

AFFRESCHI AGIOGRAFICI ICONICO-NARRATIVI DELLA CHIESA DI SAN LORENZO A PISTOIA

Nicoletta Matteuzzi

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 dal monastero di Sant'Alessio in Bigiano¹. La costruzione della chiesa si protrasse almeno fino al settimo decennio del Trecento, mentre al 1348 risalgono le prime menzioni relative alle cappelle presbiteriali – la maggiore assegnata ai Dondori e quella destra dedicata a san Giovanni Battista – e alla creazione di altari privati. La decorazione ad affresco della navata e delle cappelle data alla seconda metà del XIV secolo, con alcuni interventi nel secolo successivo e procede dalla zona presbiteriale verso la controfacciata. 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. Dopo la soppressione degli ordini monastici da parte del Governo Italiano nel 1866 la chiesa fu destinata ad ospitare il Distretto Militare (1871-1945) e subì pesanti manomissioni. Impiegata poi per usi privati e commerciali², a partire dal 1989 è stata oggetto di un restauro da parte della Soprintendenza di Firenze nel corso del quale sono stati rinvenuti gli affreschi superstiti³.

La varietà degli scarsi resti disposti sulle pareti laterali della navata unica e nella cappella *a cornu epistolae* testimonia quella che doveva essere una decorazione molto ricca, con soggetti eterogenei e di limitata estensione, in linea con la tendenza evidenziata dai numerosi documenti pertinenti al convento di San Lorenzo di affidare l'ornamento della chiesa alle pie iniziative di privati cittadini, che vi erigevano altari di famiglia.

Il presente contributo prende in esame solo alcuni degli affreschi riemersi, quelli che presentano scene narrative disposte intorno all'immagine centrale che richiama il soggetto delle storie.

Sulla parete sinistra, in prossimità della zona presbiteriale, si trova il primo affresco del quale, grazie all'iscrizione sotto l'immagine principale, conosciamo la data di esecuzione, il settembre

¹ JACOPO FIORAVANTI, *Memorie storiche della città di Pistoia*, Lucca, Benedini, 1758, pp. 232-233.

² ALFREDO CHITI, *Pistoia. Guida storica artistica*, Pistoia, Niccolai, 1956, pp. 89-90.

³ 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 Giorgio Pappagallo, s.l., s.n., 2004.

1363 e il nome del committente, ser Carlino di ser Spada⁴ (fig. 1). Non è stato possibile rintracciare il testamento di questo notaio⁵, ma il suo nome compare in diversi 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. Ser Carlino è menzionato per la prima volta in un atto nel 1340⁶ e risulta attivo fino al 3 novembre 1360⁷, mentre è certamente morto il 9 agosto 1363 quando il figlio si firma ser Spada del fu ser Carlo di ser Spada⁸.



Fig. 1, Pittore pistoiese sec. XIV, *Assunzione della Vergine con san Tommaso che riceve la Cintola e Storie di Maria ed Eva* (1363). Pistoia, San Lorenzo.

⁴ «[Hoc sepulcrum] 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». Colgo l'occasione per ringraziare Matteo Mazzalupi, a cui devo l'interpretazione di questa e delle altre iscrizioni citate in questo articolo.

⁵ Archivio di Stato di Firenze (d'ora in poi ASF), *Diplomatico, Pistoia, San Lorenzo*, vari documenti; *San Lorenzo a Pistoia* cit., pp. 51-82.

⁶ ASF, *Diplomatico, Pistoia, San Zenone*, 26 settembre 1340: ser Carlo di ser Spada è il rogatore di quest'atto redatto a Firenze.

⁷ 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.

⁸ 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 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.

I resti del dipinto consentono di ricostruire il probabile aspetto originario, basandosi su criteri simmetrici. Intorno al riquadro centrale piuttosto stretto, il cui profilo sinistro è indicato da un frammento di cornice, rimangono sei scene narrative, disposte a destra e in alto; presumibilmente l'opera originaria prevedeva scene anche a sinistra, che si inserivano con precisione entro il limite dettato dalla porta del chiostro su quel lato, sovrapponendosi allo stipite (*fig. 2*).



Fig. 2, Proposta di ricostruzione dell'affresco con *Assunzione della Vergine con san Tommaso che riceve la Cintola e Storie di Maria ed Eva*. (Un frammento della cornice perimetrale del riquadro principale è segnalato in blu).

La disposizione dei riquadri con le storie su tre lati dell'immagine centrale è peculiare degli affreschi agiografici di questa chiesa, così come l'ordine di lettura in senso orario dalla scena in alto a sinistra.

I sei riquadri superstiti contengono ciascuno, insolitamente, due episodi distinti, mai finora correttamente identificati, l'uno relativo alla vita della Vergine, l'altro a quella di Eva, giustapposti in una lettura tipologica, dove Maria è tradizionalmente intesa come 'novella Eva', partecipe della sua umanità ma anche strumento della redenzione degli uomini attraverso l'incarnazione di Cristo⁹. Il tema delle storie, caro alle riflessioni di sant'Agostino sulla colpa e sulla grazia¹⁰,

suggerisce la presenza nel riquadro principale di un soggetto mariano, insolito in questo tipo di dipinti. La figura maschile inginocchiata ed esigui resti di nuvole in corrispondenza del limite della lacuna consentono di ipotizzare che vi fosse rappresentata l'Assunta nell'atto di consegnare la sacra Cintola a san Tommaso¹¹, un tema che tradizionalmente enfatizza il legame tra Maria e l'umanità¹².

