

Anno 3, Numero 3

Contesti d'Arte



UNIVERSITÀ
DEGLI STUDI
FIRENZE

SAGAS
DIPARTIMENTO DI STORIA,
ARCHEOLOGIA, GEOGRAFIA
ARTE E SPETTACOLO



Contesti d'Arte
Rivista della Scuola di Specializzazione in Beni storico-artistici dell'Università di Firenze

Direttore scientifico
Sonia Chiodo

Direttore responsabile
Antonio Pinelli

Redazione
Martina Nastasi

Impaginazione
Baldassare Amodeo

Comitato scientifico
Giorgio Bacci, Maria Novella Barbolani di Montauto, Fulvio Cervini,
Sonia Chiodo, Andrea De Marchi, Gabriele Fattorini, Cristiano Giometti,
Lorenzo Gnocchi, Francesco Guzzetti, Alessandro Nigro,
Donatella Pegazzano, Tiziana Serena, Guido Tigler, Paul Tucker

La rivista è finanziata dalla Scuola di Specializzazione in Beni storico-artistici.

Redazione: Dipartimento di Storia, Archeologia, Geografia, Arte e Spettacolo,
via Gino Capponi 9, Firenze (cristiano.giometti@unifi.it)

Edizione: Fondazione Memofonte, lungarno Guicciardini 9r, Firenze (info@memofonte.it)



Contesti d'arte

SOMMARIO

- 6 *Sonia Chiodo*
Per continuare...

CONTRIBUTI

- 10 *Maria Aimé Villano*
La stauroteca eburnea della chiesa di San Francesco a Cortona
- 25 *Gianluigi Viscione*
Controcanto arcaizzante nella scultura toscana di XII secolo.
Il caso dell'acquasantiera di Gello di Camaiore
- 37 *Elizabeth Dester*
Fortezza e bellezza a protezione e decoro della città.
Le pitture murali della Porta di San Francesco a Volterra
- 48 *Fabiana Carelli*
Nuove riflessioni sugli affreschi trecenteschi di San Cristoforo a Cortona
- 57 *Aurora Corio*
Gusto per l'antico, Medioevo 'all'antica': quattro statue dalla facciata
di Santa Maria del Fiore al cortile di Palazzo Medici Riccardi a Firenze
- 69 *Arianna Latini*
Una proposta per Priamo della Quercia plastificatore:
la predella in legno e stucco della Pinacoteca Civica di Volterra
- 86 *Lorenzo Orsini*
Il fregio dipinto nel Palazzo Minucci Solaini a Volterra
- 99 *Danilo Sanchini*
Un disegno di Piero di Matteo per gli affreschi
del chiostro grande della Certosa di Firenze

- 109 Giulia Majolino
L'Assunta di Cortona: un'attribuzione da rivalutare
per la giovinezza di Federico Zuccari
- 123 Elisa Stefanini
Lavinia Fontana, 'gentildonna' ed artista. La meticolosa costruzione
di un'immagine pubblica e la sua divulgazione tramite gli autoritratti
- 135 Vincenzo Sorrentino
Donato Mascagni a Volterra
- 151 Linda Cioni
La fabbrica Viti e l'invenzione del 'commesso volterrano'
- 166 Sara Migalettu
Sculture, interventi o esperienze? Mauro Staccioli a Volterra negli anni '70

Per continuare...

A un anno esatto dalla pubblicazione di “Contesti d’arte”, 2, con questo nuovo fascicolo il comitato scientifico mantiene e rinnova l’impegno per la costruzione di uno spazio editoriale all’interno del quale accogliere le ricerche degli studenti della Scuola di specializzazione in beni artistici, ma anche del corso di dottorato in Storia delle Arti e dello Spettacolo e della laurea magistrale in Storia dell’arte dell’università di Firenze. Negli ultimi giorni del 2023, mentre si correggono le ultime bozze, un bell’articolo di Anna Ottani Cavina dedicato all’insegnamento di Roberto Longhi uscito sul quotidiano “la Repubblica” in due puntate – *L’arte vista con gli occhi di Longhi* (27 dicembre) e *Con Longhi davanti a Manet* (28 dicembre) – pone interrogativi, sollecita riflessioni che non possono trovare spazio adeguato in queste pagine, ma che danno almeno un punto di partenza.

La studiosa infatti in apertura del suo saggio si chiede

quando sia accaduta la svolta, quando sia cambiato radicalmente il modo di studiare la storia dell’arte e fare critica. Perché è innegabile che i giovani studiosi di oggi affrontano quei temi con strumenti e obiettivi molto diversi anche per l’accessibilità senza limiti della fotografia, del digitale, dei database. Diversi gli strumenti e diversi i maestri. Quello che abbiamo attraversato nel secondo Novecento non c’è più, nella polarizzazione Roberto Longhi versus Giulio Carlo Argan, riferimenti a quel tempo ineludibili.

Vero, ma oggi come allora la realtà ha tante sfaccettature. Se, infatti, da un passato così importante non si prescinde, d’altra parte, il presente ci presenta sfide impensabili fino a qualche decennio fa, che vanno affrontate con approcci nuovi.

Cosa vuol dire, dunque, essere uno storico o una storica dell’arte oggi? Ancora la filologia prima di tutto; per alcuni, pochi fortunati, oggi come ieri, vestita dei panni fascinosi dell’intuizione folgorante; per altri di quelli pesanti dello studio accanito e per tutti ineludibile, come le ore di scale prima dell’esecuzione di un brano di virtuosismo pianistico. Prima conoscitori poi storici, lo diceva Pietro Toesca, lo ha spiegato Roberto Longhi, ce lo hanno ripetuto i suoi allievi, a Firenze Mina Gregori in primis, ma non solo. È una lezione ben viva e presente, che cerca l’opera nella sua identità materiale e spaziale fin dentro le pieghe meno frequentate e più recondite del territorio, ne decodifica le componenti del linguaggio formale, ricostruendo nessi e decifrando rapporti e quindi le restituisce un nome, una data, un committente, in definitiva si fa storia e, alla fine... ricostruisce contesti. Quella del conoscitore è dunque alta

filologia, in cui la decodificazione del dato linguistico, fatto di parole o forme poco importa, è atto critico, che trova nella storia il suo fondamento e la sua ragion d'essere.

D'altra parte, si sa, lo sguardo degli storici non è, e non può essere, neutrale; ogni epoca ha cercato nel passato modelli o chiavi di interpretazione del presente e dunque anche chi scrive di storia dell'arte non può essere impermeabile ai temi e alle sfide del proprio tempo. Non possiamo quindi esimerci dal chiederci come il ruolo degli storici dell'arte si declini nella società contemporanea o fino a che punto e in che misura siamo in grado di contribuire in modo propositivo alle sfide della contemporaneità. Il nostro patrimonio artistico è espressione della nostra cultura, dei nostri valori, della nostra identità; come tutelare questa ricchezza straordinaria, espressione di una civiltà millenaria e dei suoi valori, rendendola d'altra parte voce attiva del dialogo con altre culture è sfida cui non è possibile sottrarsi. Globalizzazione, resilienza, diversità, parità di genere, sostenibilità sono le parole chiave del nostro tempo. Esse rispecchiano un sistema di valori più maturo e consapevole di quello su cui si basava il mondo in cui viviamo fino a pochissimo tempo fa; sono espressione di valori che hanno cambiato il modo di interpretare la realtà e che ci consentono di ascoltare voci nuove e apprezzare forme di bellezza diverse, come se le diottrie del nostro potere visivo fossero improvvisamente aumentate.

La raccolta di saggi che questo volume presenta, rispecchia e interpreta questo tempo in ogni sua pagina. Porta lo sguardo su opere di scarso interesse per la critica militante della seconda metà del secolo scorso, come l'avorio bizantino della stauroteca di Cortona commentato da Maria Aimé Villano, o la misteriosa acquasantiera di Gello di Camaiore presentata da Gianluigi Viscione, in un testo che è al tempo stesso esercizio virtuoso di filologia e di analisi critica. Chiama alla ribalta della storiografia una tecnica ignota ai più, il 'commesso' che fece la fortuna della manifattura Viti a Volterra, nelle pagine di Linda Cioni. Presenta un puro esercizio di filologia dello stile con il contributo di Danilo Sanchini che getta luce sull'attività per la Certosa di Firenze di Piero di Matteo subito dopo il 1520, pittore fino ad ora affatto noto. D'altra parte, il comitato scientifico di questa rivista, fin dalla scelta del titolo, ha voluto sottolineare la propria attenzione all'opera d'arte come fulcro di una relazione con lo spazio che la circonda, con la società di cui è espressione, attraverso i committenti, ma anche coloro che l'hanno posseduta, apprezzata, modificata e riutilizzata nel tempo. Alla ricostruzione di queste relazioni nelle loro molteplici declinazioni possibili è dedicato il saggio di Aurora Corio sul riuso, le trasformazioni materiali e semantiche di quattro statue provenienti dalla facciata di Santa Maria del Fiore a Firenze, ma anche quello sulla predella in legno e stucco, originalissima quanto poco considerata, attribuita a Priamo della Quercia nella Pinacoteca civica di Volterra, studiata da Arianna Latini. Come in quest'ultimo caso, buona parte delle ricerche di cui si rende conto nei contributi che qui si pubblicano scaturiscono dai seminari residenziali della Scuola, che si sono svolti a Cortona appena prima dell'emergenza pandemica del 2020 e a Volterra subito dopo, nel 2022, strumento concreto di un approccio che mira

a considerare il territorio 'opera d'arte globale', in cui monumenti vivono e si animano del rapporto con il paesaggio e le sue luci, i sapori, i suoni e le persone. Da quelle esperienze scaturiscono gli esercizi filologici di Fabiana Carelli su una Crocifissione trecentesca nella chiesa di San Cristoforo a Cortona per la quale viene proposta una attribuzione alla cerchia dell'umbro Maestro di Paciano, e di Giulia Majolino che interviene sulla *vexata quaestio* dell'attribuzione di una Assunta conservata nel Museo Diocesano di Cortona a Federico Zuccari o all'allievo Bartolomeo Carducci, attribuendola al primo e proponendo anche una importante provenienza dalla cattedrale. A Volterra filologia e politica si intrecciano nel contributo di Elizabeth Dester sulle pitture della Porta di San Francesco, mentre il dialogo tra iconografia, contesto architettonico e funzione degli spazi è la trama intorno cui sono costruiti i testi di Lorenzo Orsini sul fregio cinquecentesco del palazzo Minucci Solaini e di Vincenzo Sorrentino sulle pitture di Donato Mascagni nel refettorio della Badia dei camaldolesi. Quest'ultimo peraltro non si sottrae a un puro esercizio di filologia restituendo allo stesso pittore un'opera finora inedita della collezione Inghirami.

Infine, a chiudere, uno squarcio sulle 'esperienze' in cemento o ferro con cui Mauro Staccioli agisce nel paesaggio volterrano dei primi anni Settanta del secolo scorso, che invocano pagine di una storia dell'arte scritta con strutture metodologiche nuove.

A un contributo, fra tutti, il compito di chiudere questo breve excursus: si tratta di uno studio su Lavinia Fontana, artista e gentildonna (Elisa Stefanini), che rileggendo la vicenda biografica di questa pittrice, ne propone una chiave di lettura inedita, invitandoci a riflettere su compromessi e patti sociali che le donne da sempre sottoscrivono tacitamente, pur di seguire, almeno con una parte di loro stesse, i propri sogni e talenti. Una diversa consapevolezza del presente ci aiuta a cogliere sfumature del passato che ci erano sfuggite; anche questa è filologia, anche questo è fare storia dell'arte, oggi.

Sonia Chiodo

Contributi

COLLETTA

Maria Aimé Villano

La stauroteca eburnea della chiesa di San Francesco a Cortona

Grazie a una spettacolare *mise-en-scène*, un esemplare della reliquia della Vera Croce costituisce oggi il punto focale della navata centrale della chiesa di San Francesco a Cortona. Come in una sorta di matrioska, il sacro legno si trova oggi rinchiuso in una tavoletta d'avorio scolpita, integrata in un tabernacolo eseguito tra 1507 e 1608 circa¹ (figg. 1-3) a sua volta inglobato nell'altare in pietra serena realizzato dall'architetto cortonese Mariotto Radi (†1624)². È però molto probabile che in età medievale la reliquia e il suo contenitore fossero custoditi all'interno dell'altar maggiore dentro a una cassetta di ebano segnata da un'iscrizione gotica³.

In ogni caso, la posizione di rilievo conferita al sacro legno si spiega sia attraverso il ruolo preponderante giocato da questa classe di reliquie della croce nell'economia devozionale cristiana⁴, sia da quel particolare rapporto che legò simbolicamente l'ordine francescano agli strumenti e ai luoghi del martirio di Cristo. Al riguardo, secondo la *Legenda Maior* Francesco maturò, infatti, la sua conversione ispirato dal Crocifisso dipinto della chiesa di San Damiano e ricevette le stigmate il giorno dell'Esaltazione della Croce⁵. Non è un caso perciò che Luigi IX avesse affidato ai francescani le celebrazioni della Vera Croce presso la Sainte-Chapelle, la chiesa costruita in occasione dell'acquisizione delle reliquie della Passione di Cristo provenienti dal regno latino di Gerusalemme⁶. Come pure è sintomatico che nel 1342 Clemente VI abbia affidato ai Francescani in Terrasanta, ormai sotto dominio musulmano, la custodia del Santo Sepolcro⁷.

Se dunque non desta meraviglia che una tale reliquia si trovi in un santuario francescano, risulta meno scontata la presenza del raro avorio levantino che la contiene, in un'area geogra-

¹ Per una recente disamina del manufatto vedi D. SIMONELLI, *Il tempietto reliquiario della Croce Santa: emergenze storico-artistiche*, in *Frate Elia, il primo francescanesimo e l'Oriente*, a cura di G.M. Caliman, Spoleto 2019, pp. 85-98, in part. 87. Nel 1583, il visitatore apostolico Angelo Peruzzi, vescovo di Sarsina, aveva decretato il trasferimento della reliquia presso il pilastro sinistro dell'arco gotico della cappella maggiore (M. FLAMINE, *In margine alla stauroteca bizantina di Cortona*, "La parola del passato: rivista di studi antichi", CCCLXXXV, 2012, pp. 279-307, in part. 284; SIMONELLI, *Il tempietto ... cit.*, p. 98 nota 83).

² *Brevi notizie storiche riguardanti l'antichissima città di Cortona ad uso specialmente dei forestieri*, Fuligno 1827, p. 45.

³ La cassetta lignea si trovava presumibilmente conservata, ancora nel 1909, all'Accademia Etrusca di Cortona. Cfr. FLAMINE, *In margine ... cit.*, p. 284; A. DELLA CELLA, *Cortona Antica*, Cortona 1900, p. 125, e G. MANCINI, *Cortona, Montecchio Vesponi e Castiglione Fiorentino*, Bergamo 1909, p. 33; F. VENUTI, *De Cruce cortonensi dissertatio*, Liburni 1751, ried. *La Reliquia della Croce Santa. Notizie storiche e critiche sulla Croce cortonese*, Cortona 2004, p. 17 note 10-11.

⁴ C. MERCURI, *La vera croce: storia e leggenda dal Golgota a Roma*, Roma-Bari 2014, p. 96.

⁵ BONAVENTURA DA BAGNOREGIO, *Legenda Maior*, 2:1:3 e 13:3:2.

⁶ MERCURI, *La vera croce ... cit.*, pp. 122-124.

⁷ *Ibidem*.



Fig. 1. Cortona, Chiesa di San Francesco, stauroteca eburnea, foto Alinari

fica che non ha avuto diretti rapporti con Bisanzio.

Secondo la tradizione fu lo stesso frate Elia (1180 ca-1253), fondatore della chiesa di San Francesco a Cortona, a portare il sacro legno dall'Oriente, dove si recò nel 1243-1244 al servizio di Federico II con lo scopo di mediare nel conflitto tra l'imperatore bizantino di Nicea Giovanni III Duca Vatatzes e l'imperatore latino di Costantinopoli Baldovino II⁸. Il viaggio di Elia, avvenuto dopo i contrasti con papa Gregorio IX che lo fecero allontanare dall'Ordine e guadagnarsi una scomunica, si inseriva nelle politiche diplomatiche di Federico II in Oriente,

⁸ FLAMINE, *In margine ... cit.*, p. 282; S. LEGGIO, *La stauroteca eburnea della chiesa di S. Francesco a Cortona*, "Arte Medievale", n.s. 4, IV, 2014, pp. 9-34, in part. 18-19.



Fig. 2. Cortona, Chiesa di San Francesco, stauroteca eburnea, recto, © Centro studi frate Elia da Cortona.

che culminarono, nel 1244, con il matrimonio di Costanza, figlia di Federico, e Vatazè⁹.

In merito alle fonti, l'avorio risulta probabilmente presente in San Francesco già dal 1325, quando una norma statutaria del comune di Cortona fa menzione di una reliquia «*omnipotentis Dei*»¹⁰. È invece del 1411 il primo sicuro riferimento documentario assegnabile alla stau-

⁹ G. OSTROGORSKY, *Geschichte des byzantinischen Staates*, München 1963, ried. *Storia dell'impero bizantino*, Torino 1968, p. 403.

¹⁰ LEGGIO, *La stauroteca ... cit.*, p. 19.



Fig. 3. Cortona, Chiesa di San Francesco, stauroteca eburnea, verso, © Centro studi frate Elia da Cortona.

roteca, contenuto in un altro statuto comunale¹¹. Tuttavia, il fatto che l'elemento metallico che racchiude il sacro legno all'interno della placchetta d'avorio sia da datare, come vedremo, intorno alla metà del XIII secolo e che la sua confezione sia probabilmente veneziana, avvalorano l'idea del suo arrivo in Italia intorno agli anni del viaggio di Elia, rendendo verosimile il racconto tradizionale.

¹¹ LEGGIO, *La stauroteca ... cit.*, p. 19.

Dal punto di vista storiografico, padre della riscoperta di quest'opera è l'abate Filippo Venuti (1706-1769), fondatore dell'Accademia Etrusca di Cortona, che nel 1751 pubblicò la sua *De Cruce Cortonensi Dissertatio*¹², un'opera in cui sono proposte per la prima volta l'analisi paleografica e la descrizione delle figure che ornano l'avorio¹³. Venuti, però, non era stato il primo ad ammirare la veneranda reliquia, ed è infatti egli stesso a tramandare l'elenco di personaggi illustri che prima di lui l'avevano contemplata: Luke Wadding¹⁴ (1588-1657), teologo francescano irlandese, Ferdinando Ughelli¹⁵ (1595-1670) monaco cistercense e autore della monumentale *Italia Sacra*, l'erudito francese Charles du Fresne du Cange¹⁶ (1610-1688) e, infine, l'amico di Venuti, l'etruscologo Anton Francesco Gori (1691-1757), uno dei fondatori della Società Colombaria Fiorentina che inserì la stauroteca in un'opera di ampio respiro qual è il *thesaurus* dei dittici consolari ed ecclesiastici¹⁷. Forse per merito di Gori, le iscrizioni furono copiate e tradotte in latino in un manoscritto della Biblioteca Vallicelliana di Roma negli anni Quaranta del Settecento¹⁸.

Anche nel XX secolo l'avorio trovò posto negli studi che ormai sono diventati dei classici della materia, come il volume di Anatole Frolov sulle reliquie della Vera Croce¹⁹, quelli di Kurt Weitzmann e Adolph Goldschmidt sulle sculture eburnee²⁰ e di Anthony Cutler sul processo produttivo degli avori²¹ mentre più recentemente l'opera costituì l'oggetto di studio di Holger Klein²², Silvia Leggio²³ e di Marco Flammine²⁴.

¹² Cfr. VENUTI, *De Cruce* ... cit.

¹³ LEGGIO, *La stauroteca* ... cit., p. 9.

¹⁴ L. WADDING, *Annales Minorum seu Trium Ordinum a S. Francisco institutorum*, 25 voll., Romae 1731-1886, XI, 1734, pp. 119-121.

¹⁵ F. UGHELLI, *Italia Sacra*, 10 voll., 1717-1722, Venetiis, I, 1717, coll. 624-625.

¹⁶ C. DU CANGE, *Historia Byzantina duplici commentario illustrata*, 2 voll., Lutetiae Parisiorum 1680, II, p. 150.

¹⁷ I.B. PASSERI, A.F. GORI, *Diptycha ecclesiastica anaglypho opere ex ebore sculpta cum observationibus I.B. Passeri et A.F. Gori*, Florentiae 1756, pp. 9-16; A.F. GORI, *Thesaurus veterum diptychorum consularium et ecclesiasticorum tum eiusdem auctoris cum aliorum lucubrationibus inlustratus ac in tres tomos divisus*, 3 voll., Florentiae 1759, III, pp. 129-136. Vedi anche LEGGIO, *La stauroteca* ... cit., p. 10.

¹⁸ Si tratta del Codice R 26, fol. 283r-v. Vedi S. LAMPROS, Σύμμικτα, "Neos Hellenomnemon: trimeniaion preiodikon syngramma", XVI, 1922, pp. 472-480, in part. 478-479; A. RHOBY, *Byzantinische Epigramme auf Ikonen und Objekten der Kleinkunst. Nebst Addenda zu Band 1 "Byzantinische Epigramme auf Fresken und Mosaiken"*, 2 voll., Wien 2010, II, pp. 331-334 cat. El23, in part. 334; LEGGIO, *La stauroteca* ... cit., p. 13 fig. 5a-b e p. 29 nota 26. Desidero ringraziare la dottoressa Francesca Floret per avermi aiutato a identificare il manoscritto.

¹⁹ A. FROLOW, *La relique de vraie croix: Recherches sur le développement d'un culte*, Paris 1961, pp.239-240 cat. nr. 146.

²⁰ A. GOLDSCHMIDT, K. WEITZMANN, *Die byzantinischen Elfenbeinskulpturen des X.- XIII. Jahrhunderts*, 2 voll., Berlin 1930-1934, II, 1934, pp. 48-49.

²¹ A. CUTLER, *The Hand of the Master: Craftsmanship, Ivory, and Society in Byzantium (9th-11th Centuries)*, Princeton 1994.

²² H.A. KLEIN, *Die Elfenbein-Staurothek von Cortona im Kontext*, in *Spätantike und byzantinische Elfenbeinbilderwerke im Diskurs*, a cura di G. Bühl, A. Cutler, A. Effenberger, Wiesbaden 2008, pp. 167-190.

²³ LEGGIO, *La stauroteca* ... cit.

²⁴ FLAMMINE, *In margine* ... cit., pp. 309-312.



Fig. 4. Liverpool, World Museum, trittico eburneo.

Caratteri formali

Molte furono le forme delle stauroteche, da quelli cruciformi dotati di piede come la *Crux Vaticana* di Giustino II donata alla città di Roma tra il 565 e il 578²⁵ o quella più recente di Enrico di Fiandra (ante 1216), conservata nel Tesoro di San Marco a Venezia²⁶, alle cassette cesellate con coperchio scorrevole come quella del Tesoro del Duomo di Grado, agli *enkolpia* di uso personale, tipici dei pellegrini²⁷.

Silvia Leggio, sulla base della presenza dei fori sui lati superiore e inferiore della tavoletta cortonese, giunge alla convincente conclusione che essa doveva costituire la parte centrale di un trittico, unita agli sportelli laterali grazie a perni non metallici agganciati sopra e sotto, secondo un sistema sperimentato, per esempio, nel trittico eburneo del Liverpool Museum (fig. 4)²⁸.

Per quanto riguarda il suo aspetto, quello di Cortona è un avorio di media grandezza, dalle dimensioni pari a 300 mm ca per 145 mm²⁹. Il lato frontale mostra una semplice cornice liscia che comprende una serie di sei rettangoli e sei tondi a loro volta incorniciati da una modanatura dentellata. I rettangoli orizzontali superiore e inferiore racchiudono foglie di acanto e tre tondi ciascuno raffiguranti il busto di Cristo benedicente, effigiato con la barba e i capelli lunghi, il libro in mano e l'aureola crucisegnata, affiancato dagli arcangeli Michele e Gabriele. Essi, caratterizzati dalla capigliatura ondulata, sorreggono con la mano destra uno scettro. Lo

²⁵ V. PACE, *La Crux Vaticana e la Roma 'bizantina'*, in *La Crux Vaticana o Croce di Giustino II*, Città del Vaticano 2009, pp. 4-7, in part. 4.

²⁶ D. GABORIT CHOPIN, *Staurotheca d'Henry de Flandes*, in *The treasury of San Marco Venice*, catalogo della mostra, a cura di D. Buckton, Milano 1984, pp. 244-251 cat. 34.

²⁷ Cfr. B. PITRAKIS, *Les croix-reliquaires pectorales byzantines en bronze*, Paris 2006.

²⁸ Leggio, *La stauroteca ... cit.*, pp. 24-25.

²⁹ KLEIN, *Die Elfenbein-Staurothek ... cit.*, p. 169.

spazio occupato dalle ali costrinse l'artista a disporre i *tituli* ΜΙΧΑΗΛ e ΓΑΒΡΙΗΛ al di fuori dalla circonferenza. Nel registro inferiore, quello con le figure intere, si trovano a destra la Vergine, vestita di un *maphorion* che copre un indumento dalle maniche decorate, e a sinistra san Giovanni Battista, ritratto con lunga barba e fluenti capelli ricci. L'intenzione di raffigurare la *deesis* in quest'area dell'avorio è confermata dalla gestualità dei due santi che si rivolgono al legno, alla cui sommità si trova il busto di Cristo.

In basso a sinistra è raffigurato santo Stefano sbarbato e con i capelli corti, con entrambe le mani in gesto adorante. Infine, in basso a destra si trova san Giovanni Evangelista, dalla fisionomia quasi identica a santo Stefano³⁰, che regge con la sinistra il libro chiuso, decorato riccamente con forme che richiamano le coperte in gemme o in avorio. Come di consueto, l'Evangelista è raffigurato sbarbato, in questo caso con un volto leggermente pingue, e con i capelli corti, divisi a ciocche regolari. Tutti e tre i personaggi maschili indossano sandali, mentre nei nimbi sono ancora visibili tracce di doratura. Nella fascia inferiore sono infine raffigurati tre clipei contenenti al centro il busto dell'imperatore Costantino, che reca una croce nella mano destra, mentre indossa una tipica corona gemmata con *perpendoulia* di perle, a sinistra Elena, la cui testa è pure ornata di una corona, mentre a destra è presente Longino, barbato, senza copricapo e senza lancia, recante una croce con la destra, identificabile soltanto grazie all'iscrizione.

Lontana dall'iconografia tardoantica dell'imperatore glabro, come lo ricordiamo dai frammenti monumentali dei Musei Capitolini, quella di Costantino il Grande è una raffigurazione che si presta al confronto con quella di Costantino IX dei mosaici di Santa Sofia di Istanbul (1034-1042) (fig. 5), ma già attestata nel primo quarto del X secolo negli affreschi della Yılanlı Kilise a Göreme (Cappadocia) (fig. 6)³¹. La coincidenza non è ca-



Fig. 5. Istanbul, Santa Sofia, dettaglio del mosaico dell'atrio raffigurante Costantino IX.



Fig. 6. Göreme, Yılanlı Kilise, affresco della chiesa raffigurante Costantino ed Elena.

³⁰ CUTLER, *The Hand* ... cit., pp. 37, 125.

³¹ C. WALTER, *The iconography of Constantine the Great emperor and saint with associated studies*, Leiden 2006, pp. 35 e 47; CUTLER, *The Hand* ... cit., pp. 649-650.



Fig. 7. Londra, British Museum, trittico Wehrner.

suale dal momento che a partire dal superamento della fase iconoclastica, si ebbe a Bisanzio un particolare sviluppo del culto di Costantino ed Elena, che determinò un aumento vertiginoso delle loro raffigurazioni³². Il modello iconografico più diffuso fu quello dell'imperatore e di sua madre in piedi al fianco della croce, talvolta accompagnati da angeli, mentre sembrano esigui gli esempi della coppia raffigurata entro clipei, a eccezione della croce argentea del Museo Benaki di Atene, databile tra X e XI secolo³³. È a ogni modo evidente che la presenza dei due santi in prossimità del legno sacro doveva fungere da 'garanzia di autenticità' della reliquia³⁴.

Per quanto riguarda le qualità formali, il trittico Wernher del British Museum di Londra³⁵, databile al X secolo, è l'oggetto che presenta il maggior grado di affinità con l'avorio di Cortona, sia per dimensioni e connotati stilistici, sia per la presenza dei clipei e delle cornici a zigzag (fig. 7).

Al di sotto della copertura metallica dell'avorio cortonese, giacciono infine i frammenti lignei, bloccati da quattro dadi metallici, tre dei quali incisi con lettere greche maiuscole che recitano *Phoro*, *Desp* e *Tes* mentre l'ultimo, privo di iscrizioni, potrebbe trattarsi di un'aggiunta successiva³⁶. Sul tergo della placchetta, invece, compaiono due iscrizioni, una sul bordo e

³² N. TETERIATNIKOV, *The True Cross flanked by Constantine and Helena. A Study in the light of the post-iconoclastic re-evaluation of the Cross*, "Δελτιον", XVIII, 1995, pp. 169-188, in part. 169, 172.

³³ TETERIATNIKOV, *The True Cross ... cit.*, pp. 175-176; H.A. KLEIN, *Byzanz, den Westen und das, wahre Kreuz. Die Geschichte einer Reliquie und ihrer künstlerischen Fassung in Byzanz und im Abendland*, Wiesbaden 2004, p. 130.

³⁴ TETERIATNIKOV, *The True Cross ... cit.*, p. 182.

³⁵ Londra, British Museum, inv. 1978,0502.10.

³⁶ LEGGIO, *La stauroteca ... cit.*, p. 16.

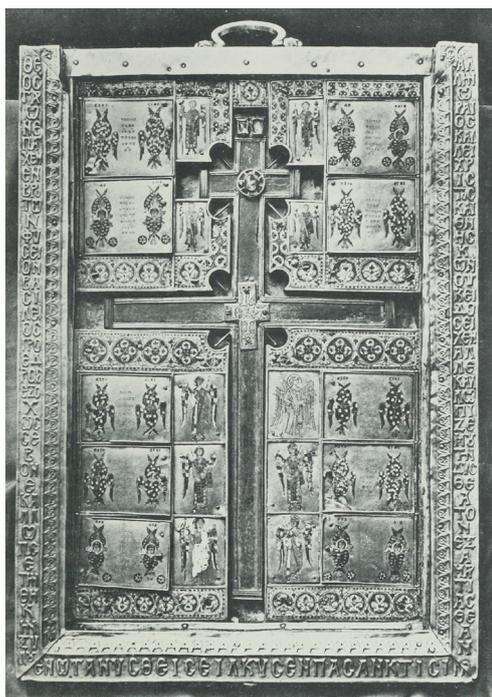


Fig. 8. Limburg an-der-Lahn, Museo diocesano, Stauroteca.

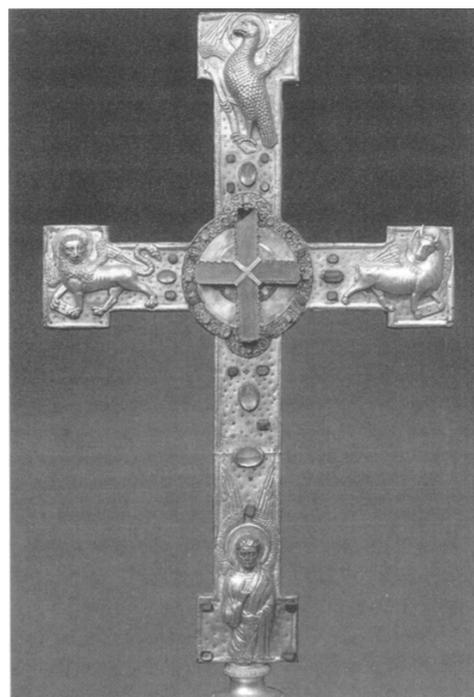


Fig. 9. Veroli, Tesoro del Duomo di Sant'Andrea, Croce processionale, verso.

l'altra a forma di croce nell'area centrale. Sui bordi esterni superiore e inferiore sono visibili numerosi fori, alcuni dei quali contengono ancora residui di chiodi (fig. 3).

La graticola metallica a girali che chiude la reliquia presenta delle caratteristiche estranee al mondo bizantino, dove le stauroteche di questo genere erano fissate attraverso cornici metalliche lisce o listelli incrociati (fig. 8). Angelo Lipinsky, sulla scia di Goldschmidt e di Weitzmann, che la credevano realizzata da un artista della cerchia dell'orafo mosano Hugo d'Oignies³⁷, confronta la filigrana con quella della croce processionale di argento del Tesoro di Sant'Erasmo a Veroli (Frosinone) (fig. 9), proveniente dall'abbazia di Casamari, un tempo sotto il protettorato di Federico II³⁸. Lipinsky ipotizza infatti che Elia si sarebbe servito di un orafo tedesco al servizio dell'imperatore, forse lo stesso che realizzò la croce laziale a cui lo studioso collega il nome di Dietrich di Boppard, attestato, a sua detta, dalle fonti³⁹. Non è però di questo avviso Peter Cornelius Claussen, che considera la figura di Boppard il frutto dell'errata interpretazione delle fonti da parte di Lipinsky⁴⁰. Al di là dell'equivoco, l'idea che il pezzo in filigrana sia stato eseguito da un maestro mitteleuropeo non è del tutto pellegrina,

³⁷ A. GOLDSCHMIDT, K. WEITZMANN, *Die byzantinischen Elfenbeinskulpturen des X.-XIII. Jahrhunderts*, 2 voll., Berlin 1930-1934, I, 1930, p. 48.

³⁸ A. LIPINSKY, *Le grandi stauroteche dei secoli X-XI (continuazione)*, "Felix Ravenna", n.s. 3, XCVI, 1967, pp.63-64. Vedi anche LEGGIO, *La stauroteca ... cit.*, p. 29 nota 38.

³⁹ LIPINSKY, *Le grandi stauroteche ... cit.*, pp.63-64.

⁴⁰ P.C. CLAUSSEN, *Goldschmiede des Mittelalters*, "Zeitschrift des deutschen Vereins für Kunstwissenschaft", XXXII, 1978, pp. 46-48, in part. 57 nota 49; V. PACE, *La croce santa di Veroli: un capolavoro di oreficeria duecentesca dall'abbazia cistercense di Casamari*, in *Opus Tessellatum*, a cura di K. Corsepius, Hildesheim-Zürich-New York 2004, pp. 197-204, in part. 202 nota 9.

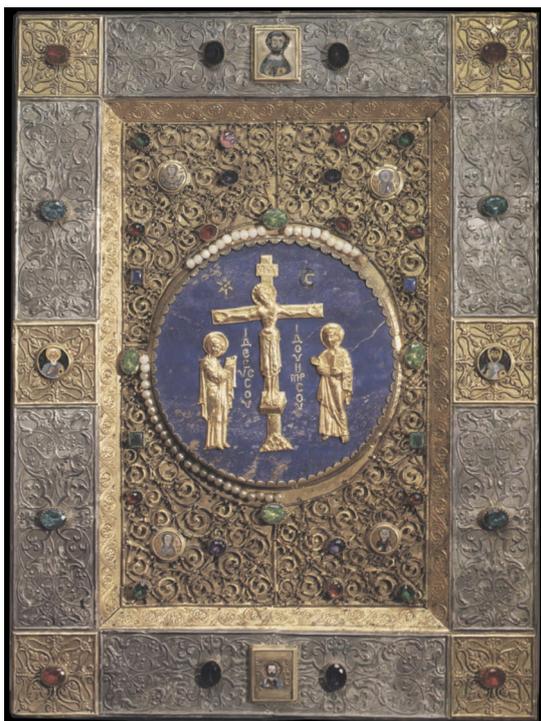


Fig. 10. Venezia, Tesoro della Basilica di San Marco, Icona in lapislazzuli e filigrane.



Fig. 11. Venezia, Tesoro della Basilica di San Marco, dettaglio del piede un calice.

ma si nutre del fatto che effettivamente l'area renano-mosana detenne il primato nell'esecuzione di questa tecnica per tutto il XII secolo. Si consideri però anche che Venezia divenne presto nuovo centro di produzione⁴¹, raggiungendo vette di qualità tali che le fonti, a partire dalla fine del XIII secolo, si riferiscono a questa tecnica come *opus veneciarum*⁴².

A partire dagli studi di Hahnloser, Danielle Gaborit Chopin suggerisce che la filigrana cortonese possa provenire da Venezia⁴³. Tale intuizione sembra infatti trovare conferma in due opere in filigrana con motivi a girali conservate nella basilica di San Marco e risalenti a una data poco successiva al 1231, anno dell'incendio che danneggiò molti degli oggetti conservati nel tesoro della stessa chiesa. Si tratta dell'icona bizantina dell'XI o XII secolo raffigurante la Crocifissione⁴⁴ e dell'anfora in cristallo di rocca con montatura metallica⁴⁵ (figg. 10-11). Altre due opere, oggi conservate al Monte Athos ma realizzate a Venezia tra XIII e XIV secolo, vanno ad allargare la serie di confronti (fig. 12)⁴⁶.

⁴¹ LEGGIO, *La stauroteca* ... cit., p. 15.

⁴² Cfr. H.R. HAHNLOSER, *Opus venetum ad filum. I primi lavori di oreficeria e cristalleria veneziana e i loro modelli renani e mosani*, in *Il tesoro di San Marco*, a cura di Id., Firenze 1971, pp. 131-138, in part. 131; D. GABORIT-CHOPIN, *Venetian filigree*, in *The treasury of San Marco* ... cit., pp. 233-236.

⁴³ H.R. HAHNLOSER, *Introduzione*, in *Il tesoro di San Marco*, a cura di Id., Firenze 1971, pp. XIII-XIX, in part. XIII; GABORIT-CHOPIN, *Venetian filigree* ... cit., p. 235. Cfr. KLEIN, *Die Elfenbein-Staurothek* ... cit., pp. 173-175.

⁴⁴ D. GABORIT-CHOPIN, *Icon with lapis lazuli Crucifixion medallion*, in *The treasury of San Marco* ... cit., pp. 258-263, cat. 36, in part. 258.

⁴⁵ D. ALCOUFFE, *Rock-crystal vessel*, in *The treasury of San Marco* ... cit., pp. 264-273 cat. 37.

⁴⁶ K. LOVERDOU-TSIGARIDA, *Dyptich known as the 'Milutin diptych'*. *Chelendari Monastery* e ID., *Dyptich with*

Malgrado il rapporto ambiguo della Serenissima nei confronti del Sacro Romano Impero, non mancano in Oriente e in Occidente testimonianze documentarie del contatto diretto tra gli orafi lagunari e la corte di Federico II, per la quale furono eseguite una corona e un trono d'oro⁴⁷ e presso la quale fu inviato nel 1225 l'orafo veneziano Marino Nadal⁴⁸.

La stauroteca di Cortona, forse in origine la porzione centrale di un tritico, a seguito del suo smembramento può verosimilmente essere stata arricchita a Venezia della graticola metallica a girali. Se è vero che fu frate Elia in persona a portarla da Costantinopoli nel 1243 o 1244, viene spontaneo pensare che il suo viaggio di ritorno sia avvenuto su un'imbarcazione veneziana, dal momento che ancora la città lagunare esercitava il pieno controllo sull'impero Latino di Oriente.

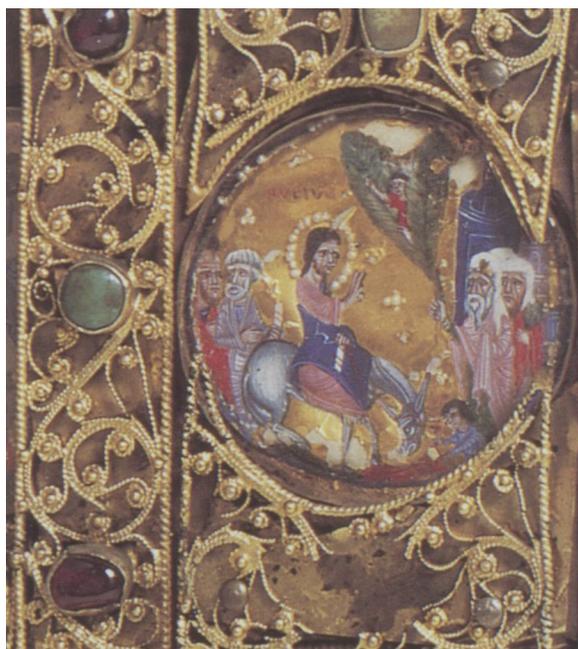


Fig. 12. Monte Athos, Monastero Chelandari, dettaglio del *Dittico Milutin*.

Le iscrizioni

Sul verso della stauroteca di Cortona compaiono due gruppi di epigrafi ben congeniate (fig. 3) che denotano una meditata pianificazione dell'utilizzo del campo epigrafico⁴⁹. La prima è in prosa e si dispiega lungo la cornice a partire dal lato superiore. Il testo può tradursi come «Stefano, lo *skeuophylax* della Grande Chiesa della Divina Sapienza [ovvero Santa Sofia a Costantinopoli] offre al monastero di Euèmè [*sic*] che lo ha educato»⁵⁰. Stefano potrebbe

icons. St. Paul's Monastery, in *Treasures of Mount Athos. B' Edition*, catalogo della mostra, a cura di A. Karakatsanis, pp. 355-358 cat. 9.29 e cat. 9.30, menzionati in LEGGIO, *La stauroteca ... cit.*, p. 29 nota 38.

⁴⁷ HAHNLOSER, *Opus ... cit.*, p. 131.

⁴⁸ M.L. MEZZACASA, *Sacred Objects by Venetian Goldsmiths (Late 13th-15th Centuries): Economics, Seriality, Identity*, in *Typical Venice? The Art of Commodities 13th-16th Centuries*, a cura di E. Beaucamp, P. Cordez, Turnhout 2020, pp. 45-66.

⁴⁹ Vedi l'analisi paleografica di S. GIORGETTI, *La stauroteca bizantina di Cortona*, in *Frate Elia, il primo francescanesimo e l'Oriente*, a cura di G.M. Caliman, Spoleto 2019, pp. 65-83, in part. 76-83, in cui si avanza l'inverosimile proposta di attribuire le iscrizioni a tre diverse persone, una operante sul *recto* e due sul verso. Sebbene ci siano delle differenze stilistiche tra le iscrizioni frontali e quelle posteriori, non necessariamente imputabili all'intervento di mani diverse, il presunto divario delle due epigrafi sul tergo, attribuito dalla studiosa in virtù delle irregolarità dell'epigrafe a forma di croce, potrebbe essere dovuto al fatto che l'iscrizione centrale, a differenza di quella sulla cornice, non è appoggiata su alcuna linea guida. Vedi LEGGIO, *La stauroteca ... cit.*, p. 22 fig 12, per un inequivocabile confronto paleografico tra le lettere incise sul tergo.

⁵⁰ LEGGIO, *La stauroteca ... cit.*, p. 18. Guillou leggendo «Eueme» come forma corrotta di Eufemia identifica il monastero con quello di Santa Eufemia. A. GUILLOU, *Deux ivoires constantinopolitains datés du IX et X siècle*, in *Byzance et les slaves. Études de Civilisation. Mélanges Ivan Dujčev*, Paris [1975], pp. 207-211, in part. 211 nota

quindi essere il committente dell'avorio, ma soltanto di esso, poiché le reliquie della vera croce erano spesso sotto controllo diretto dell'imperatore⁵¹. La prestigiosa carica di *skeuophylax*, 'custode dei vasi sacri', di nomina imperiale, sembra non essere stata ricoperta da laici tra il X e l'XI secolo⁵². I compiti assegnati a questa figura erano vari: la custodia dei mobili, dei vasi, degli oggetti liturgici e dei libri ma anche la preparazione e l'esecuzione di cerimonie e di canti⁵³. Stefano era dunque un personaggio importante della società bizantina⁵⁴, e l'idea non è soltanto confortata dalla preziosità della reliquia o dalla lunga iscrizione – tipica dei più preziosi manufatti⁵⁵ –, ma anche dalle dimensioni stesse dell'avorio. Nella Costantinopoli tra il X e l'XI secolo si verificò una significativa diminuzione dell'afflusso di questo materiale, e tale circostanza ebbe un impatto notevole sia nella qualità materica delle opere sia sulle loro dimensioni sensibilmente più ridotte rispetto a quelle prodotte durante la tarda antichità⁵⁶.

La seconda iscrizione che occupa la parte centrale della tavoletta è un epigramma di quattro versi dodecasillabi distribuito sullo spazio a mo' di croce (si tratta quindi di un esemplare del genere dei carmi figurati)⁵⁷ il cui testo recita «E un tempo, al potente signore Costantino Cristo dette la croce per la salvezza, e ora Niceforo imperatore in Dio, avendola, mette in fuga le orde di barbari»⁵⁸. La complessità compositiva dell'opera è manifesta. Reliquia, testo e immagine concentrano nella parte mediana della tavoletta il significato di tutta l'opera. Non a caso è proprio in questa area che si trovano sull'asse centrale del *recto* le raffigurazioni di Cristo e dell'imperatore Costantino, e sul *verso* il nome di Cristo, di Costantino e dell'imperatore Niceforo, mentre santi, angeli e il committente sono relegati ai margini⁵⁹. La precisa identifi-

9, ma vedi anche l'*Appendice* a cura di G. Ficcardori dell'articolo FLAMINE, *In margine ... cit.*, p. 310, in cui si propone di collegare la parola a un'icona o a una cappella dedicata alla Madonna, in quanto potrebbe trattarsi di una grafia italicista dell'aggettivo *Boni itineris*, ovvero Madonna del Buon Viaggio.

⁵¹ N. OIKONOMIDES, *Holy war and two ivories, in Peace and War in Byzantium: essays in Honor of George T. Dennis*, S. J. Washington D.C. 1995, p. 85; KLEIN, *Byzanz ... cit.*, p. 128. Inoltre è da sottolineare che «Sharing the relic of the True Cross with other rulers was regarded a prerogative of the Byzantine court and a unique way of making a statement about the nature of the imperial authority whose jurisdiction, at least in theory and in accordance with Byzantine political ideology of a universal sovereignty, was extended beyond the Byzantine borders» (S. MERGIALI-SAHAS, *Byzantine Emperors and Holy Relics. Use, and misuse, of sanctity and authority*, "Jahrbuch der Österreichischen Byzantinistik", LI, 2001, pp. 41-60, in part. 47). Vedi anche RHOBY, *Byzantinische Epigramme ... cit.*

⁵² GUILLOU, *Deux ivoires ... cit.*, p. 210.

⁵³ J. DARROUZÉS, *Recherches sur les Offikia*, Paris 1970, pp. 314-318.

⁵⁴ GUILLOU, *Deux ivoires ... cit.*, p. 18: l'autore ipotizza che lo *skeuophylax* Stephanos possa essere identificato con il figlio di Romano Lecapeno.

⁵⁵ CUTLER, *The Hand ... cit.*, p. 646. C'è da domandarsi se anche la funzione dell'oggetto non influisse sulla scelta di apporre iscrizioni o meno: in CUTLER, *The Hand ... cit.*, p. 646 viene fatta un'analisi quantitativa delle epigrafi sugli avori raggruppati da A. Goldschmidt e K. Weitzmann, in cui la stauroteca di Cortona viene considerata alla stregua di una tavoletta eburnea. Eppure le epigrafi non erano appannaggio esclusivo degli oggetti più pregiati, dal momento che le troviamo anche nelle più modeste croci-reliquari pettorali bizantine, come quella del Museo Bénaki di Atene del IX-XI secolo (in PITARAKIS, *Les croix-reliquaires ... cit.*, cat. 16).

⁵⁶ Per esempio i dittici consolari tardoantichi erano in media 36x12 cm, mentre nel *corpus* di avori medio bizantini non ce n'è uno di tali dimensioni. Cfr. CUTLER, *The Hand ... cit.*, pp. 53-54.

⁵⁷ FLAMINE, *In margine ... cit.*, p. 287.

⁵⁸ LEGGIO, *La stauroteca ... cit.*, p. 18.

⁵⁹ KLEIN, *Die Elfenbein-Staurothek ... cit.*, pp. 176-177.

cazione dell'imperatore menzionato è l'elemento chiave per rintracciare la cronologia della stauroteca. La serie bizantina contempla tre sovrani con questo nome: il Logoteta (802-811), Niceforo II Foca (963-969) e Niceforo III Botaniate (1078-1081). L'estromissione del primo può giustificarsi non solo per motivi stilistici, ma anche perché il suo regno, segnato dalle tormentate vicende iconoclastiche, fu osteggiato dalla comunità monastica alla quale aveva imposto una gravosa tassa, il *focatico*⁶⁰. Un indizio, invece, a favore di Niceforo II Foca è la



Fig. 13. Madrid, Biblioteca Nacional de España, ms. Codex Matritensis gr. Vitr. 26-2, fol. 152r.

menzione dei barbari, dal momento che questo imperatore (e prima generale) è passato alla storia per le sue vittorie nelle guerre ai confini dell'impero, tra cui la riconquista di Creta – che per circa un secolo e mezzo era stata in mani ai musulmani – e di Aleppo. Niceforo Foca, inoltre, è celebre per la sua devozione e per l'impulso dato al monastero della Grande Lavra al Monte Athos⁶¹. Che l'imperatore attribuisse una particolare importanza alle reliquie della Vera Croce è attestato da una crisobolla perduta del 964, in cui si riporta la donazione alla Grande Lavra di tre reliquie, tra cui un frammento della vera croce⁶². Non solo, a quanto tramanda il manoscritto Skylitztes di Madrid⁶³, nel 965 Niceforo Foca assediò con successo la città di Tarso, in mano ai musulmani, e riportò a Costantinopoli come bottino di guerra delle croci d'oro e pietre preziose, probabilmente delle stauroteche, descritte anche dallo storico Leone Diacono⁶⁴. Significativamente, una pagina del manoscritto madrileno raffigura Niceforo mentre offre alla chiesa di Santa Sofia una croce gemmata (fig. 13)⁶⁵. Infine, l'imperatore è raffigurato insieme alla famiglia imperiale nella *protesi* della Piccionaia di Çavuşin in

⁶⁰ G. OSTROGORSKY, *Storia dell'impero bizantino*, München 1963, ed. cons. Torino 1968, p. 170.

⁶¹ OSTROGORSKY, *Storia ... cit.*, pp. 249-260.

⁶² Vedi D. PAPACHRYSSANTHOU, *Actes du Prôtaton*, Paris 1975, p. 82.

⁶³ Madrid, Biblioteca Nacional de España, ms. Codex Matritensis gr. Vitr. 26-2.

⁶⁴ J. SKYLITZES, *A Synopsis of Byzantine History, 811-1057*, a cura di J. Wortley, Cambridge 2010, p. 259. Cfr. D.F. SULLIVAN, *Siege warfare, Nikephoros II Phokas, relics and personal piety*, in *Byzantine Religious Culture. Studies in Honor of Alice-Mary Talbot*, a cura di D. Sullivan, E. Fisher, S. Papaioannou, Leiden-Boston 2012, pp. 394-409, in part. 396.

⁶⁵ Madrid, Biblioteca Nacional de España, ms. Codex Matritensis gr. Vitr. 26-2, f. 152r.

Cappadocia, la sua regione di nascita. In questo dipinto murale sia Niceforo che suo fratello, il generale Leone Foca il Giovane, reggono con la mano sinistra una croce ciascuno, forse in riferimento alle stauroteche riconquistate⁶⁶. L'eloquente richiamo a Costantino, primo imperatore cristiano che vinse la battaglia di Ponte Milvio grazie all'aiuto della Croce, è palese non solo nella stauroteca di Cortona, ma anche nei dipinti di Çavuşin, nei quali egli è raffigurato insieme a Elena a fianco della croce⁶⁷.

Pertanto, anche se Costantinopoli divenne già nell'alto Medioevo la sede di adoratissime reliquie legate alla Passione di Cristo (si pensi alla *translatio* delle reliquie della Santa Croce da Gerusalemme nel 635)⁶⁸, è lecito supporre che il loro culto si sia intensificato durante il regno di Niceforo II⁶⁹. Forse anche la presenza di Longino – il soldato pentito – nell'avorio cortonese si può spigare con il clima militaresco e di riconquista dei terrori islamici che ispirò, peraltro, un'intera parete del santuario di Cavuşin dedicata a santi militari.

In merito alla figura di Niceforo III Botaniate (1078-1081) egli fu un personaggio oscuro della storia bizantina, il cui regno portò il triste segno delle guerre civili. Usurpò il potere con un colpo di stato e diventò, addirittura, alleato dei Turchi che nel frattempo avevano riconquistato l'Asia Minore⁷⁰. Anthony Cutler considera la possibilità di attribuire l'opera cortonese all'età di Botaniate, sulla base di confronti stilistici con il *Codex Coislinianus 79* (Parigi, Biblioteca Nazionale), ipotizzando un'aggiunta delle iscrizioni sul tergo di un secolo successiva alle figure scolpite nel recto⁷¹. Tuttavia, come giustamente nota Oikonomides, secondo l'ipotesi di Cutler non sarebbe possibile spiegare il fatto che sul recto sia rappresentato santo Stefano, omonimo del committente menzionato nella dedica del tergo⁷². Oikonomides nota peraltro che i caratteri epigrafici interpretati da Cutler come specifici dell'XI secolo sono riscontrabili anche nel X secolo⁷³.

Riguardo al sito a cui fu donato l'avorio, l'«Eueme», è stato proposto da André Guillou che si potesse trattare di una forma popolare del nome Eufemia e quindi andrebbe riferito al Monastero di Santa Eufemia di Olibrio a Costantinopoli. Proposta che Oikonomides rifiuta drasticamente per la presenza di san Giovanni evangelista raffigurato sullo stesso piano di santo Stefano: secondo lo studioso se la presenza di santo Stefano è da collegare al committente, allora è possibile che san Giovanni sia da mettere in relazione con il centro di provenienza⁷⁴.

⁶⁶ N. THIERRY, *Le culte de la croix*, "Rivista di Studi Bizantini e Slavi" (Miscellanea Agostino Pertusi), I, 1981, 1, pp. 205-228, in part. 223-228; C. JOLIVET-LÉVY, *La Cappadoce. Memoire de Byzance*, Paris 1997, pp. 58-67.

⁶⁷ THIERRY, *Le culte ... cit.*, p. 227. Cfr. Klein, *Byzanz ... cit.*, pp. 129-130.

⁶⁸ MERGIALI-SAHAS, *Byzantine Emperors... cit.*, p. 43-44.

⁶⁹ Cfr. SULLIVAN, *Siege ... cit.*, pp. 405-407.

⁷⁰ OSTROGORSKY, *Storia ... cit.*, pp. 316-318.

⁷¹ A. CUTLER, *Inscriptions and Iconography on Some Middle Byzantine Ivories I. The Monuments and their Dating*, in *Scritture, libri e testi nelle aree provinciali di Bisanzio*, a cura di G. Cavallo, G. de Gregorio e M. Maniaci, 2 voll., Spoleto 1991, II, pp. 645-663, in part. 658.

⁷² OIKONOMIDES, *Holy war ... cit.*, p. 84. Cfr. LEGGIO, *La stauroteca ... cit.*, p. 20 e CUTLER, *The Hand ... cit.* Per André Guillou non c'è dubbio che si tratti di iscrizioni del X secolo: GUILLOU, *Deux ivoires ... cit.*

⁷³ GUILLOU, *Deux ivoires ... cit.*

⁷⁴ OIKONOMIDES, *Holy war ... cit.*, pp. 80-82.

L'intuizione, senz'altro suggestiva, fa i conti però con il fatto che a Costantinopoli erano presenti non meno di trentacinque chiese e monasteri intitolati a san Giovanni⁷⁵.

Conclusioni

Si è visto come le due iscrizioni sul tergo della stauroteca dimostrino che l'opera cortonese sia stata commissionata dal monaco Stefano, che volle esprimere la sua gratitudine sia verso il monastero di origine, sia verso l'imperatore che lo investì della prestigiosa carica di *skeuphylax* di Santa Sofia a Costantinopoli, probabilmente nel X secolo durante il regno di Niceforo II.

L'idea che la vittoria in battaglia fosse concessa all'imperatore direttamente da Dio attraverso il simbolo della croce, già implicita nella *Vita Costantini* di Eusebio di Cesarea⁷⁶, è chiaramente espressa dalla successione assiale Gesù-Croce-Costantino e ribadita nel tergo dalla posizione delle iscrizioni, in particolare dal carne figurato a forma di Croce. La presenza di Longino, per di più, potrebbe alludere alle vittorie militari dell'imperatore.

Se l'iconografia e le iscrizioni non lasciano ombra di dubbio sul fatto che quest'opera sia nata per assurgere alla funzione di stauroteca, va rimarcato che essa si presenta come un *hapax* tipologico, essendo l'unico esemplare eburneo di reliquiario della croce conosciuto, in netto contrasto con il gusto dell'oro e la policromia tipici degli altri esemplari bizantini⁷⁷. In questo senso risulta clamoroso il confronto con un'altra opera pressoché contemporanea, conservata nel Museo diocesano di Limburg an-der-Lahn (fig. 8). Le epigrafi del manufatto conservato in Germania, affini a quelle di Cortona⁷⁸, indicano due fasi di esecuzione, una prima relativa alle decorazioni che racchiudono direttamente il legno sacro, da attribuire al periodo tra il 945 e il 959, e una seconda associabile alla custodia, incisa sulla cornice esterna, che indica gli anni compresi tra il 963 e il 985⁷⁹. Dal punto di vista tipologico si tratta di un oggetto in linea con la tradizione bizantina, nella cui concezione interviene indefettibilmente la nozione di visibilità intermittente, fondamentale nella liturgia, garantita dalla forma a cassetta o a sportelli. Prende perciò ancora più forza l'idea di Silvia Leggio che l'avorio di Cortona fosse in origine la parte centrale di un trittico, la cui esecuzione potrebbe essere accostata alla bottega che realizzò il trittico Wehrner di Londra; d'altronde, non mancano stauroteche bizantine a forma di trittico, come quella del Museo Diocesano di Monopoli, anche se, come si è detto, nessuna di queste in avorio⁸⁰. Infine, continua a configurarsi come quella più plausibile l'ipotesi dell'arrivo di quest'opera e della veneranda reliquia che contiene intorno alla metà del XIII secolo, dopo un passaggio a Venezia, nel contesto della missione diplomatica di frate Elia in Oriente.

⁷⁵ FLAMINE, *In margine* ... cit., p. 290.

⁷⁶ MERGIALI-SAHAS, *Byzantine Emperors* ... cit., 2001, p. 49.

⁷⁷ A. GRABAR, *Opere bizantine*, in *Il tesoro di San Marco* ... cit., pp. 15-21, in part. 16 e 18-19.

⁷⁸ KLEIN, *Byzanz* ... cit., p. 127.

⁷⁹ A. GINNASI, *La stauroteca di Limburg an-der-Lahn: devozione e lusso nel mondo bizantino*, "ACME: Annali della Facoltà di Lettere e Filosofia dell'Università degli Studi di Milano", LXII, 1, 2009, pp. 97-130, in part. p. 100.

⁸⁰ Lipinsky la ritiene un assemblaggio di parti preesistenti: A. LIPINSKY, *Le stauroteche minori*, "Corso di Cultura sull'Arte Ravennate e Bizantina", XXI, 1974, pp. 170-194, in part. 188.

Gianluigi Viscione

Controcanto arcaizzante nella scultura toscana di XII secolo. Il caso dell'acquasantiera di Gello di Camaiore

Negli studi sulla scultura romanica d'ambito pisano-lucchese, opere e monumenti che scelgono e adottano a diversi secoli di distanza un linguaggio d'ispirazione altomedievale, ormai inattuale e talvolta in controtendenza con gli orientamenti artistici di aree circ vicine, sono stati erroneamente considerati prodotti autentici dell'Altomedioevo.

