosselli al Cigoli*, in "Antichità viva", XXVIII, 1989, 4, pp. 17-24). D'altra parte Massimo Papi afferma che la compagnia di tessitori lucchesi devota al *Volto Santo* si riuniva nei sotterranei di San Marco fin dalla metà del XIV secolo, ma parla anche (purtroppo senza specifiche e riferimenti) della presenza di un'altra compagnia dedicata a San Marco nella stessa chiesa: M. D. PAPI, *Confraternite ed ordini mendicanti a Firenze. Aspetti di una ricerca quantitativa*, in "Melanges del l'École française de Rome", LXXXIX, 1977, 2, pp. 723-732, in part. pp. 726-727. In ogni caso sembra di poter escludere un legame della Compagnia di Santa Croce (o San Marco) dei Tessitori lucchesi con il nostro affresco.

[329] Cfr. BIETTI FAVI, *La pittura*... cit., p. 237, nota 64. L'iscrizione che si leggeva sotto l'altare, testimoniata nei sepoltuari della chiesa (Firenze, Biblioteca Mediacea Laurenziana, cod. S. Marco 862, c. 1v), ricorda appunto Pietro Cambi e sembra dunque testimoniare la fondazione dell'altare da parte di questi, dunque in un momento prossimo alla realizzazione della tavola di Fra' Bartolomeo.

Scheda 11

Jacopo da Firenze

Il nome di Jacopo da Firenze è noto grazie all'iscrizione apposta agli affreschi dell'oratorio della Croce di Giorno a Volterra (1410), dove si devono alla sua mano gli Evangelisti *della volta, mentre le pitture delle pareti spettano a Cenni di Francesco*[330]*. Intorno ad essi Miklós Boskovits ha riunito un piccolo gruppo di opere, assegnando a Jacopo, tra l'altro, la figura di* San Miniato *affrescata nel 1409 nella basilica fiorentina di cui il santo è titolare e riconoscendo nello stile del pittore l'influenza di Lorenzo di Bicci e dello pseudo-Ambrogio di Baldese e in un momento successivo anche di Cenni e di Mariotto di Nardo; significativa in questo senso l'attribuzione a Jacopo della tavola con la* Madonna col Bambino tra i Santi Caterina e Giovanni Battista e due angeli *in collezione Seedmann a Santa Barbara (California), già ritenuta di Mariotto*[331]*. Alcune aggiunte al catalogo di Jacopo si devono a Cecilia Frosinini, che gli assegna anche la figura di* San Giuliano *in San Miniato al Monte e un affresco con la* Madonna col Bambino tra i Santi Lorenzo e Giovanni Battista *nella chiesa di Santa Maria a Campi Bisenzio (Firenze)*[332]*. Lo stile di Jacopo presenta tratti piuttosto secchi e rigidi nella prima parte della sua carriera, avviata già nell'ultimo decennio del Trecento e ben esemplificata dalla tavola con la* Madonna col Bambino e Santi *ora nel Museo Bandini a Firenze*[333]*. Le opere datate a cavallo tra primo e secondo decennio del XV secolo dimostrano una maggiore capacità di tornire le figure conferendogli una maggiore consistenza volumetrica, riscontrabile in particolare nelle pitture realizzate a stretto contatto con Cenni a Volterra.*

Jacopo da Firenze
San Vito
1391

Firenze, Santi Vito e Modesto a Bellosguardo, parete destra
Affresco

Descrizione

L'affresco è inquadrato da un altare moderno che ne occulta la zona superiore e parte del lato destro **[FIG. 144]**. Il santo centrale, visibile dal petto in giù, è vestito con una

[330] B. KHVOSHINSKY, M. SALMI, *I pittori toscani dal XIII al XVI secolo. II. I fiorentini del Trecento*, Roma 1914, fig. 49; S. PFLEGER, *La cappella della Croce di San Francesco di Volterra*, in "Rassegna volterrana", LIX-LX, 1983-1984, pp. 172-245; M. BURRESI, A. CALECA, F. LESSI, *Volterra. La Cappella della Croce di San Francesco*, Volterra 1991.
[331] BOSKOVITS, *La pittura*… cit., pp. 126, 239 nota 165, figg. 408-412.
[332] C. FROSININI, *Per Jacopo da Firenze*, in "Antichità viva", XXVI, 1987, 2, pp. 5-7.
[333] *Il Museo Bandini a Fiesole*, a cura di A. Lenza, Firenze s. d., pp. 27-28; M. BIETTI, in *Il Museo Bandini a Fiesole*, a cura di M. Scudieri, Firenze 1993, p. 111; l'opera è concordemente assegnata da Alberto Lenza e Monica Bietti ad una fase precoce dell'attività del pittore, verso la prima metà dell'ultimo decennio del Trecento.

tunica verde e un mantello rosso scuro con risvolti gialli decorati a righe sottili; si intuisce la presenza di un libro chiuso nella mano sinistra, mentre nella destra si intravede l'estremità inferiore della palma del martirio. Sui due lati si conservano parzialmente cinque scene narrative, tre a sinistra e due a destra, che consentono di identificare il protagonista delle vicende con San Vito[334] **[FIGG. 145-149]**. Le scene, otto in origine, a giudicare dalla proiezione dell'altezza del riquadro centrale, si leggono dall'alto in basso a partire dalla fila di sinistra **[FIG. 150]**. La prima scena è perduta, mentre la seconda, mancante di quasi tutta la metà superiore, mostra l'episodio di *San Vito tentato tra musici e prostitute* [II], dove si riconosce appunto la figura di un suonatore di cornamusa a destra; San Vito, rappresentato come un giovane dai capelli biondi in veste verde, è inginocchiato davanti ad una donna in abito rosa[335], a cui un personaggio maschile quasi completamente perduto mette una mano sul fianco: potrebbe trattarsi del padre di Vito, che ha organizzato questo convito mondano per distogliere il figlio dalla fede cristiana. La figura maschile in veste blu e calzari rossi, con le mani atteggiate in quello che sembra un gesto di preghiera potrebbe essere San Modesto, precettore di Vito e anche lui cristiano. La scena è ambientata su un prato ricco di varie specie di piantine, di sapore vagamente cortese, in accordo col soggetto "mondano" della rappresentazione. La seconda scena conservata, terza della serie, mostra l'episodio in cui *San Vito esorcizza il figlio dell'imperatore Diocleziano* [III]: Vito viene condotto davanti al monarca da un soldato in armatura, del quale si vedono la mano che spinge Vito e una gamba; un grottesco demonietto nero, alato e cornuto esce dalla bocca dell'esorcizzato[336]. Della quarta scena, che raffigurava *San Vito in carcere* [IV], si è conservata solo la figura di un soldato addormentato davanti alla prigione dalla cui finestra sembrano cadere le sbarre e al cui interno si intravede un frammento di colore verde presumibilmente riferibile alla veste di Vito[337]. Le due scene di sinistra, la settima e l'ottava del piccolo ciclo, sono mancanti di tutta la metà esterna ma si possono comunque identificare gli episodi con il *Martirio dei Santi Vito, Modesto e Crescenzia* appesi, nudi, ad un "cavalletto" [VII] e l'*Ascesa al Cielo delle animule dei tre santi morti in preghiera* [VIII]. Le scene sono semplicemente profilate da linee rosse e bianche. In basso si trova un'iscrizione che data l'opera al 1391[338].

---

[334] AA.SS, *Junii III*, Parisiis 1867, pp. 491-519; JACOPO DA VARAGINE, *Legenda Aurea*… cit., I, pp. 529-531; KAFTAL, *Ichonography*... cit., pp. 1027-1030.

[335] Il vestito della donna è decorato con fasce orizzontali in cui si leggono le parole "AVE" e "MIO".

[336] Come si vede ad esempio nella corona di Diocleziano, il pittore simula le dorature in colore, per povertà di mezzi, tuttavia finge il lustro di un disco concavo nella sfera nella mano del monarca e le punzonature nell'aureola di San Vito.

[337] Nella *Leggenda Aurea* San Vito viene rinchiuso in carcere insieme ai Santi Modesto e Crescenzia (la sua balia) ma riesce a spezzare le sue catene; in questo caso il momento della liberazione viene rappresentato, più eloquentemente, dalla caduta delle sbarre della prigione, episodio che non ricorre in nessuna delle versioni della vita di San Vito. Inoltre in questo caso non è possibile stabilire se la raffigurazione comprendesse anche gli altri due santi (come probabile, visto il seguito).

[338] La chiesa dei Santi Vito e Modesto è ricordata fin dall'inizio dell'XI secolo (1019), quando risulta intitolata al Santo Sepolcro, in onore dei Cavalieri del Tempio di Firenze che la fondarono sulla collina presso Monticelli detta poi di Bellosguardo, di loro proprietà per poi donarla vescovo di Firenze (Archivio Arcivescovile Fiorentino [AAF], *Bullettone*, c. 11v). I Cavalieri del Santo Sepolcro avevano la propria sede fiorentina e uno spedale presso Ponte Vecchio, sull'angolo con Borgo San Jacopo (cfr. S. MINOCCHI, *Bellosguardo a Firenze. Memorie storiche e letterarie*, Firenze 1902, pp. 9-10; CAROCCI, *ibidem*; CALZOLAI, *ibidem*). La denominazione di Santo Sepolcro a Monticelli è testimoniata in alcuni documenti almeno fino alla metà del XIV secolo, mentre in un documento del

Iscrizioni
Sotto l'immagine principale: “ANNI (sic) DOMINI MCCCLXXXXI DI[E] [...]”

VICENDE STORICO-CONSERVATIVE
L'affresco si presenta in condizioni conservative precarie, con ampie cadute di intonaco sui lati esterni; l'abrasione delle superfici superstiti (notevole soprattutto nell'ultima scena) ha comportato la perdita di alcuni dettagli cromatici e chiaroscurali soprattutto nelle vesti e del blu che doveva fare da sfondo al riquadro centrale e alle scene, che ora presentano il colore rosso-brunastro del morellone. Le scene sono comunque abbastanza ben leggibili.
L'affresco risulta molto più alto rispetto al piano di calpestio attuale, pertinente alla redazione della chiesa del XVII secolo, testimoniandone l'abbassamento.
Il *San Vito* fu occultato dietro un altare eretto probabilmente durante i lavori di ammodernamento della chiesa risalenti al 1662, promossi dal priore Pupilli[339]. Il suo ritrovamento potrebbe essere avvenuto entro il 1907, quando Guido Carocci parla di resti di antichi affreschi recentemente riscoperti[340].

VICENDE CRITICHE
Guido Carocci[341] e Carlo Celso Calzolai[342] accennano brevemente alla presenza di resti di affreschi antichi nella chiesa.

COMMENTO CRITICO
Gli episodi superstiti testimoniano la ripresa della storia di San Vito com'è narrata nella *Leggenda Aurea* e si può supporre che le tre scene mancanti raffigurassero il momento in cui il padre batte Vito nel tentativo di fargli abiurare la fede cristiana (primo riquadro a sinistra) e i due tentativi falliti dell'imperatore Diocleziano di uccidere il santo immergendolo nella pece bollente e cercando di farlo sbranare da un leone (primi due riquadri a destra, quinta e alla sesta scena). La scena del *Martirio dei Santi Vito, Modesto e Crescenzia* poteva essere completata a destra dalla figura dello stesso Diocleziano, mentre l'ultima scena, che conserva solo la figura di San Vito in preghiera, avrà probabilmente mostrato tutti e tre i santi, morti insieme sulla

---

1435 la chiesa viene indicata come Santi Vito e Modesto a Bellosguardo. Nel testamento di donna Lapa del 27 giugno 1348 vengono ricordate delle terre poste nella zona della chiesa del Santo Sepolcro a Monticelli (ASF, *Diplomatico, San Gaggio*); il documento del gennaio 1435 (1346 stile comune) ricorda il conferimento del rettorato della chiesa dei Santi Vito e Modesto a Bellosguardo a Pietro Tosi (ASF, *Diplomatico, Santa Maria Nuova*, 5 gennaio 1435); qualche anno dopo, nel 1453, si registra un passaggio di patronato alla famiglia Pitti Marucelli, sancito dal papa Niccolò V; poi nel 1536 il patronato passa ai Marucelli, che poi lo cedono nel 1792 ai Buonuomini di San Martino: cfr. CALZOLAI, *ibidem*. L'affresco dedicato a San Vito, in cui compare peraltro anche San Modesto, potrebbe costituire un elemento utile per circoscrivere con più precisione il momento del cambio di denominazione allo scadere del Trecento, considerando la data 1391 dell'iscrizione un *terminus ante quem*: è possibile che la nuova intitolazione sia stata sancita poco prima della realizzazione dell'affresco, che ne avrebbe rappresentato una sorta di testimonianza visiva.
[339] CALZOLAI, *La Chiesa*… cit, pp. 138-139.
[340] G. CAROCCI, *I dintorni di Firenze. II. Sulla sinistra dell'Arno*, Firenze 1907, p. 361.
[341] CAROCCI, *ibidem*.
[342] CALZOLAI, *ibidem*.

riva di un fiume dopo essere scampati anche alla tortura del cavalletto[343].
L'assenza di altre raffigurazioni di San Vito indica che alla fine del XIV secolo il suo culto non doveva essere particolarmente diffuso in Toscana: le sue prime rappresentazioni note datano al XV secolo inoltrato e a questo secolo è riconducibile l'unico altro ciclo dedicato a San Vito in Toscana, costituito da un gruppo di quattro modeste tavolette, forse parte di un pannello agiografico[344].
La figura del santo centrale nell'affresco fiorentino è caratterizzata da uno scarso senso plastico, dovuto alla resa appiattita del panneggio condotto con tratti sottili che creano solo un effetto grafico superficiale. Il tentativo di dare corpo alle pieghe nel drappo trattenuto a destra risulta d'altra parte piuttosto schematico. Come mi suggerisce Sonia Chiodo, queste elementi si prestano ad un confronto con opere di Jacopo da Firenze, come il *San Miniato* in San Miniato al Monte (1409)[345], la cui veste ricade dal braccio sinistro con grandi pieghe "a tasca", mentre sul davanti mostra pieghe più dritte che scendono in diagonale: la maggiore corposità del secondo panneggio è in linea con lo sviluppo dello stile di Jacopo, come si vede anche dai panneggi profondi degli *Evangelisti* di Volterra (inoltre la graficità del primo panneggio va letta anche alla luce del degrado della superficie pittorica, che ha appiattito i chiaroscuri). L'aspetto grossolano e goffo delle figure delle storie del *San Vito*, sempre colte di profilo e dalle mani grottescamente assottigliate, che si muovono su sfondi solitamente spogli o, come nella scena di *San Vito in prigione*, caratterizzati da elementi architettonici di estrema semplicità, richiama alcune opere attribuite alla fase precoce di Jacopo da Firenze. Tra quelle inserite nel suo catalogo da Miklós Boskovits, la tavoletta con la *Madonna col Bambino e i Santi Giovanni Battista, Antonio Abate, Nicola e Giuliano* del Museo Bandini di Fiesole **[FIG. 151]** si presta a numerosi confronti con le figure delle storie del nostro affresco. I tratti duri dei volti dei santi e della Vergine della tavola fiesolana si avvicinano a quelli di Bellosguardo in particolare per la resa degli occhi a mandorla dalle palpebre marcate, cifra caratteristica dell'artista anche nelle opere più avanzate, come il *San Giovanni Battista* dell'affresco con la *Madonna col Bambino e San Lorenzo* nella chiesa di Santa Maria a Campi Bisenzio[346]. Inoltre le mani della Madonna e del San Giovanni Battista Bandini, lunghe e sottili, trovano buoni riscontri in quelle della prostituta e

[343] Jacopo da Varagine aveva già inserito la storia di San Vito nel suo *Leggendario di Santi*, con qualche variazione rispetto alla redazione "definitiva" della *Legenda Aurea*, che corrisponde con maggior precisione agli episodi rappresentati nell'affresco di Bellosguardo: nel *Leggendario*, ad esempio si narra dell'esorcismo della figlia dell'imperatore, mentre nella terza scena dell'affresco, *San Vito esorcizza il figlio dell'imperatore Diocleziano*, si vede un ragazzo, in accordo con la versione della *Legenda Aurea*; le ultime due scene, il *Martirio dei Santi Vito, Modesto e Crescenzia* e l'*Ascesa al Cielo delle anime dei tre santi morti in preghiera*, ricalcano la versione della *Legenda*, mentre nel *Leggendario* i tre martiri muoiono durante la tortura.
[344] I pannelli hanno sempre come protagonisti San Vito e Santa Crescenzia e rappresentano gli episodi di *San Vito condotto davanti all'imperatore*, *San Vito che risana il padre accecato* riuscendo dove le preghiere agli idoli avevano fallito, *San Vito immerso nell'olio bollente*, *San Vito torturato con chiodi infilatigli in testa*: come nota Kaftal, quest'ultimo episodio non fa parte della leggenda di San Vito ed è forse una contaminazione con quella di San Quirico (P. D'ACHIARDI, *I quadri primitivi della Pinacoteca Vaticana*, Roma 1929, tav. CXXXIII; KAFTAL, *ibidem*). San Vito fu eletto patrono di Pienza, dove è raffigurato in un affresco all'interno del Palazzo Pubblico (G.B. MANNUCCI, *Pienza. Arte e storia*, Siena 1937, p. 99; G. VIGNI, *Lorenzo di Pietro, detto il Vecchietta*, Firenze 1937, p. 90).
[345] A. TARTUFERI, *Le opere d'arte e la decorazione pittorica della chiesa*, in F. GURRIERI, L. BERTI, C. LEONARDI, *La basilica di San Miniato al Monte a Firenze*, Firenze 1988, p. 207.
[346] Per quest'opera cfr. anche TRONCONI, *Pittura a Campi*… cit., pp. 127-134.

dell'imperatore nel *San Vito* (scene II, III); nelle due opere ricorre anche il particolare della stoffa dai risvolti a righine nelle vesti della Madonna e di Gesù Bambino, soluzione decorativa spesso usata anche da Cenni di Francesco[347]. La tavola di Fiesole è molto vicina a quella con *Madonna col Bambino e Santi* della collezione Christ Church di Oxford **[FIG. 152]**, che offre ulteriori confronti con i personaggi del *San Vito* in alcuni dei profili dei santi (ad esempio il San Giovanni Evangelista presso la spalla destra della Vergine) e in alcune durezze dei panneggi[348]. Rispetto all'affresco di *San Vito* la tavola di Fiesole mostra alcune caratteristiche che sembrano indicarne una realizzazione un poco più tarda, come la sostituzione della posa di profilo con un pur rigido tre quarti e la resa schiacciata del naso, caratteristica anche delle opere quattrocentesche, come il *San Miniato*; il naso all'insù di alcuni personaggi delle storie ricorre comunque nel Bambino della tavola Bandini. Si potrebbe allora suggerire di individuare nell'affresco del 1391 una delle prime prove di Jacopo da Firenze[349], seguita a breve distanza dalle due tavole di Fiesole e Oxford.

Fotografie
SBAPSAE FI PT PO, Archivio Fotografico: 202108, 202109, 202110, 202111, 202113.

Bibliografia
Inedito.

[347] Si veda ad esempio la *Madonna col Bambino* proveniente da San Martino ad Argiano e conservata nel Museo di San Casciano, assegnata alla fine del XIV secolo, per cui cfr. BOSKOVITS, *La pittura*... cit., p. 285; R. C. PROTO PISANI, *Il Museo d'arte sacra di San Casciano Val di Pesa*, Firenze 1992, p. 37. Questo potrebbe suggerire che il legame tra Jacopo e Cenni potesse essere di molto precedente rispetto alla collaborazione documentata a Volterra, risalente già a due decenni avanti, magari ipotizzando la presenza del giovane Jacopo nella bottega del più abile maestro.
[348] La tavola è stata messa in relazione con quella del Museo Bandini da Federico Zeri e James Byam Shaw, il quale la assegna alla scuola toscana della fine del XIV secolo: cfr. J. BYAM SHAW, *Paintings by old masters at Christ Church Oxford*, London 1967, p. 36; per l'inserimento nel catalogo di Jacopo da Firenze: BOSKOVITS, *La pittura*... cit., p. 239 nota 165.
[349] Alla luce di questa attribuzione decade l'ipotesi proposta da Cecilia Frosinini di identificare Jacopo da Firenze con Jacopo di Domenico di Nuccio, pittore nato verso il 1382 (FROSININI, *Per Jacopo*... cit., pp. 6-7).

Scheda 12

Cenni di Francesco

Il nome di Cenni di Francesco di Ser Cenni (immatricolato nell'Arte di Medici e Speziali nel 1369 e morto probabilmente non molto dopo il 1415)[350] *è noto grazie alla firma apposta sugli affreschi dell'oratorio della Croce di Giorno a Volterra, datati al 1410*[351]*. Intorno a questo ciclo, che comprende* Storie della Vergine *e la* Leggenda della Vera Croce*, Federico Zeri e Miklós Boskovits hanno raccolto numerose opere e hanno accostato al nome di Cenni il gruppo già riunito sotto il nome di Maestro della Santa Caterina Khan*[352]*, che è andato a colmare gli anni dell'attività trecentesca di Cenni, testimoniata tra l'altro da due opere datate: il polittico di San Cristoforo a Perticaia presso Rignano sull'Arno (1370) e l'affresco staccato con l'*Adorazione dei Magi *della chiesa di San Donato in Polverosa a Firenze (1383). Le numerose opere che compongono il catalogo di Cenni rivelano un artista di gusto tardogotico, formatosi a contatto con Nardo di Cione, il Maestro della Misericordia e Giovanni del Biondo (con cui collaborò nella fase precoce della sua carriera alla tavola di* San Giovanni Evangelista *per l'Arte della Seta, ora presso la Galleria dell'Accademia)*[353] *e attento all'attività di Giottino e Agnolo Gaddi. La produzione del primo periodo risente in particolare delle eleganti durezze dello stile orcagnesco per poi svilupparsi in un senso pienamente tardogotico, caratterizzato da composizioni ampie e dettagliate, con architetture ardite e uno spiccato senso della narrazione. Cenni rimarrà fedele a questi elementi anche nel XV secolo, quando tuttavia la qualità delle sue opere mostra una certa flessione: la minore sensibilità e la tendenza a realizzare figure dalle fisionomie più standardizzate e rotondeggianti e da panneggi più artificiosamente articolati è sensibile fin dal polittico di San Giorgio a Montalbino (ora nel museo parrocchiale di San Pietro in Mercato a Montespertoli), datato 1400*[354]*.*

Cenni di Francesco
Santa Apollonia
1394 (?)

Firenze, ex-convento di Santa Apollonia, oratorio
Affresco

---

[350] D. E. COLNAGHI, *A dictionary of Florentine painters from the 13th to the 17th Centuries*, a cura di P. G. Konody, S. Brynton, London 1928, p. 69. W. JACOBSEN, in *"Allgemeines Künstlerlexikon"*, XVII, München 1997, p. 518; Cenni nel 1415 risulta iscritto alla Compagnia di San Luca.
[351] BURRESI, *Volterra*… cit.
[352] ZERI, *La mostra "Arte in Valdelsa"*… cit., p. 247. BOSKOVITS, *Ein Vorläufer*… cit., pp. 273-292; IDEM, *La pittura*… cit., pp. 126-128, 285-294. Il catalogo del *Master of the Khan Saint Catherine* (in gran parte coincidente con quello del Rohoncz Orcagnesque Master) era stato collazionato principalmente da Bernard Berenson e Richard Offner: BERENSON, *Italian pictures*… cit. (1963), p. 216; R. OFFNER, *Corpus*… cit. (1981), pp. 50-53.
[353] D. PARENTI, in *Dipinti. II. Il tardo Trecento*, a cura di M. Boskovits, D. Parenti, Firenze 2010, pp. 50-55.
[354] Per Cenni di Francesco cfr. anche A. PADOA RIZZO, *Cenni di Francesco di Ser Cenni*, in *Dizionario Biografico degli Italiani*, XXIII, Roma 1979, pp. 535-537

Descrizione

La pittura, frammentaria, occupa buona parte della parete ovest della campata nord del locale voltato prospiciente via San Gallo, parte del complesso dell'ex-convento di Santa Apollonia[355] **[FIGG. 153, 154-155]**. Raffigurava *Santa Apollonia*[356] inserita entro un elaborato impianto architettonico illusionistico, che prevedeva due strutture tridimensionali staccate dal tabernacolo centrale, destinate a contenere ciascuna quattro episodi della vita della santa **[FIG. 165]**. Ne sopravvivono sette ma erano in origine nove, compresa una a destra del secondo registro, fuori dalla griglia principale, incuneata tra la volta e un preesistente *San Cristoforo*, risparmiato nell'occasione **[FIGG. 157-163]**. Ciascuna scena è inquadrata da un arco a sesto leggermente acuto su colonnine tortili, ai lati del quale due loggette ad archi trilobati ampliano lo spazio scenico; ognuna ha una propria definizione prospettica, divergente rispetto al riquadro centrale, con un punto focale leggermente spostato a sinistra.

La lettura delle storie procede in orizzontale da sinistra a destra su ognuno dei quattro registi. In quello superiore sono rappresentati gli episodi con *L'Angelo manda Santa Apollonia a farsi battezzare da un eremita* [I] e con il *Battesimo di Santa Apollonia* [II], dispensato dallo stesso angelo alla presenza dell'eremita. Il secondo registro mostra una scena in cui Apollonia parla davanti a una piccola folla, probabilmente una variazione della *Disputa coi savi*[357] [III]; a destra c'è l'episodio in cui *Santa Apollonia distrugge l'idolo pagano* [IV] alla presenza del padre Tarso, re di Alessandria d'Egitto. A destra di questa scena si trova la *Visita dell'angelo a Santa Apollonia in carcere* [V], dove è stata rinchiusa dal re[358]. Dal punto di vista della narrazione questo episodio segue il martirio tramite l'estirpazione dei denti, che si trova invece nel terzo registro, a destra: l'angelo infatti, oltre a portarle conforto morale e il "pasto celeste", dovrebbe anche risanarla miracolosamente. La storia seguente a sinistra è perduta e così quella del registro inferiore. Nell'ultimo episodio, a destra nel registro inferiore, si riconosce, nonostante le lacune, l'*Ascesa al Cielo dell'animula di Santa Apollonia* [IX], avvolta in un alone dorato, scortata da alcuni angeli, sullo sfondo di un articolato panorama architettonico: la parte inferiore mancante doveva mostratre il momento della sua morte per decapitazione. I due episodi mancanti avranno presumibilmente previsto altri tormenti e tentativi di uccisione della santa: la flagellazione con verghe di ferro nel terzo registro, il rogo, che però non la brucia o la caduta dalla torre, durante la quale è però sorretta da angeli, nell'ultimo. Sotto ciascuna storia e alla base del tabernacolo si trovavano delle iscrizioni in caratteri onciali, oggi solo in parte conservate. Dello scomparto centrale si conserva solo la parte superiore del complesso tabernacolo, mentre la figura della santa è completamente perduta ad eccezione della sommità del capo e dei due angeli che le porgono la corona imperiale **[FIG. 164]**.

---

[355] Per la storia di questo oratorio e della sua decorazione affrescata cfr. *infra*: *Gli affreschi trecenteschi nel convento di Santa Apollonia a Firenze* (Sez. III: *Tre casi esemplari.* 2).

[356] AA.SS., *Febrvarii II*, Antverpiae 1668, pp. 277-28; KAFTAL, *Iconography*… cit., 1952, pp. 97-100.

[357] G. BACARELLI LOCORATOLO, *Sant'Apollonia: novità iconografiche e una leggenda inedita*, in "Paragone. Arte", XXXIII, 1982, 383-385, pp. 104-105, nota 1.

[358] BACARELLI LOCORATOLO, *ibidem*.

I livelli di intonaco indicano che lo zoccolo illusionistico che si intravede al di sotto di uno a finto marmo (probabilmente di poco più recente) è da considerarsi parte di questa decorazione. I pochi resti mostrano una colonnina tortile grigia, un vano con antine lignee semi-aperte (forse una "ruota" di clausura), quella che sembra una parasta e una nicchia centinata **[FIG. 166]**.
L'affresco di *Santa Apollonia* risulta decentrato verso destra rispetto all'asse della parete che lo ospita, delimitato ai lati dal *San Cristoforo* e dall'affresco di *Papa Urbano V* dello stesso Cenni[359].

Iscrizioni
Alla base dell'affresco : "[...]XXIIII QUEST E LA PASIONE DI SANTA APOLLONI[...]"
L'Angelo manda Sant'Apollonia a farsi battezzare da un eremita [I]: "[AG]NOLO AMAESTRA [A]POLONA […] / […] SANTO [...]ONNINO ROMITO […]".
Le altre iscrizioni risultano illeggibili.

VICENDE STORICO-CONSERVATIVE
La zona inferiore, in corrispondenza delle ultime due storie in basso a sinistra e della figura al centro è interessata da un'estesa lacuna, il cui andamento regolare sembra testimoniare l'apposizione di un altare in epoca difficilmente precisabile, che ha distrutto lo strato più superficiale dell'intonaco, corrispondente al nostro affresco. Il descialbo della parete ha infatti riportato a vista alcuni affreschi più antichi raffiguranti il *Martirio di Sant'Apollonia* e *Sant'Onofrio con Pafnuzio e un donatore*[360]. La parziale perdita dell'ultima scena conl'*Ascesa al Cielo dell'animula di Sant'Apollonia* [IX] è dovuta all'apertura di una porta. La superficie dipinta risulta abrasa, forse a causa delle operazioni di descialbo. Tuttavia nelle incorniciature architettoniche si intravedono esigui resti di falsa doratura e di bolo, che testimoniano il carattere prezioso della decorazione originaria: anche l'alone dorato dell'ultima scena finge col giallo una decorazione più pregiata. Alcune tracce di colore blu scuro sulle superfici piane delle "torri" laterali fa supporre una rifinitura originaria con campi di vari colori, come in altre fantasie architettoniche di Cenni e di altri contemporanei[361].
Verso la fine del XVI secolo un documento informa di alcuni lavori non meglio precisati al parlatorio, riferendosi probabilmente al nostro oratorio, che in due documenti del XVIII secolo risulta destinato a questa funzione (e definito privo di decorazioni). Non è possibile stabilire il momento del cambiamento di destinazione dell'ambiente ma non si può escludere che vada individuato proprio nel momento degli interventi cinquecenteschi, che forse comportarono anche lo scialbo degli

[359] BOSKOVITS, *La pittura.*… cit., p. 287.
[360] FERACI, *Precisazioni…* cit., p. 91. Lo studioso respinge la precedente attribuzione a Bonaccorso di Cino di Giuseppina Bacarelli e Miklós Boskovits (BACARELLI, *ibidem*) e li assegna, forse a torto, al pistoiese Giovanni Guidi, considerando comunque valida la datazione verso la metà degli anni quaranta del Trecento. Cfr. *Gli affreschi trecenteschi nel convento di Santa Apollonia a Firenze* (Sez. III: *Tre casi esemplari*, 2).
[361] Come ad esempio negli affreschi dell'Oratorio della Croce di Giorno di Volterra e in quelli della Cappella Castellani di Agnolo Gaddi in Santa Croce: cfr. BOSKOVITS, *La pittura*… cit., pp. 294, 297.

affreschi e l'apertura della grande porta sotto l'Annunciazione sulla parete ovest della campata meridionale[362]. Il descialbo delle pitture risale alla fine degli anni quaranta del secolo scorso, come testimoniano alcuni documenti conservati presso l'Archivio Storico della Soprintendenza fiorentina[363]. Nell'immediato secondo dopoguerra furono avviate le pratiche per il passaggio dei locali dell'ex-convento di Santa Apollonia dal Demanio Militare all'Università di Firenze e furono iniziati alcuni lavori di recupero e valorizzazione della struttura. Il 21 febbraio 1949 sono citati per la prima volta "importanti affreschi del XIV secolo" apparsi durante i lavori nelle sale a pianoterra; il 14 aprile dello stesso anno si precisa che gli affreschi sono stati rinvenuti sotto "vecchie imbiancature" e si pianifica un intervento di recupero delle opere e delle strutture architettoniche. Un articolo di Persio Nesti del 1957 parla dei restauri degli affreschi[364]. L'ambiente affrescato dove si trova la *Santa Apollonia* risulta diviso in due vani nelle piantine dell'epoca e ancora nel 1964[365]; la prima piantina che mostri un unico locale risale al 1982. Tutto il complesso di Santa Apollonia, divenuto di proprietà dell'Università di Firenze nel 1970, fu interessato negli anni sessanta e settanta da campagne di restauro che compresero, oltre ai locali conventuali, anche il Cenacolo di Andrea del Castagno, la chiesa cinquecentesca e il chiostro. In questa occasione (1963-1964) venne anche staccata la lunetta esterna dell'antica porta di accesso da via San Gallo, ora conservata nel Museo di Santa Apollonia[366]. All'inizio del 1983 risale la richiesta avanzata dal soprintendente Angelo Calvani all'Opificio delle Pietre Dure per il prelievo di campioni di colore e malta degli affreschi del pianoterra, in vista dei restauri previsti per l'estate di quell'anno. Il 13 maggio 1988 un documento redatto dal soprintendente Paolo Mazzoni parla delle sale affrescate del pianterreno definendole "recentemente restaurate".

È probabile che durante questi ultimi restauri sia andato perduto un particolare della data frammentaria contenuta nell'iscrizione ai piedi dell'affresco che oggi mostra le cifre "[…]XXIIII", ma che in una fotografia dell'inizio degli anni ottanta[367] risulta composta anche da un'altra X ora scomparsa[368]: la data "[…]XXXIIII" potrebbe

---

[362] I documenti che consentono l'identificazione dell'ambiente affrescato con l'antico parlatorio sono una ricevuta di pagamento del 1737 e un inventario del 1787: ASF, *Corporazioni religiose soppresse dal Governo Francesce*, 82, *Sant'Apollonia*, 194, *Libri di ricevute, 1697-1745*, c. 57r; ASF, *Corporazioni religiose soppresse dal Governo Francese*, 82, *Sant'Apollonia*, 108, *Inventario delle masserizie, mobili, biancherie (…), 20 luglio 1787*. Per le possibili manomissioni di fine Cinquecento: ASF, *Corporazioni religiose soppresse dal Governo Francesce*, 82, *Sant'Apollonia*, 84, *Debitori-creditori, 1584-1594*, c. 103 (BACARELLI, *Il convento*… cit., pp. 332-333, docc. 86, 124, 145). Per ulteriori informazioni al riguardo cfr. *infra*: *Gli affreschi trecenteschi nel convento di Santa Apollonia a Firenze* (Sez. III: *Tre casi esemplari*, 2).

[363] SBAPSAE FI PT PO, Archivio Storico, *Convento di Santa Apollonia*, posizione A 527, faldone 1.

[364] P. NESTI, *Il restauro di Sant'Apollonia monumento di eccezionale bellezza*, in "La Nazione", 13 maggio 1957, p. 8. È probabile che si intendesse parlare solo del descialbo delle pareti e non di un vero e proprio restauro, che risale probabilmente solo agli anni ottanta.

[365] Il locale affrescato viene indicato nelle piantine coi numeri 75 e 77.

[366] R. C. PROTO PISANI, *Il cenacolo di Santa Apollonia. Il primo cenacolo rinascimentale di Firenze*, Livorno 2002, p. 16.

[367] SBAPSAE FI PT PO, Archivio Fotografico: n. 119686.

[368] Già Giuseppina Bacarelli faceva menzione di questa terza X nella sua tesi di laurea *Il convento di Santa Apollonia a Firenze dalla fondazione a tutto il Quattrocento*, relatore prof. Mina Gregori, a.a 1977/1978, discussa presso l'Università degli Studi di Firenze, ma la riteneva erroneamente pertinente agli affreschi precedenti, datandoli così al 1344 (anche BACARELLI LOCORATOLO, *Sant'Apollonia*… cit., p. 105, nota 1).

corrispondere, integrata, al 1384 (mccclXXXIIII) o al 1394 (mccclxXXXIIII)[369] **[FIGG. 167-168]**.

VICENDE CRITICHE

I Paatz quasi certamente non si riferiscono ad un'opera di questo oratorio, molto probabilmente non ancora descialbato nel 1940, quando citano una figura femminile che essi individuano come Santa Apollonia, attribuendola a Rossello di Jacopo Franchi[370], bensì ad una lunetta con la santa che benedice una suora con velo nero in un altro locale del complesso[371].

L'affresco di Sant'Apollonia è fugacenete citato da Persio Nesti nel 1951[372], ma si deve a Miklós Boskovits (1975) il corretto inserimento dell'opera nel catalogo di Cenni di Francesco verso il 1390-1395[373], anche sulla scorta della precedente attribuzione della *Trinità* a questo artista da parte di Offner[374]. Questo studioso tuttavia identifica erroneamente la protagonista con Santa Caterina d'Alessandria.

La giusta interpretazione del soggetto raffigurato nell'affresco si deve a Giuseppina Bacarelli, che conferma l'attribuzione a Cenni di Francesco e propone in particolare dei raffronti con tre manoscritti fiorentini conservati presso la Biblioteca Nazionale di Firenze che riportano una versione della leggenda di Sant'Apollonia arricchita con alcuni episodi inediti che ricorrono anche nell'affresco, come la *Disputa coi savi* e la *Visita dell'Angelo in carcere*[375].

COMMENTO CRITICO

L'affresco di *Santa Apollonia* fa parte di un più ampio intervento condotto da Cenni di Francesco sulle pareti dello stesso ambiente a seguito di una ristrutturazione finalizzata alla creazione delle volte di copertura e forse ad un ampliamento verso sud con l'aggiunta di un altro vano corrispondente alla campata meridionale[376].

---

[369] Nell'ultimo caso si deve ammettere ovviamente che sia stato usato un sistema di numerazione "volgare" per cui il numero 90 è reso LXXXX invece che col canonico XC, proprio come nella parte finale è scritto 4 con IIII al posto di IV.

[370] PAATZ, *Die Kirchen*… cit. (I, 1940), p. 215.

[371] SSPSAE e per il Polo Museale della Città di Firenze, Ufficio catalogo, *Scheda OA*, n. 00115535.

[372] Nesti parla di una "*Maestà* di tipo senese", soggetto assente negli affreschi del locale ma il giornalista ha probabilmente frainteso con l'imponente raffigurazione agiografica, già all'epoca frammentaria; Nesti parla poi in effetti di una *Santa* che propone con dubbio di identificare con Apollonia (P. NESTI, *Capolavori pittorici e architettonici nell'ex-convento di Santa Apollonia a Firenze*, in "La Nazione Italiana", 6 novembre 1951), ma riferendosi forse alla *Santa Maria Maddalena* della parete est, di cui Mario Salmi nel 1956 pubblica una riproduzione senza tuttavia proporne l'identificazione e attribuendola all'attività pittorica di Lorenzo Ghiberti (M. SALMI, *Lorenzo Ghiberti e la pittura*, in *Scritti di storia dell'arte in onore di Lionello Venturi*, Roma 1956, p. 228, fig. 6). L'anno successivo Nesti ritorna a parlare degli affreschi, ma senza citare direttamente la *Sant'Apollonia* (NESTI, *Il restauro*… cit).

[373] BOSKOVITS, *La pittura*… cit., p. 287.

[374] OFFNER, *Corpus*… cit. (III, VI, 1956), p. 146; IDEM, *Corpus*… cit. (III, VII, 1957), p. 18 nota 2.

[375] BACARELLI LOCORATOLO, *Sant'Apollonia*… cit., p. 106, nota 4. La stessa studiosa ha redatto la *Scheda OA* 00115526A relativa all'affresco. I manoscritti da lei consultati sono: Firenze, Biblioteca Nazionale Centrale, Magl. II, II, 71, *Leggendario di Pietro di Ser Niccholò di Ser Fridiano in Chastello fiorentino*, 1461, cc. 70-76; Magl. II, IV, 105, *Leggendario delle Sante Vergini e Martiri*, 14/11/1473-13/5/1474, cc. 45-53; Conventi Soppressi, SS. Annunziata, scaffale F, III, n. 1551, *Leggendario di Santi*, sec. XV, cc. 77-85.

[376] I documenti del fondo di Santa Apollonia non accennano ad un simile intervento, che però è ipotizzabile in base ad alcuni elementi oggettivi: le volte furono create certamente dopo la prima campagna decorativa, poiché il pilone d'imposta nord-ovest occulta gran parte della figura di santo

La struttura architettonica del tabernacolo è stata progettata in modo da adattarsi allo spazio esistente e a questo scopo sono state accettate alcune piccole asimmetrie: il riquadro centrale mostra un piccolo segno di adattamento in alto, con la riduzione di pochi centimetri del pinnacolo all'estrema destra, ma risulta completo in ogni suo elemento. Cenni adotta invece per le due strutture laterali un artificio prospettico derivato dagli affreschi di Taddeo Gaddi nella cappella Baroncelli in Santa Croce, fingendone la prosecuzione oltre il limite della volta allo scopo di creare l'illusione della terza dimensione oltre il limite della parete. Anche la particolare decorazione dello zoccolo pertinente alla redazione dell'affresco di *Sant'Apollonia* richiama i vani illusionistici realizzati da Taddeo Gaddi nella stessa cappella e in generale tutto l'affresco sembra rifarsi alle ardite fantasie architettoniche del maestro[377], la cui lezione sembra essere stata assimilata da Cenni e sviluppata in quest'opera singolare con un forte gusto della sperimentazione.

Le non perfette condizioni dell'affresco di *Santa Apollonia* rendono poco agevole la lettura dei dati stilistici, ma gli elementi superstiti, insieme alla propensione per la creazione dei fondi architettonici e alle punzonature delle aureole più grandi consentono comunque di rilevarne l'affinità col meglio conservato *San Lorenzo* sulla parete est del locale, pure attribuito a Cenni di Francesco (*Scheda 13*). Le figure delle scene di *Santa Apollonia*, minute e rese con un tratto a volte compendiario (forse accentuato dal cattivo stato di conservazione) possono essere confrontate anche con quelle di uno scomparto di predella di Cenni con il *Martirio di Santo Stefano*, conservato il Fine Art Club di Little Rock in Arkansas, assegnato dal Boskovits alla prima metà degli anni settanta del XIV secolo: in particolare i corpi esili e i movimenti del gruppo di sgherri a sinistra sono vicini alla folla impaurita della scena della *Cacciata dell'idolo* nell'affresco di *Santa Apollonia* [IV] **[FIG. 169]**. Un altro confronto all'interno del *corpus* di Cenni è possibile, sia per la forma del corpo che per la somiglianza del profilo del volto, tra l'angelo che battezza la santa nella scena del *Battesimo di Sant'Apollonia* [II] e quello che visita San Girolamo penitente nel deserto nella predella della tavola con *San Girolamo nello studio* già recante la data 1411, ora conservata nel Museo Diocesano di San Miniato al Tedesco ma proviene dalla chiesa cittadina di San Domenico[378] **[FIG. 170]**.

La complessità architettonica del tabernacolo della santa non è insolita nell'arte di Cenni: ne sono un esempio quello del *Santo Papa* nella chiesa di San Barnaba a Firenze **[FIG. 171]** e quelli in San Lorenzo al Ponte a San Gimignano[379] oltre a quello del *Santo Apostolo* nello stesso oratorio di Santa Apollonia **[cfr. FIG. 645]**. Si

---

vescovo pertinente alla campagna decorativa del quinto decennio; i resti di questo primo intervento decorativo si limitano peraltro alla sola campata settentrionale, lasciando supporre, anche in base alla disposizione delle strutture architettoniche (ad esempio rispetto al varco d'accesso e alla via pubblica), che il nucleo originario dell'oratorio della prima metà del '300 fosse il vano quadrangolare che oggi costituisce appunto la campata nord. Cfr. *Gli affreschi trecenteschi nel convento di Santa Apollonia a Firenze* (Sez. III: *Tre casi esemplari*, 2).

[377] Cenni sembra derivare da Taddeo, in particolare dalla scena dell'*Annuncio ai pastori*, anche il dettaglio dell'alone dorato contro un cielo notturno dell'*Ascesa al Cielo dell'animula di Sant'Apollonia* [IX]. L'ammirazione per le opere di Taddeo Gaddi da parte dei pittori fiorentini a cavallo tra Tre e Quattrocento è ben sottolineata in J. TRIPPS, *Opere perdute di Taddeo Gaddi e la pittura in Toscana all'inizio del '400*, in "Arte Cristiana", XCIV, 2006, 835, pp. 241-251.

[378] Per entrambe le tavole BOSKOVITS, *La pittura*… cit., p. 289.

[379] BOSKOVITS, *La pittura*… cit., pp. 286, 293; le due opere sono rispettivamente assegnate agli anni 1385-1390 e 1410-1415.

incontrano simili strutture in altre opere soprattutto degli ultimi decenni del Trecento, come quello che incornicia la scena del martirio della stessa santa nella Cappella Castellani (Firenze, Santa Croce), o negli affreschi di Francesco di Michele, alias Maestro di San Martino a Mensola, in San Bartolomeo in via Cava a Prato[380], o quello dell'affresco con *San Marco* attribuito a Pietro Nelli, riferibile ai primi anni ottanta del Trecento (*Scheda 10*) **[cfr. FIGG. 137, 256]**.

Fotografie
SSPSAE e per il Polo Museale della Città di Firenze, Gabinetto Fotografico: 23057-23061, 283574, 283617, 283580, 283587, 283594, 283593.
SBAPSAE FI PT PO, Archivio Fotografico: 119686.

Bibliografia
NESTI 1957; BOSKOVITS 1975, p. 287, fig. 316; BACARELLI LOCORATOLO 1982.

[380] L. BELLOSI, *I tempi di Francesco Datini*, in L. BELLOSI, A. ANGELINI, G. RAGIONIERI, *Le arti figurative*, in *Prato. Storia di una città. I. Ascesa e declino di un centro medievale (dal Mille al 1494)*, a cura di G. Cherubini, Prato 1991, pp. 919-925.

Scheda 13

Cenni di Francesco
San Lorenzo
1394 (?)

Firenze, ex-convento di Santa Apollonia, oratorio
affresco
cm 230 x 70

Descrizione

La figura stante di *San Lorenzo*[381], titolare della parrocchia di cui faceva parte il monastero di Santa Apollonia, è inserita entro un tabernacolo che simula una nicchia aperta nella parete **[FIGG. 172-173]**. Il santo, in abiti diaconali e con la tonsura, reca in mano un libro e la palma del martirio. Sul lato destro, in basso, sono disposte due storie della sua vita che raggiungono circa metà dell'altezza della "nicchia" del santo, mentre il restante spazio in alto è occupato da un angolo della grande lunetta con *San Nicola e le tre fanciulle*, che a sua volta sormonta pure la porta su via San Gallo.
La prima scena raffigura, sullo sfondo di un'articolata architettura, il momento in cui *San Lorenzo mostra all'imperatore Decio i poveri, tesoro della Chiesa* [I], un espediente usato dal diacono per ovviare all'imposizione di Decio di consegnargli il denaro affidatogli da papa Sisto II[382]. La seconda scena mostra il *Martirio di San Lorenzo* [II], col santo tradizionalmente steso sulla graticola, mentre dall'alto Decio assiste alla scena da una finestra del suo palazzo **[FIGG. 174-175]**. Le due scene sono inserite in riquadri dal profilo mistilineo e sono separate da cornici dipinte modanate e dentellate. Sul lato destro di ciascun riquadro lo spazio rimanente è stato colmato con un fregio vegetale. La nicchia di San Lorenzo è priva di inganni pseudo-prospettici (caratteristici invece dell'affresco con *Sant'Apollonia* della parete di fronte: *Scheda 12*) e di elementi ormanetali, ad eccezione della decorazione "cosmatesca" sopra la trilobatura della nicchia, arricchita da girali.

VICENDE STORICO-CONSERVATIVE

Le condizioni di conservazione dell'affresco sono piuttosto buone e in generale tutta la parete est su cui si trova il *San Lorenzo* risulta meglio conservata rispetto a quella ovest con *Sant'Apollonia*, benché anche questa zona, come il resto del locale, sia stata interessata dallo scialbo nel XVI secolo e dal descialbo novecentesco[383]. La "nicchia" che contiene il *San Lorenzo* è delimitata con precisione a sinistra dal pilone

[381] AA.SS., *Augustis II*, Antwerpiae 1735, pp. 492-493; JACOPO DA VARAGINE, *Legenda Aurea*… cit., II, pp. 754-773; KAFTAL, *Iconography*… cit., pp. 613-624.
[382] Il soggetto della prima scena del *San Lorenzo* di Santa Apollonia è piuttosto raro ma significativamente ricorre con la stessa impostazione in un altro ciclo legato all'ambito di Cenni, realizzato forse da un collaboratore su disegni del maestro verso il 1410-1415 nella chiesa di San Lorenzo a Campi Bisenzio presso Firenze (TRONCONI, *Pittura a Campi*… cit., pp. 18-24).
[383] Per le vicende storiche del locale affrescato cfr. *Scheda 12* e *Gli affreschi trecenteschi nel convento di Santa Apollonia a Firenze* (Sez. III: *Tre casi esemplari*, 2).

nord-est che non taglia la composizione e, benché l'imposta della volta tagli una piccola porzione della decorazione a finto mosaico, l'affresco non sembra essere stato realizzato in un momento precedente la posa dei piloni e la creazione delle volte.
Le cadute di colore riguardano solo le parti più propriamente decorative, che furono realizzate presumibilmente con procedure a secco: i "mosaici" sopra la nicchia e le aureole del santo nelle tre sezioni e gli sfondi, che ora risultano di un blu molto scuro con riflessi rossastri del morellone di base ma che in origine dovevano essere di un azzurro più brillante. Della decorazione esterna dell'arco acuto della nicchia restano solo lievi tracce. L'ampia porzione priva di decorazione ai piedi della figura principale di *San Lorenzo* suggerisce che in quel punto possa essere andato perduto qualche elemento, ad esempio un'alta graticola, come nella figura del santo dipinta da Agnolo Gaddi nella Cappella Castellani in Santa Croce **[FIG. 180]**.
Il descialbo è anteriore al 1951, data della prima menzione dell'opera[384].

VICENDE CRITICHE
Genericamente riferito alla "scuola orcagnesca" da Persio Nesti[385], l'affresco con *San Lorenzo* è stato attribuito a Cenni di Francesco da Miklós Boskovits che ne ha indicato l'esecuzione nella prima metà degli anni novanta del XIV secolo[386]. Questa opinione è ribadita da Giuseppina Bacarelli nella sua tesi di laurea e nella scheda ministeriale[387].

COMMENTO CRITICO
L'edicola che accoglie il santo è posta in *pendant* con la finestra trilobata che limita a destra l'estensione del lunettone con *San Nicola e le tre fanciulle* e la tipologia dell'affresco agiografico sembra essere stata scelta in virtù delle sue caratteristiche modulari che potevano meglio adattarsi all'irregolarità dello spazio residuo.
La figura del *San Lorenzo* ha un profilo dilatato ma risulta priva di un reale rilievo volumetrico, impressione dovuta anche al panneggio piuttosto appiattito e condotto con linee taglienti. Il volto malinconico del santo è reso con un chiaroscuro fumoso e mostra caratteristiche fisiognomiche ed espressive simili a quello della Vergine nell'*Annunciazione* pure di Cenni di Francesco nello stesso oratorio[388] **[FIG. 176-177, cfr. FIG. 31]**; questo a sua volta, per il suo profilo rotondeggiante e la linea allungata degli occhi, può essere confrontato con quello dell'Angelo della tavola con l'*Annunciazione* di Cenni di Francesco conservata nella collezione Acton di Firenze, che Boskovits assegna all'ultimo decennio del Trecento[389] **[FIGG. 178-179]**. Caratteristiche analoghe si riscontrano nei volti delle Sante Margherita e Caterina della tavola dello *Sposalizio mistico di Santa Caterina* nella chiesa di San Lorenzo a Vicchio di Rimaggio[390]. Si tratta di figure ancora riferibili al XIV secolo, quando la produzione di Cenni non ha ancora assunto i caratteri più standardizzati tipici del

[384] NESTI, *Capolavori*… cit. IDEM, *Il restauro*… cit.
[385] NESTI, *ibidem*.
[386] BOSKOVITS, *La pittura*… cit., p. 287.
[387] BACARELLI, *Il convento*… cit., pp. 129-130; SSPSAE e pre il Polo Museale della Città di Firenze, Ufficio Catalogo, *Scheda OA*, n. 00115506A, redattore G. Bacarelli 1977.
[388] BOSKOVITS, *ibidem.*
[389] BOSKOVITS, *Ein Vorläufer*… cit., p. 288; IDEM, *La pittura*… cit., p. 288.
[390] BOSKOVITS, *La pittura*… cit., p. 293.

secolo successivo, già intuibili nelle figure del trittico di San Giusto a Montalbino presso Montespertoli del 1400 **[FIG. 181]**. Da questo momento la tornitura dei volumi dei volti si assesta nella creazione di un ovale pieno con netti tratti di chiaroscuro e occhi tondi e ammiccanti, con le accentuazioni delle ombre agli angoli, un tratto distintivo delle opere di Cenni. L'accentuata verticalità dei due affreschi di *San Lorenzo* e in particolare di *Sant'Apollonia* (*Scheda 12*) dimostra un gusto goticheggiante che nello sviluppo stilistico di Cenni rimanda agli anni ottanta del Trecento, come dimostra l'affresco datato 1383 con *Annuncio ai pastori e Adorazione dei Magi* nella chiesa di San Donato in Polverosa a Firenze[391], pertinente alle monache cistercensi[392], due delle quali compaiono infatti in basso **[FIG 182]**. Richiamano quest'opera anche il panneggio della veste di *San Lorenzo*, reso con pieghe verticali poco profonde e il mantello dalle pieghe sottili e taglienti, ma la maggiore morbidezza espressiva e di modellato del santo rispetto alle figure di San Donato e la maggiore drammaticità e dinamicità delle scene laterali di *Sant'Apollonia* in confronto ad esempio ad alcuni scomparti di una predella smembrata anch'essi riferibili agli anni ottanta (tra cui il *San Francesco riceve le stimmate* in collezione Alana di Newark, USA, e il *Martirio di San Lorenzo* del Museo Stibbert a Firenze **[FIG. 183-184]**)[393] suggeriscono una datazione un po' più tarda.

Per precisare la cronologia del *San Lorenzo* è di importante il riferimento a quella di uno dei principali modelli di Cenni per gli affreschi di Santa Apollonia: la Cappella Castellani in Santa Croce con gli affreschi di Agnolo Gaddi, la cui realizzazione verso la metà degli anni ottanta del XIV secolo a seguito di un lascito testamentario del 1383[394], può essere considerata come *terminus post quem* per il ciclo che qui interessa. Si veda soprattutto il confronto fra le due scene analoghe di *San Nicola e le tre fanciulle* nei due cicli **[FIGG. 185-186]**: oltre ad usare un'impaginazione molto simile, Cenni propone una citazione puntuale delle acconciature delle tre ragazze.

Per il *San Lorenzo* una datazione all'ultimo decennio del Trecento, in accordo con quanto già proposto da Boskovits, sembra dunque la più appropriata. La data frammentaria "…[X]XXIIII" ai piedi dell'affresco di *Sant'Apollonia* potrà dunque essere interpretata come 1394 (mccclx[X]XXIIII), considerando questa data genericamente riferibile a tutto il ciclo[395].

Fotografie

SSPSAE e per il Polo Museale della Città di Firenze, Gabinetto Fotografico: 23042, 23045, 23046, 23044, 283566, 283578, 283582, 283567.

Bibliografia

NESTI 1951; NESTI 1957; BOSKOVITS 1975, p. 287.

---

[391] BOSKOVITS, *La pittura*… cit., p. 287.

[392] RICHA, *Notizie istoriche*… cit., I, pp. 302 e segg.; A. BENVENUTI PAPI, *"In castro poenitentiae". Santità e società femminile nell'Italia medievale*, (Italia Sacra, 45), Roma 1990, p. 625 nota 115.

[393] S. CHIODO, in *The Alana Collection*… cit., pp. 57-61.

[394] U. PROCACCI, *Gherardo Starnina*, in "Rivista d'Arte", XVI, 1935, pp. 338 e segg.; BOSKOVITS, *La pittura*… cit., p. 297.

[395] Il 1384 sembra d'altra parte una data troppo prossima al possibile inizio dei lavori in Santa Croce.

Scheda 14

Pittore fiorentino
Sant'Antonio Abate
fine del XIV-inizio del secolo

Scandicci (Firenze), Santa Maria a Soffiano, controfacciata
Affresco

Descrizione
Sul lato sinistro della controfacciata della chiesa di Santa Maria a Soffiano[396] si conserva un affresco agiografico con *Sant'Antonio Abate*[397], integro benché molto abraso **[FIG. 187]**. Nel riquadro centrale la figura stante del santo, vestito nei consueti abiti neri e marroni di monaco eremita e con la lunga barba bianca e il bastone nella destra, campeggia sullo sfondo di un drappo sorretto in alto da due angeli. Ai lati si sono conservate (in condizioni più o meno leggibili) sei storie e due scene di dedica, disposte in quattro riquadri su ciascun lato, da leggersi in orizzontale, da sinistra a destra, sui diversi registri **[FIGG. 188-194, 196]**. La prima scena è illeggibile ma la traccia di una figura con le gambe avvolte da bende permette di identificarla con l'*Elemosina di Sant'Antonio* [I]; la seconda mostra il celebre episodio di *Sant'Antonio battuto dai diavoli* [II], col santo ancora praticamente imberbe, in accordo con la collocazione di questo momento nella fase iniziale della sua esperienza eremitica; la terza è completamente perduta, mentre la quarta mostra un Sant'Antonio barbuto e dunque più anziano steso a terra davanti ad una figura femminile cornuta nell'episodio identificabile come la *Tentazione della lussuria* [IV]; nella quinta scena, sullo sfondo di una chiesa a tre navate, Sant'Antonio ancora a terra si ritrae da un fiotto infocato proveniente da un'altra figura femminile quasi del tutto perduta a sinistra: si tratta forse di un’insolita rappresentazione dell'episodio di *Sant'Antonio aggredito col fuoco da un diavolo travestito da regina* [V]; la sesta scena mostra infine *Sant'Antonio con tre cinghiali* [VI], sempre sullo sfondo della chiesa della storia precedente; il settimo e l'ottavo riquadro non contengono scene narrative ma mostrano rispettivamente un cinghiale (attributo tradizionale di Sant'Antonio Abate, in alternativa al maiale) [VII] e un monaco orante con due vacche [VIII]. I riquadri sono incorniciati e separati da semplici fasce di colore arancio, rosso e bianco, mentre sul lato destro si conserva una traccia della cornice perimetrale con semplici decori geometrici. In alto invece la composizione doveva essere conclusa con una fascia decorativa a motivi fogliacei, testimoniata dal lacerto in alto a destra.

VICENDE STORICO-CONSERVATIVE
L’affresco è in cattivo stato di conservazione. Sono perdute le prime due scene a

[396] Per l'inquadramento storico della chiesa cfr. *Scheda 2*.
[397] Per le fonti bibliografiche relative a Sant'Antonio Abate cfr. *Scheda 4*.

sinistra, mentre la superficie pittorica superstite è abrasa e consunta. Il colore rosso scuro che caratterizza lo sfondo delle scene laterali e del riquadro centrale testimonia la caduta dell'originaria colorazione azzurra. In basso si nota la perdita della metà inferiore dell'ultimo registro, mentre in alto la fascia a decori vegetali è quasi completamente scomparsa e i contorni dell'affresco risultano irregolari. Altri danni sono dovuti alle infiltrazioni d'acqua e alla posizione dell'affresco sulla parete rivolta ad ovest, esposta a forti sollecitazioni climatiche soprattutto a causa della lunga esposizione diretta al sole per buona parte della giornata, che hanno comportato l'affioramento delle stilature della malta tra i filari di mattoni su gran parte della superficie affrescata. Un'altra causa di degrado fu certamente lo scialbo che dovette interessare questo e gli altri affreschi della chiesa forse fin dal XVII secolo, rimosso probabilmente nella prima metà del Novecento. In una fotografia conservata presso l'Archivio Fotografico della Soprintendenza fiorentina (1967) la parte inferiore dell'affresco risulta già visibile, mentre la zona superiore appare nascosta dal ballatoio dell'organo, che fu rimosso l'anno successivo e alla cui apposizione si deve l'ampia lacuna che attraversa orizzontalmente l'affresco all'altezza del secondo registro di scene. La composizione in origine doveva inserirsi perfettamente tra l'angolo sinistro della controfacciata e lo stipite del portale d'accesso, ma l'ampliamento del varco nel 1672 ha comportato la perdita di circa metà dell'ampiezza dei riquadri del lato sinistro.

VICENDE CRITICHE

Cecilia Frosinini menziona le *Storie di Sant'Antonio Abate* in controfacciata ritenendo la pittura pertinente alla stessa campagna decorativa degli affreschi con *Storie di San Giovanni Battista* e dei *Santi Lorenzo e Pietro in Purgatorio* e come questi secondo lei assegnabili a Bonaiuto di Giovanni, allievo di Mariotto di Nardo e collaboratore di Bicci di Lorenzo e realizzate verso il terzo decennio del XV secolo[398].

COMMENTO CRITICO

L'avanzato grado di consunzione della superficie pittorica rende difficile una approfondita analisi dello stile figurativo, che deve necessariamente concentrarsi sugli elementi compositivi. Il pittore fa riferimento a schemi ormai collaudati dalla tradizione e sembra preoccuparsi soprattutto di dare chiara evidenza didascalica al racconto, poco curando la ricerca di profondità dello spazio o la raffigurazione articolata della scena. Il protagonista, il cui volto anziano presenta tratti drammaticamente marcati **[FIG. 195]**, è raffigurato in primo piano in dimensioni maggiori e non proporzionate agli altri elementi della composizione. Si tratta di un'opera forse già quattrocentesca di un pittore attardato su schemi diffusi nel secolo precedente[399].

[398] FROSININI, *Note sulle emergenze*... cit., p. 284.

[399] La soluzione dei due angeli che reggono la cortina ha origine con Agnolo Gaddi ed è molto diffusa tra la fine del Trecento e i primi decenni del Quattrocento. Il *Sant'Antonio Abate* sembra dunque coevo o di poco precedente rispetto agli affreschi primo-quattrocenteschi col *Purgatorio* e le *Storie di San Giovanni Battista* (cfr. *Scheda 2*), che Cecilia Frosinini riteneva di poter attribuire ad un'unica campagna decorativa (FROSININI, *ibidem*).

La selezione degli episodi delle storie laterali non prevede la consueta presenza di momenti tratti dalla vicenda di San Paolo Eremita, diversificandosi dagli altri affreschi dedicati al santo. Le prime scene dell'affresco di Santa Maria a Soffiano con la probabile *Elemosina ai poveri* e *Sant'Antonio battuto dai diavoli* rimandano alla Vita atanasiana (e cavalchiana) di Antonio, la quale potrebbe giustificare anche la presenza della *Tentazione della lussuria* nella quarta scena[400], tuttavia la storia successiva, che sembra una diretta continuazione di quella precedente per la presenza di una figura (purtroppo mutila) assimilabile alla donna tentatrice, suggerisce una riflessione su un passo della cosiddetta *Tentatio Sancti Antonii*, un testo tradotto dall'arabo nel 1341 dallo spagnolo Alfonso Buenhombre che propone alcuni episodi leggendari relativi al santo[401]. Qui più che altrove è sviluppato il tema della tentazione della lussuria secondo l'articolata vicenda che vede il diavolo nelle vesti di una regina al bagno presso il romitorio di Antonio. Dopo aver condotto l'eremita al suo palazzo e averlo più volte tentato, all'ennesimo rifiuto di Antonio che si appella all'intervento di Cristo, la regina si rivela nella sua essenza demoniaca e si trasforma in una montagna infuocata che Antonio solo con grande fatica riesce a domare. Nella scena dell'affresco di Soffiano lingue di fuoco investono lo spaventato Antonio, provenienti apparentemente dalla figura femminile che, con sguardo maligno, incombe sul santo. Si tratterebbe dunque di una interessante testimonianza della diffusione di leggende "alternative" relative a Sant'Antonio anche in ambiti provinciali[402].

Come osservato da Laura Fenelli però, il fuoco allude anche al ruolo attribuito al santo nella cura della malattia detta "ignis sacer" o "fuoco di Sant'Antonio", di cui si faceva carico, storicamente, l'Ordine di Sant'Antonio[403] L'importanza assunta in questa scena dall'elemento del fuoco potrebbe indicare non tanto un legame (non documentato) tra la chiesa di Soffiano e questo Ordine, che aveva anche a Firenze una sua precettoria presso l'antica porta a Faenza[404], quanto piuttosto testimoniare la diffusione in contesti diversi degli elementi più cari agli Antoniani, alla cui realtà comunitaria potrebbe rimandare anche la presenza della chiesa nelle scene del terzo registo. Attributi del santo sono anche i tre cinghiali (benché solitamente si tratti di un maiale), che potrebbero ugualmente rimandare agli Antoniani, che allevavano suini per trarne sostentamento e medicamenti per i malati e ne fecero uno degli

[400] FENELLI, *Dall'eremo*... cit., p. 34.

[401] F. HALKIN, *La légende de saint Antoine tradui de l'arabe par Alphonse Bonhome o. p.*, in "Analecta Bollandiana", LX, 1942, p. 161. L. FENELLI, *Sant'Antonio abate. Parole, reliquie, immagini*, tesi di dottorato in Storia medievale, Università degli Studi di Bologna, a.a. 2006-2007, p. 46.

[402] La Fenelli (*Dall'eremo*... cit., p. 157) nota l'importanza dell'inserimento di elementi fantasiosi, violenti e satirici per solleticare l'attenzione del pubblico e suggerisce un possibile legame con le sacre rappresentazioni della vita di Sant'Antonio, per cui cfr. A. D'ANCONA, *Rappresentazioni di Sant'Antonio*, in IDEM, *Sacre rappresentazioni dei secc. XIV-XV-XVI*, vol. II, Firenze 1872, pp. 33-70.

[403] Per il legame di Sant'Antonio con l'Ordine che porta il suo nome e per l'importanza in questo senso degli attributi del fuoco e del maiale si veda FENELLI, *Il tau*... cit.

[404] M. VILLANI, *Cronica. Con la continuazione di Filippo Villani*, ed. a cura di G. Porta, Parma 1995, vol. II, libro IX, cap. CX, pp. 275-276. Il monastero costruito per volontà del pistoiese Giovanni Guidotti, responsabile provinciale dell'Ordine, da cui dipendeva anche, ad esempio il gruppo antoniano di Pistoia che faceva capo all'oratorio del Tau: cfr. F. GURRIERI, *La chiesa di Sant'Antonio Abate o del Tau a Pistoia*, in "Bullettino storico pistoiese", serie III, vol. V, 1970, 2, pp. 3-20.

attributi principali del santo. D'altra parte, dato il contesto affatto rurale che nel Trecento doveva caratterizzare la zona di Soffiano, i maiali potrebbero più propriamente alludere allo sviluppo della figura del santo come protettore delle campagne e degli animali, in atto almeno dalla metà del XIV secolo[405], esplicitamente espressa poi nell'ultimo riquadro dell'affresco con le due vacche alle spalle di un monaco inginocchiato a rivolgere preghiere a Sant'Antonio, che trova un parallelo nelle due immagini di contadini con greggi di vacche e prodotti della terra nella parte inferiore dell'affresco con Sant'Antonio in Sant'Agostino a Montalcino[406] **[FIGG. 375, 385-386]**.

Fotografie
SBAPSAE FI PT PO, Archivio Fotografico: 38020, 43875.

Bibliografia
FROSININI 1989, p. 284.

[405] Laura Fenelli propone una ricostruzione della trasformazione di Antonio da santo eremita e guaritore a protettore degli animali: nelle versioni popolari della sua leggenda il santo viene trasfigurato in un vecchio burlone astuto, che riesce a superare gli ostacoli postigli dal demonio con le sue abilità pratiche e la sua prontezza di spirito, senza bisogno dell'intervento divino, un po' come i contadini che ogni giorno devono affrontare e superare le difficoltà del rapporto diretto con la natura; probabilmente questo passaggio è frutto anche di contaminazioni con sopravviventi elementi pagani, col collegamento di Sant'Antonio coi riti stagionali. L'attestazione di Sant'Antonio quale protettore degli animali è attestata già verso la metà del XIV secolo nella novella di Frate Cipolla nel *Decameron* di Giovanni Boccaccio, ma probabilmente rimanda almeno al XIII secolo (FENELLI, *Dall'eremo*... cit., p. 169).

[406] D. NORMAN, *Saint Anthony Abbot in Sant'Agostino, Montalcino: an Augustinian Image in the Sienese* contado, in *Art and the Augustinian Order in the Early Renaissance Itlay*, a cura di L. Bourdua, A. Dunlop, Ashgate 2007, pp. 143-161. Un'altra attestazione iconografica del legame di Sant'Antonio con gli animali è fornita dal un particolare degli affreschi di Cristoforo di Bindoccio e Meo di Pietro (1370 circa) nell'attuale Cappella del Manto in Santa Maria della Scala a Siena.

Scheda 15

Bicci di Lorenzo

Bicci di Lorenzo (1373-1452) si formò nella bottega del padre Lorenzo di Bicci (con cui lo confuse Vasari)[407]*, affiancandolo nell'esecuzione delle opere a cavallo tra Tre e Quattrocento, come il tabernacolo del Madonnone o il trittico della Collegiata di Sant'Andrea a Empoli. Forse già nel 1404, quando risulta iscritto all'Arte dei Medici e Speziali, Bicci divenne titolare della bottega*[408]*. Le opere più inoltrate nel primo decennio dimostrano infatti una maggiore autonomia, fino alla piena manifestazione di caratteri personali verso la metà del secondo decennio, con opere quali il trittico di Porciano con* l'Annunciazione e i Santi Michele Arcangelo e Giacomo Maggiore, Margherita d'Antiochia e Giovanni Evangelista *(Stia, Arezzo) e l'affresco del* Matrimonio mistico di Santa Caterina *conservato presso un'abitazione privata a Cerbaia (Firenze). In questo periodo le figure cominciano ad acquisire, rispetto al tratto più grafico del periodo precedente, una morbidezza tornita che sarà una costante della sua produzione. Ne sono un esempio il polittico per il convento fiorentino di San Niccolò a Cafaggio (1433) e il pressoché contemporaneo polittico per San Francesco a Fiesole*[409]*. La sua attività di frescante è testimoniata, tra l'altro, dagli affreschi della chiesa di Sant'Antonio Abate a Pescia, dedicati al titolare e riferibili alla fine del primo decennio del XV secolo e dalla ben conservata decorazione delle sale dell'ex-convento di Sant'Onofrio del Fuligno del terzo decennio*[410]*. Legato soprattutto all'opera di artisti formatisi negli ultimi decenni del XIV secolo, come ad esempio Cenni di Francesco o il Maestro della Madonna Strauss, Bicci continuerà a proporre elementi di gusto gotico anche nei primi decenni del Quattrocento per poi abbandonarli almeno in parte a partire dagli anni trenta*[411]*.*

Bicci di Lorenzo
San Francesco d'Assisi
Inizio del secondo decennio del XV secolo

Bagno a Ripoli (Firenze), San Lorenzo a Vicchio di Rimaggio, parete destra

---

[407] Si deve a Gaetano Milanesi, nel suo commento all'opera vasariana, la precisa distinzione delle due personalità e la definizione del catalogo di Bicci: G. VASARI, *Le opere. II. Le Vite de' più eccellenti pittori, scultori et architetti*, a cura di G. Milanesi, II, Firenze 1878, pp. 63-68. Per Lorenzo di Bicci cfr. BOSKOVITS, *La pittura*… cit., pp. 331-336.

[408] C. FROSININI, *Il passaggio di gestione in una bottega pittorica fiorentina del primo Rinascimento: Lorenzo di Bicci e Bicci di Lorenzo*, in "Antichità viva", XXV, 1986, 1, pp. 5-15.

[409] S. CHIODO, *Osservazioni su due polittici di Bicci di Lorenzo*, in "Arte cristiana", LXXXVIII, 2000, 799, pp. 269-280.

[410] L. PISANI, *Pittura a Pescia e dintorni tra la fine del XIV e l'inizio del XV secolo*, in *Sumptuosa tabula picta. Pittori a Lucca tra Gotico e Rinascimento*, catalogo della mostra (Lucca 1998), a cura di M. T. Filieri, Livorno 1998, pp. 98-111, in particolare pp. 107-109. Per gli affreschi del Fuligno cfr. *Scheda 16*.

[411] Cfr. W. JACOBSEN, *Bicci di Lorenzo*, in *"Allgemeines Künstlerlexicon"*, X, Leipzig 1995, pp. 486-488; E. MICHELETTI, *Bicci di Lorenzo*, in *Dizionario Biografico degli Italiani*, X, Roma 1968, *ad vocem*. Si rimanda inoltre per una bibliografia aggiornata su Bicci di Lorenzo a CHIODO, *Osservazioni*… cit., p. 729 nota 2.

Descrizione

Una nicchia inquadrata dal secondo altare laterale destro, di foggia seicentesca, racchiude la porzione di un affresco agiografico più ampio di cui resta visibile parte del riquadro centrale con *San Francesco che riceve le stimmate* inginocchiato entro un paesaggio roccioso[412] e due storie a sinistra. Queste, in parte mutile sul lato esterno, raffigurano il *Sogno di papa Innocenzo III* e la *Prova del fuoco di San Francesco davanti al sultano*[413]. Gli episodi superstiti rappresentano momenti piuttosto distanti della vita di San Francesco perciò è probabile che la sequenza narrativa originaria prevedesse una lettura non in verticale, ma in orizzontale, da sinistra a destra, su ciascun registro. Nel riquadro centrale il crocifisso-serafino che infligge le ferite al santo attraverso raggi dorati è perduto, ma si intuisce che la composizione doveva svilupparsi ancora in alto e a destra, dove si trovava presumibilmente un'altra serie di storie. Il riquadro centrale e le storie sono contornati da una fascia a "punte di freccia" di diversi colori **[FIGG. 197-200]**.

VICENDE STORICO-CONSERVATIVE

L'affresco di *San Francesco* fu occultato nel corso del XVII secolo, in occasione dell'"ammodernamento" dell'interno della chiesa con la creazione, tra l'altro, dei quattro altari laterali in pietra serena tuttora in loco. La chiesa di San Lorenzo[414] fu poi interessata nel 1894 da una campagna di restauro promossa dal parroco Dante Bellini che portò allo scoprimento di alcuni brani affrescati, tra cui i *Santi Lorenzo, Pietro e Nicola in Purgatorio* **[FIGG. 197, 68]**, ma probabilmente non il *San Francesco* né i due *Profeti* **[FIGG. 203-205]** al di sopra di esso[415], che dovettero tornare alla luce in occasione di ulteriori e più completi restauri attuati verso la metà del secolo scorso[416].

L'affresco presenta una lacuna piuttosto estesa a metà circa della fascia delle storie laterali, che è stata integrata in corrispondenza della doppia cornice a punta di freccia e che ha comportato in particolare la perdita della parte alta della scena inferiore e

---

[412] AA.SS, *Augusti I*, Parisiis 1867, pp. 558-568, *Octobris II*, Parisiis 1868, pp. 545-1004; JACOPO DA VARAGINE, *Legenda Aurea*... cit., II, pp. 1016-1032; KAFTAL, *Ichonography*... cit., pp. 385-417. Per una disamina delle fonti biografiche storiche francescane cfr. S. DA CAMPAGNOLA, *Le prime "biografie" del santo*, in *Francesco d'Assisi. Storia e Arte*… cit., pp. 36-48.

[413] Le fonti iconografiche di queste scene rimandano in ultima analisi a Giotto, che inserisce il *Sogno* nella pseudo-predella della tavola delle *Stimmate di San Francesco* del Louvre e rappresenta la *Prova del fuoco* sulle pareti della cappella Bardi in Santa Croce (FLORES D'ARCAIS, *Giotto*… cit., pp. 325-337).

[414] La chiesa di San Lorenzo è nota fin dal XII secolo; una lapide duecenteca ora conservata nella parrocchia ricorda la famiglia Andreini che aveva la propria sepoltura all'interno della chiesa (CALZOLAI, *La Chiesa*... cit., pp. 411-412). Un breve cenno alla chiesa si trova in CONTI, *I dintorni*... cit., p. 139.

[415] I. VAVASOUR-ELDER, *Alcuni dipinti ed oggetti d'arte nei dintorni di Firenze*, in "Rassegna d'arte", XVI, 1916, pp. 182-186; la studiosa, oltre all'affresco del *Purgatorio*, ricorda solo la tavola con lo *Sposalizio mistico di Santa Caterina e Santi*, tutt'ora conservata in chiesa e una *Madonna col Bambino*.

[416] CALZOLAI, *ibidem*; l'autore afferma infatti che don Bellini aveva effettuato alcuni saggi sull'intonaco delle pareti ritrovando alcune tracce di affreschi che poi sono stati definitivamente ripristinati con interventi successivi.

della cornice perimetrale orizzontale delle due scene (che ora risultano incongruamente continue); una lacuna più piccola in corrispondenza della gamba destra del santo centrale inginocchiato è stata ugualmente integrata riproducendo l'andamento delle pieghe del saio. La superficie dell'affresco risulta ben leggibile e ha conservato anche alcuni dettagli delicati come i raggi da cui scaturiscono le stimmate. Lo stato di conservazione è in ogni caso migliore rispetto a quello degli affreschi presenti sullo stesso lato della chiesa, che appaiono molto abrasi: questa osservazione suggerisce che la parte superstite del *San Francesco*, che si trova ad un livello leggermente incassato nella parete rispetto alle altre pitture ed era probabilmente fin dall'origine inserito in una nicchia, non abbia subito un vero e proprio scialbo ma sia stata semplicemente coperta dal dipinto che doveva decorare il nuovo altare.

VICENDE CRITICHE

L'attenzione degli studiosi che si sono occupati della decorazione pittorica della chiesa di San Lorenzo nella prima metà del Novecento è rivolta necessariamente al solo *Purgatorio*, probabilmente l'unico affresco recuperato nel 1894[417]. Carlo Celso Calzolai fornisce nel 1970 una prima sommaria citazione del *San Francesco*, che assegna a Spinello Aretino[418]. Una più precisa analisi dei dipinti di Vicchio a Rimaggio si deve a Miklós Boskovits, che ha attribuito il *San Francesco* alla mano di Cenni di Francesco, insieme agli altri affreschi presenti sulla parete destra e alla tavola con lo *Sposalizio di Santa Caterina e Santi*, assegnandoli all'ultimo lustro del XIV secolo[419]. L'attribuzione a Cenni di Francesco è accolta da Carl Brandon Strehlke, che però preferisce considerare il *San Francesco* di poco successivo ai *Profeti*[420].

COMMENTO CRITICO

Il collegamento con Cenni di Francesco, convincente per l'affresco con il *Purgatorio*, suscita qualche perplessità relativamente al *San Francesco*, i cui modi rimandano piuttosto a Bicci di Lorenzo. Il modellato è costruito con pennellate dall'andamento più veloce e franto, mentre le pieghe del panneggio sono disposte secondo modi meno convenzionali di quelli del pittore trecentesco, che tende a creare panneggi dalle pieghe marcate e campiture omogenee individuate da spesse linee di contorno[421]. Le affinità con lo stile di Bicci sono evidenti dal confronto con i

[417] Per le prime citazioni dell'affresco coi *Santi Lorenzo, Pietro e Nicola in Purgatorio* cfr. VAVASOUR-ELDER, *Alcuni dipinti*... cit., pp. 182-186, dove è attribuito ad un pittore fiorentino di fine XIV-inizio XV secolo; BERENSON, *Italian Pictures*… cit. (1932), p. 331, dove è attribuito a Mariotto di Nardo; R. SALVINI, *Opere d'arte ignote o poco note: un affresco e una tavola di Lorenzo di Bicci*, in "Rivista d'arte", XIV, 1932, pp. 475-483, in part. p. 482, dove è assegnato a Lorenzo di Bicci; BOSKOVITS, *Ein Vorläufer*… cit., p. 292 nota 31, dove è assegnato a Cenni di Francesco, ma non si accenna al *San Francesco* e ai *Profeti*.

[418] CALZOLAI, *La Chiesa*... cit., p. 412.

[419] BOSKOVITS, *La pittura*... cit., p. 293.

[420] C.B. STREHLKE, *Cenni di Francesco, the Gianfigliazzi, and the Church os Santa Trinita in Florence*, in "The J. Paul Getty Museum Journal", XX, 1992, pp. 38-39 nota 92; Strehlke considera invece i *Profeti* appartenenti allo stesso momento del *Purgatorio* e della tavola col *Matrimonio mistico di Santa Caterina* ora su un altare laterale a sinistra.

[421] Si veda ad esempio l'affresco del *San Francesco in gloria* nella chiesa del santo a Castelfiorentino (BOSKOVITS, *La pittura*... cit., pp. 286) **[FIGG. 201, 504]**. L'attribuzione a Cenni di Francesco resta

panneggi delle figure affrescate nelle sale dell'ex-convento di Sant'Onofrio del Fuligno e del polittico di San Francesco a Fiesole (cfr. *Scheda 16*): le articolate pieghe del saio di *San Francesco* ricordano quelle della veste della Madonna nello scomparto centrale del polittico fiesolano[422]; mentre l'effetto di morbida consistenza delle maniche ripiegate di *San Francesco* trova ad esempio un parallelo nelle pieghe corpose e "rotondeggianti" della tunica di *San Giovanni Evangelista* nell'affresco della sala capitolare di Sant'Onofrio, dove il *San Francesco* ai piedi della croce al centro della composizione richiama quello di Vicchio di Rimaggio nella foggia del saio trattenuto in vita dalla disciplina **[FIG. 202]**.

Anche i *Profeti* del frammento posto al di sopra del *San Francesco* non possono essere attribuiti a Cenni di Francesco ma spettano a Bicci[423], come risulta chiaramente dal confronto con il *David* affrescato sulla parete sinistra di Santa Croce a Firenze, di cui il *Profeta* di destra di Vicchio ripropone con precisione la fisionomia del volto dal lungo naso, la bocca dagli angoli rivolti in giù, lo sguardo basso e la lunga barba biforcuta e lanosa **[FIGG. 205-206]**. Il *David* di Santa Croce era parte di una più ampia decorazione, ora in buona parte perduta ma idealmente ricostruita da Giovanni Giura, nell'ambito della quale il *Profeta David* sopra citato occupava la zona in alto a destra e aveva come *pendant* a sinistra il *Profeta Isaia*; sotto di loro una cuspide segnava il passaggio alla zona inferiore dell'affresco, di cui restano ai lati i frammenti delle figure dei due committenti e dei rispettivi santi intercessori e che ospitava fin dall'origine il *Crocifisso* ligneo di Donatello, realizzato nel 1408-1410, in contemporanea con l'affresco[424] **[FIGG. 207-208]**. Anche al di sotto dei due *Profeti* di Vicchio di Rimaggio si notano i resti di una cuspide, potendovi così riconoscere una struttura affine a quella fiorentina, che però in questo caso doveva inquadrare l'affresco agiografico di *San Francesco*[425].

Il *San Francesco* mostra una resa del panneggio dai tratti fluidi e ricca di delicati trapassi cromatici e lumeggiature che sembrano rimandare ad una fase di Bicci verso il secondo decennio del XV secolo e presupporre la conoscenza dell'attività fiorentina di Gherardo Starnina. I due *Profeti* sono mal giudicabili sotto questo aspetto per la perdita degli strati più superficiali della pittura, tuttavia un confronto tra il *Profeta* di destra con il *David* di Santa Croce conferma una datazione successiva alla fine del primo decennio per la posa meno monumentale e più goticamente tornita del primo.

Le linee che si dipartono dalle stimmate di San Francesco e il suo sguardo rivolto decisamente verso l'alto indicano che il crocifisso-serafino da cui il santo riceve le

---

valida anche per la tavola con lo *Sposalizio di Santa Caterina e Santi* conservata nella chiesa di San Lorenzo a Vicchio di Rimaggio.

[422] Nella seconda storia dell'affresco di Vicchio di Rimaggio il sultano è seduto su un trono che si prolunga in una pedana rotondeggiante simile a quella visibile nello scomparto centrale del polittico di Fiesole e in altre opere di Bicci di Lorenzo e successivamente anche del figlio Neri di Bicci.

[423] Il profeta a sinistra è indicato dall'inscrizione sul cartiglio come "DAVID P(ROPHETA)", mentre il cartiglio di quello a destra non conserva il nome ma solo la parola "[…] P(RO)PHETA".

[424] G. GIURA, *Il Crocifisso di Donatello e la cappella del Beato Gherardo da Villamagna in Santa Croce: indagini per una ricostruzione*, in *Santa Croce. Oltre le apparenze*… cit., pp. 73-111, in particolare pp. 74-81; con riferimenti alle vicende critiche precedenti delle varie opere.

[425] La presenza al di sopra dell'immagine del santo stimmatizzato dei due *Profeti*, impiegati in Santa Croce a coronamento del *Crocifisso* di Donatello, sottolinea con chiarezza la percezione di Francesco come *altrer Christus*.

sacre ferite doveva trovarsi molto in alto, quasi in verticale rispetto a lui. Le dimensioni originarie del riquadro centrale rispetto al frammento conservato erano quindi molto sviluppate in altezza ma forse non più ampie in larghezza, lasciando spazio almeno per un'altra scena al di sopra delle due superstiti. Queste, d'altra parte, mutile a sinistra per circa un terzo della loro estensione[426], non colmavano tutto lo spazio disponibile fino alla linea della cornice dei *Profeti* (e così sarà stato anche a destra). Gli elementi a disposizione suggeriscono la singolare articolazione di questo complesso figurativo, strutturato su due livelli per l'incasso dell'affresco agiografico rispetto al piano della parete su cui insistono i *Profeti* e il *Purgatorio*: si trattava dunque di una sorta di nicchia, per la quale, piuttosto che un eventuale coronamento a cuspide che seguisse l'andamento della cornice superiore, sembra più probabile una forma centinata, sull'esempio dell'affresco agiografico con *San Giovanni Gualberto* di Bicci nella chiesa della Badia di Soffena presso Castelfranco di Sopra (*Scheda 45*). In base alla struttura di quest'opera si può ipotizzare che anche la zona inferiore dell'affresco di *San Francesco* potesse essere completata da altre storie, disposte come una sorta di predella[427]. La nicchia agiografica così strutturata poteva essere inquadrata da elementi architettonici, ad esempio due colonnine tortili che sostenessero illusionisticamente il timpano, inserendosi nello spazio tra le storie e la cornice esterna **[FIG. 209]**.

Fotografie
SSPSAE e per il Polo Museale della Città di Firenze, Gabinetto Fotografico: 322413, 322414, 322415, 322416.

Bibliografia
CALZOLAI 1970, p. 412; BOSKOVITS 1975, p. 293; STREHLKE 1992, pp. 38-39 nota 92.

[426] L'iconografia consueta del *Sogno di papa Innocenzo III* prevede la presenza di San Francesco che sorregge il Laterano accanto al baldacchino del pontefice. Nella scena della *Prova del fuoco* il sultano doveva occupare la zona mediana.
[427] La cornice a "punte di freccia" intorno al riquadro centrale non prosegue sul lato inferiore, secondo uno stilema tipico di Bicci di Lorenzo, che spesso incornicia i soggetti affrescati solo su tre lati, come si vede ad esempio in molte pitture del convento del Fuligno a Firenze e nel *Purgatorio* di Santa Maria a Soffiano; peraltro il riquadro principale del *San Giovanni Gualberto* di Soffena presenta la stessa cornice in alto e ai lati ma non in basso, dove a separarlo dal riquadro costituente la predella è solo la fascia bianca che ospita un'iscrizione.

Scheda 16

Bicci di Lorenzo
Santa Margherita d'Antiochia
terzo decennio del XV secolo

Firenze, ex-convento di Sant'Onofrio del Fuligno, Sala di Angelina (pianoterra)
Affresco strappato

Descrizione
L'affresco strappato con *Santa Margherita d'Antiochia e storie della sua vita* si trova nella sua collocazione originaria su una parete della Sala di Angelina, al pianoterra del complesso che un tempo ospitava il convento di terziarie francescane di Sant'Onofrio detto di Fuligno[428]. La santa al centro, vestita con una tunica azzurra e uno sfarzoso mantello rosato e decorato a simulare ricami e disegni sulla stoffa, reca nella destra un piccolo crocifisso astile e regge con la sinistra un libro; la perdita quasi totale della parte inferiore ha comportato probabilmente la cancellazione del drago domato che tradizionalmente rappresenta il suo attributo principale[429]. La santa è inserita entro un arco trilobato piatto, senza modanature ben risaltate, decorato con due testine angeliche negli angoli di risulta e con uno sfondo blu che ricorre anche nelle storie laterali. Di queste, le quattro dei due registri superiori sono perfettamente integre, mentre il terzo registro conserva solo la storia di sinistra, mentre a destra resta un piccolo segmento. L'affresco prevedeva anche un quarto registro di storie, testimoniato da un esiguo frammento dell'ultima scena a sinistra. La lettura delle storie dall'alto in basso sulle due serie verticali mostra in alto a destra l'*Incontro di Santa Margherita col prefetto Olibrio* [I], che se ne innamora vedendola pascolare il gregge; sotto *Santa Margherita in carcere col drago* [II]; segue la terza storia, di cui resta solo la parte superiore di un edificio, che indica l'ambientazione in un interno. A destra, dall'alto, troviamo poi la *Tortura con le fiaccole* [V], dove la santa, legata ad una croce in balia di due aguzzini, riceve da un angelo la palma del martirio; segue la scena con *Santa Margherita immersa nell'acqua bollente* [VI] e ancora sotto, probabilmente, il *Secondo colloquio di Santa Margherita con Olibrio* [VII]. Le storie sono semplicemente profilate con sottili cornici rosse e ocra e sono separate dal riquadro centrale da una fascia bianca. In alto l'affresco è completato da un fregio a fiorami delimitata da due testine angeliche entro cornici polilobate **[FIGG. 210-212]**.

VICENDE STORICO-CONSERVATIVE
L'affresco con *Santa Margherita d'Antiochia* fa parte di una campagna decorativa più

[428] Per la figura della Beata Angelina dei Conti di Montegiove, terziaria francescana fondatrice alla fine del XIV secolo del convento di Sant'Anna di Fuligno, da cui provenivano le prime suore trasferitesi a Firenze nel monastero di Sant'Onofrio si veda: *Biografie antiche della Beata Angelina da Montegiove*, a cura di A. Filannino, L. Mattioli, Spoleto 1996.
[429] AA.SS., *Julii V*, Parisiis 1868, pp. 25-45; JACOPO DA VARAGINE, *Legenda Aurea*... cit., I, 616-620; KAFTAL, *Ichonography*... cit., pp. 661-666.

ampia, destinata a decorare, oltre alla sala capitolare, almeno due sale dei locali ristrutturati o di nuova costruzione del convento delle terziarie francescane della congregazione della Beata Angelina di Fuligno[430] **[FIGG. 213-216]**. Ginevra de' Bardi, vedova di Albertaccio Alberti, aveva acquistato nel 1419 dalle benedettine di San Martino al Mugnone la struttura di un vecchio e malmesso monastero dedicato a Sant'Onofrio al fine di ripristinarlo alle piene funzioni di luogo di culto e di accoglienza nell'ambito della sua politica di riabilitazione dell'immagine della famiglia Alberti, bandita da Firenze nel 1385. Il nuovo complesso fin dal 1425 non risultava più di proprietà di Ginevra che a quella data doveva averlo già ceduto alle donne di Foligno, che vi erano certamente insediate nel 1428[431]. Le francescane rimasero a Sant'Onofrio fino al 1800 e il complesso del Fuligno sopravvisse come educatorio femminile fino al 1966[432].

---

[430] Il programma decorativo messo in atto da Bicci nelle due sale del convento, la cui funzione è tuttora ignota, è costituito da una serie di raffigurazioni individuali che risultano accostate in modo paratattico. Sulla stessa parete della *Santa Margherita d'Antiochia* si trova una *Natività coi Santi Onofrio e Francesco*. Gli affreschi del primo piano raffigurano l'*Annunciazione, Sant'Ivo, Sant'Antonio Abate tre i discepoli*, un soggetto forse identificabile con un episodio di San Benedetto (M. BOSKOVITS, *Per Bicci di Lorenzo disegnatore*, in *"Aux quatre vents". A Festschrift for Bert W. Meijer*, a cura di A. W. A. Boschloo, E. Grasman, G.J. van der Sman, O. ten Houten, Firenze 2002, pp. 19-23, in particolare p. 23), un *Vir dolorum con strumenti della Passione* con in basso *San Giovannino che va nel deserto* e uno *Scheletro* con iscrizione di ammonimento, *San Francesco in piedi sul mondo*. Sulla parete di fondo della sala capitolare si trova la *Crocifissione* affiancata da quattro santi, Chiara d'Assisi e Ludovico di Tolosa, Giovanni Battista, Onofrio, Francesco e Maria Maddalena. Nell'atrio a pianterreno si trova una lunetta affrescata con l'immagine del *Redentore tra gli Arcangeli Michele e Raffaele con Tobiolo*, stilisticamente e cronologicamente prossima a Bicci; si avvicinano ai modi di Bicci anche i frammenti di un'*Ultima cena* che doveva decorare il refettorio del convento prima della realizzazione di un nuovo *Cenacolo* da parte di Neri di Bicci, sostituito poi con quello del Perugino: le forme minute dei piedi che si vedono in uno dei frammenti ricordano in effetti i modi dell'artista e la decorazione geometrica "prospettica" del pavimento ricorre nella base det trono della *Madonna col Bambino* del già citato polittico per San Francesco a Fiesole **[FIGG. 217-218]**. Per alcune riflessioni sull'origine e i soggetti degli affreschi cfr. S. MELONI TRKULJA, *Sant'Onofrio nei secoli*, in *L'Educatorio e il cenacolo di Fuligno*, a cura di S. Meloni Trkulja, Firenze 2000, pp. 21-35; M. BIETTI, *Una visita al Fuligno*, in *ivi*, pp. 54-78; Monica Bietti afferma, senza purtroppo accennare alla fonte dell'informazione, che l'*Annunciazione* in angolo nella sala superiore possedeva un altare presso cui si poteva celebrare la messa (p. 58).

[431] Per le vicende più antiche del convento di Sant'Onofrio, dalla sua prima menzione nel 1316 come romitorio extra-urbano, al passaggio prima alle monache agostiniane e successivamente alle benedettine di San Martino al Mugnone e infine all'acquisto da parte di Carlo Macinghi (o Mazzinghi o Macigni) per conto della suocera Ginevra Bardi Alberti cfr. BENVENUTI PAPI, *"In castro poenitentiae"*… cit., pp. 538-542 e soprattutto, con alcuni aggiornamenti, A. BENVENUTI PAPI, M. NICCOLUCCI CORTINI, *Le origini del monastero di Sant'Onofrio a Firenze*, in *Le terziarie francescane della Beata Angelina: origine e spiritualità*, a cura di E. Menestò, Atti del convegno di studi (Foligno 1995), Spoleto 1996, pp. 247-321. Sembrano quasi un omaggio a questo luogo i nomi delle due monache responsabili della congregazione al momento dell'ingresso nel nuovo convento, suor Onofria dei Conti d'Abruzzo e suor Giovanna di Onofrio degli Onofrii, che il Richa riteneva a torto le fondatrici del convento (RICHA, *Notizie istoriche...* cit., IV, 1756, p. 179).

[432] Le terziarie furono spostate in Sant'Ambrogio per farvi subentrare, per poco tempo, il Seminario e nel 1804 l'ormai ex-convento di Sant'Onofrio fu ceduto alla Congregazione di San Giovanni Battista sul soccorso dei poveri, che ne fece appunto un educatorio per ragazze povere. A partire dal 1966, devastati dall'alluvione dell'Arno, i locali non hanno avuto un utilizzo specifico, fino al recente progetto di recupero per destinarli all'uso dei servizi sociali: cfr. G. ROSSI, *Il Fuligno: un restauro di spazi e di funzioni per la città di Firenze*, in *L'Educatorio*… cit., pp. 11-19. Per la storia "recente" dell'Educatorio di Fuligno, concentrata soprattutto sugli avvenimenti del XIX secolo, ma contenente anche alcuni riferimenti ai secoli precedenti e richiami al non vasto apparato documentario del convento cfr. A. MARUCELLI, *L'Educatorio di Fuligno di Firenze: il suo archivio, la sua storia*, in *L'Educatorio della SS. Concezione detto "di Fuligno" di Firenze: il suo archivio e la sua storia. Inventario*, a cura di A. Marucelli, Firenze 1999, pp. 9-24.

Le sale decorate con gli affreschi quattrocenteschi non furono mai scialbate[433], il che è probabilmente alla base del buono stato di conservazione delle pitture. Quanto rimane dell'affresco con *Santa Margherita d'Antiochia* risulta eccezionalmente ben conservato anche nei dettagli delicati della ricca decorazione della veste della santa e nello sfondo azzurro che solo in pochi punti risulta abraso tanto da far intravedere il sottostante morellone. L'apertura di una porta proprio in corrispondenza dell'opera in epoca difficilmente precisabile[434] ha causato la perdita della zona inferiore, che fu anche coinvolta nell'alluvione del 1966, quando le acque dell'Arno invasero l'Educatorio di Fuligno rendendo necessario un pronto intervento per salvare gli affreschi della Sala di Angelina[435] e della Sala Capitolare. A questo scopo si attuò lo strappo dello strato pittorico superficiale e delle sinopie sottostanti e si provvide al loro restauro[436]; in quell'occasione furono strappati e restaurati anche gli affreschi della sala al primo piano corrispondente alla Sala di Angelina. Affreschi e sinopie furono poi riportati nel cenacolo dell'ex-Educatorio e recentemente sono stati ricollocati sulle pareti d'origine i primi e su quelle attigue le seconde [437].

VICENDE CRITICHE

Osvald Sirén ha proposto per primo l'attribuzione degli affreschi delle due sale e del Capitolo a Bicci di Lorenzo; riguardo in particolare alla *Santa Margherita d'Antiochia* ha però suggerito di riconoscere l'intervento di un aiuto nell'esecuzione delle storie laterali, denominando “Compagno di Bicci” l’artista poi identificato poi con Rossello di Jacopo Franchi[438]. L'attribuzione degli affreschi a Bicci è stata riproposta da Raimond van Marle[439], Bernard Berenson[440] e, con qualche dubbio, dai Paatz che propongono una datazione alla fine del terzo decennio del XV secolo[441]; tutti identificano erroneamente la santa protagonista con Sant'Agata. Barbara Buhler Walsh assegna a Bicci solo la *Natività* mentre gli altri soggetti e dunque anche la *Santa Margherita* sono attribuiti genericamente ad un'altra mano[442]. Anna Padoa Rizzo e Cecilia Frosinini, pur proponendo di sottrarre a Bicci alcuni degli affreschi

---

[433] Il complesso fu interessato nel corso della sua storia da alcune modifiche strutturali anche significative, come la creazione della chiesa attuale (l'ubicazione della precedente è sconosciuta, ma si sa che quella trecentesca fu inglobata nelle ristrutturazioni quattrocentesche) e la soppressione delle celle sul lato est, probabilmente tra il XVII e il XIX secolo (ROSSI, *ibidem*). La nuova chiesa fu costruita, insieme al coro delle monache, tra il 1593 e il 1601 grazie al lascito della famiglia Mormorai (cfr. BIETTI, *Una visita*... cit., p. 64).

[434] Monica Bietti suggerisce che l'apertura delle molte porte e finestre profilate di pietra serena sia avvenuta in un momento prossimo all'edificazione della nuova chiesa, tra XVI e XVII secolo (BIETTI, *ibidem*).

[435] La Sala di Angelina, a sinistra dell'ingresso attuale al complesso, è prospiciente su via Faenza e confina col vecchio refettorio (dove si trova il Cenacolo del Perugino) e col chiostro.

[436] Cfr. *Firenze restaura*… cit., p. 99, figg. 130, 132-133; U. BALDINI, *Dalla sinopia al cartone*, in *Studies in late Medieval and Renaissance painting in honor of Millard Meiss*, a cura di I. Lavin, J. Plummer, New York 1977, pp. 43-47.

[437] Cfr. *L'Educatorio di Fuligno. Lo spazio ritrovato*, Firenze 1999, fig. p. 14.

[438] O. SIRÉN, *Alcuni pittori fiorentini che subirono l'influsso di Lorenzo Monaco*, in “L'Arte”, VII, 1904, p. 347.

[439] R. VAN MARLE, *The development of the Italian schools of painting*, vol. IX, The Hague 1927, p. 33 nota 1.

[440] BERENSON, *Italian pictures*… cit. (1932), p. 84.

[441] PAATZ, *Die Kirchen*… cit. (IV, 1952), p. 468.

[442] B. BUHLER WALSH, *The fresco paintings of Bicci di Lorenzo*, Ph. D. diss. Indiana University 1979, Ann Arbor 1981, pp. 83, 86.

della sala superiore, gli assegnano quasi tutte le decorazioni delle sale, compresa la *Santa Margherita*[443]. Serena Padovani ritiene tutti gli "affreschi votivi" delle sale di Sant'Onofrio eseguiti da Bicci tra il 1419, anno dell'acquisto del complesso monastico da parte di Ginevra de' Bardi Alberti e il 1429, quando i lavori di ristrutturazione dei vecchi edifici dovevano essere completati[444]. Anche Monica Bietti e Silvia Meloni Trkulja concordano con l'attribuzione a Bicci di Lorenzo: la prima ripropone una datazione entro il terzo decennio del Quattrocento, mentre la seconda suggerisce di precisarla intorno al 1420, subito a seguito dell'acquisto[445]. Miklós Boskovits conferma l'assegnazione a Bicci e ritiene possibile che la decorazione sia stata iniziata fin dai primi anni del terzo decennio[446].

COMMENTO CRITICO

Il riferimento dell'affresco con *Santa Margherita* a Bicci di Lorenzo e la sua datazione nel terzo decennio del Quattrocento trova riscontro nei confronti con le opere della fase avanzata della sua attività, per esempio il polittico realizzato per San Francesco a Fiesole verso l'inizio degli anni trenta del XV secolo[447] **[FIG. 218]**. Si tratta di un'opera dove nel ritmo fluido dei contorni si notano tracce del gusto gotico internazionale, d'altra parte i motivi decorativi della veste che simulano il velluto indicano una data già avanzata[448]. Le testine di angeli che interrompono le cornici esterne sembrano inoltre presupporre, a livello compositivo, la conoscenza dell'attività di Masolino verso la metà del terzo decennio del XV secolo[449].

Le storie di Santa Margherita d'Antiochia seguono la narrazione proposta nella *Legenda Aurea*, anche se rispetto al testo sono stati apportati alcuni aggiustamenti funzionali alla narrazione figurata: nella seconda scena con *Santa Margherita in carcere col drago*, l'ideatore del ciclo ha unito i due momenti della reclusione della santa inserendo subito il drago, simbolo delle insidie spirituali che Margherita deve vincere grazie alla sua fede, inviatole da Dio solo durante la seconda carcerazione: la presenza di una seconda scena con Margherita incarcerata nel terzo riquadro sembra da scartare perché i dettagli architettonici superstiti suggeriscono un'ambientazione diversa rispetto alla precedente e più simile al palazzo di Olibrio visibile a destra sullo stesso registro: la terza scena potrebbe dunque rappresentare il primo colloquio di Margherita col prefetto, che in effetti avviene dopo la sua incarcerazione e prima

[443] A. PADOA RIZZO, C. FROSININI, *Stefano d'Antonio Vanni (1405-1483). Opere e documenti*, in "Antichità viva", XXIII, 1984, 2-3, pp. 5-33; le due studiose propongono di attribuire a Stefano d'Antonio Vanni i riquadri con *Sant'Ivo* e quelli che identificano come un *Santo teologo che insegna* e un *Miracolo di Sant'Antonio da Padova* (cioè, rispettivamente, *Sant'Antonio Abate tra i discepoli* e forse *San Benedetto tra i discepoli*).

[444] S. PADOVANI, *Il cenacolo del Perugino detto "del Fuligno"*, Firenze 1990, pp. 7-9. EADEM, in *La tradizione fiorentina dei cenacoli*, a cura di C. Acidini Luchinat, R. C. Proto Pisani, Firenze 1997, pp. 152-156.

[445] BIETTI, *Una visita*... cit., p. 56; MELONI TRKULJA, *Sant'Onofrio*… cit., p. 25.

[446] BOSKOVITS, *Per Bicci*… cit., p. 19.

[447] S. CHIODO, *Osservazioni*… cit., pp. 269-280.

[448] Cfr. B. KLESSE, *Seidenstoffe in der italienischen Malerei des 14. Jahrhunderts*, Bern 1967, pp. 103-121. La delicata bicromia rosa di base è arricchita da triangoli dorati nei petali dei fiori (ora si vede lo stagno di base annerito).

[449] In particolare si vedano gli affreschi della Cappella Brancacci e il *Vir Dolorum* ora nel Museo della Collegiata di Sant'Andrea a Empoli: A. PAOLUCCI, *Il Museo della Collegiata di Sant'Andrea a Empoli*, Firenze 1985, pp. 92-93.

dell'inizio della serie di torture (due delle quali sono rappresentate nelle scene quinta e sesta) e che avrebbe il suo "pendant" nel *Secondo colloquio di Santa Margherita col prefetto Olibrio* [VII] nella scena di destra dello stesso registro. La quarta scena potrebbe allora aver mostrato la prima tortura di Margherita con pettini di ferro, come si vede in un riquadro della tavola agiografica dedicata alla santa realizzata dal Maestro della Santa Cecilia per la chiesa di Santa Margherita a Montici all'inizio del XIV secolo[450] **[cfr. FIG. 16]**. L'ultima scena del ciclo mostrava probabilmente la decapitazione della santa e forse l'ascesa al cielo della sua anima, come si vede nell'ultimo riquadro del dossale di Montici. Nelle scene con *Santa Margherita in carcere col drago* [II] e con la *Tortura con acqua bollente* [VI] le affinità col dossale di primo Trecento sono piuttosto strette, al punto che si può ipotizzare una consapevole derivazione dell'iconografia di Bicci dall'opera più antica. D'altra parte, anche nel caso dell'affresco agiografico di *San Giovanni Gualberto* nella chiesa di San Salvatore a Soffena (*Scheda 45*) Bicci riprende la scena del *Perdono davanti al crocifisso* dal polittico agiografico di Giovanni del Biondo dedicato allo stesso santo, dimostrando così una certa attenzione filologica per le opere del secolo precedente.

Bibliografia

SIRÉN 1904, p. 347; VAN MARLE 1927, p. 33 nota 1; BERENSON 1932, p. 84; PAATZ 1952 (IV), p. 468; BULHER WALSH 1981, p. 86; PADOA RIZZO, FROSININI 1984; PADOVANI 1990, pp. 7-9; PADOVANI in *La tradizione*… 1997, pp. 152-156; BIETTI 2000, p. 56; MELONI TRKULJA 2000, p. 25; BOSKOVITS 2002, p. 19.

[450] OFFNER, *Corpus*… cit. (III, I, 1931), pp. 36-37. Un'altra tavola agiografica di Santa Margherita attribuita a Turino Vanni si trova nella Pinacoteca Vaticana ma dimostra minori affinità con l'affresco fiorentino (cfr. VOLBACH, *Il Trecento*… cit., pp. 12-13).

Scheda 17

Mariotto di Cristofano

Sulla base di alcuni documenti Werner Cohn poté individuare la figura di Mariotto di Cristofano, pittore nato a San Giovanni Valdarno attivo nella prima metà del XV secolo, riuscendo ad identificare alcune opere ivi citate: la tavola opistografa per l'ospedale di San Matteo a Firenze con la Resurrezione di Cristo *e lo* Sposalizio mistico di Santa Caterina *(1445-1447), oggi diviso nelle due facce, conservate alla Galleria dell'Accademia*[451]*. Cohn aggiunge un* Cristo in pietà *della chiesa di Santa Lucia a San Giovanni Valdarno e un* Cristo della domenica *in San Miniato al Monte a Firenze, i cui tratti più grafici indicano una cronologia più alta rispetto alle opere dell'Accademia e alla* Madonna col Bambino e Santi *conservata presso il Museo della Basilica di Santa Maria delle Grazie a San Giovanni Valdarno (1453): il Boskovits infatti proponeva per il* Cristo in pietà *una datazione agli anni venti, suggerendo in seguito di assegnare al secondo decennio una tavola con la* Madonna col Bambino e i Santi Giovanni Battista e Giacomo[452]*. Mariotto presenta, soprattutto nella fase matura, elementi derivati dai principali maestri dell'epoca, da Beato Angelico a Masolino a Gentile da Fabriano, ma anche da Arcangelo di Cola e Giovanni Toscani, con cui condivise l'attività di pittore di cassoni nuziali*[453]*; Boskovits d'altra parte ipotizzava per Mariotto un'attività precoce a contatto con Bicci di Lorenzo*[454]*.*

Mariotto di Cristofano (?)
Santa Chiara d'Assisi
terzo-quarto decennio del XV secolo

San Casciano Val di Pesa (Firenze), Museo, da Sant'Andrea a Luiano
Affresco staccato
cm 132 x 135

[451] W. COHN, *Maestri sconosciuti del Quattrocento fiorentino. I. Mariotto di Cristofano*, in "Bollettino d'arte", XLIII, 1958, serie IV, pp. 64-68. A queste due tavole Ulrich Middeldorf aveva già accostato anche sei *Storie della Vergine*, anch'essa presso la Galleria dell'Accademia, da cui il nome di Maestro dell'Accademia. A questo gruppo il Procacci aveva aggiunto anche una cuspide con la *Madonna in mandorla* (U. PROCACCI, *La R. Galleria dell'Accademia di Firenze*, Roma 1936, p. 34).

[452] M. BOSKOVITS, *Mariotto di Cristofano, un contributo all'ambiente culturale di Masaccio giovane*, in "Arte illustrata", II, 1969, 13-14, pp. 4-13; IDEM, *Appunti sugli inizi di Masaccio e sulla pittura fiorentina del suo tempo*, in *Masaccio e le origini del Rinascimento*, catalogo della mostra (San Giovanni Valdarno 2002), a cura di L. Bellosi, L. Cavazzini, A. Galli, Ginevra-Milano 2002, p. 60, fig. 6. L'attività di Mariotto almeno alla fine degli anni dieci è accertata da un documento che testimonia la realizzazione di un *San Giovanni Gualberto* (perduto) nella chiesa di San Remigio a Firenze (COHN, *Maestri sconosciuti*… cit., p. 66).

[453] Mariotto risulta immatricolato nel 1418-1419 tra i Legnaioli, come ha potuto appurare Cecilia Frosinini, che ha incrementato il numero di documenti relativi al pittore: C. FROSININI, *Alcune precisazioni su Mariotto di Cristofano*, in "Rivista d'arte", XXXIX, 1987, serie IV, 3, pp. 443-445.

[454] L. BERTI, *Nota sugli affreschi di Soffena*, in "Accademia musicale Valdarnese", XII, 1978, 2, pp. 9-11.

Descrizione

Un riquadro raffigurante il momento in cui *Santa Chiara d'Assisi riceve la Regola da San Francesco* testimonia, con le sue proporzioni e la sua posizione rispetto alla figura di *Sant'Antonio Abate*, parte dello stesso frammento, l'esistenza di un affresco agiografico dedicato alla santa assisiate[455] altrimenti perduto. La scena narrativa è inserita entro una semplice architettura scorciata in diagonale e comprende Santa Chiara inginocchiata con altre Clarisse davanti a San Francesco seduto su uno scranno ligneo che le consegna un cartiglio alla presenza di altri due frati. Il riquadro è separato dal *Sant'Antonio Abate* a destra, evidentemente estraneo al soggetto in questione, sebbene appartenga alla stessa campagna decorativa, da una cornice geometrica profilata di blu scuro con riquadri contenenti stelle a otto punte; un frammento di cornice dello stesso tipo ma coi bordi color verde-azzurro sopravvive a sinistra della scena e doveva separarla dalla figura della santa al centro della composizione, che forse prevedeva sei scene (tre per lato), a giudicare dalle dimensioni, ad essa probabilmente affini, del *Sant'Antonio Abate*. Forse la figura stante di Santa Chiara era inserita entro un arco decorato con archetti pensili trilobati simile a quello del *Sant'Antonio* e come questo avrà avuto uno sfondo blu (ora testimoniato dalla base a morellone)[456]. **[FIGG. 219-220]**

VICENDE STORICO-CONSERVATIVE

Il frammento di affresco, attualmente conservato sulla parete destra dello spazio retrostante l'altare maggiore della chiesa di Santa Maria del Gesù o del Suffragio di San Casciano Val di Pesa (Firenze), parte dell'ambiente espositivo del locale Museo, proviene dalla vicina chiesa di Sant'Andrea a Luiano, presso Mercatale Val di Pesa[457], dove fu rinvenuto sulla parete sinistra durante il restauro di ripristino del 1958-1959, che previde anche la rimozione dell'intonaco delle pareti[458]. Il restauro

---

[455] AA.SS., *Augusti II*, Parisiis 1867, pp. 739-768. KAFTAL, *Iconography*… cit., pp. 269-278. La prima biografia di Santa Chiara d'Assisi fu redatta da Tommaso da Celano: *Legenda latina Sanctae Clarae virginis Assisiensis*, edizione critica a cura di G. Boccali, M. Bigaroni, Assisi 2001. Cfr. anche M. GUIDA, *Una leggenda in cerca d'autore: la "Vita" di Santa Chiara d'Assisi. Studio delle fonti e sinossi intertestuale*, Bruxelles 2010. L'espisodio raffigurato nel riquadro riguarda specificamente Santa Chiara e le sue consorelle ed è perciò meno probabile che il protagonista del piccolo ciclo agiografico fosse San Francesco, nonostante anche lui sia presente sulla scena.

[456] In linea teorica non si può escludere che le storie di Santa Chiara si trovassero solo a destra della santa e che magari anche l'adiacente *Sant'Antanio Abate* avesse dei riquadri narrativi sullo stesso lato: un esempio di affresco agiografico monolaterale inserito in una teoria di santi sotto archi è il *San Biagio* nel transetto della Badia di Soffena (*Scheda 44*).

[457] La prima notizia della chiesa di Luiano risale al 1001, quando Federico del fu Rolando la donò alla vallombrosana Badia di Passignano, che ne ebbe il patronato almeno per buona parte del XII secolo, come testimoniato da una bolla papale di Alessandro II del 1160; nel 1320 si ha notizia della presenza nelle vicinanze di un romitorio agostiniano (CALZOLAI, *La Chiesa*... cit., p. 262). Sant'Andrea a Luiano era una suffraganea della pieve di Santa Maria all'Impruneta (I. MORETTI, R. STOPANI, *Chiese romaniche della Val di Pesa e della Val di Greve*, Firenze 1972, p. 118 nota 1); si veda anche M. FRATI, *Chiese romaniche della campagna fiorentina. Pievi, abbazie e chiese rurali tra l'Arno e il Chianti*, Empoli 1997, pp. 162-164.

[458] F. LUMACHI, *Guida di San Casciano Val di Pesa*, Milano 1960, p. 85; Franco Lumachi vide l'affresco ancora in loco al centro della parete sinistra della chiesa di Sant'Andrea e riferisce anche del ritrovamento sulla parete destra di tracce di un'aureola e di una croce: attualmente in chiesa si conservano a destra esigui resti allo stato larvale di un affresco che doveva in origine rappresentare una *Madonna col Bambino* in trono (cfr. SBAPSAE FI PT PO, Archivio Fotografico, fotografia n. 205474). Guido Carocci alla fine del XIX secolo descrive l'interno della chiesa ancora intonacato: G. CAROCCI, *Il Comune di San Casciano Val di Pesa*, Firenze 1892, p. 139.

dell'affresco fu curato da Dino Dini[459]. La collocazione all'interno dello spazio museale sancascianese risale all'inizio degli anni novanta, qualche tempo dopo l'inaugurazione del Museo nel 1989[460]. La superficie pittorica del frammento, seppur abrasa, risulta comunque ben leggibile.

VICENDE CRITICHE

Franco Lumachi ricorda per primo la presenza dell'affresco in chiesa subito dopo il suo scoprimento ma non avanza proposte stilistiche e cronologiche (peraltro non riconosce la figura di *Sant'Antonio Abate*, indicata come Sant'Andrea Apostolo)[461].
Rosanna Caterina Proto Pisani assegna il frammento ad un artista di scuola fiorentina a cavallo tra XIV e XV secolo, dallo stile arcaizzante ma gradevole; su suggerimento di Angelo Tartuferi propone un confronto con opere di Pietro Nelli[462], in particolare con le figure affrescate nelle chiese fiorentine di San Miniato al Monte, Santa Maria a Novoli, San Piero in Palco, a cui il frammento sarebbe accostabile soprattutto per la struttura delle architetture gotiche[463].
La generica attribuzione a scuola fiorentina viene riproposta da Marco Ciampolini e Italo Moretti che suggeriscono rispettivamente l'assegnazione alla fine del Trecento e alla seconda metà del secolo[464].

COMMENTO CRITICO

La proposta di assegnare l'affresco ad una personalità come Pietro Nelli non sembra convincente sia per la resa dei tratti fisiognomici del *Sant'Antonio* che per la modalità meno volumetrica e più compendiaria di realizzare le figure della scena con Santa Chiara, rispetto ad esempio a quelle delle storie di *San Marco* nell'omonima chiesa fiorentina (cfr. *Scheda 10*). Le caratteristiche dell'opera sembrano invece rimandare ai lavori più antichi di Mariotto di Cristofano, pittore attivo nella prima metà del XV secolo[465]. Il panneggio secco, con pieghe dall'andamento triangolare del *Sant'Antonio*

---

[459] R. C. PROTO PISANI, *Il Museo di Arte Sacra a San Casciano Val di Pesa*, Siena 1992, p. 38. In quell'occasione si dovette provvedere allo stacco dell'affresco e al fissaggio sul nuovo supporto.
[460] L'affresco non è schedato nel primo catalogo del museo: R. C. PROTO PISANI, *Il Museo di Arte Sacra a San Casciano Val di Pesa*, Firenze 1989.
[461] LUMACHI, *ibidem*.
[462] Vale forse la pena ricordare che l'attività di Pietro Nelli nell'area sancascianese è documentata nel 1388 nello spedale dei Santi Lorenzo e Andrea a Percussina, ora perduto, dove affrescò per dodici fiorini alcune figure tra cui la *Madonna col Bambino* e i *Santi Pietro Martire, Caterina, Cristoforo, Antonio Abate, Lorenzo*: cfr. MILANESI, *Memoria intorno a Pietro Nelli*… cit., p. 8.
[463] PROTO PISANI, *Il Museo*... cit. (1992), p. 38.
[464] M. CIAMPOLINI, in *Le chiese del Chianti*, a cura di P. Torriti, Firenze 1993, p. 35. I. MORETTI, A. FAVINI, V. FAVINI, *San Casciano*, Firenze 1994, p. 78.
[465] Mariotto di Cristofano risulta immatricolato all'Arte dei Legnaioli nel 1419; sulla base delle informazioni ricavate dalle portate al catasto si evince che dovette nascere verso il 1393 e risulta morto nel 1457. Cfr. W. COHN, *Maestri sconosciuti del Quattrocento fiorentino. I. Mariotto di Cristofano*, in "Bollettino d'arte", XLIII, 1958, 4, pp. 64-68; M. BOSKOVITS, *Mariotto di Cristofano, un contributo all'ambiente culturale di Masaccio giovane*, in "Arte illustrata", II, 1969, 13-14, pp. 4-13; C. FROSININI, *Alcune precisazioni su Mariotto di Cristofano*, in "Rivista d'arte", XXXIX, 1987, serie IV, vol. III, pp. 443-445; EADEM, *Un'opera inedita di Mariotto di Cristofano in territorio aretino*, in *Studi di storia dell'arte sul Medioevo e il Rinascimento nel centenario della nascita di Mario Salmi*, Atti del convegno internazionale (Arezzo-Firenze 1989), Firenze 1993, pp. 521-526; BOSKOVITS, *Appunti sugli inizi di Masaccio*… cit., p. 60; A. BERNACCHIONI, *Mariotto di Cristofano*, in *Dizionario biografico degli italiani*, vol. 70, Roma 2008, pp. 582-585. Un piccolo gruppo di opere poi confluite nel *corpus* di Mariotto era già stato riunito da Ulrich Middeldorf sotto il

ricorda da vicino quello della Santa Lucia dell'*Imago Pietatis* nella chiesa dedicata alla santa a San Giovanni Valdarno, in cui ricorre anche il particolare del lembo del mantello trattenuto col braccio[466] **[FIG. 225]**. I grandi occhi del *Sant'Antonio Abate* di Luiano trovano riscontro nei volti frontali di San Giovanni Battista, di San Giorgio e del Bambino nella tavola con la *Madonna col Bambino e otto santi* oggi nel Museo di Palazzo Venezia a Roma[467] **[FIG. 222, 224]**. La storia di Santa Chiara offre elementi di confronto con la produzione di Mariotto nell'esasperato scorcio prospettico della scatola spaziale, che richiama ad esempio le architetture dello sfondo della tavoletta con la *Fuga in Egitto* conservata alla Galleria dell'Accademia di Firenze[468] **[FIG. 221]**, mentre la foggia dello scranno di San Francesco ricorda, nonostante le dimensioni ridottissime, il seggio di Maria nell'*Annunciazione* ad affresco di San Pietro a Cascia presso Reggello[469]. **[cfr. FIG. 233]** Gli archetti trilobati inseriti in un arco a tutto sesto che decorano la nicchia del *Sant'Antonio Abate* di Luiano sono un elemento decorativo ricorrente nelle opere di Bicci di Lorenzo, come l'*Annunciazione* realizzata in una delle sale affrescate del convento di Sant'Onofrio del Fuligno a Firenze nel terzo decennio (cfr. *Scheda 16*) e potrebbero testimoniare i contatti di Mariotto con la sua bottega[470]: entrambi gli artisti lavorarono probabilmente nella chiesa di San Salvatore della Badia di Soffena tra secondo e terzo decennio del secolo. Sulla base di questi confronti con opere per la maggior parte riferibili agli anni venti del Quattrocento, si può proporre un'ipotesi di datazione allo stesso torno di tempo, a cavallo tra terzo e quarto decennio, anche per l'affresco di San Casciano.

I cicli dedicati alla santa assisiate sono rari e si conserva una sola sua tavola agiografica, quella del cosiddetto Maestro di Santa Chiara realizzata nel 1283 per la chiesa dedicatale in Assisi[471], nelle cui otto scene peraltro non compare l'episodio della *Presentazione della regola*[472].

Fotografie

SSPSAE e per il Polo Museale della Città di Firenze, Gabinetto Fotografico: 132995.

---

nome di Maestro dell'Accademia (COHN, *Maestri sconosciuti*... cit., p. 67 nota 4).

[466] COHN, *Maestri sconosciuti*... cit., pp. 64-65; BOSKOVITS, *Mariotto di Cristofano*... cit., p. 6; lo studioso assegna l'opera agli anni venti del XV secolo. Il mantello trattenuto col braccio è un elemento ricorrente in Mariotto e lo si ritrova anche in un'opera più tarda, la *Madonna col Bambino e santi* del 1453 conservata nella basilica della Madonna delle Grazie a San Giovanni Valdarno (per cui cfr. COHN, *ibidem*; FROSININI, *Un'opera inedita*... cit., p. 522).

[467] BOSKOVITS, *Mariotto di Cristofano*... cit., pp. 6-7; A. STADERINI, in *Bagliori dorati. Il Gotico Internazionale a Firenze 1375-1440*, catalogo della mostra (Firenze 2012), a cura di A. Natali, E. Neri Lusanna, A. Tartuferi, Firenze 2012, pp. 292-293. Entrambi gli autori assegnano la tavola ad un momento compreso tra la fine degli anni venti e l'inizio degli anni trenta. Le figure del Bambino e del San Giorgio in particolare, ma anche la Madonna di tre quarti hanno le pupille leggermente rivolte verso l'alto, come il Sant'Antonio sancascianese.

[468] COHN, *Maestri sconosciuti*... cit., p. 64; BOSKOVITS, *Mariotto di Cristofano*... cit., p. 5.

[469] BOSKOVITS, *Mariotto di Cristofano*... cit., p. 8; E. FRANCALANCI, in *Arte a Figline*... cit., pp. 180-183. L'opera è ritenuta riferibile agli anni venti del XV secolo.

[470] Cfr. BOSKOVITS, *ibidem*.

[471] LUNGHI, *La decorazione*… cit, pp. 164-188.

[472] L'episodio non viene mai segnalato nei repertori del Kaftal: *Iconography of the Saints in Tuscan Painting*, Firenze 1952; *Iconography of the Saints in Central and South Italian School of Painting*, Firenze 1965; *Iconography of the saints in the painting of North East Italy*, Firenze 1978; *Iconography of the saints in the painting of North West Italy*, Firenze 1985.

SBAPSAE FI PT PO, Archivio Fotografico: 124175.

Bibliografia

LUMACHI 1960, p. 85; PROTO PISANI 1992, p. 38; CIAMPOLINI in *Le chiese del Chianti*... 1993, p. 24; MORETTI in Moretti, Favini, Favini 1994, p. 78.

.

Scheda 18

Mariotto di Cristofano (?)
San Nicola di Bari
quarto decennio del XV secolo

San Casciano Val di Pesa (Firenze), Sant'Andrea in Percussina, parete sinistra
Affresco staccato

Descrizione

L'affresco, ridotto a un frammento, si trova appoggiato alla parete sinistra del presbiterio della chiesa di Sant'Andrea in Percussina presso San Casciano Val di Pesa **[FIG. 226]**. Del riquadro centrale si conserva solo la parte mediana, che mostra un panneggio rosato con risvolti verde-azzurro e una banda in simil-oro sul davanti; in basso si conserva il piede destro del santo che spunta al di sotto delle pieghe di una tunica alba, una delle quali si sovrappone con un semplice effetto illusionistico al bordo inferiore del riquadro. Un sottile bastone bianco è probabilmente quel che resta di un pastorale. Alcuni dettagli dello sfondo fanno intuire l'originaria collocazione del santo entro un tabernacolo pseudo-prospettico inquadrato da sottilissime colonnine. L'identificazione del protagonista del ciclo col vescovo San Nicola di Bari[473] è possibile grazie alle quattro scene laterali superstiti, due a sinistra e due a destra **[FIGG. 227-231]**: queste ultime, più frammentarie, mostrano gli episodi di *San Nicola e le tre fanciulle* [V] e di *San Nicola che salva un fanciullo rapito dal diavolo* [VI]; a sinistra si vede in basso il *Miracolo dei tre chierici resuscitati* [III] e sopra la singolare raffigurazione dell'*Oste malvagio che uccide i tre chierici* [II]. L'affresco prevedeva un terzo registro di storie in alto, testimoniato peraltro dai resti della scena in alto a destra, nei cui minuti frammenti si possono probabilmente ravvisare delle onde marine, che suggeriscono la presenza dell'episodio in cui *San Nicola salva i marinai dalla tempesta* [IV]. La contiguità in verticale delle scene dell'*Oste malvagio che uccide i tre chierici* e del *Miracolo dei tre chierici resuscitati*, due momenti della stessa storia, indica che il senso di lettura privilegiato delle sei scene originarie era dall'alto in basso a partire dalla fila sinistra, tuttavia gli episodi non sono dispisti secondo un rigoroso ordine narrativo.

Al di sotto della composizione agiografica si conservano tre specchiature dell'alto zoccolo a finto marmo, ciascuna con una semplice decorazione geometrica; la specchiatura azzurrina centrale è arricchita da disegni simbolici (tra cui si riconosce un pesce) tracciati con le sole linee di contorno rosse. La cornice geometrica è costituita da riquadri contenenti stelle a otto punte. In basso, sulla stretta fascia bianca che separa l'affresco agiografico dallo zoccolo a finto marmo si intravedono debolissime tracce di una iscrizione di cui non è possibile individuare nessun carattere.

VICENDE STORICO-CONSERVATIVE

[473] JACOPO DA VARAGINE, *Legenda Aurea*… cit., I, pp. 38-48. KAFTAL, *Iconography*… cit. (1952), pp. 755-768. BACCI, *San Nicola*... cit.

L'affresco staccato è montato su un supporto collocato ad un'altezza un po' superiore rispetto a quella originaria, indicata dalle specchiature dello zoccolo. La parte superiore è completamente perduta e a destra una lacuna verticale taglia a metà la scena delle tre fanciulle e si allarga su quasi tutta la superficie dell'ultima scena e nell'angolo basso del riquadro centrale per poi scendere fino al margine inferiore. Altre perdite si trovano sui margini laterali e inferiore e danni recenti sono stati arrecati sullo zoccolo dall'abitudine di appoggiarvi delle sedie. La superficie pittorica è degradata e i colori sono affievoliti e "spolverano", probabilmente a causa di depositi salini nelle malte di tamponamento e nell'intonaco.
Le attuali condizioni frammentarie dell'affresco sono probabilmente dovute ai danni subiti dall'edificio a causa dei terremoti del 1895[474] e 1897 o dei bombardamenti durante la Seconda Guerra Mondiale[475]. Secondo testimonianze orali l'affresco, già staccato, si trovava verso la metà del secolo scorso in controfacciata, ma non è possibile stabilire se questa fosse la sua collocazione originaria. Sembra da escludere comunque che fosse stato occultato sotto uno dei tre altari della chiesa, il maggiore e i due laterali, tutt'ora in loco. Quello di destra, dedicato al Nome di Gesù, secondo l'iscrizione sulla trabeazione in alto e di patronato dei Machiavelli[476], come indica la presenza di due loro stemmi, conserva ancora la sua tavola originaria raffigurante la *Presentazione di Gesù al Tempio*, attribuita a Pietro Confortini da Anna Chiostrini Mannini e datata al 1606 da un'iscrizione alla base[477]. Sotto l'altare di sinistra, dedicato a San Pietro Martire, la cui tela è stata rimossa tra il 1892 e il 1914, è stato rinvenuto un frammento di affresco riferibile ai primi decenni del XV secolo raffigurante un angelo rivolto verso il presbiterio, parte di una *Annunciazione* per il resto perduta[478] **[FIG. 232]**. La mancata menzione del *San Nicola* nelle visite

[474] AAF, *Visita Pastorale*, VPD 57.15, 30 novembre 1914.
[475] CALZOLAI, *La Chiesa*... cit., p. 315.
[476] La famiglia Machiavelli aveva possedimenti fondiari e immobiliari nella zona di Sant'Andrea in Percussina dove, a pochi passi dalla chiesa, si trova l'Albergaccio dove soggiornò Niccolò nel XVI secolo. La chiesa di Sant'Andrea, già di pertinenza della basilica di San Lorenzo a Firenze era diventata nel XIII secolo patronato del vescovo di Firenze (E. REPETTI, *Dizionario geografico, fisico, storico della Toscana*, IV, Firenze 1841, pp. 98-100; CALZOLAI, ibidem); è possibile però che nel XIV secolo essa fosse di patronato dei Machiavelli se, come ricorda Italo Moretti, nel 1385 essi dotarono la chiesa con un podere per il mantenimento del prete. Moretti assegna ai Machiavelli anche la fondazione dello spedale di San Lorenzo a Percussina verso il 1376 e la sua amministrazione fino al passaggio allo spedale del Bigallo nel 1597 (MORETTI, FAVINI, FAVINI, *San Casciano*... cit., p. 63); si tratta con ogni probabilità dello stesso spedale che altrove si ritiene sorto per volere del rettore di Sant'Andrea, Spinello, e completato nel 1362, anch'esso di pertinenza di San Lorenzo a Firenze (CALZOLAI, *ibidem*). A questo spedale era attigua la cappella di San Lorenzo (MILANESI, *Memoria intorno a Pietro Nelli*… cit., p. 8), ricordata in una visita pastorale come San Lorenzo a Spedaletto (AAF, *Visita Pastorale*, VPD 57.15, 30 novembre 1914), che risulta già demolita nel 1833 (AAF, *Visita Pastorale*, VPD 37.02, 16 maggio 1833).
[477] A. CHIOSTRINI MANNINI, M. MANNINI, *Tesori del Chianti. Arte e storia del comune di San Casciano Val di Pesa*, Firenze 1977, p. 132. L'iscrizione, ora quasi illeggibile, ricorda l'esistenza di una compagnia laicale detta dei Bianchi ed è riportata da Guido Carocci: CAROCCI, *Il Comune*... cit., pp. 84-85; cfr. anche LUMACHI *Guida*... cit., pp. 105-106.
[478] I tre altari sono citati nella visita pastorale del 16 maggio 1833 (AAF, VPD 37.02, alla data) e vengono descritti i quadri che li decoravano, poi nuovamente citati nella visita partorale del 1914, da cui si apprende, con più precisione rispetto alla descrizione ottocentesca, che la tela di sinistra raffigurava i *Santi Pietro Martire e Antonio da Padova* e nella relazione il parroco Antonio Guarducci la giudica del XVII secolo; l'*Annunciazione* fu all'epoca giudicata da Carocci un'opera mediocre di scuola giottesca (AAF, *Visita Pastorale*, VPD 57.15, 30 novembre 1914). Nessuna notizia utile si ricava invece dalle visite pastorali del 1664 e del 1880 (AAF, *Visita Pastorale*, VPD 17.66, 1664; *Visita Pastorale*, VPD 47.29, 1880). In precedenza lo stesso Carocci citava ancora su questo altare un

pastorali in cui si descrivono anche gli arredi pittorici della chiesa (1833 e 1914)[479] suggerisce che il suo ritrovamento sia avvenuto solo a seguito della ricostruzione post bellica e che fino ad allora fosse occultato sotto la scialbatura delle pareti, risalente con ogni probabilità al momento della realizzazione degli attuali altari laterali nel XVII secolo.

VICENDE CRITICHE

E' possibile che Franco Lumachi si riferisca a quest'opera quando parla di un "frammento di affresco staccato riaffiorato durante un'opera di restauro" che riferisce al XVI secolo[480], non trovandosene altri in chiesa con queste caratteristiche. La stessa incertezza vale per la citazione della Chiostrini Mannini, che assegna l'opera al XV secolo[481].

Alessandro Conti cita l'affresco come *Storie della vita di Sant'Andrea*, riferendolo agli anni a cavallo tra XIV e XV secolo[482]. Monica Folchi e Italo Moretti ripropongono l'errata interpretazione del soggetto; la prima concorda con una datazione tra Tre e Quattrocento, mentre il secondo suggerisce una generica attribuzione a scuola fiorentina del XIV secolo[483].

La corretta identificazione del soggetto come San Nicola è stata recentemente fornita da Mesy Bartoli su indicazione di chi scrive[484].

COMMENTO CRITICO

Le quattro storie superstiti ai lati del *San Nicola* dimostrano una stretta affinità con la scena di *Santa Chiara che riceve la Regola da San Francesco* del frammento di affresco proveniente dalla chiesa di Sant'Andrea a Luiano (cfr. *Scheda 17*), con cui ha in comune la forte ed empirica scorciatura prospettica degli edifici, dove ricorre anche l'incongruo particolare, ben visibile soprattutto nella prima scena superstite a sinistra, del varco laterale che dovrebbe aprirsi sulla scena principale ma invece è "cieco". Molto simile è anche la resa delle piccole figure con linee di contorno molto marcate e tratti compendiari e la cornice geometrica è praticamente identica. Questi elementi consentono di suggerire anche per il *San Nicola* di Sant'Andrea in Percussina il nome di Mariotto di Cristofano, al quale si può collegare anche l'*Angelo annunziante* sulla parete sinistra che, con i pochi tratti di ambientazione residui,

---

dipinto del XVII secolo, pur senza specificarne il soggetto (CAROCCI, *ibidem*). Per l'*Annunciazione*, considerata opera fiorentina dell'inizio del XV secolo, cfr. anche CHIOSTRINI MANNINI, MANNINI, *ibidem*; CONTI, *I dintorni*... cit., p. 178; M. FOLCHI, in *Le chiese del Chianti*... cit., p. 24 (Conti e Folchi propongono un'attribuzione all'ambito di Francesco d'Antonio); MORETTI, FAVINI, FAVINI, *San Casciano*... cit., pp. 63-64.

[479] Si fa invece cenno, oltre alle opere citate nel testo e nella nota precedente, anche all'affresco settecentesco con la *Gloria di Sant'Andrea* che decora la cupola del presbiterio e alla tela dell'altare maggiore col *Martirio di Sant'Andrea* (attualmente di ubicazione ignota) e si descrive l'aspetto del battistero.

[480] LUMACHI, *Guida*... cit., pp. 105-106. Si tratta forse di un *lapsus* per "XIV secolo".

[481] CHIOSTRINI MANNINI, MANNINI, *Tesori*... cit., p. 132.

[482] CONTI, *I dintorni*… cit., p. 178.

[483] FOLCHI, in *Le chiese del Chianti*... cit., p. 24. MORETTI, FAVINI, FAVINI, *San Casciano*... cit., pp. 63-64.

[484] M. BARTOLI, *Il tabernacolo della Madonna del latte*, in M. BARTOLI, M. MASINI, E. PEIRETTI, *Il restauro del tabernacolo della Madonna del latte a San Casciano Val di Pesa*, Siena 2010, p. 10.

richiama l'*Annunciazione* di San Pietro a Cascia **[FIG. 233]**: l'angelo di Sant'Andrea è simile a quello di Cascia per la posa a braccio teso, per i colori delle ali e delle vesti, la tunica azzurrina e il mantello rosso dai risvolti gialli ugualmente drappeggiato sulla spalla sinistra e svolazzante dietro la schiena (a Sant'Andrea questo particolare è perduto, ma è testimoniato dall'andamento del tratto residuo del mantello); ricorre inoltre il mazzo di tre gigli e alcuni boccioli e l'impaccio nella resa della piegatura delle dita della mano benedicente. Il profilo dell'angelo di Sant'Andrea è poi simile a quello della Vergine di Cascia, che ha lo stesso occhio chiaro (caratteristica questa che ricorre anche nel *Sant'Antonio Abate* di Luiano: cfr. *Scheda 17*); un profilo simile mi pare si possa osservare anche nell'angelo della più tarda *Annunciazione* già in collezione Lanz ad Amsterdam[485]. Quanto si può intuire del letto a baldacchino di Sant'Andrea compare con una notevole puntualità anche a Cascia: la tenda agganciata con una reticella che ricala dall'alto, la coperta del letto che scende solo fino a metà delle sue specchiature lignee che si allargano in uno scalino-cassone, la colonnetta esile spezzata da un dado colorato, l'archetto che delimita lo spazio esterno al letto nell'estremità sinistra delle due scene (appena intuibile a Sant'Andrea). La resa più fluida della veste dell'angelo di Sant'Andrea e dei suoi capelli svolazzanti sembrano suggerirne la realizzazione in un momento un po' più tardo rispetto all'affresco di Cascia, perciò si potrebbe proporre una datazione verso il quarto decennio del XV secolo.
Un altro affresco attribuito a Mariotto di Cristofano, la *Madonna col Bambino e i Santi Lazzaro e Michele* nella chiesa di San Salvatore a Soffena **[FIG. 234]**, ora staccato e riposizionato dietro l'altare maggiore[486] mostra delle affinità con gli elementi decorativi del *San Nicola* di Sant'Andrea, in particolare per la scansione dello zoccolo in tre specchiature a finto marmo arricchite al centro da losanghe con decori geometrici; la stella ad otto punte si trova nel fregio geometrico superiore. Le pieghe anteriori del panneggio di San Michele, ricadenti in modo analogo secondo un ritmo schematico, richiamano l'andamento di quelle del piviale di San Nicola, per quanto queste siano meno secche[487]. La scarsa abilità nella resa delle strutture

[485] BOSKOVITS, *Mariotto di Cristofano*... cit., pp. 5-6; lo studioso suggerisce per quest'opera una datazione sullo scorcio del quinto decennio. La proposta di attribuzione a Francesco d'Antonio avanzata da Conti e Folchi, è interessante perché Boskovits nota tra questo artista e Mariotto alcune affinità stilistiche.

[486] BERTI, *Nota sugli affreschi*… cit., pp. 9-11; A. SCARINI, *Pievi romaniche del Valdarno superiore*, Cortona 1985, p. 57. Scarini ritiene che gli affreschi non possano essere anteriori al 1425, quando a suo avviso si dà avvio ai lavori di restauro della chiesa, conclusi nel 1436 circa, a seguito dell'incorporazione della Badia al monastero di Vallombrosa, ma Guido Morozzi menziona la data 1392 presente su uno degli affreschi e la considera come *terminus ante quem* per la ricostruzione (G. MOROZZI, *La Badia di San Salvatore a Soffena*, in “Accademia musicale Valdarnese”, XII, 1978, 2, pp. 3-8; gli articoli di Luciano Berti e Guido Morozzi erano già apparsi in G. MOROZZI, L. BERTI, *La Badia di Soffena*, [Itinerari Valdarnesi, 2], Firenze 1969). L’iscrizione alla base dell’affresco attribuito a Mariotto di Cristofano si conclude con quella che sembra essere una data frammentaria e difficilmente decifrabile, in cui peraltro almeno la seconda cifra sembra ripassata. Per gli affreschi di Soffena si vedano in particolare le *Schede 44, 45*.

[487] L'affresco di Soffena sembra riferibile ad una fase piuttosto precoce dell'attività di Mariotto, ancora legata a stilemi desunti dall'arte di Lorenzo Monaco, come sembra testimoniare la resa grafica dei panneggi e come si vede ad esempio in una tavola con la *Madonna dell'umiltà celeste e i Santi Giovanni Battista e Giacomo* (apparsa sul mercato antiquario tedesco) attribuita da Boskovits alla fine degli anni dieci del XV secolo (BOSKOVITS, *Appunti*... cit., p. 60), che può offrire un confronto tra i volti del San Giacomo e del San Michele di Soffena. La localizzazione di Soffena, presso Castelfranco di Sopra, non lontana da San Giovanni Valdarno, paese nativo di Mariotto, corrobora l'ipotesi di un

prospettiche dimostrata da Mariotto nelle scatole spaziali delle scene di *San Nicola* e *Santa Chiara* riaffiora nel forte scorcio del sepolcro di San Lazzaro. È possibile, come già accennato nella scheda precedente, che Mariotto abbia lavorato qui accanto a Bicci di Lorenzo, di cui a Soffena resta un affresco agiografico dedicato a San Giovanni Gualberto, dalle cui articolate scene laterali Mariotto potrebbe aver tratto ispirazione per la realizzazione di un ambiente caratterizzato da una breve fuga di archi della scena di *San Nicola e le tre fanciulle* dell'affresco agiografico di Sant'Andrea[488] **[cfr. FIGG. 494, 498]**.

L'ipotesi di attribuire l'affresco di *San Nicola* a Mariotto di Cristofano è resa più suggestiva dall'osservazione che alcune delle figure delle scene laterali sono abbigliate secondo la moda cortese dei primi decenni del Quattrocento, talvolta anche in modo improprio se si considera che la fanciulla povera in primo piano nella scena di *San Nicola e le tre fanciulle*, indossa un ricco abito decorato ed ha una pettinatura a balzo tipica delle donne facoltose. Nella scena sottostante si vede un uomo con in testa una sorta di mazzocchio, mentre nelle due scene di sinistra l'oste malvagio ha una gonnella molto corta (e calze arrotolate) che lascia intravedere le mutande[489]. Questa attenzione ai dettagli di moda potrebbe essere un retaggio dell'attività di "cofanaio" che Mariotto svolgeva a Firenze, secondo quanto risulta dalla sua iscrizione all'Arte dei Legnaioli nel 1419[490]: l'arte espressa nella decorazione dei cassoni nuziali indugia infatti spesso sui dettagli di costume e sulla ricchezza dell'abbigliamento delle figure rappresentate. Questi elementi di moda (donne con balzo piuttosto contenuto e uomini con farsetto corto) si ritrovano ad esempio nella *Corsa del Palio* (Cleveland Museum of Art), fronte di cassone realizzata da Giovanni di Francesco Toscani verso il 1425[491] **[FIGG. 236-238]**. Molti di questi elementi di moda ricorrono anche negli affreschi di Masaccio nella cappella Brancacci nella chiesa del Carmine a Firenze (1424-1425): la gonnella corta si vede ad esempio nella scena del *Tributo di Pietro*, mentre la particolare foggia del mazzocchio poco rigonfio si vede nel gruppo di destra della scena con *San Pietro in*

---

intervento del pittore che, magari già attivo a Firenze, poteva aver mantenuto contatti con la terra d'origine, come del resto testimoniano altre sue opere più tarde, come gli affreschi di Santa Maria Assunta a Loro Ciuffenna (FROSININI, *Un'opera*... cit.).

[488] L'ipotesi di un'educazione artistica di Mariotto a fianco di Bicci di Lorenzo viene suggerita in BOSKOVITS, *Mariotto di Cristofano*... cit., p. 8.

[489] L'aspetto trasandato e sconcio che caratterizza l'oste può voler essere un richiamo esplicito alla sua malvagità poiché nonostante la moda ammettesse che le mutande fossero visibili al di sotto della gonnella, certi eccessi erano comunque deplorati; si veda in questo senso l'abito di uno dei carnefici di Cristo nella *Flagellazione* di Sano di Pietro, conservata nella Pinacoteca Vaticana e assegnata al 1435-1440 (VOLBACH, *Il Trecento*… cit., pp. 60-61, fig. 136).

[490] FROSININI, *Precisazioni*... cit., pp. 446 nota 13, 450; FRANCALANCI, in *Arte a Figline*... cit., p. 180.

[491] L. SBARAGLIO, in *Virtù d'amore. Pittura nuziale nel Quattrocento fiorentino*, catalogo della mostra (Firenze 2010), a cura di C. Paolini, D. Parenti, L. Sebregondi, Firenze 2010, pp. 258-261; per un farsetto corto molto simile a quello dell'oste, indossato con calze arrotolate, si veda anche l'opera eponima del Maestro del Giudizio di Paride, del 1420-1425, conservata al Museo Nazionale del Bargello di Firenze: G. D'ANDREA, in *ivi*, pp. 178-179. Il farsetto corto, il balzo femminile e il mazzocchio, permangono, esasperandosi, nella moda fiorentina anche nei decenni successivi: il primo tenderà a salire quasi fino alla vita lasciando completamente a vista le mutande o la brachetta, il secondo diventerà un ornamento molto ingombrante e il terzo svilupperà fogge ricercate; si vedano ad esempio le raffigurazioni di metà XV secolo dello Scheggia nel *Gioco del civettino* di Palazzo Davanzati e nel *Cassone Adimari* della Galleria dell'Accademia, per cui cfr. SBARAGLIO, in *ivi*, pp. 162-165.

cattedra, nel ritratto del Brunelleschi accanto all'autoritratto del maestro[492].
Le scene laterali del *San Nicola* sono caratterizzate da scelte insolite. A destra l'episodio di *San Nicola e le tre fanciulle* è tra i più rappresentati nei cicli occidentali dedicati al santo ma la soluzione iconografica con San Nicola in alto a sinistra intento a gettare le tre palle d'oro affacciato ad una finestra, al di sopra della figura del vecchio e triste padre, la cui lettura è resa difficoltosa a causa della vasta lacuna, risulta piuttosto insolita a Firenze, dove si predilige la versione con San Nicola a figura intera all'esterno della casa delle tre fanciulle, come si vede ad esempio nella Cappella Castellani in Santa Croce ad opera di Agnolo Gaddi[493] **[cfr. FIGG 185-186]**; è singolare anche l'atteggiamento della fanciulla a destra che si slancia a raccogliere le tre palle sulla cassapanca del letto. La scena sottostante rappresenta la storia poco consueta del fanciullo rapito dal diavolo durante un banchetto, narrata nella *Legenda Aurea*: racconta di un ragazzo che, mandato dal padre a fare l'elemosina ad un pellegrino che si era presentato alla loro porta, viene rapito e strangolato da questo, rivelatosi un demonio, ma viene poi resuscitato per intercessione di San Nicola[494]. L'episodio ricorre, in più momenti e con numerose differenze, in uno dei riquadri con *Storie di San Nicola* di Ambrogio Lorenzetti conservati agli Uffizi[495] e, con interessante puntualità, in uno scomparto della predella del polittico di Bicci di Lorenzo per San Niccolò di Cafaggio del 1433[496], che potrebbe costituire un *terminus post quem* per l'affresco di Sant'Andrea **[FIG. 235]**. La scena del *Miracolo dei tre chierici resuscitati*, più comune, è rintracciabile ad esempio negli scomparti di predella di Gentile da Fabriano per il polittico della cappella Quaratesi in San Niccolò Oltrarno (1425)[497], di Bicci nello stesso polittico di Cafaggio (che cita quello di Gentile)[498] e di Giovanni di Francesco[499]. A differenza che nell'affresco di Sant'Andrea, in queste opere i tre assassinati sono sempre rappresentati in età giovanile, in accordo con la leggenda dei tre scolari uccisi dall'oste della locanda dove si erano fermati per la notte, che si diffuse in Occidente almeno a partire dal XIII secolo[500]: evidentemente la storia era ben nota anche in Italia, almeno verso l'inizio del XV secolo, nonostante la sua assenza dalle pagine

[492] Vale la pena ricordare il legame di parentela tra Masaccio e Mariotto, marito di una delle sue sorellastre, nonché suo conterraneo (BOSKOVITS, *Mariotto di Cristofano*... cit., p. 4).
[493] BOSKOVITS, *La pittura*... cit., p. 297.
[494] JACOPO DA VARAGINE, *Legenda Aurea*... cit., I, p. 46; l'episodio non va confuso con la storia, dall'iconografia per certi versi analoga, di Adeodato (o Basilio), fanciullo rapito dai saraceni e costretto a diventare coppiere del re e riportato miracolosamente a casa da San Nicola (*ivi*, pp. 29-30): si veda l'episodio raffigurato da Giovanni del Biondo sull'antina di un altarolo in collezione privata (A. LENZA, in *L'eredità di Giotto.*… cit., pp. 180-181).
[495] Cfr. *Galleria degli Uffizi*… cit., p. 56.
[496] CHIODO, *Osservazioni*... cit., pp. 269-276. La tavoletta si trova in collezione privata a New York.
[497] A. DE MARCHI, *Gentile da Fabriano*, Milano 1992 (ed. cons. Milano 2006), p. 215, fig. 64.
[498] Un altro scomparto di questa predella mostra l'episodio delle tre fanciulle, nella versione più consueta con San Nicola visibile all'esterno dell'abitazione; le tavolette sono conservate presso il Metropolitan Museum di New York.
[499] M. T. FERRARINI, in *Piero della Francesca e le corti italiane*, catalogo della mostra (Arezzo 2007), a cura di C. Bertelli, A. Paolucci, Ginevra-Milano 2007, p. 215. La predella a tre scomparti, comprendente anche in questo caso una scena con le tre fanciulle, è conservata nel Museo di Casa Buonarroti a Firenze. Almeno nel XVI secolo era collocata sotto l'*Annunciazione* di Donatello in Santa Croce, ma è probabile che facesse parte del trittico Carrand oggi la Bargello, dedicato a San Nicola (anni cinquanta del Quattrocento circa).
[500] K. MEISEN, *Nikolauskult und Nikolausbrauch im Abendlande. Eine kultgeographisch-volkskundliche Untersuchung*, Düsseldorf 1931, pp. 307-333.

della *Legenda Aurea*[501]. Alcuni studiosi ritengono possibile che all'origine di questa storia ci sia una cattiva interpretazione dell'iconografia dell'episodio dei tre soldati salvati da San Nicola (una delle storie più antiche della leggenda del santo)[502]. Nonostante la probabile origine nord-europea, la storia era nota anche in area orientale se ricorre in una tavola agiografica cipriota della fine del XIII secolo[503] **[cfr. FIG. 3]**. L'episodio dell'uccisione dei tre chierici ricorre in una delle *rotae* delle vetrate di Bourges, dove la presenza delle tre vittime nello stesso letto e soprattutto per l'atteggiamento dell'oste che si tende tutto con le braccia alzate e l'arma (anche in questo caso ancora un'ascia) bilanciata dietro la schiena, pronta a calare sui malcapitati richiama da vicino la versione iconografica di Sant'Andrea[504] **[FIG. 239]**. L'episodio è presente anche nel paliotto d'altare di Güell, un'opera spagnola assegnabile alla prima metà del XIV secolo, dove tutte le quattro storie agiografiche che affiancano la figura centrale di San Nicola sono dedicate a questa vicenda[505] **[FIG. 240]**.

Le scene superstiti (anche quelle contenute nella *Legenda Aurea*) non seguono un ordine preciso, tanto che la scena di *San Nicola e le tre fanciulle*, solitamente inserita tra le prime storie dei cicli di San Nicola, si trova ad essere la penultima del ciclo. Quello che interessa qui non è la fedeltà alla storia del santo (come invece è evidente nel *San Nicola* di Santa Cristina a Pimonte presso Prato: cfr. *Scheda 22*), ma il suo

---

[501] Secondo Emile Mâle Jacopoda Varagine non inserì questa storia nel suo leggendario perché lui stesso non la ritenne sufficientemente credibile; lo studioso nota come essa non sia inserita nei breviari ancora nel XIV secolo; in ogni caso Mâle cita diversi casi in cui l'episodio è stato inserito nelle decorazioni delle chiese francesi a partire dal XIII secolo: un bassorilievo nel portale di San Giovanni a Lione e le vetrate di cattedrali gotiche francesi Bourges (su cui torneremo nel testo), Mans, Troyes, Chartres (E. MÂLE, *L'art religieux du XIIIe siècle en France*, Paris 1902, pp. 239-240). L'episodio era comunque estremamente popolare nel Medioevo, anche grazie alla sua drammatizzazione, che Ida Del Valle De Paz ritiene la via principale della sua vasta diffusione; il primo fu il cosiddetto *Dramma di Fleury*, risalente al XII secolo, dove però manca la parte della leggenda dei corpi messi in salamoia: I. DAL VALLE DE PAZ, *La Leggenda di San Nicola nella tradizione poetica medioevale in Francia*, Firenze 1921, pp. 9-25; il *Dramma di Fleury*, tratto da un manoscritto di origine tedesca, fu reso noto in E. DÜMMLER, in "Zeitschrift für deutsche Altertumn und deutsche Literatur", 1891, XXXV, pp. 401-407. Non è possibile approfondire l'indagine relativa ai motivi della scelta di rappresentare le tre vittime in età avanzata, inedita in tutti gli sviluppi letterari della leggenda, né d'altra parte sulle ragioni della scelta di una scena così insolita; si può notare a margine che l'attività di cofanaio di Mariotto di Cristofano potrebbe aver richiesto la conoscenza di leggende anche inconsuete.

[502] C. CAHIER, *Caractéristique de saints dans l'art populaire*, Paris 1867, vol. I, p. 354; MÂLE, *ibidem*; BACCI, *San Nicola*… cit., pp. 167-169; secondo questi studiosi la prigione in cui erano rinchiusi i tre soldati prima dell'esecuzione, visibile in molte opere agiografiche orientali, potrebbe essere stata scambiata per una botte. Non concorda con questa ipotesi C. MANHES-DEREMBLE, *Les vitraux narratifs de la cathédrale de Chartres. Étude iconographique*, (Corpus Vitrearum, France. Études, 2), Paris 1993, pp. 126-128.

[503] I. A. ILIÁDIS, in *San Nicola. Splendori d'arte d'Oriente e d'Occidente*, catalogo della mostra (Bari 2006-2007), a cura di M. Bacci, Milano 2006, pp. 287-289, fig. V.4; la tavola è conservata nel Museo Bizantino della fondazione Arcivescovo Makários III di Nicosia. La presenza dell'episodio nella quarta scena dal basso a destra si può spiegare con la presenza latina nella Cipro governata dai Lusignano e in particolare con la committenza dell'opera da parte di un cavaliere crociato, visibile in basso ai piedi del santo centrale.

[504] Cfr. MEISEN, *Nikolauskult*... cit., p. 331, fig. 136. In questa *rota* sembra chiara la volontà si un richiamo tra questa scena e quella superiore che rappresenta le tre fanciulle addormentate nello stesso letto mentre San Nicola fa il suo dono in oro: sembra anzi che proprio le tre fanciulle siano le vittime dell'oste.

[505] M. CASTIÑEIRAS, in *ivi*, pp. 296-297, fig. V.15; il paliotto è conservato presso il Museu Nacional d'Art de Catalunya di Barcellona.

compendio ottenuto con l'uso di scene ben note, come appunto *San Nicola e le tre fanciulle*, o curiose, come le storie dell'oste malvagio e dei chierici in salamoia. In ogni caso è possibile suggerire l'integrazione della scena totalmente mancante in alto con il ben noto episodio della *Nascita di San Nicola*, comprendente il momento del primo bagnetto in cui il bambino si alza in piedi nella tinozza.
I curiosi inserimenti di figure tratteggiate con contorni a sinopia sulle specchiature dello zoccolo ricorrono anche nell'oratorio di San Bartolomeo in via Cava a Prato nelle parti attribuite all'intervento di Pietro di Miniato, indicato come l'autore dell'affresco agiografico di *Sant'Antonio Abate*, anch'esso riferibile ai primi anni del XV secolo (*Scheda 20*).

Fotografie
SSPSAE e per il Polo Museale della Città di Firenze, Gabinetto Fotografico: 69739.

Bibliografia
LUMACHI 1960, pp. 105-106; CHIOSTRINI MANNINI in Chiostrini Mannini, Mannini 1977, p. 132; CONTI 1983, p. 178; FOLCHI in *Le chiese del Chianti*... 1993, p. 24; MORETTI in Moretti, Favini, Favini 1994, pp. 63-64; BARTOLI in Bartoli, Masini, Peiretti 2010, p. 10.

Scheda 19

Pier Francesco Fiorentino

Il nome di Pier Francesco Fiorentino (1444/45-1497 circa), prete, è noto grazie alle firme apposte su due opere tarde: la Madonna col Bambino e Santi *per la chiesa di Sant'Agostino a San Gimignano, datata al 1494 e la* Madonna fra gli Arcangeli Raffaele e Michele *nel Palazzo Comunale di Montefortino (Ascoli Piceno), del 1497*[506]*. Dopo l'individuazione di questa personalità artistica da parte di Giovan Battista Cavalcaselle (1896)*[507]*, nei decenni successivi Pierfrancesco Fiorentino è stato oggetto di brevi citazioni*[508]*, fino allo studio monografico dedicatogli da Anna Padoa Rizzo nel 1973*[509]*, nel quale per la prima volta viene ricostruito e sistematizzato il* corpus *delle opere e precisata la data di nascita dell'artista verso il 1444-1445, mentre il 1497 risulta l'ultimo riferimento cronologico che ne attesta l'attività. La studiosa notava l'influsso di Benozzo Gozzoli nelle opere più antiche di Pier Francesco e supponeva una sua attività all'interno della bottega del primo in occasione della realizzazione degli affreschi con* Storie di Sant'Agostino *ed* Evangelisti *nel coro della chiesa di Sant'Agostino a San Gimignano (1464-1465)*[510]*. La prima attività di Pier Francesco, almeno fino alla metà degli anni settanta, è influenzata anche dall'arte di Andrea del Castagno, mentre più avanti egli si accosterà sempre più allo stile di Alesso Baldovinetti, col quale Anna Padoa Rizzo suppone dei momenti di vera e propria collaborazione. Nei decenni finali della sua lunga carriera Pier Francesco si dimostra attento alle opere del Perugino, del Ghirlandaio e di Piero della Francesca, sebbene la qualità della sua produzione diminuisca e appaia sempre più attardata. Pier Francesco lavorò spesso in località provinciali e in particolare in Valdelsa*[511]*.*

Pier Francesco Fiorentino
Sant'Eustachio
1462 (?)

Firenze, Villa Corsini di Castello, depositi (dalla chiesa di San Jacopo tra' Fossi a

[506] Cfr. G. SOULIER, *Pier Francesco Fiorentino pittore di Madonne*, in "Dedalo", VII, 1926-1927, 1, pp. 86-101, in particolare p. 86.
[507] G. B. CAVALCASELLE, J. A. CROWE, *Storia della pittura in Italia*. VII. *Pittori fiorentini del secolo XV e del principio del seguente*, Firenze 1896, pp. 498-507. Il Cavalcaselle nominava il pittore come Prete Francesco Fiorentino, ma nella tavola di San Gimignano egli si firma "Petrus Francisc[us] Presbiter Florentin(o)". Lo studioso notava la vicinanza del pittore, almeno nella sua prima fase, ai modi del Ghirlandaio, di Benozzo Gozzoli e del Botticelli; proponeva inoltre una prima ricostruzione del *corpus*.
[508] Tra le più importanti: *Arte in Valdelsa dal sec. XII al sec. XVIII*, a cura di P. Dal Poggetto, catalogo della mostra (Certaldo 1963), Firenze 1963, pp. 61-64.
[509] A. PADOA RIZZO, *Il percorso di Pier Francesco Fiorentino*, in "Commentari", XXIV, 1973, 3, pp. 154-175.
[510] Per questa campagna decorativa cfr. L. VENTURINI, in *Benozzo Gozzoli in Toscana*, a cura di A. Padoa Rizzo, Firenze 1997, pp. 59-68; *Benozzo Gozzoli. Le Storie di Sant'Agostino a San Gimignano*, a cura di R. Cardini, A. Padoa Rizzo, M. Regoliosi, Roma 2001.
[511] B. SANTI, *Un prete-pittore in Val d'Elsa: Pier Francesco Fiorentino*, in *Gli ordini mendicanti in Val d'Elsa*, Atti del convegno di studio (Colle Val d'Elsa, Poggibonsi, San Gimignano 1996), (Biblioteca della "Miscellanea storica della Valdelsa", 15), Castelfiorentino 1999, pp. 339-342.

Firenze)
Affresco staccato
Cm 130 x 340

Descrizione

L'affresco è composto da quattro storie che affiancano, due per lato, la figura centrale di Sant'Eustachio[512], inserito entro una nicchia prospettica con volta a botte cassettonata fortemente scorciata, decorata con girali fogliacei sull'archivolto e sulle paraste frontali. Alla base della bassa pedana su cui si trova il santo corre un'iscrizione (forse rimaneggiata), che identifica il soggetto e riporta la data 1462. Sant'Eustachio reca in mano quella che sembra dover essere interpretata, tradizionalmente, come una foglia di palma[513] ed è abbigliato elegantemente alla moda quattrocentesca, con una gonnella a pieghe tubolari e un mantello riccamente drappeggiato. L'affresco si inserisce entro un lunettone e le storie dell'ordine superiore seguono in alto l'andamento curvilineo dell'arco a tutto sesto **[FIGG. 241-242]**.