⁹ GABRIEL M. ROSCHINI, *Dizionario di mariologia*, Roma, Editrice Studium, 1961, pp. 162-163; EMMA SIMI VARANELLI, *Maria l'Immacolata. La rappresentazione nel Medioevo. Et macula non est in te*, Roma, De Luca, 2008, pp. 175-188.

¹⁰ Cfr. AGOSTINO TRAPÈ, *Maria. "Dignitas terrae"*, Roma, Città Nuova, 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 il Padre della Chiesa 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.

¹¹ La vicenda è narrata nel *Transitus della Beata Maria Vergine* dello Pseudo-Giuseppe d'Arimatea, VI-VII secolo; JACOPO DA VARAGINE, *Legenda aurea*, a cura di Giovanni Paolo Maggioni, Firenze, Sismel, 1998, vol. II, pp. 779-810.

¹² Cfr. RICHARD OFFNER, *A critical and historical corpus of Florentine painting*. VII. 3. *The fourteenth century*, Berlin, Glückstadt, 1957, pp. 48-50; ILARIA FERRETTI, *La Madonna della cintola nell'arte toscana. Sviluppi di un tema iconografico*, «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.

La Vergine era presumibilmente inserita entro una mandorla sostenuta da angeli: le due forme allungate vicine al margine destro sembrerebbero in effetti assimilabili a delle ali. 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 mandorla e san Tommaso inginocchiato sono ugualmente inseriti in un contesto completamente spoglio, con andamento fortemente verticale¹³. L'insolita disposizione a destra del san Tommaso pistoiese potrebbe spiegarsi con la vicinanza all'accesso al chiostro: per la sacralità accordata ai luoghi di confine e di passaggio, come tramezzi e porte¹⁴, è possibile che si fosse voluto sottolineare il prestigio di questa contiguità indirizzando da quella parte lo sguardo dell'apostolo, permettendo inoltre così alla Vergine di rivolgersi verso l'altare maggiore¹⁵.

Leggendo le storie in senso orario e cercando di integrarle, troviamo: la *Creazione di Eva*,



Fig. 3, Pittore pistoiese sec. XIV, *Assunzione della Vergine con san Tommaso che riceve la Cintola e Storie di Maria ed Eva*, particolare con *Creazione di Eva*. Pistoia, San Lorenzo.

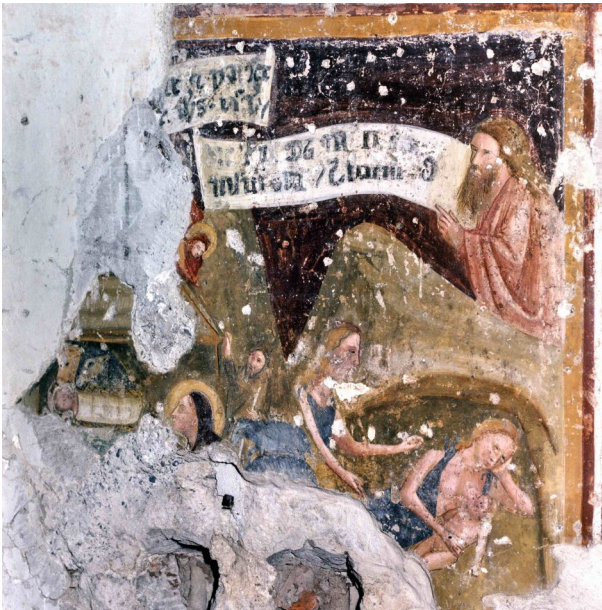
mancante della storia di Maria (fig. 3); lo *Sposalizio della Vergine* e l'*Unione di Adamo ed Eva* (fig. 4); il *Peccato di Eva* e la *Cacciata dei Progenitori* (fig. 5), plausibilmente affiancati dall'*Annunciazione*, episodio associato al peccato di Eva perché sancisce con l'incarnazione di Cristo la possibilità di redenzione per l'umanità¹⁶; la *Natività di Cristo* e la *Maternità di Eva* (fig. 6); la lacunosa *Presentazione di Gesù al Tempio* (fig. 7) affiancata probabilmente dal *Sacrificio di Caino e Abele*, quasi certamente alla presenza della madre Eva; la *Crocifissione di Cristo* con Maria e san Giovanni Evangelista e la *Morte di Abele*, con Eva che assiste all'evento (fig. 8).

¹³ Cfr. UGO FERACI, in *L'eredità di Giotto. Arte a Firenze, 1340-1375*, a cura di Angelo Tartuferi, catalogo della mostra (Firenze, Uffizi, 10 giugno - 2 novembre 2008), Firenze, Giunti, 2008, pp. 115-117.

¹⁴ MICHELE BACCI, *Investimenti per l'aldilà. Arte e raccomandazione dell'anima nel Medioevo*, Roma, Laterza, 2003, p. 65.

¹⁵ Esistono del resto altri esempi che esulano dalla consuetudine: così 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 (MARIA GRAZIA CIARDI DUPRÈ 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*, a cura del Centro Studi 'Agostino Trapè', atti del convegno (Tolentino, 1992), Roma, Argos, 1992, pp. 185-194, in part. p. 186, fig. 8) e la 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 (PIERO TORRITI, *La Pinacoteca Nazionale di Siena. I dipinti*, Genova, Sagep, 1990, pp. 138-139).