A tal proposito, esemplare è il controverso caso dell'acquasantiera proveniente dalla chiesa dei Santi Martino e Giusto di Gello di Camaiore, ora presso il Museo Nazionale di Villa Guinigi a Lucca. L'opera (figg. 1-2), scolpita in un candido concio di marmo apuano dalla forma perfettamente cubica, è completamente rivestita da una decorazione continua che interessa ogni superficie disponibile. Maschere antropomorfe negli angoli superiori, protomi e sagome animali (serpenti e diversi quadrupedi) (fig. 3) sono plasticamente delineate entro lo spessore del blocco e seguono ad astratti segni incisi (spiralì, linee spezza-



Figg. 1 e 2. Acquasantiera, dalla chiesa dei Santi Martino e Giusto a Gello di Camaiore, Museo Nazionale di Villa Guinigi, Lucca.

Il presente articolo è tratto dalla mia tesi di dottorato *Dinamiche di reimpiego materiale e recupero arcaizzante della scultura altomedievale: spolia, pseudospolia e arcaismo in Toscana e Abruzzo*, discussa all'Università di Firenze, tutor prof. Guido Tigler, a.a. 2022-2023.



Figg. 3 e 4. Acquasantiera, dalla chiesa dei Santi Martino e Giusto a Gello di Camaiore, Museo Nazionale di Villa Guinigi, Lucca.

te continue e curve scomposte) (fig. 4); tutto caoticamente disposto senza l'intenzione di costruire una narrazione coerente.

Gli studi si sono a più riprese interrogati sulla natura di questa scultura, sulla sua provenienza e soprattutto sulla sua datazione, non nascondendo un certo disagio per le difficoltà nel proporre confronti efficaci e in qualche modo risolutivi.

Nel suo compendio sulla città di Camaiore in Versilia, Giovan Battista Rinuccini ricorda l'acquasantiera, ora a Villa Guinigi, nella chiesa dei Santi Martino e Giusto a Gello, pensando si tratti di un'urna funeraria antica e ponendola a confronto con quelle raccolte nel Camposanto di Pisa da Carlo Lasinio¹. All'interno del primo volume del *Corpus* spoletino della scultura altomedievale, Isa Belli Barsali propone una datazione compresa tra IX e XI secolo avvertendo l'assoluta assenza di confronti in area lucchese². Benché la forma cubica

possa far pensare a una base architettonica rilavorata, la studiosa ritiene più plausibile che l'opera sia nata con la funzione di recipiente per l'acqua santa, data la presenza di testine antropomorfe come negli esempi di Brancoli e Barga. Malgrado rappresenti un *unicum*, il capitello di Gello, insieme alle lastre di Santa Maria a Galliciano, appartiene, per Clara Baracchini

¹ G.B. RINUCCINI, *Di Camaiore come città della Versilia e sue adiacenze*, Firenze 1858, p. 177. L'autore non parla affatto del capitello con san Cristoforo e figure mostruose, come sostenuto da Annamaria Ducci, ma sembra fare riferimento alle urnette cinerarie etrusche e romane, presenti in gran numero nelle collezioni del Camposanto: cfr. A. DUCCI, in *Lucca e l'Europa. Un'idea di Medioevo (V-XI secolo)*, catalogo della mostra, a cura di C. Baracchini, C. Bertelli, A. Caleca, M. Collareta, G. Dalli Regoli, M.T. Filieri, Lucca 2010, pp. 180-184 cat. 85, in part. 184.

² I. BELLI BARSALI, *La diocesi di Lucca*, Spoleto 1959 (*Corpus della scultura altomedievale*, 1), p. 25 cat. 12.

e Antonino Caleca, alla tradizione scultorea 'longobarda' lucchese poiché non si discosta dalla sua rigida formulazione compositiva a partire da archetipi classici³. Per illustrare come nella scultura dell'Altomedioevo la figura umana sia immancabilmente sottoposta a una cristallizzazione geometrica, Carlo Ludovico Ragghianti passa in rassegna una serie di opere figurate di VIII secolo tra cui la decorazione di San Cassiano di Controne e il capitello di Gello⁴. Le lastre di Galliciano e il capitello-acquasantiera rappresentano, secondo Maria Teresa Filieri, un precedente altomedievale da cui deriverebbe l'astratta stilizzazione geometrica di parte della plastica architettonica di San Gennaro di Capannori⁵. Per i suoi riferimenti alla cultura longobarda, Maria Laura Testi Cristiani data la pila di Gello all'VIII-IX secolo e trova un possibile termine di confronto nella ghiera dell'ultima monofora sul fianco di Santa Maria di Mirteto sopra San Giuliano Terme, a suo giudizio elemento di spoglio di X-XI secolo⁶. In un contributo interamente dedicato al capitello di Gello, Annamaria Ducci propone di riferire l'opera a una fase di passaggio in cui ancora sopravvivono temi ed elementi linguistici della scultura altomedievale, tra cui affiorerebbero perfino motivi protostorici, ma che apre la strada a esperienze protoromaniche per la ricerca di risalto plastico e di composizioni innovative come il capitello figurato⁷. A suo parere, tale proposta troverebbe conferma nelle affinità che alcuni dei decori lungo le pareti dell'acquasantiera mostrano con opere e monumenti riferibili al X o all'XI secolo come una mensola scolpita alla base del campanile dei Santi Prospero e Lorenzo di Pariana (Villa Basilica), il capitello con maschere antropomorfe proveniente da Farneta e ora al Museo Nazionale d'Arte Medievale e Moderna di Arezzo⁸ o alcuni dei

³ C. BARACCHINI, A. CALECA, *Architettura medievale in Lucchesia*, 1, "Critica d'arte", n.s. 3, XVII, 1970, 113, pp. 3-36, in part. 5. L'unico termine di confronto proposto è l'architrave a spirali incise di San Martino a Coreglia Antelminelli, per cui la coppia di studiosi condivide la datazione troppo alta proposta da Eugenio Luporini: cfr. E. LUPORINI, *Problemi dell'architettura medievale lucchese. La chiesa di S. Martino di Coreglia*, in *Atti del seminario di storia dell'arte*, atti del convegno di Pisa-Viareggio (1953), Firenze-Roma 1953, pp. 101-120. Marco Frati e Annamaria Ducci hanno plausibilmente riportato l'edificio, e quindi la sua decorazione scultorea, alla prima metà dell'XI secolo: M. FRATI, *Architettura romanica a Lucca (XI-XII secolo). Snodi critici e paesaggi storici*, in *Scoperta armonia. Arte medievale a Lucca*, a cura di C. Bozzoli, M.T. Filieri, Lucca 2014, pp. 177-224, in part. 188-189; A. DUCCI, *La scultura del Medioevo*, in *Arte nella Valle del Serchio. Tesori in Garfagnana e Mediavalle dall'Alto Medioevo al Novecento*, a cura di A. Ducci, S. Martinelli, Lucca 2018, pp. 51-80, in part. 53.

⁴ C.L. RAGGHIANI, *Prus Ars. Arte in Italia dal secolo V al secolo X*, a cura di A. Caleca, Lucca 2010, p. 294. Alla fine degli anni settanta, Carlo Ludovico Ragghianti lavora a un progetto editoriale interamente dedicato al Medioevo, rielaborando e ampliando il contenuto del secondo volume della collana *L'Arte in Italia* del 1968. Il testo, in avanzato stato di revisione alla morte dello studioso nel 1987, è stato però pubblicato dalla Fondazione Ragghianti soltanto nel 2010, in occasione del centenario dalla nascita.

⁵ M.T. FILIERI, *Architettura medioevale in diocesi di Lucca. Le pievi del territorio di Capannori*, Lucca 1990, p. 53; EAD., *L'architettura della pieve*, in *San Gennaro. La pieve romanica e il suo paesaggio*, a cura di M.T. Filieri, Lucca 2019, pp. 13-60, in part. 47.

⁶ M.L. TESTI CRISTIANI, *La chiesa di S. Maria di Mirteto, nella pieve di S. Giovanni Battista di Asciano*, "Antichità pisane", I, 1974, pp. 34-39, in part. 38-39; EAD., *Per una 'storia dell'arte medievale nel territorio di San Giuliano'*, in *San Giuliano Terme. La storia, il territorio*, 2. voll., Pisa 1990, II, pp. 525-599, in part. 571-572; EAD., *Arte medievale a Pisa tra Oriente e Occidente*, Roma 2005, pp. 100-101.

⁷ A. DUCCI, *Problematicità di un manufatto preromanico: l'acquasantiera di Gello di Camaione*, "Critica d'arte", n.s. 8, LXII, 1999, 4, pp. 38-48. Il mancato recupero di temi classici, paleocristiani o bizantini, la discontinua ricerca di un modellato più plastico e il completo abbandono della simmetria impediscono per la studiosa di riferire in modo diretto l'opera al VI-VIII secolo.

⁸ In realtà, il capitello va probabilmente datato verso il 1035 per l'affinità con il capitello con teste umane e

capitelli di San Cassiano di Controne sul Prato Fiorito e di San Gennaro di Capannori. Il formato perfettamente cubico, la presenza del collarino in basso e il foro di scarico che interrompe la decorazione di una delle facce dimostrano per la studiosa che ci troviamo di fronte a un capitello cubico altomedievale – come se ne rinvenivano in Toscana anche in San Pietro a Vico presso Lucca, Faltona, Villa Basilica e Buiano – reimpiegato solo successivamente come acquasantiera⁹. Raffaella Calamini, escludendo si tratti di un elemento architettonico, sostiene piuttosto l'eventualità che l'opera possa aver fin dal principio assolto la funzione di acquasantiera e osserva come questo genere non sembra essere praticato in Toscana prima del XII secolo¹⁰. Ritornando nuovamente sull'argomento, Annamaria Ducci avanza una possibile datazione dell'opera tra la seconda metà del IX e il pieno X secolo pensando possa provenire da un più antico edificio che avrebbe preceduto la costruzione del monastero di Gello oppure dal cenobio di San Pietro in Camaiore, documentato dal 760 e probabilmente patrocinato dall'importante famiglia longobarda a cui appartenne il vescovo di Lucca, Peredeo¹¹. Da ultimo, Maria Laura Testi Cristiani ribadisce l'affinità con l'archivolto di Mirteto e, sulla base di confronti non meglio precisati con opere edite nel *Corpus della scultura altomedievale*, data la pila di Gello al pieno X secolo¹².

Benché oscillanti di diversi secoli, le varie proposte in termini di datazione non hanno, dunque, mai varcato l'XI secolo continuando a riconoscere l'acquasantiera lucchese come un'opera intrinsecamente altomedievale. Tuttavia, non risultano pienamente convincenti, perché prive di riscontri concreti, né l'ipotesi di una precedente destinazione architettonica né una datazione all'Altomedioevo.

Innanzitutto, l'idea che si tratti di un capitello, soltanto in un secondo momento adattato ad acquasantiera, non regge perché le sue proporzioni sono completamente inadatte a un elemento architettonico¹³. Benché la qualità del marmo – unita al formato perfettamente cubico – lasci pensare all'impiego di un concio marmoreo di spoglio, il foro di scolo in rottura con la

capitelli della cripta di Abbazia San Salvatore avvertita da Francesca Pomarici: cfr. F. POMARICI, *Percorsi iconografici nella scultura architettonica della Toscana centromeridionale tra XI e XIII secolo*, in *Aula egregia. L'abbazia di Sant'Antimo e la scultura del XII secolo nella Toscana meridionale*, a cura di W. Angelelli, F. Gandolfo, F. Pomarici, Pozzuoli 2009, pp. 161-208, in part. 163-165; G. TIGLER, *Presentazione, con proposte per la storia dell'abbazia di Farneta*, in *Le cripte medievali della Toscana. II. Farneta*, atti del convegno di Farneta (2021), a cura di G. Tigler, Sinalunga 2022, pp. 7-17, in part. 9-10.

⁹ DUCCI, *Problematicità ... cit.*, p. 38, 47, nota 10. La studiosa ricorda anche la coppia di capitelli della pieve di Romena che però sono corinzieggianti e non hanno proporzioni cubiche: cfr. M. SALMI, *L'architettura romanica nel territorio aretino*, "Rassegna d'arte antica e moderna", XV, 1915, pp. 30-42, 63-72, 134-144, 156-164, in part. 134-135.

¹⁰ R. CALAMINI, *Le acquasantiere medievali in Toscana. Studi per un repertorio*, tesi di laurea in Storia dell'arte medievale, relatore G. Tigler, Università degli Studi di Firenze, a.a. 2008-2009, pp. 31, 192-198, cat. 2.3.1. Ringrazio la dott.ssa Raffaella Calamini per avermi consentito di leggere la sua tesi, davvero preziosa per questo studio.

¹¹ DUCCI, in *Lucca ... cit.* (nota 1), pp. 180-184 cat. 85; EAD., *La scultura altomedievale: una storia lunga cinque secoli*, in *Scoperta armonia ... cit.*, pp. 61-87, in part. 77-78.

¹² M.L. TESTI CRISTIANI, *La diocesi di Pisa*, Spoleto 2011 (*Corpus della scultura altomedievale*, 19), pp. 266-268 cat. 164.

¹³ L'altezza dell'acquasantiera di Gello (0,35 m) è il doppio di quella del capitello di San Pietro a Vico (circa 0,14 m) e dell'abbazia di Sant'Antimo (0,18 m).

decorazione scultorea non è l'indizio del presunto riuso di un più antico oggetto scolpito, ma potrebbe essere stato praticato in un secondo momento – come accade in altre acquasantiere romaniche toscane – poiché non sembra necessario in una pila. Il collarino, invece, potrebbe essere servito a saldare la scultura al colonnino su cui era poggiata in modo da risultare visibile su ogni lato. Nella Toscana altomedievale, la tipologia del capitello cubico è, in realtà, poco usuale e raggiunge dimensioni generalmente contenute perché viene prevalentemente impiegata per elementi scultorei riconducibili a *pergulae* marmoree. Tra gli esempi superstiti che sembrano confermarlo, possiamo segnalare il già ricordato capitello di San Pietro a Vico¹⁴, con fiori stellari lungo il calato, e quello reimpiegato in una delle trifore della sala capitolare dell'abbazia di Sant'Antimo in Val di Starcia¹⁵, con differenti raffigurazioni animali e un nodo salomonico. In entrambi i casi, le dimensioni ridotte, il fatto di essere stati lavorati tutt'uno con il fusto sottostante e il confronto con esempi simili – come il capitello scantonato su colonna riutilizzato nella tribuna absidale di Santa Maria Forisportam a Lucca¹⁶ – lasciano pensare che tali elementi siano appartenuti a *pergulae* realizzate non prima della fine dell'VIII se non nel IX secolo, quando questo genere di arredi liturgici sembra affermarsi in Toscana¹⁷. A ben guardare, tutti gli altri esempi adottati per sostenere una precedente funzione architettonica dell'acquasantiera di Gello e dubitativamente datati al IX-X secolo vanno ricondotti piuttosto al pieno XI secolo. L'elemento architettonico sul campanile di Pariana risale probabilmente al secondo quarto dell'XI secolo perché la forte squadratura e il repertorio di simboli dalla *silhouette* sottilmente incisa ricordano i capitelli recuperati agli inizi del Duecento nella cripta del duomo di Fiesole dal precedente edificio voluto da Jacopo il Bavaro tra il 1028 e il 1032¹⁸. Il capitello in pietra serena dalla pieve di Santa Felicita in Val di Faltona¹⁹, che Mario Salmi pensava potesse provenire da un ciborio di IX-X secolo, è invece riferibile sempre ai primi dell'XI poiché molto vicino alla prima coppia di sostegni cruciformi da est, reimpiegati nella cripta dell'abbazia di San Baronto sul Montalbano ma provenienti da una recinzione

¹⁴ BELLI BARSALI, *La diocesi ... cit.*, p. 52 cat. 59 (interpretato come sostegno d'altare); DUCCI, in *Lucca ... cit.*, pp. 75-76 cat. 42. La datazione, proposta da Annamaria Ducci, ai primi dell'VIII secolo dipende dalla menzione documentaria dell'edificio nel 759, quando se ne ricorda la fondazione alcuni anni prima, e dal confronto con i capitelli di Santa Cristina Bissone, forse provenienti da Corteolona.

¹⁵ A. FATUCCHI, in *La diocesi di Arezzo*, Spoleto 1977 (Corpus della scultura altomedievale, 9), pp. 171-172 cat. 163. In questo caso è visibile un taglio alla base del capitello, ma potrebbe risalire al momento del suo recupero visto che le sue forme sono in perfetta continuità con la colonna su cui poggia.

¹⁶ G. CIAMPOLTRINI, *Annotazioni sulla scultura d'età carolingia in Toscana*, "Prospettiva", LXII, 1991, pp. 59-66, in part. 60.

¹⁷ Forse uno dei primi esempi di *pergulae more romano* è quella in San Martino a Lucca, voluta dal vescovo Giovanni (780-801) e attestata abbastanza precocemente in un documento dell'820: D. BARSOCCINI, *Memorie e documenti per servire all'istoria del Ducato di Lucca*, 3 voll., Lucca 1831-1841, II (1837), p. 261 doc. 434.

¹⁸ M. DE MARCO, *La cattedrale di S. Romolo a Fiesole*, in *La cattedrale di San Romolo a Fiesole e lo scavo archeologico della cripta*, Firenze 1995, pp. 11-36, in part. 33-35; G. TIGLER, *Toscana romanica*, Milano 2006, pp. 167, 169; ID., *Scultura e pittura del Medioevo a Treviso*, Trieste 2013, p. 256 (in cui l'autore avverte nei capitelli fiesolani l'influsso dell'Italia del nord-est per l'affinità con i capitelli della cripta del duomo di Treviso e di Santa Maria di Mogliano, ora presso il Museo Civico).

¹⁹ M. SALMI, *Architettura romanica in Mugello*, "Bollettino d'arte del Ministero della Pubblica Istruzione", VIII, 1914, pp. 115-140, in part. 116-117.

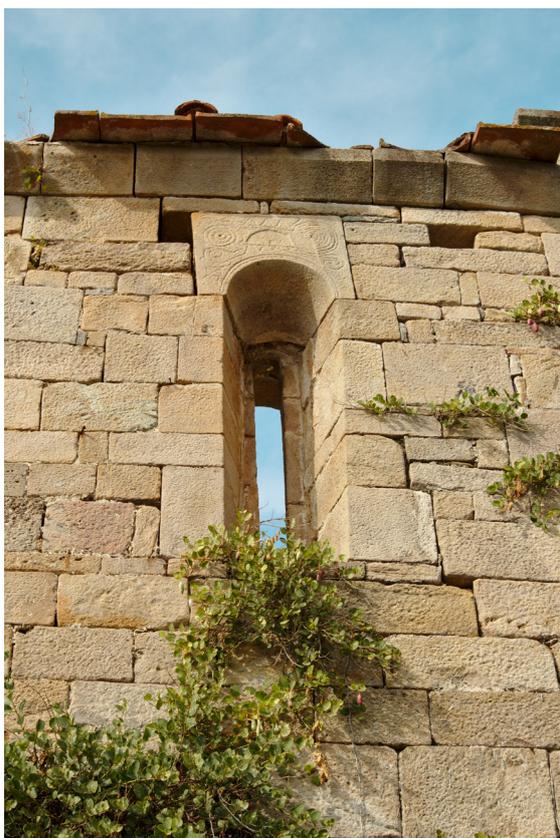


Fig. 5. San Giuliano Terme, Santa Maria di Mirteto, monofora sul fianco dell'edificio.

del secondo decennio del secolo²⁰. Infine, quelli nelle pievi di Buiano e Villa Basilica, poiché si trovano tuttora impiegati in cripte a oratorio per cui sembrano essere stati concepiti, non possono di certo precedere la comparsa di questa variante architettonica agli inizi dell'XI secolo.

L'unico confronto stilistico efficace sembra essere la ghiera di monofora di Santa Maria di Mirteto (fig. 5), affine per il comune repertorio decorativo e il prevalente impiego dell'incisione. Tuttavia, l'ipotesi di Maria Laura Testi Cristiani che si tratti di un elemento di spoglio non sembra, a mio avviso, plausibile²¹. Non si riesce a immaginare, infatti, quale altra funzione possa aver mai avuto un elemento del genere, prima del presunto reimpiego, se non quella di archivolt. La caotica serie di motivi incisi (triangoli, spirali avvolte, mezzelune, quadrati segnati) si inserisce senza difficoltà nei limiti del blocco lapideo e rispetta persino

la modanatura dell'arco della ghiera. In più, risulta realizzata, come il resto dell'edificio, in verrucano e si inserisce senza discontinuità nel parato che la accoglie. Più che un vero e proprio episodio di reimpiego è probabile sia uno pseudospoglio, cioè una scultura che si finge elemento di riuso tentando di apparire più antica di quello che è in realtà. Un gran numero di edifici del Monte Pisano mostra esempi riconducibili proprio a questa classe di sculture: il concio con croce e tralcio sul fianco di San Jacopo (già San Mamiliano) di Lupeta²² (fig. 6), i riquadri a intreccio lungo il fronte presbiteriale della pieve di Calci²³, il concio con *rotae* fiorite sul catino absidale di Santa Giulia di Caprona²⁴, l'architrave del portale maggiore di Santa Maria

²⁰ TIGLER, *Scultura ... cit.*, pp. 239-240 nota 589. I due sostegni, quello di destra quasi del tutto di restauro e quello di sinistra nuovo per metà, dovettero essere reimpiegati in data imprecisata all'interno della cripta. Ulteriore termine di confronto sono anche i capitelli medievali della cripta di San Salvatore in Agna nel Pistoiese, probabilmente risalenti agli anni successivi al 1028 quando l'abbazia diviene dipendenza della Badia Fiesolana.

²¹ CRISTIANI, *La diocesi ... cit.*, pp. 266-268 catt. 162-164 (dove anche la studiosa stessa sembra ormai accantonare questa possibilità proponendo comunque una datazione tra X e XI secolo). Ringrazio Daniele Napolitano per la foto.

²² Ivi, pp. 234-235 cat. 134 (con datazione all'VIII secolo).

²³ Ivi, pp. 153-155 catt. 63-64 (con datazione tra fine X e inizi XI secolo).

²⁴ Ivi, p. 181 cat. 96 (con datazione tra fine XI e XII secolo).

ad Nives presso Panicale di Buti²⁵ e la serie di elementi – forse riconducibili almeno in parte a un portale scolpito – murati sul campanile di Cucigliana²⁶. La studiosa incorre nell'errore di far corrispondere acriticamente queste opere alle prime notizie documentarie sull'edificio che le ospita,



Fig. 6. Vicopisano, San Jacopo di Lupeta, concio scolpito sul fianco dell'edificio.

supponendo costantemente e senza alcuna evidenza episodi di reimpiego o retrodatando edifici plausibilmente riconducibili al XII secolo²⁷. Un simile discorso vale anche per le lastre di Santa Maria a Pianizza (Galliciano) che non sono affatto esito di un riuso, malgrado gli scompensi subiti dalla muratura, e non si vede in che modo avrebbero potuto comporre una recinzione o un ambone di X secolo²⁸. Anche in questo caso nessuno dei rilievi ha subito tagli o riduzioni e sono tutti realizzati nello stesso identico materiale del parato che le comprende. Sculture di questo tipo mostrano tratti comuni che consentono di riconoscerle come *pseudo-spolia* coevi all'edificio che le ospita. Innanzitutto, ricorrono a tutta una serie di espedienti utili a suggerire l'idea di parzialità mostrando una decorazione non completamente rifinita, a vol-

²⁵ Ivi, pp. 271-273 cat. 168 (con datazione al pieno XI secolo).

²⁶ Ivi, pp. 185-188 catt. 100-103. La chiesa di Sant'Andrea a Cucigliana è attestata per la prima volta il 17 settembre 1063 come parte del piviere di Cascina. Dell'edificio più antico, distrutto da una delle piene dell'Arno alla fine del XVII secolo e ricostruito più a monte, resta solo la base del campanile, dal paramento in due fasi, entro cui è stata murata la serie di rilievi: cfr. M.L. CECCARELLI LEMUT, S. RENZONI, S. SODI, *Chiese suburbane, vicariati del Piano di Pisa I e II, del Lungomonte I e di Pontedera*, Pisa 2001, pp. 129-130. Maria Laura Testi Cristiani propone per la serie di sculture una datazione al X secolo o poco oltre dubitando possano provenire dall'abbazia di San Michele alla Verruca, come precedentemente supposto: cfr. R. BELCARI, *Materiali lapidei e un intonaco dipinto da San Michele alla Verruca, in L'aratro e il calamo. Benedettini e Cistercensi sul Monte Pisano. Dieci anni di archeologia a San Michele alla Verruca*, San Giuliano Terme 2005, pp. 173-215, in part. 183-184. Mi sembra sia più ragionevole pensare che, insieme al campanile, essi rappresentino tutto ciò che resta dell'edificio, probabilmente di XII secolo, interamente ricostruito *ex novo* dopo l'alluvione.

²⁷ Per una più attendibile datazione della serie di edifici che ospita le sculture in questione cfr. TIGLER, *Toscana ... cit.*, pp. 234-237.

²⁸ BARACCHINI, CALECA, *Architettura ... cit.*, pp. 5-6; DUCCI, *La scultura altomedievale ... cit.*, p. 79; EAD., *La scultura del Medioevo ... cit.*, p. 53. I rilievi con impilate di spirali concentriche, interpretate come tralci arricciati e alberi con frutti, sembrano in realtà molto simili a una delle lastre del pulpito della pieve di Gropina con vortici ossessivamente ripetuti, benché condotti con maggior rigore geometrico. Le stelle raggiate, descritte con listelli circolari di linee spezzate, ricordano, più che *opera sectilia* tardoantichi, i *pattern* di alcune tarsie marmoree della fase buschetiana del duomo di Pisa.



Fig. 7. Urna cineraria, seconda metà del I secolo d.C., Camposanto, Pisa.

frazionato e scomposto al momento del presunto riuso ma impossibile da ricostruire perché mai esistito. Infine, il fatto che queste sculture si inseriscano perfettamente nel 'nuovo' contesto senza alcun segno di assestamento e siano realizzate nello stesso materiale della struttura che le accoglie, è un ulteriore segnale che il riuso sia soltanto imitato. Quindi, l'archivolto di Santa Maria di Mirteto non può che essere datato, come il resto dell'edificio, al XII secolo malgrado il forte aspetto arcaizzante²⁹.

Benché la presenza delle testine angolari possa costituire una parziale ripresa del capitello a protomi tipico del Romanico pisano-lucchese, maschere antropomorfe o il volto di Giove Ammone compaiono nella stessa posizione della scultura di Gello in urne funerarie antiche (fig. 7) suggerendo che il referente classico di partenza, stravolto dal lessico arcaizzante fin quasi a renderlo irricognoscibile, possa essere proprio questo³⁰. Non mancano, infatti, in Toscana casi in cui questo genere di manufatti antichi funga da acquasantiera come accade, per esempio, ad Arezzo (in San Francesco e nella chiesa del Sacro Cuore), in San Pietro a Grado (perduta) e in San Lorenzo alla Rivolta a Pisa (ora al Museo dell'Opera del Duomo)³¹. In più, pile di XII

²⁹ Anche la datazione dell'edificio a cavaliere tra X e XI secolo è contraddetta dal confronto, proposto dalla stessa Maria Laura Testi Cristiani, con la chiesa di San Martino (ora Santa Caterina) di Musigliano (Cascina), datata da un'epigrafe marmorea al 1130 *more pisano*.

³⁰ A questa tipologia appartiene una delle urne del Camposanto pisano, lacunosa della doppia tabella funeraria: cfr. M.C. PARRA, in *Camposanto Monumentale di Pisa. Le Antichità*, a cura di S. Settis, Pisa-Modena 1977-1984, II (1984), pp. 220-224 cat. 103. La foto mostra l'integrazione con un testo epigrafico incoerente, subita dall'urna nel corso del XVIII secolo. A uno degli angoli inferiori dell'acquasantiera di Gello (fig. 4), sembra di poter riconoscere a fatica una figura alata, scomposta e parzialmente asimmetrica, che potrebbe voler replicare sfingi e grifoni solitamente posti al di sotto del volto di Giove Ammone in questo tipo di urne.

³¹ Raffaella Calamini adotta grande cautela affermando che non siamo affatto certi si tratti di reimpieghi medievali, ma la presenza di un gruppo nutrito di esempi, il recupero di questo modello in pile romaniche e la constatazione che urnette di questo tipo sono variamente adoperate anche come contenitori di reliquie rende plausibile un uso già medievale con tale funzione per questi oggetti: cfr. M.C. PARRA, in *Camposanto ... cit.*, pp.

secolo si ispirano a vari elementi di spoglio direttamente impiegati con questa funzione in edifici coevi, rielaborando più o meno fedelmente questo e altri modelli antiquari. L'acquasantiera nella pieve di Vicopisano³² (fig. 8), proveniente da San Jacopo di Lupeta, e una delle pilette del Museo Nazionale di San Matteo³³ (fig. 9) derivano chiaramente da urne a cassetta per il formato parallelepipedo e la presenza, nel secondo caso, della replica su una delle facce di una tabella anepigrafe. Un altro esempio, sempre nel Museo di San Matteo ma forse proveniente dal complesso di San Vito, recupera con lievi innovazioni il modello delle arae funerarie con colonnine tortili agli angoli, presenti nelle collezioni del Camposanto e talvolta utilizzate come cippi d'altare³⁴. La pila nella pieve di Santa Maria e San



Fig. 8. Acquasantiera, XII secolo, pieve di Santa Maria e San Giovanni Battista, Vicopisano.



Fig. 9. Acquasantiera, seconda metà del XII secolo, Museo Nazionale di San Matteo, Pisa.

225-226 cat. 104; CALAMINI *Le acquasantiere* ... cit., pp. 350-355, 387-390 catt. 2.5.1.1, 2.5.1.12.

³² TIGLER, *Toscana* ... cit., p. 235; CALAMINI *Le acquasantiere* ... cit., pp. 114-119 cat. 2.2.1. Il legame di quest'opera con il contesto cittadino risulta evidente anche per l'affinità con la decorazione del fronte di una delle leghe della prima loggia absidale della tribuna del duomo di Pisa: cfr. *Il Duomo di Pisa*, a cura di A. Peroni, 3 voll., Modena 1995 (Mirabilia Italiae, 3), *Atlante*, I, p. 224, fig. 522.

³³ A. MILONE, in *I marmi di Lasinio. La collezione di sculture medievali e moderne nel Camposanto di Pisa*, catalogo della mostra di Pisa, a cura di C. Baracchini, Firenze 1993, p. 176 cat. 19 (con datazione alla seconda metà del XII secolo); CALAMINI, *Le acquasantiere* ... cit., 130-135 cat. 2.2.4. L'acquasantiera decorata su ogni lato con tabella, calice fogliato, colombe affrontate e racemo di roselline potrebbe provenire dai depositi dell'Opera per poi essere confluita nelle collezioni del Camposanto.

³⁴ MILONE, in *I marmi* ... cit., pp. 174-175 cat. 18 (in cui l'autore esclude si tratti di un fonte battesimale poiché in città è documentato solo quello di San Giovanni e la data alla seconda metà del XII secolo riconoscendo il modello antico); CALAMINI, *Le acquasantiere* ... cit., 155-163 cat. 2.2.8. Lo stesso gusto per simili modana-



Fig. 10. Acquisantiera, dalla chiesa dei Santi Martino e Giusto a Gello di Camaio, Museo Nazionale di Villa Guinigi, Lucca.

Giovanni Battista a Cascina³⁵ si rifà, per la presenza delle voluminose protomi di arieti agli angoli, alle basi di cippi funerari etruschi impiegate, come nel caso di San Lazzaro di Pisa³⁶, proprio come acquasantiera.

L'assenza di qualsiasi elemento anche solo allusivo alla cristianità³⁷ potrebbe dipendere dall'intenzione di rappresentare le varie forme del male che l'acqua lustrale allontana proprio come accade nell'acquasantiera di San Giorgio di Brancoli³⁸ (al momento dispersa), con la raffigurazione di Erode, o in area

emiliana e lombarda, con la rappresentazione di sirene, nella pila del Battistero di Cremona³⁹ o in quella della pieve di San Giorgio a Ganaceto (Modena)⁴⁰. L'assenza di gerarchia compositiva nella raffigurazione, oltre a dipendere dal linguaggio arcaizzante di quest'opera, sembra contribuire a costruire una potente immagine di un male proteiforme che disorienta e risulta difficilmente riconoscibile. Malgrado espliciti riferimenti al tema dell'acqua non siano così frequenti nelle acquasantiere toscane, l'oggetto verticale terminante in un cestello e culminante in una specie di ancora (fig. 10), più che un cucchiaio⁴¹, potrebbe essere il secchio di un pozzo allusivo all'acqua consacrata per purificare i fedeli dai peccati.

La provenienza dai Santi Martino e Giusto a Gello di Camaio, dove la ricorda Rinuccini nel 1858, è stata messa in dubbio per la datazione alta proposta⁴², ma potrebbe essere ragionevole

ture si avverte anche nel portale sul fianco sud di San Frediano a Lucca, di certo non realizzato con elementi di spoglio ma coevo al resto del cantiere.

³⁵ CALAMINI, *Le acquasantiere* ... cit., pp. 120-124 cat. 2.2.2 (con datazione intorno alla metà del XII secolo).

³⁶ G. CIAMPOLTRINI, in *Camposanto* ... cit., p. 64 cat. 14; CALAMINI, *Le acquasantiere* ... cit., pp. 382-386 cat. 2.5.1.11. Simili basi con protomi teriomorfe sono utilizzate anche con funzioni architettoniche in San Zeno e nella galleria nord del matroneo del duomo di Pisa.

³⁷ DUCCI, *Problematicità* ... cit., p. 39; EAD., in *Lucca* ... cit. (nota 1), p. 180.

³⁸ TIGLER, *Toscana* ... cit., p. 273; CALAMINI, *Le acquasantiere* ... cit., pp. 199-206 cat. 2.3.2.

³⁹ M. SANTACATTERINA, in *Il Medioevo delle cattedrali. Chiesa e Impero: la lotta delle immagini (secoli XI e XII)*, catalogo della mostra di Parma, a cura di A.C. Quintavalle, Milano 2006, pp. 623-627 cat. 68. Sul bordo superiore dell'acquasantiera corre un'iscrizione in capitale romanica esplicitiva circa il valore attribuito all'acqua lustrale: «ACTVS HVIVS AQUAE TACTVS FUGAT OMNES DEMONES».

⁴⁰ S. BABBONI, in *Il Medioevo* ... cit., pp. 639-643 cat. 71.

⁴¹ DUCCI, *Problematicità* ... cit., p. 44; EAD., in *Lucca* ... cit., p. 182.

⁴² BELLÌ BARSALI, *La diocesi* ... cit., p. 25 cat. 12; DUCCI, *Problematicità* ... cit., p. 38; EAD., in *Lucca* ... cit., p. 184.



Fig. 11. Capannori, pieve di San Gennaro, capitello con protomi del colonnato nord.

supporre che l'acquasantiera sia stata realizzata proprio per questo edificio visto che si tratta della chiesa di un importante monastero medievale. Da una bolla del 18 novembre 1148, in cui papa Eugenio III conferma la protezione apostolica e una serie di proprietà alla badessa Agnese, apprendiamo che il cenobio femminile era stato fondato con il patrocinio di Iulitta, vedova di Ubaldo, e Sigfredo da Bozzano nel 1089, fornendo un valido *post quem* per il suo arredo interno⁴³. Nella sua essenzialità, l'edificio a navata absidata, al momento privo di copertura e abbandonato, non sembra così distante da architetture del Monte Pisano come Santa Maria di Mirteto e San Jacopo di Lupeta, specie per la presenza di finestre cruciformi in cima ai prospetti e la soluzione di collocare il portale maggiore tra sottili lesene fortemente svettanti, prospettando la possibilità – certamente da approfondire – che sia stata coinvolta una bottega pisana per la sua costruzione.

La pila di Gello risulta, dunque, pienamente partecipe della nascita di nuovi generi scultorei come quello dell'acquasantiera, di forme di recupero antiquario comuni ad arredi lapidei di questo tipo e molto probabilmente proviene da un edificio costruito non prima dell'ultimo

⁴³ P.F. KEHR, *Regesta pontificum Romanorum: Italia Pontificia sive Repertorium privilegiorum et litterarum a Romanis pontificibus ante annum MCLXXXVIII Italiae ecclesiis, monasteriis, civitatibus singulisque personis concessorum*, III. Etruria, Berolini 1908, pp. 467-468; P. TOMEI, *Milites elegantes. Le strutture aristocratiche nel territorio lucchese (800-1100 c.)*, Firenze 2019, p. 210. Sul monastero di Gello cfr. G. CONCIONI, C. FERRI, G. GHILARDUCCI, *Lucensis ecclesiae monumenta. A saeculo VII usque ad annum MCCLX*, 2 voll., Lucca 2008, I, pp. 184-189; V. Marianelli, L. Santini, *San Martino di Gello. Storia di un monastero e della sua chiesa*, "Campus Maior" XXXI, 2019 <https://www.academia.edu/42655212/Veronica_Marianelli_Luca_Santini_San_Martino_di_Gello_Storia_di_un_monastero_e_della_sua_chiesa> (maggio 2023). Nella copia del testo di Rinuccini dell'Accademia Filarmonica di Bologna, appartenuta al reverendo Maseangelo Maseangeli, è stato possibile rinvenire un inedito disegno della facciata dell'abbaziale probabilmente realizzato a ridosso degli interventi di restauro promossi dal musicologo nel 1874. Per l'ipotesi che questo gusto arcaizzante fosse particolarmente apprezzato da passatiste famiglie aristocratiche toscane come i Porcaresi cfr. G. TIGLER, *Pisa, Lucca e... Porcaresi. I Porcaresi come committenti di architettura e scultura romanica dal 1061 al 1187 nel quadro delle relazioni artistiche e politiche fra i Comuni di Pisa e Lucca*, "Anthimiana", IV, 2002, pp. 45-90.



Fig. 12. San Cassiano di Controne, lunetta e architrave.

decennio dell'XI secolo. Non può, quindi, che appartenere al XII secolo, malgrado la scelta di un lessico certamente peculiare. Insieme a sculture come i capitelli del colonnato nord di San Gennaro di Capannori (fig. 11), la plastica architettonica di San Cassiano di Controne (fig. 12) o di molti edifici del Monte Pisano e della Valdelsa, l'acquasantiera di Gello propone una libera e fantasiosa rielaborazione di stilemi e soluzioni altomedievali. Così come il recupero dell'Antichità classica nella Toscana medievale implica l'acquisizione di valori formali come monumentalità e plasticismo, allo stesso modo la ricerca di un linguaggio d'ispirazione altomedievale in simili episodi arcaizzanti veicola valori anticlassici e antinaturalistici, derivanti dall'astrattismo di marca orientale delle opere di VIII-IX secolo, venendo a costituire il controcanto della scultura protorinascimentale toscana di XII secolo.

Elizabeth Dester

Fortezza e bellezza a protezione e decoro della città. Le pitture murali della Porta di San Francesco a Volterra

Come un diaframma, le mura di Volterra con le loro porte e le postierle hanno accompagnato fin dall'antichità le fasi di ampliamento e declino della città¹.

All'interno della vasta area delimitata dalla cerchia etrusca, che per molto tempo mantenne il suo ruolo difensivo, il Comune di Volterra, istituito nella seconda metà del XII secolo, diede avvio al rafforzamento e all'edificazione di nuove mura intorno al piccolo nucleo abitato sulla cima delle balze. Dai primi decenni del Duecento gli statuti documentano il graduale sviluppo della cinta muraria che, oltre a rispondere a esigenze amministrative, commerciali e militari, rappresentava uno strumento fondamentale per la costruzione dell'immagine dell'urbe². Tuttavia, il cambiamento del contesto storico e politico seguito alla morte di Federico II, con il quale Volterra si era schierata, la rivalse del partito guelfo guidato da Firenze, l'assedio e la sconfitta della città nel 1254 interruppero la fervente attività di fortificazione. Solo dopo la vittoria di Montaperti del 1260 e la riconquista della Toscana da parte dei sostenitori della corona imperiale, il Comune mise a punto un programma aggiornato, impose ai cittadini un dazio per il sostenimento delle spese e stipendiò quaranta maestri muratori fino al completamento del grande progetto che, nonostante l'assenza di precisi riferimenti archivistici, è sicuramente anteriore al 1284 quando l'abbazia di San Giusto è definita «extra moenia antiqua»³. In questi anni il perimetro fu ristretto e nel percorso, all'incrocio con due delle strade principali, furono costruite nuove porte urbiche che presero il nome delle rispettive contrade: la Porta di Sant'Agnolo o Fiorentina, e la Porta di Santo Stefano, designata inizialmente in questo modo per la vicinanza alla chiesa intitolata al protomartire cristiano e all'omonima fonte d'acqua⁴, e

¹ Le porte ancora oggi presenti lungo il perimetro della cinta medievale sono undici, alle quali devono esserne aggiunte quattro non più esistenti. I riferimenti bibliografici principali sulla storia delle mura sono: E. FIUMI, *Ricerche storiche sulle mura di Volterra*, "Rassegna volterrana", XVIII, 1947, pp. 25-93; A. FURIESI, *Gli insediamenti, il territorio ed il paesaggio*, in *Medioevo a Volterra. Architettura nell'antica Diocesi tra Duecento e Trecento*, a cura di Id., Ospedaletto 2003, pp. 23-33, in part. 28-31; G. CATENI, A. FURIESI, *La città di pietra. Mura etrusche e medievali di Volterra*, Ospedaletto 2005; A. FURIESI, *Storia urbanistica e architettonica*, in *Volterra d'oro e di pietra*, catalogo della mostra di Volterra, a cura di M. Burrelli, A. Caleca, Ospedaletto 2006, pp. 25-34, in part. 32; V. BENVENUTI, M. PASQUINUCCI, *Le mura di Volterra e la poliorcetica antica*, "Rassegna Volterrana", XCIII, 2016, pp. 7-20; A. FURIESI, *Le mura di Volterra*, Pisa 2017.

² M. BACCI, *Artisti, corti, comuni*, in *Arti e storia nel Medioevo*, a cura di E. Castelnuovo, G. Sergi, 4 voll., Torino 2002, I, pp. 631-700, in part. 662-670. Sulle fonti riguardanti le porte urbiche: C. TROVINI, *Le porte urbiche nei trattati (XV-XVII secc.): antologia di testi*, "Roma moderna e contemporanea", XXII, 2014, 2, pp. 269-317.

³ FIUMI, *Ricerche ... cit.*, p. 45.

⁴ Sulla chiesa e la fonte di Santo Stefano: A. FURIESI, *Volterra, fonte di Santo Stefano*, in *Medioevo a Volterra ... cit.*, p. 75; A. FURIESI, E. VERACINI, M.T. LAZZARINI, *Santo Stefano*, in *Chiese di Volterra*, 3 voll., a cura di U. Bavoni, P.G. Bocci, A. Furiesi, Pontedera 2008, III, pp. 68-81.



Fig. 1. Volterra, Porta di San Francesco

maggiormente nota, dopo l'insediamento dell'ordine mendicante in città, come Porta di San Francesco⁵. L'apertura, che per la sua posizione geografica rivolta verso nord ovest è stata definita anche Pisana, si presenta ancora oggi con un imponente arco a tutto sesto sormontato da tre merli squadrati, ed era in origine sovrastata da una torre adibita ad abitazione del custode⁶. Le sue pareti esterne sono prive di cornici o elementi scultorei, a eccezio-

ne della croce ghibellina in marmo bianco su campo nero, mentre sulla spalla destra interna è incisa la canna volterrana, corrispondente a 236,36 cm, adottata tra il 1260 e il 1266 nell'edilizia e per la misurazione dei panni⁷ (fig. 1).

Con le sue tre diverse denominazioni, la porta è ricordata nella guida alla città di Annibale Cinci del 1885 attraverso il racconto di un fatto macabro avvenuto dopo la sconfitta di Volterra nel 1472, quando il tamburino del Maramaldo, inviato per chiedere la resa, fu fatto impiccare con lo strumento al collo a uno dei tre merli da Francesco Ferrucci⁸. Nei primi decenni del Novecento, Corrado Ricci e Mario Battistini analizzarono la sua struttura architettonica, esaltandone la monumentalità, l'austerità e l'eleganza «libera da ornamenti» mentre Ezio

⁵ F.A. LESSI, E. VERACINI, *San Francesco*, in *Chiese di Volterra*, 3 voll., a cura di P.G. Bocci, F.A. Lessi, Firenze 2003, II, pp. 110-115. Per visualizzare l'area geografica è utile la tavola topografica della città raffigurata nel manoscritto Urb. Lat. 277, ff. 134v-135r conservato presso la Biblioteca Apostolica Vaticana.

⁶ CATENI, FURIESI, *La città di pietra ... cit.*, p. 144. La torre fu restaurata nel 1370 e venne distrutta durante l'assedio del 1530.

⁷ C. CACIAGLI, *Misure medievali volterrane: la canna, il braccio ghibellino nelle porte di Docciola e di S. Francesco*, "Rassegna volterrana", LXXIII-LXXIV, 1996-1997, pp. 83-105.

⁸ A. CINCI, *Guida di Volterra*, Volterra 1885, p. 107. La porta non è menzionata nelle guide successive: E. SOLAINI, B. DELLO SBARBA, L. GRAPPELLI, *Volterra*, Volterra 1901; *Nuova guida di Volterra*, Volterra 1912.

Solaini la indicò semplicemente come degna di nota⁹. Solo nel 1977 Umberto Giustarini scorse tra le incrostazioni dell'imbotte dell'arco alcune tracce degli antichi affreschi nascosti dagli strati di calce e dai depositi di sporco¹⁰. Il ritrovamento, documentato dalle fotografie di Dante Ghilli (fig. 2), fu subito segnalato alla Soprintendenza per i Beni ambientali, architettonici, artistici e storici per le province di Pisa, Livorno, Lucca e Massa Carrara e qualche anno dopo Maria Teresa Lazzarini, a capo dei lavori di restauro, denunciò il cattivo stato di conservazione causato da un'infiltrazione d'acqua proveniente da una vasca sopra la volta. Insieme alla relazione, una fattura del 1982 riporta l'elenco delle operazioni svolte dalla ditta Benelli Caponi e C.: consolidamento dell'intonaco, fissaggio e pulitura del colore, rimozione delle sostanze calcaree e delle ridipinture, stuccatura delle lacune¹¹. Purtroppo l'intervento non fu risolutivo (fig. 3) e alla fine del 2017 si rese necessario un secondo restauro, eseguito da Cecilia Gabellieri, Cristina Ginesi, Cristiano Sabelli e Sandro Sirigatti, che ha restituito leggibilità all'opera riportando alla luce alcuni particolari della pittura originale, occultati dalle abbondanti stuccature o dallo strato di carbonato di calcio.



Fig. 2. *Santi*, dettaglio, Volterra, Porta di San Francesco (fotografia di Dante Ghilli)

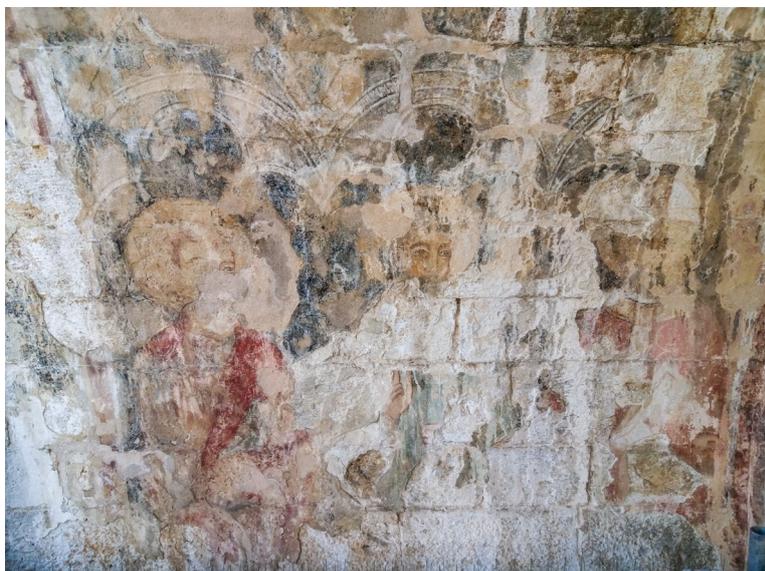


Fig. 3. *Santi*, dettaglio lato sinistro prima del restauro del 2017, Volterra, Porta di San Francesco (fotografia di Cristiano Sabelli)

⁹ C. RICCI, *Volterra*, Bergamo 1905, p. 66; M. BATTISTINI, *Volterra illustrata*, Volterra 1921, p. 15; A.E. SOLAINI, *Sommario della storia e guida del Museo e della città di Volterra*, Volterra 1927, pp. 90, 110-111.

¹⁰ U. GIUSTARINI, *Gli affreschi di Porta S. Francesco*, "Volterra", XVI, 1977, 8, pp. 10-11.

¹¹ Ringrazio Cristina Ginesi per avermi fornito questo documento, le fotografie, le informazioni sullo stato di conservazione e sull'ultimo restauro eseguito.



Fig. 4. Decorazione dell'imbotte dell'arco, Volterra, Porta di San Francesco (fotografia di Cristiano Sabelli)

Nonostante alcune irrimediabili perdite del tessuto pittorico, volgendo lo sguardo all'insù, è oggi possibile osservare sulla volta un motivo decorativo composto da un cerchio circondato da altre sei forme circolari più piccole formanti una rota stilizzata su uno sfondo blu delimitato da semplici cornici costituite da una fascia rossa

compresa tra due linee bianche (fig. 4). In basso, sulla base d'imposta, sei figure aureolate a mezzo busto, tre a sinistra e tre a destra, sono disposte all'interno di un loggiato architettonico composto da edicole costruite su esili colonnine i cui capitelli sorreggono archi trilobati a tutto sesto sormontati da una cuspide contornata da profili a gattoni rampanti e ornata con un oculo centrale anch'esso trilobato.

A causa dello stato conservativo e della mancanza di attributi particolari, è difficile individuare con certezza i santi raffigurati, ma il contesto d'esecuzione dell'opera fornisce una sicura chiave di lettura per la formulazione di alcune ipotesi plausibili sulla loro identificazione¹² (figg. 5-6). Nella seconda metà del XIII secolo, infatti, le istituzioni, con l'intento di unire la *civitas* e l'*ecclesia*, definirono all'interno del panorama culturale volterrano quattro principali punti di riferimento devozionali: Maria Assunta, venerata presso la cattedrale, sant'Ottaviano, titolare della chiesa canonica cittadina, e i santi Giusto e Clemente, ai quali è dedicata l'abbazia extraurbana più antica. Risulta dunque molto interessante, e indubbiamente non casuale, la menzione degli stessi santi, con l'aggiunta di san Vittore, nel lodo tra le parti guelfa e ghibellina redatto nel dicembre del 1278 e la commissione a Tino di Camaino nel primo decennio del Trecento di quattro busti raffiguranti questi santi ormai consacrati come patroni di Volterra¹³. Pertanto, secondo una scelta iconografica con peculiari finalità pubbliche, in un punto nevralgico per il controllo dell'ingresso e la difesa dell'urbe, è verosimile pensare che ai lati di un'immagine scomparsa della *Madonna con il Bambino* dipinta nella parte frontale dell'apertura, siano disposti coloro cui era affidata la salvaguardia e la sicurezza della città.

¹² R. BAGEMIHL, *Some thoughts about Grifo di Tancredi of Florence and a little-known panel at Volterra*, "Arte Cristiana", LXXXVII, 1999, 795, pp. 413-426, in part. 421.

¹³ A. PUGLIA, *Dedicazioni e culto dei santi a Volterra nell'età precomunale e comunale tra istituzioni ecclesiastiche e civili*, in *Profili istituzionali della santità medioevale: culti importati, culti esportati e culti autoctoni nella Toscana occidentale e nella circolazione mediterranea ed europea*, a cura di C. Alzati, G. Rossetti, Pisa 2010, pp. 205-250, in part. 225-228. Sui rilievi: S. MARTINELLI, in *Il Museo diocesano d'arte sacra di Volterra*, a cura di U. Bavoni, A. Ducci, A. Muzzi, Ospedaletto 2018, pp. 142-145 cat. 29.

Sulla destra, verso la parte più interna dell'arco, è possibile identificare nella figura molto danneggiata di un vescovo con la mitria e il pastorale e in quella accanto del giovane sbarbato con la tunica diaconale e la mano alzata i fratelli san Giusto¹⁴ e san Clemente¹⁵, giunti in Toscana dall'Africa nel VI secolo durante le persecuzioni ariane insieme ad altri compagni, tra i quali Ottaviano¹⁶. Quest'ultimo può forse essere riconosciuto nel vecchio santo con i capelli e la barba grigi al centro del gruppo sul lato opposto. Solitamente ritratto come un eremita, egli non sembra però indossare il saio e non tiene in mano nessuno dei suoi tipici simboli, il modello della città di Volterra o le perle. Tuttavia è possibile riscontrare una certa somiglianza tra il suo

volto quasi del tutto integro e la fisionomia del sant'Ottaviano miniato nell'iniziale O (*Os justi meditabitur*) nel secondo volume del graduale diurno della cattedrale scritto entro il 28



Fig. 5. *Santi*, dettaglio lato sinistro, Volterra, Porta di San Francesco (fotografia di Cristiano Sabelli)

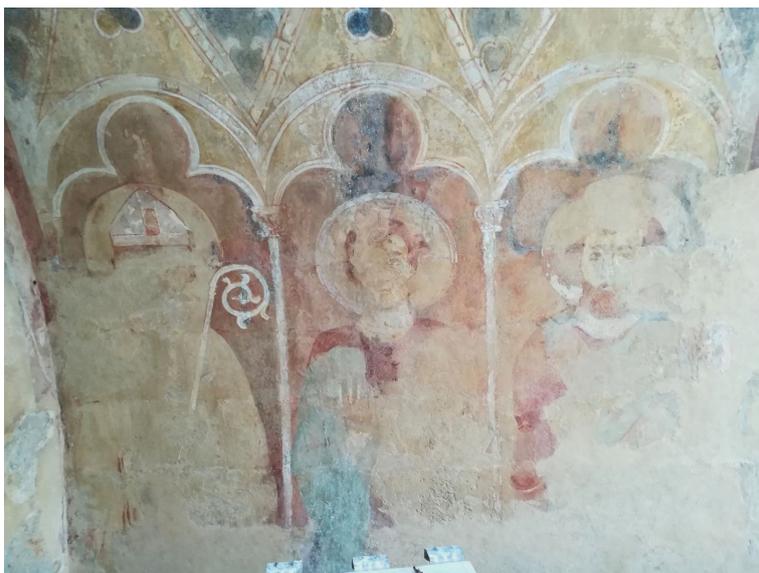


Fig. 6. *Santi*, dettaglio lato destro, Volterra, Porta di San Francesco (fotografia di Cristiano Sabelli)

¹⁴ G. KAFTAL, *Saints in Italian art. Iconography of the saints in Tuscan painting*, 4 voll., Firenze 1952, I, pp. 606-610 nr.179. La presenza del pastorale potrebbe suggerire l'identificazione con san Lino, nato a Volterra e scelto da san Pietro come suo successore, ma il suo culto si diffuse solo verso l'inizio del XVI secolo.

¹⁵ Ivi, p. 284 nr. 73. Un'alternativa, che però renderebbe incompleta la coppia formata da Giusto e Clemente, è che questa seconda figura sia santo Stefano, titolare della chiesa appena fuori le mura che dava il nome alla contrada e alla porta.

¹⁶ Ivi, p. 776 nr. 227.

febbraio 1299 (c. 114v)¹⁷. Al suo fianco, un secondo santo mitrato, con il piviale rosso ornato da motivi circolari e un libro nella sinistra, sembra richiamare nei gesti e nella decorazione della veste, la raffigurazione del vescovo Ugo, il fondatore dell'abbazia di San Galgano dipinto sulla tavola di ambito ducresco della Pinacoteca civica¹⁸. Infine, alle estremità, a chiusura delle brevi teorie di santi volterrani, sono presenti due figure il cui legame con la città sembra essere meno forte: sulla sinistra, il giovane imberbe in atto benedicente con il mantello rosso e il libro può essere san Giovanni evangelista mentre sulla destra la folta capigliatura castana, la barba e l'abbigliamento fanno pensare a un apostolo¹⁹.

Nel suo insieme la decorazione murale della Porta di San Francesco è una delle poche testimonianze pittoriche sopravvissute di ciò che viene prescritto negli statuti comunali a proposito dell'aspetto delle porte urbiche. Fin dall'antichità, infatti, alla funzione militare della cinta muraria si aggiunse un forte significato religioso e politico che trovò nella solidità dei conci un segno di potenza e nella rappresentazione della Vergine e dei santi una valenza sacrale, esprimendo al tempo stesso la protezione della forza divina e la decorosa bellezza della città²⁰. Tra l'ultimo quarto del XIII e la prima metà del XIV secolo molte città, come Milano, Firenze, Todi, Orvieto, Perugia e Siena²¹, decisero di arricchire pittoricamente i propri ingressi e si preoccuparono della loro conservazione con appositi provvedimenti. Anche a Volterra, fin dal Duecento il Comune deliberò che su ogni apertura fosse presente una «*imagine Beate Virginis cum filio suo benedicto in braccio suo*»²² e, per garantire maggiore protezione ai dipinti, collocati all'aperto e dunque continuamente esposti all'azione delle intemperie, il 13 novembre 1293 pagò 20 soldi a Gherardo di Rustichello «*pro faciendo fieri unum porticum super*

¹⁷ A. DUCCI, in *Il Museo diocesano ... cit.*, pp. 60-63 cat. 2.

¹⁸ KAFTAL, *Saints in Italian art ... cit.*, p. 485 nr. 143. Sul dipinto: F. LESSI, in *La Pinacoteca di Volterra*, a cura di A. Paolucci, Firenze 1989, pp. 81-82 cat. 6.

¹⁹ Lipotesi che si tratti di san Vittore, uno dei patroni citati nei documenti comunali, è ostacolata dal fatto che, secondo l'iconografia tradizionale, il santo è un giovane cavaliere con uno stendardo (KAFTAL, *Saints in Italian art ... cit.*, p. 1016 nr. 311).

²⁰ J. GARDNER, *An introduction to the iconography of the Medieval Italian city gate*, "Dumbarton Oaks Papers", XLI, 1987, pp. 199-213, in part. 210; BACCI, *Artisti ... cit.*, pp. 666-667.

²¹ La decorazione poteva essere scultorea come nella Porta all'Arco a Volterra, ornata con tre teste in pietra scura d'età etrusca, e a Milano: V. CAMELLITI, *Il 'progetto' per la decorazione scultorea delle porte urbiche di Milano (XIV secolo) in una prospettiva comparativa*, "Arte Lombarda", n.s. CLXXII, 2014, 3, pp. 30-44; L. TOSI, *La ricomposizione dei gruppi scultorei delle porte urbiche di Milano: nuove ricerche e proposte*, "Arte Lombarda", n.s. CLXXII, 2014, 3, pp. 13-23; oppure pittorica. Per quest'ultima sono particolarmente significativi i casi di Perugia: S. NESSI, *Documenti sull'arte umbra*, "Commentari", XVIII, 1967, pp. 73-80; ID., *Documenti sull'arte umbra. Pittori perugini del Duecento e del primo Trecento. Prime decorazioni dei palazzi pubblici di Perugia*, "Bollettino della deputazione di storia patria per l'Umbria", LXXXV, 1988, pp. 107-155, in part. 135-136 nrr. 3-4, 141 nr. 20, 150 nr. 46; e Siena: G. MILANESI, *Documenti per la storia dell'arte senese*, 4 voll., Siena 1854, I, pp. 258-259 nr. 60; M. ISRAËLS, *Al cospetto della città. Sodoma a Porta Pispini e la tradizione pittorica delle porte urbiche di Siena*, in *L'ultimo secolo della Repubblica di Siena. Arti, cultura e società*, atti del convegno internazionale di Siena (2003-2004), a cura di M. Ascheri, G. Mazzoni, F. Nevola, Siena 2008, pp. 367-384, in part. 369; EAD., *La decorazione pittorica dell'Antiporto di Camollia, di Porta Romana e di Porta Pispini a Siena*, in *Fortificare con arte. Mura, porte e fortezze di Siena nella storia*, a cura di E. Pellegrini, Siena 2012, pp. 200-219, in part. 201-203. Sui provvedimenti conservativi è interessante la presenza del paragrafo «*De picturis manutenendis*» nello statuto del Comune di Todi del 1337: *Verso un museo della città*, catalogo della mostra, a cura di M. Bergamini, Todi 1981, p. 309.