Le storie si leggono in orizzontale, da sinistra a destra. Raffigurano alcuni episodi-chiave della complessa leggenda del santo, capitano dell'esercito dell'imperatore romano Traiano convertitosi al Cristianesimo[514]: a sinistra in alto troviamo *Sant'Eustachio insegue un cervo durante la caccia* [I], *Cristo appare a Sant'Eustachio tra le corna del cervo* [II] in alto a destra, i due *Figli di*

[512] AA.SS., *Septembris, VI*, Parisiis 1867, pp. 106-137; JACOPO DA VARAGINE, *Legenda Aurea*… cit., II, 1090-1098. KAFTAL, *Ichonography*… cit., pp. 356-360.

[513] L'oggetto che Eustachio regge con la mano destra potrebbe essere confuso anche con una penna di volatile: così viene effettivamente indicato in un elenco redatto il 23 agosto 1940 (SBAPSAE FI PT PO, Archivio Storico, *Convento di Santa Apollonia*, posizione A 527, faldone 1); tuttavia la penna è un attributo che non ricorre nell'iconografia del santo (KAFTAL, *ibidem*).

[514] Eustachio, un tempo chiamato Placido, si convertì al Cristianesimo durante una battuta di caccia in cui, allontanatosi per inseguire un cervo, assistette all'apparizione di Cristo che, compiaciuto della sua onestà, lo esortò alla conversione pur predicendo le gravi disgrazie che l'uomo sarebbe stato chiamato a superare con pia pazienza; anche la moglie e i figli piccoli si convertirono insieme a Placido, battezzato poi col nome di Eustachio. Poco dopo la famiglia, ridotta in miseria da pestilenze e furti, fu costretta a fuggire in Egitto, ma il comandante della nave che doveva condurli in terra africana pretese la moglie di Eustachio come pagamento della traversata. Rimasto solo coi due figli e trovandosi ad un certo punto nella necessità di attraversare un pericoloso fiume, Eustachio decise di guadarlo prima con l'uno e poi con l'altro figlio ma, una volta deposto il primo sull'altra riva, mentre stava tornando a prendere l'altro, i due bambini furono rapiti l'uno da un lupo e l'altro da un leone. Credendoli morti, disperato, Eustachio si fece contadino; ma entrambi i figli vennero salvati e cresciuti in un villaggio vicino, ignari della reciproca parentela. Passarono quindici anni, finchè Traiano, nella necessità di fronteggiare gli attacchi dei barbari, mandò a cercare il valoroso Placido per guidare il suo esercito e dopo alcune difficoltà Eustachio fu ricondotto a Roma dove vinse la guerra contro gli invasori. Nel frattempo anche i due figli erano entrati a far parte dell'esercito e, pur senza averli riconosciuti, Eustachio li aveva scelti come suoi aiutanti personali. Durante il viaggio di ritorno si fermano presso la locanda aperta dalla moglie di Eustachio, rimasta pura per la morte del suo aguzzino; qui i quattro si riconobbero, non senza difficoltà: prima i due giovani capirono dai rispettivi racconti d'infanzia di essere fratelli, poi la donna riconobbe Eustachio e insieme si resero conto che i due ragazzi erano i loro figli. Eustachio venne accolto trionfalmente a Roma ma l'imperatore Adriano, succeduto nel frattempo a Traiano, contrariato dal rifiuto di Eustachio di sacrificare agli idoli, decise di giustiziare lui e la sua famiglia. Tentò dapprima di farli divorare da un leone, che invece si rifiutò di attaccarli; li fece allora rinchiudere entro un enorme toro bronzeo arroventato da cui tre giorni dopo i quattro corpi vennero estratti intatti e sepolti da alcuni cristiani. Per la leggenda di Sant'Eustachio cfr. anche I. DANIELE, F. NEGRI ARNOLDI, in *Bibliotheca Sanctorum*, V, Roma 1964, pp. 281-291.

Sant'Eustachio rapiti da un lupo e un leone durante l'attraversamento di un fiume [III] in basso a sinistra e infine il *Martirio di Sant'Eustachio e della sua famiglia in un toro di bronzo arroventato* [IV] in basso a destra. I due registri sono separati da una fascia a decori fitomorfi, simile alla decorazione alla base dell'intero affresco.

Iscrizioni

Alla base della pedana del Sant'Eustachio al centro: "S. EVSTACHIVS MCCCCLXII".

VICENDE STORICO-CONSERVATIVE

L'affresco proviene dalla chiesa di San Jacopo tra' Fossi[515], dove fu rinvenuto sull'attaule fianco destro nel 1870[516]. Dopo lo stacco, eseguito in un primo momento a massello, l'opera fu conservata nel refettorio di Santa Croce, dove la vide il Cavalcaselle nel 1894[517]. Da qui passò nel Museo di Santa Apollonia forse nel 1912[518], dopo un restauro ad opera di Giuseppe Dini che staccò la superficie pittorica dal massello murario[519] e probabilmente integrò alcune lacune: le più estese si trovano in corrispondenza della serie di storie a destra e interessano la parte centrale della scena di *Cristo appare a Sant'Eustachio tra le corna del cervo*, dove la figura del santo inginocchiato è quasi completamente perduta, e la zona superiore di quella

[515] La chiesa di San Jacopo, ora sede della comunità metodista fiorentina, sorse probabilmente tra X e XI secolo e dal XII secolo passò ai Vallombrosani per donazione di papa Alessandro III; nel 1531 passò agli Agostiniani che vi restarono fino alle soppressioni delle congregazioni religiose nel 1808. Nel XIV secolo l'orientamento della chiesa fu ribaltato da est a ovest e furono create tre navate al posto dell'aula unica originaria, che fu ripristinata nel XVI-XVII secolo per volere degli Agostiniani, che ammodernarono l'edificio secondo il gusto dell'epoca: di questa nuova decorazione resta in loco solo il soffitto ligneo cassettonato con tavola centrale di Alessandro Gherardini del 1690 circa raffigurante il *Trionfo della Fede, Sant'Agostino in estasi e l'Eresia umiliata*. In questa occasione l'interno dell'aula fu intonacato e furono creati nuovi portali nella zona presbiteriale (PAATZ, *Die Kirchen*… cit. [II, 1941], pp. 414-426; L. MERCATI, in L. MERCATI, G. STRAFFI, *Le chiese. Parte prima. Arte e storia degli edifici religiosi di Firenze*, Firenze 2001, pp. 162-163).

[516] SSPMF, Archivio Storico, Direzione delle R.R. Gallerie. Affari, 1870, filza A, posizione I, fasc. 52. Cfr. CHIODO, *Corpus.*.. cit. (IV, IX, 2011), pp. 385 nota 181, 468.

[517] CAVALCASELLE, CROWE, *Storia della pittura*… cit., p. 71; G. B. CAVALCASELLE, J. A. CROWE, *A history of painting in Italy. Umbria Florence and Siena from the second to the sixteenth century*. IV. *Florentine Masters of the Fifteenth Century*, London 1911, p. 137 nota 6. Nell'edizione italiana si precisa la provenienza dell'affresco da San Jacopo alle colonnine, ovvero San Jacopo tra' Fossi; la presenza dell'affresco nel Refettorio di Santa Croce è segnalata in entrambe le edizioni, italiana ed inglese.

[518] Il piccolo museo fu costituito nel 1890; una fotografia pubblicata da Rosanna Caterina Proto Pisani mostra il *Sant'Eustachio* esposto nel refettorio dell'ex-convento, sulla parete a sinistra del *Cenacolo* di Andrea del Castagno, cioè di fronte all'attuale ingresso alla sala; di fianco ad esso si vedono anche alcuni affreschi della serie degli *Uomini Illustri* di Andrea staccati dalla villa Carducci di Legnaia e ora conservati agli Uffizi (*Luce e disegno negli affreschi di Andrea del Castagno*, a cura di R. C. Proto Pisani, Livorno 2000, p. 14). In base alle informazioni fornite dal Cavalcaselle (cfr. nota precedente), la data 1891 riportata nella didascalia è con ogni probabilità errata e la fotografia non è precedente al secondo decennio del Novecento. L'elenco redatto il 23 agosto 1940 per conto della Regia Soprintendenza alle Gallerie per le Province di Firenze, Arezzo e Pistoia segnala gli oggetti presenti nel Museo di Santa Apollonia in temporanea consegna alla Regia Soprintendenza ai Monumenti di Firenze, a cui i locali dell'ex-convento erano stati recentemente assegnati. Qui si riferisce la provenienza dell'affresco da San Jacopo tra' Fossi e lo si assegna alla scuola di Andrea del Castagno, con la cui attribuzione doveva essere stato fin da subito segnalato nel Museo di Santa Apollonia (SBAPSAE FI PT PO, Archivio Storico, *Convento di Santa Apollonia*, posizione A 527, faldone 1).

[519] Cfr. *Cronaca d'arte e storia. Firenze*, in "Arte e storia", XXXI, serie V, 1912, 5, p. 194.

del *Martirio di Sant'Eustachio e della sua famiglia in un toro di bronzo arroventato* e parte della fascia decorativa; altre cadute di colore più piccole si notano sulla parasta sinistra del tabernacolo di Sant'Eustachio e in corrispondenza della fascia orizzontale tra le due storie su quel lato. Le lacune corrispondenti ad elementi decorativi sono state reintegrate secondo il disegno originario, mentre quella della prima scena a destra è stata solo abbassata di tono. Dall'osservazione di una fotografia antecedente al 1912 si nota che l'iscrizione ai piedi del santo appare lacunosa nelle ultime cifre della data, per cui non si può escludere un intervento integrativo da parte del Dini (di cui non è possibile valutare l'entità) se attualente si legge chiaramente la data 1462[520].

L'affresco è rimasto nel Museo di Santa Apollonia almeno fino agli anni settanta del Novecento[521] e ora si trova nei depositi della Soprintendenza fiorentina presso Villa Corsini a Castello (Firenze), dove risulta suddiviso in tre parti.

L'opera, che ho potuto osservare solo attraverso riproduzioni fotografiche[522], appare in uno stato di conservazione discreto riguardo alle condizioni della superficie dipinta, su cui non si notano cadute di colore, sebbene mostri qualche segno di abrasione.

VICENDE CRITICHE

La prima citazione nel 1894 dell'affresco staccato si deve al Cavalcaselle, che lo assegnava ad un seguace di Andrea del Castagno e di Alesso Baldovinetti e indicava la data come 1462, correggendone successivamente la lettura come 1467[523]. In seguito l'opera è stata citata da Odoardo Giglioli, che vi vedeva una debole influenza di Andrea e del suo ciclo degli *Uomini Illustri*, insieme ad elementi di altri artisti soprattutto nelle storie laterali[524]. Raimond van Marle giudicava l'affresco come un prodotto della scuola di Andrea del Castagno[525].

Bernard Berenson nei suoi elenchi del 1932, 1936 e 1963, ha posto l'opera sotto il nome di Pier Francesco Fiorentino e letto la data dell'iscrizione come 1462, pur esprimendo qualche dubbio sulla sua interpretazione[526]. Nel frattempo, nel 1934, l'opera è stata riferita da Georg Pudelko ad un allievo di Andrea del Castagno[527] e da

---

[520] La fotografia conservata presso la Fototeca del Kunsthistorisches Institut in Florenz (n. 87677: Brogi n. 15457) mostra quello che doveva essere l'aspetto dell'affresco prima dell'intervento sulle lacune, che risultano ben individuabili rispetto alla superficie pittorica integra. La didascalia della fotografia, dono di Georg Pudelko, indica l'affresco come opera della Scuola di Andrea del Castagno, mentre la didascalia Brogi segnala l'opera in Santa Croce.

[521] Qui lo vede ancora Anna Padoa Rizzo nel 1973 (PADOA RIZZO, *Il percorso*… cit., pp. 156-157).

[522] PADOA RIZZO, *Il percorso*… cit., fig. 5. Fototeca del Kunsthistorisches Institut in Florenz: n. 87677.

[523] CAVALCASELLE, CROWE, *Storia della pittura*… cit., p. 71; CAVALCASELLE, CROWE, *A history of painting*… cit., p. 137 nota 6.

[524] O. H. GIGLIOLI, *L'arte di Andrea del Castagno*, in "Emporium", XXI, 1905, p. 141. Il Giglioli ricorda l'opera nel Museo dell'Opera di Santa Croce e cita la provenienza da San Jacopo tra' Fossi. Anche l'anonimo autore della nota contenuta nella rivista "Atre e storia" del 1912 assegna l'opera ad uno stretto seguace di Andrea del Castagno.

[525] VAN MARLE, *The development*… cit., X, 1928, pp. 376-377, fig. 235.

[526] BERENSON, *Italian pictures*… cit. (1932), p. 448; IDEM, *Pitture italiane*… cit. (1936), p. 385; IDEM, *Italian pictures*… cit. (1963), p. 169.

[527] G. PUDELKO, *Studien über Domenico Veneziano*, in "Mitteilungen des Kunsthistorisches Institutes in Florenz", IV, 1934, pp. 145-200, in particolare p. 176 nota 1.

Vera Giovannozzi alla cerchia di Benozzo Gozzoli[528]. George Kaftal, rifacendosi alla lezione del Berenson, l'ha indicata come opera di Pier Francesco e ha individuato i soggetti delle quattro scene narrative[529]. I Paatz hanno riproposto l'attribuzione generica all'ambito di Andrea del Castagno, leggendo la data come 1467[530].
Anna Padoa Rizzo si è occupata con maggiore attenzione del *Sant'Eustachio* e lo ha inserito tra le opere della prima fase di Pier Francesco, ancora legata alla lezione di Andrea del Castagno e di Benozzo Gozzoli, dalla bottega del quale potrebbe essere uscito a suo avviso verso il 1466, dopo le collaborazioni a San Gimignano e Certaldo. Tuttavia la studiosa trova la data 1462 troppo alta rispetto alle sue proposte relative alla ricostruzione e sistematizzazione del *corpus* dell'artista e preferisce collocare l'opera tra la seconda metà degli anni sessanta del XV secolo e l'inizio del decennio successivo, non escludendo un rimaneggiamento ottocentesco dell'iscrizione. Nella struttura architettonica del tabernacolo centrale Padoa Rizzo ravvisa un'eco degli *Uomini Illustri* di Andrea (1449-1451) e in generale alcune caratteristiche del *San Vincenzo* della pala di Piero Pollaiolo per la Cappella del Cardinale del Portogallo in San Miniato al Monte (1467). La studiosa sottolinea inoltre la vicinanza con la pala realizzata da Pier Francesco per Santa Maria in Canonica a Colle Valdelsa nei primi anni dell'ottavo decennio del Quattrocento, anche per la presenza della predella con scene narrative, le sole realizzate da Pier Francesco oltre alle quattro storie del *Sant'Eustachio*[531].

COMMENTO CRITICO

Non si conosce l'identità della committenza dell'affresco di *Sant'Eustachio* in San Jacopo tra'Fossi e d'altra parte la sua presenza in una chiesa vallombrosana non sembra giustificata da alcuna particolare devozione dell'Ordine verso questo santo.
L'affresco rappresenta l'unico ciclo fiorentino dedicato a Sant'Eustachio[532]. Il culto del santo infatti non sembra aver trovato particolare diffusione in ambito toscano, dove le sue rappresentazioni sono rare e limitate alla tavola di Bicci di Lorenzo conservata presso la Galleria dell'Accademia a Firenze, dove Sant'Eustachio figura insieme ai Santi Giovanni Battista e Antonio Abate intorno al *Matrimonio mistico di Santa Caterina*[533], al trittico di Sant'Andrea a Brozzi (Firenze), ora nel Museo d'Arte

[528] V. GIOVANNOZZI, *Note su Giovanni di Francesco*, in "Rivista d'arte", XVI, 1934, serie II, anno VI, p. 365. La studiosa ricorda l'opera nel Museo di Santa Apollonia.
[529] KAFTAL, *Iconography*… cit., pp. 356-360.
[530] PAATZ, *Die Kirchen*… cit. (II, 1941), pp. 419, 425-426 nota 45.
[531] PADOA RIZZO, *Il percorso*… cit., pp. 156-157.
[532] Due cicli affrescati dedicati al santo si trovano nell'Italia orientale, l'uno nell'abside dell'abbazia di Pomposa, attribuito a Vitale da Bologna e bottega (1351) e l'altro nella cripta di San Vittore ad Ascoli Piceno del Maestro di Offida (1350 circa). Un ciclo di otto storie si deve all'anonimo abruzzese detto Maestro di Campodigiove, attivo verso il 1380: cfr. *Ritorno in Abruzzo. Le "Storie di Sant'Eustachio" restituite dal Grand Rapids Art Museum*, a cura di C. Pasqualetti, L'Aquila 2010. Cfr. anche G. KAFTAL, *Iconography*… cit. (1986), pp. 416-422; G. KAFTAL, F. BISOGNI, *Iconography*… cit. (1978), pp. 304-312. La maggior parte dei cicli dedicati al santo si trova nel nord Europa e particolarmente in Francia, dove decorano ad esempio alcuni capitelli della chiesa di Sainte-Madeleine di Vezelay, le vetrate e il portico sud di Chartres, il portale della cattedrale di Rouen e le vetrate della chiesa di San Patrizio della stessa città. In Italia un ciclo dedicato a Sant'Eustachio si trova anche nei rilievi dei capitelli del chiostro di Monreale in Sicilia (F. NEGRI ARNOLDI, in *Bibliotheca Sanctorum*… cit., pp. 290-291).
[533] PROCACCI, *La R. Galleria*… cit., p. 35; IDEM, *La Galleria dell'Accademia di Firenze*, Roma 1951, p. 41; F. FALLETTI, M. ANGLANI, *Galleria dell'Accademia. Guida ufficiale. Tutte le opere*,

Sacra di Campi Bisenzio, opera eponima del Maestro dell'Annunciazione di Brozzi (identificabile con la giovinezza di Giovanni dal Ponte)[534] **[FIG. 243]** e alla pala del Pollaiolo per la cappella del Cardinale del Portogallo in San Miniato al Monte, dove Sant'Eustachio è rappresentato insieme ai Santi Vincenzo e Giacomo[535]. Qui Sant'Eustachio ha le sembianze di un giovinetto elegantemente vestito, con un farsetto corto e scarpine, mentre nelle prime due opere è raffigurato come un giovane uomo che regge un piccolo cervo e nell'opera di Brozzi è accompagnato anche dai suoi due figli piccoli. Nessuna di queste caratteristiche iconografiche ricorre nell'affresco di San Jacopo se non la ricchezza dell'abito.
Sul piano stilistico sono evidenti i legami già sottolineati da Anna Padoa Rizzo con le opere di Andrea del Castagno e di Benozzo Gozzoli. Comune ad entrambi i maestri è l'uso della prospettiva per creare sfondati arditi, con decorazioni di gusto classico come le paraste a rilievi fitomorfi. Pier Francesco mostra di conoscere la serie degli *Uomini Illustri* di Andrea nella Villa Carducci di Legnaia[536], da cui sembra derivare l'imponenza della figura principale del santo, posto su un piano molto avanzato rispetto all'architettura di fondo e inoltre, con puntualità, l'elemento decorativo delle paraste decorate con simulazioni di sottili bassorilievi fitomorfi che incorniciano tutte le nicchie delle figure di Legnaia **[FIG. 244]**. Ma è soprattutto da Benozzo Gozzoli che Pier Francesco trae la maggior parte delle caratteristiche del suo linguaggio stilistico, almeno nella prima fase della sua carriera. D'altra parte Pier Francesco fu, secondo la Padoa Rizzo, collaboratore di quest'ultimo nella decorazione della chiesa di Sant'Agostino a San Gimignano nel 1464-1465: la figura di *San Sebastiano* sulla parete sinistra di questa chiesa richiama la posa in *hanchement* del *Sant'Eustachio*[537] **[FIG. 245]**, mentre le *Storie di Sant'Agostino* nel coro offrono buoni confronti per le architetture prospettiche e per le caratteristiche del volto del santo, che sembra riprendere dalle figure di Benozzo il tratto rotondo degli occhi marcati da palpebre un po' segnati in basso. Anche i paesaggi delle storie di San Gimignano hanno caratteristiche affini ai piccoli sfondi naturali delle storie di *Sant'Eustachio*: si tratta di vedute aspre, con rocce frastagliate dai profili marcati e taglienti e monti dalle cime aguzze. Simili paesaggi ricorrono nelle opere del Gozzoli almeno fin dalla metà del XV secolo e si ritrovano negli affreschi del coro di San Francesco a Montefalco presso Perugia (1452)[538] e già nella *Cavalcata dei Magi*

Firenze 1999, p. 120. L'opera, di provenienza ignota, è riferita alla metà degli anni venti del XV secolo. Si nota in ogni caso la presenza di due santi eremiti, Giovanni Battista e Antonio, coi quali Eustachio sembra avere in comune la scelta radicale di una vita lontana dalla città.

[534] E. ACCRESCIMBENI, in *Il Museo di arte Sacra di San Donnino a Campi Bisenzio*, a cura di M. M. Simari, Firenze 2006, pp. 136-139; *Il Museo d'Arte Sacra di San Donnino*, a cura di M. M. Simari, Firenze 2010, pp. 81-83; il trittico viene riferito al primo ventennio del XV secolo. L'opera, oggetto di opinioni discordanti riguardo la sua paternità, fu assegnata a Giovanni dal Ponte da Carlo Gamba nel 1906: C. GAMBA, *Ancora su Giovanni dal Ponte*, in " Rivista d'arte", IV, 1906, pp. 163-170; I. TRONCONI, in *Bagliori dorati*… cit., pp. 194-195. Il *corpus* del Maestro dell'Annunciazione di Brozzi è stato ricostruito per la prima volta da Roberto Longhi: R. LONGHI, *Fatti di Masolino e di Masaccio*, in "Critica d'Arte", XXV-XXVI, 1941, p. 184 nota 20.

[535] Cfr. anche A. GALLI, *I Pollaiolo*, Milano 2005, pp. 22-23.

[536] Cfr. J. M. DUNN, *Andrea del Castagno's famous Men and Women*, Ph. D. dissertation, University of Pennsylvania 1990.

[537] L. VENTURINI, in *Benozzo Gozzoli in Toscana*… cit., pp. 69-70.

[538] G. CAPITELLI, B. CIRULLI, in *Benozzo Gozzoli allievo a Roma e maestro in Umbria*, catalogo della mostra (Montefalco [PG] 2002), a cura di B. Toscano, G. Capitelli, Cinisello Balsamo (MI)

affrescata in Palazzo Medici-Riccardi tra 1449 e 1451[539]: da quest'opera Pier Francesco sembra aver tratto diretta ispirazione per la prima storia del ciclo di *Sant'Eustachio*, che ricorda da vicino la scena di caccia sullo sfondo dietro la figura di Lorenzo de' Medici[540] **[FIGG. 246-247]**. La derivazione dal Gozzoli è confermata anche dall'analogia del *Sant'Eustachio* con due finte pale agiografiche del cosiddetto Espressionista Gozzolesco in San Francesco a Montefalco e segnatamente con quella di *Sant'Antonio da Padova*, dove il tabernacolo centrale funge da punto focale avanzato tra le due scene ai lati, costruite su ardite fughe prospettiche[541] **[FIG. 248]**.
L'affresco di *Sant'Eustachio*, come già notato da Anna Padoa Rizzo, rientra nella prima fase della carriera artistica di Pier Francesco Fiorentino ed è ancora lontano l'accostamento del pittore ai modi di Alesso Baldovinetti, evidente in opere più tarde come la *Madonna col Bambino, Sant'Antonio Abate, Santo Vescovo e Tobiolo e l'Angelo* già in collezione van Gelder di Bruxelles (1477)[542], dove le figure perdono di incisività e si fanno più leziose. Se le date delle opere di Andrea del Castagno e di Benozzo (gli affreschi di Montefalco e la *Cavalcata dei Magi*) da cui Pier Francesco più evidentemente trae spunti stilistici e iconografici consentono di ritenere valida la data 1462 che attualmente si legge con chiarezza ai piedi del santo, tuttavia alcune considerazioni legate anche alla giovanissima età del pittore hanno indotto la Padoa Rizzo a considerare l'opera più inoltrata nel settimo decennio, cioè a seguito dell'esperienza sangimignanese. La vicinanza con gli affreschi di Palazzo Medici Riccardi rappresenta d'altra parte un elemento utile a rafforzare l'ipotesi di un'esecuzione del *Sant'Eustachio* all'inizio del settimo decennio.
L'opera rappresenta uno degli esempi estremi di impiego della tipologia agiografico-narrativa nell'arte fiorentina e toscana in genere. In esso Pier Francesco ha voluto evidentemente reinterpretare in senso più moderno la tipologia in voga nel secolo precedente, la cui richiesta si può supporre dovuta ad una committenza di gusto attardato (simile, per esempio, a quella che si rivolgeva negli stessi anni a Neri di Bicci). Il pittore ha operato una trasformazione del riquadro centrale in edicola architettonica con pedana avanzata oltre le paraste laterali, che suggerisce quasi un *continuum* prospettico con le storie laterali, più arretrate.

Fotografie
SBAPSAE FI PT PO, Archivio Fotografico: 289.
Kunsthistorisches Institut in Florenz, Fototeca: 87677 (Brogi n. 15457).

Bibliografia
CAVALCASELLE-CROWE 1894, p. 71; GIGLIOLI 1905, p. 141;

2002, pp. 276 e 285.
[539] A. BERNACCHIONI, in *Benozzo Gozzoli in Toscana*… cit., pp. 33-40. Per le opere di Benozzo Gozzoli citate in questa scheda cfr. anche A. PADOA RIZZO, *Benozzo Gozzoli pittore fiorentino*, Firenze 1972, pp. 57-72, 127-141, 186 e segg.
[540] Sembra derivare da Benozzo anche la posa frontale del cervo nella seconda scena di *Sant'Eustachio*: si veda ad esempio l'asino in una delle scene minori della Cappella dei Magi.
[541] B. TOSCANO, in *Guida al Museo di San Francesco a Montefalco*, a cura di B. Toscano, M. Montella, Città di Catello 1999, pp. 17-18, 44-45; con l'attribuzione a Jacopo Vincioli. L'atro affresco è dedicato a San Bernardino da Siena.
[542] PADOA RIZZO, *Il percorso*… cit., pp. 162-163, fig. 9.

CAVALCASELLE-CROWE 1911, p. 137 nota 6; “Arte e storia” 1912, p. 194; VAN MARLE 1928, pp. 376-377, fig. 235; BERENSON 1932, p. 448; GIOVANNOZZI 1934, p. 365 nota 1; PUDELKO 1934, p. 176; BERENSON 1936, p. 385; KAFTAL 1952, pp. 355-360; PAATZ 1941, pp. 419, 425-426 nota 45; BERENSON 1963, p. 169; PADOA RIZZO 1973, pp. 156-157.

PRATO
(Schede 20-23)

Scheda 20

Pietro di Miniato

Il nome del fiorentino Pietro di Miniato (1366-1430/46)[543] *è noto grazie a numerosi documenti che ne ricordano l'attività a Prato*[544]*, dove si stabilì forse fin dalla fine del primo decennio del XV secolo. I suoi primi modesti lavori qui sono documentati nel 1406 e 1407, ma l'attività di Pietro prende avvio a Firenze, dove realizza negli anni novanta del Trecento una* Annunciazione *nella chiesa di Santa Maria Novella*[545]*. La sua attività a Prato, dove installa una bottega insieme al più giovane e meno abile fratello Antonio, è caratterizzata dalla produzione di opere modeste come tabernacoli*[546]*, ma non gli mancarono commissioni di prestigio, come il polittico realizzato a seguito del lascito testamentario di Francesco Datini per la chiesa del convento di San Matteo (1412-13)*[547]*, o i due affreschi con la* Giustizia militante *e la* Madonna col Bambino tra i Santi Giovanni Battista e Stefano *nel Palazzo del Comune di Prato, o ancora il ciclo di* Storie di San Domenico *nella chiesa cittadina dell'Ordine*[548]*. Lo stile di Pietro, che inoltrandosi nel secolo XV risulta ripetitivo e attardato, è influenzato in particolare da Agnolo Gaddi e Niccolò di Pietro Gerini, entrambi attivi a Prato tra la fine del XIV secolo e l'inizio del successivo.*

Pietro di Miniato
Sant'Antonio Abate
Primo decennio del XV secolo

Prato, San Bartolomeo in via Cava, parete destra
Affresco

---

[543] I. LAPI BALLERINI, *Pitture in Prato fra i fratelli Miniati e il loro contorno*, in "Archivio Storico Pratese" LXXV-LXXVI, 1999-2000, 1-2, pp. 5-61, in particolare p. 6.

[544] Cfr. G. GUASTI, *Memorie dell'Immagine e della Chiesa di Maria V. del Soccorso e notizie di due pittori pratesi*, Prato 1871 (II edizione), pp. 9-10, 33 e segg.; *Ser Lapo Mazzei. Lettere di un notaro ad un mercante nel secolo XIV con altre lettere e documenti*, a cura di C. Guasti, II, Firenze 1880, pp. 281, 422-428; R. PIATTOLI, *Un mercante del Trecento e gli artisti del tempo suo*, in "Rivista d'arte", XII, 1930, pp. 113-115. Per Pietro di Miniato si veda anche D. E. COLNAGHI, *A dictionary of Florentine painters*, London 1928, pp. 183-184.

[545] M. BOSKOVITS, *Due secoli di pittura murale a Prato. Aggiunte e Precisazioni*, in "Arte illustrata", III, 1970, 25-26, pp. 38, 44-45; IDEM, *La pittura*… cit., pp. 131, 213, 241, 416-417; E. NERI LUSANNA, *Un ciclo di affreschi domenicano e l'attività tarda di Pietro di Miniato*, in "Arte Cristiana", n.s., 1985, 73, pp. 301-314; F. FIORILLO, *Il Maestro di Carmignano: un tentativo di ricostruzione*, in "Arte Cristiana", LXXXIX, 2001, 806, p. 333.

[546] Si veda ad esempio il tabernacolo del Cantaccio, tra i più antichi, e quello di San Giusto in Piazzanese: cfr. LAPI BALLERINI, *Pitture in Prato*… cit., p. 12.

[547] A. PROTESTI, in *Il Museo Civico di Prato. Le collezioni d'arte*, a cura di M. P. Mannini, Firenze 1990, pp. 66-68.

[548] NERI LUSANNA, *Un ciclo*… cit.; L. BELLOSI, *I tempi di Francesco Datini*, in L. BELLOSI, A. ANGELINI, G. RAGIONIERI, *Le arti figurative*, in *Prato. Storia di una città. I**. Ascesa e declino del centro medievale (dal Mille al 1494)*, a cura di G. Cherubini, Prato 1991, pp. 919-925, in particolare p. 921; LAPI BALLERINI, *Pitture in Prato*… cit., pp. 5-61.

Descrizione

L'opera è parte della decorazione ad affresco che si estende sulle pareti laterali e nella scarsella absidale dell'oratorio di San Bartolomeo in via Cava a Prato[549]. Il *Sant'Antonio Abate* si trova a metà circa della parete destra ed è conservato solo per i due terzi superiori **[FIGG. 249-250, 255]**. Al centro dell'opera Sant'Antonio stante è rappresentato entro una nicchia a sesto acuto impostata su due mezze colonnine e decorata con degli archetti pensili; gli angoli di risulta esterni all'arco acuto sono decorati con fogliami. Il santo, tradizionalmente barbato e abbigliato col saio nero e il mantello marrone, regge con la mano destra il bastone a *tau* e con la sinistra un libro e un campanello[550]. Lo affiancano quattro storie della sua leggenda, due a destra e due a sinistra, ma in origine dovevano essere sei, come dimostrano frammenti di altre due scene in basso. In alto a sinistra si trova l'*Elemosina ai poveri* [I] e sotto la scena della *Tentazione dell'oro* [II]; in alto a destra c'è l'*Incontro col centauro* [III], seguito in basso dalla scena di *Sant'Antonio battuto dai diavoli* [IV]. In calce a ciascuna storia si trova un'iscrizione, purtroppo ancora ben leggibile solo nella seconda scena e invece del tutto perduta nell'ultima. **[FIGG. 251-254]**

Cornici geometriche separano il *Sant'Antonio* centrale dalle scene laterali e marcano il perimetro esterno dell'intera composizione e ricorrono simili nelle altre raffigurazioni dell'oratorio.

Iscrizioni

Elemosina ai poveri [I]: "[… ANT]ONIO DA IL / […]".

Tentazione dell'oro [II]: "[… / …] DELL'ORO".

Incontro col centauro [III]: "COME : S(ANTO) : ANTO(NIO) : DOM(AN)DA : CE(N)/TAURO ANDARE : A S(AN)C(T)O : PAULO".

L'ultima iscrizione è illeggibile.

---

[549] L'oratorio fu costruito probabilmente nella seconda metà del XIV secolo, a giudicare dalle caratteristiche architettoniche e sicuramente prima del 1383, quando un documento attesta l'elezione di un rettore (A. BADIANI, *Ricordi concernenti la storia dei contorni di Prato. L'oratorio di San Bartolomeo in via Cava*, in "Archivio Storico Pratese", VII, 1927, 3-4, p. 150 nota 1); questo documento fornisce inoltre la notizia del patronato della famiglia Guazzalotti, a cui si deve la costruzione dell'intero edificio, che reca sull'architrave della porta laterale un bassorilievo col loro stemma con capro rampante; inoltre sull'affresco della parete sinistra della scarsella, raffigurante la *Gloria di Santa Maria Maddalena*, si legge in effetti la data 1395 insieme al nome della committente Laura (?) del fu Zarino de' Guazzalotti (BADIANI, *Ricordi*… cit., p. 149). Non si sa fino a quando sia durato il loro patronato su San Bartolomeo, ma è noto che nel 1739 esso apparteneva alla congregazione dei Servi di Firenze, da cui giunse a privati, fino al passaggio alla gestione pubblica negli anni sessanta del Novecento. Una lapide posta all'interno dell'oratorio, sulla parete destra, ricorda che almeno dal 1776 l'edificio era di proprietà della famiglia Verdi di Firenze, da cui passò per via ereditaria all'ultima proprietaria, Vittoria Tessi Ceramelli (BADIANI, *ibidem*). Per San Bartolomeo in via Cava cfr. anche F. GURRIERI, *S. Bartolomeo a via Cava*, in "Prato. Storia e arte", XXIX, 1970, p. 31; G. MARCHINI, *Le arti figurative a Prato*, in *Storia di Prato*, III, Prato 1981, pp. 389-480, in particolare pp. 423, 427.

[550] Per la figura di Sant'Antonio Abate si veda la *Scheda 4*. Laura Fenelli sottolinea il legame del santo con l'Ordine Antoniano, dedito alla cura dei malati di "fuoco di Sant'Antonio" (*herpes zooster*), importante anche per la definizione degli attributi di Sant'Antonio: associa il campanellino all'abitudine di porne uno al collo dei maiali che gli antoniani erano soliti allevare per il sostentamento e la cura dei propri pazienti; in seguito l'attributo del campanello, così come il maialino e molti altri attributi del santo, persero il legame esclusivo con l'Ordine Antoniano, diventando così un oggetto legato a Sant'Antonio in modo più generico (FENELLI, *Il tau*… cit, pp. 161-162).

VICENDE STORICO-CONSERVATIVE

Per cause che non sono note l'affresco ha perduto in basso una porzione di intonaco pari all'incirca ad un registro di storie. La stessa sorte è toccata agli altri affreschi di questa parete, raffiguranti i *Santi Domenico e Bartolomeo*, posti a sinistra del *Sant'Antonio* verso la zona presbiteriale. Deve essere andato perduto anche lo zoccolo a finto marmo, che invece si conserva sulla parete sinistra e nella scarsella. L'affresco di *Sant'Antonio*, così come tutti gli altri affreschi dell'oratorio, è stato sottoposto a restauro in occasione di una più ampia campagna di interventi volti al recupero dell'oratorio, che si è conclusa nel 1980[551]. Le parti che originariamente dovevano essere colorate di azzurro, sullo sfondo della nicchia centrale e nei cieli delle storie laterali, ora risultano di un rosso scuro per l'affioramento del morellone usato come base dell'azzurrite. Gran parte delle iscrizioni non sono più visibili anche a causa dell'abrasione della superficie, mentre in alcuni punti i fregi geometrici mostrano ritocchi pittorici.

È da ritenere che gli affreschi dell'oratorio non siano mai stati scialbati. Non lo erano in ogni caso almeno nel 1845, quando Cesare Guasti poté vederli tutti e indicarne i soggetti[552].

VICENDE CRITICHE

Il primo ad interessarsi degli affreschi di San Bartolomeo fu appunto Cesare Guasti nel 1845 che, avvalendosi del giudizio del pittore Antonio Marini, li attribuì alla "scuola dei primi Gaddi", ad eccezione del trittico dell'altare, giudicato opera di una mano meno abile ma comunque contemporaneo al resto della decorazione; Guasti cita nel suo elenco dei soggetti affrescati anche il *Sant'Antonio* con "picciole istorie della sua vita"[553]. Gianni Limberti nel 1963 ha suggerito l'intervento di allievi di Agnolo Gaddi, ritenendo inoltre che tutti i soggetti affrescati sulle pareti laterali vadano assegnati alla stessa mano[554]. Renzo Fantappiè ha citato in modo generico gli affreschi dell'oratorio e li ha attribuiti a pittori pratesi della fine del Trecento[555].

Il primo autorevole giudizio critico sugli affreschi di San Bartolomeo è stato fornito nel 1985 da Luciano Bellosi, che ha attribuito alcuni dei soggetti delle pareti laterali a Francesco di Michele in un momento precoce della sua attività, verso l'inizio degli anni ottanta del Trecento **[FIG. 256]**, mentre ha assegnato a Pietro di Miniato il

---

[551] *Restauri del suburbio pratese. L'oratorio di San Bartolomeo in via Cava*, in "Prato. Storia e arte", XXI, 1980, 57, pp. 70-72. Il restauro degli affreschi fu realizzato da Lamberto Lenzi; l'edificio era già stato restaurato nelle sue strutture architettoniche a seguito del passaggio dalla proprietà privata a quella pubblica negli anni sessanta del Novecento, con un intervento curato da Guido Morozzi.

[552] Il breve ricordo manoscritto della visita del Guasti, conservato presso la Biblioteca Roncioniana di Prato, Archivio Guasti, Miscellanea Pratese n. 70, fascicolo IV, è riportato nella sua interezza nell'articolo di Angiolo Badiani (BADIANI, *Ricordi*… cit., pp. 149-150), che però omette le riproduzioni degli schizzi delle armi, della pianta dell'oratorio e del trittico affrescato sull'altare maggiore. Il Badiani (p. 151) riteneva, senza fondamento, che sotto l'intonaco bianco delle zone prive di decorazione potessero trovarsi altri affreschi, ipotesi smentita dal restauro del 1980, che non ha riportato alla luce nessun nuovo soggetto.

[553] C. GUASTI, in BADIANI, *Ricordi*… cit., pp. 149-150.

[554] G. LIMBERTI, *L'oratorio di S. Bartolomeo in via Cava*, in "Prato. Storia e arte", IV, 1963, 8, p. 66. L'autore cita direttamente solo il trittico dell'altare e l'affresco con *Sant'Antonio Abate*, di cui apprezza la vena narrativa e fantastica delle storie laterali.

[555] R. FANTAPPIE', *Il bel Prato*, I, Prato 1983, p. 447; II, pp. 388-389, dove pubblica una riproduzione di una delle storie del *Sant'Antonio Abate*, *Sant'Antonio battuto dai diavoli*.

Sant'Antonio Abate e la decorazione del falso trittico in muratura dell'altare, sul quale leggeva la data frammentaria "MCCCC…"[556]. Lo studioso notava anche che la sovrapposizione degli intonaci indica per il *Sant'Antonio Abate* una esecuzione successiva ai tre *Santi* entro nicchie affrescati a sinistra da Francesco di Michele: Bellosi ritieneva che Pietro fosse stato chiamato ad ultimare la decorazione dell'oratorio, col compito anche di uniformare i diversi interventi con la realizzazione di uno zoccolo continuo.
Claudio Cerretelli ha proposto invece per il *Sant'Antonio Abate* e per il falso trittico d'altare una possibile assegnazione ad Arrigo di Niccolò, pur non scartando in un primo momento il nome di Pietro di Miniato; successivamente le due opere, insieme alla *Santa Maria Maddalena* sulla parete sinistra della scarsella, datata 1395, vengono assegnate con più decisione dall'autore al solo Arrigo[557].
Recentemente Isabella Lapi Ballerini è ritornata alla proposta di Bellosi assegnando il *Sant'Antonio Abate* a Pietro di Miniato verso l'inizio del Quattrocento[558].

COMMENTO CRITICO

L'affresco è caratterizzato dalla libera successione degli episodi, che non rispetta la corretta sequenza narrativa delle storie[559]. D'altra parte le scene sono tra le più comuni nei cicli dedicati a Sant'Antonio Abate e la loro selezione sembra aver tenuto conto in particolare della facilità del loro riconoscimento da parte dei fedeli-spettatori. Così anche nel caso della *Tentazione dell'oro*, poco frequente al di fuori dell'area pratese, ma inserita in tutti e tre gli affreschi agiografici dedicati al santo presenti in città (oltre a questo, quelli nella ex-chiesa di San Jacopo e nel convento di San Francesco: *Schede 21, 23*). Questa scena potrebbe avere avuto una fonte iconografica "autorevole" nelle scene di una delle maggiori imprese pittoriche pratesi a cavallo tra XIV e XV secolo: la decorazione della Cappella Migliorati (sacrestia) di San Francesco ad opera di Niccolò di Pietro Gerini[560]. Una delle scene dedicate alla

[556] L. BELLOSI, *Per Francesco di Michele, il Maestro di San Martino a Mensola*, in "Paragone. Arte", XXXVI, 1985, 419-421-423, pp. 57-58. La data risulta oggi del tutto illeggibile. Queste proposte sono state successivamente confermate dallo studioso: BELLOSI, *I tempi di Francesco Datini*… cit., pp. 919-920, 923, 954-955 note 55-59. Sulla parete sinistra il Maestro di San Martino a Mensola realizzò un *Santo Martire*, una *Santa Caterina d'Alessandria*, un *San Giuliano* con due storie della sua vita in basso e una *Madonna col Bambino in trono* con due donatori. A Cenni di Francesco spetta invece il *San Giovanni Battista* sulla parete destra della scarsella.
[557] C. CERRETELLI, in *Prato e la sua provincia*, a cura di C. Cerretelli, (I luoghi della fede), Prato 1995, p. 82; IDEM, *Prato e la sua provincia*, Firenze 2003, p. 225. Così anche Maria Grazia Trenti Antonelli: M. G. TRENTI ANTONELLI, in *Prato e la sua provincia*, a cura di C. Cerretelli, (I luoghi della fede), Prato 1999, pp. 101-102.
[558] LAPI BALLERINI, *Pitture in Prato*… cit., p. 15.
[559] Lo dimostra la posizione della scena dell'*Incontro col centauro* [III] che solitamente precede quella dell'*Incontro tra Sant'Antonio e San Paolo* perché legata al viaggio nel deserto del primo alla ricerca del santo eremita. Sia che le scene vadano lette da sinistra a destra sui diversi registri che in verticale, l'episodio del centauro non risulta ben posizionato: nel primo caso infatti esso precederebbe la *Tentazione dell'oro*, nel secondo la scena di *Sant'Antonio battuto dai diavoli*, entrambi momenti che precedono il viaggio alla ricerca di Paolo. Anche la disposizione delle scene nel secondo registro conferma la mancanza di attenzione alla sequenza narrativa canonica perché nella vita di Antonio redatta da Atanasio e nella versione volgarizzata da Domenico Cavalca l'attacco demoniaco precede la tentazione delle ricchezze col monte d'oro e d'argento. Non si tratta tuttavia di un caso isolato se si tiene conto dell'affresco con *San Nicola di Bari* a Sant'Andrea in Percussina (*Scheda 18*).
[560] BOSKOVITS, *La pittura*… cit., p. 414; BELLOSI, *I tempi di Francesco Datini*… cit., p. 956 nota 83; I. LAPI BALLERINI, *Nuovi maestri per l'età tardogotica in Prato*, in "Studi di storia dell'arte",

leggenda di Sant'Antonio, quasi del tutto perduta, conserva le mani, il *tau* e parte del mantello del santo, inserito entro un paesaggio rupestre sullo sfondo di una città fortificata **[FIG. 257]**. L'atteggiamento che si intuisce da questi resti suggerisce che il santo stia allontanandosi da qualcosa posto a sinistra: Umberto Baldini aveva proposto di individuare nel frammento l'integrazione della *Visione dell'ascesa al Cielo di un'anima* (forse quella di San Paolo), rappresentata in un altro riquadro[561], mentre Laurence Meiffret suggeriva di interpretare la scena come la fuga di Sant'Antonio dalla città[562]. Tuttavia la posa del perduto Sant'Antonio suggerisce, più che l'estasi o la fuga, un moto di spavento che ben si addice alla scena della *Tentazione dell'oro*[563]. Tuttavia l'autore del *Sant'Antonio* non attua per questa e altre scene una ripresa pedissequa dal certamente noto ciclo Migliorati[564].

Cercando poi di ipotizzare quali tra i molti episodi della leggenda antoniana fossero rappresentati nel perduto registro inferiore, si può supporre che l'ultima scena raffigurasse le *Esequie di Sant'Antonio*, circondato da alcuni monaci, secondo l'iconografia consueta di questo soggetto negli affreschi agiografici toscani[565]. La penultima scena invece potrebbe aver raffigurato uno dei momenti della leggenda antoniana contenuto nella *Vita* di San Paolo eremita, ovvero, nonostante la lontananza con la scena del centauro, l'incontro tra questi due venerabili, che ricorre negli affreschi di *Sant'Antonio Abate* conservati a San Francesco e a San Jacopo (nel quale è reso attraverso un'iconografia alternativa al consueto abbraccio tra i due venerabili; *Schede 21, 23*). Ritengo invece meno probabile, visto il carattere divulgativo di questo affresco, l'inserimento di episodi insoliti e meno noti, che trovano posto solitamente in affreschi composti di un maggior numero di scene e con una vocazione più spiccatamente narrativa rispetto a questo, che invece sembra denunciare una tendenza ad una semplice sinteticità tesa a richiamare l'attenzione dei fedeli.

Nel *Sant'Antonio* di San Bartolomeo è molto sensibile il debito verso l'attività di Agnolo Gaddi nella Cappella della Sacra Cintola nel Duomo pratese, i cui affreschi furono realizzati documentatamente tra il 1392 e il 1395-1396[566]. La figura centrale

---

XV, 2004, p. 71.

[561] U. BALDINI, *La cappella Migliorati nel San Francesco di Prato*, Firenze 1965, pp. 22-23.

[562] MEIFFRET, *Saint Antoine Ermite*… cit., fig. 23.

[563] Come si vede anche in altre rare raffigurazioni di questo tema in una tavoletta di predella di Martino di Bartolomeo conservata presso la Pinacoteca Vaticana (VOLBACH, *Il Trecento*… cit., p. 60, fig. 132) e nella tavoletta della pala agiografica di Sano di Pietro ora nella collezione Lehman del Metropolitan Museum di New York (cfr. A. DE MARCHI, in *Da Jacopo della Quercia*… cit., pp. 267-271).

[564] L'apparato decorativo a fasce con disegni geometrici del *Sant'Antonio* è affine a quello della cappella, ma la posa del santo nella scena della *Tentazione dell'oro* appare rielaborata e la composizione dell'*Elemosina ai poveri*, altro episodio comune al ciclo del Gerini è scompaginata: nella scena di San Bartolomeo in via Cava ricorrono alcuni personaggi rintracciabili in San Francesco, come l'uomo con il sacco sulle spalle, lo storpio con stampelle e la gamba bendata e la donna alle sue spalle, ma tutto risulta assolutamente rivisitato e semplificato. Si potrebbe ipotizzare che Pietro potesse aver tratto spunto per molte delle sue scene dalle *Storie di Sant'Antonio Abate* di Niccolò, pur senza averne compreso del tutto la sequenza narrativa delle scene, arrivando così a disporre i sei episodi in modo casuale.

[565] Limitandosi agli affreschi agiografici, questa scena si conserva negli affreschi di Sant'Agostino a Montalcino (SI), San Francesco ad Asciano (SI), San Lorenzo a San Giovanni Valdarno (AR) e San Pier Piccolo ad Arezzo: *Schede 33, 34, 48, 51*.

[566] G. POGGI, *La Cappella del Sacro Cingolo nel Duomo di Prato e gli affreschi di Agnolo Gaddi*, in "Rivista d'arte", XIV, 1932, serie II, 4, pp. 355-376.

dell'eremita infatti richiama quelle dei santi nei sottarchi della cappella e in particolare sembra ricalcata su quella di *San Domenico* **[FIG. 262]**, con cui ha in comune l'inserimento in una falsa nicchia con archetti pensili decorativi, la posa frontale, la disposizione delle mani e l'andamento del panneggio. Anche la particolare forma degli occhi, piuttosto allungata ma "rigonfia" al centro, sembra un prestito da Agnolo. Inoltre ricorre nel *Sant'Antonio* il particolare del saio cinto in vita, che nel *San Domenico* riprende la veste regolare dei domenicani, mentre è incongrua nella figura dell'oratorio[567].

La proposta di Luciano Bellosi, condivisa da Isabella Lapi, di assegnare il *Sant'Antonio Abate* a Pietro di Miniato in un momento precoce della sua attività pratese, verso il primo decennio del XV secolo, risulta condivisibile alla luce di alcuni confronti in particolare con le sue opere più antiche[568]. La figura centrale del santo è accostabile al *Sant'Agostino* affrescato da Pietro nell'omonima chiesa pratese forse verso la fine del XIV secolo[569] **[FIGG. 258-259]**, cioè prima del suo definitivo trasferimento a Prato da Firenze. Il volto delle due figure mostra caratteristiche affini nella forma allungata e nelle guance scavate, ma anche nella piega della bocca sottolineata dai lunghi baffi, nella disposizione spiovente dei ciuffi di capelli a lato delle tempie e in particolare nella linea arcuata delle sopracciglia e nel solco verticale che spartisce la fronte dei due santi. Nella figura di *Sant'Agostino* d'altra parte il modellato appare più asciutto e il pittore mostra una preferenza più spiccata per contorni profondamente incisi e modulati, lasciando intendere una certa distanza tra

---

[567] L'abito dei Domenicani, proprio come si vede nel *San Domenico* del Gaddi, consisteva in una cappa nera portata sopra una tonaca bianca stretta in vita da una cintura di cuoio. La veste nera cinta in vita da una cinghia di cuoio nero, come la si vede nella raffigurazione del *Sant'Antonio* in San Bartolomeo è tipica dell'abbigliamento dei monaci Agostiniani: Sant'Antonio in quanto asceta nel deserto fu una figura cara all'Ordine di Sant'Agostino, nato dall'unione di diversi gruppi di vocazione eremitica, ma in questo caso non risulta nessun legame evidente tra quest'Ordine e il *Sant'Antonio Abate*, o l'oratorio, o i Guazzalotti. La veste cinta è invece meglio comprensibile, in quest'ottica, nell'affresco in Sant'Agostino a Montalcino (*Scheda 33*). Per le vesti dei Domenicani e degli Agostiniani cfr: P. LIPPINI e M. RONDINA, in *La sostanza dell'effimero. Gli abiti degli ordini religiosi in occidente*, catalogo della mostra (Roma 2000), a cura di G. Rocca, pp. 303-304, 380-381.

[568] Arrigo di Niccolò, pittore ben documentato ma a cui si fatica a riferire opere sicure, risulta una personalità troppo sfuggente perché il suo nome possa essere proposto positivamente per un'attribuzione del *Sant'Antonio Abate*, che d'altra parte risulta poco compatibile con il *corpus* che Luciano Bellosi ha cercato di riunire intorno al suo nome sulla base del tabernacolo con la *Crocifissione* presso il convento del Palco a Prato (già abitazione di campagna di Francesco Datini), assegnandogli con qualche dubbio anche alcune opere del cosiddetto Maestro della Cappella Manassei, tra cui la cappella eponima nel Duomo di Prato; Bellosi suggerisce di individuare l'intervento di Arrigo anche in San Bartolomeo in via Cava, dove secondo lo studioso potrebbe aver realizzato la *Gloria di Santa Maria Maddalena* (1395) e il *San Bartolomeo scorticato* a lato dell'ingresso alla scarsella: in ogni caso non include il *Sant'Antonio Abate* nel gruppo di opere dubitativamente attribuibili ad Arrigo (L. BELLOSI, *Tre note in margine a uno studio sull'arte a Prato*, in "Prospettiva", 1983-1984, 33-36, pp. 47-49; per gli affreschi della Cappella Manassei: BOSKOVITS, *La pittura*… cit., pp. 131, 241 nota 183). La Lapi Ballerini tuttavia non concorda pienamente con questa identificazione, preferendo mantenere la denominazione di Maestro della Cappella Manassei (I. LAPI BALLERINI, *Nuovi maestri*… cit., p. 73). In ogni caso il gruppo di affreschi riunito da Bellosi sembra contraddistinto da una maggiore capacità di caratterizzazione fisiognomica, mentre il nostro Sant'Antonio ha un'espressione meno mobile e le figure delle storie sono più omologate. Su Arrigo di Niccolò cfr. anche A. PETRI, *Un pittore pratese del Trecento: Arrigo di Niccolò*, in "Prato. Storia e arte", III, 1962, 6, pp. 47-52.

[569] NERI LUSANNA, *Un ciclo*… cit., p. 302. Una riproduzione del *Sant'Agostino* era già comparsa, insieme alla notizia della sua collocazione in controfacciata dopo lo stacco dalla parete destra, in F. GURRIERI, *Il complesso di Sant'Agostino a Prato*, in "Prato. Storia e arte", VIII, 1967, 19, pp. 7-48, in particolare p. 26.

l'esecuzione delle due opere. La frammentaria *Madonna della Cintola* realizzata da Pietro verso l'inizio del XV secolo nel coro di San Niccolò a Prato[570] offre raffronti con la scena della *Tentazione dell'oro* del *Sant'Antonio Abate* in San Bartolomeo per le rocce dalle pieghe curve e lumeggiate, gli alberi a cespuglio e le piantine graficamente disegnate, che ne caratterizzano la parte bassa. **[FIGG. 260-261]**
Del resto anche nel falso trittico dell'altare di San Bartolomeo, pure attribuito a Pietro, il rapporto con la produzione di Agonolo Gaddi è molto evidente **[FIG. 264]**. In quest'opera tuttavia si nota una maggiore eleganza nei contorni, più morbidi e fluenti rispetto al *Sant'Antonio Abate*, nelle cui storie il linguaggio risulta più rozzo (d'altra parte lo stile semplificato della prima scena del *Sant'Antonio Abate* con l'*Elemosina ai poveri*, suggeriscono che Pietro possa essersi avvalso dell'intervento di un aiuto)[571]. Gli episodi della predella del "trittico" si possono confrontare con quelle dei due zoccoli del polittico di Pietro per San Matteo a Prato[572], le cui figure risultano altrettanto snelle **[FIG. 263]**. Tuttavia i panneggi più falcati e taglienti dei personaggi del suo registro principale ne denunciano un'esecuzione posteriore rispetto alle opere di Pietro in San Bartolomeo, che si inseriscono entro il primo decennio del Quattrocento.

Fotografie
SBAPSAE FI PT PO, Archivio Fotografico: 154099, 154105, 154111-154114.

Bibliografia
GUASTI 1845 in Badiani 1927, p. 150; LIMBERTI 1963, p. 64; BELLOSI 1985, p. 58; BELLOSI 1991, pp. 919-920, 923, 954-955 note 55-59; CERRETELLI in *Prato*… 1995, p. 82; TRENTI ANTONELLI in *Prato*… 1999, pp. 101-102; LAPI BALLERINI 1999-2000, p. 15; CERRETELLI in *Prato*… 2003, p. 225.

[570] I. LAPI BALLERINI, *"Scoperte" di cantiere: una* Madonna della Cintola *nel Coro di San Niccolò in Prato*, in "Notizie di cantiere", IV, 1992, pp. 133-141. B. CIANELLI, *La cappella Migliorati in San Francesco e la "Madonna della Cintola" in San Niccolò: due restauri esemplari. Spunti per un confronto*, in "Prato. Storia e arte", CVII, 2010, pp. 117-121. Isabella Lapi propone fin da subito l'attribuzione dell'opera a Pietro di Miniato, autore in San Niccolò anche di un riquadro con una storia del santo titolare ora frammentaria (1423); la *Madonna della Cintola* è più antica e riprende lo stesso soggetto di Agnolo Gaddi nella Cappella della Cintola del Duomo di Prato: la studiosa assegna l'opera al primo decennio del XV secolo per la ieraticità che forse Pietro deriva dalle opere di Niccolò di Pietro Gerini nella Cappella Migliorati in San Francesco all'inizio del XV secolo.
[571] Pur nell'impossibilità di precisare l'identità di questo aiuto, si può supporre l'intervento del giovane Antonio a fianco del fratello. È da notare inoltre che questa scena presenta una cornice interna color ocra non ripetuta nelle altre.
[572] PROTESTI, *ibidem.*

Scheda 21

Pietro di Miniato (?)
Sant'Antonio Abate
Primo decennio del XV secolo

Prato, ex-chiesa di San Jacopo
Affresco staccato

Descrizione
Nella ex-chiesa di San Jacopo a Prato si conservano alcuni frammenti di un affresco agiografico dedicato a *Sant'Antonio Abate*[573], di cui è ben visibile la scena della *Tentazione dell'oro* [II]: sullo sfondo di un paesaggio desertico, il santo si ritrae spaventato davanti ad una piccola montagna d'oro che gli è stata posta davanti da Satana per tentarlo; in calce si trova un'iscrizione in lettere capitali, mentre in alto è ben leggibile quella relativa ad una perduta scena dell'*Elemosina ai poveri* [I]. In basso un frammento di un'altra scena mostra Sant'Antonio che bussa alla porta della cella di San Paolo eremita al termine del suo viaggio nel deserto [III]. Oltre ad alcuni frammenti di cornici geometriche, si conserva un lacerto del panneggio della figura centrale di Sant'Antonio Abate a destra, rispetto alla quale le storie superstiti costituivano la serie di sinistra, probabilmente composta da tre episodi. L'affresco in origine avrà previsto altrettante scene a destra, forse le stesse dell'opera omologa in San Bartolomeo in via Cava (*Scheda 20*). **[FIGG. 265-267]**

Iscrizioni
Elemosina ai poveri [I]: "COME . S(AN)C(T)O . ANTONIO . DA . IL CIBO(?) / A POVERI . P(ER) LAMORE . DI DIO".
Tentazione dell'oro [II]: ". COME . S(AN)C(T)O . ANTONIO . FUGGI I[…] / . IL MONTE . DELLORO".

VICENDE STORICO-CONSERVATIVE
L'affresco di Sant'Antonio, come gli altri affreschi della navata di San Jacopo, è stato rinvenuto in epoca probabilmente piuttosto recente, ma non meglio precisata, sotto uno scialbo che risaliva forse agli interventi di ammodernamento dell'edificio attuati tra XVII e XVIII secolo[574]. Le condizioni conservative del frammento schedato risultano discrete, pur presentando delle lacune che interessano principalmente le cornici geometriche; le iscrizioni sono ben conservate.

[573] Per la figura di Sant'Antonio Abate cfr. *Scheda 4*.
[574] Le notizie sulla chiesa di San Jacopo sono piuttosto scarse: fondata nel 1140 dal pievano di San Giusto, fu soppressa nel 1783 e venduta a privati che ne rimaneggiarono la struttura tra Otto e Novecento, come dimostra ad esempio la vistosa sopraelevazione della facciata; gli interventi "barocchi" sono in parte testimoniati dalla volta a botte ellittica (CERRETELLI, *Prato*… cit. [2003], p. 110; alcune notizie si trovano anche in TRENTI ANTONELLI, in *Prato*… cit. [1999], p. 70).

VICENDE CRITICHE

Isabella Lapi Ballerini ricorda il frammentario in relazione all'affresco con *Sant'Antonio Abate* nell'oratorio di San Bartolomeo in via Cava (*Scheda 20*), attribuendolo come questo, seppur con qualche dubbio, a Pietro di Miniato[575]. Claudio Cerretelli offre una breve rassegna dei frammenti di affreschi ancora visibili sulle pareti laterali di San Jacopo, il più antico dei quali rimanda all'inizio del Trecento, mentre gli altri sono scalati tutti nel corso del XIV secolo. L'autore assegna il *Sant'Antonio* all'inizio del XV secolo, ritenendolo avvicinabile alla mano di Arrigo di Niccolò o Pietro di Miniato[576].

COMMENTO CRITICO

Le notevoli affinità formali e stilistiche della scena della *Tentazione dell'oro* con l'analogo soggetto del *Sant'Antonio Abate* di via Cava consentono di concordare con la proposta di Isabella Lapi riguardo alla paternità di Pietro di Miniato anche per l'affresco di San Jacopo. L'affresco di San Bartolomeo tuttavia ha un aspetto più monumentale e conciso rispetto a questo, dove l'inarcamento delle rocce, agnolesco, cede il posto ad un paesaggio più ordinario.

È possibile che questa tipologia decorativa fosse riprodotta spesso dalla bottega di Pietro e Antonio di Miniato, tenuto anche conto della replica in diverso formato nell'affresco di *Sant'Antonio Abate* conservato in San Francesco (*Scheda 23*).

Fotografie

SBAPSAE FI PT PO, Archivio Fotografico: 56179, 56184, 56186.

Bibliografia

LAPI BALLERINI 1999-2000, p. 15; CERRETELLI in *Prato*… 2003, p. 110.

[575] LAPI BALLERINI, *Pittori in Prato*… cit., p. 15, fig. 15. L'immagine della scena della *Tentazione dell'oro* pubblicata dalla Lapi è l'unica edita di questo affresco.

[576] CERRETELLI, *ibidem*. Gli altri soggetti affrescati rappresentano, sulla parete destra, tre figure acefale di santi, una *Santa Caterina d'Alessandria*, una *Santa Margherita* (è questa l'opera più antica, posta in alto sopra l'affresco agiografico); sulla parete sinistra sono raffigurati una probabile *Lapidazione di Santo Stefano*, un'altra *Santa Caterina* e una *Annunciazione*.

Scheda 22

Pittore fiorentino (ambito di Pietro di Miniato?)
San Nicola di Bari
Primo decennio del XV secolo

Prato, Santa Cristina a Pimonte, parete destra.
Affresco
Cm 270 x 286

Descrizione

Al centro dell'affresco posto presso la controfacciata della chiesa di Santa Cristina[577] la figura di San Nicola[578], mutila a causa di un'estesa lacuna, è inserita entro una nicchia pseudo-prospettica, inquadrata da un arco a sesto acuto decorato con archetti pensili e impostato su semicolonne; all'esterno dell'arco gli angoli di risulta sono decorati con fogliami. Il santo è rappresentato in atto di benedire con la mano destra, mentre si intuisce che con la sinistra reggeva il pastorale; ai suoi piedi è inginocchiato un piccolo donatore. Ai lati del tabernacolo si conservano due serie di quattro storie, non tutte ugualmente leggibili **[FIGG. 268-276]**. Gli episodi vanno letti in orizzontale sui diversi registri, da sinistra a destra, e mostrano: la *Nascita e il bagno di San Nicola* [I], *San Nicola e le tre fanciulle* [II], *San Nicola ordinato vescovo* [III], *San Nicola salva i marinai dalla tempesta* [IV], la *San Nicola e le navi granaie* [V], *San Nicola salva tre soldati* [VI], il *Debitore bugiardo travolto da un carro* [VII], il *Ragazzo rapito dal diavolo (?)* [VIII]. In calce ad ogni scena si trovava una iscrizione disposta su due righe, ma oggi se ne conservano, frammentarie, solo alcune. Il perimetro dell'affresco è decorato con una cornice geometrica a intarsio cosmatesco. In basso si trovano altre cinque scene delle quali è andata perduta la porzione inferiore e gran parte della figurazione; sebbene difficilmente decifrabili, la presenza nella scena centrale di San Nicola nella tradizionale veste vescovile dimostra che la rappresentazione delle storie del santo proseguiva anche qui. I cinque riquadri esagonali sono inseriti in una struttura che sembra voler simulare la predella di una pala lignea, col livello superiore che oltrepassa di poco i limiti dell'affresco e sembra costituirne un vero e proprio piano di imposta con effetto sottilmente

[577] Le notizie su questa chiesa sono piuttosto scarse. Si veda comunque almeno E. REPETTI, *Dizionario geografico, fisico, storico della Toscana*, IV, Firenze 1841, p. 256; *Prato… cit.* (1999), p. 93 e in particolare CERRETELLI, *Prato*… cit. (2003), pp. 195-196, in cui si riferisce che la chiesa fu edificata verso l'inizio del XIII secolo presso un'antica torre di avvistamento che adesso ospita la sacrestia; alcuni interventi sono testimoniati dalle strutture stesse della chiesa, come la costruzione di una cantoria settecentesca in controfacciata (ora rimossa) o l'apertura di varchi ora tamponati nella parete destra nel XIX secolo. Gli altri affreschi visibili in chiesa rappresentano: lo *Sposalizio mistico di Santa Caterina* con un probabile *Sant'Antonio Abate* (parete sinistra di controfacciata), *San Pietro con la Madonna con Gesù Bambino per mano* e un altro santo (parete destra di controfacciata), un *Sant'Antonio Abate* e un mutilo *Vir Dolorum con San Giovanni dolente* (parete destra, oltre il *San Nicola*); oltre agli affreschi trecenteschi la chiesa conserva anche un ciborio della bottega di Bernardo Rossellino (1452).
[578] Per la figura e i riferimenti bibliografici di San Nicola di Bari si veda la *Scheda 18*.

prospettico. Tuttavia questo elemento illusionistico sembra fine a se stesso e non inteso a creare una composizione che richiami la presenza di una vera e propria pala perché l'affresco è posto piuttosto in alto sulla parete della chiesa e con relativa certezza non era associato ad un altare[579].

Iscrizioni

Nascita e il bagno di San Nicola [I]: "CHOME . S(AN)C(T)O [NICC]HOLAO [NA]TO / ELEVOS RITTO […]L C[H]ATINO".
San Nicola ordinato vescovo [III]: "CHOME S(AN)C(T)O [NICC]HOLAO / […] [V]E[S]CHO[VO] […]".
San Nicola salva i marinai dalla tempesta [IV]: "CHOME . S(AN)C(T)O . NICCHOLAO . / LIBERO . LA NAVE . CHERANO . P(ER) AFFOGA[RE] […]".
San Nicola e le navi granaie [V]: "[…] S(AN)C(T)O [NICCHOLAO…] / LA C(I)T[T]A DALLA FA[ME] […]".
Le altre iscrizioni risultano illeggibili.

VICENDE STORICO-CONSERVATIVE

L'affresco si presenta in condizioni conservative non ottimali, con una superficie pittorica molto abrasa e lacunosa. La zona più colpita dal degrado è quella della nicchia centrale, dove la figura del santo è in gran parte perduta. Estese cadute di colore si notano anche nella figura del donatore, mentre l'azzurro originario del fondo della nicchia è andato perduto lasciando a vista il rosso scuro del morellone. Anche le storie laterali sono interessate dalla caduta dello strato pittorico superficiale, in particolare quelle del registro inferiore. L'ottava scena è inoltre attraversata da un'ampia lacuna diagonale che ne compromette la leggibilità e di conseguenza la sicura individuazione del soggetto raffigurato. La serie di storie a destra inoltre è interessata anche da evidenti sgocciolature di colore giallastro. La "predella" con le cinque storie è praticamente illeggibile, a causa della perdita dell'intonaco nella zona inferiore e della grave abrasione della superficie che ha comportato la completa scomparsa dei soggetti raffigurati nelle prime due scene.
Le condizioni attuali dell'affresco e la sua relativa leggibilità sono frutto di un intervento di restauro condotto nel 1989-1990 sotto la direzione di Isabella Ballerini Lapi[580]. La scheda ministeriale dell'opera informa inoltre che questo e gli altri affreschi di Santa Cristina a Pimonte furono descialbati nel 1945. Altri affreschi

[579] Il gusto per la simulazioni in affresco di tavole lignee è piuttosto diffuso a Prato ed è stato ampiamente trattato in CAMPOREALE, *Polittici murali*… cit., pp. 11-77.
[580] Una fotografia precedente a questo intervento testimonia lo stato dell'opera, la maggior parte delle cui storie risultava meno leggibile e la lacuna centrale più netta ed estesa: è da ritenere che l'intervento sia consistito nella pulitura della superficie, nella liberazione da alcuni residui dello scialbo e nell'integrazione pittorica di alcune zone (SBAPSAE FI PT PO, Archivio Fotografico, n. 15425); nella scheda ministeriale il restauro è datato al 1990 ma alcune fotografie conservate presso l'Archivio Fotografico di Soprintendenza datate 1989 dimostrano che l'intervento doveva essere in atto almeno a partire da quell'anno. Di questo intervento non è stata conservata alcuna documentazione e il redattore della *Scheda OA* n. 00233693 dichiara di aver ricavato l'informazione da una comunicazione orale del parroco Carlesi di Santa Cristina; non ne fa cenno neanche la stessa Isabella Lapi Ballerini nei suoi interventi sulla pittura tardogotica pratese, dove l'affresco di *San Nicola* non viene mai ricordato (LAPI BALLERINI, *Pitture in Prato*… cit.; EADEM, *Nuovi maestri*… cit.).

risultano tuttavia ancora occultati sotto l'imbiancatura delle pareti[581].

VICENDE CRITICHE

Luciano Bellosi nel 1991 citava la chiesa di Santa Cristina a Pimonte come esempio di luogo di culto affrescato in uno dei periodi più fervidi dell'attività artistica pratese, corrispondente pressappoco agli anni di permanenza in città del mercante e "mecenate" Francesco Datini, tra il nono decennio del Trecento e il primo del secolo successivo. Lo studioso non faceva però diretto riferimento a nessuno degli affreschi della chiesa[582].

Nel 1994 il redattore della scheda ministeriale suggerisce per l'affresco di *San Nicola di Bari* una realizzazione verso la seconda metà del XIV secolo ad opera di un generico pittore di ambito toscano[583].

La guidistica locale (1999) parla di discreti affreschi della seconda metà del Trecento[584] e Claudio Cerretelli attribuisce gli affreschi di Santa Cristina ad un "buon artista fiorentino dell'ultimo trentennio del Trecento"[585].

COMMENTO CRITICO

Il piccolo ciclo composto da otto episodi della leggenda di San Nicola, di cui i due del registro inferiore raffigurano miracoli *post-mortem*, risulta uno dei più estesi tra quelli dedicati al vescovo di Myra in Toscana[586]. Tutte le scene sono tratte dalla *Leggenda Aurea* e riportate in affresco secondo una sequenza che rispecchia fedelmente il testo[587].

---

[581] CERRETELLI, *ibidem*.

[582] BELLOSI, *I tempi di Francesco Datini*… cit., p. 919.

[583] La *Scheda OA* n. 00233693 redatta nel 1994 da C. Cinelli è stata aggiornata nel 2006 da M. Janni per Artpast (SSPSAE e per il Polo Museale della Città di Firenze, Ufficio Catalogo).

[584] *Prato*… cit. (1999), p. 93.

[585] CERRETELLI, *Prato*… 2003, p. 196.

[586] Le icone orientali dedicate a San Nicola presentano invece un numero maggiore di scene, disposte solitamente tutte intorno alla figura del santo, a fargli da cornice: si veda ad esempio l'icona del XII secolo conservata nel monastero di Santa Caterina sul Monte Sinai (cfr. BACCI, *San Nicola*… cit, tavv. 4-16).

[587] La *Legenda* riporta episodi di diversa origine, ma che nei secoli erano andati a formare un *corpus* piuttosto definito per la biografia di San Nicola pur componendosi in parte anche di leggende legate alla vita del suo omonimo Nicola di Sion e di altre completamente inventate. La sistematizzazione e l'arricchimento delle leggende della vita di San Nicola si devono a Michele Archimandrita, che tra VIII e IX secolo stese la sua prima biografia (*Vita per Michaëlem*) in base ai pochi racconti molto noti delle vicende dei tre innocenti salvati da un'ingiusta condanna a morte grazie all'intervento di Nicola, delle tre fanciulle povere a cui il giovane futuro santo dona tre palle d'oro, della distruzione del tempio di Artemide e delle navi granaie di cui Nicola ottenne il contenuto per sfamare la popolazione di Myra e che poi i marinai ritrovarono colme di grano. L'autore arricchisce il racconto, probabilmente inventando, con gli episodi dell'infanzia e dell'adolescenza, della sua elezione vescovile, dell'intervento miracoloso a favore di una nave sorpresa da una tempesta, della sua azione anti-ariana e della sua morte. Sulla base di questa prima stesura Metodio, patriarca di Costantinopoli scrive un'altra biografia nel IX secolo, che poi verrà a breve distanza di tempo tradotta in latino (*Methodius ad Theodorum*). Queste prime due biografie vengono riprese e ampliate nel X secolo nella *Vita compilata*, in cui la figura di Nicola di Bari è confusa con quella di Nicola di Sion, di cui vengono attribuiti al primo storie e miracoli: si racconta ad esempio, tra i molti miracoli realizzati in vita e dopo la morte, la vicenda di Nicola appena nato che riesce a stare in piedi da solo nella bacinella in cui viene lavato. La vita di San Nicola viene inserita anche nei Sinassari e nel Menologio di Simeone Metafraste dove vengono espunti alcuni degli episodi di Nicola di Sion. La *Leggenda Aurea* racconta con dovizia di episodi la vita di San Nicola, che riprendono quelli noti fin dall'antichità e sempre associati al santo e alcuni tratti della *Vita compilata* originariamente relativi al Sionita. Queste fonti

Il ciclo inizia con la *Nascita di San Nicola*, che rappresenta la vicenda del neonato che si regge miracolosamente in piedi nella bacinella dove due ancelle lo stanno lavando. Si tratta di un episodio piuttosto comune, raffigurato in Occidente fin dalle prime composizioni dedicate al santo, come la tavola agiografica di *San Nicola* della chiesa di San Verano a Peccioli (Pisa)[588] e che mantiene un'iconografia costante nei secoli, come dimostra ad esempio la tavoletta di predella proveniente dal polittico Quaratesi di Gentile da Fabriano del 1425 ora conservata presso la Pinacoteca Vaticana[589].

Il secondo episodio, *San Nicola e le tre fanciulle*, è tra i più rappresentati nelle opere dedicate al santo; in questo caso l'affresco di Santa Cristina sembrerebbe presupporre la conoscenza della stessa scena realizzata da Agnolo Gaddi nella Cappella Castellani in Santa Croce[590] per la disposizione delle figure e per alcuni dettagli quali la posa della fanciulla addormentata con la testa appoggiata sulle braccia. Figurano nell'impresa decorativa agnolesca anche gli episodi meno frequentemente rappresentati di *San Nicola che salva tre innocenti*[591] e quello del *Debitore travolto da un carro*[592] **[FIGG. 277-278]**: il primo ricorre con alcune varianti anche nella cappella di San Nicola nella Basilica Inferiore di Assisi, mentre il secondo sembra limitato a questi due soli casi. Le affinità tra le raffigurazioni di Santa Croce e Santa Cristina sono evidenti in particolare per la prima di queste scene, soprattutto per la posa di San Nicola che trattiene con entrambe le mani la spada che il boia tende dietro la schiena per sferrare il colpo, sebbene la versione fiorentina sia più sintetica, mostrando un solo condannato inginocchiato.

Il ciclo fiorentino di Agnolo Gaddi non è in ogni caso l'unica fonte da cui l'autore del *San Nicola* di Santa Cristina sembra aver tratto ispirazione perché alcune delle scene che compongono il ciclo di Santa Croce non compaiono a Santa Cristina, dove invece figurano scene che lì non sono riprodotte. Tra queste *San Nicola ordinato vescovo* [III] e l'episodio delle *Navi granaie* [V], che invece figurano tra le quattro

---

però non sono sufficienti a spiegare l'origine di alcune delle storie qui riferite a Nicola e Michele Bacci ritiene che alla base del racconto proposto da Jacopo da Varagine ci sia una rielaborazione della leggenda del santo attribuita al monaco tedesco Othlo. Cfr. BACCI, *San Nicola*… cit., pp. 65-74, 164.

[588] M. BACCI, in *San Nicola. Splendori d'arte*... cit., pp. 293-294. L'episodio è ovviamente diffuso anche in Oriente: cfr. BACCI, *San Nicola*… cit., tav. 5.

[589] DE MARCHI, *Gentile*… cit., p. 215.

[590] BOSKOVITS, *La pittura*… cit., p. 297.

[591] Si tratta della vicenda che vede protagonisti tre generali romani alla testa di un esercito inviato in Medio Oriente per sedare alcune rivolte di tribù barbare. Sbarcati temporaneamente a Myra si trovano nella necessità di calmare gli animi dei propri soldati per impedire che rechino disturbo alla popolazione locale; per questo stesso scopo San Nicola, vescovo della città, va a parlare coi tre generali ma durante il loro colloquio il santo viene avvertito che il governatore Eustazio ha approfittato della sua assenza per far condannare tre innocenti. Nicola allora, seguito dai tre generali, si reca sul luogo dell'esecuzione e salva appena in tempo i condannati fermando la spada del boia. La scena è fedelmente riproposta nel ciclo pratese, dove si vedono in primo piano i tre innocenti in ginocchio e bendati e accanto a loro il boia con la spada levata e San Nicola che la blocca con le mani, mentre a destra, in secondo piano, i tre generali a cavallo assistono alla scena (cfr. BACCI, *San Nicola*… cit., pp. 5-10, 13-17, 164).

[592] La vicenda narra di un debitore cristiano che, dopo aver promesso davanti all'immagine di San Nicola di saldare il suo debito con un ebreo, fa in modo di ingannare quest'ultimo così da non rendergli quanto gli spetta. Il cristiano paga con la vita la sua disonestà venendo travolto da un carro, ma l'ebreo stesso invoca San Nicola chiedendogli di ridare la vita al suo debitore, che viene prontamente resuscitato (BACCI, *San Nicola*… cit., pp. 164-166).

Storie di San Nicola realizzate da Ambrogio Lorenzetti e conservate agli Uffizi[593] **[FIGG. 279-280]**. Nel primo caso la scena proposta a Santa Cristina risulta molto più semplificata di quella ricca di momenti e prospetticamente virtuosistica del senese, di cui non ricorre la visione di spalle dei protagonisti della vicenda per privilegiare una ben più comprensibile disposizione frontale, con San Nicola in vesti vescovili al centro di una composizione simmetrica[594]. Interessanti affinità si riscontrano nelle due versioni delle *Navi granaie*[595] che, nonostante la semplificazione operata nell'affresco pratese in particolare con l'eliminazione di alcuni personaggi superflui, mostrano la stessa visione a volo d'uccello del paesaggio costiero, con la città di Myra a sinistra e l'ampia distesa marina a destra su cui si dispongono in modo analogo due navi; si può inoltre supporre che in luogo della lacuna che compromette in basso a destra la lettura della scena pratese potesse figurare in origine la barca dei commercianti venuti a colloquio con Nicola che si vede nella versione di Ambrogio. È possibile dunque che l'autore dell'affresco di Santa Cristina possa aver avuto occasione di osservare oltre agli affreschi di Agnolo Gaddi[596] anche le tavole di Ambrogio nella sua ubicazione originaria nella chiesa fiorentina di San Procolo[597].

Oltre alla scena delle *Tre fanciulle*, figura nelle quattro storie di Ambrogio anche l'episodio del *Ragazzo rapito dal diavolo*, con cui va probabilmente identificata l'ultima scena del ciclo di Santa Cristina [VIII], che però sembra raffigurare il momento in cui il padre trova il figlio morto per strada e invoca l'intervento di San Nicola che lo resuscita. Questa versione differisce anche da quella proposta da Bicci di Lorenzo in una scena della predella del polittico per San Niccolò di Cafaggio presso Firenze[598], che funge da modello per la scena analoga dell'affresco agiografico di *San Nicola* a Sant'Andrea in Percussina, poco lontano Firenze (*Scheda 19*). È possibile ipotizzare che l'affresco pratese sia stato realizzato in un momento precedente rispetto alla creazione di questa specifica iconografia e che dunque vada genericamente riferito a prima del quarto decennio del XV secolo.

Infine la scena di *San Nicola che salva i marinai dalla tempesta* [IV][599] può trovare un precedente proprio a Prato, dove nella chiesa di San Niccolò si conserva un

[593] Cfr. C. CANEVA, in *Gli Uffizi*… cit., pp. 340-341.

[594] L'ordinazione vescovile di Nicola, ancora molto giovane e non ordinato sacerdote, si concretizzò perché egli fu il primo a comparire in chiesa la mattina dopo la morte del suo predecessore, avverando così una profezia sull'elezione del nuovo presule (cfr. BACCI, *San Nicola*… cit., pp. 19, 69).

[595] Questa vicenda racconta di come San Nicola riuscì a convincere i capitani di alcune navi cariche di grano destinato a Roma a cederne una certa quantità per sfamare la popolazione di Adrianke, vittima di una carestia, facendo poi miracolosamente in modo che nonostante tutto il loro carico non subisse perdite (cfr. BACCI, *San Nicola*… cit., p. 12).

[596] Agnolo Gaddi ebbe, com'è noto, una notevole influenza sulla pittura pratese a cavallo tra Tre e Quattrocento per la sua presenza a Prato dove decorò la Cappella della Sacra Cintola nel Duomo e trova riscontri nelle opere dei principali artisti attivi in quell'area, primo fra tutti Pietro di Miniato (cfr. in particolare *Scheda 20*).

[597] VASARI, *Le Vite*… cit., p. 195.

[598] CHIODO, *Osservazioni*… cit., pp. 270-272, fig. 4.

[599] Questa scena rappresenta probabilmente un generico episodio di salvataggio di alcuni marinai che, colti da una tempesta, invocano l'aiuto di San Nicola che compare miracolosamente a salvarli. Si tratta di un episodio avvenuto quando ancora Nicola era in vita, narrato nella *Leggenda Aurea* e nelle precedenti biografie di Nicola (BACCI, *San Nicola*… cit., pp. 164-166) che qui compare nella veste di soccorritore dei bisognosi; la storia non va confusa con quella più specifica dei marinai che caricano inconsapevolmente un dono della dea Diana e per questo vedono la propria nave bruciare di un fuoco maligno e vengono salvati anche in questo caso dal pronto intervento di Nicola, difensore della vera fede contro i residui del paganesimo.

frammento di affresco con alcuni personaggi su una nave che doveva raffigurare in origine la scena presente nel *San Nicola* di Santa Cristina e fare parte a sua volta di un ciclo più esteso dedicato al santo.
L'autore dell'affresco di *San Nicola* in Santa Cristina a Pimonte dimostra dunque di rifarsi a iconografie note, che tuttavia spesso rielabora per ottenere una maggiore chiarezza narrativa o anche solo un maggiore impatto visivo, tenendo conto in generale anche degli esigui spazi a disposizione. Le scene più comuni come la *Nascita di San Nicola* e le *Tre fanciulle* rimandano comunque ad una iconografia più tradizionale e standardizzata. L'anonimo autore dimostra in definitiva una notevole vena narrativa, realizzando scene dall'ampia prospettiva, con paesaggi aperti e una piccola veduta a volo d'uccello nella scena di *San Nicola e le navi granaie* [V] e una vivace scena marina per *San Nicola salva i marinai dalla tempesta* [IV]. Gli esigui resti della figura centrale e in particolare il braccio destro fasciato dalle fitte pieghe del panneggio e reso con un convincente effetto illusionistico sembrano indicare un artista di discreto livello, benché l'osservazione delle sole scene non consenta di approfondire il giudizio.
L'impaginazione dell'affresco con la nicchia ad arco acuto con archetti pensili e un semplice effetto prospettico richiama quella di alcune figure affrescate da Agnolo Gaddi nella Cappella della Sacra Cintola nel Duomo di Prato e dell'affresco di Pietro di Miniato con Sant'Antonio Abate nell'oratorio di San Bartolomeo in via Cava **[cfr. FIGG. 249, 262]**, nel quale ricorrono anche le cornici geometriche che segnano il perimetro esterno e la partizione tra le storie e la nicchia centrale, così come la stessa decorazione a stelle e quadrati intersecantisi. Questi elementi ricorrono anche nell'affresco frammentario di Pietro con *Sant'Antonio Abate* nella ex-chiesa di San Jacopo e permettono di ipotizzare anche per l'affresco di Santa Cristina una realizzazione verso il primo decennio del XV secolo e l'intervento di un artista appartenente allo stesso ambito artistico e culturale di Pietro di Miniato, influenzato principalmente dalle opere del Gaddi e forse come lui proveniente da Firenze. D'altra parte la qualità più debole di alcuni dettagli delle storie laterali suggerisce di escludere il nome di Pietro, anche in base al confronto tra le scene dell'affresco di *San Nicola* e quelle dei due affreschi di *Sant'Antonio* a lui attribuibili, dove i personaggi sono rappresentati su un piano più ravvicinato, ottenendo l'effetto di una maggiore consistenza dimensionale entro paesaggi meno articolati.

Fotografie
SBAPSAE FI PT PO, Archivio Fotografico: 15425, 153911, 154022, 154029-154033, 154935, 154036.

Bibliografia
CERRETELLI in *Prato*… 2003, p. 196.

Scheda 23

Antonio di Miniato

Antonio di Miniato (1387-1446 ca.) svolse la sua attività a Prato[600], all'interno della bottega fondata insieme al fratello maggiore Pietro. Di modi ad esso affini, gli vengono attribuite solitamente le opere meno efficaci provenienti dalla loro bottega, come ad esempio il gruppo centrale del Tabernacolo della Romita, realizzato in stretta collaborazione con Pietro, o la decorazione dell'abside di Santa Maria Maddalena dei Malsani. La sua attività come pittore è documentata fino al 1452 con la decorazione, ora molto rovinata, della libreria di Gimignano Inghirami nel Palazzo dei Proposti a Prato, ma dopo la morte di Pietro tra gli anni trenta e quaranta del XV secolo Antonio preferì dedicarsi all'attività di calderaio[601]. Più problematiche risultano le proposte più recenti per l'integrazione del suo catalogo verso gli anni centrali del Quattrocento (alcune figure della cappella Cennamelli nella chiesa di Santa Maria a Campi Bisenzio), che sembrano presupporre un'abilità forse superiore a quanto dimostrato da Antonio nelle opere più certe[602].

Antonio di Miniato (?)
Sant'Antonio Abate
Secondo decennio del XV secolo

Prato, convento di San Francesco
Affresco staccato a massello
Cm 160 x 110

Descrizione

Nel riquadro centrale Sant'Antonio Abate[603] è seduto su un trono marmoreo caratterizzato da una spalliera concava decorata con fioroni alla quale è appeso un drappo decorato con un motivo a *rotae*[604]. La mano destra è levata in un gesto di benedizione mentre la sinistra regge il bastone a *tau*, attributo tradizionale del santo insieme al libro poggiato sulle gambe e il maialino che si nota ai suoi piedi tra le ampie pieghe del saio **[FIG. 281]**. Quattro storie della sua leggenda affiancano a due a due lo scomparto centrale. A sinistra dall'alto troviamo la *Tentazione dell'oro* [I], rovinata nella parte superiore, e *Sant'Antonio battuto dai diavoli* [II]; a destra dall'alto si vede il probabile *Incontro col centauro* [III] e l'*Incontro tra Sant'Antonio*

[600] R. FANTAPPIE', *Artisti e artigiani a Prato fra XV e XVI secolo*, in "Archivio Storico Pratese", LXIII, 1987, pp. 62-63.
[601] NERI LUSANNA, *Un ciclo*… cit., p. 334; LAPI BALLERINI, *Pittori in Prato*… cit., pp. 15-23.
[602] TRONCONI, *Studi sulla pittura*… cit., pp. 333-334; EADEM, *Pittura a Campi*… cit., pp. 103-125. Almeno alcune delle opere assegnate con dubbio alla mano di Antonio sembrano meglio accostabili a Pietro entro i primi decenni del Quattrocento.
[603] Per la figura di Sant'Antonio Abate e i suoi principali riferimenti bibliografici cfr. *Scheda 4*.
[604] La stessa foggia ricorre nel trono della *Madonna col Bambino* di Scolaio di Giovanni ora a Helsinki: A. LENZA: *Il Maestro di Borgo alla Collina: proposte per Scolaio di Giovanni, pittore tardogotico fiorentino*, Firenze 2012, pp. 128-129.

e San Paolo [IV]. Le quattro scene hanno una forma allungata con perimetro esagonale e gli angoli di risulta tra di esse sono decorati con un motivo geometrico, mentre in basso si conservano triangoli decorati più semplicemente per cui non si può escludere un ritocco in epoca successiva. Le due serie di storie risultano separate dallo scomparto centrale e terminano in alto con un tratto curvilineo. Questi caratteri e la conclusione ad arco ribassato dell'immagine centrale indicano chiaramente che in origine i due frammenti esterni decoravano l'imbotte di una nicchia sulla cui parete di fondo era dipinta la figura del santo.

VICENDE STORICO-CONSERVATIVE

L'affresco, esposto nella sala d'ingresso al convento di San Francesco a Prato, presso l'accesso al chiostro, risulta in uno stato di conservazione discreto. Lacune si trovano nelle due scene superiori: della prima è andata perduta la parte alta con un tratto di paesaggio e la testa del santo; della terza manca tutta la figura del centauro: il soggetto rappresentato è infatti intuibile solo dall'atteggiamento di Sant'Antonio che si rivolge a destra per benedire qualcuno, in modo analogo ad altre raffigurazioni di questo episodio[605] e dalla successione delle storie che vede questa subito prima dell'incontro tra i due eremiti. La superficie pittorica appare consunta e non priva di grossolani ritocchi.

La scheda ministeriale dichiara che l'affresco venne restaurato "malamente" nel 1963[606]. Si può supporre che questo intervento abbia seguito di poco il distacco a massello dell'affresco dalla parete di origine, a riguardo della cui esecuzione tuttavia nessuna fonte fornisce informazioni. È ignota anche la collocazione originaria dell'opera[607].

VICENDE CRITICHE

Nella scheda ministeriale viene proposta un'attribuzione ad un seguace di Niccolò di Pietro Gerini, forse Pietro Nelli, per lo stile simile ma meno rigido rispetto a quello del maestro. I redattori propongono inoltre una datazione tra la fine del XIV e l'inizio del XV secolo[608].

Claudio Cerretelli assegna l'opera, "condotta con tecnica rapida ma efficace", ad Arrigo di Niccolò[609].

COMMENTO CRITICO

La posa seduta del Sant'Antonio centrale, raramente impiegata negli affreschi agiografico-narrativi[610], e il numero di quattro anziché sei scene, sono in questo caso

[605] Cfr. *Sant'Antonio Abate* nel convento della SS. Annunziata a Firenze, il *Sant'Antonio Abate* di San Lorenzo in San Francesco ad Asciano (Siena) e lo stesso *Sant'Antonio Abate* in San Bartolomeo in via Cava (*Schede 9, 20, 34*).

[606] SSPSAE e per il Polo Meuseale della Città di Firenze, Ufficio Catalogo, *Scheda OA* n. 0037376A, redattori L. Lucchesi 1976, U. Feraci (Artpast) 2006. La scheda non fornisce ulteriori informazioni.

[607] Per questo complesso cfr. *Prato*… cit. (1999), pp. 67-70; dove però non si fa cenno all'affresco con *Sant'Antonio Abate*.

[608] *Scheda OA 0037376A*… cit.

[609] CERRETELLI, *Prato*… cit. (2003), p. 101.

[610] Questa disposizione ricorre nel San Marco di Pietro Nelli in San Marco a Firenze e nel *Sant'Antonio Abate* dello Scheggia nella chiesa di San Lorenzo a San Giovanni Valdarno (*Schede 10, 48*). Un altro Sant'Antonio seduto in trono e affiancato da alcune sue storie è raffigurato nel catino

legati al formato e alle dimensioni della nicchia del tabernacolo votivo dedicato a Sant'Antonio, confrontabile ad esempio con quello di San Giusto in Piazzanese presso Prato, opera di Pietro di Miniato, con la *Crocifissione* nel riquadro frontale e due figure di santi negli sguanci, che ha in comune col *Sant'Antonio* la copertura a volta a botte molto ribassata[611] **[FIG. 282]**.

Ricorre anche in questo caso la scena della *Tentazione dell'oro*, impostata in modo analogo rispetto agli affreschi di San Bartolomeno e San Jacopo (*Schede 20, 21*). Le affinità dell'opera di San Francesco con quella dell'oratorio in via Cava si estendono anche alla scena di *Sant'Antonio battuto dai diavoli*, dove ricorre un'analoga tipologia di diavoli cornuti brandenti bastoni e un piccolo drago, molto simile nelle due versioni. I paesaggi selvatici che fanno da sfondo alle quattro scene dell'affresco di San Francesco alludono al deserto della Tebaide in cui si svolgono i diversi episodi della vita di Sant'Antonio e scandiscono la disposizione delle figure sul primo piano della scena, come si nota anche nell'affresco di *Sant'Antonio Abate* in San Bartolomeo in via Cava.

L'affresco dunque risulta affine quelli di Pietro di Miniato, dalle cui figure il Sant'Antonio Abate centrale sembra trarre anche il suo aspetto iconico. La figura del santo è caratterizzata da una forma imponente, enfatizzata dall'abbondanza dei panneggi che ricadono in numerose pieghe morbide quanto pesanti che si distendono ai piedi del santo, rese con netti tocchi scuri nelle parti in ombra e di bianco in quelle in luce: queste caratteristiche sembrano rimandare al ricco panneggio della figura della *Giustizia militante*, realizzata da Pietro nel Palazzo Comunale di Prato nel 1415[612] **[FIG. 283]**. Tuttavia, sia il panneggio che i tratti del volto del Sant'Antonio mostrano una qualità inferiore rispetto alle opere citate e in generale alla produzione di Pietro, risultando più plausibilmente accostabili all'attività del fratello Antonio, tenendo anche conto della durezza dei tratti del volto molto marcato. Questa caratteristica ricorre in particolare in alcune opere di Antonio riferibili alla metà del secondo decennio, come la *Sepoltura di Filippo di Domenico* nelle "Volte" del duomo di Prato (1417), a cui è accostabile anche il paliotto dell'altare dell'oratorio di San Bartolomeo[613] **[FIGG. 264, 284]**. In quest'ultima opera si nota, forse meglio che altrove, una resa ridondante delle pieghe dei panneggi dei dolenti, accostabile a quella della veste del Sant'Antonio; inoltre le mani della Vergine, grossolane e

absidale della chiesa di Sant'Antonio di Bereide presso Spoleto (Perugia), ma si tratta di un'opera più tarda rispetto a quella pratese e appartenente ad una cultura artistica già pienamente quattrocentesca; in questo caso le scene ai lati del Sant'Antonio centrale (due a destra e altrettante a sinistra) sono di grande formato, cioè della stessa misura del riquadro contenente il santo. L'affresco è riferito al cosiddetto Maestro dei Trittico di Arrone e alla fine del XV secolo: TODINI, *La pittura umbra*… cit., p. 291, figg. 1059-1061.

[611] LAPI BALLERINI, *Pittori in Prato*… cit., p. 12. In generale si può fare riferimento a questo articolo e al suo apparato di immagini per una disamina dei numerosi tabernacoli realizzati a Prato a cavallo tra XIV e XV secolo (in questo caso per lo più legati alla cerchia di Pietro e Antonio di Miniato). Le volticciole di copertura sono solitamente decorate con motivi aniconici: questo lascia supporre che anche il tabernacolo di *Sant'Antonio* non prevedesse un'ulteriore storia del santo in alto.

[612] NERI LUSANNA, *Un ciclo*… cit., p. 303; LAPI BALLERINI, *Pittori in Prato*… cit., pp. 16-17.

[613] LAPI BALLERINI, *Pittori in Prato*… cit., pp. 20-21. Lapi preferisce assegnare tradizionalmente il falso trittico di San Bartolomeo all'inizio del secolo (*ivi*, p. 13); in ogni caso la stessa studiosa fornisce un'informazione documentaria interessante riguardo ad alcuni contatti di Antonio di Miniato con l'oratorio di San Bartolomeo nel 1415, a dimostrazione della familiarità almeno in quell'epoca del pittore con quel luogo (LAPI BALLERINI, *Nuovi maestri*… cit., p. 13 nota 31).

allungate, sono confrontabili con quelle dell'eremita. Risalgono probabilmente a questo periodo anche i santi entro archi, realizzati da Pietro e Antonio nell'oratorio di San Michele a Prato, presso la chiesa di Sant'Agostino[614], in cui si nota una durezza di tratti nei volti, spesso caratterizzati da rughe espressionistiche, affine al *Sant'Antonio* di San Francesco **[FIGG. 285-288]**.
In base a queste osservazioni si può dunque avanzare l'ipotesi che il tabernacolo dedicato a Sant'Antonio Abate sia stato realizzato da Antonio di Miniato verso la metà del secondo decennio del XV secolo rifacendosi direttamente all'iconografia già impiegata dal fratello nel decennio precedente in San Bartolomeo in via Cava e in San Jacopo a Prato.

Fotografie
SSPSAE e per il Polo Meuseale della Città di Firenze, Gabinetto Fotografico: 242099.

Bibliografia
CERRETELLI in *Prato*… 2003, p. 101.

[614] LAPI BALLERINI, *ibidem*. Francesco Gurrieri, che si è occupato per primo di questo complesso, riferiva incongruamente la teoria di santi ad un artista della prima metà del XIV secolo: GURRIERI, *Il complesso*… cit., p. 42.

PISTOIA
(Schede 24-28)

Scheda 24

Pittore pistoiese
Assunzione della Vergine con San Tommaso che riceve la Cintola e Storie di Eva e di Maria
1363

Pistoia, ex-chiesa di San Lorenzo, parete sinistra
Affresco

Descrizione
L'affresco, frammentario, si trova sulla parete sinistra della navata della chiesa di San Lorenzo[615], in prossimità della zona presbiteriale. Dell'originaria figurazione del riquadro principale sono ormai visibili solo una figura maschile inginocchiata con tunica gialla e manto rosato, rivolta verso sinistra, esigui resti di nuvole in corrispondenza del limite della lacuna e due forme allungate vicine al margine destro del riquadro che sembrerebbero assimilabili alla parte terminale delle ali di un angelo. Sulla base di questi elementi è possibile ipotizzare che il soggetto originario rappresentasse la Vergine Assunta, presumibilmente entro una mandorla sostenuta da angeli, nell'atto di consegnare la sua sacra cintola a San Tommaso inginocchiato[616] **[FIG. 289]**.
Rimangono sei scene narrative **[FIGG. 290-295]** disposte sul lato destro e sopra l'immagine centrale, da integrare con un altro riquadro in alto a sinistra. Non era invece probabilmente prevista in origine un'altra serie di storie a sinistra, come attesta l'esiguità dello spazio disponibile tra il margine sinistro della scena principale, indicato su quel lato da un frammento di cornice geometrica, e lo stipite della porta che conduceva al chiostro (tamponata). Perciò è plausibile che l'*Assunta* fosse

[615] La chiesa di San Lorenzo a Pistoia fu fondata nel 1278 dal vescovo Guidaloste Vergiolesi che aveva favorito nel 1272 l'inurbamento di una comunità locale di frati Agostiniani (J. FIORAVANTI, *Memorie storiche della città di Pistoia*, Lucca 1758, pp. 232-233). La costruzione della chiesa si protrasse probabilmente fino al settimo decennio del Trecento ma fin dall'inizio di questo secolo si ha notizia di richieste di sepoltura all'interno dell'edificio sacro, mentre al 1348 risalgono le prime menzioni relative all'assegnazione di cappelle e alla creazione di altari privati. La decorazione ad affresco della navata e delle cappelle risale alla seconda metà del XIV secolo, con alcuni interventi nel secolo successivo. Nel XVI secolo furono apportate notevoli modifiche all'interno dell'edificio: gli altari trecenteschi furono sostituiti e le pareti scialbate; la chiesa fu poi riconsacrata verso la fine del secolo. Nei secoli si sono sovrapposti vari strati di intonaco, uno dei quali dipinto a finto bugnato e risalente ai secoli XVIII-XIX. Dopo la soppressione degli ordini monastici da parte del Governo Italiano del 1866 la chiesa fu destinata ad ospitare il Distretto Militare (1871-1945) e subì pesanti manomissioni. Destinata poi ad usi privati e commerciali (A. CHITI, *Pistoia. Guida storica artistica*, Pistoia 1956, pp. 89-90), la chiesa è stata oggetto di un restauro di consolidamento e ripristino promosso dalla Soprintendenza di Firenze a partire dal 1989, nel corso del quale sono stati rinvenuti gli affreschi superstiti: cfr. *San Lorenzo a Pistoia. Origini e storia di un convento agostiniano. Risultanze delle indagini condotte nei lavori di restauro e consolidamento. 1990-2000*, a cura di G. Pappagallo, s.l. 2004. Cfr. in ogni caso *Gli affreschi trecenteschi di San Lorenzo a Pistoia* (Sez. III: *Tre casi esemplari*, 3).
[616] La vicenda è narrata nel *Transitus della Beata Maria Vergine* dello Pseudo-Giuseppe d'Arimatea, VI-VII secolo; JACOPO DA VARAGINE, *Leggenda Aurea*… cit., II, pp. 779-810.

completata con sette storie disposte sopra (due) e a destra (cinque) **[FIG. 296]**. La presenza di riquadri anche sopra l'immagine principale è tipica degli affreschi agiografici di questa chiesa, così come l'andamento della lettura a partire dalla prima scena in alto a sinistra (più spesso altrove la lettura procede in verticale dall'alto in basso a partire dalla colonna di sinistra). I sei riquadri superstiti, di cui solo il secondo e il sesto del tutto integri, contengono ciascuno due scene, rispettivamente tratte dalle *Storie della Vita della Vergine* a sinistra e dalle vicende di Eva a destra. Leggendo le storie in senso orario troviamo: la *Creazione di Eva,* mentre la storia della Vergine è andata perduta [II]; lo *Sposalizio della Vergine* e l'*Unione di Adamo ed Eva* [III]; il *Peccato di Eva* e la *Cacciata dei Progenitori,* plausibilmente affiancate dall'*Annunciazione* ora perduta [IV]; la *Natività di Cristo* e la *Nascita del figli di Eva* [V]; la lacunosa *Presentazione di Gesù al Tempio* affiancata da una storia di Eva ora perduta [VI]; la *Crocifissione di Cristo* con Maria e San Giovanni Evangelista e la *Morte di Abele,* con Eva che assiste alla scena [VII]. All'interno di ogni riquadro due *Profeti*, raffigurati in alto, recano cartigli con brani tratti dalla Vulgata in qualche modo legati alla scena corrispondente. Iscrizioni esplicative, stavolta in volgare e non tratte dalla Bibbia, si trovano sotto ciascuna scena. L'iscrizione sotto la scena principale ricorda il nome del committente, Ser Carlino di Ser Spada e la data 1363.
L'affresco si imposta su un alto zoccolo con pannelli a finto marmo da cui è separato da una cornice dentellata. Sotto quest'ultima, all'estrema destra del dipinto si trova uno stemma gentilizio che mostra una fascia orizzontale bianca su campo che ora risulta di un rosso-marrone (morellone) ma in origine blu, come confermano esigue tracce di questo colore.

Iscrizioni
Scena principale: [Hoc sepulcru]m est [s(er)] Karlini s(er) Spat[e] de Pistori[o] suor(um)q(ue) filior(um) (et) heredum / […anno Dom]ini [M]CCCLXIII de me(n)se sette(m)bris.
Sposalizio della Vergine e Unione di Adamo ed Eva [III]: "[C]ome la vi[rg]ine Maria è sposata a Ioseppo. / [C]ome Eva [è] sposata ad Adamo da Dio"; profeta a sinistra: "[V]eneru(n)t mihi o(mni)a bona / parit(er) cu(m) illa – Sap(ientia) 7" (Sapienza 7:11); profeta a destra: " [V(ir)]ga Aron contra / n[aturam] floruit – Nu(meri) [17]" (sunto del cap. 17 dei Numeri).
Annunciazione (?) e Peccato di Eva e Cacciata dal Paradiso [IV]: profeta di sinistra: "[Sum?] et (?) cora(m) deo q(u)a(si) / pace(m) reperie(n)s – Ca(n)t(icum) 8 (alterazione del Cantico dei Cantici, 8:10).
Le altre iscrizioni risultano illeggibili.

VICENDE STORICO-CONSERVATIVE
L'affresco, descialbato durante il restauro di fine Novecento, nel corso del quale si è provveduto al definitivo ripristino e al consolidamento della superficie pittorica[617], è

[617] F. NANNELLI, *La decorazione pittorica di San Lorenzo a Pistoia*, in "Pistoia Programma", XVII-XXIX, 1992, pp. 58-64; G. PAPPAGALLO, *Il complesso di San Lorenzo a Pistoia. Vicende storiche e costruttive: nuovi elementi di conoscenza*, in "Notizie di cantiere", IV, 1992, pp. 87-96.

il frammento di una composizione più grande, della quale è interamente perduta a sinistra la parte medio-alta della scena centrale. Altre lacune più piccole si trovano nelle scene a destra. La superficie pittorica superstite è discretamente conservata, nonostante i segni di scalpellinatura e le abrasioni superficiali. Al centro del riquadro principale resta un frammento di intonaco dipinto a finto bugnato, risalente al XVIII o al XIX secolo[618].

L'affresco non è verosimilmente identificabile con la "santissima immagine della Cintola" con tavola di contorno di Ulisse Giocchio (1560/1570-1631)[619] che da una descrizione di Bernardino Vitoni del 1810 sembrerebbe localizzabile sulla parete sinistra della chiesa, poco oltre la zona presbiteriale[620]. A quello stesso affresco si riferiscono infatti Francesco Tolomei[621] e Giuseppe Tigri[622] quando parlano di una immagine di "Maria detta della Cintola" o di "Maria V. della Consolazione" presso un altare di patronato del convento, che il Tolomei definisce un "buon affresco del XIV secolo" e per cui il Giocchio dipinse un "contorno" su tela nel 1617. Da queste più accurate descrizioni della chiesa il dipinto risulta collocato verso la zona mediana della parete destra e così anche nella scheda ministeriale con inventario degli oggetti d'arte della chiesa redatta da Ferdinando Rondoni nel 1865[623]. All'affresco posto a destra e non al nostro si riferiscono con ogni probabilità anche le trascrizioni di due documenti del 1602 e 1603[624] che ricordano una "sepoltura della Cintola", presso cui doveva essere sorta una confraternita laicale femminile, la Compagnia della Cintola o della Visitazione **[Docc. 33, 34]**. Il nostro affresco, di soggetto affine, deve invece essere stato coinvolto nello scialbo cinquecentesco (già prima della realizzazione del finto bugnato).

VICENDE CRITICHE

L'affresco, menzionato da Giorgio Pappagallo[625], è stato accostato da Francesca

---

[618] *San Lorenzo*… cit., p. 45. Non è possibile precisare l'epoca della realizzazione di questa decorazione a bugnato ma la parziale sovrapposizione alla lapide contenente il testo di una bolla papale di Clemente XI datata 1715 in corrispondenza dell'affresco dell'*Assunzione* indica per il bugnato una datazione successiva.

[619] S. BREVAGLIERI, *Giocchi (Ciocchi), Ulisse*, in *Dizionario Biografico degli Italiani*, LX, Roma 2011, *ad vocem*.

[620] *Il forestiero istruito in Pistoia opera del dottor Bernardino Vitoni*, in *Pistoia inedita. La descrizione di Pistoia nei manoscritti di Bernardino Vitoni e Innocenzo Ansaldi*, a cura di L. di Zanni, E. Pellegrini, Pisa 2003, pp. 158-160. Vitoni menziona l'immagine subito dopo gli altari della zona presbiteriale ma la sua descrizione degli arredi di San Lorenzo non sembra tuttavia seguire un ordine accurato.

[621] F. TOLOMEI, *Guida di Pistoia per gli amanti delle belle arti con notizie degli architetti, scultori, e pittori pistoiesi*, Pistoia 1821, p. 243.

[622] G. TIGRI, *Pistoia e il suo territorio*, Pistoia 1854, p. 78.

[623] SSPSAE e per il Polo Meuseale della Città di Firenze, Ufficio catalogo, F. RONDONI, *Inventario degli oggetti d'arte della chiesa di San Lorenzo a Pistoia*, agosto 1865. Rondoni descrive la chiesa dando le spalle alla porta d'ingresso principale e afferma che presso il quarto altare della parete destra (a tre altari dal coro) si conservava un'immagine molto venerata e per questo velata, che non gli fu mostrata e di cui perciò non descrive il soggetto; tuttavia l'identificazione di quest'opera con quella descritta dal Tigri e dal Tolomei è avvalorata dal fatto che entrambi la collocano presso il quarto altare di destra, descrivendo prima e dopo di questo gli stessi altari menzionati dal Rondoni (corrispondenti per opere e patronati).

[624] ASF, *Corporazioni religiose soppresse dal Governo Francesce*, 196, San Lorenzo a Pistoia, 51, *Ricordi diversi, s.d.*, cc. 32, 37-38.

[625] G. PAPPAGALLO, A. M. FORTUNA, *Il complesso di San Lorenzo a Pistoia*, in "Pistoia Programma", XVII-XXIX, 1992, pp. 34-53; PAPPAGALLO, *Il complesso*… cit., p. 95 nota 13.

Nannelli alle pitture di Niccolò di Tommaso nella chiesa del Tau di Pistoia[626]. La studiosa identificava la scena al centro con la *Crocifissione* e quelle ai lati con episodi della Genesi e della Passione. Pappagallo[627] ha successivamente riproposto con decisione il confronto con i modi di Niccolò di Tommaso, riferendo però incongruamente al 1360 le pitture del Tau, realizzate in realtà verso il 1372[628].
Ugo Feraci ritiene invece il dipinto opera di un pittore locale memore dell'esperienza pistoiese dei maseschi Bonaccorso di Cino e Alesso d'Andrea[629].

COMMENTO CRITICO

Il dipinto documenta una rara tipologia di affresco agiografico caratterizzata dalla presenza di due serie di storie entro singoli riquadri intorno ad una immagine centrale che raffigura il protagonista delle vicende, in questo caso insolitamente rappresentato dalla Vergine. Due episodi distinti, l'uno relativo alla vita della Vergine Maria, l'altro a quella di Eva, sono giustapposti entro la medesima scena in una lettura tipologica.
L'intero ciclo narrativo privilegia le storie di Maria, i cui episodi superstiti seguono fedelmente i racconti evangelici e le più note storie apocrife della Madonna, mentre le storie di Eva esulano a volte dal solco della narrazione canonica della Genesi per meglio adattarsi al parallelo con le storie della Vergine, pur risultando sempre compatibili col racconto biblico ufficiale. Ne sono un esempio i riquadri con la *Natività di Gesù e la Nascita dei figli di Eva*[630] [V], o in quello che vede affiancati la *Crocifissione di Cristo e la Morte di Abele* [VII], con Maria dolente e Eva piangente per l'assassinio di Abele, episodio assente dal testo biblico ma utile ad enfatizzare il parallelo tra le due donne[631].
In questa comparazione tra Maria ed Eva, dove la prima è tradizionalmente intesa come “novella Eva”, partecipe dell'umanità della seconda ma anche strumento dell'incarnazione di Cristo e della redenzione degli uomini[632], la figura di Adamo risulta marginale: non compare in due delle sei scene superstiti ed è assente nell'episodio del *Peccato*. L'esplicitazione di questa doppia valenza della figura di

---

[626] F. NANNELLI, *La decorazione*… cit., p. 127; F. NANNELLI, *Un gigante nell'ex chiesa di San Lorenzo. Aggiornamenti sul restauro delle pitture*, in “Il tremisse pitoiese”, LIV-LV, 1994, 2-3, p. 33.
[627] *San Lorenzo*… cit., p. 34.
[628] L. GAI, *Nuove proposte e nuovi documenti sui maestri che hanno affrescato la cappella del Tau a Pistoia*, in “Bullettino storico pistoiese”, V, 1970, serie III, 2, pp. 78-80. L. FENELLI, U. FERACI, *Gli affreschi di Niccolò di Tommaso nella chiesa del Tau. Una rilettura iconografica*, in *Il Museo e la città. Vicende artistiche pistoiesi del Trecento*, a cura di G. Guazzini, Pistoia 2012, pp. 81-119.
[629] FERACI, *Precisazioni*… cit., pp. 97, 104 nota 65, fig. 15. U. FERACI, *Antonio Vite e la pittura tardogotica pistoiese*, in “Proporzioni”, VII-VIII, 2006-2007 (2009), pp. 28, 43 nota 111.
[630] Una rappresentazione del tema di *Eva che allatta i propri figli* si trova in uno dei polilobi che interrompono la fascia perimetrale dell’affresco frammentario di Antonio Veneziano sulla parete sinistra di San Marco a Firenze (cfr. *Scheda 10*): BANDINI, BELLOSI, DANTI, *Il grande affresco*… cit., pp. 75-86.
[631] In questo caso la scelta di porre in parallelo il dolore delle due madri in relazione alla scena della morte di Cristo, diverge dalla riflessione teologica medievale che vede in questo momento la principale esplicitazione dell'antitesi tra Maria, che offre suo figlio per la redenzione ed Eva che ha condannato l'umanità al peccato. Cfr. P. G. M. ROSCHINI O.S.M., *Dizionario di mariologia*, Roma 1961, pp. 157-65; E. GULDAN, *Eva und Maria. Eine Antithese als Bildmotiv*, Graz-Köln 1966.
[632] ROSCHINI, *Dizionario*… cit., pp. 162-163. Il primo a proporre l’antitesi tra Eva e Maria fu Milone di San Amando nel IX secolo nel *De Sobrietate*. Roschini cita poi altri autori che tra IX e XV secolo hanno accolto e sviluppato questo tema, arricchendolo di altre riflessioni legate al peccato di Eva, alla compassione e all’obbedienza redentrice di Maria e al parallelismo delle due donne con la Chiesa.

Maria sembra ricorrere anche nel perduto soggetto principale della composizione, l'*Assunzione al Cielo della Vergine con la consegna della sacra cintola a San Tommaso*, che tradizionalmente enfatizza il legame tra Maria e l'umanità[633]. Tra le numerose apparizioni del tema della *Madonna della Cintola*, un confronto stringente per l'opera pistoiese è offerto dalla versione di Maso di Banco ora a Berlino, dove la Madonna in piedi entro la mandorla sostenuta da quattro angeli e San Tommaso inginocchiato sono ieraticamente inseriti in un contesto completamente spoglio, in cui anche il sepolcro aperto della Vergine viene omesso[634] [**FIG. 297**]. A Pistoia l'insolita disposizione a destra di San Tommaso, normalmente a sinistra, potrebbe spiegarsi con la vicinanza dell'opera alla porta laterale di accesso al chiostro a sinistra: per la sacralità accordata ai luoghi di confine e di passaggio, come tramezzi e porte[635], è possibile che si fosse voluto sottolineare il prestigio di questa contiguità indirizzando da quella parte lo sguardo dell'apostolo, permettendo inoltre così allo sguardo della Vergine di rivolgersi verso l'altare maggiore[636].

Solo due delle scene superstiti sono integre, quella con lo *Sposalizio della Vergine e l'Unione di Adamo ed Eva* [II] e quella con la *Crocifissione di Cristo e la Morte di Abele* [VI]. La scena con la *Natività di Gesù e la Nascita dei figli di Eva* [V] è in parte perduta ma gli elementi residui sono sufficienti per riconoscere entrambi gli episodi; nelle altre tre invece rimane solo la metà sinistra del riquadro. Per la scena con il *Peccato di Eva e la Cacciata dal Paradiso* [IV] il parallelo più probabile è con l'*Annunciazione*, episodio che si inserisce perfettamente nel filo della narrazione mariana tra il suo matrimonio e la nascita di Gesù e viene spesso associato al peccato di Eva perché sancisce il momento dell'incarnazione di Cristo e dunque la possibilità di redenzione per l'umanità[637]; per la scena in cui invece si intuisce la rappresentazione del passo neotestamentario della *Presentazione di Gesù al Tempio* [VI] si può ipotizzare con relativa sicurezza un parallelo con i *Sacrifici di Caino e Abele*, quasi certamente alla presenza della madre Eva. Lo schema strutturale

---

[633] Cfr. OFFNER, *Corpus*… cit., (III, VII, 1957), pp. 48-50; I. FERRETTI, *La* Madonna della cintola *nell'arte toscana. Sviluppi di un tema iconografico*, in "Arte Cristiana", XC, 2002, 813, pp. 411-422. La cintola della Madonna rappresenta un'esplicitazione visiva del legame tra il Cielo e la terra e della partecipazione di Maria alle vicende umane.

[634] Cfr. U. FERACI, in *L'eredità di Giotto…* cit., pp. 115-117; Ugo Feraci ripercorre le ipotesi legate a questo e ad altri due pannelli con la *Dormitio Virginis* e l'*Incoronazione della Vergine* (Chantilly, Musée Condé e Budapest, Szépmüvészeti Múzeum), probabilmente parte di uno stesso complesso, forse proveniente da Santo Stefano a Prato.

[635] M. BACCI, *Investimenti per l'aldilà. Arte e raccomandazione dell'anima nel Medioevo*, Roma 2003, p. 65.

[636] Esistono del resto altri esempi che esulano dalla consuetudine. È questo il caso di una miniatura tardo duecentesca contenuta in un Corale della Biblioteca Civica di Sansepolcro (ms. J 187), appartenuto ai Serviti di Sant'Agostino di quella città (M. G. CIARDI DUPRE' DAL POGGETTO, *I corali miniati agostiniani di Pistoia nel loro contesto duecentesco*, in *Arte e spiritualità negli Ordini mendicanti…* cit., pp. 185-194, in particolare p. 186, fig. 8) e della tavola centrale di un polittico disperso attribuito a Bartolomeo Bulgarini oggi nella Pinacoteca Nazionale di Siena dove l'apostolo ha una posizione centrale di spalle (TORRITI, *La Pinacoteca*… cit., pp. 138-139; D. GALLAVOTTI CAVALLERO, *Lo Spedale di Santa Maria della Scala in Siena. Vicenda di una committenza artistica*, Pisa 1985, p. 110; FERRETTI, *La* Madonna della cintola… cit., pp. 414-415).

[637] Questo tema viene affrontato anche nelle riflessioni di Sant'Agostino, fondatore ideale dell'ordine dei frati con sede a San Lorenzo e viene ripreso nelle riflessioni mariologiche dei teologi agostiniani: cfr. M. RONDINA, *La scuola agostiniana*, in *Arte e spiritualità nell'Ordine Agostiniano e il Convento di San Nicola a Tolentino*, Atti della seconda sessione del convegno "Arte e spiritualità negli Ordini mendicanti" (Tolentino [MC] 1992), a cura del Centro Studi "Agostino Trapè", Roma 1994, pp. 23-30; e *infra* in questa scheda.

ipotizzato per quest'opera, mancante della serie di cinque storie a sinistra, necessita di integrare il ciclo con una sola scena in alto a sinistra. In base al soggetto biblico della seconda scena con la *Creazione di Eva* [II] si può supporre che la scena precedente rappresentasse la *Creazione del Mondo* o la *Creazione di Adamo*[638]. I due episodi mariani avranno rappresentato la *Natività della Vergine* (o in alternativa l'*Incontro alla Porta Aurea*) nel primo riquadro e nel secondo la *Presentazione di Maria al Tempio*, che nell'ideale linea narrativa dovrebbe trovarsi appunto subito prima dello *Sposalizio* e contribuisce a creare un rapporto semantico e dualistico tra la nascita della Progenitrice e la "rinascita" di Maria, purificata nel Tempio.

In generale, la scelta di questa impaginazione a coppie di scene in corrispondenza semantica richiama le tavole miniate delle "Bibles Moralisées" francesi della prima metà del XIII secolo[639], dove gli episodi più significativi del Vecchio e del Nuovo Testamento sono messi in relazione tra loro, o con scene di ambientazione contemporanea, o con esplicazioni visive di concetti teologici, come la Trinità o la Chiesa. Alle "Bibles Moralisées" rimanda anche la presenza di cartigli entro le scene: si veda per esempio la Bibbia conservata presso la Österreichische Nationalbibliothek di Vienna (lat. 1179)[640]. A differenza però delle bibbie moralizzate, dove il testo biblico affianca la scena corrispondente, mentre la scena usata come parallelo è abbinata alla glossa esplicativa, nell'affresco pistoiese le due scene di ogni riquadro sono abbinate a testi veterotestamentari (citazioni letterali o piccoli sunti) contenuti nei cartigli retti da figure di profeti, mentre la frase esplicativa in volgare che riassume il significato delle due scene con la perifrasi "Come Maria... come Eva..." si estende sotto tutti i riquadri. D'altra parte, nonostante le effettive affinità, le bibbie moralizzate non sembrano la fonte diretta per il tema di questo affresco perché in esse, solitamente, le scene di Adamo ed Eva sono più spesso abbinate a raffigurazioni relative alla personificazione del concetto di Chiesa, oppure alle conseguenze del peccato per l'umanità[641].

L'accostamento tra Maria e Eva risulta un tema non estraneo agli orientamenti della spiritualità agostiniana[642], in particolare alle riflessioni di Sant'Agostino[643] sulla colpa e sulla grazia e sulla ineluttabilità del peccato per l'uomo a causa dell'azione di

---

[638] Si vedano ad esempio alcuni di questi episodi in una miniatura di Don Simone Camaldolese alla c. 9r del Cod. fr. Z. 2, conservato nella Biblioteca Marciana di Venezia ma proveniente da Mantova: cfr. G. FREULER, in *L'eredità di Giotto*… cit., pp. 236-239.

[639] J. LOWDEN, *The making of the "Bibles moralisées". I. The manuscripts*, University Park 2000, pp. 1-9; lo studioso ne individua sette principali. Sull'argomento cfr. anche R. GONZALVEZ-RUIZ, *Bible of St. Louis*, Madrid 2004; C. HUGHES, *Typology and Its Uses in the Moralized Bible*, in *The Mind's Eye. Art and theological argument in Middle Ages*, a cura di J. F. Hamburger, A-M. Bouché, Princeton 2006, pp. 133- 150.

[640] LOWDEN, *The making*… cit., p. 78, fig. 28.

[641] cfr. ad esempio HUGHES, *Typology*… cit, p. 138, fig. 2. Nelle "Bibles Moralisées" le scene di Eva non sono associate a Maria, né, pare, viceversa.

[642] Tra i dotti agostiniani che hanno scritto sulla Madonna: Giacomo da Viterbo († 1308), *Expositio in Evangelium S. Lucae*; Agostino da Ancona (1243-1328), *Tractatus super Magnificat*. Cfr. ad esempio RONDINA, *La scuola agostiniana*… cit., pp. 28-29, nota 40.

[643] Cfr. A. TRAPE', *Maria. "Dignitas terrae"*, Roma 1988, pp. 42-45. Agostino non fu il primo a proporre riflessioni sulla figura di Maria, ma fu colui che approfondì meglio il tema, sviluppando in particolare le idee di San Giustino e Ireneo; per Agostino Maria è essenzialmente il tramite necessario per la redenzione dell'umanità dal peccato di Eva, alla cui disobbedienza si oppone con l'umile sottomissione a Dio. Agostino sviluppa però in particolare il parallelo tra Cristo e Adamo e anche quello tra Eva e la Chiesa.

Eva, peccato che può essere rimesso solo dalla grazia di Dio attraverso la partecipazione di un'altra donna, Maria, concepita senza peccato, Immacolata Concezione[644]. L'Assunzione, il soggetto principale dell'affresco pistoiese, è anche al centro del *Liber de assumptione beatae Mariae virgin*is, scritto da un anonimo seguace di Agostino, noto come lo Pseudo-Agostino, che nel Medioevo non era distinto dal Padre della Chiesa ed era dunque ritenuto particolarmente autorevole[645]. Inoltre una delle prime attestazioni in Toscana della *Madonna della Cintola*[646], tema probabilmente caro agli Agostiniani di San Lorenzo, compare verso il 1280 in una miniatura in corrispondenza della festa dell'Assunzione di un Graduale proveniente proprio dalla chiesa di San Lorenzo[647] e ora smembrato in due parti: il Codice Sant'Alessio in Bigiano 61 conservato presso il Museo Diocesano di Pistoia[648], che contiene la miniatura (c. 227r), e il Codice Sant'Alessio in Bigiano CXXV.15,a dell'Archivio Diocesano cittadino[649] .

Un ciclo di tale articolazione sembrerebbe presupporre l'utilizzo di un testo di riferimento, d'altra parte non si può escludere il ruolo di eminenti figure tra gli agostiniani pistoiesi nell'elaborazione del programma iconografico: penso per esempio ad Agnolo Mei, frate e "sindaco" del convento e maestro di teologia **[cfr. Doc. 25]**, presente a San Lorenzo dal 1355 e ricordato in numerosi documenti conservati nel fondo diplomatico della chiesa. Egli dovette godere di grande stima e ammirazione da parte della popolazione[650] e, in virtù della sua carica, potrebbe essere

---

[644] Cfr. H. VAN OS, *Studies in early Tuscan painting*, London 1992, p. 125. Il dogma dell'Immacolata Concezione fu proclamato solo nel 1870 ma le prime riflessioni su di esso risalgono ai primi secoli della cristianità e anche Agostino se ne occupò (V secolo). Cfr. anche G. MORONI ROMANO, *Dizionario di erudizione storico-ecclesiastica da San Pietro ai giorni nostri*, XV, Venezia 1842, pp. 140 e segg.; ROSCHINI, *Dizionario*… cit., pp. 211-230.

[645] M. JUGIE, *La mort et l'assomption de la Sainte Vierge. Etude historico-doctrinale*, Città del Vaticano 1944, pp. 66-67, 285-291. La riflessione dello Pseudo-Agostino verte in particolare sull'eccezionalità di Maria rispetto agli altri uomini che per volere di Dio non ha subito la corruzione della morte prima della sua Assunzione al Cielo dove risiede come Cristo in corpo e anima. L'anonimo autore propone un parallelo tra la dignità di Maria, sottolineata dai privilegi accordatile da Dio, e le naturali conseguenze della morte dei discendenti di Adamo. In generale la riflessione agostiniana, basata su testi autografi o apocrifi (il che era lo stesso nel Medioevo) di Sant'Agostino, si occupa dell'eccezionalità di Maria agli occhi di Dio rispetto all'umanità peccatrice (da qui anche la necessità dell'Immacolata Concezione), che grazie a lei può essere redenta; quello che interessa in ogni caso è l'importanza data alla figura della madre di Gesù dai pensatori agostiniani.

[646] FERRETTI, *ibidem*.

[647] La matrice agostiniana del Graduale è dimostrata dalla presenza in una miniatura del Cod. 61 di un frate vestito col saio nero degli eremitani (c. 246r) e Maria Grazia Ciardi Duprè (CIARDI DUPRE' DAL POGGETTO, *I corali*… cit., pp. 185-194) ne ha indicato la provenienza dalla nostra chiesa soprattutto per la presenza della scena del *Martirio di San Lorenzo* nell'incipit dell'introito della sua festa natalizia nel Santorale nel Cod. 61 del Museo Diocesano di Pistoia (c. 223v), a scapito della precedente proposta di provenienza dalla possibile primitiva chiesa degli agostiniani pistoiesi di Sant'Alessio in Bigiano, fuori dell'abitato (riproposta recentemente in *I manoscritti medievali della provincia di Pistoia*, a cura di G. Murano, G. Savino, S. Zamponi, Firenze 1998, pp. 61-65).

[648] A. CONTI, in *Museo Diocesano di Pistoia*, a cura di M. Chiarini, Firenze 1968, p. 21; F. RAFANELLI, in *Pistoia. Un'officina di libri in Toscana dal Medioevo all'Umanesimo*, a cura di G. Savino, Firenze 2011, pp. 294-297. Anche E. NERI LUSANNA, *I libri miniati del Duecento a Pistoia*, in ivi, pp. 97-136, in particolare p. 98.

[649] Già conservato presso il Palazzo Vescovile di Pistoia con la segnatura Cod. 40. RAFANELLI, in *Pistoia. Un'officina*… cit., pp. 288-293.

[650] *San Lorenzo*... 2004, p. 60. Agnolo Mei viene detto "maestro in teologia" ad esempio in un documento del 1379 ed è spesso indicato nei testamenti come esecutore o come destinatario di lasciti a nome del convento di San Lorenzo o a titolo privato, come nel caso del testamento di Cecco del fu Corso del 1368, che gli lascia "una casetta per suo godimento" (ASF, *Corporazioni*…, cc. 1, 9-10).

indicato ipoteticamente come l'estensore del programma dell'affresco.
Dal punto di vista dello stile dell'opera, l'ipotesi di Francesca Nannelli[651] di accostare l'affresco alla mano di Niccolò di Tommaso presupporrebbe una precoce presenza del pittore a Pistoia che non può essere confermata a livello documentario[652]. D'altra parte un confronto tra il ciclo di San Lorenzo e gli affreschi dell'oratorio di San'Antonio Abate o del Tau (1372), pur tenendo conto del decennio che li separa, non fornisce elementi utili alla conferma di questa ipotesi. I personaggi di Niccolò appaiono snelli e ben modellati, mentre quelli delle storie di San Lorenzo, pur nelle loro esigue dimensioni, hanno forme più semplificate che sembrano risentire ancora dei modi di Maso di Banco e di Bonaccorso di Cino, attivo nel duomo pistoiese e in San Francesco nella seconda metà degli anni quaranta[653]. In mancanza di elementi più significativi chi scrive condivide la prudente attribuzione di Feraci ad un pittore pistoiese influenzato dall'attività dei pittori fiorentini attivi nella città intorno alla metà del secolo e modestamente aggiornato sugli sviluppi dell'arte di Firenze, forse un seguace locale di Bonaccorso.
L'iscrizione posta in basso sotto la scena centrale riporta il nome del committente Ser Carlino di Ser Spada e la data 1363[654]. Tra i documenti consultati relativi al 1363 e agli anni immediatamente precedenti Ser Carlino di Ser Spada non risulta mai citato come testatore[655]. È possibile comunque rintracciare il nome di questo notaio in altri documenti pistoiesi, da cui Ser Carlino (che si firma sempre Ser Carlo) risulta membro di una famiglia che esercitava la professione notarile da almeno quattro generazioni. L'omonimo Ser Carlo di Ser Spada, suo nonno, risulta morto nel 1337, quando il figlio si firma Ser Spada del fu Ser Carlo di Ser Spada[656]. Ser Carlino è menzionato per la prima volta in un atto nel 1340[657] ed è attivo fino al 3 novembre 1360[658], mentre è certamente morto il 9 agosto 1363 quando il figlio si firma Ser Spada del fu Ser Carlo di Ser Spada[659].

Cfr. anche **Docc. 20, 31, 32**.
[651] NANNELLI, *La decorazione*… cit.,, p. 127; EADEM, *Un gigante*… cit., p. 33.
[652] È generalmente accolta tuttavia la proposta di attribuire a Niccolò la parte inferiore di un affresco in cui sono raffigurati i *Santi Zeno e Jacopo* nel Palazzo Pubblico di Pistoia che reca la data 1360, non riferibile con certezza al momento dell'esecuzione dell'opera (BERENSON, *Italian pictures*… cit. [1932], p. 398; BOSKOVITS, *La pittura*… cit., p. 35-40, 203 nota 111; FERACI, *Antonio Vite*… cit., p. 28).
[653] FERACI, *Precisazioni*… cit., pp. 97, 104 nota 65; IDEM, *Antonio Vite*… cit., pp. 28, 43 nota 111.
[654] Matteo Mazzalupi, a cui devo l'interpretazione di questa e delle altre iscrizioni, mi fa notare come la "m" a sinistra sul primo rigo sia da intendere quasi sicuramente come "hoc sepulcrum".
[655] ASF, *Diplomatico*, *Pistoia*, *San Lorenzo*, vari documenti; *San Lorenzo*... cit., pp. 51-82.
[656] ASF, *Diplomatico*, *Pistoia*, *Comune*, 25 agosto 1337.
[657] ASF, *Diplomatico*, *Pistoia*, *San Zenone*, 26 settembre 1340; Ser Carlo di Ser Spada è il rogatore di quest'atto redatto a Firenze.
[658] ASF, *Diplomatico*, *Camera fiscale*, 3 novembre 1360; roga un atto di insediamento dei castellani nel Castello del Comune Fiorentino a Pistoia: Ser Carlino aveva rogato in precedenza altri cinque atti simili in data 17 dicembre 1354, 17 giugno 1355, 20 luglio 1356, 20 marzo 1359, conservati nello stesso fondo.
[659] ASF, *Diplomatico*, *Pistoia*, *Comune*, 9 agosto 1363; *et alia.* Sono stati consultati da chi scrive oltre cinquanta documenti rogati dai membri di questa famiglia di notai, rintracciabili in vari fondi del Diplomatico dell'Archivio di Stato di Firenze a partire dalla fine del XIII secolo, tra cui: ASF, *Pistoia*, *Comune*, 23 gennaio del 1298 (rogato da Ser Spada di Picchioso, bisnonno di Ser Carlino). I vari membri rogano anche alcuni atti conservati nel Diplomatico di San Lorenzo a Pistoia: ASF, *Diplomatico*, *Pistoia*, *San Lorenzo*, 9 luglio 1327 (rogato da Ser Carlo di Ser Spada del fu Picchioso); 24 aprile 1331 (rogato da Ser Spada di Picchioso con Ser Spada di Ser Carlo, quest'ultimo padre di Ser Carlino); 3 novembre 1332 (rogato da Ser Carlo di Ser Spada del fu Picchioso, nonno di Ser

Lo stemma in basso a destra non apporta ulteriori informazioni poichè non sembra corrispondere a nessuno di quelli citati dal Mazzei nella sua raccolta di arme gentilizie pistoiesi[660].

Fotografie

SBAPSAE FI PT PO, Archivio Fotografico: 157038, 165277, 175209, 175208, 179084, 187524, 179079, 187522, 156932, 156531, 163030, 209120, 165276, 151741, 163024, 156532, 187523, 187560, 187561, 187562, 165275, 157042, 165274, 165279, 179352, 179351, 179350, 157040, 157043.

Bibliografia

NANNELLI 1992a; NANNELLI 1992b, p. 127; PAPPAGALLO, FORTUNA 1992; PAPPAGALLO 1992, p. 95 nota 13; NANNELLI 1994, p. 33; PAPPAGALLO in *San Lorenzo*… 2004, pp. 34-35; FERACI 2006, pp. 97, 104 nota 65; FERACI 2009, pp. 28, 43 nota 111.

Carlino); 16 e 19 novembre 1348 (rogato da Ser Spada di Ser Carlo); 24 maggio e 4 luglio 1458 (rogato da Ser Spada di Ser Carlo, probabilmente il figlio di Ser Carlino). Nessun documento del fondo di San Lorenzo risulta tuttavia rogato dal nostro Ser Carlino di Ser Spada, che invece roga, oltre a quelli citati, i seguenti atti: ASF, *Pistoia, Comune*, 14 ottobre 1343; ASF, *Pistoia, San Zenone*, 18 settembre 1344; ASF, *Pistoia, Comune*, 20 ottobre 1344; ASF, *Pistoia, Comune*, 29 maggio 1348.

[660] G. MAZZEI, *Stemmi e insegne pistoiesi*, Pistoia 1907 (rist. Milano 2009). I Tolomei hanno uno stemma azzurro con fascia argento (bianca) con tre crescenti, due sopra e uno sotto la fascia, ma l'arme di San Lorenzo è troppo rovinata per sperare di rintracciarvi simili particolari.

Scheda 25

Pittore pistoiese
Sant'Agostino (?)
1363 (?)

Pistoia, San Lorenzo, parete sinistra
Affresco

Descrizione
Un piccolo frammento raffigurante un Santo Vescovo con mitria e pastorale, forse identificabile su base documentaria con Sant'Agostino, inquadrato entro una porta aperta è quanto resta di un altro affresco agiografico contiguo a quello con l'*Assunzione con Storie di Maria e Eva* (*Scheda 24*). Altri frammenti di intonaco dipinto non più leggibili indicano la presenza di riquadri sopra e sotto il brano superstite. In basso si scorgono tracce di una cornice geometrica dello stesso tipo di quella della scena frammentaria col vescovo, riconoscibile anche nell'affresco dell'*Assunzione* e in quello di *Santa Caterina* della parete di fronte (*Scheda 26*) **[FIG. 298]**.

VICENDE STORICO-CONSERVATIVE
Il frammento è stato rinvenuto a seguito del descialbo delle pareti eseguito in occasione del restauro degli anni novanta[661]. Lo stato di conservazione è mediocre.

VICENDE CRITICHE
L'affresco è inedito.

COMMENTO CRITICO
Nonostante la contiguità dell'affresco con quello con l'*Assunzione e Storie di Maria e Eva* e l'identità delle cornici geometriche interne e la condivisione di quella esterna non sia sufficiente a supporre che l'esecuzione delle due pitture sia avvenuta nell'ambito di una stessa campagna decorativa, un confronto tra le piccole figure e le architetture dipinte nelle due opere (sempre scorciate secondo una semplice prospettiva empirica), consente di ritenerle coeve e forse di comune paternità.
Un testamento del 5 luglio 1363, redatto da Ghisa di Cecco di Jacopo, vedova di Lapo di Vanni Arrighi de' Forteguerri di Pistoia dispone l'erezione di un altare con sepoltura dedicato a Sant'Agostino[662] **[Doc. 17]**. Sebbene si debba considerare questa data come un *terminus post quem*, la sua contiguità con quella ricordata nell'iscrizione dell'affresco con l'*Assunzione* (settembre 1363) e la possibilità di identificare Agostino[663] nel piccolo santo vescovo sul frammento residuo del nostro

[661] Per le vicende storiche della chiesa di San Lorenzo cfr. Scheda 24.
[662] ASF, *Diplomatico, Pistoia, San Lorenzo*, alla data.
[663] Per Sant'Agostino cfr. *Scheda 5*. La presenza di un'opera dedicata ad Agostino, criptofondatore dell'Ordine Agostiniano, in una chiesa della congregazione è assolutamente plausibile, soprattutto da

affresco, suggeriscono una relazione tra il documento e il dipinto. La scena superstite è però troppo frammentaria e carente di dati oggettivi per permettere di chiarire l'azione del santo e di confermare questa congettura.
Probabilmente si trattava di una composizione agiografica con la figura del santo al centro e storie della sua vita ai lati. Lo sviluppo in altezza di questi resti lascia supporre in via ipotetica dimensioni simili a quelle dell'attiguo affresco con l'*Assunzione e Storie di Maria e Eva* e la disposizione delle scene su tre lati superiori del riquadro principale.

Fotografie
SBAPSAE FI PT PO, Archivio Fotografico: 157037, 157039.

Bibliografia
Inedito.

quando nel 1326 il culto del santo comincia ad essere sentito fortemente all'interno della congregazione. L'Ordine Agostiniano nacque ufficialmente nel 1256 dall'unificazione di gruppi di monaci dediti all'esperienza eremitica, che furono riuniti sotto la regola di Sant'Agostino per volontà di papa Alessandro IV. Cfr. B. RANO, *Agostiniani*, in *Dizionario degli Istituti di Perfezione*, a cura di G. Rocca, vol. I, Roma 1974, pp. 278-302; D. BLUME, D. HANSEN, *Agostino pater e praeceptor di un nuovo ordine religioso (considerazioni sulla propaganda illustrata degli eremiti agostiniani)*, in *Arte e spiritualità negli Ordini mendicanti…* cit., pp. 77-91.

Scheda 26

Pittore pistoiese
Santa Caterina d'Alessandria
Settimo decennio del XIV secolo

Pistoia, ex-chiesa di San Lorenzo, parete destra
Affresco

Descrizione
Della pittura originaria restano solo due frammenti non contigui ai lati di una finestra aperta alla fine del XIX secolo, l'uno disposto in senso verticale, l'altro in orizzontale, comprendenti rispettivamente cinque e tre scene, diversamente conservate **[FIG. 299]**. Si intuisce l'appartenenza ad un unico ampio complesso agiografico per il ricorrere di una medesima figura di santa bionda vestita di rosa e per l'identità delle cornici perimetrali. L'andamento di quest'ultima indica che il riquadro a destra concludeva la fila orizzontale; sotto di esso si trovavano, come a sinistra, quattro scene. La distanza delle scene di sinistra da quelle di destra lascia supporre l'esistenza di un affresco di dimensioni notevoli, il riquadro centrale, completamente perduto, più sviluppato in larghezza che in altezza.
Le scene raffigurano episodi della leggenda di Santa Caterina d'Alessandria[664] **[FIGG. 300-306]**. La prima scena è quella del *Rifiuto degli idoli* [I] alla presenza dell'imperatore Massenzio, ambientata davanti alla città di Alessandria; nel registro orizzontale, dopo l'ampia lacuna, si incontra un frammento con due soldati con elmo, pertinenti ad un episodio forse identificabile col *Martirio dei savi* [IV]; segue una scena integra con Caterina seduta in trono con le mani giunte, circondata da donne che le porgono oggetti preziosi (una corona, una collana, una pelliccia, uno scettro): potrebbe trattarsi del momento in cui Caterina è oggetto delle attenzioni di Massenzio che le chiede di diventare regina del palazzo di Alessandria, offerta che la santa rifiuta in nome di Cristo: la scena delle *Lusinghe a Santa Caterina* [V] è, mi pare, pressochè inedita nei cicli dedicati alla santa. La scena all'estrema destra invece è di più difficile interpretazione perché il frammento mostra un vecchio barbuto a colloquio con un giovane seduto su un trono, che non può essere identificato con Massenzio, raffigurato nella prima scena come un uomo maturo e coronato, né con la santa perché privo di aureola e con capelli scuri anziché biondi [VI]. Le quattro scene disposte in verticale a destra sono completamente perdute, ma la narrazione riprende a sinistra, dal basso verso l'alto. La prima scena è molto lacunosa e la superficie pittorica è fortemente abrasa ma la figura coronata sottoposta a sevizie è identificabile con l'imperatrice Faustina che, convertitasi al cristianesimo viene torturata e uccisa su ordine di Massenzio [*Martirio dell'imperatrice*: XI]. Della scena successiva rimangono solo le figure di due soldati e non è quindi identificabile con sicurezza; d'altra parte la sequenza degli episodi della leggenda di Caterina lascia

[664] Per Santa Caterina d'Alessandria cfr. *Schede 6-7*.

ipotizzare che si trattasse del *Martirio di Porfirio*, amante dell'imperatrice e anch'egli convertito [XII]. Infine troviamo le scene della *Decapitazione di Santa Caterina* [XIII] e il *Trasporto del corpo della santa sul Monte Sinai* con l'intervento degli angeli [XIV]. In tutto gli episodi dovevano essere quattordici, con cinque scene su ciascuna fascia verticale e quattro in orizzontale in alto **[FIG. 307]**.

Iscrizioni

Rifiuto degli idoli [I]: "[C]ome Maxentio i(m)p(er)adore fa [...] / e s(an)c(t)a Katerin[a] lo riprende".

Decapitazione di Santa Caterina [XIII]: "Co[me s(an)c(t)]a Katerin[a] e' dicapit[ata ...] / lact[e ... sa]ngue del corpo suo [...]"

Trasporto del corpo della santa sul Sinai[XIV]: "[Com]e li angioli la portano in l[...] / [...] del su' corpo escie oli[o] e sa[na ...]".

Le altre iscrizioni superstiti sono illeggibili.

VICENDE STORICO-CONSERVATIVE

L'affresco dovette probabilmente essere interessato dallo scialbo cinquecentesco e certamente dall'intonacatura a finto bugnato sette-ottocentesca di cui si vedono dei resti al di sopra della fascia orizzontale delle scene. È stato riscoperto nell'ambito dei restauri degli anni novanta del secolo scorso[665].

La superficie pittorica è abrasa ma sufficientemente leggibile, tranne che nella scena del *Martirio dell'imperatrice* ormai quasi illeggibile. Le scene della fila verticale a sinistra sono tutte mancanti dell'estremità destra e le due più in basso sono gravemente lacunose. La scena delle *Lusinghe a Santa Caterina* è l'unica che si è conservata per intero.

Le pessime condizioni in cui versa attualmente l'affresco sono dovute all'apertura della finestra che ha sventrato la zona centrale e all'apposizione dell'arcone trasverso, che ha comportato la perdita quasi totale delle scene disposte in verticale a destra, condotte nell'ambito dei lavori di fine Ottocento per l'insediamento nell'ormai ex-chiesa del Distretto Militare.

VICENDE CRITICHE

Francesca Nannelli ha ravvisato strette somiglianze tra queste scene "di grande vivacità narrativa" e quelle dell'affresco con l'*Assunzione e Storie di Maria e Eva* sulla parete sinistra e ha dunque proposto una datazione intorno al 1363, anno indicato nell'iscrizione principale di quell'affresco[666]. Nella stessa occasione la studiosa ha proposto di accostare le storie di Maria e Eva allo stile degli affreschi della chiesa del Tau a Pistoia di Niccolò di Tommaso. Anche Pappagallo ha ripreso la proposta di una probabile paternità di Niccolò di Tommaso[667], considerata con dubbio da Ugo Feraci[668].

---

[665] Per le vicende storiche della chiesa di San Lorenzo cfr. *Scheda 24* e *Gli affreschi trecenteschi della chiesa di San Lorenzo a Pistoia* (Sez. III: *Tre casi esemplari*, 3).

[666] NANNELLI, *La decorazione*… cit. (1992a), pp. 58-64; EADEM, *La decorazione*… cit. (1992b), pp. 127-128.

[667] *San Lorenzo*… cit., p. 35.

[668] FERACI, *Antonio Vite*… cit., p. 43 nota 111.

COMMENTO CRITICO

Lo stile figurativo delle *Storie di Santa Caterina* è stato giustamente messo in relazione con l'affresco con *Assunzione e Storie di Maria e Eva* della parete sinistra. In entrambi i casi le figure tendono ad occupare il primo piano della scena con sagome massicce, definite da contorni piuttosto semplificati e si dispongono frontalmente o di profilo: si confrontino ad esempio le figure del *Rifiuto degli idoli* da una parte e quelle dello *Sposalizio della Vergine* dall'altra. Le fisionomie di alcune delle ancelle di Santa Caterina nella scena delle *Lusinghe a Santa Caterina* hanno profili simili ad esempio alla Eva nascente, con nasi pronunciati. Anche le fasce decorative risultano identiche per motivi geometrici e colori e per la peculiare scansione spaziale sfalsata dei "nodi" quadrati della cornice esterna delle *Storie di Santa Caterina* che ricorre nelle fasce ancora visibili dell'*Assunzione*. Se si eccettuano poi i peculiari cartigli delle scene di Maria e Eva, si rileva la stessa impostazione strutturale delle scene con le due righe di commento esplicativo in volgare sotto ciascuna: nel primo caso si dava giustificazione del confronto tra le figure di Maria e Eva, mentre qui ci si limita alla descrizione dell'episodio.

La proposta di Francesca Nannelli di accostare questi affreschi alla figura di Niccolò di Tommaso non sembra convincente; si può invece ritenere valida anche per le *Storie di Santa Caterina* la proposta di Feraci per l'affresco dell'*Assunzione* di riconoscervi riflessi dello stile di Bonaccorso di Cino[669].

Senza contare le scene frammentarie, sono andate completamente perdute sei delle quattordici scene originarie, due nella fascia orizzontale e quattro in quella verticale di destra. Il racconto della vita di Caterina contenuto nella *Leggenda Aurea* di Jacopo da Varagine può aiutare comunque nel tentativo di ricostruire il ciclo. La leggenda agiografica inizia con Caterina che accorre sulla piazza di Alessandria per assistere al sacrificio agli dei a cui l'imperatore Massenzio ha costretto i cristiani, pena la morte; nella prima scenetta pistoiese si vede appunto Caterina nell'atto di rifiutare gli idoli e rimproverare Massenzio per la sua fede pagana, ma in basso si notano anche almeno due figure umane distese, probabilmente due vittime di Massenzio, destinate ad arricchire il racconto, enfatizzando gli aspetti più drammatici. Procedendo in senso orario, nelle due scene perdute successive al *Rifiuto degli idoli* potrebbe trovarsi quella con *Santa Caterina condotta a palazzo da Massenzio*, rimasto colpito dalla sua bellezza e sapienza e la *Disputa coi savi* organizzata dallo stesso Massenzio per vincere la saggezza cristiana di Caterina. La scena successiva, di cui resta un frammento a destra con due soldati con elmo, potrebbe aver mostrato il rogo del *Martirio dei savi*, nel frattempo convertitisi alla fede cristiana grazie alle parole di Caterina. Segue la scena delle *Lusinghe a Caterina*, ennesimo tentativo di Massenzio di portarla dalla sua parte.

La sesta scena, col vecchio davanti al giovane in trono è, per chi scrive, di difficile interpretazione: si tratta di un episodio che non ha riscontro nella *Leggenda Aurea*, forse legato ad altre tradizioni testuali. Il racconto di Jacopo da Varagine prosegue infatti con l'episodio della *Tortura di Caterina con uncini di ferro* ordinata da Massenzio per vincere la fanciulla con la violenza: potrebbe essere questo il soggetto

[669] Cfr. *Scheda 24.*

della settima scena, la seconda dall'alto a destra. La santa viene poi rinchiusa in carcere dove, l'imperatrice Faustina e il suo amante, il generale Porfirio, recatisi alla cella per vedere Caterina, assistono alla visione della santa curata dagli angeli e si convertono. L'ottava scena potrebbe aver dunque mostrato la scena di *Caterina in carcere curata dagli angeli alla presenza dell'imperatrice e di Porfirio*. La nona scena potrebbe aver previsto la *Visita di Cristo a Caterina in carcere*. L'ultima scena in basso, la decima del ciclo, dovrebbe aver mostrato il *Martirio delle ruote*, episodio topico della leggenda di Caterina, nel quale la santa viene salvata da un intervento angelico che spezza le ruote dentate prima che possano ferirla. In effetti questo episodio viene subito prima della scena mostrata nel riquadro successivo a sinistra, il *Martirio dell'imperatrice*, alla quale vengono strappati i seni per volontà del marito Massenzio che ha saputo della sua conversione e fedeltà a Caterina. Prima della *Decapitazione della santa* resta lo spazio per l'episodio del *Martirio di Porfirio* con la sua guarnigione, a cui sembra in effetti alludere la presenza di due soldati a sinistra, unico resto significativo di questo riquadro che ha perso anche la sua iscrizione. Il ciclo si conclude appunto con il *Trasporto del corpo di Santa Caterina sul Monte Sinai*.

La presenza di ben quattordici scene agiografiche fa di questo il più ampio affresco superstite del gruppo agiografico-narrativo toscano[670]. Manca però uno degli episodi fondamentali e più diffusi della leggenda di Santa Caterina: lo *Sposalizio mistico con Cristo*[671]; lo si trova ad esempio nel dossale duecentesco del Museo Nazionale di San Matteo a Pisa[672], nel dossale agiografico di Gregorio e Donato d'Arezzo ora al J. P. Getty Museum di Los Angeles[673], nel ciclo affrescato da Spinello Aretino nell'Oratorio di Santa Caterina all'Antella presso Firenze[674], mentre è assente nelle storie aggiunte da Giovani da Ponte alla tavola di Santa Caterina di Giovanni del Biondo ora nel Museo dell'Opera del Duomo di Firenze[675]. L'evento precede l'arrivo di Massenzio ad Alessandria e si articola in più momenti nella *Leggenda Aurea*: prima Cristo si manifesta a Caterina chiedendole di diventare sua sposa, ma la santa rifiuta sentendosi indegna di tanto onore; poi Caterina e la madre si recano da un eremita che le battezza; alla nuova richiesta di fedeltà “coniugale” da parte di Cristo Caterina può ora rispondere in senso affermativo e dunque segue l'episodio del “matrimonio mistico”. Questo momento è di solito raffigurato con la santa che riceve un anello nuziale dalle mani di Gesù Bambino in braccio alla Vergine e sembrerebbe essere il candidato ideale a riempire lo spazio centrale della composizione. Per colmare gli spazi in eccesso si potrebbe supporre l’inserimento di figure di contorno, per esempio degli angeli, come anche nel caso della più tarda opera di Giovanni dal

[670] L’affresco più ampio di cui si abbia notizia è tuttavia quello del *Beato Gerardo da Valenza* in San Francesco a Lucca del 1346: *Scheda 52*.
[671] TITO DA OTTONE, *La Leggenda di Santa Caterina Vergine e Martire di Alessandria*, ed. Genova 1940, pp. 15-22, 92, nota 14.
[672] CARLETTI, in *Cimabue*… cit., pp. 192-193
[673] R. BARTALINI, *Da Gregorio e Donato ad Andrea di Nerio: vicende della pittura aretina del Trecento*, in *Arte in terra d’Arezzo. Il Trecento*, a cura di A. Galli, P. Refice, Firenze 2005, pp. 11-56, in particolare pp. 13-14.
[674] A. BRESCIANI, *L'oratorio di Santa Caterina all'Antella e i suoi pittori*, catalogo della mostra (Ponte a Ema, Bagno a Ripoli 2009) a cura di A. Tartuferi, Firenze 2009, pp. 126-153.
[675] L. BECHERUCCI, in *Il Museo dell'Opera del Duomo di Firenze*, a cura di L. Becherucci, G. Brunetti, II, Firenze 1970, pp. 284-285.

Ponte ora a Budapest[676] **[FIG. 308]**.
Un'ipotesi alternativa potrebbe prevedere, in luogo della classica raffigurazione affrescata, la presenza di un polittico con la *Madonna col Bambino e il Matrimonio mistico di Santa Caterina* al centro, come frequente in opere della metà del Trecento (si veda ad esempio il trittico di Niccolò di Tommaso ora presso il Musée Fesch di Ajaccio **[FIG. 309]**)[677], oppure con la santa a destra dello scomparto centrale in posizione d'onore, a creare una decorazione composita come doveva apparire quella della cappella di San Jacopo presso la controfacciata della chiesa di San Domenico a San Miniato al Tedesco (Pisa) dove l'affresco col *Trasporto del corpo di Sant'Jacopo*, opera eponima del suo anonimo autore, mostra in basso la sagoma delle cuspidi di un polittico, traccia di un'opera che si trovava nella cappella dall'inizio del XV secolo e intorno al quale fu realizzato l'affresco[678].
Una trascrizione seicentesca di un testamento del 1370 redatto da Diliano Panciatichi ricorda la presenza nella chiesa di San Lorenzo di un altare di Santa Caterina di patronato di quella famiglia[679]. Il documento originale non riporta però l'intitolazione dell'altare (già esistente e completo di sepolcro) a cui effettivamente Diliano chiede che siano dette messe di suffragio per sé e i suoi familiari; l'unico cenno alla sua devozione per Santa Caterina è il suo inserimento nell'invocazione dei santi verso l'inizio del testamento[680] **[Doc. 22]**. La notizia seicentesca va comunque tenuta in considerazione perchè potrebbe essere frutto della somma di più documenti o integrare con notizie storiche l'originale. Il 1370 come possibile *terminus ante quem* per l'affresco di *Santa Caterina* risulterebbe compatibile con lo stile dell'opera.

Fotografie
SBAPSAE FI PT PO, Archivio Fotografico: 165278, 165280, 165281, 165315, 165316, 165317, 165318, 165319, 165320, 165634, 165635, 165636, 172291, 172296, 174999, 175214, 188848

Bibliografia
NANNELLI 1992a; NANNELLLI 1992b, p. 128; PAPPAGALLO in *San Lorenzo*… 2004, p. 35; FERACI 2009, p. 43 nota 111.

---

[676] F. GUIDI, *Per una nuova cronologia di Giovanni di Marco*, in "Paragone. Arte", XIX, 1968, 223, pp. 27-46.
[677] BOSKOVITS, *La pittura*… cit., pp. 202-203 nota 108.
[678] S. CHIODO, *Gli affreschi della chiesa di San Domenico a San Miniato: un capitolo poco noto della pittura fiorentina fra Tre e Quattrocento (Parte II)*, in "Arte Cristiana", XCVI, 2008, 845, p. 85. Andrea De Marchi mi suggerisce un'ulteriore alternativa nella possibile presenza in origine di due cicli dedicati a sante diverse, ciascuno con la classica disposizione delle scene su tre lati: a sinistra la Santa Caterina e a destra un'altra santa al cui ciclo sarebbero dunque da riferire le tre scene superstiti della fascia orizzontale, tra cui quella che qui si è supposto di poter identificare con *le Lusinghe a Santa Caterina*. La proposta non va scartata (e potrebbe giustificare la scena che non si è potuto identificare in alto a destra), tuttavia comporta degli inconvenienti per la scarsa estensione degli spazi eventualmente destinati alle immagini principali delle due sante e per la sensibile estensione in larghezza dei riquadri della fascia orizzontale, ben visibile nelle *Lusinghe a Santa Caterina*, che sembra indicare la necessità di colmare gli ampi spazi offerti sulla parete col numero limitato degli episodi di Santa Caterina.
[679] ASF, *Corporazioni religiose soppresse dal Governo Francese*, 196, 51, c. 28.
[680] ASF, *Diplomatico, Pistoia, San Lorenzo*, 4 agosto 1370.

Scheda 27

Pittore pistoiese
Santa Margherita d'Antiochia (?)
1368 (?)

Pistoia, ex-chiesa di San Lorenzo, parete destra
Affresco

Descrizione
L'affresco, quasi completamente perduto, raffigurava su fondo blu una santa stante, che indossava un mantello rosso scuro foderato di ermellino, della quale si conserva solo il frammento del manto che ricadeva dalla spalla sinistra. In alto si vede parte di una scena con una figura femminile spinta in carcere da un gruppo di soldati **[FIG. 310]**. Le porzioni di cornici semplicemente decorate a quadri neri su bianco che circondano i frammenti figurati mostrano che la composizione proseguiva verso destra con altri riquadri: sono intuibili almeno quello alla destra della scena superstite e quello sotto di esso, parte certo di una fila verticale di storiette che, vista l'altezza del riquadro centrale, doveva comprenderne cinque, come nei casi precedenti[681]. Dunque le storie saranno state presumibilmente dodici: cinque per lato e altre due sopra **[FIG. 311]**.

Iscrizioni
Sotto il frammento di scena in alto: "MANN[...]".

VICENDE STORICO-CONSERVATIVE
L'affresco originario è stato investito in pieno dai lavori di ristrutturazione dell'edificio a fine Ottocento per l'insediamento del Distretto Militare: l'apertura del finestrone a sinistra è responsabile della perdita della fila di storie su quel lato e in buona parte anche dell'immagine centrale, mentre l'apposizione dell'arcone trasverso a destra ha comportato la perdita dell'altra serie verticale di storie. È tornato alla luce durante il restauro di fine XX secolo condotto da Pappagallo, che comunque non ne dà conto nelle sue relazioni sui lavori. Il frammento è in condizioni mediocri, a causa delle abrasioni e delle cadute che danneggiano la superficie pittorica originale[682].
Le capitali "MANN[...]" dell'iscrizione frammentaria sotto la scena in parte superstite denuncia un intervento successivo alla redazione originaria, come mi suggerisce Matteo Mazzalupi.

VICENDE CRITICHE
Il frammento è inedito.

[681] Cfr. *Schede 24, 26*.
[682] Per le vicende storiche della chiesa di San Lorenzo cfr. *Scheda 24*.

COMMENTO CRITICO

La figura femminile dai capelli biondi e l'abito rosa che viene sospinta in carcere nel frammento di scena superstite potrebbe essere la protagonista della composizione: potrebbe trattarsi di Santa Margherita di Antiochia, che in effetti in un momento iniziale della sua leggenda viene fatta rinchiudere in carcere dal prefetto Olibrio che si era invaghito di lei. La posizione della scena come terza della serie (posto che anche in questo caso le scene vadano lette in senso orario a partire dalla prima a sinistra, ora perduta) sembrerebbe collimare con la successione delle storie della vita della santa. L'abito sontuoso della figura principale potrebbe essere giustificato dalla condizione nobile di Margherita, figlia di Teodosio, patriarca dei gentili[683].

L'identificazione della santa con Margherita suggerisce il collegamento con le ultime volontà disposte nel 1368 da Cecco del fu Corso di Maestro Lazzaro, contenenti un lascito per l'edificazione di un altare intitolato a Santa Margherita[684] **[Doc. 20]**. Potrebbe riferirsi a quest'opera anche un testamento del 1387 in cui donna Bartolomea vedova del fu Iacopo di Decco fa un lascito per tenere accesa una lampada davanti alla figura di Santa Margherita[685] **[Doc. 29]**.

Il frammento conservato non permette di formulare ipotesi di carattere stilistico; rimane da osservare che le figure della scenetta superstite non si discostano da quelle degli affreschi analizzati nelle schede precedenti riferibili agli anni sessanta del Trecento. D'altra parte rispetto a questi differiscono nell'affresco in questione gli elementi decorativi della cornice geometrica e le storiette non sembrano aver avuto il solito corredo di iscrizioni in volgare. La posizione di questo affresco verso la zona centrale della navata sembra suggerire in effetti una datazione almeno di poco successiva all'altro gruppo, data la riscontrata progressione degli intonaci degli affreschi della chiesa dalla zona presbiteriale alla controfacciata.

Fotografie

SBAPSAE FI PT PO, Archivio Fotografico: 209025.

Bibliografia

Inedito.

[683] Per Santa Margherita cfr. *Scheda 16.*

[684] ASF, *Diplomatico, Pistoia, San Lorenzo*, 2 agosto 1368; *San Lorenzo*...cit., p. 70. Nella prima parte del documento si parla più precisamente di un altare da dedicare a Santa Margherita o a Sant'Antonio, ma più avanti nello stesso documento si parla dell'altare come solo di Santa Margherita, di cui Cecco chiede di celebrare la festività. È possibile che la dedica a Sant'Antonio non fosse alternativa all'altra, ma che l'altare avesse una doppia intitolazione. Nella trascrizione seicentesca si parla solo dell'altare di Santa Margherita (ASF, *Corporazioni*..., cc. 9-10. Cfr. anche PAPPAGALLO, *La ex chiesa.*… cit., p. 25; *San Lorenzo*… cit., pp. 108-110). Pappagallo riporta alcuni passi del documento ma non la parte in cui l'altare è detto solo di Santa Margherita (*San Lorenzo*... cit., p. 70).