¹⁶ Questo tema viene affrontato anche nelle riflessioni di sant'Agostino, fondatore ideale dell'ordine dei frati insediati a San Lorenzo e viene ripreso nelle riflessioni mariologiche dei teologi agostiniani: cfr. MARZIANO RONDINA, *La scuola agostiniana*, in *Arte e spiritualità nell'Ordine agostiniano e il Convento di San Nicola a Tolentino*, a cura del Centro Studi 'Agostino Trapè', atti della seconda sessione del convegno (Tolentino, 1-4 settembre 1992), Roma, Argos, 1994, pp. 23-30.



Da sinistra, in alto: Fig. 4, Pittore pistoiese sec. XIV, *Assunzione della Vergine con san Tommaso che riceve la Cintola e Storie di Maria ed Eva, particolare con Sposalizio della Vergine e Unione di Adamo ed Eva*. Pistoia, San Lorenzo.

Fig. 5, Pittore pistoiese sec. XIV, *Assunzione della Vergine con san Tommaso che riceve la Cintola e Storie di Eva e di Maria, particolare con Peccato di Eva e Cacciata*. Pistoia, San Lorenzo.

Fig. 6, Pittore pistoiese sec. XIV, *Assunzione della Vergine con san Tommaso che riceve la Cintola e Storie di Maria ed Eva, particolare con Natività di Cristo e Maternità di Eva*. Pistoia, San Lorenzo.

Fig. 7, Pittore pistoiese sec. XIV, *Assunzione della Vergine con san Tommaso che riceve la Cintola e Storie di Maria ed Eva, particolare con Presentazione di Gesù al Tempio*. Pistoia, San Lorenzo.

Fig. 8, Pittore pistoiese sec. XIV, *Assunzione della Vergine con san Tommaso che riceve la Cintola e Storie di Maria ed Eva, particolare con Crocifissione di Cristo e Morte di Abele*. Pistoia, San Lorenzo.

Le ridotte dimensioni della scena con la *Creazione di Eva* fanno supporre la presenza di un solo, più ampio riquadro narrativo sopra l'immagine principale dell'Assunta, preceduto da un'altra scena a sinistra. Si può supporre che la prima del ciclo rappresentasse la *Creazione del Mondo* o la *Creazione di Adamo*¹⁷, con la *Natività della Vergine* (o in alternativa l'*Incontro alla Porta Aurea*); così alla *Creazione di Eva* avrebbe potuto corrispondere la *Presentazione di Maria al Tempio*, che contribuirebbe a creare un rapporto semantico e dualistico tra la nascita della Progenitrice e la 'rinascita' di Maria, purificata nel Tempio. Nelle ultime quattro scene potevano invece essere rappresentati gli episodi mariani della *Deposizione dalla croce* e dell'*Ascensione di Cristo* alla presenza della Vergine, la *Pentecoste* e la *Dormitio Virginis*. La vicenda di Maria non si esaurisce in effetti nella scena dell'ultimo riquadro superstite, mentre la storia di Eva a questo punto può dirsi conclusa. Da qui la difficoltà circa l'identificazione delle ultime quattro scene veterotestamentarie mancanti, che potrebbero aver riguardato storie della Genesi successive alla cacciata di Caino, magari dedicate ad altre figure bibliche femminili in un'ideale prosecuzione della storia dell'umanità non ancora redenta dall'azione di Maria¹⁸.

Questa impaginazione a coppie di scene in corrispondenza semantica richiama le tavole miniate delle *Bibles Moralisesées* francesi della prima metà del XIII secolo¹⁹, 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. A differenza però delle bibbie moralizzate, dove il testo biblico affianca la scena corrispondente e l'episodio usato come parallelo è abbinato alla glossa esplicativa, nell'affresco pistoiese le due scene di ogni riquadro sono associate a testi veterotestamentari in latino (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 riquadri²⁰. Del resto nelle *Bibles Moralisesées* non si trova mai l'associazione tra Maria e Eva proposta a Pistoia²¹.

¹⁷ 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. GAUDENZ FREULER, in *L'eredità di Giotto* cit., pp. 236-239.

¹⁸ Altre ipotesi non sono meno problematiche: prima fra tutte quella per cui le storie di Maria e Eva si esaurissero nelle sei scene superstiti e che la metà sinistra fosse dedicata ad un altro parallelo topico, quello per cui Cristo è visto come 'novello Adamo' (cfr. A. TRAPÈ, *Maria* cit., pp. 42-45).

¹⁹ JOHN LOWDEN, *The making of the "Bibles moralisées". I. The manuscripts*, University Park, Pennsylvania State University Press, 2000, pp. 1-9; lo studioso individua sette esemplari principali. Cfr. anche CHRISTOPHER HUGHES, *Typology and Its Uses in the Moralized Bible*, in *The Mind's Eye. Art and theological argument in Middle Ages*, a cura di Jeffrey F. Hamburger e Anne-Marie Bouché, Princeton, Princeton University Press, 2006, pp. 133-150.

²⁰ Nel riquadro con lo *Sposalizio della Vergine* e l'*Unione di Adamo ed Eva*, ad esempio, si legge alla base: «[C]ome la vi[rg]ine Maria è sposata a Ioseppo. / [C]ome Eva [è] sposata ad Adamo da Dio»; e nei cartigli dei due profeti: «[V]eneru(n)t mihi o(mni)a bona / parit(er) cu(m) illa – Sap(ientia) 7» (Sapienza 7:11), «[V(ir)]ga Aron contra / n[aturam] floruit – Nu(meri) [17]» (sunto del cap. 17 dei Numeri).