²² FIUMI, *Ricerche ... cit.*, p. 51.

picturas sancte Marie apud portam sancti Francisci»²³. Nello stesso anno la medesima somma fu versata a Chelino di Pugliese, Chele di Provenzale, Filiocto di Iocolo, Rustichino di Angeli, Ciuccio di Neri e Giuntino di Ignazio per eseguire l'operazione presso le altre porte²⁴. Da sottolineare è l'utilizzo specifico di *porticum*²⁵, traducibile come loggia o tettoia, che, seguito dal sinonimo *trasanda*²⁶, si ritrova nello statuto del Comune di Perugia del 1279²⁷, in cui si raccomanda di costruire o riparare la struttura addossata al lato interno di un varco. Lo stesso significato è attribuito alla parola in un documento del 1348 per l'allogagione a Benci di Cione, maestro di pietra e di legname, dell'edificazione di una cappella per le monache di Santa Maria del Fiore di Fiesole per la cui porta era prevista la costruzione di un «porticus sive tettus» ligneo²⁸. Questa precisazione lessicale definisce in modo chiaro la natura dell'incarico affidato a Gherardo di Rustichello che, diversamente da quanto scritto da Cecilia Guelfi²⁹, non riguardò le superfici policrome ma un'opera di muratura e carpenteria, costituendo un importante termine *ante quem* per la conclusione del dipinto, databile all'inizio dell'ultimo decennio del Duecento.

Altri documenti più tardi testimoniano un intervento pittorico sulle Porte di San Marco e di Santo Stefano nel 1355 da parte di Tommasino da Pesaro e Duccio di Monteverdi, la cui attività è nota solo sulla carta³⁰. Il nome del primo compare altre volte legato a lavori eseguiti nel Palazzo dei Priori e al lascito testamentario di Galgano fu Giovanni di Tile dei Baldinotti del 1348 per l'esecuzione di un'opera nella chiesa di Gello³¹. Questi dati attestano la sua presenza a Volterra intorno alla metà del XIV secolo ma non forniscono precise indicazioni riguardo il suo ruolo nel lavoro alla Porta di San Francesco che può forse rientrare in quel compito di costante manutenzione prescritto dal Comune ancora nel secondo decennio del Quattrocento.

²³ Archivio Storico Comunale di Volterra, filza A, nera 1, libro 4, c. 20r.

²⁴ M. BATTISTINI, *Memorie storiche volterrane*, Volterra 1922, p. 89; FIUMI, *Ricerche ... cit.*, p. 45; CATENI, FURIESI, *La città di pietra ... cit.*, p. 142.

²⁵ F. CALONGHI, *porticus*, in *Dizionario della lingua latina*, 2 voll., Torino 1954, I, p. 2107. Il significato del termine varia in base al contesto d'uso; tralasciando l'ambito religioso, filosofico e teatrale, la parola indica la galleria o tettoia che riparava i soldati durante lo svolgimento dei lavori di fortificazione.

²⁶ *Trasanda* (o *trasanna*) deriva dal verbo latino *transire* (andare, passare attraverso): A. BOCCHI, *Il glossario di Cristiano da Camerino*, 2 voll., Pisa 2012, II, p. 871; V. Ricotta, *trasanda*, in *Tesoro della lingua italiana delle origini*, 2014 <<http://tlio.ovi.cnr.it/TLIO/>> (novembre 2023). Per le diverse varianti grafiche e sfumature semantiche della parola: M. ALINEI, *Il lat. transenna alla luce dei continuatori romanzi di *transianda* <https://www.academia.edu/12186496/Il_lat_TRANSENNA_alla_luce_dei_continuatori_romanzi_di_TRANSIENDA> (novembre 2023).

²⁷ *Statuto del comune di Perugia del 1279*, a cura di S. Caprioli, 2 voll., Perugia 1996, I, p. 402 nr. 447.

²⁸ G. MILANESI, *Nuovi documenti per la storia dell'arte toscana dal XII al XV secolo*, Firenze 1901, pp. 43-46 nr. 64, in part. 46.

²⁹ C. GUELF, *Porta San Francesco*, in *Dizionario di Volterra*, a cura di L. Lagorio, 3 voll., Ospedaletto 1997, II, pp. 524-525. Il ruolo di Gherardo di Rustichello è correttamente individuato in CATENI, FURIESI, *La città di pietra ... cit.*, p. 142.

³⁰ M. BATTISTINI, *Tommasino da Bologna e Duccio da Monteverdi, pittori, a Volterra nel 1355*, "L'Archiginnasio", XIV, 1919, p. 182; ID., *Memorie ... cit.*, pp. 90-91.

³¹ BATTISTINI, *Memorie ... cit.*, p. 93.



Fig. 7. Transetto settentrionale, parete ovest, Assisi, Basilica superiore di San Francesco

L'autore della decorazione dell'arco interno della Porta di San Francesco è tuttora sconosciuto. Al momento della riscoperta, osservando l'impostazione architettonica e la tecnica pittorica dei pochi frammenti visibili, Umberto Giustarini suggerì una datazione all'inizio del Trecento³². In seguito, nessuno sembrò interessarsi alla paternità degli affreschi fino al 1999

quando Rolf Bagemihl gli dedicò un piccolo spazio in margine a un articolo su Grifo di Tancredi³³. Passando in rassegna le opere che avrebbero potuto influenzare questo pittore e il suo compagno fiorentino Filippo di Jacopo durante il loro soggiorno volterrano, egli si soffermò sulla decorazione della porta urbica, riportando anche i commenti orali informali espressi all'inizio degli anni Novanta del Novecento da Mina Gregori e da Daniele Benati che la riconducevano rispettivamente al Maestro Oltremontano e a Memmo di Filippuccio³⁴. Lo studioso, facendo una rapida analisi dell'opera, mantenne l'indicazione generica di pittore toscano e sottolineò il carattere gotico delle architetture dipinte aggiornato sul linguaggio francese importato ed esibito nel grande cantiere di Assisi, molto evidente nel confronto con il baldacchino e il trono papale della Basilica superiore di San Francesco che presentano lo stesso profilo triangolare gattonato delle edicole affrescate a Volterra. Egli inoltre interpretò l'esecuzione un po' grossolana e la resa dei lineamenti delle figure con pennellate chiare sulla linea delle palpebre come l'influenza (più difficilmente intuibile) delle prime opere di Memmo di Filippuccio.

A queste annotazioni è possibile aggiungere alcune ulteriori osservazioni che confermano la conoscenza e la vicinanza alle soluzioni espressive assisiati e danno qualche nuovo spunto di riflessione sul legame con Pisa³⁵, cercando di tracciare un profilo più definito dell'autore

³² GIUSTARINI, *Gli affreschi ... cit.*, p. 11.

³³ BAGEMIHl, *Some thoughts ... cit.*, p. 421. Sul Maestro di San Gaggio identificato da Miklós Boskovits con Grifo di Tancredi: A. TARTUFERI, *Grifo di Tancredi*, in *Dizionario Biografico degli Italiani*, 59, Roma 2002, pp. 397-399. Nel 1271 l'artista e Filippo di Jacopo affittarono una bottega per un anno a Volterra, probabilmente per eseguire la decorazione del ciborio e degli affreschi nell'abside del Duomo. Sulla base di questo dato Bagemihl gli ha attribuito l'anconetta conservata presso la Pinacoteca e Museo civico di Volterra, il cui linguaggio non è sicuramente riconoscibile nelle pitture della Porta di San Francesco.

³⁴ BAGEMIHl, *Some thoughts ... cit.*, p. 426 nota 28.

³⁵ Per una panoramica generale sulla pittura a Pisa tra XIII e XIV secolo: E. CARLI, *Pittura medievale pisana*, Mi-

della decorazione della Porta di San Francesco e inserirlo nel ricchissimo panorama storico artistico della seconda metà del XIII secolo. La decorazione geometrica a rote al centro della volta richiama, come già scritto in passato, i maestosi ornamenti architettonici d'Oltralpe presenti nelle grandi cattedrali, simili a quelli della Sainte Chapelle, lungo la navata della cattedrale di Saint

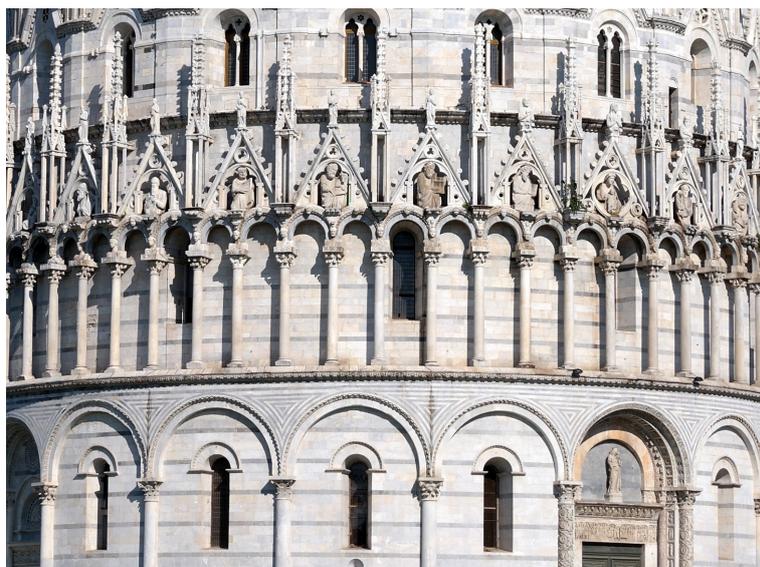


Fig. 8. Galleria con coronamento, secondo ordine, Pisa, Battistero

Denis e al di sopra delle due eleganti bifore nella testata del transetto settentrionale della Basilica superiore di Assisi. Qui, lungo la parete occidentale, sul lato sinistro, grazie a una misurata commistione artistica tra seconda e terza dimensione, il Maestro Oltremontano ha dato vita a un porticato formato da edicole cuspidate entro le quali santi e profeti emergono a figura intera sul muro leggermente arretrato³⁶ (fig. 7). Ispirandosi a questo modello, l'autore delle pitture della porta volterrana sembra addolcire i contorni allungati degli archi acuti che, perdendo in parte la loro connotazione gotica, si trasformano in archi a tutto sesto, come già era avvenuto nel coronamento della galleria del secondo ordine del Battistero di Pisa (fig. 8), ideato alla fine degli anni Settanta del Duecento da Nicola Pisano che si servì degli stessi archetti trilobati anche nel pulpito collocato dentro l'edificio. All'esterno trenta timpani sono alternati ad altrettanti pinnacoli e poggiano ognuno su una coppia di arcatelle mentre lo spazio al loro interno è destinato a ospitare il busto di un personaggio sacro, in una cornice dove il perfetto incastro di forme geometriche deriva ancora una volta dal lessico oltremontano³⁷. Questo schema ricalca perfettamente il disegno della struttura dipinta dall'artista della Porta di San Francesco che, a pochissimi anni di distanza, appare molto aggiornato sulle principali tendenze stilistiche del tempo. Non tutti i suoi santi, a differenza della di poco successiva serie

lano 1958; M. BURRESI, L. CARLETTI, C. GIOMETTI, *I pittori dell'oro. Alla scoperta della pittura a Pisa nel Medioevo*, Ospedaletto 2002; *Affreschi medievali a Pisa*, a cura di M. Burresi, A. Caleca, C. Bozzoli, Ospedaletto 2003; *Cimabue a Pisa. La pittura pisana del Duecento da Giunta a Giotto*, catalogo della mostra di Pisa, a cura di M. Burresi, A. Caleca, Ospedaletto 2005; L. PISANI, *Francesco Traini e la pittura a Pisa nella prima metà del Trecento*, Cinisello Balsamo 2020, pp. 27-44.

³⁶ M. BAGNOLI, *San Francesco in Assisi. Gli affreschi del transetto nord della Basilica Superiore*, in *Il Gotico europeo in Italia*, a cura di V. Pace, M. Bagnoli, Napoli 1994, pp. 195-206; A. CADEI, *I pittori gotici del Transetto settentrionale*, in *Il cantiere pittorico della Basilica Superiore di San Francesco in Assisi*, a cura di G. Basile, P.P. Magro, Assisi 2001, pp. 191-230.

³⁷ A. CALECA, *La dotta mano. Il Battistero di Pisa*, Bergamo 1991, pp. 117-121.



Fig. 9. *San Ottaviano* (?), dettaglio, Volterra, Porta di San Francesco (fotografia di Cristiano Sabelli)

propriamente plastica, egli cerca di dare consistenza ai corpi mentre i panneggi cadono a larghe pieghe intorno alle braccia. Per quanto riguarda invece la resa dei tratti fisionomici, le sopracciglia definite da una linea arcuata che scende a tracciare il profilo a punta del naso, gli occhi a semicerchio allungato incorniciati dalle ombre che segnano l'arcata sopraccigliare e la parte inferiore delle orbite, e la bocca abbastanza piccola e tondeggiante ben visibili nel volto del santo più anziano a sinistra (fig. 9), così come la forma ovale del viso del giovane santo sulla destra sembrano echeggiare la pittura pisana della seconda metà del Duecento. In particolare un punto di riferimento che può aiutare a circoscrivere l'ambito in cui l'anonimo artista operò può essere rappresentato dalla *Madonna con il Bambino* riscoperta nel 1957 sotto uno stemma mediceo sull'arcone centrale del Duomo di Pisa (fig. 10) riconducibile agli esordi del Maestro di San Torpè attivo tra il 1290 e il 1330 circa³⁹. Sebbene il confronto con

di pontefici che Deodato Orlandi inserisce illusionisticamente tra le arcate di un loggiato nel primo ordine della navata centrale di San Piero a Grado a Pisa³⁸, sono raffigurati in una ieratica posizione frontale; anche se piuttosto rigidi nel piegare il braccio sinistro per compiere il gesto benedicente, infatti, i busti delle prime due figure a sinistra sono ruotati di tre quarti verso l'immagine della Vergine non più conservata. In generale, attraverso la costruzione dei volumi, pur non

³⁸ S. SODI, *La Basilica di San Piero a Grado*, Ospedaletto 2000, pp. 35-38; S. SODI, M. BURRESI, *La Basilica di San Piero a Grado*, Pisa 2010.

³⁹ Per la ricostruzione del corpus del pittore: E. SANDBERG-VAVALÀ, *Some Partial Reconstructions-II*, "The Burlington Magazine", LXXI, 1937, 416, pp. 234-235; R. LONGHI, *Qualità del 'Maestro di San Torpè'*, "Paragone", XIII, 1962, 153, pp. 10-15; P.P. DONATI, *Aggiunte al Maestro di San Torpè*, "Commentari", XIX, 1968, 4, pp. 245-252; A. CALECA, *Maestro di San Torpè*, in *La pittura in Italia. Il Duecento e il Trecento*, 2 voll., a cura di E. Castelnuovo, Milano 1986, II, p. 630; C. MARTELLI, *Per il Maestro di San Torpè e la pittura a Pisa nel primo Trecento*, "Paragone", XLVII, 1996, 5/7, pp. 19-47; A. DE MARCHI, in G. Sarti, *Trente-trois primitifs italiens de 1310 à 1500: du Sacré au Profane*, Londra 1998, pp. 20-29 cat. 2; L. PISANI, *Una scheda per il Maestro di San*

le sue opere successive, databili ai primi decenni del XIV secolo, come le tavole in origine facenti parte di un polittico raffiguranti *San Giovanni evangelista* e *San Matteo* del Museo Nazionale di San Matteo a Pisa⁴⁰ o un *Santo diacono* di ubicazione sconosciuta⁴¹, non mostri somiglianze stringenti a causa di un'evidente adesione al linguaggio di Duccio con un segno più sottile e calligrafico assente nelle pitture volterrane, è possibile sottolineare una caratteristica comune nello stile dei due pittori. Entrambi, infatti, conoscono molto bene il cantiere di Assisi⁴² pur mantenendo un legame con la tradizione e utilizzando certi elementi che, sotto alcuni aspetti, li fanno apparire arcaici. Ciò avviene per esempio nella decorazione a motivi circolari del piviale del santo vescovo sul lato sinistro della porta e in quella di un dipinto con soggetto analogo attribuito da Federico Zeri al Maestro di San Torpè presentato a un'asta Sotheby's a New York nel 1996, che recuperano un tema ornamentale visibile nel dossale con *San Nicola e storie della sua vita* conservato nella prepositura di San Verano a Peccioli⁴³. Pur non riuscendo a dargli un nome, l'autore della Porta di San Francesco può dunque essere considerato un maestro la cui formazione culturale e artistica si svolse sullo sfondo del territorio pisano, dove lavorò nell'ultimo quarto del Duecento.



Fig. 10. Maestro di San Torpè, *Madonna con il Bambino*, Pisa, Duomo

Torpè a Providence, "Predella", XXVII, 2010, pp. 85-96.

⁴⁰ E. CARLI, *Il Museo di Pisa*, Pisa 1974, p. 47 cat. 39.

⁴¹ L'attribuzione è scritta da Federico Zeri sul verso della fotografia conservata presso la fototeca della Fondazione Zeri.

⁴² L. BELLOSI, *Cimabue*, Milano 1998, ried. Milano 2004, p. 229. Lo studioso ha ipotizzato che l'artista possa aver iniziato a lavorare come aiutante di Cimabue in questo cantiere.

⁴³ L. CARLETTI, in *Volterra d'oro ... cit.*, pp. 91-92 cat. 32.

Fabiana Carelli

Nuove riflessioni sugli affreschi Trecenteschi di San Cristoforo a Cortona

Tra le testimonianze di pittura medievale cortonese sopravvissute sino ai giorni nostri, purtroppo non particolarmente numerose, spicca per qualità e consistenza il grande affresco staccato che decorava la parete absidale della chiesa di San Cristoforo, piccolo edificio ad aula unica probabilmente risalente al XII secolo e situato presso la sommità del paese¹. L'affresco, staccato dalla sua collocazione originaria, attualmente è sistemato sulla parete sinistra della chiesa; esso comprendeva sei scene narrative, due delle quali andate completamente perdute, raccordate grazie all'artificio di una cornice dipinta che nella parte superiore chiude la composizione con una forma timpanata che seguiva originariamente la facciata a capanna. Rimangono visibili l'Annunciazione, la Crocifissione, l'Assunzione della Vergine e un Cristo benedicente tra due angeli (fig. 1).

La conservazione dell'affresco è stata compromessa da una serie di infelici circostanze, a cominciare da un incendio verificatosi il 22 agosto del 1575 che danneggiò pesantemente l'interno della chiesa. Nel 1705 furono intrapresi dei lavori di ammodernamento dell'edificio che videro, tra l'altro, l'apertura di un ingresso laterale sulla parete destra e soprattutto la riduzione della parete absidale e l'edificazione del nuovo altare maggiore, così che l'affresco venne a trovarsi in un locale separato, probabilmente destinato a essere utilizzato come sagrestia². Ulteriori restauri vennero condotti in San Cristoforo nel 1876 e, pur non avendo documentazione diretta, è possibile ipotizzare che si sia intervenuto anche sulle pitture murali; a ogni modo lo stacco dell'affresco dalla sua sede originaria, effettuato con la tecnica dello strappo, fu infine eseguito per ragioni conservative nel 1958 da Giuseppe Rosi, cui si devono anche le operazioni di descialbo, pulitura e ritocco pittorico. Nello stesso anno l'affresco fu esposto alla Seconda Mostra degli Affreschi Staccati tenutasi al Forte del Belvedere a Firenze a cura di Umberto Baldini e Luciano Berti³. Un ulteriore e più recente intervento di restauro, seguito a danneggiamenti dovuti a infiltrazioni d'acqua occorse nel 2014, risale al 2015 e venne re-

¹ La chiesa sarebbe stata consacrata nel 1192: tale data era ricordata su una lapide oggi non più esistente, anticamente posta sulla parete destra dell'edificio. La lapide costituiva a sua volta la copia settecentesca di un'iscrizione più antica, realizzata in occasione dei rifacimenti del 1705 che sconvolsero l'aspetto della chiesa. Nel Decimario del 1274-1275 San Cristoforo è indicata come chiesa parrocchiale. A. TAFI, *Immagini di Cortona. Guida storico-artistica della città e dintorni*, Cortona 1989, pp. 147-150.

² *Ibidem*. Il piccolo ambiente alle spalle della nuova parete absidale pare sia stato utilizzato per un periodo anche come cucina, come ricorda Della Cella quando parla di «pregevoli affreschi gli avanzi dei quali si vedono ora dietro la cucina della annessa casa parrocchiale» (A. DELLA CELLA, *Cortona antica*, Cortona 1900, p. 157).

³ L. BERTI, in *II mostra di affreschi staccati*, catalogo della mostra, a cura di U. Baldini, L. Berti, Firenze 1958, p. 72 cat. 182-183.



Fig. 1. Cerchia del Maestro di Paciano, *Crocifissione, Annunciazione, Assunzione della Vergine*; in alto, *Cristo benedicente fra due angeli*, affresco staccato. Cortona, chiesa di San Cristoforo (Copyright: CC BY 3.0)

alizzato da Luciana Bernardini e Beatrice Cenci, ma in questa circostanza si trattò di un più semplice intervento di conservazione⁴.

L'affresco non ha goduto di una grande fortuna critica negli studi. Ricordato nella sua collocazione originaria dall'erudito cortonese Della Cella⁵ e brevemente menzionato da una guida turistica della città⁶, viene pubblicato per la prima volta con un'attribuzione nel catalogo della già ricordata mostra degli affreschi staccati da Luciano Berti, che lo riteneva opera di «Scuola umbra del secolo XIV ... con filiazione da Marino e da Meo da Siena [...]. Di non alta qualità, l'artista ha però una certa suggestività nel suo timbro arcaico»⁷.

Filippo Todini si spinge ancora oltre, includendo l'affresco nella sua fondamentale pubblicazione sulla pittura umbra attribuendolo a un «ignoto di cultura assisiate della prima metà del XIV secolo», specificando che si potrebbe trattare di un «pittore di formazione assisiate,

⁴ L'intervento, presentato il 1° novembre dello stesso anno, è stato promosso dall'Associazione per il Recupero degli Organi Storici Cortonesi, sul cui sito internet è possibile reperire la scheda del progetto di restauro: <https://www.cortonaorganistorici.it/other_rest/www/report/affresco-sc_progetto-di-restauro.pdf> (marzo 2023).

⁵ DELLA CELLA, Cortona ... cit., p. 157.

⁶ A. BERNARDINI, A. CASTRI, Cortona. Guida turistica, Cortona 1951, p. 46.

⁷ BERTI, in *Il mostra* ... cit., p. 72.



Fig. 2. Cerchia del Maestro di Paciano, *Crocifissione*, particolare dell'affresco staccato. Cortona, chiesa di San Cristoforo (Copyright: CC BY 3.0)

di gusto affine al Maestro Espressionista di Santa Chiara. Circa 1310»⁸. In seguito nessuno sembra avere prestato particolare attenzione a quest'opera, considerato che anche in occasione del restauro più recente non sono state avanzate nuove proposte.

In questo breve contributo si cercherà di argomentare, se non una proposta risolutiva, alcune nuove considerazioni circa la cronologia dell'opera, insieme a una più precisa definizione dell'ambito artistico di provenienza del suo autore.

Come si è detto, l'affresco si presenta oggi mutilo della parte inferiore: pertanto nella grande Crocifissione centrale (fig. 2), che domina la narrazione, dei due dolenti stanti ai piedi della croce, un tempo evidentemente a figura intera, sopravvive poco più che la testa e minima parte del busto. Sei angeli ritratti in varie manifestazioni di dolore sono simmetricamente disposti intorno al Cristo, riprendendo l'iconografia introdotta da Cimabue nel transetto sinistro della basilica superiore di Assisi. Ai lati della Crocifissione erano presenti quattro scene, organizzate su due registri. Nel registro superiore si trova a sinistra un'Annunciazione, a destra un'Assunzione della Vergine, come suggerisce la presenza di san Tommaso che riceve la cintola, identificabile nella figura pur consunta che si erge al di sopra del gruppo superstito

⁸ F. TODINI, *La pittura umbra*, 2 voll., Milano 1989, I, p. 344.

degli apostoli. Data la presenza di quest'ultima scena è possibile ipotizzare il completamento originario del registro inferiore con due scene che andassero a ricostruire un sintetico ciclo mariano: di conseguenza si può immaginare una Natività al di sotto dell'Annunciazione e una *Dormitio Virginis* al di sotto dell'Assunzione. La sezione sommitale a timpano presenta il mezzobusto di Cristo benedicente che aleggia su una coltre di nuvole tra due angeli adoranti.

La pittura resta discretamente leggibile, nonostante le notevoli abrasioni superficiali. Le singole scene presentano composizioni semplici, con elementi narrativi ridotti al minimo⁹ e pressoché totale assenza di ambientazione, con la singola eccezione dell'architettura che ospita la Vergine annunciata. Non si riscontra nessuna invenzione narrativa che devii dai modelli iconografici consolidati. Le figure presentano un'aspirazione monumentale, eppure mancano di una reale forza plastica, poiché le semplici e rigide linee dei panneggi non riescono a restituire un effettivo senso di tridimensionalità. Tuttavia a questo elemento si accompagna una ricerca di iperrealismo quasi tattile in alcuni dettagli, quali ad esempio le marcate venature del legno della croce e del leggio dell'Annunciazione, o ancora la leggera peluria che compare sul corpo del Cristo crocifisso. L'ultimo elemento chiave da tenere in considerazione per comprendere le origini stilistiche di questo pittore può essere rintracciato nell'esasperato patetismo dei volti, che immediatamente riconduce agli esiti più diffusi della pittura umbra del XIV secolo.

Ed è proprio in Umbria agli inizi del Trecento, nello specifico nella pittura di area perugina dei primi decenni del secolo, che possono essere rilevati i confronti più stringenti che aiutino a collocare l'affresco di Cortona. È possibile per esempio individuare un'impostazione comune, se non propriamente un'affinità stilistica, tra l'Annunciata di Cortona e quella ritratta a Bevagna nella chiesa di San Domenico¹⁰, a pochi chilometri dal capoluogo. Nell'anonimo artista responsabile di ciò che qui resta delle pitture murali, Todini vedeva un maestro «educato nella cerchia dei miniatori perugini, in rapporto con Marino e con il Maestro dei Corali di San Lorenzo. Influenzato dalla cultura assiate e da Meo da Siena»¹¹, mentre Longhi¹² arrivava ad assegnare questi affreschi alla stessa mano del pittore della *Maestà delle Volte*¹³. Ci

⁹ Il caso più evidente è quello della Crocifissione, in cui l'artista ritrae la Madonna e san Giovanni ma omette di rappresentare tutti gli altri partecipanti al dramma sacro, come avviene comune nella pittura umbra degli inizi del XIV secolo sulla scia dell'esempio delle due grandi Crocifissioni di Cimabue ad Assisi; si rimanda a tal proposito alla fondamentale monografia di Luciano Bellosi (L. BELLOSI, *Cimabue*, Milano 1998). Vedi anche E. LUNGI, *La Basilica di San Francesco di Assisi*, Firenze 1996, pp. 28-44.

¹⁰ La chiesa dei Santi Domenico e Giacomo a Bevagna, con annesso convento, sorse nel 1291 a opera del Beato Giacomo Bianconi, appartenente all'ordine dei Predicatori. I resti del ciclo di affreschi trecenteschi furono riscoperti negli anni Venti del secolo scorso e comprendono, oltre al frammento con la Vergine annunciata, due scene raffiguranti la Mensa di S. Domenico e il Rogo dei libri ereticali. Cfr. A.C. PONTI, *Bevagna: città d'arte*, Perugia 2011, pp. 101-102.

¹¹ TODINI, *La pittura ... cit.*, p. 179.

¹² R. LONGHI, *La pittura umbra della prima metà del Trecento*, nelle dispense redatte da Mina Gregori del corso 1953-1954, Firenze 1973, pp. 28-29.

¹³ La cosiddetta *Maestà delle Volte*, raffigurante una Madonna con Bambino in trono tra angeli, rappresenta uno dei vertici della pittura umbra della prima metà del Trecento. Si tratta di un affresco in parte mutilo, conservato presso il Palazzo Arcivescovile di Perugia, la cui paternità deve ancora essere stabilita con sicurezza. Commissionato nel 1297, presenta oggi un aspetto trecentesco dovuto alle numerose ridipinture successive, l'ultima delle

si trova in realtà di fronte a una pittura leggermente più raffinata di quella visibile a Cortona, pur trattandosi di qualcosa che ne condivide la medesima radice culturale.

D'altro canto, l'accento posto sulle espressioni di dolore degli astanti nella Crocifissione di Cortona, in particolare nel caso del san Giovanni e degli angeli, marcato pur senza arrivare al grottesco, ricorda da vicino certe soluzioni raggiunte dal Maestro di San Francesco al Prato¹⁴ nella Crocifissione della chiesa eponima, oggi staccata e conservata alla Galleria Nazionale dell'Umbria (inv. nr. 995). Ancora più suggestivo risulta il confronto con altre due opere attribuite al Maestro, una Crocifissione ad affresco proveniente dal Monastero di Santa Maria di Monteluca, staccata e conservata presso l'Archivio di Stato di Perugia, e una miniatura a piena pagina dal medesimo soggetto in un messale perugino¹⁵, opere per le quali si propone generalmente una datazione alla prima metà del XIV secolo.

L'affresco di Cortona trova poi una corrispondenza stilistica notevole con alcuni frammenti del ciclo pittorico, purtroppo dolorosamente lacunoso, della chiesa di San Francesco a Deruta¹⁶. Tra le scene che possono datarsi al XIV secolo risulta vicino alle pitture cortonesi il lacerto della Visita di Cristo in casa di Marta e Maria¹⁷ (fig. 3), dove il profilo del volto di Gesù può essere accostato ad alcuni dei visi in San Cristoforo nella forma oblunga molto pronunciata degli occhi, nel disegno marcato, vagamente arcaizzante, della canna nasale e delle

quali, secondo la proposta di Miklós Boskovits, sarebbe da ascrivere a Meo da Siena intorno al 1330. Vedi M. BOSKOVITS, *Pittura umbra e marchigiana fra Medioevo e Rinascimento*, Firenze 1973, p. 14.

¹⁴ La personalità dell'anonimo Maestro di San Francesco al Prato è stata ricostruita da Todini (TODINI, *La pittura ... cit.*, p. 186) intorno ai tre affreschi staccati provenienti dalla chiesa omonima, raffiguranti una Crocifissione con la Vergine e san Giovanni tra i santi Chiara, Antonio da Padova, Francesco e Ludovico di Tolosa, uno Sposalizio della Vergine e una *Dormitio Virginis* (Perugia, Galleria Nazionale dell'Umbria, inv. nr. 995, 1000, 1001), accostando a questi un polittico raffigurante Madonna con Bambino tra i santi Andrea, Bartolomeo, Mariano, Giacomo diacono, Ubaldo e un vescovo (Gubbio, Pinacoteca Civica), una Madonna con Bambino con due angeli e donatore (Firenze, collezione privata, già Galleria Salocchi) e la Crocifissione staccata di Monteluca (Perugia, Archivio di Stato). Lo studioso lo identifica quale allievo di Meo da Siena (cosa che già evidenziava Boskovits parlando degli affreschi della Galleria Nazionale dell'Umbria: BOSKOVITS, *Pittura umbra ... cit.*, pp. 15-16), che finisce con l'orbitare attorno a Puccio Capanna e al Maestro Espressionista di Santa Chiara. Il catalogo del Maestro di San Francesco al Prato è stato successivamente espanso da ulteriori proposte di attribuzione, che comprendono il pentittico nr. 17 (F. SANTI, in *Galleria Nazionale dell'Umbria. Vol. I. Dipinti, sculture e oggetti d'arte di età romanica e gotica*, a cura di Id., Roma 1969, p. 68 cat. 34, accolta in M. SUBBIONI, *La miniatura perugina del Trecento: contributo alla storia della pittura in Umbria nel quattordicesimo secolo*, 2 voll., Perugia 2003, I, p. 179, nr. 272), il dittico nr. 85 della Galleria Nazionale dell'Umbria (C. FRATINI, *Maestro di San Francesco al Prato*, in *La pittura in Italia. Il Duecento e il Trecento*, 2 voll., a cura di E. Castelnuovo, II, Milano 1986, p. 625) e il frammento di affresco con quattro santi nel duomo di Gubbio (M. SANTANICCHIA, *Pittura eugubina e "dintorni": rapporti artistici fra Umbria e Marche nel Trecento*, in *Il Maestro di Campodonico: rapporti artistici fra Umbria e Marche nel Trecento*, a cura di F. Marcelli, Fabriano 1998, pp. 70-86). Un'attività dell'anonimo come miniatore viene ricostruita da Marina Subbioni (SUBBIONI, *La miniatura ... cit.*, p. 179) attorno al Messale di Santa Maria del Verzaro (Perugia, Biblioteca Capitolare, Ms. 8) e a due corali (Stroncone, Archivio Comunale, nrr. 2, 4).

¹⁵ Perugia, Biblioteca Capitolare, Ms. 8, c. 182v.

¹⁶ S. ZUCCHINI, A. CIUFFETTI, *Deruta e il suo territorio. La storia, i documenti. 1. Dalle origini al Cinquecento*, Deruta 2011, pp. 140-148.

¹⁷ Todini assegna tale scena alla medesima mano degli affreschi di San Domenico a Bevagna; attorno a questi due cicli lo studioso ricostruisce la mano del Maestro di San Domenico a Bevagna, a cui assegna anche gli affreschi nelle chiese perugine di Sant'Agata (Crocifissione; Madonna con Bambino tra santi) e Santa Giuliana (Madonna col Bambino in trono e san Giovanni), nonché quello del Castello di Sychrov in Repubblica Ceca (Madonna col Bambino tra angeli e santi Pietro e Paolo). TODINI, *La pittura ... cit.*, p. 179.

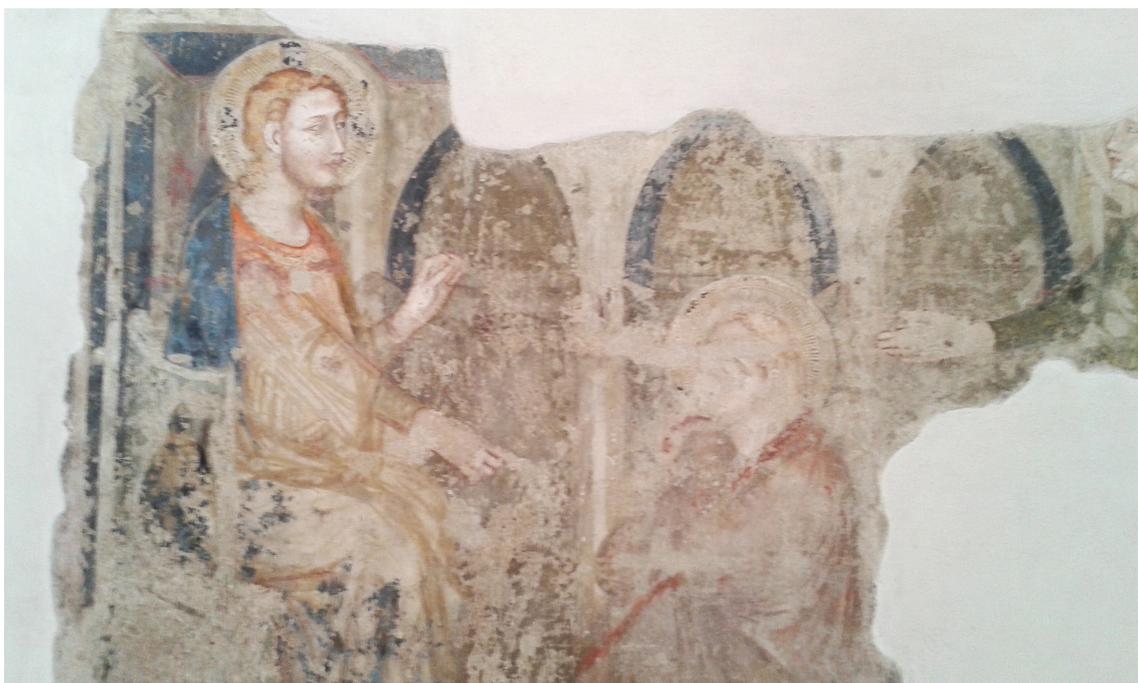


Fig. 3. Pittore umbro, 1320 ca., *Cristo in casa di Marta e Maria*, affresco. Deruta, chiesa di San Francesco (Copyright: CC BY-SA 3.0)

arcate sopracciliari, e nel trattamento dei capelli (fig. 4). Un altro frammento, stavolta presente nel chiostro di San Francesco al di sopra della porta che immette nel convento, benché di difficile lettura a causa del misero stato conservativo, presenta uno scorcio architettonico con tre aureole di grande interesse (fig. 5). Il modo in cui sono disegnate le crociere delle volte infatti, con una rappresentazione assonometrica piuttosto incongrua dal punto di vista prospettico, ricorda da vicino la soluzione utilizzata nel trono architettonico della Vergine annunciata in San Cristoforo (fig. 6).



Fig. 4. Cerchia del Maestro di Paciano, *Angelo annunciante*, particolare, dell'affresco staccato. Cortona, chiesa di San Cristoforo (foto personale)

Tuttavia, il confronto più stringente per le pitture cortonesi sembra essere quello con la produzione del Maestro di Paciano. L'attività di questo artista è stata ricostruita da Pietro Scarpellini a partire dal dossale opistografo della Galleria Nazionale dell'Umbria (recto inv. nr. 61; verso



Fig. 5. Pittore umbro, 1320 ca., *Scorcio architettonico e tre aureole*, affresco. Deruta, chiesa di San Francesco (Copyright: CC BY-SA 3.0)

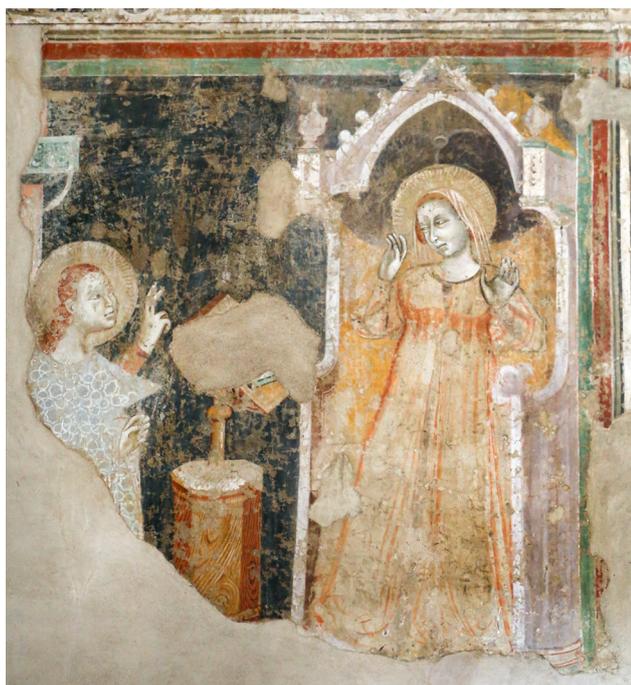


Fig. 6. Cerchia del Maestro di Paciano, *Annunciazione*, particolare, dell'affresco staccato. Cortona, chiesa di San Cristoforo (Copyright: CC BY 3.0)

inv. nr. 65; figg. 7-8), e collocata tra gli anni 1315-1320 e 1350¹⁸. Lo studioso delinea il profilo di un artista che, a differenza di molti suoi conterranei in quegli anni, non risente decisamente dell'opera di Meo da Siena, ma deriva piuttosto il suo stile dagli esempi più alti del cantiere di Assisi, tanto dagli interventi di Simone Martini e Pietro Lorenzetti quanto dalle *Storie di san Francesco* nella basilica superiore. La cifra stilistica del Maestro di Paciano si riconosce nel segno marcato che delinea le figure, anche nei tratti fisionomici, e nei panneggi tratteggiati con poche e rigide linee: un tipo di disegno che si può facilmente avvicinare a quello dell'anonimo in San Cristoforo, semplice nelle sue tendenze arcaizzanti. La forma dei visi, con questi occhi fortemente allungati e le canne nasali dritte, trova una corrispondenza abbastanza puntuale, se per esempio si mettono a confronto particolari dell'affresco cortonese con il già citato dossale perugino. Persino il modo di rappresentare la veste degli angeli corrisponde, con questo arriccio geometrico della terminazione del tessuto molto singolare, che vuole probabilmente suggerire il movimento dinamico degli angeli in volo. Sorprende del resto come alcuni passi dell'analisi di Scarpellini¹⁹ possano attagliarsi bene anche all'affresco cortonese:

¹⁸ P. SCARPELLINI, *Scritti d'arte. I. Medioevo umbro*, 2 voll., Perugia 2015, I, pp. 303-327. L'articolo è stato pubblicato per la prima volta nel 1978: P. SCARPELLINI, *Per la pittura perugina del Trecento I. Il Maestro di Paciano, "Esercizi"*, I, 1978, pp. 39-59. Scarpellini attribuisce al maestro da lui individuato, oltre al dossale nr. 61 e nr. 65 della Galleria Nazionale dell'Umbria, anche l'affresco della Crocifissione nell'ex ospedale di Sant'Agostino a Perugia, un'altra Crocifissione su tavola proveniente dalla chiesa di San Bartolomeo di Migiana di Monte Malbe, due valve di un trittico oggi alla Galleria Nazionale dell'Umbria (inv. nrr. 81, 76) e, in maniera dubitativa, una Crocifissione ad affresco molto rovinata nella chiesa dei Santi Severo e Agata a Perugia.

¹⁹ SCARPELLINI, *Scritti d'arte* ... cit., I, p. 307.



Fig. 7. Maestro di Paciano, *Madonna con Bambino e Santi*, dossale ligneo (recto), 1317-1330, Perugia, Galleria Nazionale dell'Umbria, inv. n. 61 (Copyright: Beni Culturali Standard BCS)

Nella sua intensa narrazione il Maestro di Paciano dà particolare importanza al gioco degli sguardi [...] Altro mezzo che egli utilizza assai volentieri in tali sue esemplificazioni psicologiche, sono i corrugamenti della fronte, una serie di pieghe orizzontali, oppure partentesi a ventaglio dalla radice del naso. Quanto al colore, anche esso ha accenti particolari, toni netti e preziosi, di un lucido intenso. Le arcatele rosa tenero, i manti e le tonache grigio perla e nero, gli incarnati di avorio pallido, quasi bianco. Insomma, una tipica tavolozza da miniatore²⁰.

Ritroviamo a Cortona gli stessi strumenti espressivi nei dolenti ai piedi della croce, gli stessi incarnati nella scena dell'Annunciazione. Ancora, quando Scarpellini rileva l'abitudine del Maestro di Paciano «di curare i dettagli, con un'attenzione che talvolta può apparire quasi indebita, come quando si mette a contare i pelettini sullo sterno e sul ventre di Cristo»²¹, potrebbe ugualmente starsi riferendo alla Crocifissione cortonese, oppure alle venature quasi iperrealistiche del legno della croce o del leggio. Pur non volendo spingersi a suggerire un'identità di mano, attribuire l'affresco cortonese a un artista perugino operante nell'ambito del Maestro di Paciano, pur se di qualità leggermente inferiore rispetto a quest'ultimo, sembra la scelta più cauta e al contempo quella maggiormente convincente alla luce dei confronti stilistici.

Resta il problema della datazione dell'opera, che in mancanza di documenti²² può essere

²⁰ Un'attività miniatoria del Maestro di Paciano, già appunto ipotizzata da Scarpellini, è stata individuata da Todini nella Matricola e Statuti della Confraternita di San Benedetto di Perugia (già Lugano, collezione privata; F. TODINI, *Miniature del Maestro di Paciano*, "Esercizi", III, 1980, pp. 39-42), che presenta tre miniature a piena pagina alle cc. 3v, 4r e 4v. Più recentemente tale attività è stata ridiscussa ed espansa da Marina Subbioni, la quale, per quanto concerne la miniatura, fa dipendere l'artista dal Maestro dei Corali di San Lorenzo (SUBBIONI, *La miniatura ... cit.*, pp. 102-127).

²¹ SCARPELLINI, *Scritti d'arte ... cit.*, I, p. 308.

²² Nessuna informazione utile riferita alla decorazione della chiesa o agli arredi sacri emerge dai più antichi documenti d'archivio disponibili, ossia le visite pastorali effettuate nella diocesi cortonese a cavallo dei secoli XIII-XVI, per le quali si veda N. MEONI, *Visite pastorali a Cortona nel Trecento*, "Archivio Storico Italiano", CXXIX, 1971, 2/3, pp. 181-256; EAD., *Visite pastorali a Cortona nel Quattrocento*, "Annuario dell'Accademia



Fig. 8. Maestro di Paciano, *Storie della Passione di Cristo*, dossale ligneo (verso), 1317-1330, Perugia, Galleria Nazionale dell'Umbria, inv. n. 65 (Copyright: Beni Culturali Standard BCS)

stabilita unicamente su base stilistica. La pittura absidale di San Cristoforo, come si è visto, è stata genericamente riferita all'arco cronologico piuttosto ampio dei primi cinquant'anni del Trecento; le considerazioni che seguono hanno l'intento di restringere tale intervallo. Se si accetta l'attribuzione a un anonimo affine o comunque orbitante intorno al Maestro di Paciano, non si può ignorare la fortissima influenza che esercitano su quest'ultimo i cicli pittorici della basilica inferiore di Assisi, in particolare le *Storie di san Martino* di Simone Martini e le *Storie della Passione di Cristo* di Pietro Lorenzetti²³. Per quanto concerne il primo, si nota facilmente come la rappresentazione delle architetture nelle scene dei Funerali di san Martino o della Messa miracolosa faccia da modello, ad esempio, per l'interno del tempio nell'anta del trittico raffigurante la Presentazione al Tempio (Galleria Nazionale dell'Umbria, inv. nr. 76), e quindi indirettamente per il trono architettonico dell'Annunciata di Cortona; mentre echi della Crocifissione di Lorenzetti si respirano sia nel Maestro di Paciano sia a Cortona. Questo consente di ipotizzare un termine *post quem* del 1319 per gli affreschi in San Cristoforo, data della conclusione dei lavori sopracitati nella basilica di San Francesco. Dati infine i caratteri formali generali dell'affresco cortonese, di cui si è già discusso, chi scrive ritiene sarebbe poco prudente collocarli oltre gli anni Venti del secolo, propendendo pertanto per una datazione al terzo decennio, più verosimilmente negli anni 1320-1325.

etrusca di Cortona", XXII, 1985/86(1987), pp. 111-200; *Diocesi di Arezzo-Cortona-Sansepolcro. Visite Pastorali dal 1257 al 1516*, a cura di S. Pieri, C. Volpi, Arezzo 2006.

²³ L. COLETTI, *Gli affreschi della basilica di Assisi*, Bergamo 1949, pp. 57-65; LUNGI, *La basilica ... cit.*, pp. 130-147 e 154-183.

Aurora Corio

Gusto per l'antico, Medioevo 'all'antica': quattro statue dalla facciata di Santa Maria del Fiore al cortile di Palazzo Medici Riccardi a Firenze*

Lungo la parete occidentale del cortile d'ingresso al piano terreno di Palazzo Medici Riccardi quattro grandi nicchie ospitano altrettanti calchi di statue monumentali, provenienti dalla facciata medievale della cattedrale di Firenze. Gli originali, oggi esposti all'interno della ricostruzione della facciata presso il Museo dell'Opera del Duomo (figg. 1-4), sono tutti privi della testa: caratteristica peculiare, nella quale rimane traccia della singolare vicenda di questo insieme di sculture nel corso dell'età moderna.

La cattedrale di Santa Maria del Fiore si presenta oggi provvista di una facciata ottocentesca, mentre i resti di quella precedente si conservano a loro volta in museo. Il primo progetto della facciata si deve ad Arnolfo di Cambio, che, assistito dalla sua bottega, impostò il rivestimento marmoreo e la scansione architettonica del registro inferiore, fino al livello degli oculi, e ideò i gruppi scultorei delle lunette dei tre portali¹.

Dopo la morte di Arnolfo, tra il 1301 e il 1310, gli sforzi costruttivi si concentrarono su altre parti del grande organismo della cattedrale, specialmente il campanile e le quattro porte laterali; solo a partire dagli ultimi due decenni del XIV secolo l'attenzione si volse nuovamente al completamento del grande ciclo di statue che la galleria del secondo ordine della facciata stava ancora aspettando di ricevere. Scorrendo la massa di documenti che illuminano gli estremi di questa nuova stagione scultorea, si incontrano in modo ricorrente i nomi di quattro artisti, che lavorano per la prima volta insieme agli stipiti della Porta della Mandorla: Piero di Giovanni Tedesco, Giovanni d'Ambrogio, Jacopo di Pietro Guidi e Niccolò di Pietro Lamberti. Attorno agli stessi anni, sullo scorcio del Trecento, essi ricevono commesse per un numero impressionante di statue di santi, profeti e angeli adoranti per la facciata, incluse tre fra quelle in questione: un *San Vittore* di Pietro di Giovanni Tedesco, un *San Barnaba* di

* Ho affrontato l'argomento in modo più approfondito nella tesi che ho discusso nell'a.a. 2020-2021 per la Scuola di Specializzazione in Beni storico-artistici di Firenze sotto la supervisione del professor Andrea De Marchi, che ringrazio. Desidero ringraziare anche Giuseppe Giari dell'Archivio fotografico dell'Opera di Santa Maria del Fiore di Firenze, che ha seguito la mia ricerca con grande disponibilità.

¹ Per le fasi del cantiere medievale della facciata di Santa Maria del Fiore si faccia riferimento alla sintesi proposta in F. GURRIERI, *La Cattedrale di Santa Maria del Fiore a Firenze*, I, Firenze 1994, pp. 39-40, 215-218. Sulla fase arnolfiana si vedano principalmente E. CARLI, *Arnolfo*, Firenze 1993, pp. 234-245; E. NERI LUSANNA, *La decorazione e le sculture arnolfiane dell'antica facciata*, in *La Cattedrale di Santa Maria del Fiore a Firenze*, a cura di C. Acidini Luchinat, II, Firenze 1995; E. NERI LUSANNA, "Venustus et honorabilis templum", in *Arnolfo. Alle origini del Rinascimento fiorentino*, catalogo della mostra, a cura di Ead., Firenze 2005, pp. 200-223.



Fig. 1. Piero di Giovanni Tedesco, *San Vittore*, Firenze, Museo dell'Opera del Duomo. Pubblicata in *Arnolfo. Alle origini del Rinascimento fiorentino*, catalogo della mostra, a cura di E. Neri Lusanna, Firenze 2005, pp. 412-413, cat. 3.16



Fig. 2. Jacopo di Pietro Guidi, *Profeta*, Firenze, Museo dell'Opera del Duomo. Pubblicata in G. Kreytenberg, *Un capolavoro di Giovanni D'Ambrogio: una statua di San Ludovico sconosciuta*, Firenze 2015, fig. 28 p. 63

Giovanni d'Ambrogio e un generico *Profeta* di Jacopo di Pietro Guidi². La quarta scultura possiede una storia diversa, dal momento che si tratta del *Santo Stefano* uscito dalla bottega di Andrea Pisano nel 1340 per la nicchia dell'Arte della Lana in Orsanmichele, sostituito nel 1427 con il *Santo Stefano* bronzeo di Lorenzo Ghiberti. In quell'occasione, il suo precedente

² Per il *San Vittore* esiste un pagamento a Piero di Giovanni Tedesco del 3 giugno 1395, il *San Barnaba* è pagato a Giovanni d'Ambrogio l'11 luglio 1396, mentre Giulia Brunetti propone di identificare il *Profeta* con la 'figura' per la quale Jacopo di Pietro Guidi riceve un acconto il 28 marzo 1385 (L. BECHERUCCI, G. BRUNETTI, *Museo dell'Opera del Duomo a Firenze*, 2 voll., Milano 1969, I, p. 250 nr. 81; i documenti relativi alle tre statue sono pubblicati in G. POGGI, *Il Duomo di Firenze. Documenti sulla decorazione della chiesa e del campanile tratti dall'Archivio dell'Opera (parti I-IX)*, Berlino 1909, p. 18 nr. 107; p. 20, nr. 120; p. 8 nr. 42).



Fig. 3. Giovanni d'Ambrogio, *San Barnaba*, Firenze, Museo dell'Opera del Duomo. Pubblicata in G. Kreytenberg, *Un capolavoro di Giovanni D'Ambrogio: una statua di San Ludovico sconosciuta*, Firenze 2015, fig. 9 p. 16



Fig. 4. Andrea Pisano, *Santo Stefano*, Firenze, Museo dell'Opera del Duomo, Firenze. Pubblicata in G. Kreytenberg, *Andrea Pisano und die toskanische Skulptur des 14. Jahrhunderts*, München 1984, fig. 91

marmoreo fu venduto all'Opera di Santa Maria del Fiore e collocato in facciata³.

Nonostante l'intensa stagione di commissioni scultoree della fine del secolo, a cui fece seguito l'affacciarsi sul cantiere del duomo di Nanni di Banco e Donatello, l'originaria facciata della cattedrale non fu mai portata a compimento, fatto che, ormai nel Cinquecento inoltrato, era sentito come un grave *vulnus* al decoro dell'edificio e, con esso, della città di Firenze. Nel 1587 si prese infine la dolorosa e contrastata decisione di smantellare l'incompiuto fronte del duomo, e Bernardo Buontalenti si incaricò di progettarne uno moderno⁴. Gli elementi architetto-

³ POGGI, *Il Duomo di Firenze ... cit.*, pp. 52-53 nrr. 294, 297.

⁴ Francesco Rondinelli (1589-1665) fu testimone diretto dei fatti, e ne lasciò una descrizione in seguito ritro-

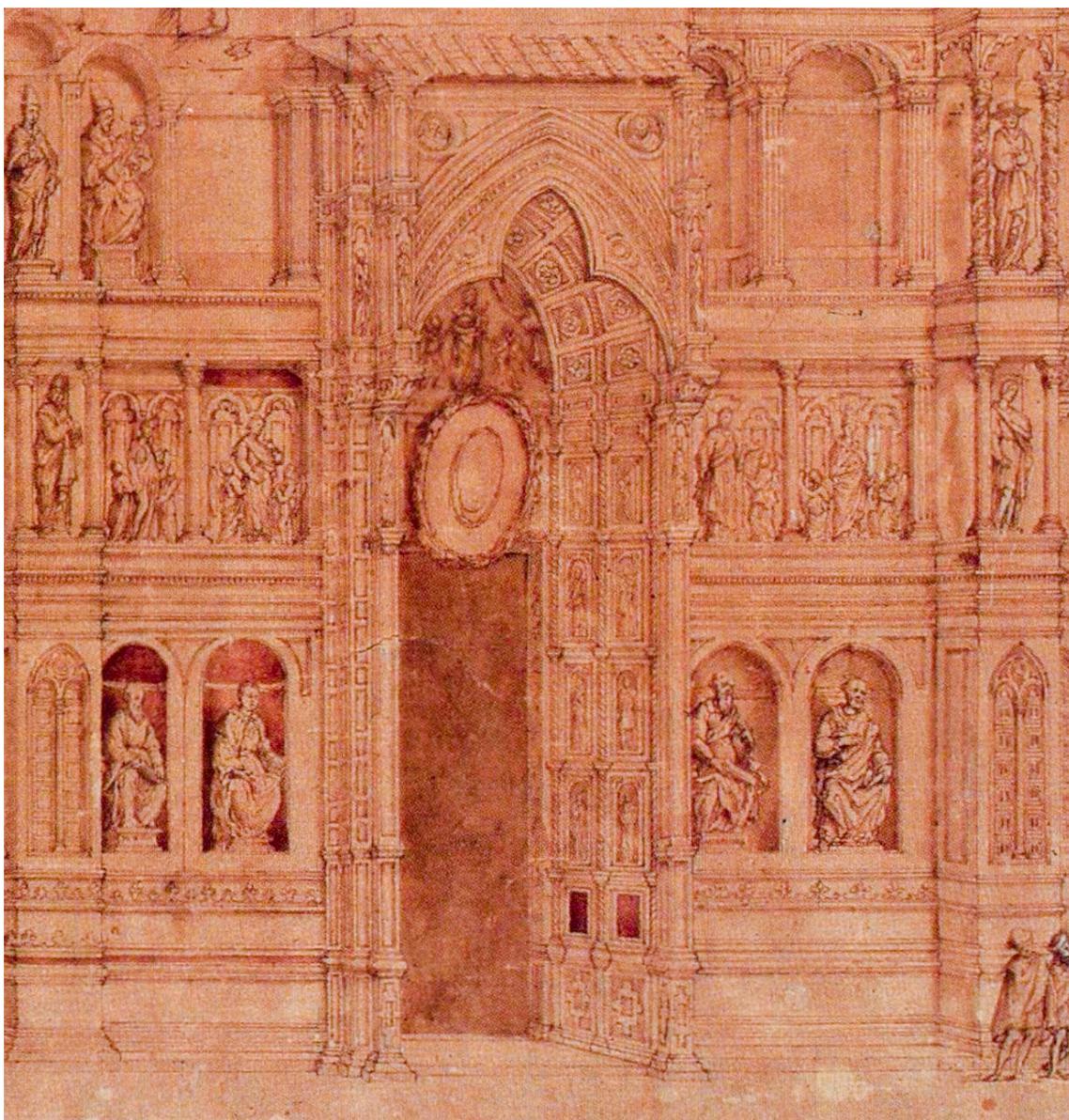


Fig. 5. Alessandro Nani (da Bernardino Poccetti), *Facciata di Santa Maria del Fiore*, Firenze, Opera del Duomo, dettaglio. Pubblicata in *La fortuna dei primitivi. Tesori d'arte dalle Collezioni Italiane fra Sette e Ottocento*, catalogo della mostra, a cura di A. Tartuferi, G. Tormen, Firenze 2014, fig. 2 p. 81

nici e il paramento marmoreo furono pressoché interamente sacrificati, mentre la quasi totalità delle statue venne salvata: alcune di esse rimasero in possesso dell'Opera del duomo, molte altre - incluse quelle di cui ci occupiamo - presero la via del collezionismo. Poiché, appunto, le originarie partiture arnolfiane si persero completamente, non resta che affidarsi alla documentazione grafica coeva al fine di tentare di comprendere la posizione originaria delle sculture. Un dettagliato disegno architettonico fu commissionato a Bernardino Poccetti al fine di registrare e conservare almeno memoria dell'aspetto dell'antica facciata, poco prima

vata e pubblicata da Giuseppe Richa (G. RICHA, *Notizie Istoriche delle Chiese fiorentine*, VI, *Del quartiere di San Giovanni; Della Chiesa Metropolitana di Santa Maria del Fiore*, Firenze 1757, pp. 52-58).

che venisse atterrata⁵. Le figure di *San Barnaba* e *San Vittore* - quest'ultimo originariamente connotato dalla mitria vescovile - vi appaiono chiaramente riconoscibili all'interno della galleria architravata del secondo ordine (rispettivamente, nel secondo scomparto a sinistra del portale centrale e nel suo speculare di destra, fig. 5), mentre il *Santo Stefano* e il *Profeta* sono meno inequivocabili, ragione per cui a essi viene assegnata dalla critica una collocazione ipotetica, comunque verosimile.