[685] ASF, *Diplomatico*..., 27 febbraio 1387; cfr. anche *San Lorenzo*... cit., p. 78.

Scheda 28

Maestro della Cappella Bracciolini

Questo anonimo maestro fu indicato da Giulia Brunetti come l'autore degli affreschi della cappella eponima in San Francesco a Pistoia, riferibili alla metà del secondo decennio del XV secolo[686]*, nei quali peraltro la studiosa riteneva di individuare tre diverse mani. Il catalogo del Maestro da lei ricostruito fu ampliato tra gli altri da Andrea G. De Marchi, che proponeva di collocare i suoi esordi a cavallo tra gli anni ottanta e novanta del Trecento*[687]*, Andrea De Marchi*[688]*, Enrica Neri*[689] *e Linda Pisani*[690]*. Queste due studiose contribuiscono, rispettivamente, a precisare la datazione della decorazione verso il 1408 della seconda cappella Bracciolini in San Francesco, dedicata a Santo Stefano e ad assegnare alla fase precoce del Maestro l'affresco del* Giudizio Universale *dell'oratorio dell'Assunta di Serravalle Pistoiese. Le sue opere del Maestro si collocano a cavallo tra XIV e XV secolo ed hanno come esiti estremi due polittici datati 1424 (Pistoia, Duomo) e 1426 (Budapest), raffiguranti rispettivamente la* Crocifissione tra i Santi Giacomo e Girolamo *e la* Madonna col Bambino e quattro Santi*. Il Maestro della Cappella Bracciolini si forma a contatto con Giovanni di Bartolomeo Cristiani, del cui stile si sente un'eco soprattutto nelle opere precoci. Nelle opere mature il Maestro acquisisce tratti più peculiari, caratterizzati da accenti talvolta caricaturali, riscontrabili anche negli affreschi della stessa Cappella Bracciolini. Luciano Bellosi ha inoltre reso nota l'attrività del Maestro come miniatore*[691]*.*

Maestro della Cappella Bracciolini (?)
San Cristoforo
fine XIV secolo

Pistoia, ex-chiesa di San Lorenzo, parete sinistra
Affresco

Descrizione

L'affresco, frammentario, raffigurava in origine un gigantesco *San Cristoforo*[692], del

[686] G. BRUNETTI, *Gli affreschi della cappella Bracciolini in San Francesco a Pistoia*, in "Rivista d'arte", XIII, 1935, 3, serie II, anno VII, pp. 221-244.
[687] A. G. DE MARCHI, *Il Maestro della Cappella Bracciolini e l'avvio del tardogotico a Pistoia*, in "Storia dell'arte", LXXIV, 1992, pp. 5-24.
[688] A. DE MARCHI, in *Antichi maestri pittori. Quindici anni di studi e ricerche*, catalogo della mostra (Torino 1993), a cura di G. Romano, Torino 1993, pp. 90-93.
[689] E. NERI LUSANNA, *Santa Maria a Ripalta. Nuove testimonianze figurative nella cultura artistica medievale a Pistoia*, in *Santa Maria a Ripalta. Aspetti della cultura artistica medievale a Pistoia*, a cura di E. Neri Lusanna, P. Ruschi, Firenze 1992, pp. 31-79, in particolare pp. 41-52; EADEM, *La pittura in San Francesco*… cit., pp. 160-164.
[690] L. PISANI, *Il "Maestro della Cappella Bracciolini": proposte per l'attività giovanile e precisazioni sulla cronologia*, in "Antichità viva", XXXVI, 1997 (1999), 5-6, pp. 72-81.
[691] L. BELLOSI, *Su alcuni disegni italiani tra la fine del Due e la metà del Quattrocento*, in "Bollettino d'Arte", LXX, 1985, 30, pp. 1-42.
[692] AA.SS., *Octobris XI*, Parisiis 1863, pp. 437-495; JACOPO DA VARAGINE, *Leggenda Aurea*…

quale ora restano solo il volto, il tronco di Gesù Bambino poggiato sulla sua spalla, un brano del mantello foderato di vaio e, in basso, parte della gamba destra e delle acque del fiume abitate da pesci e da una piccola sirena. A sinistra, verso la controfacciata, si vede una figura femminile dai capelli biondi e l'abito giallo, sotto la quale si trovano due riquadri figurati [**FIGG. 312-313**]. Il primo mostra l'episodio della vita di San Cristoforo in cui il santo, deciso a mettersi al servizio del signore più potente della terra, si presenta alla corte di un grande re. Questi però, sentendo nominare il diavolo da un giullare si fa il segno della croce in cerca di protezione. Cristoforo allora se ne va, deciso a mettersi al servizio del diavolo stesso: nella metà sinistra della scena, più lacunosa, si rivedono infatti le gambe nude del santo che si allontana **[FIG. 314]**. Il secondo riquadro non mostra una storia del santo ma una scena di dedica, dove a destra una figura appena visibile, con saio nero forse coperto da un mantello vescovile (ipoteticamente identificabile con Sant'Agostino), afferra le mani atteggiate in preghiera di una donna in abiti monacali inginocchiata davanti a lui insieme ad un gruppo di laiche col medesimo atteggiamento **[FIG. 315]**. La figura femminile in abito giallo è sensibilmente più piccola rispetto al San Cristoforo ma fa parte dello stesso complesso, come dimostra l'andamento della cornice di contorno che prosegue senza soluzione di continuità piegando ad angolo verso l'alto dal riquadro della donna a quello del santo. Presumibilmente questa struttura era simmetrica e presentava un altro personaggio anche a destra, sopra altri due riquadri. Poiché l'iscrizione ai piedi della donna in giallo la identifica come Nicea, una delle due donne inviate dal re di Samo a tentare San Cristoforo in carcere, che vengono poi da lui convertite[693], si può pensare che dall'altra parte si trovasse l'altra donna, Aquilina e che, per ragioni di simmetria, sotto di essa si trovasse almeno un'altra scena della leggenda del santo e un altro gruppo di religiosi e laici in preghiera **[FIG. 316]**.

Iscrizioni
Sotto la figura femminile: “NICIEA”.

VICENDE STORICO-CONSERVATIVE
L'affresco, scialbato probabilmente fin dal XVI secolo, è tornato alla luce durante il recente restauro della prima metà degli anni novanta del Novecento in due riprese: prima è stata rinvenuta la Nicea[694] poi il San Cristoforo[695].
L’opera è in gran parte perduta, a causa soprattutto degli interventi effettuati in occasione dell'insediamento del Distretto Militare, quando tra l'altro fu realizzato il “soppalco” che ha compromesso irrimediabilmente il particolare del capo di Gesù Bambino e tutta la parte alta della composizione.
Le parti superstiti in alto sono mal giudicabili ma sembrano ben leggibili, nonostante il non ottimale stato di conservazione della superficie pittorica. La figura integra di

cit., II, pp. 663-669; KAFTAL, *Iconography*… cit., pp. 268-269
[693] Francesca Nannelli e Giorgio Pappagallo indicavano la donna, genericamente, come una beata (NANNELLI, *Un gigante*… cit., p. 36; PAPPAGALLO, in *San Lorenzo*… cit., p. 34).
[694] NANNELLI, *La decorazione*… cit. (1992b), p. 125.
[695] NANNELLI, *Un gigante*… cit., pp. 34-35. In ogni caso, per le vicende storiche della chiesa di San Lorenzo cfr. *Scheda 24*.

Nicea risulta la parte meglio conservata, ma la zona verde-acqua in basso sembra frutto di una ridipintura, magari realizzata in un'epoca non troppo lontana alla prima redazione dell'affresco e dovuta forse a un fraintendimento: è possibile che si sia pensato di uniformare i colori degli sfondi delle figure estendendo la zona raffigurante l'acqua del fiume di San Cristoforo anche al riquadro laterale e occultando incongruamente i piedi della donna. La superficie pittorica delle due scene è la più compromessa, presentando cadute di intonaco e forti abrasioni.

VICENDE CRITICHE

Dopo una brevissima citazione che ne rendeva noto il ritrovamento[696], la figura di Nicea viene presa in considerazione solo a seguito del rinvenimento del San Cristoforo. Francesca Nannelli[697], prima a dare notizia della scoperta del "gigante" insieme a Gianfranco Poma[698], ha proposto l'attribuzione della figura di *San Cristoforo* a Giovanni di Bartolomeo Cristiani sulla base del confronto del volto con quello dell'attigua figura del *Papa* a sinistra verso la controfacciata, già assegnata a questo artista da Enrica Neri[699]; su indicazione di quest'ultima Nannelli ha invece assegnato la figura femminile ad un collaboratore del Cristiani, forse quello che lavora col maestro ai santi nei polilobi dello strombo del finestrone della Cappella Pazzaglia in San Francesco a Pistoia. La stessa attribuzione a Giovanni di Bartolomeo Cristiani e collaboratori è riproposta da Pappagallo[700].

COMMENTO CRITICO

Molti elementi denunciano per la figura di *Nicea*, lontana dalla qualità delle opere del Cristiani, l'appartenenza al catalogo del Maestro della Cappella Bracciolini. Utile a questo proposito il confronto con alcune delle figure femminili dello *Sposalizio della Vergine* nella cappella eponima in San Francesco a Pistoia[701] **[FIGG. 318, 321]**, o con gli angeli reggicortina della tavola con l'*Incoronazione della Vergine* già a Monaco e ora in collezione privata[702] **[FIGG. 317, 320]**, caratterizzati da un profilo dal naso lungo e sfuggente e il mento pronunciato, spesso ricorrente nelle opere del Maestro, anche nella sua fase precoce, ad esempio nella figura del San Tommaso della cuspide di polittico con la *Madonna della Cintola* conservata al Musée Granet di Aix-en-Provence[703], assegnabile ai primi anni del XV secolo **[cfr. FIG. 681]**. Il gusto per i colori vividi, come il giallo della veste di Nicea o l'azzurro delle acque

---

[696] NANNELLI, *La decorazione*… cit. (1992b), p. 125.
[697] NANNELLI, *Un gigante*… cit., p. 35.
[698] G. POMA, *Il recupero del complesso di San Lorenzo*, in "Il tremisse pitoiese", LIV-LV, 1994, 2-3, p. 20. Poma ha suggerito di interpretare la presenza del *San Cristoforo*, protettore dei viaggiatori, in rapporto alla posizione della chiesa lungo il percorso della via Francigena, in relazione ad un vicino spedale.
[699] NERI LUSANNA, *La pittura in San Francesco*… cit., p. 109.
[700] *San Lorenzo*… cit., p. 34.
[701] BRUNETTI, *Gli affreschi*… cit., pp. 221-244
[702] Sotheby's, 7 dicembre 1990: DE MARCHI, *Il Maestro*… cit., p. 20, nota 1. Nella scena dello *Sposalizio* ritroviamo nell'uomo alle spalle di San Giuseppe la singolare resa del profilo dell'occhio riscontrabile sul volto di Nicea, che sembra imputabile più ad una scelta stilistica che ad un reale impaccio del pittore, che almeno negli affreschi della cappella Bracciolini propone numerosi profili "corretti". [**FIG. 322**]
[703] DE MARCHI, *Il Maestro*… cit., p. 7. PISANI, *Il "Maestro della Cappella Bracciolini"*… cit., pp. 73-75. Nel museo francese è conservata una cuspide gemella con la *Natività della Vergine*.

del fiume di San Cristoforo, si incontrano nell'affresco del *Giudizio Universale* dell'oratorio di Serravalle Pistoiese[704]. I panneggi meglio conservati delle figure degli *Apostoli* mostrano, anche rispetto agli sviluppi successivi del Maestro, una certa schematica corposità ancora confrontabile con la veste di Nicea **[FIG. 323]**. Il volto di *San Cristoforo* [**FIG. 325**], trova riscontro in alcuni volti del *Giudizio*, in particolare con quelli in posa frontale, con cui ha in comune la forma degli occhi chiari, spalancati e come stupiti, l'andamento delle arcate sopraciliari e le lumeggiature della canna nasale; elementi che sembrano preannunciare le figure di più esasperato espressionismo della Cappella Bracciolini **[FIGG. 326-327]**. Rispetto alla figura di Nicea si nota tuttavia nelle figure di Serravalle un grafismo più marcato e geometrico, che andrà accentuandosi nel corso della carriera del Mestro ed è già piuttosto notevole nelle figure della Cappella Bracciolini delle Api di Santo Stefano (1408) presso la controfacciata di San Francesco a Pistoia[705] **[FIG. 234]**. Ritengo dunque di poter assegnare il complesso del *San Cristoforo* di San Lorenzo verso la fine del XIV secolo, in una fase prossima soprattutto agli affreschi di Serravalle Pistoiese, collocabili tra la fine del XIV e l'inizio del XV secolo.

La forma originaria di questo affresco che, come già accennato, avrà previsto a destra la figura di Aquilina, può essere ricostruita anche attraverso un confronto con un affresco nella non lontana pieve di San Pietro a Figline di Prato[706] forse di poco precedente la metà del secolo XIV, in cui la figura di grandi proporzioni di *San Cristoforo* con Gesù Bambino sulle spalle e i piedi immersi in acque abitate da pesci è affiancata da due donne di dimensioni minori che non sono mai state identificate ma che, anche in questo caso, possono essere identificate con Nicea e Aquilina. Nell'affresco di Figline l'acqua del fiume si trova solo nello spazio centrale dedicato al santo, mentre non invade gli spazi delle due donne: era probabilmente così anche a San Lorenzo, a conferma della ipotizzata ridipintura nella zona dei piedi di Nicea. Ricorre a Figline anche il particolare andamento della cornice geometrica perimetrale che contiene in un unico complesso le tre figure piegando ad angolo in corrispondenza dei riquadri delle due donne per poi salire a racchiudere tutta la figura di Cristoforo[707] **[FIG. 328]**. Dunque le due donne sono inserite come attributo del santo, piuttosto che come protagoniste di un episodio della sua leggenda, visto che Cristoforo è rappresentato al centro, tradizionalmente, nell'atto di trasportare Gesù, dunque in un momento diverso e precedente da quello riferibile a Nicea e Aquilina. Questa soluzione è probabilmente una invenzione iconografica locale di scarso seguito e Nicea e Aquilina non ricorrono altrove in Toscana[708].

Le due scene al di sotto della *Nicea* suggeriscono alcune riflessioni. Il gruppo di donne raccolto in preghiera richiama i due gruppi di oranti nell'affresco pistoiese con

---

[704] Per questi affreschi cfr. anche *L'Oratorio della Compagnia della Vergine Assunta di Serravalle Pistoiese. Restauro di un antico luogo di culto*, a cura del Comune di Serravalle Pistoiese, Firenze 1999.

[705] Cfr. PISANI, *Il "Maestro della Cappella Bracciolini"*… cit., p. 76.

[706] Enrica Neri in NANNELLI, *Un gigante*… cit., p. 38 nota 8.

[707] Cfr. F. GURRIERI, G. MAETZKE, *La pieve di Figline di Prato*, Prato 1973, pp. 18, 26, fig. 27.

[708] Sono presenti invece in tre cicli affrescati del nord Italia: la più antica attestazione è a San Vincenzo a Galliano (XI secolo); poi a San Domanico a Bolzano e nella cappella Valeri nel Duomo di Parma. Cfr. KAFTAL, BISOGNI, *Iconography*… cit. (1978), pp. 212-222; KAFTAL, BISOGNI, *Iconography.*… cit. (1985), pp. 197-200.

l'*Ascensione di Cristo* di Nanni di Jacopo in San Francesco[709], che presenta sotto la scena principale, a fianco di due figure di santi, due piccoli riquadri con a sinistra un gruppo di frati e a destra alcune suore inginocchiati in preghiera, col volto rivolto in alto verso la scena principale. La scena narrativa che doveva trovarsi sotto Aquilina poteva plausibilmente raffigurare il momento del martirio del santo, forse proponendo insieme il tentativo di uccisione per mezzo di frecce e il definitivo martirio per decapitazione. La difficile identificazione con dell'abito di foggia monacale della figura in primo piano nel secondo riquadro suggerisce che possa trattarsi semplicemente di una vedova e quindi di un gruppo composto interamente da laiche[710].
La proposta di associare l'affresco ad un documento del 1363, in cui Ser Agnolo di Vanni di Dolce esprime la volontà di creare una cappella con altare dedicati a Maria Vergine e ai Santi Cristoforo e Biagio, avanzata da Francesca Nannelli che ipotizzava una tardiva esecuzione delle volontà di quest'ultimo[711] dovrà essere riconsiderata alla luce di un secondo testamento, datato 1374[712], nel quale Agnolo (il cui ultimo atto risulta rogato l'anno successivo[713]) pur ribadendo la volontà di essere sepolto all'interno di San Lorenzo, non fa più cenno all'altare, al quale aveva evidentemente rinunciato **[Docc. 16, 23]**.

Fotografie
SBAPSAE FI PT PO, Archivio Fotografico: 156529, 156530, 159377, 169430, 169431, 170924, 170925, 170878, 170881, 170875, 171252, 171481, 172089, 172090, 172091, 174042, 174043, 174075, 174076, 174077, 174258, 174259, 179348, 179349, 191595, 191596, 205421, 205422, 205423, 205424, 205425, 205428, 205429, 205430, 205431, 209023, 209299, 209018.

Bibliografia
CIPRIANI 1994, pp. 22-23; NANNELLI 1994, pp. 34-38; POMA 1994, p. 20; PAPPAGALLO in *San Lorenzo*… 2004, p. 34.

[709] BOSKOVITS, *La pittura*… cit., p. 251; NERI LUSANNA, *La pittura in San Francesco*… cit., p. 109.
[710] La veste marrone con velo nero è tipica delle clarisse e delle terziarie francescane (KAFTAL, *Iconography*… cit., p. 1166), ma la presenza di una religiosa di un altro ordine qui risulta incongrua, mentre sarebbe più logico pensare ad una monaca o terziaria agostiniana, il cui abito era però tradizionalmente nero e sempre cinto in vita (RANO, *Agostiniani*… cit., p. 166). Pappagallo parla di una suora agostiniana, Cita di Neri Franchi, che nel 1348 chiede di essere sepolta in San Lorenzo, ma la lettura del documento originale dimostra che si trattava semplicemente di una delle tante laiche che chiedevano di farsi seppellire in abito da pinzochera, sorta di terziaria dell'ordine (*San Lorenzo*… cit., p. 109) **[Doc. 12]**. Peraltro il convento sorto accanto alla chiesa di San Lorenzo ospitava solo una comunità maschile.
[711] NANNELLI, *Un gigante*… cit., p. 36.
[712] ASF, *Diplomatico*, *Fiesole*, *San Domenico*, 4 novembre 1374.
[713] ASF, *Diplomatico*, *Pistoia*, *Comune*, 13 marzo 1375.

GROSSETO
(Scheda 29)

Scheda 29

Pittore di ambito senese
San Nicola da Tolentino
Metà del XIV secolo (?)

Massa Marittima (Grosseto), ex-chiesa di San Pietro all'Orto
Affresco
Cm 222 x 280

Descrizione

L'affresco, collocato su quella che fu la parete destra della chiesa di San Pietro all'Orto a Massa Marittima[714], mostra la figura stante di San Nicola da Tolentino[715]

[714] Un'iscrizione originale del 1197 posta sulla facciata di San Pietro all'Orto ricorda la sua fondazione e l'intitolazione completa ai Santi Giovanni Evangelista, Pietro e Paolo (cfr. G. TARGIONI TOZZETTI, *Relazioni d'alcuni viaggi fatti in diverse parti della Toscana*, IV, Firenze 1770, p. 124). La chiesa, ad aula unica, svolse le funzioni di cattedrale fino alla costruzione del duomo di San Cerbone e con l'insediamento degli Agostiniani in città nel 1273 fu assegnata a questo Ordine che vi celebrò le proprie funzioni anche nel XIV secolo, mentre era in costruzione la più ampia chiesa di Sant'Agostino, fondata nel 1299 a fianco di San Pietro e conclusa in tutte le sue parti solo nel 1398. Secondo Diana Norman gli Agostiniani continuarono a servirsi di San Pietro per buona parte del Trecento (L. PETROCCHI, *Massa Marittima. Arte e storia*, Firenze 1900, pp. 124-128; D. NORMAN, *"In the beginning was the Word". An altarpiece by Ambrogio Lorenzetti fot the Augustinian Hermits of Massa Marittima*, in "Zeitschrift für Kunstgeschichte", LVII, 1995, pp. 488-491; B. SANTI, in *Guida storico-artistica alla Maremma. Itinerari culturali nella provincia di Grosseto*, a cura di B. Santi, Siena 1995, pp. 43-44). Risale al XV secolo il chiostro, che mette in comunicazione il convento di Sant'Agostino con la chiesa di San Pietro (*Grosseto, Massa Marittima e la Maremma*, a cura di B. Santi, [I luoghi della fede] Firenze 1999, p. 164). Gli Agostiniani cedettero la vecchia chiesa alla Compagnia della Madonna del Poggio, ma probabilmente questo passaggio non avvenne prima del 1473, anno a cui sembra risalire la fondazione di questa confraternita; in ogni caso sembra che gli Agostiniani continuassero a celebrare alcune messe in San Pietro (NORMAN, *ibidem*; Enzo Carli e Bruno Santi ritengono invece che il passaggio alla Compagnia della Madonna del Poggio sia avvenuto subito dopo la costruzione di Sant'Agostino: E. CARLI, *L'arte a Massa Marittima*, Siena 1976, pp. 66-67; SANTI, *ibidem*). Dopo la soppressione della Compagnia nel 1784-1785 San Pietro fu inglobata nell'ampliamento del convento di Sant'Agostino e divisa in due in altezza per la costruzione di un soppalco: la parte superiore doveva ospitare alcune celle dei frati, l'inferiore magazzini e negozi (PETROCCHI, *ibidem*; NORMAN, *ibidem*). Alla fine del Settecento il complesso, ormai sguarnito di frati, passò alla comunità francescana che lo tenne fino alla soppressione del 1866, con breve sospensione nel 1810; San Pietro passò dunque al Comune di Massa Marittima che vi allestì le aule della scuola elementare e, recentemente, l'ha inserita nel percorso espositivo del locale Museo Diocesano (SANTI, *ibidem*).

[715] AA.SS, *Septembris III*, Parisiis 1868, pp. 636-743. KAFTAL, *Iconography*… cit., pp. 769-774. D. GENTILI, in *Bibliotheca Sanctorum*, IX, Roma 1967, pp. 953-968. Oltre agli affreschi del Cappellone a Tolentino (per cui si veda anche J. GARDNER, *The Cappellone di San Nicola at Tolentino. Some functions of a fourteenth-century fresco cycle*, in *Italian church decoration of the Middle Ages and early Renaissance*, a cura di W. Tronzo, Bologna 1989, pp. 101-117), le due fonti principali per la conoscenza della vita e dei miracoli di San Nicola sono le testimonianze raccolte durante il suo processo di canonizzazione del 1325 e la *Vita* scritta da Pietro da Monterubbiano nel 1326 sulla base proprio delle carte processuali. Per la trascrizione del processo di canonizzazione si vedano le seguenti edizioni critiche: *Il processo per la canonizzazione di San Nicola da Tolentino*, a cura di N. Occhioni, Roma 1984; *Il compendio del processo di canonizzazione di San Nicola. Edizione critica del codice conservato presso l'Archivio di San Nicola confrontato con i codici di Siena, di Bologna e della Biblioteca Vaticana*, a cura di R. Cicconi, Tolentino (MC) 2002. La *Vita* di San Nicola scritta da Pietro di Monterubbiano esiste nella sua versione originale in latino e nella forma volgarizzata a pochi

entro un tabernacolo architettonico centinato, con volta a botte decorata con stelle dorate su fondo azzurro **[FIG. 329]**. San Nicola è vestito del saio nero degli Agostiniani, ora molto rovinato, e la sua identità è dichiarata da un'iscrizione posta in basso. Ai suoi piedi, alla destra di chi guarda, si intravede una figura femminile in abito rosso, inginocchiata in preghiera. A sinistra del santo si conservano tre scene narrative **[FIGG. 330-332]**: nella prima l'azione principale è completamente perduta e le tre figure in abiti lunghi e gonnella in parte superstiti non consentono di individuare il soggetto della storia, che tuttavia raffigurava probabilmente un episodio occorso quando San Nicola era ancora in vita [I], poichè il secondo riquadro, conservato integralmente, mostra la *Messa per le anime del Purgatorio* [II], celebrata dallo stesso frate. Quest'ultima scena è ambientata all'interno di una chiesa con archi e volte retti da sottilissime colonnine tortili; al suo interno una piccola folla di fedeli assiste alla funzione e il santo è colto nel momento dell'elevazione dell'ostia, mentre un chierichetto inginocchiato gli trattiene la veste e regge con la destra un cero; sopra il tetto a spiovente della chiesetta due angeli trasportano in Cielo su un lenzuolo bianco alcune animule certamente tratte dal Purgatorio. La terza scena rappresenta il noto *Miracolo dell'impiccato* [III] con a destra la forca a cui è appeso il condannato ingiustamente accusato, che viene sorretto da San Nicola in "volo angelico", con piccole nuvole che si sovrappongono in parte alla cornice del riquadro; sulla sinistra un gruppo di soldati e sgherri responsabili dell'esecuzione si allontanano portando via la lunga scala usata per issare il condannato sul patibolo; sotto di essa un gruppo di cittadini con un frate (il cui saio appare marrone) e alcuni soldati rivolti verso la forca illustrano probabilmente il momento del riconoscimento del miracolo alcuni giorni dopo l'esecuzione. Quasi certamente in origine l'affresco presentava anche a destra una serie di tre storie, ora completamente perdute ma testimoniate indirettamente dalla cornice geometrica a modulo stellare che si estende su quel lato come a sinistra dell'immagine del santo, in corrispondenza del quale la cornice è invece sostituita dall'iscrizione **[FIG. 333]**.

Iscrizioni

"SANCTUS NICHOLAUS DE TOLLENTINUS FRATRUM SANCTI AUGUSTINI".

VICENDE STORICO-CONSERVATIVE

L'affresco, come gli altri presenti nella ex-chiesa è stato restaurato in epoca recente[716], tuttavia stato di conservazione è mediocre. Sono perdute completamente le tre storie sul lato destro, gran parte della prima scena in alto a sinistra e la

decenni di distanza: *Historia beati Nicolai e Tolentino, ordinis fratrum Heremitarum Sancti Augustini composita a frate Petro de Monte Rubiano lectore, anno MCCCXXVI tempore domini Iohannis papae XXIII*; *Storia del beato Nicolò da Tolentino composta per lo frate Pietro de Monte Rubiano della Marca anno Domini MCCCLVI addì XX di settembre*. Per una disamina dei diversi testi di riferimento per la vita e i miracoli di San Nicola da Tolentino cfr. D. GENTILI, *Le fonti per la conoscenza di San Nicola: il processo, i sommari, la biografia di Pietro da Monterubbiano*, in *San Nicola, Tolentino, le Marche. Contributi e ricerche sul processo (a. 1325) per la canonizzazione di San Nicola da Tolentino*, Atti del Convegno internazionale di studi (Tolentino 1985), Tolentino (MC) 1987, pp. 197-201.

[716] SANTI, *ibidem*. Non si hanno purtroppo notizie precise riguardo a questi interventi.

terminazione dell'edicola che accoglie il santo. La superficie pittorica è abrasa: in particolare figura centrale di San Nicola da Tolentino risulta compromessa soprattutto nella parte superiore, dove il volto è quasi totalmente cancellato, mentre il saio ha perso il suo colore originario. In basso invece il colore è meglio conservato sebbene l'abrasione superficiale abbia fatto affiorare il colore giallo ocra usato come base delle lumeggiature e abbia causato la perdita della figura della donatrice, aggiunta a secco in un momento successivo alla redazione originaria. La perdita della porzione superiore sembrerebbe imputabile alla realizzazione di un solaio con cui la chiesa fu divisa in altezza, quando l'edificio fu inglobato negli spazi dell'attiguo convento degli Agostiniani nel 1784[717].

VICENDE CRITICHE

La notizia fornita da Lorenzo Ghiberti e riportata da Giorgio Vasari sull'attività di Ambrogio Lorenzetti in San Pietro all'Orto a Massa Marittima, dove avrebbe realizzato una pala e una cappella[718], ha suggerito a Luigi Petrocchi di assegnare al pittore senese gli affreschi trecenteschi conservatisi sulle pareti dell'ex-chiesa, ovvero una *Madonna col Bambino*, un *San Leonardo* e lo stesso *San Nicola da Tolentino*[719]. Questa opinione ha trovato seguito anche in anni più recenti[720].

Nel 1976 Enzo Carli, a cui si deve la pubblicazione di una riproduzione fotografica dell'affresco, giudicò il *San Nicola da Tolentino* come un'opera di "piglio ingenuamente popolaresco, da ex-voto" della fine del XIV secolo, realizzata a suo avviso dopo il trasferimento della comunità agostiniana da San Pietro alla nuova chiesa di Sant'Agostino e l'affidamento del vecchio luogo di culto alla Compagnia della Madonna del Poggio[721].

L'incertezza sull'attribuzione alla prima o alla seconda metà del XIV secolo continua a caratterizzare le proposte relative agli affreschi di San Pietro all'Orto e in particolare al *San Nicola*. Una datazione tra la fine del XIV e l'inizio del XV secolo è sostenuta da Bruno Santi nel 1995[722]. In quello stesso anno tuttavia Diana Norman torna a suggerire una datazione alla prima metà del Trecento, vicina alla prima proposta di Petrocchi, rispetto alla quale comunque respingeva decisamente la

---

[717] SANTI, *ibidem*. Forse in questa occasione questo e gli altri affreschi che decoravano la chiesa furono scialbati.

[718] L. GHIBERTI, *I Commentarii (c. 1447)*, edizione a cura di J. Von Schlosser, Berlin 1912, vol. I, p. 42; VASARI, *Le Vite*… cit., p. 195. La pala è da identificare con la *Maestà* realizzata da Ambrogio verso il 1335-1337, nella quale la presenza alla destra della Madonna col Bambino dei Santi Giovanni Evangelista, Pietro e Paolo richiama l'intitolazione completa della chiesa. Cfr. C. GARDNER VON TEUFFEL, *Review of: H. VAN OS, Sienese Altarpieces, 1215-1460. I. 1215-1344, Groningen 1984*, in "The Burlington Magazine", CXXVII, 1985, p. 391; e soprattutto NORMAN, "*In the beginning*… cit., pp. 478-503.

[719] PETROCCHI, *Massa Marittima*… cit., pp. 125-126. Nella chiesa si conserva nella zona est anche una *Madonna col Bambino* più antica, probabilmente tardo duecentesca.

[720] A. MAZZOLAI, *Maremma. Storia e arte*, Firenze 1967, p. 82; secondo Aldo Mazzolai gli affreschi vanno riferiti a scolari di Ambrogio Lorenzetti e ai primi del Trecento. E. LOMBARDI, *Massa Marittima e il suo territorio nella storia e nell'arte*, Siena 1985, pp. 291-292.

[721] CARLI, *L'arte*… cit., pp. 66-67, fig. p. 69. Lo studioso suggeriva per la *Madonna col Bambino* trecentesca l'intervento di un modesto seguace di Ambrogio Lorenzetti, mentre riteneva il *San Leonardo* successivo.

[722] SANTI, in *Guida storico-artistica*… cit., p. 44; lo studioso descrive l'affresco come un'opera "dallo stile piacevolmente narrativo, con una vena naïf di particolare gustosità".

proposta attributiva ad Ambrogio[723].

Se tuttavia nel 1999 veniva riproposta un'esecuzione a cavallo tra Tre e Quattrocento[724], i più recenti interventi critici tendono a considerare il *San Nicola* un'opera della prima metà del XIV secolo: nel 2003 Alessandro Bagnoli ha suggerito di assegnare l'affresco al cosiddetto Maestro di Monterotondo (*alias* Maestro di Pomarance)[725]; Manuela Gianandrea nel 2005 ritorna in un certo senso alla prima proposta di Petrocchi suggerendo un'attribuzione alla scuola di Ambrogio Lorenzetti verso il 1330[726] e anche Louise Marshall cita l'affresco massetano come opera senese di questo decennio[727].

COMMENTO CRITICO

Gli episodi superstiti ancora riconoscibili sono rintracciabili nella *Vita* di San Nicola da Pietro da Monterubbiano sulla base delle carte processuali (1326)[728], ma si tratta in entrambi i casi di una semplificazione rispetto al testo di partenza. L'episodio del *Miracolo dell'impiccato,* uno dei più antichi, avvenuto forse subito dopo la morte del santo, si basa sulla vicenda che ha per protagonisti due fratelli, Vanne e Mizulo da Osimo, ingiustamente accusati di omicidio e condannati all'impiccagione. Vanne, il primo ad essere giustiziato, fu lasciato appeso alla forca per quattro giorni, fino al momento dell'esecuzione di Mizulo; giunti però presso la forca, i soldati che scortavano quest'ultimo trovarono Vanne ancora vivo, salvato da San Nicola che lo aveva sostenuto per tutto il tempo e, interpretando l'evento come segno dell'innocenza dei due fratelli, li liberarono[729]. La scena relativa dell'affresco

---

[723] NORMAN, *"In the beginning*… cit., pp. 489-490, fig. 9. La studiosa ha individuato il soggetto della seconda scena superstite del *Miracolo dell'impiccato*, mentre non propone un'interpretazione per la prima scena.

[724] SANTI, in *Grosseto*… cit., p. 164.

[725] A. BAGNOLI, *I pittori ducceschi*, in *Duccio. Alle origine della pittura senese*, catalogo della mostra (Siena 2003-2004), a cura di A. Bagnoli, R. Bartalini, L. Bellosi, M. Laclotte, Cinisello Balsamo (MI) 2003, pp. 266-278, in particolare p. 276 nota 24. La stessa attribuzione, derivata da una precedente proposta di Bagnoli (1992), viene riportata nella scheda ministeriale dell'opera (F. Melli 1994, M. F. Bicci/Artpast 2006): SBSAE SI GR, Ufficio Catalogo, *Scheda OA 00316325-26*. I nomi convenzionali con cui è designato questo pittore derivano dal paese in cui sono conservate due *Madonne col Bambino* di sua mano.

[726] M. GIANANDREA, in *San Nicola da Tolentino nell'arte. Corpus Iconografico. I. Dalle origini al Concilio di Trento*, a cura del Centro Studi Agostino Trapè, Tolentino 2005, pp. 231-232. Gianandrea ha inoltre il merito di aver indicato correttamente il soggetto della prima scena superstite come la *Messa di San Nicola per le anime del Purgatorio*.

[727] L. MARSHALL, *Visualizzare l'intercessione: San Nicola da Tolentino e il Purgatorio nell'arte italiana prima del Concilio di Trento*, in *Escatologia, aldilà, Purgatorio, culto dei Morti. L'esperienza di San Nicola da Tolentino. Contesto culturale, evoluzione teologica, testimonianze iconografiche e prassi pastorale*, a cura della Biblioteca Egidiana, Tolentino 2006, pp. 137-148, in particolare p. 138.

[728] Questo racconto non compare tuttavia tra i numerosissimi miracoli testimoniati nel 1325 durante l'inchiesta per il processo di canonizzazione (F. BISOGNI, *Gli inizi dell'iconografia di San Nicola da Tolentino e gli affreschi del Cappellone*, in *San Nicola, Tolentino*… cit., pp. 255-296, p. 281). L'unico miracolo che ha per protagonista un solo uomo impiccato è quello del suicida Jacobuccio Fatteboni di Belforte, che San Nicola salva dal suicidio: questo non può essere il caso dell'episodio rappresentato nell'affresco di Massa Marittima, né di quelli visibili nel Cappellone e in Sant'Agostino a Montalcino perché in entrambi i casi gli impiccati sono bendati e hanno le mani legate dietro la schiena, segno evidente del loro stato di prigionieri.

[729] Altrove la scena viene completata dalla figura di Mizulo inginocchiato presso la forca in atto di rendere grazie a San Nicola: è il caso dell'episodio contenuto nella pala agiografica di San Nicola da Tolentino umbro-marchigiana realizzata verso gli anni quaranta del XIV secolo e di uno dei due che compongono la "predella" dell'immagine del santo affrescata in Orsanmichiele a Firenze da Niccolò

massetano mostra solo il momento principale del racconto che, seppur a scapito dell'esattezza filologica, ne racchiude in effetti tutto il senso mostrando il santo che salva l'innocente: ciò che conta in questo caso è sottolineare l'efficacia dell'aiuto di Nicola nei momenti più critici dell'esistenza (in questo caso il discrimine tra la vita e la morte). Così è anche per la scena della *Messa per le anime del Purgatorio*, che nella sua versione originale è legata alla richiesta ricevuta in sogno da Nicola da parte di un suo confratello defunto, Pellegrino, che gli mostra la valle del Purgatorio dove egli stesso è costretto e gli chiede di pregare per la salvezza della sua anima. A questo racconto rinvia la scena frammentaria che mostra frate Pellegrino trasportato da un angelo lontano dalle anime purganti avvolte tra le fiamme **[FIG. 334]** nel ciclo tolentinate, realizzato da Pietro da Rimini probabilmente verso il 1320, prima dell'inizio del processo di canonizzazione di Nicola nel 1325 e della redazione scritta della *Vita*[730]. È possibile che la zona perduta raffigurasse San Nicola intento a celebrare la messa di suffragio, così come si vede a Massa, dove però non compare Pellegrino e le anime trasportate in Cielo non sono altrimenti caratterizzate. Qui dunque la scena è resa in modo più generico: eliminando il riferimento ad un personaggio specifico ma mantenendo l'essenza dell'episodio viene sottolineato meglio il ruolo di Nicola quale intercessore per tutte le anime del Purgatorio[731]. L'inserimento di questa scena nell'affresco di Massa potrebbe essere legato anche al particolare momento storico della locale comunità agostiniana, che nel XIV secolo stava costruendo (o aveva da poco terminato) la nuova chiesa dedicata a Sant'Agostino e poteva necessitare dell'aiuto finanziario dei fedeli, che potrebbero essere stati stimolati da questo episodio ad incrementare il numero delle messe in suffragio dei defunti, di cui gli Agostiniani avrebbero raccolto le donazioni.

L'episodio della *Messa per le anime del Purgatorio* ricorre in almeno due opere centro-italiane riferibili agli anni quaranta del Trecento e in entrambi i casi viene omessa la figura di frate Pellegrino. In uno scomparto della predella del polittico di Paolo Veneziano per San Giacomo Maggiore a Bologna San Nicola è rappresentato di spalle mentre celebra la messa davanti ad una altare, affiancato da un chierichetto: entrambi guardano verso il punto in cui l'oro del fondo della tavoletta è stato inciso a

---

di Pietro Gerini nel 1408-1409 (cfr. C. GUERZI e M. GIANANDREA, in *San Nicola da Tolentino*… cit., pp. 235-237, 350-351; e infra nel testo di questa scheda). Fabio Bisogni suppone che anche la scena del Cappellone di Tolentino che, in parte mutila, mostra il solo Vanne impiccato, potesse essere completata nella zona perduta dalla figura di Mizulo inginocchiato (BISOGNI, *ibidem*). È comunque possibile che l'affresco tolentinate mostrasse fin dall'origine un solo impiccato, come nel caso dell'affresco massetano. È d'altra parte possibile incontrare anche una versione iconografica che mostra, incongruamente, entrambi i fratelli impiccati e sostenuti da San Nicola in una tavoletta di predella in collezione Schiff presso il Museo Nazionale di San Matteo a Pisa, realizzata da un artista peruginesco probabilmente per la pala per la chiesa di Sant'Agostino a Città di Castello con la *Gloria di San Nicola* (cfr. A. CALECA, in *Immagine e mistero. Il sole il libro il giglio. Iconografia di San Nicola da Tolentino nell'arte italiana dal XIV al XX secolo*, catalogo della mostra [Città del Vaticano 2005], a cura di M. Giannatiempo Lopez, Milano 2005, pp. 128-131).

[730] Cfr. in particolare L. BELLOSI, *Moda e cronologia. B. Per la pittura di primo Trecento*, in "Prospettiva", XI, 1977, pp. 12-27; BISOGNI, *Gli inizi*… cit., pp. 289-295; L. BELLOSI, *Ancora sulla cronologia degli affreschi del Cappellone di San Nicola a Tolentino*, in *Arte e spiritualità nell'Ordine Agostiniano*… cit., pp. 187-206.

[731] Louise Marshall propone una riflessione sull'iconografia del Purgatorio in relazione alla figura di San Nicola da Tolentino e agli Agostiniani in generale in MARSHALL, *Visualizzare l'intercessione*… cit.; mentre per l'origine del concetto di Purgatorio cfr. J. LE GOFF, *La nascita del Purgatorio*, Torino 1982.

raffigurare le anime che ascendono al Paradiso[732] **[FIG. 335]**. Nella scena della *Messa* raffigurata in un'elaborata pala agiografica legata alla cultura artistica umbro-marchigiana (ultima del ciclo principale) San Nicola celebra invece la funzione alla presenza di un gruppo di fedeli[733] **[FIG. 336]**. In base alle opere note, l'iconografia della messa di suffragio associata a San Nicola sembra diffondersi almeno inizialmente in zone più vicine a Tolentino, dove si trova il prototipo ed è possibile che solo in un secondo momento, verso la metà del secolo, sia approdata anche in Toscana.

È interessante tuttavia notare come il particolare di San Nicola che celebra la messa mentre un chierichetto gli tiene il piviale reggendo contemporaneamente un cero con la destra ricorra piuttosto puntualmente in due affreschi quattrocenteschi dedicati a San Nicola da Tolentino: l'uno nella chiesa napoletana di San Giovanni a Carbonara e riferibile alla prima metà del XV secolo **[FIG. 338]**, l'altro nell'oratorio di Santa Brigida a Bergamo, attribuito ad Evaristo Baschenis verso l'ultimo quarto del secolo. Questa iconografia nasce probabilmente per il culto di San Michele, psicopompo delle anime purganti, come si vede in alcune miniature centro-italiane del XIII secolo **[FIG. 340]** e poi anche in Spagna nel corso della prima metà del Quattrocento[734] **[FIG. 339]**: su questa base si innesta e si afferma il culto agostiniano di San Nicola.

L'attribuzione dell'affresco al Maestro di Monterotondo non sembra sostenibile alla luce dei confronti con le opere attribuite a questo artista da Luciano Bellosi, James Stubblebine e Miklós Boskovits, che costituiscono un piccolo *corpus* ben definito. La figura di *San Nicola da Tolentino* non trova convincenti riscontri nei marcati tratti dei *Santi Ugo e Giustino* conservati nella Galleria di Volterra **[FIG. 341]** e nelle

---

[732] C. GUARNIERI, in *San Nicola da Tolentino*… cit., pp. 324-325; MARSHALL, *Visualizzare l'intercessione*… cit., p. 140.

[733] GUERZI, in *San Nicola da Tolentino*… cit., pp. 235-237; Carla Guerzi ipotizza che possa trattarsi di un gruppo di agostiniani, tuttavia le vesti di questi personaggi non sono nere come ci si aspetterebbe per i frati di quell'Ordine e la piccola folla potrebbe essere composta da laici, come a Massa Marittima (purtroppo l'opera non è visibile altrimenti che in vecchie fotografie, essendo la sua collocazione attuale ignota). L'episodio è riproposto anche nello scomparto di predella di un laterale di polittico raffigurante San Nicola, realizzato da Lorenzo di Bicci a cavallo tra Tre e Quattrocento (BOSKOVITS, *La pittura*… cit., p. 335; A. TARTUFERI, in, *Da Ambrogio Lorenzetti a Sandro Botticelli*, a cura di F. Moretti, A. Angelini, Firenze 2003, pp. 88-90; A. BERNACCHIONI, in *San Nicola da Tolentino*… cit., p. 250) **[FIG. 337]**; in questo caso tuttavia l'iconografia è decisamente fedele al testo di Pietro da Monterubbiano perché raffigura un uomo nudo tonsurato, evidentemente l'anima di Pellegrino, che mostra a Nicola un Purgatorio pullulante di anime vessate da demoni: si tratta di un'iconografia più vicina alle rappresentazioni dei *Purgatori* realizzati nello stesso torno di tempo, dove tuttavia è San Lorenzo e non Nicola a salvare le anime (si vedano ad esempio gli affreschi di San Lorenzo a Vicchio di Rimaggio e Santa Maria a Soffiano, per cui si rimanda in questo testo alle *Schede 2, 15, 45*). La provenienza di questa tavola è ancora dibattuta, ma sembra convincente l'ipotesi di Annamaria Bernacchioni di una collocazione originaria nella chiesa agostiniana di Santo Stefano a Empoli come laterale di un polittico che potrebbe avere come tavola principale la *Madonna Assunta che dona la Cintola a San Tommaso* e provenire dalla cappella dell'Assunta.

[734] MARSHALL, *Visualizzare l'intercessione*… cit., pp. 139, 147 note 13, 14, 19, 22, figg. 5-6, 8-9. Una miniatura con la *Messa in suffragio delle anime Purganti* si trova in un graduale domenicano eugubino della seconda metà del XIII secolo; le opere spagnole a cui si fa riferimento sono una pala con la *Messa di San Michele* di Luis Borrassà (1416), conservata presso il Museo d'Arte di Girona e una tavola proveniente dal *retablo* dei *Santi Michele Arcangelo e Pietro Apostolo* realizzato da Jaume Cirera verso il 1432-1433 e ora conservato nel Museo Nacional d'Arte de Catalunya di Barcellona (per quest'ultima cfr. J. C. AGÜERA-ROS, in *San Nicola da Tolentino*… cit., p. 259). In entrambi i casi il sacerdote tonsurato è privo di aureola, perciò non sembra possibile identificarlo con San Nicola da Tolentino.

Madonne col Bambino di Monterotondo Marittimo[735] e Pomarance (quest'ultima datata 1329) **[FIGG. 342-343]** e di quella conservata nel Museo del Duomo di Volterra[736], caratterizzate da occhi dalla mandorla molto allungata e panneggi disegnati graficamente nell'una e a pieghe ariose nell'altra, laddove il saio del frate massetano mostra pieghe fitte e rigide che si affastellano ai suoi piedi. Il santo ha, in generale, una grandiosità che va oltre i limiti della cultura duccesca del Maestro di Monterotondo. Tuttavia è possibile accogliere positivamente la proposta di una datazione entro la metà del secolo per la sopravvivenza di elementi che rinviano in ogni caso a pittori ducceschi nella caratterizzazione del paesaggio roccioso a coste verticali[737] e per la presenza di ombre fumose e volti tondeggianti. È possibile che possa trattarsi di un seguace dei modi di Ambrogio Lorenzetti, che riprende dal maestro anche l'articolazione dell'architettura, resa tuttavia con un certo imbarazzo.

Fotografie
SBSAE SI GR, Archivio Fotografico: 46276, 46277.

Bibliografia
PETROCCHI 1900, p. 125; CARLI 1976, p. 67; MAZZOLAI 1967, p. 82; LOMBARDI 1985, p. 291; NORMAN 1995, pp. 489-490; SANTI in *Guida*… 1995, p. 44; FARINELLI 1997, fig. 18; SANTI in *Grosseto*… 1999, p. 164; BAGNOLI in *Duccio*… 2003, p. 276 nota 24; GIANANDREA in *San Nicola da Tolentino*… 2005, pp. 231-232; MARSHALL 2006, p. 138.

[735] J. H. STUBBLEBINE, *Duccio di Buoninsegna and his School*, Princeton 1979, I, p. 155; II, figg. 522-523. Per l'opera eponima cfr. anche L. BELLOSI, in, *Mostra di opere d'arte restaurate nelle province di Siena e Grosseto. III – 1983*, Genova 1983, pp. 40-42.
[736] Per l'inserimento nel catalogo del Maestro di Monterotondo della *Madonna col Bambino* di Volterra e dei *Santi Giustino e Ugo* cfr. M. BOSKOVITS, *Book Review: J. H. STUBBLEBINE, Duccio di Buoninsegna and his School, Princeton, Princeton University Press, 1979*, in "The Art Bulletin", LXIV, 1982, 3, pp. 496-502, in particolare pp. 497, 502; per questa *Madonna col Bambino* si veda anche: F. LESSI, U. BAVONI, *Arte a Volterra. La pittura nelle chiese volterrane*, Pisa 1980, dove è usata come immagine di copertina. I due Santi erano già stati attribuiti da Stubblebine al Maestro di Vertine (STUBBLEBINE, *Duccio*… cit., II, figg. 289-290).
[737] Si veda, ad esempio, il paesaggio del *Noli me tangere* di Duccio del Museo dell'Opera del Duomo di Siena: cfr. L. BELLOSI, *Il paesaggio nella pittura senese del Trecento*, in *Uomo e natura nella letteratura e nell'arte italiana del Tre-Quattrocento*, Atti del convegno di studi (Firenze 1987), a cura di W. Prinz, Firenze 1991, pp. 105-123.

SIENA
(Schede 30-37)

Scheda 30

Ambito di Jacopo di Mino del Pellicciaio
San Nicola da Tolentino
Quinto decennio del XIV secolo

Montalcino (Siena), Sant'Agostino, parete sinistra
Affresco
Cm 420 x 470, 400 x 260

Descrizione

L'affresco si trova sulla parete sinistra della chiesa di Sant'Agostino a Montalcino[738] **[FIG. 345]**, a sud-est di Siena e singolarmente è composto da due sezioni separate da uno dei finestroni istoriati: il riquadro centrale e la serie di scene a destra sono contigue e inserite nello spazio tra due monofore, mentre la serie di sinistra è a se stante **[FIG. 344]**. Nel riquadro principale è raffigurato l'interno di una chiesa scandito da paraste, archi e volticciole dagli effetti prospettici talvolta incongrui e decorato da un drappo purpureo col bordo arricchito da un gallone perlinato, mentre una sottilissima colonnina tortile su cui si impostano due archi a tutto sesto divide in due zone il primo piano della scena. L'arco di destra è occupato dalla figura stante del protagonista del ciclo, un frate agostiniano col tradizionale saio nero e la tonsura, recante nella sinistra un libro chiuso mentre scarse tracce di colore fanno intuire la presenza di un giglio nella mano destra; i raggi dorati che ne coronano il capo indicano che il frate non doveva essere ancora stato canonizzato all'epoca

[738] La chiesa è ricca di affreschi: il coro fu affrescato da Bartolo di Fredi con *Storie di Sant'Agostino San Giacomo Minore e San Filippo* verso la fine del nono decennio del Trecento (FREULER, *Bartolo di Fredi*… cit., pp. 222-259). Sulla parete destra, procedendo dall'ingresso principale verso il presbiterio, si incontrano i *Santi Ansano e Giuliano*; un *Santo Vescovo* e un *Santo Monaco*; un affresco agiografico-narrativo di *Sant'Antonio Abate* entro una nicchia poco profonda (*Scheda 33*), *Santa Caterina d'Alessandria e Santa Margherita (?)*; in alto la nicchia che inquadra un pulpito ligneo è decorata da una *Madonna col Bambino* affiancata da *San Lorenzo* e un *Santo Vescovo*, con altri due santi negli sguanci; accanto al ballatoio dell'organo si trova un riquadro con San Michele Arcangelo in lotta con il drago alla presenza di un donatore inginocchiato. Sulla parete di fondo della navata, in corrispondenza di un altare, si trova un affresco quattrocentesco con *Sant'Agostino e Santa Monica inginocchiati davanti ad una schiera di angeli* che fa da cornice ad una tavola con la *Madonna col Bambino*. Sulla parete di fondo in corrispondenza dell'altare a sinistra della cappella maggiore si notano le tracce di una decorazione ora completamente perduta. Accanto ad essa, sulla parete di sinistra si trova un lunettone che doveva essere decorato in origine da alcune scene narrative su due registri ma di cui oggi restano solo alcune tracce presso il margine destro in cui si scorgono alcuni frati ed un altare; proseguendo verso l'ingresso, oltre il *San Nicola*, si trova un lunettone affrescato coi *Santi Giovanni Battista, Pietro e Paolo* fa da sfondo al fonte battesimale; negli sguanci della porta laterale si vedono due sante, una non facilmente identificabile e una *Santa Caterina d'Alessandria*, che reca in calce la data frammentaria MILLE . CCC . LXX […], forse da integrare con una terza X; infine una piccola *Imago pietatis* con *Arma Christi*. Questi affreschi, escludendo ovviamente quello pienamente quattrocentesco in corrispondenza dell'altare laterale di destra, non sembrano discostarsi troppo dalla datazione proposta per la decorazione della cappella maggiore verso il 1388, ma sono stati realizzati da numerose mani diverse, nessuna delle quali individuabile in quella di Bartolo, tranne che per le *Sante Caterina e Margherita*.

dell'esecuzione dell'affresco[739]: questi elementi suggeriscono l'identificazione del beato con San Nicola da Tolentino, canonizzato solo nel 1446[740]. Sotto l'arco di sinistra un altro frate agostiniano di dimensioni di poco inferiori rispetto al San Nicola, gli presenta un personaggio inginocchiato e vestito di rosso. Le condizioni degradate dell'affresco non consentono di stabilire con certezza se si trattasse di una figura maschile o femminile, tuttavia la posa con un solo ginocchio poggiato a terra incoraggiara la prima ipotesi **[FIG. 346]**.

I sei riquadri che affiancano l'immagine centrale, tre per parte, rappresentano alcuni miracoli *post-mortem* operati da San Nicola da Tolentino, alcuni dei quali difficilmente identificabili in base alle fonti **[FIGG. 347-352]**. L'ordine di lettura in questo caso non sembra rilevante. Il primo riquadro a sinistra è ambientato in campagna presso un fiume: il racconto è articolato in tre momenti che mostrano, rispettivamente, una donna ed un uomo dall'atteggiamento concitato, i due ed un'altra figura femminile che pregano sul corpo di un bimbo steso a terra e infine il bimbo in piedi in preghiera con la donna, rivolti alla figura del frate agostiniano in volo in alto a sinistra in atto di benedire il gruppo centrale [I]. La scena sottostante mostra una piccola folla di persone che esce dalla porta di un castello e si ferma davanti ad un edificio in fiamme sulla cui sommità la figura di una piccola donna in preghiera (forse una bambina) viene cinta alle spalle dalla figura del beato agostiniano, nell'atto probabilmente di salvarla dall'incendio [II]. Ancora sotto la scena mostra l'interno di una casa suddiviso in due stanze: a destra l'azione principale mostra una donna stesa a letto, circondata da cinque persone, tra cui un uomo vestito elegantemente che le tiene la mano (probabilmente un medico, come indica il berretto col risvolto di pelliccia); nella stanza di sinistra una donna accompagnata da un frate agostiniano, forse identificabile con la stessa malata, prega in ginocchio rivolgendosi verso l'apparizione del beato che benedice l'inferma mentre dal suo petto scaturiscono tre raggi dorati indirizzati all'orante [III]. A destra in alto si trova una scena che, seppur molto rovinata e difficilmente leggibile, conserva la raffigurazione di un uomo appeso ad una forca composta da tre travi di legno, al quale si accosta una figura scura poco distinguibile va probabilmente identificata col beato protagonista delle altre scene; a destra una folla di soldati a piedi e a cavallo conduce un condannato bendato verso quella stessa forca: vi si riconosce il *Miracolo dell'impiccato* [IV] operato da San Nicola da Tolentino. Le ultime due scene sono di difficile lettura per l'abrasione della superficie ma entrambe sono ambientate in un paesaggio urbano (forse lo stesso), mentre le azioni che vi si svolgono non sono chiare: la quinta scena mostra una donna in abito rosso che alza le braccia al cielo verso l'apparizione del beato e dalla bocca della quale sembra fuoriuscire un demone [V]; la sesta scena mostra a sinistra un cavallo e un uomo in giallo, al centro una donna in rosso che tende le braccia quello che sembra un frate agostiniano (San Nicola?), mentre a destra si intuisce la presenza di altre figure del

[739] F. BISOGNI, *Raggi e aureole ossia la distinzione della santità*, in *Con l'occhio e col lume*, Atti del corso seminariale di studi su Santa Caterina da Siena (Siena 1995), a cura di L. Trenti, B. Klange, Siena 1999, pp. 349-351. Fabio Bisogni puntualizza tuttavia che la regola che prevedeva per i raggi per i beati in luogo dell'aureola dei santi poteva essere disattesa e non è insolito trovare beati nimbati, com'è il caso anche del *San Nicola da Tolentino* di Massa Marittima (*Scheda 29*).

[740] Per la figura di San Nicola da Tolentino e le fonti ad esso relative, la *Vita* e il *Processo*, cfr. *Scheda 29*.

tutto indistinguibili.
Le due sezioni dell'affresco sono contornate da una cornice geometrica a modulo stellare. Quella della parte comprendente il riquadro centrale e le scene di destra è interrotta al centro di ogni lato da uno stemma: in alto si riconosce quello del Comune di Montalcino con l'albero di leccio su un monte, che probabilmente si ripeteva in basso, dove ora resta uno stemma bianco; a sinistra e a destra si vede uno stemma gentilizio a fasce sovrapposte azzurro, rosso e bianco con una banda azzurra, non identificato. Sugli angoli inferiori della cornice della sezione di sinistra si vede forse, ripetuta due volte, la Balzana del Comune di Siena. I due lati confinanti con le monofore sono rifiniti da una cornice a finte specchiature marmoree.

VICENDE STORICO-CONSERVATIVE

I rimaneggiamenti operati nella chiesa di Sant'Agostino in epoca barocca comportarono la creazione di nuovi altari laterali e l'occultamento degli affreschi antichi tra cui anche il *San Nicola da Tolentino*, che fu scialbato almeno verso il XVII-XVIII secolo[741]. All'inizio del XX secolo, tra 1904 e 1912, fu avviata una campagna di ripristino dell'interno della chiesa[742], volta a eliminare gli elementi sei-settecenteschi e a riportare alla luce gli affreschi antichi[743]. I lavori ripresero nella seconda metà degli anni trenta e il *San Nicola* tornò alla luce durante nel 1937-1938 e fu subito sottoposto al restauro realizzato da Cesare Vagarini[744].
Le non buone condizioni dell'affresco sono il riflesso di queste vicende. La superficie dei due settori è generalmente abrasa e i colori risultano abbassati di tono, ma è soprattutto il riquadro contenente anche la figura principale di San Nicola a mostrare i danni peggiori. La metà inferiore dell'affresco risulta fortemente compromessa e l'andamento regolare della "lacuna", che si estende sia sul riquadro di San Nicola sia sulla serie di storie a destra, lascia supporre che la causa sia da rintracciare nell'apposizione di uno degli altari barocchi. La figura stante di San

[741]S. FANTI, *Guida storico-artistica della città di Montalcino*, Montalcino 1974, p. 37; *Montalcino. Città delle eccellenze*, a cura di A. Dami, R. Giannetti, M. Sanfilippo, G. Zoi, Città di Castello (PG) 2009, pp. 19-21.
[742] Il convento di Sant'Agostino fu soppresso nel 1786 da Pietro Leopoldo: cfr. M. P. PACCAGNINI, *La Compagnia di San Pietro a Monatalcino*, in *Ilcinensia. Nuove ricerche per la storia di Montalcino e del suo territorio*, Atti del convegno di Studi (Montalcino 2001), a cura di A. Cortonesi, A. Pagani, Manziana (Roma) 2001, pp. 81-100, in particolare p. 84.
[743] Questi interventi comportarono anche la riapertura delle finestre laterali originali e il restauro della bifora absidale e del rosone in facciata (*Montalcino…*, *ibidem*). Adolfo Temperini nel 1932 riferisce della chiusura al culto della chiesa per i lavori di ripristino, all'epoca interrotti; in quel momento il descialbo doveva essere già stato effettuato sulle pareti della cappella maggiore, mentre altrimenti Temperini parla di "tracce di pitture senesi del XIV" riferendosi con tutta probabilità agli affreschi della navata che forse si intravedevano sotto lo scialbo (A. TEMPERINI, *Montalcino. Città deliziosa della Toscana*, Montalcino 1932, pp. 52-53); almeno nel 1915 la cappella maggiore risultava inaccessibile per via di una muratura di tamponamento (NORMAN, *St. Anthony Abbot*… cit., p. 152). Una fotografia pubblicata da Gaudenz Freuler, mostra l'aspetto dell'interno della chiesa all'epoca della campagna di restauro degli anni 1937-1938, dove si vedono ancora due altari barocchi sulle pareti laterali della navata (FREULER, *Bartolo di Fredi*… cit., fig. 202, dove si vede anche il San Nicola, seppur con una prospettiva molto angolata).
[744] Diana Norman cita il carteggio intercorso tra il 1937 e il 1938 tra il restauratore Cesare Vagarini, responsabile della campagna, e il Soprintendente Peleo Bacci, conservata presso gli archivi della Soprintendenza senese-grossetana (NORMAN, *ibidem*). SBSAE SI GR, Ufficio Catalogo, *Scheda OA 00463472* (S. Paghi 1995, Artpast 2006); le informazioni relative al restauro novecentesco sono tratte dal dattiloscritto di un parroco ilcinese: A. BRANDI, *La chiesa di Sant'Agostino a Montalcino*.

Nicola è rovinata nella zona inferiore, dal petto in giù e il suo saio nero ora risulta molto abraso. Molto rovinata appare anche la parte anteriore del saio del frate di sinistra, ma è stato soprattutto il donatore ad aver riportato i danni maggiori, tanto che la sua figura risulta appena intuibile. La zona superiore del riquadro presenta lo stesso livello di degrado, mentre i volti dei due frati sono invece meglio conservati perché si trovano su una fascia che sembra non essere stata toccata dalle strutture del nuovo altare. Anche nelle scene ai lati la superficie pittorica appare molto danneggiata.

VICENDE CRITICHE

L'affresco non è mai stato preso in considerazione nell'ambito di studi critici e viene citato solo in alcune guide di Montalcino, che peraltro non vi riconoscono *San Nicola da Tolentino* e alcuni suoi miracoli, ma indicano sempre il soggetto come *Sant'Agostino e storie della sua vita*. Sante Fanti assegna l'opera al XV secolo[745], mentre i redattori della scheda ministeriale ne suggeriscono invece la realizzazione ad opera di un pittore di ambito senese nella seconda metà del XIV secolo[746].

COMMENTO CRITICO

La proposta fin'ora generalmente accettata di identificare il santo protagonista del ciclo con Sant'Agostino, pseudo-fondatore dell'Ordine che prende il suo nome, viene smentita dall'aureola raggiata dei beati e dall'aspetto stesso del santo, che indossa un semplice saio agostiniano che non ha riscontro nell'iconografia tradizionale del Padre della Chiesa, solitamente raffigurato con la veste e gli attributi vescovili sovrapposti alla veste nera degli Eremitani[747]. Inoltre le sei storie laterali non corrispondono ad alcun momento della sua vicenda[748]. D'altra parte gli attributi del santo dell'affresco, la tonsura, il libro e il giglio, sono piuttosto generici e caratterizzano oltre a San Nicola da Tolentino almeno un'altra importante figura agostiniana, il Beato Agostino Novello. Tuttavia, nonostante l'assenza di uno dei simboli più rappresentativi di San Nicola, il sole o stella radiante, il santo può essere identificato grazie alla presenza dell'episodio del *Miracolo dell'impiccato*, uno dei più diffusi nei cicli dedicati al frate tolentinate, presente già nel Cappellone del convento di Tolentino (1320 circa), oltre che nel *San Nicola* di Massa Marittima (*Scheda 29*) [**FIG. 45**]. L'episodio raffigurato a Montalcino si caratterizza per una estrema fedeltà al testo della *Vita* scritta da Pietro di Monterubbiano perché mostra l'esatta circostanza del riconoscimento da parte della folla del miracolo di Vanne, proprio nel momento in cui Mizulo, dopo quattro giorni dall'impiccagione del fratello sta avanzando verso il patibolo, bendato e legato, scortato da soldati a piedi e a cavallo (nonché da quello che sembra un frate, a offrirgli gli estremi conforti della fede).

La *Vita* di Pietro da Monterubbiano non sembra comunque essere stata la sola fonte per l'affresco di Montalcino; il primo episodio del ciclo è infatti identificabile con il

[745] FANTI, *Guida*… cit. 1974, p. 38. Questa proposta è riportata anche in un testo più recente: *Montalcino*… cit., p. 20.
[746] SBSAE SI GR, Ufficio Catalogo, *Scheda OA 00463472*.
[747] Cfr. KAFTAL, *Iconography*… cit., pp. 100-114.
[748] JACOPO DA VARAGINE, *Legenda Aurea*… cit.,II, pp. 841-872. Per Sant'Agostino cfr. *Scheda 5*.

miracolo del bambino Puccio di Angelo da San Ginesio, annegato nel canale di un mulino e risuscitato da San Nicola nell'anno 1316, testimoniato nel processo di canonizzazione[749], ma non riportato da Pietro. La scena rappresentata nell'affresco di Montalcino sembra in effetti seguire le tappe salienti della testimonianza, con l'uomo e la donna in alto, probabilmente i genitori del bimbo, colti forse nella disperazione per lo smarrimento del figlio; il secondo momento mostra i due in preghiera sul corpo del bambino, insieme ad un'altra donna, forse la sorella di Puccio, Servadea (colei che testimonierà questo miracolo, quando è già diventata monaca cistercense); infine il momento della preghiera del bambino risorto insieme alla madre può rimandare al voto fatto da quest'ultima di santificare personalmente il giorno della morte di San Nicola se le avesse restituito il figlio vivo. La costruzione in primo piano, che viene attraversata da un canale, sembra in effetti identificabile con un mulino ad acqua. Tuttavia la rarità di questa scena non consente di affermare con certezza questa proposta di identificazione: l'unico altro esempio noto a chi scrive ricorre in uno degli scomparti della già citata predella peruginesca (cfr. *Scheda 29*), dove però la scena è articolata diversamente rispetto a quella di Montalcino e prevede il salvataggio del bambino da parte di San Nicola direttamente dalle acque del canale[750].

La seconda scena di sinistra sembra genericamente rimandare al ruolo del santo di Tolentino quale protettore dagli incendi e più in generale come dominatore degli elementi, non ultimo il fuoco[751]. La scena del salvataggio raffigurata in Sant'Agostino non sembra tuttavia ricorrere nelle due fonti principali di San Nicola. Allo stesso modo è difficile rintracciare con precisione la fonte della terza storia che mostra piuttosto chiaramente la guarigione di un'inferma: questo tipo di miracolo è riportato frequentemente nelle carte processuali e nella vita di Pietro da Monterubbiano in termini solitamente generici e ricorre anche, ad esempio, in due storie della pala agiografica umbro-marchigiana, dove due malati, un uomo e una donna, ricevono la visita risanatrice di Nicola mentre sono stesi sul proprio letto e sono circondati da alcuni personaggi che si intuiscono raccolti in preghiera, in modo analogo a Montalcino[752]. Tra i personaggi riuniti attorno alla malata spicca tuttavia la figura femminile dai capelli a caschetto rigonfio a fianco del medico in abito e copricapo rosso. Essa sembra mostrare o porgere alla malata un oggetto difficilmente distinguibile, ma che sembra identificabile con un panno e che potrebbe aiutare ad identificare la donna con Angelesca, una pia tolentinate che le carte del processo ricordano quale detentrice di alcuni indumenti appartenuti a San Nicola, con cui

[749] Il compendio del processo… cit., pp. 58-59. Cfr. anche E. PASZTOR, *Pietà e devozione popolare nel processo di canonizzazione di San Nicola da Tolentino*, in *San Nicola, Tolentino*… cit., pp. 219-241, in particolare p. 237; R. TOLLO, *Confezione dell'iconografia nicoliana: codificazione, diffusione, tradizione, variazione*, in *San Nicola da Tolentino*… cit., pp. 21-45, in particolare p. 40.

[750] CALECA, in *Immagine e mistero*… cit., pp. 128-131.

[751] TOLLO, *Confezione dell'iconografia*… cit., pp. 34, 38, 40; verso la fine del XV secolo ad esempio un incendio viene domato a Venezia gettando nel fuoco i panini benedetti di San Nicola.

[752] Per San Nicola guaritore degli infermi cfr. TOLLO, *Confezione dell'iconografia*… cit., p. 34. Potrebbe trattarsi di una guarigione dalla febbre: molte testimonianze di episodi del genere sono riportate nele carte del processo, per quanto nessuna sembra rimandare direttamente a questa scena (*Il compendio del processo*… cit., pp. 110-114). Kaftal, che ha individuato i soggetti delle otto scene del trittico umbro-marchigiano, indica in modo generico gli episodi citati come Guarigione di un uomo e *Guarigione di una donna* (KAFTAL, *ibidem*).

aveva compiuto almeno un miracolo[753].

Per le due ultime rovinatissime scene a destra si possono solo proporre ipotesi interpretative legate all'efficacia di San Nicola contro i demoni e le pestilenze, qualora la quinta scena raffigurasse un esorcismo e la sesta un intervento di Nicola in soccorso di una comunità minacciata dal morbo (proposta suggerita dall'ambientazione urbana)[754].

In generale si nota come ad episodi tratti da fonti ufficiali e - almeno per quanto concerne il *Miracolo dell'impiccato* - molto noti, vengano accostate scene dall'origine più incerta. Non si può escludere il riferimento almeno per alcune vicende a racconti non canonici e di diffusione locale, ipoteticamente collegate ad episodi avvenuti in un ambito geografico ristretto, in questo caso, all'area ilcinese. In un'opera dedicata, come in questo caso, ad un "santo novello", ovvero ad un personaggio venerato dai fedeli ma non ancora canonizzato, del quale era importante sottolineare le capacità taumaturgiche e miracolistiche per rafforzare e diffondere il suo culto anche al fine, almeno per quel che riguarda San Nicola, del buon esito del processo di canonizzazione. È possibile in quest'ottica che i committenti dell'affresco di Montalcino abbiano voluto rappresentarvi miracoli di diversa natura che esemplificassero i diversi carismi di San Nicola, ma non si può escludere d'altra parte che almeno alcune delle sei scene narrative fossero concepite come veri e propri *ex-voto*[755]. È stato sottolineato negli studi su San Nicola da Tolentino il suo ruolo di "avvocato" e protettore presso la corte celeste[756] e questo affresco agiografico, composto unicamente da episodi *post-mortem*, sembra rendere esplicita questa consapevolezza fin dalla metà del XIV secolo anche al di fuori delle Marche e dell'Umbria.

Il volto di *San Nicola* nell'affresco di Montalcino è caratterizzato da tratti marcati e da un chiaroscuro fumoso e diffuso, ancora memore di alcuni elementi ducceschi ma soprattutto martiniani e memmiani. La durezza dei lineamenti può ricordare i modi di un pittore come il senese Jacopo di Mino del Pellicciaio, attivo verso il quinto decennio del XIV secolo nella Toscana sud-orientale tra Asciano, Sarteano, Cortona, fino a Città della Pieve (PG). Sono riscontrabili affinità, ad esempio, con le figure del trittico della chiesa di San Francesco a Sarteano, con la *Madonna col Bambino e i Santi Giovanni Battista e Giovanni Evangelista* **[FIGG. 353-354]**, realizzato verso il 1342, data che si leggeva sull'altra opera sarteanese di Jacopo, la *Madonna col Bambino*, firmata, già nella chiesa dei Santi Martino e Vittoria[757]. L'andamento

---

[753] *Il processo per la canonizzazione*… cit., pp. 573-577; PASZTOR, *Pietà e devozione*… cit., p. 235.

[754] Cfr. TOLLO, *Confezione dell'iconografia*… cit., p. 34. Per le testimonianze di esorcismi: *Il compendio del processo*… cit., pp. 78-83. Il grandissimo numero dei miracoli narrati nel *Processo* e nella *Vita* di Pietro da Monterubbiano e la natura affine di molti di essi non consentono una agevole individuazione del possibile miracolo di riferimento; lo stesso Pietro nel suo testo afferma che i miracoli sono così numerosi da non aver modo di trascriverli tutti (cfr. Bisogni, *Gli inizi*… cit., pp. 261-262).

[755] Fabio Bisogni è incline a leggere le scene di miracoli rappresentate nel ciclo dedicato a San Nicola nel Cappellone di Sant'Agostino a Tolentino proprio come degli *ex-voto* in ricordo di grazie e miracoli operati dal frate sia in vita sia poco dopo la sua morte nel 1305 (BISOGNI, *Gli inizi*… cit., p. 289).

[756] PASZTOR, *Carità e devozione*… cit., pp. 219-241; TOLLO, *Confezione dell'iconografia*… cit., pp. 33-35; P. M. RONDINA, *"San Nicola da Tolentino Gran Protettore". Il fascino di una devozione attraverso sette secoli di angosce, trepidazioni, prodigi*, in *San Nicola da Tolentino*… cit., pp. 115-121.

[757] Per la precisazione della personalità e del *corpus* di Jacopo di Mino del Pellicciaio (1315/20-ante

arcuato della linea delle sopracciglia, il naso lungo e stretto, gli occhi allungati e le rughe marcate ai lati della bocca imbronciata del *San Nicola* ricordano i due santi laterali, in particolare il *Battista*, mentre i tratti più delicati del frate a sinistra sembrano rimandare alle figure dell'*Annunciazione* affrescata in Santa Maria degli Angeli a Città della Pieve **[FIG. 356]**. D'altra parte l'articolazione architettonica del riquadro centrale dell'affresco ilcinese si collega all'interesse dimostrato per le strutture prospettiche dallo stesso Jacopo, palese nella *Madonna col Bambino* in San Francesco a Siena **[FIG. 357]** e derivato, secondo Roberto Longhi e Pier Paolo Donati, dalla conoscenza delle opere di Taddeo Gaddi[758]. Le non buone condizioni conservative e di osservazione e alcune flessioni qualitative (rintracciabili ad esempio nella resa schematica dello scollo del saio di San Nicola) non consentono tuttavia di identificare con sicurezza la mano del maestro nell'affresco di Sant'Agostino.

Una datazione entro la metà del secolo sembra in ogni caso confermata da alcuni dettagli del vestiario dei protagonisti delle scene laterali. Il copricapo del medico nella terza scena, ad esempio, è rintracciabile in uno degli astanti del *Miracolo del bambino resuscitato da San Martino* affrescato da Simone Martini nella cappella Partino da Montefiore nella Basilica Inferiore di Assisi alla fine del secondo decennio del Trecento[759] **[FIGG. 358-359]**. La scollatura ampia della donna alla sinistra del medico indica del resto una datazione più avanzata verso la metà del secolo[760].

L'affresco si collocherebbe dunque in un momento storico particolare per l'Ordine Agostiniano, probabilmente successivo alla delibera del 1341 volta a incentivare il processo di canonizzazione di San Nicola, avviato nel 1325 ma che attraversava già una fase stagnante[761].

1396) e l'evoluzione del suo stile cfr. L. BELLOSI, *Jacopo di Mino del Pellicciaio*, in "Bollettino d'arte", LVII, 1972, 6, pp. 73-77.

[758] R. LONGHI, *Il "Maestro degli Ordini"*, in "Paragone. Arte", VI, 1955, 65, pp. 32-36. P. P. DONATI, *Aggiunte al "Maestro degli Ordini"*, in "Paragone. Arte", XIX, 1968, 219, pp. 67-70. Jacopo, *alias* "Maestro degli Ordini", venne certamente in contatto con Taddeo nella chiesa di San Francesco a Pisa, dove il senese affrescò le volte, mentre il fiorentino le pareti del coro nel 1342.

[759] LEONE DE CASTRIS, *Simone Martini*… cit., pp. 74-120, 347-348; curiosamente i due personaggi hanno anche lo stesso risvolto del bavero. Nella cappella di San Martino i soffitti di alcuni interni (ad esempio nelle scene di *San Martino ordinato cavaliere* e della *Morte di San Martino* **[cfr. FIG. 480]**) sono decorati con un motivo a lacunari bicromi, molto diffuso entro e non oltre la metà del XIV secolo. Ricorrono nella prima metà del secolo anche i copricapi rigonfi dei contadini, visibili nelle prime due scene dell'affresco di Montalcino, che si trovano anche in alcuni dettagli degli *Effetti del Buongoverno* di Ambrogio Lorenzetti nel Palazzo Pubblico di Siena, da cui il pittore del *San Nicola da Tolentino* sembra riprendere, con ben più modesta abilità, la rappresentazione della campagna a volo d'uccello della prima scena.

[760] Gli scolli femminili della cappella di San Martino sono ancora molto contenuti ma oltre la metà del secolo sono più ampi di quelli di Montalcino: per rimanere nell'ambito del catalogo delle opere di Jacopo di Mino, si vedano gli scolli da spalla a spalla degli angeli della tavola dell'*Incoronazione della Vergine* nel Museo Civico di Montepulciano, che Bellosi assegna al sesto decennio del Trecento (BELLOSI, *ibidem*). Per la precisazione di alcune datazioni di opere attraverso l'osservazione dei dettagli della moda cfr. L. BELLOSI, *Moda e cronologia. A) Gli affreschi della Basilica Inferiore di Assisi*, in "Prospettiva", X, 1977, pp. 21-31; IDEM, *Moda e cronologia. B)*… cit., pp. 12-27.

[761] Cfr. L. PELLEGRINI, *Nicola da Tolentino: dalle origini del culto alla canonizzazione (1305-1446)*, in *San Nicola da Tolentino*… cit., pp. 103-113, in particolare p. 106.

Fotografie
SBSAE SI GR, Archivio Fotografico: 5512-5519 P.

Bibliografia
FANTI 1974, p. 38; *Montalcino*… 2009, p. 20.

Scheda 31

Pittore senese
Beato Gerardo da Valenza
Sesto decennio del XIV secolo

Monticchiello (Pienza, Siena), Santi Leonardo e Cristoforo, controfacciata (già parete sinistra)
Affresco staccato
Cm 348 x 314

Descrizione

L'affresco staccato dedicato al *Beato Gerardo da Valenza*[762], posto sulla parete destra della controfacciata della chiesa dei Santi Leonardo e Cristoforo a Monticchiello, rappresenta il beato a figura intera affiancato da due angeli adoranti, inserito entro un tabernacolo dal coronamento trilobato, con semplice effetto illusionistico. Il beato ha l'aspetto di un uomo piuttosto anziano, con capelli bianchi e barba corta; indossa un saio marrone e regge con la mano sinistra un bastone a stampella, mentre la destra è alzata in un gesto di benedizione **[FIG. 360]**. Ai lati del tabernacolo si trovano sei storie, tre per parte, raffiguranti miracoli compiuti dal beato dopo la sua morte **[FIGG. 362-367]**. L'identificazione degli episodi è facilitata dalle iscrizioni in volgare che corrono lungo il margine inferiore. Leggendole in verticale, prima a sinistra e poi a destra[763], si vede il *Miracolo dell'uomo risuscitato* [I], col Beato Gerardo che appare in alto a destra nella stanza dove un giovane ormai moribondo e in procinto di ricevere l'estrema unzione, all'apparire del santo riprende vigore e

[762] Il Beato Gerardo da Valenza, terziario francescano molto venerato all'interno dell'Ordine nel XIV secolo, nacque nel 1267 a Valenza Po (nell'attuale provincia di Alessandria) e dopo alcune peregrinazioni divenne frate guardiano del convento di Palermo, dove morì in odore di santità nel 1342. I due testi di riferimento per la figura di questo beato sono la *Legenda* e il *Tractatus de miraculis* scritti nel 1347 da fra' Bartolomeo di ser Albizo, il francescano pisano a lui devoto che contribuì in modo fondamentale alla diffusione del suo culto e delle sue immagini in Toscana: per i due testi cfr. F. ROTOLO, *La leggenda del B. Gerardo Cagnoli O.M. (1261-1342) di Fra' Bartolomeo Albizi O.M. († 1351)*, in "Miscellanea francescana", LVII, 1957, pp. 368-446; IDEM, *Il trattato dei miracoli del b. Gerardo Cagnoli, O. Min., (1267-1342) di fra Bartolomeo Albizi, O. Min. († 1351)*, in "Miscellanea francescana", LXVI, 1966, pp. 128-190. La figura del Beato Gerardo da Valenza è stata spesso confusa con altri beati omonimi, il Beato Gerardo Cagnoli e il Beato Gerardo Da Villamagna, eremita fiorentino del XIII secolo: si veda R. TOSO D'ARENZANO, A. CARDINALI, *Cagnoli, Gerardo*, in *Bibliotheca Sanctorum*, III, Roma 1963, p. 642, dove pur con un diverso nome ci si riferisce al beato di Valenza; invece KAFTAL, *Iconography*… cit., pp. 447-449 si riferisce al solo Gerardo da Villamagna; relativamente a quest'ultimo si veda il recente contributo di Giovanni Giura: GIURA, *Il* Crocifisso *di Donatello*… cit., pp. 83-94. Per il chiarimento della questione e in generale per la figura del Beato Gerardo da Valenza cfr. M. BACCI, *Le Bienheureux Gérard de Valenza, O.F.M.: images et croyances dans la Toscane du XIV^e siècle*, in "Revue Mabillon", XII, 2001, 73, pp. 97, 108; in questa occasione Michele Bacci ha potuto collegare alcuni passaggi dei testi della *Legenda* e del *Tractatus* con le scene di questo affresco.

[763] L'ordine di lettura non è rigoroso perché le sei storie non rappresentano le tappe di un racconto agiografico ma sono da considerarsi quasi come una sorta di *ex-voto* o, forse più precisamente, come *exempla* delle diverse virtù taumaturgiche e più genericamente miracolose del Beato Gerardo (cfr. *infra*).

viene dunque raffigurato seduto sul letto mentre conversa con la madre. Sotto si trova il *Miracolo dell'uomo caduto dalla torre* [II], che mostra a sinistra il momento della caduta e a destra l'uomo, sano e salvo, inginocchiato presso un altare sopra il quale compare il beato in volo. L'ultima scena a sinistra mostra probabilmente la vicenda di *Francesco aggredito da Gaddo* [III], episodio avvenuto a Pisa in cui Francesco, appellandosi al Beato Gerardo, si salva da un colpo di spada vibratogli alle spalle dal rivale Gaddo. Quest'ultimo viene rappresentato nell'affresco mentre si appresta a sferrare il colpo mortale, mentre il beato appare in alto a destra. Sull'altro lato la prima storia in alto mostra il *Salvataggio di una nave* [IV]: un'imbarcazione in balia della tempesta scatenata dai tre demoni viene soccorsa dal beato che appare in alto a destra. Sotto si vede l'*Esorcismo di un giovane* [V]: questi è raffigurato all'interno di una chiesa, mentre un frate (probabilmente fra' Bartolomeo di ser Albizo) celebra il rito durante il quale il beato, manifestandosi, ne rende possibile la riuscita. L'ultima scena mostra l'*Assistenza ad una partoriente* [VI]: la scena si svolge alla presenza di tre persone in un interno dal soffitto cassettonato: sul letto una puerpera giunge le mani per ringraziare il beato, visibile a sinistra in alto, per la nascita del bimbo che le sta al fianco.
La composizione è contornata da una fascia decorativa a fogliami intervallata sui due fianchi da nodi contenenti una stella a sei punte, mentre sugli angoli superiori si vedono due stemmi non identificati e al centro della fascia orizzontale in alto un piccolo castello, simbolo della cittadina fortificata di Monticchiello[764]. La decorazione è completata da un coronamento illusionistico a gattoni.

Iscrizioni
Miracolo dell'uomo risuscitato [I]: "Come s(an)c(t)o ghirardo risuscitò questo / giovano ch'era morto in del lecto".
Miracolo dell'uomo caduto dalla torre [II]: "[Co]me s(an)c(t)o g[hi]ra[rdo] […] / [cad?]de della torre […] sistere".
Salvataggio di una nave [IV]: "Come s(an)c(t)o ghirardo diliberò la nav[e] / da li demoni de l'inferno".
Esorcismo di un giovane [V]: "[…] [ghirard]o diliberò questo / […]".

VICENDE STORICO-CONSERVATIVE
L'affresco del *Beato Gerardo* fu rinvenuto sulla parete sinistra della chiesa dei Santi Leonardo e Cristoforo, al di sopra di un affresco con la *Madonna col Bambino* riferibile al quarto decennio del Trecento[765], durante i lavori di restauro promossi nel all'inizio degli anni trenta del Novecento[766] per rimuovere gli elementi barocchi

[764] Monticchiello fu fino al Quattrocento un cassero difensivo fedele a Siena contro gli attacchi di Firenze (cfr. B. SORDINI, *La storia*, in *Monticchiello. Arte, storia, itinerari*, a cura di P. Torriti, Siena 1999, pp. 15-31).
[765] Per l'attribuzione a Niccolò di Segna di questo e altri affreschi della chiesa (il *San Cristoforo* e il *San Leonardo* nel coro e alcune *Storie di Santa Caterina* nulla parete destra della navata) cfr. P. TORRITI, *La chiesa dei Santi Leonardo e Cristoforo*, in *Monticchiello. Arte…* cit., pp. 39-61, in particolare pp. 45-50.
[766] P. BACCI, *Pienza. Propositura dei SS. Leonardo e Cristoforo a Monticchiello. Scoperta di affreschi*, in "Bollettino d'arte", XXV, 1931(-1932), serie III, 1, pp. 479-481. Quando Péleo Bacci redige il suo intervento il descialbo degli affreschi, ancora in atto, è quasi del tutto completato.

aggiunti a partire dal 1726 e ripristinare la decorazione a fresco tre-quattro-cinquecentesca[767] **[FIG. 361]**. Una foto d'epoca testimonia la collocazione originaria dell'opera prima dello stacco e del posizionamento in controfacciata[768].
L'affresco si presenta in condizioni frammentarie a causa di una grossa lacuna che interessa la zona inferiore del riquadro centrale, che interessa marginalmente le quattro storie inferiori, pur senza pregiudicarne la comprensibilità. La superficie affrescata, piuttosto abrasa, è interessata da altre piccole cadute di intonaco in corrispondenza della figura centrale, delle fasce decorative perimetrali e di alcune delle sei scene. Le scene dell'ultimo registro hanno perduto le iscrizioni per via della netta resecatura in basso dell'affresco, la cui fascia decorativa inferiore è rimasta sulla parete sinistra sopra la *Madonna col Bambino*[769].

VICENDE CRITICHE

Rendendo nota la notizia del rinvenimento degli affreschi nel 1931, Péleo Bacci cita l'affresco del *Beato Gerardo da Valenza* fraintendendone il soggetto con un Sant'Antonio Abate, forse a causa del bastone a *tau*[770]. In seguito l'opera è ricordata solo brevemente[771]. Paolo Torriti di recente (1999) ha assegnato l'ha assegnata ad un pittore senese di metà Trecento[772].
Nell'ambito di uno studio di carattere iconografico sulla diffusione dell'immagine e del culto del Beato Gerardo in Toscana Michele Bacci ha dedicato ampio spazio all'analisi dell'affresco di Monticchiello e delle sue scene narrative in rapporto con le due fonti principali delle sue vicende, la *Legenda* e il *Tractatus*. Lo studioso ha suggerito di circoscrivere il momento di esecuzione dell'opera al sesto o al settimo decennio del XIV secolo[773].

COMMENTO CRITICO

L'affresco di Monticchiello rappresenta una delle numerose immagini del Beato Gerardo da Valenza prodotte in Toscana a partire dal 1342, quando il frate guardiano del convento francescano di Pisa, Bartolomeo di ser Albizo, devotissimo a Gerardo

---

[767] Cfr. A. BARBACCI, *La chiesa dei SS. Leonardo e Cristoforo a Monticchiello*, in "La Diana", VII, 1932, 2 , pp. 132-144. I lavori di ammodernamento promossi dal vescovo pientino Settimio Cinughi si protrassero per tutto il secolo XVIII e comportarono tra l'altro la creazione di quattro nuovi altari, due sulle pareti laterali nella navata e due ai lati del transetto, laddove in precedenza c'erano solo due altari minori posti nelle due cappelle laterali a fianco del coro con l'altare principale; le pareti della chiesa furono di conseguenza imbiancate e gli affreschi rimasero celati fino all'intervento novecentesco. L'autore fa solo un breve cenno al ritrovamento degli affreschi con "una serie di grandi figure di santi e scene sacre", che riferisce genericamente al XIV secolo.
[768] G. B. MANNUCCI, *Pienza. Arte e storia*, Siena 1937, p. 298; V. NERI, *Monticchiello. Storia di una comunità*, Siena 1986, p. 113. La scheda ministeriale afferma erroneamente che la posizione in controfacciata era quella originaria: SBSAE SI GR, Ufficio Catalogo, *Scheda OA 00252900*, redattore M. Torriti 1992, revisione Artpast 2006.
[769] Uno degli stemmi presenti su questa fascia, diversi dai due della fascia superiore, è stato identificato con l'arme della famiglia Brizi (TORRITI, *La chiesa*… cit., p. 57).
[770] BACCI, *Pienza*… cit., p. 781.
[771] MANNUCCI, *Pienza*… cit., p. 299.
[772] TORRITI, *ibidem.* Un cenno all'affresco si trova anche in P. TORRITI, *Pienza. La città del Rinascimento italiano*, Genova 1979, pp. 60-62.
[773] BACCI, *Le Bienheureux*… cit., pp. 110-112; IDEM, *La nuova iconografia religiosa*, in *Storia delle arti in Toscana. Il Trecento*, a cura di M. Seidel, Firenze 2004, pp. 147-170, in particolare pp. 163-164.

(morto in quell'anno), fece realizzare il primo affresco nella chiesa pisana di San Francesco. Quest'opera costituì il prototipo per le successive immagini del beato, che furono quasi tutte realizzate tra il 1346 e il 1347, come si ricava dai testi scritti dallo stesso fra' Bartolomeo, la *Legenda* e il *Tractatus de miracoli* (entrambi del 1347), nei quali si ripercorrono le tappe della diffusione del culto del Beato. A questo processo "pubblicitario" contribuì in modo determinate lo stesso frate guardiano, unico detentore delle reliquie del santo al di fuori della Sicilia[774]. Fu in particolare grazie all'utilizzo di questi sacri resti da parte di fra' Bartolomeo che cominciarono a verificarsi i primi miracoli attribuiti al Beato Gerardo, argomento poi di numerosi sermoni a Pisa, grazie ai quali la fama del santo si diffuse rapidamente[775].

Immagini ad affresco del Beato Gerardo, teatro di alcuni eventi miracolosi, furono realizzate nel 1346, tra l'altro, a Marti, presso San Miniato al Tedesco (il primo di cui si abbia notizia dopo quello pisano), in San Francesco a Pistoia e nella chiesa dell'Ordine a Lucca. Le memorie legate a quest'ultima opera parlano di un affresco agiografico, con la figura centrale del Beato Gerardo circondata da ben sedici storie di suoi miracoli (*Scheda 52*): è noto anche che il mercante lucchese che volle realizzare l'opera inviò a Pisa due pittori perché potessero vedere il prototipo e si informassero sui miracoli del beato[776]. Alla luce di questo è lecito domandarsi se anche l'immagine prototipica pisana prevedesse delle scene narrative (magari, come suggerisce Bacci, aggiunte in un secondo momento, poiché ancora nel 1342 non si erano verificati eventi miracolosi) e se ne avesse anche il perduto affresco del *Beato Gerardo* di Montepulciano del 1346, probabile modello delle vicine opere di Monticchiello e di San Francesco ad Asciano (*Scheda 32*), entrambe di carattere agiografico. Si tratta in questo caso di due filiazioni di seconda generazione, non legate alla prima ondata di diffusione del culto, ma che ne testimoniano invece una certa continuità anche oltre la metà del secolo[777]. La presenza degli stemmi nobiliari

[774] Fra' Bartolomeo ricevette poco dopo la morte del beato alcuni suoi capelli e un grano del suo rosario e nel 1346 un braccio.

[775] La figura dell'attivo fra' Bartolomeo di ser Albizo è ben tratteggiata in BACCI, *Le Bienheureux*… cit., pp. 98-99, 101; era lo stesso fra' Bartolomeo ad esempio a sovrintendere ai riti di esorcismo operati in nome del Beato Gerardo e per mezzo, solitamente, di *cedulae* ovvero piccole reliquie ottenute con piccoli pezzi di carta con brani di una preghiera scritta dallo stesso frate e consacrate al contatto con le vere reliquie del Beato Gerardo: il primo miracolo di guarigione di una indemoniata ottenuto con l'uso di una *cedula* avvenne nel 1343. Fra' Bartolomeo si fece ritrarre nello stesso 1342 nell'affresco in San Francesco a Pisa, realizzato secondo Vasari da Taddeo Gaddi, raffigurante *San Ludovico di Tolosa in trono con il Beato Gerardo da Valenza che presenta fra' Bartolomeo* (il Beato Gerardo era particolarmente devoto a San Ludovico). L'affresco si trovava probabilmente sulla parete sinistra della chiesa nei pressi dell'attuale terzo altare, vicino alla tomba di fra' Bartolomeo, morto nel 1351 (*ivi*, p. 102: Bacci parla erroneamente di due affreschi raffiguranti il Beato Gerardo, mentre ne esisteva uno solo, come hanno dimostrato Andrea De Marchi e Lorenzo Sbaraglio in A. DE MARCHI, L. SBARAGLIO, *Ragionamenti sull'attività pisana di Giovanni da Milano*, in "Predella", I, 2010, pp. 31-48).

[776] BACCI, *Le Bienheureux*… cit., pp. 104-105; la realizzazione degli affreschi del Beato Gerardo è dovuta quasi sempre all'interessamento dei laici ma ha le sue basi nella diffusione della fama del beato, ottenuta spesso grazie alla promozione operata dai frati francescani, quasi una sorta di "passaparola". Uno schema riassuntivo che indica i luoghi e gli anni in cui furono realizzati i diversi affreschi del Beato Gerardo si trova in BACCI, *La nuova iconografia*… cit., p. 163. La fama del beato varca i confini della Toscana per giungere a Genova e addirittura a Maiorca e quelli dell'Ordine Francescano poiché viene raffigurato anche nella chiesa pisana di Sant'Agostino. Per altre raffigurazioni del Beato Gerardo non ad affresco cfr. BACCI, *Le Bienheureux*… cit., pp. 108-109.

[777] È anche il caso dell'affresco del *Beato Gerardo* nella chiesa di San Francesco a Lucignano (Siena), che deriva secondo Bacci dall'immagine del beato in San Francesco a Siena e come questa non

sulla cornice dell'affresco di Monticchiello indica che anche in questo caso, tradizionalmente, l'opera fu commissionata per volontà di alcuni laici.
L'affresco di Monticchiello mostra chiaramente la funzione promozionale affidata alle immagini del Beato Gerardo per la scelta di raffigurare non alcuni episodi della vita del beato (che sembrano non interessare affatto, essendo omesse anche nell'esteso ciclo di Lucca), bensì solo eventi miracolosi che avrebbero stimolato la devozione e la fiducia dei fedeli. Vi sono raffigurati diversi tipi di miracoli: alcuni sono episodi specifici che Michele Bacci ha rintracciato nella *Legenda* e nel *Tractatus*, mentre altri fanno più genericamente riferimento alle virtù taumaturgiche e salvifiche del beato, ovvero la guarigione degli indemoniati e dei malati, l'assistenza ai moribondi e alle partorienti, la protezione alle imbarcazioni. Rientrano nel primo caso le tre storie a sinistra: il *Miracolo dell'uomo risuscitato* [I] sembrerebbe rimandare alla vicenda del giovane Ippolito di Lando da Morrona, malato incurabile salvato dall'apparizione del beato al suo capezzale; il *Miracolo dell'uomo caduto dalla torre* [II] richiama un episodio simile narrato, come il precedente, nel *Tractatus*; l'episodio più facilmente riconoscibile è tuttavia il terzo, *Francesco aggredito da Gaddo* [III], vicenda scaturita da una faida privata pisana, narrata con dovizia di particolari nella *Legenda*[778].
Era diffusa nel Trecento la pratica di deporre ai piedi delle immagini del Beato Gerardo degli *ex-voto* in ricordo della grazia ricevuta per suo tramite: è possibile che alcune scene dell'affresco di Monticchiello (e di Asciano), magari tra quelle meno precisamente identificabili con passi delle fonti, fossero state inserite tra le storie come ringraziamenton"privato" al beato da parte del committente dell'opera, purtroppo non individuabile[779].
Sul piano stilistico si possono rilevare i volumi piuttosto rigidi della figura principale e in particolare di quelle minori, l'articolazione semplificata delle scene laterali che tende all'essenzialità della raffigurazione inserendo pochi personaggi spesso disposti sui piani più avanzati, a colmare lo spazio scenico. Nonostante il gradevole effetto narrativo delle storie, l'opera va assegnata ad un maestro minore ormai lontano dalle influenze dei maestri senesi della prima metà del secolo, di cui tuttavia conserva qualche reminiscenza, collocandosi nell'onda lunga del linguaggio duccesco e lorenzettiano, tradotto in termini popolareggianti da artisti come Niccolò di Segna, attivo nella pieve di Monticchiello. Il pittore dimostra anche di conoscere la pala del *Beato Agostino Novello*, prototipo alto delle immagini taumaturgiche più popolari, nella disposizione della figura dell'uomo caduto dalla torre della seconda scena, che richiama quella del beato nella scena del salvataggio del bambino caduto da un balcone. D'accordo con le proposte del Bacci, l'affresco può essere inquadrato cronologicamente entro il sesto decennio del XIV secolo.

Fotografie
SBSAE SI GR, Archivio Fotografico: 41084.

---

prevede scene narrative, segno che tale tipologia non costituiva una regola rigida per la rappresentazione del beato (BACCI, *La nuova iconografia*… cit., p. 163-164).
[778] BACCI, *Le Bienheureux*… cit., p.. 110-111.
[779] Questo potrebbe essere il caso anche dell'affresco di *San Nicola da Tolentino* in Sant'Agostino a Montalcino, per cui si rimanda alla *Scheda 30*.

Bibliografia

P. BACCI 1931, p. 781; MANNUCCI 1937, p. 299; TORRITI 1979, pp. 60-62; TORRITI 1999, p. 57; M. BACCI 2001, pp. 110-112; M. BACCI 2004, pp. 163-164.

Scheda 32

Seguace di Jacopo di Mino del Pellicciaio
Beato Gerardo da Valenza
1370 circa

Asciano (Siena), San Lorenzo nel convento di San Francesco, parete sinistra
Affresco

Descrizione
La figura frammentaria del Beato Gerardo vestito con un saio francescano, a piedi nudi e recante un bastone, del quale si intravede l'estremità in basso a destra, è inserita sotto un arco a tutto sesto ed è affiancata a sinistra da un angelo in volo. Sullo stesso lato una serie di tre scene narrative illustra, dall'alto, il *Miracolo dell'uomo risuscitato* [I] (cfr. *Scheda 31*), la *Guarigione di un malato (?)* [II] e infine una scena di esorcismo ambientata per le strade di una città, alla presenza di molti astanti (*Esorcismo* [III]) **[FIGG. 368-371]**. In calce alla prima e alla terza scena sopravvivono frammenti di iscrizioni in volgare[780]. L'aspetto della fascia perimetrale del fianco destro non lascia supporre manomissioni e dunque è probabile che l'affresco fosse, fin dall'origine, monolaterale. Cornici geometriche separano le storie dal riquadro centrale, sotto al quale si trova una lunga iscrizione in lettere capitali, purtroppo difficilmente leggibile, che sembra contenere una sorta di invocazione al santo.

Iscrizioni
Miracolo dell'uomo risuscitato [I]: "[…] ghera[rdo] […] da morte".
Esorcismo [III]: "[…] [g]herardo liberò [u]no indemoniato".
Sotto l'immagine principale: [IV-V riga] "Q(uia) NASCERIS VALENCIE MUNU(s) VENERAB[...] / [PREDIT(us) FERVORE MATRI S(er)VISTI FAVE(n)[...]"[781].
Le altre iscrizioni risultano illeggibili.

VICENDE STORICO-CONSERVATIVE
La figura del Beato Gerardo da Valenza è priva della testa (si intravede solo una porzione dell'aureola) e mancano anche le mani e l'angelo che doveva trovarsi alla sua destra, simmetricamente a quello ancora intuibile a sinistra. In questa zona dell'affresco si ravvisano alcune integrazioni pittoriche nelle zone non figurative della "nicchia" e nelle cornici perimetrali. La superficie superstite è estremamente rovinata per le conseguenze dello scialbo attuato alla fine del secolo scorso[782] nella

[780] Per la figura del Beato Gerardo da Valenza e per la diffusione della sua iconografia cfr. *Scheda 31*.
[781] Devo a Matteo Mazzalupi l'interpretazione dei pochi elementi riconoscibili di questa iscrizione.
[782] Nel 1998 Renato Lucatti afferma che in quel momento sono in atto lavori per riportare la chiesa "agli antichi fastigi": R. LUCATTI, *Asciano. Centro delle Crete Senesi*, Firenze 1998, p. 29. Le informazioni note sulla chiesa di San Lorenzo in San Francesco ad Asciano sono molto scarse: Lucatti dice che la chiesa e il convento furono edificati nel XIII secolo utilizzando le pietre del vecchio

forte abrasione, nelle cadute di colore e nei residui di calce. Tutti gli elementi sono intuibili nelle loro forme generali ma i dettagli (ad esempio le pieghe del saio) sono perduti. Il cattivo stato dell'opera non consente inoltre di indicare con certezza la possibile presenza di un personaggio ai piedi del beato a destra, vicino a quel che resta della parte terminale del suo bastone, dove si nota una sezione di colore rosso scuro che potrebbe corrispondere alla figura di un donatore[783]. Le tre storie laterali sono in condizioni un poco migliori e meglio leggibili, benché anch'esse interessate da una notevole abrasione superficiale, in particolare sull'ultima scena.

VICENDE CRITICHE

Cecilia Alessi si riferisce presumibilmente a questo affresco e ai contigui riquadri con l'*Orazione nell'orto degli ulivi* e in *Martirio di una Santa*[784] quando menziona, senza specificarne i soggetti, gli affreschi presso la controfacciata e il fianco sinistro della chiesa assegnandoli a Jacopo di Mino del Pellicciaio[785], sulla base dell'attribuzione a questo pittore del *San Bartolomeo* e della *Santa Barbara* sulla parete destra della navata proposta da Luciano Bellosi[786].

L'affresco è menzionato anche da Michele Bacci che lo ritiene, come quello del *Beato Gerardo da Valenza* nella chiesa dei Santi Leonardo e Cristoforo a Monticchiello (*Scheda 31*), una filiazione dell'affresco dedicato al beato nella chiesa

---

cassero, mentre un'iscrizione data al 1345 la realizzazione del loggiato superiore del chiostro, per volontà di Antonio di Meio Tolomei. In effetti la famiglia Tolomei ebbe molta influenza nella vita della chiesa, di cui era patrona privilegiata, come dimostrano i molti stemmi presenti in particolare nel coro: probabilmente fin dalla prima metà del Trecento erano patroni dell'altare maggiore. I rimaneggiamenti barocchi sono testimoniati tra l'altro dalle quattro tele del XVII secolo di Francesco Nasini provenienti dagli altari di San Lorenzo e ora conservate nella quadreria del Museo di Palazzo Corboli ad Asciano; l'apparato decorativo mobile della chiesa divenne patrimonio statale dopo le soppressioni napoleoniche (cfr. C. ALESSI, in *Palazzo Corboli. Museo d'arte sacra*, a cura di C. Alessi, Siena 2002, pp. 101-104; EADEM, *Museo di Palazzo Corboli di Asciano* e *Appunti sulle committenze di Asciano*, in *La terra dei musei. Paesaggio arte storia del territorio senese*, a cura di T. Detti, G. Fossi, Firenze-Milano 2006, pp. 273, 397).

[783] In questa posizione l'affresco del *Beato Gerardo da Valenza* nella chiesa di San Francesco a Lucignano (Arezzo) presenta l'immagine di due uomini che trattengono un'indemoniata dalla cui bocca esce un demonietto; Michele Bacci ha interpretato questo dettaglio figurativo non come il tradizionale ritratto in piccolo del donatore ma come una sorta di scena narrativa inserita nel riquadro principale del beato e l'ha associata al racconto dell'esorcismo della fanciulla Diana riportato da fra' Bartolomeo nella *Legenda* (BACCI, *Le Bienheureux*… cit., pp. 113-114).

[784] Si tratta forse di Sant'Agata, patrona di Asciano.

[785] ALESSI, in *Palazzo Corboli*… cit., pp. 86-88; la studiosa assegna a Jacopo di Mino anche le scene frammentarie sulla parete destra dell'*Ultima cena* e dell'*Orazione nell'orto degli ulivi con cattura di Cristo* **[FIG. 372]** (diversa rispetto a quella prossima al *Beato Gerardo*) e altri affreschi nella cappella presbiteriale; gli affreschi dell'*Ultima cena* e dell'*Orazione*, insieme ad una frammentaria *Resurrezione di Cristo* e ad una *Crocifissione* per cui non sono riportate indicazioni attributive, sono conservati presso il Museo di Asciano e il loro strappo ha rivelato la presenza di affreschi più antichi: la chiesa ascianese infatti fu interessata da diverse campagne decorative tra XIII e XVI secolo. Lucatti parla in modo piuttosto generico degli affreschi rinvenuti in San Lorenzo, indicando alcuni soggetti (*Santa Barbara* e il *Martirio di Santa Margherita*, forse in quest'ultimo caso riferendosi all'affresco in controfacciata destra) e suggerendo il nome del pittore Giovanni da Asciano, senza tuttavia indicare quali opere gli debbano essere assegnate (LUCATTI, *ibidem*). Una proposta per l'identificazione della figura di questo pittore si deve a Cesare Brandi, che lo voleva attivo insieme a Barna nella decorazione della collegiata di San Gimignano (le *Storie del Nuovo Testamento*, già ritenute di Barna, sono in realtà opera di Lippo Memmi, mentre gli altri affreschi si devono a Bartolo di Fredi: Cfr. FREULER, *Bartolo di Fredi*… cit., pp. 32-95); Brandi assegnava a Giovanni d'Asciano l'*Orazione nell'orto degli ulivi* (1372) attigua al *Beato Gerardo da Valenza* (C. BRANDI, *Barna e Giovanni d'Asciano*, in "La Balzana", II, 1928, 2, p. 20).

[786] BELLOSI, *Jacopo di Mino*… cit., pp. 73-77.

di San Francesco a Montepulciano (1346), proponendo una datazione al 1380 circa[787].

COMMENTO CRITICO

Alcune caratteristiche iconografiche inducono a ritenere, d'accordo con Bacci, che l'affresco di Asciano possa avere avuto lo stesso modello di quello monticchiellese, del quale sembra riproporre lo schema della figura principale con il beato colto in atto di benedire con la desta all'altezza del petto (la mano è perduta ad Asciano ma il braccio è effettivamente piegato come quello di Monticchiello) e affiancato da due angeli in volo. Anche la selezione delle scene è simile nei due affreschi: la prima in particolare sembra riproporre il medesimo episodio della resurrezione di un uomo nel suo letto, forse lo stesso Ippolito di Lando da Morrona suggerito da Bacci[788]. La terza scena, l'*Esorcismo*, richiama invece la quinta scena di Monticchiello. Tuttavia il fatto che la seconda scena di Asciano non trovi un parallelo tra le sei di Monticchiello e le numerose differenze nell'impostazione delle scene di soggetto affine indicano che la ripresa del possibile modello comune nei due casi probabilmente non sarà stata pedissequa ma si sarà forse adeguata alle esigenze specifiche della committenza locale, magari sfruttando la possibilità di scegliere tra un maggior numero di scene, se si ricorda che almeno l'affresco di San Francesco a Lucca ne aveva sedici intorno all'immagine centrale[789].

Le tre storie del *Beato Gerardo* di Asciano hanno invece un'impostazione completamente diversa da quelle molto essenziali dell'affresco di Monticchiello e sono caratterizzate da una resa prospettica molto incerta ma più ambiziosa che ribalta i piani e tende ad aprire molto le scatole prospettiche delle stanze, come nella prima scena, o a scorciarle in modo troppo netto, come nella seconda. Le figure hanno un aspetto piuttosto esile, in contrasto con le figure massicce del Beato Gerardo e dell'angelo del riquadro centrale. È invece ancora apprezzabile la ricchezza dei dettagli nelle diverse scene e in particolare nella seconda, dove il letto a baldacchino con le tende ricamate appuntate al muro è inserito entro una camera dal pavimento di mattoncini disposti a lisca di pese e su cui si notano due piccole calzature buttate un po' alla rinfusa ai piedi del letto, sotto la cassapanca. Potrebbe trattarsi in effetti, sulla scorta delle proposte attributive di Cecilia Alessi, di un seguace di Jacopo di Mino del Pellicciaio. Lo stesso pittore è responsabile anche degli affreschi contigui con l'*Orazione nell'orto* e il *Martirio di una Santa*: le cornici sono le stesse e il progetto appare organico[790] **[FIGG. 373-374]**. La data 1372 in calce all'*Orazione* costituisce pertanto il *terminus ad quem* per l'affresco del *Beato Gerardo*.

Fotografie

SBSAE SI GR, Archivio Fotografico: 17081, 17083, 17895, 31691.

[787] BACCI, *La nuova iconografia*… cit., pp. 163-164. Lo studioso non menziona invece l'opera nel suo precedente studio sul Beato Gerardo del 2001 (BACCI, *Le Bienheureux*… cit.).
[788] BACCI, *Le Bienheureux*… cit., p. 110.
[789] È da notare il diverso modo di rendere il nome del beato: "Ghirardo" a Monticchiello, "Gherardo" ad Asciano Questa seconda versione del nome è quella utilizzata anche per l'affresco in San Francesco a Siena, attribuito ad Andrea Vanni: cfr. BACCI, *La nuova iconografia*… cit., fig. 175.
[790] È di questo avviso anche Andrea De Marchi (comunicazione orale).

Bibliografia

ALESSI in *Palazzo Corboli*… 2002, p. 87; BACCI 2004, pp. 163-164.

Scheda 33

Seguace di Bartolo di Fredi
Sant'Antonio Abate
1401 (?)

Montalcino (SI), Sant'Agostino, parete destra
Affresco
Cm 390 x 450

Descrizione
L'articolato affresco di *Sant'Antonio Abate*[791] con sei storie della sua vita si inserisce entro una nicchia centinata ampia ma poco profonda, ricavata nello spessore della parete destra della chiesa di Sant'Agostino a Montalcino[792] **[FIG. 375]**. Sant'Antonio è raffigurato in piedi entro una sorta di tabernacolo cuspidato, davanti ad un drappo retto da due angeli. Il santo tiene nella sinistra un grosso bastone a *tau* mentre con la destra trattiene la tradizionale cappa che ricopre l'abito nero. Ai suoi piedi, a sinistra, si trovano una scrofa nera con due maialini al seno, un bue, un asino e un cavallo sellato **[FIG. 376]**: solo il primo di questi animali (peraltro privo della prole) ricorre tra gli attributi classici del santo. Le sei storie ai lati della figura si leggono dall'alto in basso partendo dalla colonna di sinistra. La prima scena mostra *Sant'Antonio Abate battuto dai diavoli* [I], con il santo steso a terra entro un paesaggio desertico mosso da pochi alberi, assalito da quattro demoni armati di bastoni, da un grosso cane bianco e da un serpente. Sotto si trova l'*Incontro tra Sant'Antonio e San Paolo* [II], con i due vegliardi inginocchiati in primo piano nell'atto di abbracciarsi, l'uno vestito con saio nero e cappa marrone, l'altro con un abito confezionato con foglie di palma eccezionalmente stretto in vita dalla cinghia di cuoio nero degli agostiniani. Sullo sfondo si scorge una seconda scena, l'*Incontro tra Sant'Antonio e il centauro*, che dal punto di vista della narrazione precede l'incontro tra i due santi poiché l'essere fantastico indica ad Antonio la via per raggiungere l'eremita Paolo nel deserto. L'ultima scena di sinistra mostra il momento del *Pasto di Sant'Antonio e San Paolo* [III], in cui un corvo reca il pane che i due santi dividono a metà; la scena si svolge davanti alla capanna di Paolo, presso la palma e la fonte, sostentamento dell'eremita. La serie di storie a destra si apre con l'episodio della *Morte di San Paolo* [IV]. In realtà anche in questo caso la scena è suddivisa in più momenti che rappresentano a destra il ritorno di Antonio dal suo monastero, dove si era recato su richiesta di Paolo per recuperare il mantello nel quale l'eremita aveva chiesto di essere avvolto dopo la morte; a sinistra il santo accorre presso la capanna del compagno, trovandolo però già morto, inginocchiato in preghiera presso un crocifisso posto su un altare di pietra. Sotto è raffigurata la *Sepoltura di San Paolo* [V] ad opera di Antonio e di due leoni mansueti ed alla presenza del corvo; a destra

[791] Per la figura di Sant'Antonio Abate, i riferimenti bibliografici e i suoi attributi cfr. *Scheda 4*.
[792] Per la chiesa di Sant'Agostino cfr. *Scheda 30*.

del riquadro si vede Sant'Antonio che si allontana dal luogo della sepoltura. L'ultima scena del ciclo rappresenta, con un salto narrativo, le *Esequie di Sant'Antonio* [VI] al cospetto un sacerdote e di alcuni frati tonsurati e vestiti con l'abito nero degli agostiniani: anche il santo è vestito col solo saio nero e il suo corpo è adagiato su un cataletto ricoperto da un drappo rosso. La scena è completata in alto dall'*elevatio animae* di Sant'Antonio ad opera di due angeli **[FIGG. 377-382]**.

La raffigurazione centrale è separata dalle storie laterali da due colonne tortili piuttosto sottili, replicate anche ai lati dei riquadri narrativi; su di esse si imposta una sorta di trabeazione a palmette che forma anche la cuspide della nicchia centrale. Le colonne centrali proseguono in alto in due brevi pinnacoli e lo spazio di risulta tra la cuspide e la sommità della nicchia è occupato da due falsi rosoni in corrispondenza delle due serie di storie, mentre al di sopra del Sant'Antonio centrale si trova una specchiatura di riempimento a tinta uniforme blu scura. La falsa trabeazione a palmette è inoltre doppiata da una fascia geometrica a quadrilobi che ricorre anche in altre zone perimetrali dell'affresco.

La raffigurazione è completata in basso dalla presenza di un monumentale *Compianto su Cristo morto* **[FIG. 383]**. Due colonnine tortili separano questo soggetto da un *San Bartolomeo* a sinistra, tradizionalmente raffigurato con una ricca veste e recante in mano il coltello, strumento del suo martirio e a destra da una santa, forse identificabile con Santa Catrina d'Alessandria per via dell'abito sontuoso, la quale fa atto di presentare a Sant'Antonio e una figura femminile in vesti vedovili[793]. Ancora sotto, ai lati dell'altare, due riquadri mostrano alcuni contadini che recano delle offerte in natura al santo **[FIGG. 385-386]**. A destra un uomo vestito semplicemente, con una tunica ampia aperta e trattenuta sul davanti a mostrare le brache a mezza coscia e le calze solate arrotolate, spinge avanti quattro buoi aiutato da un cane. A sinistra tre contadini recano ciascuno il proprio dono: la prima è una donna che ha in mano una gerla piena di uova e sul capo una cesta in cui sono sistemate due piccole oche bianche; segue un anziano barbuto che sospinge due maiali di cinta senese (o forse due cinghiali); infine un giovane reca in spalla un agnellino bianco legato per le zampe ad un bastone.

In alto, la stretta volta della nicchia è decorata da una serie di quattordici angeli (probabilmente raffiguranti le nove gerarchie angelche) disposti in coppie entro otto riquadri, eccetto i due sommitali che occupano ciascuno un riquadro **[FIG. 384]**. Nei due riquadri inferiori gli angeli sono accompagnati da un uomo e una bambina a destra e da una donna e un bambino a sinistra, raffigurati in scala minore rispetto ai

[793] C. KING, *Women as patrons: nuns, windows and rulers*, in *Siena, Florence and Padua. Art, society and religion 1280-1400. II. Case studies*, a cura di D. Norman, New Haven 1995, pp. 243-266, in particolare pp. 245-246. La presunta *Santa Caterina* è frutto di una grossolana integrazione, realizzata copiando la figura di *San Bartolomeo* sul lato opposto. Tra i numerosi personaggi che assistono al *Compianto* di possono riconoscere Santa Maria Maddalena, San Giovanni Battista, la Vergine; Nicodemo e Giuseppe d'Arimatea hanno nimbi "a stella" che caratterizzano le figure di santi che nel momento dell'evento rappresentato non sono ancora convertite e battezzate: l'aureola stellare o poligonale si trova infatti anche nella raffigurazione di Longino e il centurione romano che si convertono sotto la Croce, come si vede nella *Crocifissione* di San Francesco ad Asciano e in quella monocroma del refettorio dell'ex-convento di Sant'Agostino a Montalcino, ora parte del percorso espositivo del Museo Civico e Diocesano (cfr. BISOGNI, *Raggi e aureole*… cit., pp. 349-351). Per gli affreschi di Asciano e Montalcino, rispettivamente: ALESSI, *Palazzo Corboli*… cit., p. 88; *Museo civico e diocesano di arte sacra*, a cura di A. Bagnoli Siena 1997, pp. 44-45: l'affresco viene attribuito alla mano di un pittore di cultura tardogotica del terzo decennio del Quattrocento.

loro protettori celesti. Negli altri riquadri gli angeli, armati alternativamente di lance e spade, reggono invece dei modellini di città, forse alcuni identificabili con la stessa Montalcino. Esclusi i due riquadri inferiori e i due sommitali, gli angeli dei restanti quattro riquadri sono abbigliato con una veste bianca attraversata sul petto da una grande croce rossa.
Il complesso è affiancato da due mezze nicchie ricavate sugli spigoli della nicchia principale. Il fondo arancio arricchito da decorazioni a fiore simula un tendaggio dal bordo superiore multicolore, che lascia scoperto il fondo azzurro della sommità della nicchia.

VICENDE STORICO-CONSERVATIVE

Nella seconda metà degli anni trenta del Novecento, durante la seconda campagna di restauro della chiesa di Sant'Agostino[794] fu ripristinato anche l'affresco di *Sant'Antonio Abate*, che fu restaurato nel 1937 dal pittore Cesare Vagarini, responsabile generale dei lavori[795].
L'affresco di *Sant'Antonio Abate* si conserva integro sebbene frutto di alcuni rifacimenti, nonostante le estese abrasioni della superficie pittorica che, pur non compromettendo la leggibilità dei dettagli, hanno comportato l'abbassamento e l'alterazione di alcuni colori, come si vede ad esempio nella cappa di Sant'Antonio Abate (sia nella figura principale che nelle storie laterali), un tempo certamente marrone ma oggi di un colore più tendente al rosa. Anche il drappo rosso dietro alla figura centrale del santo ha perso la sua brillantezza originaria, così come il fondo azzurro delle storie e della nicchia centrale e di altre parti del complesso. L'unica lacuna più ampia si trova in corrispondenza del volto di Sant'Antonio nella quinta scena del ciclo con la *Sepoltura di San Paolo*. Macchie estese sono state causate da infiltrazioni di acque, soprattutto nella zona inferiore, nella scena delle *Esequie di Sant'Antonio* e nel *Compianto*. In basso a destra, in corrispondenza di uno di questi affioramenti di umidità, è andato quasi del tutto perduto un gruppo di due personaggi inginocchiati, un laico ed un frate agostiniano[796] **[FIG. 387]**.

[794] FANTI, *Guida*… cit. 1974, p. 37; *Montalcino.*… cit. 2009, pp. 19-21. Per l'entità dei restauri di inizio Novecento cfr. *Scheda 30*. Le descrizioni ottocentesche della chiesa di Ettore Romagnoli (1809, 1816, 1818) e Francesco Brogi (1862) non fanno mai menzione a questo affresco: una trascrizione degli appunti manoscritti del Romagnoli si trova in A. M. ROMALDO, *Piccoli viaggi*, in *Montalcino e il suo territorio*, a cura di R. Guerrini, Siena 1998, pp. 160-163; F. BROGI, *Inventario generale degli oggetti d'arte della Provincia di Siena. 1862-1865*, Siena 1897, pp. 242-244. Diana Norman, discutendo l'ipotesi di Gaudenz Freuler secondo cui l'affresco avrebbe potuto decorare l'altare della Confraternita di Sant'Antonio Abate nella chiesa di Sant'Agostino (per cui cfr. *infra*), ritiene possibile che l'opera potesse essere già stata occultata prima del 1565 poiché non viene citata nei documenti relativi alla stessa Compagnia, documentata almeno in quella data (NORMAN, *St Anthony Abbot*… cit., pp. 154-155).
[795] SBSAE SI GR, Ufficio Catalogo, *Scheda OA 00463512*, redattori S. Paghi 1995, aggiornato nel 2006 per Artpast.
[796] NORMAN, *St. Anthony Abbot*… cit., p. 153. La studiosa nota come proprio l'infiltrazione di umidità in quel punto provocata da alcuni lavori condotti nel 1986 nell'attiguo chiostro abbia contribuito a rendere meglio visibili le due figure, ma indica in un intervento di restauro mal condotto la causa della definitiva scomparsa di questo importante particolare. Una fotografia in cui i due personaggi risultano ancora parzialmente visibili si trova presso l'archivio fotografico della Soprintendenza senese.

VICENDE CRITICHE

L'affresco in Sant'Agostino è ricordato per la prima volta nella guidistica locale come di opera di "piacevole e ingenuo primitivismo"[797]. È stato poi preso in considerazione da Hendrick van Os per la presenza delle due nicchie ai lati, che in origine accoglievano verosimilmente altrettante statue lignee, secondo un uso frequentemente ritrovato dallo studioso tra XIV e XV secolo in ambito senese. Van Os suggeriva inoltre di identificare le statue disperse con la *Vergine Annunziata* e l'*Arcangelo Gabriele* ora nel Museo Civico e Diocesano di Montalcino, che invece provengono dalla chiesa cittadina di San Francesco, dove fiancheggiavano la pala dell'*Incoronazione della Vergine* realizzata dal senese Bartolo di Fredi nel 1388[798].

Il primo intervento approfondito sul *Sant'Antonio Abate* si deve a Gaudenz Freuler nell'ambito dello studio monografico su Bartolo di Fredi, attivo in Sant'Agostino negli affreschi con storie del santo titolare nella cappella maggiore verso la fine del nono decennio. Lo studioso ha ipotizzato il collegamento tra la cappella di Sant'Antonio Abate e una compagnia laicale dedicata al santo che si riuniva nella chiesa almeno dal 1573 davanti ad un altare intitolato all'Annunziata. Lo studioso ha suggerito quindi che le nicchie laterali ospitassero in origine il gruppo tardo-trecentesco dell'*Annunciazione* attribuito da Roberto Bartalini al cosiddetto Maestro del Crocifisso dei Disciplinati[799].

L'affresco, nella scheda ministeriale assegnato genericamente all'ambito senese del secondo-terzo decennio del XIV secolo[800], è stato poi ricordato da Catherine King e Laurence Meiffret. La prima legge l'opera come esempio di patronato femminile per la presenza di una vedova immediatamente a destra del *Compianto su Cristo morto* e la assegna, genericamente alla seconda metà del XIV secolo[801]. Meiffret lo analizza come opera in grado di rispondere alle diverse esigenze devozionali della comunità ilcinese, con Sant'Antonio letto sia come santo patrono di una famiglia specifica, rappresentata dalla donna nella "predella" e dalle figure sorrette dagli angeli nella volta, che come protettore dei campi e degli animali, che ovviamente come esempio della vocazione eremitica alla base dell'ordine agostiniano; Meiffret ritiene che

---

[797] S. FANTI, *Guida storico-artistica della città di Montalcino*, Montalcino 1963, p. 24; IDEM, *Guida*… cit. (1974), p. 37.

[798] H. VAN OS, *Tradition and innovation in some altarpieces by Bartolo di Fredi*, in "The Art Bulletin ", LXVII, 1985, pp. 59, 61, 64. All'epoca, nel 1985, la provenienza originaria delle due statue non era ancora stata accertata e le si riteneva realizzate per la chiesa di Sant'Agostino, dove erano state trasferite e in cui si trovavano all'epoca delle soppressioni leopoldine (E. CARLI, *Montalcino. Museo civico. Museo diocesano d'arte sacra*, [Musei d'Italia-Meraviglie d'Italia, 3], Bologna 1972, pp. 62-63). L'*Angelo* reca sulla base la data 1369 e la firma dell'autore, Angelo ovvero Angelo di Nalduccio, mentre la *Vergine* è datata 1370 ed attribuita con dubbio a Domenico di Agostino: le due statue furono commissionate dall'Arte dei Calzolai di Montalcino (*Museo civico e diocesano d'arte sacra di Montalcino*, a cura di A. Bagnoli, Siena 1997, pp. 28-29; cfr. anche A. BAGNOLI, in *Scultura dipinta. Maestri di legname e pittori a Siena. 1250-1450*, catalogo della mostra [Siena 1987], a cura di A. Bagnoli, R. Bartalini, Firenze 1987, pp. 73-77).

[799] FREULER, *Bartolo di Fredi*… cit, pp. 220 note 50, 61, 222, 232, 258 nota 12, 378. Per l'attribuzione delle statue lignee dell'*Annunciazione*, conservate presso il Museo civico e diocesano di Montalcino, cfr. R. BARTALINI, in *Scultura dipinta*… cit., pp. 97-100.

[800] SBSAE SI GR, Ufficio Catalogo, *Scheda OA 00463512*, redattori S. Paghi 1995, aggiornato nel 2006 per Artpast.

[801] KING, *Women as patrons.*..cit., pp. 245-246; EADEM, *Renaissance women patrons. Wives and widows in Italy c. 1300-1550*, Manchester 1998, p. 131.

l'opera possa essere stata eseguita verso il 1375 da Bartolo di Fredi[802].
L'intervento più dettagliato sull'opera si deve a Diana Norman, che prende criticamente le mosse dalla suggestiva proposta di Freuler riguardo alla possibile fondazione della cappella da parte di una compagnia laicale, ma in assenza di sicuri riscontri documentari formula un'ipotesi alternativa in base alla presenza della figura femminile in posizione preminente nella "predella" e pone l'opera in relazione con alcuni documenti relativi alla donazione testamentaria di donna Petra Cacciati, che nel 1401 destina alcune proprietà terriere al pagamento di messe di suffragio da celebrare nella chiesa di Sant'Agostino a Montalcino, promuovendo suoi eredi ed esecutori testamentari gli stessi frati del convento e Antonio di Giovanni Cioli, rettore dello Spedale di Santa Maria della Croce a Montalcino. Secondo la Norman i destinatari della donazione sarebbero rappresentati proprio nei due uomini inginocchiati quasi scomparsi ai piedi di Sant'Antonio, che potrebbe essere stato scelto come soggetto principale sia perché esponente simbolo della tendenza eremitica cara agli agostiniani, sia in quanto santo onomastico di Antonio Cioli. La figura di *San Bartolomeo* a sinistra del *Compianto* potrebbe rimandare alla famiglia acquisita da Petra col matrimonio con Bartolomeo Longarucci. Ritenendo in base all'assenza del nome di Petra nei documenti successivi al 1401 che la donna sia morta in quell'anno, la Norman suggerisce implicitamente che l'affresco possa essere stato realizzato nei primi anni del XV secolo[803].
Una breve citazione dell'affresco come opera contemporanea all'intervento di Bartolo di Fredi negli anni ottanta, ma da attribuire ad una mano diversa da quella del maestro si trova infine in una recente guida di Montalcino[804].

COMMENTO CRITICO

Nel formulare la sua convincente proposta sull'origine "privata" della cappella e dell'affresco di *Sant'Antonio*, Diana Norman aveva già supposto per la scelta del soggetto principale della decorazione l'ingerenza degli stessi frati agostiniani, che trovavano nell'eremita Antonio uno dei maggiori modelli per la loro originaria

[802] MEIFFRET, *Saint Antoine Ermite*… cit., pp. 69-71. Meiffret ritiene probabile la fondazione della cappella e la commissione dell'affresco da parte di una famiglia privata ma suppone anche, pur in mancanza di dati effettivi, che la presenza della figura di Sant'Antonio nella chiesa di Sant'Agostino trovi una sua giustificazione nella consuetudine di effettuare in questo luogo l'annuale benedizione degli animali, richiamata dai ritratti di contadini con offerte nei riquadri inferiori. Il soggetto, chiunque sia stato il patrono della cappella, potrebbe essere stato scelto, secondo Meiffret, dagli stessi agostiniani per sottolineare il loro legame con la comunità contadini e dunque in definitiva per scopi propagandistici del loro ruolo all'interno della popolazione ilcinese.
[803] NORMAN, *St Anthony Abbot*… cit, pp. 143-161. Il ripetersi per tre volte del tema della morte (la sepoltura di Paolo, le esequie di Antonio e il compianto su Cristo), può contribuire a rafforzare la tesi che la cappella fosse dedicata al ricordo e suffragio dei defunti della famiglia Longarucci-Cacciati, i cui componenti sono probabilmente identificabili nelle quattro figure sorrette dagli angeli della volta; questi stessi angeli, con le loro vesti "crociate" potrebbero essere un richiamo all'intitolazione dello spedale di cui Antonio Cioli era rettore e che, in definitiva, era il vero erede di Petra; ugualmente la scena del compianto ovvero della deposizione dalla croce potrebbe essere letta nella stessa direzione. La rappresentazione dei contadini, seppur in sé ben comprensibile vicina a Sant'Antonio, potrebbe acquisire in quest'ottica un'ulteriore valenza simbolica, richiamando il carattere specifico della donazione di Petra, costituita da terre: potrebbe trattarsi di una sorta di immagini propiziatorie per un buon raccolto e buona salute delle bestie di quei campi al fine di foraggiare la retribuzione per le messe.
[804] *Montalcino*… cit. 2009, p. 19.

vocazione ascetica. La selezione delle sei scene narrative contribuisce a corroborare quest'ipotesi, dal momento che ben quattro di esse sono dedicate alle vicende dell'incontro tra Sant'Antonio e San Paolo eremita narrate nella *Vita* di San Paolo scritta da San Girolamo, che ricorrono piuttosto frequentemente nell'arte senese a cavallo tra Tre e Quattrocento[805], per esempio negli scomparti di due predelle di Martino di Bartolomeo conservate presso la Pinacoteca Vaticana[806] **[FIG. 388]**. Inoltre le scene del *Pasto di Sant'Antonio e San Paolo*[807], la *Morte di San Paolo* e la sua *Sepoltura* sopravvivono, seppure in condizioni estremamente precarie, negli affreschi di Benedetto di Bindo e bottega nel chiostro del convento di monache Agostiniane di Santa Marta a Siena[808] **[FIGG. 389-390]**.

Delle due scene dedicate al solo Antonio nell'affresco di Montalcino quella di *Sant'Antonio battuto dai diavoli* richiama di nuovo la dura condizione dell'eremita, solo al cospetto degli attacchi demoniaci e degli animali feroci (così come è solo di fronte al centauro, ovvero di fronte ai pericoli ignoti del deserto), mentre l'ultima scena delle *Esequie* celebrate alla presenza di alcuni monaci in saio nero risulta l'unica concessione dell'opera alla vita cenobitica e cittadina svolta dalla comunità ilcinese e ormai caratteristica di tutte le congregazioni agostiniane[809]. Tutto l'affresco

---

[805] In area fiorentina alcune scene sono invece meno frequenti: in particolare la *Morte di San Paolo* sembra ricorrere solamente nello scomparto superiore della pala di Sant'Agnese di Bicci di Lorenzo conservato presso la Galleria Nazionale dell'Umbria (F. SANTI, *Galleria Nazionale dell'Umbria. Dipinti, sculture e oggetti d'arte di età romanica e gotica*, Roma 1969, pp. 127-128). Gli episodi dell'*Incontro tra Sant'Antonio e San Paolo* e dell'*Incontro col centauro* sono in generale più frequenti e si riscontrano, oltre che nelle rappresentazioni su tavola e in cicli estesi dedicati a Sant'Antonio (ad esempio, rispettivamente, in una tavoletta proveniente dalla quattrocentesca pala di *Sant'Antonio Abate* di Sano di Pietro e negli affreschi delle Campora presso Firenze) in molti affreschi agiografici analizzati nell'ambito di questo lavoro: quelli realizzati da Pietro e Antonio di Miniato a Prato, quelli di San Francesco ad Asciano e San Giovanni in Poggiolo a Montepulciano presso Siena e in quello realizzato dallo Scheggia in San Lorenzo a San Giovanni Valdarno (AR): cfr. *Schede 20, 23, 32, 35, 48.* E' inedito tuttavia l'accento di ingenua felicità, come di sollievo, nello slancio che caratterizza l'abbraccio dei due venerabili nella scena del loro incontro nell'affresco di Montalcino.

[806] VOLBACH, *Il Trecento…* cit., pp. 59-60. Due tavolette sono state riferite da Gabriele Fattorini al complesso polittico dei Carnaioli, realizzato verso la prima metà degli anni venti del XV secolo su commissione di quell'Arte per la chiesa senese di Sant'Antonio Abate: G. FATTORINI, *La pala dei Carnaioli di Martino di Bartolomeo e Francesco di Valdambrino*, in "Nuovi Studi", XIV, 2008, pp. 16-17, 24. La pala era composta di tavole dipinte probabilmente con figure di santi ma al centro si trovava una scultura lignea di Sant'Antonio Abate; gli episodi "paolini" sono raffigurati in un'unica tavoletta: l'*Incontro*, il *Pasto*, il *Viaggio di Antonio verso il monastero*, la *Morte di Paolo*, la *Sepoltura di San Paolo*.

[807] È interessante constatare che la scena del *Pasto* ricorre in Toscana con caratteristiche pressoché fisse e prevede sempre la presenza del corvo del pane in volo in mezzo ai due santi: così infatti si vede nelle opere citate, nel ciclo fiorentino delle Campora (1372) e, in area lucchese, nel ciclo biccesco di Sant'Antonio a Pescia (SIREN, *Die Fresken…* cit., 501-510; P. VITALI, *Iconografia antonita. Percorsi pittorici nella chiesa di Sant'Antonio Abate a Pescia*, Pistoia 1992). Questo dettaglio viene invece omesso nell'affresco agiografico di *Sant'Antonio Abate* nella chiesa di San Francesco ad Asciano (Siena), per cui cfr. *Scheda 34*.

[808] Cfr. M. CORSI, *Gli affreschi medievali in Santa Marta a Siena. Studio iconografico*, Siena 2005, pp. 90-93, figg. 76-78. Nella scena del *Pasto di Sant'Antonio e San Paolo* la figura di quest'ultimo risulta occultata dal peduccio di imposta di una volta successiva agli affreschi e anche la scena della *Morte di San Paolo* è frammentaria cosicchè, sebbene l'eremita muoia in ginocchio, non è possibile stabilire con sicurezza se questo succedesse davanti ad un altare come a Montalcino; la *Sepoltura di San Paolo* si svolge a Santa Marta in modo analogo, sebbene speculare che a Montalcino e la presenza di un solo leone nella scena del chiostro senese potrebbe essere dovuta anche in questo caso all'occultamento di una delle due fiere a causa di un altro peduccio di volta.

[809] L'analisi delle sei scene dell'affresco non consentono di condividere l'affermazione di Laurence Meiffret, secondo cui tutta l'opera sarebbe un richiamo alla vita comunitaria della congregazione

sembra dunque improntato all'esaltazione dell'asprezza della vita eremitica attraverso le figure di Paolo e Antonio e i frati di Sant'Agostino sembrano aver voluto sottolineare il legame coi due grandi asceti dotando il saio di Antonio e il tradizionale abito di palme intrecciate di Paolo di una incongrua cinghia nera tipica, complemento indispensabile dell'abito agostiniano[810].

Le sei storie dell'affresco di *Sant'Antonio Abate* e il *Compianto* sono caratterizzati dal disporsi dei personaggi sul primissimo piano della scena, a riempire quasi tutto lo spazio concesso dalla cornice perimetrale concedendo così poco respiro agli sfondi. Si tratta di un modo piuttosto insolito di condurre le scene narrative che ricorre con scarsa frequenza in questo tipo di affreschi, dove è più consueto trovare scene articolate su diversi piani con personaggi di dimensioni più contenute e proporzionate allo spazio scenico. Il miglior confronto in questo senso si ha con l'affresco agiografico in San Francesco ad Asciano, dedicato anch'esso a Sant'Antonio Abate (le affinità tra queste due opere non si limitano a questo aspetto: si rimanda comunque alla scheda relativa: *Scheda 34*). Le figure hanno forme rotondeggianti e contorni ampi e tuttavia risultano appiattite, quasi bidimensionali. La figura centrale di Sant'Antonio presenta le stesse caratteristiche e, sebbene paludata in un pesante mantello, non mostra una vera a propria definizione volumetrica.

Le pieghe del panneggio tuttavia sono ampie e profonde e si affastellano con un effetto quasi plastico, richiamando i panneggi delle *Sante Caterina d'Alessandria e Margherita (?)* affrescate immediatamente a sinistra del *Sant'Antonio Abate*, verso l'altare maggiore, opera dello stesso Bartolo di Fredi verso la fine del nono decennio del Trecento[811] **[FIG. 392]**. Per quanto l'abrasione della superficie consente di giudicare, anche il volto di Sant'Antonio **[FIG. 393]**, così come almeno quello del San Bartolomeo nella "predella" sembrano richiamare alcuni stilemi di Bartolo di Fredi, in particolare nella resa allungata degli occhi piccoli[812]. Ancora, gli angeli della volta suggeriscono, nonostante la differente levatura qualitativa, un confronto con soggetti analoghi delle tavole del polittico della cappella del Parto in Sant'Agostino a Montalcino (in particolare quelli della scena dell'*Adorazione dei pastori)* e ora conservate, nella chiesa delle Sante Flora e Lucilla a Turrita di Siena per i volti dalle espressioni un poco arcigne, caratterizzati da lunghi nasi e occhi dalla mandorla sottile[813] **[FIGG. 394-395]**. L'affresco di *Sant'Antonio* non è attribuibile a Bartolo, le cui opere mostrano una qualità decisamente superiore, ma è possibile supporre l'intervento di un pittore più modesto che abbia potuto meditare sull'attività del maestro, traendone alcuni spunti, come sembra confermare anche l'affinità

---

agostiniana per via dell'importanza data ai momenti dell'incontro tra i due santi e al loro pur breve periodo di vita insieme (MEIFFRET, *ibidem*).

[810] Cfr. B. RANO, *Agostiniani*, in *La sostanza dell'effimero. Gli abiti degli ordini religiosi in Occidente*, catalogo della mostra (Roma 2000), a cura di G. Rocca, Roma 2000, pp. 378-380. Il San Paolo con la cinghia di questo affresco in particolare rappresenta, nelle conoscenze di chi scrive, un *unicum*: le scene affini di Santa Marta e delle tavolette vaticane mostrano il primo eremita cinto da quella che sembra essere stata una fascia di palme intrecciate, simile al suo abito.

[811] FREULER, *Bartolo di Fredi*… cit., p. 488; la proposta di identificazione della santa di destra con Margherita è avanzata dallo stesso Freuler.

[812] Si può forse trovare un'affinità tra questi volti e quello del *San Michele Arcangelo*, affrescato sulla parete destra di Sant'Agostino, ma in luogo più prossimo al presbiterio.

[813] FREULER, *Bartolo di Fredi*… cit., p. 500-501.

compositiva riscontrabile tra il *Compianto* della "predella" dell'affresco agostiniano e lo stesso soggetto raffigurato nello scomparto centrale della predella della pala dell'*Incoronazione della Vergine* con quattro storie della sua vita realizzata da Bartolo di Fredi, che la firma e la data al 1388, per l'altare della Compagnia di San Pietro nella chiesa ilcinese di San Francesco[814] **[FIG. 391]**. Potendo in ogni caso considerare il 1388 un *terminus post quem* per l'affresco di *Sant'Antonio Abate* in Sant'Agostino e supponendo il suo autore un emulo successivo di Bartolo piuttosto che un suo diretto seguace, si può concordare anche sul piano dell'analisi stilistica con la suggestiva proposta di Diana Norman che ritiene l'affresco realizzato in un momento immediatamente successivo al 1401.
È poi interessante sottolineare la presenza degli offerenti nel registro inferiore e la curiosa moltiplicazione degli attributi animali alla destra di Sant'Antonio, che ribadisce il legame dell'affresco con la comunità locale, composta all'epoca verosimilmente da contadini. D'altra parte, se questo affresco rappresenta probabilmente la migliore testimonianza del ruolo di Sant'Antonio quale protettore della vita rurale, dei raccolti e degli armenti[815], esso non è il solo esempio noto: a Scandicci, nelle immediate vicinanze di Firenze, un affresco agiografico pressoché contemporaneo a quello di Montalcino[816] mostra in basso un riquadro con un frate e due vacche; ma il miglior precedente dell'affresco di Montalcino sembra doversi individuare in particolare nel mezzobusto di Sant'Antonio Abate realizzato da Cristoforo di Bindoccio e Meo di Pero nella cosiddetta cappella del Manto in Santa Maria della Scala a Siena nel 1370, dove alla tradizionale cinta senese si affianca come attributo del santo un cavallino con le briglie[817].

Fotografie
SBSAE SI GR, Archivio Fotografico: 5577-5583P.

Bibliografia
FANTI 1963, p. 24; FANTI 1974, p. 37; VAN OS 1985, pp. 59, 61, 64; FREULER 1994, pp. 220 note 50, 61, 222, 232, 258 nota 12, 378; KING 1995, pp. 245-246; KING 1998, p. 131; MEIFFERT 2004, pp. 69-71; NORMAN 2007; *Montalcino*… 2009, p. 19.

[814] VAN OS, *ibidem*.
[815] Laura Fenelli nota che questo genere di devozione verso Sant'Antonio è attestata almeno fin dal XIV secolo, portando proprio questo affresco ilcinese a supporto della sua affermazione (FENELLI, *Dall'eremo*... cit., p. 169)
[816] Non è forse casuale la presenza di un affresco di *Sant'Antonio Abate* sulla controfacciata nella chiesa di Santa Maria a Soffiano presso Scandicci, nelle cui vicinanze sorse fino al 1367 un monastero di suore agostiniane, la cui memoria si mantenne viva anche dopo il trasferimento delle religiose entro le mura fiorentine e che ha probabilmente giocato un ruolo nella scelta di un soggetto come il Sant'Onofrio per un più antico affresco agiografico sulla parete destra della stessa chiesa (cfr *Schede 2, 14*).
[817] Cfr. S. PADOVANI, *Sulla traccia di Cristoforo di Bindoccio e Meo di Pero*, in "Bollettino d'arte", LXVII, serie VI, 1982, 15, pp. 85-98, in particolare pp. 85, 92-93 nota 4. La firma e la data degli affreschi sono riportate per la prima volta in G. DE NICOLA, *I RR. Spedali riuniti di Santa Maria della Scala*, Milano 1913, p. 27.

Scheda 34

Jusafa di Filippo Mei

La personalità artistica di Jusafa di Filippo, la cui attività è documentata tra il 1373 e il 1410, è stata individuata da Gaudenz Freuler tra i collaboratori di Bartolo di Fredi nella Cappella dei Nove in Palazzo Pubblico a Siena documentati tra il 1383 e il 1390. Lo studioso attribuisce a questo artista, resosi probabilmente indipendente dal maestro nell'ultimo decennio del secolo, anche una Madonna col Bambino *nel Reichsmuseum di Amsterdam e un trittico su muro nel convento di San Lucchese a Poggibonsi. Il riflesso dell'attività presso Bartolo di Fredi è sensibile nelle opere di Jausafa, che d'altra parte mostra qualche incertezza nella resa del modellato. Nei lavori successivi all'emancipazione dal maestro, il pittore sviluppa uno stile più autonomo, caratterizzato da figure volumetriche e dal profilo quasi espressionistico nella resa delle grandi teste, che tuttavia mantengono reminiscenze delle fisionomie create da Barolo e in cui Freuler nota elementi che ricordano anche Paolo di Giovanni Fei*[818].

Jusafa di Filippo Mei (?)
Sant'Antonio Abate
Primo decennio del XV secolo

Asciano (Siena), San Lorenzo nel convento di San Francesco, parete destra
Affresco

Descrizione

L'affresco agiografico di *Sant'Antonio Abate*[819] **[FIG. 396]** è composto da quattro storie che non sembrano disposte secondo un ordine narrativo rigoroso, a meno di non supporne una insolita lettura in senso orario a partire dalla seconda scena in basso a sinistra. In questo modo troviamo *Sant'Antonio Abate battuto dai diavoli* [I], l'*Incontro col centauro* [II], in alto a sinistra, il *Pasto di Sant'Antonio Abate e San Paolo Eremita* [III], in alto a destra, e le *Esequie di Sant'Antonio* [IV], in basso a destra. Le quattro scene presentano un'iconografia tradizionale con, nell'ordine, Sant'Antonio steso a terra entro un paesaggio roccioso, aggredito da tre demoni dall'aspetto bestiale armati di verghe e consolato dall'apparizione di Cristo in alto a destra; Sant'Antonio in piedi davanti al centauro che, reggendo in mano un ramo di olivo, gli indica la via per raggiungere Paolo, mentre nell'angolo in alto a sinistra si inserisce la scena cronologicamente precedente dell'apparizione ad Antonio di un angelo che lo esorta ad andare nel deserto a cercare il primo eremita Paolo; raggiunto San Paolo, Sant'Antonio divide con lui il pane portato da un corvo (che non compare nella scena), presso la grotta di San Paolo con l'albero di palma e la fonte d'acqua,

[818] FREULER, *Bartolo di Fredi*… cit., pp. 335-338; i documenti relativi a Jusafa sono stati raccolti da Ettore Romagnoli.
[819] Per la figura e le fonti di Sant'Antonio Abate cfr. in particolare *Scheda 4*.

che costituiscono il nutrimento dell'eremita, a scandire la scena in due parti pressoché simmetriche; infine un folto gruppo di monaci assiste alle esequie di Sant'Antonio, al cataletto del quale si avvicinano a sinistra due storpi in cerca di guarigione **[FIGG. 397-400]**. A differenza della maggior parte degli affreschi agiografici, le due serie di storie non sono separate da un riquadro centrale raffigurante in grandi dimensioni il santo protagonista delle storie, ma da una doppia specchiatura a finto marmo. Questa, come le quattro storie, presenta una semplice cornice perimetrale rossa e giallo ocra.

Il piccolo ciclo è inserito entro una nicchia ricavata nella parete sinistra della chiesa di San Lorenzo presso l'ex-convento di San Francesco ad Asciano (Siena)[820], posta a circa un metro e mezzo dal piano di calpestio. Negli sguanci si trovano le grandi figure della patrona di Asciano *Sant'Agata* a sinistra e di *San Cristoforo* a destra **[FIGG. 401-402]**: la prima mostra su un piatto i suoi seni, strappati durante il martirio con le tenaglie che tiene con la destra; il *San Cristoforo* è invece rappresentato a gambe nude immerse in acque abitate da pesci e altri esseri marini, con una verga di dattero nella destra mentre trasporta sulla schiena il piccolo Gesù, che a sua volta tiene con la sinistra un cartiglio e con la destra una "sfera" contenente la sommaria rappresentazione di una città, probabilmente la stessa Asciano[821]. Queste due figure superano di qualche centimetro l'altezza delle storie di Sant'Antonio che sono sormontate da una *Madonna col Bambino tra in Santi Giacomo Maggiore e Giovanni Battista*[822], nel lunettone della nicchia. Il piano su cui insistono le figure è sagomato in corrispondenza del trono della Vergine con andamento mistilineo che scopre al di sotto un prato fiorito[823]. Lo sguancio della nicchia al di sopra dei *Santi Agata e Cristoforo* doveva essere completato con motivi geometrici, come sembra dimostrare il residuo di decorazione ancora visibile al di sopra del secondo santo.

VICENDE STORICO-CONSERVATIVE

Una fotografia conservata presso l'archivio della Soprintendenza senese[824] documenta il ripristino della nicchia con il piccolo ciclo di *Sant'Antonio Abate* durante il restauro del 1985: il vano risultava tamponato con una parete di mattoni nella quale era stata ricavata una nicchia più piccola adatta all'inserimento di una scultura **[FIG. 404]**. L'assenza di citazioni in testi anche recenti che descrivono l'interno della chiesa di San Francesco ad Asciano e il suo arredo[825] suggerisce che il recupero del complesso sia stato una delle ultime attività realizzate nell'ambito dei restauri dell'edificio.

La nicchia appare ad oggi completamente ripristinata. La zona superiore ha subito i danni maggiori e la "sacra conversazione" è rovinata da un'ampia lacuna che ha causato la perdita del *Bambino* e dei volti della *Madonna* e *San Giovanni Battista*,

---

[820] Cfr. *Scheda 32*.

[821] Sul cartiglio si legge l'iscrizione "[E]GO S[UM] / [SALVATOR] MUNDI".

[822] Nel cartiglio del Battista si legge: "[ECCE] AGNU(S) DEI".

[823] L'effetto illusionistico ricorda quello ottenuto raffigurando il trono della Vergine su uno sperone roccioso nella pala Malavolti realizzata da Bartolo di Fredi nel 1397 per San Domenico a Siena (cfr. FREULER, *Bartolo di Fredi*… cit., fig. 305, pp. 493-495) **[FIG. 403]**.

[824] SBSAE SI GR, Archivio Fotografico: 31668.

[825] In particolare nel 2006: ALESSI, *Museo*… cit., p. 273 e EADEM, *Appunti*… cit., p. 397; e così nel 1998: LUCATTI, *Asciano*… cit., p. 29.

mentre una forte ed estesa abrasione della superficie ha comportato in particolare la rovina del volto del *San Giacomo*; inoltre la volticciola della nicchia è stata colmata a calce perché, come si vede anche nella fotografia di Soprintendenza, l'intonaco era andato completamente perduto. La zona inferiore, comprendente il ciclo antoniano e i santi negli sguanci è invece ben conservata, ad eccezione di alcune zone più abrase.

VICENDE CRITICHE

L'affresco è inedito.

COMMENTO CRITICO

Le due specchiature a finti marmi (ancorchè forse ritoccate) appartengono alla redazione originaria dell'affresco agiografico di *Sant'Antonio Abate* e d'altra parte lo spazio da loro occupato risulta troppo stretto per supporre la presenza di una tradizionale immagine affrescata del santo protagonista. Con ogni probabilità dunque l'affresco sarà stato completato da una scultura di Sant'Antonio, a cui le due specchiature dovevano fare da sfondo[826]. È possibile rintracciare nelle collezioni del Museo di Palazzo Corboli di Asciano una statua lignea del santo attribuita ad uno scultore senese della fine del XIV secolo proveniente dal terzo altare di sinistra della chiesa di San Francesco[827] **[FIG. 405]**. L'opera rappresenta Sant'Antonio in piedi avvolto in un mantello nero sotto cui si intravede un saio marrone, con la destra levata in segno di benedizione e un libro trattenuto col braccio sinistro, mentre la mano stretta a pugno doveva reggere un bastone ora perduto **[FIG. 406]**.

Le quattro scene antoniane richiamano in molti dettagli quelle dell'affresco agiografico di *Sant'Antonio Abate* nella chiesa di Sant'Agostino a Montalcino (*Scheda 33*), ad eccezione dell'*Incontro col centauro* [II], che differisce nettamente da quella ilcinese, dove questo episodio occupa solo uno spazio marginale sullo sfondo della scena dell'*Incontro tra Sant'Antonio e San Paolo*. Le scene con *Sant'Antonio battuto dai diavoli* e il *Pasto di Sant'Antonio e San Paolo* di Asciano hanno un'impostazione molto simile all'altro affresco, ma ne differiscono per una minore dovizia di dettagli, tanto da far supporre una semplificazione dello schema di Montalcino a favore di una maggiore chiarezza narrativa. Nella scena dell'aggressione diabolica ad esempio il numero dei demoni ascianesi è minore e mancano del tutto gli animali che arricchivano la scena ilcinese; il *Pasto* dei due eremiti è molto simile per la disposizione simmetrica dei personaggi, colti nell'atto di spezzare la pagnotta, ai lati della palma di San Paolo e sulle rive opposte del ruscello scaturito dalla fonte, ma ad Asciano viene omesso il corvo che porta il cibo ai due eremiti. La scena delle *Esequie di Sant'Antonio* **[cfr. FIGG. 382, 400]** mostra

[826] In area senese, a cavallo tra Tre e Quattrocento, non sono insolite le opere che comprendono parti dipinte e parti scultoree: si veda ad esempio la Pala dei Carnaioli di Martino di Bartolomeo e Francesco di Valdambrino, che doveva prevedere al centro una statua lignea di Sant'Antonio Abate e di cui Gabriele Fattorini ha proposto una ricostruzione in: FATTORINI, *La pala Carnaioli*… cit., pp. 5-38, fig. 1; Gabriele Fattorini fa qui inoltre riferimento al complesso simile ma più tardo della pala dei Bichi, realizzata da Francesco di Giorgio Martini e Luca Signorelli per la chiesa di Sant'Agostino a Siena. Riguardo alla tipologia degli affreschi agiografici l'altro esempio a me noto è l'affresco di *Sant'Antonio* nella chiesa di San Giovanni in Poggiolo a Montepulciano (*Scheda 35*). Del resto l'area senese conosce una notevole diffusione della scultura lignea a partire dagli ultimi decenni del Trecento (cfr. *Scultura dipinta*… cit.).

[827] ALESSI, in *Palazzo Corboli*… cit., pp. 124-125; h. cm 168.

comunque un dettaglio quasi sovrapponibile: il cataletto col corpo del santo, composto con le mani incrociate e disposto su un lenzuolo funebre vermiglio in un posa di leggero tre quarti, in modo da rivolgersi verso lo spettatore; presso il corpo inoltre si inginocchia un frate, colto di profilo, a baciare la mano del santo. In questo caso la scena ascianese risulta la più complessa per la presenza di un maggior numero di frati che si accalcano alle spalle del celebrante. Il loro aspetto intende sottolineare il legame tra il soggetto dell'affresco e la comunità francescana perché, seppur abbigliati come Sant'Antonio, con un saio scuro e un mantello marrone, a quest'ultimo è dato il maggiore risalto per richiamare la veste dei Minori[828]. Lo stesso accorgimento ricorre anche nella figura di Sant'Antonio nelle varie scene, sebbene in modo meno marcato.

Queste considerazioni suggeriscono che l'affresco di Asciano sia, magari di poco, successivo a quello di Montalcino, sebbene la qualità dell'affresco ascianese sia migliore, come si vede ad esempio dalla posa più articolata del Sant'Antonio battuto, oltre che dalla resa delle fisionomie dei personaggi. Il *Sant'Antonio Abate* di San Lorenzo può dunque essere collocato verso il primo decennio del XV secolo.

L'opera di Asciano può essere confrontata con il falso trittico ad affresco con la *Madonna col Bambino e i Santi Antonio Abate e Cristoforo* nel monastero di San Lucchese presso Poggibonsi (Siena) **[FIG. 407]**, con cui ha in comune la tendenza ad espandere le figure in modo da colmare gli spazi e a creare fisionomie rotondeggianti, come si vede in particolare dal confronto tra il *Sant'Antonio* di Poggibonsi e l'omologo della scena dell'*Incontro col centauro* di Asciano, in cui rispetto al primo ricorre anche il modo di disporre in pieghe piatte il panneggio. Inoltre si notano affinità anche nelle figure dei due *San Cristoforo*, in particolare a livello iconografico per l'atteggiamento dei due santi che volgono il capo verso il Bambino sulle loro spalle che regge una sfera con la destra e gioca col gigante. D'altra parte questa composizione è utilizzata anche da Bartolo di Fredi nella tavola per l'altare Malavolti già in San Domenico a Siena (1397), dove peraltro il *San Cristoforo* è rappresentato, come ad Asciano, a figura intera e con le gambe immerse in acque abitate da creature marine[829] **[FIG. 403]**. Per il falso trittico di Poggibonsi Gaudenz Freuler ha proposto il nome di Jusafa di Filippo Mei, un collaboratore di Bartolo di Fredi attivo probabilmente con lui proprio in San Francesco ad Asciano[830]. Tuttavia una certa minore qualità dell'affresco di Asciano rispetto alle opere di Jusafa dà adito a qualche prudente dubbio sull'autografia.

Fotografie

SBSAE SI GR, Archivio Fotografico: 31668, 32986, 32989-32992.

Bibliografia

Inedito.

---

[828] È curioso notare che ad Asciano è scomparsa la cinghia che cingeva i fianchi di San Paolo nell'affresco di Montalcino, elemento incongruo giustificabile solo in rapporto alla comunità agostiniana insediata presso la chiesa di Sant'Agosino ma del tutto fuori luogo in un affresco destinato ai francescani.

[829] FREULER, *Barolo di Fredi*… cit., pp. 343, 493-495. L'opera è conservata attualmente presso il Musée des Beaux-Arts di Chambéry.

[830] FREULER, *Bartolo di Fredi*… cit., pp. 47, 335-339, fig. 47; Elisa Camporeale ha confermato l'attribuzione a Jusafa in CAMPOREALE, *Polittici murali*… cit., p. 37.

Scheda 35

Pittore toscano
Sant'Antonio Abate
1412

Montepulciano (Siena), oratorio di San Giovanni in Poggiolo, parete sinistra
Affresco

Descrizione
All'interno di una nicchia ricavata nella parete sinistra dell'oratorio di San Giovanni in Poggiolo a Montepulciano dei frati Silvestrini sono affrescate quattro storie riferibili alla leggenda di Sant'Antonio Abate, come dimostra in particolare la scena in alto a destra che raffigura l'*Incontro tra Sant'Antonio e San Paolo* [III] **[FIG. 408]**. Le scene non sembrano seguire un ordine preciso, anche perché gli episodi rappresentati sono piuttosto generici: a sinistra, dall'alto, troviamo *Sant'Antonio che affronta un demone* [I], il quale è raffigurato con le classiche caratteristiche belluine e alto quasi quanto Antonio; sotto si trova *Sant'Antonio esorcizza una donna* [II], dalla cui bocca esce un demonietto nero; a destra, oltre alla scena dell'*Incontro*, si trova un episodio poco chiaro, in cui Sant'Antonio seduto con un libro sulle ginocchia stende il braccio contro un uomo (non del tutto visibile) che sembra porgergli una bottiglia [IV]. Le quattro storie affiancano, una nicchia poco profonda, decorata da false colonnine tortili ai lati e con un fondo rossastro con elementi stellari blu e in gran parte rovinato. Alla base di questa composizione si stende una fascia decorativa con elementi fitomorfi e geometrici, alla quale si sovrappone la figuretta di un frate in cappa marrone[831] inginocchiato verso la nicchia centrale; presso di lui, una lacuna ha cancellato un altro elemento figurativo di cui restano quelle che sembrano quattro zampe nere, che potrebbero indicare la presenza originaria del maiale, classico attributo antoniano[832]. Gli sguanci del tabernacolo sono decorati con figure di santi.

Iscrizioni
In calce alla quarta scena: "MCCCCXII".

VICENDE STORICO-CONSERVATIVE
La nicchia è stata riscoperta in modo fortuito nel 1988[833] sotto un tamponamento risalente forse all'epoca del passaggio dell'oratorio al Seminario Vescovile nel 1670, dopo la partenza della comunità dei frati Silvestrini che aveva fondato un convento e

[831] La cocolla silvestrina, per cui era prescritto una materiale grezzo di colore grigio o misto, doveva molto probabilmente risultare simile a quella francescana: U. PAOLI, *Silvestrini*, in *La sostanza*… cit., p. 197.
[832] Per la figura, le fonti e gli attributi di Sant'Antonio Abate cfr. *Scheda 4*.
[833] A. SIGILLO, D. PASQUI, in *Umanesimo e Rinascimento a Montepulciano*, a cura di A. Sigillo, Montepulciano 1994, pp. 155-156.

l'attigua chiesa di San Giovanni fin dalla fine del XIII secolo[834].
L'affresco presenta una estesa lacuna nella zona della nicchia centrale che ha causato in particolare la perdita della testa del frate inginocchiato a sinistra e del probabile maialino nero. Le quattro storie sono nel complesso ben conservate e solo quelle di destra presentano una certa abrasione superficiale.

VICENDE CRITICHE

Antonio Sigillo e Duccio Pasqui hanno fornito la notizia del ritrovamento dell'affresco nel 1994 e in quell'occasione hanno suggerito erroneamente di riconoscere nelle quattro storie le vicende di San Silvestro, patrono della comunità monastica insediata presso quella chiesa. I due autori hanno inoltre affermato di ravvisare nell'affresco caratteri stilistici non riconducibili ad una precisa scuola stilistica toscana o umbra[835]. Le stesse considerazioni sono riproposte da Laura Martini[836].

COMMENTO CRITICO

Le due storie a sinistra insistono sul rapporto di Sant'Antonio Abate con i demoni ma curiosamente manca la famosa scena dell'attacco diabolico: forse l'opera intendeva enfatizzare l'efficacia del santo contro le insidie del Maligno, che in effetti viene vinto nella scena dell'esorcismo e tenuto a bada, affrontato da pari a pari, nel primo riquadro. Se il momento dell'esorcismo è troppo generico per poterne rintracciare un riferimento preciso nella leggenda antoniana (nella versione di Atanasio come in quella volgarizzata di Domenico Cavalca), la prima scena rimanda forse all'episodio in cui Sant'Antonio affronta lo "spirito della fornicazione" che, vinto, si mostra nel suo vero aspetto simile ad un ragazzino nero[837]. La prima scena a destra rappresenta senza dubbio l'episodio dell'incontro con San Paolo eremita, narrato nella *Vita* di quest'ultimo scritta da San Girolamo; tuttavia incongruamente la scena non viene seguita o preceduta da altre relative alla stessa vicenda (come l'incontro di Antonio col centauro o il pasto comune dei due venerabili): è evidente in questo caso l'assenza di una vera e propria volontà narrativa. L'ultima scena potrebbe non rappresentare un evento specifico, bensì alludere alle pratiche di astinenza di Sant'Antonio se si interpreta il suo gesto come una sorta di rimprovero verso il personaggio che gli offre il vino. Potrebbe trattarsi, d'altra parte, di una contaminazione con le vicende di qualche altro santo: ad esempio San Benedetto, che in un episodio della sua leggenda rifiuta il vino avvelenato che gli vine offerto[838].