²¹ Cfr. ad esempio C. HUGHES, *Typology* cit., p. 138, fig. 2. Nelle *Bibles Moralisesées* le scene di Eva non sono associate a Maria, né, pare, viceversa.

Un programma iconografico di tale articolazione sembrerebbe presupporre l'utilizzo di un testo di riferimento o l'elaborazione da parte di un dotto *concepteur*: penso per esempio a fra' Agnolo Mei, 'sindaco' del convento di San Lorenzo, dove è ricordato dal 1355, indicato spesso nei documenti, significativamente, come maestro di teologia²².

Tracce di decorazione contigue all'*Assunzione* segnalano la presenza di un altro ciclo iconico-narrativo ora completamente perduto ad eccezione di un frammento raffigurante un santo vescovo, forse identificabile con sant'Agostino²³. Potrebbe riferirsi infatti a questo dipinto un testamento del 5 luglio 1363 (interessante per la prossimità alla data dell'affresco dell'*Assunzione*), in cui Ghisa di Cecco dispone la creazione di un altare con sepoltura dedicato a questo santo²⁴. In un frammento sottostante si scorge il profilo di un'imbarcazione, che potrebbe richiamare il momento della morte di santa Monaca, madre di Agostino, durante il viaggio dall'Italia all'Africa; oppure il trasporto del corpo di Agostino dalla Sardegna a Pavia per volere del re longobardo Liutprando.

L'identità delle cornici geometriche interne e la condivisione di quella esterna con l'affresco contiguo e un confronto tra le piccole figure e le architetture dipinte (sempre scorciate secondo una

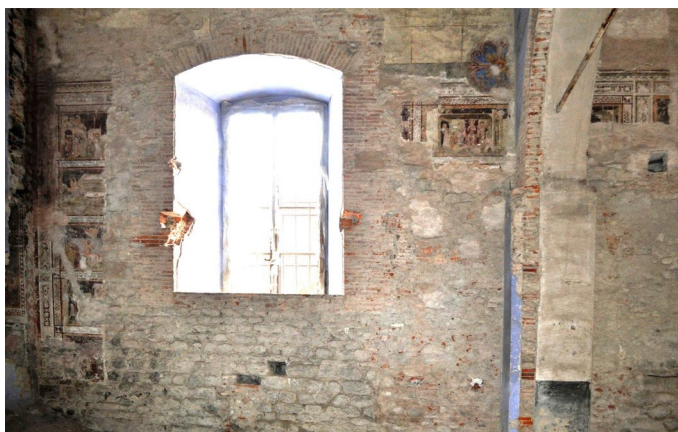


Fig. 9, Pittore pistoiese sec. XIV, *Storie della vita di santa Caterina d'Alessandria*. Pistoia, San Lorenzo.

semplice prospettiva empirica), lasciano ipotizzare per le due opere una comune e coeva paternità.

Sulla parete opposta, presso la zona presbiteriale, si trovano alcuni frammenti di *Storie della vita di santa Caterina d'Alessandria*²⁵ (fig. 9). Una serie di cinque scene narrative è disposta in verticale, separata da altre tre scene disposte in

²² ASF, *Diplomatico, Pistoia, San Lorenzo*, 12 aprile 1379; ASF, *Corporazioni religiose soppresse dal governo francese*, 196, *San Lorenzo a Pistoia*, 51, *Ricordi diversi*, c. 1; *San Lorenzo a Pistoia* cit., p. 74.

²³ *Acta Sanctorum. Augusti VI*, Parisiis et Romae, apud Victorem Palme bibliopolam, 1868, pp. 213-460; J. DA VARAGINE, *Legenda aurea* cit., vol. II, pp. 841-872; GEORGE KAFTAL, *Iconography of the saints in Tuscan painting*, Firenze, Sansoni, 1952, pp. 100-112. La presenza di un'opera dedicata ad Agostino, criptofondatore dell'Ordine Agostiniano, in una chiesa della congregazione è assolutamente plausibile, soprattutto da 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. BALBINO RANO, *Agostiniani*, in *Dizionario degli Istituti di Perfezione*. I. *A-Cam*, a cura di Guerrino Pelliccia e Giancarlo Rocca, Roma, Edizioni Paoline, 1974, pp. 278-302; DIETER BLUME -DOROTHEE HANSEN, *Agostino pater e praeceptor di un nuovo ordine religioso (considerazioni sulla propaganda illustrata degli eremiti agostiniani)*, in *Arte e spiritualità negli Ordini mendicanti. Gli Agostiniani* cit., pp. 77-91.

²⁴ ASF, *Diplomatico, Pistoia, San Lorenzo*, alla data.

²⁵ J. DA VARAGINE, *Legenda aurea* cit., vol. II, pp. 1205-1215; G. KAFTAL, *Iconography* cit., pp. 225-234.