Principali acquirenti degli operai di Santa Maria del Fiore sono le due più influenti famiglie fiorentine del tempo: i Medici, ormai detentori del potere politico sull'intera regione, e i Riccardi, mercanti e banchieri che, proprio all'epoca dei fatti, ormai forti di un solido capitale, ambiscono a guadagnarsi un ruolo chiave nell'amministrazione cittadina⁶. Tra la fine del XVI secolo e l'inizio del successivo i Riccardi sono strettamente legati alla politica medicea e, naturalmente, riservano particolare attenzione alla costruzione dell'immagine pubblica della famiglia. Il rapporto con le arti è dunque cruciale per entrambe le casate che, accanto al mecenatismo, si dedicano ad ampliare le collezioni di scultura antica, nutrite in prima istanza di reperti di età romana. È l'epoca in cui prende piede la moda dei lapidari, e un profluvio di teste, busti e iscrizioni si assiepa alle pareti dei cortili dei palazzi, luoghi dove intrattenimento privato e rappresentanza pubblica sono in continua osmosi; in parallelo, statue monumentali a tutto tondo sono reimpiagate come arredo per fontane e viali nei giardini delle ville.

Il commercio delle statue della facciata del duomo prende avvio poco dopo la sua demolizione: i primi pagamenti per l'acquisto di marmi sono registrati tra il 1587 e il 1589⁷. Nel caso dei Riccardi, tuttavia, gli acquisti di maggior peso hanno luogo diversi anni più tardi: il 4 luglio 1600 Riccardo Romolo Riccardi effettua un pagamento per undici statue di marmo (le quattro di cui si parla, più altre sette)⁸. Cinque di queste si datano alla fase più antica della facciata e sono un prodotto di Arnolfo di Cambio e della sua bottega: tra di esse si trova il famoso ritratto di *Bonifacio VIII*; altre due, invece, un *Santo Stefano* e un *San Lorenzo*, strettamente apparentate alle nostre, sono anch'esse frutto delle commissioni di tardo Trecento, entrambe opera di Piero di Giovanni Tedesco⁹. L'intero insieme di sculture, a eccezione del ritratto papale, ebbe le teste originali mozzate e rimpiazzate con teste antiche, alcune delle

⁵ Del disegno si conserva una copia seicentesca di Alessandro Nani presso il Museo dell'Opera del Duomo, su cui si veda R. ROANI, in *Arnolfo. Alle origini ...* cit., pp. 354-355 cat. 2.38.

⁶ Gli acquisti delle due famiglie sono elencati in E. NERI LUSANNA, "Etruria scultrice": tracce e materiali per il collezionismo dei Primitivi in Toscana, in *La fortuna dei primitivi. Tesori d'arte dalle Collezioni Italiane fra Sette e Ottocento*, catalogo della mostra, a cura di A. Tartuferi, G. Tormen, Firenze 2014, pp. 82-84; le fortune della famiglia Riccardi sono indagate in L. GINORI LISCI, *Gualfonda. Un antico palazzo ed un giardino scomparso*, Firenze 1953, p. 12 nota 27; p. 23, che ne fotografa un patrimonio assai florido a fine Cinquecento.

⁷ Archivio dell'Opera di Santa Maria del Fiore (d'ora in poi AOSMFi), VIII, 3, 207, c. 2, nr. 15; 206, c. 4, nr. 64; 206, c. 8, nr. 152, trascritti in NERI LUSANNA, "Etruria scultrice" ... cit., p. 95 note 9-10.

⁸ «E a di 4 luglio [1600] fiorini cento trenta di moneta fattone debitore Ricardo Riccardi per valuta di undici statue di marmo, una quercia di marmo intagliata con tre paia di piedi di marmo per dette statue, come si dice al giornale c. 3 in questo c. 62.1.910» (AOSMFi, VII, 1, 73, c. 2). La trascrizione si trova in E. NERI LUSANNA, *Dottori in facciata, poeti in giardino: il riuso seicentesco di quattro statue di Piero di Giovanni Tedesco e di Niccolò Lamberti da S. Maria del Fiore*, "Arte medievale", VII, 2017 (2018), pp. 225-244, in part. 243 nota 41.

⁹ POGGI, *Il Duomo ...* cit., p. 15 nrr. 86, 87, 89; p. 16 nr. 96.

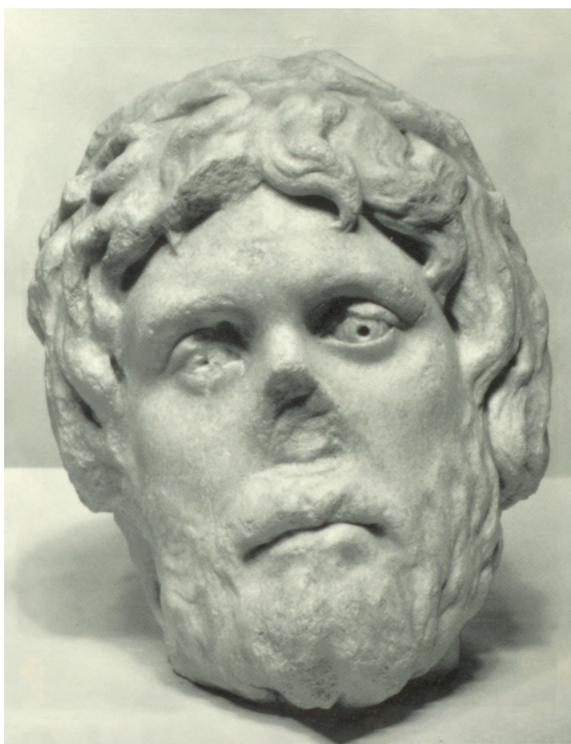


Fig. 6. Scultore di età antonina-severiana, *Testa di intellettuale (Asclepio?)*, Firenze, Palazzo Medici Riccardi. Pubblicata in *Le antichità di Palazzo Medici Riccardi. II. Le sculture*, a cura di V. Saladino, Firenze 2000, tav. XV, fig. B1 22a (Fotografia: V. Saladino; neg. SBASF 143040)

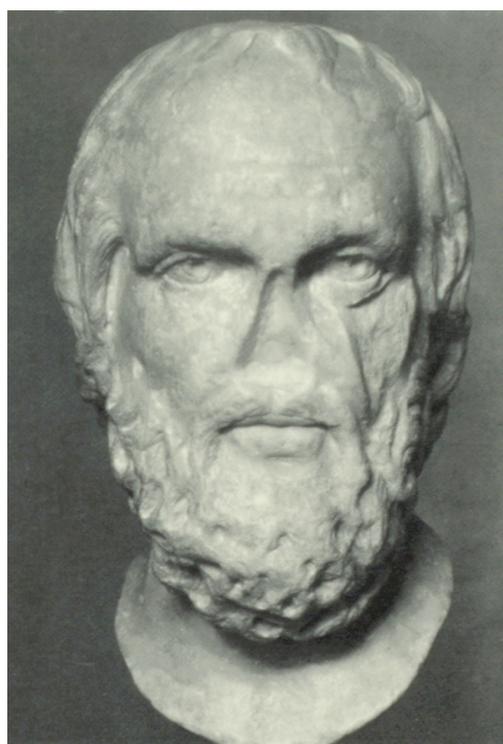


Fig. 7. Scultore del IV secolo, *Testa di Euripide*, Firenze, Palazzo Medici Riccardi. Pubblicata in *Le antichità di Palazzo Medici Riccardi. II. Le sculture*, a cura di V. Saladino, Firenze 2000, tav. XVII, fig. B4 25a (Fotografia: V. Saladino; neg. SBASF 185778-185780)

quali sono ancora oggi in opera, come nel caso dei due santi appena menzionati, oggi conservati al Louvre (figg. 6-11)¹⁰.

La mossa di Riccardo Romolo aveva uno scopo ben preciso, nell'ottica del quale la passione antiquaria non fa che da cornice all'opportunità politica: egli, infatti, ricevette il prestigioso incarico di ospitare il banchetto nuziale per il matrimonio di Maria de' Medici con Enrico IV di Francia, un evento cruciale per la dinastia medicea, che doveva tenersi il 5 ottobre di quello stesso anno, appena tre mesi dopo l'acquisto dei marmi, il cui 'restauro' dovette

¹⁰ Per il gruppo di sculture arnolfiane si faccia riferimento principalmente a E. NERI LUSANNA, in *Arnolfo. Alle origini ... cit.*, pp. 224-227 cat. 2.1 (Bonifacio VIII); pp. 228-230 cat. 2.2 (due accoliti), pp. 268-269 cat. 2.18.a, 2.18.b (due profeti, su cui si rimanda anche a G. CAPECCHI, *Non di Arnolfo, ma antichi. Due precisazioni su un falso Profeta e su un Dace prigioniero*, "Artista", IV, 1992, pp. 24-35). Alcune statue dell'insieme trecentesco hanno ricevuto un'analisi individuale: G. KREYTENBERG, *Andrea Pisano und die toskanische Skulptur des 14. Jahrhunderts*, München 1984, pp. 79-80 (*Santo Stefano* di Andrea Pisano); ID., in *Arnolfo. Alle origini ... cit.*, pp. 412-413 cat. 3.16 (*San Vittore*); G. BRESCH BAUTIER, M. BORMAND, *Les sculptures européennes du musée du Louvre*, Paris 2006, p. 181; E. NERI LUSANNA, in *Bagliori dorati. Il Gotico Internazionale a Firenze 1375-1440*, catalogo della mostra, a cura di A. Natali et al., Firenze 2012, pp. 122-125 cat. 14a-c; B. SANTI, in *La Primavera del Rinascimento. La scultura e le arti a Firenze 1400-1460*, catalogo della mostra, a cura di B. Paolozzi Strozzi, M. Bormand, Firenze 2013, pp. 272-275 cat. I. 12. a-d (*San Lorenzo* e *Santo Stefano* del Louvre); G. KREYTENBERG, *Un capolavoro di Giovanni D'Ambrogio: una statua di San Ludovico sconosciuta*, Firenze 2015, pp. 3, 5 (*San Barnaba*). Per un quadro generale dei cantieri trecenteschi della cattedrale si veda G. KREYTENBERG, *Le sculture trecentesche all'esterno e all'interno*, in *La Cattedrale ... cit.*, pp. 73-156.

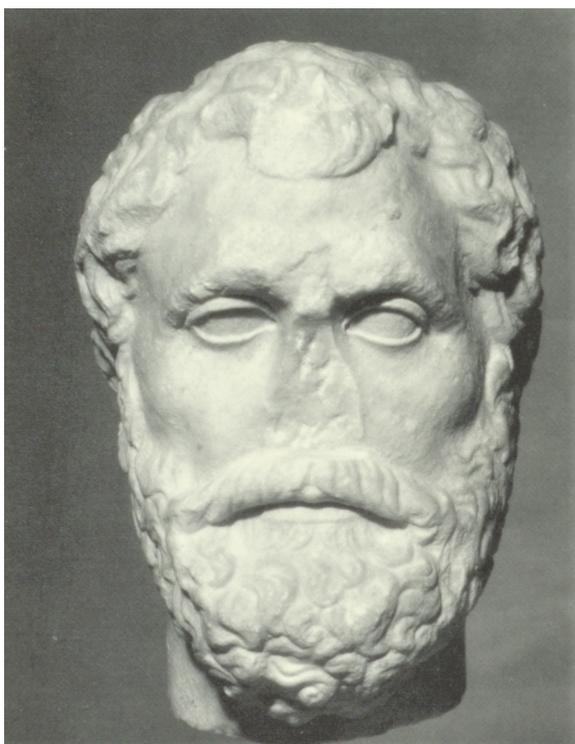


Fig. 8. Scultore del IV secolo, *Testa di Talete (?)*, Firenze, Palazzo Medici Riccardi. Pubblicata in *Le antichità di Palazzo Medici Riccardi. II. Le sculture*, a cura di V. Saladino, Firenze 2000, tav. XXII, fig. B8 29a (Fotografia: neg. SBASF 185781-185784)

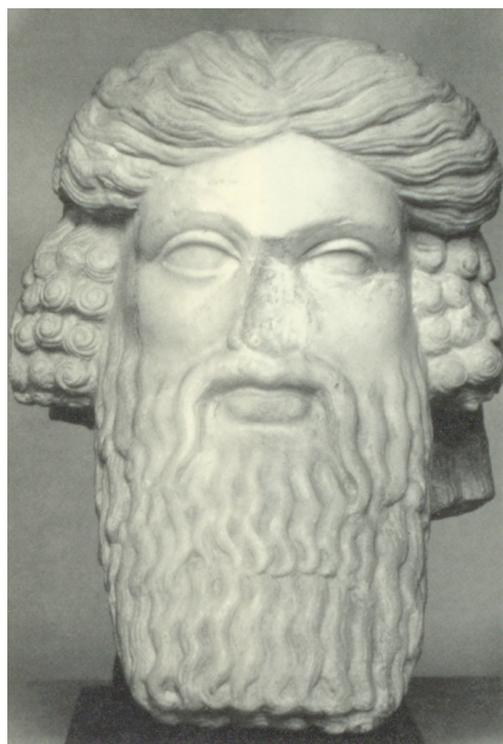


Fig. 9. Scultore di età adrianea, *Testa di Dioniso (?)*, Firenze, Palazzo Medici Riccardi. Pubblicata in *Le antichità di Palazzo Medici Riccardi. II. Le sculture*, a cura di V. Saladino, Firenze 2000, tav. XXV, fig. B11 32a (Fotografia: neg. SBASF 146376)

dunque essere approntato in tutta fretta. La famiglia Riccardi, a quell'epoca, abitava ancora la dimora urbana di Valfonda, famosa per il suo magnifico parco, che tuttavia necessitava di un arredo che lo rendesse un palcoscenico adeguato a un evento di quel calibro: le antiche e venerabili sculture smantellate dalla cattedrale furono un'occasione estremamente adatta allo scopo, per di più a buon mercato¹¹. Così, le undici statue furono spostate nel giardino di Valfonda: il Bonifacio confinato in un angolo assai nascosto, probabilmente poiché nel suo caso fu impossibile occultare il soggetto originario, che rimase ben riconoscibile e stridente con l'arredo scultoreo di un giardino alla moda¹², a differenza delle restanti dieci, il cui aspetto dovette apparire generico quanto bastava da prestarsi a una spigliata rivisitazione, che da santi e profeti cristiani le mutò in filosofi antichi, semplicemente sostituendone le teste e rimuovendone gli attributi iconografici più caratterizzanti. La galleria di ritratti di filosofi gre-

¹¹ L'amore di Riccardo Romolo per il suo giardino di Valfonda è ricordato da Giovanni Lami, il quale offre anche la trascrizione del «Libello» in cui Michelangelo Buonarroti il giovane descrive con toni encomiastici l'allestimento per il banchetto di nozze (G. LAMI, *Vita Richardi Romuli patrici florentini*, Firenze 1748, pp. 143-144, 154).

¹² La statua Bonifacio andò progressivamente in rovina, fino a essere riabilitata da un documentato restauro settecentesco (D.M. MANNI, *Istoria del Decamerone di Giovanni Boccaccio*, Firenze 1742, p. 389; F. VETTORI, *Il Fiorino d'oro antico illustrato*, Firenze 1738, p. 32).

ci era un genere molto frequentato all'epoca dalle collezioni antiquarie, presso cui si rintracciano numerose copie degli stessi tipi: la testa di Euripide assemblata sul *San Vittore*, per esempio, può essere messa a confronto con quella della collezione Farnese¹³. Anche per questo, assegnare un soggetto così riconoscibile a una statua medievale dovette sembrare sufficiente per caratterizzare come antica l'intera scultura, senza porre lo stesso grado di attenzione al resto del corpo, dal quale, come si è detto, si provvide ovviamente a rimuovere ogni traccia troppo evidente di simbolismo cristiano (la graticola che san Lorenzo doveva recare nella mano destra, per esempio).

Bisogna precisare che il tipo di operazione a cui furono sottoposte le quattro statue non rappresenta l'unico modo di intervenire su sculture medievali per ammodernarle noto al tempo, e neppure il più frequente. Altre statue provenienti dalla cattedrale e acquistate dai Medici, infatti, furono riconvertite in soggetti anticheggianti, ma con risultati che denunciano un modo di procedere e un livello di consapevolezza molto diversi. La famiglia Medici poteva contare su una nutrita squadra di esperti scultori-restauratori: Giovanni Caccini e la sua bottega, Pietro Tacca, gli allievi di Giambologna e Michelangelo Ferrucci¹⁴. Tutti costoro avevano beneficiato di un tirocinio diretto sulle collezioni granducali di scultura antica e, dopo lo smantellamento della facciata della cattedrale,



Fig. 10. Piero di Giovanni Tedesco, *Santo Stefano*, Parigi, Musée du Louvre. © 2016 RMN-Grand Palais (musée du Louvre) / Gérard Blot/Hervé Lewandowski (licenza: <https://collections.louvre.fr/en/page/cgu#ART4_EN>)

¹³ Le quattro teste antiche sono catalogate in F. PAOLUCCI, in *Le antichità di Palazzo Medici Riccardi. II: Le sculture*, a cura di V. Saladino, 2 tomi, Firenze 2000, t. 1, pp. 71-73 cat. 22; E. POLITO, in *Le antichità di Palazzo Medici Riccardi ... cit.*, pp. 77-80 cat. 25; pp. 87-89 cat. 29; P. CASARI, in *Le antichità di Palazzo Medici Riccardi ... cit.*, pp. 94-95 cat. 32. Più sinteticamente esse appaiono in *Volti di marmo. Tra fasto e erudizione: sculture antiche di Palazzo Medici Riccardi*, catalogo della mostra, a cura di F. Paolucci, V. Saladino, Firenze 2001, pp. 30-37 catt. 6-9.

¹⁴ Sull'argomento V. SALADINO, "E intanto inparano quella bella maniera": gusto e fantasia nel restauro dei marmi antichi per il giardino di Boboli (1587-1670), in *I granduchi di Toscana e l'antico. Acquisti, restauri, allestimenti*, a cura di G. Capecchi, M.G. Marzi, V. Saladino, Firenze 2008, pp. 1-129.



Fig. 11. Piero di Giovanni Tedesco, *San Lorenzo*, Parigi, Musée du Louvre. © 2016 RMN-Grand Palais (musée du Louvre) / Gérard Blot/Hervé Lewandowski (licenza: <https://collections.louvre.fr/en/page/cgu#ART4_EN>)

appezzamento molto più vasto, che a giudicare dalle piante dell'epoca doveva essere progettato sul modello del giardino formale francese, percorso da lunghi rettili prospettici che convergevano su ognuno dei lati della vasca, connotata come principale centro visivo dell'in-

poterono accrescere la loro pratica nel convertire sculture medievali in statue da giardino di soggetto profano. Le quattro statue rappresentanti Dottori della Chiesa presero posto lungo il viale centrale del parco di Poggio Imperiale in veste di poeti laureati: le loro teste, tuttavia, non furono brutalmente spiccate e sostituite, bensì attentamente riscolpite; gli elementi riconducibili a un'iconografia ecclesiale furono rimossi e sostituiti da corone d'alloro ricavate nel marmo originale, ottenendo un risultato finale così sottilmente mimetico da aver generato una certa confusione presso gli studiosi¹⁵. Allo stesso modo, la *Santa Reparata* che si trovava a fianco della Vergine in trono nella lunetta del portale centrale del duomo fu trasferita nel giardino di Boboli: il suo viso fu rimodellato con attenzione chirurgica al fine di convertire la devozione di una martire cristiana nell'afflato mistico di una vestale¹⁶.

Le dieci statue Riccardi, provviste di nuove teste e identità, furono collocate attorno a quello che nei documenti è citato come «Ottangolo»¹⁷: un bacino ottagonale posizionato scenograficamente a congiungere il piccolo giardino all'italiana sul retro del palazzo con un

¹⁵ La fortuna critica di queste quattro statue si segue in A. MIDDELDORF KOSEGARTEN, *Florentiner Statuen von "Uomini illustri" aus dem frühen Quattrocento: Versuch über die Fassade von S. Maria del Fiore*, "Niederdeutsche Beiträge zur Kunstgeschichte", XXXVIII, 1999, pp. 41-91; E. NERI LUSANNA, in *La fortuna ... cit.*, pp. 316-319 cat. 51; EAD., *Dottori ... cit.*

¹⁶ Interventi puntualmente documentati in G. CAPECCHI, *Arnolfo, l'antico, e "Santa Reparata"*, in *Arnolfo. Alle origini ... cit.*, pp. 68-85.

¹⁷ Si vedano in particolare gli inventari del 1612 e del 1657 (Archivio di Stato di Firenze (d'ora in poi ASF), Riccardi 258, c. 6; Riccardi 263, c. 26. Trascritti in *Le antichità di Palazzo Medici Riccardi ... cit.*, pp. 393-394).

tero parco. Le statue erano disposte a sottolineare gli angoli della struttura, perciò dobbiamo immaginarle come punti focali, visibili a coppie anche a una certa distanza, camminando lungo i viali¹⁸. Le sculture rimasero a Valfonda per più di un secolo, dopodiché i loro destini si separarono: sette di esse andarono incontro a diversi spostamenti e passaggi di proprietà prima di ritornare all'Opera del duomo, mentre solo le quattro qui in esame si trasferirono insieme alla famiglia presso il nuovo indirizzo cittadino, il palazzo di via Larga, ex residenza dei Medici. Nel 1659, infatti, questi vendettero a Gabriello Riccardi la loro antica residenza urbana, il palazzo costruito tra il 1444 e il 1484 da Michelozzo, esempio tra i più celebri dei canoni architettonici del Rinascimento fiorentino¹⁹. Tra il 1660 e il 1719 i nuovi proprietari commissionarono a Giovan Battista Foggini una serie di cambiamenti e ammodernamenti nell'architettura del palazzo: parte dei lavori si concentrò sul cortile cosiddetto 'delle Colonne', la cui architettura originaria sfrutta il tipico contrasto tra l'intonaco bianco delle pareti e le nervature architettoniche in pietra serena²⁰. Il cortile venne destinato a ospitare un ricco *antiquarium*, nutrito della vasta collezione di scultura antica accumulata da Riccardo Romolo e dai suoi eredi²¹. Una gran quantità di rilievi, frammenti di urne e sarcofagi, iscrizioni greche e latine trovò allora posto all'interno di otto elaborate cornici mistilinee, che scandiscono le pareti, intervallate da mensole su cui si assieparono circa sessanta busti di filosofi e imperatori (i cui originali lasciarono la loro collocazione all'esterno a seguito dell'alluvione del 1966). Il fine evidente di una simile, sovrabbondante, ostensione è quello di suscitare la meraviglia dello spettatore, piuttosto che di guidarlo con intento didascalico: l'accumulazione quasi incontrollata incita ad abbracciare la spettacolare visione d'insieme, entro cui nessun criterio cronologico o stilistico viene preso in considerazione. L'operazione dichiara, così, la sua funzione di rappresentanza pubblica, intrinsecamente affiancata a quella di privato diletto nella natura stessa del luogo: già in epoca medicea il Cortile delle colonne è il luogo delle udienze

¹⁸ F. BOCCHI, M.G. CINELLI, *Le bellezze della città di Firenze*, Firenze 1677, p. 557.

¹⁹ Sulla vendita del Palazzo ai Riccardi si veda soprattutto F. BÜTTNER, "All'usanza moderna ridotto": gli interventi dei Riccardi, in *Il Palazzo Medici Riccardi a Firenze*, a cura di G. Cherubini, G. Fanelli, Firenze 1990, pp. 150-169, in part. 150-152.

²⁰ Gli interventi di questo periodo sono descritti in L. GINORI LISCI, *I palazzi di Firenze nella storia e nell'arte*, 2 voll., Firenze 1972, I, pp. 373-381 cat. 53; M.J. MINICUCCI, *Parabola di un Museo*, "Rivista d'arte", XXXIX, 1987, pp. 215-433, in part. 231-249; G. DE JULIIS, *La trasformazione del cortile sotto i Riccardi*, in *I restauri nel Palazzo Medici Riccardi. Rinascimento e Barocco*, a cura di C. Acidini Luchinat, Cinisello Balsamo 1992, pp. 105-114; F. GURRIERI, *Palazzo Medici Riccardi: lineamenti storici*, in *Il Palazzo Magnifico. Palazzo Medici Riccardi a Firenze*, a cura di S. Merendoni, Torino 2009, pp. 53-69, in part. 61-64.

²¹ Le collezioni dei Riccardi sono studiate in A. GUNNELLA, *I "marmi" riccardiani nell'Ars critica lapidaria di Scipione Maffei*, in *Nuovi studi maffeiiani*, atti del convegno di studi di Verona (1985), a cura di D. Madonesi, Verona 1985, pp. 295-310; MINICUCCI, *Parabola* ... cit.; V. SALADINO, *I marmi antichi della collezione Riccardi*, in *Studi in memoria di L. Guerrini*, a cura di M.G. Picozzi, F. Carinci, Roma 1996, pp. 413-429; *Le antichità di Palazzo Medici Riccardi* ... cit., pp. 1-26; *Volte di marmo* ... cit., pp. 11-14; V. SALADINO, *Un Bacco, un Apollo Saurottono e una coppia di Vittorie: quattro statue dei Riccardi finora non esposte al pubblico*, in *Stanze segrete, raccolte per caso. I Medici santi, gli arredi celati*, a cura di C. Giannini, Firenze 2004, pp. 123-150; ID., *Satiri e Priapi a palazzo Medici-Riccardi con un'appendice su Marsia e Pan*, in *Iconografia 2005. Immagini e immaginari dall'Antichità classica al mondo moderno*, atti del convegno di studi di Venezia (2005), a cura di I. Colpo, I. Favaretto, F. Ghedini, Roma 2006, pp. 291-301; ID., "Tutte antiche e fatte a meraviglia": le sculture della collezione Riccardi, in *Il Palazzo* ... cit., pp. 181-202; E. NERI LUSANNA, *Riccardo Romolo Riccardi, Giuseppe Stiozzi Ridolfi*, in *La fortuna* ... cit., pp. 307-309.

pubbliche, oltreché affaccio degli ambienti privati del palazzo e, in quanto tale, fulcro della vita familiare; tale funzione è confermata al tempo di Gabriello Riccardi, che certamente vi vede un mezzo irrinunciabile per rinsaldare la sua influenza, seguendo modalità già collaudate. Non è da dimenticare che l'apertura al pubblico di collezioni e gallerie, a partire da quella degli Uffizi nel 1591, è parte fondamentale della strategia comunicativa delle grandi famiglie.

Anche le quattro statue da Santa Maria del Fiore furono trasferite nel cortile, come parte integrante della collezione di scultura antica, e disposte lungo la parete occidentale, verso il giardino, che fu specificamente allestita allo scopo da Giuseppe Brocetti, allievo di Giovan Battista Foggini²². Murando le finestre preesistenti, questi ricava quattro spaziose nicchie e le inquadra entro una partitura di archi e lesene. Si tratta di una calibrata operazione di microarchitettura, nella quale l'estro barocco dell'ideatore è temperato e armonizzato con la rigorosa impostazione michelozziana dell'ambiente circostante: nonostante Brocetti altrove avesse dato prova di essere un plastificatore vivace e inventivo, qui dimostra di comprendere e rispettare sia l'architettura rinascimentale del palazzo, sia il linguaggio delle sculture, attorno alle quali crea una zona di rispetto, libera da elementi esornativi. Le quattro statue, in questo modo, non risultano compresse: lo sfondo piano, in pietra grigia, che si espande per un buon tratto al di sopra delle loro teste, catalizza efficacemente su di esse l'attenzione dello spettatore.

Ciò che mette in moto l'intera operazione di acquisto e reimpiego delle statue della cattedrale, a partire dai tempi di Valfonda (pur tenendo conto delle motivazioni politiche di cui si è detto), è l'amore per l'antico, ma bisognerà ora chiarirsi su che valenza dare al termine. Seppure possano apparire come un insieme omogeneo a un primo sguardo - grazie, principalmente, all'apparecchiatura di Brocetti -, tra le quattro statue intercorrono differenze linguistiche piuttosto profonde, che le confermano senza possibilità di dubbio opera di artisti diversi, con differenti sensibilità. Scultori che parteciparono dell'ultimissimo scorcio dell'autunno del Medioevo fiorentino, presentando l'alba di una nuova stagione, reagendovi ognuno a proprio modo e mettendo in campo i propri mezzi espressivi. Malgrado ciò, il collezionismo di età moderna dimostra la sua abilità nel livellare tali differenze: rimodellando, risemantizzando e rifunzionalizzando i pezzi medievali. Lo sguardo dei moderni sembra mosso, più di tutto, dal fine di estrapolare e mettere in valore, di queste sculture, quello che è percepito come il loro carattere fondamentale e nobilitante: il loro 'classicismo'. A ben vedere, tuttavia, c'è da chiedersi se davvero, e in che misura, questi scultori furono influenzati da modelli classici. Uno tra i maggiori omaggi del Medioevo italiano a quei modelli era disponibile proprio sullo stesso cantiere, nell'imitazione quasi archeologica degli esempi romani messa in atto nella scultura dell'ultimo Arnolfo di Cambio. Per la verità, gli scultori fiorentini della fine del Trecento appaiono molto distanti da un simile approccio. Giovanni d'Ambrogio orienta i suoi passi verso una prima riscoperta dei corpi, con una consapevolezza che precorre, timidamente, conquiste che si avvertono prossime, ma ancora di là da venire: la fisicità delle sue

²² In questa posizione le registra, alcuni decenni più tardi, un inventario del 1753 (ASF, Riccardi 274, trascritto in *Le antichità di Palazzo Medici Riccardi* ... cit., p. 410). Sulla figura di Brocetti si veda R. SPINELLI, *Ricognizione su Giuseppe Brocetti (1684-1733)*, "Annali", II, 1989, pp. 101-123.

figure emerge al di sotto delle vesti, ed egli appare finanche marginalmente interessato allo studio del nudo. In parallelo, lo scultore muove verso la riscoperta del classicismo: l'apice della sua parabola artistica, l'androgina testa della Vergine dell'Annunciazione scolpita per la Porta della Mandorla, ne appare imbevuta. D'altra parte, nel suo pannello non si è ancora interrotto il dialogo con i più tardi epigoni di Giotto, e senza dubbio il *San Barnaba* acquistato dai Riccardi è essenzialmente il frutto ultimo di questa temperie. Per non parlare degli autori delle altre tre statue: Andrea Pisano è unanimemente considerato l'equivalente di Giotto in scultura; Piero di Giovanni Tedesco e Jacopo di Pietro Guidi, tutti presi in eleganze lineari e irrealistici paludamenti, appaiono un puro distillato di gotico tardo²³.

Se ne può concludere che l'amore per l'antico dei moderni collezionisti fiorentini deve essere inteso in un senso ampio, inclusivo e creativo: le operazioni sui marmi della cattedrale lo dimostrano. Nel caso delle quattro statue per il Palazzo Medici Riccardi, in particolare, il risultato ne è un oggetto nuovo, che tiene insieme il Medioevo e l'antico, concetti - temporali e stilistici - che, forse, agli occhi dei moderni tendono a fondersi in un *continuum* interrotto davvero solo da Donatello. Statue medievali possono allora diventare un buon sostituto di antichità romane, ed essere impiegate al medesimo scopo nel decoro di giardini e cortili. Oltretutto, nel caso specifico, questi marmi furono un ottimo affare sia sotto il profilo economico, sia dal punto di vista simbolico: in effetti, il loro valore risiede non tanto nella recente antichità, quanto nella provenienza dalla cattedrale di Santa Maria del Fiore, scrigno delle memorie civiche, i cui frammenti dovettero certamente costituire motivo di orgoglio e prestigio sociale per i nuovi proprietari.

²³ Su questa stagione scultorea si faccia riferimento alle riflessioni in G. KREYTENBERG, *L'eredità di Arnolfo di Cambio nel corso del Trecento*, in *Arnolfo. Alle origini ...* cit., p. 408 e E. NERI LUSANNA, "... gareggiando, virtuosamente nella scultura s'esercitavano". *Apici tardogotici e visione umanistica nei cantieri fiorentini*, in *Bagliori dorati ...* cit., pp. 29-39.

Arianna Latini

Una proposta per Priamo della Quercia plastificatore: la predella in legno e stucco della Pinacoteca Civica di Volterra

Nella quinta sala della Pinacoteca Civica di Volterra è conservata un'importante testimonianza di quel periodo fastoso e ibrido che fu il tardogotico toscano: il trittico realizzato dal pittore portoghese Alvaro Pirez, esponente di primo piano di questa fase cruciale dell'arte europea¹ (fig. 1).

Il polittico risulta di particolare rilievo poiché, delle tre opere note per via documentaria che il portoghese realizzò per Volterra², questa è l'unica giunta fino a noi, oltre a essere sostanzialmente integra nelle sue parti principali, seppur privata degli elementi che dovevano arricchire la cornice di foggia ghibertiana, come pilieri, pinnacoli e tabelloni apicali. Il trittico poggia su una predella realizzata in legno e stucco, quest'ultimo modellato a raffigurare l'*Imago Pietatis fra i dolenti e quattro santi*. Questa tipologia di predella è insolita, senza corrispondenze nella zona di Volterra e dell'Italia centrale, ma nonostante la sua peculiarità e l'alto livello qualitativo non è mai stata oggetto di studi approfonditi da parte della critica³.

A una prima analisi di questa macchina d'altare, si può facilmente constatare come i fluidi

Questo articolo nasce dal seminario residenziale tenutosi a Volterra nel 2019 nell'ambito della Scuola di Specializzazione in Beni Storico Artistici dell'Università di Firenze, organizzato dai professori Fulvio Cervini, Andrea De Marchi e Antonio Pinelli. Vorrei ringraziare il prof. Andrea De Marchi per il continuo confronto su questo tema e per aver sostenuto la mia ricerca sin dall'inizio. Sono inoltre riconoscente a Marcella Culatti e alla Fondazione Federico Zeri di Bologna per l'aiuto nel reperimento del materiale fotografico qui pubblicato. Alla disponibilità di Ottavia Mosca devo invece la realizzazione della ricostruzione grafica presentata alla fig. 16.

¹ Per ulteriori approfondimenti sul trittico volterrano e sull'operato di Pirez si rimanda a M. BATTISTINI, *Un documento volterrano intorno al pittore Alvaro di Portogallo*, "L'Arte", XXIV, 1921, 1, pp. 124-125; F. ZERI, *Tre tavole di Alvaro Pirez*, "Paragone", V, 1954, 59, pp. 44-47; K. STEINWEG, *Opere sconosciute di Alvaro di Pietro*, "Rivista d'Arte", XXXII, 1957, 3, pp. 39-55; F. ZERI, *Qualche appunto su Alvaro Pirez*, "Mitteilungen des Kunsthistorischen Institute in Florenz", XVII, 1973, 2-3, pp. 361-370; A. DE MARCHI, *Alvaro Pirez de Évora*, in *Sumptuosa tabula picta: pittori a Lucca tra gotico e rinascimento*, catalogo della mostra di Lucca, a cura di M.T. Filieri, Livorno 1998, pp. 278-285; M. MASCOLO, *Sul percorso di Alvaro Pirez*, "Annali della Scuola Normale Superiore di Pisa. Classe di Lettere e Filosofia", V, 2013, pp. 319-335; G. SCARPONE, in *Alvaro Pirez d'Évora a Portuguese painter in Italy on the Eve of the Renaissance*, catalogo della mostra, a cura di L. Sbaraglio, J. Oliveira Caetano, Lisbona 2020, pp. 192-193, cat. 57. Grazie alle ricerche di Rolf Bagemihl sappiamo che il polittico è databile intorno al 1417, anno della morte del committente: R. BAGEMIHL, in *Sumptuosa tabula picta ... cit.*, pp. 292-294, cat. 35.

² R. WILLIAMS, NOTES BY VINCENZO BORGHINI ON WORKS OF ART IN SAN GIMIGNANO AND VOLTERRA: A SOURCE FOR VASARI'S 'LIVES', "The Burlington Magazine", CXXVII, 1985, pp. 17-21. Dal taccuino di Vincenzo Borghini sappiamo che di Pirez egli vide a Volterra un'opera nel duomo, una in San Francesco e una in Sant'Agostino. La pala del duomo è da identificare con l'opera in questione, mentre le altre due a oggi sono disperse.

³ L'unico altro esemplare simile, ma posteriore, che è stato possibile rintracciare è la predella con *Santi e Cristo risorto* sottoposta al pentittico di Niccolò Alunno che si conserva nella Pinacoteca Comunale Tacchi-Venturi di Sanseverino, datato 1469. F. TODINI, *Niccolò Alunno e la sua bottega*, Perugia 2004, pp. 553-554.



Fig. 1. Alvaro Pirez, *Madonna col Bambino fra i santi Cristoforo, Michele Arcangelo, Nicola e Giovanni Battista*, Volterra, Pinacoteca Civica.

e iridescenti panneggi di Pirez, che richiamano alla memoria le calligrafiche morbidezze di Ghiberti e Lorenzo Monaco, nella predella diventano densi, vorticosi, facendo di conseguenza dubitare della comune paternità dei due elementi. Klara Steinweg nel 1957 per prima notò «la predella certamente non pertinente» nel suo pionieristico lavoro di revisione della cronologia dell'operato di Pirez⁴. Questo inciso fu ripreso negli studi successivi solo in rarissime occasioni e

senza mai esser sviluppato⁵, prevalendo una comune accettazione dell'attribuzione al portoghese dell'intero complesso d'altare⁶.

L'artefice della predella manifesta in ogni figuretta una spiccata attenzione alla resa plastica dei panneggi: si osservino, ad esempio, le brulicanti pieghe della veste dell'Evangelista che creano profondi occhielli sulla spalla sinistra o il lembo del mantello che svolazza come mosso da una folata di vento. Se si esclude Pirez come realizzatore della predella, si dovrà pensare a un altro artista, attivo nella zona di Volterra in anni non troppo lontani da quelli del pittore di Évora. Percorrendo pochi metri all'interno della stessa Pinacoteca, ci si imbatte in tre opere di un artista toscano non molto noto ma dal cognome reboante, Priamo della Quercia, fratello del celeberrimo Jacopo e attivo a Volterra dagli anni quaranta del XV secolo⁷. Quella di Priamo è una personalità interessante, oscurata dal paragone con la figura fraterna e pe-

⁴ STEINWEG, *Opere ... cit.*, p. 42 nota 9.

⁵ DE MARCHI, *Alvaro Pirez ... cit.*, p. 281; BAGEMIHL, in *Sumptuosa tabula picta ... cit.*, p. 292.

⁶ E. CARLI, *Volterra nel Medioevo e nel Rinascimento*, Pisa 1978, p. 74; A. PAOLUCCI, *La Pinacoteca di Volterra*, Firenze 1989, pp. 92-95; *Volterra d'oro e di pietra*, catalogo della mostra di Volterra, a cura di M. Burrelli, A. Caleca, Ospedaletto 2006, p. 62, cat. 5a; A. FURIESI, *La Pinacoteca di Volterra*, Pisa 2019, p. 34.

⁷ Priamo della Quercia è figlio dell'orafo senese Piero di Angelo della Quercia, attestato a Lucca nel 1386 con il figlio Jacopo tredicenne. Nei documenti Priamo è identificato come pittore di Lucca, facendo presupporre che egli fosse nato nella città toscana all'incirca all'inizio del XV secolo. G. CONCIONI, C. FERRI, G. GHILARDUCCI, *Arte e pittura nel Medioevo lucchese*, Lucca 1994, pp. 350, 375-376; J.H. BECK, *Jacopo della Quercia*, 2 voll., New York-Oxford 1991, I, pp. 7-11.

nalizzata dall'esiguità del *corpus* di opere attribuitegli, non senza difficoltà, a partire dall'inizio del XX secolo⁸. Dal confronto tra la predella e le poche opere afferenti con certezza a Priamo si notano numerose similitudini, *in primis* lo stesso modo di concepire le figure e i panneggi, analogie formali che ne fanno, a giudizio di chi scrive, l'autore più probabile di questa opera singolare.

La predella si compone di una struttura in legno, suddivisa in nove scomparti da un ordine di dieci colonnine. Nei riquadri più esterni si conservano tre stemmi lignei dei quattro originari: in quello di sinistra è dipinta l'insegna del Popolo di Volterra, una croce rossa in campo argentato, la cui riconoscibilità è compromessa dai colori totalmente virati degli smalti; a destra l'elemento superiore sembra raffigurare uno scudo bipartito bianco e rosso, con ogni probabilità l'arme del Comune volterrano.

Lo stemma sottostante risulta illeggibile a causa del pessimo stato di conservazione, consentendo solo di ipotizzare che potesse contenere o l'arme della città di Volterra, il grifo rosso che sottomette il drago verde, o uno stemma riconducibile all'ancora ignota committenza dell'opera⁹. La compresenza di tutti e tre gli stemmi civici si ritrova in un'altra tavola di certa attribuzione a Priamo che si conserva ancora a Volterra: il trittico eseguito nel 1445 per la dogana del sale cittadina e oggi collocato nell'oratorio di Sant'Antonio abate¹⁰.



Fig. 2. Priamo della Quercia, *Imago Pietatis fra i dolenti e quattro santi*, particolare con san Pietro Martire (?), Volterra, Pinacoteca civica.

⁸ Fu Giacomo De Nicola che per primo gettò luce sulla figura di Priamo: G. DE NICOLA, *Studi sull'Arte senese: Priamo della Quercia*, "Rassegna d'Arte", XVIII, 1918, pp. 69-74; G. DE NICOLA, *Maestro Priamo della Quercia. 1925*, "Rassegna d'Arte", XIX, 1919, pp. 153-154. Questo testo, a causa delle tempistiche, non tiene conto della recente pubblicazione di Massimo Ferretti dedicata a Priamo della Quercia, sulle cui proposte attributive e di revisione cronologica occorrerà ragionare più lungamente. M. FERRETTI, *Gli affreschi della navata centrale: primi esiti di uno studio in corso*, in *La cattedrale di San Martino. Cantiere di restauro e conoscenza*, atti del convegno di studi di Lucca (2022), a cura di A. D'Aniello, Lucca 2023, pp. 51-79.

⁹ Non è stato possibile confermare quanto scritto da Bagemihl a proposito di questi scudi poiché, come già affermato, troppo deteriorati: «Su due scudi nella predella con figurine scolpite, ora sottoposto al trittico, si riconosce il monogramma dell'Opera del Duomo, ma la Steinweg escluse la sua pertinenza» (BAGEMIHL, in *Sumptuosa tabula picta ... cit.*, p. 292). L'unico monogramma di cui si ha testimonianza è proprio quello dell'Opera della cattedrale di Santa Maria Assunta, raffigurato con la scritta OPA in bianco su fondo rosso, riprodotto in *Chiese di Volterra*, a cura di P.G. Bocci, F.A. Lessi, Firenze 2000, p. 37.

¹⁰ Il primo ad attribuire quest'opera a Priamo fu Giacomo De Nicola, supportato poi dalle ricerche archivistiche di Mario Battistini. DE NICOLA, *Studi sull'Arte senese ... cit.*, pp. 73-74; M. BATTISTINI, *Maestro Priamo della*



Fig. 3. Priamo della Quercia, *Crocifissione con la Madonna e san Giovanni evangelista dolenti, la Maddalena, san Francesco e san Pietro Martire*, collezione privata (Fototeca Federico Zeri, Bologna).



Fig. 4. Priamo della Quercia, *Imago Pietatis fra i dolenti e quattro santi*, particolare con un santo vescovo, Volterra, Pinacoteca civica.

I personaggi della predella sono realizzati con un'anima in legno e modellati con lo stucco, materiale particolarmente fragile e soggetto al deterioramento, ragione per cui ci sono giunti acefali e sciupati in più punti.

Nel primo pannello da sinistra è raffigurato un santo, vestito con una tunica bianca sormontata da un mantello con cappuccio che appare oggi di una tonalità grigio-azzurra (fig. 2). La tipologia dell'abito ricorda quello dell'ordine dei domenicani e il colore azzurrognolo potrebbe essere il risultato dello stato di conservazione compromesso, poiché in alcuni punti si può notare un tono ferrigno, più consono all'abbigliamento tradizionale dei frati predicatori. Sulla base di questi pochi elementi si potrebbe identificare questo santo come Pietro martire, con i consueti attributi del libro nella mano destra, ancora visibile in minima parte, e forse della palma del martirio, ormai scomparsa, nella sinistra¹¹. La mancanza della testa e quindi dell'eventuale attributo più significativo del santo, ovvero la ferita o il coltello conficcato sul capo, rende impossibile confermare questa ipotesi. Per avere un'idea più concreta di come poteva risultare questo santo in legno e stucco, possiamo confrontare quanto resta con il san Pietro martire attribui-

Quercia e il quadro di S. Antonio di Volterra,

"Rassegna d'Arte", XIX, 1919, p. 233;

¹¹ G. KAFTAL, *Iconography of the Saints in Tuscan painting*, Firenze 1952, pp. 818-834.

to a Priamo facente parte di un piccolo trittico in collezione privata, databile intorno al 1430 (fig. 3). L'opera, che vede al centro una Crocifissione e a sinistra san Francesco, fu attribuita a Priamo da Carlo Volpe¹² e poi definitivamente da Giulietta Chelazzi Dini nel 1975¹³. Il san Pietro è avvolto in un mantello nero-grigio di stoffa densa, pesante, dalle pieghe fortemente chiaroscurate, tipico dello stile di Priamo. Il vibrante cangiantismo è reso con decisi colpi di luce e, specie nei punti in cui la biacca è maggiore, la tonalità scura vira verso sfumature grigio-azzurre. L'espressione del volto è intensa, quasi ritrattistica, qualità che ci fa ancor più rimpiangere di non potere effettuare il confronto con quello in stucco.

Passando al secondo riquadro troviamo un santo vescovo, forse sant'Ugo o san Giusto, entrambi molto venerati a Volterra, identificabile nel suo ruolo grazie all'abito episcopale e al pastorale cinto con la mano sinistra, di cui si distingue nitidamente la parte sommitale ricurva e decorata. Nonostante anche in questo caso la lettura sia compromessa dallo stato di conservazione, le am-



Fig. 5. Priamo della Quercia, *Imago Pietatis fra i dolenti e quattro santi*, particolare con la Vergine, Volterra, Pinacoteca civica



Fig. 6. Priamo della Quercia, *Natività*, (particolare della predella del trittico), Lucca, Museo Nazionale di Villa Guinigi.

¹² L. PISANI, in *Sumptuosa tabula picta ... cit.*, pp. 348-349, cat. 49.

¹³ G. CHELAZZI DINI, in *Jacopo della Quercia nell'arte del suo tempo. Mostra didattica*, catalogo della mostra di Siena, Firenze 1975, pp. 290-291, 292-293 figg.



Fig. 7. Priamo della Quercia, *Annunciazione, Cristo Redentore, san Benedetto, san Pietro, san Gregorio Magno, san Bernardo di Chiaravalle, san Giovanni Battista, san Lorenzo, Natività di Gesù, san Vincenzo (?) ed episodi della leggenda di san Michele Arcangelo*, nelle nicchie *Madonna col Bambino, santo vescovo e san Michele Arcangelo*, Lucca, Museo Nazionale di Villa Guinigi.

pie e profonde pieghe che si formano nella parte inferiore della veste sono distintive dell'operato di Priamo come conferma ancora una volta il confronto con le figure del trittichetto citato sopra, in particolare con quella della *Madonna*, indicando in questo tratto di stile un vero e proprio marchio di autorialità (fig. 4).

I tre pannelli centrali della predella sono occupati dal gruppo del *Cristo in Pietà e i due dolenti*. La Vergine è rivolta verso Gesù, nella tipica posa di dolore con le braccia alzate (fig. 5). Evidenti affinità si rilevano tra questa figura della Madonna e quella equivalente nella scena della *Natività* nella predella di un polittico attribuito a Priamo, oggi al Museo Nazionale di Villa Guinigi a Lucca (fig. 6): i due soggetti mostrano l'identico

trattamento delle vesti, solcate da profondi panneggi che scendono a terra ripiegandosi, quasi che la Vergine di Volterra sia la realizzazione plastica di quanto dipinto su tavola¹⁴. Il polittico di Lucca è databile agli anni del documentato soggiorno lucchese di Priamo, tra il 1426 e il 1432 circa, ed è l'unica opera del pittore di grandi dimensioni che si conserva integra¹⁵ (fig. 7). I volti fortemente chiaroscurati sono debitori del modello scultoreo di Jacopo,

¹⁴ Il polittico fu attribuito a Priamo da Millard Meiss: M. MEISS, *The Yates Thompson Dante and Priamo della Quercia*, "The Burlington Magazine", CVI, 1964, pp. 403-412, in part. p. 407.

¹⁵ L'opera proviene dal convento dell'Angelo di Tramonte di Brancoli, dedicato alla Madonna, a san Pietro e a san Michele Arcangelo. Per la presenza di Priamo a Lucca si vedano: M. PAOLI, *Documento per Priamo della Quercia*, "La Critica d'Arte", L, 1985, 6, pp. 98-101; CONCIONI, FERRI, GHILARDUCCI, *Arte e pittura ... cit.*, pp. 375-376. La *Natività* nella predella è una citazione puntuale dello stesso episodio nel polittico dell'*Incoronazione della Vergine* di Lorenzo Monaco del 1414, oggi agli Uffizi, mentre gli episodi della vita di san Michele sembrano fare l'eco alla predella di Agnolo Gaddi similmente dedicata all'Arcangelo (L. PISANI, in *Sumptuosa tabula picta ... cit.*, pp. 342-346, cat. 47). Le parti superstiti della predella di Agnolo Gaddi sono divise tra la Yale University Art Gallery (inv. 1943.213, *L'apparizione di San Michele sul Mont Saint-Michel; Il miracolo del toro sul Monte Gargano*) con attribuzione a Fra Angelico e la Pinacoteca Vaticana (*L'apparizione di san Michele Arcangelo sulla Mole Adriana*). Hans D. Gronau propone la cappella Castellani in Santa Croce a Firenze come luogo di provenienza di questa pala d'altare (H.D. GRONAU, *A dispersed florentine altarpiece and its possible*



Fig. 8. Priamo della Quercia, *Imago Pietatis fra i dolenti e quattro santi*, particolare con san Giovanni evangelista, Volterra, Pinacoteca civica



Fig. 9. Priamo della Quercia, *Sant'Antonio abate e i santi Cosma, Damiano, Bartolomeo, Benedetto, Lorenzo e il volto santo*, Volterra, oratorio di Sant'Antonio abate

ma può aver influito anche la plausibile frequentazione da parte di Priamo di un cantiere importante come quello di San Petronio a Bologna, al fianco del fratello maggiore negli anni della sua formazione¹⁶. Qui Priamo non poté rimanere indifferente ai volti dalla mimica esasperata tipici del tardogotico emiliano e soprattutto agli affreschi di Giovanni da Modena nella cappella Bolognini¹⁷. Nella stessa cappella inoltre Jacopo di Paolo¹⁸ portava avanti la tradizione dei polittici scolpiti, tipica dell'Italia settentrionale, insieme alle istanze pittoriche

origin, "Proporzioni", III, 1950, pp. 41-47; M. BOSKOVITS, *Pittura Fiorentina alla vigilia del Rinascimento 1370-1400*, Firenze 1975, pp. 298, 301).

¹⁶ Già Serena Padovani ipotizzava un collegamento tra Priamo e l'arte emiliana, specialmente con il Maestro dell'Adorazione dei Magi di Ferrara e con il Maestro del Trittico di Imola (S. PADOVANI, *Nuove personalità della pittura emiliana nel primo Quattrocento*, "Paragone", XXVII, 317, 1976, pp. 40-59, in part. p. 51). Ipotesi presa in considerazione anche in: L. PISANI, *Appunti su Priamo della Quercia*, "Arte Cristiana", LXXXIV, 1996, pp. 171-186 nota 45; A. DE MARCHI, *Pittori gotici a Lucca: indizi di un'identità complessa*, in *Sumptuosa tabula picta ... cit.*, pp. 400-425, in part. p. 420; E. FAHY, in *Sumptuosa tabula picta ... cit.*, pp. 338-339, cat. 45. Non sono ancora state rintracciate prove documentarie di un presunto viaggio di Priamo nel Nord Italia, ma dai documenti fino a ora scoperti sappiamo che chiese nel 1439 un salvacondotto agli Ufficiali della Fabbrica di San Petronio per potersi recare a Bologna insieme a Cino di Bartolo per constatare a quale punto si fossero interrotti i lavori del portale della basilica bolognese alla morte del fratello (G. MILANESI, *Documenti per la storia dell'Arte senese*, 3 voll., Siena 1854-1856, II, 1854, pp. 184-185). La lettera originale si conserva nell'Archivio della Fabbrica di San Petronio, Miscellanea, fascicolo segnato B.

¹⁷ James H. Beck e Luciano Bellosi ricordano come tra Jacopo della Quercia e Giovanni da Modena intercorsero rapporti lavorativi durante la contemporanea presenza dei due artisti nel cantiere della basilica felsinea: J.H. BECK, *Jacopo della Quercia e il portale di S. Petronio a Bologna*, Bologna 1970, pp. 37-38; L. BELLOSI, *La "Porta Magna" di Jacopo della Quercia*, in *La basilica di San Petronio*, 2 voll., Bologna 1983-1984, I, 1983, pp. 163-212.

¹⁸ F. MASSACCESI, *Francesco Arcangeli nell'officina bolognese di Longhi. La tesi su Jacopo di Paolo, 1937*, Cinisello Balsamo 2011, pp. 106-139.



Fig. 10. Priamo della Quercia, *Imago Pietatis fra i dolenti e quattro santi*, particolare con l'*Imago Pietatis*, Volterra, Pinacoteca civica.

neogiottesche rifiorite a fine Trecento tra Padova e l'Emilia.

Il san Giovanni evangelista, con la veste percorsa da pieghe tortuose e il mantello svolazzante, è il personaggio che meglio ha sopportato il passare del tempo (fig. 8). Il miglior stato conservativo permette di proporre ulteriori confronti con altre opere attribuite a Priamo, come il trittico di *Sant'Antonio abate* conservato nell'omonimo oratorio volterrano, di cui si è detto in precedenza (fig. 9). Il maestoso santo in trono è avvolto in un mantello chiaro percorso in alcuni punti da pieghe e occhiellature profonde, proprio come quelle che segnano le vesti dell'Evangelista.

Il fulcro della composizione è Cristo che fuoriesce dal sarcofago con le braccia spalancate (fig. 10). La costruzione del busto, la resa del costato con profondi tratti regolari, l'ombelico circolare e ben evidenziato, le braccia snelle ma con i muscoli ben saldi, evocano il *Cristo Crocifisso*

dell'altare in collezione privata già menzionato o l'affresco staccato con l'*Imago Pietatis* attribuito a Priamo da Linda Pisani, in origine nella chiesa di San Quirico a Lucca e oggi al Museo Nazionale di Villa Guinigi¹⁹(fig. 11). Un'altra opera dall'iconografia simile è stata ricondotta a Priamo sempre da Linda Pisani: si tratta di una lunetta molto danneggiata con l'*Imago Pietatis fra la Vergine e san Francesco*, affrescata nella chiesa di San Francesco a Sarzana, in provincia della Spezia. L'affresco presenta tutte le caratteristiche dello stile di Priamo: i panneggi sono pesanti e solcati da profonde pieghe lunate, il busto di Cristo ha il costato ben evidenziato e l'ombelico circolare, i volti sono espressivi e dai tratti quasi caricaturali²⁰ (fig. 12).

Di difficile identificazione è la sesta santa, molto rovinata nella parte superiore, ma l'abito delle clarisse farebbe pensare a santa Chiara o a santa Elisabetta d'Ungheria²¹ (fig. 13). La veste è percorsa da ordinate pieghe verticali le quali, giunte a terra, si increspano vistosamente a formare dei drappeggi movimentati, come si vedono in molti degli abiti nell'affresco del Pellegrinaio di Siena, opera fondamentale di Priamo di cui si dirà a breve.

¹⁹ L. PISANI, in *Sumptuosa tabula picta ...* cit., p. 347, cat. 48.

²⁰ PISANI, *Appunti ...* cit., p. 175; PISANI, *Priamo della Quercia ...* cit., pp. 331, 333 fig. 182.

²¹ La totale perdita delle mani e della parte centrale del corpo non fanno escludere che si potesse trattare della santa ungherese con il tipico cesto di rose poggiato nella veste. KAFTAL, *Iconography ...* cit., pp. 338-343.

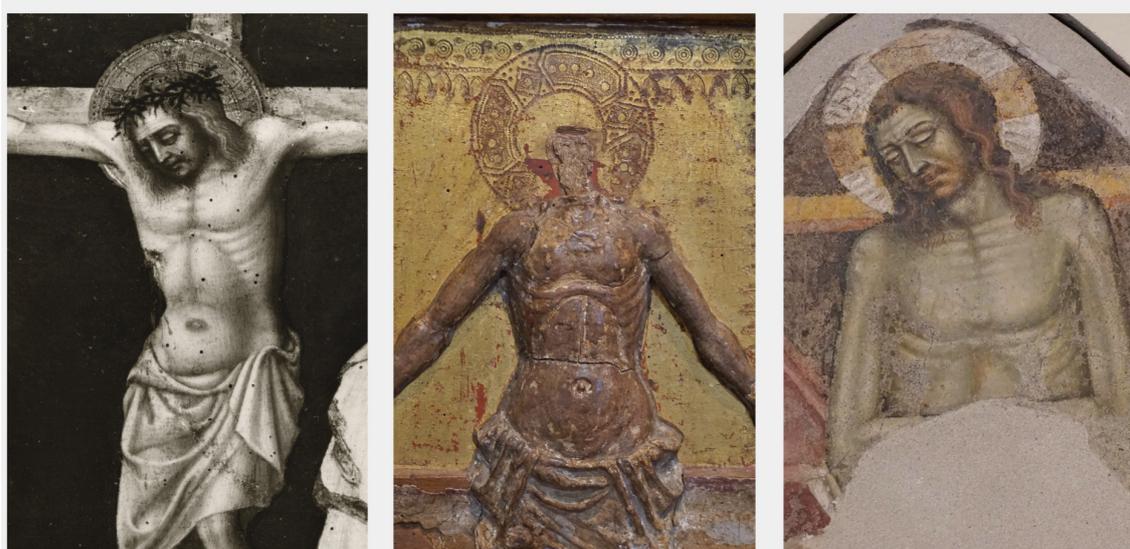


Fig. 11. Priamo della Quercia, *Crocifissione con la Madonna e san Giovanni evangelista dolenti, la Maddalena, san Francesco e san Pietro Martire*, particolare con *Cristo crocifisso*, collezione privata; *Imago Pietatis fra i dolenti e quattro santi*, particolare con l'*Imago Pietatis*, Volterra, Pinacoteca civica; *Imago Pietatis*, Lucca, Museo Nazionale di Villa Guinigi.



Fig. 12. Priamo della Quercia, *Il Beato Agostino Novello conferisce l'abito al Rettore dello Spedale*, Siena, particolare, pellegrinaio dell'Ospedale di Santa Maria della Scala; *Imago Pietatis tra la Madonna e san Francesco*, particolare con san Francesco, Sarzana, chiesa di San Francesco; *Imago Pietatis fra i dolenti e quattro santi*, particolare con san Giovanni evangelista, Volterra, Pinacoteca civica.



Fig. 13. Priamo della Quercia, *Imago Pietatis fra i dolenti e quattro santi*, particolare con santa Chiara o Elisabetta (?), Volterra, Pinacoteca civica.



Fig. 14. Priamo della Quercia, *Imago Pietatis fra i dolenti e quattro santi*, particolare con san Bartolomeo o san Giacomo (?), Volterra, Pinacoteca civica.