---

[834] I monaci Silvestrini ottennero nel 1296 il permesso dal vescovo di Arezzo di costruire un proprio convento in località Poggiolo; il portale dell'oratorio, di gusto rinascimentale, indica che l'edificio deve aver subito alcune trasformazioni verso il XV secolo. Nel secondo dopoguerra l'edificio fu suddiviso in due piani ed è attualmente sede del circolo culturale cattolico di Montepulciano (SIGILLO, PASQUI, *ibidem*). Un breve cenno all'oratorio di San Giovanni si trova anche in AA.VV., *Montepulciano*, Montepulciano (SI) 1981, p. 84, dove si afferma che il portale della facciata proviene dalla chiesa dello Spedale di Santa Maria della Cavina e che la chiesa divenne in un momento non precisato Oratorio della congregazione degli artisti.
[835] SIGILLO, PASQUI, *ibidem*
[836] L. MARTINI, in *Montepulciano e la Valdichiana senese*, (I luoghi della fede), a cura di L. Martini, Milano 2000, pp. 68-69.
[837] CAVALCA, *Vite* … cit., I, pp. 527-531.
[838] KAFTAL, *Iconography*… cit., pp. 147-174. L'abito del giovane, con maniche non più aperte come

Il fondo aniconico della falsa nicchia centrale richiama la decorazione di quelle laterali dell'affresco agiografico di *Sant'Antonio Abate* nella chiesa di Sant'Agostino a Montalcino, che dovevano ospitare due statue lignee (*Scheda 33*). È molto probabile che anche a Montepulciano la composizione nel tabernacolo murale fosse completata da una scultura di quel tipo raffigurante Sant'Antonio e poggiante sul piano dello stesso tabernacolo[839]. La soluzione sarebbe stata dunque analoga a quella prevista originariamente per il tabernacolo con storie di *Sant'Antonio Abate* nella chiesa di San Lorenzo nel convento di San Francesco nella non lontana Asciano (*Scheda 34*), con cui l'affresco poliziano condivide il numero di scene relative alla vicenda antoniana e la presenza di santi negli sguanci della nicchia, secondo una tipologia che potrebbe aver conosciuto una certa diffusione in quell'area della Toscana.
Stilisticamente l'affresco sembra porsi nel solco tracciato da artisti operanti a cavallo tra Tre e Quattrocento, come Martino Bartolomeo, dei cui modi l'opera sembra essere una gradevole traduzione popolaresca.

Fotografie
SBSAE SI GR, Archivio Fotografico: 38816-38819, 51002, 51004, 51005.

Bibliografia
SIGILLO, PASQUI in *Umanesimo*… 1994, pp. 155-156; MARTINI in *Montepulciano*… 2000, pp. 68-69.

ancora all'inizio del XV secolo, corrisponde perfettamente alla datazione al 1412.
[839] Da qui forse anche la necessità di inserire l'attributo del maiale sulla fascia decorativa affrescata. Purtroppo non è stato possibile rintracciare alcuna scultura lignea di Sant'Antonio per cui si potesse ipotizzare una provenienza da Montepulciano.

Scheda 36

Seguace di Matteo di Giovanni
San Bernardino da Siena
1455 circa

Piancastagnaio (Siena), San Francesco nel convento di San Bartolomeo, controfacciata
Affresco
Cm 250 x 263

Descrizione
Al centro dell'affresco San Bernardino da Siena, vestito del saio francescano, è inserito entro un tabernacolo prospettico con volta a botte leggermente ribassata, decorato in primo piano da due semicolonne con capitelli di gusto classicheggiante a foglie d'acqua. Il santo è colto di tre quarti ed ha, per quel che ancora si vede, il volto scavato, come tradizionale nella sua iconografia; la mano destra è levata in un gesto di benedizione, mentre la sinistra regge un libro aperto[840]. Ai lati si trovano quattro scene narrative: a sinistra due episodi avvenuti quando Bernardino era ancora in vita, a destra due miracoli postumi. L'ordine di lettura è dunque in verticale, partendo dalla sinistra: *Cristofano da Monza chiede a San Bernardino di essere accolto nel suo ordine* [I], *San Bernardino cura il nipote di donna Andrea in Santa Maria in Ara Coeli a Roma* [II], *San Bernardino risuscita un bambino affogato in un catino d'acqua* [III], *Miracoli avvenuti presso la tomba del santo* [IV] **[FIGG. 409-413]**. La prima scena è ambientata all'aperto, presso una chiesetta, dove Cristofano è rappresentato nell'atto di inginocchiarsi davanti a Bernardino, riconoscibile grazie all'aureola; la seconda scena si svolge all'interno di una chiesa dalle pareti a fasce bicrome, nella quale si riconosce l'altare decorato con un polittico; la terza è ambientata all'interno in un'abitazione con soffitto cassettonato e mostra in primo piano la madre che soccorre il figlio annegato in una bacinella d'acqua, mentre in alto si scorge l'apparizione miracolosa di San Bernardino; l'ultima scena mostra un ambiente voltato prospettico al centro del quale si trova la grande tomba quadrangolare del santo intorno a cui si svolgono vari episodi. In quest'ultima scena si può forse riconoscere in primo piano a sinistra il risanamento di Flora di Cassia che aveva pregato sul sepolcro e un esorcismo sullo sfondo, dove il profilo di un demonietto esce dalla bocca di una persona trattenuta da un uomo; in primo piano a sinistra alcune figure inginocchiate potrebbero rappresentare alcuni fedeli in preghiera o forse dei malati in cerca di guarigione.

[840] AA.SS., *Maii, V*, Parisiis 1866, pp. 87-148; *VII*, pp. 807-810. KAFTAL, *Iconography*… cit., pp. 195-202. La *Vita* di San Bernardino da Siena venne redatta prima del 1450 dal suo compagno Giovanni da Capestrano, che si trovava con lui all'Aquila al momento della morte e si impegnò in prima persona nel processo di canonizzazione, conclusosi nel 1450: GIOVANNI DA CAPESTRANO, *S. Bernardini Senensi ord. seraphici minorum vita*, in *S. Bernardini senensi opera omnia editio novissima Lugdunensi postrema emendatior et nitidior*, a cura di J. De la Haye, Venezia 1745, vol. I, p. XLIII. Si veda anche M. AMADIO DA VENEZIA, *Vita di San Bernardino*, Roma 1826.

Una falsa parasta scanalata chiude la composizione a destra e lo stesso doveva avvenire a sinistra, dove questo elemento è andato perduto. In alto corre una fascia decorativa a fogliami che, con effetto illusionistico, pare sorretta dalle colonne del tabernacolo centrale.

VICENDE STORICO-CONSERVATIVE

La chiesa di San Francesco nel convento di San Bartolomeo, fondata nel 1278, fu fortemente rimaneggiata a partire dalla seconda metà del Seicento e soprattutto a partire dal 1710 e per tutto il XVIII secolo. In quel periodo furono creati nuovi altari laterali e le pareti affrescate furono scialbate[841]. Il *San Bernardino da Siena* tornò alla luce nel corso dei lavori di ripristino dell'interno della chiesa negli anni trenta del secolo scorso: fu il pittore Vittorio Zani, incaricato di ridipingere l'interno di San Francesco, a individuare e recuperare l'opera[842].

Le conseguenze dello scialbo sono visibili sulla superficie abrasa dell'opera, che presenta anche alcune cadute di colore. Le scene superiori sono le più compromesse e in quella con *San Bernardino che risuscita un bambino affogato in un catino d'acqua* [III] la figura del santo in alto è quasi del tutto scomparsa. La perdita più vistosa tuttavia riguarda il volto del santo, rovinato dall'apposizione di un "rosone" a stucco settecentesco. Altre lacune approssimativamente circolari sono visibili, pressoché alla stessa altezza, in corrispondenza della semicolonna di sinistra e della parasta a destra e sembrano testimoniare la presenza di un altare anche su questo lato della controfacciata. La parasta di sinistra è andata perduta invece per l'apposizione di una colonna decorativa a fianco del portale di ingresso, mentre in corrispondenza della fascia decorativa in alto si vedono tutt'oggi due moderne stazioni della *Via Crucis*.

VICENDE CRITICHE

L'affresco di San Bernardino da Siena, insieme con altri ritrovati nella stessa chiesa di San Francesco, fu reso noto da Lilia Marri Martini nel 1937 che suggeriva i nomi di Pietro di Giovanni d'Ambrogio, Sano di Pietro e di Lorenzo di Pietro *alias* Vecchietta, del cui stile in particolare ravvisava elementi resi però con una qualità inferiore rispetto a questo maestro e per questo proponeva di assegnarlo ad un suo

[841] La costruzione del convento di San Bartolomeo e della chiesa di San Francesco fu promossa verso la fine del XIII secolo dai frati francescani che risiedevano a Piancastagnaio probabilmente fin dal 1227 nella località detta in seguito "Luogo Vecchio"; la nuova impresa edilizia fu incoraggiata e finanziata dal conte Ildebrandino Aldobrandeschi di Sovana, il cui testamento del 1284 prevedeva un lascito per la costruzione e l'ornamento della chiesa e la concessione, tra l'altro, dei diritti di soggiorno nel castello ai frati per il loro sostentamento. Riguardo alle trasformazioni barocche si ha notizia della creazione di due altari laterali nel XVII secolo e nel secolo seguente dell'aggiunta di altri quattro altari, della creazione della volta e della fabbricazione di stalli lignei per il coro. Dopo le soppressioni napoleoniche del 1808 il convento divenne proprietà privata mentre la chiesa fu annessa alla pieve di Santa Maria. Cfr. I. MORETTI, *I luoghi francescani di Piancastagnaio*, in *La pieve di Santa Maria Assunta e le chiese di Piancastagnaio*, a cura di C. Prezzolini, Sinalunga-San Quirico d'Orcia (SI) 1995, pp. 135-157, in particolare pp. 137, 143-148.

[842] SBSAE SI GR, Archivio Storico, H-957; cfr. A. M. EMANUELE, *Convento di San Bartolomeo. I beni culturali*, in *La pieve di Santa Maria*… cit., pp. 159-168, in particolare p. 160. I restauri all'interno della chiesa erano già in corso negli anni precedenti e Leonetto Tintori aveva già ripristinato l'affresco del coro raffigurante la *Strage degli innocenti* e riferibile ad un allievo eccentrico di Agnolo Gaddi.

"buon imitatore"[843]; la studiosa inoltre proponeva una convincente interpretazione dei soggetti delle quattro storie. Il Kaftal più genericamente assegnava l'opera ad un artista di scuola senese del XV secolo[844]. In seguito Antonio Brogi, citando brevemente gli affreschi della chiesa di San Francesco, li attribuiva a Matteo di Giovanni (la *Strage degli innocenti*) e al suo allievo e collaboratore Guidoccio Cozzarelli[845]. L'affresco è stato inserito da Jasmin Wilson Cyril nel suo *corpus* delle immagini di San Bernardino: la studiosa ha potuto notare la derivazione tipologica del San Bernardino centrale dall'opera di Pietro di Giovanni Ambrosi (1444) per l'Osservanza senese **[FIG. 414]** e ha proposto per l'affresco di San Bartolomeo una datazione prossima al prototipo, verso la seconda metà degli anni quaranta[846]. Più recentemente Anna Maria Emanuele, riprendendo la primitiva proposta della Marri Martini ma perpetrando un equivoco che la critica ha potuto sciogliere solo in anni molto recenti, ha accostato il *San Bernardino* a Nanni di Pietro, fratello del Vecchietta[847], sulla base di confronti con opere riferibili alla seconda metà degli anni cinquanta del XV secolo che gli venivano attribuite, confondendolo con l'omonimo Giovanni di Pietro, collaboratore di Matteo di Giovanni[848]: alla fase giovanile di quest'ultimo vanno riferite le opere in questione, ovvero le scene della predella della pala di San Pietro a Ovile (ora nel Museo Diocesano di Siena) **[FIG. 418]** e i pannelli laterali e la predella a completamento del *Battesimo di Cristo* di Piero della Francesca per il polittico Graziani di San Giovanni in Val d'Afra presso Sansepolcro (ora Museo Civico)[849]. La proposta attributiva e cronologica della Emanuele viene

[843] L. MARRI MARTINI, *Affreschi bernardiniani sull'Amiata*, in "Bullettino di Studi Bernardiniani", I, 1937, pp. 3-15.
[844] KAFTAL, *Iconography*… cit., p. 197.
[845] A. BROGI, *Piancastagnaio e la sua storia*, Abbadia San Salvatore 1974, p. 68.
[846] J. W. CYRIL, *The imagery of San Bernardino da Siena, 1440-1500. An iconographic study*, Ph.D. dissertation, University of Michigan, 1991, pp. 59-62. La studiosa suggerisce con dubbio che lo stile narrativo delle scene possa indicare nell'autore dell'affresco un miniatore, magari proprio un frate francescano del medesimo convento pianese.
[847] Per la questione della distinzione delle personalità di Nanni di Pietro, fratello del Vecchietta e Giovanni di Pietro, collaboratore di Matteo di Giovanni cfr. *infra*.
[848] EMANUELE, *Convento*… cit., p. 162.
[849] Il polittico di Ovile fu attribuito fin dagli anni venti dello scorso secolo a Matteo di Giovanni (W. HEYWOOD, L. OLCOTT, *Guide to Siena. History and Art*, Siena 1924, p. 361; B. BERENSON, *Quadri senza casa. Il Trecento senese - Il Quattrocento senese*, in "Dedalo", XI, 1930-1931, pp. 636-638) ma Pope-Hennessy in base alla presenza di elementi vecchietteschi oltre a quelli più sicuramente riferibili allo stile di Matteo, ne propose l'esecuzione da parte di un pittore denominato in quell'occasione Maestro dell'Annunciazione di San Pietro a Ovile, per cui lo studioso suggerì il nome di Giovanni di Pietro (J. POPE-HENNESSY, *The development of the realistic painting in Siena*, in "The Burlington Magazine", LXXXIV, 1944, pp. 140-143). Nella figura di questo pittore, nota attraverso i documenti, la critica accorpava in realtà due distinte personalità: Giovanni di Pietro documentato collaboratore di Matteo di Giovanni tra 1453 e 1457 e Nanni di Pietro, fratello del Vecchietta. Questo equivoco si è protratto per oltre mezzo secolo, fin quando Ludwin Paardekooper ha dimostrato la distinzione dei due omonimi: L. PAARDEKOOPER, *Individuato Giovanni di Pietro*, in *Matteo di Giovanni e la pala d'altare nel senese e nell'aretino 1450-1500*, Atti de Convegno Internazionale di Studi (Sansepolcro 1998), a cura di D. Gasparotto, S. Magnani, Montepulciano (SI) 2002, pp. 77-97. In ogni caso gli studiosi hanno spesso pensato di poter individuare più di una mano nel polittico di Ovile, assegnando a Giovanni di Pietro le parti ritenute non riferibili a Matteo: si rimanda alle schede di Cecilia Alessi e Gabriele Fattorini per la vicenda critica della pala, non ancora del tutto chiarita: C. ALESSI, in *Panis vivus. Arredi e testimonianze figurative del culto eucaristico dal VI al XIX secolo*, catalogo della mostra (Siena 1994), a cura di C. Alessi, L. Martini, Siena 1994, pp. 52-54; G. FATTORINI, in *Da Jacopo della Quercia*… cit., pp. 162-165. La paternità dell'opera da parte di Matteo è confermata da un documento di pagamento tardo, del 1464, ma va ricordato anche il pagamento relativo alla stessa opera a favore di Giovanni di Pietro del 1459, in cui comunque si fa

ripresa da Angelo Biondi, che cita brevemente l'affresco di Piancastagnaio nel 2009[850].

COMMENTO CRITICO

Il *San Bernardino* al centro dell'affresco di Piancastagnaio ripropone la versione iconografica del "ritratto" del santo realizzato da Pietro di Giovanni Ambrosi per il convento dell'Osservanza francescana a Siena nel 1444[851], immediatamente dopo la morte di Bernardino, avvenuta in quello stesso anno all'Aquila[852]. Questo modello verrà utilizzato dall'Ambrosi per altri ritratti del santo, come quello conservato alla Pinacoteca di Siena e proveniente dalla chiesa cittadina di San Donato[853] **[FIG. 415]**: Bernardino viene rappresentato sempre di tre quarti, con un libro aperto nella mano sinistra in cui si legge l'iscrizione "que sursum sunt sapite non que super terram"[854] e il trigramma IHS raggiato sopra la sua mano destra levata. Questa non fu tuttavia l'unica iconografia circolante a Siena in quegli anni e anzi il modello proposto dal Vecchietta per lo Spedale di Santa Maria della Scala (altro centro nevralgico della devozione a Bernardino), con il frate che regge la tavoletta su cui è disegnato il trigramma **[FIG. 416]**, sembra aver avuto una maggiore diffusione, anche grazie alle immagini di San Bernardino realizzate dal Sassetta e da Sano di Pietro tra il 1444 e il 1450[855].

Rispetto al modello di Pietro di Giovanni Ambrosi però l'affresco di Piancastagnaio presenta una variazione nella posa delle gambe, che nei prototipi sono completamente nascoste dalla scampanatura del saio mentre nel secondo caso le pieghe del panneggio fanno intuire la flessione del ginocchio sinistro. La posa di leggero *hanchement* non compare neanche nelle altre opere bernardiniane appena citate, con l'eccezione della tavoletta del Vecchietta, mentre si riconosce nel *San Bernardino* nel laterale destro del polittico di San Pietro a Ovile, opera di Matteo di Giovanni verso il 1455. Non sorprende che, a parte questa piccola variazione, il *San*

---

riferimento solo a lavori di decorazione: il documento è stato reperito da Philippa Jackson e la notizia è stata resa nota da Gabriele Fattorini (*ibidem*). Andrea De Marchi ritiene comunque che il polittico vada assegnato, così come tutte le parti complementari del politico di Val d'Afra, al solo Matteo di Giovanni, di cui testimonierebbero appunto la fase più antica: A. DE MARCHI, *Matteo di Giovanni ai suoi esordi e il polittico di San Giovanni in Val d'Afra*, in *Matteo di Giovanni*… cit., pp. 57-76, in particolare pp. 62-65. Per il *Battesino* di Piero cfr. E. BATTISTI, *Piero della Francesca*, Milano 1992, II, pp. 438-441.

[850] A. BIONDI, *Il Colombaio, San Bernardino e l'iconografia bernardiniana dell'Amiata e della Maremma*, in "Amiata. Storia e territorio", XXI, 2009, 61, p. 21.

[851] A. CORNICE, *Opere d'arte all'Osservanza*, in C. ALESSI, M. BERTAGNA, M. G. CIARDI DUPRÉ DAL POGGETTO, *L'Osservanza di Siena. La basilica e i suoi codici miniati*, Milano 1984, pp. 100-101. Il convento senese dell'Osservanza fu naturalmente uno dei luoghi privilegiati del culto di Bernardino, dal momento che egli vi aveva vissuto.

[852] Machtelt Israëls sottolinea come la produzione di immagini di San Bernardino a Siena negli anni immediatamente successivi alla sua morte intendesse in un certo senso sopperire all'assenza nella sua città natale del corpo, trattenuto all'Aquila: M. ISRAËLS, *Absence and Resemblance. Early images of Bernardino da Siena and the issue of portraiture (with a new proposal for Sassetta)*, in "I Tatti Studies", XI, 2007, 77-114.

[853] P. TORRITI, *La Pinacoteca Nazionale di Siena. I dipinti dal XII al XV secolo*, Genova 1990, pp. 211-215. La Israëls ritiene che l'opera sia stata realizzata nel 1448 in occasione dell'incontro tra la delegazione papale per il processo di canonizzazione di Bernardino e il comitato del Comune di Siena avvenuto in quella stessa chiesa (ISRAËLS, *Absence and Resemblance*… cit., p. 96).

[854] Atti degli Apostoli, Lettera di Paolo ai Colossesi, 3.2.

[855] Cfr. ISRAËLS, *Absence and Resemblance*… cit., pp. 83-99.

Bernardino di Ovile riprenda puntualmente il modello dell'Ambrosi (probabilmente maestro di Matteo di Giovanni)[856] se si tiene presente che la chiesa di San Pietro non era distante dal convento dell'Osservanza, alla cui opera si sarà guardato con più facilità che a quella di Santa Maria della Scala. La figura di *San Bernardino* della pala di San Pietro a Ovile viene replicata dalla bottega di Matteo di Giovanni nel medesimo torno di tempo in una tavola conservata nella collezione Fioratti di New York, attribuita all'enigmatica figura di Giovanni di Pietro[857] **[FIG. 417]**. Il *San Bernardino* di Piancastagnaio appartiene allo stesso stretto ambiente artistico poiché presenta alcuni dettagli che rimandano direttamente ed esclusivamente a queste due opere: la manica destra del saio del frate che ricade in morbide pieghe allungate, come nel polittico di Ovile (laddove nelle opere dell'Ambrosi e nella tavola newyorkese la resa è più rigida) e la mano sinistra col pollice disteso e visibile a reggere il libro aperto, come nella tavola Fioratti (l'elemento non compare invece nell'Ambrosi e nella pala di Ovile).

Negli sfondi architettonici delle scene narrative dell'affresco di Piancastagnaio si ritrovano inoltre elementi ravvisabili nelle tavolette provenienti dalla smembrata predella del polittico di San Pietro a Ovile[858] **[FIGG. 419-421]**: si confrontino ad esempio i soffitti cassettonati della seconda e terza scena con la loggetta a destra della scena della *Natività della Vergine* e l'accentuazione della fuga prospettica tramite le fasce bicrome dell'architettura, come nella seconda scena e nel *Ritorno della Vergine alla casa dei genitori*, o la serie di campate voltate nella quarta scena e nel *Matrimonio della Vergine*; senza contare poi l'utilizzo di elementi decorativi come le paraste e le colonne all'antica. Anche alcuni dei volti dei personaggi che popolano le scene pianesi rimandano alle fisionomie di Matteo di Giovanni in particolare nell'ordine superiore e nelle predelle della pala di Ovile e del polittico di San Giovanni in Val d'Arbia. Tuttavia queste affinità formali non trovano il parallelo sul piano qualitativo perché le figure dell'affresco di Piancastagnaio risultano meno felici delle opere sicuramente realizzate da Matteo di Giovanni (e bottega), a partire dalla figura principale di San Bernardino, il cui saio è reso in modo più rigido e impacciato rispetto ai due modelli principali, con linee poco articolate che nel bordo

---

[856] FATTORINI, in *Da Jacopo della Quercia*… cit., p. 168. Per una biografia di Matteo di Giovanni (1428 circa-1495) cfr. G. AMATO, *Matteo di Giovanni*, in *ivi*, p. 620.

[857] La tavola, significativamente attribuita dal Boskovits all'Ambrosi (M. BOSKOVITS, *The Martello Collection: painting, drawings, and miniatures from the XIV to the XVIIIth centuries*, Firenze 1985, p. 132), è stata assegnata a Nanni di Pietro da Carl Brandon Strhlke e Pia Palladino, persistendo ancora l'equivoco relativo all'identità di Giovanni di Pietro con l'omonimo Nanni, fratello del Vecchietta: C. B. STREHLKE, in *Painting in Renaissance Siena 1420-1500*, catalogo della mostra (New York 1988-1989), a cura di K. Christiansen, L. B. Kanter, C. B. Strehlke, New York 1988, pp. 268-269; P. PALLADINO, *La collaborazione tra Matteo di Giovanni e Giovanni di Pietro: appunti per un'indagine*, in *Matteo di Giovanni*… cit., pp. 49-56, in particolare p. 52. L'intervento della Palladino è anche uno dei più recenti tentativi di precisare la figura artistica di Giovanni di Pietro, per cui però, in base alle notizie documentarie note, non si può escludere un'attività ristretta al campo della sola decorazione (FATTORINI, *ibidem*).

[858] La *Natività della Vergine* è conservata al Louvre di Parigi, mentre il *Matrimonio della Vergine* e il *Ritorno della Vergine alla casa dei genitori* si trovano al Museum of Art di Philadelphia, dov'è confluita la collezione Johnson. È stato John Pope-Hennessy il primo a mettere in relazione queste tavolette con la pala di San Pietro a Ovile, riferendole in quell'occasione a Giovanni (o Nanni) di Pietro: POPE-HENNESSY, *ibidem*; la più recente e plausibile proposta di ricostruzione del complesso della pala di Ovile corredata dalle tre tavolette di predella superstiti è offerta da Gabriele Fattorini (FATTORINI, in *Da Jacopo della Quercia*… cit., pp. 164, 166-169).

della veste e nel cappuccio mostrano un andamento semplicemente orizzontale. Ma lo stesso si può riscontrare nei personaggi delle scene laterali, se si confrontano ad esempio le figure un po' tozze della terza scena con quelle più slanciate del *Ritorno della Vergine alla casa dei genitori*.

Queste considerazioni fanno escludere la partecipazione diretta di Matteo di Giovanni all'esecuzione dell'affresco di Piancastagnaio, ma anche la proposta di assegnare l'opera alla figura del suo collaboratore Giovanni di Pietro, pur liberata dall'equivoco relativo all'identità con Nanni di Pietro, non è facile da sostenere, sia perché il suo *corpus* si basa su attribuzioni ipotetiche, sia perché le opere che gli si vogliono riferire risultano di una qualità comunque più sostenuta rispetto all'affresco agiografico, come ad esempio alcune parti della stessa pala di Ovile. È dunque più prudente riferire il *San Bernardino* di Piancastagnaio ad un più modesto collaboratore anonimo della bottega di Matteo di Giovanni o ad un suo imitatore[859], attivo comunque negli stessi anni della pala di San Pietro a Ovile.

L'iconografia bernardiniana ha potuto contare, oltre che sui "ritratti" del santo, su opere come le due tavole di Sano di Pietro per la Compagnia della Vergine di Siena (1448) che, attraverso la rappresentazione delle due famose prediche davanti a San Francesco a Siena e in Piazza del Campo, davanti al Palazzo Pubblico, in occasione della quale il frate mostrò per la prima volta la tavoletta col trigramma IHS, sottolineavano l'attività di predicatore del nuovo santo, ovvero i valori civici da lui promossi[860]. In un contesto provinciale come Piancastagnaio invece l'interesse è volto a propagandare il suo talento taumaturgico attraverso una selezione di episodi miracolosi a lui collegati[861].

Fotografie

SBSAE SI GR, Archivio Fotografico: 2591, 24296, 44023.

Bibliografia

MARRI MARTINI 1937; KAFTAL 1952, p. 197; BROGI 1974, p. 68; EMANUELE 1995, pp. 73-74; BIONDI 2009, p. 21.

[859] Sono noti alcuni nomi di collaboratori di Matteo di Giovanni e Giovanni di Pietro: Nastagio di Giovanni e Carlo di Guasparre; tuttavia non è possibile stabilire quale fosse la loro levatura artistica né quale fosse realmente la loro attività, che sembra peraltro più probabilmente identificabile con quella di decoratori (cfr. PAARDEKOOPER, *Individuato*… cit., pp. 82-83, 94).

[860] Cfr. DE MARCHI, in *Da Jacopo della Quercia*… cit., pp. 280-283.

[861] Del resto l'accostamento di alcuni miracoli all'immagine del santo è tipico della tendenza senese ad onorare i locali campioni della fede e le loro recenti vicende terrene: ne sono esempio i due affreschi agiografici di *San Nicola da Tolentino* a Massa Marittima e Montalcino, i due dedicati al Beato Gerardo da Valenza a Monticchiello e Asciano e quello della Beata Aldobrandesca Ponzi a Siena (*Schede 29-32, 37*). Peraltro si può rilevare la vicinanza di Piancastagnaio a Massa Marittima, città natale di San Bernardino. D'altra parte le comunità conventuali, com'era quella insediata in San Francesco a Piancastagnaio, fino a poco tempo prima tolleravano con un certo disagio la figura dell'osservante Bernardino, le cui pratiche devozionali erano state anche tacciate di eresia (CYRIL, *ibidem*).

Scheda 37

Guidoccio Cozzarelli

Guidoccio Cozzarelli (1450-1517) inizia la sua carriera nella natia Siena, dove i suoi primi interventi pittorici sono documentati dall'inizio degli anni settanta del XV secolo[862]*. Nel 1481-1483 realizza insieme a Bastiano di Francesco la decorazione della cupola del duomo di Siena. Alcune miniature eseguite in quegli anni sono destinate alla stessa cattedrale. Fu attivo anche nel contado senese: in particolare per la chiesa del convento dell'Osservanza a Sinalunga eseguì due delle sue opere migliori, la pala del* Battesimo di Cristo *per l'altare Orlandini (1479-1483) e la pala con la* Madonna col Bambino e i Santi Taddeo e Simone *per l'altare Pannilini (1486)*[863]*. L'attività di frescante è invece documentata dai monocromi dell'eremo di Monticiano*[864]*. Lo stile del Cozzarelli risente in particolare, soprattutto nel primo periodo, dell'influsso del maestro Matteo di Giovanni*[865]*. Negli anni tardi risentì poi di Pietro di Francsco Orioli.*

Guidoccio Cozzarelli
Beata Aldobrandesca Ponzi
1490 circa

Siena, Pinacoteca Nazionale, da San Tommaso degli Umiliati a Siena
Affresco staccato
Cm 98 x 131

Descrizione

L'affresco frammentario è dipinto a monocromo ed è articolato in orizzontale: la figura della Beata Aldobrandesca Ponzi[866] con il velo e il mantello delle terziarie umiliate[867] è stesa su un catafalco di gusto rinascimentale con piedi a zampe di leone

[862] P. BACCI, *Dipinti inediti e sconosciuti di Pietro Lorenzetti, Bernardo Daddi, etc. in Siena e nel contado*, Siena 1939, pp. 209-227.
[863] L. PAARDEKOOPER, *Due famiglie rivali e due pale di Guidoccio Cozzarelli per Sinalunga*, in "Prospettiva", LXXII, 1993, pp. 51-65.
[864] C. BRANDI, *Gli affreschi di Monticiano*, in "Dedalo", XI, 1931, 2, pp. 709-734.
[865] A. PADOA RIZZO, *Cozzarelli, Guidoccio*, in *Dizionario Biografico degli Italiani*, XXX, Roma 1984; con bibliografia precedente.
[866] La prima fonte nota per la biografia della Beata Aldodrandesca (1245-1310) è cinquecentesca e dunque piuttosto tarda: *La Vita di beata Aldobrandesca di casa Pontii da Siena*, impresso in Siena per Simone di Nicolò di Nardo, ad istantia di Giovambattista del Nacharino, 31 marzo 1539. Risale al XVI secolo un'altra vita della beata: G. LOMBARDELLI, *Vita della Beata Aldobrandesca Pontii de' Bellanti da Siena del Terz'Ordine degli Humiliati*, Siena 1584. La prima biografia è ripresa in AA.SS., *Apriliis III*, Antwerpiae 1675, pp. 466-472; P. BURCHI, in *Bibliotheca Sanctorum*, I, Roma 1961, pp. 751-752. Aldobrandesca, colta e pia figlia del nobile senese Pietro Francesco Ponzi, sposò il nobile Bindo Bellanti ma, rimasta presto vedova, prese l'abito delle Terziarie Umiliate e condusse una vita appartata, dedicandosi alla preghiera e all'aiuto verso il prossimo; questo periodo della sua vita è caratterizzato anche da visioni mistiche e dall'esecuzione di alcuni miracoli.
[867] A. AMBROSINI, *Umiliati, Umiliate*, in *Dizionario degli Istituti di Perfezione*, a cura di G. Rocca, G. Pelliccia, IX, Roma 1997, pp. 1489-1507; G. ROCCA, *Le Umiliate*, in *La sostanza*… cit., pp. 395-396. L'abito delle Umiliate, come quello maschile, era completamente bianco e prevedeva anche un

e decorazione a foglie d'acanto; il capo circondato dall'aureola raggiata tipica dei beati è poggiato su due cuscini e le mani sono composte a reggere un grosso chiodo, suo attributo. Il catafalco è inserito in un vano definito da elementi architettonici dipinti a fingere la presenza di due quinte su cui sono raffigurate, una sopra l'altra, due scene della vita della beata. In alto, entro un ambiente voltato che richiama l'interno di una chiesa, Aldobrandesca appare a sinistra inginocchiata presso un altare davanti ad un'apparizione angelica e a destra seduta e intenta a realizzare un chiodo a imitazione di quello più grande di Gesù crocifisso, mostratole insieme agli altri due dall'angelo della visione: si tratta del *Miracolo dei chiodi* [I]. La scena in basso mostra il *Miracolo del vino* [II], con la beata che soccorre un contadino offrendogli un bicchiere in cui ha tramutato in vino l'acqua del vicino pozzo[868]. La perdita della metà destra dell'affresco ha comportato la scomparsa delle gambe della beata e delle altre due scene narrative che dovevano decorare l'ala architettonica che doveva chiudere il vano su questo lato[869] **[FIGG. 422-423]**.

Iscrizioni

Immagine principale: "HIC IACET N[OBILIS] / [IL]DIBRANDISCA / TERTI ORDINIS / HUMILIATORV(M)"; "OB(I)IT A(N)NO D(OMI)NI MCCCX".
Miracolo del chiodo [I]: "Q(UA)NDO LA FECE EL CHIOVO".
Miracolo del vino [II]: "Q(UA)NDO LA FECE DE LAQUA VINO".

VICENDE STORICO-CONSERVATIVE

L'affresco decorava originariamente la tomba della Beata Aldobrandesca nella chiesa di San Tommaso degli Umiliati a Siena e si trovava sulla parete destra della chiesa, poco oltre il primo altare[870]. Dapprima per la beata fu realizzata una tomba terragna sul lato destro, sotto l'altare della Madonna, non lontano dall'altare maggiore, ma nel 1489 fu deciso di darle una sepoltura meno umile, realizzando una tomba parietale decorata con pitture, da cui proviene il frammento di affresco qui considerato[871].
Quando, a seguito della soppressione dell'Ordine degli Umiliati nel 1571, la chiesa di San Tommaso si venne a trovare sotto la giurisdizione delle monache di Santa

---

copricapo.
[868] Entrambi i miracoli sono analizzati in R. ARGENZIANO, *Corpi santi e immagini nella Siena medievale: l'iconografia dei sepolcri di Gioacchino da Siena e di Aldobrandesca Ponzi*, in "Iconographica", III, 2004, p. 59. L'iconografia della Beata Aldobrandesca è stata trattata brevemente da Raffaele Argenziano anche in: R. ARGENZIANO, *La beata nobiltà. Itinerario iconografico*, in *I Libri del Leoni. La nobiltà di Siena in età medicea (1557-1737)*, a cura di M. Ascheri, Milano 1996, pp. 315-316, 319, 325 nota 68; IDEM, *L'iconografia dei santi e dei beati senesi: un medioevo ininterrotto*, in *Santi e beati senesi. Testi e immagini a stampa*, catalogo della mostra (Siena 2000), a cura di F. Bisogni, M. De Gregorio, Siena 2000, pp. 18, 66, 69. Cfr. anche V. SHAUBER, H. M. SCHINDLER, *Bildlexicon der Heiligen. Seligen und Namenspatrone*, Augsburg-Pattloch 1999, p. 20.
[869] Seguendo il racconto della vita della beata riportato negli *Acta Sanctorum* (p. 470) si può ipotizzare che le due scene mancanti prevedessero la rappresentazione di uno dei numerosi episodi di veggenza (forse il più famoso, durante il quale Aldobrandesca partecipò ai misteri della Natività di Gesù) e il momento in cui Aldobrandesca sugge il sangue di Cristo miracolosamente scaturito dal crocifisso presso cui ella stava pregando.
[870] BURCHI, *ibidem*.
[871] AA.SS, *AprilIs III.*, p. 471. Gregorio Lombardelli riporta che nel novembre 1489 il corpo della santa fu rinvenuto nella sepoltura terragna entro una "arcam lapideam"; la nuova sepoltura viene realizzata scavando la parete tra l'altare della Natività e il monumento Bonsignori e successivamente si orna la parete con delle pitture, per trasmettere la memoria dei miracoli della beata.

Petronilla di Siena[872], queste promossero una ricognizione delle reliquie della Beata Aldobrandesca, attuata nel 1583 sfondando la parete in corrispondenza della sepoltura[873]. Nel richiudere la tomba fu creata una *fenestella* nel nuovo paramento murario per mantenere visibili i sacri resti: così infatti l'affresco viene descritto nel 1627 da Silvano Razzi[874]. La traccia di questa apertura è ancora visibile in corrispondenza della specchiatura di destra sul fondo della scatola prospettica dell'affresco, su cui l'iscrizione è andata in parte perduta e in alcuni punti risulta integrata. Non sembra tuttavia che l'affresco avesse già subito la decurtazione a destra, di cui non parlano né il Razzi né Giovann'Antonio Pecci nella sua descrizione della chiesa del 1730-1731[875].

L'affresco fu staccato a massello in un momento difficilmente precisabile ma forse circoscrivibile alla seconda metà del XIX secolo e tra il 1872 e il 1895 passò nelle collezioni della Pinacoteca Nazionale di Siena[876].

È possibile che la parte destra dell'affresco sia andata perduta proprio al momento dello stacco. L'opera tuttavia si presenta in condizioni discrete nonostante la lacuna colmata in corrispondenza della *fenestrella* cinquecentesca e alcune più piccole, anch'esse colmate, visibili nella seconda scena. In un restauro realizzato intorno al 1939 da Vasco Mazzuoli, con la supervisione di Peleo Bacci la superficie pittorica fu ripulita dall'offuscamento causato da muffe, furono consolidati i sollevamenti di colore con iniezioni di cemento e in alcune parti si attuarono effettivamente integrazioni pittoriche[877].

VICENDE CRITICHE

L'attribuzione dell'affresco della *Beata Aldobrandesca Ponzi* a Guidoccio Cozzarelli

---

[872] ARGENZIANO, *Corpi santi*… cit., p. 58.

[873] In questa occasione avvenne anche la miracolosa guarigione di una monaca: la notizia fornita nella *Vita* della Beata Aldobrandesca edita da Gregorio Lombardelli nel 1584 è riportata in AA.SS., *Apriliis III*, pp. 471-472 (cfr. ARGENZIANO, *ibidem*).

[874] S. RAZZI, *Vite de' Santi e de' Beati toscani*, Firenze 1627, pp. 452, 462.

[875] G. A. PECCI, *Raccolta universale di tutte le iscrizioni, arme, e altri monumenti, sì antichi, come moderni, esistenti in diversi luoghi pubblici della città di Siena fino a questo presente anno MDCCXXX*, Siena 1730-1731: AAS, ms. D-6, c. 100v. D'altra parte la descrizione della sepoltura è omessa nella visita pastorale in San Tommaso fatta nel 1575 di monsignor Francesco Bossi. (ARGENZIANO, *Corpi santi*… cit., pp. 58-61).

[876] L'affresco è citato nel 1895 nel *Catalogo della Galleria del R. Istituto Provinciale di Belle Arti in Siena*, Siena 1895, pp. 100-101; mentre non risulta tra le cose segnalate nel 1872 nel *Catalogo della Galleria del R. Istituto Provinciale di Belle Arti di Siena*, Siena 1872 (si vedano anche *Catalogo della Galleria del R. Istituto Provinciale di Belle Arti di Siena*, Siena 1903, pp. 102-103; e 1909, pp. 104-105; e inoltre si veda: SBSAE SI GR, Archivio, Archivio della Pinacoteca Nazionale di Siena, *Inventario della Reale Pinacoteca di Siena*, 1929, dattiloscritto, p. 206). Fin dalla prima citazione dell'opera nelle collezioni della Pinacoteca Nazionale viene fornita l'informazione della sua provenienza dalla chiesa di Santa Petronilla degli Umiliati, che tuttavia non sembra essere altro che la chiesa di San Tommaso a cui le monache francescane insediatesi lì nel 1571 devono aver imposto una nuova denominazione in memoria del loro monastero di provenienza, posto fuori dalla porta di Camollia. Così infatti negli *Acta Sanctoum* (p. 466): "postquam earum monasterium (quod fuerat extra portam Camuliam) reductum in urbem est, servato S. Petronillae titulo, juxta predictam ecclesiam [di San Tommaso]". Nella scheda ministeriale si afferma che l'affresco è attualmente conservato presso i depositi di Santa Maria della Scala (inv. 304) e inoltre che l'opera potrebbe provenire dal Palazzo Pubblico di Siena, intendendo forse riferire che l'opera ha sostato per qualche tempo anche in quel luogo (SBSAE SI GR, Ufficio catalogo, *Scheda OA 00689328*, redattore A. Quercioli nel 2007).

[877] *Cronaca dei ritrovamenti e dei restauri*, in "Le Arti", I, 1939, 6, p. 619. Il restauro previde anche la stesura sulla superficie pittorica di sostanze protettive contro la comparsa di nuove muffe.

risale al catalogo della Pinacoteca senese redatto nel 1895[878] e non è mai stata messa in discussione dalla critica successiva[879].
Si deve a Raffaele Argenziano l'intervento più recente e significativo relativo all'affresco; l'approccio dello studioso è tuttavia prettamente storico e non prende in considerazione gli elementi stilistici dell'opera, attenendosi all'attribuzione tradizionale al Cozzarelli, ma precisando tuttavia in base ai dati documentari da lui raccolti il momento della sua realizzazione in occasione del rinnovamento della sepoltura della beata promosso nel 1489, da considerare come un *terminus post quem*[880].

COMMENTO CRITICO

L'affresco che decorava la tomba della Beata Aldobrandesca unisce due distinte tradizioni dell'arte sepolcrale senese: quella legata alla commemorazione e alla promozione del culto dei santi novelli, in particolare di quelli locali, e quella improntata al motivo rinascimentale della celebrazione degli uomini illustri che, nata a Firenze con i monumenti per Leonardo Bruni (1444-1446) e Carlo Marsuppini (1453), aveva prodotto a Siena le tombe parietali di Cristoforo Felici, Operaio del Duomo, e del vescovo Tommaso del Testa Piccolomini in San Duomo **[FIG. 424]**, realizzate negli anni ottanta del XV secolo[881], cioè in un momento molto prossimo alla realizzazione della sepoltura della beata. L'affresco della *Beata Aldobrandesca* riproduce illusionisticamente in due dimensioni la struttura di queste "camere funebri pensili prospettiche", per usare la definizione di Silvia Colucci: l'inganno è reso più credibile anche grazie alle ombre proiettate dal catafalco della beata all'interno del vano in cui è inserito. L'affinità tra le due sepolture e l'affresco è ben sottolineata dalla tripartizione della parete di fondo del vano, che il monumento Felici, il più antico, deriva direttamente da esempi fiorentini, come il monumento funebre dell'antipapa Giovanni XXIII Baldassarre Coscia nel Battistero di San Giovanni, realizzato da Donatello in collaborazione con Michelozzo (1424)[882] e la tomba di Benozzo Federighi di Luca della Robbia in Santa Trinita (1454)[883]. La presenza di Aldobrandesca già morta, disposta sul letto funebre è un'altra citazione di questi

[878] *Catalogo*… cit. (1895), pp. 100-101.
[879] B. BERENSON, *The central italian painters of the Renaissance*, London-New York 1909, p. 160; L. DAMI, *La Galleria di Siena*, Firenze 1924, p. 36; G. DE NICOLA, in U. THIEME, F. BECKER, *Allgemeines Lexikon der bildenden Künstler von der Antike bis zur Gegenwart*, VIII, Leipzig 1913, p. 38; BRANDI, *Gli affreschi*… cit., p. 734 nota 2; BERENSON, *Italian pictures*… cit. (1932), p. 158; C. BRANDI, *La Regia Pinacoteca di Siena*, Roma 1933, p. 57; BERENSON, *Pitture italiane*… cit., p. 137; VAN MARLE, *The development*… cit., XVI, 1937, p. 386; *Cronaca*… cit., *ibidem*; B. BERENSON, *Italian pictures of the Renaissance. Central Italian and North Italian schools*, London-Phaidon 1968, p. 99; TORRITI, *La Pinacoteca*… cit. (1977), p. 378; IDEM, *La Pinacoteca Nazionale di Siena. I dipinti*, Genova 1990, p. 565; S. COLUCCI, *Sepolcri a Siena tra Medioevo e Rinascimento. Analisi storica, iconografica e artistica*, Firenze 2003, pp. 171-172.
[880] ARGENZIANO, *Corpi santi*… cit., pp. 58-61.
[881] COLUCCI, *Sepolcri*… cit., pp. 166-174. Il monumento Felici è opera dello scultore Urbano da Cortona, a cui è documentato l'ultimo pagamento nel 1487, tuttavia la Colucci accosta la tomba Felici al 1463, anno della morte del defunto; il monumento Testa Piccolomini fu realizzato da Neroccio de' Landi.
[882] Cfr. J. POPE HENNESSY, *The Humanist tomb*, in *Italian Renaissance Sculpture*, New York 1958, p. 36.
[883] Cfr. A. PARRONCHI, *L'aspetto primitivo del Sepolcro Federighi*, in "Paragone. Arte", XV, 1964, 179, pp. 49-52.

monumenti e una netta divergenza dalla consuetudine delle pale e dagli affreschi agiografici che prevedono senza eccezioni il santo vivo inserito entro uno spazio verticale. Come già notato dalla Colucci, il cataletto di Aldobrandesca sembra una citazione fantasiosa di quello del vescovo Testa Piccolomini del 1484-1485, di cui ripropone i sostegni in forma di zampe leonine, la decorazione a fogliami e l'apposizione di un'iscrizione sulla fronte, seminascosta dal drappo funebre. I due grossi cuscini che sostengono la testa della beata derivano più probabilmente dal monumento Felici, ma è una novità l'abbandono della rigida posa di profilo a favore della disposizione di tre quarti del volto della santa, in modo da renderlo visibile e dunque in un certo senso più vicino ai fedeli. Questa particolarità iconografica trovò immediato seguito nella lastra sepolcrale di Giovan Battista Tondi, realizzata nel 1507, visibile nell'atrio di Santa Maria della Scala, spedale di cui egli fu rettore[884] **[FIG. 425]**.

Dunque l'affresco della *Beata Aldobrandesca* intende imitare una tomba parietale tardo quattrocentesca non solo per la scelta del monocromo a simulare il *medium* lapideo ma anche per la resa illusionistica degli elementi strutturali, sebbene le paraste di gusto prettamente classico dei monumenti Felici e Testa Piccolomini siano trasformate in supporti per le storie della vita della santa, che in ogni caso vogliono simulare un pertinente rilievo stiacciato. Si potrebbe pensare che la scelta dell'affresco sia dovuta essenzialmente alla volontà di risparmiare rispetto al costo molto più elevato di un vero e proprio monumento scultoreo, pur senza rinunciare alla tipologia sepolcrale più in voga a Siena in quello specifico momento storico.

La presenza delle storie rimanda, come si è detto, alla tradizione senese delle pale agiografiche dei beati, documentata fin dai primi decenni del XIV secolo con la tavola del *Beato Agostino Novello* realizzata da Simone Martini per Sant'Agostino[885] e con le tre formelle istoriate a bassorilievo di Gano di Fazio, resti dell'imponente monumento del Beato Gioacchino da Siena nella chiesa dei Servi di quella città[886]. La pala realizzata da Ambrogio Lorenzetti per il Beato Andrea Gallerani in San Domenico è nota invece solo attraverso testimonianze cinque-seicentesche[887]. Tutte queste opere hanno in comune la compresenza di una componente verticale rappresentata dalla pala agiografica (lignea o lapidea) dove sono raffigurati i miracoli *post-mortem* del beato e da una cassa orizzontale contenente il santo corpo e anch'essa solitamente istoriata con scene della vita e rifinita con una grata per rendere le reliquie visibili ai fedeli. L'affresco della *Beata Aldobrandesca* ripropone un secolo e mezzo più tardi questo schema inserendo quattro scene narrative ai lati

[884] COLUCCI, *Sepolcri*… cit., pp. 172-174. Il corpo del rettore Tondi fu inumato nella chiesa della SS. Annunziata, parte del complesso dello spedale; per la posizione di questa chiesa cfr. D. GALLAVOTTI CAVALLERO, A. BROGI, *Lo spedale grande di Siena. Fatti urbanistici e architettonici del Santa Maria della Scala. Ricerche, riflessioni, interrogativi*, Firenze 1987, p. 66.

[885] BAGNOLI, SEIDEL, in *Simone Martini e "chompagni"*… cit., pp. 56-72. Per una ricostruzione grafica cfr. R. HILLER VON GAERTRINGEN, *Seven scenes of the life of Saint Stephen by Martino di Batolomeo in Frankfurt: a proposal for their provenance, function, and relationship to Simone Martini's* Beato Agostino Novello monument, in *Italian panel painting of Duecento and Trecento*, a cura di V. Schmidt, New Haven-London 2002, pp. 330-331, fig. 18.

[886] ARGENZIANO, *Corpi santi*… cit., pp. 48-58.

[887] ARGENZIANO, *La prima iconografia del beato Andrea Gallerani*… cit., pp. 52-63. Va ricordata anche la tavola tardo duecentesca di Santa Margherita da Cortona: cfr. L. CORTI, in *Margherita da Cortona. Una storia emblematica*… cit., pp. 140-143.

della figura della santa, con l'intento di rinfrescare, se non ormai di promuovere, il suo culto, ma probabilmente soprattutto con la volontà consapevole di rifarsi ad una importante tradizione iconografica locale legata a figure omologhe ad Aldobrandesca nella scala gerarchica della santità.
Sul piano stilistico l'attribuzione dell'affresco alla mano di Guidoccio Cozzarelli può essere confermata in particolare sulla base del confronto con gli affreschi monocromi con *Storie della Passione di Cristo* nella sala capitolare del convento di Sant'Agostino a Monticiano **[FIG. 426]**, riferibili secondo Cesare Brandi al 1480-1485[888]: come la stessa Beata Aldobrandesca, le figure di Monticiano sembrano avere un mordente minore rispetto alle opere su tavola di Guidoccio, che forse aveva meno familiarità con la tecnica murale. In ogni caso le architetture prospettiche sono un elemento che caratterizza sovente le sue opere: l'ambientazione della prima scena col *Miracolo del chiodo* trova corrispondenza ad esempio nella loggia sotto cui siede la Madonna Annunciata in una tavola con *Storie della Vergine* conservata al Lowe Art Museum di Coral Gables in Florida[889] **[FIG. 428]**. Ugualmente il primo momento di questa prima storia, l'apparizione dell'angelo coi chiodi della crocifissione ad Aldobrandesca inginocchiata richiama con puntualità la tavola con *Santa Caterina da Siena che scambia il cuore con quello di Gesù* conservata alla Pinacoteca Nazionale di Siena[890] per l'ambientazione presso un altare e per la posa delle due sante. Inoltre il volto di Santa Caterina è accostabile a quello della Beata Aldobrandesca distesa sul cataletto, così come lo sono i due panneggi **[FIG. 427]**.

Fotografie
SBSAE SI GR, Archivio Fotografico: 40176c.

Bibliografia
Catalogo… 1895, pp. 100-101*; Catalogo…* 1903, pp. 102-103; BERENSON 1909, p. 160; *Catalogo…* 1909, pp. 104-105; DAMI 1924, p. 36; *Inventario…* 1929, p. 206; BRANDI 1931, p. 734 nota 2; BERENSON 1932, p. 158; BRANDI 1933, p. 57; BERENSON 1936, p. 137; VAN MARLE 1937, p. 386; *Cronaca…* 1939, p. 619; BERENSON 1968, p. 99; TORRITI 1977, p. 378; TORRITI 1990, p. 565; COLUCCI 2003, p. 171-172; ARGENZIANO 2004, pp. 58-59.

[888] BRANDI, *Gli affreschi…* cit., pp. 712-719; l'articolo è stato riproposto nel volume dedicato all'eremo di Lecceto: C. BRANDI, *Monticiano gli affreschi di Bartolo di Fredi e Guidoccio Cozzarelli*, in AA.VV., *Lecceto e gli eremi agostiniani in terra di Siena*, Siena 1990, pp. 314-328.
[889] D. DWYER MODESTINI, *Guidoccio Cozzarelli's scenes from the life of the Virgin*, in *Studying and conserving paintings. Occasional papers on the Samuel H. Kress Collection*, London 2006, pp. 128-131.
[890] TORRITI, *La Pinacoteca…* cit., 1977, p. 376.

AREZZO
(Schede 38-51)

Scheda 38

Gregorio e Donato d'Arezzo

I nomi di Gregorio e Donato compaiono insieme alla data 1315 in calce al tabernacolo opistografo raffigurante il Salvatore e i Santi Giovanni Battista e Nicola di Bari *e la* Vergine assunta che dona la Cintola a San Tommaso e i Santi Stefano e Lorenzo (?), *conservato nella chiesa di Santo Stefano a Bracciano (VT). I due pittori, identificati con Gregorio di Manno e Donato di Rigo, sono menzionati nei documenti aretini rispettivamente tra il 1321 e il 1340 e tra il 1324 ad una data precedente il 1350*[891]*. Si deve a Roberto Longhi l'accostamento al trittico braccianese di un primo nucleo di dipinti, che comprendeva tra l'altro il dossale agiografico di* Santa Caterina d'Alessandria *ora conservato presso il J. Paul Getty Museum di Los Angeles*[892]*, senza tuttavia avanzare ipotesi circa l'individuazione delle singole personalità. Il catalogo è stato ampliato pochi anni dopo da Pier Paolo Donati, che ha per la prima volta cercato distinguere la fisionomia dei due artisti e gli ha assegnato gli affreschi con il* Giudizio Finale *e l'*Albero della Vita *in Santa Maria Maggiore e San Salvatore a Tuscania (VT) e l'*Adorazione dei Magi *e* Gesù tra i dottori *nella chiesa di San Domenico ad Arezzo*[893]*. Di recente una ricostruzione della loro attività è stata condotta da Roberto Bartalini, che ne ripercorre i due momenti principali: la duratura presenza nell'Alto Lazio, testimoniata da numerose opere, tra cui la* Maestà *affrescata poco prima del 1320 nella cattedrale della SS. Trinità di Viterbo, che col polittico di Bracciano segna i limiti dell'attività laziale del sodalizio*[894]*, e l'attività ad Arezzo, dove i due compagni rientrano verso l'inizio del terzo decennio*[895]*.*

La difficoltà di distinguere l'intervento di ciascuno dei due pittori corresponsabili

---

[891] Per i documenti relativi a Gregorio e Donato raccolti da Del Vita, Pasqui e Degli Azzi nei primi decenni del XX secolo cfr. I. DROANDI, *Questioni di pittura aretina del Trecento*, in "Annali aretini", VIII-IX, 2000-2001, pp. 356-357, 389-391.

[892] R. LONGHI, *In traccia di alcuni anonimi trecentisti*, in "Paragone. Arte", XIV, 1963, 167, pp. 3-16.

[893] P. P. DONATI, *Per la pittura aretina del Trecento*, in "Paragone. Arte", XIX, 1968, serie 35, 215, pp. 22-39.

[894] L'attività laziale di Gregorio e Donato, che si inserisce in un clima culturale in cui si fondono tendenze romane, umbre e toscane, è stata puntualizzata da Serena Romano: ROMANO, *Eclissi*… cit., pp. 197-274, in particolare pp. 202-207.

[895] R. BARTALINI, *Da Gregorio e Donato ad Andrea di Nerio: vicende della pittura aretina del Trecento*, in *Arte in terra d'Arezzo. Il Trecento*, a cura di A. Galli, P. Refice, Firenze 2005, pp. 11-56, in particolare pp. 14-18. Per i dipinti murali laziali cfr. S. ROMANO, *Eclissi di Roma. Pittura murale a Roma e nel Lazio da Bonifacio VIII a Martino V (1295-1431)*, Roma 1992, pp. 238-251. Vanno tuttavia considerati anche alcuni documenti, su cui ha recentemente attirato nuova attenzione Ugo Feraci su segnalazione di Alessandro Simbeni, che ricordano la presenza nel Lazio di un pittore omonimo di Donato di Rigo, Donato di Bonavere, documentato a Viterbo tra il 1300 e il 1348 (FERACI, *Tre tavole in monastero*… cit., p. 111). C'è da chiedesi, rimandando tuttavia una riflessione più approfondita sull'argomento, a quale dei due pittori si riferiscano le menzioni sul trittico di Bracciano e la tradizione che lega la *Maestà* di Viterbo (ante 1320) ad un artista con questo nome, aprendo così alla riconsiderazione dell'attività laziale del sodalizio aretino, soprattutto in rapporto con le opere di più spiccata tendenza cavalliniana e romana in genere, come gli affreschi di Tuscania e Montefiascone; del resto Boskovits preferiva espungere dal catalogo di Gregorio e Donato gli affreschi di San Flaviano a Montefiascone, attribuendoli a due mani, rispettivamente romana e assisiate (M. BOSKOVITS, *Assisi e la pittura romana del secondo Duecento*, in *Il cantiere pittorico della Basilica superiore di San Francesco in Assisi*, a cura di G. Basile, P. P. Magro, Assisi 2001, pp. 147-190).

dell'esecuzione del trittico di Bracciano impone per il momento l'uso dei due nomi quasi come una denominazione provvisoria.

Gregorio e Donato d'Arezzo
Madonna col Bambino, Storie di Anna e Gioacchino e Storie di San Giuliano
1320 circa

Arezzo, Duomo, parete sinistra
Affresco
Cm 335 x 253 (parte visibile), cm 75 x 127 (parte nascosta dalla cantoria)

Descrizione

L'affresco si trova sulla parete sinistra del Duomo aretino, compreso tra le grandi mensole della cantoria cinquecentesca **[FIG. 429]**, che occulta in alto la lunetta con l'episodio di *Gioacchino cacciato dal tempio*[896] [I] **[FIG. 430]**. Nonostante le decurtazioni laterali e l'apertura al centro di una nicchia, contenente ora una scultura lignea duecentesca raffigurante la *Madonna col Bambino*[897], è possibile individuare i soggetti raffigurati. Al centro della composizione si trovava la *Madonna col Bambino* seduta su un trono architettonico cuspidato, intorno al quale si dispongono gli Angeli; testine angeliche sono presenti anche al di sopra del coronamento a cuspide, del quale seguono il profilo ascendente. Ai lati si vedono quattro storie di Anna e Gioacchino[898], da leggersi in orizzontale da sinistra a destra sui due ordini. Il racconto cominciava nella lunetta occultata con la *Cacciata di Gioacchino da Tempio* e proseguiva in alto a sinistra con l'*Annuncio ad Anna* [II], raffigurata seduta a terra presso la sua abitazione, con lo sguardo rivolto verso l'angelo che le rivela la prossima maternità[899]. In alto a destra si trova l'*Incontro di Anna e Gioacchino alla Porta Aurea* [III] di cui resta solo la figura di Anna protesa verso il marito di ritorno a Gerusalemme dall'esilio; in basso a sinistra la *Natività di Maria* [IV] è ambientata entro un'alcova su cui è stesa Anna (di cui è andato perduto il volto), assistita da due ancelle e da Gioacchino, intuibile nel vecchio dal capo nimbato quasi completamente perduto a destra; in basso a destra la scalinata rimanda alla *Presentazione di Maria al Tempio* [V], mentre la figura barbata a sinistra dovrebbe raffigurare Gioacchino[900] **[FIGG. 431-434]**.

---

[896] DONATI, *Per la pittura*… cit., p. 38 nota 8, fig. 32.
[897] A. M. MAETZKE, in *Mater Christi. Altissime testimonianze del culto della Vergine nel territorio Aretino*, a cura di A. M. Maetzke, L. Speranza, S. Casciu, Cinisello Balsamo (MI) 1996, pp. 72-73.
[898] Le vicende di Anna e Gioacchino e dell'infanzia di Maria sono narrate nel cosiddetto Protovangelo di Giacomo (II secolo), con alcune aggiunte nel Vangelo dello Pseudo-Matteo (VI secolo circa): cfr. *Gli Evangeli apocrifi*, a cura di F. Amiot, Milano 1997, pp. 45-50, 59-61. Si veda anche JACOPO DA VARAGINE, *Legenda aurea*… cit., II, pp. 900-917, in particolare pp. 903-906.
[899] Il dettaglio dell'uccello che nutre i suoi piccoli nel nido sull'albero a destra della composizione viene ripreso con puntualità dal Protovangelo di Giacomo: *Gli Evangeli*… cit., p. 47.
[900] L'esistenza di un'altra scena relativa all'infanzia della Vergine (magari il suo *Sposalizio*) sotto il trono centrale suggerita da Donati (*Per la pittura*… cit., p. 27) è improbabile: lo spazio eccedente rispetto alla proiezione in basso della raffigurazione principale non sembra sufficiente per contenere un riquadro, pur ammettendo una dimensione inferiore rispetto a quelli piuttosto grandi delle scene superstiti.

Una spessa fascia di colore verde separa i quattro episodi dai disegni monocromi con *Storie di San Giuliano* in basso, anch'esse interrotte al centro dalla nicchia. Nella scena di sinistra un cervo messo in fuga da due cani evoca l'episodio della *Predizione a San Giuliano dell'assassinio dei genitori da parte di un cervo* [a]. Più a destra il gruppo formato da un uomo barbato e una donna accolti da una giovane, compone la scena dell'*Incontro dei genitori di San Giuliano con la moglie* [b], la quale è accompagnata da un personaggio femminile, forse un'ancella **[FIG. 435]**. La scena di destra, anch'essa suddivisa il più momenti, mostra in alto, attraverso un'ampia finestra che si apre sulla camera da letto, il celebre episodio dell'*Uccisione dei genitori da parte di San Giuliano* [c], che crede di riconoscere nei due vecchi dormienti la moglie e il suo amante[901]. In basso a sinistra la presenza di due donne, una forse identificabile con la moglie di Giuliano per la corrispondente iscrizione "uxor", non consente di chiarire meglio la vicenda rappresentata [d]. A destra viene mostrato il momento in cui *Cristo appare a San Giuliano* [e], che segue nella narrazione della leggenda l'episodio (non raffigurato) in cui il santo ormai penitente accoglie nel proprio letto un lebbroso, in realtà Cristo stesso che dunque si compiace con lui della sua generosità **[FIG. 436]**. Una fotografia pubblicata da Isabella Droandi[902] mostra al centro delle due scene, in linea con la *Madonna col Bambino* dell'affresco superiore, la presenza di alcuni tratti disegnativi forse riferibili ad un panneggio **[FIGG. 437-438]** che lasciano supporre che in quella posizione non si trovassero altre scene (peraltro non previste nella leggenda di San Giuliano tra i due episodi superstiti a destra e a sinistra) ma forse una figura. I livelli di intonaco, d'accordo con lo stile figurativo, dimostrano la posteriorità delle storie di San Giuliano rispetto all'affresco di Gregorio e Donato[903], le cui storie inferiori sembrano essere decurtate in basso di pochi centimetri dalla "predella" di San Giuliano **[FIG 439]**.

Iscrizioni

Gioacchino cacciato dal tempio [I]: "TETRAGRAMATO(N)"[904].

Incontro dei genitori di San Giuliano con la moglie [a]: "pater et [mater?] S(ancti) Julia[nij] […] uxor"[905].

---

[901] La moglie di Giuliano aveva accolto i genitori del marito, giunti presso la loro casa dopo un lungo viaggio intrapreso alla ricerca del figlio fuggito nel tentativo di scongiurare la profezia dell'assassinio; Giuliano, non aspettandosi di trovare in casa altri che la moglie, crede appunto di aver scoperto il suo tradimento. Per espiare le proprie colpa Giuliano si dedica ad una vita di penitenza e servizio verso il prossimo: si stabilisce infatti presso un fiume e aiuta i viandanti ad attraversarlo e inoltre dà ospitalità ai bisognosi (da qui l'epiteto di Ospitaliere). L'articolata leggenda di San Giuliano si trova in AA.SS., *Januarii III*, Parisiis 1863, pp. 589-590; JACOPO DA VARAGINE, *Legenda aurea*… cit., I, 209-218; KAFTAL, *Iconography*… cit., pp. 593-602.

[902] DROANDI, *Questioni*… cit., fig. 1.

[903] DROANDI, *Questioni*… cit., 360 nota 37; FERACI, *ibidem*.

[904] L'iscrizione si trova su una pergamena posta sulla fronte del sacerdote e indica il tetragramma ebraico del nome di Dio YHWH.

[905] Si tratta, come nella scena [d], di una scrittura compendiaria, simile a quelle realizzate a inchiostro su carta o pergamena: la funzione di queste iscrizioni sembra essere stata quella di fornire indicazioni al pittore incaricato di completare le scene col colore, magari perché per ogni personaggio era previsto un abbigliamento di colori predefiniti. E' poco probabile infatti che simili iscrizioni dovessero far parte della redazione finale dell'affresco.

San Giuliano uccide I genitori [c]: "S(ANCTUS) IULIAN[US]"[906].
[d]: "uxor".
Cristo appare a San Giuliano [e]: "S(ANCTUS) IULIAN[US]".

VICENDE STORICO-CONSERVATIVE

L'opera appare composta da due distinte campagne decorative: l'una relativa all'affresco soprastante con la *Madonna col Bambino e Storie di Anna e Gioacchino*, che si estendeva dalla lunetta al secondo ordine di storie (con la *Natività di Maria* [III] e la *Presentazione al Tempio* [IV]); l'altra composta dalla fascia con *Storie di San Giuliano*, aggiunta molto probabilmente in un momento successivo.

Già noto nel 1914[907], l'affresco composito fu recuperato dietro l'apparato ligneo dell'altare posto sotto la cantoria del Duomo alla fine degli anni sessanta del secolo scorso grazie all'interessamento di Pier Paolo Donati, che ne dà notizia nel 1968[908]. Lo studioso aveva sollecitato la Soprintendenza locale a rimuovere i pannelli di legno che colmavano la mostra dell'altare seicentesco nella speranza di ritrovare altri brani della decorazione di cui faceva parte il frammento di lunetta parzialmente visibile dietro il ballatoio della cantoria. Dopo lo scoprimento si provvide al restauro dell'affresco ad opera di Giuseppe Rosi, che previde la fermatura del colore e il consolidamento degli intonaci, la ripulitura della superficie dallo sporco e dalle ridipinture e l'abbassamento tonale delle vecchie stuccature delle lacune[909].

L'affresco presenta una superficie pittorica danneggiata ed è molto lacunoso a causa dell'apposizione dei mensoloni della cantoria che, impostandosi ai lati dell'opera, hanno distrutto le parti esterne delle storie per circa un quarto sia a destra che a sinistra, mentre la lunetta è appunto occultata dalla stessa cantoria. Il danno più grave è dovuto alla realizzazione in epoca imprecisata della nicchia, che ha comportato la perdita di gran parte della zona inferiore della *Madonna col Bambino* e di parte delle quattro scene in basso (due di Anna e Gioacchino e le due di San Giuliano).

Le *Storie di San Giuliano* sono realizzate con una tecnica insolita: non si tratta di sinopie, come affermava il Donati, ma di disegni direttamente sull'intonaco fresco (non sull'arriccio), probabilmente preparatori alla stesura del colore, come precisa Anna Maria Maetzke in seguito al restauro dell'opera[910].

---

[906] In questo caso invece l'iscrizione sembra parte integrante della scena e si può supporre che la versione definitiva dovesse prevedere la presenza dell'iscrizione identificativa del santo protagonista.

[907] A. DEL VITA, *Il Duomo di Arezzo*, Milano s.d. (1914), p. 59. L'autore cita in particolare le storie di San Giuliano, mentre sospende il giudizio sulla parte superiore che appariva all'epoca "malamente deturpata".

[908] DONATI, *Per la pittura*… cit., pp. 27-28, 38 nota 8.

[909] A. M. MAETZKE, in *Arte nell'aretino. Recuperi e restauri dal 1968 al 1974*, catalogo della mostra (Arezzo 1974-1975), a cura di L. Boccia, C. Corsi, Firenze 1974, p. 48.

[910] MAETZKE, in *Arte nell'aretino*… cit., p. 47; la studiosa suggerisce che questi disegni siano stati realizzati per fungere da guida sull'intonaco ma che il tardivo compimento dell'opera abbia causato l'asciugatura dell'intonaco e la necessità di completare queste parti con colori a secco, molto più facilmente deteriorabili e per questo completamente perduti. In effetti il carattere evidentemente sommario di questi disegni indica con relativa certezza che non siamo davanti alla redazione finale dell'opera ma ad uno stadio preparatorio. La tecnica impiegata, il disegno su intonaco e non la sinopia su arriccio, è la stessa usata nel *Sant'Onofrio* del Maestro di Figline nella chiesa di Sant'Ambrogio a Firenze e nel *Crocifisso* del Maestro del 1310 in San Francesco a Pistoia, ma in questi ultimi casi le figure sembrano, almeno in certe parti, già piuttosto rifinite e pronte ad accogliere il completamento a colori, forse previsto fin dall'inizio a secco; tuttavia non si può escludere che anche nei casi fiorentino e pistoiese il disegno fosse almeno in parte inteso come preparazione semi-definitiva. Cfr. *Scheda 1*.

VICENDE CRITICHE

Dopo la prima breve citazione da parte di Alessandro Del Vita, l'affresco con la *Madonna col Bambino e Storie di Anna e Gioacchino* è stato incluso nel catalogo di Gregorio e Donato d'Arezzo da Donati, che distingueva gli interventi dei due pittori assegnando la maggior parte del lavoro al primo maestro e le parti più deboli, la *Cacciata di Gioacchino* nella lunetta e la *Presentazione di Maria al Tempio*, al secondo, proponendo per queste ultime scene un confronto con il *Gesù tra i dottori* sulla parete destra della chiesa di San Domenico ad Arezzo, a suo parere interamente riferibile a Donato[911].

La distinzione delle mani dei due compagni non ha trovato seguito e Anna Maria Maetzke ha ritenuto preferibile riferire l'intero affresco ad una loro collaborazione indifferenziata, pur ammettendo alcune "differenze stilistiche riferibili all'intervento di due mani distinte". La studiosa corroborava l'attribuzione al sodalizio aretino confrontando il volto della Vergine del Duomo con quello della *Santa Caterina* del dossale ora al J. Paul Getty Museum di Los Angeles[912] e con la *Madonna* dell'affresco nella chiesa della Santissima Trinità di Viterbo, realizzato probabilmente poco prima del 1320. In base a ciò Maetzke proponeva di individuare nell'affresco del Duomo aretino una delle prime opere realizzate da Gregorio e Donato al ritorno ad Arezzo dalla trasferta laziale proprio verso il 1320. Sul piano stilistico la studiosa poneva l'accento sulla vena più felicemente narrativa e minuziosa delle storie laterali rispetto alle opere giottesche, che restano comunque un modello fondamentale[913].

Roberto Bartalini ha individuato nel riferimento ai modi giotteschi (aggiornato anche sugli sviluppi successivi ad Assisi, particolarmente sul ciclo della Cappella degli Scrovegni) una delle principali caratteristiche della pittura di Gregorio e Donato, ben visibile nell'affresco del Duomo. A suo parere inoltre la maturazione dello stile del sodalizio si nota soprattutto nella maggiore monumentalità e sicurezza prospettica delle scene dell'affresco del Duomo (e di quelle in San Domenico)[914].

Isabella Droandi rivolge la sua attenzione alle *Storie di San Giuliano* e per prima ne suppone la posteriorità rispetto al ciclo mariano, anche in base alla sovrapposizione dell'intonaco, e ipotizza il possibile intervento di un artista "di epoca spinelliana"[915].

COMMENTO CRITICO

Sebbene non abbia come protagonista un santo ma la Vergine, l'affresco di Gregorio e Donato non rappresenta un'eccezione nel panorama degli affreschi agiografico-narrativi perché le storie laterali si riferiscono, come nei casi più comuni, al protagonista del riquadro principale. Le raffigurazioni agiografiche incentrate sulla

[911] DONATI, *Per la pittura*… cit., pp. 27-28.

[912] Confronto già suggerito da Donati, che notava nella scena dell'*Apparizione della Madonna a Santa Caterina* dello stesso dossali anche la notevole somiglianza del dettaglio delle tende della scena della *Natività di Maria*.

[913] MAETZKE, in *Atre nell'aretino*… cit., p. 46. Il prudente punto di vista della Maetzke riguardo alla distinzione o meno delle due mani si fonda anche sulla scarsa conoscenza delle modalità di collaborazione tra i diversi componenti delle botteghe medievali, nello specifico di quelle aretine.

[914] BARTALINI, *Da Gregorio e Donato*… cit., p. 17.

[915] DROANDI, *Questioni*… cit., p. 360 nota 37.

figura della Madonna sono rare ma comunque rintracciabili nell'arte monumentale toscana almeno lungo tutto il XIV secolo, come testimoniano gli affreschi con l'*Assunzione della Vergine con San Tommaso che riceve la Cintola e Storie di Eva e di Maria* nella chiesa di San Lorenzo a Pistoia (*Scheda 24*) e l'*Annunciazione e storie dell'infanzia e giovinezza di Cristo* nel convento di Santa Apollonia a Firenze[916]. Il tema è però diffuso nella pittura su tavola del secolo precedente, come dimostrano la grandiosa *Madonna col Bambino e storie della sua vita*, ora al museo Puškin di Mosca, comprendente ben diciassette scene[917], e la *Madonna col Bambino e Storie di Gioacchino e Anna* ora al Museo Nazionale di San Matteo a Pisa, che presenta proprio le vicende dei genitori della Vergine [918] **[FIG. 440]**.
Le quattro storie laterali trovano un modello autorevole nel ciclo di Giotto nella Cappella degli Scrovegni a Padova, la cui conoscenza da parte di Gregorio e Donato è stata sottolineata da Maetzke soprattutto in relazione agli affreschi di San Domenico[919]. Tuttavia le storie giottesche non sono citate pedissequamente nell'affresco del Duomo.
L'apposizione della fascia con *Storie di San Giuliano* è dovuta forse ad un parziale rinnovamento della decorazione dell'altare, che si può ipotizzare avvenuto in occasione di un passaggio di patronato, ma in assenza di dati documentari non è possibile andare oltre la congettura. Non si hanno infatti notizie antiche dell'intitolazione e del patronato della cappella decorata da questo affresco, che spetta sicuramente agli Ubertini solo in epoca moderna[920].

Fotografie
SBSAE AR, Archivio Fotografico: 7626.

Bibliografia
DEL VITA 1914, p. 59; DONATI 1968, pp. 27-28, 38 nota 8; MAETZKE in *Arte nell'aretino*… 1974, pp. 44-48; DROANDI 2000-2001, pp. 353, 360; BARTALINI 2005, pp. 13, 17, FERACI 2008, p. 111.

[916] Cfr. *infra* Sez. III: *Gli affreschi trecenteschi nel convento di Santa Apollonia a Firenze* (Sez. III: *Tre casi esemplari.* 2).
[917] Per la dibattuta vicenda cronologico-attributiva di questa *Maestà* si vedano in particolare l'ultimo intervento di Vittoria Markova, che l'ha indicata come opera del Maestro della croce n. 434 degli Uffizi verso il 1255-1260 e l'intervento di Miklós Boskovits: V. MARKOVA, in *Agli albori della pittura fiorentina. La Maestà del Museo Puškin di Mosca,* catalogo della mostra (Firenze 2011-2012), a cura di A. Tartuferi, Firenze 2011, pp. 58-66; BOSKOVITS, *Corpus.*.. cit. (I, I, 1993), pp. 108-110, 157, 470, 506, 646, 741 nota 1, 748-761.
[918] L'opera viene attribuita al cosiddetto Maestro di San Martino, forse identificabile con Ugolino di Tedice: cfr. CARLETTI, in *Cimabue*… cit., pp. 157-158.
[919] MAETZKE, in *Arte nell'aretino*… cit., p. 47.
[920] BARTALINI, *Da Gregorio e Donato*… cit., p. 16.

Scheda 39

Andrea di Nerio

*La scoperta nel 1974 della firma "ANDREA F(ECIT)" nascosta tra i motivi decorativi della tavola dell'*Annunciazione *conservata al Museo Diocesano di Arezzo ha permesso di dare corpo alla personalità artistica di Andrea di Nerio, fino a quel momento noto solo attraverso documenti*[921]*. Intorno all'*Annunciazione *si sono potute riunire alcune opere già assegnate principalmente al catalogo del Maestro del Vescovado*[922]*, come la* Madonna col Bambino *della collezione Harris, le tavolette con* Storie di San Giovanni Battista *(Berna e Avignone). Come ha osservato Roberto Bartalini, a cui si deve la precisazione del catalogo di Andrea e la definitiva distinzione dal contemporaneo Maestro del Vescovado, il suo stile è influenzato dall'arte di Buffalmacco, attivo nel coro del Duomo aretino: questa tendenza espressionista si manifesta ad esempio nei* Santi Francesco e Domenico *sui pilastri della zona presbiteriale della Pieve di Arezzo, ma anche nella stessa* Annunciazione *aretina. Il pittore doveva essere già attivo prima del 1331, quando gli viene commissionata una cappella nella Pieve di Arezzo, ma le sue opere note si inseriscono probabilmente entro in quarto e quinto decennio del XIV secolo*[923]*.*

Andrea di Nerio
Madonna col Bambino e Storie dei Santi Cristoforo e Giacomo Maggiore
Metà del quinto decennio del XIV secolo

Arezzo, Duomo, parete destra
Affresco
Cm 400 x 252

[921] La scoperta della si deve ad Anna Maria Maetzke: MAETZKE, in *Arte nell'aretino*… cit., pp. 53-58, a cui si rimanda per le vicende critiche dell'opera e del catalogo poi assegnato ad Andrea precedenti alla scoperta della firma. I documenti relativi ad Andrea vanno dal 1331, anno in cui riceve la commissione di un affresco nella Pieve di Arezzo, al 1387, quando risulta già morto, mentre l'ultimo documento che lo attesta in vita è del 1369. Per i documenti relativi ad Andrea: A. DEL VITA, *Documenti sui pittori aretini dei secoli XIV-XVI*, in "Rivista d'arte", IX, 1916-18, pp. 146-147; U. PASQUI, *Pittori aretini vissuti dalla metà del secolo XII al 1527*, in "Rivista d'arte", X, 1917-1918, pp. 41-44; G. F. GAMURRINI, *I pittori aretini dall'anno 1150 al 1527 (Aggiunte all'articolo di U. Pasqui)*, in "Rivista d'arte", X, 1917-1918, p. 90; G. DEGLI AZZI, *Documenti su artisti aretini e non aretini lavoranti in Arezzo*, in "Vasari", IV, 1931, pp. 53-56. Recentemente anche DROANDI, *Questioni*… cit., pp. 385-387.

[922] Cfr. tra gli altri F. BOLOGNA, *Novità su Giotto*, Torino 1969, pp. 106-108; F. ZERI, *Diari di lavoro*, I, Bergamo 1971, pp. 29-31; M. BOSKOVITS, *Appunti su un libro recente*, in "Antichità viva", X, 1971, 5, p. 11 nota 14, a cui si rimanda per un riassunto delle complesse vicende attributive, per cui cfr. anche MAETZKE, *ibidem*. La personalità del Maestro del Vescovado fu individuata da Luciano Bellosi nel 1966: BELLOSI, *La mostra di affreschi staccati*… cit., p. 79. Per altre attribuzioni ad artisti diversi dal Maestro del Vescovado di opere poi assegnate ad Andrea di Nerio: BELLOSI, *Da Spinello Aretino*… cit., p. 25; P. P. DONATI, *Per la pittura aretina del Trecento. III*, in "Paragone. Arte", XXI, 1970, 247, pp. 5-6.

[923] R. BARTALINI, *I Tarlati, il "Maestro del Vescovado" a le pittura aretina della prima metà del Trecento*, in "Prospettiva", LXXXIII-LXXXIV, 1996, pp. 31-55, in particolare pp. 44-49, 54 nota 38; BARTALINI, *Da Gregorio e Donato*… cit., pp. 26-33. Cfr. Anche DROANDI, *Questioni*… cit., pp. 364-374.

Descrizione

Al centro della composizione si trova la *Madonna col Bambino* in trono seduta su seggio a forma di parallelepipedo inserito in una nicchia architettonica coperta a volta e con le pareti rivestite da un drappo purpureo; i gradoni del trono hanno un andamento mistilineo e sono decorati con losanghe colorate. Ai lati di questa immagine e sopra, nella lunetta, si trovano sei storie dedicate ai Santi Cristoforo e Giacomo Maggiore[924] **[FIG. 441]**. A sinistra il ciclo di San Cristoforo comprende, dall'alto, l'episodio con *San Cristoforo che traghetta Gesù Bambino* [I], col santo immerso fino alle ginocchia nelle acque pescose del fiume che taglia in obliquo la scena, il mantello di vaio sollevato dal vento a rendere evidente la difficoltà del gigante di trasportare il Bambino divenuto innaturalmente pesante **[FIG. 442]**. Sotto si trova la scena del *Tentativo di uccidere San Cristoforo con le frecce* [II], perpetrato dal re di Licia a seguito del rifiuto del santo di sacrificare agli idoli; resta solo la figura del santo legato in piedi ad un palo contro cui sono scagliate numerose frecce che però non lo colpiscono **[FIG. 443]**. L'ultima scena rappresenta il *Martirio di San Cristoforo* [III] per decapitazione, col santo steso a terra, anche se la presenza di un soldato con in mano un grosso martello di legno sembra alludere anche al precedente tentativo di ucciderlo a bastonate[925] **[FIG. 444]**. A destra il racconto delle storie di San Giacomo comincia nella lunetta con *San Giacomo condotto davanti a Erode Agrippa* [a]. Qui il santo, trascinato con una corda da un gruppo di sgherri per ordine del sacerdote pagano Abiathar, si volge indietro a risanare un paralitico (scena perduta) e grazie a questo miracolo converte uno scriba, individuabile nella figura inginocchiata ai suoi piedi **[FIG. 445]**. Sotto si vede il *Martirio di San Giacomo* [b]: due iscrizioni inserite nella figurazione identificano l'Apostolo nella figura inginocchiata in attesa del colpo di spada e lo scriba convertito Iosia, condannato insieme a Giacomo, nell'uomo decapitato a sinistra **[FIG. 446]**. Il riquadro inferiore prevede due episodi correlati: in primo piano vediamo la *Deposizione del corpo di San Giacomo nella barca* [c], sulla quale giungerà a Compostella in Spagna, mentre sullo sfondo uno dei discepoli responsabili del trafugamento del corpo viene condotto davanti a Erode Agrippa per essere interrogato **[FIG. 447]**. Le scene dell'opera sono contornate da una semplice cornice decorativa a losanghe e in basso la composizione si imposta su uno zoccolo a finte specchiature marmoree **[FIG. 448]**.

Iscrizioni

San Giacomo condotto davanti a Erode Agrippa [a]: "[ABI]ATHA[R]".
Martirio di San Giacomo [b]: "S(ANCTUS) [J]ACOBUS / [I]OS[IA]".

VICENDE STORICO-CONSERVATIVE

L'affresco è inquadrato attualmente dalla mostra di un altare creato in occasione della

[924] La festa dei due santi si celebra nello stesso giorno, il 25 luglio. Per la figura e la vicenda di *San Cristoforo* cfr. Scheda *28*. Per San Giacomo: AA.SS., *Julii VI*, (Parisiis 1868), pp. 5-124; JACOPO DA VARAGINE, *Legenda aurea*… cit., I, pp. 650-663; KAFTAL, *Iconography*… cit., pp. 507-518.
[925] In realtà secondo la versione della *Legenda aurea* San Cristoforo sarebbe stato battuto con verghe di ferro.

ristrutturazione vasariana dell'interno del Duomo aretino, la cui apposizione ha causato la perdita della parti più esterne dell'opera e della zona inferiore dello zoccolo a finti marmi. Il ritrovamento avvenne nel 1908, secondo la testimonianza di Alessandro Del Vita[926], rimuovendo la tela che decorava l'altare moderno, sotto cui l'affresco non aveva subito lo scialbo[927]. L'intervento vasariano aveva comportato la rimozione nel 1579 dell'originario timpano marmoreo di coronamento dell'edicola murale, di cui si ha notizia nel documento di commissione della cappella e che prevedeva una decorazione a bassorilievo con la *Trinità* affiancata dai *Santi Cristoforo e Giacomo Maggiore*, in corrispondenza delle rispettive storie[928].
L'affresco risulta discretamente conservato ma non mancano evidenti abrasioni, notevoli soprattutto nel volto della Vergine e nelle due scene della lunetta. Inoltre sono cadute le parti realizzate a secco per ottenere l'effetto metallico degli elmi e delle armi dei soldati nelle diverse scene. Due lacune dalla forma approssimativamente circolare interessano la prima e la seconda scena di San Giacomo senza tuttavia comprometterne la leggibilità.
A destra sopra la lunetta si nota un frammento di affresco in cui si intuisce una cuspide marmorea, riferibile ad un affresco preesistente a quello di Andrea di Nerio[929].

VICENDE CRITICHE
Umberto Tavanti e Alessandro Del Vita ritennero di poter identificare l'affresco con quello della cappella Ubertini dei Santi Jacopo e Cristoforo nel Duomo di Arezzo menzionato da Vasari nella vita di Lippo Fiorentino[930]. Un documento pubblicato da Ubaldo Pasqui nel 1914[931] e ripreso da Roberto Bartalini dimostra tuttavia che l'affresco decorava la cappella della famiglia Bertoldini, intitolata ai Santi Cristoforo e Giacomo Maggiore e commissionata ad Andrea di Nerio per la parte pittorica e a Francesco Talenti per quella scultorea da Bertoldino di messer Baldovino nel 1340, data poco dopo la quale Bartalini colloca la realizzazione dell'affresco da parte di Andrea[932].
L'affresco è stato accostato nel 1965 da Luciano Bellosi alla *Madonna col Bambino* della collezione Harris di Oxnead Hall di Norwick (Norfolk)[933], ritenuta all'epoca

[926] A. DEL VITA, *L'affresco rinvenuto nel Duomo di Arezzo*, in "La Nazione", 14 giugno 1908; IDEM, *Il Duomo*… cit., pp. 58-59.
[927] U. TAVANTI, *Affresco del secolo XIV scoperto nel Duomo di Arezzo*, in "Vita d'arte", III, 1910, 8, pp. 72-76.
[928] BARTALINI, *I Tarlati*… cit., pp. 46, 55 note 47-48, con trascrizione del documento del 16 maggio 1340. E. AGNOLUCCI, *Scultori e committenti ad Arezzo nel Trecento*, in "Annali aretini", VIII-IX, 2000-2001, pp. 412-414.
[929] Cfr. BARTALINI, *Da Gregorio e Donato*… cit., p. 33 nota 80.
[930] VASARI, *Le Vite*… cit., p. 252. TAVANTI, *ibidem*. DEL VITA, *Il Duomo*… cit., p. 59. Poiché Gaetano Milanesi aveva dimostrato l'inconsistenza di questa personalità artistica, in cui individuava l'attività di più pittori non meglio identificati, Del Vita propose di attribuire con dubbio l'opera a Lippo di Corso o Lippo di Benivieni.
[931] U. PASQUI, *La cappella dei Bertoldini nel Duomo di Arezzo*, in *Numero unico di arte e di storia aretina. A cura del Comitato cittadino per la inaugurazione della facciata del Duomo di Arezzo*, Arezzo 1914, pp. V-VI. Alcuni brani anche in S. PIERI, *Documentazione minore per la storia aretina*, in "Brigata Aretina degli Amici dei Monumenti. Bollettino d'informazione", XXVIII, 1990, 51, p. 38.
[932] BARTALINI, *I Tarlati*… cit., pp. 45-46; dove tuttavia lo studioso non esclude del tutto la possibilità che possa trattarsi di "un riflesso un po' diminutivo" della pittura di Andrea.
[933] BELLOSI, *Da Spinello*… cit., p. 25.

dallo studioso pertinente all'attività giovanile di Spinello Aretino. Miklós Boskovits nel 1971 lo aveva inserito nel catalogo del Maestro del Vescovado[934], insieme ad altre opere (tra cui la *Madonna col Bambino* Harris) che sono state poi ricondotte alla mano di Andrea di Nerio in seguito all'individuazione della firma di quest'ultimo nella tavola con l'*Annunciazione* conservata nel Museo Diocesano di Arezzo **[FIG. 449]** da parte di Anna Maria Maetzke, che nel 1974 ha precisato per prima l'assegnazione dell'affresco ad Andrea[935], che è stata unanimemente accolta[936].

COMMENTO CRITICO

Il documento di commissione della parte scultorea della cappella Bertoldini a Francesco Talenti fornisce importanti informazioni sull'aspetto originario del sacello, che su esplicita richiesta doveva essere realizzato a somiglianza della attigua cappella di Ciuccio Tarlati sulla parete destra del Duomo aretino **[FIG. 450]** e di quella di Ghino di Puccio Grassi nella Pieve di Santa Maria, composte da un'edicola marmorea cuspidata e decorata sulla fronte da bassorilievi, poggiante su due colonnine e addossata al muro, di poco aggettante. Le strutture architettoniche e i rilievi dovevano formare un insieme organico con l'affresco realizzato sulla parete in corrispondenza dell'altare, come ancora si vede nella *Crocifissione* del Maestro del Vescovado nel caso della cappella Tarlati[937]. Questa unità decorativa caratterizzava anche la cappella Bertoldini: come notava già Bartalini, il mancato inserimento nell'affresco agiografico delle figure in grandi dimensioni dei Santi Cristoforo e Giacomo, protagonisti delle storie, è giustificato dalla loro presenza nel bassorilievo della cuspide esterna all'edicola ("frontespicium"), dove si trovavano ai lati della *Trinità*[938]. La manomissione cinquecentesca dell'aggetto della cappella ha comportato anche la perdita della decorazione degli sguanci, probabilmente composta da figure di santi, come nel prototipo della cappella Tarlati. L'inserimento nella zona centrale della *Madonna col Bambino* in alternativa ai due santi potrebbe essere stato suggerito dall'affresco con la *Madonna col Bambino e Storie di Anna e*

---

[934] BOSKOVITS, *Appunti*… cit., p. 12 nota 17.

[935] MAETZKE, in *Arte nell'aretino*… cit., p. 57.

[936] Oltre a Bartalini, C. VOLPE, *Un politico integrato di Spinello (ed alcune osservazioni su Maso)*, in "Paragone. Arte", XXX, 1979, 349-351, p. 31. BOSKOVITS, *The Martello Collection*… cit., p. 17. A. M. MAETZKE, in *Mater Christi.*… cit., p. 43. DROANDI, *Questioni*… cit., p. 373; la studiosa contesta a Bartalini la proposta di datazione di poco successiva al 1340 in relazione alla commissione della cappella Bertoldini, ritenendo l'opera più probabilmente realizzata verso il 1350; tuttavia le sue osservazioni non sono accolte in BARTALINI, *Da Gregorio e Donato*… cit., pp. 28, 32-33, dove l'autore non ripropone i suoi precedenti dubbi sull'autografia del maestro. Pone l'affresco entro il quinto decennio anche Weppelmann: S. WEPPELMANN, *Sulla pittura del Trecento aretino tra le botteghe di Andrea di Nerio e Spinello Aretino*, in "Proporzioni", I, 2000, p. 48 nota 11.

[937] BARTALINI, *I Tarlati*… cit., pp. 31-34. Cappelle simili sono tutt'ora visibili sulla parete destra di San Francesco ad Arezzo: cfr. M. SALMI, *Civiltà artistica della terra aretina*, Novara 1971, pp. 65-68.

[938] BARTALINI, *I Tarlati*… cit., pp. 46, 55 note 47-48. "[…] Frontespictium dicte capelle […] cum figura beati Christofori cum domino nostro Iesu Christo et figura sancti Iacopi et cum figura relevata in dicto frontespictio beate Trinitatis […]" (PASQUI, *La cappella*…cit., p. V). Bartalini pone l'accento sul carattere funerario della cappella Tarlati, realizzata dai membri di questa famiglia in memoria del defunto Ciuccio: in mancanza di informazioni si può solo ipotizzare una simile destinazione per la cappella Bertoldini; è in ogni caso significativa nell'ambito di questa ricerca la possibilità di accostare con certezza l'affresco agiografico ad un altare e alla decorazione di una cappella.

Gioacchino di Gregorio e Donato posto di fronte alla cappella Bertoldini nella stessa chiesa (*Scheda 38*)[939]. D'altra parte la nuova soluzione compositiva proposta da Andrea di Nerio troverà seguito solo ad Arezzo, dove viene riproposta da Spinello Aretino nell'affresco con la *Madonna col Bambino e Storie di San Cristoforo* nella chiesa di San Domenico (*Scheda 41*).

L'opera rappresenta una fase relativamente avanzata dell'attività di Andrea di Nerio. Rispetto infatti alla tavola con la criptofirma e alle *Storie di San Giovanni Battista* della predella divisa tra il Kunstmuseum di Berna e il Musée du Petit Palais di Avignone[940] **[FIGG. 451-452]** si nota nell'opera aretina un più compiaciuto indugiare sui dettagli e una capacità narrativa più sviluppata, con una maggiore attenzione alla caratterizzazione dell'ambiente, come si vede per esempio nella scena con *San Cristoforo che traghetta Gesù Bambino* [I], dove, oltre ai dettagli già ricordati, si nota la presenza della capanna del santo in riva al fiume, resa realisticamente a simulare l'intreccio di frasche e paglia. È sensibile, rispetto alle opere citate, un certo divario qualitativo dovuto ai modi meno grandiosi e più diminutivi espressi nell'affresco del Duomo, per il quale può essere pertinente una datazione più inoltrata nel quinto decennio.

Fotografie

SBSAE AR, Archivio Fotografico: 19563, 23775, 80335.

Bibliografia

TAVANTI 1910, pp. 72-76; DEL VITA 1914, p. 59; KAFTAL 1952, pp. 267-270, 511-514; BELLOSI 1965, p. 25; BOSKOVITS 1971, p. 12 nota 17; SALMI 1971, p. 68; MAETZKE in *Arte nell'aretino*… 1974, p. 57; VOLPE 1979, p. 31; BOSKOVITS 1985, p. 17; MAETZKE in *Mater Christi.*… 1996, p. 43; BARTALINI 1996, pp. 45-46; WEPPELMANN 2000, p. 48 nota 11; AGNOLUCCI, 2000-2001, pp. 10-11; DROANDI 2000-2001, p. 373; BARTALINI 2005, pp. 28, 32-33.

[939] La cappella decorata con questo affresco non viene mai citata nei documenti di commissione delle cappelle Tarlati e Bertoldini come esempio per la realizzazione della struttura: sembra probabile dunque che questo sacello non avesse un aggetto cuspidato, elemento che forse inizia ad essere impiegato solo a partire dalla cappella Grassi nella Pieve, commissionata nel 1332; la commissione della cappella Tarlati risale invece al 1334 (cfr. BARTALINI, *I Tarlati*… cit., p. 53 nota 11).

[940] G. FREULER, in *"Manifestatori delle cose miracolose". Arte italiana del '300 e del '400 da collezioni in Svizzera e nel Liechtenstein*, a cura di G. Freuler, Einsiedeln 1991, pp. 189-190.

Scheda 40

Pittore toscano
Santa monaca
Settimo-ottavo decennio del XV secolo

Campogialli (Terranuova Bracciolini, Arezzo), Santa Maria in Campo Arsiccio, parete sinistra
Affresco

Descrizione

Inquadrata sotto un semplice arco centinato sulla parete sinistra della piccola chiesa di Santa Maria in Campo Arsiccio[941] **[FIG. 453]**, si trova la figura di una *Santa monaca* con veste grigio-marrone su tunica più chiara e velo nero[942], con in mano il generico attributo del giglio **[FIG. 454]**. Su ciascun lato si trovano tre storie, in gran parte difficilmente decifrabili a causa del cattivo stato di conservazione della superficie pittorica. In alto a sinistra la scena è ambientata in una camera e sul letto rosso che campeggia al centro sembra di scorgere una figura semidistesa; al capezzale stanno due donne, mentre in primo piano si trova una donna seduta che tiene qualcosa in mano, forse un neonato in fasce [I]. Della scena sottostante è intuibile a destra una semplice architettura entro cui si trovava forse una figura, mentre a sinistra si vedono due donne [II]. Nel registro inferiore si trova la scena meglio conservata, divisa in due episodi: a sinistra due donne vestite rispettivamente con abiti rosso e verde parlano tra loro mentre una terza figura si affaccia dalla porta di un'abitazione e sembra porgere loro qualcosa. Si tratta probabilmente della donna in abito giallo che nel secondo episodio, a destra, avvicina qualcosa alla bocca della donna in abito verde inginocchiata mentre l'altra in abito rosso assiste alla scena in atteggiamento devoto [III]. La prima scena in alto a destra è ambientata all'esterno delle mura di un castello visibile in lontananza mentre tre donne sono inginocchiate e rivolte verso destra dove in alto doveva trovarsi l'apparizione della santa [IV]. Si tratta forse delle stesse tre donne della scena precedente perché anche queste sono vestite di verde, rosso e giallo. La scena de secondo registro è molto compromessa e vi si intuiscono solo alcune figure tra cui una in bianco che sembra slanciarsi verso qualcosa posto in basso [V]. L'ultima scena si svolge presso la porta di un castello fortificato, a cui si appressano due uomini a cavallo. Le diverse parti dell'affresco sono separate da semplici fasce bianche, forse completate in origine con iscrizioni esplicative, mentre in alto e in basso correva una fascia decorativa a decori geometrici. In alto e in basso l'affresco è chiuso da due fasce a decori geometrici.

[941] Per alcune notizie storiche cfr. M. POZZANA, *La strada dei Sette Ponti*, Firenze 1985, p. 106.
[942] Potrebbe trattarsi dell'abito delle Clarisse, ma l'apparente mancanza del cingolo (che mi fa notare Elena Francalanci) potrebbe indicare una monaca vallombrosana, il cui aspetto ci è tramandato dal polittico di *Beata Umiltà* di Pietro Lorenzetti ora agli Uffizi: cfr. S. GIEBEN, *Clarisse (Damianite)*, in *La sostanza*… cit., pp. 354-357; R. N. VASATURO, *Vallombrosane (monache)*, in *ivi*, p. 151.

VICENDE STORICO-CONSERVATIVE

Gli affreschi che coprono le pareti della chiesa di Santa Maria furono riportati alla luce negli anni cinquanta del secolo scorso, quando tutto il piccolo complesso fu ristrutturato sotto la direzione di Guido Morozzi[943]. Le pitture sono state sottoposte ad un ulteriore intervento di restauro negli anni novanta che le ha completamente liberate dallo scialbo: la *Santa monaca* in particolare era già visibile negli anni cinquanta[944], ma solo l'ultimo restauro ha consentito un completo scoprimento[945]. Nei secoli Santa Maria fu interessata da diverse campagne decorative, come testimoniano le sovrapposizioni in alcuni punti anche di tre strati di intonaci. Col tempo però la chiesa perse di importanza e fu dapprima trasformata in cappella funeraria e successivamente chiusa al culto e adibita a edificio colonico e stalla: usi impropri che hanno causato la parziale rovina degli affreschi[946]. La *Santa monaca* versa infatti in condizioni molto degradate, con superfici estremamente abrase e cadute di colore, che in certe zone hanno ridotto la figurazione originale ad uno stato quasi larvale.

VICENDE CRITICHE

Solo alcuni degli affreschi di Santa Maria in Campo Arsiccio sono noti alla critica, che si è interessata soprattutto al grande *Giudizio Universale* sulla parete di fondo e alle pitture dell'*Annunciazione* datata 1364 e delle *Storie della Passione di Cristo* sulla parete destra[947]. La parete sinistra della chiesa è invece praticamente inedita. Domenico Bacci suggeriva un'errata identificazione della *Santa monaca* con Santa Scolastica e, come per gli altri affreschi della chiesa, un'attribuzione generica alla scuola giottesca[948]. Elena Francalanci si è occupata di recente degli affreschi di Santa

---

[943] Padre Domenico Bacci poté vedere gli affreschi a metà degli anni cinquanta e dalla sua testimonianza si evince che quasi tutti dovevano essere già stati almeno parzialmente de scialbati; il restauro fu promosso dal proprietario dell'immobile, Mario Debolini: P. D. BACCI, *Terranuova Bracciolini nella sua storia*, Firenze 1956, pp. 60-64.

[944] BACCI, *Terranuova*… cit., p. 63.

[945] Stefania Bracci cita la *Santa monaca* quando parla di "una santa che stringe un mazzetto di fiori bianchi" poco visibile per "le estese perdite e l'imbiancamento della superficie pittorica" (S. BRACCI, in *Terranuova Bracciolini. Storia arte ambiente di una "terra murata" del Valdarno*, a cura di C. Galli, Firenze 1994, pp. 83-84).

[946] BRACCI, *ibidem.* Una ristrutturazione cinquecentesca all'edificio è attestata dalla presenza di un porticato esterno risalente a quel periodo; alla chiesa si affiancava a sinistra anche la cappella della Madonna, costruita nel 1606.

[947] Stefan Weppelmann attribuisce l'*Annuncia zione* e il *Giudizio Universale* alla scuola di Andrea di Nerio (S. WEPPELMANN, *Andrea di Nerio o Spinello Aretino?*, in "Nuovi Studi", IV, 1999, 7, p. 7; BARTALINI, *Da Gregorio e Donato*… cit., p. 39 nota 93; per questa attribuzione, ma limitata alla sola *Annunciazione*: P. P. DONATI, *Sull'attività giovanile dei due Spinello*, in "Commentari", XVII, 1966, pp. 56-72, in particolare pp. 70-71) e il ciclo della *Passione* al Maestro di Barberino (WEPPELMANN, *Sulla pittura*… cit., pp. 31-32). Isabella Droandi precisa, in base alla lettura stilistica e ai livelli dell'intonaco, che l'*Annunciazione* è precedente al *Giudizio Universale* (DROANDI, *Questioni*… cit., p. 375). Sonia Chiodo, d'accordo con Boskovits, suggerisce per l'*Annunciazione* l'attribuzione ad un pittore locale (BOSKOVITS, *Appunti*… cit., p. 12 nota 1; S. CHIODO, *Pittura murale, tavole dipinte e codici miniati in Casentino e Valdarno*, in *Arte in terra d'Arezzo. Il Trecento*… cit., pp. 57-78, in particolare pp. 69-70, 72 nota 54). Cfr. anche G. ADULTI, *in Il Casentino e il Valdarno Superiore*, (I luoghi della fede), Firenze 1999, pp. 155-156.

[948] BACCI, *Terranuova*… cit., p. 63. Anche il redattore della scheda ministeriale *OA I 09/00437366 (S04)* della Soprintendenza di Arezzo (SBSAE AR, Ufficio Catalogo) proponeva una simile attribuzione. L'identificazione della *Santa monaca* con Scolastica non è accettabile perché non ha l'abito benedettino ma francescano (o vallombrosano).

Maria e nella sua tesi di specializzazione discussa presso l'Università di Firenze propone per la *Santa monaca* una collocazione tra settimo e ottavo decennio del XIV secolo[949].

COMMENTO CRITICO

L'identificazione della protagonista del ciclo è ostacolata dalla genericità dei suoi attributi e dalla particolare tipologia delle sue storie: per quel che si vede[950] la monaca non vi compare mai come protagonista, dunque gli episodi si riferiscono con grande probabilità a miracoli operati dalla santa perlopiù *post mortem*. Si tratta di una scelta narrativa tipica degli affreschi agiografici dedicati a personaggi morti da poco in odore di santità e già proclamati beati ma non ancora canonizzati, che godono di un culto locale.

La proposta cronologica di Elena Francalanci sembra sostenibile alla luce delle caratteristiche dell'opera.

Fotografie

SBSAE AR, Archivio Fotografico: 33255-33257.

Bibliografia

BACCI 1956, p. 63; BRACCI in *Terranuova*… 1994, p. 84.

[949] E. FRANCALANCI, *La chiesa di Santa Maria in Campoarsiccio a Terranuova Bracciolini*, relatore S. Chiodo, correlatori A. De Marchi, P. Refice, Università degli Studi di Firenze, a.a 2010/2011. Ringrazio la dott.ssa Francalanci per aver condiviso con me i risultati delle sue ricerche.

[950] Ho potuto osservare l'affresco solo attraverso due riproduzioni fotografiche: una in bianco e nero della Soprintendenza aretina (33255) ed una fornitami gentilmente da Elena Francalanci.

Scheda 41

Spinello Aretino (Spinello di Luca Spinelli)

Spinello, figlio dell'orafo Luca Spinelli, nacque forse verso il 1346 ad Arezzo, dove ricevette la sua formazione artistica. Le sue opere più antiche, gli affreschi con Storie di San Tommaso *nella chiesa di San Bartolomeo e la* Madonna col Bambino tra i Santi Giacomo e Antonio Abate *nel chiostro di Sant'Agostino ad Arezzo (ora nel locale Museo Diocesano), testimoniano il suo legame col più anziano Andrea di Nerio*[951]*, rispetto al quale Spinello realizza comunque figure più definite plasticamente. Il pittore è attivo nelle principali città della Toscana e i numerosi documenti che lo riguardano testimoniano i suoi frequenti spostamenti: dall'inizio degli anni ottanta fino al 1385 Spinello è attivo a Lucca dove riceve numerose commissioni, tra cui il polittico per il convento Olivetano di San Ponziano (1384); nel 1387 risulta iscritto all'Arte fiorentina dei Medici e Speziali e poco dopo è attivo nella sacrestia di San Miniato al Monte dove realizza, in conseguenza di un lascito testamentario del 1388, il ciclo di* Storie di San Benedetto, *in cui dimostra la riflessione sui modi dei seguaci di Giotto, in particolare Taddeo Gaddi. Realizza in questo periodo anche la decorazione ad affresco dell'oratorio di Santa Caterina all'Antella (Bagno a Ripoli, Firenze) con storie della santa titolare. È ancora a Firenze nel decennio successivo, ma nel 1390-1391 lavora presso il Camposanto Pisano dove realizza gli affreschi con* Storie dei Santi Efisio e Potito. *Il primo decennio del XV secolo, caratterizzato stilisticamente da figure più slanciate, lo vede attivo principalmente ad Arezzo e a Siena, città in cui realizza tra l'altro il ciclo con* Storie di Papa Alessandro III e Federico Barbarossa *nella Sala di Balìa nel Palazzo Pubblico, per cui il figlio del pittore, Parri Spinelli, è documentato come aiuto. Arezzo rimase comunque sempre il centro di riferimento per Spinello che vi realizzò numerose opere, soprattutto nelle chiese di San Domenico e San Francesco. Morì nel 1410*[952]*.*

Spinello Aretino
Madonna col Bambino e Storie di San Cristoforo
Nono decennio del XIV secolo

Arezzo, San Domenico, parete sinistra
Affresco
Cm 510 x 310

[951] La *Madonna col Bambino* è stata attribuita in passato allo stesso Andrea da Luciano Bellosi: BELLOSI, *Da Spinello*… cit., pp. 18-43.

[952] La figura e le opere di Spinello Aretino sono state analizzate in modo esteso da Stefan Weppelmann, alla cui monografia si rimanda per le principali informazioni sull'artista: S. WEPPELMANN, *Spinello Aretino e la pittura del Trecento in Toscana*, Firenze 2011 (ed or. Firenze 2003), pp. 11-94.

Descrizione

L'affresco, ora purtroppo in uno stato gravemente lacunoso, mostrava al centro la *Madonna col Bambino* in trono e sei storie della vita di San Cristoforo[953] ai lati e nella lunetta soprastante **[FIG. 455]**. Qui si trovano i primi episodi con *San Cristoforo che incontra il diavolo* [I] a sinistra e *San Cristoforo che incontra l'eremita* a destra [II]. Il racconto prosegue al livello più basso, dove a destra è stata ipotizzata la presenza della scena di *San Cristoforo che traghetta Gesù Bambino*[954] [III], un episodio fondamentale della leggenda del santo, altrimenti assente nel ciclo. A sinistra si trova la scena di *San Cristoforo davanti al re di Licia* [IV], che lo condanna a morte. Il *Tentativo di uccidere San Cristoforo con frecce* [V] e il *Martirio di San Cristoforo* [VI] per decapitazione si trovano nel registro superiore **[FIGG. 456-459]**. Nella prima scena San Cristoforo è a colloquio con un falso cavaliere, che rivela la sua natura diabolica per il piede sinistro simile all'artiglio di un rapace. Della seconda scena si conserva solo la figura dell'eremita barbuto che emerge dalla sua capanna tra un paesaggio aspro di rocce. L'affresco è circondato da una fascia a motivi geometrici e termina in basso con una sorta di fascia più alta della quale restano tracce degli elementi polilobati che la componevano e che ospitavano forse busti di santi come nell'altro affresco agiografico di Spinello in San Domenico coi *Santi Giacomo Minore e Filippo* (*Scheda 42*).

VICENDE STORICO-CONSERVATIVE

L'affresco presenta estese lacune soprattutto nella zona centrale, dove dell'originaria *Madonna col Bambino* non resta che la cuspide e lo scalino prospettico del trono e un frammento del manto azzurro della Vergine; gravi perdite interessano anche le tre storie a destra, in particolare quella del registro inferiore, quasi completamente perduta. Le scene di sinistra sono meglio conservate, sebbene anch'esse interessate da lacune che hanno causato la perdita di alcuni dettagli come il volto del cavaliere diabolico nella prima scena o le teste del re di Licia e del santo nella scena del loro confronto in basso[955].

La frammentarietà dell'opera è dovuta all'apposizione di un altare al di sopra della zona sinistra all'epoca della ristrutturazione tardo-cinquecentesca dell'interno di San Domenico; la parte destra, non interessata dall'occultamento, fu invece scialbata. Una piccola edicola fu apposta a destra nel 1734 (secondo l'iscrizione in calce) e si sovrappose all'estremità dell'affresco, contribuendo all'estesa rovina di quel lato. L'altare fu rimosso nel 1908 e lo scoprimento degli affreschi fu completato verso la metà degli anni venti[956]. Prima del 1974 l'opera fu restaurata da Giuseppe Rosi, che

---

[953] Per San Cristoforo cfr. *Scheda 28*.

[954] WEPPELMANN, *Spinello Aretino*… cit., p. 192.

[955] Si deve concordare con Stefan Weppelmann che suppone che in questa scena le lacune circolari piuttosto regolari siano il segno dell'asportazione volontaria dei due particolari, avvenuta in un momento non precisabile (WEPPELMANN, *ibidem*).

[956] Giovanni Gualberto Goretti Miniati dà la notizia del ritrovamento nel 1913, mentre verso il 1926 Georg Gombosi poteva vedere gli affreschi del tutto svelati: G. G. GORETTI MINIATI, *Vita di Jacopo del Casentino*, Firenze 1913, pp. 49-50; G. GOMBOSI, *Spinello Aretino. Eine stilgeschichtliche Studie über die Florentinische Malerei des ausgehenden XIV. Jahrhunderts*, Budapest 1926, pp. 49-51. Per queste notizie e altre relative all'affresco si rimanda all'esauriente scheda dell'opera in WEPPELMANN, *ibidem*. Per le notizie sui lavori di ripristino dell'interno di San Domenico a partire dagli ultimi decenni del XIX secolo cfr. *ivi*, pp. 109-110, 212-213.

ne ripulì la superficie che ora si presenta in buone condizioni[957].

VICENDE CRITICHE

Vasari attribuiva a Jacopo del Casentino gli affreschi della cappella dedicata a San Cristoforo in San Domenico, tuttavia dal momento che i soggetti descritti dallo storico aretino corrispondono alle storie del Beato Masuolo l'opera in questione non può essere identificata con questo affresco[958]. L'attribuzione a Jacopo suggerita da Giovanni Gualberto Goretti Miniati forse sulla base di questa fonte[959] non ha avuto seguito e l'opera è stata presto riferita all'ambito di Spinello[960] o, a partire da Gombosi nel 1926, a Spinello stesso[961]. Seguendo l'indicazione di Alessandro Del Vita, Mario Salmi prese in considerazione anche il nome di Jacopo di Landino[962], abbandonato poi definitivamente in favore dell'attribuzione a Spinello con una data verso gli anni ottanta del XIV secolo a partire da Miklós Boskovits[963]. Concorda con quest'ultima proposta anche Stefan Weppelmann, che recentemente ha precisato la datazione con alcuni confronti con opere dell'artista datate alla fine del nono decennio, con particolare riferimento alle *Storie di San Benedetto* nella sacrestia di San Miniato al Monte, datate 1388[964] **[FIG. 460]**.

COMMENTO CRITICO

Spinello si rifà evidentemente all'affresco di Andrea di Nerio per la cappella Bertoldini nel Duomo aretino[965] (*Scheda 39*) citandone fedelmente la struttura lunettata, l'iconografia delle scene comuni (*Tentativo di uccidere San Cristoforo con frecce* [V], *Martirio di San Cristoforo* [VI]) e l'inserimento della *Madonna col Bambino* al centro al posto della consueta figura iconica del santo titolare del ciclo[966].

L'affresco agiografico di Spinello in San Domenico rappresenta il ciclo più ampio dedicato a San Cristoforo sopravvissuto in Toscana. D'altra parte non trova apparente

[957] MAETZKE, *Arte nell'aretino*… cit., p. 67.
[958] VASARI, *Le Vite*… cit., p. 239.
[959] GORETTI MINIATI, *ibidem.*
[960] Tra quelli che si sono espressi in questo senso: U. VIVIANI, *Arezzo e gli aretini*, Arezzo 1921, p, 92; U. PASQUI, in U. PASQUI, U. VIVIANI, *Guida illustrata storica, artistica e commerciale di Arezzo e dintorni*, Arezzo 1925, p. 150; U. PROCACCI, *Georg Gombosi. Spinello Aretino*, in " Rivista d'arte", XI, 1929, p. 276; P. P. DONATI, *Contributo a Spinello Aretino e alla sua scuola*, in "Antichità viva", III, 1964, 4, pp. 17-18; MAETZKE, in *Arte nell'aretino*… cit., p. 67.
[961] GOMBOSI, *ibidem.* BERENSON, *Italian pictures*… cit. (1932), p. 547 (salvo poi propendere anch'egli per un'esecuzione di bottega: BERENSON, *Italian pictures*… cit. [1963], p. 206)
[962] A. DEL VITA, *La Pinacoteca d'Arezzo*, in "Rassegna d'arte", XV, 1915, 8, pp. 75-90, in particolare p. 82. M. SALMI, *San Domenico e San Francesco di Arezzo*, Roma 1951, p. 17.
[963] BOSKOVITS, *La pittura*… cit., p. 431; E. CARLI, *Pittura a Pisa dalle origini alla "Bella maniera"*, Pisa 1994, p. 88.
[964] WEPPELMANN, *Spinello Aretino*… cit. (2011), pp. 181-189, 192-193. Lo studioso ritiene, anche sulla base di questi confronti stilistici, che la data 1400 storicamente attestata in una iscrizione perduta alla base dell'*Annunciazione*, opera dello stesso Spinello in San Domenico, non vada messa in relazione con le attigue storie di San Cristoforo, a cui dunque non sarà da riferire la possibile committenza di Carcascione dei Fiorinaldi, citato nella stessa iscrizione.
[965] Il facile confronto è già stato indicato in WEPPELMANN, *Spinello Aretino*… cit. (2011), p. 192.
[966] Nessun documento noto, né alcun dettaglio dell'affresco indicano la presenza presso questo affresco di una struttura lapidea affine a quella della cappella Bertoldini, per cui nulla autorizza a ipotizzare la presenza della figura di San Cristoforo in una posizione alternativa, com'era invece il caso dei due santi titolari della cappella di Andrea di Nerio in Duomo.

giustificazione la singolare sequenza delle scene, che non sembrano seguire alcun ordine preciso e senza continuità procedono dal livello superiore (lunetta), a quello inferiore, a quello intermedio, peraltro sempre invertendo l'ordine di lettura da destra a sinistra e viceversa.

Fotografie
SBSAE AR, Archivio Fotografico: 5063.

Bibliografia
GORETTI MINIATI 1913, pp. 49-50; DEL VITA 1915, p. 82; VIVIANI 1921, p, 92; PASQUI 1925, p. 150; GOMBOSI 1926, pp. 49-51; PROCACCI 1929, p. 276; BERENSON 1932, p. 547; PERKINS 1937, p. 386; SALMI 1951, p. 17; KAFTAL 1952, pp. 267-270; DEL VITA 1953, p. 65; BERENSON 1963, p. 206; DONATI 1964, p. 17-18; MAETZKE in *Arte nell'aretino*… 1974, p. 67; BOSKOVITS 1975, p. 431; FREMANTLE 1975, p. 354; THURSTON BROWN 1980, p. 363; BAROLSKY 1992, p. 30-31; CARLI 1994, p. 88; WEPPELMANN 2003, pp. 188-189; WEPPELMANN 2011, pp. 192-193.

Scheda 42

Spinello Aretino
Santi Giacomo Minore e Filippo (e due storie di Santa Caterina d'Alessandria)
1395-1400

Arezzo, San Domenico, controfacciata
Affresco staccato
Cm 503 x 510

Descrizione

Al centro dell'opera si trovano le figure di San Giacomo Minore[967] a sinistra e San Filippo[968] a destra: l'uno tiene in mano un bastone, l'altro una sottile croce, riferimento ai rispettivi martìri **[FIGG. 461, 467]**. Le figure sono inserite entro edicole marmoree a doppia cuspide e pinnacoli, sorrette lateralmente da due sottili colonnine tortili e invece privo di sostegno al centro. Ciascun santo è affiancato da due storie della sua vita: a sinistra, dall'alto, troviamo *San Giacomo Minore che risana gli storpi* [I] e il *Martirio di San Giacomo Minore* [II], che prevede due distinti episodi: il santo gettato dalle mura del tempio durante una predica e, in primo piano, il santo ucciso a bastonate **[FIGG. 462-463]**. A destra, sempre leggendo dall'alto in basso, si vede *San Filippo che scaccia il drago e resuscita tre morti* [a] e il *Martirio di San Filippo* [b]: la prima scena si svolge presso un altare pagano da sotto il quale emerge un drago, responsabile della morte dei tre miscredenti, che secondo la leggenda ritornano in vita non appena San Filippo distrugge l'idolo e allontana la bestia; la seconda scena segue l'iconografia classica che prevede San Filippo crocifisso e lapidato **[FIGG. 464-465]**. Al di sopra di questa zona principale si trova una lunetta di poco più stretta rispetto all'estensione del campo sottostante dove si inseriscono due storie di Santa Caterina d'Alessandria: a sinistra il *Matrimonio mistico* e a destra il *Martirio delle ruote*, che mostra il momento in cui le ruote dentate si rompono grazie all'intervento angelico **[FIG. 466]**. La raffigurazione è delimitata da una fascia a motivi geometrici, mentre in basso corre un alto fregio a scomparti mistilinei contenenti busti di santi domenicani, tra cui *San Pietro Martire* (primo a sinistra) e *San Domenico* (secondo a destra) e al centro l'*Imago Pietatis* con *Arma Christi* affiancata dai due *Dolenti*.

VICENDE STORICO-CONSERVATIVE

L'affresco si è mantenuto quasi integro, con colori ben conservati[969] e poche cadute

[967] AA.SS., *Maii I,* (Parisiis 1866-1867), pp. 18-35; VII, pp. 516-517. JACOPO DA VARAGINE, *Legenda aurea*… cit., I, pp. 446-458. KAFTAL, *Iconography*… cit., pp. 504-506.
[968] AA.SS, *Maii I*, (Parisiis 1866-1867), pp. 7-18; VII, p. 516. JACOPO DA VARAGINE, *Legenda aurea*… cit., I, 443-445. KAFTAL, *Iconography*… cit., pp. 841-846. I due santi vengono commemorati insieme il 3 maggio secondo il Martiriologio Romano.
[969] Questo aspetto potrebbe essere dovuto almeno in parte, secondo le osservazioni di Giovan Battista Cavalcaselle, anche ad interventi di restauri di ridipintura: G. B. CAVALCASELLE, J. A. CROWE, *A new history of painting in Italy*, II, [2 voll.] London 1864, pp. 10-11.

di intonaco localizzate in basso, a destra e in corrispondenza dell'angolo in alto a sinistra e tuttavia ha subito importanti interventi nel corso dei secoli. Un disegno di Johann Anton Ramboux realizzato tra il 1838 e il 1840 testimonia l'apposizione di una falsa incorniciatura architettonica che si soprammetteva in parte alle storie laterali[970], che sono state ritrovate pressoché integre dopo la rimozione della struttura, avvenuta in un momento precedente al 1926, quando Gombosi potè vedere l'opera libera da superfetazioni[971]. È probabile dunque che l'affresco non sia mai stato scilabato.
In occasione del restauro realizzato da Giuseppe Rosi verso il 1960[972] l'affresco è stato staccato con la tecnica dello stacco e riposizionato su un supporto di poliestere; in quell'occasione la lunetta fu separata dal resto dell'opera, ma tutto il complesso fu poi ricollocato integralmente nella sua sede originaria in controfacciata[973].

VICENDE CRITICHE

Basandosi sulla citazione di Giorgio Vasari, che descrive l'affresco dei *Santi Giacomo Minore e Filippo* in San Domenico come opera di Spinello Aretino[974], gli studiosi hanno sempre accolto questa attribuzione[975], concordando generalmente nel ritenerla eseguita negli ultimi due decenni del Trecento[976].
Stefan Weppelmann, alla cui puntuale scheda dell'opera si rimanda per la vicenda critica completa[977], ha potuto precisarne la cronologia alla seconda metà degli anni novanta sulla base del confronto con il *Matrimonio mistico di Santa Caterina* affrescato in Santa Trinita a Firenze verso il 1395 **[cfr. FIG. 490]**, i santi del trittico dell'*Incoronazione della Vergine* della chiesa fiorentina di Santa Felicita (ora presso la Galleria dell'Accademia), datato 1401 e l'*Andata al Calvario* della sacrestia di Santa Croce[978], nelle cui figure Weppelmann nota panneggi a pieghe ondulate e linee intersecantisi, figure dalle proporzioni allungate e fisionomie simili a quelle dei Santi Giacomo e Filippo. La posa di deciso *hanchement* delle due figure principali, con il peso del corpo caricato sulla gamba sinistra, ha permesso allo studioso tedesco di escludere una realizzazione anteriore all'ultimo lustro del secolo poiché Spinello a quelle date non usa mai questa soluzione.

---

[970] Cfr. WEPPELMANN, *Spinello Aretino*… cit. (2011), p. 277, a cui si rimanda per l'esaustiva schedatura dell'opera. Per il disegno, conservato presso il Kunstmuseum di Düsseldorf (RV, 1), cfr. I. HUECK, *Le copie del Ramboux da Piero da opere ritenute sue*, in *Piero interpretato*, a cura di C. Prete, R. Varese, Ancona 1998, pp. 39-47, in particolare p. 43.
[971] GOMBOSI, *Spinello Aretino*… cit., p. 53.
[972] WEPPELMANN, *ibidem*.
[973] MAETZKE, in *Arte nell'aretino*… cit., p. 66.
[974] VASARI, *Le Vite*… cit., p. 245. Vasari menziona la cappella dei Santi Giacomo e Filippo, consentendo dunque di mettere in relazione l'affresco ad un altare.
[975] Solo Jacob Burckhardt, seguito dal Kaftal, ha suggerito un'attribuzione a Parri Spinelli: J. BURCKHARDT, *Der Cicerone*, Basel 1855, p. 754; KAFTAL, *ibidem*.
[976] La datazione dell'affresco ha oscillato tra il 1380 (PASQUI, in PASQUI, VIVIANI, *Guida illustrata*… cit., pp. 150-151) e il 1400 (VAN MARLE, *The development*… cit., III, 1924, p. 599, fig. 339), ma la maggior parte degli studiosi ha riferito l'opera agli anni novanta: in particolare Boskovits ha proposto una datazione al 1395-1400, poi confermata da Stefan Weppelmann: BOSKOVITS, *La pittura*… cit., p. 431.
[977] WEPPELMANN, *Spinello Aretino*… cit. (2011), pp. 277-278 (in particolare nota 4); con bibliografia precedente.
[978] WEPPELMANN, *Spinello Aretino*… cit. (2011), pp. 248-250, 265-266, 287-289.

COMMENTO CRITICO

L'affresco dei *Santi Giacomo Minore e Filippo* rappresenta per più versi un caso isolato. Innanzitutto si tratta dell'unico affresco agiografico noto a chi scrive che prevede due santi nel riquadro centrale, ad ognuno dei quali è dedicata una serie di storie. D'altra parte tra le tavole agiografiche duecentesche si possono citare alcune tavole agiografiche dove sono raffigurati due santi a fianco della Madonna col Bambino, in corrispondenza di alcune storie perlopiù ad essi dedicate. A titolo di esempio si può ricordare la tavola con la Madonna col Bambino e i Santi Pietro e Paolo attribuita a Meliore e conservata nella chiesa di San Leolino a Panzano presso Greve in Chianti[979] **[cfr. FIG. 14]**.

Spinello anche in questo caso fa riferimento a consuetudini locali, attestate dall'affresco di Andrea di Nerio nel Duomo aretino con *Storie dei Santi Cristoforo e Giacomo Maggiore* per la cappella Bertoldini (*Scheda 39*), ma ne modifica la soluzione centrale secondo uno schema più vicino a quello tradizionale ormai consolidato e diffuso in tutta la Toscana, ma che il pittore non aveva sfruttato solo pochi anni prima nell'affresco con *Storie di San Cristoforo* nella stessa chiesa di San Domenico (*Scheda 41*): è possibile che il soggiorno fiorentino abbia fornito a Spinello i modelli su cui aggiornare la tipologia agiografica aretina che prevedeva la *Madonna col Bambino* al centro della composizione. Diversamente poi dalle soluzioni fin qui esaminate (*Schede 38, 39, 41*), in questo caso Spinello decide di destinare la lunetta a episodi della vita di una santa, Caterina d'Alessandria, che non compare a figura intera[980].

Nella realizzazione dell'elaborato doppio baldacchino sotto cui si trovano i due santi Spinello unisce impressioni derivate dai suoi soggiorni fiorentini ad elementi tratti da opere presenti ad Arezzo. Le strutture complesse delle coperture e delle fronti e le decorazioni a pinnacoli e gattoni si incontrano a Firenze almeno a partire dagli anni ottanta del XIV secolo e rappresentano uno degli elementi più evidenti dell'apertura del linguaggio artistico fiorentino al gusto tardogotico[981]. L'articolazione inferiore si rifà invece, come ha notato Weppelmann, alla decorazione plastica della cappella Dragondelli nella stessa chiesa di San Domenico, che prevede due campate voltate impostate al centro su un peduccio pensile.

---

[979] Questo schema che prevede l'inserimento di due santi ai lati della Vergine in trono nel riquadro centrale di una tavola agiografica ricorre nell'arte fiorentina del XIII secolo, soprattutto ad opera del Maestro della Maddalena, anche se più spesso le storie laterali sono dedicate ad uno solo dei due santi o addirittura alla vita di Cristo: il primo caso è rappresentato dal dossale con la *Madonna col Bambino e i Santi Leonardo e Pietro* conservato nella Yale University Art Gallery a New Haven, dove le sei storie sono dedicate al solo Pietro, e da quello frammentario con San *Giovanni Evangelista* e *San Giacomo* ora in due parti presso la Galleria dell'Accademia di Firenze, con storie del solo Giovanni; il dossale conservato al Musée des Arts Décoratifs di Parigi con la *Madonna col Bambino e i Santi Andrea e Giacomo Minore* esemplifica il secondo caso. Per queste opere cfr. TARTUFERI, *La pittura*… cit., pp. 86, 90, 92-93.

[980] Tale soluzione sembra avere qui la sua prima attestazione, almeno per quel che riguarda il gruppo degli affreschi agiografici, ma troverà seguito ad Arezzo un secolo più tardi nell'affresco di Lorentino d'Arezzo dedicato a Sant'Antonio da Padova nella chiesa di San Francesco (*Scheda 50*).

[981] Il baldacchino sotto cui siede San Marco nell'affresco di Pietro Nelli nella chiesa di San Marco a Firenze presenta peraltro il dettaglio del clipeo contenente un piccolo busto entro una cornice quadrilobata (*Scheda 10*), mentre il trono su cui siede *Urbano V*, realizzato da Cenni di Francesco nell'ex-convento fiorentino di Santa Apollonia ha in alto un andamento mistilineo che richiama la fronte di quelli aretini: cfr. *Gli affreschi trecenteschi nel convento di Santa Apollonia a Firenze* (Sez. III: *Tre casi esemplari*. 2).

L’opera è riscontrabile tra quelle menzionate da Vasari nella *Vita* di Spinello in San Domenico, dove la presenza di una cappella dei Santi Jacopo e Filippo fornisce la conferma del legame dell’affresco con un altare, quasi sicuramente pertinente a privati cittadini[982]. La scelta di dedicare l’altare e l’affresco ai Santi Giacomo Minore e Filippo è probabilmente da imputare alla vicinanza della loro festa liturgica[983], così come nella cappella Bertoldini in Duomo, i cui santi titolari sono festeggiati lo stesso giorno nel calendario liturgico.

Fotografie
SBSAE AR, Archivio Fotografico: 11963.

Bibliografia
VASARI 1568 (ed. cons. 1991), p. 245; BOTTARI 1759, *Aggiunte*, p. 23, V, p. 29; STECCHI, in COLTELLINI, STECCHI, PAGANI 1770, I, p. 495 nota 2; BRIZI 1838, p. 47; NAGLER 1847, p. 159; BURCKHARDT 1855, p. 754; CAVALCASELLE, CROWE 1864, II, pp. 10-11; RISTORI 1871, p. 75; SIGNORINI 1882, p. 73; PASQUI 1882, p. 80; KHVOSHINSKY, in KHVOSHINSKY, SALMI 1912, p. 51; DEL VITA 1915, p. 82; VAN MARLE 1924, III, p. 599; PASQUI 1925, pp. 150-151; GOMBOSI 1926, pp. 53-54, 135; TAVANTI 1928, p. 82; PROCACCI 1929, p. 286; BERENSON 1932, p. 547; MASSETANI 1936, III, p. 864; PERKINS 1937, p. 386; SALMI 1951, p. 16; CASTRI, PAOLINI, 1952, p. 63; KAFTAL 1952, pp. 504-506, 841-846; BERENSON 1963, p. 202; SALMI 1971, p. 84; MAETZKE, in *Arte nell’aretino*… 1974, p. 64; BOSKOVITS 1975, p. 431; FREMANTLE 1975, p. 354; THURSTON BROWN 1980, II, p. 363; MAETZKE 1986, p. 374; WEPPELMANN 2003, pp. 267-268; BACCI 2004, pp. 167-168; GIUDICI 2005, p. 75 nota 23; BORRI CRISTELLI 2006*a*, p. 324; WEPPELMANN 2011, pp. 277-278.

[982] La stessa considerazione può essere applicata a tutti gli affreschi che decoravano le pareti laterali di San Domenico, secondo una disposizione priva di pianificazione tipica di molte chiese mendicanti.
[983] Se San Filippo ha goduto di una certa diffusione, San Giacomo Minore non è una figura spesso rappresentata.

Scheda 43

Pittore senese
San Martino
Ultimo decennio del XIV secolo

Lucignano (Arezzo), San Francesco, parete sinistra
Affresco

Descrizione

Il frammento di affresco agiografico dedicato a San Martino di Tours si trova al termine della parete sinistra della chiesa di San Francesco a Lucignano in Valdichiana, in prossimità del transetto **[FIG. 469**]. Della pittura originaria si conserva solo la serie di tre storie che si trovavano a destra della figura intera del santo e un'esigua parte del riquadro centrale in cui si riconosce la figura del povero dai lunghi e radi capelli brizzolati, coperto solo da un paio di brache **[FIGG. 468, 470]**. La figura del santo è completamente perduta ma resta una zampa equina a indicare che in origine egli doveva figurare tradizionalmente come un giovane soldato a cavallo mentre offre metà del suo mantello al povero presso la porta di Amiens, richiamata dai pochi resti di una struttura architettonica raffigurata alle spalle del povero[984]. Delle tre storie superstiti[985], la cui lettura procedeva probabilmente in orizzontale sui vari livelli, da sinistra a destra, sono facilmente decifrabili la prima e la terza, che mostrano rispettivamente *Cristo che appare che in sogno a San Martino con indosso il mantello donato al povero* [I] e le *Esequie di San Martino* [III]. Nella prima il santo è addormentato nel proprio letto con indosso un cappello bordato di vaio, mentre al suo capezzale sono riconoscibili due angeli che nel racconto della *Vita* interloquiscono con Cristo, la cui presenza è intuibile nella figura quasi scomparsa compresa tra loro **[FIG. 471]**. Nella terza il santo in abiti vescovili è disteso su un basso catafalco bordato di vaio mentre un sacerdote celebra la messa alla presenza di quattro chierici e di due frati francescani a destra **[FIG. 473]**. La seconda scena, che si svolge alla presenza di due frati in saio francescano che recitano inni leggendo da un grosso libro, è di più ardua interpretazione: la presenza di un seggio a tripode evoca l'abitudine di San Martino di non sedere sul seggio episcopale ma di servirsi di quell'umile sedile; tuttavia il vescovo seduto non sembra conservare l'aureola, di cui invece è munito un altro vescovo inginocchiato davanti a lui, perciò più facilmente identificabile con San Martino: potrebbe trattarsi di una scena che descrive un incontro tra San Martino (inginocchiato) e Sant'Ilario

[984] JACOPO DA VARAGINE, *Legenda aurea*… cit., II, pp. 1133-1153; KAFTAL, *Iconography*… cit., pp. 708-714. J. LAHACHE, M. LIVERANI, in *Bibliotheca Sanctorum*, VIII, Roma 1966-1967, pp. 1248-1291. La vita di San Martino di Tours fu redatta da Sulpicio Severo alla fine del IV secolo, quando il santo era ancora in vita: cfr. *Vita di Martino. Vita di Ilarione. In memoria di Paola*, a cura di A. A. R. Bastiaensen, J. W. Smit, Milano 1998, in particolare C. MOHRMANN, *Introduzione*, pp. IX-XXX; pp. 4-67. Per San Martino e la sua iconografia si veda anche: *Martino. Un santo e la sua civiltà nel racconto dell'arte*, catalogo della mostra (Illegio 2006), a cura di A. Geretti, Milano 2006.
[985] I riquadri misurano cm 70 x 70 circa.

vescovo di Poitiers [II] **[FIG. 472]**. Le cornici delle scene sono costituite da semplici fasce continue di colore giallo, bianco e grigio, mentre la cornice esterna è costituita da un'alta fascia con decorazioni fitomorfe interrotta da nodi circolari con stella a sei punte. Questa decorazione è sostituita sul bordo inferiore da una cornice geometrica con motivi circolari a traforo; ancora sotto corre quanto resta di un'iscrizione che conserva una data frammentaria in capitali gotiche **[FIG. 474]**.

Iscrizioni

"[…] . DE . […] . A(NNO) . D(OMIN)I . MCCCL[…]".

VICENDE STORICO-CONSERVATIVE

Dell'affresco originario si conserva solo l'estremità destra. Il frammento superstite è interessato da numerose lacune, le principali localizzate in particolare nella parte alta della scena del dono del mantello, nella prima storia e al centro della seconda storia. I bordi laterali del frammento sono irregolari, mentre in alto e in basso i limiti dell'opera originaria sono ancora visibili[986].

La chiesa di San Francesco, eretta nel XIII secolo[987], subì a partire dalla fine del XVI secolo un vasto rimaneggiamento che portò alla creazione di otto nuovi altari sulle pareti laterali (tutt'ora in loco) che si sovrapposero alla decorazione dipinta precedente, occultata dall'imbiancatura delle pareti. La parte sinistra dell'affresco di *San Martino* fu distrutta dall'apposizione del quarto altare di sinistra datato da un'iscrizione al 1656; la parte destra superstite fu scialbata.

Gli affreschi furono riscoperti verso l'inizio del Novecento, in un intervento diretto dall'architetto Castellucci, volto ad eliminare la sistemazione barocca e a descialbare le pareti[988]. Le pitture furono in seguito sottoposte ad un restauro che si concluse nel 1985[989].

VICENDE CRITICHE

Il frammento è sostanzialmente inedito, se si esclude una breve menzione di Michele Bacci nel 2001 a margine di un suo intervento sulle raffigurazioni agiografiche del Beato Gerardo da Valenza, in cui assegnava l'affresco all'inizio del XV secolo e ne

[986] L'altezza dell'affresco da terra è di cm 190 al bordo inferiore.

[987] La chiesa fu iniziata nel 1248 e finita prima del 1289. Il progredire dei lavori seicenteschi nella navata si può ricostruire dalle date apposte su alcuni degli otto altari, dal 1611 del primo altare ligneo di destra al 1656 dell'ultimo altare di pietra serena sulla parete sinistra; inoltre sulla parete affrescata al capo sinistro del transetto fu aperta una porta con frontone triangolare e un sacello centinato che hanno deturpato l'*Adorazione dei Magi* nel registro inferiore (il secondo registro mostra una *Maestà tra angeli* affiancata dai *Santi Michele Arcangelo e Giorgio*, mentre il lunettone che costituisce il terzo registro mostra la scena delle *Stimmate di San Francesco* entro un paesaggio selvatico che in un certo senso ricorda quello delle *Tebaidi* dei Santi Padri del deserto): questi affreschi sono attribuibili all'ambito di Bartolo di Fredi **[FIG. 475]**. In controfacciata fu posto nel 1711 l'organo primo-cinquecentesco. Cfr. P. SEMOLI, in *Cortona e la Valdichiana aretina*, a cura di S. Casciu, (I luoghi della fede), Milano 2000, pp. 125-126; C. e V. SPADINI, *Lucignano. Storia, arte, tradizione*, Firenze 2011, p. 32.

[988] G. POGGI, *Restauri alla chiesa di San Francesco a Lucignano in Valdichiana*, in "L'Arte", VII, 1904, vol. I, fasc. 1-2, pp. 188-191.

[989] L. PANTANI, *Il* Trionfo della Morte. *Chiesa di San Francesco. Lucignano. Arezzo*, in *Il Trionfo della morte e le danze macabre*, Atti del VI convegno (Clusone 1994), a cura di C. Forte, Clusone 1997, pp. 147-156, in particolare p. 147.

riconosceva il soggetto[990].

COMMENTO CRITICO

Il riquadro centrale dell'affresco doveva essere abbastanza sviluppato in larghezza per consentire la raffigurazione del gruppo di San Martino a cavallo, anche se la sovrapposizione della zampa dell'animale alla figura del povero colta di spalle e piuttosto scorciata sembra indicare una composizione piuttosto serrata. L'opera si estendeva dietro la mostra dell'attuale altare seicentesco, probabilmente fino all'incirca alla metà della sua ampiezza. Alla sinistra dello stesso altare sopravvive un frammento di affresco con la *Madonna col Bambino e un santo* a sinistra, decurtato di almeno un terzo a destra, dove si trovava certamente un altro santo, in *pendant* con quello in parte conservato. Si può supporre quindi che il *San Martino* si estendesse a sinistra fino al riquadro con la *Madonna col Bambino* **[FIG. 476]**.

La scena del *Dono del mantello*, presente anche nel ciclo di Simone Martini nella Basilica Inferiore di Assisi, è uno degli episodi più comuni nell'ambito dell'iconografia di San Martino, tuttavia è insolita la scelta di inserire un episodio narrativo nel riquadro centrale di un affresco agiografico, dove solitamente si trova un'immagine del santo protagonista del ciclo semplicemente stante e rivolto direttamente verso il fedele-spettatore. Non mancano tra gli affreschi agiografici toscani alcuni esempi che prevedono al centro un'immagine più complessa, come l'*Assunzione della Vergine che dona la cintola a San Tommaso* nella chiesa di San Lorenzo a Pistoia (*Scheda 24*), ma in questo caso le storie del ciclo dedicate a Maria e Eva sono collegate solo concettualmente con la scena maggiore. Nel caso di Lucignano invece la scena principale diventa parte integrante del ciclo, di cui costituisce probabilmente il secondo episodio e la cui lettura è necessaria per la miglior comprensione di quella che doveva essere la seconda scena, *Cristo che appare in sogno a San Martino con indosso il mantello donato al povero* [I].

Una tavola di Giovanni di Tano Fei (*alias* Maestro del 1399), elemento centrale di un trittico conservato a San Martino a Carcheri presso Lastra a Signa (Firenze), dimostra comunque che l'utilizzo di questa iconografia come elemento centrale di una composizione più ampia non era del tutto insolito e offre un buon esempio di quello che poteva essere l'aspetto originale del riquadro principale dell'affresco di Lucignano: il povero nudo che riceve sulle spalle il mantello è posto alle terga del cavallo che con una torsione si gira verso di lui, in questo modo inserendosi al meglio nel poco spazio offerto dalla tavola **[FIG. 477]**. Il povero dipinto da Giovanni Fei ha in comune con quello di Lucignano anche la posizione delle gambe in sovrapposizione con le zampe del cavallo, il dettaglio della stempiatura dei capelli grigi piuttosto lunghi e lo sguardo rivolto verso l'alto al volto di Martino che sta dividendo con la spada il mantello. Elena Merciai, che ha ricostruito il catalogo del "probabile" Giovanni di Tano Fei, ritiene che il trittico di Lasta a Signa sia stato

[990] BACCI, *Le Bienheureux*… cit., p. 104 nota 30. Nel 1904 Giovanni Poggi citando gli affreschi riscoperti nella chiesa di San Francesco non aveva specificato alcun soggetto e li aveva assegnati genericamente al XIV e XV secolo; lo stesso hanno fatto recentemente Chiara e Valeriano Spadini (POGGI, *Restauri*… cit., p. 190; SPADINI, *Lucignano*… cit., p. 132). Il redattore della scheda ministeriale non riconosceva il soggetto ma attribuiva l'affresco a scuola senese tra XIV e XV secolo: SBSAE AR, Ufficio Catalogo, *Scheda OA 00636804*, P. Oretti 1993.

realizzato verso il primo decennio del XV secolo[991], in un momento dunque di poco successivo al *San Martino* di Lucignano che si colloca necessariamente, in base all'iscrizione, entro il XIV secolo. La tavola di Carcheri costituisce comunque una testimonianza della relativa diffusione di questo modello iconografico a cavallo tra i due secoli.

La scena con *Cristo che appare in sogno a San Martino con indosso il mantello donato al povero* [I] si presta a sua volta ad un confronto con il soggetto omologo del ciclo di Simone Martini per la cappella di San Martino nella Basilica Inferiore di Assisi del secondo decennio del Trecento[992] **[FIG. 478]**, dove il gruppo divino si appresta al letto di Martino in modo analogo a Lucignano. Il berretto col risvolto di pelliccia curiosamente indossato da Martino dormiente è un altro elemento ricorrente e suggerisce una citazione del ciclo più antico nell'affresco di Lucignano[993].

La vicinanza all'Umbria e il contesto francescano concorrono a giustificare la ripresa di un ciclo realizzato diversi decenni prima ma che doveva esercitare comunque una notevole influenza, come dimostra anche la citazione nell'*Adorazione dei Magi* della parete sinistra del transetto di alcuni elementi della scena assisiate dell'*Ordinazione a cavaliere di San Martino* **[FIGG. 479-480]**. Le caratteristiche dell'affresco di San Martino ne indicano una produzione nell'ambito di una cultura artistica prossima ai modi di artisti senesi attivi a cavallo tra Tre e Quattrocento, come Taddeo di Bartolo e Martino di Bartolomeo, ma più corsiva e popolaresca. Le caratteristiche delle figure massicce e lievemente geometrizzanti delle storie di San Martino si richiamano per certi versi quelle degli affreschi di *Sant'Antonio Abate* in Sant'Agostino a Montalcino e nel convento di San Francesco ad Asciano (*Schede 33, 34*). Sulla base anche dell'indicazione fornita dalla data frammentaria l'affresco risulta dunque plausibilmente collocabile verso l'ultimo decennio del XIV secolo. Le vicende politiche di Lucignano, passata definitivamente sotto il dominio senese nel 1390, dopo un periodo di governo fiorentino, rafforzano questa proposta

---

[991] E. MERCIAI, *Il probabile Giovanni di Tano Fei: un interprete bizzarro del gotico internazionale a Firenze*, in "Arte cristiana", XCI, 2003, 815, pp. 79-91, in particolare p. 88. La prima attribuzione dell'opera al Maestro del 1399 è di Boskovits: BOSKOVITS, *La pittura*… cit., p. 362.

[992] LEONE DE CASTRIS, *Simone Martini*… cit., pp. 72-120.

[993] Il dettaglio del berretto risulta incongruo non solo per la circostanza raffigurata ma anche perché un simile copricapo era indossato solitamente dai rappresentanti dell'aristocrazia cittadina, come ad esempio i medici, mentre Martino era un semplice soldato. Tuttavia nel ciclo simoniano questo elemento trova una certa giustificazione nell'alto rango assegnato al protagonista, che viene mostrato come giovane nobile. Il possibile parallelo tra il ciclo assisiate e quello lucignanese può fornire un aiuto per tentare una plausibile integrazione delle tre scene mancanti del ciclo, per le quali la complessa leggenda del santo fornisce alternative fin troppo numerose. La prima scena in alto a destra va ricercata tra gli episodi precedenti al dono del mantello e al conseguente sogno di San Martino e con buona probabilità va individuata nella scena dell'*Investitura di San Martino a cavaliere*. Per l'episodio della seconda scena a sinistra (terza del ciclo completo) è possibile ipotizzare la presenza di un episodio eloquente come *San Martino catturato dai ladroni*, che però non trova riscontri altrove, oppure, come ad Assisi, *San Martino si offre disarmato ai barbari* alla presenza dell'imperatore romano, per dimostrargli che il motivo del suo abbandono dell'esercito non era la codardia. Sembra meno probabile che la scena rappresentasse il momento della conversione della madre di San Martino o la fondazione del monastero di Poitiers, dove il santo si ritira in preghiera; gli episodi legati alla giovinezza di Martino sono tuttavia molto più numerosi. Infine la terza scena a sinistra (penultima del ciclo), per cui le possibilità narrative sono ancora maggiori, potrebbe aver mostrato sull'esempio assisiate uno dei miracoli di San Martino (nello specifico, seguendo le scene assisiati: *Il trono dell'imperatore si infiamma alla vista di San Martino, San Martino resuscita un bambino, il Miracolo della tunica corta*) o il momento della sua morte, oppure ancora il *Sogno di Sant'Ambrogio* che partecipa in spirito ai funerali del santo che appunto si svolgono nella scena attigua.

cronologica[994]. Allo stesso periodo deve risalire anche la maggior parte degli affreschi della navata e del transetto[995].
La vicinanza del *San Martino* alla zona presbiteriale sembra denunciare l'importanza del committente[996]. D'altra parte l'affresco agiografico dichiara il forte legame con la comunità francescana con l'inserimento nelle ultime due scene di alcuni frati dell'ordine come "figuranti" attivi, sebbene estranei, alle scene.

Fotografie
SBSAE AR, Archivio Fotografico: 48991-48994.

Bibliografia
BACCI 2001, p. 104 nota 30.

[994] La storia di Lucignano nel tardo Medioevo è quella di un castello "di frontiera", conteso tra i principali centri della Toscana e dell'Umbria: tuttavia subì principalmente il dominio di Firenze e soprattutto di Siena, che riconquistò il castello verso il 1390, dopo che nel 1384 Firenze aveva eletto Lucignano e Monte San Savino come sedi alterne del Vicariato della Valdichiana; il dominio senese si mantenne stabile fino alla metà del XVI secolo (cfr. SEMOLI, *ibidem*; SPADINI, *Lucignano*… cit., p. 17).
[995] È probabile che almeno la figura del *Beato Gerardo da Valenza*, compreso ora tra il secondo e il terzo altare di sinistra, testimoni una fase decorativa precedente: Michele Bacci propone una datazione verso il 1360 (BACCI, *La nuova iconografia*… cit., p. 163); è peraltro l'unico affresco con segni di scalpellinatura, che indicano che ad esso fu sovrapposto un altro affresco, forse proprio in occasione della campagna decorativa sullo scorcio del Trecento. Le pitture della navata si impostano su tre livelli: l'inferiore che coincide in basso col piano di calpestio, l'intermedio che si imposta a poco meno di due metri da terra e di cui fa parte anche il *San Martino*, quello superiore che si inserisce tra le grandi monofore ed è costituito dagli affreschi del *Trionfo della Morte* e dell'*Assunzione della Vergine* in corrispondenza dei secondi altari dall'ingresso. Gabriele Fattorini ha attribuito quest'ultima opera al bolognese Agostino di Marsilio, attivo a Lucignano verso il quinto decennio del XV secolo anche nella Sala dell'Udienza nel Palazzo Comunale (G. FATTORINI, *Quattrocentisti senesi tra l'alta Valle del Tevere e la Val di Chiana*, in *Arte interra d'Arezzo. Il Quattrocento*, a cura di L. Fornasari, G. Gentilini, A. Giannotti, Firenze 2008, pp. 77-98, in particolare p. 92); il *Trionfo della morte* sembra invece denunciare un legame con la cultura figurativa fiorentina e in particolare con lo stesso soggetto realizzato da Andrea Orcagna per Santa Croce, per cui si può ipotizzarne la realizzazione verso la seconda metà del nono decennio. Una simile disposizione dei soggetti sembra rispondere all'esigenza di sfruttare al meglio lo spazio della navata e del transetto per ospitare gli affreschi frutto di committenze per la maggior parte probabilmente private, come si vede spesso sulle pareti delle chiese mendicanti.
[996] Non si hanno notizie sul possibile committente dell'opera, ma non si può escludere che potesse essere stato egli stesso, come Martino, un cavaliere. Un soldato viene raffigurato nelle vesti di committente accanto alla *Maestà* del secondo livello degli affreschi della parete sinistra del transetto.

Scheda 44

Pittore aretino
San Biagio
Inizio del XV secolo

Castelfranco di Sopra (Arezzo), chiesa della Badia di San Salvatore a Soffena, transetto sinistro
Affresco staccato

Descrizione

L'affresco in questione **[FIG. 481]** si inserisce nella più estesa decorazione del braccio sinistro del transetto della chiesa della Badia di San Salvatore a Soffena presso Castelfranco di Sopra[997], costituita da una teoria di archi a sesto acuto decorati con archetti pensili che inquadrano singole figure di *Santi*, una *Madonna col Bambino* e un'*Imago pietatis* con *Arma Christi*[998] **[FIGG. 482-484]**. Ogni arco ha dei decori fogliacei negli angoli di risulta in alto e tutta la teoria è delimitata in alto e in basso da una fascia geometrica interrotta da alcuni stemmi illeggibili. Il santo qui considerato si trova all'estremità della parete est, quasi sull'angolo della crociera, a

[997] Si tratta di una chiesa a pianta a croce latina, con il corpo longitudinale coperto da volte a crociera: Guido Morozzi nota come questo tipo di copertura e in generale tutta la struttura della chiesa di San Salvatore con in origine un tiburio ottagono in corrispondenza della crociera del transetto sia tipica delle chiese dell'Ordine Vallombrosano, originariamente insediato anche a Soffena. L'aspetto architettonico odierno dell'edificio si deve ad una ristrutturazione avvenuta probabilmente entro la fine del XIV secolo, come attesterebbe anche la data 1394 con riferimento al priore e monaco vallombrosano don Giovanni rinvenuta da Morozzi su uno dei numerosi affreschi della chiesa; purtroppo Morozzi omette di indicare il soggetto dell'opera in questione e ad oggi non è stato possibile rintracciare l'iscrizione, forse manomessa durante i restauri degli affreschi (G. MOROZZI, *Architetture e dipinti che tornano in luce*, in "Bollettino d'arte", XXXVI, 1951, 4, pp. 174-183, in particolare pp. 179-183; IDEM, *La Badia di San Salvatore a Soffena*, in "Accademia musicale valdarnese", XII, 1978, 2, pp. 3-8). Perpetrando un antico errore, Alfio Scarini ritiene che la ristrutturazione vada collocata tra il 1425 e il 1436, cioè tra il momento dell'incorporazione della Badia di San Salvatore al monastero di Vallombrosa per decreto di Matino V e la bolla di indulgenze a favore di San Salvatore emanata da Eugenio IV su richiesta dei monaci vallombrosani di Soffena (A. SCARINI, *Pievi romaniche del Valdarno Superiore*, Cortona 1985, pp. 57-71). L'analisi stilistica degli affreschi (*infra* nel testo) trova nel 1425 un riferimento troppo avanzato e del resto l'abbazia si trovava già sotto Vallombrosa fin dal 1090, quando papa Urbano II confermò Soffena all'Ordine Vallombrosano (G. RASPINI, *Castelfranco di Sopra nella storia religiosa e civile nel VII centenario della sua istituzione (1296)*, Firenze 1988, pp. 57-48). La data 1436 costituisce invece un importante riferimento per la conclusione dei lavori e probabilmente di gran parte della decorazione affrescata della chiesa, costituita tra l'altro da una *Annunciazione* dello Scheggia (L. CAVAZZINI, in *Il fratello di Masaccio. Giovanni di ser Giovanni detto lo Scheggia*, catalogo della mostra [San Giovanni Valdarno 1999], a cura di L. Cavazzini, Firenze-Siena 1999, pp. 38-39), una *Madonna col Bambino e i Santi Pietro e Francesco* di Paolo Schiavo, una *Strage degli Innocenti* con sotto la *Visitazione* e due *Santi* frammentari, tra cui si riconosce *San Giacomo*, opera di Liberato da Rieti (doc. 1432-1454) e un affresco agiografico di *San Giovanni Gualberto* di Bicci di Lorenzo per cui si rimanda alla *Scheda 45* (ma cfr. anche *Scheda 16*).

[998] Si riconoscono ancora i *Santi Antonio Abate, Lucia, Maria Maddalena e Lorenzo* ai lati della *Madonna col Bambino* e i *Santi Giovanni Gualberto, Caterina d'Alessandria* e *Agata*; gli altri sono troppo compromessi per poter proporre un'identificazione. A questa campagna decorativa appartiene probabilmente anche la *Madonna della Misericordia* affiancata da *San Giacomo* e un *Santo Papa*, sormontata da un'*Annunciazione* sulla parete sinistra del presbiterio.

destra dell'*Imago pietatis* ed è inserito sotto uno degli archi, mentre tre storie della sua vita sono contenute sotto l'arco immediatamente a destra: le due parti risultano perciò separate da una colonnetta tortile, elemento su cui si impostano tutti gli archi. A destra dell'arco contenente le storie si trovava un *San Francesco d'Assisi*, come testimonia la presenza di una mano aperta stigmatizzata, unico elemento superstite della figura: questa identificazione consente di escludere la pertinenza delle storie a questo santo, che non vi compare mai.

Il santo qui considerato è raffigurato stante con in capo la mitria, nella destra quello che sembra un pastorale e nella sinistra un libro aperto. Le precarie condizioni conservative rendono difficile interpretare forme e colori del suo abito che tuttavia sembra costituito da una tunica chiara rosata e una stola rosso lacca che nella parte destra ha perduto lo strato superiore del colore e risulta marrone come le decorazioni dei galloni **[FIG. 485]**: la figura nimbata visibile nella prima scena narrativa mostra lo stesso abbigliamento vescovile. Le storie a destra mostrano, dall'alto, il santo vescovo che benedice un gruppo di animali selvatici, mentre da destra sopraggiunge un gruppo di cavalieri recanti vessilli **[FIG. 486]**. L'episodio richiama un momento della leggenda agiografica di San Biagio vescovo di Sebate che, rifugiatosi in una grotta per sfuggire alle persecuzioni di Domiziano, viene visitato da molti animali selvatici in cerca della sua benedizione[999]. L'arrivo degli armati rimanda al momento in cui il nascondiglio di San Biagio viene scoperto durante una battuta di caccia da alcuni soldati che in seguito, su ordine del prefetto romano, provvedono a catturare il vescovo (*San Biagio benedice gli animale e viene scoperto dai soldati*, [I])[1000]. La seconda scena mostra a sinistra una figura coronata in trono, con seguito di armigeri in cotta di maglia ed elmo ogivale; quello che è forse il prefetto di Sebaste indica verso il centro della composizione dove una lacuna ci priva di importanti dettagli della raffigurazione. In ogni caso la presenza di alcune donne inginocchiate a destra e di un soldato che muove i mantici di un grande soffione, ad alimentare un fuoco, consentono di identificare la scena con l'episodio del *Martirio delle donne devote* [II]. Queste, ree di aver rinnegato gli idoli, sono colte nel momento in cui il prefetto le pone davanti alla scelta di indossare tuniche di lino e sacrificare agli dei o essere torturate con attrezzi arroventati: a quest'ultimo dettaglio rinvia il soffione, mentre le tuniche bianche sono da identificare, stilizzate, nella pila al centro del riquadro[1001] **[FIG. 487]**. Nell'ultima scena, perduta in basso, la mitria del vescovo si scorge presso una costruzione in mattoni grigi col tetto rosso a cui si appresta una donna con velo nero (probabilmente una vedova) che sembra porgergli qualcosa **[FIG. 488]**. Potrebbe trattarsi dell'episodio di *San Biagio in carcere visitato da una pia donna* [III], cioè del momento in cui una povera donna, alla quale il vescovo aveva

[999] Per San Biagio cfr. *Scheda 8*. Tra le fiere dell'affresco di Soffena si riconoscono un leone, un coniglio un cervo e forse un lupo.

[1000] Questi due momenti si trovano nel ciclo di affreschi dedicato a San Biagio nella chiesa omonima a Cividale del Friuli, attribuibili ad un artista locale a cavallo tra Tre e Quattrocento (cfr. KAFTAL, *Iconography*… cit. [1978]), pp. 157-174). **[FIG. 489]**

[1001] Nella *Legenda Aurea* le donne sono sette, mentre qui se ne scorgono almeno nove e del resto anche le tuniche sono più di sette. Nella leggenda le donne, devote a San Biagio, vengono catturate quando si recano dal prefetto per chiedere il rilascio del vescovo: per non sacrificare agli dei gettano nel lago i loro simulacri. Tutte e sette affrontano coraggiosamente il martirio ed escono illese dalla tortura con pettini di ferro arroventati (molto simile a quella inflitta a San Biagio) e così anche dal tentativo di ucciderle in un forno ardente; infine le donne vengono decapitate.

restituito un maiale sottrattole da un lupo, uccide quel maiale e ne porta la testa a San Biagio insieme ad una candela per recargli conforto[1002]. L'affresco ha subìto una decurtazione in basso a causa dell'apertura di una porta, perdendo così l'ultima storia, la cui presenza originaria è dimostrata dall'altezza della teoria di archi: è probabile che vi fosse raffigurato il *Martirio di San Biagio coi pettini di ferro* [IV]. Questo momento precede nella sequenza narrativa il martirio delle donne ma, essendo un episodio topico della vicenda del vescovo, difficilmente sarà stato omesso[1003]. Gli attributi del pastorale e del libro della figura principale sostengono la proposta di identificazione col vescovo di Sebaste, anche se è probabilmente omesso il tradizionale attributo del pettine di ferro, del resto non indispensabile nella caratterizzazione del santo.

VICENDE STORICO-CONSERVATIVE

Alienato durante le soppressioni degli ordini religiosi promosse da Pietro Leopoldo nel 1774, il complesso monastico di San Salvatore fu venduto a privati e trasformato in casa colonica, la chiesa ridotta a fienile[1004]. Grazie alle sollecitazioni di Guido Morozzi la chiesa e il monastero furono acquistati dallo Stato Italiano nel 1960 e sottoposti ad un notevole restauro tra il 1963 e il 1968, nel corso del quale furono consolidate le strutture e riportati alla luce gli affreschi, già in parte visibili sotto gli intonaci[1005]. Tutti gli affreschi rinvenuti furono staccati e posti su nuovi supporti per favorirne la conservazione e poi ricollocati per la maggior parte nella loro posizione originaria.

Le perdite principali del *San Biagio* e delle sue storie sono dovute all'apertura di una porta, probabilmente tra Cinque e Seicento, quando fu attuata una ristrutturazione dell'interno della chiesa, in cui furono creati nuovi altari e gli affreschi furono scialbati. In questa occasione la teoria di santi fu scalpellinata per far aderire meglio l'intonaco dello scialbo. Solo la *Madonna col Bambino* fu risparmiata perché decorasse l'altare eretto sul lato nord del transetto. Il *San Biagio* e le sue storie sono interessati anche da lacune in corrispondenza dei primi due episodi narrativi e del petto del santo, la più ampia; la martellinatura e il degrado della superficie pittorica rendono difficile la lettura del suo volto e altre cadute di colore hanno modificato le campiture azzurre del fondo della nicchia e quelle rosse della sua veste.

[1002] Questa scena è rappresentata anche in una tavoletta di Matteo di Pacino della Collezione Acton di Villa La Pietra a Firenze (CHIODO, *Corpus*… cit., [IV, IX, 2011], pp. 473-474); qui sono presenti anche alcuni storpi che, d'accordo col racconto contenuto nella *Legenda Aurea*, si appressano alla prigione di San Biagio per essere risanati (cfr. KAFTAL, *Iconography*… cit. fig. 225).

[1003] Non è da escludere che, proprio per la sua importanza, il *Martirio dei pettini* sia stato collocato in basso, nel punto meglio apprezzabile dallo spettatore.

[1004] RASPINI, *Castelfranco*… cit., p. 59.

[1005] G. MOROZZI, *Castelfranco di Sopra (Arezzo). Ex abbaziale di Soffena*, in "Bollettino d'arte", XLIX, 1964, serie IV, p. 280; IDEM, *La Badia*… cit., pp. 3-8. Fin da subito Morozzi riferisce del ritrovamento degli affreschi; ma la sua attenzione è rivolta in particolare all'eccezionalità delle strutture della chiesa, confrontabili con quelle delle abbazie di Vallombrosa, Coltibuono e Montescalari; inoltre l'architetto nota come la base della torre campanaria sia stata ricavata da un'antica struttura pertinente al castello degli Ubertini. Notizie dei primi saggi e dei primi ritrovamenti sono fornite da Morozzi in: IDEM, *Architetture e dipinti*… cit., pp. 179-181; IDEM, *Arte minore nel Valdarno Superiore*, in *Architettura nell'aretino*, Atti del XII Convegno di Storia dell'Architettura (Arezzo 1961), Roma 1969, pp. 261-273, in particolare p. 273. Inoltre: G. BATINI, *Il millenario eremo di Soffena diventerà un museo del Valdarno*, in "La Nazione", 26 febbraio 1963; F. MANDO', *Il paese di Pian di Scò*, Firenze 1963; G. MOROZZI, *Interventi di restauro*, s.l. 1979.