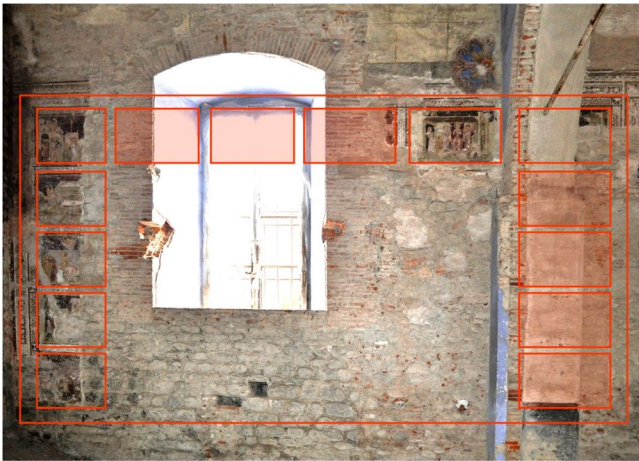


Fig. 10, Proposta di ricostruzione dell'affresco di *Storie della vita di santa Caterina d'Alessandria*.

orizzontale in alto da una finestra aperta alla fine del XIX secolo. Il ricorrere di una medesima figura di santa bionda vestita di rosa e l'identità delle cornici perimetrali suggeriscono l'appartenenza di questi frammenti ad un unico ampio complesso agiografico, il cui centrale è completamente perduto. L'andamento della cornice indica inoltre che il riquadro a destra concludeva la fila orizzontale; sotto di esso dovevano trovarsi, come a sinistra, quattro scene, mentre la serie orizzontale doveva essere integrata da altre due storie, per un totale di quattordici (fig. 10). La leggenda agiografica di santa Caterina, così come narrata nella *Legenda aurea* di Jacopo da Varagine, è del resto abbastanza articolata da offrire episodi sufficienti per un numero così elevato di riquadri narrativi.



Fig. 11, Pittore pistoiese sec. XIV, *Storie della vita di santa Caterina d'Alessandria*, particolare con *Rifiuto degli idoli*. Pistoia, San Lorenzo.

La lettura procede anche in questo caso in senso orario. La prima scena è quella del *Rifiuto degli idoli* alla presenza dell'imperatore Massenzio (fig. 11); nel registro orizzontale, le successive due scene perdute potrebbero aver previsto *Santa Caterina condotta a palazzo da Massenzio* e la *Disputa coi savi*. La scena successiva, di cui resta a destra un frammento con due soldati, potrebbe aver mostrato il rogo del *Martirio dei savi*, nel frattempo convertitisi alla fede cristiana. Segue una scena integra con la santa in trono, 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 ovviamente la santa rifiuta (fig. 12): la scena delle *Lusinghe a santa Caterina* mi risulta, d'altra parte, pressoché inedita nei cicli dedicati alla santa. La scena all'estrema destra invece è di più difficile interpretazione perché il vecchio barbuto e il giovane in trono non trovano riscontro nella *Legenda Aurea*: si tratta forse di un episodio legato a tradizioni testuali alternative. Seguendo la

orizzontale in alto da una finestra aperta alla fine del XIX secolo. Il ricorrere di una medesima figura di santa bionda vestita di rosa e l'identità delle cornici perimetrali suggeriscono l'appartenenza di questi frammenti ad un unico ampio complesso agiografico, il cui centrale è completamente perduto. L'andamento della cornice indica inoltre che il riquadro a destra concludeva la fila orizzontale; sotto di esso dovevano trovarsi, come a sinistra, quattro scene, mentre la serie orizzontale doveva essere integrata da altre due storie, per un totale di quattordici (fig. 10). La leggenda agiografica di santa Caterina, così come narrata nella *Legenda aurea* di Jacopo da Varagine, è del resto abbastanza articolata da offrire episodi sufficienti per un numero così elevato di riquadri narrativi.



Fig. 12, Pittore pistoiese sec. XIV, *Santa Caterina d'Alessandria*, particolare con *Lusinghe a santa Caterina*. Pistoia, San Lorenzo.



A destra: fig. 13, Pittore pistoiese sec. XIV, *Storie della vita di santa Caterina d'Alessandria*, particolare con *Martirio di santa Caterina*. Pistoia, San Lorenzo.

narrazione di Jacopo da Varagine è possibile proporre di integrare le storie mancanti con la *Tortura con uncini di ferro*; la scena di *Santa Caterina in carcere curata dagli angeli* alla presenza dell'imperatrice Faustina e del suo amante, il generale Porfirio, che si convertono; la *Visita di Cristo a Caterina in carcere*; infine il topico *Martirio delle ruote*. La narrazione riprende a sinistra, dal basso verso l'alto. Nelle prime due scene, nonostante lacune e abrasioni, sono riconoscibili o almeno ipotizzabili il *Martirio di Faustina* e il *Martirio di Porfirio*. Infine troviamo le scene del *Martirio di santa Caterina* (fig. 13) e il *Trasporto del corpo della santa sul Monte Sinai* con l'intervento degli angeli.

La presenza di ben quattordici scene agiografiche fa di questo il più ampio affresco superstite del gruppo agiografico-narrativo toscano²⁶. Manca però uno dei momenti fondamentali della leggenda di santa Caterina: lo *Sposalizio mistico con Cristo*²⁷, presente in quasi tutti i cicli a lei dedicati, come il dossale duecentesco del Museo Nazionale di San Matteo a Pisa²⁸, il dossale agiografico di Gregorio e Donato d'Arezzo ora al J.P. Getty Museum di Los Angeles²⁹ e il ciclo affrescato da

²⁶ L'affresco più ampio di cui si abbia notizia è tuttavia quello perduto del *Beato Gerardo da Valenza* in San Francesco a Lucca del 1346: M. BACCI, *Le Bienheureux Gérard de Valenza, O.F.M.: images et croyances dans la toscane du XIV^e siècle*, «Revue Mabillon», XII, 2001, 73, pp. 97-114, in part. pp. 97, 108.