L'ultimo santo della predella, vestito con tunica e mantello non è più identificabile. Nella mano destra sorreggeva un oggetto che, in base ai residui lasciati sul fondo oro, possiamo supporre essere un pugnale o un bastone, attributi che evocano la figura di san Bartolomeo o di san Giacomo Maggiore (fig. 14).

Per quanto riguarda la destinazione originaria di questa predella, una volta associata la sua non pertinenza al trittico di Pirez e quindi alla cappella di San Cristoforo nella cattedrale di Santa Maria Assunta a Volterra, non si hanno indizi sull'edificio che poteva ospitarla ma, grazie alla presenza dei due scudi con gli stemmi volterrani, si può supporre che quest'opera facesse parte di una pala d'altare realizzata per una chiesa della diocesi locale. La predella giunse nella cappella di San Carlo in duomo probabilmente nel corso del XIX secolo, quando questa fungeva da contenitore per le numerose opere d'arte dislocate nelle varie chiese della zona di Volterra e lì raccolte come fosse una «piccola pinacoteca»²². Nella cappella di San Carlo Borromeo la predella fu con ogni probabilità 'abbinata' al trittico di Pirez, anch'esso mutilo di parte della sua originaria carpenteria²³.

²² «[...] si accrebbe fra il 1842 e il 1844 di molti pregevoli dipinti qua e là raccolti da varie chiese e oratori dov'erano, per così dire, negletti; e la detta cappella è divenuta come una piccola pinacoteca [...]» (LEONCINI, *Illustrazione sulla cattedrale di Volterra*, Siena 1869, pp. 47-48). La cappella di San Carlo Borromeo, edificata dal 1614 al 1618, divenne dal 1842 luogo di ricovero di molte opere d'arte che poi confluirono nella Pinacoteca civica. MASCOLO, *Sul percorso ... cit.*, pp. 321-322 con bibliografia precedente.

²³ La cappella Mannucci da cui proviene l'opera di Alvaro Pirez fu distrutta durante i lavori per la costruzione della cappella Serguidi nel transetto destro, edificata dal 1567 al 1592.

Nel 1428 la pieve di San Lorenzo di Segromigno, nei pressi di Lucca, commissionò a Priamo la realizzazione di un grande e complesso polittico per l'altare maggiore, raffigurante la *Madonna col Bambino e angeli* nella tavola centrale e in quelle laterali i *Santi Lorenzo e Stefano* e i *Santi Giovanni Battista e Pietro*²⁴. Questa commissione non ebbe una gestazione felice poiché è noto che Priamo l'anno seguente fuggì da Lucca, per non incappare nel pagamento della penale e nella restituzione dell'acconto²⁵. Il cospicuo compenso pattuito e il prestigio della commissione non furono argomenti sufficienti a stimolare l'ambizione del giovane pittore a portare a termine l'opera, forse già sintomo di un'indolenza caratteriale che lo portò a non confrontarsi mai direttamente con gli ambienti artistici più importanti, come Firenze e Siena, ma a prediligere situazioni più periferiche come appunto Volterra. Ed è proprio a Volterra che Priamo sembra trovare un ambiente favorevole, che lo spinse a risiedere a lungo in città e a licenziare un numero considerevole di opere²⁶.

La prima traccia della presenza di Priamo a Volterra è un documento del 1440 in cui l'artista, abitante nella contrada di Porta a Selci, pagava una tassa al Comune di quattro soldi²⁷. Ancor più interessante è un altro documento, databile al 1440 o 1442, in cui gli operai della chiesa di San Michele commissionano a Priamo di maestro Piero da Siena la tavola per l'altare maggiore della loro chiesa. Il documento, trascritto dal medico Giovanni Targioni Tozzetti nel 1769 dall'originale, di proprietà del dottore Zanobi Pomi, presenta una discrepanza, forse un errore di copiatura, poiché nell'incipit del contratto l'anno riportato è il 1442 mentre alla fine è segnato un pagamento a Priamo per quest'opera di quaranta lire, in data 23 maggio 1440²⁸. Il documento, seppur non descriva i soggetti dell'opera da realizzare, è di grande importanza perché gli operai di San Michele chiedono all'artista un dipinto di prova, in quanto «a Volterra non s'ha notizia, se non per fama, del suo magisterio». Grazie a questa pretesa sappiamo che intorno agli anni 1440-1442 a Volterra non è ancora presente nessuna tavola dipinta da Priamo, seppur egli goda già di notevole fama, divenendo questa data un utile *post quem* per la cronologia delle opere dell'artista in territorio volterrano, inclusa la predella in questione.

²⁴ PAOLI, *Documento ... cit.*, pp. 98-101.

²⁵ *Ibidem*, in part. p. 100.

²⁶ «He preferred to be a large fish in a small pound and there, it must be said, he swam sluggishly» è la caustica lettura che dà Millard Meiss circa la permanenza a Volterra di Priamo (MEISS, *The Yates Thompson ... cit.*, p. 404).

²⁷ BATTISTINI, *Maestro Priamo ... cit.*, p. 232; M. BATTISTINI, *Il quadro rappresentante S. Antonio e Santi nell'oratorio omonimo*, "Il Corazziero", XXXIX, 1920, 21, p. 2, ried. in *Ricerche storiche volterranne*. Mario Battistini, a cura di A. Marrucci, Volterra 1998, p. 299.

²⁸ G. TARGIONI TOZZETTI, *Relazioni d'alcuni viaggi fatti in diverse parti della Toscana per osservare le produzioni naturali e gli antichi monumenti di essa [...] Edizione Seconda, con copiose giunte*, 12 voll., Firenze 1768-1779, III, 1769, pp. 80-83. Il contratto è riprodotto anche in MILANESI, *Documenti ... cit.*, II, pp. 205-208. Milanese dichiara che la trascrizione è stata eseguita dall'originale posseduto dal Signor Pietro Bigazzi da Firenze, ma anche qui riscontriamo la medesima difformità delle date. Annibale Cinci pubblica nel 1885 un'ulteriore copia del contratto, riportando come data del primo pagamento a Priamo il 23 maggio 1443, mentre nella guida di Torrini del 1832 il pagamento è registrato alla data 23 maggio 1442. A. CINCI, *La chiesa di S. Michele*, in *Dall'Archivio di Volterra: Memorie e Documenti*, Volterra 1885, pp. 3-25, in part. pp. 24-25; P. TORRINI, *Guida per la città di Volterra*, Volterra 1832, pp. 247-248.



Fig. 15. Priamo della Quercia, *Il Beato Agostino Novello conferisce l'abito al Rettore dello Spedale*, Siena, Siena, pellegrinaio dell'Ospedale di Santa Maria della Scala.

In quel giro di anni, Priamo partecipa insieme a Domenico di Bartolo e al Vecchietta alla prestigiosa impresa degli affreschi del Pellegrinaio dello Spedale di Santa Maria della Scala a Siena, per i quali viene pagato 200 lire il 18 aprile 1442²⁹. La realizzazione dell'affresco raffigurante il *Beato Agostino Novello che conferisce le vesti al rettore dell'Ospedale di Santa Maria della Scala* dovette essere per Priamo la consacrazione della sua attività di artista³⁰

²⁹ MILANESI, *Documenti ... cit.*, II, pp. 283-284. Secondo Daniela Gallavotti Cavallero, la presenza di Priamo sui ponteggi del Pellegrinaio fu dovuta alla stima che l'Ospedale godeva per il fratello Jacopo, Operaio del duomo di Siena. D. GALLAVOTTI CAVALLERO, *Lo Spedale di Santa Maria della Scala in Siena: vicenda di una committenza artistica*, Pisa 1985, pp. 161, 165.

³⁰ G. FATTORINI, *Domenico di Bartolo: pittura di luce e pittura fiamminga (per una definitiva rivalutazione del ciclo del Pellegrinaio)*, in *Il Pellegrinaio dell'ospedale di Santa Maria della Scala*, a cura di F. Gabbriellini, Arcidosso

(fig. 15). Apprezzabile è il tentativo di adeguarsi a quel nuovo linguaggio, fatto di decorazioni all'antica e sfondati prospettici, ma il confronto con i contigui affreschi dei colleghi senesi mise in luce tutti i limiti di un pittore che non si svincolò mai del tutto dalla sua formazione tardogotica, interessato più alla caratterizzazione ritrattistica dei personaggi e ai bizzarri e movimentati panneggi che al realismo esacerbato e alla costruzione architettonico-prospettica imbastita sulle pareti del Pellegrinaio da Domenico di Bartolo³¹.

Negli stessi anni dell'impresa del Pellegrinaio Priamo si trasferì a Volterra, dove rimase stabilmente fino al 1453, anno in cui tornò a Siena in precarie condizioni economiche, dichiarando egli stesso di essere «dipintore, povero e mendico e senza nissuno vivente bene»³². A Volterra Priamo però dovette tornare in età ormai avanzata, poiché nel 1467 lo si trova registrato come forestiero e debitore del Comune³³.

La commissione volterrana di Priamo per San Michele fu identificata da Federico Zeri con il trittico conservato al Metropolitan Museum di New York³⁴. Secondo Zeri, lo stile del dipinto è conforme a quello del Pellegrinaio e inoltre alla destra della Vergine col Bambino, in posizione d'onore, sta proprio un loricato san Michele. Del trittico giunto nel 1941 nel museo newyorkese, dono di George Blumenthal³⁵, non si hanno notizie prima del 1906, anno in cui Adolfo Venturi lo scheda nella collezione Sterbini a Roma attribuendolo a Taddeo di Bartolo³⁶. La svista di Venturi che vi riconosceva il pennello di Taddeo di Bartolo non è immotivata, poiché il pannello centrale ripropone il motivo del Bambino che si tocca il piedino, presente in almeno due pale di Taddeo: la *Madonna col Bambino* oggi nel Philbrook Museum a Tulsa in Oklahoma³⁷ e la squisita pala con la *Madonna col Bambino, i santi Giovanni Battista e Andrea e gli arcangeli Michele e Gabriele*, realizzata per la compagnia di San Michele sotto le volte dell'ospedale di Santa Maria della Scala, a pochi passi dai ponteggi occupati da Priamo al Pellegrinaio³⁸.

Il trittico del Metropolitan vede nella pala a sinistra della *Madonna col Bambino, Sant'Orsola e san Michele*, in quella a destra *Sant'Agata e santa Lucia*³⁹. L'attribuzione della tavola

2014, pp. 149-169.

³¹ Per il ruolo di Domenico di Bartolo all'interno di questa impresa si veda FATTORINI, *Domenico di Bartolo ... cit.*, in part. pp. 155-157.

³² MILANESI, *Documenti ... cit.*, II, pp. 283-284; BATTISTINI, *Maestro Priamo ... cit.*, p. 232.

³³ *Ibidem.*

³⁴ F. ZERI, *Italian Paintings: A Catalogue of the Collection of The Metropolitan Museum of Art, Sieneese and Central Italian Schools*, in collaborazione con E. E. Gardner, Vicenza 1980, pp. 70-71.

³⁵ Sulla storia collezionistica del trittico si veda F. NICOLAI, 'Primitives' in America: Frederick Mason Perkins and the Early Renaissance Italian Paintings in the Lehman and Blumenthal Collections, "Journal of the History of Collections" XXXI, 2019, 1, pp. 191-150, in part. pp. 132-133.

³⁶ A. VENTURI, *La galleria Sterbini in Roma*, Roma, 1906, pp. 58, 65-67, figg. 21-23, D. FARABULINI, *La Pittura antica e moderna e la Galleria del cav. Giulio Sterbini*, Roma 1874.

³⁷ L. PISANI, *Priamo della Quercia*, in *Sumptuosa tabula picta ... cit.*, pp. 332-337, in part. p. 332.

³⁸ La compagnia poi prenderà il nome di Santa Caterina della Notte, in onore della santa senese che spesso vi sostava per pregare. GALLAVOTTI CAVALLERO, *Lo Spedale di Santa Maria della Scala ... cit.*, p. 398; G.E. SOLBERG, *Taddeo di Bartolo*, catalogo della mostra di Perugia, Cinisello Balsamo 2020, p. 182, cat. 16.

³⁹ Ringrazio Alessandro Delpriori per avermi segnalato una tavola con la *Madonna col Bambino*, quasi identica

a Priamo si deve a Millard Meiss⁴⁰ che la inquadrò come opera della giovinezza, datazione accettata poi in gran parte degli studi dedicati al pittore⁴¹. Fanno parte di questo gruppo di opere giovanili, o meglio 'ante Pellegrinaio': la tavola con *Sant'Antonio abate e san Giacomo* in collezione Monte dei Paschi⁴², il polittico di Villa Guinigi, l'altare con la *Crocifissione* in collezione privata, l'*Imago Pietatis* di Lucca e quella di Sarzana. A questi stessi anni, intorno al 1425-1435, è da datare anche il piccolo dipinto con la *Madonna col Bambino fra i santi Giovanni Battista, Caterina, Lucia e Giovanni Evangelista*, oggi conservato a Palazzo Sansedoni a Siena, dopo l'acquisto nel 2006 da parte della Fondazione Monte dei Paschi da una collezione privata fiorentina. Questo nucleo è fortemente legato alla cultura tardogotica toscana, ai modi di Alvaro Pirez, del Maestro di Barga e di Gherardo Starnina, tutte personalità a cui Priamo nella giovinezza dovette guardare, filtrandole con l'onnipresente esempio fraterno⁴³.

Cercando di trovar posto al trittico newyorkese tra le opere appena citate, si fa una certa fatica, dove ritrovare quegli sguardi un po' trasognati e quelle espressioni pacifiche? Il campionario di volti accigliati, dal chiaroscuro fumoso, presenti nelle opere della giovinezza non sembra essere più riproposto da Priamo sin dall'affresco del Pellegrinaio, condizione che renderebbe plausibile una datazione post 1442 anche per il trittico del Metropolitan, come supposto da Zeri⁴⁴. A far avanzare una datazione agli anni del Pellegrinaio concorre anche la rigogliosa decorazione vegetale della lorica del santo guerriero, simile alla cornice fogliacea con putti dell'affresco e alla decorazione graffita sull'oro della tavola della Pinacoteca di Volterra con *San Bernardino*, datata 1450⁴⁵. Da rimarcare è inoltre la vicinanza tipologica tra la *Madonna col Bambino* newyorkese e le opere di soggetto analogo realizzate per Volterra da

alla centrale del trittico in oggetto, oggi in collezione privata. Questa tavola, meritevole di ulteriori approfondimenti impossibili da argomentare in questa sede, potrebbe fornire ulteriori elementi per la comprensione della carriera di Priamo.

⁴⁰ MEISS, *The Yates Thompson ... cit.*, p. 407.

⁴¹ CHELAZZI DINI, in *Jacopo della Quercia ... cit.*, p. 290; PISANI, *Appunti ... cit.*, p. 174; DE MARCHI, *Pittori gotici a Lucca ... cit.*, p. 419; E. AVANZATI, in *La Sede Storica del Monte dei Paschi di Siena. Vicende costruttive ed opere d'arte*, a cura di F. Guerrieri, L. Bellosi, G. Briganti, P. Torriti, Firenze 1988, pp. 289-293, in part. p. 289; C.B. STREHLKE, *Italian Paintings 1250-1450 in the John G. Johnson Collection and the Philadelphia Museum of Art*, Philadelphia 2004, p. 363, nota 5.

⁴² Questa tavola sembra essere la più legata all'altare Trenta di Jacopo, realizzato nel 1422, fonte d'ispirazione per le silhouettes allungate ed eleganti e per i panneggi ridondanti che preludono a quelli delle opere successive.

⁴³ In questi anni sappiamo che a Lucca Priamo era in contatto con il pittore Francesco di Andrea Anguilla, insieme al quale è citato in due documenti del 1426 e 1427. CONCIONI, FERRI, GHILARDUCCI, *Arte e pittura ... cit.*, pp. 351, 376.

⁴⁴ Anche Everett Fahy nota come lo stile più «morbido» del trittico di New York sia in linea con le forme e i volumi dell'affresco del Pellegrinaio. FAHY, in *Sumptuosa tabula picta ... cit.*, pp. 338-339.

⁴⁵ Questo tipo di ornamento non sembra conciliabile con le opere cardine degli anni venti-trenta del Quattrocento come la tavola del Monte dei Paschi di Siena o il polittico-tabernacolo di Villa Guinigi a Lucca. Oltre alle opere conservate in Pinacoteca e al trittico di *Sant'Antonio abate*, resta a Volterra anche un *San Bernardino in gloria e due santi* con la firma purtroppo danneggiata ma facilmente interpretabile come quella di Priamo: [...] US DE SENIS PINSIT 1450. La tavola era destinata all'oratorio del Santissimo nome di Gesù, edificato in prossimità della chiesa di San Francesco, oggi non più esistente. LEONCINI, *Illustrazione ... cit.*, pp. 94-96; DE NICOLA, *Studi sull'Arte senese ... cit.*, pp. 153-154; CARLI, *Volterra ... cit.*, p. 58; PISANI, *Appunti ... cit.*, p. 186, nota XLI.

Priamo e conservate in Pinacoteca, come la *Madonna col Bambino san Giacomo e san Vittore*⁴⁶ e la lunetta con la *Madonna col Bambino, sant'Ansano e sant'Ottaviano*, datate rispettivamente 1450 e 1451⁴⁷.

Se si accettasse la datazione precoce proposta da Millard Meiss, il trittico si presenterebbe come una giovanile e fugace parentesi stilistica nella carriera del pittore, precedente alla fase lucchese caratterizzata dalla virata di Priamo verso goticismi più evidenti, ben illustrata dalla tavola in collezione Monte dei Paschi. Questa lettura complica inutilmente la cronologia del pittore: più facile sarebbe infatti riconoscere il trittico come il frutto della fondamentale esperienza senese, risultato dello spietato confronto che Priamo sostenne sulle pareti del Pellegrinaio, circostanza che avrà in qualche modo influenzato il nostro artista, forse al punto di smorzare quella spinta gotica degli anni precedenti per tentare di realizzare figure più solenni e composte. D'altronde anche i caratteristici panneggi mossi di Priamo iniziano ad attenuarsi dopo l'affresco senese, come si vede nelle opere volterrane che sappiamo di sicuro comporre il *corpus* post Pellegrinaio del pittore.

A questo punto la proposta avanzata da Zeri di identificare quest'opera con quella commissionata per San Michele Arcangelo a Volterra nel 1442 sembra sempre più accettabile, generando interessanti considerazioni. Innanzitutto il successo che quest'opera dovette riscuotere presso i volterrani, visto che vari committenti in città incaricarono Priamo di realizzare le tavole di cui si è già detto⁴⁸; inoltre, ancor più intrigante, la possibile appartenenza alla medesima pala d'altare del trittico newyorkese e della predella volterrana. Risulta infatti arduo collocare la predella in tempi troppo prossimi alle ultime opere volterrane datate intorno al 1450, produzioni prive di invenzioni brillanti ed elementi originali, ma anche di quel gustoso slancio naturalista, legato all'affresco senese, ancora presente nel polittico con sant'Antonio abate del 1445⁴⁹. Il trittico, tenendo presente che la pala centrale è stata ritagliata sia in alto che sul lato sinistro, misura complessivamente 169,6 cm di larghezza e circa 115 cm in altezza, e la predella di 46x254 cm, ben si presterebbe a divenirne la base⁵⁰ (fig. 16). Il polittico così ricostruito sarebbe davvero un'opera unica nello scenario toscano, non ancora abituato

⁴⁶ DE NICOLA, *Studi sull'Arte senese ... cit.*, p. 153; CARLI, *Volterra ... cit.*, p. 58; PISANI, *Appunti ... cit.*, p. 176. Il nome del committente e la data sono riportati nella parte bassa della tavola: GIUSTO DI JACOPO DETTO GRASELLINO 1450.

⁴⁷ La lunetta fu commissionata dalla Magistratura del Biado e già nel Settecento si trovava nella sede del tribunale di Volterra. DE NICOLA, *Studi sull'Arte senese ... cit.*, p. 74; M. BATTISTINI, *Maestro Priamo della Quercia*, "Rassegna Volterrana", II, 1925, p. 40, ried. in *Ricerche storiche volterrane ... cit.*, p. 464; PISANI, *Appunti ... cit.*, p. 177, G. SCARPONE, in *Alvaro Pirez d'Évora a Portuguese painter ... cit.*, pp. 156, cat. 43. Probabilmente a questi stessi anni è riconducibile la piccola tavola cuspidata con la *Vergine col Bambino tra san Giovanni Battista e santa Barbara*, che nella composizione scenica e nella resa dei personaggi è affine alla tavola del 1450 per Giusto di Jacopo nella Pinacoteca di Volterra. L'opera è testimoniata in una foto dell'Istituto Germanico di Firenze (nr. 41433, dono di Hans Gronau) rintracciata da Linda Pisani sulla quale è riportata l'attribuzione a Priamo formulata da Georg Pudelko ante 1925. PISANI, *Appunti ... cit.*, p. 176, 182 nota 44.

⁴⁸ I buoni rapporti di Priamo con i committenti volterrani e con le istituzioni locali sono confermati anche dalla commissione nel 1444 dell'affresco, oggi perduto, con *Quattro Uomini illustri* commissionato per il Palazzo dei Priori. BATTISTINI, *Il quadro ... cit.*, p. 299; PISANI, *Appunti ... cit.*, pp. 185-186, note XXXIII- XXXIV.

⁴⁹ Si vedano i muli e gli operai che trasportano i sacchi di sale dipinti nel margine inferiore della tavola.

⁵⁰ Tavola sinistra: 115,6x55,9 cm; tavola destra: 114,9x56,5 cm; tavola centrale: 109,9x57,2 cm.



Fig. 16. Ipotesi di ricostruzione: Priamo della Quercia, *Madonna col Bambino fra san Michele Arcangelo, sant'Orsola e le sante Agata e Lucia*, New York, The Metropolitan Museum of Art; Priamo della Quercia, *Predella con Imago Pietatis fra i dolenti e quattro santi*, Volterra, Pinacoteca civica.

alla commistione di scultura e pittura, diversamente da quanto stava accadendo nell'Italia settentrionale. Sono proprio i probabili legami di Priamo con Bologna, città che tra Tre e Quattrocento ha visto l'arrivo del polittico marmoreo dei dalle Masegne per la chiesa di San Francesco e la commissione a Jacopo di Paolo del polittico ligneo per la cappella Bolognini, che potrebbero giustificare la scelta anomala di realizzare una predella scultorea, fatto non comune in Toscana alla metà del Quattrocento⁵¹.

La provenienza di questo polittico così ricostruito dall'altare maggiore della chiesa di San

⁵¹ Nella Pinacoteca Nazionale di Bologna si conserva un polittico attribuito a Giovanni da Bologna da Roberto Longhi, proveniente dalla distrutta chiesa di San Marco nella città felsinea, nella cui predella dedicata alla vita di san Marco, si trovano sette nicchie vuote che in origine potevano contenere altrettanti altorilievi, similmente a quanto vediamo nella predella volterrana. Accanto a questi modelli padani va sempre considerato anche il ruolo che dovette avere la predella scolpita da Jacopo della Quercia nel già citato altare Trenta di Lucca. R. LONGHI, *Viatico per cinque secoli di pittura veneziana*, Firenze 1946, pp. 47-48, nota 12; C. GUARNIERI, *Pinacoteca Nazionale di Bologna. Catalogo generale*, 5 voll., Venezia 2004, I, *Dal Duecento a Francesco Francia*, 2004, pp. 156-158, cat. 47.

Michele sembrerebbe l'opzione più ovvia, ma una minuta notarile del 25 aprile 1458 fa sorgere qualche incertezza: in quell'anno il vescovo di Volterra deliberava che gli operai di San Michele pagassero più di mille denari al pittore Stefano di Antonio da Firenze per la «pictura altaris majoris dicte ecclesie»⁵². Perché mai gli operai di San Michele avrebbero dovuto commissionare un'altra pala per l'altare maggiore solo sedici anni dopo quella di Priamo? Forse Priamo non aveva portato a termine la sua opera? L'indole neghittosa e poco produttiva del pittore non permette di escludere questa ipotesi a priori, ma sembra anomalo che un artista, la cui prima opera per una città non è andata a buon fine, sia comunque destinatario negli anni a seguire di commissioni importanti da parte di eminenti istituzioni cittadine.

Che Stefano di Antonio abbia licenziato un'opera per la chiesa di San Michele sembra a ogni modo probabile: nella guida di Volterra del 1832, Pietro Torrini vede due tavole ovali collocate in una stanza della chiesa adibita a magazzino, opere oggi identificabili con certezza nella *Madonna dal collo lungo* di Stefano di Antonio Vanni e nella *Madonna col Bambino* di Taddeo di Bartolo⁵³. In mancanza di ulteriori documenti e di prove inconfutabili, si dovranno considerare possibili entrambi gli scenari che vedono l'altare maggiore della chiesa di San Michele a Volterra occupato dal polittico di Priamo o da quello di Stefano di Antonio Vanni.

L'ancora incerto percorso artistico di Priamo della Quercia sembra aver avuto inizio negli anni della giovinezza lucchese, guardando ai modi del fratello Jacopo e instaurando un proficuo dialogo con le personalità più significative del tardogotico toscano. L'incontro con l'arte del Nord Italia, seppur non confermato da inconfutabili dati documentari, potrebbe essere avvenuto in correlazione con il cantiere quercesco di Bologna o in occasione dei viaggi del fratello maggiore compiuti tra Milano, Verona e Venezia alla ricerca dei marmi per completare la *Porta Magna* di San Petronio⁵⁴. Questi plausibili spostamenti spiegherebbero quegli elementi eterogenei della sua arte che altrimenti sarebbero difficili da giustificare con una formazione totalmente toscana. La maturità artistica è segnata dalla fondamentale esperienza a fianco di Domenico di Bartolo e del Vecchietta nell'Ospedale del Pellegrinaio di Siena, impresa che dovette tracciare la via degli ultimi decenni di attività di Priamo, contraddistinti dalla lunga permanenza volterrana e dai personali dissesti finanziari. Proprio all'interno di questo nucleo di opere geograficamente e temporalmente circoscritto, si è tentato in questa sede di contestualizzare la predella polimaterica della Pinacoteca Civica di Volterra, ricongiunta a quello che qui si è cercato di argomentare come il trittico che la completava.

⁵² Biblioteca Guarnacci Volterra, Inv. 8499, vol. 6, c. 64. M. BATTISTINI, *Il pittore Stefano di Antonio di Vanni*, "Rassegna Volterrana", II, 1, giugno 1925, p. 38, ried. in *Ricerche storiche volterranne* cit., p. 458. Il pittore si trovava a Volterra anche nel 1441, incaricato dai priori di restaurare l'affresco di Jacopo Orcagna e Niccolò di Pietro nella sala del Consiglio del Palazzo dei Priori. M. BATTISTINI, *L'affresco di Jacopo Orcagna e di Niccolò di Pietro nel Palazzo dei Priori di Volterra*, "L'Arte", XII, 1919, 4-6, pp. 228-229.

⁵³ TORRINI, *Guida* ... cit., p. 71. In un atto del 29 luglio 1457 l'opera è citata come «tabulae Sancti Michaelis», mentre in un altro documento del 30 ottobre 1458 è indicata come «tabulam» e «tabula...ornatissima, pulcherrima et magna impensae», senza specificare la destinazione dell'altare maggiore. Gli operai di San Michele non potendo più far fronte al pagamento del compenso di Stefano di Antonio Vanni, ricorsero ai priori del Comune di Volterra per saldare la cifra pattuita con il pittore. M. BATTISTINI, *Stefano di Antonio Vanni da Firenze dipinge nella chiesa di San Michele di Volterra*, "L'Arte", XXIII, 1920, 1-2, pp. 24-26.

⁵⁴ BECK, *Jacopo della Quercia e il portale* ... cit., pp. 39-59; BECK, *Jacopo* ... cit., I, pp. 20-23.

Lorenzo Orsini

Il fregio dipinto nel Palazzo Minucci Solaini a Volterra

Nella quinta sala della Pinacoteca Civica di Volterra, al primo piano di Palazzo Minucci Solaini, si trova un fregio dipinto che percorre le quattro pareti della stanza. Il fregio presenta una decorazione pittorica concatenata a quella del soffitto ligneo soprastante e raffigura motivi a grottesca e medaglioni con stemmi, teste all'antica e scene mitologiche (fig. 1).



Fig. 1. Ambito di Baldassarre Peruzzi (?), Fregio, 1507-1508 ca., Volterra, Pinacoteca Civica (già Palazzo Minucci Solaini), V sala

Oggetto di studio in occasione del seminario volterrano tenuto dalla Scuola di specializzazione in beni storico artistici dell'Università di Firenze, questo studio si concentra su una lettura critica del brano pittorico, in relazione ai committenti e al contesto palaziale, e ne propone una prima attribuzione su base stilistica.

Nel ramo dei Minucci vissuti a Volterra tra Quattro e Cinquecento si distinse Bartolomeo di Roberto Minucci (1450-1527)¹. Sposato con Girolama di Giovanni di Cecco Cecchi, Bartolomeo favorì l'insediamento della Repubblica fiorentina a Volterra e, successivamente ai tumulti del 1472 che lo costrinsero all'esilio a Borgo Sansepolcro, divenne uno dei maggiori possessori di risorse finanziarie al suo ritorno in città². Membro del consiglio volterrano³, egli

¹ La genealogia della famiglia Minucci è stata composta da Raffaello Scipione Maffei (1856-1926) ed è consultabile presso la Biblioteca Guarnacci di Volterra (d'ora in avanti BGV), Archivio Maffei, filza LI, p. 316.

² Su Bartolomeo Minucci si veda A. CINCI, *Storia di Volterra: memorie e documenti*, Volterra 1885, ried. Bologna 1977, pp. 6-8; E. FIUMI, *L'impresa di Lorenzo de' Medici contro Volterra (1472)*, Firenze 1977, pp. 111, 183-189; L. PESCE, *Storia di Volterra, seconda ed. riveduta e corretta da R. Galli*, Volterra 1985, p. 133; F.P. CECATI, *Volterra: Palazzo Minucci*, in *L'architettura di Lorenzo il Magnifico*, catalogo della mostra di Firenze, a cura di G. Morolli, C. Acidini-Luchinat, L. Marchetti, Cinisello Balsamo (MI) 1992, pp. 215-217; L. REFE, *Roberto Minucci: un allievo di Poliziano da Firenze a Londra*, in "Interpres", 35, 2017, pp. 121-156, in part. p. 131.

³ Cfr. CINCI, *Storia di Volterra ... cit.*, p. 6; REFE, *Roberto Minucci ... cit.*, p. 131.

ebbe nove figli tra cui: Roberto (1473-1508), Pierantonio e Benedetto Minucci⁴. Il primo di questi ebbe un'istruzione classica e filologica a Firenze come allievo di Angelo Poliziano, maestro al quale fu affidato dal padre su consiglio di Raffaele Maffei (1451-1522)⁵. Dopo la formazione fiorentina, Roberto si trasferì a Roma dove si affermò come protonotario apostolico, e in qualità di commissario delle indulgenze di papa Alessandro VI (1492-1503) intraprese numerosi viaggi in Inghilterra e in Francia tra il 1495 e il 1498, a fianco del nunzio apostolico Adriano Castellesi da Corneto (1461-1521/1522)⁶, mantenendo la vocazione di filologo e umanista⁷. Diversamente da Roberto, le informazioni biografiche relative a Pierantonio e Benedetto si limitano a pochi dati: Pierantonio sposò Luisa di Pietro di Paolo Orlandi di Pisa⁸, Signore di Sassetta, nel 1495 e partecipò come ambasciatore alle trattative del 1512 tra Volterra e Firenze⁹; Benedetto sposò Alessandra di Girolamo di Lodovico di Ser Angiolo Ridolfi di San Gimignano nel 1507 e anch'egli prese parte alle trattative del 1512¹⁰.

A questo nucleo familiare si deve la costruzione del palazzo di Volterra adiacente alle torri di epoca medievale che, già appartenenti ai Minucci, furono integrate nel nuovo complesso architettonico. Attribuito dalla storiografia locale ad Antonio da Sangallo il Vecchio¹¹, il

⁴ BGV, Archivio Maffei, filza LI, p. 316. Gli altri sei figli furono: Brigida (sposata con Nello di Paolo di Antonio Inghirami), Paolo, Evangelista (sposata con Giovanni di Niccolò Inghirami), Andrea, Tommasa (sposata con Giovanni di Antonio Inghirami), Tita (sposata con Raffaele di Gherardo di Giovanni Maffei).

⁵ Cfr. B. FALCONCINI, *Vita del nobiluomo e buon servo di Dio Raffaello Maffei detto il Volterrano*, Roma 1772, pp. 24-26, 85; D.E. RHODES, *Un bibliofilo volterrano in Inghilterra alla fine del Quattrocento: Roberto Minucci*, in "Rassegna volterrana", LIV-LV, 1979, pp. 17-23; Id., *Ancora per Roberto Minucci*, in "Rassegna volterrana", LVII, 1981, pp. 55-57; Id., *Studies in Early European Printing and Book Collecting*, London 1983, pp. 270-279; A. MARRUCCI, *Minucci, Roberto*, in *Dizionario di Volterra*, a cura di L. Lagorio, 3 voll., Ospedaletto 1997, III. *I Personaggi e gli scritti*, pp. 1128-1129; S. BENEDETTI, *Maffei, Raffaele*, in *Dizionario Biografico degli Italiani*, LXVII, 2006, versione digitalizzata: <https://www.treccani.it/enciclopedia/raffaele-maffei_%28Dizionario-Biografico%29/> <settembre 2023>; REFE, *Roberto Minucci ... cit.*, pp. 121-139.

⁶ Intorno al 1485 Adriano Castellesi sposò «dilecta in Christo filia Brigida dilecti filii Bartholomei de Vulterris laici Vulterrani nata» (Archivio Segreto Vaticano di Città del Vaticano, Reg. Vat. 770, CC, CCIX-CCXX. Il documento è pubblicato in A. FERRAJOLI, *Il matrimonio di Adriano Castellesi poi cardinale e il suo annullamento*, in "Archivio della Società Romana di Storia Patria", XLII, 1919, pp. 295-306, in part. 302-304). Tale Brigida potrebbe corrispondere alla figlia di Bartolomeo Minucci che, nella genealogia composta da Maffei, sposò Nello di Paolo di Antonio Inghirami nel 1507. La possibilità delle seconde nozze sarebbero confermate dallo scioglimento del matrimonio voluto da Castellesi nel 1489, affinché potesse avanzare liberamente nella carriera ecclesiastica. Cfr. FERRAJOLI, *Il matrimonio di Adriano ... cit.*, pp. 295-306; G. FRAGNITO, *Castellesi, Adriano*, in *Dizionario Biografico degli Italiani*, XXI, 1978, versione digitalizzata: <[https://www.treccani.it/enciclopedia/adriano-castellesi_\(Dizionario-Biografico\)/](https://www.treccani.it/enciclopedia/adriano-castellesi_(Dizionario-Biografico)/)> <settembre 2023>; REFE, *Roberto Minucci ... cit.*, pp. 139-144.

⁷ MARRUCCI, *Minucci, Roberto ... cit.*, pp. 1128-1129; REFE, *Roberto Minucci ... cit.*, pp. 145-146.

⁸ BGV, Archivio Maffei, filza LI, p. 316.

⁹ *Ibidem*; D. EFFENBERGER, *Alcune note sui Minucci a Villa Palagione e dintorni*, in *I Minucci: arcivescovi, letterati e cavalieri di Malta*, atti del convegno internazionale di Vittorio Veneto (2000), Vittorio Veneto 2000, pp. 175-185, in part. p. 180.

¹⁰ BGV, Archivio Maffei, filza LI, p. 316. EFFENBERGER, *Alcune note sui Minucci ... cit.*, p. 181.

¹¹ A. CINCI, *Guida di Volterra*, Volterra 1885, p. 106; C. RICCI, *Volterra*, Bergamo 1905; *Nuova Guida di Volterra: illustrata da 57 fotoincisioni e da tre piante*, Volterra 1912, p. 3; A.E. SOLAINI, *Sommario della storia e Guida al museo e della città di Volterra*, Volterra 1927, p. 57; F. LESSI, *La Pinacoteca e il Museo Civico di Palazzo Minucci Solaini*, Milano 1986, pp. 5-6; F. LESSI, *Palazzo Minucci Solaini: la nuova sede della Pinacoteca*, in *La Pinacoteca di Volterra*, a cura di A. Paolucci, Firenze 1989, pp. 33-51; CECATI, *Volterra: Palazzo Minucci ... cit.*, pp. 215-217; F. LESSI, *La Cattedrale e la Pinacoteca*, in *Dizionario di Volterra*, a cura di L. Lagorio, 3 voll., Ospedaletto 1997, II. *La città e il territorio*, pp. 727-729; A. FURIESI, *Guida alla Pinacoteca di Volterra*, San Giuliano Terme

palazzo si sviluppa su tre piani attorno a un cortile originariamente decorato con motivi vegetali dipinti, oggi difficilmente leggibili. Il cortile è affiancato sul lato sinistro dalle torri medievali ed è in diretto collegamento col retrostante giardino mediante un largo portale, caratterizzato da una monumentale mostra architettonica sui cui si legge «BENEDICTVS MINVTIVS» (fig. 2).

Nell'Ottocento, con l'estinzione del ramo dei Minucci volterrani, il palazzo passò di proprietà ai Solaini e subì numerose modifiche strutturali allo scopo di frazionare l'edi-

ficio in quartieri abitativi. Furono eseguiti interventi di tramezzatura negli ambienti più ampi e furono tamponate le arcate del cortile, comportando perdite e danni agli elementi architettonici e decorativi originali¹². A seguito del lascito di Ezio Solaini, proprietario di una porzione del palazzo fino al 1942, il Ministero della Pubblica Istruzione acquisì le rimanenti parti del palazzo e avviò importanti interventi di restauro e recupero degli ambienti rinascimentali: fu allora che l'amministrazione locale e il Ministero decisero di destinare il palazzo a sede della Pinacoteca Civica, avviando le operazioni di trasloco delle opere pittoriche, conclusesi nel 1982¹³. La sala del fregio entrò dunque nel percorso di visita, ma nonostante questo il suo ornamento pittorico non è ancora stato oggetto di uno studio approfondito.

Il fregio percorre le quattro pareti della sala rettangolare (4,50x7,20 m) e si sviluppa su due livelli di decorazione, separati da una modanatura dipinta. La parte superiore è dipinta ad affresco negli spazi di parete compresi tra gli innesti delle travi lignee e prosegue a tempera nelle due travi incassate nel muro sui lati corti e sui profili esterni delle travi che sostengono centralmente il soffitto. Questo livello è suddivisibile in quattro sezioni, delimitate dalle tre



Fig. 2. Mostra architettonica, Volterra, Pinacoteca Civica (già Palazzo Minucci Solaini), cortile

2006, pp. 7-9; Id., *La Pinacoteca di Volterra. Una guida per il visitatore*, Pisa 2019, pp. 5-9.

¹² LESSI, *Palazzo Minucci Solaini ... cit.*, p. 38.

¹³ Ivi, pp. 38-43.



Fig. 3. Ambito di Baldassarre Peruzzi (?), le quattro sezioni nel livello superiore del fregio, 1507-1508 ca., Volterra, Pinacoteca Civica (già Palazzo Minucci Solaini), V sala

travi centrali: ciascuna sezione è caratterizzata da un ripetuto motivo figurativo a monocromo bianco che si staglia su uno sfondo monocromatico verde, arancione, rosso o azzurro (fig. 3).

A partire dalla parete settentrionale, la prima sezione presenta un modulo su sfondo arancione costituito da un elemento centrale fitomorfo da cui si generano racemi speculari accompagnati da cornucopie e uccelli pelecantiformi, forse ibis. Elementi spiraliformi uniscono le unità del modulo con protomi di cherubino monoalate, sostenute da una asticella. La seconda sezione si svolge su uno sfondo azzurro ed è caratterizzata dal ripetersi di un vaso baccellato affiancato ai lati da due grifoni. Questi sono raffigurati nell'atto di beccare il bordo superiore del vaso e di afferrare con una zampa il nodo baccellato; la parte finale dei loro corpi crea un'infiorescenza dalla quale si forma l'elemento di congiunzione con la successiva unità, cioè un racemo circolare terminante con un fiore. La terza e la quarta sezione del livello superiore replicano rispettivamente i motivi figurativi della seconda e della prima sezione, variando unicamente i colori scelti per lo sfondo: rosso nella terza e verde nella quarta.

Il livello inferiore del fregio è interamente decorato ad affresco e ripete un motivo a monocromo bianco su sfondo arancione intervallato da sedici medaglioni (fig. 4). Il motivo è realizzato secondo un modulo che si compone di un elemento centrale verticale fitomorfo, ai cui lati insistono specularmente coppie di racemi spiraliformi, originati dal prolungamento delle code di due creature fantastiche, costituite da corpo di leone, da busto, arti superiori e testa di uomo e da ali di pipistrello. Questi peculiari androsfingi alati sono ritratti in posizione rampante, muniti di elmetto e con ali dispiegate, e reggono con la mano esterna un racemo dal quale si genera una cornucopia carpofoora.



Fig. 4. Ambito di Baldassarre Peruzzi (?), motivi all'antica nel livello inferiore del fregio, 1507-1508 ca., Volterra, Pinacoteca Civica (già Palazzo Minucci Solaini), V sala

I sedici tondi che decorano il livello inferiore possono essere suddivisi secondo i soggetti in tre tipologie: stemmi, medaglioni con teste all'antica e scene mitologiche.

Dei sei stemmi, quattro sono di famiglie e due sono civici. Tutti gli stemmi sono recinti da una ghirlanda di alloro, mentre gli altri tondi del ciclo sono ornati con una cornice grigia a simulare antichi medaglioni lapidei.



Fig. 5. Ambito di Baldassarre Peruzzi (?), stemmi Minucci e Ridolfi, 1507-1508 ca., Volterra, Pinacoteca Civica (già Palazzo Minucci Solaini), V sala

Sulla parete settentrionale si trova lo stemma maggiormente compromesso dalle trasformazioni ottocentesche, in quanto l'area del fregio su cui insiste è danneggiata da una grande lacuna che ne impedisce parte della leggibilità (fig. 5). Grazie alla porzione rimanente è però possibile riconoscere lo stemma Minucci che, come il secondo stemma dipinto sul lato orientale, è formato da uno scudo rosso attraversato da una fascia d'oro, accompagnato da tre stelle d'oro a otto punte, due sopra e una sotto la fascia. In posizione speculare sulla parete meridionale si trova l'arme della famiglia Ridolfi di San Gimignano ed è formata da una ghirlanda, decorata in origine con stucco dorato di cui rimangono solo alcune tracce, racchiudente una pecora su sfondo rosso¹⁴. Gli stemmi, affrontati e isolati rispetto agli altri

¹⁴ R. RAZZI, *Le chiese dei frati minori di San Gimignano*, Poggibonsi 2009, p. 155, fig. 40

tondi del fregio, rimandano al legame matrimoniale tra Benedetto Minucci e Alessandra Ridolfi, avvenuto nell'anno 1507. La posizione egemonica degli stemmi nel fregio conferma, assieme alla mostra in pietra serena nel cortile, il ruolo di primo piano che Benedetto ebbe nella trasformazione architettonica del palazzo tra Quattro e Cinquecento.



Fig. 6. Ambito di Baldassarre Peruzzi (?), stemmi Giovannini e Minucci, 1507-1508 ca., Volterra, Pinacoteca Civica (già Palazzo Minucci Solaini), V sala.

Il quarto stemma di famiglia si osserva sul lato occidentale, affrontato al secondo stemma Minucci a est, ed è formato da uno scudo in campo bianco con un grifone nero rampante attraversato da una banda gialla (fig. 6). La sua superficie pittorica è molto deteriorata nella parte superiore dello scudo, ma il confronto tra questo e le versioni dipinte sulle travi dei soffitti lignei al primo piano del palazzo consente di attribuire l'arme al nobile casato dei Giovannini, antica famiglia volterrana scomparsa nel corso del Seicento¹⁵. Malgrado gli alberi genealogici composti da Raffaello Maffei non documentino unioni tra le due famiglie volterrane, numerosi fonti testimoniano la partecipazione attiva dei due casati nella vita culturale e politica della città a cavallo dei secoli XV e XVI. Enrico Fiumi, nel suo testo dedicato alla presa di Volterra da parte del Magnifico, sottolinea come i Minucci e i Giovannini condividessero una lunga tradizione nell'attività mineraria, esercitando l'industria e il commercio dello zolfo e del vetriolo¹⁶. Roberto Minucci e Luca Giovannini (1478-1541), noto per la sua nomina a vescovo di Anagni per mano di Clemente VII¹⁷, sono menzionati tra coloro che animavano le colte discussioni nell'Accademia dei Sepolti¹⁸, mentre i nomi dei fratelli Pier Antonio e Benedetto di Bartolomeo Minucci e di Ser Giovanni di Ser Girolamo Giovannini compaiono tra i membri fondatori della Compagnia di Santa Maria Maddalena, il cui oratorio fu costruito presso la chiesa e convento di San Francesco a Volterra nel 1501¹⁹.

¹⁵ C. PAZZAGLI, *Nobiltà civile e sangue blu. Il patriziato volterrano alla fine dell'età moderna*, Firenze 1996, p. 23.

¹⁶ FIUMI, *L'impresa di Lorenzo ... cit.*, p. 68.

¹⁷ A. MARRUCCI, *Giovannini, Luca*, in *Dizionario di Volterra*, a cura di L. Lagorio, 3 voll., Ospedaletto 1997, III. *I Personaggi e gli scritti*, p. 1022.

¹⁸ CINCI, *Storia di Volterra ... cit.*, p. 6.

¹⁹ P. IRCANI MENICHINI, *I Frati Minori Conventuali a San Francesco a Volterra e altre vicende*, Volterra 2020, p. 31



Fig. 7. Ambito di Baldassarre Peruzzi (?), stemmi della città e del popolo di Volterra, 1507-1508 ca., Volterra, Pinacoteca Civica (già Palazzo Minucci Solaini), V sala

Anche i due stemmi civici sono dipinti specularmente sui lati lunghi della sala e presentano una ghirlanda di alloro che li cinge sul perimetro del tondo (fig. 7). Lo stemma che si trova sul lato ovest raffigura l'arme della città, un grifone rosso che afferra e atterra un drago verde in campo bianco, mentre quello sul lato est rappresenta l'arme del popolo con la croce rossa in campo bianco.

I sei tondi con teste eroiche all'antica sono dipinti a monocromo e collocati alternatamente agli stemmi civici e di famiglie, tre per ciascun lato lungo della sala.



Fig. 8. Ambito di Baldassarre Peruzzi (?), testa di Eracle e profilo di imperatore, 1507-1508 ca., Volterra, Pinacoteca Civica (già Palazzo Minucci Solaini), V sala

In prossimità della parete settentrionale, la prima coppia di medaglioni affrontati raffigura, sul lato ovest, un profilo di testa virile laureata e barbata e, sul lato est, una testa virile barbata di tre quarti, identificabile con il personaggio mitologico di Eracle per l'attributo della *leonté*, trofeo della prima fatica contro il leone di Nemea (fig. 8). L'accostamento dell'eroe greco con la figura coronata d'alloro suggerisce il richiamo al profilo di un imperatore romano, alludendo in affresco alla raffigurazione del *verso* e del *recto* di un'antica moneta: un'ipotesi

suggestiva che troverebbe in Commodo un accordo interessante, in virtù del soprannome che l'imperatore conferì a sé stesso, 'l'Ercole Romano', per la passione nei combattimenti e nei giochi gladiatori.



Fig. 9. Ambito di Baldassarre Peruzzi (?), profilo di Alessandro Magno e testa di satiro, 1507-1508 ca., Volterra, Pinacoteca Civica (già Palazzo Minucci Solaini), V sala

Al centro del fregio si trovano le teste di una creatura mitologica laureata, raffigurata di tre quarti, caratterizzata da orecchie asinine e folta barba, e di una figura virile imberbe, di profilo, portatrice di un elmo decorato con un mascherone e di un'armatura di cui intravediamo solo la parte superiore (fig. 9). La connessione tra le due figure non risulta evidente: il primo dall'aspetto semi-animalesco corrisponde a una figura di satiro, o fauno secondo la mitologia romana; il secondo, dipinto in armatura, sembra alludere al re e condottiero Alessandro Magno. L'elmo con la criniera ribassata che simula la *leonté* rimanda infatti a esempi già noti



Fig. 10. Ambito di Baldassarre Peruzzi (?), profilo di imperatore e testa di Dioniso, 1507-1508 ca., Volterra, Pinacoteca Civica (già Palazzo Minucci Solaini), V sala

nella glittica ellenistica e romana, in cui Alessandro viene rappresentato con il tipico attributo dell'eroe greco²⁰.

L'ultima coppia di effigiati affrontati è composta, a est, da un busto virile imberbe con la testa cinta di pampini e grappoli d'uva che ricadono lateralmente e, a ovest, da un busto virile laureato, colto di profilo, di cui osserviamo un lembo della toga sulla spalla destra (fig. 10). Dagli attributi che caratterizzano la prima figura si evince il riferimento alla divinità della cultura greca Dioniso, forse posta in collegamento con l'ipotetico busto di Pan nel tondo precedente. Sul profilo speculare, il culto della divinità greca è riconducibile a vari imperatori dell'antica Roma, tra cui Settimio Severo, Antonino Pio e Adriano. L'identificazione con quest'ultimo potrebbe suggerire la relazione col giovane greco della Bitinia, Antinoo, il quale, divinizzato a seguito della prematura scomparsa, fu spesso raffigurato nell'aspetto sincretistico di Dioniso.



Fig. 11. Ambito di Baldassarre Peruzzi (?), *Polifemo e Galatea sul carro*, 1507-1508 ca., Volterra, Pinacoteca Civica (già Palazzo Minucci Solaini), V sala

Alle estremità del livello inferiore sui lati lunghi della sala si osservano infine quattro scene a soggetto mitologico che, diversamente dagli stemmi e dalle teste all'antica, sono dipinte dentro una cornice di forma ellittica. Il tema che unisce i quattro episodi ha per oggetto gli amori degli dei, in quanto sono raffigurati, sul lato est (fig. 11), *Galatea sul carro trainato dai delfini* e il ciclope *Polifemo* e, sul lato ovest (fig. 12), *il Ratto di Europa e Leda con il Cigno*.

La fonte letteraria per la raffigurazione delle due scene con Galatea e Polifemo può essere rintracciata nelle celebri *Stanze per la Giostra* composte da Poliziano, a sua volta ispirato dalle *Immagini* del poeta greco Filostrato. Nel primo ovale, la ninfa è rappresentata sopra il carro dorato mentre tiene con la mano sinistra le redini rosse dei due «formosi delfini» e con la destra il lembo di un velo bianco²¹. La testa, di profilo e con lo sguardo alto, è caratterizzata da lunghi capelli, che «ondeggiano in balia di Zefiro»²², e dall'arrossamento della

²⁰ G. FRUMUSA, *Alessandro Magno, Eracle e la leonté nella glittica ellenistica e romana*, in "LANX", 3, 2009, pp. 13-35.

²¹ *Lelegantissime stanze di messer Angelo Poliziano incominciate per la giostra del magnifico Giuliano Piero de' Medici*, a cura di P. SERASSI, Padova 1751, *Stanze* 115-118, p. 30.

²² Per le *Immagini* di Filostrato è stata consultata la traduzione disponibile sulla piattaforma online ICONOS: <<http://www.iconos.it/le-metamorfosi-di-ovidio/libro-xiii/aci-galatea-e-polifemo/fonti-classiche/gal>



Fig. 12. Ambito di Baldassarre Peruzzi (?), *Leda e il cigno e Il Ratto di Europa*, 1507-1508 ca., Volterra, Pinacoteca Civica (già Palazzo Minucci Solaini), V sala

guancia destra causato dall'agitazione fisica ed emotiva. L'ovale è diviso dall'orizzonte: nella parte superiore è visibile un cielo scuro, privo di caratterizzazioni atmosferiche, e in quella inferiore un mare azzurro, agitato da timide onde che si infrangono sul carro. Le incisioni visibili a luce radente mostrano i particolari di una collana che, almeno in fase progettuale, doveva adornare il collo della ninfa.

All'estremità opposta del fregio, Polifemo è raffigurato seduto su una roccia con lo sguardo rivolto verso l'osservatore: nella mano destra tiene un bastone da pastore e nella sinistra una siringa. A fianco del ciclope compare un cane ululante, mentre sullo sfondo scuro, che replica quello della scena precedente, si staglia un tronco d'albero dalla chioma folta. La tensione delle gambe, con il piede sinistro illusionisticamente poggiato sul bordo della cornice, fa pensare a uno scatto imminente da parte del ciclope, sconvolto dalla vista lontana di Galatea fuggente.

Sul fronte opposto della sala sono raffigurati i due ovali con gli amori di Giove. La prima scena rappresenta il mito in cui il re degli dei, innamoratosi di Europa, figlia di Agenore e Telepassa, si celò sotto le sembianze di un toro con lo scopo di rapire la giovane ragazza. Europa, attirata dalla mansuetudine dell'animale, salì sul dorso del toro che subito si alzò fuggendo dalla spiaggia di Tiro per raggiungere l'isola di Creta. L'affresco cita il passo di Ovidio in cui Europa, trascinata in mezzo al mare da Giove, è piena di spavento, e si volge a guardare la riva ormai lontana; con la mano destra afferra un corno, con la sinistra si appoggia alla groppa, mentre tremolanti le vesti si gonfiano per la brezza marina²³. Le stesse *Stanze* di Poliziano suggeriscono elementi figurativi come le «gnude piante» dei piedi che, intimorite dall'essere bagnate, si allungano e ritraggono per poggiarsi sulla cornice dell'ovale e sul dorso del toro²⁴. Quest'ultimo è raffigurato con metà corpo sommerso, mentre torcendo la testa lambisce la guancia sinistra di Europa. Lo sfondo è sempre scandito dall'orizzonte che separa il cielo dal mare, reso spumoso dal moto delle zampe del toro.

Sul versante opposto si trova l'ultimo ovale, raffigurante il mito di *Leda con il Cigno*. Se-

fc13/> <settembre 2023>.

²³ PUBLIO OVIDIO NASONE, *Metamorfosi*, a cura di P. BERNARDINI MARZOLLA, Torino 1994, pp. 228-229.

²⁴ *L'elegantissime stanze ... cit.*, *Stanze* 115-118, p. 30.

condo il racconto, Zeus innamoratosi di Leda, moglie di Tindaro re di Sparta, si trasformò in un cigno bianco per unirsi con la donna sulle rive del fiume Eurota. Dal rapporto con Zeus, Leda divenne madre di Elena e Polluce, mentre dall'unione avvenuta la stessa notte con Tindaro ebbe Castore e Clitennestra. Nella scena Leda è raffigurata nuda assieme al cigno; seduta su un drappo rosso all'ombra di un albero dalla chioma bipartita, abbraccia il corpo dell'animale, aiutandosi con i piedi ben poggiati sul bordo della cornice. La testa, di profilo, è caratterizzata da capelli mossi castani e dal tiepido arrossamento della guancia sinistra. Davanti a lei, il cigno è colto ad ali dispiegate, mentre col becco si avvicina al mento della donna. I due protagonisti si trovano su un terreno scosceso, alludente alla sponda di un corso d'acqua, sullo sfondo di un cielo scuro.

Il fregio, oggi visibile nella quinta sala della Pinacoteca Civica, rappresenta un *unicum* nel panorama volterrano e riflette gli orientamenti politici e culturali della famiglia Minucci tra Quattro e Cinquecento. Gli stemmi familiari affiancati a quelli della città e del popolo confermano la forte partecipazione dei Minucci alla vita politica di Volterra, che era stata attraversata nei decenni precedenti dalla burrascosa ascesa laurenziana. Le grottesche, le teste all'antica, le scene mitologiche sono invece testimonianza di un ricercato gusto artistico, ispirato dalle nuove tendenze umanistico-rinascimentali. Un aggiornamento artistico che non si limitò al fregio affrescato: i Minucci furono infatti mecenati anche al di fuori delle proprie stanze e, come filo-medicei, curarono la propria immagine investendo nella ricostruzione di un nuovo palazzo, in linea con i più recenti modelli fiorentini, e partecipando alla commissione di opere pubbliche, come l'*Annunciazione* di Luca Signorelli per la Confraternita della Vergine Maria nel Duomo di Volterra (1491)²⁵.

Negli ambienti del primo piano, la sala del fregio costituiva probabilmente l'anticamera di una stanza da letto, un ambiente dove potevano svolgersi attività di rappresentanza, come accogliere ospiti e conoscenti, o funzioni più comuni, come mangiare, bere e conservare oggetti. La destinazione spiccatamente funzionale di un ambiente come l'anticamera giustificerebbe la presenza di un ricco ed elaborato ciclo figurativo, in cui la cultura umanistica, i legami matrimoniali e il ruolo politico della famiglia assumono un carattere fortemente celebrativo. Dietro l'ideazione del programma iconografico, può dunque celarsi la figura di un uomo di lettere: un'ipotesi fascinosa è indubbiamente legata al nome di Roberto Minucci che, come si è detto, ebbe una formazione classica a Firenze al seguito di Poliziano e mantenne, anche durante i suoi incarichi come protonotario apostolico, un profondo interesse per la letteratura antica e contemporanea. Spesso Roberto lavorò assieme al grande umanista in qualità di collaboratore per l'analisi filologica dei testi antichi: in tale veste, prese parte all'opera di collazione dei *Tristia*, come documentato da una nota non autografa datata 21 luglio 1493 che è stata rinvenuta su un incunabolo degli *Opera Omnia* di Ovidio oggi conservato a Oxford²⁶. La profonda conoscenza del poeta latino e lo stretto rapporto con Poliziano lascia-

²⁵ T. HENRY, *New documents for Signorelli's 'Annunciation' at Volterra*, in "The Burlington Magazine", 140, 1998, pp. 474-478; Id., *The Life and Art of Luca Signorelli*, New Haven-London 2012, pp. 105-115.

²⁶ REFE, *Roberto Minucci ... cit.*, pp. 122-124

no quindi aperte le ipotesi su un contributo di Roberto nella fase progettuale del ciclo; non si esclude inoltre un eventuale confronto col conterraneo e coevo umanista Luca Giovannini, noto frequentatore dell'Accademia Romana di Pomponio Leto e dell'Accademia dei Sepolti, il cui stemma di famiglia campeggia nel fregio²⁷.

Il *terminus post quem* per la realizzazione del fregio è il matrimonio tra Benedetto Minucci e Alessandra Ridolfi, risalente all'anno 1507. Sostenendo l'apporto di Roberto nell'ideazione del programma iconografico, il ciclo deve essere stato quindi affrescato prima, o al massimo a ridosso, della sua morte, avvenuta il 7 ottobre 1508.

A cavallo tra Quattrocento e Cinquecento la tipologia del fregio ad affresco con motivi all'antica, posto al di sotto di volte e soffitti lignei, godeva di un'ampia diffusione in edifici pubblici e privati. Questa fortuna si è espansa sulla scia del diffuso culto per l'antico che, già a partire dalla seconda metà del XV secolo, vide impegnati artisti e umanisti nel filologico intento di ricollegare la tradizione letteraria e quella figurativa dei miti. L'*imago* clipeata divenne un elemento tipico, a completamento quasi irrinunciabile per la decorazione di cicli pittorici, portali e monumenti; un motivo ispirato dall'annoverato collezionismo numismatico, ma anche dalla versatilità di interpretazioni a cui questi profili si prestavano, come strumento di celebrazione dinastica o come semplici motivi ornamentali, al pari di putti, grifoni e ghirlande²⁸.