VICENDE CRITICHE

Nella sua rassegna degli affreschi di San Salvatore a Soffena Luciano Berti ha lasciato in sospeso la questione attributiva[1006]. Anna Padoa Rizzo ha recentemente proposto una prudente attribuzione ad un "artista di formazione fiorentina non distante dal gusto di Mariotto di Cristofano" e una collocazione verso il 1420[1007].

COMMENTO CRITICO

Le rappresentazioni di San Biagio sono piuttosto diffuse in Toscana ma sono note solo poche scena narrative a lui dedicate in alcune tavolette di predella[1008]. Tuttavia è possibile che non lontano dalla Badia di Soffena fosse anticamente visibile almeno un ciclo del santo nella chiesa di San Francesco a Figline Valdarno, se giusta la proposta di considerare il frammento col *Martirio dei pettini* parte di un affresco agiografico del Maestro di Barberino (*Scheda 8*). Quest'opera potrebbe aver rappresentato un importante modello per il successivo affresco di San Salvatore.

Se la pur inusuale presenza delle storie su un solo lato non costituisce una novità a fronte degli esempi forniti dai tre affreschi fiorentini di *Sant'Onofrio*, da quello con l'Assunzione in San Lorenzo a Pistoia e da quello del *Beato Gerardo da Valenza* di Asciano (*Schede 1-3, 24, 32*), è curioso l'inserimento del racconto agiografico in quattro scene entro una teoria di archi, a dimostrazione di una precisa volontà di onorare il santo in una forma ulteriore rispetto alla semplice apparizione iconica, per cui viene forzato il normale svolgimento della teoria di santi, la cui struttura ha del resto condizionato la stessa disposizione delle storie.

Il riferimento ad un pittore di ambito fiorentino proposto da Luciano Berti non sembra perfettamente corrispondente alle caratteristiche degli affreschi del transetto sinistro, in cui si notano elementi stilistici e decorativi che rimandano alla cultura artistica aretina. La *Madonna col Bambino e i Santi Antonio Abate e Lucia, Maria Maddalena e Lorenzo* disposti a coppie, elemento focale della decorazione del transetto, richiama la struttura del trittico di Spinello del 1393 proveniente da Santa Maria a Quinto Fiorentino e ora nel Museo Diocesano di Santo Stefano al Ponte a Firenze e quella del "falso trittico" con lo *Sposalizio mistico di Santa Caterina* della cappella Sercialli (già Bartolini) in Santa Trinita riferibile alla metà degli anni novanta **[FIG. 490]**. La *Madonna col Bambino* di Soffena richiama in particolare

---

[1006] L. BERTI, in G. MOROZZI, L. BERTI, *La Badia di Soffena*, (Itinerari valdarnesi, 2), Firenze 1969; il testo di questo opuscolo viene riproposto in L. BERTI, *Nota sugli affreschi di Soffena*, in "Accademia musicale valdarnese", XII, 1978, 2, pp. 9-11.

[1007] A. PADOA RIZZO, *Iconografia di San Giovanni Gualberto. La pittura in Toscana*, Vallombrosa 2002, p. 45.

[1008] Oltre al pannello con *San Biagio in carcere visistato da una pia donna* in collezione Acton, già ricordato, si possono citare le tre tavolette di predella in collezione Alana a Newark e in un'altra collezione privata attribuite ad Allegretto Nuzi, che rappresentano *San Biagio condotto in carcere che compie un miracolo*, il *Martirio con le verghe di ferro* e la *Decapitazione di San Biagio*: A. LABRIOLA, in *The Alana Collection*… cit., pp. 14-15; inoltre la tavoletta di Mariotto di Nardo col *Martirio dei pettini* del Museée des Beaux Arts di Rennes (BOSKOVITS, *La pittura*… cit., p. 400) **[cfr. FIGG. 126-127]**. Tra le immagini iconiche di San Biagio si ricordano il laterale del polittico del Maestro di San Lucchese ora smembrato, la tavola di Rossello di Jacopo Franchi per il Duomo di Firenze e quella di Bicci di Lorenzo ora al Museum of Art di Indianapolis: cfr. rispettivamente BOSKOVITS, *La pittura*… cit., p. 200 nota 87; W. COHN, *Notizie intorno ad alcune tavole fiorentine del '300 e '400*, in "Rivista d'arte", XXXI, 1956, p. 52; BERENSON, *Pitture italiane*… cit., p. 73.

quest'ultima opera per la scansione dei gruppi di personaggi grazie alle strutture decorative degli archi e delle colonnine e per la presenza di altri santi al di fuori del nucleo principale[1009]. Tuttavia il pittore di Soffena, dallo stile ornato ma semplificato e spesso schematico, sembra risentire anche degli influssi fiorentini rintracciabili nell'area del Valdarno, fin dalla seconda metà del XIV teatro dell'attività artisti provenienti da Firenze, come il Maestro di Barberino e più tardi Giovanni del Biondo. Sembrerebbe in definitiva trattarsi di un pittore di ambito aretino attivo probabilmente all'inizio del XV secolo che riadatta al proprio linguaggio anche alcuni elementi della cultura tardogotica fiorentina.

Fotografie
SBSAE AR, Archivio Fotografico: 37312, 37325, 37326.

Bibliografia
BERTI 1969; BERTI 1978, p. 11; PADOA RIZZO 2002, p. 45.

[1009] WEPPELMANN, *Spinello*… cit., pp. 222-223, 248-250.

Scheda 45

Bicci di Lorenzo
San Giovanni Gualberto
Primo decennio del XV secolo

Castelfranco di Sopra (Arezzo), chiesa della Badia di San Salvatore a Soffena, parete sinistra
Affresco staccato

Descrizione
Si tratta di un affresco di grandi dimensioni **[FIG. 491-492]** che occupa lo spazio della prima campata sinistra della chiesa di San Salvatore e si inserisce entro il profilo centinato dell'imposta della vela di una delle volte a crociera della copertura del corpo longitudinale[1010]. Al centro si trova la figura di San Giovanni Gualberto[1011] seduto su un trono sormontato da un grandioso tabernacolo irto di pinnacoli, con frontone cuspidato decorato da gattoni e dall'immagine di *Cristo benedicente* entro una cornice polilobata; dietro il frontone si scorge un tiburio a cupola concluso da una lanterna. Nonostante le numerose lacune sono individuabili il libro aperto, alludente alla Regola Vallombrosana, e il bastone, attributi tradizionali del fondatore di Vallombrosa. Sei storie affiancano, tre per lato, il riquadro centrale mentre una è inserita sotto di esso; l'ordine narrativo prevede una lettura sui diversi registri, da sinistra a destra. La prima scena in alto a sinistra mostra il *Perdono di San Giovanni Gualberto* [I], il famoso episodio in cui il giovane Giovanni, decide di rinunciare alla vendetta dell'assassinio di suo fratello: per sancire davanti a Dio il suo perdono fa inginocchiare il colpevole davanti al Crocifisso, che si anima e si compiace del suo gesto **[FIG. 493]**. Dopo questo evento Giovanni decide di dedicarsi alla vita monastica: la scena in alto a destra rappresentava infatti il momento in cui *San Giovanni Gualberto diventa monaco benedettino* [II] alla presenza di un gruppo di monaci[1012] **[FIG. 494]**. Nella scena di sinistra del secondo registro alcuni frammenti

[1010] Per la chiesa e il convento di San Salvatore cfr. *Scheda 44*.
[1011] AA.SS, *Julii III*, Parisiis 1867, pp. 297-433. KAFTAL, *Ichonography*… cit., pp. 569-580. R. VOLPINI, A. CARDINALE, in *Bibliotheca Sanctorum*, VI, Roma 1965, pp. 1012-1032. Le prime *Vite* di San Giovanni Gualberto, morto nel 1073, furono scritte tra la fine dell'XI e l'inizio del XII secolo; il primo biografo del santo fu Andrea da Strumi: cfr. N. R. VASATURO, *Il profilo biografico di San Giovanni Gualberto*, in PADOA RIZZO, *Iconografia*… cit., pp. 9-14, in particolare pp. 9, 13 nota 6; con dettagliato elenco delle fonti. L'abito di San Giovanni Gualberto risulta marrone chiaro: la Regola Vallombrosana, esemplata su quella di San Benedetto, prescriveva abiti di lana grezza mista, non tinta, per cui la veste poteva risultare grigia o appunto marrone (cfr. R. N. VASATURO, *Vallombrosani*, in *La sostanza*… cit., pp. 149-150).
[1012] La scena è molto frammentaria e conserva solo alcuni monaci in veste scura che assistono all'azione principale che si svolgeva a sinistra ma che è completamente perduta: solo l'iscrizione frammentaria in calce permette di decifrarla. San Giovanni Gualberto si fece monaco presso il cenobio benedettino di San Miniato al Monte, dal quale si allontanò nel 1036 a causa dell'elezione di un abate simoniaco e si ritirò in eremitaggio in località Valle Imbrosa o Vallombrosa, dove dopo poco tempo fu raggiunto da altri monaci. Per l'abito benedettino cfr. M. DELL'OLMO, *Abbazia di Montecassino*, I. LUSTRISSIMI, *L'Ordine di Cluny*, in *La sostanza*… cit., pp. 133-142.

di un rogo indicano la presenza della *Prova del fuoco di Pietro Igneo* [III], che si svolse nel 1063 davanti alla Badia a Settimo, presso Scandicci nel vicino contado fiorentino: Pietro, priore di Passignano, volle provare, gettandosi volontariamente nel fuoco e uscendone illeso, la veridicità dell'accusa di simonia rivolta al vescovo fiorentino Pietro Mezzabarba di Pavia, identificabile nella figura in primo piano[1013] **[FIG. 495]**. La scena successiva, a destra, rappresenta la *Cena d'astinenza* [IV], ovvero il miracoloso arrivo di un angelo a recare il pane ai monaci che digiunavano astenendosi dalla carne; il dono fu però rifiutato da San Giovanni Gualberto **[FIG. 496]**. La quinta scena del ciclo (prima a sinistra nel registro inferiore) è quasi completamente perduta e conserva in alto solo una struttura architettonica. Tuttavia la presenza della *Traslazione del corpo di San Giovanni Gualberto* [VI] con la partecipazione di numerosi vescovi[1014] nella scena successiva (sotto il riquadro centrale) **[FIG. 497]** suggerisce che l'episodio mancante raffigurasse *San Giovanni Gualberto sul letto di morte*[1015]. L'ultimo riquadro del ciclo, a destra, mostra la scena del *Miracolo della reliquia del braccio di San Giovanni Gualberto*[1016] [VII]: nello

[1013] In realtà nessuna delle fonti più antiche fa cenno alla presenza di San Giovanni Gualberto all'evento (VASATURO, *Il profilo*… cit., p. 11), ma si può facilmente comprendere la volontà di aggiungere anche la sua figura in un momento così importante e suggestivo: così anche nel polittico di Giovanni del Biondo ora conservato nel Museo dell'Opera di Santa Croce.

[1014] Proprio la presenza degli alti prelati indica la solennità dell'evento e consente di identificare nella scena l'evocazione della traslazione del corpo del santo nel 1210 dalla cripta della Badia di Passignano alla cappella eretta in suo onore in chiesa dopo la sua canonizzazione, avvenuta nel 1193: i funerali del santo non sono mai ricordati nelle fonti e proprio per la semplicità della vita nei cenobi vallombrosani e per l'umiltà del fondatore si possono supporre molto modesti. Cfr. PADOA RIZZO, *Iconografia*… cit., pp. 31-33, per una riflessione sul tema della sobrietà vallombrosana in relazione alla rarità delle immagini nei primi secoli di vita dell'ordine, almeno fino alla seconda metà del XIII secolo, con un incremento decisivo verso la fine del XIV secolo.

[1015] La proposta è confortata dalla presenza di questa stessa scena nel polittico di *San Giovanni Gualberto* di Giovanni del Biondo: qui il santo seduto sul letto è confortato dai suoi monaci e dalla presenza di un angelo.

[1016] L'episodio rimanda con ogni probabilità (si veda più oltre nel testo della scheda la riflessione stilistica relativa all'affresco) alla prima delle due traslazioni miracolose che, a distanza di quasi tre secoli, portarono la reliquia del braccio di San Giovanni Gualberto a Vallombrosa. Morto San Giovanni Gualberto presso San Michele a Passignano nel 1073, i monaci di Vallombrosa ne richiesero il corpo o almeno qualche reliquia, ma i monaci chiantigiani non ritennero opportuno toccare in alcun modo il corpo. Il contenzioso continuò fino al 1134, quando gli arbitri chiamati a dirimere la questione deliberarono che il corpo rimanesse integro a Passignano. Intanto era giunto a Vallombrosa un ossesso che i monaci avevano cercato di esorcizzare e infine avevano deciso di inviare a Passignano presso il corpo di San Giovanni, ma lo stesso demonio rivelò ai monaci che un braccio del santo si trovava già a Vallombrosa. I monaci attoniti aprirono il sacrario delle reliquie e con grande stupore vi trovano il braccio di San Giovanni, "decentissimamente collocato". I monaci di Vallombrosa apprestarono una solenne celebrazione in onore dell'evento miracoloso e radunarono in chiesa tutti i monaci e i ministri e altri personaggi esterni al monastero ("forastieri") che si trovavano lì. Mentre il braccio veniva portato in processione, l'ossesso fu fatto accostare alla reliquia e subito il demonio lo abbandonò. Una seconda traslazione miracolosa avvenne verso il 1418, al tempo che Martino V, ritornando a Roma dopo il Concilio di Costanza durante il quale era stato eletto papa, si fermò a Firenze. Essendo il tempo della festa del patrono San Giovanni Battista i fiorentini vollero festeggiare solennemente la ricorrenza con una grande processione delle loro più insigni reliquie, tra cui anche il braccio di San Giovanni Gualberto, che fu portato in città da Bernardo de' Gianfigliazzi, allora Generale dell'Ordine Vallombrosano, insieme a un folto numero di monaci. Le virtù divine del braccio erano così alte e note che i fiorentini decisero di trattenere la reliquia in città, collocandola nella cappella del Palazzo della Signoria. Ma dopo tre giorni il braccio fu ricondotto a Vallombrosa dagli angeli: il monaco Benedetto vide, entrando in chiesa, la reliquia del braccio "decorosamente collocata" sull'altare maggiore tra quattro candelieri accesi, che al suo avvicinarsi salirono in cielo e sparirono. Ancora una volta fu apprestata una solenne processione. Torello Ciapetti inserisce questo racconto nell'opera scritta in memoria della traslazione della reliquia nel 1706: T. CIAPETTI, *Solenne traslazione del miracoloso*

spaccato di una chiesa dalle forme gotiche, con una fuga di archi trasversi che si conclude nell'abside semicircolare, si muove una folla concitata di frati mentre la reliquia del braccio del santo, ben visibile entro un ricco reliquiario, viene mostrata da un monaco in abiti sacerdotali ad una folla di laici **[FIG. 498]**.
I riquadri di questo affresco hanno un'ampiezza variabile. Quelli del registro superiore sono più piccoli e si concludono con un profilo curvo che segue l'andamento dell'arco della volta. Le scene del secondo registro sono approssimativamente quadrate, ma ampie all'incirca come le superiori. Le due scene esterne del registro inferiore invece sono più grandi, mentre quella delle *Esequie* al centro ha un'altezza inferiore per l'inserirsi nello spazio residuo sotto il tabernacolo del santo. Tutte le scene e il riquadro centrale hanno un'iscrizione in calce e sono profilate con una fascetta decorativa a punte di freccia di colori alternati, mentre il perimetro esterno del complesso è decorato con una fascia a motivi fogliacei interrotta da nodi geometrici. Un falso cornicione a dentelli prospettici chiude l'opera in basso.

Iscrizioni
Sotto il santo centrale: "[SANCT]I [JOHANN]I GU[AL]BERTI" / "[…] ALT […] SOFENA".
San Giovanni Gualberto diventa monaco benedettino [II]: "[…] G[…]A LABITO DI SANCTO BENE[DETTO]".
Cena d'astinenza [IV]: "[…] [A]NG[E]L[O] A[R]EC[A] IL [P]ANE MIRACOLO(SO?) AMENTO[…]".
Miracoli della reliquia di San Giovanni Gualberto [VII]: "[…] […]ONI . IN[F]ERMITE . E […] . SIRA[…] ANDAI".
Le altre iscrizioni risultano illeggibili.

VICENDE STORICO-CONSERVATIVE
Una fotografia scattata durante il restauro degli anni sessanta del secolo scorso[1017] documenta una fase intermedia della descialbatura della parete con *San Giovanni Gualberto* e mostra la presenza di un piccolo varco aperto sotto l'affresco in corrispondenza della quinta scena in basso a sinistra, che è così andata perduta.

---

braccio del glorioso patriarca San Gio. Gualberto, istitutore dell'Ordine vallombrosano seguita nel sacro monastero di Vallombrosa ad dì XII. luglio MDCCVI, Firenze 1707, pp. 32-53. Le vicende sono narrate da Girolamo Radulense nella sua raccolta dei miracoli di San Giovanni Gualberto (XV secolo), che i Bollandisti hanno reperito nel manoscritto Plut. XVIII, 6 della Biblioteca Medicea Laurenziana di Firenze (AA.SS., *Julii III*... cit., pp. 383-384; cfr. GUGLIELMETTI, *I testi agiografici*… cit., pp. 510-514). La reliquia del braccio di San Giovanni Gualberto è conservata presso l'Abbazia di Vallombrosa in un reliquiario realizzato nel 1500 da Paolo di Giovanni Sogliani in sostituzione di quello realizzato tra il 1473 e il 1476 (A. CECCHI, in *Museo d'arte sacra dell'Abbazia di Vallombrosa*, a cura di C. Caneva, Firenze 2007, pp. 95-99): evidentemente l'affresco di Soffena testimonia l'esistenza di un precedente reliquiario, altrettanto prezioso. Una scena affine, incentrata su una delle reliquie di San Giovanni Gualberto è raffigurata sulle ante esterne dell'armadio di Filippo d'Antonio Filippelli per il reliquiario del busto del santo conservato alla Badia di Passignano e rappresentato nel dipinto (KAFTAL, *ibidem*; individua l'evento rappresentato con la traslazione delle reliquie a Passignano nel 1210 dopo la canonizzazione di San Giovanni Gualberto nel 1193. Padoa Rizzo invece non riferisce il dipinto ad un episodio in particolare: PADOA RIZZO, *Iconografia*… cit., pp. 131-132).
[1017] Per le notizie sui restauri del complesso cfr. *Scheda 44.*

Inoltre dalla fotografia si nota facilmente il profilo di un altare frontonato la cui apposizione in epoca barocca[1018] e rimozione alla fine del XVIII secolo causarono la rovina di due ampie fasce verticali di intonaco che compromettono la lettura di tutte le scene **[FIG. 499]**. Altre lacune interessano la figura centrale di San Giovanni Gualberto e su tutta la superficie dell'affresco sono presenti fitte scalpellinature che, insieme all'abrasione della pellicola pittorica, rendono difficoltosa la lettura delle complesse scene del ciclo[1019]. Al momento dello stacco dell'affresco il *San Giovanni Gualberto*, esteso e fragile, fu suddiviso in quattro pannelli. Restaurato, fu ricollocato nella sua sede originaria.

VICENDE CRITICHE

L'attribuzione del *San Giovanni Gualberto* a Bicci di Lorenzo proposta da Luciano Berti non è stata mai messa in discussione[1020].

COMMENTO CRITICO

Nella chiesa di San Salvatore è presente un'altra immagine (molto rovinata) di *San Giovanni Gualberto* nella teoria di *Santi* nel transetto sinistro (cfr. *Scheda 44*), dove il fondatore di Vallombrosa è raffigurato come un giovane monaco tonsurato in abito marrone[1021]. Si tratta di una semplice immagine iconica, mentre il piccolo ciclo di *San Giovanni Gualberto* di Bicci si presenta come un'opera ambiziosa[1022], che sembra denunciare un preciso intervento dei monaci nella scelta delle scene e dei loro dettagli.

Le opere dedicate a San Giovanni Gualberto nel corso del Trecento corredate di elementi narrativi sono piuttosto rare: la più antica è la pala attribuita al Maestro dell'Altare di San Niccolò e risalente probabilmente al 1354, conservata a San Miniato al Monte, che presenta una pseudo-predella con tre scene della giovinezza del santo[1023] **[FIGG. 500-501]**. Nell'abbazia vallobrosana fiorentina di San Salvi si

[1018] Il rimaneggiamento della chiesa, cioè la creazione di nuovi altari e lo scialbo degli affreschi, avvenne nel 1728 (A. DEL VITA, *Badia di San Salvatore a Soffena*, in "Bollettino d'informazine dell'Accademia Musicale Valdarnese, VIII, 1977, pp. 25-30). Nel corso del XVIII secolo il complesso dovette conoscere una grave decadenza a causa della cattiva gestione da parte dei suoi commendatari ecclesiastici o laici che ne sfruttavano le rendite e i beni; d'altra parte la Badia di Soffena aveva già conosciuto un periodo negativo quando nel 1562 Innocenzo XI soppresse il monastero per mancanza di monaci e la chiesa fu affidata a sacerdoti secolari dal vescovo fiesolano (RASPINI, *ibidem*).

[1019] La zona superiore dell'affresco, subito sotto la centinatura, è la meglio conservata perché non fu interessata dalle strutture dell'altare ma semplicemente scialbata.

[1020] G. MOROZZI, L. BERTI, *La Badia di Soffena*, (Itinerari valdarnesi, 2), Firenze 1969; H. KIEL, *Abbazia di Soffena*, in "Pantheon", XXVI, 1968, 5, pp. 419-420; C. BRANDI, *Tesori di una sconosciuta Badia*, in "Corriere della sera", 18 novembre 1969. PADOA RIZZO, *Iconografia*… cit., p. 44. Luciano Berti (BERTI, *Nota sugli affreschi*… cit., pp. 9-11) afferma che alcune notizie sugli affreschi erano contenute nel catalogo della mostra di affreschi staccati tenutasi al Forte Belvedere a Firenze nel 1966, distrutto in corso di stampa dall'alluvione. Concorda con l'attribuzione a Bicci anche Tamara Boccherini, redattrice nel 1996 della Scheda ministeriale *OA 00437938* (SBSAE AR, Ufficio Catalogo).

[1021] PADOA RIZZO, *Iconografia*… cit., p. 45.

[1022] Anna Padoa Rizzo nel suo accurato catalogo delle rappresentazioni di San Giovanni Gualberto in Toscana non approfondisce l'iconografia dell'affresco e non dedica particolare attenzione alle sette storie che presentano novità iconografiche rispetto alle precedenti attestazioni e alcuni probabili *apax*, come la scena della *Traslazione* e in parte quella dei *Miracoli*.

[1023] PADOA RIZZO, *Iconografia*… cit., p. 56. Le tre scene rappresentano l'*Uccisione del fratello di San Giovanni Gualberto*, il *Perdono* e *San Giovanni Gualberto diventa monaco benedettino*. La scena

trova invece un ciclo monocromo dedicato a San Giovanni Gualberto e all'altra importante figura dell'Ordine, San Bernardo degli Uberti, assegnabile all'ultimo decennio del Trecento[1024]. Nonostante questi affreschi prevedano scene comuni all'affresco di Soffena, come la vestizione di San Giovanni con l'abito benedettino e il miracolo delle reliquie portate a Vallombrosa, non sembra che Bicci abbia sfruttato il precedente iconografico. Il suo modello principale è evidentemente il trittico agiografico di *San Giovanni Gualberto* realizzato da Giovanni del Biondo nel settimo decennio del Trecento per la chiesa di San Giovanni Evangelista del convento fiorentino delle "Donne di Faenza", ora conservato presso il Museo dell'Opera di Santa Croce[1025] **[FIG. 502]**. Da questo Bicci riprende la figura del santo anziano raffigurato seduto e almeno tre delle quattro scene, citate con grande puntualità. Tuttavia Bicci interpreta il modello iconografico trecentesco con un linguaggio ormai tardogotico che lo porta a sostituire al trono cuspidato un tabernacolo articolatissimo **[FIG. 503]**, che deriva da esempi fiorentini dell'ultimo ventennio del XIV secolo e che si nota anche in altre sue opere, come il *Santo Martire* affrescato nella chiesa di San Marco a Firenze[1026] **[FIG. 505, 512]**. Allo stesso orientamento si deve la moltiplicazione del numero dei personaggi e l'ambientazione delle scene entro architetture grandiose, che ricordano la complessa articolazione degli affreschi di Taddeo Gaddi nella cappella Baroncelli di Santa Croce[1027] e di quelli di Agnolo Gaddi nella stessa chiesa e nella Cappella del Sacro Cingolo nel Duomo di Prato, in modo non dissimile dalle reinterpretazioni proposte da Cenni di Francesco nel *Gloria di San Francesco* di Castelfiorentino dei primi anni del XV secolo[1028] e da Mariotto di Nardo negli affreschi della ex-chiesa di San Niccolò attigua a Santa Maria Novella[1029] **[FIGG. 504, 506-507]**. Bicci inserisce queste fantasie architettoniche anche in alcune delle scene del ciclo dedicato al santo titolare nel coro dell'oratorio di Sant'Antonio Abate a Pescia, databile verso la fine del primo decennio del XV secolo[1030] **[FIG. 508]**.

---

del *Perdono* è probabilmente la più diffusa nell'iconografia gualbertiana: si veda anche la pala di Lorenzo di Niccolò ora al Metropolitan Museum di New York, dedicata solo a questo episodio: BOSKOVITS, *La pittura*… cit., p. 412; PADOA RIZZO, *Iconografia*… cit., p. 67.

[1024] PADOA RIZZO, *Iconografia*… cit., pp. 60-61. Cfr. *Scheda 44*.

[1025] BOSKOVITS, *La pittura*… cit., p. 307; PADOA RIZZO, *Iconografia*… cit., pp. 54-55. Il ciclo del trittico è composto da quattro scene: il *Perdono di San Giovanni Gualberto*, la Prova del fuoco dei Pietro Igneo, la *Cena d'astinenza* e la *Morte di San Giovanni Gualberto*, che si è già proposto quale soggetto da integrare nella scena mancante di Soffena. Se inoltre per le scene con *San Giovanni Gualberto che diventa monaco benedettino* e i *Miracoli della reliquia di San Giovanni Gualberto* Bicci potrebbe aver tratto ispirazione dalle due altre opere citate, l'episodio della *Traslazione* sembra un'invenzione dell'artista.

[1026] L. BELLOSI, *Il grande affresco di Antonio Veneziano recentemente scoperto nella chiesa di San Marco a Firenze. Una prima riflessione*, in "OPD Restauro", X, 1998, pp. 73-81, in particolare p. 73.

[1027] Elementi ispirati alle opere di Taddeo Gaddi sono segnalate nelle opere di Bicci anche da Federico Zeri: F. ZERI, *Italian paintings in the Walters Art Gallery*, I, Baltimore 1976, p. 33.

[1028] BOSKOVITS, *La pittura*… cit., p. 286.

[1029] BOSKOVITS, *La pittura*… cit., 392. S. GIOVANNINI, G. MANCINI, *La storia della Cappella di S. Niccolò monumentale sala di vendita*, in *L'Officina Profumo-Farmaceutica di Santa Maria Novella in Firenze. Sette secoli di storia e arte*, a cura di G. Mancini, Roma 1994, pp. 93-104. La cappella, realizzata all'inizio del XV secolo è attualmente inglobata negli ambienti della Officina Profumo-Farmaceutica di Santa Maria Novella.

[1030] PISANI, *Pittura a Pescia*… cit., pp. 107-109; il ciclo ha come *terminus post quem* il 1407, data di redazione del testamento di Giovanni Montini da Uzzano che chiede di far decorare la cappella maggiore di suo patronato. Cfr. anche P. VITALI, *Iconografia antonita. Percorsi pittorici nella chiesa*

Il notevole goticismo dell'affresco suggerisce un'esecuzione ancora verso l'inizio del XV secolo, nel momento di massima apertura della cultura artistica fiorentina al Gotico Internazionale e prima che lo stesso Bicci ripieghi verso le soluzioni più sobrie tra secondo e terzo decennio del Quattrocento. D'altra parte nella resa del modellato e nella solida costruzione dei volumi si nota il rapporto con lo stile di Lorenzo di Bicci, riconoscibile anche in altre opere che appartengono alla prima fase dell'attività di Bicci. Mi sembrano significativi i confronti con opere quali il *Santo Martire* di San Marco e il tabernacolo del Madonnone[1031], sia per la sinopia di *San Giovanni Battista* che per la figura della *Vergine*[1032] **[FIGG. 509-510, 513-514]**. Con le figure di queste opere si può confrontare il volto di San Giovanni Gualberto, caratterizzato dal naso appiattito, bocca carnosa e occhi allungati e segnati da palpebre pesanti realizzate con un tratto molto grafico **[FIG. 511]**. Va riferito alla mano di Bicci e a questo stesso periodo anche il *Purgatorio* di Santa Maria a Soffiano (Scandicci, Firenze: cfr. *Scheda 2*) **[cfr. FIGG. 67, 531]**, che mostra i modi del pittore nei tipi fisici minuti e nelle pieghe ansate dei panneggi: la veste dell'uomo inginocchiato a destra ghermito da un demone **[FIG. 516]** è ben confrontabile per esempio col saio del *San Francesco* dell'affresco di San Lorenzo a Vicchio di Rimaggio **[cfr. FIG. 198]**, di cui ricorrono a Soffiano anche la cornice a punte di freccia e il fregio vegetale interrotto da nodi polilobati (*Scheda 16*). La vicinanza dell'opera di Soffiano rispetto a quella di Soffena è dimostrata dal confronto tra i volti di San Giovanni e di San Lorenzo **[FIGG. 517-518]**, ma anche quello tra le figure della folla di anime purganti con i fraticelli della scena di *San Giovanni Gualberto prende l'abito benedettino* [II]. **[FIG. 515]**. I tratti più grafici che caratterizzano queste opere verranno abbandonati da Bicci nei decenni successivi.

Questa proposta cronologica impone di individuare nell'ultima scena del *Miracolo del braccio di San Giovanni Gualberto* [VII] la processione seguita alla prima traslazione prodigiosa nel 1134, tanto più che la reliquia nella teca risulta ancora provvista della mano, donata dai monaci di Vallombrosa a San Luigi IX di Francia nel 1230[1033]. Peraltro l'arca marmorea su mensole che si distingue nella scena al centro della navata sembra rimandare al sacrario delle reliquie nel quale i monaci di Vallombrosa trovarono in quell'occasione il sacro braccio; inoltre dell'uomo inginocchiato davanti al reliquiario a sinistra potrebbe essere identificato con l'indemoniato esorcizzato in quella circostanza. La seconda traslazione ancora non deve essere avvenuta al momento della realizzazione del ciclo di Soffena ma la richiesta della reliquia e la sua requisizione da parte del Comune di Firenze sono una testimonianza notevole della grande venerazione di cui era oggetto il braccio di San Giovanni Gualberto verso l'inizio del XV secolo.

---

di Sant'Antonio Abate in Pescia, Pistoia 1992; con immagini del ciclo, purtroppo non eccellenti.

[1031] U. PROCACCI, *Sinopie e affreschi*, Milano 1961, p. 55; FROSININI, *Il passaggio*… cit., p. 7.

[1032] Cecilia Frosinini ha posto l'accento sulla preponderante partecipazione di Bicci nella realizzazione della sinopia di quest'opera tradizionalmente ritenuta di collaborazione tra Lorenzo e Bicci, col più anziano dei due responsabile della figura centrale: il problema della distinzione delle mani del padre e del figlio nelle opere del periodo di loro più stretta e paritaria collaborazione è evidentemente complesso e d'altra parte non si può escludere, con Giovanni Giura, che l'opera spetti al solo Bicci (GIURA, *Il Crocifisso*… cit., p. 105 nota 40), come sembra indicare anche un confronto col *Santo Martire*, parente stretto della *Vergine* per i tratti del volto e del *Bambino* per la resa della capigliatura ricciuta.

[1033] CIAPETTI, *Solenne traslazione*… cit., pp. 54-59.

Fotografie
SBSAE AR, Archivio Fotografico: 37315, 37322-37324, 37336, 37340, 37344-37346, 37355, 37365, 37391-37394.

Bibliografia
BERTI 1969; DEL VITA 1977; BERTI 1978, pp. 9-11; PADOA RIZZO 2002, p. 44.

Scheda 46

Ambito di Spinello Aretino
San Lorenzo
Primo decennio del XV secolo

Monte San Savino (Arezzo), Sant'Agostino, parete destra
Affresco
Cm 255 x 270 circa

Descrizione
In una nicchia poco profonda ricavata nella parete destra della chiesa di Sant'Agostino a Monte San Savino si inserisce questo affresco, conservatosi praticamente integro, che raffigura San Lorenzo[1034] stante, inquadrato da un arco trilobato sorretto da due colonnine tortili. Il diacono in veste rossa e rosata con galloni dorati al di sopra di una tunica bianca reca nella mano destra la palma del martirio e tiene con la sinistra un libro chiuso. Lo affiancano quattro storie della sua vita, disposte due per lato, da leggersi in orizzontale dall'alto verso il basso e da sinistra a destra **[FIG 519]**. La prima scena, in alto a sinistra, raffigura *San Lorenzo che distribuisce il denaro della Chiesa ai poveri* [I]. Il diacono fronteggia una piccola folla composta di miseri e storpi tenendo in mano un grosso calice dorato contenente il denaro affidatogli da Papa Sisto II, che egli si era rifiutato di consegnare all'imperatore Decio **[FIG. 520]**. Segue l'arresto e la tortura del santo, rappresentata nella seconda scena, in alto a destra, che mostra la *Tortura coi ferri roventi* [II]: Lorenzo è incatenato nudo ad una colonna entro la sala di un ricco palazzo, mentre due sgherri con i ferri e con una frusta uncinata ne straziano il corpo **[FIG. 521]**. Nel livello inferiore si vede, a sinistra, *San Lorenzo in carcere che risana gli storpi e dispensa il battesimo* [III] **[FIG. 522]** e a destra il *Martirio di San Lorenzo* [IV], col santo adagiato sulla graticola, circondato da Decio e alcuni soldati, mentre uno sgherro si affaccenda in primo piano per tenere vivo il fuoco e in alto appare Gesù a recargli conforto **[FIG. 523]**. In alto la composizione si chiude con una lunetta raffigurante *San Lorenzo che salva le anime del Purgatorio* [V], col santo al centro della scena che trae un'anima biancovestita dalle balze di un promontorio e popolato da anime nude tra le fiamme, vessate da demoni belluini, mentre a sinistra altre due anime si accingono ad oltrepassare la porta del Paradiso. Ciascuna delle sette anime purganti è designata da un cartiglio che ne indica il peccato **[FIG. 524]**. Una fascia bianca separa la zona principale della composizione dallo zoccolo a piccole specchiature quadrangolari con tondo centrale, conservate solo a sinistra. Lo sguancio della nicchia presenta una fascia con decorazione a modulo stellare interrotta da nodi circolari con decoro geometrico. La volticciola è separata dalla parte inferiore dello sguancio da un peduccio lapideo (elemento non conservato a sinistra); quel che rimane della decorazione a destra suggerisce la presenza in origine

[1034] Per la figura di San Lorenzo cfr. *Scheda 13*.

in basso a sinistra di una figura di *Santo Vescovo* di cui ora resta solo il ricciolo del pastorale e un'esigua e poco leggibile parte del mantello rossastro; al centro della volta si trovava un tondo **[FIGG. 525-526]**.

Iscrizioni

[V] *San Lorenzo salva le anime del Purgatorio*: "ACIDIA"; "GOLA"; "AVARITIA(?)"; […]

VICENDE STORICO-CONSERVATIVE

Negli anni settanta del secolo scorso la chiesa di Sant'Agostino fu sottoposta ad un accurato restauro di ripristino. Gli interventi furono volti sostanzialmente alla conservazione delle strutture architettoniche e alla riapertura di alcuni dei finestroni gotici delle fiancate[1035]. Albino Secchi rende noto il ritrovamento e il restauro dei due affreschi in controfacciata, attribuiti in quell'occasione a Giovanni d'Agnolo di Balduccio, seguace di Spinello Aretino[1036]. È probabile che anche l'affresco di *San Lorenzo* sia stato rinvenuto durate questi interventi poiché, se non ne fa alcun cenno diretto, Secchi parla tuttavia di nicchie affrescate sulle pareti laterali che testimoniano l'esistenza di cappelle votive distrutte nel Settecento[1037]. In ogni caso l'affresco era sicuramente tornato alla luce nel 1980[1038].

Come già accennato, l'affresco si conserva praticamente integro, con piccole lacune in corrispondenza della seconda e della terza storia che non compromettono alcun elemento della scena. Lo stato generale dell'opera appare sostanzialmente discreto, tuttavia la superficie pittorica mostra cadute di colore localizzate soprattutto nelle campiture azzurre, che ora appaiono di un color rosso scuro (morellone). La quarta storia e la lunetta sono le parti peggio conservate e mostrano una maggiore abrasione superficiale, che ha comportato in particolare la perdita di alcuni dettagli del Purgatorio e della zona inferiore del *Martirio di San Lorenzo*. Qui inoltre le fiamme della graticola sono in parte scomparse e i volti degli aguzzini del santo sono stati cancellati intenzionalmente, così come si notano sgraffiture sugli occhi degli sgherri

[1035] A. SECCHI, in *Arte nell'Aretino*… cit., pp. 218-219.

[1036] MAETZKE, in *Arte nell'Aretino*… cit., pp. 68-69. Per Giovanni d'Agnolo di Balduccio cfr. P. P. DONATI, *Su Giovanni d'Agnolo di Balduccio*, in "Antichità viva", III, 1964, 9-10, pp. 32-46.

[1037] La chiesa di Sant'Agostino presenta nella parte della navata più prossima all'ingresso principale altre tre nicchie affrescate, oltre a quella di *San Lorenzo*, di struttura affine: a destra, poco oltre il nostro affresco, si conservano due *Storie della Vita di San Giovanni Evangelista*, testimonianti forse un altro affresco agiografico di epoca analoga (cfr. *Scheda 47*); sulla parete sinistra si trova una *Trinità con Profeti*, più prossima alla controfacciata, e una *Pietà* in lunetta con una teoria di *Santi* nel livello inferiore. Le nicchie sul lato destro daenunciano un'esecuzione più inoltrata nel XV secolo e quella con Pietà e Santi è attribuita a Paolo Schiavo (BELLOSI, in *Atre in Valdichiana*… cit., pp. 20-21). La chiesa di Sant'Agostino fu ricostruita tra il 1325 e il 1356 e rimaneggiata nel XVI secolo per lascito di un membro della famiglia fiorentina dei Valli con l'intervento, tra gli altri, di Vasari e del Sansovino che ampliarono il complesso della chiesa e del chiostro e ne arricchirono la decorazione; altri interventi più drastici iniziarono verso il 1710 e comportarono la ristrutturazione dell'edificio e la creazione di nuovi altari (cfr, C. CORSI, in *Arte nell'Aretino*… cit., pp. 217-218; P. SEMOLI, in *Cortona e la Valdichiana aretina. La storia, l'architettura, l'arte delle città e del territorio. Itinerari nel patrimonio storico-religioso*, [I Luoghi della fede], Milano 2000, pp. 134-138). Per la storia di Monte San Savino cfr. REPETTI, *Dizionario*… cit., III, pp. 518-523.

[1038] G. CENTRODI, *Pittura a Monte San Savino*, Monte San Savino 1980, p. 13. Non è chiaro invece a quali affreschi si riferisse Pietro Ficai Veltroni quando nel 1962 parla di affreschi di Spinello Aretino nella chiesa di Sant'Agotino: P. FICAI VELTRONI, *Monte San Savino, baluardo delle tre valli. Guida storico artistica*, Arezzo 1962, pp. 18-20.

che torturano Lorenzo nella seconda scena del ciclo. Una notevole abrasione interessa anche la veste del santo nel riquadro centrale.
In basso si nota una grande lacuna di forma approssimativamente rettangolare in corrispondenza della zona dello zoccolo fino al punto di imposta dell'affresco propriamente agiografico: vi si può individuare con relativa sicurezza la traccia dell'antico altare, asportato al momento della soppressione della cappella a cui si può supporre sia seguito l'occultamento dell'affresco col tamponamento della nicchia. In base alla decorazione residua, è chiaro che la volticciola dello sguancio doveva avere un'estensione sufficiente a contenere l'ampiezza del tondo al centro e della figura del *Santo Vescovo* a destra (e di un *pendant* a sinistra): doveva essere previsto dunque un certo aggetto che ampliasse la superficie dello sguancio verso il centro della navata, probabilmente con una struttura addossata alla parete della chiesa, secondo uno schema riscontrabile nella cappella Tarlati nel Duomo di Arezzo[1039], in cui all'affresco della *Crocifissione* (centinato) corrisponde un'edicola marmorea sorretta da due colonnine su cui si impostano la volta affrescata e il timpano decorato a bassorilievo **[cfr. FIG. 450]**. Conforta questa ipotesi la presenza nella nicchia del *San Lorenzo* a Monte San Savino del peduccio alla base della volticciola che corrisponde agli elementi di imposta della copertura della cappella Tarlati, la cui decorazione è costituita peraltro da tondi con busti di santi che occupano tutta l'estensione della volta. L'edicola corrispondente all'affresco di San Lorenzo, come quella della cappella del Duomo, avrà avuto un aggetto modesto, sufficiente a riparare l'altare[1040].

VICENDE CRITICHE
Giuliano Centrodi vede nel *San Lorenzo* le tracce della diffusione del linguaggio di Spinello Aretino seppur in tono più modesto[1041]. Nello stesso 1980 l'affresco viene citato come opera di scuola aretina della fine del XIV secolo[1042].

COMMENTO CRITICO
I quattro episodi che affiancano la figura centrale di San Lorenzo corrispondono al racconto della *Legenda Aurea*[1043], ma l'autore dell'affresco ha operato in certi casi

[1039] Cfr. BARTALINI, *I Tarlati*… cit., pp. 31-38; ad Arezzo nella prima metà del XIV secolo questa struttura ricorreva anche nella cappella di Ghino di Puccio Grassi nella Pieve e nella cappella Bertoldini attigua a quella Tarlati nel Duomo aretino (cfr. *Scheda 39*). Ersilia Agnolucci presenta una più vasta casistica di simili edicole, anche riferendosi a frammenti erratici e nota come questa tipologia sia diffusa ad Arezzo soprattutto nella prima metà del XIV secolo con poche appendici nel terzo quarto e le committenze siano legate alla familiarità coi Tarlati (AGNOLUCCI, *Scultori e committenti*… cit., pp. 395-420).
[1040] L'edicola della cappella Tarlati, larga circa 5 metri, si inoltra nella navata di 122 cm: la nicchia del *San Lorenzo* è larga solo la metà della cappella aretina e dunque l'aggetto della sua edicola sarà stato presumibilmente minore, forse non superiore ai 50-60 cm. Come segnala Albino Secchi in base ai risultati del restauro degli anni settanta l'antico piano di calpestio risultava più in basso di circa 20 cm rispetto all'attuale (SECCHI, *ibidem*).
[1041] CENTRODI, *ibidem*.
[1042] AA.VV., *Monte San Savino*, s. l. 1980, p 23.
[1043] Nel suo testo Jacopo da Varagine ha raccolto gran parte delle precedenti versioni della vita e della leggenda di San Lorenzo, dal tardo-antico al basso medioevo, facendone così il testo di riferimento per la conoscenza di questo santo: cfr. A. BENVENUTI, *La fortuna medievale di San Lorenzo*, in "Memorie valdarnesi", CLXVIII, 2001-2003, serie VIII, 1, pp. 87-104, in particolare pp. 98-99. Anche in *Il Diacono Lorenzo tra storia e leggenda*, a cura di A. Benvenuti, C. Battigelli Baldasseroni, E. Giannarelli, Firenze 1998, pp. 97-130.

una sintesi di diversi elementi: nella prima scena ad esempio San Lorenzo, secondo l'ordine impartitogli da papa Sisto II, distribuisce ai miseri il tesoro della Chiesa rappresentato in questo caso da un calice d'oro colmo di monete che evoca anche l'episodio in cui il santo interviene provvidenzialmente per salvare l'anima dell'imperatore Enrico II dalla dannazione infernale in virtù di un grande calice offertogli dal monarca[1044]. La terza scena del piccolo ciclo sintetizza due episodi avvenuti in momenti distinti della carcerazione di Lorenzo: la guarigione di ciechi e malati accorsi presso la sua cella in seguito alla diffusione della notizia della guarigione del cieco Lucillo, un pagano convertito compagno di cella di Lorenzo, e il battesimo del soldato Romano che, convertitosi, si reca da Lorenzo con una brocca d'acqua (visibile nella mano sinistra del santo) per farsi battezzare. Altrove la scena del battesimo avviene all'interno del carcere e rimanda più propriamente alla conversione di Lucillo, come si vede in uno scomparto della predella di Bartolo di Fredi conservata presso la Pinacoteca Nazionale di Siena[1045]. In un altro scomparto ricorre con maggiore puntualità la scena della *Tortura coi ferri roventi*, in cui il santo viene torturato da un lato col ferro e dall'altro con una frusta **[FIGG. 527-528]**.

La scena della lunetta con *San Lorenzo che salva le anime del Purgatorio* non è inserita nel racconto di Jacopo da Varagine, ma è presente in altri testi legati a San Lorenzo e gli *Acta Sanctorum* ne propongono una versione tratta da una *Passio* tardiva. L'accostamento di San Lorenzo al tema del Purgatorio trova giustificazione nella modalità del suo martirio avvenuto tramite il fuoco, per merito del quale, secondo la tradizione, il santo ogni venerdì può esercitare il privilegio di salvare un'anima dalle fiamme del Purgatorio per condurla direttamente in Paradiso[1046]. D'altra parte la presenza di questo soggetto in un ciclo laurenziano all'interno di una chiesa agostiniana non stupisce, tenendo conto dell'importanza assunta dalle riflessioni sul Purgatorio nel pensiero dei principali teologi agostiniani tra XIII e XIV secolo[1047]. In particolare si deve ad Egidio Romano e Agostino d'Ancona lo sviluppo del tema accennato per la prima volta da Sant'Agostino, fondatore ideale dell'Ordine, nel IV secolo[1048] e tornato attuale per la proclamazione del dogma

[1044] BENVENUTI, *La fortuna*… cit., pp. 95-97. Il racconto tratto dalla *Vita Henrici* divenne molto popolare e diede adito a riadattamenti che mantenevano tuttavia costante l'elemento del calice negli episodi di intercessione di San Lorenzo.

[1045] P. TORRITI, *La Pinacoteca Nazionale di Siena. I dipinti dal XII al XV secolo*, Genova 1977, pp. 166-167. La stessa scena ricorre in uno scomparto di predella attribuito ad "Ambrogio di Baldese" conservato nel Musée du Petit Palais di Avignone (ma già nel Musée Adrien Dubuché di Limoges e nella collezione Campana presso i Musées Nationaux di Parigi: BOSKOVITS, *La pittura*… cit., p. 275).

[1046] Questo specifico privilegio è legato anche alla capacità di San Lorenzo di proteggere le anime nei momenti di passaggio, ovvero la nascita e il periodo tra essa e il battesimo, il trapasso (come dimostra l'efficacia dell'intervento del santo nella contesa diabolica per l'anima di Enrico II) e la fase purgatoriale intermedia tra la dannazione infernale e la beatitudine paradisiaca. Cfr. BENVENUTI, *La fortuna*… cit., pp. 102, 104; cfr. anche TRONCONI, *Pittura a Campi*… cit., pp. 135-146. Si tratta evidentemente di un rapporto col Purgatorio diverso rispetto a quello dell'agostiniano San Nicola da Tolentino (per cui cfr. *Scheda 31*), il cui intervento si basa sull'efficacia della messa e delle preghiere come mezzo di intercessione per la salvezza delle anime purganti: cfr. ANGHEBEN, *La scena* … cit., pp. 127-128.

[1047] A. GILETTI, *Il Purgatorio nei teologi agostiniani del XIII e XIV secolo*, in *Escatologia*… cit., pp. 81-89.

[1048] SANT'AGOSTINO D'IPPONA, *Enchiridion ad Laurentium de fide et spe et caritate*, 29, 110, in *Opere di Sant'Agostino*, 6.2, Roma 1995, pp. 606-608.

dell'esistenza del Purgatorio al Concilio di Lione del 1274[1049]. Una delle principali novità proposte dagli agostiniani, rispetto anche allo stesso dogma, fu l'idea che il fuoco purgatoriale di cui aveva parlato il loro pseudo-fondatore fosse un fuoco reale che le anime immateriali potevano sentire non fisicamente ma attraverso i sensi, scontando così il debito del loro peccato con grandi sofferenze (non ultima la lontananza da Dio) in attesa di essere purificate e di passare così in Paradiso. Alla luce di questo è significativo che il Purgatorio rappresentato a Monte San Savino appaia come un luogo pressoché infernale, dove le anime nude sono ghermite da grossi diavoli, cinte dalle spire di numerosi serpenti e lambite da fiamme[1050], mentre l'anima tratta da San Lorenzo e le due che alle sue spalle si avviano verso la porta del Paradiso indossano la veste bianca dei puri e dei beati[1051]. D'altra parte queste caratteristiche ricorrono nella maggior parte dei *Purgatori* italiani a partire da quello più antico in cui compare la figura di San Lorenzo in San Lorenzo in Arari a Orvieto del 1330[1052] **[FIG. 529]**. Il tema iconografico di San Lorenzo in Purgatorio, dopo un primo episodio nella pieve di San Lorenzo a Signa ad opera del Maestro di Barberino poco oltre la metà del Trecento (mal giudicabile perché estremamente lacunoso)[1053], si diffonde in Toscana e in particolare in area fiorentina a cavallo tra il XIV e il XV secolo sia nella pittura monumentale che nelle scene narrative delle tavolette di predella[1054]. La presenza dei cartigli con l'indicazione dei peccati avvicina il *Purgatorio* di Monte San Savino a quello affrescato dalla bottega di Cenni di Francesco nella cappella Cennamelli nella chiesa di San Lorenzo a Campi

[1049] Cfr. J. LE GOFF, *La nascita del Purgatorio*, Torino 1982 (ed. or. Paris 1981).
[1050] L'elemento della sofferenza delle anime purganti è assente invece nella precoce raffigurazione del Purgatorio nel ciclo di San Nicola da Tolentino nel Cappellone.
[1051] Cfr. ANGHEBEN, *La scena*… cit., pp. 124-126. Marcello Angheben trae molte delle sue informazioni da A. BRATU, *Images d'un nouveau lieu de l'au-delà: le purgatoire. Émergence et développent (vers 1350-vers 1500)*, tesi di dottorato, EHESS, Paris 1992. Nel Medioevo si tendeva ad immaginare la localizzazione del Purgatorio su un monte, come si vede anche nella raffigurazione di Monte San Savino.
[1052] TODINI, *La pittura umbra.*… cit., I, p. 349; II, p. 178, fig. 369.
[1053] A. BALDINOTTI, in AA.VV., *La chiesa di San Lorenzo*… cit., pp. 65-67.
[1054]Oltre a quelli di San Lorenzo a Signa, San Lorenzo a Campi e Santa Maria a Soffiano sono da ricordare l'affresco frammentario di San Lorenzo a Vicchio di Rimaggio attribuito a Cenni di Francesco verso la fine del XIV secolo (BOSKOVITS, *Ein Vorläufer*…cit., p. 292; cfr. *Scheda 16*), con i Santi Pietro e Nicola oltre a Lorenzo; l'affresco ugualmente riferibile a Cenni di Francesco nella chiesa di San Lorenzo al Ponte a San Gimignano, dove è presente anche San Gregorio (TRONCONI, *Studi sulla pittura*… cit., p. 337, fig. 21-22); ancora di Cenni, lo scomparto oggi al J. Paul Getty Museum di Los Angeles, proveniente dalla predella del polittico dell'*Incoronazione della Vergine* realizzato per la chiesa di Santa Trinita a Firenze (STREHLKE, *Cenni di Francesco*… cit., p. 13); lo scomparto di predella attribuito a Lorenzo di Niccolò del Brooklyn Museum of Art di New York (KAFTAL, *Iconography*… cit., p. 617, fig. 719); lo scomparto della predella della pala di *San Lorenzo* conservata alla Galleria dell'Accademia, attribuito da Federico Zeri a Stefano d'Antonio Vanni (ZERI, *Italian paintings*… cit., p. 33; C. FROSININI, *A proposito del "San Lorenzo" di Bicci di Lorenzo alla Galleria dell'Accademia*, in "Antichità viva", XXIX, 1990, 1, pp. 5-7); l'unico Purgatorio in territorio aretino oltre a quello di Monte San Savino è quello più tardo realizzato da Domenico di Michelino per la tavola di San Lorenzo proveniente dalla Badia Fiorentina e conservata a San Lorenzo a Porciano, presso Stia (A. BERNACCHIONI, *Documenti e precisazioni sull'attività di tarda di Domenico di Michelino. La sua bottega di Via delle Terme*, in "Antichità viva", XXIX, 1990, 6 pp. 5-14, in particolare p. 6). La prima attestazione italiana di una rappresentazione del Purgatorio si trova in una miniatura contenuta in un corale dell'ultimo quarto del XIII secolo conservato a Gubbio, presso la sezione locale dell'Archivio di Stato di Perugia: ms. C, f.104v; invece nel Nord Europa questa iconografia appare fin dalla metà del Duecento (ANGHEBEN, *La scena*… cit., figg. 4, 5, 8-9).

Bisenzio[1055] e a quello attribuibile a Bicci di Lorenzo nella chiesa di Santa Maria a Soffiano[1056], entrambi riferibili all'inizio del Quattrocento **[FIGG. 530-531].** Alla comune ambientazione sul pendio di un promontorio non corrisponde tuttavia a Monte San Savino la presenza di "ricettacoli" dove siano raggruppate più anime accomunate dallo stesso peccato: infatti la raffigurazione qui considerata ha un aspetto meno strutturato e presenta una sola anima per ciascuno dei sette vizi capitali, una scelta imputabile forse alla minore disponibilità di spazio.

Data la destinazione dell'affresco ad una cappella con altare si può immaginare che la raffigurazione del Purgatorio rimandasse consapevolmente alle messe di suffragio per i defunti che quasi certamente erano richieste presso quel sacello perché l'iconografia di San Lorenzo in Purgatorio doveva rappresentare una specie di manifesto della speranza delle anime alla beatitudine eterna che, come avevano specificato anche i teologi agostiniani, poteva essere raggiunta più velocemente dai defunti morti da peccatori ma "in carità" (cioè ancora amando Dio) grazie all'intervento "esterno" dei familiari ancora vivi, attraverso le loro preghiere e le offerte[1057].

Molti elementi dell'affresco di Monte San Savino denunciano la conoscenza dell'attività tarda di Spinello Aretino. La scena del *Martirio di San Lorenzo* mostra il santo quasi prono sulla graticola mentre si volta verso i suoi aguzzini: si tratta di una variazione rispetto alla tradizione iconografica fiorentina, che prevede solitamente il martire supino, ma che Spinello impiega nella tavoletta di predella del polittico realizzato probabilmente per la chiesa di San Domenico a Città di Castello (Perugia) nei primi anni del XV secolo[1058] **[FIG. 532]**. Qui come a Monte San Savino San Lorenzo si volta indietro tendendo un braccio verso Decio e poggiandosi sull'altro, piegato. Tuttavia la figura del santo nello scomparto principale del polittico non è altrettanto vicina al San Lorenzo centrale di Monte San Savino, che invece richiama lo stesso santo affrescato nello pseudo trittico (staccato) con Santa Caterina e loro storie nella predella sulla parete destra della chiesa di San Domenico ad Arezzo, datata 1408 (1409 stile comune)[1059] **[FIG. 533]**. In questo caso le due figure

[1055] TRONCONI, *Pittura a Campi*… cit., pp. 135-146; la decorazione della cappella Cennamelli è databile verso il 1413.

[1056] C. FROSININI, *Note sulle emergenze artistiche dell'antico suburbio occidentale fiorentino*, in *Legnaia, Cintoia e Soffiano. Tre aspetti dell'antico "suburbio occidentale" fiorentino*, a cura di G. Trotta, Firenze 1989, pp. 283-306, in part. p. 314; ma soprattutto *infra*: *Schede 3, 45*. I cartigli sono presenti anche nel Purgatorio raffigurato sotto l'*Inferno* con Lucifero nella Collegiata di Santa Maria Assunta a San Gimignano da Taddeo di Bartolo, dove sono segnalati oltre ai peccati capitali anche alcuni peccati specifici come sottogruppi della "categoria" principale (*San Gimignano. Contributi per una nuova storia*, a cura di V. Bartoloni, G. Borghini, A. Mennucci, San Gimignano 2003, fig. 102).

[1057] GILETTI, *Il Purgatorio*… cit., pp. 85-87; la studiosa sottolinea come i sacerdoti potessero trasmettere il suffragio solo attraverso la celebrazione della messa, mentre l'altra via di abbreviazione del soggiorno in purgatorio, l'indulgenza, potesse essere concessa solamente dal papa in quanto discendente di San Pietro e amministratore in sua vece il tesoro spirituale della Chiesa (cioè i meriti morali e spirituali accumulati dai santi) e l'unico in diritto di dispensarlo: va probabilmente letta in quest'ottica la presenza in alcuni Purgatori (Soffiano, Vicchio di Rimaggio) di San Pietro accanto a San Lorenzo.

[1058] Stefan Weppelmann ha idealmente riunito le varie parti disperse in diverse collezioni europee: WEPPELMANN, *Spinello Aretino*… cit., pp. 302-310, fig. 77m. Inoltre S. DE LUCA, in *La collezione Corsi*… cit., pp. 124-129.

[1059] WEPPELMANN, *Spinello Aretino*… cit., pp. 345-346; l'affresco integrava prima dello stacco una *Madonna con Gesù Bambino per mano* di Andrea di Nerio (A. DEL VITA, *Gli affreschi scoperti in San Domenico di Arezzo*, in "Bollettino d'Arte", VIII, 1929, serie II, 7, pp. 385-397, fig. 8).

omologhe sono vestite abbigliate con la stessa veste rossa gallonata d'oro che lascia intravedere da uno spacco laterale la tunica bianca: la figura di Monte San Savino riprende gli attributi e la posa delle mani ma semplifica il modello nella resa del panneggio sul davanti e tuttavia aggiunge dettagli accessori sui galloni, in linea con il gradevole gusto decorativo riscontrabile anche nella resa dell'interno della scena della *Tortura coi ferri roventi* [II]. La scena della "predella" di San Domenico mostra ulteriori tangenze con la stessa scena del *Martirio* a Monte San Savino nella posa più articolata del martire, che mostra il petto e piega la gamba sinistra. Echi dei modelli spinelliani ricorrono nelle forme solide delle figure profilate da una sensibile linea di contorno e nei contrasti chiaroscurali che producono colori un po' fumosi, in particolare nelle scene minori. L'autore dell'affresco di Monte San Savino crea figure a volte sproporzionate, con teste troppo grandi rispetto al corpo. In ogni caso è possibile proporre per quest'opera l'esecuzione da parte di un pittore minore formatosi sulle opere di Spinello ad Arezzo, attivo in Sant'Agostino verso la fine del primo decennio del Quattrocento. Tenendo conto che Giovanni d'Agnolo di Balduccio datò uno degli affreschi in controfacciata al 1408 si può pensare che in quegli anni venisse promossa una prima campagna decorativa di Sant'Agostino legata probabilmente alla concessione di altari ai privati cittadini.

Fotografie
SBSAE AR, Archivio Fotografico: 2395, 3844, 3854-3859.

Bibliografia
CENTRODI 1980, p. 13.

Scheda 47

Giovanni d'Agnolo di Balduccio

La figura di Giovanni d'Agnolo di Balduccio (1370 circa-1452) è stata individuata nel 1927 da Alessandro Del Vita sulla base di documenti inediti, uno dei quali riferibile con sicurezza ad un affresco con la Madonna col Bambino e i Santi Donato e Stefano *eseguito nel Palazzo Comunale di Arezzo nel 1452*[1060]*. Pier Paolo Donati ha reso noti altri documenti e aggiunto nuove opere al catalogo del pittore: in particolare tre affreschi, uno dei quali, una* Madonna col Bambino e i Santi Lorenzo e Antonio Abate, *recante una iscrizione con la data 1414*[1061]*. A queste opere che mostrano la ripetizione priva di aggiornamenti dei modelli forniti da Spinello Aretino, Anna Maria Maetzke ha aggiunto i due affreschi con la* Crocifissione *e l'*Adorazione dei Magi con la Presentazione di Gesù al Tempio *rinvenuti sulla controfacciata della chiesa di Sant'Agostino a Monte San Savino, l'ultimo dei quali datato al 1408: queste opere di qualità più sostenuta costituiscono secondo la studiosa il periodo migliore dell'attività di Giovanni, che si sarebbe potuto avvalere ancora dell'esempio diretto di Spinello Aretino*[1062]*.*

Giovanni d'Agnolo di Balduccio
San Giovanni Evangelista
Primo decennio del XV secolo

Monte San Savino (Arezzo), Sant'Agostino, parete destra
Affresco

Descrizione

L'affresco si conserva in uno stato frammentario, sopravvivendo solamente due storie e un frammento della lunetta superiore nella zona destra di una nicchia poco profonda, simile a quella che ospita l'affresco agiografico di *San Lorenzo* sulla medesima parete destra della chiesa di Sant'Agostino a Monte San Savino[1063] (*Scheda 46*). Questa osservazione e la struttura ad episodi suggerisce che il frammento facesse parte in origine di un affresco agiografico dedicato a San Giovanni Evangelista[1064] **[FIGG. 534-535]**. Tale ipotesi è suggerita dalla storia raffigurata nel registro superiore che consente di identificare la rovina di un tempietto pagano con l'episodio di *San Giovanni che distrugge il tempio di Diana* [II] **[FIG.**

[1060] A. DEL VITA, *Giovanni d'Agnolo di Balduccio pittore aretino della prima metà del Quattrocento*, in "Bollettino d'Arte", VII, 1927, serie II, 1, pp. 446-463.
[1061] DONATI, *Su Giovanni*… cit., pp. 32-46. Gli altri affreschi sono una *Madonna della Misericordia*, dai tratti fisiognomici e stilistici molto simili alla *Madonna col Bambino* del 1452, e i *Santi Barbara e Giacomo*, che denunciano in particolare nella figura del santo il legame con Spinello.
[1062] MAETZKE, in *Arte nell'Aretino*… cit., pp. 68-69.
[1063] Per l'affresco di *San Lorenzo*, le vicende architettoniche della chiesa e alcuni cenni alla storia di Monte San Savino cfr. *Scheda 46*.
[1064] JACOPO DA VARAGINE, *Legenda aurea*… cit., I, pp. 87-96, 471-472; KAFTAL, *Iconography*… cit., pp. 560-569.

537]. La scena inferiore mostra la *Sfida del veleno* [III], con San Giovanni nell'atto di bere il veleno davanti al sacerdote pagano Aristodemo che gli aveva richiesto questa prova per dimostrare, qualora ne fosse uscito indenne, la veridicità della fede professata dall'Evangelista **[FIG. 538]**. La lunetta è troppo frammentaria per consentire di individuare il soggetto originario; tuttavia l'ambientazione all'aperto presso le mura di una città alla presenza di almeno due donne (di cui si vede parte delle teste a sinistra) e l'atteggiamento benedicente di San Giovanni (di cui sono visibili la testa e parte della mano destra) che guarda verso il basso potrebbero suggerire la presenza dell'episodio della *Resurrezione di Drusiana* [I], avvenuto all'arrivo di San Giovanni a Efeso dopo l'esilio a Patmos **[FIG. 536]**. Le due storie sono contornate da una fascia di colore verde arricchita da un decoro a piccole losanghe, mentre sullo sguancio della nicchia, in corrispondenza della volticciola, resta un frammento di cornice a decori geometrici e di quello che poteva essere uno stemma gentilizio posto nell'intervallo tra due fasce decorative quasi completamente perdute.

VICENDE STORICO-CONSERVATIVE

La vicenda storica di questo affresco è probabilmente simile a quella dell'affresco di *San Lorenzo*, alla cui scheda si rimanda per tutte le informazioni disponibili.

Dell'opera originaria resta, come si accennava, solamente la serie di storie a sinistra e parte della lunetta. La scena della *Sfida del veleno* [III] è sostanzialmente integra, anche se mancante di della terminazione sul lato destro; invece la scena con *San Giovanni distrugge il tempio di Diana* [II] è mancante di un'ampia zona nella parte superiore, a cui si deve la perdita dei volti delle due figure inginocchiate. Le parti superstiti sono sostanzialmente ben conservate, nonostante alcune zone più abrase e le figure conservano i loro colori carichi e lumeggiati e i trapassi chiaroscurali e le ombreggiature. L'apposizione di un confessionale ligneo davanti alla nicchia non consente un'agevole analisi dei frammenti della zona inferiore, ma si nota comunque la presenza di una specchiatura a finto marmo a sinistra.

VICENDE CRITICHE

L'affresco è inedito.

COMMENTO CRITICO

L'ipotesi che l'affresco di *San Giovanni Evangelista* fosse in origine un'opera agiografica si basa sull'affinità con l'attiguo affresco con *San Lorenzo* ed è confortata dalla corrispondenza delle misure delle parti affrescate superstiti e dell'ampiezza della nicchia[1065], che consentono di immaginare un affresco con due serie di storie con al centro la figura di San Giovanni, forse entro un tabernacolo leggermente più stretto rispetto a quello del San Lorenzo. Inoltre la presenza a destra di una piccola finestrella per riporre gli oggetti da messa, in corrispondenza con quella visibile anche sotto il *San Lorenzo*, e la probabile traccia dell'asportazione di un altare a muro suggeriscono anche per questo affresco la funzione di decorazione di una

[1065] La nicchia è larga cm 240, mentre quella di San Lorenzo è cm 255; l'ampiezza massima delle storie, che mancano di qualche centimetro a destra, è di cm 75 circa.

cappella di patronato privato. I frammenti di pittura sullo sguancio consentono inoltre di ipotizzare la presenza di un'edicola marmorea addossata alla parete e aggettante verso il centro della navata.
Le caratteristiche di quest'opera ne suggeriscono l'accostamento ai due affreschi di controfacciata raffiguranti la *Crocifissione* e l'*Adorazione dei Magi con la Presentazione di Gesù al Tempio* **[FIGG. 539-540]**. Con questi gli episodi della vita di San Giovanni Evangelista condividono le fisionomie dagli occhi allungati e fortemente ombreggiati sotto l'arcata sopraciliare, per i panneggi dalle pieghe ampie, lumeggiate e cangianti. Utili a questo proposito sono i confronti tra il volto e il panneggio del San Giovanni Evangelista nella scena della *Sfida del veleno* [III] con quelli della donna che sorregge a destra la Madonna dolente nella *Crocifissione*[1066]; oppure il volto dell'accolito di San Giovanni nella stessa scena con il tre quarti della Madonna e di San Giuseppe nella *Presentazione al Tempio* caratterizzato dal naso molto lungo e dritto; o ancora, in generale, si vedano alcuni personaggi del corteo dei Magi nell'*Adorazione* **[FIGG. 541-544]**.
Molti degli elementi iconografici e stilistici rilevati a Monte San Savino ricorrono nella scena della *Cena nella casa del fariseo* in San Francesco ad Arezzo, che presenta, oltre alla fascia perimetrale con piccole losanghe, fisionomie confrontabili con le figure del gruppo del sacerdote Aristodemo nella *Sfida del veleno* e col *San Giovanni Battista* della *Crocifissione* **[FIGG. 545-547]**. Sulla parete destra della stessa chiesa aretina si trova un altro affresco raffigurante l'*Assunzione della Vergine* già accostato alla *Cena in casa del fariseo* dal Salmi (che li riteneva di opere di Mariotto di Nardo) ma espunto dal Donati dal catalogo di Giovanni d'Agnolo di Balduccio, che vi notava un cromatismo cangiante a suo avviso lontano dallo stile del pittore[1067] ma che invece risulta confrontabile con le opere di Monte San Savino. In particolare la figura di Apostolo che guarda in basso è confrontabile con il San Giovanni Evangelista della *Sfida del veleno* **[FIGG. 548-549]**.
Si può dunque proporre il nome di Giovanni d'Agnolo di Balduccio anche per il frammentario *San Giovanni Evangelista*, realizzato con ogni probabilità verso il 1408 che data l'affresco con l'*Adorazione dei Magi*. Si tratta, come già rilevato dalla Maetzke, del momento più felice di Giovanni, ancora lontano dagli schematismi dell'attività più tarda, rilevabili già verso la metà del secondo decennio[1068].

Fotografie
SBSAE AR, Archivio Fotografico: 3843, 3851-3853.
Bibliografia
Inedito.

[1066] Le storie di San Giovanni Evangelista hanno in comune con questo affresco anche decorazione della fascia perimetrale a piccole losanghe ripetute e il motivo geometrico a fiore a otto petali.
[1067] Cfr. DONATI, *Su Giovanni…* cit., p. 46 nota 7, figg. 16-17. Il Donati manifestava inoltre qualche dubbio anche riguardo all'assegnazione a Giovanni d'Agnolo di Balduccio anche per la Cena in casa del fariseo. L'incertezza di Pier Paolo Donati nell'accostare questi dipinti alla mano di Giovanni d'Agnolo di Balduccio trova giustificazione nella qualità più sostenuta delle opere di San Francesco e Monte San Savino rispetto al catalogo proposto dallo studioso nel 1968, comprendente in gran parte opere della fase meno felice del pittore, sicuramente meno gradevoli delle opere realizzate verso l'inizio del secolo.
[1068] MAETZKE, *ibidem*.

Scheda 48

Giovanni di ser Giovanni detto lo Scheggia

L'accostamento dell'affresco col Martirio di San Sebastiano *nella chiesa di San Lorenzo a San Giovanni Valdarno (1457) alle opere del Maestro del Cassone Adimari permise a Luciano Bellosi*[1069] *di identificare con Giovanni di ser Giovanni detto lo Scheggia (1406-1486), fratello di Masaccio e firmatario dell'affresco, l'anonimo artista di cui Roberto Longhi aveva in parte ricostruito il catalogo negli anni venti del Novecento*[1070]*. Le numerose opere frutto di una longeva attività*[1071] *dimostrano nelle forme solide e nel gusto per i dettagli e per i giochi prospettici le influenze che ebbero sullo Scheggia i maggiori artisti del tempo, a partire dal fratello*[1072]*, fino a Domenico Veneziano, Beato Angelico e Gentile da Fabriano. La sua attività fiorentina*[1073] *fu caratterizzata dalla produzione di cassoni e altri arredi, ma non mancarono commissioni di prestigio come gli armadi della sacrestia di Santa Maria del Fiore. Lo Scheggia fu anche molto attivo nel contado: nei centri minori realizzò anche opere di più ampio respiro come gli affreschi di San Lorenzo nella nativa San Giovanni Valdarno.*

Giovanni di ser Giovanni detto lo Scheggia
Sant'Antonio Abate
1430 circa

San Giovanni Valdarno (Arezzo), San Lorenzo, navatella destra
Affresco
Cm 375 x 290

Descrizione

La parete della seconda campata della navatella destra della chiesa di San Lorenzo a San Giovanni Valdarno[1074], è occupata quasi interamente dal grande affresco

[1069] La proposta venne resa nota durante una conferenza tenuta da Bellosi presso il Kunsthistorisches Institut in Florenz nel 1969 e accennata nel catalogo della mostra di San Miniato in quello stesso anno (L. BELLOSI, in *Mostra d'arte sacra della diocesi di San Miniato*, catalogo della mostra [San Miniato 1969], a cura di L. Bellosi, D. Lotti, A. Matteoli, San Miniato 1969, pp. 56-57), ma il testo dell'intervento è stato pubblicato solo di recente: L. BELLOSI, *Il Maestro del Cassone Adimari e il suo grande fratello*, in L. BELLOSI, M. HAINES, *Lo Scheggia*, Firenze 1999, pp. 7-33.

[1070] R. LONGHI, *Primizie di Lorenzo da Viterbo*, in "Vita artistica", I, 1926, pp. 112-113.

[1071] Cfr. *Il fratello di Masaccio. Giovanni di ser Giovanni detto lo Scheggia*, catalogo della mostra (San Giovanni Valdarno 1999), a cura di L. Cavazzini, Firenze-Siena 1999.

[1072] Lo Scheggia si formò a contatto col più anziano Masaccio: cfr. F. ZERI, *Un appunto su Tommaso di Ser Giovanni detto Masaccio e suo fratello Giovanni di Ser Giovanni detto Scheggia*, in "Prospettiva", XXXII-XXXIII, 1983-1984, pp. 56-58.

[1073] Lo Scheggia si immatricolò all'Arte dei Maestri di Pietra e Legname nel 1432 e l'anno successivo anche all'Arte dei Medici e Speziali. Per i documenti su Giovanni di ser Giovanni: M. HAINES, *Il mondo dello Scheggia. Persone e luoghi di una carriera*, in BELLOSI, HAINES, *Lo Scheggia*… cit., pp. 35-71.

[1074] La chiesa di San Lorenzo presenta una struttura particolare, formata com'è da una navata principale e da una navatella composta di quattro campate voltate a crociera a destra: molto è stato dibattuto sulle ragioni di questa icnografia e sulla struttura originaria della chiesa. La tesi più

agiografico dedicato a Sant'Antonio Abate[1075] composto da dieci scene disposte sui tre lati (destro, sinistro e superiore) dell'immagine centrale del santo titolare. Inquadrato in alto da un arco trilobato con trafori scorciati di sotto in su, Sant'Antonio è seduto in posizione frontale ma con un leggero scarto della testa rivolge lo sguardo verso destra, ovvero verso l'ingresso principale della chiesa. È vestito con un saio scuro coperto da una cappa più chiara (i colori sono difficilmente precisabili perché la superficie è molto rovinata) e regge con la mano sinistra un libro, tenendolo poggiato sul ginocchio, e nella mano destra un bastone, suo attributo tradizionale ma reso non nella classica forma a *tau*, bensì quasi come un semplice bastone da passeggio, col manico a ricciolo. Il volto ha perduto quasi completamente l'elemento della barba **[FIGG. 550-551]**.

Tre storie affiancano il riquadro centrale sui due lati e quattro occupano la zona superiore coprendo tutta l'estensione dell'affresco, comprese le storie laterali. La sequenza narrativa inizia in alto a sinistra per proseguire verso destra sulla fascia superiore e poi procedere da sinistra a destra sui restanti tre registri. In questo modo si incontrano i seguenti episodi: l'*Elemosina di Sant'Antonio* [I], *Sant'Antonio ordinato monaco* [II], una storia completamente perduta [III], *Sant'Antonio vessato dai diavoli nella sua cella (?)* [IV], *Sant'Antonio battuto dai diavoli* [V], *Sant'Antonio condotto da San Paolo da due lupi* [VI], l'*Incontro tra Sant'Antonio e San Paolo (?)* [VII], l'*Incontro con Agatone (?)* [VIII], gli *Ultimi insegnamenti di Sant'Antonio* [IX], le *Esequie di Sant'Antonio* [X]. Le storie del registro superiore riguardano la giovinezza del santo e sono inserite in un paesaggio urbano (la prima) o all'interno di strutture voltate che richiamano probabilmente il suo soggiorno in monastero; le successive quattro si svolgono nel deserto, per poi tornare con le ultime due ad un ambiente monastico[1076] **[FIGG. 552-560]**.

Le cornici decorative che contornano le scene, intervallate da nodi quadrati, sono costituire da fasce prospettiche di vari colori (rosso, giallo, verde) che creano meandri alternando il primo piano alla profondità. Al di sotto dell'immagine centrale di Sant'Antonio si trova un'iscrizione in lettere capitali, ora quasi del tutto illeggibile. L'angolo superiore sinistro dell'opera è "tagliato" dall'arco di imposta della volta a crociera della campata: si tratta più probabilmente di un piccolo inganno prospettico che di una soluzione obbligata dalla mancanza di spazio, dal momento che le figure del *San Francesco* stigmatizzato e del *San Lorenzo* che affiancano il *Sant'Antonio Abate* sono anch'esse opera dello Scheggia e riferibili alla stessa campagna decorativa e dunque non dovettero rappresentare il motivo di una forzata disposizione decentrata dell'affresco agiografico[1077].

---

accreditata indica nella navatella destra il nucleo originario duecentesco, a cui sarebbe stato aggiunta la navata maggiore nel 1306, data visibile in un'iscrizione in controfacciata (A. TRACCHI, *Contributi per una storia di San Giovanni Valdarno*, ed. a cura di P. Bonci, Fiesole 1999 [ed. or. 1987], pp. 93-104, in particolare p. 93); tuttavia la questione non può ancora dirsi risolta e alcuni autori non escludono che il progetto originario prevedesse una più comune chiesa a tre navate (L. SACCHETTI LELLI, *Arte e storia a San Giovanni Valdarno*, San Giovanni Valdarno 2003, pp. 55-57).

[1075] Per la figura di Sant'Antonio Abate cfr. *Scheda 4*.

[1076] Cfr. *infra* in questa scheda per i tentativi di chiarire le incertezze di identificazione delle scene e la singolarità della rappresentazione della vita pre-eremitica di Antonio.

[1077] BELLOSI, *Il Maestro*… cit., p. 20.

Iscrizioni
Sotto l'immagine centrale: "[…] […]ECIO DELLA / […] […]ATI MVRATA".

VICENDE STORICO-CONSERVATIVE
L'affresco di *Sant'Antonio Abate* fu rinvenuto durante i restauri promossi nel 1903 nell'ambito delle celebrazioni per il quinto centenario della nascita di Masaccio[1078] al fine di liberare dallo scialbo gli affreschi che si intravedevano sotto la mano di bianco sulle pareti della navatella destra di San Lorenzo, da tempo chiusa e separata dal resto della chiesa e trasformata in magazzino. Negli anni successivi sembra si siano succeduti diversi interventi, non sempre positivi, sugli affreschi scoperti: durante un restauro del 1947, ad esempio, fu rimossa la barba del santo, creduta un'aggiunta non autografa e invece frutto di una originale finitura a secco[1079]. In altri casi furono operate delle ridipinture delle parti più consunte, eliminate dall'accorto restauro dell'inizio degli anni settanta nel corso del quale si provvide anche alla fermatura degli intonaci resi fragili da numerose infiltrazioni di umidità, alla rimozione di grossolane stuccature e in generale alla pulitura di tutta la superficie dell'opera[1080]. L'opera fu infine sottoposta ad un restauro di mantenimento in occasione della mostra dedicata allo Scheggia nel 1999[1081].
Nonostante gli ultimi interventi di restauro l'affresco versa in cattive condizioni per via della fortissima abrasione superficiale dovuta allo scialbo ma anche agli interventi incauti della prima metà del Novecento. In molte zone i colori sono caduti, tanto da rendere visibili i tratti dei disegni preparatori, come nella scena con *Sant'Antonio condotto da San Paolo da due lupi* [VI]; in altri casi la pittura è talmente compromessa da rendere estremamente difficoltosa la lettura dell'episodio rappresentato, come nel caso di *Sant'Antonio vessato dai diavoli nella sua cella (?)* [IV]. Inoltre l'opera è interessata da una vistosa lacuna causata evidentemente dall'apposizione di un'edicola barocca quando, tra Sei e Settecento, l'interno della chiesa fu ristrutturato e furono aggiunti quattro altari nella navatella destra e tre a sinistra sulla parete della navata principale: in corrispondenza dell'affresco fu creato (o più probabilmente mantenuto, seppur ristrutturato) l'altare dedicato a Sant'Antonio Abate[1082]. Le strutture dell'edicola, rimossa durante i restauri del

[1078] G. MAGHERINI GRAZIANI, *Memorie e pitture di Masaccio in San Giovanni Valdarno e dintorni*, in IDEM, *Masaccio. Ricordo delle onoranze rese in San Giovanni Valdarno nel dì XXV ottobre 1903 in occasione del centenario della sua morte*, Firenze 1904, p. 116.
[1079] M. SALMI, *Masaccio*, Milano 1948, p. 130.
[1080] MAETZKE, in *Arte nell'aretino*… cit., pp. 88-91. Il restauro fu eseguito da Alberto Polidori. Si è potuto notare che gli intonaci degli affreschi dei *Santi Francesco e Lorenzo* ai lati del *Sant'Antonio Abate* si sprammettono a quest'opera.
[1081] L. SPERANZA, in *La memoria dell'arte. Restauri a San Giovanni Valdarno*, catalogo della mostra (San Giovanni Valdarno 2000), a cura di L. Speranza, Firenze 2000, pp. 26-27.
[1082] TRACCHI, *Contributi*… cit., pp. 96-97. Alvaro Tracchi riporta la testimonianza settecentesca di G. M. Alberti (*Notizie istoriche della terra di San Giovanni di Valdarno di Sopra*, manoscritto, 1754) secondo cui l'altare fu ornato con una tavola con la *Madonna col Bambino e i Santi Antonio Abate, Lorenzo Giovanni Battista e Giacomo Maggiore*, realizzata nel 1453 per volontà di Maso di ser Paolo (iscrizione): è molto probabile che l'opera, se pertinente fin dall'origine a San Lorenzo, provenisse da un'altra zona della chiesa; Alberti cita anche una *Annunciazione* del 1472, porta all'epoca sull'altare della SS. Annunziata, attiguo a quello di Sant'Antonio Abate, verso il presbiterio. Entrambe queste tavole si trovano oggi nel Museo della Basilica di Santa Maria delle Grazie a San Giovanni Valdarno: cfr. S. CASCIU, *Il Museo della Basilica di Santa Maria delle Grazie*, Montepulciano 1993, pp. 25, 35-37; le opere sono attribuite a Mariotto di Cristofano e Jacopo del Sellaio.

1903[1083], hanno causato la perdita di due fasce verticali in corrispondenza del lato sinistro delle due serie di storie e la scomparsa della terza storia in alto.

VICENDE CRITICHE

Giovanni Magherini Graziani riconosceva nell'affresco appena scoperto una forte impronta masaccesca[1084] e così anche Mario Salmi, che lo riteneva opera di un modesto scolaro di Masaccio[1085]. Il *Sant'Antonio Abate* e il vicino affresco col *Martirio di San Sebastiano* furono accostati nel 1965 da Luciano Berti all'opera del Maestro del Cassone Adimari[1086]: questa proposta rappresenta il preludio dell'indagine che condusse Luciano Bellosi ad identificare questo anonimo maestro con Giovanni di ser Giovanni detto lo Scheggia[1087]. Secondo lo studioso l'affresco con *Sant'Antonio Abate* sarebbe una delle prove più antiche del pittore, ancora legata al ricordo dell'opera del fratello Masaccio e precedente al vicino *Martirio di San Sebastiano* (1457). Lo studioso proponeva ad esempio un confronto con la *Madonna col Bambino* conservata nel Museo di Santa Maria delle Grazie a San Giovanni Valdarno riferibile al quarto decennio del Quattrocento **[FIG. 561]** e ispirata alla *Madonna col Bambino* del Tabernacolo dei Linaioli del Beato Angelico (1433), ritenendo tuttavia l'opera di San Giovanni Valdarno precedente e riferibile all'inizio di quel decennio. Bellosi ha confermato anche recentemente questa sua ipotesi[1088], con cui concorda Laura Cavazzini[1089], mentre resta isolata la convinzione di Stefano Casciu di un'esecuzione successiva al *Martirio di San Sebastiano*[1090].

COMMENTO CRITICO

Già ampiamente e puntualmente indagata dalla critica a livello stilistico-attributivo, l'opera offre ancora qualche spunto di riflessione dal punto di vista iconografico.

Il ciclo di San Giovanni Valdarno è composto da alcuni episodi che non ricorrono nella versione "canonica" della *Vita* scritta da Atanasio[1091]: ci si riferisce in particolare alle prime quattro (ovvero tre) scene della fascia orizzontale superiore con

---

[1083] Già nel 1862 la chiesa di San Lorenzo era stata oggetto di rimaneggiamenti che avevano comportato probabilmente la rimozione di alcuni degli altari barocchi; in quell'occasione fu chiusa la navatella destra (MAETZKE, *ibidem;* TRACCHI, *Contributi*… cit., p. 98).

[1084] MAGHERINI GRAZIANI, *ibidem*.

[1085] SALMI, *ibidem*.

[1086] L. BERTI, *Il Valdarno Superiore: ragguaglio delle arti. La terra di Masaccio*, in *Toscana*, (Tuttitalia), a cura di F. Gentile, D. Terra, II, Firenze 1965, p. 343.

[1087] La proposta di identificazione di Bellosi ha trovato negli anni ampio consenso, e Anna Maria Maetzke, nonostante qualche perplessità, già nel 1974 presentò il *Sant'Antonio Abate* come opera del Maestro del Cassone Adimari, collocabile verso il terzo-quarto decennio del secolo (MAETZKE, *ibidem*; FREMANTLE, *Florentine gothic Painters*… cit., p. 599). Ancora nel 1989 si continuava in qualche caso a preferire l'attribuzione al Maestro del Cassone Adimari: D. PORRI, *Itinerario storico-monumentale*, in *San Giovanni Valdarno. Guida storico-turistica*, Firenze 1989, pp. 55-94, in particolare p. 74.

[1088] BELLOSI, in *Mostra d'arte sacra*… cit., pp. 56-57; IDEM, *Il Maestro*… cit., pp. 20-22, 93.

[1089] CAVAZZINI, in *Il fratello*… cit., pp. 26-31.

[1090] S. CASCIU, *Il Museo della Basilica di Santa Maria delle Grazie*, Montepulciano 1993, pp. 85-87.

[1091] Laura Fenelli ritiene in ogni caso superfluo parlare di vita "ufficiale" e leggende apocrife almeno per quando riguarda Sant'Antonio perché nel Medioevo la ricezione delle diverse versioni doveva essere più o meno equivalente (FENELLI, *Dall'eremo*… cit., p. 16). Come già notato nelle schede precedentemente dedicate ad affreschi di Sant'Antonio Abate, la scena delle *Esequie* alla presenza dei monaci non figura in nessuna fonte letteraria ma è diventata presto un *topos* dell'iconografia antoniana e dunque in questa sede non viene considerata come una deviazione dalla narrazione tradizionale.

l'*Elemosina di Sant'Antonio* [I], *Sant'Antonio ordinato monaco* [II], una storia completamente perduta [III], *Sant'Antonio vessato dai diavoli nella sua cella (?)* [IV] e a quella di *Sant'Antonio condotto da San Paolo da due lupi* [VI]. Grazie a quest'ultima scena si può risalire alla fonte alternativa costituita dalla cosiddetta *Leggenda di Patras*, una anonima commistione di episodi atanasiani con altri apocrifi, caratterizzati perlopiù da una notevole vena fantastica[1092].

Questa versione della leggenda antoniana era nota nell'Italia centrale almeno fino dalla prima metà del XIV secolo[1093] e conobbe una certa diffusione in Umbria nella prima metà del XV secolo[1094] nei cicli murali di San Francesco a Montefalco e Sant'Antonio a Cascia[1095] **[FIG. 562]**. Il ciclo di *Sant'Antonio Abate* di San Giovanni Valdarno dimostra interessanti affinità con la prima delle tre fasi di realizzazione del ciclo di Cascia attribuito a Cola di Pietro da Camerino tra secondo e terzo decennio del XV secolo, composto dagli episodi della giovinezza di Sant'Antonio, tra cui l'*Elemosina ai poveri* e soprattutto la *Presa dell'abito monastico*, che sembra costituire uno dei rarissimi esempi noti per l'omologa scena valdarnese[1096]. Queste prime scene non trovano un preciso riscontro nel testo della *Leggenda di Patras*[1097], ma ne costituiscono una sorta di preambolo che aiuta in un certo senso a contestualizzare l'ambiente monastico cui si accenna all'inizio della vicenda[1098]. Alla

---

[1092] La *Leggenda di Patras*, diffusa in Europa tra X e XV secolo, racconta diverse vicende non presenti nella vita di Atanasio e inserisce nella narrazione anche gli episodi della vita di Paolo che hanno Antonio come protagonista, riferendo a quest'ultimo il miracolo dei cammelli originariamente presente nella vita di un altro santo eremita, Frontonio. Dopo la rocambolesca fuga dal monastero di cui era abate calandosi dalle mura della città di Patras con una cesta Antonio si avventura nel deserto con alcuni discepoli in certa di solitudine ascetica. Durante il viaggio nel deserto libera una fonte d'acqua infestata da un serpente e assiste al miracoloso arrivo di dodici cammelli carichi di cibarie inviati dal re di Palestina che, ammalato, era stato sollecitato in sogno da un angelo ad aiutare Antonio e i suoi discepoli in difficoltà; dopo il ritorno dei cammelli al palazzo il re ormai guarito decide di farsi monaco a Patras. Segue poi il racconto del viaggio di Antonio verso Paolo, durante il quale, incontrati i due lupi che gli fanno da guida verso il più anziano eremita, si imbatte in Agatone, un uomo trasformato in satiro cornuto a causa dei suoi peccati a cui Antonio impartisce alcuni insegnamenti. L'incontro con Paolo, il pasto portato dal corvo e le vicende legate alla morte di Paolo seguono poi versione tradizionale di San Girolamo, tranne che per il nuovo incontro tra Antonio e Agatone, ormai privo di corna perché pentito dei propri peccati, durante il viaggio del primo verso il monastero per prendere il mantello in cui avvolgere il corpo di Paolo (cfr. FENELLI, *Dall'eremo*… cit., pp. 12-16, 30-33).

[1093] Tra le prime puntuali attestazioni figurative italiane di questa leggenda va ricordato il grande polittico agiografico con la *Presentazione di Gesù al Tempio e diciassette storie di Sant'Antonio Abate* attribuito al Maestro delle Storie di San Giovanni Evangelista, ora nella Collezione Corsi del Museo Bardini di Firenze (M. MINARDI, in *La Collezione Corsi.*… cit., Firenze 2011, pp. 245-260). Sempre in area emiliana Vitale da Bologna è autore nel quinto decennio del Trecento di quattro tavolette conservate presso la Pinacoteca Nazionale di Bologna (D. BENATI, in *La Pinacoteca Nazionale di Bologna*, a cura di R. D'Amico, Venezia 2001, pp. 94-95).

[1094] Alcuni episodi della leggenda ricorrono alla fine del Quattrocento nell'affresco absidale della chiesa di Sant'Antonio di Beroide presso Spoleto (Perugia), attribuito al Maestro del Trittico di Arrone (TODINI, *La pittura umbra*… cit., I, p. 201; II, figg. 1059-1061).

[1095] Cfr. MEIFFRET, *Saint Antoine Ermite*… cit., pp. 93-100, 158-166. Il monastero di Cascia era sede di una comunità benedettina femminile.

[1096] Questa scena non compare nel ciclo di Montefalco.

[1097] Questi episodi non ricorrono in nessuna delle versioni della vita di Sant'Antonio.

[1098] Laurence Meiffret ritiene di poter imputare al processo di assimilazione di Sant'Antonio nel contesto cenobitico preponderante tra Tre e Quattrocento e dunque di attualizzazione della figura dell'eremita trasformandolo in un monaco (MEIFFRET, *Saint Antoine*… cit., pp. 152-154). Pur trovando ragionevole questa proposta di lettura ritengo che le scene di vita monastica nei vari cicli citati siano in gran parte frutto di una reinterpretazione iconografica delle prime fasi della *Leggenda di Patras* che, per la sua ambientazione cenobitica consentiva e forse richiedeva di integrare la storia di

Leggenda si rifanno con precisione gli episodi realizzati nelle fasi successive, già a partire da quella ad opera di Paolo di Visso, attivo a Cascia nei primi anni del quarto decennio e poi quella degli anni quaranta[1099], che non ricorrono a San Giovanni Valdarno. È possibile che lo Scheggia conoscesse, anche se non direttamente, l'iconografia del primo ciclo di Cascia. Inserite nell'affresco di *Sant'Antonio Abate* queste novità iconografiche, il fratello di Masaccio le integra con episodi più tradizionali, dimostrando la compresenza di più fonti con la ripetizione in sequenza ravvicinata dell'attacco demoniaco (scene IV e V), nel primo caso derivandola appunto dalla versione umbra per l'ambientazione "domestica", nel secondo riproponendo l'iconografia tradizionale nel deserto[1100]. Tuttavia l'apparizione dei due lupi e la possibile presenza della figura di Agatone a seguito dell'episodio legato a San Paolo dimostrano una certa familiarità dello Scheggia (o di chi per lui ha ideato il programma iconografico del *Sant'Antonio Abate*) con la *Leggenda di Patras*, indipendente dai cicli umbri ma forse derivata da contatti con l'area transappenninica.

Queste osservazioni costituiscono una conferma indiretta alla proposta di Bellosi di ritenere il *Sant'Antonio* una delle prime prove dello Scheggia: l'opera sembra dover precedere la seconda fase di Cascia dei primi anni trenta e che si colloca in prossimità della *Madonna col Bambino* di Santa Maria delle Grazie e dunque entro il primo lustro degli anni trenta del XV secolo, o poco prima.

Fotografie

SBSAE AR, Archivio Fotografico: 6849, 6851-6863, 17833.

Bibliografia

MAGHERINI GRAZIANI 1904, p. 116; POLVERINI 1914, pp. 53-54; SALMI 1948 [prima ed. 1930], p. 130; BERTI 1965, p. 343; MAETZKE in *Arte nell'aretino*… 1974, pp. 88-91; FREMANTLE 1975, p. 599; PORRI in *San Giovanni Valdarno*… 1989, p. 74; CASCIU 1993, pp. 85-87; BELLOSI 1999, pp. 20-22, 93; CAVAZZINI in *Il fratello*… 1999, pp. 26-33; TRACCHI 1999, p. 102; SPERANZA in *La memoria*… 2000, pp. 26-27; SACCHETTI LELLI 2002, pp. 60-62; MEIFFRET 2004, pp. 150-155.

Antonio con l'invenzione di episodi assenti dalle sue biografie ma familiari ai fedeli e ai monaci a cui erano destinati i cicli.

[1099] All'intervento di Paolo di Visso si collegano le scene del ritrovamento di Sant'Antonio svenuto dopo la lotta coi diavoli e quello della fuga dal monastero di Patras, primo episodio tratto direttamente dalla *Leggenda di Patras*, la cui narrazione prosegue nel ciclo degli anni quaranta che ne rappresenta tutti i momenti salienti, come l'esorcismo della fonte o il sogno del re malato e il conseguente invio dei cammelli.

[1100] Si noti anche che le scene superiori riguardano la giovinezza del santo, che è sempre sbarbato e presenta la tonsura monacale; invece le scene disposte ai lati della figura principale lo mostrano già in veste di eremita e progressivamente sempre più anziano.

Scheda 49

Bartolomeo della Gatta
Santa Caterina da Siena
Prima metà dell'ottavo decennio del XV secolo

Cortona (Arezzo), San Domenico, parete destra
Affresco staccato
Cm 335 x 335 (misure dell'opera integra)[1101]

Bartolomeo della Gatta
*Bartolomeo della Gatta, ovvero Piero di Antonio Dei (1448-1502) si formò a Firenze presso la bottega orafa paterna, attraverso cui poté entrare presto in contatto con alcuni dei principali artisti del momento, come il Verrocchio, che fu apprendista di Antonio Dei e Antonio del Pollaiolo, che lavorò presso la bottega dello zio di Piero, Miliano. Prima del suo trasferimento ad Arezzo e la presa dei voti monastici camaldolesi poté stringere contatti nella città natale con artisti quali Botticelli, Ghirlandaio, Lorenzo di Credi e del giovane Luca Signorelli, con cui collaborerà nel 1582 al completamento della decorazione della Cappella Sistina. Ad Arezzo ebbe modo di osservare le opere di Piero della Francesca, di cui si sente l'eco fin dalle prime prove giovanili in quella terra (come l'*Assunta *ora nel Museo Diocesano di Cortona), caratterizzate da un sostrato verrocchiesco che sarà sempre costante nelle opere di Piero. Su queste basi Bartolomeo della Gatta sviluppò un proprio linguaggio originale, caratterizzato da figure plasticamente monumentali rese attraverso uno stile grafico, ambienti luminosi, ricerche prospettiche, ma anche da una particolare attenzione per la resa psicologica dei suoi personaggi. Operò soprattutto ad Arezzo e nel suo contado (ad esempio sul finire degli anni ottanta a Castiglion Fiorentino, dove lascia opere fondamentali del suo percorso artistico come la* Madonna col Bambino e i Santi Pietro, Paolo, Giuliano e Michele Arcangelo *e le* Stimmate di San Francesco*), da cui si allontanò solo per la trasferta romana e per lavorare alla fine dell'ottavo decennio presso la corte urbinate alla realizzazione di una serie di codici miniati per Federico da Montefeltro*[1102].

Descrizione
Solo due frammenti restano dell'opera originaria, uno dei quali è legato alla

[1101] S. BUTI, *Un'ipotesi per l'affresco frammentario di Bartolomeo della Gatta nella chiesa di San Domenico a Cortona*, in *Quaderni storico artistici. Arte archeologia architettura e storia. Miscellanea 1*, a cura di P. Torriti, Città di Castello 2004, pp. 61-88, in particolare p. 65.
[1102] Per la figura di Bartolomeo della Gatta e la ricostruzione del suo catalogo cfr. in particolare A. M. MAETZKE, *Don Bartolomeo della Gatta, abate di San Clemente in Arezzo, miniatore, architetto, pittore e musico*, in *Nel raggio di Piero. La pittura nell'Italia centrale nell'età di Piero della Francesca*, catalogo della mostra (Sansepolcro 1992), a cura di L. Berti, Venezia 1992, pp. 125-168; C. MARTELLI, *Bartolomeo della Gatta pittore fiorentino in terra d'Arezzo*, in *Arte interra d'Arezzo. Il Quattrocento*… cit., pp. 151-170. Per il soggiorno urbinate cfr. EADEM, *Bartolomeo della Gatta, Giuliano Amadei e Guglielmo Giraldi miniatori a Urbino. I "Corali" quattrocenteschi del Duomo*, in "Prospettiva", CX-CXI, 2003, pp. 30-57.

raffigurazione di *San Rocco* entro un'edicola centinata. A fianco di essa, a sinistra, si riconosce un brano di una architettura dipinta con frontone curvilineo retto da una parasta decorata all'esterno con ciò che resta di tre storie e sullo sfondo con pannelli a finto marmo verdi e rossi che contrastano con il bianco dell'architettura. Il secondo frammento mostra più chiaramente il frontone e la decorazione a palmette su fondo scuro sul cornicione sotto di esso. È intuibile la parasta e la presenza di un'altra storia in alto, mentre a destra verso il centro della composizione di conserva un crocifisso fortemente scorciato in profondità che si sovrappone illusionisticamente in alto alla zona inferiore del frontone. Presso la base del crocifisso si nota un lembo di veste scura. Le storie laterali sono state correttamente interpretate come vicende di Santa Caterina da Siena[1103] e, grazie anche alla sopravvivenza di alcune iscrizioni frammentarie in calce alle scene, si possono riconoscere *Santa Caterina prende l'abito delle terziarie domenicane* [I], in alto nel frammento di sinistra (prima storia del ciclo); in alto nel frammento di destra *Santa Caterina a colloquio col papa* [II], la cui figura è ben riconoscibile, affiancata da tre cardinali. Sotto, la presenza di numerosi grossi diavoli sulla scena di un paesaggio urbano e l'apparicione di Cristo potrebbe indicare l'episodio di *Santa Caterina aggredita dai demoni a Firenze (?)*[1104] [III]. La terza scena a destra si conserva solo in minima parte e mostra alcune donne e una terziaria domenicana inginocchiata, da cui non è possibile risalire ad una sicura identificazione dell'episodio **[FIGG. 563-564]**.

Secondo l'attenta ricostruzione di Stefano Buti[1105] sulla base dei pezzi superstiti l'opera era composta da un'architettura dipinta simulante un tabernacolo con frontone ad arco ribassato poggiante su un cornicione decorato con dentelli e fregio a palmette retto da due paraste all'esterno delle quali si trovavano rispettivamente quattro episodi della vita della santa. Al centro della composizione il crocifisso suggerisce a Buti la presenza di Santa Caterina che riceve le stimmate, della quale si deve riconoscere un lembo della veste nel frammento scuro in basso **[FIG. 565]**.

Iscrizioni

Cornicione: "[…] IN OFFITIO EIVS".

Santa Caterina prende l'abito delle terziarie domenicane [I]: "[…] [RI]CEVE LABITO […]".

Santa Caterina a colloquio col papa [II]: "[…] [SER]MONE AL PAPA E CHOLEGIO".

Santa Caterina aggredita dai demoni a Firenze (?) [III]: "[…]ADO ORO P(ER) L

[1103] A. DE MARCHI, *Pedanterie pierfrancescane*, in "Prospettiva", LXXII, 1993, pp. 84-92, in particolare pp. 87-88. Per la figura della santa: AA.SS., Aprilis III, (Parisiis 1866), pp. 861-986; KAFTAL, *Iconography*… cit., pp. 325-248. La vita di Santa Caterina da Siena fu scritta dal suo confessore, Raimondo da Capua: B. RAIMONDO DA CAPUA, *Santa Caterina da Siena, vita scritta dal Beato Raimondo da Capua confessore della Santa*, ed. a cura di P. G. Tignali o. p., Siena 1934.

[1104] Così Stefano Buti (BUTI, *Un'ipotesi*… cit., p. 75) e in questo caso il papa dell'episodio precedente dovrebbe identificarsi con Gregorio IX presso la corte di Avignone; ma gli elementi a disposizione non consentono un'identificazione sicura e resta comunque altrettanto valida la prima proposta di Andrea De Marchi di riconoscervi la *Preghiera di Santa Caterina per il bene della chiesa mentre ha la visione di Roma in preda ai demoni ed è da loro tentata* (DE MARCHI, *ibidem*).

[1105] BUTI, *Un'ipotesi*… cit., pp.63-76; si rimanda in generale a questo intervento fondamentale per l'analisi e la comprensione dell'opera. Già Alberto Martini aveva intuito le caratteristiche della struttura: A. MARTINI, *The early works of Bartolomeo della Gatta*, in "The Art Bulletin", XLII, 1960, pp. 133-141, in particolare p. 137.

STATO DE LA CHIES(A)".

VICENDE STORICO-CONSERVATIVE

L'affresco fu rovinato dall'apposizione di uno dei sei nuovi altari, creati in occasione della ristrutturazione della chiesa di San Domenico tra 1594 e 1596, in seguito ai danni subiti dalle sue strutture nella seconda metà del XVI secolo a causa della costruzione del baluardo difensivo delle mura cittadine[1106]. Le pareti della chiesa furono scialbate e i due residui furono riscoperti tra il 1900 e il 1906 in corrispondenza del secondo altare di sinistra, ma solo nel 1958 si provvide allo stacco[1107]. Fissati su due supporti distinti, i frammenti sono stati ricollocati in San Domenico ai due lati del primo altare di destra.

La superficie pittorica del frammento principale è sostanzialmente ben conservata, soprattutto nella zona superiore. Il frammento minore presenta segni di scalpellinature che indicano che solo questo fu scialbato alla fine del XVI secolo, mentre l'altro rimase semplicemente occultato entro l'edicola dell'altare.

VICENDE CRITICHE

La vicenda critica delle *Storie di Santa Caterina da Siena* si lega inevitabilmente a quella del *San Rocco*, che è stato più spesso preso in considerazione dagli studiosi. L'attribuzione di Mario Salmi a Bartolomeo della Gatta (estesa anche alle storie, dopo una iniziale assegnazione a Luca Signorelli)[1108] non è mai stata messa in discussione[1109], mentre la datazione all'inizio degli anni ottanta del XV secolo è stata anticipata al periodo più antico dell'attività di Bartolomeo nell'area aretina[1110]. Le soluzioni prospettiche più avanzate nelle storie di Santa Caterina hanno suggerito alla critica più recente una loro realizzazione di poco successiva al *San Rocco*, verso la fine del primo lustro dell'ottavo decennio[1111].

COMMENTO CRITICO

L'affresco agiografico di Bartolomeo della Gatta, giudicato indirettamente sulla base dell'alta qualità del *San Rocco* attiguo e della ricostruzione grafica proposta da Stefano Buti, si rivela come il più significativo esito dell'impiego di questa tipologia, che di lì a poco verrà abbandonata. Il grande artista riesce a reinterpretare lo schema

---

[1106] Cfr. BUTI, *Un'ipotesi*… cit., pp. 61-63.

[1107] L. BERTI, in *Mostra di affreschi staccati*, catalogo della mostra (Firenze 1958), a cura di U. Baldini, L. Berti, Firenze 1958, pp. 8-11. BUTI, *Un'ipotesi*… cit., pp. 61-63.

[1108] M. SALMI, *Due miniature urbinati*, in "Commentari", III, 1952, p. 257. IDEM, *Un nuovo Signorelli?*, in "Rivista d'arte", XXVIII, 1953, pp. 57-75, in particolare pp. 68-69 nota 9. Mario Salmi proponeva di individuare la scena di *Santa Caterina aggredita dai demoni a Firenze (?)* con quella di *Sant'Antonio battuto dai diavoli*. Non ha praticamente trovato seguito la recente proposta di Lawrence Kanter di attribuire a Luca Signorelli le opere giovanili di Bartolomeo della Gatta a Cortona, tra cui gli affreschi di San Domenico (L. B. KANTER, in L. B. KANTER, G. TESTA GRAUSO, T. HENRY, *Luca Signorelli*, Milano 2001, p. 17; N. BALDINI, *La bottega di Bartolomeo della Gatta. Domenico Pecori e l'arte in terra d'Arezzo fra Quattro e Cinquecento*, Firenze 2004, pp. 127-128, nota 515).

[1109] BERTI, *ibidem*.

[1110] MARTINI, *ibidem*. L. BELLOSI, in *Arte in Val di Chiana: dal XIII al XVII secolo*, catalogo della mostra (Cortona 1970), a cura di L. Bellosi, G. Cantelli, M. Lenzini Moriondo, Cortona 1970, pp. 32-33. L. SPERANZA, in *Nel raggio*… cit., pp. 144-146. BUTI, *Un'ipotesi*… cit., p. 79.

[1111] MARTELLI, *Bartolomeo*… cit., pp. 154-156, sulla scorta di Alberto Martini e Luciano Bellosi (cfr. nota precedente).

tradizionale senza alterarne le regole di base ma aggiungendo elementi decorativi aggiornati e soprattutto un uso inedito della prospettiva, trasformando così la struttura dei popolari pannelli in un'edicola architettonica. Nello stesso torno di tempo anche Giudoccio Cozzarelli propone una sua rivisitazione dell'affresco agiografico per la sepoltura della Beata Aldobrandesca (*Scheda 37*), con esiti interessanti ma decisamente meno eleganti. In generale si nota a partire dalla seconda metà del XV secolo una ripresa della tipologia agiografica, ora tuttavia caratterizzata dall'impiego di più sofisticati mezzi illusivi, come si nota anche nel Sant'Eustachio di San Jacopo tra' Fossi a Firenze di Pierfrancesco Fiorentino (*Scheda 19*).
Sebbene inusuale, la scelta di inserire nel riquadro principale una scena narrativa (la più significativa nella vicenda di Santa Caterina) ricorre anche in affreschi del XIV secolo, tra cui quello di San Martino in San Francesco a Lucignano (Siena; cfr. *Scheda 43*).

Mostre
II Mostra di affreschi staccati (Firenze 1958); *Arte in Val di Chiana dal XIII al XVIII secolo* (Cortona 1970); *Nel raggio di Piero* (Sansepolcro 1992).

Fotografie
SBSAE AR, Archivio Fotografico: 43767.

Bibliografia
SALMI 1952, p. 257; SALMI 1953, pp. 68-69 nota 9; BERTI in *Mostra*… 1958, pp. 8-11; MARTINI 1960, p. 137; BERENSON 1968, p. 32; BELLOSI in *Arte in Val di Chiana*… 1970, pp. 32-33; CIARDI DUPRÉ 1989, p. 70; SPERANZA in *Nel raggio*… 1992, pp. 144-146; DE MARCHI 1993, pp. 87-88; KANTER in Kanter, Testa Grauso, Henry 2001, p. 17; BALDINI 2004, pp. 54 nota 151, 57 nota 164, 117-118 nota 473, 127-128 nota 515; BUTI 2004; MARTELLI 2008, pp. 154-156.

Scheda 50

Lorentino d'Andrea

I documenti raccolti da Ubaldo Pasqui nel 1918 e recentemente da Nicoletta Baldini permettono di stabilire che Lorentino nacque approssimativamente verso il 1428-1429 e morì nel 1506[1112]*. Il primo documento che lo ricorda è del 1465, ma l'attività di Lorentino dovette cominciare ben prima di questa data: egli fu peraltro collaboratore di Piero della Francesca nella realizzazione del ciclo della* Vera Croce *nella cappella Bacci della chiesa di San Francesco ad Arezzo (1452-1466)*[1113]*. Se si esclude un soggiorno a Perugia negli anni cinquanta, l'attività di Lorentino si svolse quasi tutta ad Arezzo, dove ricevette anche commissioni di una certa importanza, come quelle per due affreschi nella Sala dell'Udienza dei Priori (1465 e 1479). Le opere di Lorentino denunciano un forte influsso dello stile di Piero della Francesca*[1114]*, che rielabora in composizioni più modeste e meno ragionate: un esempio su tutti è fornito dalla frammentaria* Madonna della Misericordia *a coronamento della cappella Carbonati in San Francesco (1363), che ricalca il soggetto omologo realizzato da Piero nel polittico di Sansepolcro*[1115]*.*

Lorentino d'Andrea
Sant'Antonio da Padova
1480

Arezzo, San Francesco, cappella di Sant'Antonio da Padova o de' Giudici, fianco sinistro
Affresco

Descrizione

L'affresco occupa tutta la parete di fondo della cappella di Sant'Antonio da Padova o de' Giudici, la seconda sul fianco sinistro della chiesa di San Francesco ad

[1112] U. PASQUI, *Pittori aretini vissuti dalla metà del secolo XII al 1527*, in "Rivista d'arte", X, 1917-1918, pp. 51 e segg. BALDINI, *La bottega*… cit., , pp. 147-155. Solo Frank Dabell ha notato che Lorentino era pronipote di Andrea di Nerio, come si evince dai documenti del Pasqui (F. DABELL, *Piero della Francesca e i pittori prospettici*, in *Arte in terra d'Arezzo. Il Quattrocento*… cit., pp. 107-130, in particolare pp. 121-124).

[1113] Cfr. G. DAMIANI, *Intorno a Piero*, in *Nel raggio di Piero.*.. cit., pp. 76-81, in particolare pp. 76-77.

[1114] Già Giorgio Vasari nella *Vita* di Piero della Francesca ricorda Lorentino tra i seguaci del maestro, definendolo imitatore della sua maniera: VASARI, *Vite*… cit., p. 379.

[1115] Cfr. V. CURZI, *Lorentino d'Andrea copista di Piero della Francesca. Gli affreschi dell'altare Carbonati nella chiesa di San Francesco ad Arezzo*, in *Piero interpretato. Copie, giudizi e musealizzazione di Piero della Francesca*, a cura di C. Prete, R. Varese, Ancona 1998, pp. 9-12. Per la figura di Lorentino d'Andrea cfr. anche: THIEME, BECKER, *Allgemeines Künstler Lexicon*… cit.,, XXIII, Leipzig 1929, p. 381; R. BARTOLI, *Lorentino d'Andrea*, in *La pittura in Italia. Il Quattrocento*, a cura di F. Zeri, G. Agosti, II, Milano 1987, pp. 121-123; A. PAOLUCCI, *Per il seguito minore di Piero della Francesca nell'Italia centrale*, in *ivi*, pp. 173-183; A. RORRO, *Lorentino d'Arezzo, discepolo di Piero della Francesca*, Roma 1996.

Arezzo[1116], inserendosi entro l'arco di imposta della volta a crociera. La pittura risulta inserita in una sorta di nicchia poco profonda, mentre lo zoccolo a finte specchiature marmoree si trova su un piano più avanzato **[FIGG. 566, 571]**. L'affresco agiografico è dedicato a Sant'Antonio da Padova[1117], raffigurato in piedi contro un fondo azzurro sotto un arco centinato retto da due pilastri quadrangolari. Il santo, dalla figura piuttosto corpulenta, veste il tradizionale saio francescano; sul capo tonsurato l'aureola è resa con effetto prospettico. Con la mano sinistra tiene un libro semichiuso, al modo di qualcuno che abbia interrotto solo temporaneamente la lettura; con la destra regge un oggetto sferico che può forse alludere all'attributo del cuore, solitamente fiammeggiante, che nell'iconografia tradizionale Antonio tiene in questa posizione[1118]. Gli angoli di risulta esterni all'arco sono colmati con testine angeliche alate. Quattro storie con altrettanti miracoli operati dal santo si trovano appaiate ai lati dell'immagine centrale. In alto a sinistra il *Miracolo della mula davanti all'ostia* [I], in alto a destra il *Miracolo del cuore dell'avaro* [II], in basso a sinistra *Sant'Antonio da Padova predica ai pesci e salva una nave dalla tempesta* [III], in basso a destra il *Miracolo del piede risanato* [IV] **[FIGG. 567-570]**. La prima scena è dominata dalla "macchia" nera rappresentata dal mulo in primo piano, inginocchiato sulle zampe anteriori davanti all'ostia retta da Sant'Antonio[1119]. La seconda scena si svolge in una chiesa dal tetto a capriate alla presenza di una folla di laici e religiosi, col corpo dell'avaro esposto su un catafalco in primo piano, mentre uno degli astanti scopre che miracolosamente il cuore dell'uomo si trova nel cassone dove egli conservava le sue ricchezze; in alto è riconoscibile la figura incappucciata di Sant'Antonio da Padova che da una sorta di pulpito indica dove cercare il cuore. La terza scena mostra il santo in piedi in primo piano, rivolto verso un ampio paesaggio marino dove l'apparizione dello stesso santo in volo angelico salva una nave afferrandola per l'albero maestro; sulla riva, alle spalle del santo, si trovano un frate seduto e alcuni laici che assistono al miracoloso intervento. Interessante la resa

[1116] Mario Salmi fornisce alcune informazioni storiche sulla chiesa di San Francesco, fondata alla fine del XIII secolo dai francescani, stabilitisi ad Arezzo probabilmente prima del quarto decennio; la costruzione conobbe battute d'arresto e si concluse verso la fine del XIV secolo, ma le cappelle di sinistra furono aggiunte in un momento successivo (M. SALMI, *San Domenico e San Francesco di Arezzo*, Roma 1951, pp. 23-28, 33). La cappella di Sant'Antonio fu ricavata tamponando l'ingresso alla chiesa utilizzato durante gli anni di costruzione della fabbrica, che fu sostituito dai varchi in facciata una volta terminata la costruzione (cfr. U. TAVANTI, *La chiesa di San Francesco in Arezzo e i suoi restauri incominciati nel 1900*, Arezzo 1930, p. 9; *Basilica di San Francesco. Arezzo. Visita guidata*, Cortona 1998, p. 54). San Francesco fu rimaneggiata a partire dal XVI secolo e in epoca barocca, quando furono creati nuovi altari, che furono rimossi nel corso dei restauri alla chiesa diretti da Umberto Tavanti a partire dal 1900 e protrattisi per circa vent'anni (cfr. TAVANTI, *La chiesa*… cit., pp. 13-17, 27-53).

[1117] AA.SS., *Junii III*, Parisiis 1867, pp. 196-273. KAFTAL, *Iconography*… cit., pp. 77-88. G. STANO, M. L. CASANOVA, A. RIGOLI, in *Bibliotheca Sanctorum*, II, Roma 1962, pp. 156-188. Per una disamina delle fonti per la vita di Sant'Antonio cfr. P. V. FACCHINETTI, *Antonio da Padova. Il santo, l'apostolo, il taumaturgo*, Milano 1925, pp. XVII-XXVIII; S. BRUFANI, *Sant'Antonio da Padova*, Milano 2008, p. 95.

[1118] Non è accettabile la lettura dell'oggetto come una piccola pagnotta (*Basilica*… cit., *ibidem*), attributo che non ricorre mai nell'iconografia di Sant'Antonio da Padova.

[1119] L'episodio mostra il momento in cui un mulo tenuto digiuno per tre giorni su suggerimento dello stesso Antonio viene posto davanti all'ostia consacrata mentre gli si mostra del cibo di cui l'animale, pur affamato, non si cura, per rendere invece omaggio al corpo di Cristo. In questo modo Antonio aveva voluto dimostrare la presenza di Cristo nell'ostia, così come andava predicando coi suoi sermoni. Manca tuttavia nella scena del ciclo aretino il particolare delle cibarie.

della distesa marina con le tre imbarcazioni che la solcano (compresa la nave del miracolo) che riflettono la sagoma dello scafo sull'acqua. L'ultima scena mostra Sant'Antonio che miracolosamente risana il piede di un ragazzo che, pentito per aver battuto la madre, si era amputato il piede: la madre stessa, perdonato il figlio, aveva invocato l'intervento del frate, che si vede inginocchiato presso il giovane che ha ancora in mano la mannaia con cui si è punito per il suo peccato. In calce a ciascuna scena e all'immagine centrale di Sant'Antonio si trovano iscrizioni esplicative e la data 1480.
Al centro del lunettone che conclude in alto la decorazione della cappella è inserita la scena della *Visitazione*, ambientata entro un portico dal soffitto cassettonato sostenuto da colonne corinzie, che separano la rappresentazione centrale dalle figure dei *Santi Bernardino e Sebastiano* poste rispettivamente a sinistra e a destra **[FIG. 572]**. Un festone di frutti decora il profilo dell'arco, mentre un costolone marcapiano dal sapore classico, con decorazione a palmette, separa le due zone della parete. Cornici decorative si trovano anche all'esterno delle quattro scene e in basso, dove un motivo a piccoli rosoni corre per tutta l'estensione dell'affresco e in corrispondenza di esso si trovano due piccole figure femminili inginocchiate: l'una, in veste marrone si rivolge a destra verso la figura principale di Sant'Antonio, mentre l'altra, in abito nero e velo bianco, di dimensioni di poco inferiori alla terziaria) guarda a sinistra verso la rappresentazione del santo in primo piano nella quarta scena del ciclo.

Iscrizioni
Immagine centrale: " . S(AN)C(TU)S . ANTONIVS . DE . PADVA . / . MCCCCLXXX . ".
Miracolo del mulo davanti all'ostia [I]: "[…] [N]OVALITER ORATIONIBVS BEATI ANTONII AD CONFVSIONEM QVORUNDAM HERETICOR(UM) ANIMAL FAMELICVS SPRETO CIBO EVCARISTIAM ADORAVIT".
Miracolo del cuore dell'avaro [II]: "VBI EST THESAVRVS TVVS IBI ET COR TVVM ERIT[1120]".
Sant'Antonio da Padova predica ai pesci e salva una nave dalla tempesta [III]: "CVM BEATVS ANT[ONI]VS AB AR[…]ENSIBVS SPE[…]ERETVR SECVS ET(?) V(ERSU)S MARIS PISCIBVS PREDICAVIT QVI AVDIRE MIRAB(ILI)TER(?) VENERV(N)T P(RO)CETATE(?) NAVE(M) LIBERAVIT".
Miracolo del piede risanato [IV]: "[CV?]M IVVENIS IRA MOTUS [MA]TREM PEDE PERCVSSIT DEINDE PENITENTIA […] [BEAT]VS ANTONIVS SANAVIT".

VICENDE STORICO-CONSERVATIVE
L'affresco è in uno stato di conservazione piuttosto buono, nonostante alcune cadute di intonaco e di colore, localizzate soprattutto nelle campiture azzurre: problemi che sembrano dovuti soprattutto a fenomeni di umidità di risalita, responsabile dell'effetto "maculato" della superficie dell'affresco. Il ciclo risulta integro e le perdite più consistenti riguardano le sole zone esterne dell'opera, ai lati e lungo il

[1120] Lc. 12, 34.

profilo dell'arco. Questo dettaglio sembra testimoniare un intervento sulle strutture interne della cappella, con l'aggiunta di piloni angolari probabilmente per motivi statici e il conseguente rimaneggiamento della volta.
La cappella de' Giudici fu ripristinata tra il 1902 e il 1912, nell'ambito del restauro diretto da Umberto Tavanti, durante il quale Gualtiero De Bacci Venuti provvide tra l'altro ad alcune "riparazioni" dell'affresco di Lorentino[1121]. L'affresco ha subito un intervento di restauro nel 1991[1122] che, a giudicare dall'aspetto dell'opera nelle fotografie più antiche, è consistito in una pulitura della superficie e forse nella fermatura degli intonaci in corrispondenza delle lacune.

VICENDE CRITICHE
Mario Salmi cita l'opera in diverse occasioni a partire dal 1916 e sulla base degli elementi che in tono minore ricordano da vicino lo stile di Piero della Francesca lo assegna al suo collaboratore Lorentino[1123]. Salmi sosteneva che l'intelaiatura prospettica molto scorciata della Visitazione rivelasse l'intervento di Piero nella realizzazione del disegno preparatorio, mentre assegnava completamente alla mano di Lorentino tutta la parte inferiore del complesso.
L'affresco è citato anche da Giulio Renzi[1124] e da Angelandreina Rorro, che gli dedica una succinta scheda nella breve monografia dedicata a Lorentino[1125].

COMMENTO CRITICO
La derivazione del linguaggio di Lorentino dai modi di Piero della Francesca è evidente anche in questo affresco nella realizzazione di figure dilatate e dai contorni netti, ma soprattutto dal gusto per le ampie campiture di colori uniformi, riscontrabile chiaramente nella mula nera in primo piano nella seconda scena, che ricorda i cavalli della *Battaglia di Eraclio e Cosroe* nella cappella maggiore. Il riferimento più immediato è ovviamente in questo caso la cappella Bacci con le *Storie della Vera Croce* (1452-1455), alla cui realizzazione partecipò come aiuto lo stesso Lorentino. Inoltre la loggia della *Visitazione* ricorda da vicino alcuni sfondi creati da Piero, in particolare quello della loggia della *Flagellazione*[1126], che mostra un soffitto a grandi cassettoni sorretto da colonne scalate in profondità **[FIG. 573]**.
A differenza di quanto suggerito da alcuni studiosi a partire da Mario Salmi[1127], secondo cui Piero potrebbe aver fornito il disegno per lo sfondo, questa prospettiva

[1121] TAVANTI, *La chiesa*… cit., pp. 39-40, 43-48, 59. L'architetto riferisce che per alcune cappelle del fianco sinistro fu necessario ricostruire le murature trasversali che erano state abbattute nelle epoche precedenti; la cappella de' Giudici fu ultimata prima delle altre per l'interessamento e il finanziamento della marchesa Elena De Giudici
[1122] RORRO, *Lorentino*… cit., p. 40.
[1123] M. SALMI, *La scuola di Piero de' Franceschi nei dintorni di Arezzo*, in "Rassegna d'arte antica e moderna", III, 1916, pp. 168-174, in particolare pp. 168-169; IDEM, *San Domenico*… cit., p. 33; IDEM, Civiltà artistica… cit., p. 120; IDEM, *La pittura di Piero della Francesca*, Novara 1979, p. 97.
[1124] G. RENZI, *Piero della Francesca, pittore teologo nella Basilica di San Francesco di Arezzo*, Siena 1990, p. 132.
[1125] RORRO, *ibidem*. Brevi citazioni dell'opera si trovano anche in DABELL, *Piero*… cit., p. 123; MARTELLI, *Bartolomeo*… cit., p. 154.
[1126] Conservata presso la Galleria Nazionale delle Marche nel Palazzo Ducale di Urbino (cfr. A. MARCHI, in *Il Rinascimento a Urbino. Fra' Carnevale e gli artisti del palazzo di Federico*, catalogo della mostra [Urbino 2005], a cura di A. Marchi, M. L. Valazzi, Milano 2005, pp. 183-185).
[1127] Cfr. ad esempio SALMI, *San Domenico*… cit., p. 33; RORRO, *ibidem*.

meno virtuosistica, con punto di fuga centrale e fortemente scorciata sembra da attribuire allo stesso Lorentino, che dimostra in altre opere di essere in grado di realizzare simili strutture[1128], quali ad esempio il trono della *Madonna col Bambino e i Santi Donato e Stefano* realizzata nel 1483 nel Palazzo Comunale di Arezzo[1129] **[FIG. 574]**.

Attraverso il nuovo linguaggio stilistico di Piero Lorentino reinterpreta la tipologia agiografica piuttosto diffusa ad Arezzo nei principali edifici religiosi[1130], il Duomo e San Domenico (*Schede 38-39, 41-42*), da cui riprende anche la struttura complessiva dell'affresco, con il doppio registro di storie e la presenza della lunetta. L'inserimento della *Visitazione* rimanda in particolare all'affresco di Spinello Aretino dei *Santi Filippo e Giacomo Minore* nella chiesa domenicana dove la lunetta contiene episodi non inerenti alle vicende narrate nel vero e proprio affresco agiografico nella zona inferiore (in quel caso si trattava di *Storie di Santa Caterina d'Alessandria*).

Bibliografia

SALMI 1916, pp. 168-169; SALMI 1951, p. 33; KAFTAL 1952, pp. 77-88; SALMI 1971, p. 120; SALMI 1979, p. 97; RENZI 1990, p. 132; CURZI 1992, p. 10; RORRO 1996, p. 40; *Basilica*… 1998, p. 54; BALDINI 2004, p. 150; BALDINI 2007, pp. 159, 170 nota 8; DABELL 2008, p. 123; MARTELLI 2008, p. 154.

[1128] Valter Curzi sottolinea come l'abilità prospettica di Lorentino vada aumentando negli anni maturi della sua carriera, come dimostra il dettaglio delle aureole scorciate nelle opere tarde (come nello stesso affresco di *Sant'Antonio da Padova*), laddove in opere più antiche erano rese bidimensionalmente: CURZI, *Lorentino d'Andrea*…cit., p. 10. Tanto più che, secondo l'ipotesi di Antonio Paolucci, i rapporti tra Piero e i suoi collaboratori non sarebbero stati duraturi e non avrebbero superato i momenti di attività comune: A. PAOLUCCI, *Piero della Francesca*, Firenze 1989, p. 27.

[1129] L'opera è datata in basso e inoltre ad essa si riferisce una memoria di un documento di quell'anno che ricorda la commissione dell'affresco da parte dei Priori aretini a Lorentino d'Andrea: G. B. CAVALCASELLE, J. A. CROWE, *Storia della pittura in Italia dal II al XVI secolo*, VIII, Firenze 1898, p. 266 nota 1; N. BALDINI, *Gli affreschi di San Biagio a Monastero e la bottega di Lorentino d'Andrea e dei suoi figli*, in *Invisibile agli occhi*, Atti della giornata di studio in ricordo di Lisa Venturini (Firenze 2005), a cura di N. Baldini, Firenze 2007, pp. 158-177, in particolare pp. 170-171 nota 10.

[1130] Giorgio Vasari ricorda che Lorentino realizzò alcune storie di San Donato intorno all'immagine del santo affrescata da Piero nel chiostro di Santa Maria delle Grazie ad Arezzo, ma non è chiaro se in questo modo Lorentino avesse voluto realizzare un vero e proprio affresco agiografico-narrativo o se le storie fossero di grandi dimensioni e estese sulle pareti del chiostro (VASARI, *Le Vite*… cit., p. 379); in ogni caso questo episodio ci mostra Lorentino come pittore di storie, insieme all'affresco di Sant'Antonio da Padova e al vicino affresco con Storie di San Bernardino da Siena nella cappella Carbonati sulla parete destra di San Francesco, datato 1363 (per cui cfr. CURZI, *Lorentino d'Andrea*… cit., pp. 9-12).

Scheda 51

Fra' Mariano di Giovanni

Servendosi di un antico studio di Ubaldo Pasqui, che aveva messo in relazione indicazioni fornite dal Vasari riguardo ad un "frate dell'ordine dei Servi" allievo di Bartolomeo della Gatta attivo nella chiesa servita[1131] *con alcuni documenti in cui veniva menzionato un fra' Mariano di San Pier Piccolo pittore*[1132]*, Nicoletta Baldini ha potuto precisare l'identità dell'aretino Mariano di Giovanni, frate dell'ordine dei Servi nel convento di San Pier Piccolo. La studiosa ha il merito di aver rintracciato ulteriori citazioni*[1133] *e di averlo messo in relazione con l'affresco di* Sant'Antonio Abate *di quella chiesa, dove, stando alle parole del Vasari, doveva aver eseguito anche la scomparsa cappella dei Santi Simone e Giuda, attigua a quella di Sant'Antonio Abate. Fra' Mariano potrebbe aver conosciuto Bartolomeo della Gatta in occasione dell'impegno del camaldolese in San Pier Piccolo*[1134]*: questo contatto sarebbe andato ad arricchire la base sostanzialmente signorelliana di fra' Mariano, notata già da Mario Salmi*[1135]*. Cecilia Martelli assegna a fra' Mariano anche una figura frammentaria a destra dell'affresco con la* Madonna col Bambino e i Santi Giovanni Evangelista e Gerolamo *nella stessa chiesa di San Pier Piccolo*[1136].

Fra' Mariano di Giovanni
Sant'Antonio Abate
1485

Arezzo, San Pier Piccolo, controfacciata
Affresco

Descrizione

L'affresco si è conservato in modo incompleto sulla controfacciata della chiesa aretina di San Pier Piccolo e manca della serie di tre storie a sinistra. Al centro Sant'Antonio Abate[1137] è rappresentato in piedi presso una balaustra a specchiature marmoree dietro cui si intravede. L'aspetto del santo segue l'iconografia tradizionale

[1131] VASARI, *Le Vite*… cit., p. 473.
[1132] U. PASQUI, *Di Bartolomeo della Gatta, monaco camaldolese, miniatore, pittore e architetto*, Arezzo 1926, pp. 44-45. I documenti erano già parzialmente pubblicati in A. DEL VITA, *Spigolature d'archivio su antichi pittori aretini*, in "Atti e memorie della Reale Accademia Petrarca di Scienze, Lettere ed Arti in Arezzo", V, 1925, n.s., pp. 172-182, in particolare pp. 176-177. Altri documenti che precisano l'identità di fra' Mariano, novizio del convento di San Pier Piccolo nel 1486, sono stati raccolti da Nicoletta Baldini: BALDINI, *La bottega*… cit., p. 71.
[1133] Fra' Mariano va probabilmente identificato col novizio omonimo presente in San Pier Piccolo nel 1486; gli documenti che lo riguardano risalgono al 1500-1501 (BALDINI, *La bottega*… cit., pp. 71, 75-76).
[1134] BALDINI, *La bottega*… cit., p. 76. Alcuni documenti informano che Bartolomeo realizzò per i serviti nel 1485 le pitture del *Beato Jacopo* e del *San Rocco.*
[1135] SALMI, *Un nuovo Signorelli?*... cit., p. 70.
[1136] C. MARTELLI, *Bartolomeo della Gatta pittore fiorentino in terra d'Arezzo*, in *Arte in terra d'Arezzo. Il Quattrocento*… cit., p. 156 nota 17.
[1137] Per Sant'Antonio Abate cfr. *Scheda 4.*

che prevede la lunga barba bianca, il saio nero e la cappa marrone, il maiale ai suoi piedi (in questo caso reso di scorcio). Inoltre si nota sulla cappa, in corrispondenza della spalla sinistra, il segno del *tau*. La mano sinistra regge un libro chiuso e un pastorale, mentre la destra è levata in un gesto di benedizione. Il santo è inserito sotto un arco centinato che simula in affresco una modanatura e un festone lapidei, mentre le paraste di imposta sono decorate con motivi vegetali a monocromo; le stesse decorazioni si ritrovano sulle più ampie fasce perimetrali dell'intero affresco **[FIGG. 575-576]**. In realtà solo la parasta di destra si è conservata, così come la fila di storie su quel lato che mostrano, dall'alto una scena di difficile comprensione per la presenza di due giovani in abiti alla moda, ma per cui si può ipotizzare la rappresentazione dell'episodio della *Fuga di Sant'Antonio Abate dalla città* [I], data la presenza sullo sfondo di una sorta di castello e l'atteggiamento concitato del santo[1138]. Sotto si trova la scena di *Sant'Antonio battuto dai diavoli* [II], ambientata in un paesaggio roccioso che si allarga in lontananza, dove cinque grossi demoni alati dai corpi muscolosi brandiscono bastoni contro Antonio steso a terra, mentre in sullo sfondo una torma di altri demoni discende dalla cima di un monte e in alto Dio Padre appare al santo in un'aura dorata di angeli a recargli conforto. L'ultima scena mostra le *Esequie di Sant'Antonio Abate* [III] alla presenza di numerosi frati in saio scuro; ben visibile appare il segno del tau, sulle testate del catafalco su cui è steso il corpo di Antonio (il cui peso tende realisticamente le corde del telaio) e su uno stendardo retto da uno dei frati[1139]. Sotto il catafalco è accucciato il solito maialino **[FIGG. 577-579]**.

Iscrizioni
Sotto l'immagine di Sant'Antonio Abate: "MCCCCLXXXV".

VICENDE STORICO-CONSERVATIVE
Le testimonianze documentarie permettono di ricostruire le vicende di questo affresco che dovette essere scialbato probabilmente nel 1611[1140], quando la chiesa di San Pier Piccolo subì un drastico ridimensionamento dello spazio interno e del numero degli altari (tredici nel 1583): in quell'occasione l'edificio fu ridotto ad una sola navata e fu chiuso l'accesso originario dalla facciata[1141], rispetto al quale la

[1138] I due giovani in abiti tardo-quattrocenteschi che corrono nella direzione opposta ad Antonio potrebbero rappresentare semplicemente due cittadini e in senso metaforico la civiltà che Antonio vuole abbandonare.
[1139] Sia i Servi di Maria e quello che i Canonici Regolari di Sant'Agostino di Sant'Antonio (Antoniani) indossavano un abito nero, ma i Serviti non avevano cordone in vita, a differenza degli Antoniani (F. A. DAL PINO, *Servi di Maria*, in *La sostanza*… cit., pp. 386-388; G. BRICAULT, *Canonici regolari di Sant'Agostino di Sant'Antonio*, in *ivi*, pp. 252-254); i frati che affollano le Esequie di Sant'Antonio non sembrano indossare il cordone, perciò sono identificabili con i Servi di Maria, coerentemente alla presenza di questa congregazione presso San Pier Piccolo. D'altra parte non è da escludere che in questo caso il richiamo alla veste degli Antoniani, giocato sulla somiglianza dei due abiti, fosse consapevolmente ricercato.
[1140] BALDINI, *La bottega*… cit., p. 73.
[1141] I lavori ordinati dal Visitatore Apostolico nel 1583, si protrassero fino al 1613 e comportarono anche l'abbattimento della torre campanaria, oltre che l'apertura del nuovo ingresso sul fianco destro della chiesa; altri interventi nel 1780-1781 comportarono in particolare la realizzazione delle decorazioni a stucco. Per le informazioni sulle vicende architettoniche di San Pier Piccolo cfr. F. BIGI, *Chiesa di San Pier Piccolo*, in F. BIGI, P. L. OCCHINI, *Arte sacra nella diocesi aretina (1920-1934)*,

cappella di Sant'Antonio si trovava immediatamente a sinistra sulla controfacciata. Questo era in ogni caso ancora nascosto nel 1933 quando, nell'ambito dei lavori di ripristino dell'originario ingresso in facciata[1142], fu costruito un muro davanti alla parete decorata che causò la perdita delle tre storie di sinistra e tutt'oggi preclude in parte la leggibilità dell'opera. Il suo recupero avvenne nel 1946[1143] e nel 1953 fu restaurato a cura dell'Opificio delle Pietre Dure di Firenze[1144].
L'affresco si presenta dunque in condizioni frammentarie, mancante della serie di scene a sinistra. Inoltre l'apertura di un oculo in alto sulla parete ha causato la perdita della parte destra della prima scena con la *Fuga di Sant'Antonio dalla città*. La superficie dell'affresco si presenta abrasa e alcuni elementi del paesaggio del riquadro centrale sono andati perduti, ma l'aspetto generale dell'opera è discreto e la leggibilità di gran parte dei dettagli è buona.

VICENDE CRITICHE

L'affresco di *Sant'Antonio Abate* sembra dunque da identificare con la decorazione di una delle due cappelle contigue decorate da "un frate de'Servi" in San Pier Piccolo ricordate da Giorgio Vasari[1145], che, grazie a nuovi documenti, è ora possibile identificare con quelle di Sant'Antonio Abate e dei Santi Simone e Giuda[1146].
In epoca recente, dopo una prima proposta di attribuzione al pittore Matteo Lappoli, Mario Salmi preferì una più prudente assegnazione ad un anonimo aretino, in cui riconosceva caratteri stilistici vicini a Luca Signorelli, in particolare nella figura principale del santo e nella resa anatomica dei corpi dei demoni nella scena di *Sant'Antonio battuto dai diavoli*, ma anche elementi che lo avvicinavano a Bartolomeo della Gatta[1147]. Questa analisi è sostanzialmente accolta da Nicoletta Baldini, a cui si deve la precisazione dell'identità dell'autore fra' Mariano di Giovanni[1148]. Sul legame col Signorelli pone l'accento Cecilia Martelli[1149].

COMMENTO CRITICO

La scelta del pastorale in luogo del più tradizionale bastone a T da eremita come attributo per la figura centrale di Sant'Antonio e la presenza ricorrente del simbolo del *tau* sulla sua spalla e sugli stendardi e sulla testata della lettiga funebre nella scena del funerale del santo rimandano all'Ordine Antoniano[1150]. Tuttavia nessun

---

Arezzo 1934, pp. 79-82, in particolare pp. 79-80; A. PINCELLI, *Monasteri e conventi nel territorio aretino*, Firenze 2000, p. 70; BALDINI, *La bottega*… cit., p. 73 nota 242.
[1142] BIGI, *Chiesa*… cit., p. 80-81; PINCELLI, *Monasteri*… cit., 71; BALDINI, *La bottega*… cit., p. 73 nota 244. L'idea del ripristino della vecchia apertura fu abbandonata dopo il bombardamento del 1944 che distrusse parte della facciata, dove erano già stati effettuati i lavori.
[1143] *Nota sulla tavola aretina del B. Giacomo Filippo da Faenza di Bartolomeo della Gatta*, in "Studi storici dell'Ordine dei Servi di Maria", IX, 1959, pp. 75-76**.**
[1144] Archivio dell'Opificio delle Pietre Dure di Firenze, faldone 164, negativi nn. 95759-95760.
[1145] VASARI, *ibidem*. Lo storico menziona un "frate de' Servi, aretino, che dipinse […] in San Piero due cappelle a fresco, l'una allato all'altra
[1146] BALDINI, *La bottega*… cit., p. 72.
[1147] M. SALMI, *Postille alla mostra di Arezzo*, in "Commentari", II, 1951, p. 187. IDEM, *Un nuovo*… cit., p. 70.
[1148] BALDINI, *La bottega*… cit., pp. 70-76.
[1149] MARTELLI, *Bartolomeo*… cit., pp. 154, 156 nota 17.
[1150] Per la nascita della confraternita antoniana alla fine dell'XI secolo, la sua attività e la scelta dei simboli e successivamente la sua trasformazione nel 1297 in un ordine di Canonici Regolari cfr. L.

elemento indica un legame tra la chiesa e il convento servita di San Pier Piccolo con gli antoniani. In generale è probabilmente più corretto ipotizzare un'influenza collaterale dell'Ordine Antoniano, di cui Laura Fenelli ha sottolineato l'ampia portata sulla maggior parte delle opere dedicate al santo anche non di pertinenza o commissione antoniana, soprattutto per la creazione e diffusione del suo ricco apparato di attributi, che ricorrono anche nelle figure del santo che non denunciano altrimenti contatti o influenze con l'ordine.
Fra' Mariano dimostra in questo affresco la sua conoscenza dell'operato di Bartolomeo della Gatta ambientando la figura centrale di Sant'Antonio entro uno sfondato aperto sul cielo azzurro e alcuni tratti di paesaggio. A sua volta Bartolomeo della Gatta riprende questo elemento da Piero della Francesca[1151].

Fotografie
SBSAE AR, Archivio Fotografico: 19993, 19994, 20011, 20013, 20014, 20019.
AOPDF: 95759-95760.

Bibliografia
VASARI 1568 (ed. cons. 1991), p. 473; *Nota sulla tavola*… 1959, pp. 75-76; SALMI 1951, p. 187; SALMI 1953, p. 70; BALDINI 2004, pp. 70-76; MARTELLI 2008, pp. 154, 156 nota 17; DE MARCHI 2009, p. 128.

FENELLI, *Il tau, il fuoco, il maiale. I canonici regolari di Sant'Antonio Abate tra assistenza e devozione*, Spoleto 2006, pp. 43-70.
[1151] MARTELLI, *Bartolomeo*… cit., p. 154.

OPERE PERDUTE
(Schede 52-54)

Scheda 52

Pittori lucchesi
Beato Gerardo da Valenza
1346

Lucca, San Francesco

Nel testo della *Legenda* del Beato Gerardo da Valenza[1152], che dà informazioni sulla realizzazione tra il 1346 e il 1347 di molti affreschi a lui dedicati nelle chiese francescane (e non) dei principali centri della Toscana, viene ricordato l'affresco eseguito nella chiesa di San Francesco a Lucca con ben sedici immagini di suoi miracoli. Il committente ser Pagano, un mercante lucchese che voleva in questo modo rendere grazie al "santo novello" per averlo guarito da una febbre, aveva inviato nel 1346 due pittori a Pisa per prendere visione dell'immagine prototipica da poco affrescata nella chiesa di San Francesco e voluta da fra' Bartolomeo Albizi, primo divulgatore del culto del Beato Gerardo. I due avrebbero anche dovuto informarsi sui miracoli compiuti dal sant'uomo allo scopo appunto di riprodurli nell'affresco di Lucca[1153]. L'affresco presentava dunque un numero molto elevato di storie, due in più rispetto all'affresco di *Santa Caterina d'Alessandria* nella chiesa di San Lorenzo a Pistoia, il più esteso degli affreschi agiografici toscani superstiti. Il testo della Legenda testimonia che nell'affresco lucchese i miracoli circondavano l'immagine del beato (*accingentes*): in base a questa descrizione si può supporre che le storie si disponessero su almeno tre o addirittura su tutti e quattro i lati del riquadro principale col Beato Gerardo, secondo uno schema affine a quello delle icone agiografiche bizantine che non doveva trovare seguito nelle opere del genere in Toscana, ma di cui si può probabilmente individuare un riflesso proprio negli affreschi agiografici di San Lorenzo a Pistoia, dove le storie sono disposte ai lati e in alto rispetto all'immagine centrale[1154]. La relativa vicinanza geografica tra Lucca e Pistoia e l'utilizzo piuttosto precoce della tipologia agiografica in quest'ultimo centro (a partire dal 1363 circa), potrebbe indicare un effettivo dialogo tra le due città in questo senso (forse più che tra Pistoia e Firenze), tanto più che anche a Pistoia fu realizzato un affresco del *Beato Gerardo* nella chiesa di San Francesco a pochi mesi di distanza da quello di Lucca. Dell'opera pistoiese tuttavia non è dato sapere se comprendesse anche storie narrative[1155].
Michele Bacci, che ha reso noto il testo della *Legenda* e si è occupato della figura del Beato Gerardo, ha espresso il dubbio che anche l'immagine di Pisa potesse comprendere alcune storie di miracoli[1156], ma a mio avviso la richiesta esplicita ai

[1152] Per la figura del Beato Gerardo cfr. *Scheda 31*.
[1153] BACCI, *Le Bienheureux*… cit., p. 104; IDEM, *La nuova iconografia*… cit., pp. 163-164.
[1154] Cfr. *infra Schede 24-27*.
[1155] BACCI, *Le Bienheureux*… cit., p. 105; IDEM, *La nuova iconografia*… cit., pp. 163-164.
[1156] BACCI, *Le Bienheureux*… cit., p. 105; lo studioso ipotizza altresì che alla primitiva immagine di Pisa potessero essere stati aggiunte in un secondo momento scene narrative.

due pittori lucchesi di informarsi sui miracoli rivela l'assenza di questi dettagli nell'immagine più antica, da cui altrimenti si sarebbero potute ricavare tutte le informazioni necessarie.

Bibliografia

BACCI 2001, p. 104; BACCI 2004, pp. 163-164.

Scheda 53

Spinello Aretino
Sant'Antonio Abate
Fine XIV-inizio XV secolo

Arezzo, Sant'Antonio Abate

Nella *Vita* di Spinello Aretino Giorgio Vasari, nel descrivere le sue opere in Arezzo, menziona in termini elogiativi un *Sant'Antonio Abate* tra quattro sue storie affrescato "nella facciata" della chiesa dedicata al santo, espressione che non chiarisce la reale collocazione della pittura all'esterno dell'edificio o in controfacciata[1157]. La figura centrale era a mezzo busto, una soluzione che non trova riscontro negli affreschi agiografici toscani superstiti, così come non si avrebbero altre testimonianze dell'utilizzo di questa tipologia per la decorazione delle facciate esterne delle chiese. D'altra parte le cattive condizioni conservative a cui erano sottoposti gli affreschi realizzati all'esterno degli edifici sacri sono responsabili della quasi totale perdita di pitture di questo tipo, la cui esistenza è variamente testimoniata in diverse zone della Toscana, come ad esempio sulla facciata di Santa Maria della Scala a Siena, dove avevano lavorato Simone Martini e i Lorenzetti realizzando *Storie della Vergine*[1158]. Riguardo all'affresco di Spinello, la sua perdita potrebbe essere stata causata anche dal rimaneggiamento della facciata della chiesa nel 1777, quando fu rifatto il portico[1159].

Bibliografia
VASARI 1658 (ed. cons. 1991), p. 245.

[1157] VASARI, *Le Vite*… cit., p. 245. Vasari si riferisce probabilmente alla chiesa extra-urbana di Sant'Antonio a Saione.
[1158] Cfr. D. GALLAVOTTI CAVALLERO, *Lo Spedale di Santa Maria della Scala in Siena. Vicenda di una committenza artistica*, Pisa 1985, p. 131; A. DE MARCHI, in *Da Jacopo della Quercia*… cit., p. 170.
[1159] Cfr. *Arezzo e la Valdichiana*, a cura di A. M. Maetzke, S. Casciu, (I luoghi della fede), Milano 1999, p. 110. È possibile che, ipotizzando la presenza di questo elemento architettonico già in antico, il *Sant'Antonio Abate* di Spinello potesse essere collocato sotto di esso, nella posizione in cui sono testimoniati dai disegni di Giuseppe Vannini (1833) alcuni affreschi sulla facciata dell'oratorio di Santa Caterina all'Antella presso Bagno a Ripoli (Firenze), dove peraltro Spinello fu attivo alla fine del nono decennio del XIV secolo: cfr. *L'Oratorio*… cit. (2009), fig. 35, pp. 126-129.

Scheda 54

Bicci di Lorenzo, Bonaiuto di Giovanni, Stefano d'Antonio
San Giovanni Battista
Fine del terzo decennio del XV secolo

Firenze, Badia di San Salvatore di Camaldoli

Alcuni documenti raccolti da Cecilia Frosinini relativi ad alcuni lavori della "chompagnia" tra Bicci di Lorenzo, Bonaiuto di Giovanni e Stefano d'Antonio tra il 1426 e il 1431 menzionano un affresco con *San Giovanni Battista e sei storie della sua vita*, realizzato nella chiesa della Badia di San Salvatore di Camaldoli in San Frediano a Firenze (sull'attuale piazza Tasso)[1160], per conto dell'abate Bastiano[1161]. La menzione precisa del lavoro si trova nella portata al catasto di Bicci del 1433, dove si specifica che tutti e tre i pittori furono coinvolti nell'esecuzione, sebbene egli debba aver eseguito la parte più consistente, a giudicare dal suo debito verso l'abate del monastero[1162]. Il saldo arriva però solo nel 1450, come si apprende da un documento relativo al pagamento di Bonaiuto di Giovanni per la "manifattura della storie di San Giovanni Battista che fece in chiesa con Bicci e Stefano d'Antonio"[1163]. Questa informazione è di un certo interesse anche per la comprensione della divisione del lavoro tra "chompagni" e, relativamente agli interessi di questa ricerca, permette di capire la potenziale molteplicità degli interventi su un solo affresco (non sappiamo in questo caso quando esteso) e la possibilità anche in altri casi di avere a che fare con opere realizzate a più mani, dove la figura principale sarà spettata con una certa probabilità al maggiore dei compagni, mentre le storie potevano essere suddivise tra i vari componenti della società.
A questo stesso San Giovanni Battista si riferiscono probabilmente altri due documenti redatti da Bonaiuto di Giovanni e Bicci di Lorenzo nel 1430-1431, che non menzionano esplicitamente l'opera ma parlano della partecipazione ad alcuni lavori presso il monastero fiorentino di Camaldoli: anche in questo caso Bicci afferma chiaramente che il lavoro fu condotto da lui stesso, Stefano e Bonaiuto[1164]. Questa data va dunque considerata come il *terminus ante quem* dell'affresco perduto.

Bibliografia
FROSININI 1984, pp. 112-113, 122-123, 125, 127-128.

[1160] Cfr. V. F. BOCCIA, L. GREPPI, *San Salvatore di Camaldoli a Firenze. L'impianto medievale della chiesa e lo Spedale dei Mendicanti di Giulio Parigi*, Firenze 1985.
[1161] C. FROSININI, *Un contributo alla conoscenza della pittura tardogotica fiorentina. Bonaiuto di Giovanni*, in "Rivista d'arte", XXXVII, 1984, serie IV, 1, pp. 107- 131. Per Bonaiuto di Giovanni cfr. anche EADEM, *Aggiunte a Bonaiuto di Giovanni*, in "Antichità viva", XXIII, 1984, 6, pp. 3-6; per Stefano d'Antonio cfr. A. PADOA RIZZO, *Stefano d'Antonio di Vanni (1405-1483): opere e documenti*, in "Antichità viva", XXIII, 1984, 4-5, pp. 5-33.
[1162] FROSININI, *Un contributo*… cit., p. 125 nota 13.
[1163] FROSININI, *Un contributo*… cit., pp. 127-128.
[1164] FROSININI, *Un contributo*… cit., pp. 122-123.

SEZIONE III
TRE CASI ESEMPLARI

Le fonti letterarie per le vicende di Sant'Onofrio e San Pafnuzio

Gli episodi che affiancano la figura di Sant'Onofrio nei tre affreschi agiografici fiorentini si riferiscono al suo incontro con San Pafnuzio, monaco egiziano deciso ad intraprendere un viaggio nel deserto della Tebaide alla ricerca dei santi eremiti. La storia deriva dalla cosiddetta *Peregrinatio Paphnutiana*, scritta probabilmente verso la prima metà del V secolo, in cui lo stesso monaco narra in prima persona le sue avventure. Il testo è diviso in tre parti: l'incontro con Sant'Onofrio e il racconto della sua vita costituiscono la seconda, mentre la prima e la terza narrano rispettivamente del favoloso viaggio di andata e di ritorno di Pafnuzio nel deserto e dei suoi incontri con altri padri eremiti. La vita di Sant'Onofrio ebbe un successo molto maggiore rispetto alle altre due parti e fu diffusa spesso anche separata dal resto[1165]. In effetti gli *Acta Sanctorum* riportano la sola vita di Sant'Onofrio, epurata dalle vicende specifiche di Pafnuzio, evidentemente derivando il racconto da versioni tronche più diffuse nell'Europa Occidentale[1166]. Le versioni più antiche di questo racconto sono contenute negli *Apophthegmata Patrum Aegyptiorum*, raccolte di detti dei Padri del deserto, che poi verranno per gran parte inclusi nelle *Vitae Patrum*[1167].

La vita di Sant'Onofrio è però assente non solo dalla *Legenda Aurea* di Jacopo da Varagine ma anche dal volgarizzamento delle *Vitae Patrum* realizzato a Pisa nel convento di Santa Caterina sotto la direzione di Domenico Cavalca a cavallo tra secondo e terzo decennio del XIV secolo, dove si trova solo la *Vita di San Pafnuzio*[1168], le cui vicende non hanno però niente in comune col racconto fornito dal monaco nella *Peregrinatio* e sembrano riferirsi ad un personaggio diverso, dal momento che il Pafnuzio cavalchiano è effettivamente un eremita mentre riguardo all'altro se ne sottolinea più volte l'appartenenza ad un monastero a cui è necessario che egli faccia ritorno, rinunciando alla vita solitaria. Una simile omissione da parte del Cavalca, tanto più singolare se si considera invece la presenza di Sant'Onofrio e San Pafnuzio tra i gruppi della sezione della *Tebaide* negli affreschi del Camposanto pisano realizzati da Buffalmacco nello stesso *milieu* culturale verso la metà degli anni trenta del Trecento[1169], ha suscitato diversi interrogativi e l'ipotesi di Alessandra Malquori secondo cui questa vita è stata omessa perché già ben nota al pubblico e inserita in tre scene nel Camposanto non sembra convincente[1170].

[1165] C. A. WILLIAMS, *Oriental affinities of the legend of the hairy anchorite. II. Christian*, in "University of Illinois Studies in Language and literature", XI, 1926, 4, pp. 81-86. Si conservano testi della *Peregrinatio* in greco, copto e etiope e nella traduzione latina dal greco.

[1166] AA.SS., *Junii III*, Parisiis 1867, pp. 16-30. Il testo di riferimento per la trascrizione della vita di Sant'Onofrio è un manoscritto della Biblioteca Ducale di Baviera: ex ms. Bibliothecae Ducalis in Bavaria; la vita di San Pafnuzio, insieme ad altri testi per lo più interpretativi, è inserita nel commentario a corredo della vita di Onofrio; sono omessi anche molti degli episodi più propriamente miracolistici legati ad esempio al momento del trapasso di Sant'Onofrio. Cfr. anche WILLIAMS, *Oriental*… cit., pp. 83-82 note 10, 12.

[1167] WILLIAMS, *Oriental*… cit., pp. 71, 86. La vita di Onofrio sembra riprendere ed espandere un racconto precedente contenuto negli stessi *Apophthegmata*.

[1168] CAVALCA, *Vite*… cit., pp. 710-717; cfr. anche C. DELCORNO, *Introduzione*, in *ivi*, pp. IX-IV.

[1169] BELLOSI, *Buffalmacco*… cit., p. 6, fig. 4. C. FRUGONI, *Altri luoghi, cercando il Paradiso (il ciclo di Buffalmacco nel Camposanto di Pisa e la committenza domenicana)*, in "Annali della Scuola Normale Superiore di Pisa. Classe di Lettere e Filosofia", III, serie XVIII, 1988, 4, pp. 1557-1643.

[1170] MALQUORI, *Storie dei Padri*… cit., pp. 82-83. Questa proposta non spiega perché invece

Il volgarizzamento di Domenico Cavalca è d'altra parte basato su versioni latine delle *Vitae Patrum* circolanti anche in ambito toscano che non includono la *Peregrinatio* e dove, come nella traduzione pisana, è invece riportato il testo "alternativo" della *Vita di San Pafnuzio*: è questo il caso almeno di tutti i manoscritti contenenti questa raccolta conservati nella Biblioteca Medicea Laurenziana di Firenze, in gran parte provenienti dagli *scriptoria* di Vallombrosa e di Santa Croce a Firenze e compresi tra il XII e il XV secolo[1171].

La diffusione della vita di Sant'Onofrio e delle vicende del monaco Pafnuzio è attestata a Firenze da almeno tre testi: il codice 1316 della Biblioteca Riccardiana[1172] (*Schede 1-3*) e il codice Conventi Soppressi G. 3. 676 della Biblioteca Nazionale Centrale di Firenze proveniente da Santa Maria Novella[1173], manoscritti, e quello testimoniato dall'edizione settecentesca a stampa delle *Vite dei Santi Padri* curata da Domenico Maria Manni[1174], che ha integrato il testo cavalchiano con altre vicende altrimenti omesse. Il primo dovrebbe risalire al quarto-quinto decennio del XIV secolo, a giudicare dallo stile del disegno di *Sant'Onofrio* alla carta 40v e sembra essere stato destinato almeno da un momento di non molto successivo alla sua realizzazione ad un uso privato; qui la *Peregrinatio* è parte di una raccolta miscellanea di testi di ammonimento e meditazione. La versione di questo codice è affine a quella usata dal Manni, che la riprende da un manoscritto pratese destinato alla Compagnia cittadina di San Noferi (contrazione per Onofrio), di cui conteneva i Capitoli e redatto probabilmente dopo il 1383, anno della fondazione della Compagnia da parte di frate Andrea di Gese priore dei frati del Carmine. Queste due versioni riportano il testo praticamente completo della *Peregrinatio*, mentre il manoscritto proveniente dalla Biblioteca di Santa Maria Novella, redatto nel XV secolo ma basato su un testo del secolo precedente, riporta solo gli episodi legati all'incontro di Pafnuzio con Sant'Onofrio e il racconto della vita di quest'ultimo, cioè la parte centrale della *Peregrinatio*. Questi tre testi hanno evidentemente una base comune con varianti poco significative, ma decisamente più numerose nel testo proveniente da Santa Maria Novella, mentre le altre due versioni sono estremamente

---

nell'opera del Cavalca sia dato ampio spazio ad esempio alla vita di Sant'Antonio Abate, le cui vicende dovevano essere anche meglio note di quelle di Onofrio e che comunque compare in diverse scene del Camposanto.

[1171] Cfr. GUGLIELMETTI, *I testi agiografici*… cit. I testi consultati da chi scrive sono: Conv. Soppr. 238, cc. 55r-57r (XII secolo, da Vallombrosa); Pl. 20 dext 5, cc. 84r-86v (ultimo quarto del XIII secolo, da Santa Croce a Firenze); Pl. 34 sin 1, cc. 40v-42r (XIV secolo, da Santa Croce a Firenze, commissionato da fra' Accursio Bonfanti). Sull'argomento anche C. DELCORNO, *Per l'edizione delle "Vite dei Santi Padri" del Cavalca. I. La tradizione manoscritta. I codici delle biblioteche fiorentine*, in "Lettere italiane", XXIX, 1977, pp. 265-289; XXX, 1978, pp. 47-87, 480-452.

[1172] Biblioteca Riccardiana di Firenze, Cod. Ricc. 1316, cc. 30v-40v; si veda, oltre alla bibliografia relativa già citata nelle *Schede 1-3*, S. MORPURGO, *I manorscritti della r. Biblioteca Riccardiana di Firenze*, Roma 1896, I, fasc. 5.

[1173] Firenze, Biblioteca Nazionale Centrale, Conv. Soppr. G. 3. 676; si vedano G. POMARO, *Censimento dei manoscritti della Biblioteca di Santa Maria Novella, parte I: Origini e Trecento*, in "Memorie Domenicane", XI, 1980, p. 272; MALQUORI, *Storie dei Padri*… cit., pp. 79-93.

[1174] D. M. MANNI, V*ite dei Santi Padri con le vite di alcuni santi scritte nel buon secolo*, Firenze 1731-1735. La vita volgarizzata di Onofrio è riportata nel tomo IV (D*elle vite de' santi. Vite di alcuni santi scritte nel buon secolo della lingua toscana*, Firenze 1375) ed è preceduta da una nota in cui il Manni riferisce di aver tratto questo testo da un manoscritto pratese tardo-trecentesco, conservato a Prato (pp. XIV-XV; cfr. C. DELCORNO, *Cinque vite di eremiti dalle Vite dei santi padri*, Venezia 1992, p. 295; MALQUORI, S*torie dei Padri*... cit., p. 91, nota 27).

simili.
Rispetto alla versione fornita dai Bollandisti negli *Acta Sanctorum* i testi fiorentini abbondano di dettagli favolosi, miracolistici e talvolta raccapriccianti[1175] che potrebbero essere frutto di una rielaborazione locale del testo di partenza[1176].
Non si può escludere la circolazione di altri testi del genere, almeno in ambito fiorentino, dove la predilezione per la vita di Sant'Onofrio sembra andare di pari passo con la diffusione delle immagini del santo.

Ulteriori testimonianze pittoriche di Sant'Onofrio a Firenze

Oltre ai tre affreschi agiografici sopra ricordati Sant'Onofrio è il protagonista anche di un piccolo ciclo in un locale attiguo al Chiostrino dei Morti presso il convento di Santa Maria Novella, riferibile ad un pittore attivo nei decenni a cavallo tra la fine del XIV e l'inizio del XV secolo[1177]. Le scene della leggenda si dispongono nelle vele delle volte di copertura, dove si vedono l'arrivo di Pafnuzio alla capanna di Onofrio, il colloquio fra i due santi, la morte di Onofrio in preghiera con Pafnuzio prostrato dal terrore per il terremoto che fa crollare la capanna, il seppellimento di Onofrio con i due leoni, Pafnuzio in preghiera insieme alle due fiere. A queste si aggiungono anche scene di vita quotidiana dei monaci eremiti del deserto, tipiche delle rappresentazioni delle *Tebaidi*[1178] e le raffigurazioni della *Crocifissione*, della *Resurrezione* e del *Cristo deriso* **[FIGG. 580-588]**.
Alessandra Malquori ha notato il rapporto tra queste pitture e il testo della vita di Sant'Onofrio contenuto nel manoscritto già nella biblioteca del convento domenicano e ora presso la Biblioteca Nazionale Centrale di Firenze (Conv. Soppr. G. 3. 676). Questo testo, come si è già notato, risulta in certi punti un poco differente rispetto a quello del codice riccardiano 1316 e a quello riprodotto dal Manni, così come gli affreschi presentano alcune discrepanze iconografiche rispetto ai piccoli cicli di Sant'Ambrogio, Santa Maria Maggiore e Santa Maria a Soffiano. A Santa Maria Novella il momento del primo incontro tra i due santi vede Pafnuzio non prostrato, bensì inginocchiato davanti ad Onofrio, in linea con quanto riportato nel testo della Biblioteca Nazionale, così come il primo colloquio si svolge col monaco seduto davanti dell'eremita e non a fianco a lui; inoltre, al momento della morte di Onofrio, Pafnuzio nota che il suo volto è candido come neve, ma manca il riferimento alla luminosità che giustifica il gesto del monaco nell'ultima scena dell'affresco di Santa Maria Maggiore. A Firenze circolavano dunque più versioni del racconto e acquista maggior peso l'ipotesi che l'affresco di Santa Maria Maggiore

[1175] Si pensi ad esempio al racconto dell'eremita Timoteo (Timatteo nella versione riccardiana) riguardo ad una vera e propria operazione chirurgica praticatagli da un angelo che gli asporta il cuore per mondarlo dalla parte marcita (evidente richiamo ai peccati dell'uomo) e poi lo riposiziona ricucendo la pelle lacerata e lasciando così una grossa cicatrice che Timoteo mostra a Pafnuzio per dare valore al suo racconto.
[1176] Delcorno, sulla scorta di Schiaffini, nota come ad esempio la volgarizzazione pisana del Cavalca una volta recepita a Firenze fosse sottoposta a rimaneggiamenti, come del resto accadeva per molti altri testi: DELCORNO, in CAVALCA, *Vite*… cit., pp. X-XI.
[1177] MALQUORI, *Storie dei Padri*... cit., pp. 79-93. Questo ambiente doveva ospitare, secondo la studiosa, la cappella della famiglia Nardi, di cui si intravede lo stemma accanto alla figura di Cristo deriso.
[1178] Cfr. A. MALQUORI, *La "Tebaide" degli Uffizi. Tradizioni letterarie e figurative per l'interpretazione di un tema iconografico*, in "I Tatti Studies", IX, 2001, pp. 119-137.