²⁷ TITO DA OTTONE, *La Leggenda di santa Caterina Vergine e martire di Alessandria*, Genova, tip. Derelitti, 1940, pp. 15-22, 92 nota 14.

²⁸ LORENZO CARLETTI, in *Cimabue a Pisa. La pittura pisana del Duecento da Giunta a Giotto*, a cura di Mariagiulia Burrelli e Antonino Caleca, catalogo della mostra (Pisa, Museo Nazionale di S. Matteo, 25 marzo – 25 giugno 2005), Ospedaletto, Pacini, 2005, pp. 192-193.

²⁹ ROBERTO 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 Aldo Galli e Paola Refice, Firenze, Edifir, 2005, pp. 11-56, in part. pp. 13-14.

Spinello Aretino nell'oratorio di Santa Caterina all'Antella presso Firenze³⁰. Questo episodio, che precede l'incontro-scontro con Massenzio (prima scena), potrebbe aver trovato posto nello spazio centrale della composizione, che tuttavia è molto ampio. Si potrebbe supporre l'inserimento di figure di contorno per colmare lo spazio, come anche nel caso della più tarda opera di Giovanni dal Ponte ora a Budapest³¹; oppure, in luogo della classica raffigurazione affrescata, la presenza di un polittico con santa Caterina in posizione d'onore a destra o lo *Sposalizio mistico* al centro, come frequente in opere della metà del Trecento (si veda ad esempio il trittico di Niccolò di Tommaso ora ad Ajaccio)³², a creare una decorazione composita come doveva apparire per esempio quella della cappella di san Jacopo in San Domenico a San Miniato al Tedesco (Pisa)³³. Del resto la frammentarietà del complesso non consente di escludere l'eventualità che vi fossero due distinti affreschi iconico-narrativi, dedicati a due diverse sante: Caterina a sinistra e un'altra non identificata a cui riferire le scene di destra³⁴.

Una visita pastorale del 1582 ricorda la presenza nella chiesa di San Lorenzo di un altare di santa Caterina di patronato della famiglia Panciatichi³⁵, come confermato da una trascrizione seicentesca di un testamento del 1370 redatto da Diliano Panciatichi³⁶. Il documento originale trecentesco non riporta però l'intitolazione dell'altare (già esistente e completo di sepolcro) presso cui Diliano chiede che siano dette messe di suffragio; l'unico cenno alla devozione per santa Caterina è la presenza del suo nome nell'invocazione dei santi³⁷. La notizia seicentesca, del resto, potrebbe essere frutto della somma di più documenti o integrare l'originale con notizie storiche. Il 1370 come

³⁰ ARISTIDE BRESCIANI, *L'oratorio di Santa Caterina all'Antella e i suoi pittori*, a cura di Angelo Tartuferi, catalogo della mostra (Ponte a Ema, Bagno a Ripoli, Oratorio di S. Caterina, 19 settembre - 31 dicembre 2009), Firenze, Mandragora, 2009, pp. 126-153.

³¹ FABRIZIO GUIDI, *Per una nuova cronologia di Giovanni di Marco*, «Paragone. Arte», XIX, 1968, 223, pp. 27-46.

³² MIKLÓS BOSKOVITS, *Pittura fiorentina alla vigilia del Rinascimento, 1370-1400*, Firenze, Edam, pp. 202-203 nota 108.

³³ SONIA CHIDO, *Gli affreschi della chiesa di San Domenico a San Miniato: un capitolo poco noto della pittura fiorentina fra Tre e Quattrocento (Parte II)*, «Arte Cristiana», XCVI, 2008, 845, pp. 81-94, in part. p. 85.

³⁴ Come mi suggerisce Andrea De Marchi, ciascuno dei due cicli avrebbe 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.

³⁵ Archivio Vescovile di Pistoia (d'ora in poi AVP), I.B 05 01, *Verballi di visite a enti di Pistoia, di Prato e della Diocesi effettuate aa partire dal 7 novembre 1582 da vescovo di Sarsina Angelo Peruzzi, visitatore apostolico al tempo del vescovo Lattanzio Lattanzi*, 07 01, *Visitatio Monasterum et Conventum. Fratrum Societatis*, 12 settembre 1582, c. 119r. In questo documento sono citati anche un altare di sant'Agostino e uno dedicato alla Concezione di Maria, che sembrano riferibili agli altari già citati in questo testo (c. 200r). Ringrazio Ugo Feraci per la cortese segnalazione.

³⁶ ASF, *Corporazioni religiose soppresse dal Governo Francese*, 196, *San Lorenzo a Pistoia*, 51, *Ricordi diversi*, c. 28.

³⁷ ASF, *Diplomatico, Pistoia, San Lorenzo*, 4 agosto 1370.

possibile *terminus ante quem* per l'affresco di *Santa Caterina* risulterebbe compatibile con lo stile dell'opera, ben confrontabile con l'affresco con l'*Assunzione* del 1363.

Infatti 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 nella scena delle *Lusinghe a santa Caterina* hanno profili con nasi pronunciati simili ad esempio a quello di Eva nascente. Anche le fasce decorative a motivi geometrici risultano identiche e, se si eccettuano 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.