Il pittore del fregio volterrano dimostra di saper interpretare questa cultura con freschezza e originalità, aprendosi alla vivace stagione romana di primo Cinquecento, dove l'antiquaria, al centro del dibattito artistico, conosce le multiformi derivazioni di area lombarda ed emiliana. Tra gli artisti che presero parte a questa intensa stagione, Baldassarre Peruzzi fu tra coloro che contribuirono maggiormente alla decorazione di interni, destinando il fregio a floridi ornamenti, caratterizzati da scene mitologiche e motivi all'antica. Dall'approdo a Roma intorno al 1504, Peruzzi partecipò a numerosi cicli decorativi, tra cui i fregi per la presunta anticamera di Agostino Chigi (1509-1510) e per la cosiddetta *Sala delle Prospettive* nella Villa Farnesina (1518-1519) e gli affreschi della sala dell'Episcopio a Ostia con le *Storie di Traiano* (1511-1513)²⁹. Battezzato a Siena nel 1481, Peruzzi mosse però i primi passi a Volterra, dove suo padre Giovanni di Salvestro, esercitava l'arte del tessitore nella contrada di Porta a Selci³⁰. Nella città etrusca, l'artista eseguì uno dei primi lavori pittorici, la decorazione della volta dell'Oratorio della Visitazione fuori dalla Porta Fiorentina. Come ricordano le fonti locali, si trattava di un dipinto a fresco ornato a «grotteschi di frutta», che venne imbiancato

²⁷ A. MARRUCCI, *Giovannini ... cit.*, p. 1022.

²⁸ F.M. BACCI, *Ritratti di imperatori e profili all'antica*, in *Ritratti di Imperatori e profili all'antica. Scultura del Quattrocento nel Museo Stefano Bardini*, a cura di A. NESI, Firenze 2012, pp. 19-97, in part. 48-52.

²⁹ Cfr. *La Villa Farnesina a Roma*, a cura di C.L. FROMMEL, Modena 2014, pp. 147-158; A. ANGELINI, M. MUSSOLIN, *Peruzzi, Baldassarre*, in *Dizionario biografico degli italiani*, vol. 82, 2015, versione digitalizzata: <https://www.treccani.it/enciclopedia/baldassarre-peruzzi_%28Dizionario-Biografico%29/> <settembre 2023>; S. PIERGUIDI, *Il fregio ad affresco nelle sale dei palazzi romani*, in *Frises peintes. Les décors des vilais et palais au Cinquecento*, actes du colloque international, a cura di A. FENECH KROKE, A. LEMOINE, Parigi 2016, pp. 43-61, in part. 43-49.

³⁰ D. ULIVIERI, L. BENASSAI, *Palazzo Maffei: tracce e segni di Baldassarre Peruzzi a Volterra. Integrazioni, aggiunte e postille*, in *Quaderno del Laboratorio universitario volterrano*, a cura di C. CACIAGLI, Pisa 2012, pp. 91-108, in part. 95-96.

e perduto nel corso del Settecento³¹. Durante questo incarico, Peruzzi conobbe un pittore volterrano chiamato Piero, identificato con Pietro d'Andrea da Volterra, con cui, secondo quanto riporta Vasari, si recò nell'Urbe durante il pontificato di Alessandro VI³².

Non ci sono elementi utili a supportare un collegamento tra questo pittore e il fregio di Palazzo Minucci, ma questa notizia è tuttavia indicativa del contesto nel quale si inserisce la sua esecuzione. Confronti puntuali evidenziano infatti come il pittore del fregio di Palazzo Minucci abbia guardato con interesse all'ambito del giovane Peruzzi e alla sua produzione come frescante allo scorcio del XVI secolo. Nelle scene mitologiche del fregio volterrano, la costruzione dei corpi è data da un contorno netto e deciso, ed è giocata su sottili modulazioni chiaroscurali che conferiscono un senso di pacata tenerezza alle carni. Le sottili pennellate in terra di Siena, che definiscono le volumetrie e il carattere delle membra, ricordano le figure della *Sala del Fregio* alla Farnesina, dove ricorre ugualmente un uso sistematico di graffianti pennellate rosee, rese più sfilacciate per la maggior distanza del fregio all'occhio dell'osservatore. La vitalità espressiva delle scene romane, riprese in un lungo e dinamico piano sequenza, trova a Volterra una composizione formalmente più equilibrata: nei quattro ovali con gli amori degli dei, allusivi ad antichi cammei, le figure si esprimono con gestualità più sommesse e con espressioni assortite e quasi trasognate. Da questi, sembra discostarsi solo la scena col *Ratto di Europa*, dove il *pathos* sentimentale, unito provocatoriamente al contenuto erotico del mito, sembra guidare con disinvoltura il nostro pittore. I rapidi tratti nervosi che accendono i personaggi della Farnesina si riscontrano maggiormente nelle figure di androsfingi al livello inferiore del fregio. Queste, seppur costrette nel continuo ripetersi del modulo, sono caratterizzate da un segno liquido e istintivo che, ben visibile nelle micro-variazioni di ciascuna unità, conferisce loro un ritmo più sciolto.

Le teste all'antica e i profili di imperatori sono il frutto di un attento studio da parte dell'artista, il quale segue quasi pedissequamente il disegno trasposto dal cartone preparatorio all'intonaco, come emerso dalle numerose incisioni indirette osservabili a luce radente. Nei profili di imperatori e del putativo Alessandro Magno il pittore rielabora elementi desunti dalla numismatica, mentre si concede maggiore libertà interpretativa nelle rappresentazioni del satiro, di Dioniso e di Eracle. In quest'ultime teste clipeate, infatti, emerge lo spessore e la qualità di un'artista che conosce da vicino le commistioni di botteghe sulla piazza romana ai primi del XVI secolo ed è in grado di apportare il suo originale contributo nella traduzione di motivi antiquari per la decorazione di nobili interni.

* Ringrazio Maximillian Hernandez per la collaborazione e per la preziosa campagna fotografica condotta sul fregio, senza la quale non sarebbe stato possibile approfondire lo studio dell'opera.

³¹ U. BAVONI, *L'Oratorio della Visitazione presso Volterra: leggenda, storia, fede*, in "Rassegna volterrana", LXXVI, 1999, pp. 97-133, in part. 114-115.

³² G. VASARI, *Le vite de più eccellenti pittori scultori e architettori nelle redazioni del 1550 e del 1568*, a cura di R. BETTARINI, commento secolare a cura di P. BAROCCHI, 6 voll., Firenze 1966-1987, IV, 1976, p. 316. Cfr. ULIVIERI, BENASSAI, *Palazzo Maffei ... cit.*, pp. 95-96; ANGELINI, MUSSOLIN, *Peruzzi ... cit.*

Danilo Sanchini

Un disegno di Piero di Matteo per la decorazione del Chiostro Grande della Certosa di Firenze

A poca distanza da Firenze, lungo la strada che conduce a Siena, sorge la celebre Certosa di San Lorenzo a Monte Santo. Il monastero, conosciuto ai più come Certosa di Firenze o del Galluzzo, fu fondato l'8 febbraio 1342 da Niccolò Acciaiuoli, banchiere e gran siniscalco del Regno di Napoli¹. In epoca rinascimentale il monumento dovette vivere una complessa stagione di restauri e ampliamenti, culminata tra 1491 e 1520 con l'erezione del Chiostro Grande (fig. 1), luogo atto a ospitare le celle dei monaci secondo la regola certosina². Questo spazio sacro, dove il silenzio e la preghiera dominano ogni aspetto dell'attività umana, fu infine completato da un apparato ornamentale che aveva lo scopo di favorire la me-



Fig. 1. Galluzzo, Certosa di San Lorenzo a Monte Santo, Veduta della galleria di Nord-Est del Chiostro Grande

Il presente contributo prende avvio dalle ricerche intraprese per la mia tesi di laurea magistrale, incentrata sul Chiostro Grande della Certosa di Firenze. Colgo così l'occasione per ringraziare di cuore il professore Gabriele Fattorini che mi ha seguito e sostenuto durante tutto questo tempo. Ringrazio inoltre Laura Donati, Annamaria Petrioli Tofani, Nelda Damiano e Simone Giordani per l'aiuto e i consigli ricevuti durante lo studio dell'opera qui trattata.

¹ Per approfondire la storia della Certosa si rimanda a: *Guida della venerabile Certosa di S. Lorenzo levita e martire*, Firenze 1861; G. BACCHI, *La Certosa di Firenze*, Firenze 1930; L. LUCACCINI, *L'Ordine dei certosini e la certosa di Montesanto presso Firenze-Galluzzo*, Firenze 1935; J. HOGG, *La Certosa di Firenze*, Salzburg 1979 (Analecta Cartusiana, 66); G. LEONCINI, *La Certosa di Firenze nei suoi rapporti con l'architettura certosina*, Salzburg 1980 (Analecta Cartusiana, 71); C. CHIARELLI, G. LEONCINI, *La Certosa del Galluzzo a Firenze*, Milano 1982; C. CHIARELLI, *Le attività artistiche e il patrimonio librario della Certosa di Firenze*, 2 voll., Salzburg 1984 (Analecta Cartusiana, 102); G. VITI, *La Certosa di Firenze*, Firenze 1984.

² LEONCINI, *La Certosa di Firenze ... cit.*, pp. 182-187.



Fig. 2. Piero di Matteo, *Fregio*, particolare, Galluzzo, Certosa di San Lorenzo a Monte Santo, chiesa monastica

ditazione e la preghiera dei monaci. Accanto alla bottega lapicida dei Della Bella, troviamo il monumentale ciclo di busti invetriati di Giovanni della Robbia, le *Storie della Passione* di Pontormo e alcuni interventi del giovane Agnolo Bronzino. Oltre a queste personalità, compare il nome, assai meno celebre e quasi sconosciuto, di Piero di Matteo di Piero di Giovanni di Ser Martello, autore delle pitture che adornano gli archi del chiostro e di un ampio ciclo di sovrapporta con santi e beati eremiti³.

Piero di Matteo è una personalità dai contorni ancora vaghi, dal momento che ne ignoriamo quasi totalmente la vita e le opere a esclusione della sua attività per i monaci di Monte Santo che si svolse nell'arco di circa di un ventennio. L'impiego per i certosini è documentato a partire dal 12 dicembre 1500, quando gli venne commissionata la realizzazione di un fregio ad affresco, a imitazione di un architrave, dipinto lungo le pareti interne della chiesa del monastero⁴ (fig. 2). Le pitture, sopravvissute in buono stato fino ai giorni nostri, rielaborano, secondo il gusto del tempo, motivi ispirati all'antichità e furono certamente apprezzate dai monaci che si rivolsero al pittore anche in altre occasioni.

A più riprese è infatti ricordata l'attività di Piero di Matteo per l'erigendo Chiostro Grande. In questa fase egli eseguì le decorazioni delle murature esterne delle gallerie, dipingendo motivi vegetali e zoomorfi, candelabre, membrature architettoniche e simboli religiosi, posti ad accompagnare i di poco successivi busti robbiani (1523) (fig. 3). Queste pitture, realizza-

³ Per il ciclo di *Santi e beati eremiti* dipinto da Piero di Matteo lungo le gallerie del Chiostro Grande si rimanda a: C. CHIARELLI, *Iconografia e iconologia dei busti robbiani nel chiostro della Certosa di Firenze*, in *Kartäusermystik und Mystiker*, Salzburg 1982 (Analecta Cartusiana, 55.4), pp. 87-118, in part. 95-96; D. SANCHINI, *Un ciclo di lunette per il Chiostro Grande della Certosa di Firenze. Piero di Matteo, un conciliabolo di santi eremiti e Giovanni Maria Canigiani abate di Vallombrosa*, "Engramma", 207, in c.d.s. (novembre 2023).

⁴ Archivio di Stato di Firenze (d'ora in poi ASF), *Corporazioni religiose soppresse dal governo francese* 51 (San Lorenzo al Galluzzo detto la Certosa), nr. 35, cc. 107r, 108r, 108v, 109r, 109v, 111v, 112r, 113v, 115r. Così riportato in CHIARELLI, *Le attività ... cit.*, I, pp. 96-97. I documenti non specificano il tipo di lavoro eseguito da Piero di Matteo, ma considerate le somiglianze con le opere note e la tradizione bibliografica (D. MORENI, *Notizie storiche dei contorni di Firenze*, 6 voll., Firenze 1791-1795, II, 1792; p. 119; *Guida ... cit.*, p. 16; BACCHI, *La Certosa ... cit.*, p. 106) la studiosa ha riferito questi compensi al fregio chiesastico.



Fig. 3. Piero di Matteo, *Decorazioni esterne dei loggiati* (intorno ai busti clipeati robbiani), Galluzzo, Certosa di San Lorenzo a Monte Santo, Chiostro Grande

te con colori terrosi, si presentano oggi in gran parte mutile, danneggiate dal passaggio del tempo, dalle intemperie e da eventi catastrofici come il terremoto del maggio 1895⁵. Per tali ragioni, nel corso dell'Ottocento, esse furono largamente ridipinte o rifatte lì dove erano scomparse. Noto solo per questo tipo di lavori, Piero di Matteo è stato, forse un po' troppo sbrigativamente definito «artista mediocre, più un decoratore che un pittore»⁶.

La reale portata artistica di Piero di Matteo è però intuibile da un altro lavoro eseguito per il medesimo luogo: il ciclo di lunette con *santi e beati eremiti* (figg. 4-5). L'incarico rispecchia appieno l'apprezzamento per la sua pittura da parte dei certosini, i quali lo scelsero per decorare il proprio *claustrum*, immagine terrestre del Paradiso e centro più sacro del complesso monastico. Le lunette, collocate sopra le porte d'accesso alle celle dei monaci, sono ormai ridotte a 'ombre', anche a causa della tecnica di esecuzione a mezzo fresco. Dai documenti sappiamo che la loro esecuzione cominciò nel 1506 con «due frisi con due Yesu» sulla cella priorale e su quella successiva⁷, ma si arrestò subito dopo per permettere la costruzione delle restanti ali della *Galilea maior*⁸. L'artista dovette tornare così operativo per il chiostro a partire dal 24 marzo 1520 quando, terminati i lavori architettonici, gli venne richiesta la decorazione dei sovrapporta delle restanti celle⁹. Il cantiere pittorico dovette cessare intorno al 23 febbraio

⁵ Il terremoto del 18 maggio 1895 abbatté l'intera galleria Nord-Ovest del Chiostro Grande, polverizzando gli affreschi di Piero di Matteo e danneggiando gravemente anche i busti robbiani qui collocati. Sugli effetti del terremoto alla Certosa si veda: E. CIOPPI, *18 maggio 1895. Storia di un terremoto fiorentino*, Firenze 1995, pp. 174, 194.

⁶ CHIARELLI, *Le attività ... cit.*, I, p. 96.

⁷ ASE, *Corporazioni religiose soppresse dal governo francese* 51, nr. 78, c. 157d; così in CHIARELLI, *Le attività ... cit.*, I, p. 97.

⁸ Il Chiostro Grande delle certose è anche definito *Galilea* riprendendo l'antica etimologia del termine che significava 'passaggio'. Non a caso il Chiostro Grande è un luogo riservato al solo transito dei monaci, i quali svolgono le attività cenobitiche nel Chiostro Piccolo; G. LEONCINI, *Il monastero certosino: attuazione di un ideale*, in *Certose e Certosini in Europa*, atti del convegno di Padula (1988), 2 voll., a cura di V. Di Martini, A. Montefusco, Napoli 1990, I, pp. 47-58, in part. 49-51.

⁹ ASE, *Corporazioni religiose soppresse dal governo francese* 51, nr. 15, c. 188v; CHIARELLI, LEONCINI, *La Certosa*



Fig. 4. Piero di Matteo, *San Bruno*, Galluzzo, Certosa di San Lorenzo a Monte Santo, Chiostro Grande

1521, data dell'ultimo pagamento registrato in favore del pittore¹⁰, ma le ultime notizie sul suo conto si datano all'8 gennaio 1522. In quest'ultima occasione, infatti, Piero redige il proprio testamento, definendosi «corpore languens» e morendo probabilmente poco dopo¹¹.

Delle originarie venti lunette, oggi ne sopravvivono in loco solo sedici, tutte raffiguranti santi e beati eremiti, legati all'ordine certosino o collegati col monastero stesso. Il suo stile, asciutto ed essenziale per quel che è possibile vedere, pare muovere dagli esempi di Fra Bartolomeo, aggiornati però alle tendenze sartesche di quegli anni. I santi sono prevalentemente raffigurati frontalmente, a mezzo busto e inseriti in una sorta di absidiola. L'unica eccezione è anche l'oggetto del presente contributo: la lunetta dipinta sopra la cella «N», raffigurante *San Lorenzo sulla graticola* (fig. 7). Lorenzo, diacono e martire, non è estraneo al tema del ciclo come inizialmente potrebbe sembrare, essendo il santo titolare della chiesa certosina¹². La composizione venne realizzata da Piero di Matteo al centro della galleria di Nord-Est, allineata con il corridoio che immette al Chiostro Grande, fungendo in tal maniera da fulcro vivo per i monaci che accedevano all'ambiente¹³. Il *San Lorenzo*, data l'ampiezza del chiostro e la ridotta dimensione della lunetta, dovette risultare però poco visibile, dal momento che nel novembre 1525, una seconda pittura dal medesimo soggetto venne realizzata da Agnolo

del Galluzzo ... cit., p. 290, nrr. 200-215 (con datazione 4 marzo, e non 24 marzo come si legge correttamente nel documento).

¹⁰ ASF, *Corporazioni religiose soppresse dal governo francese* 51, nr. 15, c. 93r; così in CHIARELLI, *Le attività ... cit.*, I, p. 97, dove viene erroneamente riportata la data 1522.

¹¹ ASF, *Notarile antecosimiano* 17151, cc. 235r-236r.

¹² Il santo era particolarmente caro a Niccolò Acciaiuoli, al punto da battezzare il proprio figlio col nome del martire e da dedicargli la Certosa di Monte Santo; si veda: LEONCINI, *La Certosa di Firenze ... cit.*, p. 103.

¹³ Questa logica dovrebbe sottostare a tutte le decorazioni del Chiostro Grande, in particolare al ciclo della *Passione* di Pontormo.



Fig. 5. Piero di Matteo, *San Bernardo*, Galluzzo, Certosa di San Lorenzo a Monte Santo, Chiostro Grande

Bronzino sul portale d'accesso al chiostro (fig. 6)¹⁴.

Lorenzo non è raffigurato frontalmente e a mezzobusto come i restanti santi del ciclo, ma è immaginato sdraiato sulla graticola rovente. Questa soluzione fu attuata a causa della presenza di un peduccio in pietra serena, caratterizzato da un'importante mensola che andava a compromettere irrimediabilmente lo spazio pittorico. Tale impedimento ha anche imposto l'assenza della tabella sommitale, comune a quasi tuttigli elementi del ciclo, in cui doveva essere collocato il *titulus*, qui riportato all'interno della composizione: «S. LAURENTIUS MARTIR».

La pittura si presenta oggi assai compromessa, con molte parti completamente appiattite e svanite, una 'larva' rispetto alle condizioni originarie. Lo stesso san Lorenzo ha perso completamente i connotati fisionomici e le gambe dal ginocchio in giù. Scomparsa è anche la graticola, così che il busto sembra appoggiato alla cornice dipinta. Il corpo di Lorenzo era stato concepito per occupare più spazio possibile a discapito della particolare posizione. Proprio per questo egli, verosimilmente ustionato dal fuoco e dal ferro rovente, pare come sollevarsi per cercare sollievo dalla pena. Ecco, dunque, che grazie a una parziale rotazione del corpo sul fianco sinistro, il martire ci permette di osservare entrambe le gambe, il busto e le mani in preghiera. Il viso è invece pensato di profilo, con la bocca serrata e gli occhi alzati al cielo a cercare Dio. Parte della testa e del nimbo paiono fuoriuscire dai limiti imposti dalla centina entro cui è collocato il santo, anche questa, un tempo decorata con ovoli, lance, dentelli e astragalo, quasi del tutto scomparsa. Nonostante gli elementi mancanti, siamo ancora in grado di ammirare la muscolatura ben definita e il perizoma violaceo del martire, dettagli che

¹⁴ La pittura, eseguita anch'essa a mezzo fresco, a causa del pessimo stato di conservazione in cui verteva, venne completamente ridipinta nel XIX secolo da Giacomo Bertazzoni. CHIARELLI, LEONCINI, *La Certosa del Galluzzo* ... cit., pp. 286, nr. 195; E. PILLIOD, *Pontorno and Bronzino at the Certosa*, "The J. Paul Getty Museum Journal", XX, 1992, pp. 78-88, in part. 78; M. BIETTI, *Pontorno copiato*, in *Da & per Pontorno. Novità alla Certosa*, catalogo della mostra, a cura di Ead., Firenze 1996, pp. 73-99, in part. 84.



Fig. 6. Agnolo Bronzino (e Giacomo Bertazzoni), *San Lorenzo sulla graticola*, Galluzzo, Certosa di San Lorenzo a Monte Santo, Chiostro Piccolo

testimoniano la cura con cui era stata condotta tale pittura murale.

Grazie alla vicinanza iconografica e spaziale delle opere citate di Piero di Matteo e di Agnolo Bronzino, è stato possibile rintracciare, presso il Gabinetto dei disegni e delle stampe degli Uffizi, un disegno realizzato a matita rossa su carta bianca, raffigurante *San Lorenzo sulla graticola* (Fig. 8). Il foglio misura attualmente 358x213 mm, ma la sua dimensione doveva essere in origine maggiore, in quanto ora risulta privato dei margini originali e degli angoli sommitali¹⁵.

La storia critica di questo foglio principia con la sua citazione nell'inventario settecentesco dei disegni degli Uffizi di Giuseppe Pelli Bencivenni, il quale pose il *San Lorenzo* all'interno di una serie di «tredici accademie simili», in gran parte oggi riferite a Rosso Fiorentino e a Giovanni Battista Naldini¹⁶. Pasquale Nerino Ferri successivamente propose una datazione al XVII secolo, per poi ravvedersi e avanzare attribuzioni prima a Pontormo, con formula dubitativa, e poi al Rosso¹⁷. Bernard Berenson fu il primo a pubblicare il disegno nel 1903, pure accostandolo alla maniera del Rosso¹⁸, accogliendo in seguito l'attribuzione a Bronzino avanzata da Kurt Kusenber¹⁹. L'attribuzione al brillante allievo di Pontormo fu però rigettata

¹⁵ Firenze, Gallerie degli Uffizi, Gabinetto dei disegni e delle stampe, Inv. 17819F; ho verificato personalmente le dimensioni in data 20 maggio 2022.

¹⁶ A. PETRIOLI TOFANI, *L'inventario settecentesco dei disegni degli Uffizi di Giuseppe Pelli Bencivenni*, 4 voll., Firenze 2014, III, pp. 1095-1096.

¹⁷ Lo si può leggere sulla scheda inventariale del Gabinetto dei disegni e delle stampe degli Uffizi redatta dallo stesso Ferri.

¹⁸ B. BERENSON, *The drawings of the Florentine painters*, 2 voll., London 1903, II, p. 162, nr. 2439. Tale opinione fu poi condivisa anche in F.M. CLAPP, *Le dessins de Pontormo*, Paris 1914, pp. 288-289.

¹⁹ K. KUSENBERG, *Agnolo Bronzino – Study for a Figure of St. Lawrence*, “Old master drawings”, IV, 1930, pp. 37-38 (scheda datata dicembre 1929). «Nude, reclining in niche, with hands joined in prayer [...] proves it to



Fig. 7. Piero di Matteo, *San Lorenzo sulla graticola*, Galluzzo, Certosa di San Lorenzo a Monte Santo, Chiostro Grande

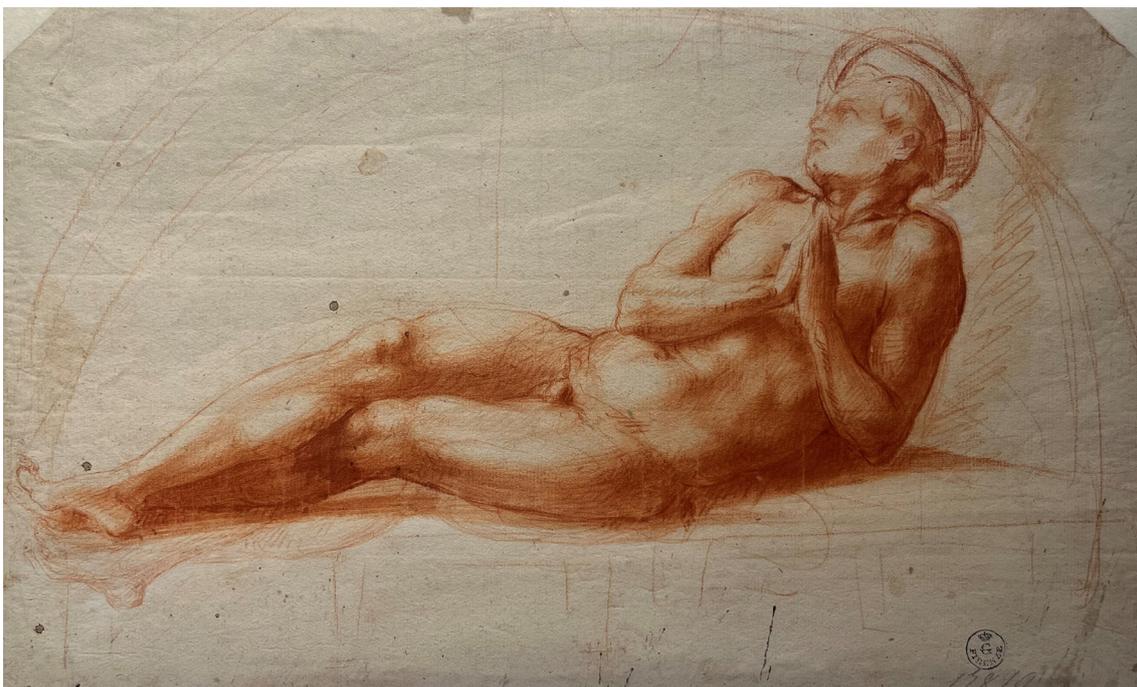


Fig. 8. Piero di Matteo, *San Lorenzo sulla graticola*, Firenze, Gabinetto dei disegni e delle stampe delle Gallerie degli Uffizi (inv. 17819F)



Fig. 9. Piero di Matteo, *San Bernardo*, particolare, Galluzzo, Certosa di San Lorenzo a Monte Santo, Chiostro Grande

da diversi studiosi, come Andrea Emiliani o Janet Cox-Rearick²⁰, relegando il foglio a opera di anonimo del XVI secolo e ignorando la proposta fatta anni prima da Craig H. Smyth, che aveva correttamente individuato il collegamento tra la lunetta e il disegno degli Uffizi, senza avanzare però il nome di Piero di Matteo²¹. Trascurato il confronto, tornò presto a essere riproposto, ma senza successo, il nome di Bronzino, o in alternativa emerse quello di Giovan Battista Naldini²². In tempi più recenti Annamaria Petrioli Tofani si è espressa sul

disegno, affermando che il *San Lorenzo* fosse «da restituire con decisione» a Pier Francesco Foschi²³. L'attribuzione rimane ancora dibattuta, al punto che presso il Gabinetto dei disegni e delle stampe degli Uffizi l'opera è ancora inventariata come anonimo del XVI secolo.

All'osservazione del disegno, quello che ci si para davanti agli occhi è la fisionomia di un uomo completamente nudo, sdraiato all'interno di una struttura centinata appena abbozzata. Il personaggio effigiato è facilmente riconoscibile come san Lorenzo durante il fatale martirio. Egli è ovviamente caratterizzato dal nimbo, tiene le mani giunte in preghiera ed è

be the sketch for the fresco at the Certosa which the young B[ronzino] painted while his master Pontormo was working at his series of frescoes in the same convent» (B. BERENSON, *The drawings of the Florentine painters*, 3 voll., Chicago 1938, ried. Chicago-London 1970, II, p. 63, nr. 604A).

²⁰ A. EMILIANI, *Il Bronzino*, Busto Arsizio 1960, pp. 60-61; J. COX-REARICK, *The drawings of Pontormo*, 2 voll., Cambridge 1964, I, p. 391, nr. 175A.

²¹ «This sketch bears no relation to Bronzino's drawing style, as will appear below, and, in fact, the fresco itself seems to be part of the whole series of little lunettes which decorate the cell doors around the cloister and are unrelated to the work of Pontormo and Bronzino» (C.H. SMYTH, *The earliest works of Bronzino*, "Art Bulletin", XXXI, 3, 1949, pp. 184-209, in part. 186 nota 20).

²² PETRIOLI TOFANI, *L'inventario settecentesco ... cit.*, p. 1096. Anna Forlani Tempesti riaccoglie per un periodo nell'inventario degli Uffizi, in maniera dubitativa, il riferimento a Bronzino, per poi catalogare il disegno come opera di anonimo del XVI secolo. Sul vecchio supporto del foglio figurava anche una proposta attributiva al Naldini avanzata da Keith Andrews.

²³ A. PETRIOLI TOFANI, *Precisazioni attributive su alcuni disegni degli Uffizi*, in *Kunst des Cinquecento in der Toskana*, a cura di M. Cämmerer, München 1992 (Italienische Forschungen, III serie, 17), pp. 316-323, in part. 317-318. L'attribuzione a Foschi è sostenuta anche da Heiko Damm, come si evince dalle scritte lasciate dallo studioso sul nuovo supporto del foglio.

posizionato sopra una struttura sostenuta da diversi appoggi, rapidamente disegnati, identificabile con la graticola. Il perimetro della lunetta è più volte tracciato, come se l'autore cercasse di delineare, senza troppa precisione, lo spazio pittorico entro cui agire. Queste linee curve sono inoltre interrotte al centro da tratti obliqui, posti a ricordare il preesistente peduccio in pietra serena. Lungo la zona di contatto tra il corpo del santo e lo strumento del martirio, si scorge una doppia incisione che accompagna il fianco di Lorenzo, imprecisa come se fosse tratta a mano libera,



Fig. 10. Piero di Matteo, *San Lorenzo sulla graticola*, particolare, Firenze, Gabinetto dei disegni e delle stampe delle Gallerie degli Uffizi (inv. 17819F)

che percorre lo spazio compreso all'incirca tra la spalla sinistra e il polpaccio. San Lorenzo è stato inizialmente raffigurato svestito, salvo poi aggiungere, con brevi e veloci tratti, delle linee che ne simulano il perizoma. La costruzione delle masse del corpo rende evidenti le tensioni muscolari, realizzate con vari tratteggi e una certa ricercatezza anatomica. Diversamente dal corpo, le mani del santo non sono troppo definite e tendono ad avere una forma quasi triangolare. Il volto del diacono è sorretto da un collo nerboruto, col viso profilato e arcigno indirizzato verso l'alto. L'alta fronte e la massa di capelli sono ovviamente incorniciati da un nimbo più volte riportato e sul quale viene anche inserita l'ombra della testa. L'autore immagina anche l'ombra proiettata dal busto all'interno della lunetta, inserendola con veloci tratti che quasi paiono fiamme. Il braccio sinistro è stato inoltre ripensato e ben si nota, dalla spalla al gomito, la prima versione delineata. Altri ripensamenti si osservano nella costruzione dei volumi e nel posizionamento degli arti inferiori, specie nelle gambe dal ginocchio in giù, rivelando una certa difficoltà dell'artista nel pensare alla corretta posizione del suo personaggio. Le ombre proprie del corpo sono state evidenziate da zone sfumate e da tratteggi misti, lasciando chiare le parti in luce e scurendo quelle non illuminate. Le numerose riformulazioni delle varie membra, assieme alla costruzione della figura a partire dal nudo, così come l'abbozzo di parti quali il perimetro della lunetta, il peduccio e la graticola, suggeriscono l'identificazione di questo foglio come un bozzetto preparatorio per il *San Lorenzo* di Piero di Matteo alla Certosa.



Fig. 11. Piero di Matteo, *San Lorenzo sulla Graticola*, particolare della filigrana

Pur dovendo sempre usare cautela nel paragonare opere realizzate con tecniche artistiche differenti, per assegnare con certezza il *San Lorenzo sulla graticola* degli Uffizi al nostro artista, si può guardare agli altri dipinti presenti nel Chiostro Grande, e in particolare la lunetta della cella «F», raffigurante *San Bernardo* (fig. 5). Il venerabile, qui effigiato di profilo a causa di un'altra preesistenza architettonica, ci permette di confrontare i suoi tratti fisionomici con quelli del martire, mostrando un'evidente somiglianza che fuga ogni dubbio sulla paternità del bozzetto (figg. 9-10). La datazione del disegno, da ricondurre al 1520-1521, è verificabile anche grazie alla filigrana che è possibile osservare sul foglio: una ghianda con doppia foglia di rovere collocata al centro del lato inferiore (fig. 11), marchio già riscontrato in un volume dell'Archivio di Stato di Firenze²⁴. Il riconoscimento a Piero di Matteo di questa opera grafica apre ora nuove possibilità per un'ipotetica ricostruzione di un *corpus* dell'artista, nella speranza di poter identificare altri disegni e altre pitture di questo artista, ormai quasi totalmente dimenticato.

²⁴ C. M. BRIQUET, *Les Filigranes. Dictionnaire historique des marques du papier dès leur apparition vers 1282 jusque 'en 1600*, 4 voll., Leipzig 1923, II, p. 406, nr. 7435. Nel repertorio la misura riportata della filigrana è 29,5x44 mm. Nel dizionario di Briquet si afferma che il volume conservato presso l'Archivio di Stato di Firenze è datato al 1530, ed è l'unico esempio di tale filigrana segnalato. Ciò, dunque, ci permette di far risalire l'utilizzo della ghianda con doppia foglia ad almeno il decennio precedente.

Giulia Majolino

L'Assunta di Cortona: un'attribuzione da rivalutare per la giovinezza di Federico Zuccari

Il Museo Diocesano di Cortona conserva un dipinto su tela di notevoli dimensioni (203x139 cm) raffigurante la *Madonna in gloria tra san Giovanni Battista e santa Caterina d'Alessandria* (fig. 1)¹. Stanti su un terreno brullo, aperto su un orizzonte lontano scandito da viottoli e corsi d'acqua, san Giovanni Battista e santa Caterina assistono alla visione della Vergine in gloria. San Giovanni, statuario nella nudità del busto e delle gambe muscolose, è appena coperto da un manto raccolto in pieghe schiacciate che sostiene con il braccio sinistro; regge una croce astile composta da due esili legni mentre, con la mano destra e con lo sguardo, invita chi guarda a contemplare la sacra rappresentazione. Ai suoi piedi, è rannicchiato su una roccia l'agnello che prefigura il sacrificio di Cristo, coperto da un morbido vello. A destra santa Caterina, principessa dall'acconciatura elaborata e connotata dalla ruota spezzata, è colta in un moto d'estasi, riflesso nel gesto di reverenza della mano accostata al petto. Al centro una nube, il cui colore vira dalle tonalità del grigio fumo a quelle del viola, si dirada lasciando spazio alla maestosa figura



Fig. 1. Federico Zuccari, *Madonna Assunta tra san Giovanni Battista e santa Caterina d'Alessandria*, Cortona, Museo Diocesano. Foto: Kunsthistorisches Institut in Florenz – Max-Planck-Institut, fotografo: Sigismondi Roberto.

¹ Cfr. L. BELLOSI, in *Arte in Valdichiana dal XIII al XVIII secolo*, catalogo della mostra, a cura di Id., G. Cantelli, M. Lenzini Moriondo, Cortona 1970, pp. 46-47 cat. 73; S. CASCIU, in *Il Museo diocesano di Cortona*, a cura di A.M. Maetzke, Firenze 1992, pp. 168-169; E. MORI, P. MORI, *Guida storico artistica al museo diocesano di Cortona*, Cortona 1995, pp. 90-91 cat. A23; S. CASCIU, in *Mater Christi: altissime testimonianze del culto della Vergine nel territorio aretino*, catalogo della mostra di Arezzo, a cura di A.M. Maetzke, L. Speranza, Cinisello Balsamo (MI) 1996, pp. 62-63 cat. 34; S. NOCENTINI, in *Museo diocesano di Cortona: guida alla visita del museo e alla scoperta del territorio*, a cura di Id., Firenze 2012, pp. 76-77 cat. 28.

della Vergine che, sostenuta da tre spiritelli, ascende al cielo avvolta dalla luce divina.

L'opera cortonese, di ignota provenienza² – ma su cui, come vedremo, sarà possibile formulare delle ipotesi – si trovava al Museo Diocesano con una generica attribuzione alla scuola di Signorelli³, fino a quando, nel 1970, Luciano Bellosi la rese nota in occasione della mostra *Arte in Valdichiana dal XIII al XVIII secolo*, proponendone un'attribuzione al giovane Federico Zuccari⁴. Lo studioso riteneva che il dipinto fosse stato eseguito in una fase immediatamente successiva al primo soggiorno veneziano del pittore (1563-1565), contestualmente all'intervento nella decorazione del Palazzo Farnese di Caprarola, collocabile tra il 1566 e il 1569.

La proposta di Bellosi, accolta da Stefano Casciu⁵, venne messa in discussione nel 1999 da Cristina Acidini Luchinat che, nella monografia dedicata ai fratelli Zuccari, espunse dal catalogo di Federico il dipinto cortonese da ritenere, a suo avviso, la prova autonoma di un «giovane» dello Zuccari⁶. Tra i collaboratori diretti di Federico individuati da Acidini, il fiorentino Bartolomeo Carducci⁷ si candidava a essere il possibile autore della tela di Cortona; l'artista, poco noto, aveva lavorato al fianco di Federico durante la decorazione della cupola di Santa Maria del Fiore a Firenze⁸ e del monastero di San Lorenzo de El Escorial⁹, a seguito della quale si era trasferito definitivamente in Spagna.

L'attribuzione avanzata da Bellosi si basava su una serie di confronti stringenti con le opere

² Soltanto don Angelo Tafi, nel 1989, ne ipotizzò una provenienza dal duomo di Cortona: «Il primo altare a destra era di patronato della famiglia Salti come mostra lo stemma nella base delle colonne (testa di bue tra quattro stelle). La tela dell'altare, restaurata di recente, con l'Immacolata venne dipinta nel 1567 da Federico Zuccari» (A. TAFI, *Immagine di Cortona. Guida storico artistica della città e dintorni*, Cortona 1989, p. 194); non vi è, tuttavia, alcuna notizia di uno spostamento dell'opera dalla cattedrale al museo. Per quanto riguarda le collezioni del Museo Diocesano, un primo nucleo si venne a costituire con le opere trasferite nella chiesa del Gesù – allora capitolo della cattedrale e oggi Museo Diocesano – a seguito delle soppressioni leopoldine. A queste si aggiunsero le opere di Signorelli provenienti dal territorio e infine altre opere vennero qui trasferite dalla cattedrale antistante, nel 1939, per volere di Monsignor Giuseppe Francolini. Il Museo Diocesano venne inaugurato solo nel 1945 cfr. NOCENTINI, in *Museo ... cit.*, pp. 30-31.

³ L'opera sembra identificabile con quella descritta nel 1900 all'interno della chiesa del Gesù, attuale Museo Diocesano, riferita a Scuola di Signorelli (cfr. A. DELLA CELLA, *Cortona antica*, Cortona 1900, p. 116).

⁴ BELLOSI, in *Arte in Valdichiana ... cit.*, pp. 46-47 cat. 73.

⁵ CASCIU, in *Il Museo diocesano ... cit.*, pp. 168-169; Id., in *Mater Christi ... cit.*, pp. 62-63 cat. 34.

⁶ C. ACIDINI LUCHINAT, *Taddeo e Federico Zuccari, fratelli pittori del Cinquecento*, 2 voll., Milano-Roma 1998-1999, II, 1999, p. 175, nota 19.

⁷ Per Bartolomeo Carducci, noto come Bartolomé Carducho in Spagna, si vedano: *Historia de la pintura española: escuela madrileña del primer tercio del siglo XVII*, a cura di D.A. Iñiguez, A.E. Perez Sanchez, Madrid 1969, pp. 14-46; F. SRICCHIA SANTORO, *Carducci, Bartolomeo*, in *Dizionario Biografico degli Italiani*, 20, Roma 1977, pp. 6-8, con bibliografia precedente.

⁸ Per la vicenda della decorazione della cupola fiorentina affidata a Federico nel 1575, alla morte del Vasari, e conclusa nel 1579, si veda la dettagliata lettura in ACIDINI LUCHINAT, *Taddeo ... cit.*, II, 1999, pp. 65-121.

⁹ Fu il capriccioso re di Spagna Filippo II a commissionare a Federico il grandioso apparato decorativo dell'austera basilica di San Lorenzo de El Escorial, a cui il pittore attese dal 1584 al 1589. L'incarico prevedeva, inizialmente, la sola esecuzione del maestoso *retablo mayor*, composto da otto tele, ma a questo si aggiunsero in un secondo momento anche le ante dei due armadi delle reliquie, posti nelle navate laterali, dedicati alla Vergine annunciata e a san Girolamo (cfr. ACIDINI LUCHINAT, *Taddeo ... cit.*, II, 1999, pp. 153-177 con bibliografia precedente). Per un aggiornamento sul soggiorno spagnolo si vedano anche M. BRUNNER, *Federico Zuccaro in Spanien (1585-1588)*, in *Federico Zuccaro. Kunst zwischen Ideal und Reform*, a cura di T. Weddigen, Basel 2000, pp. 17-42 e A. PEREZ DE TUDELA, *Algo más sobre la venida de Federico Zuccaro a El Escorial*, in "Reales Sitios", XXXVIII, 2001, 147, pp.13-25.

degli Zuccari: il profilo della santa Caterina del dipinto cortonese era lo stesso, ma in controparte, di una delle figure della *Punizione di Elima* nella cappella Frangipani in San Marcello al Corso a Roma, commissione di Taddeo poi conclusa da Federico¹⁰; ma era soprattutto nella decorazione di Palazzo Farnese a Caprarola¹¹ che potevano rintracciarsi maggiori affinità con l'opera cortonese, nella «qualità madreperlacea del corpo» del bellissimo san Giovanni Battista di Cortona che ricordava i nudi della Sala d'Ercole di Caprarola, così come nel modo di panneggiare il manto, analogo a quello della figura del san Giovanni Battista affrescata nella cappella dello stesso Palazzo Farnese¹². Di contro, Acidini Luchinat, pur ritenendo acuta l'intuizione di Bellosi, la giudicava insostenibile, evidenziando nel dipinto cortonese caratteristiche non affini al modo di operare di Federico¹³. La studiosa riscontrava piuttosto diverse somiglianze tra la tela di Cortona e alcuni passaggi pittorici della decorazione del monastero di San Lorenzo de El Escorial, riconducibili, questi ultimi, all'attività di uno stretto collaboratore di Federico, forse proprio Carducci; l'intervento di quest'ultimo sarebbe infatti riconoscibile nella tunica bianca del Cristo Risorto del *retablo mayor* e negli inconsueti spallini dorati del Gabriele dell'altare dell'*Annunciazione* escurialense, entrambi confrontabili, secondo la studiosa, con alcuni dettagli del quadro cortonese¹⁴. La posizione espressa da Acidini Luchinat comportava inoltre uno slittamento cronologico non indifferente del dipinto cortonese, che Bartolomeo Carducci avrebbe eseguito tra gli affreschi della cupola di Santa Maria del Fiore (1579) e il successivo trasferimento in Spagna (1585).

Stando così le cose il dipinto cortonese viene a trovarsi al centro di una questione di natura strettamente filologica che proprio con gli strumenti della filologia si proverà a riesaminare in questa sede. Prima di analizzare da vicino l'opera può essere utile ripercorrere cronologicamente le tappe del giovane Federico Zuccari, nei suoi primi vent'anni di attività, dalla formazione alla conclusione della decorazione di Palazzo Farnese a Caprarola.

Gli esordi della carriera di Federico ebbero luogo nella Roma degli anni cinquanta del Cinquecento, quando, ancora giovinetto, raggiunse il fratello maggiore Taddeo dalla natia

¹⁰ L'incarico di eseguire le pitture dedicate alle gesta di san Paolo per ornare la cappella in San Marcello al Corso fu affidato a Taddeo, nel 1556 circa, da Mario di Antonio Frangipani, cancelliere del Popolo e commissario delle Antichità. Sappiamo, tuttavia, che Taddeo iniziò a lavorarci solo a partire dal 1558 e che alla sua morte nel 1566 la cappella era rimasta incompiuta tanto che sarà Federico a portarla a termine (cfr. ACIDINI LUCHINAT, *Taddeo ... cit.*, I, 1998, pp. 59-70).

¹¹ Per la decorazione di Palazzo Farnese a Caprarola affidata a Taddeo dal 1561 al 1566 e a Federico dal 1566 al 1569 si vedano: ACIDINI LUCHINAT, *Taddeo ... cit.*, I, 1998, pp. 156-226 e II, 1999, pp. 13-32; L. PARTRIDGE, *Federico Zuccari at Caprarola, 1561-1569: the documentary and graphic evidence*, in *Der Maler Federico Zuccari: Ein römischer Virtuoso von europäischem Ruhm*, atti del convegno di studi di Roma e Firenze (1993), a cura di M. Winner e D. Heikamp, in "Römisches Jahrbuch der Bibliotheca Hertziana", XXXII, 1997/1998, München 1999, pp. 159-184.

¹² BELLOSI, in *Arte in Valdichiana ... cit.*, p. 46.

¹³ Commentando così l'opera cortonese: «Se è zuccariano fino all'imitazione il profilo della santa, niente hanno però di Federico il san Giovanni dalla testa geometrica, la Madonna dal volto compresso nello scorcio, il paesaggio costruito per striature, le vesti affusolate in canali di pieghe seriche e luminose e perfino, nella santa Caterina, l'acconciatura gioiellata e la bordura ingemmata della veste, mentre quest'ultima può apparentarsi agl'inusuali spallini dorati con gemme rosse del Gabriele escurialense» (ACIDINI LUCHINAT, *Taddeo ... cit.*, II, 1999, p. 175, nota 19).

¹⁴ *Ibidem*.

Sant'Angelo in Vado¹⁵. Furono anni in cui Federico lavorò alacremente al fianco di Taddeo e, per sua probabile intercessione, riuscì ad accaparrarsi anche importanti commissioni autonome: la decorazione della facciata del Palazzetto di Tizio Chermandio da Spoleto¹⁶, iniziata nel 1559 circa, gli affreschi nell'appartamento di Belvedere¹⁷ e quelli nel Casino di Pio IV¹⁸ realizzati nei primi anni sessanta. Vasari racconta come proprio in queste prime imprese romane fossero sorti dei contrasti tra i due fratelli, a causa dell'egida opprimente di Taddeo che Federico iniziava a mal sopportare¹⁹; poco dopo, nell'estate del 1563, si palesò un'occasione fondamentale per la formazione del giovane Federico: l'invito, da parte del patriarca di Aquileia Giovanni Grimani, raffinatissimo mecenate, a recarsi nella Serenissima per concludere alcuni lavori – nel Palazzo a Santa Maria Formosa e nella cappella di famiglia in San Francesco della Vigna – lasciati incompiuti da Battista Franco, passato a miglior vita nel 1561²⁰. Federico, desideroso di nuovi stimoli e di autonomia, accolse la proposta con entusiasmo²¹, lasciando al fratello maggiore l'arduo compito di portare avanti l'ambizioso cantiere della decorazione

¹⁵ Cfr. G. Cucco, *Regesti*, in *Per Taddeo e Federico Zuccari nelle Marche*, a cura di B. Cleri, Sant'Angelo in Vado 1993, pp. 109-120; M. SPAGNOLO, *Zuccari, Federico*, in *Dizionario Biografico degli Italiani*, 100, Roma 2020, p. 813.

¹⁶ Tizio Chermandio da Spoleto, maestro di Casa Farnese, commissionò al giovane Federico degli affreschi, dedicati a episodi della vita di sant'Eustachio, per le due facciate del suo palazzetto romano. Oggi si conservano quelli raffiguranti la *Conversione di Sant'Eustachio* e lo *Stemma di Pio IV sorretto da due angeli tra la Fortezza e la Giustizia*; delle altre due scene che dovevano raffigurare il *Battesimo di Eustachio con la moglie e i figli* e il *Martirio del santo* restano solo pochi lacerti (cfr. ACIDINI LUCHINAT, *Taddeo ... cit.*, I, 1998, pp. 110-113; S. PROSPERI VALENTI RODINÒ, *Federico: inizi e autonomia*, in *Der Maler Federico ... cit.*, pp. 52-53 cat. 41-43).

¹⁷ Per la vicenda si rimanda a P. TOSINI, *Federico Zuccari, Pirro Ligorio e Pio IV, la Sala del Buongoverno nell'appartamento di Belvedere in Vaticano*, "Storia dell'arte", LXXXVI, 1996, pp. 13-38. Delle sedici scene riguardanti la vicenda biblica dell'Esodo Acidini Luchinat ne ha identificate cinque in cui si può riconoscere con certezza la mano di Federico: il *Roveto ardente*, *Mosè e Aronne dinanzi al Faraone*, *l'Incontro di Mosè e Aronne*, *la Piaga degli insetti*, *l'Uccisione del primogenito* (cfr. ACIDINI LUCHINAT, *Taddeo ... cit.*, I, 1998, pp. 139-146).

¹⁸ La decorazione degli ambienti del Casino di Pio IV fu affidata a giovani artisti emergenti, tra i quali Federico (cfr. ACIDINI LUCHINAT, *Taddeo ... cit.*, I, 1998, pp. 137-139).

¹⁹ G. VASARI, *Le vite de' più eccellenti architetti, pittori et scultori italiani nelle redazioni del 1550 e 1568*, testo a cura di R. Bettarini, commento secolare a cura di P. Barocchi, 6 voll., Firenze 1966-1987, V, 1984, pp. 553-588, in part. p. 561, in cui Vasari racconta come, mentre Federico realizzava la facciata del Palazzetto di Tizio da Spoleto, Taddeo, preoccupato per la riuscita della prima impresa pubblica del fratello, mise mano ai suoi affreschi per modificarli. Federico offeso dall'intromissione fraterna «prese la martellina e gittò in terra non so che, che aveva fatto Taddeo, e per isdegno stette alcuni giorni che non tornò a casa». Dopo la sfuriata Federico concordò col fratello che egli sarebbe potuto intervenire esclusivamente su disegni e cartoni preparatori ma mai sulle opere compiute.

²⁰ Sulle opere eseguite a Venezia per il cardinal Grimani si veda la ricostruzione in: W.R. REARICK, *Battista Franco and the Grimani Chapel*, "Saggi e memorie di storia dell'arte", II, 1958-1959, pp. 105-139; A. FOSCARI, M. TAFURI, *L'armonia e i conflitti. La chiesa di San Francesco della Vigna nella Venezia del '500*, Torino 1983, pp. 146-179; M. HOCHMANN, *Venise et Rome 1500-1600. Deux écoles de peinture et leurs échanges*, Genève 2004, pp. 403-416; M. LORENZONI, *Federico Zuccari nella Serenissima, i taccuini di disegni*, Udine 2016, pp. 27-41.

²¹ Per un approfondimento sulle componenti culturali e sulle personalità con cui Federico venne in contatto durante i soggiorni in Laguna, e su quanto queste siano state determinanti per lo svolgimento della sua carriera si veda il recente volume E. GIFFI, *Federico Zuccari e la professione del pittore*, Roma 2023, pp. 9-67; la studiosa si mostra, inoltre, favorevole ad accogliere la proposta di Bellosi di riferire l'Assunta cortonese al percorso giovanile di Zuccari: «La straordinaria tensione espressiva del dipinto cortonese va considerata come il vertice insuperato della breve stagione di ricerche intorno a una possibile saldatura tra disegno e colore, che impegnò il pittore al suo rientro da Venezia» (ivi, p. 20, nota 49).

di Palazzo Farnese a Caprarola. Il minore degli Zuccari si trovava a Venezia già nel luglio del 1563²² e vi si trattenne fino all'estate del 1565.

Dopo aver portato a termine i lavori per il patriarca di Aquileia, Federico accompagnò l'amico Andrea Palladio a Cividale²³, per poi proseguire il proprio viaggio «in Verona et in molte altre città di Lombardia» come testimoniato da Vasari e dai numerosi disegni riportati sui taccuini²⁴. Nel 1565, su invito dello stesso Vasari, Federico si recò a Firenze e prese parte alla realizzazione degli apparati effimeri per le nozze di Francesco I de' Medici e Giovanna d'Austria²⁵. Conclusa la prima esperienza fiorentina fece ritorno nell'Urbe e iniziò con molti collaboratori la decorazione della Villa d'Este di Tivoli su invito del cardinale Ippolito²⁶. Mentre Federico si trovava ancora a Tivoli, nel settembre del 1566, Taddeo si ammalò gravemente e morì lasciando al fratello minore l'incarico di portare a termine le importanti commissioni avviate ma rimaste incompiute: la cappella Frangipani in San Marcello al Corso²⁷, la cappella Pucci Cauco in Trinità dei Monti²⁸, la pala con l'*Incoronazione della Vergine* per San Lorenzo in Damaso²⁹ e non ultima l'impresa decorativa del Palazzo Farnese di Caprarola³⁰.

Il dipinto cortonese, maestoso nella sua bellezza, sembra effettivamente appartenere alla

²² Un atto del notaio veneziano Giovanni Figolin, reso noto nel 2001, dimostra infatti che l'8 luglio 1563 Federico si trovava già a Venezia e nominava il fratello Taddeo suo procuratore, per la riscossione del compenso per i lavori eseguiti al Belvedere (cfr. L. PUPPI, «*Quaerenda pecunia primum est*». *Procure da Venezia di Federico Zuccari, Tiziano e Andrea Palladio*, "Arte documento", XV, 2001, pp. 116-121, in part. p. 117).

²³ Entrambi avevano lavorato al cantiere di Santa Maria della Vigna nel 1564 e in quell'occasione era probabilmente nato il sodalizio. I due avevano inoltre collaborato alla realizzazione del grande teatro ligneo – la cui costruzione spettò a Palladio, mentre la decorazione della scena a Federico – su incarico della Compagnia della Calza degli Accesi che sarebbe servito per mettere in scena, il giorno di carnevale del 1565, la tragedia dell'*Antigono* del Conte Pignatti da Monte (cfr. ACIDINI LUCHINAT, *Taddeo ... cit.*, I, 1998, pp. 234-238; LORENZONI, *Federico Zuccari ... cit.*, pp. 58-61).

²⁴ Cfr. VASARI, *Le vite ... cit.*, V, 1984, p. 567; ACIDINI LUCHINAT, *Taddeo ... cit.*, I, 1998, pp. 238-240; M. LORENZONI, «...e procurò alcuna memoria delle sue mani» *Federico Zuccari e le copie di Paolo Veronese nei taccuini di viaggio*, "Arte Veneta", LXXII, 2015, pp. 107-117; Ead., *Federico Zuccari ... cit.*, p. 61.

²⁵ Federico realizzò sette storie monocrome sull'arco del versante nord del Palazzo dei Signori e il grande sipario per il teatro allestito dal Buontalenti nel salone dei Cinquecento. Il programma degli apparati effimeri era stato elaborato da Raffaello Borghini; ce ne rimane la descrizione di Domenico Mellini del 1566. Cfr. ACIDINI LUCHINAT, *Taddeo ... cit.*, I, 1998, p. 241.

²⁶ «Avendo il cardinale di Ferrara tenuto molti pittori e maestri di stucco a lavorare a una bellissima villa che ha a Tigoli, vi mandò ultimamente Federigo a dipingere due stanze, una delle quali è dedicata alla Nobiltà e l'altra alla Gloria» (VASARI, *Le vite ... cit.*, V, 1984, p. 568). Si vedano anche: ACIDINI LUCHINAT, *Taddeo ... cit.*, II, 1999, pp. 6-13; D. CATALANO, *La decorazione del Palazzo*, in *Villa d'Este*, a cura di I. Barisi, M. Fagiolo, M.L. Madonna, Roma 2003, pp. 32-53.

²⁷ Cfr. nota 10.

²⁸ La cappella era già stata in parte affrescata per volontà del suo precedente proprietario, il cardinal Lorenzo Pucci, che aveva fatto eseguire a Perin del Vaga le *Storie della Vergine* nella volta e lo stemma retto da angeli e due profeti su un arco della stessa cappella. Nel 1527 l'impresa era stata bruscamente interrotta dal Sacco di Roma. Cfr. J. GERE, *Two of Taddeo Zuccaro's last commissions, completed by Federico Zuccaro. I: the Pucci chapel in S. Trinità dei Monti*, "The Burlington Magazine", CVIII, 1966, pp. 284-293; ACIDINI LUCHINAT, *Taddeo ... cit.*, I, 1998, pp. 266-272.

²⁹ Cfr. J. GERE, *Two of Taddeo Zuccaro's last commissions, completed by Federico Zuccaro. II: the high altar-piece in S. Lorenzo in Damaso*, "The Burlington Magazine", CVIII, 1966, pp. 341-345; ACIDINI LUCHINAT, *Taddeo ... cit.*, I, 1998, pp. 272-274, fig. 17.

³⁰ Cfr. ACIDINI LUCHINAT, *Taddeo ... cit.*, II, 1999, pp. 13-24.

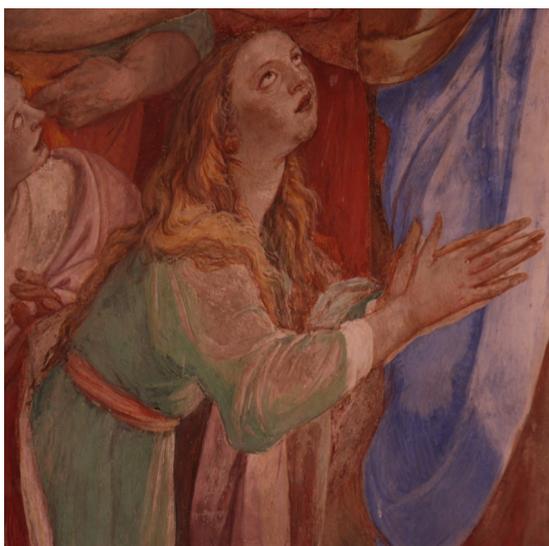


Fig. 2. Federico Zuccari, *Resurrezione di Lazzaro*, particolare, Venezia, San Francesco della Vigna, cappella Grimani.



Fig. 3. Federico Zuccari, *Madonna Assunta tra san Giovanni Battista e santa Caterina d'Alessandria*, particolare, Cortona, Museo Diocesano.

cultura del manierismo romano, di cui Federico Zuccari fu uno dei più prolifici esponenti. I primi confronti possono essere istituiti con gli affreschi della Cappella Grimani in San Francesco della Vigna, eseguiti intorno al 1564³¹, e in particolar modo con la *Resurrezione di Lazzaro*, dipinta sulla parete destra dell'ambiente. Osservando l'affresco veneziano e in particolare la figura di Maddalena che, sconvolta e scapigliata, s'inginocchia in atteggiamento di riconoscenza e congiunge le mani in preghiera, riversando il capo all'indietro, si noter  come essa trovi un preciso riscontro nelle movenze e nei tratti della Vergine assunta cortonese. Le morbide ciocche sfilacciate che ricadono sulle spalle di Maddalena possono essere altresì assimilate a quelle dell'acconciatura della santa principessa cortonese. Le donne presentano inoltre lo stesso trattamento delle vesti: cinte in vita da spesse fusciasche e impreziosite da cangiantismi opalescenti che le movimentano (figg. 2-3).

Ancora pi  convincente risulta il raffronto tra il dipinto cortonese e i disegni dei taccuini veneziani. Si prenda in esame il disegno raffigurante il *Cristo a mezzo busto* (fig. 4) conservato al Louvre³²; si tratta probabilmente di una copia eseguita da Federico su un modello perduto di Tiziano negli anni della permanenza veneziana, tra il 1563 e il 1565³³. Ponendo a confron-

³¹ Per la Cappella Grimani in San Francesco della Vigna Federico eseguì due affreschi, raffiguranti la *Conversione di Maddalena* – andata perduta a causa dell'umidit  nell'Ottocento, ma nota attraverso disegni – e la *Resurrezione di Lazzaro*, e il dipinto su lastre di marmo dell'altare maggiore, datato 1564 e raffigurante l'*Adorazione dei Magi* (cf. J. MUT ARB S, *Contributi per l'interpretazione del ciclo pittorico della cappella Grimani a San Francesco della Vigna*, "Venezia Cinquecento", XIX, 2009, 37, pp. 137-202, in part. pp. 168-177; LORENZONI, *Federico Zuccari ... cit.*, pp. 27-41).