(ma probabilmente già quello di Sant'Ambrogio e successivamente, con qualche modifica, quello di Soffiano) possa essere stato realizzato ispirandosi al testo riccardiano o ad una sua versione affine, con ogni probabilità precedente alla pittura.
I tre affreschi agiografici e il ciclo appena descritto hanno in comune la presenza della raffigurazione dell'*Incontro tra Sant'Onofrio e San Pafnuzio*, insolita (per quanto a conoscenza di chi scrive) al di fuori di Firenze, dove invece sembra essere un tema piuttosto frequentato e sul quale può essere utile soffermarsi brevemente. L'esempio più antico che ci è pervenuto (oltre al disegno del codice riccardiano **[cfr. FIG. 65]**) fu realizzato nella prima metà degli anni quaranta del XIV secolo probabilmente ad opera di Bonaccorso di Cino in un oratorio del convento di Santa Apollonia[1179] e fu in seguito occultato da affreschi di Cenni di Francesco *(Scheda 12)*[1180] **[FIG. 589]**. Il riquadro con *Sant'Onofrio*, compreso tra il *Martirio di Santa Apollonia*[1181] e un *San Cristoforo*, mostra l'eremita in piedi, appoggiato alla sua stampella. L'ampia lacuna in corrispondenza del margine inferiore del riquadro permette di vedere ancora parte della piccola figura di donatore alla sinistra del santo e soprattutto di intuire la presenza di un'altra figura nimbata china ai suoi piedi, la cui testa tonsurata da monaco consente di identificare con San Pafnuzio, colto nell'atto di prostrarsi davanti ad Onofrio, secondo la versione iconografica proposta negli affreschi agiografici. L'affresco di San Piero in Palco, riferibile alla metà del XIV secolo[1182], mostra Pafnuzio inginocchiato davanti ad Onofrio e con lo sguardo rivolto verso il suo volto, ora perduto a causa di una lacuna **[cfr. FIG. 64]**. Si tratta in questo caso di una versione alternativa del tema rispetto alle raffigurazioni degli affreschi agiografici e di Santa Apollonia e più vicina semmai al ciclo di Santa Maria Novella, che tuttavia contribuisce a testimoniare la relativa diffusione a Firenze di un'iconografia specifica di questo santo.
Sebbene il dipinto del Maestro di Figline in Sant'Ambrogio e il pressoché contemporaneo inserimento del mezzobusto di Sant'Onofrio nello scomparto di destra della predella del polittico dell'*Incoronazione della Vergine* realizzato da Giotto e bottega per la Cappella Baroncelli in Santa Croce **[FIG. 590]** indichino che la devozione al santo eremita a Firenze debba risalire almeno al terzo decennio del XIV secolo, la concentrazione di molte raffigurazioni del santo, peraltro talvolta ispirate alle versioni letterarie della sua vita, negli anni a cavallo della metà del secolo lascia supporre che il culto fiorentino di Sant'Onofrio trovasse in quel momento il suo culmine.
Risale allo stesso torno di tempo anche il polittico firmato da Puccio di Simone, databile verso il quinto-sesto decennio del Trecento, ora alla Galleria dell'Accademia a Firenze[1183] **[FIG. 591]**. La posizione di privilegio di *Sant'Onofrio* a destra

[1179] BACARELLI LOCORATOLO, *Sant'Apollonia*… cit., pp. 101-107. FERACI, *Precisazioni*… cit., p. 91. Cfr. *infra*: *Gli affreschi trecenteschi nel convento di Santa Apollonia a Firenze* (Sez. III: *Tre casi esemplari*, 2).
[1180] BOSKOVITS, *La pittura.*… cit., p. 287.
[1181] Da una testimonianza riportata dal Rosselli nel suo Sepoltuario risulta che nella chiesa di Sant'Ambrogio, tra l'altare Bonsi Succhielli, sotto al quale è stato rinvenuto il *Sant'Onofrio*, e il successivo altare Ciardi, si trovasse una *Santa Apollonia* ad affresco di cui adesso non resta traccia e di cui non è possibile conoscere l'epoca di realizzazione (ASF, *Manoscritti*, 624, cc. 469 e segg.).
[1182] NALDINI, *San Piero in Palco*… cit., pp. 18-19.
[1183] S. BONINI, in *Dipinti.*… cit., pp. 237-243. La questione della cronologia è piuttosto complessa, ma ben esposta in questa scheda dell'opera, dove si propone di limitare la proposta di datazione agli

dell'immagine centrale della *Madonna col Bambino* sembra indicare la provenienza dell'opera da una chiesa o da una cappella dedicata a questo santo, perciò l'Offner ha suggerito la possibilità di una sua originaria destinazione per l'altare maggiore della chiesa di Sant'Onofrio dei Tintori[1184]. Tuttavia la critica recente ritiene più plausibile che il polittico sia stato realizzato per la chiesa del convento di San Matteo ad Arcetri a Firenze, da cui fu trasferito all'Accademia nel 1810. Prima di essere convertito nel 1391 in convento francescano per le clarisse, esso ospitava una comunità di monache agostiniane, ordine per cui era stato fondato nel 1269. Alberto Lenza suggerisce che si debba riconoscere l'opera nella descrizione contenuta in una visita pastorale del 1682, dove risulta collocata su un altare laterale dedicato a San Lorenzo[1185].
Il legame tra Sant'Onofrio e gli Agostiniani affonda le sue radici nelle esperienze di eremitaggio che caratterizzarono almeno la prima parte della vita di questo Ordine[1186]. Va poi forse riferita alla vocazione ascetica sottesa alla storia del santo la particolare selezione cromatica dei tre affreschi agiografici di Sant'Ambrogio, Santa Maria Maggiore e Soffiano, oltre che del ciclo di Santa Maria Novella, che dimostrano con maggiore o minore evidenza una predilezione per le tonalità poco vivaci entro una gamma ristretta di colori. Il dipinto del Maestro di Figline fu forse progettato come un vero e proprio monocromo, mentre a Soffiano dominano il grigio, il verde opaco e il marrone. Un simile effetto di abbassamento tonale si riscontra anche nell'affresco di Santa Maria Maggiore, anche se i colori usati sono più numerosi. L'effetto "monocromo" (o meglio di riduzione cromatica, quasi un grisaglia tenuamente colorata) sembrerebbe in effetti un requisito di molte raffigurazioni di Sant'Onofrio o delle Tebaidi in genere, come nell'affresco del chiostro di Santa Marta a Siena[1187] e deve forse essere letto in relazione al rifiuto eremitico della mondanità e più in generale della sensualità della vita[1188].

---

anni cinquanta; più recentemente tuttavia Angelo Tartuferi ha preferito ampliare la forbice temporale anche al quinto decennio: A. TARTUFERI, in *Da Puccio*… cit., pp. 42-45.

[1184]R. OFFNER, *A critical and historical corpus of Florentine painting. The Fourteenth Century*, sez. III, vol. VIII, New York 1958, p. 185-192.

[1185] A. LENZA, *Alcune note archivistico-documentarie su Puccio di Simone: precisazioni sulla biografia e sulla vicenda storica delle sue opere*, in *Da Puccio...* cit., pp. 21-24. Lenza ricava dall'inventario dei beni del convento, redatto nel 1810 in occasione della soppressione napoleonica, che l'opera doveva all'epoca trovarsi nella cripta della stessa chiesa; lo studioso suggerisce che il polittico potesse essere stato commissionato per l'altare maggiore, forse da una delle tre badesse del convento elette tra il 1343 e il 1348, ma che una volta sopraggiunta la comunità francescana si fosse preferito dedicare l'opera principale della chiesa a santi più specificatamente legati a quell'ordine, commissionando il polittico con la *Madonna col Bambino e i Santi Francesco e Giovanni.* L'assenza del santo titolare del convento nel registro principale lascia comunque aperta la questione della provenienza del polittico.

[1186] Per una storia dell'Ordine Agostiniano, dalla sua fondazione nel 1256 attraverso l'unificazione di diversi gruppi eremitici cfr. RANO, *Agostiniani*… cit., pp. 278-285. Inoltre cfr. *Scheda 25* e *Gli affreschi trecenteschi di San Lorenzo a Pistoia* (Sez. III: *Tre casi esemplari*, 3).

[1187] M. CORSI, *Gli affreschi medievali in Santa Marta a Siena. Studio iconografico*, Siena 2005, pp. 75-78; EADEM, *Il ciclo eremitico di Santa Marta a Siena*, in *Santità ed eremitismo nella Toscana medievale*, a cura di A. Gianni, Siena 2000, pp. 91-107, in part. pp. 91-77. L'attribuzione degli affreschi a Benedetto di Bindo e la loro collocazione cronologica a cavallo tra Tre e Quattrocento si devono a Miklós Boskovits: M. BOSKOVITS, *Su Niccolò di Buonaccorso, Benedetto di Bindo e la pittura senese del primo Quattrocento*, in "Paragone. Arte", XXXI, 1980, 359-360, pp. 3-22).

[1188] Thomas Dittelbach ha suggerito ad esempio un rapporto tra l'uso del monocromo e l'ordine agostiniano come astrazione dalla realtà della natura vissuta e dal mondo "colorato" della sensualità, notando come sette degli otto conventi toscani che posseggono affreschi monocromi appartengano a quell'ordine (T. DITTELBACH, *Nelle distese e negli ampi ricettacoli della memoria. La monocromia*

Almeno nella seconda metà del secolo Sant'Onofrio diventa una figura di riferimento anche per i Domenicani fiorentini (come testimonia tra l'altro il ciclo studiato dalla Malquori), in ritardo rispetto ai confratelli pisani che lo avevano raffigurato con Pafnuzio insieme agli altri Padri del deserto negli affreschi della *Tebaide* del Camposanto[1189]. Il suo esempio si lega all'ideologia dell'Ordine che, pur avendo nella predicazione e dunque nella vita a contatto col popolo la sua peculiare funzione, rivendica una forte aspirazione al raccoglimento dell'eremitaggio, come ha ben indicato Alessandra Malquori sulla scorta dello spoglio di alcune prediche domenicane. La leggenda di Onofrio e Pafnuzio giustifica perfettamente le due divergenti vocazioni dell'Ordine perché il monaco Pafnuzio, partito alla ricerca dei Padri del deserto per trarne un esempio di vita virtuosa con l'intento di attenervisi lui stesso, è spinto da Onofrio e da diversi segni divini a rinunciare alla vita eremitica e a tornare al suo convento con l'importante compito di divulgare la vicenda umana di Sant'Onofrio per ricordarlo e invitare a pregare in suo nome. In questa differenza rispetto alla simile ma più famosa leggenda di San Paolo e Sant'Antonio Abate, in cui quest'ultimo, seppellito Paolo, ne prende il posto come eremita nella Tebaide, sta la giustificazione della vita "mondana" dei domenicani che sacrificano per il bene del popolo la loro intima volontà di solitudine e meditazione[1190].
Proviene sicuramente da un ambito domenicano anche il polittico realizzato dal

---

come veicolo di propaganda dell'ordine mendicante degli agostiniani, in *Arte e spiritualità nell'Ordine Agostiniano*… cit., pp. 101-107); in realtà alla luce del ciclo domenicano di Santa Maria Novella e degli affreschi agiografici fiorentini di *Sant'Onofrio*, realizzati in chiese non di pertinenza agostiniana (Sant'Ambrogio era una chiesa benedettina, Santa Maria Maggiore apparteneva ai canonici regolari, Santa Maria a Soffiano era in primo luogo la chiesa di un castello), è possibile forse disancorare in parte l'interessante osservazione di Dittelbach dalla specificità di un preciso ordine religioso per adattarla in forma più ampia al soggetto trattato in questo tipo di raffigurazioni: gli eremiti e Sant'Onofrio come loro rappresentante.

[1189] Gli affreschi del Camposanto di Pisa furono realizzati, su commissione domenicana, da Buffalmacco nella seconda metà degli anni trenta del XIV secolo (BELLOSI, *Buffalmacco*… cit., pp. 34 e segg.), più o meno nello stesso periodo in cui Domenico Cavalca stava provvedendo alla volgarizzazione delle *Vite dei Santi Padri*. La *Tebaide* comprende alcuni episodi di santi noti e altri di eremiti anonimi dediti a svariate attività, materiali e spirituali, com'è tipico nelle diverse versioni di questo soggetto iconografico di origine orientale, di cui si ha in Italia uno dei primi esempi nel trittico di Grifo di Tancredi del 1285 circa, ora alla National Gallery of Scotland di Edimburgo (cfr. ad esempio G. ACHENBACH, *An early Italian tabernacle*, in "Gazette des Beaux-Arts", XXV, 1944, pp. 129-152). L'interesse dei domenicani per il tema dei Padri della Tebaide resta forte per tutto il XIV secolo e almeno per l'inizio del XV, quando una notevole tavola con questo soggetto, ora divisa in due parti tra gli Uffizi e il Museo di Belle Arti di Budapest, viene realizzata probabilmente dal Beato Angelico; anche qui sono raffigurati episodi della vita dei monaci eremiti del deserto, perlopiù non identificabili, occupati in varie attività, materiali e spirituali. Molte di queste azioni sono comunque tratte dalla lettura delle *Vitae Patrum*, ma le fonti sono molteplici. La Malquori sottolinea il legame esistente ad inizio Quattrocento tra il monastero camaldolese di Santa Maria degli Angeli, dove si stava operando un recupero dei testi patristici che potessero costituire un esempio positivo per un'auspicata riforma dell'ordine camaldolese, e i monasteri domenicani con vocazione spirituale di San Domenico a Fiesole e di San Marco a Firenze, che fin dal 1433 accolse nella biblioteca medicea una parte della biblioteca di Santa Maria degli Angeli. É importante ricordare poi che nello *scriptorium* di Santa Maria degli Angeli operò anche Lorenzo Monaco, maestro di Beato Angelico, il quale può essere venuto a contatto con le suggestioni delle opere patristiche anche prima di prendere i voti come domenicano spirituale risiedendo prima nel convento fiesolano e poi a San Marco (MALQUORI, *La "Tebaide"*... cit., pp. 119-137). Per un approfondimento sul tema delle Tebaidi si vedano, tra gli altri, FRUGONI, *Altri luoghi*… cit., pp. 1557-1643; E. CALLMAN, *Thebaid studies*, in "Antichità viva", XIV, 1975, 3, pp. 3- 22. Bisogna precisare infine che i tre *Sant'Onofrio* di Sant'Ambrogio e Santa Maria Maggiore e Santa Maria a Soffiano non possono in alcun modo essere assimilati all'iconografia delle Tebaidi.

[1190] MALQUORI, *Storie dei Padri*… cit., pp. 88-89.

fiorentino Giovanni Bonsi, firmato e datato 1371, con la *Madonna col Bambino e i Santi Onofrio, Nicola, Bartolomeo, Giovanni Evangelista*, come testimoniano i santi a mezzo busto nell'ordine superiore (Santi Pietro Martire, Domenico, Tommaso d'Aquino e il Beato Ambrogio Sansedoni) **[cfr. FIG. 62]**. Conservata oggi nella Pinacoteca Vaticana di Roma, l'opera fu realizzata per la cappella Guerrucci, poi Morali, dedicata inizialmente a San Nicola (che in effetti è in posizione d'onore), nella chiesa domenicana dei Santi Jacopo e Lucia di San Miniato al Tedesco (Pisa)[1191].

La vocazione eremitica, in questo caso di stampo francescano, sembra essere alla base della presenza di *Sant'Onofrio* in un doppio scomparto di polittico **[FIG. 592-593]** con *San Francesco*, ora al Museo di San Marco a Firenze, che aveva in origine il proprio *pendant* in un altro doppio scomparto con i *Santi Girolamo e Giovanni Battist*a e faceva parte di un polittico per cui Paul Joannides ha accertato la provenienza dall'oratorio della Compagnia di San Francesco tra i due chiostri di Santa Croce e la sicura datazione al 1428[1192]. I tre santi che affiancano il titolare della Compagnia sono in effetti tre campioni della vita ascetica e solitaria.

Il favore accordato dai fiorentini a Sant'Onofrio sembra tuttavia declinare nella seconda metà del XIV secolo: è probabilmente significativo ad esempio che in Santa Apollonia all'occultamento dell'immagine del santo in occasione della ridecorazione di Cenni di Francesco non facesse seguito la riproposizione di Sant'Onofrio su nessuna delle pareti della sala, dove furono realizzati affreschi raffiguranti vari soggetti devozionali. Le raffigurazioni del santo non cessano però del tutto e sono testimoniate almeno in ambienti provinciali dal *Sant'Onofrio* frammentario di San Lorenzo a Signa della metà degli anni sessanta **[FIG. 594]** (cfr. *Scheda 3*) e da uno scomparto laterale di un piccolo trittico attribuito da Boskovits a Cenni di Francesco verso la prima metà degli anni settanta del XIV secolo[1193], dove il santo è rappresentato insieme con *Sant'Antonio Abate* e un santo vescovo identificabile forse con *San Martino* **[FIG. 595]**; nel *pendant* di questo pannello sono invece raffigurate le *Sante Caterina d'Alessandria e Lucia* insieme ad un'altra non identificata. Entrambe le tavole sono conservate presso il Museo della Collegiata di Sant'Andrea a Empoli, dove sono entrate grazie alla donazione della collezione di Raimondo Cannoni, ma non se ne conosce la provenienza originaria.

È datata al 1380 la pala conservata nella Collezione Acton di Firenze, raffigurante *Sant'Onofrio benedicente e un fedele* inginocchiato alla sua sinistra[1194], identificabile col donatore "Nicholo di Pi(n)ci", ricordato nell'iscrizione contenuta tra due stemmi

---

[1191] Cfr. S. PASQUINUCCI, in PASQUINUCCI, DEMLING, *Corpus*… cit., (IV, VIII, 2000), pp. 85-91. La fortuna presso i Domenicani dei temi penitenziali è testimoniata indirettamente dagli affreschi di Giovanni di Bartolomeno Cristiani nel coro di San Domenico a Pistoia, dove sono raffigurati gruppi di frati peregrini su ricalco degli eremiti (BOSKOVITS, *La pittura*… cit., p. 318).

[1192] J. HENDERSON, P. JOANNIDES, *A Franciscan Triptych by Fra Angelico*, in "Arte cristiana", LXXIX, 1991, 742, pp. 3-6. L'attribuzione della tavola coi *Santi Francesco e Onofrio* si deve a Licia Collobi Ragghianti: L. COLLOBI RAGGHIANTI, *Studi angelicani*, in "La critica d'arte", 1955, II, pp. 42-43.

[1193] BOSKOVITS, *La pittura*... cit., p. 286.

[1194] (Inv. XXXI. D. 9). K. STEINWEG, *Drei Trecento-Bilder und ihre Provenienz*, in *Festschrift Ulrich Middeldorf*, I, Berlin 1968, p. 54, tav. XXXIII, fig. 4. FREMANTLE, *Florentine gothic Painters*… cit., fig. 448.

alla base della tavola e in cui si trova la data[1195] **[FIG. 63, 596-598]**. La tavola aveva in origine il fondo laminato d'argento, che è andato del tutto perduto lasciando il bolo a vista; la fascia di contorno e l'aureola del santo, dorate e punzonate sembrano essere frutto di un restauro realizzato in un'epoca non precisabile[1196]. L'assenza di segni di eventuali cavicchi laterali e la tipologia dell'iscrizione votiva fanno escludere la pertinenza della tavola ad un polittico: la forma allungata della tavola potrebbe indicarne una destinazione originaria come pala da pilastro, ipotesi avvalorata dall'affinità tipologica con la tavola di *Santa Caterina d'Alessandria* realizzata da Giovanni del Biondo negli anni settanta del Trecento per la cappella della famiglia Bischeri in Santa Maria del Fiore, che poteva essere localizzata proprio presso un pilastro[1197] **[FIGG. 599-600]**. L'opera, attribuita in precedenza a scuola orcagnesca[1198] e a Giovanni Bonsi[1199], sembra rimandare piuttosto all'ambito di Giovanni del Biondo[1200] anche dal punto di vista stilistico, quando si confronti la figura del santo con il San Giovanni Battista della Collezione Contini Bonacossi, a cui la accomunano un plasticismo piuttosto secco, la posa a gambe divaricate e il particolare aspetto duro ed espressionista dei piedi dalle dita molto marcate e i talloni squadrati. La cura con cui è reso l'aspetto del committente richiama inoltre il ritratto di Noferi de'Bischeri, committente della pala di *Santa Caterina*. D'altra parte nella tavola di *Sant'Onofrio* l'espressione più dolce e i tratti del volto del santo meno marcati e il modellato forse più sensibile, non consentono di affermare con sicurezza l'autografia di Giovanni e del resto l'aspetto della tavola sembra il frutto di un esteso restauro responsabile di vaste ridipinture che non facilitano la valutazione stilistica.

Tintori ed eremiti. Luoghi fiorentini dedicati a Sant'Onofrio

A Firenze Sant'Onofrio era "patrono" dell'Arte dei Tintori[1201], un'arte minore subordinata a quella della Lana[1202]. Al santo era intitolata una chiesa, vicino al corso dell'Arno dietro la chiesa di Santa Croce, nei pressi dei tiratoi in riva al fiume, detta appunto Sant'Onofrio dei Tintori[1203] ed esistente probabilmente fino dal 1280 circa, quando gli iscritti a quest'Arte avevano fondato una confraternita di tipo assistenziale. Nel 1339 fu fondato l'attiguo spedale per la cura e l'assistenza dei tintori affiliati alla corporazione[1204], con donazione degli stessi e un cospicuo

[1195] L'opera entrò nella collezione tra il 1903 e il 1915 ma non si hanno notizie sulla sua provenienza e non è stato possibile identificare lo stemma con due branche su campo rosso e banda vaiata.

[1196] M. FRINTA, *Punched decorationon late medieval panel and miniature paintings. I. Catalogue*, Praga 1998, pp. 70, 155, 395, 426; l'autore scheda tutti i punzoni utilizzati sul *Sant'Onofrio* Acton, che attribuisce a un generico pittore fiorentino, dichiarandoli di restauro ("restored on…"); d'altra parte non si fa cenno a questo aspetto nella relazione di restauro dell'opera del 1999 (Firenze, Collezione Acton, Archivio).

[1197] K. STEINWEG, in OFFNER, STEINWEG, *Corpus*… cit., (IV, IV, 1967), pp. 107-110; L. BECHERUCCI, in *Il Museo dell'Opera*… cit., II, pp. 284-285.

[1198] STEINWEG, *Drei Trecento*… cit., p. 54.

[1199] FREMANTLE, *ibidem*.

[1200] Così in effetti nella relazione di restauro precedentemente citata.

[1201] I Tintori onoravano il giorno di Sant'Onofrio, il 12 giugno, con un palio di ciuchi nell'omonimo corso dei Tintori (M. GIULIANI, *Le arti fiorentine*, Firenze 2006, pp. 30-34).

[1202] I Tintori riuscirono a svincolarsi dall'Arte della Lana, costituendo una corporazione autonoma, solo per pochi anni, dal 1378 al 1382: cfr. P. GUARDUCCI, *Tintori e tinture nella Firenze medievale (secc. XIII- XV)*, Firenze 2005, pp. 16-20.

[1203] PAATZ, *Die Kirchen*… cit. (IV, 1952), pp. 458-461.

[1204] Lo spedale veniva da essi finanziato con l'autotassazione o con modesti lasciti testamentari.

sostegno economico da parte della famiglia Alberti; in seguito si hanno notizie di ampliamenti della struttura fin dal 1393. Dopo una serie di passaggi di proprietà che dalla metà del XVII secolo videro i Tintori andare e tornare dal loro spedale, finalmente nel 1719 Cosimo III obbligò la confraternita ad abbandonare la struttura che divenne un convento di Cappuccine. I Tintori furono risarciti dal granduca con la concessione di vari immobili e lo spedale fu trasferito vicino al tiratoio di Piazza dell'Uccello in San Frediano[1205]. In assenza di elementi che giustifichino il legame tra Sant'Onofrio e i Tintori si potrebbe ipotizzare che questi ultimi, installatisi nella zona prospiciente l'Arno per le necessità tecniche relative al funzionamento dei loro tiratoi, siano venuti in possesso di uno degli oratori già esistenti in quell'area[1206], magari già dedicato a Sant'Onofrio, che potrebbe essere stato scelto come patrono proprio in virtù di questa preesistenza.

Giuseppe Richa affermava che l'interno della chiesa di Sant'Onofrio dei Tintori era riccamente decorato con affreschi di Giotto e che sull'altare maggiore si trovava una tavola raffigurante il santo titolare, realizzata dallo stesso maestro. Al momento del trasferimento nel 1719 solo la tavola si sarebbe salvata, per essere posta nella nuova sede in piazza dell'Uccello[1207].

L'esatta localizzazione del complesso pone qualche difficoltà dovuta alle diverse indicazioni riportate dai pochi studiosi che si sono occupati dell'argomento: doveva trovarsi più o meno tra l'attuale via di Tripoli e via de' Malcontenti, su un'area concessa dai monaci di San Salvi, secondo A. FAGIOLI, F. RINALDI, *Lo spedale e la chiesa di S. Onofrio de' Tintori poi S. Onofrio delle Cappuccine*, Firenze 1983; o su Corso dei Tintori, secondo quanto riportato in L. PASSERINI, *Storia degli stabilimenti di beneficenza e di istruzione elementare gratuita della città di Firenze*, Firenze 1853, pp. 98-104. L'opinione di Luigi Passerini sembra la più degna di fede perchè riporta un atto del 7 ottobre 1339 in cui la Signoria di Firenze concede il terreno per la costruzione tra Porta San Francesco e i muri dell'orto dei Frati Minori e tra la via che andava dalla parte nord di Santa Croce e Porta San Francesco e l'altra via che andava da Porta San Francesco al Corso dei Tintori.

[1205] Sembra che di questa presenza settecentesca dei Tintori in Oltrarno restino delle tracce nella toponomastica: perpendicolarmente a via Borgo San Frediano si trova via Sant'Onofrio e vicina ad essa c'è la piazza del Tiratoio. Pare poi che lo spedale di Sant'Onofrio sia stato soppresso nel 1751, durante un periodo di generale soppressione degli spedali e incorporato a quello del Bigallo ma che poi, nel 1782, fosse trasferito per decreto leopoldino da piazza dell'Uccello a via San Gallo, acquistato dallo spedale di San Bonifacio (PASSERINI, *ibidem*: si rimanda a questo studio per tutte le informazioni più attendibili sulla storia dello spedale e oratorio dei Tintori). Questa notizia viene ripresa anche in FAGIOLI, RINALDI, *Lo spedale...* cit. e in GUARDUCCI, *Tintori...* cit., pp. 72-73.

[1206] Fagioli e Rinaldi affermano che nell'attuale via di Tripoli ne esistevano almeno tre (FAGIOLI, RINALDI, *ibidem*).

[1207] Secondo la testimonianza del Richa infatti sull'altare maggiore della chiesa di Sant'Onofrio dei Tintori si trovava una tavola, non un polittico, raffigurante il solo Sant'Onofrio. Questa descrizione sembra smentire decisamente l'ipotesi dell'Offner di identificare la pala della chiesa dei Tintori col polittico di Puccio di Simone (cfr. *supra*). La prossimità cronologica dell'opera del Richa rispetto agli avvenimenti descritti consente di dare valore alle parole del religioso, sia la sua affermazione si basi su un ricordo diretto che su una testimonianza riportata da chi poteva averle viste all'inizio del secolo: G. RICHA, *Notizie istoriche delle chiese fiorentine divise ne' suoi quartieri*, 1755, p. 202. Non si può tuttavia escludere che, parlando della tavola con Sant'Onofrio, il Richa intendesse descrivere la "pars pro toto" e si riferisse in realtà ad un'opera più ampia, cosa che porterebbe a non escludere del tutto la proposta dello studioso tedesco. La notizia della tavola di Sant'Onofrio dei Tintori è riportata anche in alcuni commenti alle *Vite* di Vasari: P. M. G. DELLA VALLE, *Vite de' più eccellenti pittori scultori e architetti scritte da Giorgio Vasari, pittore e architetto aretino. Illustrate con note*, Siena 1791, p. p. 320 nota 1; G. VASARI, *Le opere*, a cura di G. Masselli, I, Firenze 1832, p. 129 nota 75: Masselli afferma che la tavola di Sant'Onofrio era ancora visibile all'epoca nel nuovo oratorio dei Tintori che egli localizza in via del Vangelista. Anche in questo caso il riferimento ad una tavola sembra del resto rinviare ad un'opera meno articolata di un polittico, forse più vicina alla tipologia esemplificata dalla pala Acton. La foggia dell'abito e soprattutto del berretto del donatore sembrano inoltre rimandare ad una classe sociale media, compatibile ad esempio con quella a cui dovevano appartenere i tintori; la

L'unica commissione artistica che si può sicuramente far risalire ai Tintori per la presenza dello stemma dell'Arte, è il tabernacolo sull'angolo tra via de' Malcontenti e via delle Casine (vicino alla zona dello spedale), di Niccolò di Pietro Gerini, riferibile alla fine del XIV secolo, dove però Sant'Onofrio è assente e ai lati della *Madonna col Bambino* si trovano, oltre agli angeli, i *Santi Pietro e Giovanni Battista* (rispettivamente a destra e a sinistra)[1208] **[FIG. 601-602]**.
L'altro luogo dedicato a Firenze al nostro santo è il convento di Sant'Onofrio in via Faenza, in seguito detto "del Fuligno" (cfr. *Scheda 16*), sorto sul luogo di una chiesetta dedicata al santo, già esistente nel 1316. Alla chiesa era annesso un romitorio femminile in cui si susseguirono varie comunità di monache con vocazione eremitica (e non): nel documento del 1316, ad esempio, si parla dell'accorpamento della comunità presente all'epoca in Sant'Onofrio con quella delle Agostiniane di San Luca a Quaracchi, che si trasferì in quel luogo; ma è noto che vi risiedettero tra l'altro una comunità di monache Camaldolesi e ancora, nel 1356, delle Agostiniane. Dunque l'intitolazione a Sant'Onofrio sembra rimandare direttamente alla prima vocazione di questo luogo dove si praticava una sorta di "eremitaggio cittadino", dove cioè le monache vivevano separate dal mondo pur a due passi dal centro della città. Si sa anche, da due documenti del 1409 e 1419, che all'interno della chiesa c'era una cappella dedicata allo stesso Sant'Onofrio[1209]. Nella campagna decorativa realizzata da Bicci di Lorenzo negli anni venti del XV secolo in alcuni locali del convento fu realizzato nella Sala di Angelina al pianterreno una *Natività coi Santi Francesco e Onofrio*, dove il nostro santo è inserito quale titolare del luogo accanto al fondatore dell'Ordine di appartenenza delle Terziarie insediatevisi da pochi anni[1210] **[cfr. FIG. 213]**.

Queste osservazioni consentono di contestualizzare i tre affreschi agiografico-narrativi di Sant'Ambrogio, Santa Maria Maggiore e Santa Maria a Soffiano nel clima spirituale fiorentino del XIV secolo, che sembra aver trovato in Sant'Onofrio una figura di riferimento che rispecchiasse, probabilmente, una propensione alla riflessione sul peccato e la penitenza. Le tre opere schedate in questo lavoro sono forse a dimostrare la necessità di approfondire alcuni dettagli della vicenda del santo che potessero essere compresi senza difficoltà, contribuendo perciò a sollecitare la meditazione sulla vita eremitica. Del resto è anche possibile leggere i tre affreschi

---

condizione non elevata del committente potrebbe giustificare anche l'oblio dello stemma di famiglia e l'uso di un fondo argento più economico rispetto all'oro. Più recentemente anche in FAGIOLI, RINALDI, *ibidem* e GUARDUCCI, *Tintori*… cit., pp. 72-73.

[1208] L'affresco fu staccato nel 1957 e restaurato ed è tutt'ora conservato presso i depositi della Soprintendenza fiorentina; al suo posto si trova una copia ad affresco eseguita subito dopo lo stacco. Cfr. O. SABBATINI, L. INVERNIZI, *I tabernacoli fiorentini*, Firenze 1991.

[1209] PAATZ, *Die Kirchen...* cit. (IV, 1952), p. 413. A. BENVENUTI PAPI, *In castro poenitentiae. Santità e società femminile nell'Italia medievale*, (Italia Sacra), 45, Roma 1990, pp. 538-542. A. BENVENUTI PAPI, M. NICCOLUCCI CORTINI, *Le origini del monastero di Sant'Onofrio a Firenze*, in *Le terziarie francescane della Beata Angelina: origini e spiritualità*, Atti del Convegno di studi (Foligno 1995), a cura di E. Menestò, Spoleto 1996, pp. 247-321.

[1210] Non si deve invece identificare con Sant'Onofrio il personaggio a destra (rispetto alla visione dello spettatore) della *Crocifissione* nella Sala Capitolare (cfr. M. BIETTI, Una visita al Fuligno, in *L'Educatorio e il cenacolo di Fuligno*, a cura di S. Meloni Trkulja, Firenze 2000, p. 57): l'uomo raffigurato ha sì un vestito lacero ma non è affatto ricoperto di peli e capelli e il sasso che porta al petto con la mano destra suggerisce l'identificazione con San Girolamo.

narrativi, più semplicemente, come una traduzione di una vicenda nota tramite testi scritti e probabilmente molto apprezzata a Firenze soprattutto verso la metà del secolo.

Storia del monastero (dalla fondazione all'inizio del XV secolo)

La fondazione

Nelle carte dell'ex-convento di Santa Apollonia a Firenze[1211] è conservato il documento di fondazione (in molte copie in latino e volgare), risalente al 12 aprile 1339 e redatto nella chiesa di San Salvatore[1212]. Si tratta del documento che attesta la donazione da parte di Piero del fu ser Mino del popolo di San Simone a Firenze di una casa con terre[1213], recentemente acquistata da ser Grifo di Guccio de' Medici e posta nel popolo di San Lorenzo, confinante da un lato con la via San Gallo. Tale donazione è fatta a condizione che in questo luogo sia fondato un monastero femminile (si parla di una badessa con monache) con oratorio e altare e che vi siano celebrati i dovuti uffici sacri[1214]. La scelta dell'ordine e del nome del futuro monastero è lasciata al Vescovo fiorentino o al suo vicario.

In effetti è il vicario del Vescovo di Firenze Francesco Salvestri, Egidio, rettore della chiesa di San Leonardo di Movania, colui che riceve formalmente la donazione in nome della futura badessa. Lo stesso Egidio decide nel medesimo giorno di intitolare il monastero a Santa Apollonia Vergine e Martire e di assegnare la regola di San Benedetto alle sue monache, che dovranno portare l'abito nero dell'ordine benedettino cassinese[1215] (lo stesso del monastero maschile della Badia Fiorentina). Egidio concede a Santa Apollonia anche la possibilità di avere un proprio cimitero in cui seppellire le badesse, le monache, i conversi e i loro familiari[1216].

Sempre nello stesso giorno viene scelta la prima badessa del nuovo monastero: suor Andrea di Naccio[1217] degli Alberighi, già monaca del convento benedettino di Santa

---

[1211] Il monastero di Santa Apollonia fu soppresso dal Governo Napoleonico nel 1808; fu poi ripristinato nel 1824 per essere poi definitivamente soppresso dal Governo Italiano nel 1866 (cfr. O. FANTOZZI MICALI, P. ROSELLI, *Le soppressioni dei conventi a Firenze. Riuso e trasformazione dal sec. XVIII in poi*, Firenze 1980, p. 83).

[1212] ASF, *Diplomatico, Firenze, Sant'Apollonia*, 12 aprile 1339. Un'importante opera di spoglio del Diplomatico di Santa Apollonia è stata compiuta da Giuseppina Bacarelli per la sua tesi di laurea: *Il convento di Santa Apollonia a Firenze dalla fondazione a tutto il Quattrocento*, relatore prof. Mina Gregori, a.a 1977/1978, Università degli Studi di Firenze (in particolare voll. II-III). I documenti citati di seguito nel testo sono ripresi da questa fonte, tranne il documento del 1329 relativo all'oratorio di Santa Maria Maddalena in via San Gallo: ASF, *Corporazioni religiose soppresse dal Governo Francese*, 82, *Sant'Apollonia*, 111, *Istrumenti, donazioni, ricordi e memorie, 1274-1796*, 30 giugno 1329 **[Doc. 4]**.

[1213] Giuseppe Richa dichiara di aver consultato una cartapecora del monastero contrassegnata dal numero 324 e chiama il donatore Piero del fu ser Mino de' Bonaccolti (G. RICHA, *Notizie istoriche delle chiese fiorentine divise ne' suoi quartieri. Del quartiere di San Giovanni*, tomo VIII, parte IV, Firenze 1759, pp. 297-298). Il cognome di Piero non risulta però in nessuno dei documenti consultati, come ad esempio la traduzione in volgare reperita in un libro di ricordi del monastero: ASF, *Corporazioni religiose soppresse dal Governo francese*, 82, *Sant'Apollonia*, 111, *Istrumenti, donazioni, ricordi e memorie, 1274-1796*, 12 aprile 1339.

[1214] Nel documento Piero rinuncia formalmente a tutto ciò che sta donando ma una formula di tutela dichiara che se per qualche motivo dovessero venir meno le condizioni della donazione la badessa e le monache dovrebbero restituire a Piero 241 fiorini d'oro, ovvero il prezzo della compravendita con Grifo. Nel documento è specificato anche che la pia donazione di Piero è mossa dalla volontà di provvedere alla propria anima.

[1215] Per la precisione l'abito delle benedettine prevedeva una tonaca nera con collare bianco e un velo dello stesso colore bordato di bianco (cfr. KAFTAL, *Iconography*… cit., p. XXV).

[1216] A titolo di censo la badessa di Santa Apollonia doveva donare ogni anno nel giorno di San Vincenzo una tovaglia da altare di dieci braccia e due tovaglioli al Vescovo di Firenze.

[1217] Spesso questo nome viene riportato come Nuccio, sebbene nel documento latino sia indicato come

Maria Madre[1218]. Un'altra suora di quel monastero, Cristofana, segue suor Andrea a Santa Apollonia come "servigiale". La badessa Andrea fa il suo ingresso (*accessit*) nel nuovo monastero già il giorno successivo, il 13 aprile 1339.

Nonostante la precisione delle notizie documentarie non sono mancati alcuni equivoci[1219]. In particolare, sebbene nel documento del 1339 sia specificato che le benedettine di Santa Apollonia dovevano indossare l'abito nero, in molte delle opere d'arte di diverse epoche provenienti dal complesso esse sono raffigurate con l'abito bianco e il velo nero[1220], foggia tipicamente camaldolese (o cistercense)[1221]. Questo

---

Nacius.

[1218] Viene specificato che le monache di Santa Maria Madre indossavano l'abito nero. Si deve a Giuseppina Bacarelli (BACARELLI, *Il convento*… cit., p. 371, nota 6) la giusta localizzazione di questo convento presso la Porta a Faenza (vicino al luogo dove sarebbe sorta la Fortezza da Basso) grazie all'individuazione di una nota in calce a una traduzione settecentesca del documento di fondazione di Santa Apollonia (ASF, *Corporazioni religiose soppresse dal Governo Francese*, 82, *Sant'Apollonia*, 13, *Libro specchio e registro e di Monache e inventario dei beni, 1450-1628*, c. 16v). La studiosa ha poi trovato conferme in una illustrazione del Rustici (ms. 1447-14, c 14r), riprodotta da Giovanni Lami (G. LAMI, *Lezioni di antichità toscane e spezialmente della città di Firenze*, II, Firenze 1766, p. 285). Le poche citazioni di un monastero intitolato a Santa Maria Madre da parte di Anna Benvenuti Papi sembrano invece riferirsi ad un altro con lo stesso nome, ma di vallombrosane, a Sant'Andrea a Cercina (BENVENUTI PAPI, *"In castro poenitentiae"*… cit., pp. 606, nota 47, 613, nota 73, 658-659, nota 61).

[1219] Una bolla con cui papa Clemente concede alcune indulgenze a chi farà elemosine a Santa Apollonia, erroneamente ritenuta relativa all'anno 1309 (ASF, *Diplomatico*, *Firenze*, *Sant'Apollonia*, 27 aprile 1309), ha indotto alcuni a credere più antica la nascita del monastero e attendibile la versione di Silvano Razzi (S. RAZZI, *Le vite de' santi e de' beati dell'Ordine Camaldolese*, Firenze 1600) secondo cui si avrebbero notizie di Santa Apollonia già nel 1115, quando il monastero avrebbe dovuto essere già stato fondato da qualche anno da monaci camaldolesi (ad esempio L. BIADI, *Notizie sulle antiche fabbriche di Firenze non terminate e sulle variazioni alle quali i più ragguardevoli edifizi sono andati soggetti*, Firenze 1824, p. 117). Con Razzi, Vincenzo Follini e Modesto Rastrelli ad esempio (V. FOLLINI, M. RASTRELLI, *Firenze antica, e moderna illustrata*, IV, Firenze 1792, p. 289) ipotizzavano anche l'esistenza di un precedente monastero camaldolese dedicato a Santa Apollonia, poi annesso alla nuova fondazione; un'idea simile era forse un tentativo di conciliare la tradizione insolita dell'abito bianco con la certezza dell'osservanza benedettina: è stato ipotizzato che a causa di alcuni problemi o screzi con i generali dell'Ordine Camaldolese le monache di Santa Apollonia fossero state sciolte dall'obbligo di osservare quella regola e fossero passate a quella benedettina. Non risultano però documenti che possano giustificare queste affermazioni: come fa notare la Bacarelli, nessuna notizia documentaria riporta l'esistenza di un precedente monastero intitolato a Santa Apollonia a Firenze e il documento di fondazione del 1339 fa esplicito riferimento ad una fondazione *ex-novo*: "de novo erectus". Il fraintendimento deriva appunto dalla cattiva interpretazione della data apposta sul documento, rogato nel quarto anno di pontificato di papa Clemente di cui però non si specifica il numero cardinale: è stato perciò possibile equivocare che si trattasse del quarto anno di pontificato di Clemente V (1305-1314) e che dunque l'anno in questione fosse il 1309. Il Richa ha invece correttamente identificato il pontefice in Clemente VI (1342-1352), quindi il documento risulta rogato in un momento già successivo alla fondazione del monastero (per quanto però Richa sbagli di un anno la data del documento, 1345 anziché 1346); anch'egli inoltre relativamente al documento del 1346 sottolinea la frase, "de novo construi fecit" (RICHA, *Notizie istoriche*... cit., p. 299).

[1220] In due affreschi del locale in cui si trovano i tre precedentemente schedati si vedono monache vestite di bianco col velo nero: si tratta di due monache inginocchiate, una alla sinistra della raffigurazione della *Trinità* sul lato nord e una nella scena delle *Stimmate di San Francesco* su uno dei tratti murari dell'arcone centrale, affiancata da una vestita tradizionalmente da benedettina nera. Dieci monache vestite alla camaldolese e due converse con abito bianco si trovano nell'affresco staccato con la *Crocifissione* della fine degli anni quaranta del XV secolo firmato da Paolo Schiavo e originariamente collocato all'esterno al secondo piano del chiostro quattrocentesco. Nella tavola di Neri di Bicci proveniente forse dall'altare maggiore della chiesa quattrocentesca del monastero la *Madonna col Bambino* è circondata dai Santi Apollonia e Caterina, Ludovico e Benedetto: quest'ultimo è raffigurato non col tradizionale abito scuro ma con un abito bianco che effettivamente sarebbe risultato più congruo ad una committenza camaldolese: dalle *Ricordanze* di Neri di Bicci risulta che la richiesta di tale abito per San Benedetto fu fatta esplicitamente da parte della badessa e

ha indotto a credere che il convento di Santa Apollonia seguisse l'osservanza camaldolese e fosse perciò legato al vicino monastero maschile di Santa Maria degli Angeli. In particolare l'equivoco sembra fissarsi definitivamente a partire dal lavoro di padre Silvano Razzi, monaco di Camaldoli che redige a cavallo tra XVI e XVII secolo la storia del suo ordine e vi include con sicurezza anche Santa Apollonia a Firenze[1222] proprio, sembra, sulla base delle testimonianze iconografiche[1223]. Questo errore ha avuto qualche seguito fino ai giorni nostri[1224], ma in realtà nessun documento supporta l'ipotesi di una filiazione di Santa Apollonia da Santa Maria degli Angeli o più in generale di un legame tra i due monasteri o con altre fondazioni camaldolesi[1225].

Ogni interrogativo sull'ordine delle monache di Santa Apollonia e le conseguenti ipotesi su un eventuale mutamento nell'ordinamento del monastero, o un accorpamento a Santa Apollonia di qualche decaduto monastero femminile camaldolese, di cui però non restavano tracce documentarie, è stato del resto dissipato dalle ricerche di Giuseppina Bacarelli che nella sua tesi di laurea riporta il contenuto della trascrizione di una bolla del 15 luglio 1520 con cui papa Clemente VII concede alle monache di Santa Apollonia di mantenere la consuetudine di vestirsi di bianco[1226]. La studiosa ha richiamato inoltre l'attenzione su una glossa a margine di una trascrizione settecentesca del documento di fondazione in cui le monache di Santa Apollonia si definiscono benedettine da sempre e mai appartenute ad una congregazione benedettina riformata (dunque nemmeno all'Ordine Camaldolese, come peraltro si evince anche dalle bolle papali e dai documenti ufficiali dove esse sono sempre, senza eccezioni, dette solo benedettine), sebbene per un'abitudine acquisita, pare, fin dai primissimi tempi della fondazione del monastero con la badessa Andrea esse vestissero l'abito bianco invece del prescritto abito nero. Sebbene non venga precisato il motivo di questa deviazione dalla regola, le monache settecentesche adducono a propria giustificazione la consuetudine di San Benedetto di vestire di bianco nel suo romitorio del Subiaco, benché altrove vestisse con sai scuri; e in ogni caso sottolineano come nella regola benedettina non ci siano

---

delle monache di Santa Apollonia (NERI DI BICCI, Le *Ricordanze (10 marzo 1453-24 aprile 1475)*, a cura di B. Santi, Pisa 1977, pp. 393-394, 414 nota 771; l'opera fu commissionata nel giugno 1472 e consegnata nel luglio dell'anno successivo). Per queste ultime due opere cfr. R. C. PROTO PISANI, *Il cenacolo di Santa Apollonia. Il primo cenacolo rinascimentale di Firenze*, Livorno 2002, pp. 17-18, 20.

[1221] Per le caratteristiche dell'abito camaldolese cfr. C. CACCIAMANI, *Dizionario degli Istituti…* cit., I, 1974, pp. 1725-1726. Per quello cistercense, il colore della cui veste poteva variare dal bianco al marrone, cfr. ad esempio C. GUALDI, *Monache cistercensi*, in *La sostanza*… cit., p. 180-183.

[1222] RAZZI, *Le vite de' santi* … cit.

[1223] Il Richa sottolinea come il Razzi evidentemente non avesse avuto modo di leggere il documento di fondazione del 1339 (RICHA, *Notizie istoriche*... cit., p. 297).

[1224] D. SAVELLI, R. NENCIONI, *Il chiostro degli Angeli. Storia dell'antico monastero camaldolese di Santa Maria degli Angeli a Firenze*, Firenze 1997, pp. 15, 43, 68. A. TARTUFERI, *Dal Duecento agli Orcagna. Il restauro della Madonna col Bambino di Ignoto Fiorentino del Duecento e del trittico di Santa Maria degli Angeli di Nardo di Cione*, Livorno 2001, pp. 27-29. Divo Savelli, a cui si rifà probabilmente Angelo Tartuferi, non specifica mai le fonti da cui trae le sue informazioni.

[1225] Cfr. P. LUGANO, *L'Italia Benedettina*, Roma 1929, pp. 256-257: qui Santa Apollonia non viene inserito nel novero dei monasteri camaldolesi femminili (almeno due) presenti in via San Gallo.

[1226] ASF, *Corporazioni religiose soppresse dal Governo Francese*, 82, *Sant'Apollonia*, I *Spoglio di cartapecore*, c. 373r. BACARELLI, *Il convento*… cit., p. 27, doc. 65.

prescrizioni rigide riguardo al colore e alla foggia dell'abito[1227].

Altri documenti del primo secolo di vita del monastero

Dal Diplomatico di Santa Apollonia e dagli altri documenti conservati del monastero si possono ricavare altre indicazioni sulle vicende dell'istituzione nei primi decenni di vita. Il primo documento successivo alla fondazione del monastero risale al 1342 (1341 stile fiorentino): la badessa Andrea con due monache consacrate e altre quattro non consacrate giurano di rispettare gli *iura parrocchialia* a favore della parrocchia di San Lorenzo, del cui priore riconoscono l'autorità e a cui si impegnano a pagare un censo annuale in cera[1228].

Ad una prima bolla emanata da papa Clemente VI del 1346, in cui sono concesse indulgenze a chi avesse elargito elemosine a Santa Apollonia, si aggiunge quella promulgata da un collegio di vescovi nel 1355 (durante il papato di Innocenzo VI), in cui si concedono altre indulgenze a chi visiterà il convento in occasione di precise festività di santi[1229] e farà elemosine, donazioni di ornamenti ecclesiastici e testamenti in favore del monastero[1230].

Queste bolle sembrano aver avuto qualche seguito almeno per tutto il XIV secolo, a giudicare da alcuni lasciti di cui resta traccia nei documenti. Nel 1351 la Compagnia di Orsanmichele dona a Santa Apollonia, a condizione che non fosse alienato, un terreno lavorativo con uliveto, albereto e vigneto nel popolo di San Martino alla Palma nel contado fiorentino, parte dell'eredità di Ser Baldo detto Baldellino di

---

[1227] ASF, *Corporazioni religiose soppresse dal Governo Francese*, 82, *Sant'Apollonia*, 13, c. 16v-r.

[1228] Archivio del Capitolo di San Lorenzo Firenze, 875, 1341 (ind. X) gennaio 30, Firenze. Nel documento sono riportati i nomi delle monache: oltre alla badessa Andrea e a suor Cristofana ci sono suor Andrea e Apollonia, Bartolomea, Iacoba e Bruna. Gli *iura parrocchialia* prescrivono di non seppellire persone del popolo di San Lorenzo nel cimitero del monastero, a meno che il Capitolo non conceda la licenza e di inviare i cappellani di Santa Apollonia a officiare in San Lorenzo nel giorno della festa del santo.

[1229] ASF, *Diplomatico*, *Firenze*, *Sant'Apollonia*, 3 maggio 1355; si veda anche RICHA, *Notizie istoriche*... cit., p. 299. "Omnibus vere penitentiabus et confessis qui ad dictum monasterium in singulis sue patrone festivitatibus et in omnibus aliis infrascriptis videlicet Natalis Domini, Circoncisionis, Epiphanie, Parasceues, Pasche, Ascensionis, Penthecostes, Trinitatis, Corporis Christi, Inventionis et exaltationis Sancte Crucis, Sancti Michelis Arcangeli. In omnibus festivitatibus Sancte Marie Virginis, nativitatis et decollationis Sancti Iohannis Baptiste, Sanctorum Petri et Pauli apostolorum et omnium aliorum apostolorum et euangelistarum. In festum omnium Santorum. Et (...) ac in dicti monasterii dedicatur. Sanctorumque Stephani Laurencii, Vincencii, Marcum, Nicolai, Antonii, Georgii et Sebastiani. Sanctarumque Marie Magdalene, Margarete, Katerine, Anne, Lucie, Agnetis et Agathe".

[1230] "(…) qui ad fabricam ipsius monasterii luminaria, libras, calices, vestimenta, seu quevis alia ornamenta ecclesiastica in ecclesia manus porrexerint adiutrices. Aut qui eidem monasterio aurum, argentum vel aliquid suarum facultatum in suis testamentis vel extra donaverint (...)". Vale la pena di notare che molti dei santi e festività citati ricorrono anche negli affreschi dell'ambiente principale oggetto di questo approfondimento, mentre altri sono titolari di alcuni monasteri vicini a Santa Apollonia. Del primo gruppo fanno parte le feste della Trinità e del Corpus Domini (quest'ultima rappresentata dal *Vir Dolorum*), San Giovanni Battista, San Lorenzo, San Nicola, Sant'Antonio Abate, Santa Maria Maddalena e forse Santa Caterina, oltre che l'*Annunciazione* per la voce delle feste mariane e forse l'*Ascensione*. Invece le Sante Lucia, Agata, Margherita (BENVENUTI, *"In castro poenitentiae"*... cit., pp. 543, 605-606 e LUGANO, *ibidem*) e forse Agnese (SAVELLI, NENCIONI, *Il chiostro degli Angeli*... cit., p.15) sono titolari di altrettanti conventi posti nei pressi del nostro. Naturalmente è difficile mettere nella giusta relazione la bolla e gli affreschi, anche considerando il trentennio che separa l'una dagli altri e che quelli nominati sono tutti santi il cui culto è molto diffuso. Tuttavia non si può escludere che la presenza negli affreschi di Santa Apollonia di molti dei santi citati nel documento sia da mettere in relazione alla volontà di raffigurare in un ambiente del monastero le immagini di santi divenuti ad esso cari.

Tingo Aossi (presumibilmente un componente della Compagnia)[1231]. Nel gennaio 1369 (1368 stile fiorentino) risulta che una Donna Margherita abbia donato la metà di una casa con bottega, corte e orto in via San Gallo, mantendosi il diritto di usufrutto a vita[1232]. Nel 1375 il setaiolo Buonaccorso di Buono del popolo di San Lorenzo lascia in eredità al monastero di Santa Apollonia parte di un credito maturato nei suoi confronti dal socio Domenico di Feo di Nuccio: alla moglie e alle figlie del defunto resta il diritto di usufrutto dell'intera somma dell'eredità[1233]. Nel 1391 (1390 stile fiorentino) Buto del fu Pello, cappellano di Santa Apollonia dona al monastero una casa con orto in via San Gallo, zona di Campo Reggi (Camporegio)[1234]. Lo stesso Buto fa testamento nel 1394 e, chiedendo di essere sepolto nel piccolo cimitero del monastero, lascia a Santa Apollonia (nella persona di suor Vittoria) una casa in via San Gallo, mantenendo per un suo parente, Jacopo di Giovanni, l'usufrutto a vita di una metà di essa e con l'obbligo del monastero di dire in sua memoria dodici messe l'anno[1235]. Nel 1393 due coniugi, Tessa di Toro Bertini e Stefano di Naldo del popolo di San Bartolomeo a Musignano si fanno commessi e conversi di Santa Apollonia, donando al monastero tutti i loro beni[1236].

Oltre a questi lasciti testamentari dai documenti di Santa Apollonia si evince una blanda attività di acquisizione di beni immobili nei primi decenni, a differenza di quanto avverrà invece nel XV secolo, quando gli acquisti saranno più frequenti, anche al fine di ingrandire il monastero. Per il XIV secolo si ha notizia solo dell'acquisto fatto nel 1344 dalla badessa Andrea di una casa con orto in via San Gallo appartenente al Capitolo fiorentino (nella persona di Neri Corsini); il terreno confinante anche con via Santa Reparata viene poi dato a livello[1237]. Nel 1399 invece la badessa Filippa e le nove monache di Santa Apollonia vendono due pezzi di terra lavorativa presso Montemurlo a Domenica di Giovanna, commessa del monastero[1238].

Dalla portata al Catasto del 1427 risulta una situazione florida: il monastero, composto da ventisei monache e servigiali, risulta possessore di una decina di terreni nel contado fiorentino e di più di una dozzina di case, la maggior parte delle quali poste nel popolo di San Lorenzo, vicino al monastero; molte risultano tenute a pigione[1239]. Dal 1429, ottenuta dopo molte richieste una casa dello Spedale di San

---

[1231] ASF, *Corporazioni religiose soppresse dal Governo Francese*, 82, *Santa Apollonia*, 111, *Instrumenti, donazioni, ricordi, memorie, 1274-1796*, 14 maggio 1351. Il documento risulta trascritto da un libro di Orsanmichele intitolato *Possessione di tutti i quartieri* (1349/50-1368).

[1232] ASF, *Diplomatico*, *Firenze*, *Sant'Apollonia*, 2 gennaio 1368.

[1233] ASF, *Corporazioni religiose soppresse dal Governo Francese*, 82, *Santa Apollonia*, 111, *Instrumenti, donazioni, ricordi, memorie, 1274-1796*, 23 novembre 1375.

[1234] ASF, *Diplomatico*, *Firenze*, *Sant'Apollonia*, 19 febbraio 1390.

[1235] ASF, *Corporazioni religiose soppresse dal Governo Francese*, 82, *Santa Apollonia*, 111, *Instrumenti, donazioni, ricordi, memorie, 1274-1796*, 14 giugno 1394.

[1236] ASF, *Corporazioni religiose soppresse dal Governo Francese*, 82, *Santa Apollonia*, 111, *Instrumenti, donazioni, ricordi, memorie, 1274-1796*, 10 novembre 1393.

[1237] ASF, *Diplomatico*, *Firenze*, *Sant'Apollonia*, 22 maggio 1344. In realtà da questo documento si evince solo l'acquisto del terreno, ma il Richa, che legge un documento conservato nel Capitolo Fiorentino, riporta anche la notizia dell'acquisto della casa: “una casa ed orto che era attiguo al monastero” (RICHA, *Notizie istoriche*... cit., p. 299).

[1238] ASF, *Corporazioni religiose soppresse dal Governo Francese*, 82, *Santa Apollonia*, 111, *Instrumenti, donazioni, ricordi, memorie, 1274-1796*, 26 agosto 1399.

[1239] ASF, *Catasto*, 194 (prima parte), *Campione dei religiosi, vescovado di Firenze*, 1427, c. 121v.

Gallo[1240], si comincia a progettare fattivamente l'ampliamento del monastero, che porta anche alla realizzazione del chiostro grande a partire dal marzo 1442 (1441 stile fiorentino), all'epoca della badessa Cecilia Donati[1241].
Un importante capitolo della storia del monastero di Santa Apollonia riguarda le annessioni di altre comunità. La prima e probabilmente più importante fu quella decisa dal vescovo di Fiesole Andrea Corsini nel 1376 (1375 stile fiorentino) del monastero di Santa Maria a Fontedomini (diocesi di Fiesole). Nel corso della prima metà del XV secolo si contano poi altre tre annessioni. La prima è quella dello Spedale benedettino di San Paolo a Pinti (o di San Pier Maggiore) nel 1438, concessa da papa Eugenio IV su richiesta della badessa Cecilia Donati, appartenente alla famiglia patrona dello Spedale. Il 12 giugno 1440 segue quella del monastero benedettino di Santa Maria a Mantignano, mentre nel 1446 viene annessa a Santa Apollonia la chiesa di San Giusto in Camporlese[1242].
Infine, a testimonianza dell'importanza acquisita da questo monastero, si deve ricordare, oltre all'omaggio annuale di un cero da otto libbre offerto al monastero dalla Repubblica Fiorentina (cioè dai Capitani di Parte Guelfa) fin dal 1386 (1385 stile fiorentino), la bolla papale del 1440 rogata da Eugenio IV nel 31 maggio 1440, che pone Santa Apollonia direttamente sotto il controllo della Santa Sede[1243].

L'oratorio e i suoi affreschi

Al piano terreno del complesso dell'ex-convento di Santa Apollonia, sul lato prospiciente l'attuale via San Gallo **[FIG. 603]**, si trova un ambiente rettangolare, probabilmente un antico oratorio[1244], costituito da due campate voltate a crociera impostate su piloni angolari, separate da una parete aperta da un alto arcone centinato, le pareti del quale conservano ancora gran parte degli affreschi che un tempo le ricoprivano completamente.
Dal momento che i piloni angolari si sovrappongono ad alcune pitture più antiche, si deduce facilmente che la voltatura dell'ambiente fu realizzata in un momento successivo alla prima decorazione ed è plausibile che la copertura originaria del locale fosse piana, a capriate lignee. L'oratorio risulta disposto sul lato est del chiostro quattrocentesco, ma è separato da questo da un'altra sala[1245] **[cfr. FIG. 155]**.

[1240] Fin dal 1418 le monache avevano chiesto con insistenza a papa Martino V il permesso di comprare la casetta in via San Gallo di proprietà dello Spedale per costruire un'infermeria utilizzando anche altre case comprate in quell'anno e nei successivi (ASF, *Corporazioni religiose soppresse dal Governo francese*, 82, *Sant'Apollonia*, 108, *Contratti, scritture diverse, vendite, portate, decime dei beni del monastero, scritte private, carteggi, ecc., 1543-1793*, per cui si veda: G. BACARELLI, *Per l'architettura fiorentina del Quattrocento: il chiostro di Sant'Apollonia*, in "Rivista d'Arte", XXXVII, 1984, serie IV, 1, pp. 133-163, in part. pp. 133-134, nota 1).
[1241] BACARELLI, *Per l'architettura fiorentina*... cit., p. 133-135.
[1242] RICHA, *Notizie istoriche*... cit., pp. 300-301. Nel documento citato dal Richa relativamente al monastero di Fontedomini si dice che esso era di osservanza benedettina, mentre nel Diplomatico di Santa Apollonia è detto agostiniano (ASF, *Diplomatico*, *Firenze*, *Sant'Apollonia*, 2 gennaio 1375). Per il documento di annessione di Mantignano: ASF, *Diplomatico*, *Firenze*, *Sant'Apollonia*, 12 giugno 1440.
[1243] RICHA, *Notizie istoriche*... cit., pp. 302-306.
[1244] Cfr. *infra*.
[1245] La sala corrispondente alla campata nord è stata destinata ad ospitare impianti elettrici di alimentazione delle varie strutture e uffici che sono ospitati all'interno dei vasti locali dell'ex-convento, divenuto di proprietà dello Stato Italiano dopo la definitiva soppressione nel 1866. In particolare il locale qui considerato risulta ad oggi (2012) di pertinenza della Fondazione Toscana

Era inoltre collegato direttamente alla via San Gallo attraverso una porta sul lato est che adesso risulta tamponata e trasformata in una finestra, ma sopra la quale restano alcune tracce delle incisioni dei profili e delle aureole di una *Madonna col Bambino tra i Santi Lorenzo e Apollonia* che decorava la lunetta affrescata, staccata nel 1963, è attualmente conservata nel piccolo Museo di Santa Apollonia[1246] **[FIGG. 605-606]**. La pittura, molto danneggiata, risale presumibilmente alla metà del Trecento e testimonia quindi l'esistenza del varco già a quella data nelle dimensioni attuali. Altre porte, probabilmente tutte successive alla redazione originaria del locale, si aprono sugli altri lati interni.

La decorazione risulta meglio conservata nella campata nord, mentre in quella verso sud si sono conservati brani più limitati. Il descialbo[1247] ha riportato alla luce una decorazione composta da una serie di riquadri affrescati con soggetti diversi non connessi fra loro e disposti sulle pareti senza particolare attenzione alla simmetria, appartenenti ad artisti e fasi cronologicamente diversi. L'autore che ricorre più frequentemente è Cenni di Francesco, al quale si deve gran parte degli affreschi più recenti, disposti su (quasi) tutte le pareti del locale (cfr. *Schede 12-13*). Questa decorazione si è sovrapposta ad una più antica, risalente agli anni quaranta del Trecento, dunque ad un momento molto vicino alla fondazione del monastero e opera di almeno due artisti diversi che lavorarono l'uno sulla parete nord e l'altro sulla parete ovest della campata settentrionale. Nei confronti della decorazione preesistente l'atteggiamento di Cenni è stato duplice: ha risparmiato infatti alcuni affreschi del lato nord, in particolare una *Santa* e la scena della *Crocifissione* coi due dolenti, ora in parte perduta per la posa di un altare, ricoprendo invece due affreschi del lato ovest (riemersi per la caduta dell'intonaco più recente), lasciando comunque visibile il *San Cristoforo* a destra sulla stessa parete.

La presenza già nella prima fase decorativa di una *Santa Apollonia* (parete ovest), raffigurata nel momento della tortura con spranghe di ferro, testimonia l'appartenenza di questo ambiente al convento almeno da un momento di poco successivo alla fondazione. L'oratorio però non è mai citato in nessun documento del convento e la prima notizia che indirettamente permette di identificarlo risale al 1737: è contenuta in una ricevuta del pittore Vincenzo Meucci, che dichiara di aver dipinto nella saletta vicina al parlatorio una *Sant'Apollonia rapita in cielo*, tutt'ora visibile in una sala attigua all'ambiente affrescato, che dunque, almeno nel XVIII secolo e forse anche in epoca precedente, era destinato a quella funzione[1248]. I lavori non meglio precisati

---

Spettacolo per la campata sud e dell'Azienda per il Diritto allo Studio dell'Università di Firenze per la campata nord; destinato ad ospitare uffici, il locale in realtà è usato come una rimessa.

[1246] PROTO PISANI, *Il Cenacolo di Santa Apollonia*... cit., p. 16. L'autrice indica il santo come Stefano, ma ritengo più probabile che la figura tonsurata vada identificata con Lorenzo, titolare della parrocchia a cui apparteneva Santa Apollonia, anche perché nell'iscrizione ormai quasi illeggibile vicino alla testa del santo, che doveva riportare il suo nome, si intravede una C caudata, che viene spesso usata nel Trecento per rendere il suono della zeta del nome Lorenzo. Per l'attiguo Cenacolo di Andrea del Castagno cfr. H. P. HORNE, *Andrea del Castagno. Part. II: The Early works of Andrea's*, in "The Burlington Magazine", VII, 1905, 28, pp. 223-233; L. VERTOVA, *I cenacoli fiorentini*, Torino 1965, pp. 31-36.

[1247] Le vicende storico-conservative degli affreschi trecenteschi qui considerati, descalbati a partire dalla fine degli anni quaranta del secolo scorso, sono trattate nelle *Schede 12-13*. SBAPSAE FI PT PO, Archivio Storico: posizione A 527, faldone 1.

[1248] ASF, *Corporazioni religiose soppresse dal Governo Francesce*, 82, *Sant'Apollonia*, 194, *Libri di ricevute, 1697-1745*, c. 57r. La posizione del locale affrescato corrisponde poi a quella del parlatorio

svolti nel 1585 nel parlatorio a cui accennano i documenti[1249] potrebbero indicare il cambio di destinazione del locale affrescato e la scialbatura delle pareti e l'apertura della grande porta sotto l'affresco con l'*Annunciazione* di Cenni di Francesco.
Le caratteristiche strutturali dell'ambiente voltato e la distribuzione degli affreschi più antichi, i cui resti sono limitati alla campata nord del locale, sembrano suggerire, pur in mancanza di riscontri documentari, l'eventualità di un ampliamento della struttura originaria dell'oratorio, probabilmente limitata al vano su cui si apre l'accesso da via san gallo, con le pareti lunghe in direzione est-ovest[1250]. L'attuale insolita disposizione dell'oratorio in direzione nord-sud, in parallelo con la via San Gallo, potrebbe dunque presupporre l'integrazione dello spazio primitivo con la campata meridionale. Si può presumere inoltre che questa ristrutturazione sia avvenuta in concomitanza con la voltatura delle due campate. La campagna decorativa di Cenni di Francesco, che seguì questi supposti interventi architettonici (è certamente successiva alla voltatura), potrebbe essere stata promossa a loro completamento per il definitivo riordino dell'oratorio.
Un evento che potrebbe giustificare un simile intervento nella seconda metà del XIV secolo è l'annessione del monastero di Santa Maria a Fontedomini a Santa Apollonia nel 1376 (1375 stile fiorentino), che avrà comportato forse, con l'aumento del numero di monache (sebbene nel documento del 1399 risultino solo dieci), la necessità di ampliare gli spazi comuni, ma anche la ricchezza sufficiente per portare a termine questi e forse altri interventi, poiché Santa Apollonia entra in possesso dei beni di Fontedomini, sotto forma soprattutto di proprietà fondiarie.
Un richiamo all'annessione delle monache di Fontedomini sembra da rintracciare all'interno degli stessi affreschi di Cenni, nella scena delle *Stimmate di San Francesco* sulla parete nord-occidentale dell'arcone-diaframma a cui assistono due monache inginocchiate con le mani giunte in preghiera: una indossa un abito di foggia camaldolese, bianco con velo nero, come quello eccezionalmente indossato dalle monache benedettine di Santa Apollonia; l'altra invece l'abito nero indossato dalle religiose del convento di Fontedomini, definito agostiniano nel documento di annessione[1251] **[FIG. 604]**.

La prima fase decorativa

La parete ovest della campata nord

Sulla parete ovest **[FIG. 607]** gli affreschi di Cenni di Francesco avevano lasciato

---

anche nell'inventario del 1787 (ASF, *Corporazioni religiose soppresse dal Governo Francese*, 82, *Sant'Apollonia*, 108, *Inventario delle masserizie, mobili, biancherie (…), 20 luglio 1787*). Cfr. BACARELLI, *Il Convento*… cit., pp. 332-333, docc. 124, 145.

[1249] ASF, *Corporazioni religiose soppresse dal Governo Francesce*, 82, *Sant'Apollonia*, 84, *Debitori-creditori, 1584-1594*, c. 103; BACARELLI, *Il convento*… cit., doc. 86.

[1250] Il vano è approssimativamente quadrato ma i lati in direzione est-ovest sono comunque un poco più lunghi.

[1251] Il Richa tuttavia afferma che il monastero di Fontedomini era benedettino (RICHA, *Notizie istoriche*... cit., p. 300). La Benvenuti propende per ritenere effettivamente agostiniane le romite di Fontedomini: cfr. BENVENUTI PAPI, *"In castro poenitentiae"*... cit., pp. 608-610, nota 57; dove ricorda che quel monastero era sottoposto solo alla Santa Sede dal 1267 per volere di papa Clemente IV. In effetti pare che l'indicazione di un monastero come agostiniano possa significare anche la gestione da parte di religiosi di quella congregazione di monasteri benedettini; in ogni caso le monache agostiniane vestivano con abito e velo nero stretto con la cinta: cfr. RANO, Agostiniani… cit., p. 164; G. ROCCA, in *La sostanza dell'effimero.*… cit., pp. 25-26.

scoperta solo la figura di *San Cristoforo*, la cui integrità è stata compromessa dall'apertura di una porta e dall'apposizione del pilastro nord-ovest. Alla sinistra del *San Cristoforo* sono emersi, nel corso dei restauri del secolo scorso, altri due riquadri già occultati sotto l'affresco di *Santa Apollonia* di Cenni di Francesco **[FIG. 608]**: la perdita dello strato di intonaco più recente, corrispondente ad una forma quadrata ben centrata sulla parete, potrebbe essere dovuta all'apposizione di un altare o di un'altra decorazione parietale in epoca non precisabile. Della scena dell'*Incontro tra Sant'Onofrio e Pafnuzio* è riemersa solo la parte sinistra con la figura del santo eremita e parte della testa nimbata di Pafnuzio prostrato ai suoi piedi[1252]. Il riquadro doveva proseguire a sinistra fino a congiungersi con quello di *San Cristoforo* e in basso fino alla cornice inferiore del riquadro limitrofo e coevo col *Martirio di Sant'Apollonia* a sinistra; tutti questi soggetti raggiungono la stessa altezza, a circa tre quarti della parete. La scena di *Sant'Onofrio* mostra in basso a sinistra anche la figurina, lacunosa, di un committente: gli abiti laici indicano una committenza privata. Non è d'aiuto per la precisazione della committenza di questi primi affreschi la presenza di uno stemma completamente rovinato tra le scene di *Sant'Onofrio* e di *Sant'Apollonia.*

Lo stile di questi affreschi risente dell'influenza dei modi di Maso di Banco e rimanda ad una datazione ai primi anni quaranta del XIV secolo. Giuseppina Bacarelli ha proposto, su suggerimento di Miklós Boskovits, un'attribuzione a Bonaccorso di Cino[1253], condivisibile in base ad esempio a confronti con le figure del *Giudizio Universale* affrescato nello Spedale della Misericordia di Prato, per cui il pittore riceve un pagamento nel 1345[1254] **[cfr. FIG. 666]**, o con quelle della cappella Gatteschi e del *Compianto su Cristo Morto* in San Francesco a Pistoia[1255] **[FIGG. 609-614]**. Più difficilmente riferibile alla mano di Bonaccorso è invece il *San Cristoforo*, caratterizzato da tratti corsivi che non trovano corrispondenza nella sua produzione.

La parete nord della campata nord

Sulla parete nord **[FIG. 615]** appartengono alla prima fase della decorazione una *Crocifissione* mutila, una *Santa* e un *Santo Vescovo* quasi integralmente occultato dal pilone nord-ovest. A destra della *Crocifissione*, nella zona centrale della parete, si trova una grossa lacuna forse dovuta, come nel caso della parete ovest, all'apposizione di un altare appoggiato al muro.

[1252] Cfr. *Riflessioni sul culto di Sant'Onofrio a Firenze nel XIV secolo* (Sez. III: *Tre casi esemplari*, 1).

[1253] BACARELLI LOCORATOLO, *Sant'Apollonia*… cit., p. 105, nota 1. La studiosa metteva questi affreschi in relazione alla data 1344, basandosi tuttavia sull'erroneo riferimento a questa campagna decorativa dell'iscrizione frammentaria pertinente invece alla Santa Apollonia di Cenni di Francesco (*Scheda 12*). Ugo Feraci, dal canto suo, ha osservato una qualità più debole rispetto alle altre opere di Bonaccorso e ha proposto il riferimento a Giovanni Guidi (FERACI, *Precisazioni*… cit., p. 91), autore di un affresco staccato con la Madonna *col Bambino e i Santi Giorgio e Antonio Abate* conservato nel Museo Civico di Pistoia, per cui cfr. M. P. MANNINI, in *Museo Civico di Pistoia. Catalogo delle collezioni*, a cura M. C. Mazzi, III, Firenze 1982, p. 63; l'affresco, proveniente dalla ex-chiesa pistoiese di San Marco, reca un'iscrizione che contiene la firma di Giovanni Guidi fiorentino e la data 1341.

[1254] M. MEISS, *Notable disturbances in the classification of Tuscan Trecento paintings*, in "the Burlington Magazine", CXII, 1971, pp. 178-186.

[1255] NERI LUSANNA, *La pittura in San Francesco*… cit., pp. 95-106; FERACI, *Precisazioni*… cit., p. 95.

La deliberata conservazione della *Crocifissione* **[FIG. 616]** è indicata dal reintegro della sommità della croce con il cartiglio al di sopra del nuovo affresco con la *Trinità*, che si sovrappone in parte alla pittura più antica. Le ragioni di una così attenta conservazione non possono esaurirsi nella volontà di evitare la ridipintura di questo soggetto, ma sembrano sottintendere una particolare devozione all'immagine, anche tenendo conto dell'asportazione volontaria della testa della *Madonna* in epoca certamente successiva alla ridecorazione di fine Trecento e, sebbene non precisabile, presumibilmente vicina al momento dello scialbo cinquecentesco. A questo stesso periodo può essere fatta risalire anche la perdita del *San Giovanni* a destra.
Fu preservata anche la *Santa* a sinistra della *Crocifissione* **[FIGG. 617, 621, 624]**. La figura non è facilmente identificabile: la corona e il libro sembrerebbero suggerire l'identificazione con Santa Caterina, ma d'altra parte la croce astile dorata con un piccolo Cristo crocifisso, circondato da una corona vegetale con foglie che richiamano quelle d'olivo non ha riscontro nell'iconografia della santa di Alessandria[1256]. Il *Santo Vescovo* alla sinistra della presunta *Santa Caterina* è stato invece quasi completamente occultato dall'apposizione del pilastro angolare che lascia visibile il pastorale vescovile e una porzione del mantello. Questa situazione consente di affermare, come già accennato, che la volte dell'oratorio furono realizzate tra la prima e la seconda decorazione. Per dare un senso di uniformità alla decorazione l'artista ha integrato le altezze dei riquadri del *Santo Vescovo* e della *Santa Caterina*, più bassi di quello della *Crocifissione*, con specchiature con disegni geometrici, di cui una ancora parzialmente visibile sopra la *Santa Caterina*, sebbene in parte occultata dall'affresco soprastante di Cenni.
Le pitture di questa parete evocano i caratteri di pittori appartenenti alla corrente più gotica della pittura fiorentina della prima metà del Trecento, da Bernardo Daddi al Maestro delle Effigi Domenicane[1257]. In particolare sembrano poter essere accostate ai modi di quest'ultimo confrontando per esempio la presunta *Santa Caterina* con alcune delle sue opere più tarde[1258]. La sagoma ampia, enfatizzata dalla consistenza pesante della veste rosata (il verde che affiora dovrebbe essere la base di verdaccio tipica di questa sfumatura) richiama la *Santa Maria Maddalena* in uno degli scomparti del polittico del Courtauld Institute di Londra **[FIGG. 618, 622]**, proveniente da San Paolino a Firenze, già datato in un manoscritto seicentesco al 1345[1259]; le pieghe più sottili del manto rosso mostrano delle affinità con la *Santa Caterina* nello stesso polittico **[FIG. 623]**. I volti dai grandi occhi e la definizione delle ombre sotto l'arcata sopraciliare sono affini alle figure del polittico opistografo conservato alla Galleria dell'Accademia[1260] **[FIGG. 619-620, 624-625]**. La presenza di alcuni dettagli comuni, come la foggia della pettinatura a caschetto rigonfio e le

[1256] G. KAFTAL, *Iconography*... cit., pp. 225-234. Manca del resto il più tradizionale attributo della ruota dentate. Un'altra santa che tradizionalmente presenta tutti e tre questi attributi è Santa Cecilia (KAFTAL, *Iconography*... cit., pp. 249 e segg.).
[1257] Per questo artista cfr. OFFNER, BOSKOVITS, *Corpus*… cit. (III, II, 1987), pp. 271-348.
[1258] La superficie pittorica molto impoverita della *Crocifissione* offre più esigui margini di confronto nella figura secca e in un certo senso disarticolata del *Cristo crocifisso*.
[1259] Cfr. W. COHN, *Notizie storiche intorno ad alcune tavole fiorentine del '300 e del '400*, in "Rivista d'arte", XXXI, 1956, pp. 41-72, in part. pp. 67-68. OFFNER, BOSKOVITS, *Corpus*... cit., (III, II, 1987), pp. 302-305.
[1260] OFFNER, BOSKOVITS, *Corpus*... cit., (III, II, 1987), pp. 274-279. A. TARTUFERI, in *Dipinti*… cit., pp. 145-150.

caratteristiche della croce astile col piccolo Cristo crocifisso della *Santa* dipinto al naturale, sembrano avvalorare l'ipotesi attributiva proposta.

I resti di questi affreschi consentono di ricostruire parzialmente l'aspetto della prima decorazione di questo locale, realizzata a breve distanza di tempo dalla fondazione del monastero **[FIGG. 626-627]**. Doveva trattarsi di una fascia decorativa composta da diversi riquadri di ampiezza variabile, separati da cornicette geometriche, impostati su un alto zoccolo decorato, di cui è stata ripristinata un'esigua porzione sulla parete occidentale. È possibile che su questa parete la decorazione proseguisse anche verso sinistra oltre la scena del *Martirio di Sant'Apollonia*, dove ora si trova il *Papa Urbano V* di Cenni e che lo stesso succedesse sulla parete settentrionale a destra della *Crocifissione*. L'andamento della fascia decorativa sembra seguire l'orizzontalità del soffitto ligneo che presumibilmente copriva l'oratorio prima della costruzione delle volte. È possibile che i riquadri fossero integrati in alto da finti marmi decorativi, sull'esempio di quello ancora intuibile al di sopra della Santa Caterina. D'altra parte la disposizione dei soggetti sulle due pareti non sembra scandire con rigore gli spazi dell'oratorio: la *Crocifissione* risulta decisamente decentrata a sinistra e anche sulla parete settentrionale i riquadri non contribuiscono all'individuazione di un centro focale.

Gli affreschi di Cenni di Francesco: analisi iconografica

La campata sud

L'intervento di Cenni di Francesco interessa tutte le pareti dell'oratorio, comprese quelle dell'arcone-diaframma (ma esclusa la parete sud, dove opera un altro artista all'inizio del XV secolo) e dovrebbe risalire alla metà dell'ultimo decennio del Trecento, come si è cercato di dimostrare nelle schede relative agli affreschi agiografici qui presenti, la *Santa Apollonia* e il *San Lorenzo* (*Schede 12, 13*). Il pittore ha realizzato una decorazione eterogenea, suddivisa in riquadri di diversa grandezza perché si adattassero alle caratteristiche delle varie pareti e in alcuni casi agli affreschi più antichi che si decise di non coprire. Ne risulta una decorazione asimmetrica, almeno sulle pareti della campata settentrionale, dove peraltro gli affreschi hanno conservato una maggiore integrità, nonostante alcune lacune. Nella campata sud l'impostazione delle scene si intuisce più regolare, forse anche per l'assenza di una decorazione precedente.

Nella camapata sud **[FIGG. 628-630]** Cenni di Francesco dipinge una *Annunciazione* sulla parete orientale inserendola nel sottarco di imposta della volta e entro i due piloni angolari. Perdute le zone inferiore e sinistra, si vede ancora la parte superiore della figura della Madonna, entro l'articolata architettura della stanza da letto; in un vano più piccolo a destra si intravedono due teste femminili velate di bianco, forse due serve. La fascia decorativa che segue l'andamento dell'arco della volta è arricchita da quattro *Storie dell'infanzia di Cristo*, inserite entro riquadri con un profilo mistilineo analogo a quello delle due storie di *San Lorenzo* (*Scheda 13*): la sequenza prevede l'*Adorazione dei Magi*, la *Fuga in Egitto*, *Gesù tra i dottori*, *San Giovanni Battista indica Gesù come Agnus Dei* e deve essere integrata a sinistra con la *Natività* **[FIGG. 631-634]**. La soluzione di abbinare alcune scene narrative all'*Annunciazione* è piuttosto rara: a Firenze se ne trova un solo esempio

nell'affresco attribuito a Pietro di Miniato, realizzato negli anni novanta del Trecento in Santa Maria Novella, dove le tre scene col *Battesimo di Cristo*, l'*Adorazione dei Magi* e la *Natività* sono collocate in basso a mo' di predella[1261]. La porzione inferiore della vela che incombe sull'affresco conserva una banda di colore rosso e poche tracce del blu originario, forse in origine esteso su entrambe le volte.

Sulla parete opposta rispetto all'*Annunciazione* si trova una *Santa Maria Maddalena*[1262] inerita entro un'edicola architettonica incorniciata da una fascia a fiorami interrotta da uno stemma completamente consunto, due raffigurazioni delle *Virtù*, la *Temperanza* e la *Giustizia*, e un *Profeta* con cartiglio [**FIG. 635**]. In alto la composizione è chiusa da una cornice illusionistica a gattoni che prosegue a destra, così come il fregio, al di sopra del frammento di una scena in cui si intuisce la presenza di un angelo in volo. L'ambientazione notturna e all'aperto potrebbe indicare l'originaria presenza di una *Orazione nell'orto degli ulivi*, dove l'angelo avvolto da un tenue chiarore avrebbe potuto porgere a Cristo il calice del sacrificio, come si vede nella tavola di Lorenzo Monaco con soggetto analogo conservata alla Galleria dell'Accademia[1263] **[cfr. FIGG. 372-373]**. È probabile che questo gruppo di soggetti, rovinato dall'apertura di una finestra in un momento non precisabile, fosse completato a destra del riquadro con la presunta *Orazione* dalla figura di un santo in *pendant* con la *Maddalena* e che la composizione si estendesse originariamente su quel lato fino al margine dell'affresco testimoniato da un frammento dal profilo superiore cuspidato posto in alto sulla parete, in cui si conserva parte di un volto maschile circondato da un alone di raggi rossastri: potrebbe trattarsi del volto di Dio Padre in una raffigurazione del *Thronum Gratiae*[1264], ma gli elementi a disposizione sono troppo scarsi per avvalorare questa congettura e inoltre consentire di accertare con sicurezza la mano di Cenni **[FIG. 637]**.
La parete sud è occupata a destra da quel che resta del *Miracolo della fondazione della Basilica Liberiana*, con la *Madonna della Neve* circondata da angeli che assiste alla fondazione di Santa Maria Maggiore a Roma: si tratta di un'iconografia non molto diffusa a Firenze, dove i pochi esempi sono circoscritti agli ultimi decenni del XIV secolo e ai primi del successivo[1265] **[FIGG. 638-639]**. La scena è mancante

[1261] NERI LUSANNA, *Un ciclo di affreschi domenicano*… cit., pp. 301-314.
[1262] Questa figura, identificabile dai capelli sciolti e dal vasetto degli oli che tiene in mano, fu resa nota dal Salmi come possibile opera pittorica di Lorenzo Ghiberti: M. SALMI, *Lorenzo Ghiberti e la pittura*, in *Scritti di storia dell'arte in onore di Lionello Venturi*, Roma 1956, p. 228, fig. 6. La *Santa Maria Maddalena* dimostra notevoli affinità con la *Madonna del Parto con le Virtù* conservata alla Pinacoteca Vaticana, assegnata alla prima metà degli anni settanta (VOLBACH, *Il Trecento*… cit., pp. 38-39): in particolare i volti sono praticamente sovrapponibili, a partire dalla forma stretta e allungata degli occhi, in cui le ombre si annidano in un punto preciso tra l'arcata sopraciliare e l'attaccatura del naso (che è segnato da una lunga lumeggiatura), alla bocca minuscola, allo scarto laterale della testa **[FIG. 636]**.
[1263] D. PARENTI, in *Lorenzo Monaco.*.. cit., pp. 131-135. D'altra parte l'ipotesi alternativa della presenza di un *Compianto su Cristo morto* risulta suggestiva alla luce della vicinanza con la *Santa Maria Maddalena*, spesso presente in questa scena.
[1264] Non si può escludere tuttavia di potervi individuare l'*Ascensione di Cristo* o la *Trasfigurazione.* Relativamente a quest'ultima ipotesi, la possibile obiezione suggerita dall'apparente mancanza dello spazio necessario ad accogliere ai lati del Cristo anche le figure di Elia e Mosè può essere confutata dalla forma stretta e allungata dell'affresco di Taddeo Gaddi con lo stesso soggetto già all'esterno della Badia Fiorentina (cfr. TRIPPS, *Opere perdute*… cit., pp. 241-251).
[1265] Jacopo di Cione riproduce la relativa leggenda nelle quattro scene di un trittico agiografico con al

della zona inferiore, forse da identificare in un affresco frammentario raffigurante parte della stessa scena, già conservato nel Museo di Santa Apollonia ma ora di ubicazione ignota[1266]. Si intravede comunque la pianta della chiesa, tracciata da papa Liberio, che compare nel gruppo di sinistra insieme ad un'altra figura maschile, probabilmente un vescovo **[FIG. 640]**. A destra si trova un gruppo di laici in cui almeno i due personaggi in primo piano a destra hanno volti molto caratterizzati **[FIG. 642]**: sono probabilmente i ritratti dei committenti, o almeno dei successivi patroni di questo affresco poiché tutto il gruppo è frutto di un intervento successivo alla redazione originaria, sebbene probabilmente non di troppo posteriore, per cui fu steso un nuovo strato di intonaco sul fondo azzurro (ora perduto) su cui furono dipinte a fresco le nuove figure. Il gruppo risulta tagliato in alto e a sinistra, probabilmente perché lo spazio offerto dal nuovo intonaco non era sufficiente e l'opera fu completata a secco sull'azzurro[1267]. Lo stile del dipinto sembra rimandare alla cerchia di Bicci di Lorenzo dei primi decenni del XV secolo: alcuni elementi fisiognomici, come la tendenza a marcare i tratti espressivi e a tracciare la palpebra superiore con una linea allungata delle ciglia (ravvisabile nei volti della Vergine e del Papa) e alcune caratteristiche del panneggio della veste della Madonna di Santa Apollonia, reso attraverso un moltiplicarsi delle pieghe fitte e piuttosto consistenti sembrano rimandare alle opere di Bicci di Lorenzo degli anni venti e trenta, come la *Crocifissione* della sala capitolare del convento di Sant'Onofrio del Fuligno[1268] o il polittico del convento di San Francesco a Fiesole **[cfr. FIG. 218]**, il volto del cui *San Francesco* può confrontarsi con quello di papa Liberio in Sant'Apollonia[1269]. Le

---

centro la *Madonna col Bambino* per la chiesa dei SS. Apostoli; fin'ora i giudizi sono stati necessariamente limitati all'immagine centrale perchè le storie erano occultate da ridipinture barocche, rimosse in un recente restauro a cura dell'Opificio delle Pietre Dure di Firenze: cfr. tra gli altri OFFNER, *Corpus*... cit., (IV, III, 1965), pp. 104-105, con bibliografia precedente; BOSKOVITS, *La pittura*... cit., p. 323, dove viene proposta una datazione al 1365-70, forse troppo precoce (ringrazio Giulia Scarpone per aver condiviso con me alcune informazioni ricavate nell'ambito di una ricerca da lei condotta su quest'opera). Un frammento di affresco con la *Madonna col Bambino* circondati da fiocchi di neve attribuito ad Antonio Vite, conservato nel Museo degli Innocenti a Firenze, dovrebbe risalire agli anni ottanta (*Il Museo dello Spedale degli Innocenti*, a cura di L. Bellosi, Firenze 1977, pp. 262-263); lo stesso artista ripropone il soggetto a poca distanza di tempo alla sinistra della *Crocifissione* nella sala capitolare di San Francesco a Pistoia (cfr. anche U. FERACI, *Antonio Vite e la Pittura tardogotica pistoiese*, in "Proporzioni", VII-VIII, 2006-2007 [2009], pp. 7-47). Ad un momento a cavallo tra il XIV e XV secolo dovrebbe risalire una vetrata di Niccolò di Pietro Gerini in Orsanmichele, parte di una serie le cui iconografie sono tratte da un manoscritto dove si narrano i "Miracoli della Vergine" (W. COHN, *Zur Ickonographie der Glasfenster von Orsanmichele*, in "Mitteilungen des Kunsthistorischen Institutes in Florenz, IX, 1959, 1, pp. 1-12; BOSKOVITS, *La pittura*... cit., p. 407). Lorenzo Monaco, infine, nei primi decenni del XV secolo decora la cappella Bartolini Salimbeni in Santa Trinita con *Storie della Vergine* e pone la *Madonna della Neve* sul lunettone al di sopra dell'arco di ingresso (cfr. M. EISENBERG, *Lorenzo Monaco*, Princeton 1989, pp. 128-134). Nel XV secolo l'iconografia della *Madonna della Neve* è molto diffusa in ambito senese: si ricordano in particolare le storie della leggenda riprodotte dal Sassetta nella predella della pala per il Duomo di Siena, per cui cfr. M. ISRAËLS, *Sassetta's Madonna della Neve. An Image of patronage*, Leiden 2003). Sull'argomento ora anche S. CHIODO, *Pietro Nelli*, in *Dizionario Biografico degli Italiani*, in corso di stampa.

[1266] Cfr. TRIPPS, *Opere perdute*... cit., p. 246; e anche COHN, *Zur Ikonographie*... cit., pp. 8-9.

[1267] L'elemento della committenza sembra essere molto importante nelle raffigurazioni della *Madonna della Neve*, perché tra i protagonisti della leggenda spiccano il patrizio Giovanni e la moglie, con la cui eredità viene eretta Santa Maria Maggiore e con cui i committenti laici possono identificarsi.

[1268] BIETTI, *Una visita*… cit., pp. 57-58.

[1269] CHIODO, *Osservazioni*… cit., pp. 276 e segg; l'espressione marcata di papa Liberio è avvicinabile anche a quella di alcuni santi, in particolare *San Girolamo*, che costituivano gli elementi

figure di Santa Apollonia non sembrano tuttavia raggiungere la qualità degli autografi del maestro: hanno infatti un aspetto più solido e bloccato rispetto a quelle morbide realizzate da Bicci, ma non si può escludere un'esecuzione da parte di qualcuno dei suoi più stretti collaboratori, come ad esempio Bonaiuto di Giovanni, autore della lunetta con *Storie di San Giovanni Gualberto* in Santa Trinita a Firenze[1270] **[FIG. 643]**.
È presumibile che anche la parte sinistra di questa parete, ora completamente priva di decorazione ospitasse un affresco.

L'arcone-diaframma
Degli affreschi che decoravano le pareti dell'arcone-diaframma **[FIG. 628]** rivolte verso la campata sud si conserva solo la parte superiore della figura di un santo cavaliere entro un tabernacolo sormontato da una cupola, abbigliato con un pesante e ampio mantello rosso e guanti, che Miklós Boskovits ha proposto di identificare con *San Giuliano*[1271] **[FIG. 644]**. La lacuna rende difficoltosa la precisazione del soggetto: è andata perduta anche parte dell'insolito attributo grigio, forse una borsa, che il santo regge per una maniglia con la mano sinistra[1272]. Sull'altra parete si conserva invece solo un frammento di cornice.
A sinistra sulla parete nord dell'arcone, sotto un tabernacolo più ricco di quello del *San Giuliano*, è raffigurato un santo in trono con una lunga barba e capelli grigi, di cui è andata perduta quasi tutta la parte sinistra. Il libro e la veste all'antica, oltre alla barba, sembrano identificarlo come un *Santo Apostolo*, forse Andrea **[FIG. 645]**. A destra si trova invece la scena delle *Stimmate di San Francesco*, con in basso le due suore inginocchiate **[FIG. 646]**. La cornice esterna trova posto solo sull'attiguo pilastro e nel sottarco, secondo una modalità usata da Cenni anche altrove in questa sala; la fascia con decori vegetali è interrotta da tre figure allegoriche raffiguranti le *Virtù Francescane*: dall'alto la *Castità* che reca gigli bianchi, la *Povertà* con abiti logori, l'*Obbedienza* con velo monacale che indica le due suore in basso. Questa scena e i riquadri del *Santo Apostolo* e del *San Giuliano* sono impostate per adattarsi alle porzioni di parete offerte dall'arcone, rientrando perfettamente nello spazio disponibile: da ciò risulta evidentemente che questi affreschi furono realizzati dopo l'apertura dell'arco.

La campata nord
Sulla parete ovest della campata nord, oltre agli affreschi già citati attribuibili a Bonaccorso di Cino e collaboratori e a quello agiografico con *Santa Apollonia* si trova, decentrata nello spazio residuo a sinistra, una raffigurazione di *Urbano V*, soggetto diffuso soprattutto negli ultimi decenni del XIV secolo e nei primi anni del successivo. Il papa, tradizionalmente sbarbato, reca in mano una tavoletta dipinta con le teste dei Santi Pietro e Paolo, in ricordo del loro ritrovamento sotto la Basilica

---

minori del polittico proveniente da San Niccolò a Cafaggio a Firenze **[FIG. 641]**.
[1270] FROSININI, *Aggiunte*… cit., p. 3.
[1271] BOSKOVITS, *La pittura*… cit., p. 287.
[1272] Questo attributo non ricorre nell'iconografia di nessun santo cavaliere. L'iscrizione sulla sua aureola è molto rovinata e difficilmente interpretabile.

Laterana a Roma proprio da parte di quel papa[1273]. Questi è seduto su una sorta di elaborato trono-baldacchino incorniciato da due possenti colonne tortili su cui si imposta un architrave dal colore molto consunto **[FIG. 647]**. In Toscana sono note oltre una decina di immagini del papa, comprese alcune perdute e note solo da fonti documentarie o letterarie, tra cui una già in San Marco a Firenze, citata erroneamente da Vasari come opera di Pietro Cavallini[1274] e una già nel Battistero di Firenze[1275] che attirava numerosissimi fedeli, come ricorda in una lettera Franco Sacchetti, deplorando gli onori resi ad un personaggio non ancora dichiarato santo[1276]. Se l'appartenenza all'ordine benedettino prima di essere eletto papa può fornire una possibile giustificazione della presenza di *Urbano V* in Santa Apollonia, è comunque più probabile che la scelta del soggetto sia dovuta alla popolarità del culto per questo papa a ridosso della sua morte e alla propaganda per il ritorno a Roma del Pontefice, dopo il fallito tentativo di Urbano V.

Sulla parete nord Cenni affresca in alto la *Trinità* **[FIG. 648]** con le tre persone identiche del Padre, del Figlio e dello Spirito Santo in piedi dietro un altare[1277], ciascuna con un simbolo distintivo sulla testa: la figura centrale ha sopra la testa un libro aperto (su cui probabilmente erano scritte le lettere *alfa* e *omega*), quella alla sua sinistra una sfera armillare e l'ultima una colomba, tradizionale attributo dello Spirito Santo[1278]; quest'ultima, mancando lo spazio sufficiente, è stata inserita nella

[1273] Urbano V, al secolo Guillaume de Grimoard, già monaco benedettino, fu il papa che tentò per primo di riportare la Sede Papale da Avignone a Roma, riuscendoci però solo per pochi anni, dal 1367 a poco prima della sua morte nel 1370: durante la sua permanenza a Roma fece restaurare alcune delle più importanti chiese cittadine, tra cui la Basilica Laterana. La diffusione delle sue immagini inizia subito dopo la sua morte e si incrementa dopo la traslazione del suo corpo a Marsiglia nel 1372, sulla scia di una devozione popolare legata agli eventi miracolosi che si diceva avvenissero presso la sua tomba; un ulteriore incremento del suo culto si ebbe dal 1381, quando l'antipapa Clemente VII diede inizio al suo processo di canonizzazione (concretizzatosi però solo nel 1870). Per la diffusione della sua devozione a Roma e nel resto d'Italia cfr. KAFTAL, *Iconography*... cit. (1952), pp. 993-994; IDEM, *Iconography*… cit. (1965), pp. 1107-1108; IDEM, *Iconography*… cit. (1978), pp. 1005-1008; J. OSBORNE, *Lost roman images of Pope Urban V (1362-1370)*, in "Zeitschrift für Kunstgeschichte", LIV, 1991, 1, pp. 20-32; C. BOLGIA, *Cassiano's Popes rediscovered: Urban V in Rome*, in "Zeitschrift für Kunstgeschichte", LXV, 2002, 1, pp. 562-574; si veda anche G. DALLI REGOLI, *Restauri a San Miniato: una effigie di Urbano V e una testimonianza di Franco Sacchetti*, in "Arte Cristiana", LXXXVII, 1999, pp. 183-188.

[1274] VASARI, *Le Vite*… cit., p. 198. OSBORNE, *Lost roman*… cit., pp. 26-27.

[1275] BOLGIA, *Cassiano's*… cit., p. 565.

[1276] *I sermoni evangelici, le lettere ed altri scritti di Franco Sacchetti*, a cura di O. Gigli, Firenze 1857, p. 214.

[1277] Questa *Trinità* fa parte della categoria delle cosiddette "Trinità eucaristiche", dove le tre persone distinte ma identiche tra loro del Padre, Figlio e Spirito Santo, si trovano dietro ad un altare e celebrano l'Eucarestia con un calice e un'ostia tenuti in mano più spesso da tutti e tre ed è una variante della "Trinità antropomorfa" (che non sempre ha il calice e l'ostia), derivata dal passo veterotestamentario dell'"Ospitalità di Abramo", ossia dell'incontro del patriarca con tre angeli che egli invita a sedersi alla sua mensa. Altri modi per raffigurare la Trinità, oltre a quelli puramente simbolici, sono il *Vultus triformis*, dove su un unico corpo si innestano tre teste, e quella "verticale" usata anche da Masaccio in Santa Maria Novella, il *Thronum Gratiae*. La "Trinità eucaristica" si diffonde in Italia tra XIII e XIV secolo: una delle prime apparizioni, nella variante più diffusa con tre calici, si trova nella chiesa di Santa Maia Assunta del Piaggio a Villadossola (VB) (Cfr. D. RIGAUX, *A la table du Seigneur. L'Eucharistie chez les Primitifs italiens (1250-1497)*, Paris 1989; A. M. D'ACHILLE, *Sull'iconografia trinitaria medievale: la Trinità del santuario sul Monte Autore presso Vallepietra*, in "Arte Medievale", II, V, 1991, 1, pp. 49-73).

[1278] L'alfa e l'omega, prima e ultima lettera dell'alfabeto greco, sono solitamente riferite a Gesù Cristo, prima e ultima parola delle celebrazioni liturgiche: le due lettere vengono incise sul cero nella

cornice dipinta sulla volta che termina con uno stemma illeggibile in corrispondenza della cornice del contiguo l'*Imago Pietatis* con "arma Christi". Il Figlio al centro tiene in mano un calice e un'ostia e il Padre ha nella sinistra un rotolo chiuso[1279]. A sinistra dell'altare della *Trinità* si vede la figura inginocchiata di una monaca di Santa Apollonia, in abito bianco con velo nero. Una composizione assai simile, dagli attributi al dettaglio della disposizione delle mani delle tre figure, è riproposta da Cenni di Francesco nella cuspide centrale di un altarolo portatile ora in collezione privata a Bergamo[1280], sebbene per mancanza di spazio solo la figura centrale abbia sulla testa il libro aperto. Raffigurazioni analoghe si trovano in miniature fiorentine trecentesche[1281], mentre un affresco scoperto nel 1888 e staccato nel 1966 ora sulla controfacciata della chiesa di Santa Trinita a Firenze, realizzato entro la fine del XIV

notte di Pasqua e Gesù è detto "principio e fine"; il cerchio, elemento base della sfera armillare, rimanda invece alla perfezione e all'eternità di Dio, così come il globo è simbolo del suo potere e d'altra parte tre cerchi uniti insieme possono richiamare la stessa Trinità (G. FERGUSON, *Signs and symbols in Christian art*, London 1954, pp. 275, 313; A. OLIVIERI PENNESI, in *Enciclopedia illustrata dei simboli*, a cura di C. Gatto Trocchi, Roma 2004, pp. 99-100, 186-187, 318-319); la sfera armillare, strumento astronomico, nelle mani di Dio Padre rappresenterebbe in generale il suo dominio sull'universo. Dunque la *Trinità* di Cenni prevede Gesù al centro, Dio Padre alla sua sinistra e lo Spirito Santo alla sua destra.

[1279] Forse un'allusione alle visioni dell'*Apocalisse*.

[1280] Secondo Boskovits riferibile alla seconda metà degli anni settanta del Trecento (BOSKOVITS, *La pittura*... cit., p. 285).

[1281] In Toscana, o più precisamente in ambito fiorentino, la "Trinità eucaristica" ha sempre un solo calice e la sua diffusione sembra seguire la definitiva introduzione nel calendario liturgico nel 1334 della festa della Trinità (il cui dogma risale al Concilio di Nicea del 325), per volontà di papa Giovanni XXII. Uno dei primi esempi dovrebbe essere la piccola raffigurazione contenuta in una pagina miniata di Pacino di Bonaguida del 1340 del Corale "Alta Trinità Beata" conservato presso la Pierpont Morgan Library di New York (M. 742), dove compaiono comunque anche le altre due versioni. Praticamente contemporanea è la miniatura attribuita al Maestro del Biadaiolo, ovvero alla fase giovanile del Maestro delle Immagini Domenicane contenuta in una iniziale B di un Graduale ora perduto ma già conservato a Sant'Ippolito a Castelfiorentino (R. OFFNER, *La Mostra del tesoro di Firenze Sacra*, in "The Burlington Magazine", LXIII, 1933, pp. 72-84; IDEM, *Corpus*... cit. [III, VI, 1956], p. 146; [III, VII, 1957], p. 18, tav. Vb). Qui compaiono gli stessi simboli che in Santa Apollonia: la colomba, il libro aperto e la sfera armillare, che si trovano in una miniatura anch'essa conservata presso la Pierpont Morgan Library (M. 653), ritagliata da un Diurno Domenicale della serie di Corali prodotti a Santa Maria degli Angeli a Firenze tra 1370 e il 1422 e miniato da don Silvestro de' Gherarducci verso la fine degli anni ottanta del Trecento o l'inizio del decennio successivo. Per Mirella Levi D'Ancona lo stile di don Silvestro in questa miniatura corrisponde alla fase compresa nell'ultimo decennio del XIV secolo (M. LEVI D'ANCONA, *"Don Silvestro dei Gherarducci" e il "Maestro delle Canzoni". Due miniatori trecenteschi della scuola di Santa Maria degli Angeli a Firenze*, in "Rivista d'arte", XXXII, serie III, 1957 (1959), 7, pp. 3-37, in part. pp. 20, 22); Boskovits propone un momento di poco precedente, compreso tra 1385 e 1390 (BOSKOVITS, *La pittura*... cit., p. 425, fig. 276); notizie su questa miniatura si trovano anche in OFFNER, *Corpus*... cit. (III, VI, 1956), p. 145, nota 32 e in *Masterpieces from the Pierpont Morgan Library*, catalogo della mostra (Huston, San Francisco, Atlanta 1997), New York 1996, p. 95. Altre notizie su don Silvestro, miniatore e pittore, si trovano in M. BOSKOVITS, *Su don Silvestro, don Simone e la "Scuola degli Angeli"*, in "Paragone. Arte", XXIII, 1972, 625, pp. 35-61; cfr. anche *I Corali del Monastero di Santa Maria degli Angeli*, catalogo della mostra (Firenze 1995), a cura di M. Levi D'Ancona, A. Dillon Bussi, A. R. Fantoni, D. Savelli, Firenze 1995, pp. 113-121). Un'altra miniatura raffigurante la *Trinità* si trova nel Laudario B. R. 19 della Biblioteca Medicea Laurenziana di Firenze ed è attribuita dall'Offner ad un maestro tardo trecentesco (OFFNER, *Corpus*... cit. [III, VI, 1956], p. 146). Vista la discreta diffusione della "Trinità eucaristica" nelle miniature fiorentine dei decenni centrali del XIV secolo, potrebbe non essere un caso che anche Cenni abbia svolto saltuariamente l'attività di miniatore e che alcune delle miniature che gli vengono attribuite rientrassero in passato nel gruppo prodotto nella cosiddetta "Scuola degli Angeli" presso il convento camaldolese di Santa Maria degli Angeli a Firenze (cfr. BOSKOVITS, *Su Don Silvestro*... cit., pp. 35-36, 51-52, nota 4).

secolo, ripropone fedelmente l'iconografia di quello di Santa Apollonia[1282] **[FIG. 649]**.

L'*Imago Pietatis* occupa la parte centrale della parete nord e mostra Cristo in pietà a mezzo busto circondato da strumenti e episodi della Passione; in basso i resti di due aureole indicano presumibilmente la presenza dei due Dolenti[1283], cancellati da una grossa lacuna interessa tutta la parte inferiore di questo affresco che doveva estendersi in basso per qualche decina di centimetri **[FIG. 650]**. Questo soggetto è incorniciato da un'ampia fascia decorata coi soliti motivi vegetali e interrotta dalla raffigurazione delle *Virtù*, per la maggior parte molto consunte e irriconoscibili, tra cui sono identificabili solo la *Fede* con il calice, l'ostia e la croce (a sinistra, vicina alla *Trinità*), forse la *Fortezza* con un bastone in mano (a destra) e forse la *Prudenza*, se giusta la lettura del soggetto molto abraso con una testa bifronte, maschile da un lato e femminile dall'altro, che tiene forse in mano un serpente, nella fascia che si allunga a destra sulla scena con *Sant'Antonio Abate*.

L'episodio della vita di questo santo, decurtato in basso dall'apertura di una porta, non è di facile interpretazione perché, per quanto noto, non compare in alcuna rappresentazione pittorica delle sue storie **[FIG 651]**. Qui Antonio, nella classica veste grigia e marrone, con barba e bastone a *tau*, rivolge il suo sguardo e forse la sua benedizione a due personaggi maschili, l'uno in abito rosso con cappuccio, l'altro singolarmente nudo (almeno per la parte superiore del busto, l'unica conservata) eccetto che per un berretto rosso sui capelli bianchi, la testa del quale è ghermita dalle zampe di un demone. La scena è stata interpretata da Bacarelli[1284] come una delle tentazioni di Sant'Antonio, identificando l'uomo nudo con un falso pellegrino sotto le cui spoglie sarebbe celato un demone e l'uomo vestito col committente. Questa lettura tuttavia non è del tutto convincente per la mancanza di riscontri con la letteratura antoniana. L'uomo nudo minacciato dal diavolo potrebbe in realtà rappresentare un indemoniato condotto al cospetto di Antonio, considerato guaritore ed esorcista, per essere sanato[1285]. Potrebbe in questo modo spiegarsi anche la

[1282] A parte l'Offner, che attribuiva questo affresco al Maestro delle Immagini Domenicane (OFFNER, *Corpus*... cit. [III, VI, 1956], p. 146), i pochi autori che se ne sono occupati, per quanto superficialmente, lo assegnano all'inizio Quattrocento, sottolineando in questo caso i modelli attardati trecenteschi da Agnolo Gaddi (C. DE BENEDICTIS, *La pittura del Duecento e del Trecento in Santa Trinita*, in *La chiesa di Santa Trinita a Firenze*, a cura di G. Marchini, E. Micheletti, Firenze 1987, pp. 89-106, in part. p. 105, fig. 75), o forse più plausibilmente alla seconda metà del XIV secolo (A. BUSIGNANI, R. BENCINI, *Le chiese di Firenze. Quartiere di Santa Maria Novella*, Firenze 1979, p. 156).

[1283] Cfr. R. BERLINER, *Arma Christi*, in "Münchner Jahrbuch der bildenden Kunst", III, 1955, 6, pp. 35-152. A. SOFFICI, *in La Collezione Corsi*… cit., pp. 105-110. Questo tipo di iconografia, chiaro invito alla meditazione sugli episodi dolorosi della Passione di Cristo, è legato soprattutto alla predicazione degli ordini mendicanti, in particolare dei Francescani.

[1284] BACARELLI, *Il convento*… cit. p. 104. Boskovits parla solo di una scena della vita di Sant'Antonio Abate (BOSKOVITS, *La pittura*... cit., p. 287).

[1285] Esiste effettivamente un episodio della vita del santo, raccolto anche nella versione volgarizzata delle *Vitae Patrum* di Domenico Cavalca (CAVALCA, *Vite*… cit., p. 570), che racconta di un barone posseduto da un demonio che lo rendeva cieco e lo costringeva a compiere gesti terribili e disgustosi e a mordersi la lingua, il quale viene accompagnato nel deserto da Sant'Antonio perché lo esorcizzi. L'espressione alienata a bocca aperta e occhi rivolti al cielo dell'uomo nudo sembrano confermare il suo stato di sofferenza. Una lettura alternativa potrebbe considerare l'uomo nudo parte del gruppo dei committenti insieme a quello vestito di rosso, visto che i due hanno dimensioni minori rispetto ad Antonio: allora la scena potrebbe essere interpretata come una sorta di *ex-voto* al santo per un miracolo o un esorcismo avvenuto sotto l'invocazione del santo.

presenza del personaggio in abito rosso, le cui proporzioni analoghe a quelle dell'"indemoniato" inducono a scartare l'ipotesi che possa trattarsi di un committente esterno alla scena.

Sulla parete est **[FIG. 652]** il lunettone in alto è occupato da un'ampia raffigurazione dell'episodio della vita di San Nicola di Bari relativo al dono di tre palle d'oro alle tre fanciulle povere che il padre intendeva far prostituire[1286]. A destra il lunettone è chiuso (ma non interrotto) da una monofora archiacuta, evidentemente già presente al momento della decorazione di Cenni, mentre a sinistra, come si è visto, si trova la figura di *San Lorenzo* in posizione simmetrica alla finestra (*Scheda 13*). L'episodio di San Nicola ha come limite inferiore la centinatura del varco che dava su via San Gallo, ora tamponato e trasformato in finestrone, al cui stipite sinistro si adattano le due storie di San Lorenzo. Nella parte interna un affresco di Cenni di Francesco raffigura una singolare versione di *Memento Mori,* derivata dalla rielaborazione dell'iconografia dell'*Incontro dei tre vivi e dei tre morti*[1287] **[FIG. 653]**. Le particolarità dell'affresco di Santa Apollonia riguardano la presenza di un solo scheletro e l'identità dei tre vivi che non sono i tre cavalieri della leggenda quali si vedono ad esempio in una scena del *Trionfo della Morte* di Buffalmacco nel Caposanto Pisano[1288], bensì una coppia di giovani e un uomo più anziano, che indica loro la morte secca ed è forse assimilabile in senso lato all'eremita San Macario, protagonista di un simile incontro con tre morti[1289]; tuttavia in questo caso il vecchio è privo di aureola e potrebbe rappresentare un generico eremita o forse un'allegoria dell'ultima parte della vita che ammonisce la coppia della definitiva tappa a cui l'uomo è destinato. Lo scheletro si leva a sedere e sembra voler parlare a quelli che lo guardano, come in effetti succede nella leggenda dell'incontro dei tre vivi e dei tre morti, in cui i secondi ammoniscono i primi della caducità della vita e dei beni terreni[1290]. Il riadattamento di questa scena potrebbe essere dovuto allo spazio ristretto della lunetta che non permetteva la presenza delle altre due bare.
Infine, sul pilastro nord-est si trova la figura stante di un *San Giovanni Battista* molto

[1286] KAFTAL, *Iconography*... cit., pp. 755 e segg.
[1287] Per un breve *excursus* sull'evoluzione e diffusione della leggenda cfr. C. RICCI, in *Dipinti*... cit., pp. 68-70, relativamente ad un dittichino di Bernardo Daddi diviso in quattro riquadri, le cui due inferiori sono raffigurati da una parte i tre cavalieri e dall'altra i tre morti con l'eremita. Più in generale cfr: C. FRUGONI, *La leggenda dei tre morti e dei tre vivi (Pisa e Clusone)*, in Atti del secondo Convengo Internazionale di Studi sulla Danza Macabra (Clusone 1987), Clusone 1987, pp. 33-43; S. MARINETTI, *Sul tema dell'"Incontro dei tre vivi e dei tre morti*, in "Studi medievali", XXXVII, 1996, serie 3, 2, pp. 927-943; F. ACETO, *Novità sull'"Incontro dei tre vivi e dei tre morti nella Cattedrale di Atri*, in "Prospettiva", XCI-XCII, 1998 (1999), pp. 10-20; M. SCANDELLA, *I temi iconografici della morte: il "Contrasto-Incontro dei Tre Vivi e dei Tre Morti", il "Trionfo della Morte", la "Danza Macabra" dal XIII al XVI secolo*, in *Noi spregieremo dunque li denari…*, a cura di M. Scandella, R. A. Lorenzi, Pisogne 2002, pp. 3-10.
[1288] Cfr. BELLOSI, *Buffalmacco…* cit., pp. 7-8, fig. 17.
[1289] Il vegliardo viene raffigurato davanti a tre bare sull'anta di un altarolo attribuito al Maestro delle Immagini Domenicane (cfr. OFFNER, *Corpus*... cit. [III, II, 1987], p. 586). Per la diffusione a Firenze dell'immagine della mortesecca, ovvero la Morte con le fattezze di scheletro, si veda L. VERTOVA, *La Morte Secca*, in "Mitteilungen des Kunsthistorischen Institutes in Florenz", XXXVI, 1992, 1/2, pp. 103-127, in cui però vengono presi in considerazione solo esempi più tardi.
[1290] Per la diffusione a Firenze dell'immagine della mortesecca, ovvero la Morte con le fattezze di scheletro, si veda L. VERTOVA, *La Morte Secca*, in "Mitteilungen des Kunsthistorischen Institutes in Florenz", XXXVI, 1992, 1/2, pp. 103-127, in cui però vengono presi in considerazione solo esempi più tardi.

rovinata e difficilmente valutabile, in cui non è possibile identificare la mano di Cenni.

Ipotesi sulla destinazione originaria e un documento inedito

La funzione originaria dell'ambiente fin qui convenzionalmente definito "oratorio", nel quale Giuseppina Bacarelli ha tentato di individuare la primitiva chiesa del monastero[1291], non è chiara e d'altra parte la disposizione irregolare della decorazione pittorica non offre punti di riferimento precisi per determinare la collocazione dell'altare. La disposizione est-ovest della campata nord, forse il nucleo originario dell'ambiente, sembrerebbe suggerire un normale posizionamento della mensa sul lato ovest di fronte all'ingresso, ma gli affreschi più antichi su questo lato non scandiscono in modo simmetrico la parete e non consentono di individuare un punto appropriato. D'altra parte la *Crocifissione* sull'attiguo lato lungo nord pare un soggetto più adatto alla decorazione di un altare, ma anche in questo caso l'affresco non è centrato sulla parete ma piuttosto spostato verso sinistra, perciò sembra ugualmente complesso ipotizzare la presenza dell'altare su questo lato, tanto più che il criterio di disporre un altare sul lato lungo a fianco dell'ingresso (questo, o quello sud, dove adesso si apre l'arcone)[1292] risulterebbe in ogni caso insolito.

Come ha già avuto modo di notare Bacarelli, mancano documenti che menzionino la chiesa del monastero prima dell'inizio degli anni settanta del XV secolo[1293]. Sappiamo da un documento del 1545 che era attigua a quella ricostruita nella sua forma definitiva tra il 1528 e il 1535[1294] e che fu rasa al suolo perché la nuova chiesa è detta "de novo riedificata et contructa"[1295]. La difficoltà di considerare l'ambiente affrescato come la chiesa primitiva, di cui non si hanno notizie, suggerisce che questa più probabilmente sorgesse nel luogo di quella quattrocentesca, che potrebbe non essere stata costruita *ex-novo* bensì essere forse semplicemente frutto di un eventuale ampliamento della precedente, senza così dover supporre tre redazioni in altrettanti punti diversi del complesso.

Tuttavia è difficile non interpretare l'ambiente affrescato come un luogo di culto: la porta di accesso diretto su via San Gallo e gli stessi soggetti degli affreschi sembrano

---

[1291] BACARELLI, *Sant'Apollonia...* cit., p. 101.

[1292] BACARELLI, *Il convento*… cit., p. 64. Dovendo per i motivi appena citati scartare le due pareti ovest e nord, questa ipotesi sembra un tentativo della studiosa, che ritiene il locale affrescato la chiesa trecentesca, di collocare l'altare sull'ultima lato utile, sul quale tuttavia non si hanno notizie relative alla sistemazione originaria.

[1293] BACARELLI, *Il convento*… cit., doc. 48. Il documento informa dell'attività del pittore Stefano d'Antonio nella chiesa e della committenza delle tavole di Neri di Bicci oggi conservate nel Museo di Santa Apollonia.

[1294] Il documento del 1528 parla di spese per la fabbrica della nuova chiesa di Sant'Apollonia: ASF, *Corporazioni religiose soppresse dal Governo Francesce*, 82, *Sant'Apollonia*, 80, *Debitori-creditori, 1520-1532*, c. 176v. Il documento del 1535 sancisce la consacrazione della nuova chiesa: ASF, *Corporazioni religiose soppresse dal Governo Francesce*, 82, *Sant'Apollonia*, 16, *Giornale, ricordi, allogazioni, 1532-1560*, c. 22v.

[1295] ASF, *Diplomatico, Firenze, Sant'Apollonia*, 27 marzo 1545; BACARELLI, *Il convento*… cit., doc 77. La Bacarelli deduce da questo documento che la chiesa in questione non può essere quella trecentesca perché quella che lei ritiene tale, cioè il locale affrescato, è tutt'ora esistente; la studiosa ritiene dunque che nella storia del monastero si siano succedute tre diverse chiese: la prima chiesa trecentesca, ovvero l'ambiente affrescato, una seconda chiesa quattrocentesca (completamente distrutta) e quella cinquecentesca. Bisogna in ogni caso constatare l'impossibilità di avvalorare qualsiasi ipotesi relativa alla chiesa quattro e forse già trecentesca.

appunto caratterizzare l'ambiente almeno come una sorta di oratorio, accessibile anche ai laici.

Nelle carte di Santa Apollonia è stato in effetti possibile reperire un documento del 30 giugno 1329 relativo alle vicende un oratorio situato su via San Gallo, dedicato a Santa Maria Maddalena[1296], eretto dai benedettini della Badia Fiorentina in luogo di un lupanare in una zona non ben precisabile detta Camporeggi (o Camporegio)[1297] **[Doc. 4]**. Il documento è composto in realtà da diverse parti aggiunte in momenti successivi tra il 1329 e il 1337 circa, cioè dal momento dell'insediamento della congregazione maschile di San Pier dal Morrone (Celestini)[1298] in luogo dei primi frati dalla Badia, quando questa prima comunità si estinse o fu cacciata, fino alla conclusione di una dura controversia legale col Capitolo di San Lorenzo relativa ai diritti di sepoltura entro i confini della parrocchia, per cui vengono prodotte prove a dimostrazione dell'irregolarità dell'insediamento dei celestini. Anche se nell'ultima parte del documento viene concesso ai "morroniani" di restare, pur avendo perso la causa, questi problemi potrebbero aver comportato più o meno direttamente il loro allontanamento.

Il convento di Santa Apollonia non viene mai citato in questo documento, non essendo ancora stato fondato al momento della redazione dell'ultima parte. Nel suo fondo documentario si trovano del resto molte carte non direttamente pertinenti al convento e relative ad altri che gli furono annessi nel corso dei secoli (per esempio Fontedomini e Musignano). La presenza del documento del 1329-1337 in questo archivio permette allora di ipotizzare un possibile passaggio di proprietà dei beni delle comunità benedettina e celestina ad un altro ente religioso con sede nella stessa via: escludendo che questo oratorio abbia qualcosa a che vedere con la casa con orto donata nel 1339 da Piero di ser Mino, anche in base alla descrizione che ne viene data nel documento di fondazione, si potrebbe ipotizzare che, una volta andati via i frati celestini probabilmente non molto dopo il 1337, questo oratorio sia stato concesso al neonato monastero femminile benedettino.

E' possibile che le monache di Santa Apollonia, una volta venute in possesso del vecchio oratorio abbiano deciso di conservarne la funzione di luogo di culto pubblico, mantenendo l'accesso dalla via San Gallo. Fruibile dall'esterno, l'oratorio poteva essere oggetto di devozione da parte della popolazione o, nello specifico, dei finanziatori e sostenitori del convento, a cui potrebbero risalire le commissioni di alcuni affreschi. Il ruolo dell'iniziativa privata e non coordinata traspare dall'assenza di un progetto unitario per la decorazione delle pareti, pur all'interno di un'unica campagna decorativa[1299]. D'altra parte non si può escudere che certe asimmetrie

[1296] ASF, *Corporazioni religiose soppresse dal Governo Francese*, 82, *Sant'Apollonia*, 111, *Istrumenti, donazioni, ricordi e memorie, 1274-1796*, 30 giugno 1329.

[1297] Per una localizzazione necessariamente generica si può notare che una via di Camporeggi, traversa verso ovest di via San Gallo, si trova a qualche centinaio di metri più a nord rispetto al locale affrescato. È interessante notare che Santa Apollonia era, almeno all'epoca della sua fondazione, l'unico monastero sulla parte ovest di via San Gallo (cfr. G. FANELLI, *Firenze, architettura e città*, I, Firenze 1973, p. 131).

[1298] Per la storie di questa congregazione nata sull'esempio di Pietro del Morrone, Celestino V, che le assegnò la Regola Benedettina, improntata almeno inizialmente ad un rigoroso pauperismo e diffusa in tutta Italia e soprattutto a Napoli cfr. V. CATTANA, in *Dizionario degli Istituti*… cit., II, 1975, pp. 732-735.

[1299] La committenza degli affreschi è comunque dovuta, come si è visto, anche alle stesse monache e

siano state volutamente inserite da Cenni di Francesco, che si trovava ad operare nel condizionamento delle pitture preesistenti e della particolare architettura. La scelta di singoli soggetti "votivi" non è insolita negli oratori, come dimostrano ad esempio gli affreschi di San Bartolomeo in via Cava a Prato (cfr. *Scheda 20*)[1300]. Una decorazione eterogenea composta da soggetti atti a stimolare la meditazione sui temi del sacrificio e della penitenza, analoga a quella del monastero di Santa Apollonia, si ritrova a Firenze nelle due sale affrescate del complesso dell'ex-convento di Sant'Onofrio del Fuligno (*Scheda 16*)[1301]. Le pitture di Bicci di Lorenzo, riferibili agli anni venti del XV secolo, raffigurano soggetti classici come l'*Annunciazione* o la *Natività di Cristo*, o scene della vita di santi, oppure ancora rimandano alle funzioni caritatevoli del convento. Come già supposto nella scheda relativa, potrebbe trattarsi di ambienti destinati al raccoglimento delle monache forse non inconsueti nei conventi femminili, di cui non sono rimaste testimonianze che consentano di precisarne le funzioni. Del resto l'assenza di un acceso al pubblico per la sala superiore e la possibile destinazione dell'ambiente a pianoterra, collegato alla strada, come ingresso al convento sembrano indicare funzioni diverse rispetto all'"oratorio" di Santa Apollonia[1302].

Un oratorio presuppone tuttavia, in ogni caso, la presenza di una mensa eucaristica[1303] e a Santa Apollonia la presenza della *Crocifissione* sovrastata dalla *Trinità* ne suggerisce una collocazione in asse con questi soggetti. Si è già sottolineato quanto la posizione decentrata dell'altare sia insolita e pressoché improponibile all'interno di una chiesa, ma poteva essere più accettabile in un luogo di culto in un certo senso meno ufficiale. Andrea De Marchi suggerisce, a giustificazione della mancata assialità dell'altare e della sua collocazione su uno dei lati lunghi, la possibile necessità di una doppia fruizione dell'ambiente da parte dei laici, che entravano dalla porta su via San Gallo (trovandosi immediatamente di fronte la *Santa Apollonia* sulla parete ovest), e da parte delle monache che potevano arrivare dal lato sud (magari seguendo le funzioni attraverso una grata in corrispondenza dell'arcone)[1304]. De Marchi suppone inoltre la necessità di decentrare

---

forse in certi casi alle loro famiglie, spesso tra le più importanti di Firenze.

[1300] L'oratorio di Santa Caterina all'Antella rappresenta invece un'alternativa in cui si opta per un programma iconografico definito e omogeneo: in questo caso gli Alberti, proprietari e patroni dell'edificio, hanno giocato un ruolo importante nella scelta di dedicare unciclo completo alla santa titolare, escludendo probabilmente ogni altro intervento proveniente da persone esterne alla famiglia (cfr. *Schede 6-7*).

[1301] Si rimanda in generale a questa scheda per la storia del convento del Fuligno, le ipotesi di destinazione del locale e la precisazione dei vari soggetti raffigurati.

[1302] A pianterreno oltre alla *Santa Margherita d'Antiochia* si trova una *Natività coi Santi Onofrio e Francesco* (l'affresco è il frutto di diversi ripensamenti in corso d'opera, testimoniati dalle due sinopie recuperate che mostrano in una prima fase la posizione invertita dei due santi: *Firenze restaura*... cit., p. 99, figg. 132-133; U. BALDINI, *Dalla sinopia*… cit., pp. 44-45). La presenza del santo titolare del convento e del santo fondatore dell'ordine francescano suggeriscono che la *Natività* potesse essere stata concepita come un'opera di rappresentanza. I soggetti degli affreschi delle due sale sono riferiti nella *Scheda 16*, a cui si rimanda.

[1303] Monica Bietti peraltro cita la presenza di un altare nella sala al primo piano del convento del Fuligno, in prossimità dell'affresco con l'*Annunciazione* (senza purtroppo precisare la fonte di questa notizia): BIETTI, *Una visita*... cit., p. 58.

[1304] Giuseppina Bacarelli rende nota l'esistenza tra le strutture del convento di Santa Apollonia di un "coro vecchio", citato nell'inventario del 1787 senza ulteriori specifiche sulla sua collocazione, che Bacarelli suggerisce di individuare in corrispondenza della parete meridionale dell'oratorio (BACARELLI, *Il convento*… cit., pp. 62-66, doc. 145; ASF, *Corporazioni religiose soppresse dal*

l'altare per la possibile presenza di un varco verso la sacrestia sulla stessa parete nord, più o meno in corrispondenza della porta tuttora esistente sotto il *Sant'Antonio Abate*.

Vanno infine scartate anche le ipotesi di destinazione dell'ambiente affrescato a sacrestia o sala capitolare. La prima supposizione è smentita dalla sua considerevole distanza rispetto alla chiesa cinquecentesca, puntualizzabile anche grazie alla pianta del XVIII secolo[1305] (circa 50 metri che corrispondono approssimativamente a quattro locali di diverse dimensioni)[1306] [**FIG. 155**]. Nell'ambiente affrescato di Santa Apollonia ricorrono in effetti alcune delle caratteristiche decorative indicate da Boskovits come tipiche delle sale capitolari[1307], ma questi locali si affacciano di solito direttamente sul lato est del chiostro del convento e presentano le caratteristiche tre aperture, una porta affiancata da due finestre, verso di esso[1308]: una simile disposizione è completamente disattesa a Santa Apollonia[1309]. Del resto, né le sacrestie né i capitoli prevedevano l'accesso al pubblico.

Governo Francese, 82, *Sant'Apollonia*, 108, *Inventario delle masserizie, mobili, biancherie (…), 20 luglio 1787*).

[1305] La pianta del pianterreno di Santa Apollonia del 1741 (ASF, *Corporazioni religiose soppresse dal Governo Francese*, 82, *Sant'Apollonia*, 207, *Rotolo di piante diverse*) è stata pubblicata in BACARELLI, *Per l'architettura fiorentina del Quattrocento...* cit., p. 136, fig.1. Il locale affrescato risultava all'epoca diviso in due da un doppio diaframma murario che sembra formare una sorta di corridoio su cui si aprono due varchi a destra verso nord e uno a sinistra verso sud; evidentemente queste divisioni risalgono ad un'epoca successiva al momento della decorazione trecentesca. Una rielaborazione della piantina del pianoterra è riportata anche in M. ZOPPI, C. DONATI, *Guida ai chiostri e cortili di Firenze*, Firenze 1997, p. 114; qui il locale affrescato risulta nettamente diviso in due da una parete continua priva di aperture: ciò sembra tuttavia essere semplicemente frutto di un errore di interpretazione.

[1306] In questo senso poteva invece indirizzare il confronto con il Cappellone di San Nicola nel convento agostiniano di Tolentino, un ampio locale che richiama in parte le caratteristiche di quello di Santa Apollonia perché inserito nella struttura interna del convento, voltato e completamente affrescato il quale, prima di acquisire nei primi decenni del Trecento la funzione di cappella in virtù della presenza delle spoglie del santo, pare fosse stato appunto utilizzato come sacrestia della chiesa in costruzione, per cui suppliva temporaneamente anche la funzione di luogo di culto (P. F. PISTILLI, *Risultati di un'indagine: il convento di San Nicola a Tolentino nel Medioevo*, in *Arte e spiritualità nell'Ordine Agostiniano*… cit., pp. 259-265, in part. p. 260. Cfr. anche IDEM, *Ipotesi sulle fasi costruttive degli edifici conventuali Due-Trecenteschi del monastero agostiniano di Tolentino*, in *Arte e Spiritualità negli Ordini mendicanti…* cit., pp. 205-233).

[1307] M. BOSKOVITS, *Insegnare per immagini: dipinti e sculture nelle sale capitolari*, in "Arte Cristiana", LXXVIII, 1990, 737-738, pp. 123-142. Basandosi sui cicli affrescati superstiti di locali adibiti a sala capitolare, lo studioso rileva alcuni elementi spesso ricorrenti: la *Crocifissione* sulla parete di fronte all'ingresso presso l'altare, la presenza di qualche opera relativa al santo fondatore, magari con alcune sue storie, le figure di altri santi più o meno legati all'ordine specifico del convento e in generale soggetti o storie sacri con scopi didattici, giustificati dalla destinazione della sala capitolare non solo quale luogo di riunione per la discussione di fatti relativi alla vita della comunità monastica ma anche come luogo di riflessione personale dei monaci.

[1308] Tra gli esempi fiorentini di sale capitolari decorate nella seconda metà del XIV secolo si può ricordare il complesso ciclo del Cappellone degli Spagnoli di Santa Maria Novella affrescato da Andrea Bonaiuti tra 1366 e 1368 con *Scene della Passione di Cristo* e *Glorie dell'Ordine Domenicano*: cfr. R. OFFNER, K. STEINWEG, *A Critical and Historical Corpus of Florentine Painting*. *Andrea Bonaiuti*, IV, VI, New York 1979.

[1309] Il chiostro di Santa Apollonia fu peraltro costruito solo negli anni quaranta del XV secolo. Sul suo lato est si affaccia effettivamente una porta affiancata da due finestre, che conduceva probabilmente al capitolo quattro-cinquecentesco, posto a nord rispetto al locale affrescato, con cui però non può essere messo in relazione essendo presumibilmente ricavato da un ambiente estraneo alla struttura trecentesca. Fino almeno a tutto il Trecento sembra di capire che dietro i locali prospicienti via San Gallo, cioè verso la via Santa Reparata, ci fossero solo orti e terreni, che furono sfruttati in seguito, al momento di espansione del monastero.

Nonostante le sue peculiarità, l'ambiente affrescato a pianterreno di Santa Apollonia può dunque essere interpretato come un oratorio aperto sia al pubblico di fedeli laici che alle suore del convento. Questa doppia fruizione e le sue caratteristiche strutturali devono giustificare la singolarità della disposizione degli affreschi, i cui soggetti, alcuni in apparenza innovativi, risultano in ultima analisi ispirati a iconografie diffuse a Firenze almeno in un ristretto torno di anni tra la fine del XIV e l'inizio del XV secolo. Gli affreschi agiografici di *Santa Apollonia* e *San Lorenzo* (*Schede 12, 13*) furono inseriti nella decorazione probabilmente sia per il loro carattere di opere votive sia per la notevole diffusione in città di questa tipologia decorativa, che viene impiegata in questo caso come semplice decorazione parietale, svincolata dall'associazione ad una mensa eucaristica. Questa osservazione contribuisce a dimostrare che gli affreschi agiografico-narrativi non svolgevano sempre la funzione di pala d'altare, ma potevano essere impiegati anche come decorazioni a sé stanti. La preminenza accordata alla *Santa Apollonia* può inoltre essere letta alla luce della pertinenza dell'oratorio alla comunità di benedettine, per le quali le storie dedicate ad una santa vergine e martire potevano servire da *exemplum* morale e di comportamento, assecondando così una funzione ammonitrice intrinseca a questo tipo di opere caratterizzate dalla presenza di scene narrative dedicate ad un campione della fede.

GLI AFFRESCHI TRECENTESCHI DELLA CHIESA DI SAN LORENZO A PISTOIA

Storia dell'edificio

La fondazione della chiesa e i documenti del XIV secolo

La fondazione dell'Ordine Agostiniano tramite l'unione di vari gruppi eremitici toscani ed extra-toscani avvenne nel 1243 per volontà di papa Innocenzo IV e fu ufficializzata l'anno successivo; a questa prima unificazione seguì poi la cosiddetta "Magna Unio" nel 1256, che sancì la trasformazione in un vero e proprio ordine mendicante i cui membri dovevano dedicarsi soprattutto all'evangelizzazione della popolazione e alla cura d'anime[1310], ragion per cui la Santa Sede aveva promosso e favorito l'inurbamento delle comunità agostiniane fin dal 1244.

La presenza della comunità agostiniana nella città di Pistoia è documentata per la prima volta nel 1272, anno della bolla con cui il vescovo Guidaloste Vergiolesi consentì ai frati eremitani di Vallebona[1311] di costruire una chiesa nuova dedicata alla Vergine e a San Lorenzo entro le mura della città, presso il fiume Brana, nel territorio della porta Guidi[1312]. La nuova chiesa viene fondata effettivamente cinque anni dopo,

---

[1310] La primitiva unione fu decretata nel 1243 da papa Innocenzo IV e attuata appunto nel 1244. Papa Alessandro IV, con un decreto del 1255, promosse l'unione generale del 1256 (cfr. B. RANO, *Agostiniani*, in *Dizionario degli Istituti di Perfezione*, a cura di G. Rocca, vol. I, Roma 1974, pp. 278-285).

[1311] Nel contado pistoiese c'erano due comunità agostiniane, quella della Vallebona, che appunto si inurba in Pistoia e quella *de Brancanis*, che invece resta *extra-moenia* nel monastero di Gulliano: cfr. C. CERRATO, G FEOLA, C. MAFFEI, *La fondazione del convento agostiniano di San Lorenzo a Pistoia e le sue fasi di sviluppo durante il XIV secolo*, in "Pistoia Programma", XVII-XXIX, 1992, pp. 19-34; L. GAI, *Insediamento e prima diffusione degli Ordini Mendicanti a Pistoia*, in *Gli Ordini mendicanti a Pistoia (secc. XIII-XV)*, Atti del Convegno di Studi (Pistoia 2000), a cura di R. Nelli, Pistoia 2001, pp. 96-97. Il monastero di Gulliano è quello di "Biancone a Gulliano", che Jacopo Fioravanti cita, probabilmente in modo errato, come sede della comunità agostiniana prima dell'inurbamento: J. FIORAVANTI, *Memorie storiche della città di Pistoia*, Lucca 1758, pp. 232-233.

[1312] ASF, *Diplomatico, Pistoia, San Lorenzo*, 10 agosto 1272. La bolla di Guidaloste Vergiolesi è citata e in parte trascritta (in italiano corrente) in *San Lorenzo a Pistoia. Origini e storia di un convento agostiniano. Risultanze delle indagini condotte nei lavori di restauro e consolidamento. 1990-2000*, a cura di G. Pappagallo, s.l. 2004, p. 51; in questo volume (pp. 51 e segg, in particolare pp. 51-86) sono riportate numerose notizie ricavate dello spoglio dei documenti del convento di San Lorenzo conservati presso l'Archivio di Stato di Firenze nel Diplomatico della chiesa: ASF, *Diplomatico, Pistoia, San Lorenzo*, tomo 66. Per la storia della fabbrica di San Lorenzo ricostruita attraverso l'analisi dei dati ricavati dagli interventi di restauro di fine Novecento si vedano anche gli interventi di Giorgio Pappagallo: G. PAPPAGALLO, *Ex chiesa di San Lorenzo a Pistoia. Primi ritrovamenti*, in "Notizie di cantiere", I, 1989, pp. 37-40. G. PAPPAGALLO, A. M. FORTUNA, *Il complesso di San Lorenzo a Pistoia*, in "Pistoia Programma", XVII-XXIX, 1992, pp. 34-53; G. PAPPAGALLO, *Il complesso di San Lorenzo a Pistoia. Vicende storiche e costruttive: nuovi elementi di conoscenza*, in "Notizie di cantiere", IV, 1992, pp. 87-96; G. PAPPAGALLO, *La ex chiesa di San Lorenzo: apparati decorativi e pratiche devozionali nel XIV secolo*, in "Il tremisse pitoiese", LIV-LV, 1994, 2-3, pp. 25-32. Francesca Nannelli si è occupata degli affreschi: F. NANNELLI, *Ex chiesa di San Lorenzo a Pistoia. Due dipinti del tardo Quattrocento*, in "Notizie di cantiere", I, 1989, pp. 41-43; F. NANNELLI, *La decorazione pittorica in San Lorenzo a Pistoia: un restauro urgente*, in "Notizie di cantiere", IV, 1992, pp. 121-132; F. NANNELLI, *La decorazione pittorica di San Lorenzo a Pistoia*, in "Pistoia Programma", XVII-XXIX, 1992, pp. 58-64; F. NANNELLI, *Un gigante nell'ex chiesa di San Lorenzo. Aggiornamenti sul restauro delle pitture*, in "Il tremisse pitoiese", LIV-LV, 1994, 2-3, pp. 33-38; F. NANNELLI, *La lunetta del portale maggiore di San Lorenzo a Pistoia*, in "Notizie di cantiere", VI-IX, 1994-1997 (1999), pp. 195-204. Interventi perlopiù polemici di denuncia dello stato di attuale abbandono dell'ex-chiesa si devono anche a: G. POMA, *Il recupero del complesso di San Lorenzo*, "Il Tremisse Pistoiese, 54-55, 1994, 2-3, pp. 18-21; A. CIPRIANI, *San Lorenzo, un cantiere aperto*, in *ivi*, pp. 22-24; D. A. VALENTINO, *San Lorenzo. Un "caso" emblematico*, in *ivi*,pp. 39-40; R. NELLI, *Il convento agostiniano di San Lorenzo a Pistoia: un "archivio" per la città?*, in "Bullettino storico pistoiese", CV, 2003, pp. 87-99.

il 3 luglio del 1278, come tramandato in un documento che ricorda la posa della prima pietra da parte dello stesso vescovo Guidaloste[1313].
Jacopo Fioravanti precisa che la chiesa di San Lorenzo sorse in luogo dell'oratorio di Sant'Antonio in Pantano, in seguito demolito[1314]. Alfredo Chiti afferma che questa piccola chiesa servì come primo luogo di culto degli agostiniani inurbati prima della fondazione di San Lorenzo, notizia non confermabile su base documentaria[1315]. L'inurbamento della comunità eremitana della Vallebona, il cui primitivo insediamento viene spesso identificato col monastero di Sant'Alessio in Bigiano[1316], deve essere stato dunque immediato a seguito della concessione del vescovo Vergiolesi.

I numerosi documenti conservati nel fondo Diplomatico della chiesa di San Lorenzo presso l'Archivio di Stato di Firenze e un libro di memorie del secolo XVII, contenente la trascrizione di numerosi testamenti trecenteschi consentono di ripercorrere le vicende edilizie del complesso[1317].
I primi lasciti in favore di San Lorenzo risalgono ai primi anni del XIV secolo: nel 1303 donna Finamore moglie di Migliore Guglielmi lascia un podere e dispone che la rendita chiede di provvedere all'edificazione della nuova chiesa[1318] **[Doc. 5]**; nel 1327 il lascito di una certa quantità di olio da destinare all'illuminazione della chiesa

[1313] ASF, *Diplomatico*…, 7 luglio 1278.
[1314] FIORAVANTI, *ibidem*. Questa affermazione del Fioravanti, ripresa poi anche in seguito (G. TIGRI, *Pistoia e il suo territorio*, Pistoia 1854, p. 243), non trova riscontro nei documenti citati o consultati. Anche la notizia della sua eventuale demolizione non può dirsi certa, almeno in base alle informazioni fornitemi oralmente dall'Architetto Giorgio Pappagallo che negli anni novanta del secolo scorso di è occupato del recupero della chiesa di San Lorenzo e che afferma che sul fianco sinistro esterno della chiesa furono ritrovate delle strutture murarie che suggerivano la presenza di una struttura precedente a più antica, che lo stesso Pappagallo tendeva ad identificare appunto con l'antico oratorio di Sant'Antonio.
[1315] A. CHITI, *Pistoia. Guida storica artistica*, Pistoia 1956, pp. 89-90. Bisogna notare però che piuttosto curiosamente un documento del primo dicembre 1273 relativo all'affitto di alcuni terreni risulta rogato proprio nella chiesa di San Lorenzo a Pistoia e in esso è nominato il priore Michele del convento di San Lorenzo a Pistoia: ora, certa la fondazione della chiesa nel 1278, si può congetturare che la chiesa a cui si riferisce il documento del 1273 potesse essere la vecchia Sant'Antonio in Pantano, rinominata già col titolo previsto per la chiesa definitiva dai frati già stabilitisi in città (*San Lorenzo*... cit., p. 51; qui sono citati anche due documenti del 1273 e 1281 in cui si promettono indulgenze a chi contribuirà, con denaro o prestazioni, all'edificazione della chiesa).
[1316] A. CIUTI, *La chiesa di Sant'Alessio in Bigiano*, Pistoia 1866, p. 6; G. TIGRI, *Pistoia e dintorni*, Pistoia 1910, p. 92; S. FERRALI, *Il patrimonio artistico di Pistoia*, n. 5-6, 1968, p. 162; M. BRUSCHI, *Sant'Alessio in Bigiano e San Michele a Pulica nella campagna pistoiese. Cenni storici*, Pistoia 1980, pp. 9-11; M. G. CIARDI DUPRE' DAL POGGETTO, *I corali miniati agostiniani di Pistoia nel loro contesto duecentesco*, in *Arte e spiritualità negli Ordini mendicanti…* cit., pp. 185, 188 nota 5. Questi ed altri manoscritti riferiti all'ambito agostiniano pistoiese sono sempre riferiti, prima e dopo la Ciardi Duprè a questo monastero extra-urbano, anche quando risultano prodotti nel XIV secolo inoltrato: cfr. *Museo Diocesano di Pistoia*, a cura di M. Chiarini, Firenze 1968, pp. 21-25; *I manoscritti medievali della provincia di Pistoia*, a cura di G. Murano, G. Savino, S. Zamponi, Galluzzo (FI) 1998, pp. 65-66.
[1317] ASF, *Corporazioni Religiose Soppresse dal Governo Francese*, 196, *San Lorenzo a Pistoia*, 51, *Ricordi diversi, s.d.* Il libro è diviso in due parti: la prima comprende appunto le trascrizioni dei testamenti, la seconda contratti di affitti, acquisti, allogagioni di terreni. I testamenti non sono riportati in ordine cronologico, ma secondo un ordine che doveva corrispondere alla conservazione dei documenti nell'archivio del convento. La lettura di questo libro di memorie ha permesso di rintracciare gli originali nel Diplomatico dell'Archivio di Stato che sono stati a loro volta consultati.
[1318] ASF, *Corporazioni*..., c. 26; ASF, *Diplomatico*…, 13 luglio 1303.

da parte di donna Nina fa supporre che a quella data l'edificio fosse già agibile[1319] **[Doc. 7]**. Lapo di messer Ugolino di messer Lanfranco degli Ughi nel 1332 chiede di essere sepolto nella chiesa e dona cento denari per l'edificazione e l'ornamento dell'edificio[1320] **[Doc. 8]**. A pochi anni di distanza, nel 1335 e 1338, anche donna Tommea e Ser Rinieri di Ser Armaleone chiedono di essere sepolti in chiesa, segno di una pratica ormai consolidata[1321] **[Docc. 9, 10]**. Il testamento di quest'ultimo ricorda la presenza presso la chiesa di San Lorenzo di un oratorio dove si radunavano i membri di una compagnia dei Disciplinati: in effetti nel 1387 viene citata la Compagnia della Disciplina di Santa Croce posta accanto alla chiesa di San Lorenzo[1322] **[Doc. 31]**.

Un'altra fraternita è citata nel 1343 nel testamento già ricordato di Caterina de' Leggeri, moglie di Ser Armaleone, con il nome di Società di Santa Maria in San Lorenzo o dell'Opera di Santa Maria della Vergine **[Doc. 11]**. Si tratta probabilmente di una Compagnia di Laudesi[1323], secondo la dicitura rintracciabile in un testamento del 1364 che cita una "sotietati Sancte Marie laudarum site in ecclesia Sancti Laurentii de Pistorio"[1324] **[Doc. 18]**. Questa compagnia aveva la sua "sede" a sinistra dell'ingresso principale della chiesa[1325] **[Doc. 25]**.

Un decisivo aumento delle richieste di sepoltura in chiesa[1326] e di lasciti a suo favore si registra nel 1348[1327], verosimilmente in concomitanza con l'intensificazione di pratiche devozionali al tempo della peste nera.

Dagli anni quaranta le assegnazioni di cappelle e le richieste di decorazioni e suppellettili per vari altari diventano più cospicue e regolari[1328]. Nel 1343 si ha la

---

[1319] ASF, *Corporazioni*..., c. 20. ASF, *Diplomatico*…, 7 marzo 1327. Questa trascrizione è segnata nel libro di memorie alla data 1307, ma si tratta di un errore per 1327.

[1320] ASF, *Corporazioni*…, c. 10; ASF, *Diplomatico*…, 1 gennaio 1332. Questo è presumibilmente il primo documento in cui si fa una richiesta del genere e conferma che probabilmente almeno tra la fine degli anni venti e l'inizio del decennio successivo la chiesa doveva risultare almeno in parte agibile, tanto da poter consentire una degna sepoltura a chi ne facesse richiesta e forse si può ritenere che già all'epoca vi si officiasse la messa; anche il riferimento alla possibilità di ornare la chiesa lascia supporre un buon avanzamento dei lavori già a questa data, sia che si parli di ornamenti pittorici che di meno vincolanti complementi per la mensa d'altare.

[1321] ASF, *Corporazioni*…, cc. 3, 9; ASF, *Diplomatico*…, 26 luglio 1338. Risale al 1392 un privilegio di papa Benedetto IX in cui si limita la possibilità di avere sepoltura all'interno di San Lorenzo e il testamento di Ser Gerino di Pistoia del 1397 sembrerebbe essere l'ultimo in cui si chiede sepoltura nella chiesa (*San Lorenzo*... cit., p. 59). Per un elenco delle sepolture in San Lorenzo cfr. *San Lorenzo*…, pp. 109-110.

[1322] ASF, *Conventi*..., c. 5; ASF, *Diplomatico*…, 16 aprile 1387; *San Lorenzo*… cit., p. 78. Si tratta del testamento di Ser Doccio di Ser Nicola di Ser Lanfranco da Pistoia. Potrebbero riferirsi a questo oratorio i resti di una struttura antica rintracciati all'esterno sul fianco sinistro di San Lorenzo da Pappagallo, sia che questa fosse una costruzione di inizio Trecento che i resti della vecchia chiesa di Sant'Antonio in Pantano riutilizzati per gli scopi della Compagnia.

[1323] Pappagallo identifica con sicurezza questa compagnia con quella delle Laudi e le riferisce un documento del 1359 relativo ad un altare della Beata Vergine (*San Lorenzo*... cit., pp. 26-28, 108).

[1324] ASF, *Diplomatico*... 12 febbraio 1364; si tratta del testamento di Giovanna di Nuto Nucci; la medesima dicitura si trova nel testamento di Ginevra del fu Giovanni Mei Lapi vedova di Guido di Vanni Balbi (ASF, *Diplomatico*..., 26 aprile 1388); cfr. *San Lorenzo*… cit., pp. 65, 79.

[1325] ASF, *Corporazioni*..., c. 1; ASF, *Diplomatico*..., 12 aprile 1379; *San Lorenzo*… cit., p. 74; testamento di Guido di Vanni Balbi di Pistoia. Nella trascrizione secentesca la parola "deschum" del documento originale viene tradotta come "distretto".

[1326] Il libro di memorie secentesco contiene molti altri testamenti del genere rispetto a quelli citati in questo testo.

[1327] Nel Diplomatico di San Lorenzo sono conservati a questa data ben quarantarè documenti.

[1328] Cfr. in particolare PAPPAGALLO, *La ex chiesa*... cit., pp. 25-28; *San Lorenzo*... cit., pp. 108-110.

prima notizia di un altare dedicato a San Giovanni Battista, destinatario di un lascito per la sua decorazione da parte di Caterina de' Leggieri: si tratta forse dello stesso altare che risulta già realizzato nel 1348 e per cui si rimanda oltre nel testo[1329]. Nello stesso anno Bartolomeo di Buonaiunta Dondori chiede e probabilmente ottiene il completo patronato della cappella maggiore, già per metà di pertinenza della sua famiglia[1330] **[Doc. 14]**. La cappella era dedicata presumibilmente alla Vergine, stando ai frammenti di affreschi visti da Ferdinando Rondoni nel 1865 sulla parete destra presso l'altare maggiore[1331].

I due documenti del 1348 testimoniano anche i primi lasciti per la realizzazione del tetto della chiesa che probabilmente veniva iniziato proprio in quel periodo per poi essere portato a compimento verso la fine del settimo decennio, dal momento che ancora il 29 maggio 1368, quando nuovamente vengono menzionati lavori alle capriate del tetto[1332].

Le due cappelle citate negli anni quaranta erano situate nella zona presbiteriale, già in una fase avanzata di realizzazione verso la metà del Trecento, mentre nella navata le fondazioni di nuovi altari non sono anteriori agli anni sessanta, ad eccezione dell'altare di Sant'Antonio Abate che risulta già presente in San Lorenzo nel 1354, anno della commissione di un calice e una tavola con Sant'Antonio Abate e storie della sua vita da parte di Giovanni di Vannucchio Taviani[1333] **[Doc. 15]**. L'attività decorativa verso la metà del secolo è testimoniata anche dagli affreschi della stessa cappella di San Giovanni Battista, dove sotto l'immagine di *Sant'Agata* (ora molto rovinata) nel piedritto dell'arco di accesso alla cappella si legge la data 1357 (si veda meglio oltre nel testo).

Dopo l'altare Taviani dedicato a San Lorenzo nel 1361[1334], i primi altari o cappelle citati come "da farsi" nei documenti d'archivio rimandano all'anno 1363: si tratta dell'altare dedicato alla Madonna e ai Santi Cristoforo e Biagio nel testamento di Ser Agnolo di Vanni di Dolce[1335] e di quello dedicato a Sant'Agostino nel testamento di

---

[1329] ASF, *Conventi*..., cc. 23, 25.

[1330] ASF, *Conventi*..., cc. 15-16; ASF, *Diplomatico*..., 9 luglio 1348; *San Lorenzo*… cit., pp. 28, 57, 84. Bartolomeo offre una cospicua somma di denaro per ottenere la cappella, con l'impegno di completarla e ornarla, a condizione che vi figurasse solo la sua arme gentilizia e che le altre fossero tolte: questo particolare forse indica un precedente interessamento alla cappella da parte di altri personaggi di cui si è persa la memoria e in effetti nella cappella maggiore è stato rinvenuto solo lo stemma Dondori. Bartolomeo Dondori chiede anche di essere sepolto nell'avello di famiglia da fare ai piedi delle scale del presbiterio.

[1331] SSPSAE e per il Polo Museale della Città di Firenze, Ufficio catalogo, F. RONDONI, *Inventario degli oggetti d'arte della chiesa di San Lorenzo a Pistoia*, agosto 1865; si tratta di una *Incoronazione della Vergine con angeli*, una *Madonna col bambino e santi* e un altro frammento con la Vergine e angeli, tutti assegnabili alla seconda metà del XIV secolo. Gli affreschi furono scoperti nel 1845 e sono citati anche in TIGRI, *Pistoia*…, p. 243.

[1332] I frati comprano in questa data del legname per la costruzione della chiesa di San Lorenzo e stipulano un contratto coi costruttori Guidazio e Duccio. Poco prima, l'11 aprile 1368 i frati avevano venduto alcuni beni del convento per riparare, costruire e faccabricare la chiesa: *San Lorenzo*… cit., p. 70.

[1333] ASF, *Corporazioni*..., c. 6; ASF, *Diplomatico*..., 26 agosto 1354; *San Lorenzo*… cit., p. 54, 59.

[1334] Questo altare era di pertinenza di Tolomeo Taviani con la moglie Lapa (*San Lorenzo*... cit., p. 63).

[1335] ASF, *Diplomatico*... 2, luglio 1363; ASF, *Corporazioni*... c. 24 (qui il trascrittore riporta per errore la data 2 luglio 1368); *San Lorenzo*… cit., p. 64. Ser Agnolo roga un nuovo e definitivo testamento il 4 novembre 1374 (ASF, Diplomatico, San Domenico a Fiesole) dove chiede di essere sepolto in San Lorenzo ma non fa alcun cenno alla cappella: questa evidentemente non doveva ancora essere stata costruita, dal momento che il testatore era ancora in vita, avendo egli posto nel testamento del 1363

Ghisa di Cecco vedova di Lapo Forteguerri[1336], quest'ultimo forse localizzabile in base ad un frammento di affresco sulla parete sinistra della navata, presso il presbiterio (*Scheda 25*) **[Docc. 16, 17]**. Subito a fianco di questo presunto altare di Sant'Agostino, in quello stesso 1363, viene realizzato l'affresco con la *Assunzione e storie di Maria e Eva*, come risulta dall'iscrizione, da cui si conosce anche il nome del committente: Ser Carlino di Ser Spada da Pistoia. Di quest'ultimo altare non restano notizie documentarie dirette ma la stessa iscrizione, seppur frammentaria, induce a ritenere che ad esso fosse associato un sepolcro (*Scheda 24*), che secondo i documenti doveva trovarsi anche presso l'altare di Sant'Agostino.

Nel 1367 Rinieri detto Neri di Forese di Rinieri de' Simiglianti chiede di essere sepolto nella cappella della SS. Trinità, già da lui stesso fondata e lascia ben trecento lire perché in essa si dipingesse la "sua ystoria", cioè presumibilmente che si realizzasse un affresco, dal momento che viene richiesta anche una tavola con questo soggetto **[Doc. 19]**. Questa stessa cappella, munita di una finestra decorata, è ricordato nel testamento della figlia di Neri, Margherita Simiglianti, nel 1379, da quale si apprende che Neri era stato effettivamente sepolto davanti a questa cappella, ma che la tavola dipinta non era stata ancora realizzata, dal momento che Margherita lascia del denaro e precise indicazioni sul soggetto da dipingervi: doveva trattarsi di un polittico con al centro una Trinità del tipo del "Thronum Gratiae", con la colomba uguale a quella sulla finestra della cappella, dunque già portata a compimento[1337] **[Doc. 26]**.

Nel 1368 nel testamento di Cecco del fu Corso di messer Lazzaro si cita come "da farsi" l'altare di Santa Margherita, forse localizzabile a metà della parete destra della navata, se è corretta la proposta di identificare questa santa nella figura frammentaria affrescata in quel punto (*Scheda 27*) **[Doc. 20]**. L'altare dovette essere realizzato almeno entro il 1387, quando l'immagine di Santa Margherita viene ricordata nel testamento di donna Bartolomea di Mazzeo Parini che chiede di tenervi accesa una

---

come condizione che la detta cappella fosse eretta dopo la sua morte dai frati di San Lorenzo, eletti suo eredi universali dopo la moglie e la figlia; è vero comunque che ci si sarebbe potuti aspettare una reiterazione della richiesta (come nel caso dell'elezione del convento di San Lorenzo a suo erede universale dopo la morte dei figli) nel nuovo testamento, che annullava il valore del precedente. Questo spinge a ritenere che Ser Agnolo avesse cambiato idea riguardo alla realizzazione della cappella. L'ultima notizia di Ser Agnolo risale al 1375, quando risulta rogatore di un documento (ASF, *Diplomatico*, Pistoia, *Comune*, 13 marzo 1375): in ogni caso l'altare deve essere ritenuto successivo a questa data, o ancora più tardo se si tiene conto della clausola relativa ai figli. Francesca Nannelli aveva proposto di identificare questo altare con quello in corrispondenza dell'affresco di San Cristoforo (NANNELLI, *Un gigante*… cit., pp. 34-38): se la possibile cronologia dell'altare può adattarsi allo stile dell'affresco di fine Trecento, si è già avuto modo di esprimere dubbi su questa identificazione in base alla presenza di oranti femminili in uno dei riquadri minori (*Scheda 5*).

[1336] ASF, *Corporazioni*..., c. 23; ASF, *Diplomatico*..., 5 luglio 1363; *San Lorenzo*… cit., p. 65.

[1337] Margherita vuole che a destra dell'immagine centrale sia dipinto San Lorenzo, mentre a sinistra Sant'Agostino e San Giacomo Maggiore (almeno nell'idea della testatrice doveva trattarsi presumibilmente di un pentittico, di cui non era specificato uno degli scomparti di destra) e lascia precise indicazioni anche sui santi della predella. La testatrice lascia anche tre letti da donare di preferenza allo spedale di Sant'Jacopo accanto all'ospizio voluto dal padre fuori Porta Lucese, semmai questo ospizio sarà abitato, segno che anche in questo caso le volontà di Neri non erano ancora state del tutto rispettate. Una buona trascrizione di questi due testamenti si trova in *San Lorenzo*… cit., pp. 83-84. Pappagallo ha proposto di identificare questa cappella con quella a destra della cappella maggiore (PAPPAGALLO, *Il complesso*... cit., p. 87; IDEM, *La ex chiesa*... cit., p. 26; *San Lorenzo*... cit., p. 26), ma in realtà sembra che di essa e della sua decorazione non si sia conservato nulla, in San Lorenzo o altrove.

lampada votiva[1338] **[Doc. 29]**. Il documento del 1368 ci informa anche dell'esistenza in San Lorenzo di un "maiorem crucifissum", davanti al quale Cecco chiede di tenere accesa una lampada votiva[1339].

La trascrizione secentesca del testamento di Diliano del fu Agnolo Panciatichi del 1370 attesta dell'esistenza in San Lorenzo di un altare dedicato a Santa Caterina di suo patronato. Questa notizia non trova diretta conferma nell'originale del testamento conservato nel Diplomatico di San Lorenzo che non menziona la dedica alla santa alessandrina[1340]. D'altra parte è probabile che la notizia riportata nella trascrizione si basasse sul ricordo di un altare di Santa Caterina di patronato dei Panciatichi, che potrebbe essere identificato con quello sulla parete destra della chiesa vicino all'area presbiteriale, decorato dall'affresco agiografico di *Santa Caterina d'Alessandria* (cfr. *Scheda 26*) **[Doc. 22]**.