Le strette somiglianze tra queste due opere erano già state segnalate da Francesca Nannelli, che proponeva anche per la *Santa Caterina* una datazione intorno al 1363³⁸, ma anche un accostamento non convincente con gli affreschi realizzati da Niccolò di Tommaso nella chiesa del Tau³⁹ nel 1372⁴⁰. Le figure delle storie di San Lorenzo sembrano risentire piuttosto dei modi maseschi di Bonaccorso di Cino, attivo con Alesso d'Andrea nel duomo pistoiese e in San Francesco nella seconda metà degli anni Quaranta⁴¹. Interessante ad esempio il confronto con gli affreschi della cappella Gatteschi della chiesa francescana, di cui peraltro ricorre una citazione della figura del carnefice della scena del *Martirio di san Donnino* in quella del *Martirio di santa Caterina* in San Lorenzo. In mancanza di elementi più significativi è condivisibile dunque la prudente attribuzione proposta da Ugo Feraci per l'*Assunzione* ad un possibile seguace locale di Bonaccorso, o in ogni caso a un pittore pistoiese influenzato dall'attività dei fiorentini presenti in città intorno alla metà del secolo e modestamente aggiornato sugli sviluppi dell'arte di Firenze⁴².

Si potrebbe individuare allora in questo piccolo *corpus* la testimonianza dell'attività di un pittore pistoiese in un momento relativamente poco noto del panorama artistico locale, probabilmente non

³⁸ FRANCESCA NANNELLI, *La decorazione pittorica di San Lorenzo a Pistoia*, «Pistoia Programma», XVII-XXIX, 1992, pp. 58-64; EAD., *La decorazione pittorica di San Lorenzo a Pistoia: un restauro urgente*, «Notizie di cantiere», IV, 1992, pp. 121-132, in part. pp. 127-128.

³⁹ F. NANNELLI, *La decorazione* cit., p. 127; EAD, *Un gigante nell'ex chiesa di San Lorenzo. Aggiornamenti sul restauro delle pitture*, «Il tremisse pistoiese», LIV-LV, 1994, 2-3, p. 33.

⁴⁰ LUCIA GAI, *Nuove proposte e nuovi documenti sui maestri che hanno affrescato la cappella del Tau a Pistoia*, «Buletino storico pistoiese», s. III, V, 1970, 2, pp. 78-80. LAURA 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 Giacomo Guazzini, Pistoia, Gli Ori, 2012, pp. 81-119.

⁴¹ U. FERACI, *Precisazioni su Bonaccorso di Cino e sulla pittura toscana di metà Trecento*, «Arte Cristiana», XCIV, 2006, 833, pp.89-104, in part. pp. 97, 104 nota 65; ID., *Antonio Vite e la pittura tardogotica pistoiese*, «Proporzioni», VII-VIII, 2006-2007, pp. 7-48, in part. pp. 28, 43 nota 111.

⁴² U. FERACI, *Precisazioni* cit., pp. 97, 104 nota 65, fig. 15. ID., *Antonio Vite* cit., pp. 28, 43 nota 111.

ancora rivitalizzato dall'intervento di Niccolò di Tommaso⁴³, né dall'attività dei principali artisti locali della seconda metà del secolo, come Giovanni di Bartolomeo Cristiani o Antonio Vite⁴⁴.

Procedendo più oltre sulla parete destra, verso l'ingresso, si incontra un riquadro quasi del tutto perduto, probabilmente raffigurante una santa stante con mantello foderato di vaio, al centro di scene narrative, di cui si scorgono tracce di riquadrature. In alto, nell'unica storia in parte conservata, probabilmente la terza della serie di dodici scene, una figura femminile viene sospinta in carcere: potrebbe trattarsi di santa Margherita di Antiochia, che in un momento iniziale della sua leggenda viene fatta arrestare dal prefetto Olibrio.

Questa proposta di identificazione è corroborata anche dal testamento del 1368 di Cecco del fu Corso, che dispone un lascito per l'edificazione di un altare intitolato a questa santa⁴⁵. Potrebbe riferirsi a quest'opera anche un testamento del 1387 in cui donna Bartolomea dispone un lascito per tenere accesa una lampada davanti alla figura di santa Margherita⁴⁶.

Tralasciando altri affreschi che presentano riquadri narrativi al di sotto e non a fianco dell'immagine centrale, si cita brevemente un frammentario e gigantesco *San Cristoforo*⁴⁷, posto sulla parete sinistra verso la controfacciata, riferibile alla fine del Trecento (*fig. 14*). Restano solo il volto e parte della gamba destra immersa nelle acque del fiume abitate da pesci. Ancora a sinistra, fa parte dello stesso complesso una figura femminile sensibilmente più piccola, sotto cui si trovano

⁴³ BERNARD BERENSON, *Italian pictures of the Renaissance*, Oxford, Clarendon Press, 1932, p. 398; ID., *Pitture italiane del Rinascimento*, Milano, Hoepli, 1936, p. 342; M. BOSKOVITS, *Pittura fiorentina* cit., pp. 35, 203-204 nota 111, tav. 33; U. FERACI, *Antonio Vite* cit., pp. 28, 43 nota 113.