³² Cfr. LORENZONI, *Federico Zuccari ... cit.*, pp. 132 e 245 cat. 44, che riporta la precedente bibliografia.

³³ L'ipotesi sarebbe confermata dall'esistenza di un dipinto raffigurante il medesimo soggetto presso i Musei



Fig. 4. Federico Zuccari, *Cristo a mezzo busto* (da Tiziano?), Parigi, Musée du Louvre, Département des arts graphiques.

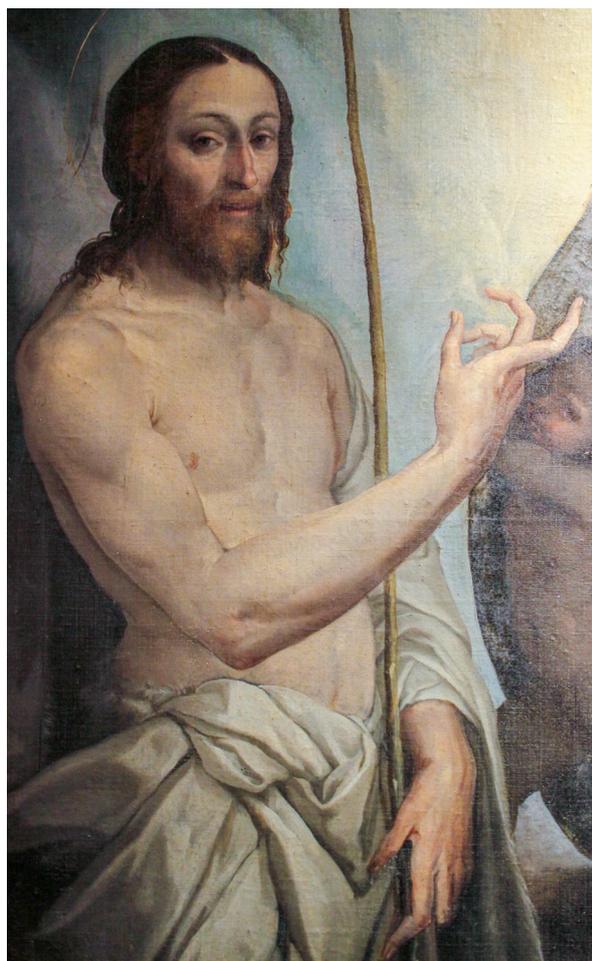


Fig. 5. Federico Zuccari, *Madonna Assunta tra san Giovanni Battista e santa Caterina d'Alessandria*, particolare, Cortona, Museo Diocesano.

to il mezzo busto di Cristo con il san Giovanni Battista della tela di Cortona (fig. 5) si noterà immediatamente come i tratti delle due figure risultino quasi sovrapponibili: lo sguardo intenso, le sopracciglia definite che convergono sul naso, le labbra carnose occultate dalla barba rugiadosa. Allo stesso modo la resa della capigliatura, fortemente scriminata al centro, il collo taurino e il modo di lumeggiare la punta del naso rappresentano dei caratteri comuni; similmente il gesto della mano di Cristo, che porta al braccio dita sventagliate e nervose, si replica nella mano rivolta verso l'alto dal Battista cortonese. Le suggestioni veneziane di Tiziano sembrano aver inciso fortemente anche sulla caratterizzazione del bellissimo agnello mistico posto al centro della composizione cortonese (fig. 6), che ricalca, nella posa e nei tratti, l'animale (fig. 7) raffigurato da Tiziano nella tela con il *San Giovanni Battista nel deserto* delle Gallerie dell'Accademia, già nella chiesa di Santa Maria Maggiore a Venezia³⁴. L'espressione malinconica e sommessa dell'animale, le

Civici degli Eremitani di Padova, attribuito ad artista anonimo del XVI secolo (cfr. V. MANCINI, in *Da Bellini a Tintoretto. Dipinti dei Musei Civici di Padova dalla metà del Quattrocento ai primi del Seicento*, catalogo della mostra di Padova, a cura di A. Ballarin, D. Banzato, Roma 1991, p. 283 cat. 234, fig. 234; LORENZONI, *Federico Zuccari ... cit.*, p. 132).

³⁴ L'opera databile ai primi anni quaranta del Cinquecento era destinata alla cappella di San Giovanni Battista, *in cornu epistolae*, a destra dell'altar maggiore della chiesa di Santa Maria Maggiore di Venezia, di patronato della



Fig. 6. Federico Zuccari, *Madonna Assunta tra san Giovanni Battista e santa Caterina d'Alessandria*, particolare, Cortona, Museo Diocesano.



Fig. 7. Tiziano, *San Giovanni Battista nel deserto*, particolare, Venezia, Gallerie dell'Accademia, su concessione del Ministero della Cultura.

orecchie abbassate, la posizione delle zampe rannicchiate sotto il ventre e persino il ciuffo di morbida lana che si addensa, in modo identico, sull'addome, lasciano supporre che l'autore del dipinto di Cortona fosse qualcuno che aveva ancora negli occhi il dipinto veneziano, ripreso, d'altronde, anche nella stessa figura del Battista, muscoloso e statuario. Un altro grande veneto la cui opera il giovane Zuccari dovette a lungo osservare e con cui intrattenne anche rapporti diretti fu Paolo Veronese³⁵. Ne è testimone il disegno di Federico conservato agli Staatliche Museen di Berlino (fig. 8), raffigurante uno *Studio di angeli*³⁶ e tratto, come riconosciuto da Martina Lorenzoni³⁷, da due delle tre opere realizzate da Veronese per San Benedetto in Polirone a San Benedetto Po: la *Consacrazione di san Nicola* e la *Madonna in gloria con sant'Antonio abate e san Paolo eremita*, entrambe completate nel 1562³⁸. Osservando il dettaglio dell'angelo più piccolo e paffuto che si trova al centro del foglio berlinese, si noterà come la defi-

famiglia Paolani, al cui membro Girolamo (1495-1555) spetterebbe la commissione del dipinto. Dal 1808 fa parte delle collezioni delle Gallerie dell'Accademia (inv. 314). Per un riassunto della vicenda critica del dipinto e la precedente bibliografia si rimanda a M. BINOTTO, in *Tiziano*, catalogo della mostra di Roma, a cura di G.C.F. Villa, Milano 2013, pp. 186-189 cat. 24.

³⁵ Per i rapporti tra Paolo Veronese e Federico si vedano i contributi: LORENZONI, "...e procurò alcuna memoria delle sue mani" ... cit., pp. 107-117; EAD., *Federico...* cit., pp. 134-137.

³⁶ Berlino, Staatliche Museen, Kupferstichkabinett, inv. 22067 (cfr. ACIDINI LUCHINAT, *Taddeo...* cit., I, 1998, pp. 238 e 262 nota 108; LORENZONI, "...e procurò alcuna memoria delle sue mani" ... cit., pp. 112-116, fig. 10).

³⁷ Ivi.

³⁸ L'incarico di eseguire le tre tele fu affidato a Veronese nel dicembre del 1561 e il 30 marzo dell'anno successivo risultavano tutte portate a compimento. Requisite durante il periodo napoleonico si trovano adesso al Chrysler Museum di Norfolk (*Apparizione della Madonna col Bambino ai santi Antonio Abate e Paolo*) e alla National Gallery di Londra (*Consacrazione di san Nicola a vescovo di Mira*). Il terzo dipinto raffigurante la *Madonna col Bambino in gloria e san Girolamo* è andato disperso (cfr. T. PIGNATTI, F. PEDROCCO, *Veronese. Catalogo completo dei dipinti*, Firenze 1991, pp. 160-161 cat. 70-71; per la commissione delle tele si veda B.L. BROWN, *Veronese and the church triumphant: the altarpieces for San Benedetto Po*, "Artibus et Historiae", XXXV, 1997, pp. 51-64).



Fig. 8. Federico Zuccari, *Studi di angeli* (da Veronese), Berlino, Staatliche Museen, Kupferstichkabinett.

nizione delle carni morbide e tornite, i capelli fiammeggianti e il volto di profilo ritornino puntuali nei due angeli cortonesi.

Passando alle opere di Federico, eseguite subito dopo il soggiorno veneziano, il dipinto cortonese s'inserisce perfettamente – come già evidenziato da Bellosi – nel clima della decorazione di Palazzo Farnese a Caprarola, dove il pittore eseguì le pitture murali della cappella, del gabinetto dell'Hermathena e della sala d'Ercole³⁹. Nella cappella palatina, per la quale Taddeo aveva già previsto l'impaginato generale, Federico realizzò nella volta episodi biblici mentre sulle pareti figure di santi e apostoli del Nuovo Testamento. Nella scena con la *Creazione di Eva*, inserita in uno dei tondi della volta, non sarà difficile ravvisare delle profonde similitudini tra il personaggio di Eva (fig. 9) e quello della santa Caterina d'Alessandria di Cortona (fig. 10). Le due figure femminili, entrambe poste di profilo, sono connotate dallo stesso moto di devozione: lo sguardo vitreo, i gesti compiuti delle braccia, il collo disteso verso

³⁹ Cfr. nota 31.



Fig. 9. Federico Zuccari, *Creazione di Eva*, particolare, Caprarola, Palazzo Farnese, cappella.

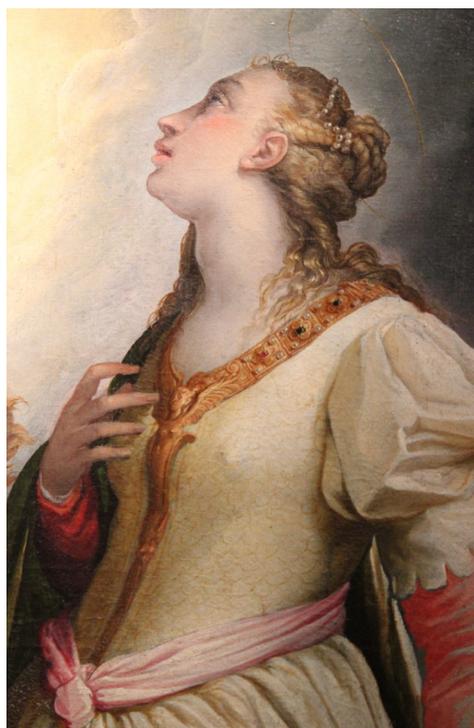


Fig. 10. Federico Zuccari, *L'Assunta tra san Giovanni Battista e santa Caterina d'Alessandria*, particolare, Cortona, Museo Diocesano.

l'alto e persino le movimentate e lunghe ciocche bionde, sapientemente chiaroscurate, che ricadono sparpagliandosi incolte sulle spalle di Eva e disciplinate in morbide trecce ingioiellate sulla nuca della più aristocratica santa Caterina, sembrano legare intimamente le due opere. Una comunità d'intenti con la tela di Cortona può essere rintracciata nella decorazione della cappella Farnese visto il gioco di luci e di ombre che coinvolge gli angeli che sorreggono il Dio Padre nella *Creazione degli astri* della volta (fig. 11). Le cinque figure angeliche che sinuose emergono dalla penombra dell'ampio manto del Creatore sembrano ben apparentarsi con le stesse figure che sostengono l'Assunta di Cortona. Allo stesso modo il paesaggio brullo su cui poggiano i santi cortonesi – fatto di pochi ciottoli e da una rada vegetazione – è lo stesso nel quale sono ambientate le scene delle *Pie donne al sepolcro* e del *Cristo morto e angeli* della stessa cappella. O ancora l'ardito scorcio del volto della Vergine di Cortona (fig. 3), con il capo in penombra, può facilmente essere paragonato con quello di una figura maschile (fig. 12), posta su un albero, nella raffigurazione del *Diluvio Universale* nella volta.

Altri confronti possono essere istituiti con le opere romane che Federico si trovò a completare dopo la morte del fratello maggiore. Tra tutte la monumentale *Incoronazione della Vergine tra i santi Lorenzo, Paolo, Damaso e Pietro* per l'altare maggiore della chiesa di San Lorenzo in Damaso⁴⁰. L'opera, commissionata a Taddeo tra il 1564 e il 1565 dal cardinale Alessandro Farnese, fu eseguita da Federico entro il 1569 sulla base di alcune idee preparatorie lasciate da Taddeo. Nella figura del santo titolare della chiesa (fig. 13), resa con potente senso volume-

⁴⁰ Cfr. nota 30.



Fig. 11. Federico Zuccari, *Creazione degli astri*, Caprarola, Palazzo Farnese, cappella.



Fig. 12. Federico Zuccari, *Diluvio universale*, particolare, Caprarola, Palazzo Farnese, cappella.

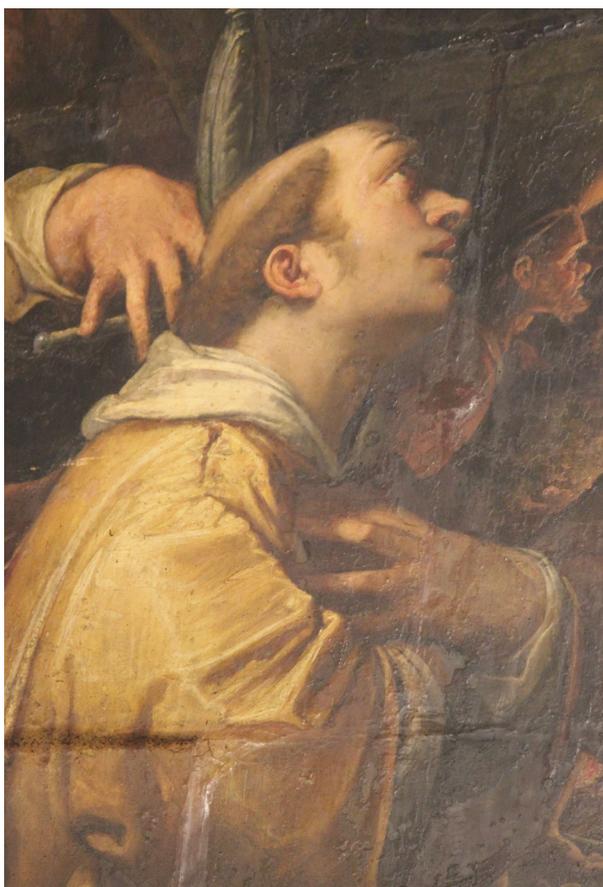


Fig. 13. Federico Zuccari, *Incoronazione della Vergine con i santi Paolo, Pietro, Lorenzo e Damaso e martirio di san Lorenzo*, particolare, Roma, San Lorenzo in Damaso.

quale, nel settembre del 1566 si ammalò e morì⁴². Taddeo fece in tempo a realizzare degli schizzi per l'*Assunzione della Vergine* della parete dell'altare maggiore e per la scena di *Augusto e la sibilla* destinata al lunettone di destra, entrambi abbozzati in un foglio conservato agli Uffizi⁴³. Federico ereditò l'impresa del fratello e vi lavorò a varie riprese in un arco temporale

trico, sono da ravvisare le somiglianze più strette con la santa Caterina cortonese (fig. 10); i loro profili sembrano essere stati tracciati sullo stesso modello preparatorio, così come il gesto, di pietosa adorazione, riflesso nella mano portata al petto. Si ritrova inoltre lo stesso trattamento chiaro-scuro dei carnati, modellati da una luce che, schiarendo la fronte, lo zigomo e la punta del mento, si addensa in ombre sfumate intorno all'occhio e sotto al naso.

Nel 1563 l'arcivescovo Giacomo Cauco aveva affidato a Taddeo il compito di completare la sua cappella in Trinità dei Monti⁴¹; stando a Vasari il progetto della cappella prese vita già nel 1564 ma Taddeo, molto indaffarato a quell'epoca, non ci mise mano prima dell'anno successivo portando a termine la scena raffigurante la *Dormitio Virginis* e cominciando l'*Assunzione della Vergine*, sui ponteggi della

⁴¹ Cfr. nota 29.

⁴² Scrive Vasari: «Taddeo seguitando intanto di fare nella Trinità in fresco l'Assunta della Madonna, pareva che fosse spinto dalla natura a far in quell'opera, come ultima, l'estremo di sua possa. E di vero fu l'ultima; perciò che infermato d'un male che a principio parve assai leggieri e cagionato dai gran caldi che quell'anno furono, e poi riuscì gravissimo, si morì del mese di settembre l'anno 1566» (VASARI, *Le vite* ... cit., V, 1984, pp. 568-569). Anche l'iscrizione apposta da Federico su un disegno conservato all'Ashmolean Museum di Oxford (inv. N.P.II 763) sembrerebbe confermare che il maggiore degli Zuccari morì mentre stava lavorando a quell'opera. Si tratta di uno studio eseguito da Taddeo per uno degli apostoli chinati sul sarcofago dell'*Assunzione* sul quale il fratello minore ha aggiunto: «l-ultimo disegno di ma[no] d[e]lla B[ea]ta Anima di mio fratello Tadeo B[ea]ta M[emoria] l-anno 1566» (ACIDINI LUCHINAT, *Taddeo* ... cit., I, 1998, p. 266 e p. 268, fig. 7).

⁴³ Firenze, Gallerie degli Uffizi, Galleria dei disegni e delle stampe, inv. nr. 13629. Cfr. GERE, *Two of Taddeo Zuccaro* ... cit., pp. 284-293, in part. p. 290; *Mostra di disegni degli Zuccari (Taddeo e Federico Zuccari, e Raffaellino da Reggio)*, catalogo della mostra, a cura di J. Gere, Firenze 1966, p. 47 cat. 69, fig. 49, con attribuzione a Federico come copia da Taddeo; J. GERE, *Taddeo Zuccaro: his development studied in his drawings*, London 1969, p. 155 cat. 78; *Taddeo Zuccari nel Gabinetto delle Stampe e dei Disegni della Galleria degli Uffizi*, catalogo della mostra, a cura di J. Gere, San Severino Marche 1992, pp. 100-101 cat. 48, spostato a Taddeo; ACIDINI

piuttosto dilatato, dal 1566 al 1589, ultimando il lavoro solo dopo il soggiorno spagnolo. Per la stessa cappella, oltre alle scene cominciate da Taddeo, Federico eseguì l'affresco con il *Cristo in Pietà* al quale possono essere ricondotti diversi studi preparatori. Tra questi il disegno conservato a Yale⁴⁴, raffigurante un *Cristo in Pietà sorretto da un angelo* (fig. 14), può essere agevolmente posto a confronto con la tela cortonese. L'angelo e il Cristo di Yale presentano il capo riverso all'indietro, con il volto schiacciato dallo scorcio, in modo assai simile a quello della Vergine di Cortona. Ma è soprattutto l'angelo con gli occhi rivolti verso l'alto, il collo allungato, il mento ritratto verso l'interno e con metà del viso in penombra a manifestare caratteri identici a quelli della Madonna cortonese.



Fig. 14. Federico Zuccari, *Cristo in pietà sorretto da angeli*, Yale, University Art Gallery.

Alla luce delle argomentazioni proposte l'opera oggetto di questo studio sembra potersi agevolmente inserire all'interno del percorso giovanile di Federico Zuccari. Al contrario, la proposta di Cristina Acidini di riferire la tela cortonese al poco noto collaboratore di Federico, Bartolomeo Carducci, non sembra confortata da elementi altrettanto persuasivi. Il confronto con le opere escurialensi, suggerito dalla studiosa – in cui l'intervento di Carducci sarebbe, tra l'altro, limitato esclusivamente ad alcuni dettagli delle vesti – non sembra infatti sufficiente a motivare il riferimento dell'opera cortonese all'allievo di Zuccari, il cui periodo di attività in Toscana, collocabile tra il 1579 e il 1585, risulterebbe troppo avanzato per le direttrici artistiche appena individuate nell'Assunta del Museo Diocesano.

Venendo alla provenienza del dipinto cortonese l'unica notizia finora rintracciata che sembra potersi ricollegare all'opera, è quella riportata da Della Cella che, descrivendo le opere

LUCHINAT, *Taddeo ... cit.*, I, 1998, p. 268-269, fig. 9 e p. 281, nota 21.

⁴⁴ New Haven, Yale University Art Gallery, Everett V. Meeks B.A. 1901, inv. 1972.94. Cfr. *Renaissance into Baroque: Italian master drawings by the Zuccari 1550-1600*, catalogo della mostra di Milwaukee, a cura di E.J. Mundy, Cambridge 1989, pp. 182-183 cat. 56; ACIDINI LUCHINAT, *Taddeo ... cit.*, I, 1998, pp. 269-270, fig. 14.

all'interno della chiesa del Gesù (attuale Museo Diocesano) scrisse: «Al lato sinistro di chi guarda la porta vi è una tavola malandata che pare rappresenti la Vergine con San Gio: Batta: e Santa Caterina, di scuola del Signorelli»⁴⁵. Per quanto riguarda invece la presenza di Federico Zuccari nella città toscana non sembra esservene traccia; l'unico pallido riferimento al pittore è riportato in una guida locale del 1827⁴⁶ e in seguito ancora da Della Cella⁴⁷ e riguarda il dipinto con *l'Assunzione della Vergine con san Diego, san Benedetto e santa Scolastica* del monastero della Santissima Trinità di Cortona, eseguito dal pittore-copista Baccio Bonetti nel 1588 e che è detto copia da Federico Zuccari.

Una notizia rinvenuta da chi scrive nella visita apostolica alla diocesi di Cortona e Sansepolcro, condotta nel 1583 dal visitatore Angelo Peruzzi vescovo di Sarsina fornisce però una traccia più concreta per definire l'originaria destinazione della tela. Nel corso della visita all'interno del duomo di Cortona, intitolato a Santa Maria Assunta, si descrive infatti un altare dedicato a san Giovanni Battista e santa Caterina d'Alessandria «de iure patronatus illorum de Vuolalariis» e si prescrive di «dealbari, et pingi illa spatia quae sunt circa iconam, et deinde provideri de cruce pulchra, candelabris et tobaleis»⁴⁸. Nonostante il visitatore Peruzzi non descriva il contenuto iconografico dell'*iconam*, la sua esistenza a questa data (1583), la dedizione della chiesa alla Vergine Assunta e dell'altare ai santi raffigurati nel dipinto, insieme con la prossimità del duomo alla chiesa del Gesù sembrerebbero degli indizi favorevoli a una provenienza della grande tela dal duomo cortonese⁴⁹. Se così fosse, il 1583 rappresenterebbe un sicuro *ante quem* per il dipinto, la cui esecuzione andrebbe quindi collocata, come già sostenuto da Bellosi, subito a ridosso del soggiorno veneziano e, in ogni caso, non oltre lo scadere del sesto decennio.

⁴⁵ DELLA CELLA, *Cortona ... cit.*, p. 116.

⁴⁶ G.B. MANCIATI, *Brevi notizie storiche riguardanti l'antichissima città di Cortona ad uso specialmente dei forestieri*, Foligno 1827, p. 37.

⁴⁷ DELLA CELLA, *Cortona ... cit.*, pp. 161-162.

⁴⁸ *Visita apostolica alla diocesi di Cortona e Sansepolcro 1583: visitatore Angelo Peruzzi Vescovo di Sarsina*, a cura di S. Pieri e C. Volpi, Arezzo 2012, pp. 31-32.

⁴⁹ Una verifica della trascrizione del cognome «Vuolalariis» sul manoscritto originale della visita pastorale del 1583 non ha apportato novità sull'identificazione degli ipotetici committenti. Il nome sembra infatti trascritto correttamente, tuttavia a oggi non è stato possibile rinvenire alcuna attestazione di questa famiglia a Cortona.

Elisa Stefanini

Lavinia Fontana, 'gentildonna' e artista. La meticolosa costruzione di un'immagine pubblica e la sua divulgazione tramite gli autoritratti

Lavinia Fontana per lungo tempo è rimasta all'ombra del padre Prospero, anch'egli pittore. Prima donna artista ad affermarsi non tra le mura di un convento o di una corte, ma nel competitivo e prettamente maschile contesto cittadino, fin dal Seicento è stata vittima di una letteratura che si è concentrata più sul suo genere che sulla sua arte¹. La sua attività cominciò a essere focalizzata solo all'inizio del secolo scorso e al 1940 risale la prima monografia a lei dedicata da Romeo Galli². Punto di svolta negli studi anglosassoni fu la mostra *Women artists. 1550-1950*, curata da Ann Sutherland Harris e Linda Nochlin che si tenne a New York e Los Angeles tra il 1976 e il 1977³. A seguire varie pubblicazioni nate in seno al movimento femminista spesso fraintesero la figura di Fontana, attribuendole un'emancipazione che non trova riscontro nell'analisi storica. Dobbiamo attendere la monografia di Caroline Murphy per correggere l'idea che Lavinia fosse una donna indipendente e, al contrario, la studiosa suggerì che ella sia stata indirizzata alla pittura dal padre, che vedeva in lei un mezzo per sopperire alle sue crescenti difficoltà economiche⁴. L'approccio italiano invece è sempre stato meno condizionato dalla problematica femminista e teso a ricostruire a tutto tondo l'attività della pittrice. I contributi più significativi, e ancora preziosi punti di partenza per gli studi, furono quelli di Maria Teresa Cantaro e di Vera Fortunati⁵. Questo articolo – che paga un debito ai

¹ Sin dall'inizio del Seicento, Lavinia venne esaltata dalla critica come donna di bell'aspetto e dal talento per la pittura. Già Lucio Faberio (*Il funerale di Agostino Carracci fatto in Bologna sua patria da gli Incamminati. Accademia del disegno. Oratione di Lutio Faberio Accademico Gelato in Morte di Agostin Carraccio*, Bologna 1603, p. 31) quasi sottintese che i suoi dipinti fossero apprezzati più per il fatto di essere realizzati da una donna che per il loro valore intrinseco. In scritti successivi, non mancano affermazioni quali «per essere una Donna, in quella sorte di pittura, assai bene si portava» (G. BAGLIONE, *Le vite de' pittori, scultori et architetti* [...], Roma 1642, pp. 143-144) o «ne sono meno apprezzabili, per di mano d'una Donna, quelle poche tavole» (C.C. MALVASIA, *Felsina pittrice. Vite de' pittori bolognesi*, Bologna 1678, ried. Bologna 1841, pp. 177-179).

² R. GALLI, *Lavinia Fontana Pittrice*, Imola 1940.

³ *Women artists. 1550-1950*, catalogo della mostra, a cura di A. Sutherland Harris e L. Nochlin, New York 1976.

⁴ C. MURPHY, *Lavinia Fontana: a painter and her patrons in sixteenth-century Bologna*, New Haven 2003. I contributi esteri più recenti non hanno apportato sostanziali novità: *A tale of two women painters: Sofonisba Anguissola and Lavinia Fontana*, catalogo della mostra, a cura di L. Ruiz, Madrid 2019; L. DE GIROLAMI CHENEY, *Lavinia Fontana's mythological paintings: art, beauty, and wisdom*, Newcastle-upon-Tyne 2020.

⁵ Fortunati dedicò a Lavinia un capitolo della sua opera del 1986 sulla pittura bolognese e nel 1994 curò la mostra monografica che si tenne nel capoluogo emiliano (V. FORTUNATI, *Lavinia Fontana*, in *Pittura bolognese del '500*, a cura di V. Fortunati, Bologna 1986, pp. 727-775; *Lavinia Fontana 1552-1614*, catalogo della mostra di Bologna, a cura di V. Fortunati, Milano 1994); Cantaro scrisse nel 1989 un catalogo dei suoi dipinti e disegni (M.T. CANTARO, *Lavinia Fontana bolognese: 'pittora singolare' 1552-1614*, Milano 1989). I contributi italiani più recenti non hanno apportato significative novità: E.M. DAL POZZOLO, *Un apice erotico di Lavinia Fontana*

contributi della citata Cantaro e di Liana Cheney⁶ – si propone di riconsiderare, attraverso una disamina degli autoritratti degli anni settanta, la strategia di *self-fashioning* adottata da Lavinia e dal padre.

Lavinia nacque a Bologna intorno al 24 agosto 1552⁷, quando il padre era all'apice della sua carriera.

Da due anni era diventato pittore pontificio di Giulio III, per il quale aveva lavorato nella Fabbrica del Belvedere, e di lì a poco sarebbe tornato a Roma per decorare Villa Giulia e Palazzo Firenze. Durante l'infanzia e l'adolescenza della figlia si spostò tra Bologna, Fontainebleau, Ancona, Firenze e Città di Castello, per poi rientrare stabilmente in patria dall'inizio degli anni settanta⁸.

Prospero era tenuto in alta considerazione dall'élite culturale bolognese: la sua casa era «di tutti i virtuosi di quel secolo il ridotto e l'emporio»⁹, frequentata in particolare da Ulisse Aldovrandi, Achille Bocchi e Gabriele Paleotti, che gli chiese più volte pareri in merito al lavoro del pittore che poi confluiranno nel *Discorso intorno alle immagini sacre e profane* del 1582¹⁰.

Anche la madre di Lavinia, Antonia De Bonardis, era in contatto con gli intellettuali suoi concittadini, poiché apparteneva a una famiglia di tipografi parmensi che dal 1535 si erano trasferiti a Bologna e avevano stretto legami con il mondo universitario¹¹.

In questo contesto stimolante, Lavinia fu educata secondo la morale della Controriforma e le norme sociali del comportamento femminile. Tra i testi sull'educazione della donna allora in circolazione, vanno ricordati *Dell'eccellenza et dignità delle donne* di Flavio Capella (1525), il *Dialogo della bellezza delle donne* di Agnolo Firenzuola (1548), *Il libro della bella donna* di Federico Luigini (1554) e, soprattutto, il *Cortegiano* di Baldassarre Castiglione¹². Nel terzo libro del *Cortegiano* i conversanti elencano quali dovrebbero essere le competenze della perfetta donna di corte e convengono che ella dovrebbe avere nozioni di musica, di pittura e di danza e avere un'istruzione umanistica elevata, così da saper «gentilmente intertenere ogni

e la rinascita della Callipigia nel Cinquecento italiano, Treviso 2019; G. MORI, 'Se Pablo fosse stato Pablita': artiste italiane del Rinascimento e del Barocco, tra storia e mito, in *Le signore dell'arte: storie di donne tra '500 e '600*, catalogo della mostra, a cura di A.M. Bava, Milano 2021, pp. 24-53.

⁶ L. DE GIROLAMI CHENEY, *Lavinia Fontana a woman collector of antiquity*, "Aurora", II, 2001, pp. 22-42; M.T. CANTARO, *Lavinia Fontana: il primo 'Autoritratto alla spinetta' ritrovato e una breve disamina sugli autoritratti della pittrice*, "Bollettino d'arte", XXIV, 2014, pp. 99-110; A. DI LORENZO, M.T. CANTARO, *Ancora sugli autoritratti alla spinetta di Lavinia Fontana*, "Bollettino d'arte", XXXII, 2016, pp. 129-132. Si veda anche: K.A. MCIVER, *Lavinia Fontana's 'Self-Portrait Making Music'*, "Woman's Art Journal", XIX, 1998, pp. 3-8.

⁷ Il 24 agosto 1552 è la data del battesimo. GALLI, *Lavinia Fontana ... cit.*, p. 11.

⁸ Per approfondimenti: G. DANIELE, *Prospero Fontana, 'Pictor Bononiensis', (1509-1597)*, Roma 2022, pp. 39-65.

⁹ MALVASIA, *Felsina pittrice ... cit.*, p. 174.

¹⁰ DANIELE, *Prospero Fontana ... cit.*, pp. 65-66.

¹¹ CANTARO, *Lavinia Fontana bolognese ... cit.*, p. 5.

¹² Per un approfondimento sui testi sull'educazione femminile: F. SBERLATI, *Dalla donna di palazzo alla donna di famiglia: pedagogia e cultura femminile tra Rinascimento e Controriforma*, "I Tatti Studies in the Italian Renaissance", VII, 1997, pp. 119-174.

sorte d'omo con ragionamenti grati ed onesti»¹³. Tale modello educativo ebbe grande diffusione in Europa e si affermò anche al di fuori del mondo cortese, presso la piccola nobiltà e l'alta borghesia ed è ragionevole pensare che sia stato applicato anche nella famiglia Fontana. Lavinia si laureò in lettere a Bologna nel 1580, ma sicuramente iniziò gli studi umanistici durante l'adolescenza¹⁴.

Forse grazie ai primi insegnamenti di pittura, impartitigli sulla base delle indicazioni del *Cortegiano*, Prospero si accorse delle abilità disegnative della figlia e iniziò a riflettere sull'opportunità di avviarla a una carriera professionale. La cronologia dei primi dipinti di Lavinia, datati al 1575, secondo Murphy sembrerebbe suggerire che Prospero maturò la decisione di formare la figlia come pittrice solo negli anni sessanta, in un periodo di crisi economica. Dopo la morte di Giulio III nel 1555, infatti, Prospero ebbe difficoltà ad aggiudicarsi importanti committenze e le continue malattie gli impedirono di lavorare con costanza. Vasari ci informa che tra il 1558 e il 1559 era stato chiamato dal Primaticcio a Fontainebleau, ma le sue condizioni di salute lo obbligarono a un rientro precoce e, non potendo lavorare, non riuscì a restituire la somma che gli era stata anticipata per le spese di viaggio¹⁵. La situazione non migliorò negli anni successivi e nel 1566 dovette mettere mano ai suoi risparmi per saldare la dote della già scomparsa figlia Emilia¹⁶. Tra la fine del decennio e quello successivo, grazie ai lavori a Firenze e a Città di Castello, vide sicuramente incrementare le sue entrate, ma Malvasia ci riferisce che negli ultimi anni della sua vita si trovò ad «andare a caccia di lavori [...] a implorare protezione, e favori da gli antichi amici» e che quel che guadagnava spesso sperperava al punto che «ebbe quasi a morir pezzente»¹⁷. Secondo Murphy, Lavinia avrebbe iniziato a studiare pittura dopo il 1568, giustificando quindi l'apparizione delle prime opere al 1575¹⁸. Probabilmente si formò in casa e imparò in bottega l'uso dei pigmenti e le preparazioni di tele e tavole; pare invece che non abbia mai imparato la tecnica dell'affresco, poiché la sosta sui ponteggi a fianco di maestranze maschili non era considerata adeguata.

Le maggiori difficoltà che una donna artista doveva affrontare nel Cinquecento derivavano dalla visione che la società aveva della donna in quanto tale. Come ha sottolineato Margaret King, la donna del Rinascimento era «senza volto»: doveva strettamente attenersi ai ruoli di figlia, moglie, madre e vedova, sotto il controllo del padre prima e del marito poi, e il suo impegno sociale era pressoché limitato alla gestione della casa e della famiglia¹⁹. Per quanto concerne la carriera da artista, una donna doveva sormontare grandi ostacoli per formarsi

¹³ B. CASTIGLIONE, *Il libro del Cortegiano*, Venezia 1528, ried. a cura di W. Barberis, Torino 1998, p. 262.

¹⁴ McIVER, *Lavinia Fontana's ... cit.*, p. 3.

¹⁵ G. VASARI, *Le vite de' più eccellenti pittori, scultori e architettori nelle redazioni del 1550 e 1568*, a cura di R. Bettarini e P. Barocchi, 6 voll., Firenze 1966-1987, VI, 1987, p. 147. Sul viaggio di Prospero: DANIELE, *Prospero Fontana ... cit.*, pp. 50-51.

¹⁶ DANIELE, *Prospero Fontana ... cit.*, p. 17.

¹⁷ MALVASIA, *Felsina pittrice ... cit.*, p. 174.

¹⁸ MURPHY, *Lavinia Fontana: a painter ... cit.*, pp. 15-19.

¹⁹ M.L. KING, *La donna del Rinascimento*, in *L'uomo del Rinascimento*, a cura di E. Garin, Roma 1988, pp. 273-330.

e affermarsi: da una parte, le donne generalmente non potevano iscriversi alle accademie o iniziare il praticantato in una bottega di un collega uomo essendo pratiche considerate poco decorose e, dall'altra, tutte le attività di gestione degli affari erano riservate agli uomini. Di conseguenza una donna non poteva stringere contatti con gli acquirenti, concordare un compenso o firmare un contratto senza l'intermediazione di un uomo²⁰. Ecco perché le prime artiste di cui abbiamo notizia erano figlie d'arte, che si formarono e lavorarono presso il padre e spesso erano gli stessi padri a decidere di formarle per necessità economiche. Sembra essere il caso, ad esempio, di Barbara Longhi, Marietta Tintoretto, Fede Galizia e delle sorelle Anguissola²¹.

Lavinia fu facilitata anche dal fatto che Bologna era già pronta all'arte al femminile. Alcune donne insegnavano all'Università (ad esempio, Bettisia Gozzadini, Dorotea Bocchi e Novella d'Andrea), altre avevano pubblicato libri e due artiste si erano già fatte un nome²².

La prima fu la monaca clarissa Caterina Vigri, che Lavinia doveva conoscere dato che il padre aveva lavorato per il monastero del *Corpus Domini* da lei fondato²³, e l'altra fu Properzia de' Rossi, scultrice di alcune formelle per il portale della basilica di San Petronio. Vasari le dedicò una biografia già nella torrentiniana, ma non mancò di biasimarla per essersi posta «con le tenere e bianchissime mani nelle cose meccaniche e fra le ruvidezze di marmi e l'asprezza del ferro»²⁴. Nel giudizio del biografo pesa chiaramente la sua posizione nella disputa sul paragone delle arti: egli infatti considerava la scultura inferiore alla pittura e il lavoro manuale che l'atto di scolpire richiedeva (fortemente connotato da polvere, sudore e fatica) ben poco si confaceva a una donna²⁵.

Nei primi anni settanta, Prospero aiutò la figlia a imporsi sulla scena bolognese e insieme costruirono l'immagine dell'artista donna ideale, necessaria affinché Lavinia potesse attrarre un certo tipo di committenza. La sua formazione l'aveva preparata a interloquire con il mondo delle corti e le conoscenze che Prospero aveva stretto con gli intellettuali e le

²⁰ Sulle difficoltà delle donne artiste: MURPHY, *Lavinia Fontana: a painter ...* cit., pp. 13-23. Poi ripresa in S.F. MATTHEWS-GRIECO, *Self-portraits, self-fashioning and the language of things: Sofonisba Anguissola & Lavinia Fontana*, in *Archetipi del femminile: rappresentazioni di genere, identità e ruoli sociali nell'arte dalle origini a oggi*, a cura di A. Buccheri, G. Ingarao, E. Valenza, Sesto San Giovanni (Milano) 2017, pp. 33-34.

²¹ Barbara Longhi lavorò fin da giovanissima nella bottega del padre al fianco del fratello Francesco e godette di un buon successo. Galizia iniziò la sua formazione a 9 anni e ai suoi 18 anni aveva già realizzato un numero consistente di opere. Marietta Tintoretto, stando a Ridolfi (*Le meraviglie dell'arte*, 2 voll., Venezia 1648, ried. Padova 1835-1837, II, 1837, p. 260), dovette rifiutare un invito alla corte di Filippo II perché il padre avrebbe risentito economicamente della sua partenza. Le sorelle Anguissola furono avviate alla carriera da pittrici perché il padre non avrebbe potuto fornire loro una dote adeguata. MURPHY, *Lavinia Fontana: a painter ...* cit., pp. 14-15; MATTHEWS-GRIECO, *Self-portraits ...* cit., p. 33.

²² CANTARO, *Lavinia Fontana bolognese ...* cit., p. 7.

²³ Per il monastero, Prospero dipinse tra il 1560 e il 1565 una *Deposizione di Cristo*, un' *Assunzione della Vergine* e un' *Adorazione dei Magi* e intorno al 1575 il *Battesimo di Cristo*. FORTUNATI, *Lavinia Fontana, una pittrice ...* cit., pp. 11, 14-15. DANIELE, *Prospero Fontana ...* cit., pp. 169-170, 172-174, 191.

²⁴ VASARI, *Le vite ...* cit., IV, p. 401; FORTUNATI, *Lavinia Fontana, una pittrice ...* cit., p. 12. V. FORTUNATI, I. GRAZIANI, *Properzia de' Rossi, una scultrice a Bologna nell'età di Carlo V*, Bologna 2008, pp. 60-63.

²⁵ E. PASSIGNAT, *Vasari: between the paragone and the portraits of himself*, "Explorations in Renaissance culture", XXXIX, 2013, 1, pp. 103-104.



Fig. 1. Lavinia Fontana, *Autoritratto alla spinetta con la fantesca*, 1575, Roma, collezione privata. Ripresa da: M.T. Cantaro, *Lavinia Fontana: il primo 'Autoritratto alla spinetta' ritrovato e una breve disamina sugli autoritratti della pittrice*, "Bollettino d'arte", XXIV, 2014, pp. 99-110.

famiglie dell'aristocrazia italiana costituivano per lei un importante aggancio. Lavinia fu abile a sfruttare il suo genere, prediligendo temi adatti a un pubblico femminile e riscuotendo apprezzamento per i suoi ritratti. Dovette inoltre essere accorta a non contravvenire i precetti della religiosità post-tridentina, pertanto il matrimonio con Giovan Paolo Zappi, siglato il 13 febbraio 1577, rientrò appieno in questa strategia²⁶.

L'immagine pubblica di Lavinia, così attentamente modellata, doveva quindi essere divulgata e per farlo si scelse il genere dell'autoritratto. Angela Ghirardi ha osservato che «per essere accettate negli ambienti colti dell'epoca le pittrici devono presentarsi [attraverso gli autoritratti], inventarsi un'immagine pubblica di sé, quasi giustificare la singolarità del cammino intrapreso. Farsi amare»²⁷. Così fece certamente Sofonisba Anguissola. Il padre Amilcare attuò una grande operazione per promuovere la figlia presso i papabili committenti: nelle lettere indirizzate a politici e artisti, non mancava di descrivere la figlia come una donna colta

²⁶ GALLI, *Lavinia Fontana ... cit.*, pp. 17-23.

²⁷ A. GHIRARDI, *Lavinia Fontana allo specchio. Pittrici e autoritratto nel secondo Cinquecento*, in *Lavinia Fontana 1552-1614 ... cit.*, p. 39.



Fig. 2. Lavinia Fontana, *Autoritratto alla spinetta con la fantesca*, 1577, Roma, Accademia Nazionale di San Luca. ©Accademia Nazionale di San Luca, Roma.

dallo spiccato talento per l'arte e tali missive erano spesso accompagnate da autoritratti della pittrice, che davano prova delle sue abilità. Si ricordano a titolo di esempio quelli inviati all'arcidiacono di Piacenza, a papa Giulio III, ai Gonzaga a Mantova e a Ercole II di Ferrara. Due lettere del 1557 e del 1558 testimoniano che alcuni suoi disegni furono inviati anche a Michelangelo, che si espresse in commenti positivi²⁸. Questo fu probabilmente il modello di *self-fashioning* adottato anche da Lavinia e dal padre.

Il primo autoritratto noto di Lavinia è l'*Autoritratto alla spinetta* eseguito a olio su rame, firmato e datato 1575 e conservato in una collezione privata romana (fig. 1). Il dipinto appartenne almeno fino al 1659 all'Arciduca Leopoldo Guglielmo d'Austria, poiché venne annotato al numero 512 dell'inventario della sua collezione. Ritenuto a lungo scomparso, il quadro fece la sua ricomparsa in un'asta presso Beaussant & Lefèvre a Parigi nel 2005 e fu reso noto da Cantaro in un articolo pubblicato sul "Bollettino d'arte" nel 2014²⁹. Del ritratto si conosce anche una replica autografa, ritenuta fino al 2005 la prima versione dell'autoritratto,

²⁸ MATTHEWS-GRIECO, *Self-portraits* ... cit., pp. 25-27.

²⁹ CANTARO, *Lavinia Fontana bolognese* ... cit., p. 64; CANTARO, *Lavinia Fontana: il primo* ... cit., pp. 99-103; DI LORENZO, CANTARO, *Ancora sugli autoritratti* ... cit., p. 129.



Fig. 3. Sofonisba Anguissola, *Autoritratto alla spinetta*, 1555, Napoli, Museo e Real Bosco di Capodimonte. Su concessione del MiC – Museo e Real Bosco di Capodimonte. Divieto di ulteriori riproduzioni o duplicazioni con qualsiasi mezzo.

conservata nella Galleria dell'Accademia di San Luca a Roma (fig. 2). Galli identificò questa tela con il dipinto che Lavinia inviò alla famiglia di Gian Paolo Zappi il 13 febbraio 1577, allegato al contratto di matrimonio, portando diversi studiosi – anche successivamente al ritrovamento della prima versione – a sostenere che la pittrice avesse eseguito l'autoritratto appositamente per il futuro marito e che ogni elemento della tela andasse interpretato in chiave matrimoniale³⁰.

Il ritrovamento della versione del 1575 ci obbliga però a tutt'altra riflessione, considerando che la pittrice iniziò la sua carriera proprio in quell'anno e che a quella data non risultano documenti di trattative matrimoniali. Sosterrei, come già suggerito da Cantaro, che Lavinia abbia realizzato il dipinto per esordire sulla scena bolognese e per autopromuoversi³¹. Cer-

³⁰ La seconda versione del ritratto entrò nella collezione di Luisa Feroni Buondelmonte a Firenze che la donò alla principessa Matilde Bonaparte. Il dipinto passò poi al Conte Giuseppe Primoli di Roma e infine a Giulio Navone che lo donò all'Accademia di San Luca. GALLI, *Lavinia Fontana ... cit.*, p. 108; CANTARO, *Lavinia Fontana bolognese ... cit.*, pp. 72-74; *Lavinia Fontana 1552-1614 ... cit.*, p. 181; MCLIVER, *Lavinia Fontana's ... cit.*, pp. 3-6; MURPHY, *Lavinia Fontana: a painter ... cit.*, pp. 40-42; CANTARO, *Lavinia Fontana: il primo ... cit.*, p. 99; DE GIROLAMI CHENEY, *Lavinia Fontana's mythological paintings ... cit.*, pp. 41-45.

³¹ CANTARO, *Lavinia Fontana: il primo ... cit.*, p. 102.

tamente questa era l'immagine di sé che voleva trasmettere anche alla famiglia Zappi, ma i primi destinatari dovevano essere i suoi futuri committenti.

Lavinia si rappresenta al centro del quadro mentre sta suonando la spinetta. Indossa un abito rosa a maniche bianche con una grandiglia trinata, impreziosito da due collane. Alle sue spalle, una domestica le porge uno spartito del quale non è stato possibile individuare il testo. Il dipinto è ispirato alle composizioni di Sofonisba Anguissola dell'*Autoritratto alla spinetta* del 1555 (Napoli, Museo di Capodimonte, fig. 3) e della variante con la servente del 1561 (Althorp Park, collezioni di Lord Spencer) e Sofonisba a sua volta forse conosceva il *Ritratto di giovane donna al virginale* di Katharina Van Hemessen, oggi al Wallraf-Richartz Museum a Colonia³².

A differenza di Sofonisba, Fontana indaga sullo sfondo la stanza, dove, in prossimità di una finestra, sono collocati un cavalletto e due cassoni. I cassoni sono stati finora interpretati in relazione al matrimonio, ma come dicevamo la data di esecuzione precedente di due anni suggerisce di ricercare una nuova chiave di lettura. Potrebbe venirci in aiuto la firma in latino (a rivendicare la sua preparazione culturale) in alto a sinistra, che recita: «Lavinia virgo Prosperi Fontana filia, ex speculo imaginem oris sui espressit. Anno MDLXXV».

La pittrice si dichiara innanzitutto figlia di Prospero – e quindi da lui, pittore di chiara fama, educata all'arte – e vergine, senza peccato. In linea con la religiosità tridentina, Lavinia voleva presentarsi ai futuri committenti come figlia casta e, attraverso i cassoni, pronta a diventare moglie e madre. Voleva probabilmente affermare con enfasi che era salda nei valori cattolici, nonostante la sua scelta professionale. Il cavalletto allude evidentemente al suo essere artista, ma la stretta vicinanza tra esso e i cassoni potrebbe voler sottolineare che il suo talento poteva essere anche una dote con la quale provvedere al mantenimento della sua futura famiglia. Nel contratto matrimoniale si specificherà infatti che Lavinia avrebbe continuato a esercitare la professione di pittrice e dopo la morte di Prospero sarà lo Zappi a occuparsi della promozione delle opere della moglie, della stesura dei contratti e del trasporto dei dipinti³³. Resta significativo che il cavalletto sia relegato in secondo piano, mentre il centro della scena va a identificarsi con la spinetta. La scelta dello strumento musicale non è casuale, poiché Castiglione raccomandava che la donna imparasse a suonare strumenti musicali che le consentissero di mantenere movenze aggraziate, evitando «tamburri, piffari o trombe, o altri tali instrumenti; e questo perché la loro asprezza nasconde e leva quella soave mansuetudine, che tanto adorna ogni atto che faccia la donna»³⁴.

È interessante constatare che Lavinia a queste date è più interessata a ritrarsi come donna educata alle arti liberali (tra le quali rientrava anche la musica) che come pittrice, forse per presentarsi come una pari ai futuri committenti.

Di questo autoritratto conosciamo altre repliche non autografe, eseguite a pochi anni di

³² GHIRARDI, *Lavinia Fontana allo specchio* ... cit., p. 42.

³³ GALLI, *Lavinia Fontana* ... cit., pp. 107-110.

³⁴ CASTIGLIONE, *Il libro* ... cit., p. 266.

«[...] AVINIA FONTANA / TAPPII FACIEB. / (M)DXXVIII». Galli riconobbe in questo dipinto quello che Fontana eseguì nel 1579 per Alfonso Chacon e pubblicò due lettere che chiariscono le vicende della commissione. Il 17 ottobre 1578, Chacon scrisse a Lavinia per ringraziarla dell'invio di tre ritratti di studiosi bolognesi precedentemente commissionatigli, cioè quelli di Carlo Sigonio, Alessandro Aquilino e Ludovico Boccadiferro. Con l'occasione, le chiese se fosse possibile ricevere «un retratino suo piccolo della grandezza de uno de quelli tre per poter fat un quadro suo al natural et acompagnare a quello di sophonisba che ho»³⁷. Le spiega che i ritratti che stava acquistando gli sarebbero serviti come modello per la realizzazione di copie a grandezza naturale, che sarebbero entrate a far parte della sua galleria di uomini e donne illustri. Dagli stessi sarebbero state tratte delle incisioni, forse da riunire in un volume corredato da didascalie esplicative, emulando così il progetto di Paolo Giovio. L'impresa tra l'alto era finanziata proprio dall'arciduca Ferdinando del Tirolo, che l'anno successivo avrebbe inviato dei pittori a copiare la serie gioviana. Lavinia inviò l'autoritratto accompagnato da una lettera datata 3 maggio 1579. Grazie a questa commissione di respiro internazionale entrava ufficialmente nel *pantheon* delle donne e degli uomini illustri e iniziava il suo mito, con un accostamento a Sofonisba che continuerà fino ai nostri giorni.

Nel tondo Lavinia si rappresenta fino al busto, seduta a una scrivania, con un abito grigio-viola, con maniche bianche e il colletto trinato. Porta una collana con un pendente a croce e i capelli raccolti in una retina. Alle sue spalle vi è una scaffalatura con rilievi antichi e stucchi, resa più visibile in un'incisione di Lasinio il Giovane (fig. 5), che ci permette di distinguere tra i vari reperti la mano e il piede della colossale statua dell'imperatore Costantino ai Musei Capitolini di Roma e un busto ritratto di un filosofo o di un imperatore. Non sappiamo se Chacon fece tradurre l'autoritratto in stampa, ma si conoscono altre due incisioni oltre a quella citata³⁸. Probabilmente quello che si vede di sfondo è lo studio del padre. Malvasia infatti nella *Vita* di Alessandro Triani ricorda che il pittore ebbe modo di visitare le stanze private di Prospero, «ove tenea riposto i suoi libri, le più belle carte, e i più scelti rilievi»³⁹ e nelle lettere a Paleotti, Prospero specificò come il buon artefice cristiano dovesse necessariamente formarsi sulle sculture antiche⁴⁰.

Anche gli oggetti sulla scrivania sono indagati con precisione. Ci sono un calamaio, un foglio di carta e tre statuette: una rappresenta un uomo nudo, l'altra un uomo a mezzobusto con la barba e l'ultima una figura femminile in ginocchio. Lavinia regge una penna e sta per disegnare qualcosa sul foglio di fronte a lei. È interessante notare come non si rappresenti al cavalletto in atto di dipingere, ma alla scrivania in atto di riflettere. Sceglie quindi di ritrarsi nel momento più intellettuale della creazione artistica, mentre sta meditando sui reperti anti-

³⁷ GALLI, *Lavinia Fontana* ... cit., pp. 115-116.

³⁸ Una è stata pubblicata da Rosini nel 1845 e incisa da Rancini e le altre due furono incise da Lasinio figlio e disegnate da Gozzini e sono ora nella collezione Bertarelli al Castello Sforzesco di Milano. Di questo autoritratto si conosce anche una copia seicentesca rettangolare che nel 2009 si trovava presso la casa d'aste Sotheby's. CANTARO, *Lavinia Fontana bolognese* ... cit., p. 87; CANTARO, *Lavinia Fontana: il primo* ... cit., p. 105.

³⁹ MALVASIA, *Felsina pittrice* ... cit., p. 174.

⁴⁰ DANIELE, *Prospero Fontana* ... cit., p. 66.



Fig. 5. Vincenzo Gozzini e Giovanni Paolo Lasinio, da Lavinia Fontana, *Autoritratto nello studio*, Milano, Castello Sforzesco, Civica Raccolta delle Stampe Achille Bertarelli. © Comune di Milano, tutti i diritti riservati – Civica Raccolta delle Stampe Achille Bertarelli, Castello Sforzesco, Milano. Divieto di asportare l'immagine.

chi (di gusto archeologico colto) e sta pensando a cosa disegnare. Predilige il processo mentale a quello tecnico ed è significativo perché proprio in quegli anni gli artisti bolognesi stavano combattendo per l'affermazione di un nuovo ruolo sociale: gli artisti a Bologna non godettero di una corporazione propria fino al 1600 (erano dapprima accorpati alla Compagnia dei sellari e guainari e dal 1570 a quella dei bombassari) e questa condizione non soddisfaceva i pittori che continuavano a pretendere che la loro attività fosse considerata degna di essere inclusa nelle arti nobili⁴¹. Lavinia con questo autoritratto si schiera in qualche modo a favore della causa⁴². La composizione del dipinto replica infatti quella dei ritratti degli uomini di cultura eseguiti in quegli anni, nei quali i protagonisti vengono colti seduti all'interno dei propri studi, accompagnati dagli strumenti del loro lavoro. Ne sono un esempio il *Ritratto di*

⁴¹ CANTARO, *Lavinia Fontana bolognese ... cit.*, p. 29.

⁴² Poco convincente l'interpretazione proposta in DE GIROLAMI CHENEY, *Lavinia Fontana a woman ... cit.*, p. 27, secondo cui Lavinia abbia voluto rappresentarsi in veste di collezionista.



Fig. 6. Lavinia Fontana, *Ritratto di Carlo Sigonio*, 1578, Modena, Museo Civico. Crediti: Modena, Archivio fotografico del Museo Civico.

astronomo di Prospero (1565, Roma, Galleria Spada), il *Ritratto del chirurgo Gaspare Tagliacozzi* di Tiburzio Passerotti (1575 ca, Biblioteca Universitaria di Bologna) e il *Ritratto di Carlo Sigonio* della stessa Lavinia (1578, Modena, Museo Civico, fig. 6).

Dall'esame di questi autoritratti, emerge quindi come l'immagine pubblica di Lavinia sia stata attentamente modellata con l'aiuto del padre al fine di presentarla come donna colta, figlia d'arte e dalle ineccepibili qualità morali ai futuri committenti e da loro farla apprezzare nonostante la scelta professionale atipica. Una volta affermatasi e pronta a debuttare sul piano internazionale, invece, la pittrice rivendicò con orgoglio come il lavoro artistico non fosse solo basato sulla perizia tecnica, ma richiedesse una preparazione culturale e uno sforzo intellettuale.

Vincenzo Sorrentino

Donato Mascagni a Volterra

La formazione di Donato Mascagni avvenne nella bottega di Jacopo Ligozzi (1547-1627), pittore di origine veronese che, trasferitosi a Firenze, si legò a Francesco I de' Medici e a suo fratello Ferdinando, coinvolgendo il giovane Donato nei lavori per la decorazione del basamento della Tribuna degli Uffizi¹. La sua data di nascita, fissata da Filippo Baldinucci al 1579, poi genericamente anticipata all'inizio degli anni Settanta del Cinquecento, cade sicuramente prima del 21 agosto 1571, quando risulta battezzato l'unico «Donato di Matteo» menzionato nei registri battesimali dell'Archivio dell'Opera di Santa Maria del Fiore tra i nati nel periodo compreso tra il 1565 e il 1575².

Ai suoi esordi nella bottega di Ligozzi, Mascagni ridipinse alcuni quadretti nella nave che avrebbe condotto Cristina di Lorena a Livorno, realizzò una tela in occasione del suo ingresso a Firenze, fornì disegni ai ricamatori di corte per approntare nuovi arredi e ricevette l'incarico dall'Accademia del Disegno di realizzare due tele per la festa di san Luca³. Infine, l'ultima commissione ricevuta insieme al maestro prima di lasciarne la bottega risale al 1591 e si riferisce alle lavagne per il Salone dei Cinquecento in Palazzo Vecchio⁴.

L'immatricolazione di Donato all'Accademia del Disegno è del 1593 e precede immediatamente la stagione camaldolese dell'artista, comprendente commissioni ricevute a Volterra e Luco del Mugello e, poi, a Firenze⁵. Egli lavorò infatti un intero lustro per l'ordine, dal 1595 al 1600 «in perfetta sintonia di gusto e d'intenti» con l'abate Grisostomo Ticci, un committente cui Mascagni si legò strettamente⁶. A Ticci si deve infatti la commissione della tela con

¹ L. CONIGLIELLO, *Nuovi dipinti e alcuni spunti per Donato Mascagni*, "Paragone", LII, 2001, 621, pp. 3-12, pp. 3-4.

² Filippo Baldinucci specifica l'identità del padre e lo dice muratore (F. BALDINUCCI, *Notizie dei professori del disegno da Cimabue in qua ... distinta in secoli e decennali con le nuove annotazioni e supplementi per cura di F. Ranalli*, 5 voll., Firenze 1845-1847, IV, 1846, p. 320). In CONIGLIELLO, *Nuovi dipinti ... cit.*, p. 10 nota I e S. BELLESI, *Mascagni, Donato*, in *Dizionario Biografico degli Italiani*, 71, Roma 2008, pp. 509-513, p. 509, viene proposta una nascita intorno al 1570. Per la data di battesimo, cfr. Archivio dell'Opera di Santa Maria del Fiore, Registri battesimali, reg. 7, c. 123, dove si legge che la famiglia apparteneva al popolo di San Simone.

³ E. MENCARINI, *Donato Mascagni*, in *Il Seicento fiorentino. Arte a Firenze da Ferdinando I a Cosimo III*, catalogo della mostra, a cura di G. Guidi, D. Marcucci, 3 voll., Firenze 1986, III, p. 118.

⁴ CONIGLIELLO, *Nuovi dipinti ... cit.*, p. 4, con rimando a E. ALLEGRI, A. CECCHI, *Palazzo Vecchio e i Medici. Guida storica*, Firenze 1980, pp. 372-373.

⁵ S. GIULIANI, *La crocifissione di Donato Mascagni*, "MCM", 24, 1994, pp. 35-36; L. ZANGHERI, *Gli Accademici del disegno: elenco cronologico*, Firenze 1999, pp. 33, 35-36 e 39 e *infra*.