Dopo il documento del 1368 e quello di più incerta interpretazione del 1370 relativo all'altare Panciatichi si ha un vuoto di quasi dieci anni nella richiesta di assegnazione di altari e cappelle: questo potrebbe indicare, se non una momentanea interruzione dei lavori, almeno la non completa agibilità della zona verso l'ingresso principale. Nel 1379 invece Guido di Vanni Balbi nel suo testamento chiede di realizzare entro tre anni dalla propria morte una cappella voltata dedicata a Santa Maria Maddalena nell'angolo sul lato sinistro, che indica probabilmente l'angolo di controfacciata a sinistra del portale principale. La cappella avrebbe dovuto essere affrescata (dipinta) e l'altare ornato da una tavola e prevedere un sepolcro (monumento)[1341] **[Doc. 25]**. L'effettiva realizzazione di questa cappella è testimoniata dal testamento del 1388 della vedova di Guido, Ginevra di Giovanni Mei Lapi[1342] **[Doc. 32]**. La chiesa di San Lorenzo doveva prevedere due cappelle voltate ai lati dell'ingresso principale di circa tre metri di lato, come dimostrato dagli scavi condotti nella zona destra da Pappagallo che, sulla scorta dei resti di alcuni affreschi di inizio XV secolo sulle pareti dell'angolo della controfaccita che indicavano la presenza in origine di una struttura voltata, rinvenne la base del pilastro di imposta della volta di quella cappella[1343].

Dai documenti consultati si ricava infine la presenza di una immagine della Vergine sotto la scala del pergamo della chiesa nel 1380[1344] **[Doc. 27]**; la richiesta nel 1387

[1338] ASF, *Diplomatico...*, 27 febbraio 1387; ASF, *Corporazioni...*, c. 29; qui il trascrittore parla proprio di una altare, a cui peraltro, come da testamento di Corso, si doveva dire messa in perpetuo e celebrare la festa di Santa Margherita. *San Lorenzo*… cit., p. 78.

[1339] ASF, *Diplomatico...*, 2 agosto 1368; ASF, *Corporazioni...* cc. 9-10; *San Lorenzo*… cit., p. 70. Il lascito per la lampada si lega a quello di una certa quantità di olio già operato per testamento dalla madre di Cecco, Nina, nel 1327, dove però non si parla dell'esistenza del crocifisso; Cecco vuole inoltre che la lampada sia corredata da una tavola con la sua arme dipinta.

[1340] ASF, *Corporazioni.*…, c. 28; ASF, *Diplomatico.*…, 4 agosto 1370.

[1341] ASF, *Diplomatico...*, 12 aprile 1379; ASF, *Corporazioni...*, c. 1; *San Lorenzo*… cit., p 74.

[1342] ASF, *Diplomatico...*, 26 aprile 1388; ASF, *Corporazioni...*, cc. 18-19; *San Lorenzo*… cit., p. 79. Ginevra chiede di far dire una messa nella festa di Santa Marta presso l'altare della Maddalena, che viene detto nel documento del Diplomatico "sito" nella chiesa di San Lorenzo e dunque già esistente.

[1343] *San Lorenzo*... cit., p. 32.

[1344] ASF, *Diplomatico...*, 21 febbraio 1380; ASF, *Corporazioni...*, c. 5; si tratta del testamento di Lippa di Ser Vitale Cenni Guastaracche moglie di Mazzeo Andreucci di Pistoia. Non è specificata la posizione del pergamo, ma la menzione di una "immagine dipinta" fa pensare ad un affresco e in ogni caso alla necessità di una parete su cui esso doveva campeggiare: dunque ad un pergamo posto su una delle pareti della navata, poiché la presenza del tramezzo a cui il pergamo poteva poggiarsi non sembra facile da supporre, stando a quanto riferitomi oralmente da Pappagallo, che afferma di non

per un altro altare di cui non si specifica la dedicazione[1345] **[Doc. 31]**; l'esistenza nello stesso anno della figura della *Pietà* accanto all'altare della *Vergine dell'Umiltà*[1346], che si riferisce probabilmente all'immagine citata già nel 1362[1347] **[Doc. 30]**. Queste informazioni si possono infine integrare con alcune altre riportate negli interventi di Giorgio Pappagallo: un'immagine di San Girolamo viene ricordata nel 1368, l'altare della Madonna della Neve viene citato nel 1379 e quello di San Gregorio nel 1388[1348]. Nel 1380 inoltre fu commissionato un coro ligneo[1349].
Secondo quanto rilevabile in situ dai livelli di intonaco e le loro sovrapposizioni e già riferito nelle relazioni di restauro, la decorazione pittorica dovette in generale procedere dalla zona presbiteriale verso l'ingresso della chiesa, seguendo forse le varie fasi costruttive dalla grande navata.
Lo spoglio dei documenti dà alcune indicazioni anche sulle altre strutture della chiesa e del convento: a parte il cimitero, menzionato già nella bolla del 1272 e l'oratorio dei Disciplinati di Santa Croce, la sacrestia è menzionata in un documento del 1364[1350] **[Doc. 18]**, mentre il dormitorio nel convento è citato nel 1385[1351]. Si viene a conoscenza anche dell'esistenza di due chiostri: un piccolo chiostro doveva esistere già nel 1313[1352]; nel 1339 si parla di un secondo chiostro. La presenza di due chiostri nel convento di San Lorenzo d'altra parte è corroborata da alcuni documenti successivi dove si parla di un chiostro piccolo o minore (1367 e 1368) e del primo chiostro (1368 e 1375)[1353] **[Docc. 21, 24]**.
Si ha infine notizia della presenza fin dal 1330 di uno spedale intitolato ai Santi Jacopo e Lorenzo vicino alla chiesa degli agostiniani ma probabilmente non di pertinenza dei frati. Si trattava infatti di uno spedale del Comune, fondato da Giovanni di Matteo di Gualdimare e gestito dall'Opera di San Jacopo[1354].

Le trasformazioni dell'interno e la soppressione

Dopo il primo ciclo di lavori e decorazioni entro l'inizio del XV secolo non si ha notizia di altri interventi rilevanti in chiesa, fino alla fine del Quattrocento. A quest'epoca Bernardino del Signoraccio realizzò la tavola per la cappella maggiore (ora conservata nel Museo Civico di Pistoia)[1355] e altri affreschi in controfacciata, di

---

aver ritrovato le fondazioni di questa struttura in nessun punto della navata.
[1345] ASF, *Diplomatico*..., 16 aprile 1387; ASF, *Corporazioni*..., c. 5; si tratta del già citato testamento di Ser Doccio di Ser Nicola di Ser Lanfranco.
[1346] ASF, *Corporazioni*..., c. 21; il testamento è del 10 aprile 1387.
[1347] *San Lorenzo*... cit., p. 35; Corrado di Ser Lippo di Dato chiede di tenervi accesa davanti una lampada votiva.
[1348] *San Lorenzo*... cit., pp. 26-27, 36, 108.
[1349] *San Lorenzo*... cit., p. 29.
[1350] ASF, *Diplomatico*..., 12 febbraio 1364.
[1351] ASF, *Diplomatico*..., 25 maggio 1385.
[1352] *San Lorenzo*... cit., p. 38-40; si rimanda a questo testo per un'analisi delle strutture conventuali in base alle informazioni ricavate dagli scavi e restauri in quell'area.
[1353] ASF, *Diplomatico*..., 13 giugno 1339, 22 gennaio 1367, 2 agosto 1368, 3 settembre 1368, 16 settembre 1375.
[1354] FIORAVANTI, *Memorie*... cit., pp. 286-314. Se ne trova notizia anche nel testamento di Caterina de' Laggeri: ASF, *Diplomatico*..., 18 agosto 1343.
[1355] TOLOMEI, *Guida di Pistoia*… cit., pp. 79-80; TIGRI, *Pistoia*… cit., pp. 243-244. C. ACIDINI LUCHINAT, in *Il Museo Civico di Pistoia. Catalogo delle collezioni*, a cura di M. C. Mazzi, Firenze 1982, pp. 123-124.

cui quello di destra datato 1479[1356]; si ha notizia inoltre di alcuni lavori in facciata del 1481[1357], che forse comportarono un rimaneggiamento del portale centrale e il parziale occultamento della decorazione affrescata fuori della lunetta[1358].

La chiesa fu poi interessata da un vasto intervento di ammodernamento dell'apparato decorativo interno nel Cinquecento, concluso nel 1582 (o 1578) con la riconsacrazione dell'edificio[1359]. In questa occasione fu risistemata nuovamente la zona presbiteriale, che fino già dal XV secolo aveva subito un progressivo avanzamento verso il centro della navata. Il piano di calpestio non sembra invece aver subito sostanziali variazioni[1360]. Ad eccezione forse solamente di un affresco trecentesco con la *Madonna della Cintola* molto venerato (non identificabile probabilmente con quello analizzato nella *Scheda 24*) e, almeno per qualche tempo, di quelli in controfacciata[1361], gli affreschi trecenteschi furono scialbati o almeno occultati dietro i nuovi altari, che sostituirono quelli trecenteschi[1362] e furono decorati con nuovi dipinti[1363]. Secondo quanto riferito da Giuseppe Tigri infatti le pitture antiche erano ancora in parte visibili a metà dell'Ottocento sotto gli altari cinquecenteschi[1364].

In occasione del restauro dell'edificio condotto a partire dal 1989 e durato circa un decennio[1365] sono stati rinvenuti sei strati di intonaco sopra gli affreschi

---

[1356] Francesca Nannelli propone una convincente attribuzione a Bernardino del Signoraccio di questi affreschi in NANNELLI, *Ex chiesa di San Lorenzo*... cit., pp. 41-43.

[1357] A. CHITI, *Pistoia. Guida storico artistica*, Pistoia 1956, pp. 89-90: l'autore cita un'iscrizione che doveva trovarsi sull'architrave: "Opus fecit fieri Talentus simonis Laini 1481". PAPPAGALLO, *Il complesso*... cit., pp. 90-93.

[1358] NANNELLI, *La lunetta*... cit., pp. 198-199.

[1359] Per il 1582: FIORAVANTI, *Memorie storiche*... cit., p. 233. Per il 1578: G. BEANI, *Diario sacro pistoiese*, Pistoia 1887. Pappagallo cita un documento che parla di lavori al tetto nel 1533: *San Lorenzo*... cit., p. 43. Per tutti i rimaneggiamenti operati sulle strutture della cfr. *San Lorenzo*... cit., pp. 41-47.

[1360] Comunicazione orale di Giorgio Pappagallo, che sostiene che quello attuale sia il piano di calpestio originale, non avendone rinvenuto alcuno al di sotto.

[1361] La trascrizione di un documento del 1603 inserita nel libro di memorie già citato dimostra che almeno la *Natività* sulla parete di controfacciata destra era ancora visibile: ASF, *Corporazioni*..., cc. 37-38. È possibile che i due affreschi, attribuibiti al senese Niccolò di Mariano (F. FALLETTI, *La vocazione eclettica di un artista e di una città. "Bernardinus de Pistorio" padre di Fra' Paolino, fra Firenze, Siena e Lucca*, in *L'età di Savonarola Fra' Paolino e la pittura a Pistoia nel primo '500*, catalogo della mostra [Pistoia 1996], a cura di C. D'Afflitto, F. Falletti, A. Muzzi, Venezia 1996, pp. 55-75, in particolare p. 61) non siano mai occultati: quando Francesco Tolomei li cita nella sua descrizione della chiesa non sembra riferirvisi come a delle "scoperte" recenti (F. TOLOMEI, *Guida di Pistoia per gli amanti delle belle arti*, Pistoia 1821, p. 80) **[FIGG. 708-709]**.

[1362] Frammenti lapidei decorati provenienti con ogni probabilità dai primitivi altari trecenteschi sono stati ritrovati durante i lavori di restauro da Pappagallo in varie zone della chiesa ed in particolare nelle murature di tamponamento e nella "cripta" al di sotto della cappella presbiteriale di destra: *San Lorenzo*... cit., pp. 111-114.

[1363] Per una descrizione dell'arredo della chiesa come appariva nel XIX si vedano TOLOMEI, *Guida di Pistoia*... cit., pp. 78-80 e G. TIGRI, *Pistoia e il suo territorio*, Pistoia 1854, pp. 243-244 e prima di loro Bernardino Vitoni e Innocenzo Ansaldi (*Descrizione delle pitture, sculture e architetture della città di Pistoia*, fine XVIII-inizio XIX secolo) in *Pistoia inedita*... cit., pp. 158-160, 234-235.

[1364] L'erudito riferisce che i vecchi affreschi erano a metà dell'Ottocento ancora visibili sotto gli altari cinquecenteschi (TIGRI, *Pistoia*... cit., pp. 243-244).

[1365] La Soprintendenza fiorentina che ha promosso i lavori di ripristino e restauro diretti da Giorgio Pappagallo, nel corso dei quali si è provveduto a liberare gli spazi dalle strutture e dagli oggetti non pertinenti, a consolidare la struttura che era ormai fatiscente mantenendo comunque gli archi trasversi e le soppalcature e a riportare definitivamente alla luce i pochi affreschi superstiti.

trecenteschi[1366]. Alcune tracce di una decorazioni a falsi mattoni nello strato superiore del vecchio intonaco della chiesa testimoniano che in un momento non meglio precisabile tra XVIII e XIX secolo le pareti furono ricoperte con una decorazione a finto bugnato[1367].
La chiesa passò ai Cappuccini verso l'inizio del XIX secolo[1368], probabilmente a seguito del ripristino delle funzioni religiose dopo la soppressione napoleonica del 1810[1369], ma nel 1866 il convento fu nuovamente coinvolto nelle soppressioni degli ordini regolari ordinate dal Governo Italiano e fu poi chiuso definitivamente al culto nel 1880.
Tutto il complesso fu destinato ad ospitare il Distretto Militare e perciò interessato a partire all'incirca dal 1877[1370] da drastici rimaneggiamenti delle strutture che all'interno della chiesa comportarono in particolare l'apertura di finestroni sul fianco destro, la doppia soppalcatura per ospitare i dormitori dei militari e l'apposizione di archeggiature trasverse che hanno contribuito in maniera probabilmente preponderante a compromettere irrimediabilmente l'integrità delle decorazioni trecentesche.
Il Distretto Militare restò nella ex-chiesa di San Lorenzo fino al 1945, poi l'edificio fu suddiviso e destinato ad ospitare abitazioni private e officine[1371].

Gli affreschi trecenteschi

Il restauro di fine Novecento ha riportato alla luce i pochi frammenti di affreschi sopravvissuti agli interventi di rimaneggiamento a partire dal XVI secolo e soprattutto agli utilizzi impropri della struttura a partire dalla seconda metà dell'Ottocento. Pochi lacerti disposti sulle pareti laterali della navata unica (come tipico nelle chiese mendicanti) e nella cappella laterale *a cornu Epistolae* **[FIG. 654]** testimoniano con la loro varietà quella che doveva essere una decorazione molto ricca, che avrà interessato tutta l'estensione dell'aula e le tre cappelle presbiteriali, con soggetti eterogenei e di limitata estensione entro riquadri circoscritti, perfettamente in linea con la tendenza evidenziata dai numerosi documenti provenienti dal convento di San Lorenzo di affidare la decorazione della chiesa alle pie iniziative di privati cittadini che, dopo aver contribuito in una fase precedente alla sua edificazione, spesso non si accontentano di essere sepolti all'interno dell'edificio sacro o nel cimitero, ma chiedono per testamento la creazione di altari a loro nome, solitamente abbinati al luogo di sepoltura, che spesso provvedono a far decorare con soggetti legati all'intitolazione. I termini “immagine” o “figura” solitamente usati nei documenti in riferimento alle decorazioni parietali, sembrano indicare in effetti opere

[1366] *San Lorenzo*… cit., p. 33.
[1367] Un *terminus post quem* per la realizzazione del finto bugnato è costituito dalla lapide inserita nella parete sinistra della chiesa, proprio a ridosso delle storie dell'affresco della *Assunzione con Storie di Maria e Eva*, che riporta il testo di una bolla papale di Clemente XI del 1715 ed era coperta almeno in parte dalla decorazione a falso bugnato (*Scheda 24*); si può anche notare che quando si decise di operare questa copertura doveva essere passato del tempo dall'apposizione della targa dal momento che non la si riteneva più così degna di attenzione. Cfr. *San Lorenzo*... cit., p. 45.
[1368] *San Lorenzo*... cit., p. 47.
[1369] Bernardino Vitoni la testimonia in tempo reale in quello stesso anno: cfr. *Pistoia inedita*... cit., p. 158.
[1370] Risalgono a quest'anno i progetti dei lavori di ristrutturazione (*San Lorenzo*... cit., *ibidem*).
[1371] CHITI, *Pistoia*... cit., p. 90.

di scarsa estensione e complessità. Possiamo farci un'idea dell'aspetto della navata grazie al gruppo di riquadri conservatosi sul fianco sinistro, che mostra in sequenza quattro diversi soggetti (i *Santi Giovanni Battista e Sigismondo*, l'*Annunciazione*, *Papa Urbano V*, *San Cristoforo con Nicea*).

L'abbondanza eccezionale di affreschi di tipo agiografico-narrativo all'interno di questo singolo complesso potrebbe essere dovuta dalla necessità dei committenti di contenere i costi della decorazione rispetto alla commissione di vere e proprie tavole (pur attestate su alcuni altari della chiesa), ma anche dalla carenza di spazio a disposizione del singolo, a cui si può aver pensato di ovviare appunto con un tipo di decorazione che permettesse, attraverso la struttura a piccole storie, di omaggiare il proprio santo patrono con un'opera di respiro meno limitato pur mantenendosi entro spazi (e costi) ristretti. A differenza di quanto si è potuto rilevare nell'oratorio all'interno del convento fiorentino di Santa Apollonia, dove gli affreschi agiografici sono inseriti all'interno di una decorazione eterogenea e non presuppongono la connessione con mensa d'altare, a dimostrazione che almeno verso la fine del XIV secolo essi erano sentiti ormai come motivi decorativi autonomi, la loro presenza in San Lorenzo testimonia qualche decennio prima una situazione più classica in cui gli affreschi agiografici sono utilizzati più tradizionalmente come "pala" d'altare e per supplire alla ricchezza di una cappella vera e propria.

Questo tipo di affreschi poteva avere in questo senso anche la funzione di richiamare l'attenzione sull'altare che decoravano, di stimolare con la loro ricchezza e gradevolezza una preghiera per il morto, che spesso era sepolto lì vicino, andandosi così a sommare alle numerose messe di suffragio che si imponevano con la creazione dell'altare[1372]. L'affresco dell'*Assunzione con Storie di Maria e Eva* (*Scheda 24*) sembra in questo senso un buon esempio sia per la presenza dell'iscrizione ben visibile col nome del committente, che per l'effetto accattivante che dovevano suscitare negli spettatori la vivacità delle piccole storie popolate da numerosissimi personaggi e rifinite con cartigli e iscrizioni. Di non minore impatto per la notevolissima estensione doveva essere l'affresco con le *Storie di Santa Caterina d'Alessandria* (se giusta la proposta di ricostruzione: *Scheda 26*). I documenti non confermano con certezza l'appartenenza di questo affresco all'altare-sepolcro della potente famiglia Panciatichi, ma la grandiosità dell'opera sembra costituire un indizio in senso positivo.

Nella scelta della tipologia agiografico-narrativa degli affreschi potrebbero inoltre aver giocato, almeno in parte, possibili sollecitazioni da parte dei frati di San Lorenzo, spesso nominati nei documenti esecutori testamentari del defunto. Nei testamenti consultati infatti non si chiede o non si parla mai di "storie", ma si fa sempre riferimento, come già si accennava, a termini come "immagine" o "figura", tranne che nel documento del 1364 in cui si richiede una tavola agiografica di Sant'Antonio Abate. È possibile pertanto una certa predilezione dei frati per questi affreschi come supporto alla loro attività di predicazione in quanto ordine mendicante: di nuovo l'affresco della *Assunzione e Storie di Maria e Eva* sembra venire corroborare questa ipotesi per la chiarezza con cui le immagini riescono ad

[1372] Cfr. M. BACCI, *Investimenti per l'aldilà. Arte e raccomandazione dell'anima nel Medioevo*, Roma 2003.

esprimere un programma iconografico articolato, arricchito dall'apparato di iscrizioni esegetiche. Anche per gli affreschi della cappella di San Giovanni Battista sembra plausibile la partecipazione dei frati nella scelta del programma e delle modalità di rappresentazione, data la rarità dei soggetti affrescati.
Il notevole ricorso a piccole scene narrative in quasi tutti gli affreschi sopravvissuti della chiesa induce a pensare inoltre che si fosse sviluppata negli anni in San Lorenzo una particolare predilezione per questa tipologia decorativa, stimolata dalla foggia delle opere più antiche degli anni sessanta, che sono quasi tutte di tipo agiografico.
Rispetto alle altre chiese mendicanti di Pistoia, San Domenico e in particolare San Francesco, dove operarono anche artisti di notevole livello, in San Lorenzo la qualità delle opere superstiti è mediamente meno alta. Ciò è dovuto almeno in parte alla particolare situazione del panorama artistico pistoiese verso il terzo quarto del XIV secolo[1373], quando si allentano le influenze dirette dell'arte fiorentina portate da Bonaccorso di Cino (con Alesso d'Andrea) e forse dallo stesso Maso di Banco nel quinto decennio, mentre Niccolò di Tommaso non era ancora arrivato per la decorazione della chiesa del Tau (per quanto una parte della critica ritenga probabile un suo soggiorno pistoiese verso il 1360[1374]) e i principali artisti locali della seconda metà del secolo, come Giovanni di Bartolomeo Cristiani o Antonio Vite, non erano probabilmente ancora attivi, se non in una loro fase precoce ad oggi non ricostruita[1375].

La cappella di San Giovanni Battista
Gli affreschi più antichi che si sono conservati in San Lorenzo sono presumibilmente quelli frammentari della cappella *a cornu Epistolae* **[FIG. 655]**, ancorabili alla data 1357 visibile alla base dell'immagine di *Sant'Agata* sul piedritto destro dell'arco di accesso dalla navata **[FIGG. 657-658]**.
Si tratta di un vano quadrangolare di non vaste dimensioni, con volta a crociera non originale, come dimostra la parziale sovrapposizione dei suoi pennacchi di imposta agli affreschi, che peraltro si concludono in altro con fasce decorative di andamento orizzontale. Vi si accede attualmente solo dalla cappella maggiore, attraverso un piccolo varco non previsto nella redazione originaria e la cui apertura ha comportato la perdita di alcuni tratti della decorazione affrescata. L'accesso originale dalla navata era costituito da un arco a sesto acuto[1376] che occupava tutta la parete, tamponato in

[1373] E. NERI LUSANNA, *Le arti figurative e gli Ordini mendicanti a Pistoia nel Duecento e Nel Trecento*, in *Gli Ordini mendicanti a Pistoia (secc. XIII-XV)*, Atti del Convegno di Studi (Pistoia 2000), a cura di R. Nelli, "Biblioteca Storica Pistoiese", VII, Pistoia 2001, p. 250.
[1374] BERENSON, *Italian pictures*… cit., 1932, p. 398; IDEM, *Pitture Italiane*… cit., p. 342; BOSKOVITS, *La pittura*... cit., pp. 35, 203-204 nota 111, tav. 33; FERACI, *Antonio vite*… cit., pp. 28, 43 nota 113.
[1375] Per l'arte Pistoiese del Trecento si vedano: A. BACCHI, *Pittura del Duecento e del Trecento nel Pistoiese*, in *La pittura in Italia. Il Duecento e il Trecento*, a cura di E. Castelnuovo, vol. I, Milano 1986, pp. 315-324; E. NERI LUSANNA, *Santa Maria a Ripalta. Nuove testimonianze figurative nella cultura artistica medievale a Pistoia*, in *Santa Maria a Ripalta. Aspetti della cultura artistica medievale a Pistoia*, a cura di E. Neri Lusanna, P. Ruschi, Firenze 1992, pp. 31-79; E. NERI LUSANNA, *La pittura in San Francesco dalle origini al Quattrocento*, in *San Francesco. La chiesa e il convento in Pistoia*, a cura di L. Gai, Pistoia 1993, pp. 81-164; FERACI, *Antonio Vite*... cit., pp. 9-47.
[1376] *San Lorenzo*… cit., p. 29; il ritrovamento di tracce di gradini testimonia che il presbiterio doveva

un momento non precisabile[1377]. Sulla parete destra (di fronte al varco attuale) si apre una finestra probabilmente non appartenente alla versione originaria, mentre di quella che doveva essere la finestra vera e propria, sulla parete di fondo, si intuisce il perimetro tamponato che occupa tutta l'altezza della parete **[FIG. 656]**.

Gli affreschi superstiti si trovano quasi esclusivamente sulla parete sinistra, confinante con la cappella maggiore, ma la presenza di esigui lacerti sulle altre due pareti originali dimostra che tutto il locale doveva essere decorato con un piccolo ciclo di storie, disposte in modo singolare su un doppio registro di cui il superiore costituito da riquadri più ampi e l'inferiore da scene più piccole, due per ciascuna delle maggiori. L'intradosso dell'arco di accesso doveva essere decorato con santi a mezzo busto, di cui rimane visibile solo la parte inferiore della già citata *Sant'Agata* (identificabile dalla piccola falce che tiene in mano, strumento del suo martirio)[1378] per una parziale caduta della muratura di tamponamento in prossimità dell'affresco con *Santa Caterina d'Alessandria*.

Questo ambiente fu rinvenuto durante i restauri degli anni novanta del Novecento da Giorgio Pappagallo, che ne diede notizia nel 1992[1379] proponendone l'identificazione con la cappella della famiglia pistoiese dei Simiglianti dedicata alla SS. Trinità e citata in almeno due testamenti del 1367 e 1379, rispettivamente di Ranieri o Neri di Forese e della figlia Margherita[1380] **[Docc. 19, 26]**. Ritenendo che i documenti si riferissero ad una delle cappelle del presbiterio, l'architetto ha pensato di riconoscere la finestra in quella tamponata di questa cappella, elemento invece assente nella cappella di sinistra, in parte occupata dalla base della torre campanaria e ha interpretato i soggetti affrescati nei riquadri maggiori come *Storie della Passione di Cristo*[1381]. La presenza di un ampio avello sepolcrale al di sotto del piano di calpestio della cappella, quasi una vera e propria cripta estesa però solo in questo punto e assente al di sotto della cappella maggiore, ha indotto Pappagallo ad identificarvi quella a cui fanno cenno Neri e Margherita Simiglianti, nonostante la sovrapposizione delle sue murature ad alcune porzioni di affresco permettessero di escluderne l'appartenenza all'originaria redazione trecentesca della cappella[1382].

Le ipotesi di Pappagallo si rivelano errate alla luce di una attenta osservazione degli affreschi superstiti[1383], che hanno come protagonista San Giovanni Battista[1384]. La prima delle due scene maggiori raffigura infatti la *Predica davanti ad Erode Antipa*

---

essere un po' rialzato.

[1377] La separazione della cappella destra dal corpo della navata è forse da collegare ai lavori per l'insediamento del Distretto Militare di fine Ottocento ma è molto probabile che gli affreschi fossero già stati occultati nei secoli precedenti, forse fin dal XVI secolo.

[1378] KAFTAL, *Ichonography*... cit., pp. 4-8.

[1379] PAPPAGALLO, *Il complesso*… cit., p. 87; già in PAPPAGALLO, FORTUNA, *Il complesso*… cit., pp. 34-53.

[1380] ASF, *Diplomatico*..., 16 maggio 1367, 7 agosto 1379.

[1381] Questi affreschi sono stati attribuiti da Francesca Nannelli, che dimostra di non conoscere l'esistenza della data 1357, addirittura all'inizio del XV secolo (NANNELLI, *La decorazione*… cit., p. 128).

[1382] *San Lorenzo*... cit., p. 28. Si tratta di una particolare forma di sepoltura, molto rara, che prevede la tumulazione delle salme in posizione seduta entro nicchie nella parete (comunicazione orale di Giorgio Pappagallo); un altro esempio si trova nella cripta della basilica di Santa Maria all'Impruneta (sepolcreto Buondelmonti).

[1383] Osservazione possibile solo in loco per la mancanza di documentazione fotografica relativa a questa cappella e la pessima qualità dell'unica fotografia pubblicata da Pappagallo (1994).

[1384] In nessuna zona della chiesa sono visibili affreschi con *Storie della Passione*.

ed Erodiade **[FIG. 659]**. Il Precursore indossa come di consueto una pelle animale che si intravede sotto il manto rosato, mentre a sinistra si vedono, mancanti delle teste, le figure dei due sovrani, a cui si rivolge il suo rimprovero[1385]. La raffigurazione prosegue a destra con la scena del *Battista spinto in carcere* da uno sgherro. La seconda scena illustra il tema piuttosto raro dell'*Invio di due discepoli da parte di Giovanni Battista a Gesù* per chiedergli se davvero lui sia il Figlio di Dio[1386] **[FIG. 660]**, mentre la metà destra della scena è occupata da un gruppo di poveri e malati raccolti ai piedi di Gesù che si rivolge ad un'altra figura nimbata quasi completamente perduta. L'episodio si riferisce ai miracoli compiuti da Gesù in presenza dei due discepoli di Giovanni, come replica alla sua richiesta. Delle quattro scene minori che dovevano trovarsi più in basso solo la prima e la terza sono sopravvissute, benchè in modo frammentario e solo la prima risulta immediatamente identificabile con l'episodio dei *Servi che recano a Salomè la testa del Battista* su un piatto[1387] **[FIG. 661]**; nella terza scena, ambientata in un'alcova con tendaggio a fasce orizzontali, si intravede in basso vicino ad una panca una mano che si appoggia al pavimento: nonostante la notevole difficoltà di ricollegare questi elementi a qualche racconto specifico, questa scena aiuta comunque a corroborare l'identificazione con le vicende del Battista per la presenza del nome "Herodes" nell'iscrizione frammentaria in basso[1388] **[FIG. 662]**.

Frammenti della stessa cornice geometrica a contorno delle prime scene e residui delle scene inferiori si vedono anche sulle altre due pareti della cappella: in particolare sulla parete di destra si conserva parte di una scena con due cavalli di cui si vede solo la parte posteriore **[FIG. 663]**; sulla parete di fondo non si è conservato invece alcun elemento figurativo.

I pochi elementi superstiti sono sufficienti per riconoscere le particolarità di questa decorazione, la cui prima scena, secondo la disposizione sulle pareti, risulta essere appunto quella della *Predica davanti a Erode e Erodiade*: si tratta dunque di un ciclo della *Passione del Battista*, incentrato sugli ultimi episodi della vita del santo[1389]. La prima delle scene minori rappresenta poi il primo episodio della vicenda del Battista collocabile dopo la sua morte e porta a ritenere che le scene maggiori si concludessero sulla parete destra con la scena della *Decollazione* per inserire le scene *post mortem* in basso. Accanto all'episodio del martirio del santo dovrebbe essersi trovata la scena del *Banchetto di Erode con la Danza di Salomè*. La finestra che oggi si apre sulla parete destra sembra essere frutto di un rimaneggiamento successivo e si può presumere che in origine la muratura continua avesse permesso di ospitare due scene maggiori della stessa estensione di quelle della parete di fronte. Più difficile è immaginare cosa potesse figurare sulle porzioni della parete centrale occupata per

[1385] Mt. 14, 1-5; Lc. 3, 19-20.

[1386] Mt. 11, 2-15; Lc. 7, 18-29. È curiosa la somiglianza di uno dei due discepoli col tipo fisico di San Pietro.

[1387] Francesca Nannelli, sulla scorta dell'errore di Pappagallo nell'interpretazione dei soggetti di questo piccolo ciclo, suggerisce di riconoscere nelle scene minori un episodio della leggenda di San Donnino probabilmente in riferimento a questa prima scena in cui la testa del Battista può richiamare in senso lato il momento successivo al martirio di San Donnino, che miracolosamente cammina prendendo in mano la propria testa decapitata (NANNELLI, *La decorazione pittorica*... cit., p. 128).

[1388] "Q(UANDU)M HERODES RE[…]".

[1389] Cfr. A. CARDINALI, *Giovanni Battista. V. Iconografia*, in *Bibliotheca Sanctorum*, VI, Roma 1965, p. 620.

buona parte dalla vetrata: la *Passione del Battista* non prevede altri episodi al di fuori di quelli descritti, tranne forse quello in cui Erodiade convince Salomè a chiedere durante il banchetto la testa di Giovanni, una scena che non sembra compatibile con gli spazi offerti dalla parete di fondo né, soprattutto, con l'importanza della collocazione dietro l'altare. In questo senso sembrerebbero più calzanti le scene del *Battesimo* impartito dal Battista a Gesù e alle genti, che però risulterebbero eterogenee rispetto al soggetto principale del ciclo e ne interromperebbero la successione cronologica. In alternativa, le forme allungate delle porzioni di parete potrebbero suggerire la presenza di semplici figure di santi in posa stante, magari lo stesso San Giovanni Battista affiancato da un altro santo[1390]. L'episodio del *Battesimo di Cristo* poteva del resto trovare posto in alto sulla parete centrale se si tiene conto che la struttura della cappella, la cui volta di copertura si presenta ribassata, poteva originariamente prevedere una terminazione cuspidata in alto delle pareti e così ospitare nei tre lunettoni altrettante scene della vicenda del Battista precedenti al suo arresto.

Episodi della *Passione di San Giovanni Battista* si trovano inseriti in più ampi cicli dedicati al Precursore negli affreschi della cupola del Battistero di Parma, che hanno come *terminus ante quem* la consacrazione dell'edificio nel 1270[1391], nei mosaici della cupola del Battistero di Firenze[1392] e nelle formelle di Andrea Pisano per la Porta Sud (già Porta Est) dello stesso Battistero, realizzate entro il 1336[1393], che ripropongono in un numero più ampio di scene gli episodi descritti e ipotizzati negli affreschi maggiori di Pistoia.

Nella cappella di San Lorenzo le almeno otto scene che dovevano comporre la fascia inferiore[1394] risultano troppo numerose per gli episodi legati ai momenti immediatamente successivi al martirio del santo narrati nei Vangeli, che comprendono, oltre alla *Presentazione della testa del santo a Salomè da parte dei servi*, anche la *Presentazione della testa a Erodiade da parte di Salomè*, la *Sepoltura del corpo del santo* da parte di due discepoli (presenti anche nelle opere del Battistero fiorentino) e magari, al di fuori del racconto evangelico, l'accoglienza dell'anima del santo[1395]. È probabile che si trattasse di un *Ciclo delle Reliquie del Battista*, incentrato sul ritrovamento dei suoi resti e sulla loro "persecuzione" da

---

[1390] Per esempio Lorenzo, Agostino o Giovanni Evangelista: i primi due legati alla chiesa e alla comunità di frati, il terzo tradizionale pendant del suo omonimo. Anche la finestra poteva essere decorata con un soggetto attinente alle storie del Battista.

[1391] Cfr. *Il Battistero di Parma. Iconografia, iconologia, fonti letterarie*, a cura di G. Schianchi, Milano 1999, pp. 176-182. Ora si tende a datare gli affreschi verso il 1240: cfr. L. V. GEYMONAT, *The Parma Baptistery and its pictorical program*, s.l. 2006.

[1392] Cfr. M. BOSKOVITS, *A critical and historical corpus of Florentine Painting. The mosaics of the Baptistery of Florenze*, sez. I, vol. II, Firenze 2007.

[1393] K. CLARK, *The Florenze Baptistery doors*, London 1980, pp. 27-92.

[1394] Dovevano essere sicuramente quattro sulla parete di sinistra, due sulla parete centrale occupata in buona parte dalla finestra e di nuovo almeno due (o quattro più strette) sulla parete di destra, che presenta a livello di questa fascia di storiette una rientranza nella muratura, probabilmente un piccolo repositorio per gli oggetti da messa: il piccolo vano sembra pertinente alla redazione originale della cappella ed è decorato con motivi illusionistici a false architetture; in corrispondenza di questo è stata in seguito aperta la finestra che dà attualmente luce al locale.

[1395] Tutte queste scene, precedute dalla *Decollazione*, compaiono nella decorazione del timpano della Cattedrale di Saint-Martin d'Ainay presso Lione in Francia, della metà del XII secolo; per questo si veda, tra gli altri, l'intervento più recente: J.F. REYNAUD, *L'âme romane de Lyon*, Lyon 1997, pp. 24, 38.

parte di Giuliano l'Apostata fino al loro arrivo a Costantinopoli[1396], di cui in Occidente uno dei rarissimi esempi compare in otto riquadri scolpiti alla fine del XII secolo sul portale di San Giovanni Battista della Cattedrale di Saint-Étienne di Sens in Francia **[FIG. 664]** dove completa il ciclo probabilmente più esteso dedicato al Precursore, comprendente anche scene dell'infanzia, della predicazione e della passione[1397]. Purtroppo l'opera risulta molto rovinata e non è agevole individuare con esattezza gli episodi[1398], che potrebbero comunque rappresentare il ritrovamento e il rogo dei resti del santo da parte di Giuliano l'Apostata, il trasporto della testa del Battista ordinata da Valente ostacolato dai cavalli che non vogliono muoversi, San Giovanni che rivela al monaco Marcello dov'è nascosta la sua testa, l'imperatore Teodosio che ordina di portare la testa del Battista a Costantinopoli, l'erezione della basilica dedicata al Battista a Costantinopoli[1399].
Questi episodi sono narrati anche nella *Leggenda Aurea*[1400], che potrebbe essere la fonte più diretta a cui l'estensore di questo singolare ciclo può avere attinto[1401].
Prima di provare a proporre ipotesi ricostruttive di questo ciclo estremamente frammentario sarà opportuno cercare di individuare dai lacerti superstiti i soggetti delle scene ancora in minima parte visibili, proprio alla luce del testo della *Leggenda*.
La prima scena è stata individuata come la *Presentazione della testa del Battista da parte dei servi* e nella parte di scena perduta a destra poteva trovarsi Salomè ad accogliere il feticcio[1402]. Gli elementi della terza scena di sinistra sembrano suggerire un'ambientazione in un banchetto (al chiuso o più probabilmente entro un padiglione): il braccio fasciato da una manica rossa potrebbe essere quello di Erode, nominato nell'iscrizione in calce. L'episodio potrebbe rimandare al banchetto di Erode Antipa e Erode Agrippa, invitato a palazzo dalla sorella Erodiade. Narra la *Legenda Aurea*, di seguito agli eventi legati al martirio del Battista, che durante il banchetto Erode Antipa, ubriaco, avesse offeso Agrippa, il quale per vendetta lo avrebbe fatto esiliare dall'imperatore romano. La scena di San Lorenzo potrebbe aver

[1396] Cfr. CARDINALI, *ibidem*.
[1397] A. MARTIN, *Nouvelles observations sur le portail Saint-Jean de la Cathedrale Saint-Étienne de Sens*, in "Bulletin monumental. Société française d'archéologie", CXLIII, 2005, 4, pp. 315-327. Il portale di San Giovanni Battista è decorato da ventitrè scene.
[1398] Annabelle Martin (cfr. nota precedente) non fornisce precisazioni in questo senso, indicando genericamente le otto scene come "ciclo della legganda delle Reliquie di San Giovanni Battista" e "ciclo delle Reliquie di San Giovanni Battista a Sebaste"; d'altra parte rinvia per un tentativo di interpretazione a N. KENAAN-KEDAR, *Aspects des relations entre "centre" et "periphérie": les cathédrales Saint-Étienne de Sens et Saint-Jean de Sébaste*, in *Pelerinages et croisades*, Actes du 118 congrés national de société historiques et scientifiques (Pau 1993), Paris 1995, pp. 309-316, che chi scrive non è riuscito a reperire. Lo stesso autore ritiene di poter spiegare la presenza a Sens di un simile ciclo in relazione al legame tra la diocesi di Sens e quella di Sebate, in Samaria (luogo della tomba del corpo del Battista) sotto il vescovato di Guglielmo di Champagne (1168-1176) e alla riscoperta delle reliquie del Battista e l'istituzione di una nuova festa liturgica grazie al patriarca Guglielmo di Gerusalemme, la cui comunità aveva legami con quella di Sens. Le reliquie del Battista furono portate in giro per l'Occidente per raccogliere fondi per la costruzione della nuova cattedrale di Sebaste.
[1399] CARDINALI, *ibidem*.
[1400] JACOPO DA VARAGINE, *Leggenda Aurea*… cit., II, pp. 873-885. La vita di San Giovanni Battista è inserita separatamente nel testo della Legenda: ivi, I, pp. 540-551.
[1401] Anche per l'affresco agiografico attiguo di *Santa Caterina d'Alessandria* si è potuto rilevare la notevole attinenza al testo di Jacopo da Varagine nella scelta e nella sequenza delle scene (*Scheda 26*).
[1402] Mt. 14, 11; Mc. 6, 28. JACOPO DA VARAGINE, *Leggenda Aurea*… cit., p. 874.

rappresentato in modo eloquente l'ebrezza di Erode Antipa raffigurandolo a terra[1403]. I cavalli della prima scena della parete destra potrebbero infine alludere all'episodio del trasporto della testa del Battista a Costantinopoli ordinata da Valente resa impossibile dai cavalli che rifiutano di muoversi[1404]. Le possibili integrazioni del ciclo potrebbero dunque comprendere, sulla parete destra, la presentazione della testa del Battista a Erodiade da parte di Salomè (seconda scena) e il seppellimento del corpo del Battista a Sebaste da parte di due discepoli (quarta scena)[1405]; sulla parete centrale saranno state previste solo due scene, forse quelle dedicate al ritrovamento delle reliquie: da una parte Giuliano l'Apostata che ritrova il corpo di San Giovanni e ne fa bruciare le ossa (quinta)[1406], dall'altra il ritrovamento della testa del Battista in una grotta da parte di Marcello su miracolosa indicazione del Battista (sesta)[1407]. Infine, supponendo solo due scene, magari un po' più ampie, sulla parete di destra, l'ultima potrebbe aver mostrato l'arrivo della reliquia della testa del Battista a Costantinopoli trasportate dall'imperatore Teodosio e la costruzione della cattedrale a lui dedicata (ottava)[1408] **[FIG. 665]**.

Un altro *Ciclo delle Reliquie del Battista* si trova in Italia, nell'Oratorio di Albizzate (Varese): gli affreschi attribuibili ad un maestro lombardo dell'ultimo quarto del XIV secolo[1409], dunque di poco più tardi di quelli di San Lorenzo, rappresentano gli episodi di Giuliano l'Apostata che ritrova le ossa del Battista e poi le brucia, dei monaci che raccolgono le ossa e le portano al vescovo di Costantinopoli Filippo, dell'apparizione del Battista a due monaci che, esortati a ritrovare la sua testa nel palazzo di Erode a Gerusalemme, la recuperano tra le rovine e la consegnano ad Atanasio vescovo di Alessandria[1410]. L'estrema lacunosità del piccolo ciclo di San Lorenzo non permette di escludere che alcuni riquadri potessero ospitare alcune di queste scene.

La decorazione all'interno della cappella doveva essere completata da uno zoccolo a motivi illusionistici, di cui si intravede un resto esiguo al di sotto delle scene minori sulla parete di sinistra che lascia intuire la presenza di false aperture, simili alla decorazione del "repositorio" sulla parete di destra.

La presenza della *Sant'Agata* sullo spessore dell'arco di accesso dalla navata e le tracce di decorazione pittorica che si intravedono anche dall'interno della cappella nei

---

[1403] JACOPO DA VARAGINE, *Leggenda Aurea*... cit., pp. 565-566. Un'alternativa meno probabile suggerirebbe di considerare il braccio superstite pertinente alla figura di Salomè, colta nel momento in cui cade uccisa dal soffio uscito dalla bocca della testa recisa del Battista. Si tratta in ogni caso di iconografie decisamente inusuali (J. DA VARAGINE, *Leggenda Aurea*... cit., pp. 571-572).

[1404] JACOPO DA VARAGINE, *Leggenda Aurea*... cit., p. 883.

[1405] Mt. 14, 11; Mc. 6, 29; JACOPO DA VARAGINE, *Leggenda Aurea*... cit., p. 877.

[1406] JACOPO DA VARAGINE, *Leggenda Aurea*... cit., pp. 878-881.

[1407] JACOPO DA VARAGINE, *Leggenda Aurea*... cit., pp. 881-882.

[1408] JACOPO DA VARAGINE, *Leggenda Aurea*... cit., p. 883. Si potrebbe proporre per questa scena un'ipotesi meno pregnante, ma interessante trattandosi di un ciclo italiano: che cioè quest'ultima scena potesse rappresentare il trasporto delle ossa del corpo del Battista salvate dalla bruciatura di Giuliano l'Apostata a Genova, dove sono tutt'ora conservate nella cattedrale dedicata al santo, patrono della città; in questo caso la scena dell'arrivo della testa a Costantinopoli potrebbe essere stata inserita nella zona destra della scena precedente.

[1409] C. PIROVANO, *Il Trecento in Lombardia*, in *La pittura in Italia. Il Duecento e il Trecento. I*, a cura di E. Castelnuovo, Milano 1986, pp. 71-92, in particolare p. 79. E. BELLAPI, *L'oratorio visconteo di Albizzate. La storia l'edificio, gli affreschi*, Gavirate 2000.

[1410] Tutti questi episodi sono narrati nella *Leggenda Aurea*, tranne l'ultimo, presente negli *Acta Sanctorum* (AA.SS., *Junii IV*, Antverpiae 1707, pp. 687-806, in part. pp. 757 nota 254, 722 nota 135.

punti in cui la muratura di tamponamento del varco ha ceduto a contatto con le strutture originarie, indicano che anche questa zona doveva essere affrescata e probabilmente alcuni lacerti sopravvivono sotto la superfetazione. È probabile che la decorazione fosse costituita in questo caso da serie di santi a mezzo busto sovrapposti del tipo della *Sant'Agata*.

Si è già fatto cenno al mancato riconoscimento dei soggetti di questo piccolo ciclo che ha portato chi se ne è occupato in precedenza a identificare in questa cappella quella di patronato della famiglia Simiglianti dedicata alla SS. Trinità, sulla base di un errato collegamento con due documenti del 1367 e 1379[1411]. Alla luce della nuova proposta di lettura dei soggetti affrescati, si può invece suggerire di mettere in rapporto la cappella con un piccolo gruppo di documenti rintracciati da chi scrive nei fondi dell'Archivio di Stato di Firenze: nel Diplomatico di San Lorenzo e nel libro di memorie secentesco del fondo Conventi Soppressi[1412].
Uno di questi, un testamento del 1348, già noto in precedenza, non era mai stato accostato a questa cappella; anzi Giorgio Pappagallo lo usava per proporre in via del tutto ipotetica l'identificazione della presunta cappella *a cornu Evangelii* con quella di San Giovanni Battista in esso citata[1413]. È invece del tutto probabile che la cappella a cui fa riferimento il documento sia questa a destra della maggiore. Il documento in questione è un testamento redatto da Franchino del fu Giusto[1414], pistoiese del popolo di San Leonardo (quello in cui si trovava anche la chiesa di San Lorenzo), in due copie identiche il 13 e il 14 giugno 1348 in cui chiede di essere sepolto nella chiesa degli agostiniani nella sua cappella, che risulta già costruita **[Doc. 13]**:

> […] *elegit sui / corporis sepulturam ad eccl(es)iam S(an)cti Laurençii fratrum S(an)cti Laurençii et Agostini herem(itarum) / de Pistorio in Capella (con)structa p(er) eu(m) in d(i)c(t)a eccl(es)ia Et voluit expendi per se/pulturam sui illud q(uo)d videbit(ur) et placebit i(nfra)s(crip)tis eius h(e)r(e)dib(us) et d(omi)ne Bilie eius / uxori* […][1415]

La complessa articolazione del lascito testamentario prevede la destinazione di una certa somma per la sua sepoltura tramite i figli e la moglie Bilia e, oltre la dote per le due figlie Agnese e Margherita, l'elezione dei figli Agostino e Giovanni come eredi col nipote Jacopo, figlio di Agostino; in caso di morte di questi tre senza eredi Franchino decide di eleggere eredi per un terzo la Compagnia del Ceppo con l'obbligo di distribuire il denaro ai poveri, per un terzo il nipote Monte, figlio di Guiduccio di Giusto, fratello di Franchino e per un terzo i frati del convento di San Lorenzo con l'obbligo di utilizzare il denaro per la costruzione del tetto e per ornare

[1411] Cfr. *infra* par 3.1.1.
[1412] ASF, *Diplomatico*, *Pistoia*, *San Lorenzo*, tomo 66; ASF, *Corporazioni Religiose Soppresse dal Governo Francese*, 196,*San Lorenzo a Pistoia*, 51, *Ricordi diversi, s.d.*
[1413] PAPPAGALLO, *Il complesso...* cit., p. 87; IDEM, *La ex chiesa...* cit., p. 26; *San Lorenzo...* cit., p. 26.
[1414] Il nome del testatore è perfettamente leggibile nei documenti del Diplomatico, ma Pappagallo lo riporta sempre come Francesco, probabilmente per una errata interpretazione dell'abbreviatura del nome fornita dalla trascrizione del libro di memorie secentesco, evidentemente l'unica versione consultata di questo documento.
[1415] ASF, *Diplomatico*…, 13 e 14 giugno 1348. Anche ASF, *Corporzioni*…, c. 23.

la sua cappella di San Giovanni Battista.

> […] *residu(am) p(ar)t(em) d(i)c(t)i (con)vent(j) / debeat expend(ere) in ornat(um) sue Capelle S(an)c(t)i Joh(ann)is Batiste sit(a) in d(i)c(t)a eccl(es)ia S(an)c(t)i / Rolençii et residu(um) in tecto (et) (com)plim(en)t(o) eccl(es)ie p(re)d(i)c(t)e* […][1416]

Ammettendo che per "ornamento" si intendesse una vera e propria decorazione pittorica (e non tanto o non solo a delle suppellettili d'altare), in ogni caso i frati non avrebbero potuto provvedervi se non dopo la morte dei tre eredi (e di eventuali altri figli di Agostino e Giovanni): dunque la cappella poteva essere costruita entro la metà del XIV secolo ma per gli affreschi il 1348 deve essere considerato un *terminus post quem* piuttosto generico.
Il testamento inedito redatto nel 1380 da donna Bilia del fu Filippo di Gello, vedova di Franchino del fu Giusto detto Secchia ci fornisce la conferma dell'esistenza della cappella di San Giovanni Battista con almeno la sepoltura di Franchino quando vi si chiede di lasciare una lampada votiva accesa appunto nella cappella di San Giovanni Battista in San Lorenzo **[Doc. 28]**:

> […] *qua(n)dam / lampadam in capp(e)lla S(an)c(t)i Joh(ann)is Batiste sit(a) in eccl(es)ia S(an)c(t)i Laure(n)tii p(re)d(i)c(t)a f(ac)ta / p(er) d(ominu)m Franchinu(m) olim eius v(iru)m* […][1417]

L'espressione *in cappella* sembra fornirci una conferma del fatto che ci si riferisse ad un vano e non ad un semplice altare come quelli della navata perché si chiede che la lampada sia posta "dentro" e non "davanti all'altare", espressione usata nello stesso documento di Bilia relativamente ad una lampada per l'altare di San Nicola da Tolentino[1418] (*ante altare*). Inoltre questa cappella di San Giovanni doveva fungere da vero e proprio sepolcro per i membri della famiglia di Franchino a giudicare dalla parola *monumentum* utilizzata da Bilia e che di solito, anche in altri documenti del Diplomatico di San Lorenzo, si riferisce ad una tomba di famiglia presso un altare: non a caso anche Bilia chiede di esservi sepolta vestita dell'abito da pinzochera agostiniana[1419].
Nel testamento di Bilia si fanno alcuni lasciti a persone e istituzioni, ma sono nominati eredi la figlia Margherita e i nipoti Franchino e Ludovico figli di Agnese e di Agnolo di Ser Nuccio Taviani, segno che i figli maschi Agostino e Giovanni e il nipote Jacopo (oltre alla stessa Agnese) dovevano essere già morti a quella data. Nel caso poi Franchino e Ludovico fossero morti senza eredi e Margherita fosse morta prima di Bilia, i frati del convento di San Lorenzo sarebbero dovuti diventare eredi

[1416] ASF, *Diplomatico..., ibidem.*
[1417] ASF, *Diplomatico*…, 22 febbraio 1380. Anche ASF, *Corporazioni*…, cc. 21-22.
[1418] Si tratta dell'altare da realizzarsi per volere di Giovanna di Nuto Nucci davanti all'immagine del santo, che, a giudicare dalle parole usate in questo documento, sembra essere stata già realizzata in un momento precedente (ASF, *Diplomatico*..., 12 febbraio 1364; ASF, *Corporazioni*..., c. 2).
[1419] Lo spoglio di molti testamenti relativi alla chiesa di San Lorenzo dimostra che la richiesta di sepoltura di laici in abiti "monastici", da pinzochera per le donne o da monaco per gli uomini, era una consuetudine fino almeno dal 1335, quando donna Tommea chiede di essere anch'ella sepolta in abito da pinzochera (ASF, *Corporazioni*... cit., c. 10). Le pinzochere erano donne appartenenti ad una sorta di terzo ordine agostiniano: cfr. RANO, *Agostiniani*... cit., pp. 372-373.

universale con l'obbligo appunto di tenere accesa la lampada nella cappella di San Giovanni Battista e di spendere come avessero ritenuto più opportuno il denaro per la salute dell'anima di Bilia[1420].

La cappella di San Giovanni Battista viene di nuovo nominata nel 1385 nel testamento di Ser Braccio di Ser Michele Bracci (che non sembra aver avuto alcun legame di parentela con la famiglia di Franchino di Giusto), che chiede tra le altre cose ai frati del convento di San Lorenzo, suoi eredi, di dire in perpetuo una messa il 25 giugno presso l'altare di San Giovanni Battista e di tenervi accesa una lampada[1421].

La fondazione di questa cappella potrebbe essere fatta risalire ai primi anni del quinto decennio perché è possibile che le si riferisca anche un testamento del 1343 di Caterina vedova di Ser Rinieri di Ser Armaleone e figlia del fu Vanni di Buonaiunta de' Leggeri che chiede, oltre ad altre volontà e con alcune specifiche condizioni, che vengano spese 20 libbre per paramenti e altri ornamenti per la cappella di San Giovanni Battista in San Lorenzo di prossima realizzazione **[Doc. 11]**:

> […] *i(n) param(en)tis (et) aliis ornam(en)tis p(ro) altari beati / Johan(n)is Batiste in S(an)c(t)o Laurentio q(uo)d de p(ro)xi(m)o fieri debet* […][1422]

Il documento del 1348 in cui Franchino di Giusto destina parte dei suoi beni all'ornamento della sua cappella rappresenta un *terminus post quem* per gli affreschi di San Giovanni Battista. La data 1357 visibile alla base della figura di *Sant'Agata* risulta dunque pertinente e potrebbe essere attribuita non solo alla decorazione dell'arco ma a tutti gli affreschi interni. Nell'impossibilità di osservare bene la figura della santa, molto rovinata nelle poche parti libere dal tamponamento, si possono comunque rilevare punti di contatto con gli affreschi principali nella forma grossolana delle mani e nei colori carichi delle vesti, confrontabili con quelle dei personaggi della prima scena maggiore con *San Giovanni davanti ad Erode ed Erodiade* e nella decorazione geometrica della cornice alla base del riquadro[1423].

[1420] Questo testamento diventò nel 1384-1385, evidentemente alla morte di Bilia, motivo di lite tra gli eredi nominati da lei (la figlia e i nipoti) e quelli nominati nel 1348 da Franchino, ovvero, morti Agostino, Giovanni e Jacopo, la Compagnia del Ceppo, il convento di San Lorenzo e le tre figlie di Guiduccio di Giusto (o, se decedute, i loro eredi diretti), Orsella, Nicolosa e Antonia, evidentemente subentrate come eredi in seguito alla morte del fratello Monte. In questi documenti comunque non si fa cenno alla cappella di San Giovanni Battista. ASF, *Diplomatico...*, 14 novembre 1384, 10 gennaio 1385, 26 febbraio 1385.

[1421] ASF, *Diplomatico...*, 16 dicembre 1385. Questa primitiva richiesta sembra però annullata in un documento del 29 dicembre dello stesso anno, quando non si cita più l'altare di San Giovanni Battista ma al suo posto quello di San Nicola da Tolentino (ASF, *Diplomatico...*, 29 dicembre 1385).

[1422] ASF, *Diplomatico…*, 18 agosto 1343. Anche ASF, *Corporazioni…*, c. 25. È possibile che si tratti di un lascito non eseguito, tuttavia non viene indicato chi fosse il promotore di questa cappella e non è certo che fosse Caterina perchè non è specificato che debba essere edificata *per eam* né nel documento si trova un lascito per la sua effettiva realizzazione, come sarebbe stato forse più lecito aspettarsi trattandosi di una cappella non ancora realizzata. Anche nel testamento del marito Rinieri del 1338 non si fa cenno alla creazione di una cappella (ASF, *Diplomatico*…, 26 luglio 1338; ASF, *Corporazioni*…, c. 9). È dunque possibile che Caterina voglia lasciare una certa somma di denaro per una cappella che si sa dover essere costruita all'interno della chiesa (o forse già iniziata) da un altro, magari proprio da Franchino di Giusto, e che a quelle date sarebbe stata forse l'unica esistente: come si è già visto, non è raro che i fedeli facciano lasciti per messe o lampade votive per altari non di propria pertinenza.

[1423] Nessun documento aiuta a trovare una conferma per questa data ma riflettendo sui testamenti

Queste considerazioni sembrano confermate anche dallo stile degli affreschi. Le figure sono caratterizzate da una cromia intensa e forme volumetriche, apprezzabili ad esempio nel gruppo di Erode ed Erodiade e nello sgherro di schiena nella prima delle scene maggiori. Andrea De Marchi ha richiamato la mia attenzione sulle affinità di questi affreschi con le opere di Bonaccorso di Cino, attivo a Pistoia in San Francesco nella Cappella Gatteschi e sulle pareti della navata e nella Cattedrale di San Zeno nella Cappella di San Jacopo alla fine degli anni quaranta del Trecento[1424]. Un confronto con la scena del *Martirio di San Donnino* nella Cappella Gatteschi tuttavia consente, nonostante un interessante accostamento tra la figura del boia e la fisicità e l'atteggiamento ad *hanchement* dello sgherro di spalle di San Lorenzo **[cfr. FIG. 612]**, di escludere l'intervento di Bonaccorso in San Lorenzo. I lavori di quest'ultimo sono caratterizzati da figure dai contorni più eleganti, che si muovono con agio e una gamma cromatica luminosa, mentre le espressioni pacate e a tratti caratterizzate da maggiore espressività evitano i toni caricaturali che si notano nelle pitture di San Lorenzo (in questo senso si noti il particolare del volto dello sgherro di profilo) **[FIGG. 666-676]**. Una minore essenzialità nel trattamento dei dettagli (come si vede ad esempio dalla ridondanza del panneggio del Battista davanti ad Erode) e la maggiore articolazione dei trapassi cromatici suggeriscono una cronologia un po' più avanzata degli affreschi di San Giovanni Battista rispetto alle opere di Bonaccorso di Cino.
Il pittore di San Lorenzo è certamente a conoscenza dell'attività pistoiese di Bonaccorso ma anche delle tendenze più recenti della pittura fiorentina[1425]. In ogni caso gli affreschi della cappella di San Giovanni Battista sembrano lontani dai modi degli artisti pistoiesi noti attivi a partire dalla fine degli anni sessanta.

Gli affreschi della navata

Nella navata i frammenti di diversi affreschi si distribuiscono qua e là sulle pareti, spesso lontani gli uni dagli altri. Tralasciando gli affreschi agiografici già analizzati nelle schede relative, se ne propone una breve disamina procedendo dalla zona presbiteriale verso l'ingresso principale[1426].
Il primo affresco che si incontra sulla parete destra della navata procedendo dal

---

appena analizzati si ricorderà che Franchino di Giusto aveva incaricato i frati di San Lorenzo di provvedere all'ornamento della cappella dopo la morte dei suoi eredi diretti: non si dovrà dunque ricercare un ulteriore testamento in cui si dia ufficialmente inizio alla decorazione visto che le volontà del testatore, probabilmente morto durante la pestilenza del 1348, erano già state espresse e i frati erano autorizzati a procedere appena concretizzate le note clausole. C'è semmai da rilevare che Agostino, Giovanni e Jacopo, che risultano deceduti almeno nel 1380, potrebbero essere morti tutti entro il 1357, ponendo così il convento nella necessità di onorare le volontà testamentarie espresse nove anni prima.

[1424] NERI LUSANNA, *La pittura in San Francesco*… cit., pp.95-106; FERACI, *Precisazioni*... cit., pp. 89, 94-95.

[1425] Risulta suggestiva la proposta di Enrica Neri di identificare il giovane Giovanni di Bartolomeo Cristiani nel garzone Giovanni che macinava i colori per Bonaccorso di Cino e Alesso d'Andrea al lavoro nel 1347 nel Duomo di Pistoia nella Cappella di San Jacopo (S. CIAMPI, *Notizie inedite della Sagrestia pistoiese de' belli arredi del Camposanto Pisano e di altre opere di disegno dal secolo XII al XV*, Firenze 1810, p. 146; NERI LUSANNA, *La pittura in San Francesco*... cit., p. 108). D'altra parte nel 1357 Giovanni Cristiani è attestato a Firenze presso la bottega di Nardo di Cione (CHIAPPELLI, *Arte del Rinascimento*… cit., p. 567).

[1426] I livelli degli intonaci testimoniano la realizzazione degli affreschi a partire dalla zona presbiteriale e via via verso l'ingresso della chiesa: *San Lorenzo*… cit., p. 33.

presbiterio, superato l'affresco agiografico di *Santa Caterina d'Alessandria*, è un frammento di quella che sembra essere stata una breve teoria di santi entro edicole polilobate, di cui ora restano solamente due figure molto danneggiate: quella a sinistra è indicata come *San Filippo* dall'iscrizione ai suoi piedi ed è mancante della testa e di parte del lato sinistro; a fianco si conserva la parte sinistra di un probabile *San Giacomo Maggiore*, se giusta l'interpretazione dell'oggetto che si intravede nella sua mano destra come di un bordone da pellegrino[1427]. Sotto ciascuna figura si trova un riquadro contenente una scena di martirio: si vede infatti San Filippo crocifisso e lapidato[1428] e accanto la decapitazione di un santo, supplizio in effetti subito da San Giacomo. La presenza di un altro frammento di storia a destra del *Martirio di San Giacomo*, di cui si conserva solo la figura di una donna vestita di verde entro una semplice architettura prospettica, dimostra la presenza di un altro santo, ora completamente perduto a causa dell'apertura di un finestrone (riferibile agli interventi di fine Ottocento), la cui identità non può essere individuata. Ancora a destra si intuisce la presenza di un diverso affresco, ora scomparso, tranne che per un frammento di una insolita decorazione a velario a motivi geometrici in basso **[FIGG. 668-671]**. Si potrebbe ipotizzare la presenza di San Bartolomeo sulla scorta dell''iscrizione frammentaria che si conserva tra le storie e lo zoccolo e ricorda il nome di "Bartolomeo" ed è affiancata da uno stemma posto sotto il *San Filippo* poco leggibile, ma che sembrerebbe avere una rapa come simbolo araldico **[FIG. 672]**. Si tratta di un elemento molto raro che non trova riscontro negli stemmari pistoiesi[1429] e non consente quindi di precisare meglio l'identità del committente.

Doveva trattarsi di una sorta di trittico affrescato con il *San Giacomo* al centro, forse simile nella forma ad un affresco attribuibile ad un artista masesco nella navata di San Francesco a Pistoia[1430] in cui i *Santi Antonio Abate, Giovanni Battista e Francesco* sono inseriti entro archi trilobati sorretti al centro da colonnine tortili in una composizione racchiusa entro una cornice regolare **[FIG. 673]**. Pur mancando a San Lorenzo tutta la zona superiore dell'affresco con la parte terminale degli archi, la presenza di cornici geometriche a delimitare le parti superstiti fa credere che il "trittico" potesse avere in altro la stessa conclusione che in San Francesco. Si trova una tipologia analoga in un affresco di Niccolò di Tommaso nella basilica di San Miniato al Monte a Firenze coi *Santi Andrea, Miniato e Nicola* **[FIG. 674]**, riferibile secondo Angelo Tartuferi alla prima metà degli anni sessanta del XIV secolo[1431].

Il "trittico" pistoiese presenta motivi decorativi affini agli affreschi agiografici dell'*Assunzione con Storie di Maria e Eva* e di *Santa Caterina d'Alessandria* (*Schede 24, 26*)[1432], le cui storie sono confrontabili con quelle di *San Filippo* e *San*

[1427] KAFTAL, *Iconography*… cit., pp. 507-518.
[1428] KAFTAL, *Iconography*… cit., pp. 841-845.
[1429] G. MAZZEI, *Stemmi e insegne pistoiesi*, Pistoia 1907 (rist. Milano 2009). Lo stemma sembrerebbe comunque corrispondere alla descrizione dell'arme della famiglia pisana dei Rapi: ASF, *Raccolta Ceramelli Papiani*, Rapi, fascicolo 6342.
[1430] G. L. MELLINI, *Pittura fiorentina del primo Trecento e Maso*, in "Critica d'arte", XCVIII, 1968, 15, pp. 62-64; NERI LUSANNA, *La pittura in San Francesco...* cit. pp. 100-102; FERACI, *Precisazioni.*.. cit., pp. 94-95, 102-103 nota 52.
[1431] TARTUFERI, *Appunti tardogotici*… cit., p. 6, 13 nota 13; IDEM, *Le opere d'arte*… cit., pp. 206-207.
[1432] Le due cornici geometriche esterne del "trittico" sono dello stesso tipo a stelle, ma risultano invertite rispetto agli affreschi agiografici; il frammento di zoccolo a finto marmo del "trittico" ha una

Giacomo. Potrebbe trattarsi di un pittore affine all'autore dei due affreschi agiografici, ma forse influenzato dallo stile di Niccolò di Tommaso, attivo a Pistoia nella chiesa del Tau (1372)[1433], dai cui affreschi sembra derivare la disposizione del panneggio del San Filippo e le caratteristiche del volto di San Giacomo **[FIGG. 675-678]**.

Proseguendo ancora verso l'ingresso della chiesa dando le spalle al presbiterio, sulla parete sinistra subito di seguito al grande affresco con *San Cristoforo e Nicea* (*Scheda 28*), si incontra la figura di un papa seduto su un imponente trono[1434]. Il volto e la parte inferiore del corpo sono ben conservati, mentre è perduta la zona centrale e tutta la parte sinistra della composizione **[FIG. 679]**, in origine completata in basso da una scena narrativa della quale resta un frammento con una figura maschile che indossa una veste verde. Il resto della composizione purtroppo è andato perduto per la creazione nello spessore della muratura di una sorta di finestrella, avvenuta forse già nel tardo Quattrocento **[FIG. 680]**. Il volto glabro e piuttosto giovanile e il triregno suggeriscono di identificare la figura di questo papa con Urbano V[1435], anche se manca del tutto, probabilmente a causa della lacuna, la tavoletta con le teste dei Santi Pietro e Paolo, con la quale è solitamente raffigurato[1436].
La figura di *Urbano V* è stata attribuita da Enrica Neri ad una fase piuttosto precoce di Giovanni di Bartolomeo Cristiani, al quale Francesca Nannelli ha accostato anche l'attigua figura di *San Cristoforo*[1437], che chi scrive preferisce riferire insieme alla figura di Nicea ad una fase precoce dell'attività del Maestro della Cappella Bracciolini, collocabile tra la fine XIV e l'inizio XV secolo. Alcuni elementi dichiarano l'appartenenza anche dell'*Urbano V* al catalogo di questo Maestro (come peraltro mi suggerisce Andrea De Marchi), sebbene la discontinuità degli affreschi e la differenza delle cornici decorative indichi due interventi distinti, come attesta anche il grafismo più insistito della veste del *Papa*. Le pieghe del suo panneggio spiovono un po' seccamente allargandosi dalle ginocchia e creano un incavo triangolare tra le gambe e una forma particolare all'afflosciarsi della stoffa sui piedi, secondo un andamento riscontrabile nei panneggi delle figure del *Giudizio Universale* dell'Oratorio della Madonna di Serravalle Pistoiese e praticamente

---

colorazione giallo acceso molto simile ad una delle specchiature dello zoccolo dell'*Assunzione*, con cui ha in comune anche gli elementi di contorno (come il nodo con stella gialla su rosso all'incrocio di semplici fasce scure).
[1433] GAI, *Nuove proposte*… cit., pp. 75-94.
[1434] I livelli di intonaco dimostrano la precedente realizzazione del *San Cristoforo* rispetto all'*Urbano V*.
[1435] Non convincono le proposte di identificare questa figura con uno dei papi che giovarono in qualche modo all'Ordine Agostiniano: Innocenzo IV, Alessandro IV, Bonifacio VIII (*San Lorenzo*… cit., p. 34). Urbano V fu oggetto di una grande venerazione popolare fin dalla morte avvenuta nel 1370 e ancor di più quando nel 1372 si diede avvio al processo di canonizzazione (concretizzatosi solo nel 1870) e il suo corpo fu traslato a Marsiglia e sulla sua tomba cominciarono a verificarsi eventi miracolosi: cfr. anche *Approfondimenti. 2. Gli affreschi trecenteschi del convento di Santa Apollonia a Firenze*, par. 2.4.3.
[1436] Per la figura di Urbano V e la diffusione del suo culto tra la fine del XIV e l'inizio del XV secolo cfr. *Gli affreschi trecenteschi nel convento di Santa Apollonia a Firenze* (Sez. III: *Tre casi esemplari*, 2).
[1437] NERI LUSANNA, *La pittura in San Francesco*... cit., p. 109; NANNELLI, *Un* gigante… cit., p. 35.

sovrapponibile con la veste della Vergine nella cuspide di polittico con la *Madonna della Cintola* conservata al Musée Granet di Aix-en-Provence[1438] **[FIG. 681]**, che Linda Pisani assegna ad un momento, appena successivo agli affreschi dell'oratorio di Serravalle, nei primi anni del XV secolo[1439]. Una datazione dell'*Urbano V* ai primi anni del XV secolo è avvalorata dal confronto con le figure della cappella Bracciolini di Santo Stefano, databili verso il 1408[1440], in cui d'altra parte la tendenza alla geometrizzazione è già più acuta che nella figura del papa **[cfr. FIG. 324]**.
La buona qualità del volto regolare del *Papa*, in cui sono assenti certi eccessi "espressionistici" più personali del Maestro, quali la caratteristica resa degli occhi con un evidente rigonfiamento a metà della mandorla che dona alle sue figure un'aria stupita (come nei volti di alcuni personaggi della Cappella Bracciolini), è quasi una citazione dei modi di Giovanni di Bartolomeo Cristiani da parte del giovane Maestro[1441]. Anche le forme imponenti ma composte del trono denunciano la pertinenza dell'opera di San Lorenzo ad una fase precedente alla matura accentuazione in senso tardogotico dello stile del Maestro.

Subito a sinistra del *Papa Urbano V*, procedendo ancora verso la controfacciata, si trova un'*Annunciazione* **[FIGG. 685, 688]** mutila a sinistra per un terzo della sua estensione a causa dell'apposizione di un arcone trasverso proprio dove doveva trovarsi l'Angelo annunziante, di cui si intravede solo la mano benedicente. Si è conservata invece la Vergine annunziata, seduta su un seggio ligneo entro un porticato, parte di un'articolata architettura prospettica che si sviluppa sia in altezza che in larghezza ad occupare quasi tutto lo spazio originario della composizione. Al di sotto del riquadro si trovano due specchiature a finto marmo (non un vero e proprio zoccolo poiché non arrivano fino a terra), di cui quella di destra decorata con uno stemma che ha perduto però qualsiasi caratterizzazione cromatica e figurativa. Nessun aiuto per l'individuazione dei committenti viene anche dai documenti d'archivio presi in considerazione, che non ricordano mai un simile soggetto. Dell'affresco con l'*Annunciazione* si è occupata in particolare Enrica Neri, che ne ha fatto l'opera eponima di un artista, il Maestro dell'Annunziata di San Lorenzo, del cui catalogo ha più volte proposto la ricostruzione[1442], a volte considerandolo identificabile con Sano di Giorgio, collaboratore di Antonio Vite nella sacrestia di San Francesco a Pistoia e firmatario di una tavola con la *Madonna col Bambino e angeli* ora al Museo Civico di Pescia[1443]. Inizialmente infatti la Neri ha proposto di associare l'*Annunciazione* ai *Santi Ludovico e Paolo* affrescati sulle volte della

[1438] DE MARCHI, *Il Maestro*… cit., p. 7.
[1439] PISANI, *Il "Maestro della Cappella Bracciolini"*… cit., p. 73-75.
[1440] NERI LUSANNA, *La pittura in San Francesco*... cit., pp. 160 e segg.; PISANI, *Il "Maestro della Cappella Bracciolini"*… cit., p. 76.
[1441] Interessante in questo senso il confronto tra il volto del *Papa* e quello della Vergine della tavola con la *Madonna col Bamabino e i Santi Antonio Abate e Giacomo Maggiore* del Cristiani, conservata nella chiesa di Sant'Ambrogio a Firenze, secondo Boskovits databile al 1385-90 (BOSKOVITS, *La pittura*… cit., p. 317) **[FIGG. 682-684]**. Il rapporto col Cristiani è sottolineato anche in E. NERI LUSANNA, *Santa Maria a Ripalta.*… cit., pp. 47-48. All'epoca della realizzazione dell'*Urbano V* il Cristiani era probabilmente da poco scomparso: l'ultimo documento noto a lui relativo risale al 1398 (BOSKOVITS, *La pittura*… cit., p. 316).
[1442] NERI LUSANNA, *La pittura in San Francesco*... cit., pp. 156-160.
[1443] P. BACCI, *Il pittore pistoiese Sano di Giorgio*, in "Bullettino storico pistoiese", XIII, 1911, pp. 197-207.

sacrestia di San Francesco, già attribuiti a Sano di Giorgio da Miklós Boskovits[1444] **[FIGG. 686-687, 689]**. Poco dopo però la studiosa ha distinto Sano di Giorgio dal pittore attivo in San Lorenzo, secondo lei un diverso collaboratore del Vite, creando appunto la nuova personalità del Maestro dell'Annunziata di San Lorenzo, a cui ha assegnato, oltre al *San Paolo* e al *San Ludovico* della sacrestia di San Francesco, anche i profeti *Abacuc* **[FIG. 690]** ed *Ezechiele (?)* sui costoloni delle volte della stessa sala[1445]. Le opere del Maestro dell'Annunziata di San Lorenzo sono state infine ricondotte al catalogo di Sano di Giorgio da Ugo Feraci, che le colloca in una fase centrale dell'attività dell'artista[1446].
L'*Annunciazione* di San Lorenzo palesa tuttavia una stretta vicinanza con le opere più antiche di Sano[1447], in rapporto con la collaborazione col Vite nella Sacrestia di San Francesco verso l'ultimo decennio del Trecento e con le poco successive *Storie della Passione* dell'oratorio di Serravalle Pistoiese, ricondotte a Sano da Linda Pisani[1448], dove il volto del *Cristo tradito* può confrontarsi coi tratti deboli di quello della Vergine pistoiese **[FIG. 691]**. Qui Sano lavora a stretto contatto con il Maestro della Cappella Bracciolini, con cui forse in quegli anni aveva formato una "compagnia". La loro collaborazione sembra testimoniata anche in San Lorenzo, dove l'*Annuciazione* e l'*Urbano V* condividono la stessa cornice decorativa superiore denunciando una loro esecuzione in contemporanea, probabilmente subito dopo l'esperienza serravallina.

La stessa cornice prosegue a sinistra sull'affresco dei *Santi Giovanni Battista e Sigismondo* inseriti entro edicole prospettiche su colonnine tortili entro un unico riquadro. Al di sotto di ciascun santo si intuiscono i resti di due scene narrative purtroppo rovinate tanto da risultare quasi illeggibili **[FIGG. 692-696]**. Anche queste figure erano inserite da Francesca Nannelli nel catalogo del Maestro dell'Annunziata di San Lorenzo[1449] e vanno probabilmente considerate opera di Sano di Giorgio in un momento vicino all'attigua *Annunciazione*, con cui condividono la resa insicura e

[1444] NERI, *Santa Maria a Ripalta*… cit., p. 44.
[1445] NERI LUSANNA, *La pittura in San Francesco*... cit., p. 154-155, figg. 125-127; in questa occasione la studiosa assegna a Sano un diverso gruppo di figure della Sacrestia, solitamente date ad Antonio Vite, e suggerisce nuove proposte per il suo catalogo. Con la denominazione di Maestro dell'Annunziata di San Lorenzo la studiosa cita l'affresco anche in EADEM, *Le arti figurative e gli Ordini mendicanti a Pistoia*... cit., fig. 8, dove peraltro riconferma l'attribuzione a Giovanni di Bartolomeo Cristiani per il *Papa Urbano V*. Seguendo il suggerimento della stessa Enrica Neri, Francesca Nannelli assegna l'*Annunciazione* già nel 1992 al Maestro dell'Annunziata di San Lorenzo (NANNELLI, *La decorazione*... cit., p. 125; EADEM, *Un gigante*... cit., pp. 33-34).
[1446] FERACI, *Antonio Vite*... cit., pp. 32, 46-47, note 141-144; lo studioso riferisce in questa occasione a Sano di Giorgio anche la *Madonna del Latte* già presso la Misericordia di Pistoia, un affresco frammentario coi *Santi Antonio Abate e Bartolomeo* già presso lo Spedale di San Bartolomeo e una lunetta con *Vir Dolorum* e due penitenti nel chiostro della SS. Annunziata di Pistoia, che trova affini agli affreschi di San Lorenzo.
[1447] Esprime questo parere, propendendo per una decisa collocazione del gruppo del Maestro dell'Annuciziata di San Lorenzo verso gli esordi della carriera di Sano, anche Benedetta Pacini nella sua tesi di laurea: *L'oratorio della Madonna di Serravalle Pitoiese e i suoi affreschi*, Università degli Studi di Firenze, a.a. 2009/2010 (relatore Prof. Andrea De Marchi).
[1448] PISANI, *Il "Maestro della Cappella Bracciolini"*… cit., p. 75.
[1449] NANNELLI, *La decorazione*... cit., p. 125; EADEM, *Un gigante*... cit., pp. 33-34. Le proposte di Francesca Nannelli per l'*Annunciazione* e i *Santi Giovanni Battista e Sigismondo*, compresa l'errata identificazione di quest'ultimo con San Luigi di Francia, sono riprese da Giorgio Pappagallo in *San Lorenzo*... cit., pp. 33-34.

poco incisiva dei tratti del volto, caratterizzato da nasi camusi e da occhi semplicemente disegnati con una linea scura (tratti ravvisabili anche nel *Cristo tradito*); il San Sigismondo, per quanto si può intuire dagli scarsi resti, è d'altra parte meglio confrontabile con altre figure di Sano (come ad esempio il *San Giovanni Battista* della tavola con la *Madonna col Bambino e San Leonardo* dell'oratorio di Santa Liberata a Cerreto Guidi) che, su modelli di Antonio Vite, talvolta accentua l'allungamento della forma degli occhi **[FIGG. 697-698]**. Rispetto all'*Annunciazione* tuttavia si registra un'accentuazione in senso tardogotico degli elementi architettonici e decorativi, dichiarata anche dall'abbigliamento cortese del San Sigismondo.
La figura di San Sigismondo, la cui rappresentazione è piuttosto insolita in Italia[1450], è identificabile dal nome riportato nell'iscrizione ancora visibile ai suoi piedi. È raffigurato nella versione di giovane soldato dal volto imberbe e delicato e la corona sui capelli biondi, alternativa alla rappresentazione come un uomo anziano con la barba[1451]; la ricca armatura sui toni del rosso, di cui Sigismondo sembra tenere l'elmo tra le mani, ha forma fantasiose, come la gonnella a scaglie e lo spallaccio a protome animale ed è ricoperta da un mantello bianco foderato di vaio azzurrino; bianche sono anche le calze che terminano con una calzatura a punta molto allungata alla moda del gotico cortese. Tutti i particolari sono scelti per dare l'idea di ricchezza giustificata dal ruolo di Sigismondo di Re dei Burgundi, primo sovrano barbaro della Gallia a convertirsi al cristianesimo all'inizio del VI secolo. Dopo essersi ritirato in convento per scontare la colpa dell'assassinio del figlio Sigerico, Sigismondo viene fatto prigioniero insieme alla moglie e ai figli da Clodomiro re dei Franchi che mira alla conquista dei Burgundi e li fa uccidere gettandoli in un pozzo. Questa scena sembra essere rappresentata nella scena in basso, dove sembra di scorgere una figura inginocchiata con la testa nimbata, che potrebbe essere San Sigismondo in attesa di essere decapitato dal boia di cui si intuisce il profilo poco sopra prima di essere gettato nel pozzo; la stessa scena compare nella storia ai piedi del santo nella pala di Andrea di Niccolò a Casole d'Elsa, più tarda di circa un secolo[1452]. Nell'affresco di San Lorenzo la storia di San Sigismondo occupa uno spazio maggiore rispetto a quella di San Giovanni Battista (del tutto illeggibile). La fortuna di San Sigismondo nell'Europa tardo medievale potrebbe essere stata rinnovata dall'episodio della traslazione del suo corpo da Agaune in Svizzera (luogo del suo convento) a Praga avvenuto nel 1366[1453]. La sua presenza in San Lorenzo sembrerebbe tuttavia legata

[1450] AA.SS., *Maii I*, Parisiis 1866, pp. 85-93; KAFTAL, *Iconography*... cit., p. 928; H. PLATELLE, A. M. RAGGI, in *Bibliotheca Sanctorum*, XI, Roma 1968, pp. 1043-1047.
[1451] Nel XV secolo in Italia è stato rappresentato giovane e sbarbato da Jacopo della Quercia in una scultura lignea di per la Cappella Trenta in San Frediano a Lucca, Andrea di Niccolò in una pala per la Collegiata di Casole d'Elsa presso Siena (1498; cfr. *Museo archeologico e della Collegiata di Casole d'Elsa*, a cura di G. C. Cianferoni, A. Bagnoli, Firenze 1996, pp. 81-82) e Guidoccio Cozzarelli in un dipinto per Santa Chiara a Monte San Savino (Arezzo); è invece anziano e barbato in un trittico di Neri di Bicci per la chiesa di San Felice in Piazza a Firenze (1476) e nel dipinto di Piero della Francesca come santo patrono di Sigismondo Pandolfo Malatesta nel Tempio Malatestiano (1446).
[1452] La reppresentazione delle storie del santo è molto rara in Italia: in un bassorilievo d di ella metà del XV secolo di Agostino di Duccio, ora ai Musei Civici del Caspello Sforzesco ma proveniente dal Tempio Malatestiano, è rappresentato il suo viaggio verso l'eremo (cfr. *La scultura al Museo d'Arte Antica del Castello Sforzesco a Milano*, a cura di M. T. Fiorio, G. A. Vergani, Milano 2010, p. 216). Al di fuori d'Italia un ciclo di sedici sue leggende è stato rappresentato nel 1498 sulla pala per l'altare della Cattedrale di Frisinga di Hans Wertinger.
[1453] PLATELLE, RAGGI, *ibidem*. La traslazione fu voluta da Carlo VI, peraltro sostenitore di papa

alla sua invocazione nella cura delle febbri quartane[1454], secondo quanto riferisce l'iscrizione al di sopra della storia; più che suggerire un legame con lo spedale di San Jacopo vicino alla chiesa di San Lorenzo ma non di pertinenza dei frati agostiniani, si può ipotizzare la realizzazione dell'affresco coi *Santi Giovanni Battista e Sigismondo* come una sorta di *ex-voto* legato forse all'ondata di peste del 1400[1455].
I documenti di fine Trecento sembrano indicare la presenza presso questo angolo in controfacciata di una cappella voltata dedicata alla Maddalena, di cui peraltro non si è conservato nulla, ma l'andamento orizzontale della parte alta del riquadro dei *Santi Giovanni Battista e Sigismondo* ne dimostra l'estraneità.

L'attività di Giovanni di Bartolomeo Cristiani nella chiesa di San Lorenzo verso il nono decennio è testimoniata dalla lunetta del portale principale, all'esterno dell'edificio, dove è raffigurato *Gesù Crocifisso tra la Madonna e San Giovanni Dolenti e i Santi Maria Maddalena, Nicola da Tolentino e Antonio Abate con un donatore*, incorniciata da una fascia con motivi vegetali e virtù entro tondi[1456] **[FIGG. 699-700]**. Dopo essere stata interessata da rimaneggiamenti forse già alla fine del XV secolo[1457] ed essere stata occultata, a seguito della soppressione del convento del 1866[1458], la lunetta è stata liberata da un tamponamento a mattoni durante i restauri degli anni Novanta del XX secolo e in seguito sottoposta a restauro[1459]. L'iconografia tradizionale è completata dalla presenza di *San Nicola da Tolentino*, illustre santo agostiniano, identificabile dal giglio, suo attributo tradizionale, che ormai si intravede appena. La presenza di *Sant'Antonio Abate* è invece legata al ricordo dell'antico oratorio di Sant'Antonio in Pantano, probabilmente demolito per far posto alla nuova chiesa di San Lorenzo[1460]. L'attribuzione al Cristiani risulta pertinente in base ad esempio al confronto con le *Crocifissioni* affrescate nella Sacrestia Nuova della Cappella di San Jacopo nel Duomo di Pistoia (1387) e sulla parete di fondo della sacrestia di San Francesco a Pistoia **[FIGG. 701-702]**, affiancata dalle scene della *Natività* e della *Deposizione* di Nanni di Jacopo, realizzata verso la seconda metà degli anni ottanta del XIV secolo[1461]. La prima è strutturata in modo del tutto analogo e, più in generale, si possono accostare le espressioni addolorate che allungano in basso gli angoli degli occhi delle *Madonne* di San Lorenzo e San Jacopo e del San Giovanni di San

---

Urbano V per il ritorno della corte papale a Roma.
[1454] E. GIBBON, *Storia della decadenza e rovina dell'Impero romano*, VII, ed. it. Milano 1821, pp. 94-95; G. FERRARIO, *Monumenti sacri e profani dell'imperiale e reale Basilica di Sant'Ambrogio in Milano*, Milano 1824, p. 204; H. G. BECK, K. A. FINK, J. GLAZIK, E. ISERLOH, *Tra Medioevo e Rinascimento. Avignone, conciliarismo, tentativi di riforma, XIV-XV secolo*, ("Storia della Chiesa"), vol. V/2, ed. it. Milano 1972, p. 350.
[1455] La popolarità di questo santo potrebbe aver avuto un incremento in rapporto all'attività politico-religiosa dell'imperatore suo omonimo, Sigismondo di Lussemburgo, che riuscì a ricomporre lo scisma d'Occidente durante il Concilio di Costanza, svoltosi tra il 1414 e il 1418: cfr. ad esempio W. BAUM, *Kaiser Sigismund. Konstanz, Hus und Türkenkriege*, Graz-Wien-Köln 1993.
[1456] La lunetta è già stata riconosciuta come opera della cerchia di Giovanni di Bartolomeo Cristiani da Francesca Nannelli (NANNELLI, *La lunetta*… cit., pp. 195-204).
[1457] PAPPAGALLO, *Il complesso*… cit., p. 91.
[1458] RONDONI, *Inventario*… cit., 1865.
[1459] NANNELLI, *ibidem*.
[1460] TIGRI, *Pistoia*… cit., p. 243.
[1461] BOSKOVITS, *La pittura*... cit., p. 318.

Francesco, che fanno peraltro lo stesso gesto con le mani; i corpi dei tre *Crocifissi* hanno un'anatomia molto simile e i perizoma hanno pieghe secche e uno svolazzo praticamente sovrapponibile; la testa di Sant'Antonio sembra trovare un'eco in quella di vecchio barbato inserita in un tondo. Il profilo di tre quarti dal naso lungo e dritto del *San Giovanni Evangelista* di San Lorenzo il panneggio essenziale della sua veste ricorrono nella figura di *Sant'Antonio Abate* nella tavola conservata in Sant'Ambrogio a Firenze **[FIGG. 703-704]**. Alcuni schematismi grafici che si scorgono nella lunetta di San Lorenzo, in particolare nei volti dei dolenti, inducono tuttavia a suggerire l'intervento della bottega.

Oltre a questi affreschi conservati in condizioni precarie ma pur sempre riconoscibili nei soggetti e nella struttura sono sopravvissuti alcuni lacerti di scarsa entità, come ad esempio, all'incirca a metà della parete sinistra, una testa di santo canuto di cui resta anche un piccolo lacerto del panneggio e a fianco una sorta di leggio forse pertinente ad un altro soggetto.
Sulla parete destra, a poca distanza dai resti degli affreschi castagneschi con *Crocifissione* e teste maschili dell'antica cappella di controfacciata **[FIGG. 705-706]** e più o meno all'altezza degli affreschi del Maestro della Cappella Bracciolini e di Sano Giorgio, si trova un frammento che mostra il piccolo resto di un sarcofago aperto sullo sfondo di una vegetazione rigogliosa a frasche fogliate, a testimoniare la probabile presenza di una *Resurrezione di Cristo*, di cui non sopravvive alcuna figura e che non viene mai menzionata nei documenti consultati **[FIG. 707]**. Sebbene le caratteristiche della vegetazione richiamino la decorazione delle vele della volta del capitolo di San Francesco a Pistoia, realizzata da Antonio Vite a cavallo tra XIV e XV secolo[1462], l'esiguità del frammento non consente alcuna credibile ipotesi.

La navata di San Lorenzo ospita dunque affreschi che testimoniano (insieme ai documenti) la partecipazione diretta dei fedeli alla scelta dei soggetti per decorare altari o solo porzioni di parete non destinate ad ospitare il momento dell'officiatura, intesi come semplice omaggio al proprio santo protettore. Nonostante la libertà concessa ai committenti, le opere superstiti sono caratterizzate da una sostanziale uniformità di fondo nell'utilizzo del doppio registo iconico-narrativo, declinato in un vasto spettro di casistiche durante l'arco di circa mezzo secolo. Gli affreschi propriamente intesi come agiografico-narrativi ne rappresentano una componente raffinata e apprezzata, impiegata più spesso nei pressi della zona presbiteriale. Come si è già accennato nelle schede relative (in particolare *Scheda 24*), è possibile che nonostante tutto i frati agostiniani insediati presso San Lorenzo potessero aver indirizzato le scelte dei laici per l'inserimento di storie, ritenute probabilmente un utile corollario visivo per la predicazione o, più in generale, uno stimolo alla meditazione sulle virtù dei santi. In alcuni casi del resto il loro intervento diretto è ravvisabile nell'elaborazione di programmi iconografici complessi e insoliti, come quello dell'*Assunzione con San Tommaso che riceve la Cintola e Storie di Eva e Maria* e della cappella di San Giovanni Battista. In questo senso gli affreschi di San

[1462] NERI LUSANNA, *La pittura in San Francesco*... cit., pp. 110-112; FERACI, *Antonio Vite*...cit., pp. 13.

Lorenzo offrono un esempio, solo più vagamente ipotizzabile altrove, delle ragioni della scelta della tipologia di affreschi considerata in questa ricerca e delle modalità di attuazione di una idea decorativa che non va probabilmente sempre riferita al committente o all'artista. Del resto, sebbene anche i laici avessero certamente accesso ai testi sacri e ai leggendari (come sempra suggerire tra l'altro il testo fiorentino della Vita di Sant'Onofrio forse impiegato come riferimento per l'affresco di Santa Maria Maggiore: *Schede 1-3, Doc. 1*), le figure dei religiosi, e in particolare dei frati predicatori, restavano comunque sempre i principali mediatori tra il popolo e la materia sacra.

SEZIONE IV
APPARATI

REGESTO DOCUMENTARIO

Il primo documento (Doc. 1) è la trascrizione di una *Peregrinatio Paphnutiana* contenuta in un manoscritto trecentesco conservato presso la Biblioteca Riccardiana di Firenze (Cod. Ricc. 1316): in questo caso il testo è riportato integralmente, attenendosi ai comuni criteri di trascrizione dei testi in volgare. I documenti archivistici (Docc. 2-33) sono suddivisi in base alle istituzioni religiose a cui si riferiscono, ovvero la chiesa di Santa Maria Maggiore e il convento di Santa Apollonia a Firenze e la chiesa di San Lorenzo a Pistoia. E' stato seguito un criterio di trascrizione unitario, ma diverso rispetto alla *Peregrinatio*: il contenuto dei documenti è stato sintetizzato e "tradotto" in italiano corrente, tenendo conto delle informazioni principali utili nello specifico di questa ricerca in essi contenute.
In nota sono via via segnalati i casi in cui i documenti siano già editi, mentre non ci sono indicazioni qualora il documento risulti inedito. In nota si trovano anche eventuali chiarimenti sulle caratteristiche dei vari documenti e sul criterio di selezione o trascrizione adottato.
Lo stile cronologico è quello storico e si attiene alla datazione riportata sugli stessi documenti.

Peregrinatio Paphnutiana e Vita di Sant'Onofrio
(Sez. II: Schede 1-3)

DOCUMENTO 1
XIV secolo.
Firenze, Biblioteca Riccardiana, Cod. Ricc. 1316, cc. 30r-40r[1463].
Pannutio humile servo della vera santità di Dio a ttuti [i] fedeli verso i quali insieme sono congregati nella chiesa di Dio salute pace sia con voi e la gratia del nostro signore Gesù Christo in voi sempre stia. Volglo solicitamente ricordarvi della grandeça del grande padre passato santo Onofrio per la qui [d]i Dio graçia di lui in questa vita fui compagno onde io della sua vita e meriti vo contare. Essendo io con alquanti frati nel munistero mio fui ispirato nel quore mio e dissi: «Che è la vita mia? Che ragione ne renderò io dinanzi a Dio della vita nostra quando verrà quel dì che d'ogni cosa ci converrà rendere ragione?». L'usanza de' frati de monasterio si era questa che quando neuno de' frati infermava da tutti soliatamente era visitato e aiutato onde pensai che vita era quella di coloro che la conpagnia aveano lascata pensando dissi veramente che la loro vita è migliore che la nostra imperò che seguitano più l'angelo di Dio || [31r] secondo il detto della Scrittura. Pensando ciò tutta notte la mattina solicitamente mi levai colgli altri dodici frati del munistero e io adomandai loro ch'io voleva andare cercando per lo diserto. Andando per lo diserto trovai una spiloncha della quale era l'uscio serrato ondo stimai che qualche amico di Dio vi fosse dentro, incominciai a chiamare: «Amico di Dio amico di Dio». Vedendo che non m'era risposto apersi l'uscio della spiloncha, entrai dentro e trovai uno uomo vechio che quasi stava in oratione cosui piedi. Andai a lui per chiedergli perdonanza, abracciatoli i piedi toccandolo cadde in terra e disfecesi tutto quanto, ond'io vedendo questo per paura provosimi in oratione orando a Dio. Poi vidi uno vestimento di palma, toccandola fussi disfatta in mano mia come polvere e stettimi quivi tutta notte orando a Dio. La mattina tolsi il mio vestimento e dimezalo e fatta molte orazioni a Dio con dodici […][1464] presi il corpo morto e misili entro e poi chiusi l'uscio e mossimi ad andare per lo diserto e quando fu' ito tre die io trovai similantemente un'altra spiloncha della quale era chiuso l'uscio ed era […] torniata intorno e coperta di scope et era molto bella; apresso avea una palma piena di frutti molto miravilgliosa e una fonte di acqua bellissima. Vedendo ciò rendei gratia a Dio e stettimi quivi insino a vespero e decto una moltitudine di gregge di bufale al mezzo di loro uno uomo umile col volto benigno e ignudo di vestimenti ma i suoi capelli [lo] ricopriavano. Elli vedendomi spaventossi molto e segnossi credendo ch'io fossi qualche spir[ito] e stette in oratione e poi mi ch[ia]mò e non si mutava e io li risposi arditamente e dissi: «Amico di Dio non avere paura, vieni e toccami ch'io carne e

[1463] Mm. 295 x 215; 42 carte; legatura in assi e pelle. Cfr. MORPURGO, *I Manoscritti*… cit., p. 362; cfr. in particolare *Scheda 3*. Il manoscritto è noto in particolare per la presenza del disegno di Sant'Onofrio e San Pafnuzio alla c. 40v (LEVI D'ANCONA, *An unknown*… cit.), tuttavia il contenuto dell'opera miscellanea è inedito. Il testo in volgare è stato trascritto secondo le norme indicate da Irene Ceccherini nel sito www.ductus.it, curato dall'Università degli Studi di Firenze e con la supervisione del Prof. Stefano Zamponi, che ringrazio: sono state rispettate le caratteristiche linguistiche del testo provvedendo però alla separazione delle parole che risultavano connesse nel manoscritto, all'aggiunta di iniziali maiuscole e di punteggiatura secondo l'uso dell'italiano corrente: i punti interrogativi fuori parentesi fanno parte di queste integrazioni al testo originale, mentre quelli contenuti entro parentesi quadre e tonde segnalano rispettivamente punti illeggibili del testo o dubbi nella trascrizione. Per i discorsi diretti sono state usate le virgolette basse (come prescritto), mentre per i discorsi contenuti in altri discorsi diretti sono state impiegate le virgolette alte. Alcuni nomi di luoghi e persone contenuti in questo manoscritto sembrano alterazioni dei nomi rintracciabili in altre versioni della Vita di Sant'Onofrio, ad esempio quella trascritta da Domenico Maria Manni (MANNI, *Vite dei Santi Padri*… cit., pp. 137-150): Timatteo e Ormeo stanno rispettivamente per Timoteo e Chermes, il convento degli Ermolliti è quello di Ermopoli e la Tebaide è qui detta Teobiada.
[1464] Parola incomprensibile. Da ora in avanti i tre puntini di sospensione tra parentesi quadre indicano la presenza di parole incomprensibili o illeggibili a causa di danni meccanici al supporto.

ossa sono uomo peccatore e son[o] vestito e vo cercando di trovare delgli amici di Dio che son[o] <nel deserto>|| [31v] per loro mi sierono perdonati i miei peccati». Ond'elli rendè gratie a Dio e venne inverso me e io corsi in verso lui e chiesili perdonanza e gittalimi a' piedi e adoralo dopo il saluto che mi fece ed elli mi prese e menomi nella spiloncha e dissemi: «Fratello, quando venis' tu qui frate Panutio e come ci venisti?». E io li dissi: «Io vo chaendo e cercando delgli amici di Dio acciò ch'io mi possa aconpagnare de' loro meriti». E poi incominciai a dimandare: «Dimi amico di Dio ci venisti e s'io trovato gratia inte dimostralmi a me tu ài nome». Elli li disse: «An[te] ch'io venissi qui io era frate; stami in uno <monastero> con molti monaci e operava con esso di fare alcuno lavorio colle mani e stando […] undie e io pensai che sarebbe [i]l mio melglio. E più piacere a Dio ch'io mi stessi in uno luogo s[o]lanato. E operava colle mani di fare come prima onde molta gente venia a me per lo studio delle mie opere e rechavanmi di molte cose e da me erano consolati e confortati orfani e vedove. Allora il demonio che va seminando nelgl'uomini ogni <male?> avenne che una femina con abito monacile venne a me e cominciò a starsi dimestichamente meco e io la menai in una cella e avendo noi ricevuto il consilglo del diavolo insieme partorimo la iniquità e nel pecato stemo insieme uno anno e quattro mesi e poi rammemorandomi della iniquità mia e del giuditio di Dio e della giusta retributione che si renderà secondo l'operationi, dissi: "Oimè oimè che risponderò io al Signore, misero uomo? Come potrò io stare dinanzi al giudice giusto?". Dissi ei me medesimo: "Levati misero e fuggi. Melglo me d'abandonare qui ogni cosa e di fuggire dal peccato". E uscendone vieni e trovai questo luogo e sono stato in solitudine e trovai questa spiloncha e questa palma e questa fonte per la mia salute. Questa palma per || [32r] ogni anno genera dodici rami così pieni di frutti e [i] frutti di ciascheduno ramo mi basta uno mese sì che sono XII rami che mi bastano per XII mesi. Essendoci stato alcuno tempo vennero meno i miei vestimenti ma sonmi cresciuti sì i chapelli che mi cuoprono come tu vedi, ma il nostro Signore che sono trenta anni ch'io venni in questo luogo che non ò veduto ne saputo che si sia gusto di pane». Io Pannutio in verità udito ta[li] parole maravilgliami molto e dissi: «O s'io stessi XXX anni ch'io figura di pane gustasse non vedesse!». Dimandalo un'altra volta e dissi: «Dimi amico di Dio, nello incominciamento che tu venisti qui conturbastiti tu nella mente tua e nell'animo?». Elli disse: «Fortemente, amico di Dio. Sul principio conturbai e sentiva nel corpo e nelle interiora della grande pena ch'io sostenea nel corpo che mi gittava disteso in terra e così dicea l'oficio mio e stando io così pregava e faceva sacrificio a Dio che chacciasse da me questa pena e questo dolore ch'io avea nel mio corpo. Anche ti dico che fa XXX anni ora e più ch'io sono stato qui che molte tentationi e battalgle m'à date il demonio e ò sostenute molte tribolationi e fatiche e dolori e pene. Così sono stato orando il nostro Signore per rimessione de' miei peccati, stando alcuno tempo ch'io sostenea grande dolore delle interiora del mio corpo e per lo grande dolore ch'io sostenea mi gittai disteso in terra e aspettava di morire e inmantanente venne uno uomo isprendidissimo con molta bellezza e presemi le mani e levomi di terra e disse: "Che ài frate?". E io dissi: "Dolgomi molto". E elli disse: "Mostrami il luogo dove ài il dolore". E i[o] li mostrai e quello uomo gloriosissimo distese le dita sue e apersemi i(l) lato e trassene fuori || [32v] la corata mia e mostralami e ella era tutta quasi fracida e putiva. Elli mi disse: "Non temere, in questa ora sarai sanato da questa infermitade". E come medico tenne in mano la corata e spicconne tutto il fracido e gittollo e poi mi rimise il buono dentro e segnato e legò la buccia di fuori e fece un nodo e disse: "Tu se' sanato. Ringratia il Signore e più non peccare". Infino a qui da quello dì non ò sentito dolore veruno né tentazioni o né pena. Da ogni cosa m'à scanpato il Segnore e però io mi riposo facendo gratie a Dio onipotente e ò questa palma e questa fonte che sono la vita mia». E allora mi mostrò i(l) lato e 'l nodo della bucc[i]a che quello glorioso avea fatto ond'io Pannutio vedendo e vedendo questo rendei gratia a Dio e dissi a lui: «Priegoti amico di Dio che s'io ò trovato gratie inverso di te che tu mi lasci stare qui teco». E quelli mi disse:

«Tu non potresti sofferire le tentazioni e le minacce del demonio». E io gli dissi: «Io ti priego per lo Signore che tu mi dichi com'è il tuo nome». E quelli li disse: «Io sono chiamato Timatteo. Prieghoti fratello che ti ricordi di me e ora per me al Signore acciò che tu [d]eventi degno della mia salute e facciati prode le mie opere acciò che tu sempre creschi in bene». Allora mi gittai in terra e dissili: «Priegoti ch'io crescha in oratione e in beneditione». Ed elgli disse: «Il nostro Signore Geso Christo ti benedicha, fratello mio carissimo e guarditi e liberiti da tribulationi e tentazioni dal demonio e si ti meriti le vie che tu fai e diriciti nella santa via acciò che con allegreza possi ricevere i suoi santi nel tuo andare, come tu ài ricevuto, così sia. E priegoti che ti ricordi di me nelle tue orationi. Va in pace». Ricevuta la beneditione mossimi ad andare rallegrandomi e lodando e magnificando || [33v] il Segnore che m'à fatto degno di vedere di meritare uno suo amico Timatteo beato. Vegnendo io capitai in uno luogo molto solitario e quivi stetti per spazio di due dì e considerava da mie pecati dicendo: «Che la vita mia? Che sia di me? Che merito riceverò io che non ò mai aoperato bene veruno? Guai a me che non ò compiuta veruno comandamento di Dio! Che merito riceverò io? Ogni conbattitore cio(?) e neuno conbatterà e non vincerà non sarà meritato e non sarà incoronato dal Signore inperò che non s'è isforzato all'opere». Conpiuti i due dì c[h]'io(?) incominciai ad andare per lo diserto e non desiderava se non com'io potessi vedere delgli amici di Dio che stanno nel diserto e di ricevere da loro le loro beneditioni. Portai meco un poco d'aqua che mi basto IIII die. Poi venuto meno doleami molto; nell'animo mio venia tutto meno e Dio mi fece gratia e diemi virtude e forza e io andai per lo diserto anche quatro die poscia essendo afaticato per lo andare. E non avendo che manicare veniami tutto meno lo spirito, gittami in terra e aspettava la morte che venisse in me e raguardando e io vidi venire uno uomo grandissimo e stete sopra di me e puose le sue mani sopra le mie labra e mantanente mi fu tornata la forza e la sanità, tanta che non pareva ch'io avessi mai avuta fame né fatica dell'andare. Allora inmantanente mi levai su e misimi ad andare per le viottole e andando per ispazio d'altri IIII dì e non trovando che manichare levai le mani e orai e io vidi venire a me subitamente quello medesimo uomo di prima e subito ricevetti da lui virtude e forza. E andando insieme per lo diserto XVII dì e poi vidi nel mezzo del diserto dalla lunga || [33v] uno uomo molto terribile a vedere e avea i suoi capelli del capo grandissimi che 'l copriano tutto quanto ed erano bianchi come neve ed era ignudo come bestia e con folgle d'allori avea coperta la vergogna del corpo e vegendolo venire tutto tremai di paura. Vegendo che si apresimava inverso me, salii in su uno sasso di uno monte che m'elra presso per paura ch'io avea che non mi divorasse. Ed elgli venne subitamente a pie' del sasso ov'io era e gittosse disteso in terra a l'ombra che facea il monte. Elli parea molto afaticato imperochè parea d'età molto vechio e levò gli ochi in suso e mise una grande voce e disse: «Ascendi giù amico carissimo di Dio e vieni a me e non avere paura, ch'io sono uomo come te e sono pascibile e sto nel deserto per l'amore di Dio per la salute dell'anima mia». Vedendo queste parole inmantanente iscesi in terra e gittalimi a piedi e chiedesegli perdonanza ed elli mi disse: «Sta su, sta su, amico di Dio e de' suoi santi». Quando fui levato ed elgli mi comandò ch'io li mi ponessi a stare a lato e io il preghai inmantanente che mi dicesse il nome suo ed elli mi disse: «Il mio nome sie Onofrio e sono stato inquesto diserto LX anni e sono nutricato della misericordia di Dio e non vidi mai uomo sennò oggi te e tu ci(?) se' mandato qui da Dio acciò che passato me tu facci l'uficio al corpo mio. Ch'io era in prima in uno monasterio il quale si chiamava Eremolliti, d'una provincia che si chiamava Teobadia ed eravamo in numero di (cento) frati e fra quali avea una fede, una congregatione, uno amore e grande timore di Dio e grande amore di charità ed ere in loro la gratia di Dio e la pace di Christo e tutti erano in uno con sentimento d'umiltade eterne || [34v] […] infra loro silençio molto. E io era molto fanciullo quando era con loro e meritava e studiava nella santa fruttura e avea diritta fede come altri stiano si convenia. Udì dire loro del beato Elia uno maravilgloso dire com'elgl'era confortato d Dio nel diserto per la sua umiltà e chastità

ch'elgli osservò nel diserto. E similglantemente del beato Battista Santo Giovanni come stette nel profondo diserto in fino a tanto che non si dimostrò […]. Allora io dimandai i frati e dissi: "Chi sono più forti nel servigio di Dio tra noi o quechi che stanno nel diserto sono più forti e maggiori inverso Dio però che noi stiamo assai insieme congregati? Onde noi abiamo molto conforto e diletto insieme l'uno per l'altro. E se l'uno di noi infermasse da tutti quanti [è] visitato e se patiamo fame o sete inmantanente siamo sovenuti da nostri prossimi. Ma coloro che sono nel diserto sono fuori di tutte queste cose e se neuno di loro è tentato dal malvagio nimico e s'elli sostiene tribulatione o fatica non v'è chi l'aiuti overo chi 'l consola quando elli sostiene fame o sete. Dove vi si truova pane per confortarsi quando la natura ghi vene meno d'ogni cosa?".[1465] "Sono fuori sola la sperança di Dio rimane i[n] loro e vera castità e umiltà e in doro(*sic*) non è altro pensiero nè altra battalgla se non come possano digiunare e fare sacrificio a Dio. Ma ellino ricevono spesse volte molte saette nascostamente […] e l'umana natura che non studia in a loro se non inistorpiamente i santi uomini acciò che non possano adempiere le loro buone operationi. Ma quelgli che raceveranno le tentationi saranno ritribuiti dal Signore e quando escono dal corpo vengono a servire loro gli angeli di Dio. E coloro ch'aranno mortificata || [34v] la charne e i(l) loro disidero carnali troverà gratia e grande merito e nistimabile gloria della quale desiderano gli angeli di Dio da chattare loro e dicoti che si notricano di pietra sicome disse Isaia profeta che coloro che sostengono Idio mutano le virtudi in pene, come l'aquila quando vola non à fame e quando saranno afaticati non avanno sete e nutricansi d'erbe della selva come le mele e sano e quando eli à vinto la tentationi e la battalgla del demonio. E llevò le mani sue al Signore ed elli che tutto pietoso lo quale li piace continuamente incontanente gli presta aiuto e vengono chi angeli a servirlgli e ogni tela d'iniquità che 'l diavolo avesse fatta tutta la spazano. O filgluolo non à tu udita la scrittura che dice che 'l Signore non a abandona i poveri in eterno e lla patienzia de' poveri non perirà adonqua saranno beati coloro che in terra faranno la volontà del Signore inperò che sono seguiti dalgl'angeli di Dio e fannolo rallegrare e confortanlo in ogni tempo". Avendomi detto queste cose e molte altre similglanti della vita de santi padri, inmantanente io Onofrio umilissimo ricevetti queste cose nella mente e nel quore e istimai dirittamente le loro grandezze e ò studiato di volere abitare co' santi padri di Dio beati nel altro mondo. Ond'io mi levai una notte e tolsi tanto pane che mi bastasse IIII die e uscii del monastero e presi la via che menava nel diserto e quando andava vidi andare una colonna inanzi grandissima di fuoco. Quando la vidi spaventai e per paura pensai di tornare adietro e rientrare nel monastero onde era uscito. E Idio m[i]sericordioso e vuolci tutti fare salvi non permise ch'io tornassi adietro. || [35r] E quello glorioso che mandava inanzi si rattenne e chiamomi con grande vo[c]e e disse: "Onofrio non avere paura ch'io sono l'angelo di Dio che ti sono da Dio dato per guardia e futti dato infino dalla tua pueritia e guarderotti infino che tu uscirai di questo mondo. E dicoti che questa colonna che Dio t'à mandata nella qual tu vai ti farà forte in Dio". Allora mi confortai in Dio seguitollo e vieni in questo diserto e vien LXVI milgla e trovai una spilonca piccolina e intrato ch'io vi fui trovavi uno servo di Dio il quale era molto vecchio e i' mi li gittai a piedi e feci una oratione. E facta ed elli mi chiamò e disse: "Inveni qua filgluolo e baciami". E quando l'ebbi baciato ed elli mi disse: "Tu ss'è frate Onofrio operatore della mensa del Signore. Vieni filgluolo, il Signore sia aiutatore in tutte le tue opere". Allora stetti co' lui XII die ed elli m'amaestrò quello che bisognava di fare a santi padri che stavano nel diserto e dopo i XII ed elgli mi disse: "Sta su Onofrio e seguitami e merroti in uno luogo che t'è stato aparechiato da Dio". E io mi levai e seguitalo e andamo IIII dì e IIII notti e poi trovamo una piccola spilonca. Alora quale avea una palma e

[1465] Il senso del discorso del giovane Onofrio fa presumere che egli si stia rivolgendo ad uno dei monaci del monastero, a cui può essere attribuito il seguito della lunga frase, che sembra una risposta alle domande di Onofrio e che si è appunto messo tra altre virgolette per distinguerlo dall'intervento del giovane futuro eremita; questo benché il testo non accenni chiaramente ad un interlocutore.

una fonte d'acqua corrente e avea in questa spiloncha una cellolina. El vechio mi disse: "Questo è i(l) luogo che t'à Idio aparechiato do' tu diei stare tutti i dì della vita tua". El vechio entrò meco nella cellolina e stette meco XXX dì insegnandomi la vita de santi padri. E io il dimandai di quale generatione elgli era e come aveano nome ed elgli mi disse: "Io sono digeneratione sicaro. E ò nome Ormeo. Ricorditi di me nel Signore". E passati i XXX dì ed elli si levò e tornò a(l) luogo suo. Et infra quel tenpo a uno anno vegnendo a me passò di questa vita e io il sopellì a lato alla cellolina mia». E quando || [35v] il beato Onofrio mi ragnonava queste cose e il dimandai e dissi: «Padre santo, allo 'ncominciamento che tu ci venisti avevi tu dette tentationi o nno?». Ed elli mi rispuose: «Fratello mio carissimo, io è avute molte tentazioni e molti dolori ond'io mi disperava della vita e 'nchinavami a ricevere la morte, però che molta fame ò patita e molta sete el chaldo del sole m'arideva tutto il dì el freddo parea che m'uccidesse la notte d'iverno, onde l'anima mia si conturbava infino alla morte e ne' die e è mutata tutta la charne mia alle 'nteriora mie mi tormentano e vestimenti miei passato il loro tempo vennormi meno e chadormi e così rimaso il corpo mio ignudo. Sostenea molte pene e 'l nostro Signore piatoso e misericordioso vedendo ciò sostenea ogni cosa […] ritribuite grandi(?) cose che mi fece crescere i capelgli del capo che mi coprivano tutto il corpo ch'era ignudo e mandomi l'angelo suo che continuo m'à rechato il pane di che io mi sono nutricato e dell'acqua da bere. XXX anni passati ch'io uscii del munisterio mio stetti ch'io no manicai pane altro che erbe di selva e aqua sanza misura dal di in qua per gl'altri XXX anni che ora sono compiuti m'à visitato il Signore di dì in dì. Veggendo il Signore ch'io avea posta in lui ogni speranza e avea ghastighato me medesimo ed eli avea avuto misericordia di me e somi parute l'erbe delle selvi più dolci che mele, mentre ch'io mi ricordava che l'uomo non vive solamente di pane ma d'ogne parola ch'esce dalla bocca di Dio, truova il merito inverso Idio e dice il Vangelo che 'l Signore è pietoso e però non pensate quello che dovete mangiare e bere che 'l padre celestiale fa quello che n'è bisogno. Chiedete in prima il regno di Dio ed eii fie dato ogni cosa». Vedendo queste cosa da santo Onofrio dimandalo e dissi: «Padre mio, il sabato e la domenica chi tti dà il corpo del Signore?». Et elli mi rispuose: || [36r] «Viene a me l'angelo di Dio, lo quale m'à fatto participare del corpo del sangue del Signore, non solamente a me ma tutti coloro che stanno nel diserto enmantanente ch'abiamo ricevuto il corpo del sangue del Signore siamo ripieni dello spirito santo e mai non patiamo fame e sete, né neuno dolore, né neuna tentatione inperò che si partono incontanente e cciò che l'uomo desidera si vede ed è portato per l'aria del cielo e vede la gratia del Signore e la gloria de' santi e quando ritorna in sé estima d'essere in un altro mondo e così dimenticano tutte le tentationi e tribulationi che inanzi sono su te. Queste sono l'opere de santi e le loro battalgle». Parlandomi queste cose il santissimo Onofrio sì mi disse: «Sta su fratello, andiamo insieme». E io vedendo le sue melatissime parole tutte le tribulationi e la fame e ogni pena ch'io avea sostenuta nella via del diserto tutte quante le dimentichai e io gli dissi: «Padre mio santissimo beato, sono io che ò meritato di trovare cotale amico di Dio». E levami e seguitalo e andando per ispazio di III milgla truovamo la spilonca e la cella colla palma e 'l beato vechio si puose in oratione e quando elli ebbe conpiuta l'oratione e io dissi amen e llora del vespero guatando il sole era nello chaso e io guatando nella cella vidi del pane e uno poco di acqua ed elli mi disse: «Sta su frate Pannuzio. Mangia del pane e bei dell'acqua ecco che t'è posto inanzi c[h]'io veggo che per la fame se' troppo afaticato». E io gli rispuosi e dissi: «Vive il Signore e vive l'anima mia. Non manicrò e non berò se ttu non manicrai meco». Quando ebbi così detto ed elle prese del pane che Dio ci avea mandato e disse: «Tolli del pane che Dio ci à mandato che continuamente m'è recato uno mezzo pane. Ora per te frate Pannutio ci à recato intero da Dio». E quando avemo cenato e noi ci levamo e salimo e stemo in oratione e così stemo infino alla mattina orando al Signore. Quando venne la mattina e io puosi mente e vidi l'amico di Dio tutto canbiato nel volto ed era tutto smorto e io vedendolo così cambiato ebbi

grande paura. Ed elgli mi disse: «Non avere paura amico || [36v] di Dio ma confortati e sii pronto che per questo ti mandò il Signore a me, acciò che il mio corpo si ritribuisca in chonomia(?) ch'io uscirò oggi di questo ghastighato corpo e andronne nel mio riposo e sappi che è oggi undici di giuno secondo i romani. E tu frate Pannutio quando sarai tornato in Egitto predica e fa fare memoria di me tra frati nel meçço de christiani che questo ò chiesto e dimandato dal nostro Signore Idio ed emi suto dato dal Signore che se alcuno farà memoria di me o farà sacrificio o darà mangiare a puoveri nel mio nome e vero chi scriverà i(l) libro della mia vita, si dipartiranno da lui i suoii peccati e quando si partirà di questo mondo dal peccato a modo d'uno piccolo fanciullo». E io Pannutio rispuosi e dissi: «Padre mio, chi fosse povero non potesse fare queste cose di fare festa di te, o di rivestir poveri, o di dare loro mangiare come tu ài detto che farà a lui?». E 'l beato Onofrio si disse: «Se si è acuno che sia in bisogno e non abia se non sola il calice di acqua fredda e darallo nel nome mio così sarà(?) com'io adimandai ed elli dal Signore». Dicendo queste parole levò le mani el gl'ochi a cielo giacendo in terra chiamò e disse al Signore: «O santissimo Signore invisibile la cui signoria inestimabile e la cui gloria non si può narrare e la cui misericordia e sanza fine te priego te lodo te benedico lo quale io amato e seguitato da poi ch'io uscii dal ventre della madre mia in qua, essa udì me che chiamo te. O Signore Idio magnificami e io ti magnificherò inperò che ài raguardata la mia humiltà e nnon ài lasciato conchiudere nelle mani de miei nemici e ài posto i miei piedi il vogho spatioso. Ora ti priego che mi guardi colla mano tua diritta inperò che l'anima mia si conturba dell'uscire || [37r] del corpo, acciochè l'aversario del diavolo no m'inpedisca, né mi cuoprano le tenebre. O Signore o Signore, abbi misericordia di me e guarda che l'anima mia non venga scritta nelle tenebre del dimonio ma Mettimi nella tua requia, tu che se' benedetto in secula seculorum Amen. O Signore io t'adomando che facci misericordia al populo cristiano per la tua cremenzia e pietade e se alcuno farà di me memoria o vero onore e laude nel tuo nome o chi darà mangiare a' poveri quand'ellino ti chiameranno pregoti, Signore, che tu esaudischi i loro prieghi e leva loro i peccati. E se sarà alcuno affaticato, overo incarcerato, overo in mare, overo in furore di giudice, o in qualunque tribulatione e farà e' detti ti chiami, o Signore Idio abbi misericordia di me per li meriti del tuo santo Onofrio, pregoti che inmantanente tu esaudischi le loro orationi e anpi le loro pititioni in però che se' benedetto in secula seculorum amen». Allora io Pannuçio mi li apressimai dinanzi a piedi suii lagrimando e disse: «Padre, io volglo che uscito che tu sarai di questo secolo rimanere e stare in questo luogo». Ed elli mi disse: «Tu non s'è mandato per istare se no per litificare i servi di Dio, li quali abitano per lo diserto come tu ài letificato me. Dalla lunga venisti per soppellire il corpo mio, ritornerai i Egitto e predicherai fra tutti frati quello ch'ài udito e veduto nel diserto e ancora vedrai de' santi di Dio e dallo alle genti». E io dissi: «Io ti scongiuro padre santo, per Dio vivo per cui tu ài macerata la carne tua, che tu mi benedichi e ricorditi di me nella requia de santi, la quale t'è aparechiata e data da Dio». Ed elli mi disse: «Lo importante Idio lo quale vuole fare ogni uomo salvo che si dirizzano in via di verità si sia tuo aiutatore e guarditi dalle insidie del diavolo. E la benedictione del Padre e del Filgluolo e dello Spitito Santo sia sopra te». E io mi levai su di terra || [37v] e puosili mente la faccia ed elli l'avea troppo più colorita che fuoco e lle mani e lgli ochi avea levati a cielo e orava senza parlare si ch'io non udia quello che dicea. Baciandol'io i piedi suoi gloriosissimi fue fatto uno olore aromatico come in paradiso di Dio e io guatai e vidi l'aria turbata e tremuoti grandissimi ond'io per lla paura caddi in terra quasi mezzo vivo e tutte le mie membra si dipartivano per la paura e giacendo me aprii un poco gli ochi e vidi il cieli aperti elle meliçie delgli angeli discendere giù e stavano sopra il corpo del santissimo Onofrio. Udì grandissime voci in aria salendo in su, le quali voci e llaude faceano la multitudine delgli angeli e diceano: «Beati». In quell'ora vidi la multitudine delgli angeli e aveano fatto il cerchio e aveano in mano tettibili(*sic*) ceri e udì una terribile voce e dicea: «Esci fuori anima pacificata e vieni a me

ch'io ti metterò nella requia che tu ài amata e disiderata tra patriarca e tuoi santi». E subito s'aprirono e cieli e Christo li venne incontro. Allora aparve l'anima del santissimo Onofrio come colonba bellissima e biancha più che neve e gl'angeli andavano inanzi cantando inni, laude e passavano l'aria e cieli e vidi il nostro Signore Gesù Christo distendere le mani e ricevere quella benedetta anima e abracia[ta?] trapassò i cieli. Allora io ritornai in me e levami e toccai quello santissimo corpo; era ancora ardente e risprendea come margherita bellissima sprendea e in quell'ora incominciai a pensare e dire: «Come farò la fossa? Conciò sia cosa ch'io non ò marrone con ch'io possa cavare acciò ch'io potesse fare la sepultura Per soppellire il santissimo corpo». E pensando vennero due leoni e adorarono il santissimo corpo e poi lecharono i suoi venerabili piedi e fatto ciò ed ellino si distesono in terra a llato a lui e piangeano meco come fossono uomini. Quando ebbi orato || [38r] e io mi levai e dissi loro: «Io so che voi sete leoni ed è piacuito a Dio che voi siate venuti qui acciò che meco aiutandomi facciamo sepultura al santo corpo. State su fratelli miei e soppelliamo il corpo del santo padre». E tolsi una mazza e disegnai una sepultura e leoni inmantanente colle loro unghie cavarono e feciono la fossa. E io mi spolglai il vestamento mio e 'nvolsivi dentro quello santo corpo e poi li baciai i suoi veneraboli piedi e misilo nella sepultura e leoni co' loro capi l'onchinarono e rtornarono a luoghi loro. Ritornando io e io vidi cadere la cella e la palma incontanente fu ita via. Allora incominciai a piangere fortemente e a contristarmi e l'angelo venne a me e disse: «Non piangere ma rallegrati però che se stato degno di vedere tante maravilgle. Dipartiti inmantanente e torna in Egitto e predica quello ch'ài udito e veduto del santissimo Onofrio. Nostro Signore sì tti acresca in bene e abia misericordia di te e dirizziti in via di pace». E dette queste parole l'angelo si dipartì da me. E io mi partii quindi e presi la via del diserto ed incominciai ad andare e inanzi mandava quello uomo che m'era aparito in prima. Andando io IIII dì trovai una chasa edificata in alto luogo ed ere chiusa ed era molto bella. Quando giunsi e io mi vi puosi a riposare a llato e dicea in me medesimo e dicea: «Starebbe in questa casa veruno amico di Dio?». E come io pensai ed e' venne uno uomo vestito di canne a modo d'uno cannito e avea il volto meravilgloso che parea uno angelo di Dio e quando giunse disse: «Idio ti dia pace. So che s'è frate Pannutio mandato da Dio nostro matatore; in Dio tu sa' che vedesti il beato Onofrio». Io gli mi gittai disteso in terra a piedi e chiesili perdonanza. E in quell'ora vennero tre vechi vestiti di palme e aveano i loro volti come d'angeli e baciaromi e diseno: «Idio ti dia pace fratello, amico de santi. || [38v] Tu s'è frate Pannutio il quale a molto à operato. Onofrio sappe che stanotte sapemo la tua venuta e però ci siamo ragunati qui per fare festa insieme e faccianti a sapere che oggi fa LX anni che noi siamo stati in questo diserto e non ci abbiamo veduto uomo se non oggi. E sappi che noi ci raguniamo insieme qui il sabato e 'l dì della domenica e però ti preghiamo che tu debba stare qui con esso noi e oreremo». Poi che noi avemo orato e' santi padri mi dissero: «Sediamo insieme, ragioniamo di santo Onofrio». Ragioneremo e poi mi dissono i santi padri: «Levati su, dilettissimo nostro fratello e manicrai uno poco di pane con esso noi inperò che se' molto afaticato per lo venire ch'ài fatto a noi». Allora ci levamo tutti quanti e incominciamo a orare. E orato e noi ci vedemo posti cinque pani inançi bellissimo […] che parea cotto in quell'ora. E sedendo manicando(?) ed ellino mi dissono: «Per altre volte ci sono rechati IIII° pani, oggi perchè tu ci se' venuto ci sono recati V pani e non sappiamo come ci s'è posto, ma quando il troviamo sì cce 'l manichiamo». E io gli preghai di volere stare con esso loro ed ellino mi disseno: «Tu non se' mandato per istare ma ritornerai in Egitto e raconterai a ogni gente ciò che ài udito di santo Onofrio». E io gli preghai che mi dicessero i loro nomi Ed ellino non volsono ma dissono: «Idio che conosce ogni cosa elli sa i nomi nostri. Preghianti che ti ricordi di noi nelle tue orationi E possianci insieme ritrovare nella casa di Dio quando chatuno converrà che rendi ragione de' suoi fatti proppii. E però fratello, se vuoi vincere le tentazioni del nimico Cercha per llo diserto». Udite queste parole presi ad andare per lo meççço del diserto e andai […] LX milgla e poi trovai uno [lu]ogo

mirabilmente bello nel quale era una spiloncha e a presso una fonte piena d'aqua. E io mi riposai un poco e vidi allato una grande moltitudine d'albori di palme c[h]'erano carichi di datteri. E io mi mossi || [39r] e entrai tra elli e mirava della belleçça e dicea: «Volentieri sapre' chi le piantò». E avevavi palme di gengiovo e alquanto vino e avevavi mele grane e di molte altre palme cariche di frutti tutte i quali erano al gusto più dolci che mele e la fonte spandea l'aqua fuori in grande abundançia e inaquava gli albori e standovi tra essi pensava d'essere nel paradiso di Dio. E com'io stava ed e' vennero IIII° giovani bellissimi e vennero a me e erano vestiti di pelle di pecore e dissonmi: «Idio ti salvi, frate Pannuçio». E io mi puosi in terra e adoragli e ponemoci a sedere a llato alla spiloncha e parlavano insieme e parlando stimava che fossono angeli di Dio ed elglino tolsono de' pomi delgli albori e dieromene a mangiare. Erano veramente più dolci che mele. E io gli domandai com'egli erano così venuti qui ed ellino mi dissono: «Fratello, come Idio mandò te costì, così mandò noi e direnti ciò che Dio ci à dato. Noi siamo d'una città che si chiama Esaron e parenti nostri sono i più nobili della città. Esendo noi insieme a studiare illettera ci venne in mente e volere di Dio operare bene. Un dì ci consigliamo insieme e partimoci della citta che non [n]e facemo a sapere nulla altrui e venimo qui e recamo tanto pane che cci bastasse VII die. Sendo noi in questo modo trovamo uno venerabile vechio Che cci confortò e confermocci in questo luogo con essono e amaestrocci come el modo noi serviremo Idio. E poi questo vechio passò di questa vita […] andonne al Signore e noi ci siamo rimasi in questo luogo e confessianti, fratello carissimo, che oggi fa VI anni che noi non mangiamo pane ma siamo viviti di questi frutti di questi albori e una volta la settimana ci raguniamo insieme, cioè il sabato e la domenica e celebriamo insiem[e]. Poi catuno si parte e vanne nel luogo suo e no sa l'udo(*sic*) del'altro quello che si fa né quello che s'aoperi». E io dissi loro: «Da cui vi comunicate nella domenica?». Ed ellino mi rispuosoro: || [39v] Però però ci raguniamo noi qui: l'angelo di Dio viene a noi qui e recaci il cocorpo(*sic*) del Signore del Signore». Vedendo io queste cose rallegrami molto e stettimi co' lloro VII dì e nel settimo dì ed ellino dissono: «Oggi verrà a noi l'angelo di Dio e recheracci la vera e vivifica comunione e ciascheduno che 'l pilgla delle sue mani rimane tutto consolato e sòli perdonati tutti li suoii peccati e nol glisi apressima veruna tentaçione». Et dicendo queste cose […] e venne uno odore suavissimo mirabilemente grande. Allora ci levammo e salimo in oratione laudando il Signore et ecco l'angelo di Dio e stette con esso noi e ricevemo il corpo del sangue del Signore e diecci la benedizione e poi subito andò via. Quando ricevea quello santissimo corpo della mano dell'angelo e io uscii tutto di me come s'io dormisse. Allora vennero i frati a me e dissono: «Sta su, confortati, non avere paura egl'è già vespero. Voli tu esercitare?». Io era tutto inpallidito per lla paura E stemo tuta notte orando al Signore sença dormire. Quando venne la mattina et venne similglantemente odore grandissimo e fumo […] pieni d'odore e di letitia come se noi fossimo nel paradiso di Dio. E similglantemente venne l'angelo e recocci la verace comunione. E disse: «Sta su frate Pannuçio e ritorna in Egitto e predica ciò ch'ài udito e veduto de' santi di Dio E cciò che ti disse santo Onofrio e predicando a tutti frati ogni cosa hai udito da santi padri che sono nel diserto, acciò che seguitino la loro via. […] Più ne non t'inpigrire più inperò che non t'è dato da [Dio] di stare qui ma che tu vadi […] gli amici di Dio e […] per l'universe chiese […] loro. E maggiormente quello che ti fue comandato dal beato Onofrio. E sappi che tu se' messo da Dio nel numero de' santi. Tu se' benedetto e bene[detto?] || [40r] ch'ài meritato di vedere cotali padri ch'ài meritato e di vedere tante maravigle. La pace di Dio sia teco e sii robusto». E dette queste parole l'angelo ci benedisse tutti e poscia se n'andò in cielo, poi si levò alcuno de frati e colse de' pomi delgl'albori e mangiamo e tutto quel dì stemo in festa. Poi la mattina rileva' e presi la via che mena in Egitto. E quelgli santi frati mi seguitarono V milgla e io gli domandai come aveano nome e 'l primo mi rispuose e disse: «Il mio nome è Giovanni. E 'l secondo Andrea, il terço Radaon, il quarto [?]eofrio. Preghianti che tti ricordi di noi. Va' in pace». E baciandomi catuno ritornaro

nelle loro luogora io mi mossi ad andare tristo ma rallegravami e confortavami di tanti miracoli che Dio m'à fatto degno di vedere. E quando fu' ito tre giorni e io entrai in Egitto e trovai grande moltitudine di frati che temeano Idio e riposami co lloro X dì. E narrai loro tutti miracoli che avea veduto ed ellino renderono gratie a Dio e dissono: «Beato se' ch'ài degnato di vedere cotali servii di Dio». Ed ellino erano che veramente temeano Idio ed erano misericordiosi e pieni d'ogni bontà e charità. Dicendo io queste cose ch'io avea udito e veduto con grande studio e scisero(?) e conpuosero di fare festa e di portare i llibri per l'universo mondo. Deo gratias. Amen Amen Amen.

Firenze, Chiesa di Santa Maria Maggiore
(Sez. II: Scheda 3)

DOCUMENTO 2
1400
ASF*, Corporazioni religiose soppresse dal Governo Francese*, 114*, Santa Maria Maggiore*, 1*, Notizie memorie e ricordi relativi a interessi del convento*, 1712-67, cc.102v-103r.
Una memoria del 1712 riporta la trascrizione del testamento del cavalier Batolomeo di Bandino Panciatichi, nobile pistoiese e cittadino fiorentino, rogato nel luglio del 1400. Con questo atto il testatore fonda e dota con duemila fiorini d'oro la cappella dedicata a Santa Maria Maddalena Penitente, da realizzarsi due anni dopo la sua morte da parte dei suoi figli ed eredi. In mancanza della discendenza di linea maschile, il testatore elegge eredi ed esecutori testamentari i consoli dell'Arte della Lana. Agli eredi spetta anche la scelta del cappellano, che è tenuto a ufficiare giornalmente la messa presso l'altare.

DOCUMENTO 3
1401, 1430
ASF, *Manoscritti*, 625, Sepoltuario Rosselli, 1650-1657, c. 981.
Nell'ambito della ricognizione delle due cappelle e sepolture della chiesa di Santa Maria Maggiore viene descritto l'altare di patronato dei Panciatichi sulla parete destra e viene riportata un'iscrizione che indica la cappella come la sepoltura dei figli e dei discendenti di Bartolomeo di Bandino Panciatichi che la fondò e dotò nel 1401 e che fu realizzata dal figlio Giovanni nel 1430.

***Firenze, Convento di Santa Apollonia*[1466]**
(Sez. II: Schede 12, 13; Sez. III: Gli affreschi nel convento di Santa Apollonia a Firenze)

DOCUMENTO 4
1329, 1337
Corporazioni religiose soppresse dal Governo Francese, 82, *Santa Apollonia*, 111, *Istrumenti, donazioni, ricordi, memorie*, 1274-1796, fascicolo non numerato, 30 giugno 1329-1337.
[cc. 1r-2r] In apertura del documento viene riportata all'inizio la trascrizione dell'atto rogato a Roma il 15 marzo 1329 dal Cardinale Giovanni Gatani, diacono di San Teodoro e legato apostolico di papa Giovanni XXII (1316-1334) con cui si approva la petizione di frate Nicola, rappresentante della comunità di San Pier del Morrone (Celestini), per l'insediamento della detta comunità presso l'oratorio della di Santa Maria Maddalena posto in via San Gallo a Firenze, in luogo detto Camporegio, di pertinenza dei monaci benedettini della Badia Fiorentina, momentaneamente sguarnito di religiosi.
Di seguito il documento sancisce l'insediamento della comunità dei frati Celestini nell'oratorio e, di conseguenza, la sua formale annessione alla Badia Fiorentina. L'atto di concessione dell'oratorio e del terreno di sua pertinenza viene rogato nell'oratorio di Cafaggiolo dei Frati camaldolesi di Santa Maria degli Angeli nel popolo di San Michele Visdomini alla presenza di frate Enrico della Badia Fiorentina, di alcuni frati camaldolesi e di Simone Priore di Sant'Andrea a Firenze, delegato del Cardinale Gatani. I monaci della Badia Fiorentina sono tenuti a provvedere al mantenimento dell'oratorio finchè non sia economicamente stabile e a recitarvi gli uffici divini.

[cc. 2v-7r] La seconda parte del documento, redatta circa otto anni dopo l'insediamento dei Celestini in Santa Maria Maddalena, dunque verso il 1337[1467], riguarda il disaccordo sorto tra la comunità dei frati e il Capitolo di San Lorenzo, titolare della parrocchia comprendente l'oratorio. Il motivo della lite riguarda la facoltà di seppellire anche persone esterne alla comunità monastica presso l'oratorio, osteggiata dal Capitolo di San Lorenzo, che ritiene la sepoltura dei laici una propria prerogativa. D'altra parte i Celestini fanno appello al privilegio papale che consente alle loro comunità di erigere altari ed oratori e, nello specifico della questione, di amministrare i sacramenti e seppellire i morti anche senza il consenso della Diocesi o della parrocchia di appartenenza, poiché sottoposti alla sola autorità papale, a condizione che abbiano acquisito lecitamente il luogo ove sono insediate. Questa clausola dà adito alle recriminazioni del Capitolo laurenziano, che contesta la legittimità della concessione dell'oratorio di Santa Maria Maddalena alla comunità celestina. In relazione a ciò, il documento riporta anche una memoria concernente la storia dell'oratorio, che contribuisce a chiarire le fasi precedenti e successive all'arrivo dei Celestini. Risulta dunque che l'oratorio fu fondato prima del 1329 da frate Enrico della Badia Fiorentina in luogo di un lupanare e vi furono insediati alcuni monaci della Badia, rispetto alla quale dovevano essere tuttavia piuttosto indipendenti. Quando essi lasciarono l'oratorio per motivi non meglio precisati nel documento, si fece avanti la comunità di San Pier del Morrone, a cui il legato

[1466] Si è deciso di non inserire altri documenti riguardanti questo convento perché la trascrizione integrale di molti di essi, contenuti perlopiù nel fondo Diplomatico conservato presso l'Archivio di Stato di Firenze, è già stata affrontata da Giuseppina Bacarelli nella sua tesi di laurea discussa nel 1978, alla quale in questo lavoro si fa ampio riferimento nei testi relativi. Il documento inserito nel regesto tuttavia non è stato preso in considerazione dalla studiosa e risulta inedito; redatto in latino, è costituito da due sezioni principali, scritte senza soluzione di continuità sulle pagine del fascicolo.
[1467] Viene menzionato in questa parte del documento il papa Benedetto XII (1334-1342). Inoltre si specifica che la comunità dei Celestini in Santa Maria Maddalena era costituita dal priore e otto frati.

del Cardinale Gatani acconsentì ad affidare l'oratorio ormai vuoto perché non venissero alienati i suoi beni immobili. Il Capitolo di San Lorenzo tuttavia contesta la regolarità della cessione, affermando che l'occupazione dell'oratorio da parte dei Celestini era avvenuta in modo notoriamente illecito: innanzitutto perché la Badia Fiorentina aveva la possibilità di cedere l'oratorio solo ad una comunità appartenente allo stesso ordine, clausola non rispettata nella cessione ai Celestini[1468]: l'alienazione dei propri beni da parte della Badia Fiorentina a favore di un ordine diverso e dunque la concessione dell'insediamento dei Celestini nell'oratorio poteva spettare solo al papa. Il Capitolo di San Lorenzo contensta infatti anche che la concessione provenga da un semplice legato pontificio (il Cardinal Gatani) e afferma dunque che l'unione dei Celestini non è valida perché non fu approvata da papa Giovanni XXII in persona. Infine i Celestini e il Capitolo di San Lorenzo rimettono la delibera della concessione o meno ai primi della facoltà di seppellire alla decisione di alcuni giudici, eletti da entrambe le parti, che la negano.
A margine di questo documento, forse sempre sulla scia della campagna diffamatoria di San Lorenzo, vengono alla luce altre irregolarità, stavolta relative alla fondazione dell'oratorio in un luogo diverso da quello stabilito.

[1468] Questo passaggio dimostra la finezza delle accuse mosse dal Capitolo di San Lorenzo alla comunità celestina perché, in realtà, l'Ordine di San Pier del Morrone era una costola riformata del movimento benedettino.

***Pistoia, Chiesa di San Lorenzo*[1469]**
(Sez. II: Schede 24-28; Sez. III: Gli affreschi trecenteschi della chiesa di San Lorenzo a Pistoia)

DOCUMENTO 5
1303, 13 marzo
ASF, *Diplomatico, Pistoia, San Lorenzo*, 13 marzo 1303;
ASF, *Corporazioni religiose soppresse dal governo francese*, 196, *San Lorenzo a Pistoia*, 51, *Ricordi diversi* (s.d.), c. 26
Testamento di Finamore, moglie di Migliore Guglielmi, che lascia al convento di San Lorenzo un pezzo di terra la cui rendita sia utilizzata *per la fabbrica della chiesa*. I frati sono tenuti a celebrare in perpetuo una messa per l'anniversario della sua morte. Rogato da Ser Agoleto Bonifazi.

DOCUMENTO 6
1321, 28 agosto
ASF, *Diplomatico, Pistoia, San Lorenzo*, 28 agosto 1321;
ASF, *Corporazioni religiose soppresse dal governo francese*, 196, *San Lorenzo a Pistoia*, 51, *Ricordi diversi* (s.d.), c. 20
Testamento di Simone Bertelli che dispone di essere sepolto in San Lorenzo e lascia al convento dieci lire per la celebrazione di messe di suffragio ed una torcia di cera da accendere al momento dell'elevazione del Corpo di Cristo. Rogato da Ser Ormanno Mannucci di Pistoia.

DOCUMENTO 7
1327, 7 marzo
ASF, *Diplomatico, Pistoia, San Lorenzo*, 7 marzo 1327;
ASF, *Corporazioni religiose soppresse dal governo francese*, 196, *San Lorenzo a Pistoia*, 51, *Ricordi diversi* (s.d.), c. 20
Testamento di Nina di Corso, o Buonaccorso, che lascia un podere al convento di San Lorenzo. Rogato da Ser Bondacco Salvini.

DOCUMENTO 8
1332, 1 giugno
ASF, *Diplomatico, Pistoia, San Lorenzo*, 1 giugno 1332;
ASF, *Corporazioni religiose soppresse dal governo francese*, 196, *San Lorenzo a Pistoia*, 51, *Ricordi diversi* (s.d.), c. 10

[1469] Sono stati inseriti nel regesto alcuni documenti riferiti a cappelle, compagnie laicali, opere d'arte e luoghi della chiesa e del convento agostiniano contenuti nel suo vasto fondo Diplomatico conservato presso l'Archivio di Stato di Firenze. Un prezioso aiuto nell'individuazione dei documenti più interessanti è stato fornito da un libro di memorie seicentesco, anch'esso conservato presso l'Archivio di Stato fiorentino ma nel fondo delle Corporazioni religiose soppresse dal Governo Francese, in cui sono riportati in modo apparentemente casuale alcuni testamenti, di cui ancora in quell'epoca si continuavano a celebrare le messe di suffragio richieste. Nel regesto i documenti, indicati dove necessario con la doppia segnatura, sono stati disposti in ordine cronologico; sono segnalate eventuali discrepanze o integrazioni tra il documento originale e la trascrizione tarda. Sono stati rintracciati e inseriti nel regesto anche alcuni documenti di San Lorenzo non presenti nella memoria, la cui trascrizione è del resto parziale e non tiene conto dei testamenti che non contengono riferimenti ritenuti importanti per questa ricerca. Come segnalato nelle relative note, alcuni dei documenti del regesto sono menzionati in un testo del 2004 riguardante i restauri alla chiesa di San Lorenzo (*San Lorenzo*… cit.); tuttavia a volte le citazioni sono incomplete.

Testamento di Lapo di messer Ugolino degli Ughi, che dispone di essere sepolto in San Lorenzo e lascia cento lire per *edificare ed ornare la chiesa*. Rogato da Ser Soldo Palesini di Pistoia.

DOCUMENTO 9
1335, 4 aprile
ASF, *Diplomatico, Pistoia, San Lorenzo*, 4 aprile 1335;
ASF, *Corporazioni religiose soppresse dal governo francese*, 196, *San Lorenzo a Pistoia*, 51, *Ricordi diversi* (s.d.), c. 3
Testamento di Tommea figlia di Salvino Manfredi di Pistoia che dispone di essere sepolta in San Lorenzo con l'abito da terziaria agostiniana (pinzochera). Istituisce il figlio Lorenzo, frate del convento, erede per un terzo del suo patrimonio. Rogato da Ser Armaleone di Pistoia.

DOCUMENTO 10
1338, 26 luglio
ASF, *Diplomatico, Pistoia, San Lorenzo*, 26 luglio 1338;
ASF, *Corporazioni religiose soppresse dal governo francese*, 196, *San Lorenzo a Pistoia*, 51, *Ricordi diversi* (s.d.), c. 9
Testamento di Ser Rinieri di Pistoia, figlio di Ser Armaleone che dispone di essere sepolto presso San Lorenzo nel *sepolcro della Compagnia dei Disciplinati*, vestito del sacco nero dei suoi affiliati. Lascia dodici lire per messe di suffragio e una torcia di cera da accendere al momento dell'elevazione del Corpo di Cristo: nel documento originale conservato nel fondo Diplomatico si specifica che la torcia deve essere usata per l'altare dell'*oratorio della Compagnia dei Disciplinati* (cfr. Doc. 30). Rogato da Ser Rinieri di Soldo nell'oratorio dei frati della Disciplina a Pistoia.

DOCUMENTO 11
1343, 18 giugno
ASF, *Diplomatico, Pistoia, San Lorenzo*, 18 giugno 1343;
ASF, *Corporazioni religiose soppresse dal governo francese*, 196, *San Lorenzo a Pistoia*, 51, *Ricordi diversi* (s.d.), c. 25
Testamento di Caterina, moglie di Ser Rinieri di Ser Armaleone e figlia di Vanni Bonagiunta de' Leggeri (o Caggesi) che dispone di essere sepolta a lato del *sepolcro dei Disciplinati* con l'abito agostiniano. Lascia inoltre venticinque lire per paramenti e altri ornamenti dell'*altare di San Giovanni Battista* che deve essere eretto in San Lorenzo. Col ricavato dell'affitto di un terreno da comprarsi con parte dei suoi beni la testatrice stabilisce che siano celebrate annualmente messe di suffragio per sé e per il marito e la festività del Battista. Lascia inoltre due torce e venti lire alla *Società di Santa Maria in San Lorenzo* (cfr. Docc. 16, 18, 29, 32) e chiede che un compagno dell'opera di Santa Maria Vergine sia uno dei suoi esecutori testamentari. Dal documento originale conservato nel Diplomatico risulta inoltre che Caterina stabilisca un lascito per l'ospedale del comune o di Giovanni Mattei posto vicino a San Lorenzo. Rogato da Ser Simone di Pauolo.

DOCUMENTO 12
1348, 30 marzo
ASF, *Diplomatico, Pistoia, San Lorenzo*, 30 marzo 1348[1470];

[1470] La notizia è citata brevenete in *San Lorenzo*… cit., p. 109; tuttavia non si tratta, come suggerito da

ASF, *Corporazioni religiose soppresse dal governo francese*, 196, *San Lorenzo a Pistoia*, 51, *Ricordi diversi* (s.d.), c. 20
Testamento di Cita di Neri Franchi che dispone di essere sepolta in San Lorenzo con l'abito agostiniano. Lascia denaro per messe di suffragio. Rogato da Ser Niccolò di Nieri.

DOCUMENTO 13
1348, 13 e 14 giugno
ASF, *Diplomatico, Pistoia, San Lorenzo*, 13 giugno 1348;
ASF, *Diplomatico, Pistoia, San Lorenzo*, 14 giugno 1348;
ASF, *Corporazioni religiose soppresse dal governo francese*, 196, *San Lorenzo a Pistoia*, 51, *Ricordi diversi* (s.d.), c. 23
Testamenti di Franchino di Giusto del popolo di San Leonardo di Pistoia, che dispone di essere sepolto in San Lorenzo nella *cappella di San Giovanni Battista* fatta erigere da lui stesso. Stabilisce inoltre che gli eredi e la moglie Bilia del fu Filippo di Gello spendano quanto ritengono giusto e necessario per il suo *ornamento*. Nella memoria seicentesca viene riportata solo la clausola per cui, qualora i figli del figlio Agostino fossero morti senza figli legittimi, il convento di San Lorenzo sarebbe divenuto erede della terza parte del lascito di Franchino.
Il documento originale conservato nel fondo Diplomatico è tuttavia più complesso. Franchino di Giusto chiede che tutti i denari acquisiti illecitamente vengano restituiti. Destina alle figlie Agnese e Margherita trecento fiorini. Stabilisce che la moglie Bilia e Agnese di Moncino de' Taviani, moglie del figlio Agostino, restino usufruttuarie dei suoi beni dopo la morte di Agostino. Istituisce come eredi il figlio Giovanni e il nipote Jacopo, figlio di Agnese e Agostino e gli altri figli che potranno nascere da questa coppia. Qualora poi Giovanni e Agostino muoiano senza figli legittimi e lo stesso succeda ai loro figli, stabilisce come suoi eredi per un terzo la Compagnia di Santa Maria del Ceppo di Pistoia, con l'obbligo di distribuire i denari ai poveri, per un terzo il nipote Monte, figlio di Guiduccio di Giusto, fratello di Franchino e i suoi figli dopo di lui e per un terzo il convento di San Lorenzo, che deve impiegare il denaro per messe di suffragio e per l'ornamento della sua cappella di San Giovanni Battista e per il *tetto* della chiesa. Rogato da Matteo del fu Vanni di Pistoia.

DOCUMENTO 14
1348, 9 luglio
ASF, *Diplomatico, Pistoia, San Lorenzo*, 9 luglio 1348[1471];
ASF, *Corporazioni religiose soppresse dal governo francese*, 196, *San Lorenzo a Pistoia*, 51, *Ricordi diversi* (s.d.), cc. 15-16
Copia dei due testamenti di Bartolomeo di Bonagiunta Dondori rogati lo stesso giorno, indicato erronemente in questo nella trascrizione seicentesca come 9 giugno 1348. Il testatore dispone di essere sepolto in San Lorenzo in un avello che i suoi eredi sono tenuti a realizzare per la spesa di cento lire davanti alla *cappella dell'altare maggiore*. Bartolomeo Dondori lascia inoltre centocinquanta fiorini d'oro al convento di San Lorenzo per il completamento di quella cappella. Tuttavia il testatore stabilisce di donare ai frati altri centocinquanta fiorini qualora volessero concedere il patronato esclusivo della cappella ai Dondori, a patto cioè che vi tolgano tutte le armi ad eccezione di quella di Bartolomeo Dondori. Egli lascia inoltre cento scudi per una delle travi del *tetto* della chiesa ("cavalletto"), su cui sarà la sua arme. Lasciti sono stabiliti anche per messe di suffragio per

Giorgio Pappagallo, del testamento di una monaca agostiniana.
[1471] *San Lorenzo*… cit., pp. 28-29, 57.

vari membri della famiglia. Rogato da Ser Cino di Tingo Cocci di Pistoia.

DOCUMENTO 15
1354, 26 agosto
ASF, *Diplomatico, Pistoia, San Lorenzo*, 26 agosto 1354[1472]**;**
ASF, *Corporazioni religiose soppresse dal governo francese*, 196, *San Lorenzo a Pistoia*, 51, *Ricordi diversi* (s.d.), c. 6
Testamento di Giovanni di Vannucchio de' Taviani di Pistoia, che dispone di essere sepolto in San Lorenzo. Al convento lascia un pezzo di terra e cinquanta fiorini d'oro da spendersi in un calice e una *tavola che raffigurasse Sant'Antonio con la sua storia*. Il documento originale conservato nel fondo Diplomatico ricorda anche *l'altare di Sant'Antonio Abate* in San Lorenzo. Rogato da Ser Jacopo di Ser Bonaventura di Ser Jacopo da Pistoia.

DOCUMENTO 16
1363, 2 luglio
ASF, *Diplomatico, Pistoia, San Lorenzo*, 2 luglio 1363[1473]**;**
ASF, *Corporazioni religiose soppresse dal governo francese*, 196, *San Lorenzo a Pistoia*, 51, *Ricordi diversi* (s.d.), c. 24
Testamento di Ser Agnolo del fu Vanni di Dolce di Pistoia, che dispone di essere sepolto in San Lorenzo e istituisce il convento suo erede dopo la morte della moglie e della figlia, con l'obbligo di fare in chiesa una *cappella dedicata alla Beata Vergine Maria e ai Santi Cristoforo e Biagio*, con la sua arme dipinta. Presso questo altare i frati devono recitare ogni giorno messe di suffragio. Inoltre il testatore stabilisce, per il bene della propria anima, che un uomo si rechi a Roma a spese del convento a visitare le chiese di San Pietro e San Paolo e a vedere il sudario. Il documento originale del Diplomatico riporta inoltre il lascito di Agnolo di una torcia di cera e quaranta soldi di olio per *l'opera delle Laudi di San Lorenzo*. Rogato da Ser Lazzaro di Donato da Pistoia.

DOCUMENTO 17
1363, 5 luglio
ASF, *Diplomatico, Pistoia, San Lorenzo*, 5 luglio 1363[1474]**;**
ASF, *Corporazioni religiose soppresse dal governo francese*, 196, *San Lorenzo a Pistoia*, 51, *Ricordi diversi* (s.d.), c. 23
Testamento di Ghisla di Cecco di messer Jacopo, vedova di Lapo di messer Vanni Arrighi de' Forteguerri di Pistoia, la quale dispone di essere sepolta in abito da pinzochera agostiniana in San Lorenzo, davanti all'*altare di Sant'Agostino* nella *sepoltura* che i suoi eredi sono tenuti a realizzare. Lascia inoltre denari e terreni al convento per gli uffici di suffragio. Rogato nella *sacrestia* di San Lorenzo da Ser Truffa di Ser Giovanni Nolfi pistoiese.

DOCUMENTO 18
1364, 12 febbraio
ASF, *Diplomatico, Pistoia, San Lorenzo*, 12 febbraio 1364[1475]**;**
ASF, *Corporazioni religiose soppresse dal governo francese*, 196, *San Lorenzo a Pistoia*,

[1472] *San Lorenzo*… cit., p. 59; dove però non viene menzionato l'altare di Sant'Antonio.
[1473] Il documento originale del Diplomatico è citato in: NANNELLI, *Un gigante*… cit., pp. 33-38; *San Lorenzo*… cit., p. 64; in entrambi i casi viene omessa la menzione della Compagnia delle Laudi. La trascrizione seicentesca riporta erroneamente la data 2 luglio 1368.
[1474] *San Lorenzo*… cit., pp. 26, 65; non viene sottolineto il legame tra l'altare di Sant'Agostino e questo documento, nella cui trascrizione estesa non se ne fa menzione.
[1475] *San Lorenzo*… cit., p. 65.

51, *Ricordi diversi* (s.d.), c. 2
Testamento di Giovanna di Nuto Nucci, moglie di Signoretto Buonaccorsi di Pistoia, dispone di essere sepolta in San Lorenzo con l'abito da pinzochera agostiniana e che i suoi eredi erigano in chiesa un altare dedicato a San Nicola da Tolentino davanti all'immagine del santo (la lettura del documento originale conservato nel fondo Diplomatico chiarisce la preesistenza dell'immagine di San Nicola), da dotare di un calice d'oro smaltato e di una patena. Lascia al convento un terreno a condizione che si tenga sempre una lampada accesa davanti *all'altare e all'immagine di San Nicola da Tolentino*. Il documento originale riporta inoltre che la testatrice fa un lascito di cera e denaro per la *Società di Santa Maria delle Laudi* in San Lorenzo. Rogato da Ser Truffa di Ser Giovanni Nolfi pistoiese.

DOCUMENTO 19
1367, 16 maggio
ASF, *Diplomatico, Pistoia, San Lorenzo*, 16 maggio 1367[1476];
ASF, *Corporazioni religiose soppresse dal governo francese*, 196, *San Lorenzo a Pistoia*, 51, *Ricordi diversi* (s.d.), cc. 12-13
Testamento di Rinieri detto Neri di Forese di Rinieri Simiglianti di Pistoia, che dispone di essere sepolto in San Lorenzo nel suo sepolcro davanti alla *cappella della Trinità* e che siano destinate trecento lire per decorare la cappella stessa con *storie della Trinità*, per realizzare una *finestra invetriata* e per dipingere una *tavola*. Con un lascito al convento di San Lorenzo stabilisce che venga comprato un terreno con le cui rendite siano finanziate le messe per la festa della Trinità e per il suffragio dell'anima del testatore e dei suoi familiari. Rinieri stabilisce lasciti per altre chiese e istituzioni pistoiesi e che un anno dopo la sua morte sia fatto edificare uno spedale fuori Porta Lucense, nelle case appartenenti allo stesso testatore. Rogato da Ser Doccio di Ser Niccola di Ser Lanfranco pistoiese.

DOCUMENTO 20
1368, 2 agosto
ASF, *Diplomatico, Pistoia, San Lorenzo*, 2 agosto 1368[1477];
ASF, *Corporazioni religiose soppresse dal governo francese*, 196, *San Lorenzo a Pistoia*, 51, *Ricordi diversi* (s.d.), cc. 9-10
Testamento di Cecco di Corso di messer Lazzaro di Pistoia dispone di essere sepolto in San Lorenzo con l'abito nero agostiniano; il documento originale del Diplomatico precisa che il luogo di *sepoltura sarà davanti all'altare di Santa Margherita o di Sant'Antonio Abate, che deve essere eretto*. Il testatore stabilisce inoltre che sia tenuta accesa una lampada davanti all'immagine del *crocifisso maggiore*, come già aveva stabilito nel proprio testamento la madre Nina (cfr. Doc. 7); la lampada, finanziata con i proventi di un podere lasciato dal testatore ai frati, deve essere ornata con una tavola ("casella") dipinta con la sua arme. Cecco lascia inoltre una piccola casa a fra' Agnolo Mei per il suo uso personale e istituisce il convento di San Lorenzo proprio erede universale con l'obbligo di celebrare ogni anno la festa di Santa Margherita presso l'altare a lei dedicato da erigere a nome del testatore. Rogato da Ser Giovanni di Meo degl'Ughi da Pistoia.

DOCUMENTO 21
1368, 3 settembre
ASF, *Diplomatico, Pistoia, San Lorenzo*, 3 settembre 1368
Testamento di fra' Buono Vite, priore di San Lorenzo, rogato da Ser Antonio di Puccetto di

[1476] *San Lorenzo*… cit., pp. 69-70, dove il documento è ampiamente trascritto.
[1477] *San Lorenzo*… cit., pp. 70, 108.

Spada da Pistoia nel *primo chiostro* di quel convento.

DOCUMENTO 22
1370, 4 agosto
ASF, *Diplomatico, Pistoia, San Lorenzo*, 4 agosto 1370[1478];
ASF, *Corporazioni religiose soppresse dal governo francese*, 196, *San Lorenzo a Pistoia*, 51, *Ricordi diversi* (s.d.), c. 28
Testamento di messer Diliano del fu Angelo de' Panciatichi di Pistoia, rogato a Roma nella camera presso la Sala del Concistoro nel Palazzo Papale a Roma, presso papa Urbano V. Il testatore chiede di essere sepolto in San Lorenzo, qualora morisse in Pistoia o altrimenti, comunque, in una chiesa agostiniana. Il testatore lascia ai frati di San Lorenzo un terreno con mulino con l'obbligo di celebrare ogni giorno in perpetuo la messa presso il suo *altare di Santa Caterina* (il riferimento a questo altare è contenuto solo nella memoria seicentesca, mentre nel documento originale conservato nel Diplomatico viene citata solo la sepoltura). Il testatore dispone il lascito di una casa con orto anche per l'Opera di San Jacopo di Pistoia, con l'obbligo di celebrare messe di suffragio presso l'altare del santo; se le richieste venissero disattese, l'ammostare del lascito andrebbe destinato a San Lorenzo. A questo convento Diliano concede inoltre un lascito per celebrare la festa delle Undicimila Vergini, che può essere celebrata per un periodo limitato anche in Santo Spirito a Firenze, secondo la volontà della moglie Angela. Rogato da Ser Giorgio di Ambrogio di Milano.

DOCUMENTO 23
1374, 4 novembre
ASF, *Diplomatico, Fiesole, San Domenico*, 4 novembre 1374;
ASF, *Corporazioni religiose soppresse dal governo francese*, 196, *San Lorenzo a Pistoia*, 51, *Ricordi diversi* (s.d.), c. 30
Testamento di Ser Agnolo di Vanni di Dolce dispone di essere sepolto in San Lorenzo e qualora i suoi figli morissero senza discendenza istituisce proprio erede il convento agostiniano. Rogato dallo stesso Ser Agnolo.

DOCUMENTO 24
1375, 16 settembre
ASF, *Diplomatico, Pistoia, San Lorenzo*, 16 settembre 1375
Testamento di Giustino del fu Giustino rogato da Ser Giusto Alluminati sotto il portico del *primo chiostro* del convento dei frati di San Lorenzo a Pistoia.

DOCUMENTO 25
1379, 12 aprile
ASF, *Diplomatico, Pistoia, San Lorenzo*, 12 aprile 1379[1479];
ASF, *Corporazioni religiose soppresse dal governo francese*, 196, *San Lorenzo a Pistoia*, 51, *Ricordi diversi* (s.d.), c. 1
Testamento di Guido di Vanni Balbi che dispone di essere sepolto in San Lorenzo davanti alla *cappella di Santa Maria Maddalena che i suoi eredi devono erigervi a sinistra, dietro al distretto della Compagnia delle Laudi*. Allo scopo il testatore destina settecento lire e chiede che *la cappella sia voltata e dotata di paramenti e l'altare della Maddalena sia ornato con una tavola*; la lettura del documento originale fornisce l'indicazione della richiesta di Guido di far decorare tutta la cappella, la cui posizione è indicata più precisamente presso l'angolo

[1478] *San Lorenzo*… cit., p. 70.
[1479] *San Lorenzo*… cit., p. 74.

sinistro di San Lorenzo. Il testatore elegge suoi commissari, tra gli altri, la moglie Ginevra e *fra' Agnolo Mei, maestro di Teologia*. Stabilisce inoltre che sia acquistato un terreno la cui rendita sia destinata alla celebrazione annuale della festra della Maddalena e a messe di suffragio. Rogato da Ser Giusto Alluminati da Pistoia.