⁴⁴ Per l'arte pistoiese del Trecento si vedano: ANDREA BACCHI, *Pittura del Duecento e del Trecento nel Pistoiese*, in *La pittura in Italia. I. Il Duecento e il Trecento*, a cura di Enrico Castelnuovo, Milano, Electa, 1986, pp. 315-324; ENRICA 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 e Pietro Ruschi, Firenze, Edam, 1992, pp. 31-79; EAD., *La pittura in San Francesco dalle origini al Quattrocento*, in *San Francesco. La chiesa e il convento in Pistoia*, a cura di L. Gai, Ospedaletto, Pacini, 1993, pp. 81-164; U. FERACI, *Antonio Vite* cit., pp. 9-47.

⁴⁵ ASF, *Diplomatico, Pistoia, San Lorenzo*, 2 agosto 1368; *San Lorenzo a Pistoia* 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 religiose soppresse dal Governo Francese*, 196, *San Lorenzo*, 51, *Ricordi diversi*, cc. 9-10. Cfr. anche G. PAPPAGALLO, *La ex chiesa di San Lorenzo: apparati decorativi e pratiche devozionali nel XIV secolo*, «Il tremisse pistoiese», LIV-LV, 1994, 2-3, pp. 25-32, in part. p. 25; *San Lorenzo a Pistoia* cit., pp. 70, 108-110: qui Pappagallo riporta alcuni passi del documento ma non la parte in cui l'altare è detto solo di santa Margherita).

⁴⁶ ASF, *Diplomatico, Pistoia, San Lorenzo*, 27 febbraio 1387; cfr. anche *San Lorenzo a Pistoia* cit., p. 78.

⁴⁷ *Acta Sanctorum. Octobris XI*, Parisiis et Romae, apud Victorem Palme bibliopolam, 1863, pp. 437-495; J. DA VARAGINE, *Legenda aurea* cit., vol. II, pp. 663-669; G. KAFTAL, *Iconography* cit., pp. 268-269.



Fig. 14, Pittore pistoiese fine sec. XIV, *San Cristoforo con Nicea*. Pistoia, San Lorenzo.

Fig. 15, Proposta di ricostruzione dell'affresco con *San Cristoforo e Nicea*.

due riquadri figurati: il primo mostra un episodio della vita di san Cristoforo, mentre il secondo una scena di dedica, con un gruppo di donne in preghiera⁴⁸.

Presumibilmente l'affresco aveva una struttura simmetrica e presentava un altro personaggio anche a destra, sopra altri due riquadri (fig. 15). 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 convertite⁴⁹, si può presumere 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 - probabilmente il suo martirio - e un altro gruppo di religiosi e laici in preghiera.

⁴⁸ La veste marrone con velo nero è tipica delle clarisse e delle terziarie francescane (G. KAFTAL, *Iconography* cit., p. 1166), ma la presenza di una religiosa di un altro ordine qui risulta incongrua, mentre sarebbe più logico pensare a una monaca o terziaria agostiniana, il cui abito era però tradizionalmente nero e sempre cinto in vita (B. 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 (ASF, *Diplomatico, Pistoia, San Lorenzo*, 30 marzo 1348; *San Lorenzo a Pistoia* cit., p. 109). Peraltro il convento sorto accanto alla chiesa di San Lorenzo ospitava solo una comunità maschile.

⁴⁹ Francesca Nannelli e Giorgio Pappagallo indicavano la donna, genericamente, come una beata (F. NANNELLI, *Un gigante* cit., p. 36; G. PAPPAGALLO, in *San Lorenzo a Pistoia* cit., p. 34).

Questa proposta di ricostruzione è confortata da un affresco nella non lontana pieve di San Pietro a Figline di Prato⁵⁰ forse di poco precedente la metà del secolo XIV, in cui la figura di grandi proporzioni di *San Cristoforo* è affiancata da due donne di dimensioni minori che non sono mai state identificate ma che, anche in questo caso, possono essere riconosciute come Nicea e Aquilina (che non ricorrono altrove in Toscana)⁵¹.

In conclusione, nella scelta insolitamente frequente della tipologia iconico-narrativa degli affreschi di San Lorenzo potrebbero aver giocato, almeno in parte, possibili sollecitazioni da parte dei frati del convento, 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 a termini come «immagine» o «figura», tranne in un documento del 1364 in cui si richiede esplicitamente una tavola agiografica di sant'Antonio Abate (perduta). Gli Agostiniani risultano peraltro, in generale, i principali fautori di questa tipologia decorativa. Del resto è comprensibile la sua predilezione da parte degli ordini mendicanti, nelle cui chiese si trova circa la metà degli affreschi agiografici iconico-narrativi toscani, per la loro intrinseca capacità comunicativa nell'illustrare momenti di vite sante spesso proposte dai frati come *exempla virtutis* nelle loro omelie.

⁵⁰ E. Neri Lusanna in F. NANNELLI, *Un gigante* cit., p. 38 nota 8. Cfr. FRANCESCO GURRIERI - GUGLIELMO MAETZKE, *La pieve di Figline di Prato*, Prato, Libreria del Palazzo, 1973, pp. 18, 26, fig. 27.

⁵¹ 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. G. KAFTAL - STEFANO BISOGNI, *Iconography of the saints in the painting of North East Italy*, Firenze, Sansoni, 1978, pp. 212-222; G. KAFTAL - S. BISOGNI, *Iconography of the saints in the painting of North West Italy*, Firenze, Le Lettere, 1985, pp. 197-200.