DOCUMENTO 26

1379, 17 agosto

ASF, *Diplomatico, Pistoia, San Lorenzo*, 17 agosto 1379[1480];

ASF, *Corporazioni religiose soppresse dal governo francese*, 196, *San Lorenzo a Pistoia*, 51, *Ricordi diversi* (s.d.), cc. 13-15

Testamento di Margherita di Nero Foresi Simiglianti, moglie di Francesco detto Cecchoio di Simone de' Rossi dispone di essere sepolta in San Lorenzo nel sepolcro del padre davanti alla *cappella della Trinità* (cfr. Doc. 19). Dispone un lascito di quindici lire per la celebrazione di messe di suffragio e di San Gregorio; inoltre dispone la vendita di due case di sua proprietà, il cui ricavato sia impiegato per la realizzazione di *una tavola per l'altare della cappella raffigurante la Trinità con Padre che tenga tra le braccia il figlio Crocifisso e lo Spirito Santo in forma di colomba, come si vede nella vetrata della stessa cappella; la tavola (in realtà probabilmente un polittico) doveva rappresentare anche San Lorenzo a destra e i Santi Agostino e Giacomo col bordone a sinistra; la predella doveva raffigurare al centro l'Annunciazione e ai lati l'immagine della testatrice e del marito in ginocchio con le mani giunte e tra questi soggetti dovevano essere raffigurati i Santi Caterina, Antonio, Nicola da Tolentino e Nicola di Bari e altre figure.* Inoltre la testatrice dota l'altare della cappella con tovaglie, drappi e altri paramenti. Dopo la morte del marito di Margherita il conevnto di San Lorenzo deve vendere la sua casa e impiegare il ricavato per comprare tre letti per lo spedale di San Jacopo fuori Porta Lucense, accanto all'ospizio voluto dal padre Rinieri, qualora questo spedale venga utilizzato; altrimenti i tre letti dovranno essere dati all'ospedale di Santa Maria del Ceppo di Pistoia, all'opedale di San Gregorio e al monastero delle Vergini. Rogato da Ser Giusto Alluminati pistoiese.

DOCUMENTO 27

1380, 21 febbraio

ASF, *Diplomatico, Pistoia, San Lorenzo*, 21 febbraio 1380[1481];

ASF, *Corporazioni religiose soppresse dal governo francese*, 196, *San Lorenzo a Pistoia*, 51, *Ricordi diversi* (s.d.), c. 5

Testamento di Lippa di Ser Vitale Cenni di Guastaracche, moglie di Mazzeo Andreucci di Pistoia dispone di essere sepolta in San Lorenzo ed elegge il convento suo erede qualora il figlio Michele morisse senza discendenza. I frati sono nel caso tenuti a tenere una lampada sempre accesa davanti all'*immagine della gloriosa Vergine Maria dipinta sotto la scala del pergamo*. Rogato da Ser Braccio di Michele di Braccio da Pistoia.

DOCUMENTO 28

1380, 22 febbraio

ASF, *Diplomatico, Pistoia, San Lorenzo*, 22 febbraio 1380;

ASF, *Corporazioni religiose soppresse dal governo francese*, 196, *San Lorenzo a Pistoia*, 51, *Ricordi diversi* (s.d.), cc. 21-22

Testamento di Bilia del fu Filippo di Gello e vedova di Franchino detto Secchia, che dispone di essere sepolta con l'abito da pinzochera agostiniana nella chiesa di San Lorenzo: il

[1480] *San Lorenzo*… cit., p. 75, con trascrizione parziale.
[1481] *San Lorenzo*… cit., p. 75; non si cita il pergamo né la *Madonna*.

documento originale del Diplomatico precisa che la donna vuole essere sepolta nel sepolcro del marito. Bilia dispone inoltre un lascito con cui i frati di San Lorenzo acquistino un terreno, la cui rendita deve essere destinata a tenere sempre accesa una lampada davanti all'*altare di San Nicola da Tolentino* e per l'ufficio di messe di suffragio. Il convento di San Lorenzo viene eletto erede di Bilia qualora la figlia Margherita, vedova di Francesco di Bandino de' Panciatichi e i nipoti Franchino e Lodovico, figli della figlia Agnese e di Agnolo de' Taviani, muoiano senza discendenza: in questo caso i frati sono tenuti ad accendere una lampada nella *cappella di San Giovanni Battista* in San Lorenzo, eretta dal marito Franchino (cfr. Doc. 13). Bilia elegge inoltre suo erede anche Giusto di Monte (figlio del figlio del fratello del marito Franchino). Rogato da Ser Giusto Allunimati pistoiese.

DOCUMENTO 29

1387, 27 febbraio

ASF, *Diplomatico, Pistoia, San Lorenzo*, 27 febbraio 1387[1482];

ASF, *Corporazioni religiose soppresse dal governo francese*, 196, *San Lorenzo a Pistoia*, 51, *Ricordi diversi* (s.d.), c. 29

Testamento di Batolomea di Mazzeo Parini pistoiese, che dispone di essere sepolta in San Lorenzo e, tra le altre cose, che si tenga una lampada accesa davanti all'*altare di Santa Margherita* (cfr. Doc. 20): nel documento originale si parla in realtà solo dell'immagine di Santa Margherita, omettendo il riferimento all'altare. Dall'originale inoltre si viene a sapere anche di un lascito di cera per la *Società della Vergine Maria* e di un terreno per quella dei *Disciplinati* in San Lorenzo. Rogato da Ser Braccio del fu Michele di Braccio pistoiese.

DOCUMENTO 30

1387, 16 aprile

ASF, *Diplomatico, Pistoia, San Lorenzo*, 16 aprile 1387[1483]**;**

ASF, *Corporazioni religiose soppresse dal governo francese*, 196, *San Lorenzo a Pistoia*, 51, *Ricordi diversi* (s.d.), c. 5

Testamento di Ser Doccio di Ser Nicola di Ser Lanfranco che dispone di essere sepolto in San Lorenzo nella sepoltura della prima moglie Giovanna, accanto al muro: davanti al sepolcro dispone inoltre che venga realizzato un altare dopo un anno dalla sua morte. Nel caso i suoi eredi muoiano senza discendenza dispone che le sue sostanze vengano divise tra il convento di San Lorenzo e la *Compagnia dei Disciplinati di Santa Croce* posta accanto alla chiesa (cfr. Doc. 10), affinchè vengano usate per l'ufficio di messe di suffragio. Rogato da Ser Visconte di Donato Donati di Pistoia.

DOCUMENTO 31

1387, 10 aprile

ASF, *Diplomatico, Pistoia, San Lorenzo*, 10 aprile 1387[1484];

ASF, *Corporazioni religiose soppresse dal governo francese*, 196, *San Lorenzo a Pistoia*, 51, *Ricordi diversi* (s.d.), c. 21

Testamento di Margherita di Puccino Franceschi, moglie di Ser Soffiado di Ser Parrino, la quale dispone di essere sepolta nella chiesa di San Domenico a Pistoia ma vuole che sia accesa una lampada davanti alla figura della *Pietà* posta accanto all'*altare della Madonna dell'Umiltà* nella chiesa di San Lorenzo. Tra gli esecutori testamentari viene nominato anche fra' Agnolo Mei. Rogato da Ser Antonio Schiatta pisano.

[1482] *San Lorenzo*… cit., p. 78.
[1483] *San Lorenzo*… cit., pp. 78-79.
[1484] *San Lorenzo*… cit., pp. 37, 79.

DOCUMENTO 32

1388, 26 aprile

ASF, *Diplomatico, Pistoia, San Lorenzo*, 26 aprile 1388[1485]**;**

ASF, *Corporazioni religiose soppresse dal governo francese*, 196, *San Lorenzo a Pistoia*, 51, *Ricordi diversi* (s.d.), cc. 18-19

Quattro testamenti di Ginevra di Giovanni Mei Lapi, vedova di Guido Vanni Balbi di Pistoia, la quale dispone di essere sepolta in San Lorenzo con l'abito da pinzochera agostiniana presso il luogo dov'è sepolto il marito (cfr. Doc. 25). La testatrice stabilisce inoltre che vengano dette mille messe di suffragio, trenta messe di San Gregorio e che ogni anno nel giorno di San Luca venga celebrato un anniversario per l'anima del maestro fra' Agnolo Mei, che risulta comunque ancora vivo al momento della redazione del testamento e viene anzi nominato tra gli esecutori testamentari. Inoltre dispone che sia festeggiata ogni anno la festa di Santa Marta presso l'*altare di Santa Maria Maddalena*. Dispone inoltre un lascito per la *Società delle Laudi della Vergine Maria* in San Lorenzo. Testamenti rogati da Ser Giusto Alluminati.

DOCUMENTO 33

1602, 31 dicembre

ASF, *Corporazioni religiose soppresse dal governo francese*, 196, *San Lorenzo a Pistoia*, 51, *Ricordi diversi* (s.d.), c. 32

Testamento di Maestro Antonio di Lionardo Benesperi detto il Pesciatino, che dispone di essere sepolto in San Lorenzo nella sepoltura della Cintola. Rogato da Ser Tommaso Frosini pistoiese.

DOCUMENTO 34

1603, 12 novembre

ASF, *Corporazioni religiose soppresse dal governo francese*, 196, *San Lorenzo a Pistoia*, 51, *Ricordi diversi* (s.d.), cc. 37-38

Testemento di Fioretta vedova di Biagio Melani di Pistoia, la quale dispone di essere sepolta in San Lorenzo nella sepoltura della Cintola, sotto la lampada. Stabilisce inoltre che ogni anno sia consegnato un fiasco d'olio per la *Natività* accanto alla porta grande di San Lorenzo, a destra: l'olio deve essere consegnato alla camarlinga della *Compagnia della Cintola alias della Visitazione*.

[1485] *San Lorenzo*… cit., p. 79.

TAVOLA DELLE ABBREVIAZIONI

AAF = Archivio Arcivescovile di Firenze

AAS = Archivio Arcivescovile di Siena.

AOPDF = Archivio dell'Opificio delle Pietre Dure di Firenze.

ASF = Archivio di Stato di Firenze.

SBAPSAE FI PT PO = Soprintendenza per i Beni Architettonici Paesaggistici Storici Artistici ed Etnoantropologici per le Province di Firenze Pistoia e Prato.

SBSAE AR = Soprintendenza per i Beni Storico Artistici ed Etnoantropologici per la Provincia di Arezzo.

SBSAE SI GR = Soprintendenza per i Beni Storico Artistici ed Etnoantropologici per le Province di Siena e Grosseto.

SSPMF = Soprintendenza Speciale per il Polo Museale Fiorentino.

SSPSAE = Soprintendenza Speciale per il Patrimonio Storico Artistico ed Etnoantropologico [Firenze].

BIBLIOGRAFIA

Fonti archivistiche

(*Firenze, Santa Apollonia*)

ASF, *Corporazioni religiose soppresse dal Governo Francese*, 82, *Sant'Apollonia*, 111, *Istrumenti, donazioni, ricordi e memorie*, 1274-1796.

ASF, *Diplomatico, Firenze, Sant'Apollonia*, 27 aprile 1309.

ASF, *Diplomatico, Firenze, Sant'Apollonia*, 12 aprile 1339.

Archivio del Capitolo di San Lorenzo Firenze, 875, 1341 (ind. X) gennaio 30, Firenze.

ASF, *Diplomatico, Firenze, Sant'Apollonia*, 22 maggio 1344.

ASF, *Diplomatico, Firenze, Sant'Apollonia*, 3 maggio 1355

ASF, *Diplomatico, Firenze, Sant'Apollonia*, 2 gennaio 1368.

ASF, *Diplomatico, Firenze, Sant'Apollonia*, 2 gennaio 1375.

ASF, *Diplomatico, Firenze, Sant'Apollonia*, 19 febbraio 1390.

ASF, *Catasto*, 194 (prima parte), *Campione dei religiosi, vescovado di Firenze*, 1427.

ASF, *Diplomatico, Firenze, Sant'Apollonia*, 31 maggio 1440.

ASF, *Diplomatico, Firenze, Sant'Apollonia*, 12 giugno 1440.

ASF, C*orporazioni religiose soppresse dal Governo Francese*, 82, *Sant'Apollonia*, 13, *Libro specchio e registro di monache e inventario di beni*, 1450-1628.

ASF, *Corporazioni religiose soppresse dal Governo Francesce*, 82, *Sant'Apollonia*, 80, *Debitori-creditori*, 1520-1532.

ASF, *Corporazioni religiose soppresse dal Governo Francesce*, 82, *Sant'Apollonia*, 16, *Giornale, ricordi, allogazioni*, 1532-1560.

ASF, *Corporazioni religiose soppresse dal Governo Francesce*, 82, *Sant'Apollonia*, 84, *Debitori-creditori*, 1584-1594.

ASF, *Corporazioni religiose soppresse dal Governo Francesce*, 82, *Sant'Apollonia*, 194, *Libri di ricevute*, 1697-1745.

ASF, *Corporazioni religiose soppresse dal Governo Francese*, 82, *Sant'Apollonia*, 207, *Rotolo di piante diverse*.

ASF, *Corporazioni religiose soppresse dal Governo francese*, 82, *Sant'Apollonia*, 108, *Contratti, scritture diverse, vendite, portate, decime dei beni del monastero, scritte private,*

carteggi, ecc., 1543-1793.

(*Pistoia, San Lorenzo*)

ASF, *Diplomatico, Pistoia, San Lorenzo,* 10 agosto 1272.

ASF, *Diplomatico, Pistoia, San Lorenzo,* 7 luglio 1278.

ASF, *Diplomatico, Pistoia, Comune,* 23 gennaio del 1298.

ASF, *Diplomatico, Pistoia, San Lorenzo,* 13 marzo 1303.

ASF, *Diplomatico, Pistoia, San Lorenzo,* 7 marzo 1327.

ASF, *Diplomatico, Pistoia, San Lorenzo,* 9 luglio 1327.

ASF, *Diplomatico, Pistoia, San Lorenzo,* 24 aprile 1331.

ASF, *Diplomatico, Pistoia, San Lorenzo,* 1 gennaio 1332.

ASF, *Diplomatico, Pistoia, San Lorenzo,* 3 novembre 1332.

ASF, *Diplomatico, Pistoia, San Lorenzo,* 25 agosto 1337.

ASF, *Diplomatico, Pistoia, Comune,* 25 agosto 1337.

ASF, *Diplomatico, Pistoia, San Lorenzo,* 26 luglio 1338.

ASF, *Diplomatico, Pistoia, San Lorenzo,* 13 giugno 1339.

ASF, *Diplomatico, Pistoia, San Zenone,* 26 settembre 1340.

ASF, *Diplomatico, Pistoia, San Lorenzo,* 18 agosto 1343.

ASF, *Diplomatico, Pistoia, Comune,* 14 ottobre 1343.

ASF, *Diplomatico, Pistoia, San Zenone,* 18 settembre 1344.

ASF, *Diplomatico, Pistoia, Comune,* 20 ottobre 1344.

ASF, *Diplomatico, Pistoia, San Lorenzo,* 30 marzo 1348.

ASF, *Diplomatico, Pistoia, Comune,* 29 maggio 1348.

ASF, *Diplomatico, Pistoia, San Lorenzo,* 13 giugno 1348.

ASF, *Diplomatico, Pistoia, San Lorenzo,* 14 giugno 1348.

ASF, *Diplomatico, Pistoia, San Lorenzo,* 9 luglio 1348.

ASF, *Diplomatico, Pistoia, San Lorenzo,* 16 novembre 1348.

ASF, *Diplomatico*, *Pistoia*, *San Lorenzo*, 19 novembre 1348.

ASF, *Diplomatico*, *Pistoia*, *San Lorenzo*, 26 agosto 1354.

ASF, *Diplomatico*, *Camera fiscale*, 17 dicembre 1354.

ASF, *Diplomatico*, *Camera fiscale*, 17 giugno 1355.

ASF, *Diplomatico*, *Camera fiscale*, 20 luglio 1356.

ASF, *Diplomatico*, *Pistoia*, *San Lorenzo*, 24 maggio 1458.

ASF, *Diplomatico*, *Pistoia*, *San Lorenzo*, 4 luglio 1458.

ASF, *Diplomatico*, *Camera fiscale*, 20 marzo 1359.

ASF, *Diplomatico*, *Camera fiscale*, 3 novembre 1360.

ASF, *Diplomatico*, *Pistoia*, *San Lorenzo*, 2 luglio 1363.

ASF, *Diplomatico*, *Pistoia*, *San Lorenzo*, 5 luglio 1363.

ASF, *Diplomatico*, *Pistoia*, *Comune*, 9 agosto 1363.

ASF, *Diplomatico*, *Pistoia*, *San Lorenzo*, 12 febbraio 1364.

ASF, *Diplomatico*, *Pistoia*, *San Lorenzo*, 22 gennaio 1367.

ASF, *Diplomatico*, *Pistoia*, *San Lorenzo*, 16 maggio 1367.

ASF, *Diplomatico*, *Pistoia*, *San Lorenzo*, 2 agosto 1368.

ASF, *Diplomatico*, *Pistoia*, *San Lorenzo*, 3 settembre 1368.

ASF, *Diplomatico*, *Pistoia*, *San Lorenzo*, 4 agosto 1370.

ASF, *Diplomatico*, *Fiesole*, *San Domenico*, 4 novembre 1374.

ASF, *Diplomatico*, *Pistoia*, *Comune*, 13 marzo 1375.

ASF, *Diplomatico*, *Pistoia*, *San Lorenzo*, 16 settembre 1375.

ASF, *Diplomatico*, *Pistoia*, *San Lorenzo*, 12 aprile 1379.

ASF, *Diplomatico*, *Pistoia*, *San Lorenzo*, 17 agosto 1379.

ASF, *Diplomatico*, *Pistoia*, *San Lorenzo*, 21 febbraio 1380.

ASF, *Diplomatico*, *Pistoia*, *San Lorenzo*, 22 febbraio 1380.

ASF, *Diplomatico*, *Pistoia*, *San Lorenzo*, 14 novembre 1384.

ASF, *Diplomatico*, *Pistoia*, *San Lorenzo*, 10 gennaio 1385.

ASF, *Diplomatico, Pistoia, San Lorenzo*, 26 febbraio 1385.

ASF, *Diplomatico, Pistoia, San Lorenzo*, 25 maggio 1385.

ASF, *Diplomatico, Pistoia, San Lorenzo*, 16 dicembre 1385.

ASF, *Diplomatico, Pistoia, San Lorenzo*, 29 dicembre 1385.

ASF, *Diplomatico, Pistoia, San Lorenzo*, 27 febbraio 1387.

ASF, *Diplomatico, Pistoia, San Lorenzo*, 16 aprile 1387.

ASF, *Diplomatico, Pistoia, San Lorenzo*, 26 aprile 1388.

ASF, *Corporazioni Religiose Soppresse dal Governo Francese*, 196, *San Lorenzo a Pistoia*, 51, *Ricordi diversi*, s.a.

(*altri documenti*)

ASF, *Manoscritti*, 624-625, *Sepoltuario Rosselli*, 1650-1657.

AAF, *Visita Pastorale*, VPD 17.66, 1664.

ASF, *Corporazioni religiose soppresse dal governo francese*, 114, *Santa Maria Maggiore*, 1, *Notizie memorie e ricordi relativi a interessi del convento*, 1712-67.

AAS, ms. D-6, G. A. PECCI, *Raccolta universale di tutte le iscrizioni, arme, e altri monumenti, sì antichi, come moderni, esistenti in diversi luoghi pubblici della città di Siena fino a questo presente anno MDCCXXX*, Siena 1730-1731.

AAF, *Visita Pastorale*, VPD 37.02, 16 maggio 1833.

AAF, *Visita Pastorale*, VPD 47.29, 1880.

AAF, *Visita Pastorale*, VPD 57.15, 30 novembre 1914.

SSPSAE e per il Polo Museale della Città di Firenze, Ufficio catalogo, F. RONDONI, *Inventario degli oggetti d'arte della chiesa di San Lorenzo a Pistoia*, agosto 1865.

SSPMF, Archivio Storico, Direzione delle R.R. Gallerie, *Affari, 1870*, filza A, posizione I, fasc. 52.

SBSAE SI GR, Archivio Storico, Archivio della Pinacoteca Nazionale di Siena, *Inventario della Reale Pinacoteca di Siena*, 1929, dattiloscritto.

SBAPSAE FI PT PO, Archivio Storico, *Convento di Santa Apollonia*, posizione A 527, faldone 1 (1989-1990).

AOPDF, Scheda R 11007, n. 802.

Fonti manoscritte

Firenze, Biblioteca Riccardiana, Cod. Ricc. 1316, sec. XIV.

Firenze, Biblioteca Nazionale Centrale, Magl. II, II, 71, *Leggendario di Pietro di Ser Niccholò di Ser Fridiano in Chastello fiorentino*, 1461.

Firenze, Biblioteca Nazionale Centrale, Magl. II, IV, 105, *Leggendario delle Sante Vergini e Martiri*, 14/11/1473-13/5/1474.

Firenze, Biblioteca Nazionale Centrale, Conventi Soppressi, SS. Annunziata, scaffale F, III, n. 1551, *Leggendario di Santi*, sec. XV.

Firenze, Biblioteca Nazionale Centrale, Conventi Soppressi, G. 3. 676, sec. XV.

G. M. ALBERTI, *Notizie istoriche della terra di San Giovanni di Valdarno di Sopra*, manoscritto, 1754.

Fonti inedite

G. BACARELLI, *Il convento di Santa Apollonia a Firenze dalla fondazione a tutto il Quattrocento*, tesi di laurea in Storia dell'arte, Università degli Studi di Firenze, a.a 1977/1978

A. BRATU, *Images d'un nouveau lieu de l'au-delà: le purgatoire. Émergence et développent (vers 1350-vers 1500)*, Ph.D. dissertation, EHESS, Paris 1992.

L. FENELLI, *Sant'Antonio abate. Parole, reliquie, immagini*, tesi di dottorato in Storia medievale, Università degli Studi di Bologna, a.a. 2006-2007.

A. BERNIERI, *Pitture murali trecentesche a Pietrasanta*, tesi laurea magistrale in Storia dell'arte, Università degli studi di Firenze, a.a. 2007/2008.

B. PACINI, *L'oratorio della Madonna di Serravalle Pitoiese e i suoi affreschi*, tesi di laurea triennale in Storia e tutela dei Beni Artistici, Università degli Studi di Firenze, a.a. 2009/2010.

E. FRANCALANCI, *La chiesa di Santa Maria in Campoarsiccio a Terranuova Bracciolini*, relatore S. Chiodo, correlatori A. De Marchi, P. Refice, tesi di specializzazione in Storia dell'arte, Università degli Studi di Firenze, a.a 2010/2011.

Fonti edite

G. LOMBARDELLI, *Vita della Beata Aldobrandesca Pontii de' Bellanti da Siena del Terz'Ordine degli Humiliati*, Siena 1584.

V. BORGHINI, *Dell'arme delle famiglie fiorentine*, Firenze 1585 (ed cons. Firenze 1990).

S. RAZZI, *Le vite de' santi e de' beati dell'Ordine Camaldolese*, Firenze 1600.

S. AMMIRATO, *Delle famiglie nobili fiorentine*, Firenze 1615.

S. RAZZI, *Vite de' Santi e de' Beati toscani*, Firenze 1627.

Acta Sanctorum, 70 voll., Antwerpiae (…) 1643-1940.

P. PUCCINELLI, *Cronica dell'Abbadia di Firenze*, Milano 1664.

F. DEL MIGLIORE, *Firenze, città nobilissima illustrata*, Firenze 1694 (ed. Bologna 1968).

T. CIAPETTI, *Solenne traslazione del miracoloso braccio del glorioso patriarca San Gio. Gualberto, istitutore dell'Ordine vallombrosano seguita nel sacro monastero di Vallombrosa ad dì XII. luglio MDCCVI*, Firenze 1707.

D. M. MANNI, *Vite dei Santi Padri con le vite di alcuni santi scritte nel buon secolo*, 4 voll., Firenze 1731-1735.

GIOVANNI DA CAPESTRANO, *S. Bernardini Senensi ord. seraphici minorum vita*, in *S. Bernardini senensi opera omnia editio novissima Lugdunensi postrema emendatior et nitidior*, a cura di J. De la Haye, 4 voll., Venezia 1745.

G. RICHA, *Notizie istoriche delle chiese fiorentine divise ne' suoi quartieri*, 10 voll., Firenze 1754-1762.

J. FIORAVANTI, *Memorie storiche della città di Pistoia*, Lucca 1758.

G. G. BOTTARI, *Giorgio Vasari. Vite de' più eccellenti pittori, scultori et architetti. Corrette da molti errori e illustrate con note*, (seconda ed. della redazione 1568), 2 voll., Roma 1759-1760.

G. LAMI, *Lezioni di antichità toscane e spezialmente della città di Firenze*, Firenze 1766, II, p. 285.

G. TARGIONI TOZZETTI, *Relazioni d'alcuni viaggi fatti in diverse parti della Toscana*, 12 voll., Firenze 1768-1779.

M. COLTELLINI, B. STECCHI, A. G. PAGANI, *Vite de' più eccellenti pittori, scultori et architetti. Edizione arricchita di note oltre quelle dell'edizione illustrata di Roma*, 7 voll., Firenze 1770.

V. FOLLINI, M. RASTRELLI, *Firenze antica, e moderna illustrata*, 8 voll., Firenze 1789-1802.

P. M. G. DELLA VALLE, *Vite de' più eccellenti pittori scultori e architetti scritte da Giorgio Vasari, pittore e architetto aretino. Illustrate con note*, Siena 1791.

G. M. MECATTI, *Storia genealogica della nobiltà e cittadinanza di Firenze*, Napoli 1794 (ristampa anastatica Bologna 1971).

S. CIAMPI, *Notizie inedite della Sagrestia pistoiese de' belli arredi del Camposanto Pisano e di altre opere di disegno dal secolo XII al XV*, Firenze 1810.

S. CAMPI, *Vita e poesie di Messer Cino da Pistoia*, Pisa 1813.

E. GIBBON, *Storia della decadenza e rovina dell'Impero romano*, VII, ed. it. Milano 1821.

F. TOLOMEI, *Guida di Pistoia per gli amanti delle belle arti con notizie degli architetti, scultori, e pittori pistoiesi*, Pistoia 1821.

L. BIADI, *Notizie sulle antiche fabbriche di Firenze non terminate e sulle variazioni alle quali i più ragguardevoli edifizi sono andati soggetti*, Firenze 1824.

G. FERRARIO, *Monumenti sacri e profani dell'imperiale e reale Basilica di Sant'Ambrogio in Milano*, Milano 1824.

M. AMADIO DA VENEZIA, *Vita di San Bernardino*, Roma 1826.

G. VASARI, *Le opere*, a cura di G. Masselli, 2 voll., Firenze 1832-1838.

E. REPETTI, *Dizionario geografico, fisico, storico della Toscana*, 6 voll., Firenze 1833-1845.

G. K. NAGLER, *Neues allgemeines Künstler-Lexicon*, 22 voll., München 1835-1852.

O. BRIZI, *Nuova guida per la città di Arezzo*, Arezzo 1838.

G. MORONI ROMANO, *Dizionario di erudizione storico-ecclesiastica da San Pietro sino ai giorni nostri*, 109 voll., Venezia 1840-1879.

G. VILLANI, *Cronica (1348)*, ed. a cura di F. Gherardi Dragomanni, Firenze 1844

S. AMMIRATO, *Istorie fiorentine*, tomo III, libro XV, ed. Firenze 1848.

L. PASSERINI, *Storia degli stabilimenti di beneficenza e di istruzione elementare gratuita della città di Firenze*, Firenze 1853.

G. TIGRI, *Pistoia e il suo territorio*, Pistoia 1854.

J. BURCKHARDT, *Der Cicerone*, Basel 1855.

I sermoni evangelici, le lettere ed altri scritti di Franco Sacchetti, a cura di O. Gigli, Firenze 1857.

L. PASSERINI, *Genealogia e storia della famiglia Panciatichi*, Firenze 1858.

G. B. CAVALCASELLE, J. A. CROWE, *A new history of painting in Italy*, 2 voll., London 1864.

A. CIUTI, *La chiesa di Sant'Alessio in Bigiano*, Pistoia 1866.

C. CAHIER, *Caractéristique de saints dans l'art populaire*, I, Paris 1867.

G. GUASTI, *Memorie dell'Immagine e della Chiesa di Maria V. del Soccorso e notizie di due pittori pratesi*, Prato 1871 (II edizione).

G. RISTORI, *Nuova guida della città di Arezzo*, Firenze 1871.

Catalogo della Galleria del R. Istituto Provinciale di Belle Arti di Siena, Siena 1872.

A. D'ANCONA, *Sacre rappresentazioni dei secc. XIV-XV-XVI*, vol. II, Firenze 1872.

G. MILANESI, *Memoria intorno a Pietro Nelli pittore fiorentino del XIV secolo e una pittura in tavola nella pieve di Santa Maria all'Impruneta*, Firenze 1872.

L. BANCHI, *Alcuni documenti storici di Lucignano di Val di Chiana*, Siena 1877.

G. VASARI, *Le opere*, a cura di G. Milanesi, 9 voll., Firenze 1878-1885.

Ser Lapo Mazzei. Lettere di un notaro ad un mercante nel secolo XIV con altre lettere e documenti, a cura di C. Guasti, Firenze 1880.

C. SIGNORINI, *Arezzo e suoi dintorni*, Arezzo 1882.

U. PASQUI, *Nuova guida di Arezzo e de' suoi dintorni compilata sui documenti*, Arezzo 1882.

G. B. CAVALCASELLE, J. A. CROWE, *Storia della pittura in Italia*, 11 voll., Firenze 1883-1908.

G. BEANI, *Diario sacro pistoiese*, Pistoia 1887.

E. DÜMMLER, in "Zeitschrift fűr deutsche Altertumn und deutsche Literatur", 1891, XXXV, pp. 401-407.

G. CAROCCI, *Il Comune di San Casciano Val di Pesa*, Firenze 1892.

Catalogo della Galleria del R. Istituto Provinciale di Belle Arti in Siena, Siena 1895.

F. BROGI, *Inventario generale degli oggetti d'arte della Provincia di Siena. 1862-1865*, Siena 1897.

A. SCHMARSOW, *Santa Caterina in Antella*, in *Festschrift zu Ehren des Kunsthistorischen Institutes in Florenz*, Lipsia 1897, pp. 29-35.

S. MORPURGO, *I Manoscritti della R. Biblioteca Riccardiana di Firenze. I. Manoscritti italiani*, Roma 1900.

O. ORZALESI, *Della chiesa di Sant'Ambrogio in Firenze e dei suio restauri*, Firenze 1900.

L. PETROCCHI, *Massa Marittima. Arte e storia*, Firenze 1900.

G. MILANESI, *Nuovi documenti per la storia dell'arte toscana*, Firenze 1901 (ristampa 1973).

E. MÂLE, *L'art religieux du XIIIe siècle en France*, Paris 1902.

S. MINOCCHI, *Bellosguardo a Firenze. Memorie storiche e letterarie*, Firenze 1902.

Catalogo della Galleria del R. Istituto Provinciale di Belle Arti di Siena, Siena 1903.

G. B. CAVALCASELLE, J. A. CROWE, *A history of painting in Italy. Umbria Florence and Siena from the second to the sixteenth century*, 6 voll., London 1903-1914.

G. MAGHERINI GRAZIANI, *Masaccio. Ricordo delle onoranze rese in San Giovanni Valdarno nel dì XXV ottobre 1903 in occasione del centenario della sua morte*, Firenze 1904.

G. POGGI, *Restauri alla chiesa di San Francesco a Lucignano in Valdichiana*, in "L'Arte", VII, 1904, vol. I, fasc. 1-2, pp. 188-191.

O. SIRÉN, *Alcuni pittori fiorentini che subirono l'influsso di Lorenzo Monaco*, in "L'Arte", VII, 1904, pp. 337-355.

O. H. GIGLIOLI, *L'arte di Andrea del Castagno*, in "Emporium", XXI, 1905, pp. 114-141.

H. P. HORNE, *Andrea del Castagno. Part. II: The Early works of Andrea's*, in "The Burlington Magazine", VII, 1905, 28, pp. 223-233.

C. GAMBA, *Ancora su Giovanni dal Ponte*, in " Rivista d'arte", IV, 1906, pp. 163-170.

G. CAROCCI, *I dintorni di Firenze. II. Sulla sinistra dell'Arno*, Firenze 1907.

G. MAZZEI, *Stemmi e insegne pistoiesi*, Pistoia 1907 (rist. Milano 2009).

U. THIEME, F. BECKER, *Allgemeines Lexikon der bildenden Künstler von der Antike bis zur Gegenwart*, 37 voll., Leipzig 1907-1950.

A. DEL VITA, *L'affresco rinvenuto nel Duomo di Arezzo*, in "La Nazione", 14 giugno 1908.

O. SIRÉN, *Die Fresken in der Cappella di S. Antonio in Le Campora*, in "Monatshefte fuer Kunstwissenschaft", I, 1908, 6, pp. 501-510.

B. BERENSON, *The central italian painters of the Renaissance*, London-New York 1909.

Catalogo della Galleria del R. Istituto Provinciale di Belle Arti di Siena, Siena 1909.

A. CHIAPPELLI, *Note critiche al nuovo libro della Sig.a Maud-Cruttwell sulle pitture delle chiese e delle minori collezioni fiorentine*, in "Rivista fiorentina", XI, 1909, 6, p. 10.

U. TAVANTI, *Affresco del secolo XIV scoperto nel Duomo di Arezzo*, in "Vita d'arte", III, 1910, 8, pp. 72-76.

G. TIGRI, *Pistoia e dintorni*, Pistoia 1910.

P. BACCI, *Il pittore pistoiese Sano di Giorgio*, in "Bullettino storico pistoiese", XIII, 1911, pp. 197-207.

Cronaca d'arte e storia. Firenze, in "Arte e storia", XXXI, serie V, 1912, 5, p. 194.

L. GHIBERTI, *I Commentarii (c. 1447)*, edizione a cura di J. Von Schlosser, Berlin 1912.

B. KHVOSHINSKY, M. SALMI, *I pittori toscani dal XIII al XVI secolo*, 2 voll., Roma 1912.

G. DE NICOLA, *I RR. Spedali riuniti di Santa Maria della Scala*, Milano 1913.

G. G. GORETTI MINIATI, *Vita di Jacopo del Casentino*, Firenze 1913.

A. DEL VITA, *Il Duomo di Arezzo*, Milano s.d. (1914).

U. PASQUI, *La cappella dei Bertoldini nel Duomo di Arezzo*. In *Numero unico di arte e di storia aretina. A cura del Comitato cittadino per la inaugurazione della facciata del Duomo di Arezzo*, Arezzo 1914, pp. V-VI.

F. POLVERINI, *Memorie storiche della terra di San Giovanni Valdarno dalle più remote epoche ai tempi presenti*, San Giovanni Valdarno (AR) 1914.

A. DEL VITA, *La Pinacoteca d'Arezzo*, in "Rassegna d'arte", XV, 1915, 8, pp. 75-90.

M. SALMI, *La scuola di Piero de' Franceschi nei dintorni di Arezzo*, in "Rassegna d'arte antica e moderna", III, 1916, pp. 168-174.

I. VAVASOUR-ELDER, *Alcuni dipinti ed oggetti d'arte nei dintorni di Firenze*, in "Rassegna d'arte", XVI, 1916, pp. 179-186.

A. DEL VITA, *Documenti sui pittori aretini dei secoli XIV-XVI*, in "Rivista d'arte", IX, 1916-1918, pp. 142-159.

G. F. GAMURRINI, *I pittori aretini dall'anno 1150 al 1527 (Aggiunte all'articolo di U. Pasqui)*, in "Rivista d'arte", X, 1917-1918, pp. 88-97.

U. PASQUI, *Pittori aretini vissuti dalla metà del secolo XII al 1527*, in "Rivista d'arte", X, 1917-1918, pp. 32-87.

I. DAL VALLE DE PAZ, *La Leggenda di San Nicola nella tradizione poetica medioevale in Francia*, Firenze 1921.

U. VIVIANI, *Arezzo e gli aretini*, Arezzo 1921.

R. VAN MARLE, *The development of the Italian schools of painting*, 19 voll., The Hague 1923-1938.

L. DAMI, *La Galleria di Siena*, Firenze 1924.

W. HEYWOOD, L. OLCOTT, *Guide to Siena. History and Art*, Siena 1924.

A. CHIAPPELLI, *Arte del Rinascimento (ricerche e saggi)*, Roma 1925.

A. DEL VITA, *Spigolature d'archivio su antichi pittori aretini*, in "Atti e memorie della Reale Accademia Petrarca di Scienze, Lettere ed Arti in Arezzo", V, 1925, pp. 172-182.

V. FACCHINETTI, *Antonio da Padova. Il santo, l'apostolo, il taumaturgo*, Milano 1925.

R. OFFNER, *Niccolò di Tommaso*, in "Art in America", XII, 1925, pp. 21-37.

U. PASQUI, U. VIVIANI, *Guida illustrata storica, artistica e commerciale di Arezzo e dintorni*, Arezzo 1925.

G. GOMBOSI, *Spinello Aretino. Eine stilgeschichtliche Studie über die Florentinische Malerei des ausgehenden XIV. Jahrhunderts*, Budapest 1926.

R. LONGHI, *Primizie di Lorenzo da Viterbo*, in "Vita artistica", I, 1926, pp. 109-115.

R. OFFNER, *The Master of the Fogg Pietà*, in "Art in America", XIV, 1926, pp. 160-176.

U. PASQUI, *Di Bartolomeo della Gatta, monaco camaldolese, miniatore, pittore e architetto*, Arezzo 1926.

C. A. WILLIAMS, *Oriental affinities of the legend of the hairy anchorite. II. Christian*, in "University of Illinois Studies in Language and literature, XI, 1926, 4, pp. 57-139.

G. SOULIER, *Pier Francesco Fiorentino pittore di Madonne*, in "Dedalo", VII, 1926-1927, 1, pp. 86-101.

A. BADIANI, *Ricordi concernenti la storia dei contorni di Prato. L'oratorio di San Bartolomeo in via Cava*, in "Archivio Storico Pratese", VII, 1927, 3-4, pp. 149-153.

A. DEL VITA, *Giovanni d'Agnolo di Balduccio pittore aretino della prima metà del Quattrocento*, in "Bollettino d'Arte", VII, 1927, serie II, 1, pp. 446-463.

C. BRANDI, *Barna e Giovanni d'Asciano*, in "La Balzana", II, 1928, 2, pp. 3-20.

E. COLNAGHI, *A dictionary of Florentine painters from the 13th to the 17th centuries*, London 1928.

U. TAVANTI, *Arezzo in una giornata*, Arezzo 1928.

P. D'ACHIARDI, *I quadri primitivi della Pinacoteca Vaticana*, Roma 1929.

A. DEL VITA, *Gli affreschi scoperti in San Domenico di Arezzo*, in "Bollettino d'Arte", VIII, 1929, serie II, 7, pp. 385-397.

P. LUGANO, *L'Italia Benedettina*, Roma 1929.

U. PROCACCI, *Recensione a: G. Gombosi, Spinello Aretino. Eine stilgeschichtliche Studie über die Florentinische Malerei des ausgehenden XIV. Jahrhunderts 1929, Budapest 1926*, in "Rivista d'arte" XI, 1929, pp. 273-287.

U. PROCACCI, *Opere d'arte ignote o poco note: un affresco trecentesco nella Pieve di Arezzo*, in "Rivista d'arte", XI, 1929, pp. 99-100.

R. PIATTOLI, *Un mercante del Trecento e gli artisti del tempo suo*, in "Rivista d'arte", XII, 1930, pp. 97-150.

U. TAVANTI, *La chiesa di San Francesco in Arezzo e i suoi restauri incominciati nel 1900*, Arezzo 1930.

B. BERENSON, *Quadri senza casa. Il Trecento senese - Il Quattrocento senese*, in "Dedalo", XI, 1930-1931, pp. 263-284, 328-362, 627-646, 735-767.

P. BACCI, *Pienza. Propositura dei SS. Leonardo e Cristoforo a Monticchiello. Scoperta di affreschi*, in “Bollettino d’arte”, XXV, 1931(-1932), serie III, 1, pp. 479-481.

C. BRANDI, *Gli affreschi di Monticiano*, in “Dedalo”, XI, 1931, 2, pp. 709-734.

G. DEGLI AZZI, *Documenti su artisti aretini e non aretini lavoranti in Arezzo*, in “Vasari”, IV, 1931, pp. 49-69.

K. MEISEN, *Nikolauskult und Nikolausbrauch im Abendlande. Eine kultgeographisch-volkskundliche Untersuchung*, Düsseldorf 1931.

D. NERI, *La chiesa di San Francesco in Figline. Notizie storiche e restauri*, Firenze 1931.

R. OFFNER, *A Critical and Historical Corpus of florentine Painting. The Fourteenth Century*, sez. III, vol. I, Berlin 1931.

A. BARBACCI, *La chiesa dei SS. Leonardo e Cristoforo a Monticchiello*, in “La Diana”, VII, 1932, 2, pp. 132-143.

B. BERENSON, *Italian pictures of the Renaissance*, Oxford 1932.

G. POGGI, *La Cappella del Sacro Cingolo nel Duomo di Prato e gli affreschi di Agnolo Gaddi*, in “Rivista d’arte”, XIV, 1932, serie II, 4, pp. 355-376.

R. SALVINI, *Opere d'arte ignote o poco note: un affresco e una tavola di Lorenzo di Bicci*, in “Rivista d'arte”, XIV, 1932, pp. 475-483.

A. TEMPERINI, *Montalcino. Città deliziosa della Toscana*, Montalcino (SI) 1932.

C. BRANDI, *La Regia Pinacoteca di Siena*, Roma 1933.

R. OFFNER, *The Mostra del Tesoro di Firenze Sacra. I*, in “The Burlington Magazine”, LXIII, 1933, pp. 72-84.

F. BIGI, P. L. OCCHINI, *Arte sacra nella diocesi aretina (1920-1934)*, Arezzo 1934.

V. GIOVANNOZZI, *Note su Giovanni di Francesco*, in “Rivista d’arte”, XVI, 1934, serie II, anno VI, pp. 337-365.

R. OFFNER, *A critical and historical Corpus of Florentine painting. The Fourteenth Century*, sez. III, vol. IV, New York 1934.

G. PUDELKO, *Studien über Domenico Veneziano*, in “Mitteilungen des Kunsthistorisches Institutes in Florenz”, IV, 1934, pp. 145-200.

RAIMONDO DA CAPUA, *Santa Caterina da Siena, vita scritta dal Beato Raimondo da Capua confessore della Santa*, ed. a cura di P. G. Tignali o. p., Siena 1934.

G. BRUNETTI, *Gli affreschi della cappella Bracciolini in San Francesco a Pistoia*, in “Rivista d'arte”, XIII, 1935, 3, serie II, anno VII, pp. 221-244.

U. PROCACCI, *Gherardo Starnina*, in “Rivista d'Arte”, XVI, 1935, pp. 333-384.

B. BERENSON, *Pitture italiane del Rinascimento*, Milano 1936.

F. A. MASSETANI, *Dizionario degli Aretini illustri*, 3 voll., Arezzo 1936-1942.

U. PROCACCI, *La R. Galleria dell'Accademia di Firenze*, Roma 1936.

H. D. GRONAU, *Andrea Orcagna und Nardo di Cione*, Berlin 1937.

G. B. MANNUCCI, *Pienza. Arte e storia*, Siena 1937.

L. MARRI MARTINI, *Affreschi bernardiniani sull'Amiata*, in "Bullettino di Studi Bernardiniani", I, 1937, pp. 3-15.

G. VIGNI, *Lorenzo di Pietro, detto il Vecchietta*, Firenze 1937.

P. BACCI, *Dipinti inediti e sconosciuti di Pietro Lorenzetti, Bernardo Daddi, etc. in Siena e nel contado*, Siena 1939, pp. 209-227.

Cronaca dei ritrovamenti e dei restauri, in "Le Arti", I, 1939, 6, p. 619.

W. e E. PAATZ, *Die Kirchen von Florenz*, 6 voll., Frankfurt am Main 1940-1954.

A. SABATINI, *La Chiesa della SS. Annunziata di Firenze prima della ricostruzione michelozziana*, in "Rivista d'Arte", XXII, serie II, 1940, 1-2, pp. 229-243.

F. SANTINI, *Statuti dell'arte dei rigattieri e linaioli di Firenze (1296-1340)*, Firenze 1940.

R. LONGHI, *Fatti di Masolino e di Masaccio*, in "Critica d'Arte", XXV-XXVI, 1941, pp. 145-191.

F. HALKIN, *La légende de saint Antoine tradui de l'arabe par Alphonse Bonhome o. p.*, in "Analecta Bollandiana", LX, 1942, p. 161.

P. R. TAUCCI, *La Chiesa e il Convento della SS. Annunziata di Firenze e i loro ampliamenti fino alla metà del secolo XV*, in "Studi storici sull'Ordine dei Servi di Maria", IV, 1942, pp. 3-30.

A. GRAZIANI, *Affreschi del Maestro di Figline*, in "Proporzioni", I, 1943, pp. 65-79.

G. ACHENBACH, *An early Italian tabernacle*, in "Gazette des Beaux-Arts", XXV, 1944, pp. 129-152.

M. JUGIE, *La mort et l'assomption de la Sainte Vierge. Etude historico-doctrinale*, Città del Vaticano 1944.

J. POPE-HENNESSY, *The development of the realistic painting in Siena*, in "The Burlington Magazine", LXXXIV, 1944, pp. 110-119, 139-144.

J. DE MAILLY, *Abrégé des gestes et miracles des saints*, a cura di A. Dondaine, Paris 1947.

Enciclopedia Cattolica, 12 voll., Città del Vaticano 1948-1955.

R. LONGHI, *Giudizio sul Duecento*, in "Proporzioni", II, 1948, pp. 5-54.

M. SALMI, *Masaccio*, Milano 1948.

E. B. GARRISON, *Italian romanesque panel painting. An illustrated index*, Firenze 1949.

M. MEISS, *Painting in Florence and Siena after the Black Death*, Princeton 1951.

G. MOROZZI, *Architetture e dipinti che tornano in luce*, in “Bollettino d’arte”, XXXVI, 1951, 4, pp. 174-183.

P. NESTI, *Capolavori pittorici e architettonici nell’ex-convento di Santa Apollonia a Firenze*, in “La Nazione Italiana”, 6 novembre 1951.

U. PROCACCI, *La Galleria dell’Accademia di Firenze*, Roma 1951.

M. SALMI, *Postille alla mostra di Arezzo*, in “Commentari”, II, 1951, 169-195.

M. SALMI, *San Domenico e San Francesco di Arezzo*, Roma 1951.

A. CASTRI, A. PAOLINI, *Arezzo. Guida artistica illustrata con pianta dei monumenti*, Milano 1952.

G. KAFTAL, *Iconography of the Saints in Tuscan painting*, Firenze 1952.

M. SALMI, *Due miniature urbinati*, in “Commentari”, III, 1952, pp. 256-260.

A. DEL VITA, *Guida di Arezzo*, Arezzo 1953.

M. LEVI D'ANCONA, *An unknown drawing from the workshop of Bernardo Daddi*, in “Gazette des Beaux-Arts”, XCV, 1953, 42, pp. 281-290.

M. SALMI, *Un nuovo Signorelli?*, in “Rivista d’arte”, XXVIII, 1953, pp. 57-75.

R. OFFNER, *A ray of light on Giovanni del Biondo and Niccolò di Tommaso*, in “Mitteilungen des Kunsthistorischen Institutes in Florenz”, VII, 1953-1956 (1956), 3-4, pp. 173-192.

G. FERGUSON, *Signs and symbols in Christian art*, London 1954.

R. BERLINER, *Arma Christi*, in “Münchner Jahrbuch der bildenden Kunst”, III, 1955, 6, pp. 35-152.

L. COLLOBI RAGGHIANTI, *Studi angelicani*, in “La critica d'arte”, 1955, II, pp. 22-45.

R. LONGHI, *Il “Maestro degli Ordini”*, in “Paragone. Arte”, LXV, 1955, 65, pp. 32-36.

E. B. GARRISON, *Studies in the history of Medieval Italian Painting*, 4 voll., Firenze 1955-1962.

P. D. BACCI, *Terranuova Bracciolini nella sua storia*, Firenze 1956.

F. BOLOGNA, *Vetrate del Maestro di Figline*, in “Bollettino d'arte”, XLI, 1956, serie IV, 3, pp. 193-199.

A. CHITI, *Pistoia. Guida storica artistica*, Pistoia 1956.

W. COHN, *Notizie storiche intorno ad alcune tavole fiorentine del '300 e del '400*, in “Rivista d'arte”, XXXI, 1956, pp. 41-72.

R. OFFNER, *A critical and historical corpus of florentine painting. The fourteenth Century*, sez. III, vol. VI, New York 1956.

M. SALMI, *Lorenzo Ghiberti e la pittura*, in *Scritti di storia dell'arte in onore di Lionello Venturi*, Roma 1956, pp. 223-237.

B. BERENSON, *Italian pictures of the Renaissance*, 3 voll., London 1957-1968.

M. LEVI D'ANCONA, *“Don Silvestro dei Gherarducci” e il “Maestro delle Canzoni”. Due miniatori trecenteschi della scuola di Santa Maria degli Angeli a Firenze*, in “Rivista d'arte”, XXXII, serie III, 1957 (1959), 7, pp. 3-37.

P. NESTI, *Il restauro di Sant’Apollonia monumento di eccezionale bellezza*, in “La Nazione”, 13 maggio 1957, p. 8.

R. OFFNER, *A critical and historical corpus of florentine painting. The fourteenth cantury*, sez. III, vol. VII, New York 1957.

F. ROTOLO, *La leggenda del B. Gerardo Cagnoli O.M. (1261-1342) di Fra’ Bartolomeo Albizi O.M († 1351)*, in “Miscellanea francescana”, LVII, 1957, pp. 368-446.

W. COHN, *Maestri sconosciuti del Quattrocento fiorentino. I. Mariotto di Cristofano*, in “Bollettino d'arte”, XLIII, 1958, 4, pp. 64-68.

Italian Renaissance Sculpture, New York 1958.

Mostra di affreschi staccati, catalogo della mostra (Firenze 1958), a cura di U. Baldini, L. Berti, Firenze 1958.

R. OFFNER, *A critical and historical corpus of florentine painting. The fourteenth Century*, sez. III, vol. VIII, New York 1958.

L. BERTI, *Il Museo di San Giovanni Valdarno*, Firenze 1959.

W. COHN, *Zur Ikonographie der Glasfenster von Orsanmichele*, in “Mitteilungen des Kunsthistorischen Institutes in Florenz, IX, 1959, 1, pp. 1-12.

Nota sulla tavola aretina del B. Giacomo Filippo da Faenza di Bartolomeo della Gatta, in “Studi storici dell’Ordine dei Servi di Maria”, IX, 1959, pp. 75-76**.**

Dizionario Biografico degli Italiani, 77 voll., Roma 1960- .

F. LUMACHI, *Guida di San Casciano Val di Pesa*, Milano 1960.

A. MARTINI, *The early works of Bartolomeo della Gatta*, in “The Art Bulletin”, XLII, 1960, pp. 133-141.

Mostra dei tesori segreti delle case fiorentine, catalogo della mostra (Firenze 1960), a cura della Croce Rossa di Firenze, Firenze 1960.

R. OFFNER, *A critical and histirical corpus of Florentine painting. The Fourteenth Century. Nardo di Cione*, sez. IV, vol. II, New York 1960.

L. BERTI, *Masaccio 1422*, in "Commentari", XII, 1961, 2, pp. 106-107.

Bibliotheca Sanctorum, 15 voll., Roma 1961-2000.

U. PROCACCI, *Sinopie e affreschi*, Milano 1961.

P. G. M. ROSCHINI O.S.M., *Dizionario di mariologia*, Roma 1961.

R. ABERSMANN, *The* Vita Sancti Aurelii Augustini Episcopi Hipponensis *in Cod. Laurent. Plut. 18 sup. 48*, in "Traditio", XVIII, 1962, pp. 338-339.

P. FICAI VELTRONI, *Monte San Savino, baluardo delle tre valli. Guida storico artistica*, Arezzo 1962.

A. PETRI, *Un pittore pratese del Trecento: Arrigo di Niccolò*, in "Prato. Storia e arte", III, 1962, 6, pp. 47-52.

F. ZERI, *Una predella e altre cose di Giovanni del Biondo*, in "Paragone. Arte", XIII, 1962, 149, pp. 14-20.

Arte in Valdelsa dal sec. XII al sec. XVIII, a cura di P. Dal Poggetto, catalogo della mostra (Certaldo 1963), Firenze 1963.

G. BATINI, *Il millenario eremo di Soffena diventerà un museo del Valdarno*, in "La Nazione", 26 febbraio 1963.

B. BERENSON, *Italian pictures of the Renaissance. Florentine school*, 2 voll., London 1963.

S. FANTI, *Guida storico-artistica della città di Montalcino*, Montalcino (SI) 1963.

G. LIMBERTI, *L'oratorio di S. Bartolomeo in via Cava*, in "Prato. Storia e arte", IV, 1963, 8, pp. 61-68.

R. LONGHI, *In traccia di alcuni anonimi trecentisti*, in "Paragone. Arte", XIV, 1963, 167, pp. 3-16.

F. MANDO', *Il paese di Pian di Scò*, Firenze 1963.

F. ZERI, *La mostra "Arte in Valdelsa" a Certaldo*, in "Bollettino d'arte", XLVIII, 1963, pp. 245-258.

L. BERTI, *Il Valdarno Superiore: ragguaglio delle arti. La terra di Masaccio*, in *Toscana*, (Tuttitalia), a cura di F. Gentile, D. Terra, II, Firenze 1965.

E. M. CASALINI, *Ancora una sorpresa*, il "La SS. Annunziata", LXVII, 1964, 5, pp. 12-13.

P. P. DONATI, *Contributo a Spinello Aretino e alla sua scuola*, in “Antichità viva”, III, 1964, 4, pp. 11-24.

P. P. DONATI, *Su Giovanni d’Agnolo di Balduccio*, in “Antichità viva”, III, 1964, 9-10, pp. 32-46.

G. MOROZZI, *Castelfranco di Sopra (Arezzo). Ex abbaziale di Soffena*, in “Bollettino d’arte”, XLIX, 1964, serie 4, p. 280.

A. PARRONCHI, *L’aspetto primitivo del Sepolcro Federighi*, in “Paragone. Arte”, XV, 1964, 179, pp. 49-52.

U. BALDINI, *La cappella Migliorati nel San Francesco di Prato*, Firenze 1965.

L. BELLOSI, *Da Spinello Aretino a Lorenzo Monaco*, in “Paragone. Arte”, XVI, 1965, 187, pp. 18-43.

G. KAFTAL, *Iconography of the Saints in Central and South Italian School of Painting*, Firenze 1965.

L. MARCUCCI, *Gallerie nazionali di Firenze. I dipinti toscani del secolo XIV*, Firenze 1965.

R. OFFNER, K. STEINWEG, *A critical and historical corpus of Florentine painting. The Fourteenth Century. Jacopo di Cione*, sez. IV, vol. III, New York 1965.

L. VERTOVA, *I cenacoli fiorentini*, Torino 1965.

L. BELLOSI, *La mostra di affreschi staccati al Forte Belvedere*, in “Paragone. Arte”, XVII, 1966, 201, pp. 74-79.

P. P. DONATI, *Sull’attività giovanile dei due Spinello*, in “Commentari”, XVII, 1966, pp. 56-72.

P. P. DONATI, *Taddeo Gaddi*, Firenze 1966.

E. GULDAN, *Eva und Maria. Eine Antithese als Bildmotiv*, Graz-Köln 1966.

R. LONGHI, *Apertura sui trecentisti umbri*, in “Paragone. Arte”, XVII, 1966, 191, pp. 3-17.

M. MEISS, *Una pittura murale del Maestro della Pietà Fogg*, in “Bollettino d'arte”, serie VI, anno LI, 1966, 1-2, pp. 149-150.

F. ROTOLO, *Il trattato dei miracoli del b. Gerardo Cagnoli, O. Min., (1267-1342) di fra Bartolomeo Albizi, O. Min. († 1351)*, in “Miscellanea francescana”, LXVI, 1966, pp. 128-190.

G. VASARI, *Le Vite de’ più eccellenti pittori, scultori e architettori nelle redazioni del 1550 e 1568*, a cura di R. Bettarini, P. Barocchi, 6 voll., Firenze 1966-.

J. BYAM SHAW, *Paintings by old masters at Christ Church Oxford*, London 1967.

F. GURRIERI, *Il complesso di Sant'Agostino a Prato*, in "Prato. Storia e arte", VIII, 1967, 19, pp. 7-48.

B. KLESSE, *Seidenstoffe in der italienischen Malerei des 14. Jahrhunderts*, Bern 1967.

A. MAZZOLAI, *Maremma. Storia e arte*, Firenze 1967.

R. OFFNER, K. STEINWEG, *A critical and historical corpus of Florentine painting. The Fourteenth Century. Giovanni del Biondo. Part. I*, sez. IV, vol. IV, New York 1967.

Omaggio a Giotto, catalogo della mostra (Firenze 1967), a cura di P. Dal Poggetto, Firenze 1967.

B. BERENSON, *Italian pictures of the Renaissance. Central Italian and North Italian schools*, London-Phaidon 1968.

M. BOSKOVITS, *Ein Vorläufer der spätgotischen Malerei in Florenz: Cenni di Francesco di Ser Cenni*, in "Zeitschrift für Kunstgeschichte", XXXI, 1968, 4, pp. 273-292.

B. DEGENHART, A. SCHMITT, *Corpus der italienischen Zeichnungen 1300-1450*, 4 voll., Berlin 1968.

P. P. DONATI, *Aggiunte al "Maestro degli Ordini"*, in "Paragone. Arte", XIX, 1968, 219, pp. 67-70.

P. P. DONATI, *Per la pittura aretina del Trecento*, in "Paragone. Arte", XIX, 1968, serie 35, 215, pp. 22-39.

S. FERRALI, *Il patrimonio artistico di Pistoia*, n. 5-6, 1968.

F. GUIDI, *Per una nuova cronologia di Giovanni di Marco*, in "Paragone. Arte", XIX, 1968, 223, pp. 27-46.

H. KIEL, *Abbazia di Soffena*, in "Pantheon", XXVI, 1968, 5, pp. 419-420.

G. L. MELLINI, *Pittura fiorentina del primo Trecento e Maso*, in "Critica d'arte", XCVIII, 1968, 15, pp. 49-64.

Museo Diocesano di Pistoia, a cura di M. Chiarini, Firenze 1968.

K. STEINWEG, *Drei Trecento-Bilder und ihre Provenienz*, in *Festschrift Ulrich Middeldorf*, I, Berlin 1968, pp. 52-59.

The great age of fresco. Giotto to Pontormo, catalogo della mostra (New York 1968), Firenze 1968.

F. BOLOGNA, *Novità su Giotto*, Torino 1969.

M. BOSKOVITS, *Mariotto di Cristofano, un contributo all'ambiente culturale di Masaccio giovane*, in "Arte illustrata", II, 1969, 13-14, pp. 4-13.

C. BRANDI, *Tesori di una sconosciuta Badia*, in "Corriere della sera", 18 novembre 1969.

Catalogo della Galleria Nazionale Palazzo Barberini Roma, a cura di N. Carpegna, Roma 1969.

Frescoes from Florence, catalogo della mostra (Londra 1969), London 1969.

G. MOROZZI, *Arte minore nel Valdarno Superiore*, in *Architettura nell'aretino*, Atti del XII Convegno di Storia dell'Architettura (Arezzo 1961), Roma 1969, pp. 261-273.

G. MOROZZI, L. BERTI, *La Badia di Soffena*, (Itinerari Valdarnesi, 2), Firenze 1969.

Mostra d'arte sacra della diocesi di San Miniato, catalogo della mostra (San Miniato [PI] 1969), a cura di L. Bellosi, D. Lotti, A.Matteoli, San Miniato (PI) 1969.

R. OFFNER, K. STEINWEG, *A critical and historical corpus of florentine painting. The fourteenth Century. Giovanni del Biondo. Part. II*, sez. IV, vol. V, New York 1969.

F. SANTI, *Galleria Nazionale dell'Umbria. Dipinti, sculture e oggetti d'arte di età romanica e gotica*, Roma 1969.

Il Museo dell'Opera del Duomo di Firenze, a cura di L. Becherucci, G. Brunetti, 2 voll., Firenze 1969-1970.

Arte in Val di Chiana: dal XIII al XVII secolo, catalogo della mostra (Cortona 1970), a cura di L. Bellosi, G. Cantelli, M. Lenzini Moriondo, Cortona 1970.

M. BOSKOVITS, *Due secoli di pittura murale a Prato. Aggiunte e Precisazioni*, in "Arte illustrata", III, 1970, 25-26, pp. 32-47.

C. C. CALZOLAI, *La Chiesa fiorentina*, Firenze 1970.

R. CAUSA, *Arte in Valdichiana a Cortona*, in "Arte illustrata", XXXIV-XXXVI, 1970, 3, pp. 4-11.

P. P. DONATI, *Per la pittura aretina del Trecento. III*, in "Paragone. Arte", XXI, 1970, 247, pp. 3-11.

L. GAI, *Nuove proposte e nuovi documenti sui maestri che hanno affrescato la cappella del Tau a Pistoia*, in "Bullettino storico pistoiese", V, 1970, serie III, 2, pp. 75-94.

F. GURRIERI, *La chiesa di Sant'Antonio Abate o del Tau a Pistoia*, in "Bullettino storico pistoiese", serie III, vol. V, 1970, 2, pp. 3-20.

F. GURRIERI, *S. Bartolomeo a via Cava*, in "Prato. Storia e arte", XXIX, 1970, p. 31.

M. MEISS, *The great age of fresco. Discoveries, recoveries and survivals*, London 1970.

M. BOSKOVITS, *Appunti su un libro recente*, in "Antichità viva", X, 1971, 5, pp. 3-15.

M. BOSKOVITS, *Orcagna in 1357 and in other times*, in "The Burlington Magazine", CXIII, 1971, 818, pp. 239-251.

Giotto e il suo tempo, Atti del Congresso internazionale per la celebrazione del VII centenario della nascita di Giotto (Assisi, Padova, Firenze 1967), Roma 1971.

M. SALMI, *Civiltà artistica della terra aretina*, Novara 1971.

U. SCHLEGEL, *Un collaboratore di Giotto a Padova: osservazioni sul Maestro di Figline*, in *Giotto e il suo tempo*, Atti del Congresso internazionale per la celebrazione del VII centenario della nascita di Giotto (Assisi, Padova, Firenze 1967), Roma 1971, pp. 161-167.

F. ZERI, *Diari di lavoro*, I, Bergamo 1971, pp. 29-31.

F. ZERI, E. E. GARDNER, *The Metropolitan Museum of Art. Italian Paintings. I. Florentine School*, New York 1971.

H. G. BECK, K. A. FINK, J. GLAZIK, E. ISERLOH, *Tra Medioevo e Rinascimento. Avignone, conciliarismo, tentativi di riforma, XIV-XV secolo*, ("Storia della Chiesa"), vol. V/2, ed. it. Milano 1972.

L. BELLOSI, *Jacopo di Mino del Pellicciaio*, in "Bollettino d'Arte", LVII, 1972, 5, pp. 73-77.

M. BOSKOVITS, *Su don Silvestro, don Simone e la "Scuola degli Angeli"*, in "Paragone. Arte", XXIII, 1972, 625, pp. 35-61.

E. CARLI, *Montalcino. Museo civico. Museo diocesano d'arte sacra*, (Musei d'Italia-Meraviglie d'Italia, 3), Bologna 1972.

Firenze restaura. Il laboratorio nel suo quarantennio, catalogo della mostra (Firenze 1972), a cura di U. Baldini, P. Dal Poggetto, Firenze 1972.

I. HUECK, *Le matricole dei pittori fiorentini prima e dopo il 1320*, in "Bollettino d'arte", LVII, 1972, serie 5, pp. 114-121.

I. MORETTI, R. STOPANI, *Chiese romaniche della Val di Pesa e della Val di Greve*, Firenze 1972.

A. PADOA RIZZO, *Benozzo Gozzoli pittore fiorentino*, Firenze 1972.

L. BELLOSI, *Due note per la pittura fiorentina di secondo Trecento. I. Matteo di Pacino, "Maestro della Cappella Rinuccini". II. Pietro Nelli*, in "Mitteilungen des Kunsthistorischen Institutes in Florenz", XVII, 1973, 2-3, pp. 179-194.

M. BOSKOVITS, *Giunta Pisano. Una svolta nella pittura italiana del Duecento*, in "Arte illustrata", VI, 1973, pp. 339-352.

G. FANELLI, *Firenze, architettura e città*, I, Firenze 1973.

F. GURRIERI, G. MAETZKE, *La pieve di Figline di Prato*, Prato 1973.

G. MARCHINI, *Le vetrate dell'Umbria*, (Corpus vitrearum Medii Aevi. Italia. I), Roma 1973.

A. PADOA RIZZO, *Il percorso di Pier Francesco Fiorentino*, in "Commentari", XXIV, 1973, 3, pp. 154-175.

U. PROCACCI, *L'affresco dell'oratorio del Bigallo ed il suo maestro*, in "Mitteilungen des

Kunsthistorischen Institutes in Florenz", XVII, 1973, 2-3, pp. 307-323.

C. VOLPE, *Ristudiando il Maestro di Figline*, in "Paragone. Arte", XXIV, 1973, 277, pp. 3-23.

Arte nell'aretino. Recuperi e restauri dal 1968 al 1974, catalogo della mostra (Arezzo 1974-1975), a cura di L. Boccia, C. Corsi, Firenze 1974.

L. BELLOSI, *Buffalmacco e il Trionfo della Morte*, Torino 1974.

A. BROGI, *Piancastagnaio e la sua storia*, Abbadia San Salvatore (SI) 1974.

E. CARLI, *Il Museo di Pisa*, Pisa 1974.

Dizionario degli Istituti di Perfezione, a cura di G. Pelliccia, G. Rocca, 10 voll., Roma 1974-2003.

S. FANTI, *Guida storico-artistica della città di Montalcino*, Montalcino (SI) 1974.

Firenze e dintorni, Guida del Touring Club Italiano, Milano 1974.

The Cleveland Museum of Art. European paintings before 1500, I, a cura di N. C. Wixom, Cleveland-Cambridge 1974.

M. BOSKOVITS, *La pittura fiorentina alla vigilia del Rinascimento (1370- 1400*), Firenze 1975.

E. CALLMAN, *Thebaid studies*, in "Antichità viva", XIV, 1975, 3, pp. 3- 22.

R. FREMANTLE, *Florentine gothic Painters. From Giotto to Masaccio*, London 1975.

E. CARLI, *L'arte a Massa Marittima*, Siena 1976.

P. P. DONATI, *Per la pittura pistoiese del Trecento – Il Maestro del 1336*, in "Paragone. Arte", XXVII, 1976, 321, pp. 3-14.

F. ZERI, *Italian paintings in the Walters Art Gallery*, 2 voll., Baltimore 1976.

U. BALDINI, *Dalla sinopia al cartone*, in *Studies in late Medieval and Renaissance painting in honor of Millard Meiss*, a cura di I. Lavin, J. Plummer, New York 1977, pp. 43-47.

L. BELLOSI, *Moda e cronologia. A) Gli affreschi della Basilica Inferiore di Assisi*, in "Prospettiva", X, 1977, pp. 21-31

L. BELLOSI, *Moda e cronologia. B. Per la pittura di primo Trecento*, in "Prospettiva", XI, 1977, pp. 12-27.

A. CHIOSTRINI MANNINI, M. MANNINI, *Tesori del Chianti. Arte e storia del comune di San Casciano Val di Pesa*, Firenze 1977.

A. DEL VITA, *Badia di San Salvatore a Soffena*, in "Bollettino d'informazine dell'Accademia Musicale Valdarnese", VIII, 1977, pp. 25-30.

U. MIDDELDORF, *Quelques scultures de la Renaissance en Toscane occidentale*, in “Revue de l’art”, XXXVI, 1977, pp. 7-26.

NERI DI BICCI, Le *Ricordanze (10 marzo 1453-24 aprile 1475)*, a cura di B. Santi, Pisa 1977.

M. D. PAPI, *Confraternite ed ordini mendicanti a Firenze. Aspetti di una ricerca quantitativa*, in “Melanges del l'École française de Rome”, LXXXIX, 1977, 2, pp. 723-732.

G. PHILIPPART, *Les légendiers latins et autres manuscrits hagiographiques*, (Typologie des sources du Moyen Age Occidental, 24-25), Turnuot 1977.

P. TORRITI, *La Pinacoteca Nazionale di Siena. I dipinti dal XII al XV secolo*, Genova 1977.

L. BERTI, *Nota sugli affreschi di Soffena*, in “Accademia musicale Valdarnese”, XII, 1978, 2, pp. 9-11.

C. DELCORNO, *Per l’edizione delle “Vite dei Santi Padri” del Cavalca. I. La tradizione manoscritta. I codici delle biblioteche fiorentine*, in “Lettere italiane”, XXIX, 1977, pp. 265-289.

C. DELCORNO, *Per l’edizione delle “Vite dei Santi Padri” del Cavalca. I. La tradizione manoscritta. I codici delle biblioteche fiorentine*, in “Lettere italiane”, XXX, 1978, pp. 47-87, 480-452.

G. KAFTAL, F. BISOGNI, *Iconography of the Saints in the painting of North East Italy*, Firenze 1978.

G. MOROZZI, *La Badia di San Salvatore a Soffena*, in “Accademia musicale Valdarnese”, XII, 1978, 2, pp. 3-8.

L. BELLOSI, *Il Museo delle sinopie del Camposanto di Pisa*, in “Prospettiva”, XVIII, 1979, pp. 73-74.

A. BUSIGNANI, R. BENCINI, *Le chiese di Firenze. Quartiere di Santa Maria Novella*, Firenze 1979.

Gli Uffizi. Catalogo generale, a cura di L. Berti, 2 voll., Vicenza 1979.

G. MOROZZI, *Interventi di restauro*, s.l. 1979.

R. OFFNER, K. STEINWEG, *A Critical and Historical Corpus of Florentine Painting, The Fourteenth Century, Andrea Bonaiuti*, sez. IV, vol. VI, New York 1979.

M. SALMI, *La pittura di Piero della Francesca*, Novara 1979.

J. H. STUBBLEBINE, *Duccio di Buoninsegna and his School*, 2 voll., Princeton 1979.

H. TEUBNER, *San Marco in Florenz: Umbauten vor 1500. Ein Beitrag zum Werk des Michelozzo*, in “Mitteilungen des Kunsthistorischen Institutes in Florenz”, XXIII, 1979, pp. 239-272.

P. TORRITI, *Pienza. La città del Rinascimento italiano*, Genova 1979.

C. VOLPE, *Un politico integrato di Spinello (ed alcune osservazioni su Maso)*, in "Paragone. Arte", XXX, 1979, 349-351, pp. 29-38.

AA.VV., *Monte San Savino*, s. l. 1980.

M. BOSKOVITS, *Su Niccolò di Buonaccorso, Benedetto di Bindo e la pittura senese del primo Quattrocento*, in "Paragone. Arte", XXXI, 1980, 359-360, pp. 3-22.

M. BRUSCHI, *Sant'Alessio in Bigiano e San Michele a Pulica nella campagna pistoiese. Cenni storici*, Pistoia 1980, pp. 9-11.

G. CENTRODI, *Pittura a Monte San Savino*, Monte San Savino (AR) 1980.

K. CLARK, *The Florenze Baptistery doors*, London 1980.

O. FANTOZZI MICALI, P. ROSELLI, *Le soppressioni dei conventi a Firenze. Riuso e trasformazione dal sec. XVIII in poi*, Firenze 1980.

F. LESSI, U. BAVONI, *Arte a Volterra. La pittura nelle chiese volterrane*, Pisa 1980.

G. POMARO, *Censimento dei manoscritti della Biblioteca di Santa Maria Novella, parte I: Origini e Trecento*, in "Memorie Domenicane", XI, 1980, pp. 264-287.

Restauri del suburbio pratese. L'oratorio di San Bartolomeo in via Cava, in "Prato. Storia e arte", XXI, 1980, 57, pp. 70-72.

A. THURSTON BROWN, *Non-narrative elements in Tuscan gothic frescoes*, Bd. Diss., University of Michigan, Ann Arbor 1980.

Un pittore del Trecento. Il Maestro di Figline, catalogo della mostra (Figline Valdarno [FI] 1980-1981), a cura di L. Bellosi, A. Conti, P. Pirillo, G. Ragionieri, M. Romiti, C. Tragni, M. G. Vaccari, Firenze 1980.

AA.VV., *Montepulciano*, Montepulciano (SI) 1981.

B. BUHLER WALSH, *The fresco paintings of Bicci di Lorenzo*, Ph. D. diss. Indiana University 1979, Ann Arbor 1981.

M. FRINTA, *Raised gilded adornment of the Cypriot icons, and the occurrence in the tecnique in the West*, in "Gesta", XX, 1981, pp. 333-347.

G. MARCHINI, *Le arti figurative a Prato*, in *Storia di Prato*, III, Prato 1981, pp. 389-480.

A. MAZZOLAI, *Guida della Maremma*, Firenze 1981.

R. OFFNER, *A critical and historical corpus of Florentine painting. A legacy of attributions*, a cura di H.J.B. Maginnis, New York 1981.

Sant'Antonio 1231-1981. Il suo tempo, il suo culto, la sua città, catalogo della mostra (Padova 1981), a cura di G. Gorini, Padova 1981.

G. BACARELLI LOCORATOLO, *Sant'Apollonia: novità iconografiche e una leggenda inedita*, in “Paragone. Arte”, XXXIII, 1982, 383-385, pp. 101-107.

M. BOSKOVITS, *Book Review: J. H. STUBBLEBINE, Duccio di Buoninsegna and his School, Princeton, Princeton University Press, 1979*, in “The Art Bulletin”, LXIV, 1982, 3, pp. 496-502.

A. BUSIGNANI, R. BENCINI, *Le chiese di Firenze. Quartiere di Santa Croce*, Firenze 1982.

Francesco d’Assisi. Storia e arte, catalogo della mostra (Assisi 1982), a cura di P. Scarpellini, Milano 1982.

A. GUIDOTTI, *Vicende storico-artistiche della Badia Fiorentina*, in E. SESTAN, M. ADRIANI, A GUIDOTTI, *La Badia Fiorentina*, Firenze 1982, pp. 53-143.

Il Museo Civico di Pistoia. Catalogo delle collezioni, a cura di M. C. Mazzi, Firenze 1982.

J. LE GOFF, *La nascita del Purgatorio*, Torino 1982 (ed. or. Paris 1981).

LUDOVICO DA PIETRALUNGA, *Descrizione della Basilica di San Francesco e di altri santuari di Assisi*, a cura di P. Scarpellini, Treviso 1982.

E. NERI LUSANNA, *L'Oratorio di Santa Caterina all'Antella*, in *La città degli Uffizi. I musei del futuro*, catalogo della mostra (Firenze 1982-1983), Firenze 1982, pp. 109-113.

S. PADOVANI, *Sulla traccia di Cristoforo di Bindoccio e Meo di Pero*, in “Bollettino d’arte”, VI, serie 67, 1982, 15, pp. 85-98.

E. SESTAN, M. ADRIANI, A GUIDOTTI, *La Badia Fiorentina*, Firenze 1982.

C. L. STRIKER, *Crusader Painting in Constantinople: the findings at the Kalenderhane Camii*, in *Il Medio Oriente e l’Occidente nell’arte del XIII secolo*, Atti del XXIV Congresso Internazionale di Storia dell’arte (Bologna 1979), a cura di H. Belting, Bologna 1982, pp. 117-121.

A. FAGIOLI, F. RINALDI, *Lo spedale e la chiesa di S. Onofrio de' Tintori poi S. Onofrio delle Cappuccine*, Firenze 1983.

R. FANTAPPIE’, *Il bel Prato*, 2 voll., Prato 1983.

I dintorni di Firenze. Arte, storia e paesaggio, a cura di A. Conti con F. Petrucci, P. Pirillo, G. Ragionieri, Firenze 1983.

Mostra di opere d’arte restaurate nelle province di Siena e Grosseto. III – 1983, Genova 1983.

Storia dell’arte italiana, V, *Dal Medioevo al Quattrocento*, a cura di F. Zeri, Torino 1983.

L. BELLOSI, *Tre note in margine a uno studio sull’arte a Prato*, in “Prospettiva”, 1983-1984, 33-36, pp. 45-55.

S. PFLEGER, *La cappella della Croce di San Francesco di Volterra*, in “Rassegna volterrana”, LIX-LX, 1983-1984, pp. 172-245.

F. ZERI, *Un appunto su Tommaso di Ser Giovanni detto Masaccio e suo fratello Giovanni di Ser Giovanni detto Scheggia*, in “Prospettiva”, XXXII-XXXIII, 1983-1984, pp. 56-58.

G. BACARELLI, *Per l'architettura fiorentina del Quattrocento: il chiostro di Sant'Apollonia*, in “Rivista d'Arte”, XXXVII, 1984, serie IV, 1, pp. 133-163.

C. BEC, *Les livres des Florentins (1413-1608)*, Firenze 1984.

M. BOSKOVITS, *A critical and historical corpus of Florentine painting. The Fourteenth Century. The painters of the miniaturist tendency*, sez III, vol. IX, Firenze 1984.

A. BOUREAU, *La légend dorée. Le système narratif de Jacques de Varagine († 1298)*, Paris 1984.

A. CORNICE, *Opere d’arte all’Osservanza*, in C. ALESSI, M. BERTAGNA, M. G. CIARDI DUPRÉ DAL POGGETTO, *L’Osservanza di Siena. La basilica e i suoi codici miniati*, Milano 1984, pp. 100-101.

C. FROSININI, *Un contributo alla conoscenza della pittura tardogotica fiorentina: Bonaiuto di Giovanni*, in “Rivista d'Arte”, XXXVII, 1984, serie IV, 1, pp. 107-131

C. FROSININI, *Aggiunte a Bonaiuto di Giovanni*, in “Antichità viva”, XXIII, 1984, 6, pp. 3-6.

Il processo per la canonizzazione di San Nicola da Tolentino, a cura di N. Occhioni, Roma 1984.

A. PADOA RIZZO, *Cozzarelli, Guidoccio*, in *Dizionario Biografico degli Italiani*, XXX, 1984.

A. PADOA RIZZO, C. FROSININI, *Stefano d'Antonio Vanni (1405-1483). Opere e documenti*, in “Antichità viva”, XXIII, 1984, 2-3, pp. 5-33.

A. TARTUFERI, *Due croci dipinte poco note del Trecento fiorentino*, in “Arte Cristiana” LXXII, 1984, 700, pp. 3-12.

K. WEITZMANN, *Crusader icons and Maniera Greca*, in *Byzanz und der West. Studien zur Kunst des europäischen Mittelalters*, Wien 1984, pp. 143-170.

A. BACCHI, *Pittura del Duecento e del Trecento nel Pistoiese*, in *La Pittura in Italia. Le origini*, Milano 1985, pp. 273-282.

L. BELLOSI, *Per Francesco di Michele, il Maestro di San Martino a Mensola*, in “Paragone. Arte”, XXXVI, 1985, 419-421-423, pp. 57-63.

L. BELLOSI, *Su alcuni disegni italiani tra la fine del Due e la metà del Quattrocento*, in “Bollettino d’Arte”, LXX, 1985, 30, pp. 1-42.

V. F. BOCCIA, L. GREPPI, *San Salvatore di Camaldoli a Firenze. L’impianto medievale della chiesa e lo Spedale dei Mendicanti di Giulio Parigi*, Firenze 1985.

M. BOSKOVITS, *The Martello Collection: painting, drawings, and miniatures from the XIV to the XVIIIth Centuries*, Firenze 1985.

D. GALLAVOTTI CAVALLERO, *Lo Spedale di Santa Maria della Scala in Siena. Vicenda di una committenza artistica*, Pisa 1985.

C. GARDNER VON TEUFFEL, *Review of: H. VAN OS, Sienese Altarpieces, 1215-1460. I. 1215-1344, Groningen 1984*, in "The Burlington Magazine", CXXVII, 1985, p. 391.

G. KAFTAL, F. BISOGNI, *Iconography of the saints in the painting of North West Italy*, Firenze 1985.

E. LOMBARDI, *Massa Marittima e il suo territorio nella storia e nell'arte*, Siena 1985.

E. NERI LUSANNA, *Un ciclo di affreschi domenicano e l'attività tarda di Pietro di Miniato*, in "Arte Cristiana", n.s., 1985, 73, pp. 301-314.

M. C. POZZANA, *La strada dei Sette Ponti*, Firenze 1985.

A. SCARINI, *Pievi romaniche del Valdarno superiore*, Cortona (AR) 1985.

Simone Martini e "chompagni", catalogo della mostra (Siena 1985), a cura di A. Bagnoli, L. Bellosi, Firenze 1985.

A. TARTUFERI, *Appunti tardogotici fiorentini: Niccolò di Tommaso, il Maestro di Barberino e Lorenzo di Bicci*, in "Paragone. Arte", XXXVI, 1985, 425, pp. 3-16.

H. VAN OS, *Tradition and innovation in some altarpieces by Bartolo di Fredi*, in "The Art Bulletin", LXVII, 1985, pp. 50-66.

A. BACCHI, *Pittura del Duecento e del Trecento nel Pistoiese*, in *La pittura in Italia. Il Duecento e il Trecento. I*, a cura di E. Castelnuovo, Milano 1986, pp. 315-324.

Capolavori & Restauri, catalogo della mostra (Firenze 1986-1987), a cura di A. Forlani Tempesti, Firenze 1986.

A. DE MARCHI, *Il "Maestro del 1310" e la fronda anti-giottesca: intorno ad un "Crocifisso" murale*, in "Prospettiva", XLVI, 1986, pp. 50-56.

C. FROSININI, *Il passaggio di gestione in una bottega pittorica fiorentina del primo Rinascimento: Lorenzo di Bicci e Bicci di Lorenzo*, in "Antichità viva", XXV, 1986, 1, pp. 5-15.

G. KAFTAL, *Iconography of the Saints in Central and South Italian Schools of Painting*, Firenze 1986.

A. M. MAETZKE, *Pittura del Duecento e del Trecento nel territorio aretino*, in *La pittura in Italia. Il Duecento e il Trecento*, a cura di E. Castelnuovo, I, Milano 1986, pp. 364-374.

V. NERI, *Monticchiello. Storia di una comunità*, Siena 1986.

R. OFFNER, M. BOSKOVITS, *A critical and historical corpus of Florentine painting. The fourteenth century. The St. Cecilia Master and his circle*, sez. III, vol. I, Firenze 1986.

C. PIROVANO, *Il Trecento in Lombardia*, in *La pittura in Italia. Il Duecento e il Trecento. I*, a cura di E. Castelnuovo, Milano 1986, pp. 71-92.

Terranuova e il Valdarno Superiore fra Medio Evo e Rinascimento, Atti della prima giornata di Studi in onore di Poggio Bracciolini (Terranuova Bracciolini [AR] 1983), a cura della Biblioteca Comunale di Terranuova Bracciolini, Terranuova Bracciolini (AR) 1986.

E. M. CASALINI, *La Santissima Annunziata nella storia e nella civiltà fiorentina*, in *Tesori d'arte dell'Annunziata di Firenze*, catalogo della mostra (Firenze 1986), a cura di E. Casalini, M.G. Ciardi Duprè dal Poggetto, L. Crociani, D. Liscia Bemporad, Firenze 1987, pp. 75-95.

R. FANTAPPIE', *Artisti e artigiani a Prato fra XV e XVI secolo*, in "Archivio Storico Pratese", LXIII, 1987, pp. 5-254.

F. FIORELLI MALESCI, *La chiesa di Santa Felicita a Firenze*, Firenze 1987.

C. FROSININI, *Alcune precisazioni su Mariotto di Cristofano*, in "Rivista d'arte", XXXIX, 1987, serie IV, 3, pp. 443-445.

C. FROSININI, *Per Jacopo da Firenze*, in "Antichità viva", XXVI, 1987, 2, pp. 5-7.

C. FRUGONI, *La leggenda dei tre morti e dei tre vivi (Pisa e Clusone)*, in Atti del secondo Convengo Internazionale di Studi sulla Danza Macabra (Clusone 1987), Clusone (BG) 1987, pp. 33-43.

D. GALLAVOTTI CAVALLERO, A. BROGI, *Lo spedale grande di Siena. Fatti urbanistici e architettonici del Santa Maria della Scala. Ricerche, riflessioni, interrogativi*, Firenze 1987.

La chiesa di Santa Trinita a Firenze, a cura di G. Marchini, E. Micheletti, Firenze 1987.

La pittura in Italia. Il Quattrocento, a cura di F. Zeri, G. Agosti, 2 voll., Milano 1987.

R. OFFNER, *A critical and historical corpus of Florentine painting. The Fourteenth Century*, a cura di M. Boskovits, sez. III, vol. II, Firenze 1987.

San Nicola, Tolentino, le Marche. Contributi e ricerche sul processo (a. 1325) per la canonizzazione di San Nicola da Tolentino, Atti del Convegno internazionale di studi (Tolentino [MC] 1985), Tolentino (MC) 1987.

Scultura dipinta. Maestri di legname e pittori a Siena. 1250-1450, catalogo della mostra (Siena 1987), a cura di A. Bagnoli, R. Bartalini, Firenze 1987.

W. F. VOLBACH, *Il Trecento. Firenze e Siena*, (Catalogo della Pinacoteca Vaticana. 2), Città del Vaticano 1987.

C. FRUGONI, *Altri luoghi, cercando il Paradiso (il ciclo di Buffalmacco nel Camposanto di Pisa e la committenza domenicana)*, in "Annali della Scuola Normale Superiore di Pisa. Classe di Lettere e Filosofia", III, 1988, serie XVIII, 4, pp. 1557-1643.

F. GURRIERI, L. BERTI, C. LEONARDI, *La Basilica di San Miniato al Monte a Firenze*, Firenze 1988.

Painting in Renaissance Siena 1420-1500, catalogo della mostra (New York 1988-1989), a cura di K. Christiansen, L. B. Kanter, C. B. Strehlke, New York 1988.

G. RASPINI, *Castelfranco di Sopra nella storia religiosa e civile nel VII centenario della sua istituzione (1296)*, Firenze 1988.

M. SEIDEL, *Condizionamento iconografico e scelta semantica. Simone Martini e la tavola del Beato Agostino Novello*, in *Simone Martini*, Atti del Convegno (Siena 1988), a cura di L. Bellosi, Firenze 1988, pp. 75-80.

A. TRAPE', *Maria. "Dignitas terrae"*, Roma 1988.

AA. VV., *San Giovanni Valdarno. Guida storico-turistica*, Firenze 1989.

M. BOSKOVITS, *La nascita di un ciclo di affreschi del Trecento. La decorazione del Cappellone di San Nicola a Tolentino*, in "Arte Cristiana", LXXVII, 1989, 730, pp. 3-26.

M. G. CIARDI DUPRÉ DAL POGGETTO, *Proposte per don Bartolommeo della Gatta "miniatore singolarissimo"*, in "Miniatura", II, 1989, pp. 65-88.

C. DELCORNO, *Exemplum e letteratura. Tra Medioevo e Rinascimento*, Bologna 1989.

M. EISENBERG, *Lorenzo Monaco*, Princeton 1989, pp. 128-134.

C. FROSININI, *Note sulle emergenze artistiche dell'antico suburbio occidentale fiorentino*, in G. TROTTA, *Legnaia, Cintoia e Soffiano. Tre aspetti dell'antico "suburbio occidentale" fiorentino*, Firenze 1989, pp. 283-306.

J. GARDNER, *The Cappellone di San Nicola at Tolentino. Some functions of a fourteenth-century fresco cycle*, in *Italian church decoration of the Middle Ages and early Renaissance*, a cura di W. Tronzo, Bologna 1989, pp. 101-117.

G. KREYTENBERG, *L'"Enfer" d'Orcagna. La première peinture monumentale d'après les "Chants" de Dante*, in "Gazette des Beaux-Arts", CXIV, 1989, pp. 243-262.

F. NANNELLI, *Ex chiesa di San Lorenzo a Pistoia. Due dipinti del tardo Quattrocento*, in "Notizie di cantiere", I, 1989, pp. 41-43.

A. PADOA RIZZO, *L'altare della Compagnia dei Tessitori in San Marco a Firenze. Dalla cerchia di Cosimo Rosselli al Cigoli*, in "Antichità viva", XXVIII, 1989, 4, pp. 17-24.

A. PAOLUCCI, *Piero della Francesca*, Firenze 1989.

G. PAPPAGALLO, *Ex chiesa di San Lorenzo a Pistoia. Primi ritrovamenti*, in "Notizie di cantiere", I, 1989, pp. 37-40.

R. C. PROTO PISANI, *Il Museo di Arte Sacra a San Casciano Val di Pesa*, Firenze 1989.

D. RIGAUX, *A la table du Seigneur. L'Eucharistie chez les Primitifs italiens (1250-1497)*, Paris 1989.

F. TODINI, *La pittura umbra dal Duecento al primo Cinquecento*, 2 voll., Milano 1989.

G. TROTTA, *Legnaia, Cintoia e Soffiano. Tre aspetti dell'antico "suburbio occidentale" fiorentino*, Firenze 1989.

C. VOLPE, *Pietro Lorenzetti*, a cura di M. Lucco, Milano 1989.

La chiesa e il convento di San Marco a Firenze, 2 voll., Firenze 1989-1990.

AA.VV., *Lecceto e gli eremi agostiniani in terra di Siena*, Milano 1990.

A. BENVENUTI PAPI, *"In castro poenitentiae". Santità e società femminile nell'Italia medievale*, (Italia Sacra, 45), Roma 1990, pp. 538-542.

A. BERNACCHIONI, *Documenti e precisazioni sull'attività di tarda di Domenico di Michelino. La sua bottega di Via delle Terme*, in "Antichità viva", XXIX, 1990, 6, pp. 5-14.

M. BOSKOVITS, *Insegnare per immagini: dipinti e sculture nelle sale capitolari*, in "Arte Cristiana", LXXVIII, 1990, 737-738, pp. 123-142.

J. M. DUNN, *Andrea del Castagno's famous Men and Women*, Ph. D. dissertation, University of Pennsylvania 1990.

F. FALLETTI, *Un tesoro fra le montagne: la pieve di Santa Maria Assunta a Popiglio*, in "Il tremisse pistoiese", XV, 1990, 1, pp. 57-59.

C. FROSININI, *A proposito del "San Lorenzo" di Bicci di Lorenzo alla Galleria dell'Accademia*, in "Antichità viva", XXIX, 1990, 1, pp. 5-7.

Il Museo Civico di Prato. Le collezioni d'arte, a cura di M. P. Mannini, Firenze 1990.

Lecceto e gli eremi agostiniani in terra di Siena, a cura di C. Alessi, Siena 1990.

S. PADOVANI, *Il cenacolo del Perugino detto "del Fuligno"*, Firenze 1990.

U. PAOLI, *L'archivio storico del monastero di San Silvestro in Montefano di Fabriano*, (Pubblicazione degli archivi di stato. Strumenti, CVII), Roma 1990.

S. PIERI, *Documentazione minore per la storia aretina*, in "Brigata Aretina degli Amici dei Monumenti. Bollettino d'informazione", XXVIII, 1990, 51, pp. 37-41.

G. RENZI, *Piero della Francesca, pittore teologo nella Basilica di San Francesco di Arezzo*, Siena 1990.

A. TARTUFERI, *La pittura a Firenze nel Duecento*, Firenze 1990.

P. TORRITI, *La Pinacoteca Nazionale di Siena. I dipinti dal XII al XV secolo*, Genova 1990.

L. BELLOSI, *I tempi di Francesco Datini*, in L. BELLOSI, A. ANGELINI, G. RAGIONIERI, *Le arti figurative*, in *Prato. Storia di una città. I**. Ascesa e declino del centro medievale (dal Mille al 1494)*, a cura di G. Cherubini, Prato 1991, pp. 919-925.

L. BELLOSI, *Il paesaggio nella pittura senese del Trecento*, in *Uomo e natura nella letteratura e nell'arte italiana del Tre-Quattrocento*, Atti del convegno di studi (Firenze 1987), a cura di W. Prinz, Firenze 1991, pp. 105-123.

L. BELLOSI, *Per un contesto cimabuesco senese: b) Rinaldo da Siena e Guido di Graziano*, in “Prospettiva”, LXII, 1991, pp. 15-28.

M. BURRESI, A. CALECA, F. LESSI, *Volterra. La cappella della Croce in San Francesco*, Volterra 1991.

W. CYRIL, *The imagery of San Bernardino da Siena, 1440-1500. An iconographic study*, Ph.D. dissertation, University of Michigan, 1991.

A. M. D'ACHILLE, *Sull'iconografia trinitaria medievale: la Trinità del santuario sul Monte Autore presso Vallepietra*, in “Arte Medievale”, II, V, 1991, 1, pp. 49-73.

“*Manifestatori delle cose miracolose”. Arte italiana del ‘300 e del ‘400 da collezioni in Svizzera e nel Liechtenstein*, a cura di G. Freuler, Einsiedeln 1991.

*Prato. Storia di una città. I**. *Ascesa e declino di un centro medievale (dal Mille al 1494)*, a cura di G. Cherubini, Prato 1991

J. OSBORNE, *Lost roman images of Pope Urban V (1362-1370)*, in “Zeitschrift für Kunstgeschichte”, LIV, 1991, 1, pp. 20-32.

O. SABBATINI, L. INVERNIZI, *I tabernacoli fiorentini*, Firenze 1991.

G. VASARI, *Le Vite dei più eccellenti pittori, scultori e architetti*, (Firenze 1568), ed. cons. Roma 1991.

Arte e spiritualità negli ordini mendicanti. Gli Agostiniani e il Cappellone di San Nicola a Tolentino, Atti del convegno (Tolentino [MC] 1992), a cura della Biblioteca Egidiana e del Centro Studi “Agostino Trapè”, Roma 1992.

P. BAROLSKY, *Giotto’s father and the family of Vasari’s lives*, Pennsylvania 1992.

E. BATTISTI, *Piero della Francesca*, 2 voll., Milano 1992.

F. CARRARA, *La Badia Fiorentina e la congregazione cassinese*, in *La chiesa e la città a Firenze nel XV secolo*, catalogo della mostra (Firenze 1992), a cura di G. Rolfi, L. Sebregondi, P. Viti, Cinisello Balsamo (MI) 1992, pp. 105-118.

C. CERRATO, G FEOLA, C. MAFFEI, *La fondazione del convento agostiniano di San Lorenzo a Pistoia e le sue fasi di sviluppo durante il XIV secolo*, in “Pistoia Programma”, XVII-XXIX, 1992, pp. 19-34.

M. G. CIARDI DUPRE' DAL POGGETTO, *I corali miniati agostiniani di Pistoia nel loro contesto duecentesco*, in *Arte e spiritualità negli ordini mendicanti. Gli Agostiniani e il Cappellone di San Nicola a Tolentino*, Atti del convegno (Tolentino [MC] 1992), a cura della Biblioteca Egidiana e del Centro Studi “Agostino Trapè”, Roma 1992, pp. 185-194.

C. DELCORNO, *Cinque vite di eremiti dalle Vite dei santi padri*, Venezia 1992.

A. DE MARCHI, *Gentile da Fabriano*, Milano 1992 (ed. cons. Milano 2006).

A. G. DE MARCHI, *Il Maestro della Cappella Bracciolini e l'avvio del tardogotico a Pistoia*, in “Storia dell'arte”, LXXIV, 1992, pp. 5-24.

B. HACKETT, *Scuole agostiniane del Trecento in Italia*, in *Arte e spiritualità negli ordini mendicanti. Gli Agostiniani e il Cappellone di San Nicola a Tolentino*, Atti del convegno (Tolentino 1992), a cura della Biblioteca Egidiana e del Centro Studi "Agostino Trapè", Roma 1992, pp. 55-60.

K. KRÜGER, *Der frühe Bildkult des Franziskus in Italien. Gestalt und Funktionswandel des Tafelbildes im 13. und 14. Jahrhundert*, Berlin 1992.

I. LAPI BALLERINI, *"Scoperte" di cantiere: una* Madonna della Cintola *nel Coro di San Niccolò in Prato*, in "Notizie di cantiere", IV, 1992, pp. 133-141.

F. NANNELLI, *La decorazione pittorica di San Lorenzo a Pistoia*, in "Pistoia Programma", XVII-XXIX, 1992, pp. 58-64 [1992 a].

F. NANNELLI, *La decorazione pittorica in San Lorenzo a Pistoia: un restauro urgente*, in "Notizie di cantiere", IV, 1992, pp. 121-132 [1992 b].

Nel raggio di Piero. La pittura nell'Italia centrale nell'età di Piero della Francesca, catalogo della mostra (Sansepolcro [AR] 1992), a cura di L. Berti, Venezia 1992.

E. NERI LUSANNA, *Santa Maria a Ripalta. Nuove testimonianze figurative nella cultura artistica medievale a Pistoia*, in *Santa Maria a Ripalta. Aspetti della cultura artistica medievale a Pistoia*, a cura di E. Neri Lusanna, P. Ruschi, Firenze 1992, pp. 31-79.

G. PAPPAGALLO, *Il Complesso di San Lorenzo a Pistoia. Vicende storiche e costruttive: nuovi elementi di conoscenza*, in "Notizie di cantiere", IV, 1992, pp. 87-96.

G. PAPPAGALLO, A. M. FORTUNA, *Il complesso di San Lorenzo a Pistoia*, in "Pistoia Programma", XVII-XXIX, 1992, pp. 34-53.

P. F. PISTILLI, *Ipotesi sulle fasi costruttive degli edifici conventuali Due-Trecenteschi del monastero agostiniano di Tolentino*, in *Arte e Spiritualità negli Ordini mendicanti. Gli Agostiniani e il Cappellone di San Nicola da Tolentino*, Atti del Convegno internazionale di Studi (Tolentino [MC] 1992), Tolentino 1992, pp. 205-233.

R. C. PROTO PISANI, *Il Museo d'arte sacra di San Casciano Val di Pesa*, Firenze 1992.

S. ROMANO, *Eclissi di Roma. Pittura murale a Roma e nel Lazio da Bonifacio VIII a Martino V (1295-1431)*, Roma 1992.

C. B. STREHLKE, *Cenni di Francesco, the Gianfigliazzi, and the church of Santa Trinita in Florence*, in "The J. Paul Getty Museum Journal", XX, 1992, pp. 11-40.

H. VAN OS, *Studies in early Tuscan painting*, London 1992.

P. VITALI, *Iconografia antonita. Percorsi pittorici nella chiesa di Sant'Antonio Abate a Pescia*, Pistoia 1992.

E. YPMA, *Lo "Studium" di Parigi e l'organizzazione degli studi presso gli agostiniani nel XIII e XIV secolo*, in *Arte e spiritualità negli ordini mendicanti. Gli Agostiniani e il Cappellone di San Nicola a Tolentino*, Atti del convegno (Tolentino 1992), a cura della Biblioteca Egidiana e del Centro Studi "Agostino Trapè", Roma 1992, pp. 45-51.

W. BAUM, *Kaiser Sigismund. Konstanz, Hus und Türkenkriege*, Graz-Wien-Koln 1993.

Antichi maestri pittori. Quindici anni di studi e ricerche, catalogo della mostra (Torino 1993), a cura di G. Romano, Torino 1993.

M. BOSKOVITS, *A critical and historical corpus of Florentine painting. The origin of Florentine painting (1110-1270)*, sez. I, vol. I, Firenze 1993.

S. CASCIU, *Il Museo della Basilica di Santa Maria delle Grazie*, Montepulciano (SI) 1993.

A. DE MARCHI, *Pedanterie pierfrancescane*, in "Prospettiva", LXXII, 1993, pp. 84-92.

C. FROSININI, *Un'opera inedita di Mariotto di Cristofano in territorio aretino*, in *Studi di storia dell'arte sul Medioevo e il Rinascimento nel centenario della nascita di Mario Salmi*, Atti del convegno internazionale (Arezzo-Firenze 1989), Firenze 1993, pp. 521-526.

Il Museo Bandini a Fiesole, a cura di M. Scudieri, Firenze 1993.

Le chiese del Chianti, a cura di P. Torriti, Firenze 1993.

C. MANHES-DEREMBLE, *Les vitraux narratifs de la cathédrale de Chartres. Étude iconographique*, (Corpus Vitrearum, France. Études, 2), Paris 1993.

L. PAARDEKOOPER, *Due famiglie rivali e due pale di Guidoccio Cozzarelli per Sinalunga*, in "Prospettiva", LXXII, 1993, pp. 51-65.

San Francesco. La chiesa e il convento in Pistoia, a cura di L. Gai, Pistoia 1993.

A. TARTUFERI, *Per la pittura fiorentina di secondo Trecento: Niccolò di Tommaso e il Maestro di Barberino*, in "Arte Cristiana", LXXXI, 1993, 758, pp. 337-346.

G. ANGIOLI, *Codici rinascimentali della chiesa di S. Francesco a Lucignano in Valdichiana*, in "Miniatura", V-VI, 1993-1996, pp. 27-40.

Arte e spiritualità nell'ordine agostiniano e il Convento di San Nicola a Tolentino, Atti della seconda sessione del Convegno "Arte e spiritualità negli Ordini mendicanti" (Tolentino [MC] 1992), a cura del Centro Studi "Agostino Trapè", Roma 1994.

M. BIGARONI, H. R. MEIER, E. LUNGHI, *La Basilica di Santa Chiara in Assisi*, Ponte San Giovanni (PG) 1994.

E. CARLI, *Pittura a Pisa dalle origini alla "Bella maniera"*, Pisa 1994.

A. CIPRIANI, *San Lorenzo, un cantiere aperto*, in "Il tremisse pitoiese", LIV-LV, 1994, 2-3, pp. 22-24.

T. DITTELBACH, *Nelle distese e negli ampi ricettacoli della memoria. La monocromia come veicolo di propaganda dell'ordine mendicante degli agostiniani*, in *Arte e spiritualità nell'ordine agostiniano e il Convento di San Nicola a Tolentino*, atti della seconda sessione del Convegno "Arte e spiritualità negli Ordini mendicanti" (Tolentino [MC] 1992), a cura del Centro studi "Agostino Trapè", Roma 1994, pp. 101-107.

M. FRINTA, *Punch marks from Giotto to Fra Angelico*, Oslo 1994.

G. FREULER, *Bartolo di Fredi Cini. Ein Beitrag zur sienesischen Malerie des 14. Jahrhunderts*, Disentis 1994.

J. GARDNER, *Altars, altarpieces, and art history: legislation and usage*, in *Italian altarpieces (1250-1550). Function and design*, a cura di E. Borsook, F. Superbi Gioffredi, Oxford 1994.

S. GIOVANNINI, G. MANCINI, *La storia della Cappella di S. Niccolò monumentale sala di vendita*, in *L'Officina Profumo-Farmaceutica di Santa Maria Novella in Firenze. Sette secoli di storia e arte*, a cura di G. Mancini, Roma 1994, pp. 93-104.

I. MORETTI, A. FAVINI, V. FAVINI, *San Casciano*, Firenze 1994.

F. NANNELLI, *Un gigante nell'ex chiesa di San Lorenzo. Aggiornamenti sul restauro delle pitture*, in "Il tremisse pitoiese", LIV-LV, 1994, 2-3, pp. 33-38.

Painting and Illumination in Early Renaissance Florence, 1300-1450, catalogo della mostra (New York 1994-1995), a cura di A. Lucke, L. B. Kanter, New York 1994.

Panis vivus. Arredi e testimonianze figurative del culto eucaristico dal VI al XIX secolo, catalogo della mostra (Siena 1994), a cura di C. Alessi, L. Martini, Siena 1994.

G. PAPPAGALLO, *La ex chiesa di San Lorenzo: apparati decorativi e pratiche devozionali nel XIV secolo*, in "Il tremisse pitoiese", LIV-LV, 1994, 2-3, pp. 25-32.

P. F. PISTILLI, *Risultati di un'indagine: il convento di San Nicola a Tolentino nel Medioevo*, in *Arte e spiritualità nell'ordine agostiniano e il Convento di San Nicola da Tolentino*, atti della seconda sessione del Convegno "Arte e spiritualità negli Ordini mendicanti" (Tolentino [MC] 1992), a cura del Centro Studi "Agostino Trapè", Roma 1994, pp. 259-265.

G. POMA, *Il recupero del complesso di San Lorenzo*, in "Il tremisse pitoiese", LIV-LV, 1994, 2-3, pp. 18-21.

M. RONDINA, *La scuola agostiniana*, in *Arte e spiritualità nell'Ordine Agostiniano e il Convento di San Nicola a Tolentino*, Atti della seconda sessione del Convegno "Arte e spiritualità negli Ordini mendicanti" (Tolentino [MC] 1992), a cura del Centro Studi "Agostino Trapè", Roma 1994, pp. 23-30.

E. SIMI VARANELLI, *Spiritualità mendicante e iconografia mariana. Il contributo dell'Ordine Agostiniano alla genesi e alle metamorfosi iconologiche della Madonna dell'Umiltà*, in *Arte e spiritualità nell'Ordine Agostiniano e il Convento di San Nicola a Tolentino*, Atti della seconda sessione del Convegno "Arte e spiritualità negli Ordini mendicanti" (Tolentino [MC] 1992), a cura del Centro Studi "Agostino Trapè", Roma 1994, pp. 77-91.

E. S. SKAUG, *Punch marks from Giotto to Fra Angelico*, 2 voll., Oslo 1994.

Umanesimo e Rinascimento a Montepulciano, a cura di A. Sigillo, Montepulciano 1994.

Terranuova Bracciolini. Storia arte ambiente di una "terra murata" del Valdarno, a cura di C. Galli, Firenze 1994.

D. A. VALENTINO, *San Lorenzo: un "caso" emblematico*, in "Il tremisse pitoiese", LIV-LV, 1994, 2-3 pp. 39-40.

F. NANNELLI, *La lunetta del portale maggiore di San Lorenzo a Pistoia*, in "Notizie di cantiere", VI-IX, 1994-1997 (1998), pp. 195-204.

R. BARTALINI, *Maso, la cronologia della cappella Bardi di Vernio e il giovane Orcagna*, in "Prospettiva", LXXVII, 1995, pp. 16-35.

A. M. EMANUELE, *Convento di San Bartolomeo. I beni culturali*, in *La pieve di Santa Maria Assunta e le chiese di Piancastagnaio*, a cura di C. Prezzolini, Sinalunga-San Quirico d'Orcia (SI) 1995, pp. 159-168.

F. FLORES D'ARCAIS, *Giotto*, Milano 1995.

L. GATTI, *The "Comune studio libertatis" of Florence and Venice, and the political implication of the pre-Medicean restoration of the convent of San Marco*, in "Quasar. Quaderni di storia dell'architettura e restauro", XIII-XIV, 1995, pp. 37-47.

I Corali del Monastero di Santa Maria degli Angeli, catalogo della mostra (Firenze 1995), a cura di M. Levi D'Ancona, A. Dillon Bussi, A. R. Fantoni, D. Savelli, Firenze 1995.

Guida storico-artistica alla Maremma. Itinerari culturali nella provincia di Grosseto, a cura di B. Santi, Siena 1995.

W. JACOBSEN, *Bicci di Lorenzo*, in *"Allgemeines Künstlerlexicon"*, X, Leipzig 1995, pp. 486-488.

JACOPO DA VARAGINE, *Legenda Aurea*, a cura di A. e L. Vitale Brovarone, Torino 1995.

C. KING, *Women as patrons: nuns, windows and rulers*, in *Siena, Florence and Padua. Art, society and religion 1280-1400. II. Case studies*, a cura di D. Norman, New Haven 1995, pp. 243-266.

La pieve di Santa Maria Assunta e le chiese di Piancastagnaio, a cura di C. Prezzolini, Sinalunga-San Quirico d'Orcia (SI) 1995.

G. P. MAGGIONI, *Ricerche sulla composizione e sulla trasmissione della "Legenda Aurea"*, Spoleto (PG) 1995.

D. NORMAN, *"In the beginning was the Word". An altarpiece by Ambrogio Lorenzetti fot the Augustinian Hermits of Massa Marittima*, in "Zeitschrift für Kunstgeschichte", LVII, 1995, pp. 478-503.

Prato e la sua provincia, (I luoghi della fede), a cura di C. Cerretelli, Prato 1995.

SANT'AGOSTINO D'IPPONA, *Enchiridion ad Laurentium de fide et spe et caritate*, 29, 110, in *Opere di Sant'Agostino*, 6.2, Roma 1995.

M. VILLANI, *Cronica. Con la continuazione di Filippo Villani*, ed. a cura di G. Porta, Parma 1995.

R. ARGENZIANO, *La beata nobiltà. Itinerario iconografico*, in *I Libri del Leoni. La nobiltà di Siena in età medicea (1557-1737)*, a cura di M. Ascheri, Milano 1996.

L. ARTUSI, A. PATRUNO, *Ora et labora. L'opera pia di Sant'Ambrogio in Firenze. Storia, fede, arte, socialità e pubblica beneficenza accertate con documenti inediti*, Firenze 1996.

R. BARTALINI, *I Tarlati, il "Maestro del Vescovado" a le pittura aretina della prima metà del Trecento*, in "Prospettiva", LXXXIII-LXXXIV, 1996, pp. 31-55.

A. BENVENUTI PAPI, M. NICCOLUCCI CORTINI, *Le origini del monastero di Sant'Onofrio a Firenze*, in *Le terziarie francescane della Beata Angelina: origini e spiritualità*, Atti del Convegno di studi (Foligno 1995), a cura di E. Menestò, Spoleto (PG) 1996, pp. 247-321.

Biografie antiche della Beata Angelina da Montegiove, a cura di A. Filannino, L. Mattioli, Spoleto 1996.

F. FALLETTI, *La vocazione eclettica di un artista e di una città. "Bernardinus de Pistorio" padre di Fra' Paolino, fra Firenze, Siena e Lucca*, in *L'età di Savonarola Fra' Paolino e la pittura a Pistoia nel primo '500*, catalogo della mostra (Pistoia 1996), a cura di C. D'Afflitto, F. Falletti, A. Muzzi, Venezia 1996, pp. 55-75.

G. KREYTENBERG, *Andrea, Nardo, Matteo e Jacopo di Cione*, in *The Dictionary of Art*, VII, London 1996, pp. 332-339.

A. MALQUORI, *Storie dei Padri del deserto nel convento di Santa Maria Novella a Firenze*, in *Studi in onore del Kunsthistorisches Institut in Florenz per il suo centenario (1897-1997)*, "Annali della Scuola Normale Superiore di Pisa. Classe di Lettere e Filosofia", IV, 1996, 1-2, pp. 79-93.

S. MARINETTI, *Sul tema dell'"Incontro dei tre vivi e dei tre morti*, in "Studi medievali, XXXVII, 1996, serie 3, 2, pp. 927-943.

C. MARTELLI, *Per il Maestro di San Torpè e la pittura a Pisa nel primo Trecento*, in "Paragone. Arte", XLVII, 1996 (1997), serie III, 5-7, pp. 19-47.

Mater Christi. Altissime testimonianze del culto della Vergine nel territorio Aretino, a cura di A. M. Maetzke, L. Speranza, S. Casciu, Cinisello Balsamo (MI) 1996.

Museo archeologico e della Collegiata di Casole d'Elsa, a cura di G. C. Cianferoni, A. Bagnoli, Firenze 1996.

Orsanmichele a Firenze, a cura di D. Finiello Zervas, (Mirabilia Italiae, 5), 2 voll., Modena 1996.

A. RORRO, *Lorentino d'Arezzo, discepolo di Piero della Francesca*, Roma 1996.

Un pittore e la sua città. Benedetto Bonfigli e Perugia, catalogo della mostra (Perugia 1996-1997), a cura di V. Garibaldi, Milano 1996.

F. BALDRY, *John Temple Leader e il castello di Vincigliata. Un episodio di restauro e di collezionismo nella Firenze dell'Ottocento*, Firenze 1997.

Benozzo Gozzoli in Toscana, a cura di A. Padoa Rizzo, Firenze 1997.

R. FARINELLI, *S. Pietro all'Orto in Cittanuova*, Massa Marittima (GR) 1997.

M. FRATI, *Chiese romaniche della campagna fiorentina. Pievi, abbazie e chiese rurali tra l'Arno e il Chianti*, Empoli (FI) 1997.

Gli Evangeli apocrifi, a cura di F. Amiot, Milano 1997.

W. JACOBSEN, in "*Allgemeines Künstlerlexikon"*, XVII, München 1997, p. 518.

Il polittico di Lorenzo di Niccolò della chiesa di San Domenico in Cortona. Dopo il restauro, catalogo della mostra (Cortona 1996), a cura di A.M. Maetzke, Cortona (AR) 1996.

La tradizione fiorentina dei cenacoli, a cura di C. Acidini Luchinat, R.C. Proto Pisani, Firenze 1997.

Museo civico e diocesano d'arte sacra di Montalcino, a cura di A. Bagnoli, Siena 1997.

L. PANTANI, *Il* Trionfo della Morte. *Chiesa di San Francesco. Lucignano. Arezzo*, in *Il Trionfo della morte e le danze macabre*, Atti del VI convegno (Clusone 1994), a cura di C. Forte, Clusone (BG) 1997, pp. 147-156.

L. PISANI, *Il "Maestro della Cappella Bracciolini": proposte per l'attività giovanile e precisazioni sulla cronologia*, in "Antichità viva", XXXVI, 1997 (1999), 5-6, pp. 72-81.

J. F. REYNAUD, *L'âme romane de Lyon*, Lyon 1997.

D. SAVELLI, R. NENCIONI, *Il chiostro degli Angeli. Storia dell'antico monastero camaldolese di Santa Maria degli Angeli a Firenze*, Firenze 1997.

M. ZOPPI, C. DONATI, *Guida ai chiostri e cortili di Firenze*, Firenze 1997.

AA.VV., *Basilica di San Francesco. Arezzo. Visita guidata*, Cortona (AR) 1998.

F. ACETO, *Novità sull'"Incontro dei tre vivi e dei tre morti nella Cattedrale di Atri*, in "Prospettiva", XCI-XCII, 1998 (1999), pp. 10-20.

M. BACCI, *The Berardenga antependium and the* Passio Ymaginis *office*, in "Journal of the Warburg and Courtauld Institutes", LXI, 1998, pp. 1-16.

F. BANDINI, L. BELLOSI, C. DANTI, *Il grande affresco di Antonio Veneziano recentemente scoperto nella chiesa di San Marco a Firenze*, in "OPD Restauro", X, 1998, pp. 75-86.

M. BOSKOVITS, *Marginalia su Buffalmacco e sulla pittura aretina del primo Trecento*, in "Arte Cristiana", LXXXVI, 1998, 786, pp. 165-176.

V. CURZI, *Lorentino d'Andrea copista di Piero della Francesca. Gli affreschi dell'altare Carbonati nella chiesa di San Francesco ad Arezzo*, in *Piero interpretato. Copie, giudizi e musealizzazione di Piero della Francesca*, a cura di C. Prete, R. Varese, Ancona 1998, pp. 9-12.

M. FRINTA, *Punched decorationon late medieval panel and miniature paintings*, 2 voll., Praga 1998.

J. HENDERSON, *Pietà e carità nella Firenze del Basso Medioevo*, ed. italiana Firenze 1998.

I. HUECK, *Le copie del Ramboux da Piero da opere ritenute sue*, in *Piero interpretato*, a cura di C. Prete, R. Varese, Ancona 1998, pp. 39-47.

Il Diacono Lorenzo tra storia e leggenda, a cura di A. Benvenuti, C. Battigelli Baldasseroni, E. Giannarelli, Firenze 1998.

JACOPO DA VARAGINE, *Legenda Aurea*, edizione critica a cura di G. P. Maggioni, Firenze 1998.

C. KING, *Renaissance women patrons. Wives and widows in Italy c. 1300-1550*, Manchester 1998.

A. LABRIOLA, *La decorazione pittorica*, in *L'Oratorio di Santa Caterina. Osservazioni storico-critiche in occasione del restauro*, a cura di M. De Vita, Firenze 1998, pp. 51-59.

R. LUCATTI, *Asciano. Centro delle Crete Senesi*, Firenze 1998.

Margherita da Cortona. Una storia emblematica di devozione narrata per testi e immagini, a cura di L. Corti, R. Spinelli, Milano 1998.

L'oratorio di Santa Caterina. Osservazioni storico-critiche in occasione del restauro, a cura di M. Del Vita, Firenze 1998.

I manoscritti medievali della provincia di Pistoia, a cura di G. Murano, G. Savino, S. Zamponi, Galluzzo (FI) 1998.

Oriente cristiano e santità. Figure e storie di santi tra Bisanzio e l'Occidente, catalogo della mostra (Venezia 1998), a cura di S. Gentile, Milano 1998.

Oro. Maestri gotici e Lucio Fontana, catalogo della mostra (Roma, New York 1998-1999), a cura di A. De Marchi, A. Fiz, Milano 1998.

L. PISANI, *Pittura a Pescia e dintorni tra la fine del XIV e l'inizio del XV secolo*, in *Sumptuosa tabula picta. Pittori a Lucca tra Gotico e Rinascimento*, catalogo della mostra (Lucca 1998), a cura di M. T. Filieri, Livorno 1998, pp. 98-111.

M. ROMALDO, *Piccoli viaggi*, in *Montalcino e il suo territorio*, a cura di R. Guerrini, Siena 1998, pp. 160-163.

E. SKAUG, *Punched decoration on late medieval panel and miniature painting*, Praga 1998.

E. SKAUG, *Towards an integrated methodology for the Trecento: contributions to Pietro Nelli's early phase*, in "Arte cristiana", LXXXVI, 1998, 786, pp. 177-184.

Vita di Martino. Vita di Ilarione. In memoria di Paola, a cura di A. A. R. Bastiaensen, J. W. Smit, Milano 1998.

AA.VV., *La chiesa di San Lorenzo a Signa*, Firenze 1999.

Arezzo e la Valdichiana, (I luoghi della fede), a cura di A. M. Maetzke, S. Casciu, Milano 1999.

L. BELLOSI, M. HAINES, *Lo Scheggia*, Firenze 1999.

L. BELLOSI, *Il Maestro del Cassone Adimari e il suo grande fratello*, in L. BELLOSI, M. HAINES, *Lo Scheggia*, Firenze 1999, pp. 7-33.

F. BISOGNI, *Raggi e aureole ossia la distinzione della santità*, in *Con l'occhio e col lume*, Atti del corso seminariale di studi su Santa Caterina da Siena (Siena 1995), a cura di L. Trenti, B. Klange Abbado, Siena 1999, pp. 349-351.

W. R. COOK, *Images of St Francis of Assisi in painting, stone and glass from the earliest images to ca. 1320 in Italy. A catalogue*, Firenze 1999.

G. DALLI REGOLI, *Restauri a San Miniato: una effigie di Urbano V e una testimonianza di Franco Sacchetti*, in "Arte Cristiana", LXXXVII, 1999, pp. 183-188.

F. FALLETTI, M. ANGLANI, *Galleria dell'Accademia. Guida ufficiale. Tutte le opere*, Firenze 1999.

Grosseto, Massa Marittima e la Maremma, (I luoghi della fede), a cura di B. Santi, Firenze 1999.

Guida al Museo di San Francesco a Montefalco, a cura di B. Toscano, M. Montella, Città di Catello (PG) 1999.

Il Battistero di Parma. Iconografia, iconologia, fonti letterarie, a cura di G. Schianchi, Milano 1999.

Il Casentino e il Valdarno Superiore, (I luoghi della fede), a cura di L. Speranza, Milano 1999.

Il fratello di Masaccio. Giovanni di ser Giovanni detto lo Scheggia, catalogo della mostra (San Giovanni Valdarno 1999), a cura di L. Cavazzini, Firenze-Siena 1999.

L'Educatorio di Fuligno. Lo spazio ritrovato, Firenze 1999.

A. MARUCELLI, *L'Educatorio di Fuligno di Firenze: il suo archivio, la sua storia*, in *L'Educatorio della SS. Concezione detto "di Fuligno" di Firenze: il suo archivio e la sua storia. Inventario*, a cura di A. Marucelli, Firenze 1999, pp. 9-24.

Monticchiello. Arte, storia, itinerari, a cura di P. Torriti, Siena 1999.

Musei e Gallerie Nazionali di Capodimonte. Dipinti dal XIII al XVII secolo. Le collezioni borboniche e post-unitarie, Napoli 1999.

N. PATTERSON ŠEVČENKO, *The* Vita *Icon and the Painter as Hagiographer*, in "Dumbarton Oaks Papers", LIII, 1999, pp. 149-165.

Prato e la sua provincia, (I luoghi della fede), a cura di C. Cerretelli, Prato 1999.

B. SANTI, *Un prete-pittore in Val d'Elsa: Pier Francesco Fiorentino*, in *Gli ordini mendicanti in Val d'Elsa*, Atti del convegno di studio (Colle Val d'Elsa, Poggibonsi, San Gimignano 1996), (Biblioteca della "Miscellanea storica della Valdelsa", 15), Castelfiorentino (FI) 1999, pp. 339-342.

V. SHAUBER, H. M. SCHINDLER, *Bildlexicon der Heiligen. Seligen und Namenspatrone*, Augsburg-Pattloch 1999.

A. TRACCHI, *Contributi per una storia di San Giovanni Valdarno*, ed. a cura di P. Bonci, Fiesole 1999 (ed. or. 1987), pp. 93-104.

S. WEPPELMANN, *Andrea di Nerio o Spinello Aretino?*, in "Nuovi Studi", IV, 1999, 7, pp. 5-16.

I. LAPI BALLERINI, *Pitture in Prato fra i fratelli Miniati e il loro contorno*, in "Archivio Storico Pratese" LXXV-LXXVI, 1999-2000, 1-2, pp. 5-61.

R. ARGENZIANO, *L'iconografia dei santi e dei beati senesi: un medioevo ininterrotto*, in *Santi e beati senesi. Testi e immagini a stampa*, catalogo della mostra (Siena 2000), a cura di F. Bisogni, M. De Gregorio, Siena 2000.

E. BELLAPI, *L'oratorio visconteo di Albizzate. La storia l'edificio, gli affreschi*, Gavirate (VA) 2000.

M. BIETTI, *Una visita al Fuligno*, in *L'Educatorio e il cenacolo di Fuligno*, a cura di S. Meloni Trkulja, Firenze 2000, pp. 54-78.

J. CANNON, A. VAUCHEZ, *Margherita da Cortona e i Lorenzetti*, Roma 2000.

S. CHIODO, *Osservazioni su due polittici di Bicci di Lorenzo*, in "Arte Cristiana", LXXXVIII, 2000, 799, pp. 269-280.

M. CORSI, *Il ciclo eremitico di Santa Marta a Siena*, in *Santità ed eremitismo nella Toscana medievale*, a cura di A. Gianni, Siena 2000, pp. 91-107.

Cortona e la Valdichiana aretina, (I luoghi della fede), a cura di S. Casciu, Milano 2000.

Dipinti italiani del XIV e XV secolo. La Collezione Crespi nel Museo Diocesano di Milano, a cura di M. Boskovits, Ginevra-Milano 2000.

Giotto, Bilancio critico di sessant'anni di studi e ricerche, catalogo della mostra (Firenze 2000), a cura di A. Tartuferi, Firenze 2000.

G. KREYTENBERG, *Orcagna, Andrea di Cione: ein universeller Künstler der Gotik in Florenz*, Mainz 2000.

Il pubblico dei santi. Forme e livelli di ricezione dei messaggi agiografici, Atti del III Convegno di studio dell'Associazione italiana per lo studio della santità, dei culti e dell'agiografia (Verona 1998), a cura di P. Golinelli, Roma 2000.

La memoria dell'arte. Restauri a San Giovanni Valdarno, catalogo della mostra (San Giovanni Valdarno 2000), a cura di L. Speranza, Firenze 2000.

La sostanza dell'effimero. Gli abiti degli ordini religiosi in occidente, catalogo della mostra (Roma 2000), a cura di G. Rocca, Roma 2000.

L'Educatorio e il cenacolo di Fuligno, a cura di S. Meloni Trkulja, Firenze 2000.

J. LOWDEN, *The making of the "Bibles moralisées"*, 2 voll., University Park (Pa.) 2000.

Luce e disegno negli affreschi di Andrea del Castagno, a cura di R. C. Proto Pisani, Livorno 2000.

S. MELONI TRKULJA, *Sant'Onofrio nei secoli*, in *L'Educatorio e il cenacolo di Fuligno*, a cura di S. Meloni Trkulja, Firenze 2000, pp. 21-35.

Montepulciano e la Valdichiana senese, (I luoghi della fede), a cura di L. Martini, Milano 2000.

S. PASQUINUCCI, B. DEMLING, *A critical and historical corpus of Florentine painting. Tradition and innovation in florentine Trecento painting. Giovanni Bonsi, Tommaso del Mazza*, sez. IV, vol. VIII, Firenze 2000.

A. PINCELLI, *Monasteri e conventi nel territorio aretino*, Firenze 2000.

A. RUSSO, *Su alcune novità per la Bibbia di Corradino*, in "Rivista di storia della miniatura", V, 2000 (2002), pp. 51-64.

F. SANTI, *Santità agostiniana nel sec. XIV*, in *Per corporalia ad incorporalia. Spiritualità, Agiografia, iconografia e Architettura nel medioevo agostiniano*, Atti del convegno (Tolentino [MC] 1999), a cura del Centro Studi "Agostino Trapè", Tolentino [MC] 2000, pp. 113-122.

S. WEPPELMANN, *Sulla pittura del Trecento aretino tra le botteghe di Andrea di Nerio e Spinello Aretino*, in "Proporzioni", I, 2000, pp. 28-36.

E. AGNOLUCCI, *Scultori e committenti ad Arezzo nel Trecento*, in "Annali aretini", VIII-IX, 2000-2001, pp. 395-420.

I. DROANDI, *Questioni di pittura aretina del Trecento*, in "Annali aretini", VIII-IX, 2000-2001, pp. 349-393.

M. BACCI, *Le Bienheureux Gérard de Valenza, O.F.M.: images et croyances dans la Toscane du XIV^e^ siècle*, in "Revue Mabillon", XII, 2001, 73, pp. 97-114.

Benozzo Gozzoli. Le Storie di Sant'Agostino a San Gimignano, a cura di R. Cardini, A. Padoa Rizzo, M. Regoliosi, Roma 2001.

M. BOSKOVITS, *Assisi e la pittura romana del secondo Duecento*, in *Il cantiere pittorico della Basilica superiore di San Francesco in Assisi*, a cura di G. Basile, P. P. Magro, Assisi (PG) 2001, pp. 147-190.

B. DA TRENTO, *Liber epilogorum de gestis sanctorum*, a cura di E. Paoli, Tavarnuzze (FI) 2001.

F. FIORILLO, *Il Maestro di Carmignano: un tentativo di ricostruzione*, in “Arte Cristiana”, LXXXIX, 2001, 806, pp. 333-346.

L. GAFFURI, *Du text eau texte. Réflexions sur la première diffusion de la* Legenda aurea, in *De la santité a l’hagiographie. Gènese et usage de la* Légende dorée, a cura di B. Fleith, F. Morenzoni, Droz 2001, pp. 139-145.

I. GAGLIARDI, *Firenze e gli eredi spirituali di Silvestro Guzzolini: tracce per una storia dell'insediamento silvestrino di San Marco (1299-1436)*, in *Silvestro Guzzolini e la sua congregazione monastica*, Atti del convegno di studi (Fabriano 1998), a cura di U. Paoli, (“Bibliotheca Montisfani”, 25), Fabriano (AN) 2001, pp. 169-201.

L. GAI, *Insediamento e prima diffusione degli Ordini Mendicanti a Pistoia*, in *Gli Ordini mendicanti a Pistoia (secc. XIII-XV)*, Atti del Convegno di Studi (Pistoia 2000), a cura di R. Nelli, Pistoia 2001, pp. 69-113.

Galleria degli Uffizi. Arte storia e collezioni, a cura di G. Fossi, Firenze 2001.

L. GAMBERO, *Appunti patristici per lo studio della mariologia*, in *Gli studi di mariologia medievale. Bilancio storiografico*, a cura di C. M. Piastra, Tavarnuzze (FI) 2001, pp. 5-18.

L. B. KANTER, G. TESTA GRAUSO, T. HENRY, *Luca Signorelli*, Milano 2001.

La Pinacoteca Nazionale di Bologna, a cura di R. D’Amico, Venezia 2001.

G. P. MAGGIONI, *Le molte Legende Auree. Modificazioni testuali e itinerari narrativi*, in *De la santité a l’hagiographie. Gènese et usage de la* Légende dorée, a cura di B. Fleith, F. Morenzoni, Droz 2001, pp. 15-40.

A. MALQUORI, *La “Tebaide” degli Uffizi. Tradizioni letterarie e figurative per l'interpretazione di un tema iconografico*, in “I Tatti Studies”, IX, 2001, pp. 119-137.

L. MERCATI, G. STRAFFI, *Le chiese. Parte prima. Arte e storia degli edifici religiosi di Firenze*, Firenze 2001.

E. NERI LUSANNA, *Le arti figurative e gli Ordini mendicanti a Pistoia nel Duecento e Nel Trecento*, in *Gli Ordini mendicanti a Pistoia (secc. XIII-XV)*, Atti del Convegno di Studi (Pistoia 2000), a cura di R. Nelli, “Biblioteca Storica Pistoiese”, VII, Pistoia 2001, pp. 239-261.

M. P. PACCAGNINI, *La Compagnia di San Pietro a Monatalcino*, in *Ilcinensia. Nuove ricerche per la storia di Montalcino e del suo territorio*, Atti del convegno di Studi (Montalcino 2001), a cura di A. Cortonesi, A. Pagani, Manziana (Roma) 2001, pp. 81-100.

S. PADOVANI, *Un aggiornamento del catalogo di Cristoforo di Bindoccio e Meo di Pero*, in *Opere e giorni*, a cura di K. Bergdolt, G. Bonsanti, Venezia 2001, pp. 223-230.

D. PARENTI, *Studi recenti su Orcagna e sulla pittura dopo la “peste nera”*, in “Arte cristiana”, LXXXIX, 2001, 806, pp. 325-332.

R. C. PROTO PISANI, *San Martino a Gangalandi*, Firenze 2001.

A. TARTUFERI, *Dal Duecento agli Orcagna. Il restauro della Madonna col Bambino di*

Ignoto Fiorentino del Duecento e del trittico di Santa Maria degli Angeli di Nardo di Cione, Livorno 2001.

A. TARTUFERI, *Riflessioni in margine ad alcuni restauri di fine millennio su dipinti trecenteschi nella chiesa di Santa Croce a Firenze*, in "Arte Cristiana", LXXXIX, 2001, pp. 103-116.

TOMMASO DA CELANO, *Legenda latina Sanctae Clarae virginis Assisiensis*, edizione critica a cura di G. Boccali, M. Bigaroni, Assisi (PG) 2001.

A. BENVENUTI, *La fortuna medievale di San Lorenzo*, in "Memorie valdarnesi", CLXVIII, 2001-2003, serie VIII, 1, pp. 87-104.

Benozzo Gozzoli allievo a Roma e maestro in Umbria, catalogo della mostra (Montefalco [PG] 2002), a cura di B. Toscano, G. Capitelli, Cinisello Balsamo (MI) 2002.

C. BOLGIA, *Cassiano's Popes rediscovered: Urban V in Rome*, in "Zeitschrift für Kunstgeschichte", LXV, 2002, 1, pp. 562-574.

M. BOSKOVITS, *Per Bicci di Lorenzo disegnatore*, in *"Aux quatre vents". A Festschrift for Bert W. Meijer*, a cura di A.W.A. Boschloo, E. Grasman, G.J. van der Sman, O. ten Houten, Firenze 2002, pp. 19-23.

A. CECCHI, *Nuovi contributi sulla committenza fiorentina di Masolino e Masaccio*, in A. BALDINOTTI, A. CECCHI, V. FARINELLA, *Masaccio e Masolino. Il gioco delle parti*, Milano 2002, pp. 23-71.

I. FERRETTI, *La* Madonna della cintola *nell'arte toscana. Sviluppi di un tema iconografico*, in "Arte Cristiana", XC, 2002, 813, pp. 411-422.

R. HILLER VON GAERTRINGEN, *Seven scenes of the life of Saint Stephen by Martino di Batolomeo in Frankfurt: a proposal for their provenance, function, and relationship to Simone Martini's* Beato Agostino Novello monument, in *Italian panel painting of Duecento and Trecento*, a cura di V. Schmidt, New Haven-London 2002, pp. 315-339.

Il compendio del processo di canonizzazione di San Nicola. Edizione critica del codice conservato presso l'Archivio di San Nicola confrontato con i codici di Siena, di Bologna e della Biblioteca Vaticana, a cura di R. Cicconi, Tolentino (MC) 2002.

Matteo di Giovanni e la pala d'altare nel senese e nell'aretino 1450-1500, Atti de Convegno Internazionale di Studi (Sansepolcro 1998), a cura di D. Gasparotto, S. Magnani, Montepulciano (SI) 2002.

Palazzo Corboli. Museo d'arte sacra, a cura di C. Alessi, Siena 2002.

La Basilica di San Francesco ad Assisi. Basilica inferiore, a cura di G. Bonsanti, Modena 2002.

Masaccio e le origini del Rinascimento, catalogo della mostra (San Giovanni Valdarno 2002), a cura di L. Bellosi, Ginevra-Milano 2002.

A. PADOA RIZZO, *Iconografia di San Giovanni Gualberto. La pittura in Toscana*, Vallombrosa 2002.

R. C. PROTO PISANI, *Il cenacolo di Santa Apollonia. Il primo cenacolo rinascimentale di Firenze*, Livorno 2002.

M. SCANDELLA, *I temi iconografici della morte: il "Contrasto-Incontro dei Tre Vivi e dei Tre Morti", il "Trionfo della Morte", la "Danza Macabra" dal XIII al XVI secolo*, in *Noi spregieremo dunque li denari…*, a cura di M. Scandella, R. A. Lorenzi, Pisogne (BS) 2002, pp. 3-10.

V. M. SCHMIDT, *Note su alcuni paliotti senesi del Duecento*, in "La Diana", VIII-XI, 2002-2005, pp. 23-29.

ATANASIO, *Vita di Antonio*, testo critico e commento a cura di G.J.M. Bartelink, traduzione di P. Citati, (prima edizione 1974) ed. cons. Milano 2003.

M. BACCI, *Investimenti per l'aldilà. Arte e raccomandazione dell'anima nel Medioevo*, Roma 2003.

V. BARTOLONI, G. BORGHINI, A. MENNUCCI, *San Gimignano. Contributi per una nuova storia*, San Gimignano (SI) 2003.

L. CASPRINI, G. RIGHI, *La Storia per immagini*, in *L'Oratorio di Santa Caterina nell'antico piviere dell'Antella*, a cura di M. De Vita, Firenze 2003, pp. 67-75.

C. CERRETELLI, *Prato e la sua provincia*, Firenze 2003.

S. COLUCCI, *Sepolcri a Siena tra Medioevo e Rinascimento. Analisi storica, iconografica e artistica*, Firenze 2003.

Dipinti. I. Dal Duecento a Giovanni da Milano, a cura di M. Boskovits, A. Tartuferi, (Cataloghi della Galleria dell'Accademia di Firenze), Firenze-Milano 2003.

Duccio. Alle origine della pittura senese, catalogo della mostra (Siena 2003-2004), a cura di A. Bagnoli, R. Bartalini, L. Bellosi, M. Laclotte, Cinisello Balsamo (MI) 2003.

I. GAGLIARDI, *Santa morte e morte dei santi: agiografia e libellistica devota tra Medio Evo ed età moderna*, in "Bullettino senese di storia patria", CX, 2003 (2004), pp. 240-276.

M. ISRAËLS, *Sassetta's Madonna della Neve. An Image of patronage*, Leiden 2003.

P. LEONE DE CASTRIS, *Simone Martini*, Milano 2003.

L'Oratorio di Santa Caterina nell'antico piviere dell'Antella, a cura di M. De Vita, Firenze 2003.

C. MARTELLI, *Bartolomeo della Gatta, Giuliano Amadei e Guglielmo Giraldi miniatori a Urbino. I "Corali" quattrocenteschi del Duomo*, in "Prospettiva", CX-CXI, 2003, pp. 30-57.

E. MERCIAI, *Il probabile Giovanni di Tano Fei: un interprete bizzarro del gotico internazionale a Firenze*, in "Arte cristiana", XCI, 2003, 815, pp. 79-91.

F. MORETTI, A. ANGELINI, *Da Ambrogio Lorenzetti a Sandro Botticelli*, Firenze 2003.

R. NELLI, *Il convento agostiniano di San Lorenzo a Pistoia: un "archivio" per la città?*, in "Bullettino storico pistoiese", CV, 2003, pp. 87-99.

Pistoia inedita. La descrizione di Pistoia nei manoscritti di Bernardino Vitoni e Innocenzo Ansaldi, a cura di L. di Zanni, E. Pellegrini, Pisa 2003.

L. SACCHETTI LELLI, *Arte e storia a San Giovanni Valdarno*, San Giovanni Valdarno (AR) 2003.

San Gimignano. Contributi per una nuova storia, a cura di V. Bartoloni, G. Borghini, A. Mennucci, San Gimignano (SI) 2003.

S. WEPPELMANN, *Spinello Aretino und die toscanische Malerei des 14. Jahrhunderts*, Firenze 2003.

R. ARGENZIANO, *Corpi santi e immagini nella Siena medievale: l'iconografia dei sepolcri di Gioacchino da Siena e di Aldobrandesca Ponzi*, in "Iconographica", III, 2004, pp. 48-61.

R. ARGENZIANO, *La prima iconografia del beato Andrea Gallerani fondatore della Domus Misericordiae di Siena*, in *La Misericordia di Siena attraverso i secoli. Dalla Domus Misericordiae all'Arciconfraternita della Misericordia*, a cura di M. Ascheri, P. Turrini, Siena 2004, pp. 52-63.

M. BACCI, *La nuova iconografia religiosa*, in *Storia delle arti in Toscana. Il Trecento*, a cura di M. Seidel, Firenze 2004, pp. 147-170.

Botticelli e Filippino. L'inquietudine e la grazia nella pittura fiorentina del Quattrocento, catalogo della mostra (Parigi-Firenze 2003-2004) a cura di D. Arasse, P. De Vecchi, J. K. Nelson, Milano 2004.

N. BALDINI, *La bottega di Bartolomeo della Gatta. Domenico Pecori e l'arte in terra d'Arezzo fra Quattro e Cinquecento*, Firenze 2004.

S. BUTI, *Un'ipotesi per l'affresco frammentario di Bartolomeo della Gatta nella chiesa di San Domenico a Cortona*, in *Quaderni storico artistici. Arte archeologia architettura e storia. Miscellanea 1*, a cura di P. Torriti, Città di Castello (PG) 2004, pp. 61-88.

C. CASAGRANDE, *Jacopo da Varazze*, in *Dizionario Biografico degli Italiani*, LXII, Roma 2004, pp. 92-102.

Enciclopedia illustrata dei simboli, a cura di C. Gatto Trocchi, Roma 2004.

R. GONZALVEZ-RUIZ, *Bible of St. Louis*, Madrid 2004.

L'arte a Firenze nell'età di Dante (1250-1300), catalogo della mostra (Firenze 2004), a cura di A. Tartuferi, M. Scalini, Firenze 2004.

I. LAPI BALLERINI, *Nuovi maestri per l'età tardogotica in Prato*, in "Studi di storia dell'arte", XV, 2004, pp. 71-98.

L. MEIFFRET, *Saint Antoine Ermite en Italie (1340-1540). Programmes picturaux et*

dévotion, Roma 2004.

Pietro Vannucchi il Perugino, Atti del convegno internazionale di studio (Perugia 2000), a cura di L. Teza, Perugia 2004.

D. RIVOLETTI, *L'*Incoronazione di Pio III *della Libreria Piccolomini e l'iconografia papale a Siena nel Quattrocento*, in "Annali della Scuola Normale superiore di Pisa. Classe di Lettere e Filosofia, IX, 2004, serie IV, 2, pp. 323-345.

San Lorenzo a Pistoia. Origini e storia di un convento agostiniano. Risultanze delle indagini condotte nei lavori di restauro e consolidamento. 1990-2000, a cura di G. Pappagallo, s.l. 2004.

K. UETZ, *La chiesa invisibile: riscoperta della medioevale Badia Fiorentina, 969-1284*, in "Bollettino ingegneri", LII, 2004, 11, pp. 3-12.

Arte in terra d'Arezzo. Il Trecento, a cura di A. Galli, P. Refice, Firenze 2005.

M. BACCI, *Lo spazio dell'anima. Vita di una chiesa medievale*, Roma 2005.

R. BARTALINI, *Da Gregorio e Donato ad Andrea di Nerio. Vicende della pittura aretina del Trecento*, in *Arte in terra d'Arezzo. Il Trecento*, a cura di A. Galli, P. Refice, Firenze 2005, pp. 11-40.

E. BARTOLOZZI, A. SANTACESARIA, *Il supporto "scavato" del* Dossale di San Zanobi*: il punto di partenza per un'identificazione di una tipologia costruttiva dei dipinti su tavola*, in "OPD Restauro", XVII, 2005, pp. 273-284.

E. M. CASALINI, *Il graffito dell'Alighieri*, in "La SS. Annunziata", XXV, 2005, 4, p. 3.

S. CHIODO, *Pittura murale, tavole dipinte e codici miniati in Casentino e Valdarno*, in *Arte in terra d'Arezzo. Il Trecento*, a cura di A. Galli, P. Refice, Firenze 2005, pp. 57-78.

Cimabue a Pisa. La pittura pisana del Duecento da Giunta a Giotto, catalogo della mostra (Pisa 2005), a cura di M. Burresi, A. Caleca, Ospedaletto (PI) 2005.

M. CORSI, *Gli affreschi medievali in Santa Marta a Siena. Studio iconografico*, Siena 2005.

Da Bernardo Daddi al Beato Angelico a Botticelli. Dipinti fiorentini del Lindenau-Museum di Altenburg, catalogo della mostra (Firenze 2005), a cura di M. Boskovits, D. Parenti, Firenze 2005.

Da Puccio di Simone a Giottino. Restauri e conferme, catalogo della mostra (Firenze 2005), a cura di A. Tartuferi, D. Parenti, Firenze-Milano 2005.

G. F. DE' GIUDICI, *Estratto delle vite de' pittori di Giorgio Vasari, per ciò che concerne Arezzo*, a cura di M. Melani, Tavola (PO) 2005.

Firenze e provincia, Guida del Touring Club Italiano, Milano 2005.

A. GALLI, *I Pollaiolo*, Milano 2005.

P. GUARDUCCI, *Tintori e tinture nella Firenze medievale (secc. XIII- XV)*, Firenze 2005,

pp. 16-20.

Il Rinascimento a Urbino. Fra' Carnevale e gli artisti del palazzo di Federico, catalogo della mostra (Urbino 2005), a cura di A. Marchi, M. L. Valazzi, Milano 2005.

Immagine e mistero. Il sole il libro il giglio. Iconografia di San Nicola da Tolentino nell'arte italiana dal XIV al XX secolo, catalogo della mostra (Città del Vaticano 2005), a cura di M. Giannatiempo Lopez, Milano 2005.

A. LENZA, *Alcune novità su Matteo di Pacino*, in "Arte cristiana" XCIII, 2005, 826, pp. 27-42.

A. MARTIN, *Nouvelles observations sur le portail Saint-Jean de la Cathedrale Saint-Étienne de Sens*, in "Bulletin monumental. Société française d'archéologie", CXLIII, 2005, 4, pp. 315-327.

L. MARTINI, *Cristoforo di Bindoccio e Francesco di Giorgio: due botteghe di pittori senesi del Trecento e Quattrocento a Campagnatico*, (Quaderni della Soprintendenza per il patrimonio storico, artistico ed etnoantropologico di Siena e Grosseto, 4), Asciano (SI) 2005.

D. PARENTI, *Aspetti della pittura fiorentina alla metà del Trecento*, in *Da Puccio di Simone a Giottino. Restauri e conferme*, catalogo della mostra (Firenze 2005), a cura di A. Tartuferi, D. Parenti, Firenze-Milano 2005, pp. 25-32.

San Nicola da Tolentino nell'arte. Corpus Iconografico. I. Dalle origini al Concilio di Trento, a cura del Centro Studi Agostino Trapè, Tolentino (MC) 2005.

D. CORRENTE, *Bartolomeo della Gatta*, in "Studi giorgioneschi", IX-X, 2005-2006, pp. 7-77.

E. BIAGINI, *Piteglio*, in *I comuni medievali della provincia di Pistoia dalle origini alla prima età comunale*, a cura di R. Nelli, G. Pinto, Pistoia 2006, pp. 231-246.

L. BORRI CRISTELLI, *Riflessioni su Parri Spinelli e sulla pittura aretina (parte I)*, in "Arte cristiana", XCIV, 2006, 836, pp. 321-336. [2006a]

L. BORRI CRISTELLI, *Riflessioni su Parri Spinelli e sulla pittura aretina nella prima metà del Quattrocento (parte II)*, in "Arte cristiana", XCIV, 2006, 837, pp. 409-422. [2006b]

M. BOSKOVITS, *Officina pisana. Il XIII secolo*, in "Arte Cristiana", XCIV, 2006, 834, pp. 161-209.

D. DWYER MODESTINI, *Guidoccio Cozzarelli's scenes from the life of the Virgin*, in *Studying and conserving paintings. Occasional papers on the Samuel H. Kress Collection*, London 2006, pp. 128-131.

Escatologia, aldilà, Purgatorio, culto dei Morti. L'esperienza di San Nicola da Tolentino. Contesto culturale, evoluzione teologica, testimonianze iconografiche e prassi pastorale, a cura della Biblioteca Egidiana, Tolentino (MC) 2006.

L. V. GEYMONAT, *The Parma Baptistery and its pictorical program*, s.l. 2006.

L. FENELLI, *Il tau, il fuoco, il maiale. I canonici regolari di Sant'Antonio abate tra assistenza e devozione*, Spoleto (PG) 2006.

U. FERACI, *Precisazioni su Bonaccorso di Cino e sulla pittura toscana di metà Trecento*, in "Arte Cristiana", XCIV, 2006, 833, pp. 89-104.

M. GIULIANI, *Le arti fiorentine*, Firenze 2006.

C. HUGHES, *Typology and Its Uses in the Moralized Bible*, in *The Mind's Eye. Art and theological argument in Middle Ages*, a cura di J. F. Hamburger, A-M. Bouché, Princeton 2006, pp. 133- 150.

Il Museo di arte Sacra di San Donnino a Campi Bisenzio, a cura di M. M. Simari, Firenze 2006.

La terra dei Musei. Paesaggio arte storia del territorio senese, a cura di T. Detti, Firenze-Milano 2006.

Lorenzo Monaco. Dalla tradizione giottesca al Rinascimento, catalogo della mostra (Firenze 2006), a cura di A. Tartuferi, D. Parenti, Firenze-Milano 2006.

L. MARSHALL, *Visualizzare l'intercessione. San Nicola da Tolentino e il Purgatorio nell'arte italiana prima del Concilio di Trento*, in *Escatologia, aldilà, Purgatorio, culto dei Morti. L'esperienza di San Nicola da Tolentino. Contesto culturale, evoluzione teologica, testimonianze iconografiche e prassi pastorale*, a cura della Biblioteca Egidiana, Tolentino (MC) 2006, pp. 137-148.

Martino. Un santo e la sua civiltà nel racconto dell'arte, catalogo della mostra (Illegio 2006), a cura di A. Geretti, Milano 2006.

P. NALDINI, *San Piero in Palco e la sua decorazione trecentesca (parte I)*, in "Arte Cristiana", XCIV, 2006, 832, pp. 15-26.

G. ROCCHI COOPMANS DE YOLDI*Santa Maria del Fiore. Teorie e storie dell'archeologia e del restauro nella città delle fabbriche arnolfiane*, (Studi e rilievi di architettura medioevale e moderna, 6), Firenze 2006.

San Nicola. Splendori d'arte d'Oriente e d'Occidente, catalogo della mostra (Bari 2006-2007), a cura di M. Bacci, Milano 2006.

J. TRIPPS, *Opere perdute di Taddeo Gaddi e la pittura in Toscana all'inizio del '400*, in "Arte Cristiana", XCIV, 2006, 835, pp. 241-251.

U. FERACI, *Antonio Vite e la pittura tardogotica pistoiese*, in "Proporzioni", VII-VIII, 2006-2007 (2009), pp. 7-47.

Art and the Augustinian Order in Early Renaissance Italy, a cura di L. Bourdua, A. Dunlop, Ashgate 2007.

N. BALDINI, *Gli affreschi di San Biagio a Monastero e la bottega di Lorentino d'Andrea e dei suoi figli*, in *Invisibile agli occhi*, Atti della giornata di studio in ricordo di Lisa Venturini (Firenze 2005), a cura di N. Baldini, Firenze 2007, pp. 158-177.

M. BOSKOVITS, *A critical and historical corpus of Florentine painting. The mosaics of the Baptistery of Florenze*, sez. I, vol. II, Firenze 2007.

D. COOPER, *St Augustine's Ecstasy before the Trinity in the Art of the Hermits, c. 1360-1440*, in *Art and the Augustinian Order in Early Renaissance Italy*, a cura di L. Bourdua, A. Dunlop, Ashgate 2007, pp. 183-204.

R. E. GUGLIELMETTI, *I testi agiografici latini nei codici della Biblioteca Medicea Laurenziana*, Firenze 2007.

M. ISRAËLS, *Absence and Resemblance. Early images of Bernardino da Siena and the issue of portraiture (with a new proposal for Sassetta)*, in "I Tatti Studies", XI, 2007, 77-114.

Museo d'arte sacra dell'Abbazia di Vallombrosa, a cura di C. Caneva, Firenze 2007.

D. NORMAN, *Saint Anthony Abbot in Sant'Agostino, Montalcino: an Augustinian Image in the Sienese* contado, in *Art and the Augustinian Order in the Early Renaissance Itlay*, a cura di L. Bourdua, A. Dunlop, Ashgate 2007, pp. 143-161.

Piero della Francesca e le corti italiane, catalogo della mostra (Arezzo 2007), a cura di C. Bertelli, A. Paolucci, Ginevra-Milano 2007.

T. STRINATI, *Casaluce. Un ciclo trecentesco in terra angioina*, Milano 2007.

Arte in terra d'Arezzo. Il Quattrocento, a cura di L. Fornasari, G. Gentilini, A. Giannotti, Firenze 2008.

A. BERNACCHIONI, *Mariotto di Cristofano*, in *Dizionario biografico degli italiani*, vol. 70, Roma 2008, pp. 582-585.

S. BRUFANI, *Sant'Antonio da Padova*, Milano 2008.

S. CHIODO, *Gli affreschi della chiesa di San Domenico a San Miniato: un capitolo poco noto della pittura fiorentina fra Tre e Quattrocento (Parte I)*, in "Arte cristiana", XCVI, 2008, 844, pp. 35-48.

S. CHIODO, *Gli affreschi della chiesa di San Domenico a San Miniato: un capitolo poco noto della pittura fiorentina fra Tre e Quattrocento (Parte II)*, in "Arte Cristiana", XCVI, 2008, 845, pp. 81-94.

F. DABELL, *Piero della Francesca a i pittori prospettici*, in *Arte in terra d'Arezzo. Il Quattrocento*, a cura di L. Fornasari, G. Gentilini, A. Giannotti, Firenze 2008, pp. 107-130.

G. FATTORINI, *La pala dei Carnaioli di Martino di Bartolomeo e Francesco di Valdambrino*, in "Nuovi Studi", XIV, 2008, pp. 5-38.

U. FERACI, *Tre tavole in monastero: aggiunte al catalogo di Donato e Gregorio di Arezzo e un dipinto per Bartolomeo di Fruosino*, in "Arte Cristiana", XCVI, 2008, 845, pp. 109-124.

L'eredità di Giotto. Arte a Firenze 1340-1375, catalogo della mostra (Firenze 2008), a cura di A. Tartuferi, Firenze-Milano 2008.

C. MARTELLI, *Bartolomeo della Gatta pittore fiorentino in terra d'Arezzo*, in *Arte in terra*

d'Arezzo. Il Quattrocento, a cura di L. Fornasari, G. Gentilini, A. Giannotti, Firenze 2008, pp. 151-170.

M. BACCI, *San Nicola. Il grande taumaturgo*, Roma 2009.

A. BIONDI, *Il Colombaio, San Bernardino e l'iconografia bernardiniana dell'Amiata e della Maremma*, in "Amiata. Storia e territorio", XXI, 2009, 61, pp. 15-21.

D. CAVALCA, *Vite dei Santi Padri*, ed. critica a cura di C. Delcorno, 2 voll., Firenze 2009.

A. CZORTEK, M. MATTEI, C. PALLONE, *Gli Agostiniani a Sansepolcro e il Beato Angelo Scarpetti*, Tolentino (MC) 2009.

A. DE MARCHI, *La pala d'altare. Dal paliotto al polittico gotico*, dispense del corso tenuto nell'a.a. 2008-2009 presso l'Università degli Studi di Firenze, Firenze 2009.

L'oratorio di Santa Caterina all'Antella e i suoi pittori, catalogo della mostra (Ponte a Ema, Bagno a Ripoli [FI] 2009) a cura di A. Tartuferi, Firenze 2009.

Montalcino. Città delle eccellenze, a cura di A. Dami, R. Giannetti, M. Sanfilippo, G. Zoi, Città di Castello (PG) 2009, pp. 19-21.

Sassetta: the Borgo San Sepolcro altarpiece, a cura di M. Israëls, 2 voll., Leiden 2009.

A. TARTUFERI, *I pittori dell'oratorio: il Maestro di Barberino e Pietro Nelli, Spinello di Luca e Agnolo Gaddi*, in *L'oratorio di Santa Caterina all'Antella e i suoi pittori*, catalogo della mostra (Ponte a Ema, Bagno a Ripoli [FI] 2009) a cura di A. Tartuferi, Firenze 2009, pp. 79-102.

The Alana Collection. Italian paintings from 13th to 15th century, a cura di M. Boskovits, Firenze 2009.

I. TRONCONI, *Studi sulla pittura fiorentina "minore" fra XIV e XV secolo*, in "Arte Cristiana", XCVII, 2009, 854, pp. 333-344.

Arte a Figline. Dal Maestro della Maddalena a Masaccio, catalogo della mostra (Figline Valdarno [FI] 2010-2011), a cura di Angelo Tartuferi, Firenze 2010.

M. BARTOLI, *Il tabernacolo della Madonna del latte*, in M. BARTOLI, M. MASINI, E. PEIRETTI, *Il restauro del tabernacolo della Madonna del latte a San Casciano Val di Pesa*, Siena 2010, p. 7-11.

A. BERNIERI, *Fra dipinti fuori contesto e opere poco visibili. Un percorso nella pittura del Trecento a Pietrasanta*, in "Predella", I, 2010, pp. 110-127, LI-LVI.

Y. CHRISTE, Hoc ita figurabis: t*exte et image dans les Bibles moralisées*, in "Arte Cristiana", XCVIII, 2010, 859, pp. 295-308.

B. CIANELLI, *La cappella Migliorati in San Francesco e la "Madonna della Cintola" in San Niccolò: due restauri esemplari. Spunti per un confronto*, in "Prato. Storia e arte", CVII, 2010, pp. 117-127.

Da Jacopo della Quercia a Donatello. Le arti a Siena nel primo Rinascimento, catalogo

della mostra (Siena 2010), a cura di M. Seidel, Milano 2010.

A. DE MARCHI, *Il polittico di Sassetta per San Francesco a Sansepolcro perlustrato*, in "Prospettiva", CXXXIX-CXL, 2010 (2012), pp. 115-130.

A. DE MARCHI, *Partimenti assisiati: il Maestro di Figline e la sua bottega*, in *Medioevo: le officine*, Atti del Convegno internazionale di Studi (Parma 2009), a cura di A. C. Quintavalle, Milano 2010, pp. 623-634.

A. DE MARCHI, L. SBARAGLIO, *Ragionamenti sull'attività pisana di Giovanni da Milano*, in "Predella", I, 2010, pp. 31-48, VIII-XIII.

A. DE VRIES, *L'"Incoronazione della Vergine" di Lorenzo di Niccolò in San Domenico a Cortona: da polittico silvestrino a pala domenicana*, in "Prospettiva", CXXXVII, 2010 (2011), pp. 86-96.

Dipinti. II. Il tardo Trecento, a cura di M. Boskovits, D. Parenti, Firenze 2010.

U. FERACI, *I pittori di Casaluce. Un ciclo poco noto di Niccolò di Tommaso (Parte I)*, in "Arte Cristiana", XCVIII, 2010, 858, pp. 161-172.

M. GUIDA, *Una leggenda in cerca d'autore: la "Vita" di Santa Chiara d'Assisi. Studio delle fonti e sinossi intertestuale*, Bruxelles 2010.

Il Museo d'Arte Sacra di San Donnino, a cura di M. M. Simari, Firenze 2010.

Il Museo di Arte Sacra di San Martino a Gangalandi, a cura di M. P. Zaccheddu, Firenze 2010.

La scultura al Museo d'Arte Antica del Castello Sforzesco a Milano, a cura di M. T. Fiorio, G. A. Vergani, Milano 2010.

M. PALMERI, *Gli affreschi dell'Archivio Notarile*, in *Le Oblate di Firenze*, a cura di M. Barducci, F. Gaggini, Firenze 2010, pp. 49-55.

Ritorno in Abruzzo. Le "Storie di Sant'Eustachio" restituite dal Grand Rapids Art Museum, a cura di C. Pasqualetti, L'Aquila 2010.

J. SWANN, *English and European shoes from 1200 to 1520*, in *Fashion and clothing in late medieval Europe*, a cura di R. C. Schwinges, R. Schorta, Riggisberg 2010, pp. 15-23.

A. TARTUFERI, *Arte a Figline. Dal Maestro della Maddalena a Masaccio*, in *Arte a Figline. Dal Maestro della Maddalena a Masaccio*, catalogo della mostra (Figline Valdarno [FI] 2010-2011), a cura di Angelo Tartuferi, Firenze 2010, pp. 67-95.

Virtù d'amore. Pittura nuziale nel Quattrocento fiorentino, catalogo della mostra (Firenze 2010), a cura di C. Paolini, D. Parenti, L. Sebregondi, Firenze 2010.

Agli albori della pittura fiorentina. La Maestà del Museo Puškin di Mosca, catalogo della mostra (Firenze 2011), a cura di A. Tartuferi, Firenze 2011.

S. BREVAGLIERI, *Giocchi (Ciocchi), Ulisse*, in *Dizionario Biografico degli Italiani*, LX, 2011, *ad vocem*.

S. CHIODO, *A critical and historical corpus of Florentine painting. Painters in Florence after the "Black Death". The Master of the Misericordia and Matteo di Pacino*, sez. IV, vol. IX, Firenze 2011.

A. DELPRIORI, *La giovinezza dello Scheggia e una Madonna col Bambino all'alba del Rinascimento*, Firenze 2011.

L. FENELLI, *Dall'eremo alla stalla. Storia di Sant'Antonio Abate e del suo culto*, Roma 2011.

A. DE MARCHI, *Relitti di un naufragio: affreschi di Giotto, Taddeo Gaddi e Maso di Banco nelle navate di Santa Croce*, in *Santa Croce. Oltre le apparenze*, (Quaderni di Santa Croce, 4), a cura di A. De Marchi, G. Piraz, Pistoia 2011, pp. 35-74.

G. GIURA, *Il Crocifisso di Donatello e la cappella del Beato Gherardo da Villamagna in Santa Croce: indagini per una ricostruzione*, in *Santa Croce. Oltre le apparenze*, a cura di A. De Marchi, G. Piraz, (Quaderni di Santa Croce, 4), Pistoia 2011, pp. 73-111.

Il Tabernacolo dei Linaioli del Beato Angelico restaurato, a cura di M. Ciatti e M. Scudieri, (Problemi di conservazione e restauro, 30), Firenze 2011.

La Collezione Corsi. Dipinti italiani dal XIV al XV secolo, a cura di S. Chiodo, Firenze 2011.

C. e V. SPADINI, *Lucignano. Storia, arte, tradizione*, Firenze 2011.

I. TRONCONI, *Pittura a Campi Bisenzio nei secoli XIV e XV*, Firenze 2011.

S. WEPPELMANN, *Spinello Aretino e la pittura del Trecento in Toscana*, Firenze 2011 (ed. or. Firenze 2003).

Bagliori dorati. Il Gotico Internazionale a Firenze 1375-1440, catalogo della mostra (Firenze 2012), a cura di A. Natali, E. Neri Lusanna, A. Tartuferi, Firenze 2012.

S. BAGNAROL, *Stabat Mater. Alle origini dell'iconografia mariana della compassione e i suoi sviluppi nella tradizione francescana*, in "Il Santo", LII, 2012, 1-2, pp. 1-29.

E. CAMPOREALE, *Polittici murali del Trecento e del Quattrocento, un percorso dall'Umbria alla Toscana*, in "Atti e memorie dell'Accademia Toscana di Scienze e Lettere La Colombaria", LXXVI, 2012, ser. LXII, pp. 11-77.

Il Museo e la città. Vicende artistiche pistoiesi del Trecento, a cura di G. Guazzini, Pistoia 2012.

A. LENZA: *Il Maestro di Borgo alla Collina: proposte per Scolaio di Giovanni, pittore tardogotico fiorentino*, Firenze 2012.

D. PARENTI, *Nardo di Cione*, in *Dizionario Biografico degli Italiani*, LXXVII, Roma 2012, *ad vocem*.

Il Museo Bandini a Fiesole, a cura di A. Lenza, Firenze s.d.

Il Museo di San Marco. III. Rinvenimenti e restauri nel complesso monumentale di San Marco, a cura di G. Damiani, L. Marchetti, M. Scudieri, Firenze s.d.

Q. RUGHI, *Gubbio. Guida per la visita ai principali monumenti*, Gubbio s.d.

In corso di stampa

S. CHIODO, *Pietro Nelli*, in *Dizionario Biografico degli Italiani*.

G. GUAZZINI, E. SQUILLANTINI, *Un contesto per Piero della Francesca. Il ciclo pittorico absidale della chiesa di Sant'Agostino a Sansepolcro tra XIV e XV secolo: ricostruzione e spunti di ricerca*, di prossima pubblicazione in "Atti e memorie dell'Accademia Toscana di Scienze e Lettere 'La Colombaria'".

Fonti informatiche

Manus on-line,
http://www.manus.iccu.sbn.it/

Ductus.it,
http://www.ductus.it/
http://www.ductus.it/index.php/archives/didattica/strumenti/ceccherini-irene-criteri-di-trascrizione/

Fototeca della Fondazione Federico Zeri di Bologna,
http://www.fondazionezeri.unibo.it/ita/3.1.asp

Fototeca del Kunsthistorisches Institut in Florenz,
http://www.khi.fi.it/it/photothek/index.html