⁶ La citazione è in CONIGLIELLO, *Nuovi dipinti ... cit.*, p. 5. Sull'abate, G. FARULLI, *Istoria cronologica del nobile, ed antico monastero degli Angioli di Firenze*, Lucca 1710, p. 89; sulla relazione con Mascagni, L. CONIGLIELLO, *Il chiostro di ponente agli Angeli. Don Grisostomo Ticci*, in *Il chiostro camaldolese di S. Maria degli Angeli a Firenze*, a cura di M. Scudieri, M. Bietti, Firenze 1998, pp. 27-46, in part. pp. 36-37; CONIGLIELLO, *Nuovi dipinti ... cit.*, p. 5.



Fig. 1. Donato Mascagni, *La Pazienza di Giobbe*, Volterra, Palazzo dei Priori



Fig. 2. Donato Mascagni, *Nozze di Cana*, Volterra, Palazzo dei Priori

La pazienza di Giobbe (fig. 1) conservata oggi nel Palazzo dei Priori di Volterra, definita da Baldinucci «miracolo dell'arte» e ricordata pure da Cinci alla fine dell'Ottocento. Sempre per i camaldolesi il pittore realizzò le *Nozze di Cana* (fig. 2) e, forse, dopo queste prove, gli fu affidata la realizzazione della sua opera più nota: la *Nascita della Vergine* (fig. 5), oggi nel museo civico di Volterra⁷. Il refettorio della medesima badia fu affrescato pure da Mascagni; suo è anche il grande ovato sulla volta con la *Vergine col bambino e i santi Benedetto e Romualdo* (fig. 3)⁸. Nel 1600, di nuovo a Firenze, continuò ad avere un rapporto privilegiato con i camaldolesi, per i quali affrescò alcuni episodi della vita di san Romualdo in uno dei chiostri di Santa Maria degli Angeli⁹. Nel 1605, Mascagni prese, infine, i voti, assumendo il nome di fra' Arsenio,

ed entrò a far parte dei Servi di Maria prima a Montesenario e, poi, con dispensa papale, dal 1609 a Firenze, nel convento della Santissima Annunziata¹⁰. La scelta di farsi servita potrebbe rispondere alla necessità di continuare a svolgere la carriera di pittore, come la condizione di frate, ma non quella di monaco, gli avrebbe consentito. All'Annunziata, egli

⁷ BALDINUCCI, *Notizie ... cit.*, IV, 1846, p. 322; A. CINCI, *Storia di Volterra: memoria e documenti*, Volterra 1885, pp. 11-12; A. PAOLUCCI, *La Pinacoteca di Volterra*, Firenze 1989, pp. 194-196; A. FURIESI, *La Pinacoteca di Volterra*, Pisa 2019, pp. 58-59.

⁸ S. ROTT-FREUND, *Fra Arsenio Mascagni (ca. 1570-1637) und der Beginn der barocken Deckenmalerei nördlich der Alpen*, Hildesheim 1994, pp. 21-26.

⁹ CONIGLIELLO, *Gli affreschi e le sculture. Le lunette di Donato Mascagni*, in *Il chiostro camaldolese ... cit.*, pp. 47-81, in part. pp. 47-50.

¹⁰ BELLESI, *Mascagni, Donato ... cit.*



Fig. 3. Donato Mascagni, *Storie dei santi Giusto e Clemente e Madonna col Bambino tra santi*, Volterra, Badia camaldolese, refettorio (fotografia di Francesco Bini).

realizzò il *Martirio di santa Caterina d'Alessandria*, oggi presso il Conservatorio delle Mantellate di Firenze, e alcune lunette con storie dell'ordine.

Attorno al 1614 risalgono i contatti con Markus Sittikus von Hohemens, arcivescovo principe di Salisburgo, cui seguirono i lavori nella villa del prelado e, poi, quelli nel duomo della medesima città, anche su incarico del nuovo cardinale, Paride Lodron, per il quale lavorò pure a Trento, Nogaredo e Rovereto¹¹. Rientrato a Firenze, vi morì nel 1637.

Il periodo volterrano ha un ruolo centrale nell'evoluzione dell'attività di Donato Mascagni e le conoscenze fin qui acquisite lasciano spazio a qualche ulteriore approfondimento e anche a una aggiunta al catalogo delle sue opere. All'inizio della sua attività per la Badia risalgono le tele con *La pazienza di Giobbe* (fig. 1) del 1595, le *Nozze di Cana* del 1595 circa (figg. 2 e 4) e la *Nascita della Vergine* del 1597 per un altare della chiesa (fig. 5). La prima e la terza di queste opere conservano iscrizioni con la data, come notava già Rott-Freund; quella delle *Nozze*, invece, è deducibile¹².

¹¹ F. MARTIN, P. BUBERL, *Schloss Hellbrunn*, "Österreichische Kunsttopographie", XI, 1916, pp. 11-50; *I Lodron a Villa Lagarina*, a cura di E. Chini, D. Primerano, Rovereto (Trento) 2003; BELLESI, *Mascagni, Donato ... cit.*; BALDINUCCI, *Notizie ... cit.*, IV, 1846, p. 322; F.M.N. GABBURRI, *Vite di pittori*, ms. Palatino E.B.9.5, I-IV, Biblioteca Nazionale Centrale di Firenze, II, c. 967: in tutte queste fonti l'artista è collocato a Roma nel 1622, ma la notizia è stata confutata sulla base di alcuni pagamenti corrispostigli in quella data a Salisburgo (MENCARINI, *Donato Mascagni ... cit.*).

¹² ROTT-FREUND, *Fra Arsenio ... cit.*, pp. 168-171 cat. 1-3. Nel tardo Settecento, l'abate Giuseppe Gherardini nel suo repertorio dell'archivio di Badia datò al 1597 le *Nozze di Cana* e al 1599 la *Nascita della Vergine*; i documenti cui si servì l'abate per realizzare questo repertorio sono andati purtroppo perduti (G. GHERARDINI,



Fig. 4. Le *Nozze di Cana* montate nella loro collocazione originaria, nel refettorio della badia di Volterra

Nella prima, il pittore rappresenta Giobbe seduto sul letamaio con le braccia conserte sul petto, mentre la moglie gli si rivolge, indicando con la mano il letame sul quale egli è seduto e richiamando quindi la disgrazia della sua condizione; alle sue spalle si vedono i due amici con cui nel libro biblico intesse un lungo dialogo sulle ragioni per cui Dio lascia che ai giusti venga inflitto il male. Attraverso l'apertura di una porta, vediamo l'antefatto dell'episodio, ovvero il crollo della casa che aveva causato la morte di tutti i suoi figli, inizio delle sventure che lo avrebbero condotto a giacere sul letamaio, solo e privo dei suoi beni. Le dimensioni del dipinto e il fatto che nell'Ottocento si trovasse nel quartiere del priore fanno supporre che l'opera fosse destinata *ab origine* a un ambiente del monastero diverso dalla chiesa.

Il quadro delle *Nozze di Cana* è di tutt'altro formato e ambizione. Questo soggetto ben si addiceva a un refettorio e, infatti, la grande tela centinata di Mascagni si trovava proprio sulla parete di fondo di quello della badia (fig. 4). La composizione sembra debitrice di prototipi di area veneta; la tavolata si sviluppa in profondità e rimanda ad esempi di Paolo Veronese (1528-1588) e Jacopo Tintoretto (1518-1594), forse noti per il tramite del veronese Ligozzi, suo maestro di gioventù¹³. Nelle *Nozze di Cana* di Volterra, in corrispondenza del capotavola più vicino all'osservatore, si compie il miracolo della trasformazione dell'acqua in vino sotto il gesto deittico di Cristo e lo sguardo lieto della Madonna. Sono diverse le mani che indicano l'evento prodigioso: da quella del servitore in livrea in secondo piano a sinistra, a uno dei commensali seduto sullo stesso lato del tavolo; dal personaggio anche lui seduto di fronte a Cristo, ai due uomini stanti all'estrema destra, fino a un secondo servitore, seminascolato in secondo piano. Tra i brani più belli dell'episodio si segnala quello con i due valletti a sinistra con le livree di velluto rosso e le gorgiere inamidate, i servitori in primo piano e i due personaggi a destra con i cappelli di velluto di foggia elegante e le vesti dalle fodere cangianti. De-

Repertorio dell'archivio di Badia, ms. n. 9335, Biblioteca Guarnacci, Volterra, c. 98r).

¹³ MENCARINI, *Donato Mascagni ... cit.*

gne di nota sono poi alcune nature morte: i vassoi sulla tavola, le anfore in terracotta smaltata in primo piano e la credenza con piatti da parata sullo sfondo. All'ambiente in cui avviene il convito si accede da un ampio arco fiancheggiato da colonne e, alle pareti, si aprono nicchie con statue che emergono dall'oscurità. La fuga prospettica mostra un ampio corridoio voltato che conduce a un cortile porticato, aperto sul fondo da una loggia. Infine, in secondo piano a destra, il personaggio che guarda verso l'osservatore, incuneandosi tra le due figure eleganti in primo piano, ha buone probabilità di essere un ritratto¹⁴.

La terza opera mobile volterrana di Mascagni è anch'essa di grandi dimensioni ed è senz'altro il suo dipinto più noto. La *Nascita della Vergine* (fig. 5) proviene dall'altare



Fig. 5. Donato Mascagni, *Nascita della Vergine*, Volterra, Pinacoteca civica

del transetto sinistro della chiesa della badia e fu una commissione delle donne della contrada di Montebradoni e San Giusto, le quali, nel 1593, trasferirono in chiesa la festa della natività della Vergine¹⁵. Consortini trovava l'opera «importantissima per la minuta riproduzione dei costumi e degli utensili»¹⁶. La cura nella resa dell'ambiente domestico si rispecchia nella presenza soverchiante di personaggi femminili, ad esclusione di Gioacchino sullo sfondo e di un bambino che, in primo piano a sinistra, è condotto per mano nella camera da letto dove è appena nata la Vergine. La bimba vivace è oggetto delle cure delle donne a destra, che l'asciugano e la fasciano dopo il primo bagnetto. Al centro, una donna vestita di giallo srotola una fascia mentre volge lo sguardo alle tre figure stanti a sinistra (un bel saggio di moda tardo-cinquecentesca ricorrente in altre opere di Mascagni). Sullo sfondo, sotto un ampio baldacchino

¹⁴ Per una proposta di identificazione, si veda *infra*.

¹⁵ In A. CONSORTINI, *La badia dei SS. Clemente e Giusto presso Volterra*, Lucca 1915, p. 76 si riporta una datazione al 1599 per la pala; anticipata di due anni in ROTT-FREUND, *Fra Arsenio ... cit.*, p. 170 cat. 3, in cui si descrive firmata e datata sotto il cestino, in basso a destra, «Donato Masc/ faceva/ 1597». Anche in GHERARDINI, *Repertorio ... cit.*, c. 98r, viene riportata la data 1599 e la pala è rubricata come una committenza dell'abate Samuele di Olivo Risalsi.

¹⁶ CONSORTINI, *La badia ... cit.*, p. 76.

in teletta trapuntata di ricami dorati che viene fissato al muro, è porto a sant'Anna un vassoio con un acquamanile, mentre altre donne, sotto le finestre, sono intente in altre occupazioni. In alto, cinque angeli, in volo o sostenuti da nuvole, fanno irrompere nella stanza una luce celestiale a illuminare la neonata.

Cinci, Consortini, Mencarini, Rott-Freund hanno collocato in stretta correlazione temporale le opere eseguite per Volterra, datandole tutte all'ultimo lustro del Cinquecento, avallando una indicazione contenuta già nelle *Notizie* di Baldinucci¹⁷. Lucilla Conigliello, invece, ha proposto di scandire l'attività del pittore per i camaldolesi di Volterra in due fasi, un primo periodo verso il 1595-1599, e un secondo a partire dal 1614, in corrispondenza della presenza in città di Grisostomo Ticci¹⁸. Questa proposta tuttavia sembra scarsamente probabile, dal momento che nel 1614 il nostro si trasferì a Salisburgo per essere impiegato dal cardinale Sittikus von Hohemens e, per questa ragione, più di recente, sia Bellesi sia Ciabattini hanno quindi anticipato agli ultimi anni del secolo anche gli affreschi del refettorio volterrano¹⁹.

Questa proposta trova, in effetti, un aggancio in una notizia finora non considerata; in un repertorio di ricordi, compilato nel Settecento da Giuseppe Gherardini, un abate della badia, e conservato presso la Biblioteca Guarnacci di Volterra, si legge che nel 1597 Mascagni venne pagato 1238 lire per i lavori eseguiti per i camaldolesi²⁰. L'asciutta registrazione rimanda poi ad alcuni giornali andati nel frattempo perduti e non è quindi possibile ricostruire che cosa fosse stato realizzato fino a quel momento; tuttavia, l'entità della cifra avvalorava l'ipotesi che una parte di essa si riferisca ai lavori di un'impresa consistente quale quella del refettorio.

La narrazione delle storie affrescate in quest'ultimo si sviluppa in sei riquadri lunettati e quattro lunette al di sopra delle finestre. Al centro della volta si vede un ovale con la *Vergine e i santi Benedetto e Romualdo*, sono poi ancora leggibili alcune delle *Virtù* che imitano il bronzo al di sotto dei peducci in pietra, tra le storie dipinte. Si riconoscono la *Fortezza*, la *Giustizia* e la *Prudenza*, ma sembra probabile che, in origine, in corrispondenza delle scialbature, vi fossero altre virtù o allegorie²¹.

Le storie dei santi Giusto e Clemente hanno inizio sulla parete destra entrando dal chiostrino e proseguono in senso orario concludendosi sulla parete con le finestre. Le sei scene rappresentate nei riquadri lunettati hanno un'ambientazione all'aperto, con poche figure monumentali in primo piano, mentre la terza è ambientata nella città di Volterra. La fonte testuale più vicina al racconto messo in scena dal Mascagni è *La vita, et i miracoli de gloriosi confessori di Christo S. Giusto, et S. Clemente* di Agostino Fortunio, pubblicata a Firenze nel 1568²².

¹⁷ BALDINUCCI, *Notizie* ... cit., IV, 1846, pp. 320-323; CINCI, *Storia di Volterra* ... cit., pp. 11-12 e 29 nota 8; CONSORTINI, *La badia* ... cit., pp. 81-87; MENCARINI, *Donato Mascagni* ... cit.; ROTT-FREUND, *Fra Arsenio* ... cit., pp. 21-26.

¹⁸ CONIGLIELLO, *Nuovi dipinti* ... cit., p. 5, ma già in CONIGLIELLO, *Gli affreschi e le sculture* ... cit., p. 47.

¹⁹ BELLESI, *Mascagni, Donato* ... cit.; Id., *Catalogo dei pittori fiorentini del '600 e '700. Biografie e opere*, Firenze 2009, p. 195; R. CIABATTINI, *Santi di Tito (Sansepolcro 1536-Firenze 1603) e i suoi allievi*, Firenze 2014, p. 407.

²⁰ GHERARDINI, *Repertorio* ... cit., c. 98r.

²¹ Di questo stesso parere era già CONSORTINI, *La badia* ... cit., p. 85.

²² Sull'autore, si veda E. DEL GALLO, *Fortunio, Agostino*, in *Dizionario Biografico degli Italiani*, 49, Roma 1997, pp. 256-257.

D'altra parte quest'ultimo, monaco camaldolese anch'egli, indica come fonti per la redazione della sua opera, oltre ai manoscritti e ai libri antichi conservati a Firenze, Fiesole e Volterra, anche «pitture antichissime del medesimo monasterio [volterrano]»²³, lasciandoci supporre che anche Mascagni nell'elaborazione del suo programma iconografico possa aver fatto affidamento su cicli decorativi più antichi andati perduti²⁴. Ognuna delle dieci scene, infine, è sormontata da una tabella dove, in latino, sono presentati i temi delle scene sotto dipinte.

Il primo episodio (fig. 6), come indica il testo che lo accompagna («Descendunt navi iactati / gurgite vasto et seorsum / satagunt verba / referre Dei»;

traduzione: [Giusto, Clemente e Ottaviano] scendono dalla nave in preda alle onde e, a parte, riferiscono le parole del Signore), si riferisce alla tempesta che coglie la nave che trasporta Giusto e Clemente dalla costa africana a quella di Populonia. Mascagni raffigura in primo piano i santi ormai salvi, mentre sullo sfondo si vede la nave durante la tempesta. Solo in questa lunetta, l'artista ricorre alla ripetizione dei santi per tre volte nella stessa scena: attraverso i colori degli abiti e tre sottilissime aureole, Giusto, Clemente e Ottaviano sono sempre riconoscibili.

La seconda scena (fig. 7) rappresenta i tre santi che si incamminano verso 'Othonia' – l'antico nome di Volterra – «la quale era imbrattata dalla sporcizia dell'eresia arriana, e parimente già per spatio di duoi anni era assediata da Vandali»²⁵. In realtà, furono gli Ostrogoti a tentare di invadere Volterra e non i Vandali che, invece, perseguitarono i fratelli in Africa. Anche in questa scena, tre figure si stagliano in primo piano, san Giusto allude all'assedio che ha luogo sullo sfondo, mentre nel medio campo gli invasori si dispongono in tre serrate falangi. L'iscrizione, di nuovo, aiuta l'osservatore a cogliere il momento esatto del racconto: «Othoniam primum Iustus pergit / ad urbem et frater Clemens et Ottavianus [...]em» (traduzione: Per primo Giusto si dirige verso la città di Othonia, e il fratello Clemente e Ottaviano [lo seguono?]).



Fig. 6. Donato Mascagni, *San Regolo accoglie i santi Giusto, Clemente e Ottaviano a Populonia*, Volterra, Badia camaldolese, refettorio (fotografia di Francesco Bini)

²³ A. FORTUNIO, *La vita et i miracoli de gloriosi confessori di Christo S. Giusto et S. Clemente*, Firenze 1568, p. 22.

²⁴ D'altra parte, che lo stesso refettorio fosse già decorato con affreschi lo dimostra il lacerto con una *Crocifissione* di Stefano di Antonio Vanni, staccato e musealizzato nel Museo diocesano (C. CASINI, *La chiesa di Sant'Agostino «dalle fondamenta dell'umiltà fino alla visione di Dio»: l'architettura e le arti*, in *Il Museo diocesano d'arte sacra di Volterra*, Ospedaletto (Pisa) 2018, pp. 27-35, p. 32).

²⁵ FORTUNIO, *La vita ... cit.*, p. 32.



Fig. 7. Donato Mascagni, *I santi Giusto, Clemente e Ottaviano raggiungono Volterra assediata dai Vandali*, Volterra, Badia camaldolese, refettorio (fotografia di Francesco Bini)



Fig. 8. Donato Mascagni, *I santi Giusto, Clemente e Ottaviano predicano alla popolazione volterrana*, Volterra, Badia camaldolese, refettorio (fotografia di Francesco Bini)

Il terzo riquadro (fig. 8) include la porta di accesso al refettorio, che quindi ne modifica il profilo, rendendolo irregolare; d'altra parte il pittore attutisce la presenza di questo elemento includendolo nella scalinata dalla sommità della quale san Giusto, insieme a Clemente e a Ottaviano, predica alle turbe («Incipiunt urbi sacrum diffundere / verbum»; traduzione: Cominciarono a diffondere il sacro verbo nella città). La disposizione delle figure è debitrice del cartone con *San Paolo che predica nell'Areopago* preparato da Raffaello per gli arazzi della cappella Sistina (ora Londra, Victoria and Albert Museum), riproponendo il santo a destra e in posizione sopraelevata la popolazione radunata a sinistra e in ascolto. Tra i volterrani si distinguono due vedove inginocchiate, le più vicine al santo, circondate da figure di soldati e di anziani. Alle loro spalle, un edificio fa da quinta architettonica, mentre sullo sfondo svetta la cupola della basilica di San Pietro e, poco più sotto, s'intravede l'antica basilica costantiniana.

La quarta scena (fig. 9) è, probabilmente, la più riuscita: due gigantesche sentinelle vandale, addormentate in primo piano, dovrebbero fare la guardia alla tenda che contiene i sacchi di grano dell'accampamento. Alla loro destra, una fiaccola accesa allude al fatto che l'episodio avviene di notte, mentre, più in fondo, un assembramento di soldati sembra noncurante del corteo di angeli che sottrae i sacchi dall'accampamento vandalo e li porta all'interno delle mura della città sullo sfondo²⁶. Nella *Vita* di Fortunio, in verità, non si fa riferimento agli angeli, ma al fatto che le preghiere dei volterrani, afflitti da una carestia durante l'assedio,

²⁶ In questo caso, sembrano potersi riconoscere all'estrema destra della parte superiore dell'affresco la cupola a sesto ribassato del battistero volterrano e la torre campanaria del duomo.



Fig. 9. Donato Mascagni, *Angeli sottraggono sacchi di grano ai Vandali*, Volterra, Badia camaldolese, refettorio (fotografia di Francesco Bini)



Fig. 10. Donato Mascagni, *San Giusto fa buttare il pane dalle mura di Volterra contro gli assediati*, Volterra, Badia camaldolese, refettorio (fotografia di Francesco Bini)

furono esaudite e che questi si trovarono le case piene di grano. Il testo recita «Vandaliis intus superum iam numina castris enrapiut totum ex agmine nocte penus» (traduzione: Gli angeli di notte sottraggono tutti i viveri dall'accampamento delle schiere vandale).

Il quinto episodio (fig. 10) illustra il vero e proprio assedio a Volterra, cui i cittadini reagirono, su consiglio di San Giusto, rovesciando dalle mura cittadine tutto il pane che erano riusciti a produrre per scoraggiare il nemico («Vandalicae classes hic bellum[que] castra relinquunt sic panis iniecto / moenibus ecce prius / D.G.T.A»); traduzione: Qui le schiere dei vandali lasciano l'accampamento e il combattimento, dopo avere visto il pane buttato giù dalle mura. Dominus Grisostomus Ticci Abbas). La *Vita* di Fortunio differenzia gli effetti del lancio del pane miracoloso: alcuni invasori sono realmente colpiti da carichi di pane scagliati come sassi; altri, meravigliati per lo spettacolo, battono in ritirata e feriscono i compagni; altri ancora, avendo mangiato il pane miracoloso, ne muoiono avvelenati perché infedeli. I pochi rimasti non possono che rientrare anch'essi nell'accampamento e abbandonare i piani di invasione della città²⁷. Lo scontro sembra una versione semplificata delle battaglie vasariane nel Salone dei Cinquecento di Palazzo Vecchio a Firenze, ambiente in cui Mascagni aveva lavorato con il suo maestro non molti anni prima. Nonostante alcune ingenuità, non manca in questa scena una citazione antiquaria, come per esempio i due soldati gemelli, a destra in primo piano, che potrebbero essere stati tratti da uno dei rilievi della Colonna Traiana a Roma.

Il sesto riquadro lunettato (fig. 11) è stato purtroppo oggetto di un tentativo di strappo

²⁷ FORTUNIO, *La vita* ... cit., pp. 43-45.



Fig. 11. Donato Mascagni, *Processione di san Giusto per scacciare le belve dal monte Nibbio*, Volterra, Badia camaldolese, refettorio (fotografia di Francesco Bini)

non andato a buon fine ed è quindi difficilmente leggibile ma, ancora una volta l'iscrizione viene in aiuto di chi guarda («Monstra nimis populum torquentia pellit ab antris»; traduzione: Il popolo caccia dalle caverne i numerosi mostri che lo tormentavano). Qui san Giusto, ormai vescovo della città, domina il primo piano in un corteo che si dirige verso l'area in cui poi sarà fondata l'abbazia. Secondo la leggenda, questa doveva prima essere liberata dai mostri che la infestavano e il corteo che discende nella valle andava appunto a scacciare serpenti, lupi e «altre crudelissime fiere»²⁸. Purtroppo non è più visibile il brano di paesaggio che, ragionevolmente, si sviluppava sul lato destro dell'affresco, mentre lo sono solo parzialmente due cani latranti, seminascosti da un tronco d'albero. In questo

affresco potrebbero esser stati concentrati alcuni ritratti: sia nelle due figure giovanili alle spalle di san Giusto (ridotte ora a uno stato larvale), sia in quella compresa tra i due presbiteri che precedono il santo vescovo. Quest'uomo, caratterizzato da un naso pronunciato, barba e un'ampia stempiatura, sembra alludere allo stesso personaggio già individuato come un possibile ritratto nelle *Nozze di Cana*. Pur in assenza di ulteriori riscontri, la proposta d'identificazione più plausibile è quella con l'abate Ticci, committente della decorazione, e pure evocato in molte delle tabelle dipinte sovrastanti i più piccoli riquadri a lunetta.

Questi ultimi, sulla parete opposta, sono quattro (figg. 12-15): tre sulle finestre e uno, di fronte alla porta d'accesso al refettorio, sul lavabo. Lo spazio limitato delle lunette determina un diverso rapporto tra le architetture e le figure che le abitano e viene meno anche il rispetto della rigida sequenza cronologica degli eventi della vita dei santi Giusto e Clemente fin qui osservato. La settima lunetta rappresenta *San Giusto libera un indemoniato* (fig. 12) ed è accompagnata dalla relativa iscrizione: «Obsessum solvit dat lumen lumine casso membraque iam sanat debilitata malis» (traduzione: Giusto restituisce la ragione a un ossesso, che l'aveva persa, e risana le membra debilitate dal male). È stata anch'essa oggetto di un tentativo di strappo e potrebbe riferirsi alle prime azioni dei santi entrati a Volterra, cioè, la sua liberazione dai diavoli: «come essi se gli avvicinarono, senza che gliel commandassero, subito uscivano con grandi strida, e lamentevoli voci»²⁹.

²⁸ Ivi, pp. 56-62.

²⁹ Ivi, p. 34.

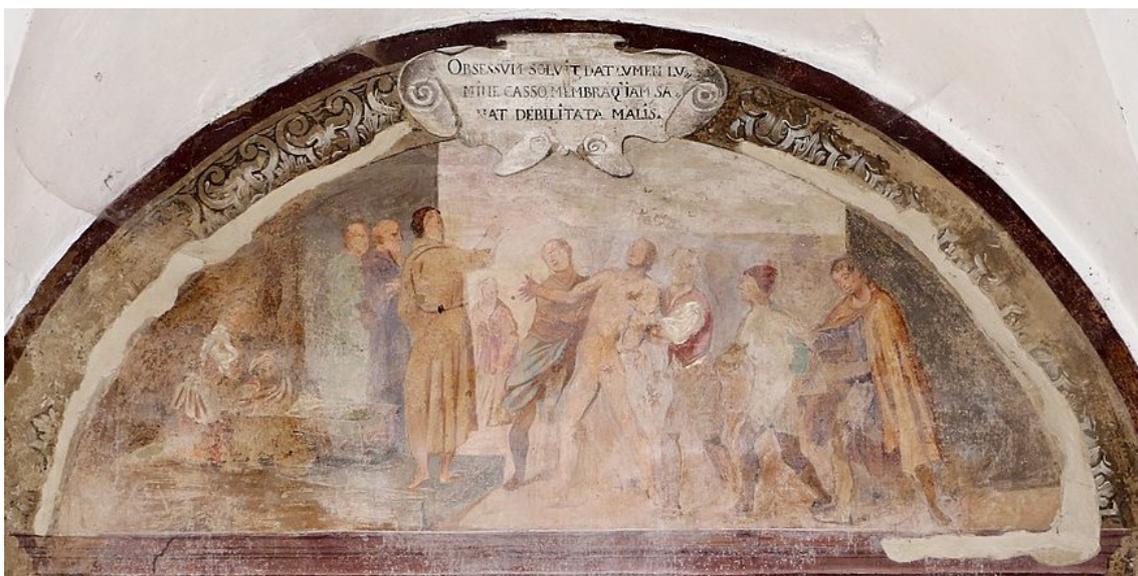


Fig. 12. Donato Mascagni, *San Giusto libera un indemoniato*, Volterra, Badia camaldolese, refettorio (fotografia di Francesco Bini)

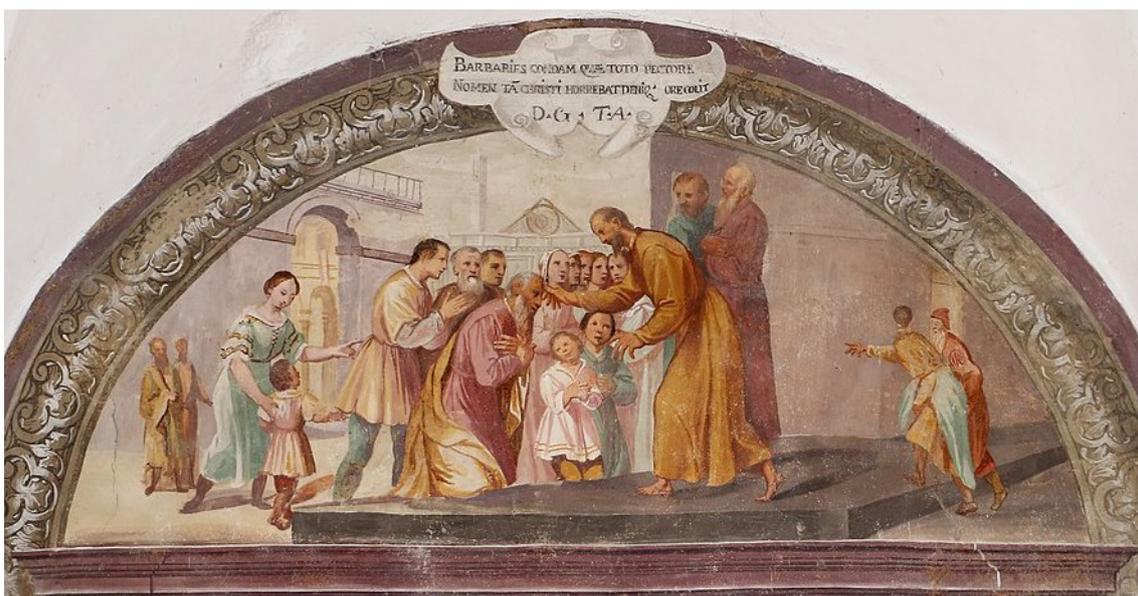


Fig. 13. Donato Mascagni, *San Giusto conferma gli ariani convertiti*, Volterra, Badia camaldolese, refettorio (fotografia di Francesco Bini)

L'ottava scena (fig. 13) – *San Giusto conferma gli ariani convertiti* – propone una ambientazione analoga a quella della quarta, con un podio su cui si erge san Giusto a destra, la folla più in basso a sinistra e, alle loro spalle, una sorta di loggia con un edificio con una copertura a cupola sullo sfondo, forse da identificare con il duomo volterrano. L'iscrizione – «Barbaries condam [sic] quae toto pectore nomen tam Christi horrebat denique ore colit / D.G.T.A.» (traduzione: I barbari che un tempo disprezzarono profondamente il nome di Dio, infine lo venerano. Dominus Grisostomus Ticci Abbas) – sottolinea l'impegno del santo per la conversione dei non cristiani.



Fig. 14. Donato Mascagni, *Miracolo dei pani*, Volterra, Badia camaldolese, refettorio (fotografia di Francesco Bini)



Fig. 15. Donato Mascagni, *Esequie di San Giusto*, Volterra, Badia camaldolese, refettorio (fotografia di Francesco Bini)

Nella nona scena (fig. 14) è rappresentato il *Miracolo dei pani* che andrebbe interpretato, però, come la sua 'sovraproduzione' piuttosto che moltiplicazione, come si legge, invece, in Rött-Freund³⁰. Resta facilmente riconoscibile alle spalle delle figure che circondano san Giusto la sagoma della cupola di San Pietro. Il parallelismo era già stato istituito – in maniera più evidente e plateale – nella terza scena del ciclo e voleva, evidentemente, proporre Volterra come nuova Roma³¹. L'iscrizione sovrastante recita «Hostis in excidium panem auget nomine Christi D.G.T.A» (traduzione: Durante la battaglia [Giusto] moltiplica il pane dei nemici nel nome di Cristo. Dominus Grisostomus Ticci Abbas).

³⁰ ROTT-FREUND, *Fra Arsenio* ... cit., p. 143.

³¹ FORTUNIO, *La vita* ... cit., pp. 56-57.



Fig. 16. Donato Mascagni, *Putti reggighirlanda*, Volterra, Badia camaldolese, refettorio (fotografia di Francesco Bini)

La decima scena (fig. 15) si trova al di sopra del lavabo in pietra serena con lo stemma di monsignor Grisostomo Ticci, opera dello scalpellino Bartolomeo Sandrini da Fiesole³². Nello spazio compreso tra il lavabo e la lunetta sovrastante, Mascagni dipinge due putti che sorreggono ghirlande di fiori e frutti (fig. 16). I *Funerali di san Giusto*, introdotti dalla consueta iscrizione didascalica («Dat sacro hoc Iustus lymphas de fonte salubres fatalesque suos perficit inde dies D.G.T.A.»; traduzione: Giusto dà linfa vitale dal fonte sacro e infine conclude il suo fatale destino. Dominus Grisostomus Ticci Abbas), sono ambientati all'interno di una chiesa, probabilmente il duomo, come lasciano supporre le cappelle con altari che si aprono sullo sfondo della scena. Il corpo di san Giusto è su di un catafalco, circondato da quattro ceri e da alcuni fedeli, mentre Leone, il vescovo di Volterra succedutogli, celebra la funzione e un fedele bacia la mano del defunto. Fortunio parla della morte contemporanea dei due fratelli, il 5 giugno, giorno di Pentecoste, ma nella lunetta non c'è traccia di san Clemente, il cui ruolo in tutto il ciclo appare assai limitato³³.

Nei cartigli sulla quinta, ottava e decima scena, insieme alle iscrizioni esplicitanti i soggetti delle medesime, sono riportate le lettere «D.G.T.A.» da sciogliersi anche in questo caso come: *Dominus Grisostomus Ticci Abbas*, a dimostrazione del fatto che l'impresa

³² CINCI, *Storia di Volterra ... cit.*, p. 11.

³³ FORTUNIO, *La vita ... cit.*, pp. 70-72.



Fig. 17. Donato Mascagni, *Crocifissione e santi*, Volterra, oratorio della Misericordia (fotografia di Francesco Bini)

decorativa si dovette all'iniziativa dell'abate e avvenne durante uno dei suoi mandati, più probabilmente il primo. L'arredo e la decorazione del refettorio andavano, poi, completati da panche, sedili, spalliere e balaustre in noce che forse pure portavano intagliato lo stemma di Ticci e la cui assenza oggi influisce pesantemente sulla percezione che il visitatore ha di questo vasto ambiente affrescato.

Infine, al centro del soffitto, in un ovale, si trova la *Madonna col Bambino* in gloria, circondata da angeli e cherubini e, sotto di lei, ai lati dello stemma dell'ordine camaldolese, i santi Benedetto e Romualdo, recanti in mano rispettivamente la regola benedettina e il modellino dell'eremo di Camaldoli. Lo stile dell'ovale è del tutto coerente con quello degli affreschi sulle pareti e non c'è motivo di ipotizzare, come è stato fatto, che si tratti di un'opera giovanile di Baldassarre Franceschini detto il Volterrano

(1611-1689), già presente nella badia con altre sue opere³⁴, tanto più che anche al di sotto di questo ovale si leggono le lettere «D.G.T.A.».

Mascagni realizzò diverse altre opere per Volterra, per lo più, purtroppo, non rintracciabili. Tra quelle rimaste sul territorio figura una notevole *Crocifissione con santi* (fig. 17), oggi presso la compagnia della Misericordia, mentre disperse sono l'*Ascensione affiancata da angeli* già sull'altare maggiore della chiesa conventuale di San Marco, la *Vergine con sant'Antonio e santi* – ricordata anche da Baldinucci – per la chiesa del borgo di Monte Bradoni e la *Madonna e quattro santi* per la chiesa di Santo Stefano³⁵.

D'altra parte, a Volterra si conserva un'altra opera di Donato Mascagni finora sfuggita all'attenzione della critica. Si tratta di un *Ecce Homo* (fig. 18) conservato in Palazzo Inghirami che lascia intravedere alcuni caratteri stilistici peculiari di questo autore, sebbene la vernice ingiallitasi ne infiacchisca le modulazioni cromatiche, tradendone, quindi, le intenzioni

³⁴ CONSORTINI, *La badia ...* cit., pp. 86-87.

³⁵ CONIGLIELLO, *Nuovi dipinti ...* cit., p. 11, nota 22.

originarie³⁶. La tela, infatti, condivide con le opere certe del periodo volterrano la tendenza a collocare sullo sfondo architetture contemporanee, arditamente scorciate, che guidano lo sguardo lontano, verso il fondo della scena. Pienamente corrispondenti sono anche i tipi fisionomici, come mostra il confronto tra il volto della donna che si appresta a fasciare la Vergine, in primo piano nella *Nascita*, e quello di Maria Maddalena nella tela Inghirami. Tenendo sempre a mente l'appiattimento dei toni cromatici, non manca nessuno dei *must-have* di Mascagni: dai nastri che ornano l'abito della Maddalena che sorregge la Vergine svenuta – similissima a quella lieta della *Nozze di Cana* e alla *mater dolorosa* della *Crocifissione* della Misericordia – alle mani strette di Giovanni; dal rosso intenso della clamide scarlatta di Cristo al cappello di velluto rosso e all'elmo dei carnefici che possono contare sui confronti più numerosi: lo stesso velluto del cappello del personaggio in piedi a destra o delle livree nelle *Nozze di Cana*, alcuni abiti delle levatrici nella *Nascita della Vergine*, il personaggio in primo piano nella *Madonna del Rosario* di Colle Val d'Elsa.

La disposizione delle figure sembra facilmente accostabile a una pala d'identico soggetto realizzata dal pittore senese Francesco Vanni (1563-1610) nel 1593 e replicata poi dal medesimo e inviata a Salisburgo alcuni anni dopo³⁷. Il dipinto di Vanni sarebbe poi stato reso in incisione – e, quindi, specularmente – da Pieter de Jode il Vecchio (1570-1634) e c'è da chiedersi se Mascagni non possa aver conosciuto attraverso l'incisione del pittore di Anversa il dipinto di Siena³⁸.



Fig. 18. Donato Mascagni (qui attribuito), *Ecce Homo*, Volterra, Palazzo Inghirami

³⁶ Per primo il prof. Andrea De Marchi mi aveva invitato a considerare il nome dell'artista per questo dipinto e per questo lo ringrazio.

³⁷ C. GAROFALO, *Francesco Vanni: (Siena, 1563-1610)*, in *Nel segno di Barocci: allievi e seguaci tra Marche, Umbria, Siena*, a cura di A.M. Ambrosini Massari, M. Cellini, Milano 2005, pp. 346-369, in part. pp. 353 e 363 note 70 e 71. La tela salisburghese, firmata e datata 1596, si trova oggi al Kunsthistorisches Museum di Vienna (Gemäldegalerie 351).

³⁸ Ivi, p. 363 nota 71. Il soggiorno romano di de Jode risale all'ultimo decennio del Cinquecento, mentre l'arri-

La piazza retrostante il gruppo di figure a sinistra non sembra riprodurre uno scorcio cittadino di Volterra. Viceversa, nella forma allungata dello spazio compreso tra tre palazzi potrebbe celarsi un ricordo della piazza degli Uffizi, al cui pianterreno Ligozzi aveva avuto una bottega dal 1588 al 1593, quando ancora era frequentata da Mascagni³⁹.

La presenza dell'opera in collezione Inghirami può attestarsi con sicurezza dal 1785 quando, in un repertorio dei quadri della collezione stilato da Anton Filippo Giachi, si menzionava un dipinto di Mascagni con «Il Salvatore condotto al Calvario in atto d'incontrarsi con la Madre e altre Marie»⁴⁰. La lista elenca i dipinti in ordine alfabetico d'autore e non permette ulteriori riflessioni sulla collocazione del dipinto nel palazzo; tuttavia, subito dopo l'*Ecce Homo* è registrata la presenza anche di una «Madonna del Rosario col Bambino in collo, S. Ottaviano con altre figure da una parte, e dall'altra S. Biagio e S. Giovanni che battezza il Redentore, ed altre figure» anch'essa del Mascagni⁴¹.

Vale la pena segnalare infine come, alla fine del Settecento, monsignor Giachi, autore del repertorio dei dipinti Inghirami, possedesse a sua volta la *Crocifissione* donata poi alla Compagnia della Misericordia⁴². Luigi Lanzi, nel cammeo che riservava al pittore nella sua *Storia pittorica della Italia*, scriveva che risultavano di proprietà del prelado «due quadretti di storie evangeliche», a dimostrazione della presenza di opere del pittore non solo in chiese, ma anche in diverse case volterranee⁴³.

Anche alla luce di queste osservazioni se, da un lato, si deve ribadire lo strettissimo legame con i camaldolesi e il ruolo centrale rivestito in questo rapporto dall'abate Ticci, dall'altro, è possibile che il pittore abbia avuto altri committenti di rilievo, come appunto gli Inghirami, trovando nella cittadina toscana ampio apprezzamento per il suo linguaggio originale, caratterizzato da una personale sintesi di tenebrismo alla Tintoretto e sfarzo alla Veronese,aggiungendovi però la pratica disegnativa di Santi di Tito⁴⁴.

vo nell'Urbe di Vanni e le sue commissioni in San Pietro si datano con certezza al 1600-1604.

³⁹ L. BORTOLOTTI, *Ligozzi, Iacopo*, in *Dizionario Biografico degli Italiani*, 65, Roma 2005, pp. 114-119.

⁴⁰ Ringrazio Sergio Taddei per avermi segnalato questo documento, conservato presso un membro della famiglia Inghirami residente a Firenze.

⁴¹ *Ibidem*.

⁴² Su questo personaggio, noto erudito volterrano, si vedano le notizie riportate in SIUSA: <<https://siusa.archivi.beniculturali.it/cgi-bin/pagina.pl?TuttoAperto=1&TipoPag=comparc&Chiave=178533&RicVM=indice&RicSez=fondi&RicTipoScheda=ca>> (aprile 2023).

⁴³ L. LANZI, *Storia pittorica della Italia*, 2 voll., Venezia 1795-1796.

⁴⁴ MENCARINI, *Donato Mascagni ... cit.*

Linda Cioni

La fabbrica Viti e l'invenzione del 'commesso volterrano'

Nel 1791 Marcello Inghirami Fei (1766-1841), erede del cospicuo patrimonio lasciato dallo zio Giuseppe Fei, riuscì a risollevare le sorti della tradizionale produzione di alabastro a Volterra, fondando un moderno opificio nei locali del soppresso monastero di San Dalma-zio¹. Era solo l'inizio di un graduale rinnovamento della manifattura che, nelle sue alterne fortune, tra produzione seriale e ricerca di innovazione, travalicherà i secoli e i confini italiani, raggiungendo la sua acme tra il 1850 e il 1870 con il fenomeno dei cosiddetti 'viaggiatori dell'alabastro'².

Col tramonto della manifattura Inghirami, si verificò una vera e propria diaspora degli artigiani attivi al suo interno o gravitanti nella sua orbita. Alcuni, forti dell'esperienza artistica maturata, si misero in proprio e aprirono nuove botteghe, mentre altri fondarono società per il commercio dei prodotti in alabastro. Tale industria, come testimonia la *Descrizione storica e statistica di Volterra* compilata da Sebastiano Listri per conto del Barone Capelle, prefetto del Dipartimento napoleonico del Mediterraneo nel 1810, meritava tutta l'attenzione delle autorità «onde mantenersi, accrescersi e perfezionarsi»³. Tra le officine più ragguardevoli Listri menzionava le botteghe della famiglia Cinci, Tassori, Tangassi e, infine, la bottega dei fratelli Viti: Antonio (1769-1836), Vito (1772-1866) e Niccolò (1780-1858). Figli di Francesco Viti e di Anna Falconcini⁴, nobile volterrana, i fratelli Viti, come molti loro coetanei, decisero di aprire una bottega specializzata in «Vasi e Ornato», documentata nel 1817 in via Lungo le Mura⁵. Ben presto, il legame fraterno fu corrotto dagli affari, tanto da spingere il primogenito Vito ad allontanarsi da Volterra lo stesso anno. Non vi farà più ritorno. All'età di quarantatré

¹ Per Marcello Inghirami si veda: A. MARRUCCI, *Inghirami, Marcello*, in *Dizionario di Volterra. I Personaggi e Gli Scritti*, III, a cura di A. Marrucci, A. Furiesi, Pisa 1997, p. 1097. Per la manifattura Inghirami: E. COLLE, *Alcune aggiunte sulla manifattura degli alabastrici di Volterra*, in *Studi in onore di Guglielmo Coronini Cronberg nel centenario della nascita, 1905-2005*, a cura di M. Malni Pascoletti, Gorizia 2006, pp. 19-23.

² Alla fine del Settecento una delle specializzazioni più redditizie della manifattura alabastrina era la produzione delle cosiddette 'ave maria', ovvero di grosse perle in alabastro che andavano a formare i grani di corone, rosari e collane. M. COZZI, *Alabastro – Volterra dal Settecento all'Art Déco*, Firenze 1986, p. 50, nr.8 e pp. 203-206.

³ «Infiniti sono i lavori che traggansi dagli Alabastrici, Vasi, Lampade, Guglie, Statuette ed altri di minor conto sono sparsi ovunque per l'Italia e negli Stati confinanti. I Vasi specialmente di varie figure ed ornati di bassi rilievi son quelli di maggior pregio» (S. LISTRI *Annuario statistico storico geografico del Dipartimento del Mediterraneo per l'anno 1810*, Pisa 1810, p. 120).

⁴ Nonostante il lauto patrimonio della moglie, Francesco riuscì a sperperare gran parte delle ricchezze, condannando i figli a una vita modesta, lontana dai fasti nobiliari. E. RASPI, *Giuseppe Viti: storia di un viaggiatore dell'alabastro*, tesi di laurea, Università degli Studi di Pisa, a.a. 2001-2002.

⁵ La bottega dei fratelli Viti è citata nella *Memoria e Prospetto della lavorazione dell'alabastro in Volterra* del 1817. Il documento, redatto da Inghiramo Inghirami per conto del governo granducale, rende nota la presenza di 53 botteghe esistenti nel centro storico di Volterra. Biblioteca Guarnacci di Volterra, *Archivio Fabbrica Inghirami*, f.VII. Si veda: COZZI, *Alabastro ... cit.*, p. 215.

anni riuscì a farsi strada oltreoceano con il commercio di monete antiche e di prodotti in alabastro e a diventare uno dei più influenti imprenditori⁶. Stabilitosi a Philadelphia, divenne il punto di riferimento delle numerose manifatture volterrane e dei 'viaggiatori dell'alabastro': mercanti-produttori i quali, animati da un forte spirito imprenditoriale, partivano da Volterra per dirigersi nei paesi più remoti. Grazie all'audacia di queste personalità, l'industria alabastrina, da fenomeno locale, riuscì a conquistare le maggiori piazze commerciali del mondo⁷.

In patria, intanto, la collaborazione tra Antonio e Niccolò proseguì ancora per qualche anno, fin quando anche quest'ultimo, nel 1824, non decise di svincolarsi dal fratello e di partire alla volta di New York. Ad accompagnarlo c'era il figlioletto Giuseppe (1816-1860), di soli otto anni, cresciuto come garzone nella bottega di famiglia e destinato a diventare uno dei più rinomati mercanti di alabastro⁸. La presenza dello 'zio d'America' tornò senz'altro utile a Giuseppe quando nel 1833 decise di partire per il suo secondo viaggio commerciale tra gli Stati Uniti e il Messico. Al suo ritorno, nel 1841, dopo rocambolesche peripezie, la situazione in patria era nel frattempo notevolmente cambiata. Il padre, con i proventi delle vendite, era riuscito ad acquistare una casa in Borgo di San Giusto e ad aprire un nuovo laboratorio. Giuseppe, dal canto suo, non si trattenne a lungo e dopo soli quattro mesi partì per un'altra missione nelle Americhe, stavolta riuscendo a guadagnare una fortuna che la famiglia decise di investire in una ancor più grande fabbrica di alabastri che venne inaugurata nel 1846⁹. Nel novembre dello stesso anno Giuseppe arrivò nelle Indie orientali. Con lui giungevano casse ricolme di suppellettili in alabastro, provenienti dalla fabbrica di famiglia, che il mercante riuscì a piazzare nei mercati di Bombay, Calcutta e Singapore¹⁰. In particolare, nella città di Lucknow, conquistò la stima di un maharaja che lo nominò 'Emiro del Nepal', un titolo onorifico che da allora varrà alla famiglia la fama e inestimabili fortune economiche. Grazie ai proventi di quest'ultimo viaggio i Viti furono in grado di acquistare il grande Palazzo Incontri, oggi sede della casa-museo¹¹. Giuseppe Viti tornò definitivamente a Volterra nel 1850¹².

⁶ Su Vito Viti: L. CODIGNOLA, *Blurred Nationalities across the North Atlantic*, Toronto 2019, pp. 168-177.

⁷ Sul fenomeno dei viaggiatori dell'alabastro, si consulti: E. BIANCHI, *Un piccolo contributo alla storia dei viaggiatori dell'alabastro*, "Rassegna Volterrana", A.XLII-XLIII, 1977, pp. 143-158; E. FIUMI, *La manifattura degli alabastri*, Pisa 1980; E. BIANCHI, *Oriente e Occidente nei resoconti di viaggiatori dell'alabastro a metà del secolo*, in Id., *Geografia privata: i resoconti di viaggio come lettura del territorio*, Milano 1985, pp. 191-240.

⁸ E. RASPI, *Gli avventurosi viaggi di Giuseppe Viti*, "Rassegna Volterrana", 82, 2005, pp. 3-144.

⁹ COZZI, *Alabastro ... cit.*, p. 102.

¹⁰ Nel maggio 1849 i Viti spedivano a Singapore 412 casse, per un totale di 1.138 pezzi. Archivio Famiglia Viti di Volterra (d'ora in poi A.F.V.V.), *Cataloghi di Vendita (1946-1960)*, p. 5. Per approfondimenti: RASPI, *Gli avventurosi ... cit.*, pp. 102-130.

¹¹ Il palazzo fu costruito fra la fine del Cinquecento e l'inizio del Seicento per volontà degli Incontri su progetto di Alfonso Parigi e Giovanni Caccini. Nel 1850 Giuseppe Viti acquistò parte dell'immobile e, insieme al fratello Amerigo, ne curò l'allestimento degli interni. Nel 1860 vi soggiornò il re Vittorio Emanuele II in visita a Volterra. Per la storia del palazzo: U. VITI, *Palazzo Viti a Volterra*, "Volterra", 16, 1977, p. 5; S. CERRI SPINELLI, *Il Palazzo Viti-Incontri*, "Rassegna Volterrana", 93, 2006, pp. 285-351; G. CATENI, *Le grandi dimore storiche. I Palazzi Inghirami e Incontri-Viti a Volterra*, Volterra 2006.

¹² Al suo rientro a Volterra Giuseppe continuò a occuparsi della fabbrica insieme al fratello anche se, colpito da una grave malattia, fu spesso costretto a letto. Si spegnerà un anno prima dell'Unità all'età di quarantaquattro anni. RASPI, *Gli avventurosi ... cit.*, pp. 102-130.

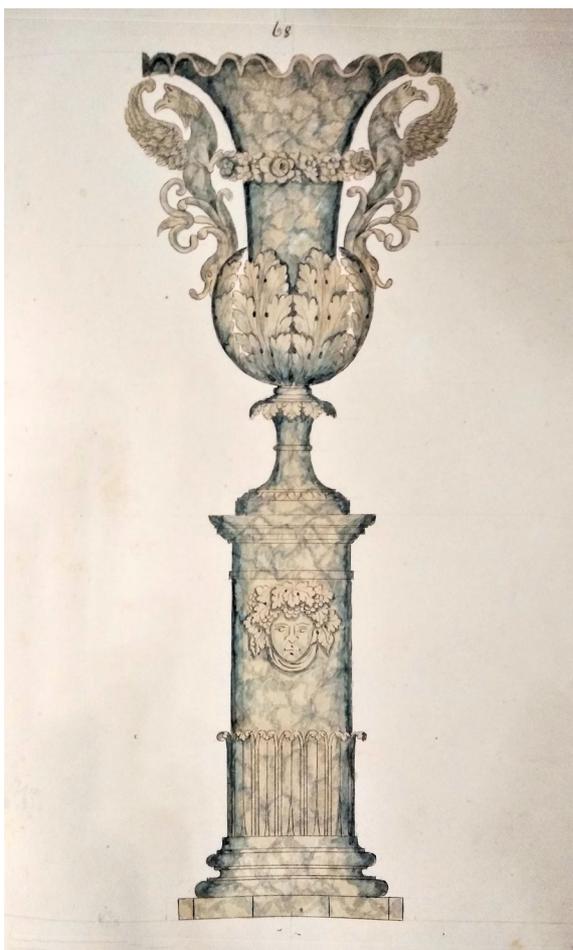


Fig. 1. Disegni di un cratere su colonna, Volterra, Palazzo Viti, Biblioteca.

Ad attenderlo vi era il fratello Amerigo (1820-1874) il quale, dopo essersi formato come intagliatore, aveva ben presto abbandonato gli strumenti del mestiere per dedicarsi agli affari, diventando, come si vedrà, una figura di rilievo per gli esiti e le sperimentazioni tecniche della fabbrica nella seconda metà dell'Ottocento¹³.

A testimonianza della varietà di oggetti prodotti, nella biblioteca di palazzo Incontri-Viti si conserva un album di disegni (280x360 mm) a penna e acquarello, contenente cinquanta tavole realizzate da un anonimo disegnatore tra il 1840 e il 1860¹⁴. Si tratta di un interessante repertorio di statue, vasi, crateri, casse per orologi, pensato per incontrare i gusti di una clientela eterogenea. In alcune tavole, la foggia degli oggetti riprende alcune soluzioni elaborate alla fine del Settecento dalla Officina Inghirami. Altrove, la ripresa di motivi tratti dal repertorio classico si traduce in espressioni esuberanti ed eclettiche, in un *pastiche* di stilemi classici, neoclassici

e tardo-rinascimentali, in cui foglie di acanto, rosette, ovoli e mascheroni si uniscono a pampini, palmette, zampe leonine provenienti da ambiti culturali diversi (fig. 1)¹⁵.

Tra il 1850 e il 1870 si verificò un deciso aumento delle vendite. Dai *Libri dei Conti* e dagli altri documenti contabili conservati nell'Archivio di Palazzo Viti è possibile ricostruire la fitta rete di trame commerciali intessuta dalla famiglia negli anni centrali dell'Ottocento con i numerosi mediatori, acquirenti, banchieri e compagnie assicurative sparsi per tutto il mondo¹⁶. Tra i gruppi scultorei più frequentemente richiesti dalla committenza figurano

¹³ Su Amerigo Viti, si veda: R.S. MAFFEI, *Cenni biografici del Cav. Amerigo Viti*, Volterra 1885; *Amerigo Viti*, "Il Corazziere", LI, 1932, 25, p. 2; C. BRUNI, *Il 'Commesso' in alabastro*, "Volterra", XVIII, 7, 1979, pp.19-20 e infine: A. MARRUCCI, *Viti, Amerigo*, in *Dizionario di Volterra ... cit.*, pp. 1231-1232.

¹⁴ Ciascun modello è contrassegnato da un numero di catalogo con l'aggiunta delle misure espresse in piedi e in pollici. I diversi colori, stesi ad acquarello con una leggera screziatura, suggerivano al cliente le diverse qualità alabastrine nelle quali poteva essere realizzato l'oggetto. COZZI, *Alabastro ... cit.*, p. 104.

¹⁵ I. LUPERINI, *Disegnare l'alabastro*, Pisa 1999, pp. 12-23; COZZI, *Alabastro ... cit.*, pp. 105-106.

¹⁶ Nei carteggi ricorrono spesso i nomi di Giuseppe Norchi in Inghilterra, Luigi Giorgi e Bernardino dello Sbarba di stanza a Parigi, Walter Cherici e Carlo Fontana in Spagna, Giovan Battista Pandolfini in America

riproduzioni in alabastro di sculture quali la *Venere Callipigia*, l'*Apollo del Belvedere*, l'*Arrotino*, lo *Spinario*, o ancora il *Ratto della Sabina* di Giambologna, le *Tre Grazie* di Canova, solo per citarne alcuni. Sono gli stessi modelli che ancora oggi popolano le affollate vetrine delle botteghe volterrane. Il campionario si ampliò ulteriormente a cavallo dell'Unità d'Italia con l'introduzione di sculture riproducenti la «Testa di Dante» e di «Boccaccio», testimonianze del rinnovato interesse per i grandi poeti del passato e per tutti gli aspetti connessi con la promozione della nascente identità nazionale¹⁷.

Fu in un generale clima di rinnovamento e sperimentazioni supportato, a livello nazionale e internazionale, dalle esposizioni di oggetti agricoli e industriali, che Amerigo Viti, negli anni Cinquanta, introdusse a Volterra una nuova tecnica di lavorazione, capace di far guadagnare all'alabastro, pietra di scarso valore economico per la sua estrema fragilità e minima resistenza agli urti, nuova dignità e inediti campi di applicazione¹⁸. La fabbrica Viti si distinse infatti per la sperimentazione del cosiddetto 'commesso volterrano'. Condotta a imitazione del mosaico fiorentino, la tecnica valse al suo creatore la decorazione al merito industriale di prima classe, conferitagli dal Granduca Leopoldo II nel 1858 e, due anni dopo, la medaglia d'oro della Società di Scienze industriali, delle Arti e delle Lettere di Parigi¹⁹. Secondo il procedimento descritto da Elisa Raspi, le singole sezioni di alabastro, tagliate secondo i profili voluti, venivano riposte in una cassetta di alluminio, coperte di cenere per proteggerle dalle alte temperature e inserite nella camera di un forno a legna dove gradualmente si raggiungeva la temperatura di 200°²⁰. A seguire, il raffreddamento avveniva lentamente, immergendo l'alabastro in una tinzozza colma di acqua. L'evaporazione e la successiva reintegrazione di acqua conferivano all'alabastro una durezza e una resistenza simili a quelle del marmo²¹. La colorazione si otteneva

meridionale. I carteggi (1846-1873), conservati in un *secrétaire* nel palazzo Viti, sono stati pubblicati da Silvia Matteoli nella sua tesi di laurea. Si veda: S. MATTEOLI, *La manifattura dell'alabastro della famiglia Viti a Volterra*, tesi di laurea, Università degli Studi di Pisa, a.a. 2000-01.

¹⁷ I fratelli Viti erano ferventi patrioti. Se Giuseppe, costretto a casa dalla malattia, finanziò l'esercito piemontese con ingenti somme di denaro, Amerigo, dal canto suo, partecipò attivamente ad alcune battaglie, tra cui quella di Curtatone e Montanara. RASPI, *Gli avventurosi ... cit.*, p. 7. Sempre Amerigo, nel 1860, fu insignito della medaglia dell'ordine dei SS. Maurizio e Lazzaro; decorazione che mostra fiero nel ritratto in uniforme fattogli dal pittore Antonio Puccinelli. Si veda: *Antonio Puccinelli*, a cura di E. Andreoli, D. Durbè, San Miniato 1997, pp. 55-57 cat. 16; L. BERNARDINI, L. DINELLI, *Antonio Puccinelli. L'uomo e l'artista*, Pistoia 2010.

¹⁸ BRUNI, *Il 'Commesso' ... cit.*, pp. 19-20.

¹⁹ MARRUCCI, *Viti ... cit.*, pp. 1231-1232. In una lettera del 1863 il Conte Demetrio Finocchietti pregava Amerigo di mandargli notizie storiche circa la «interessantissima lavorazione degli alabastri», il numero degli operai impiegati e l'utile annuo di produzione. A.F.V.V., *Carteggio sciolto, Lettera di Demetrio Finocchietti ad Amerigo Viti*, Firenze 18 ottobre 1863; D. FINOCCHIETTI, *Degli alabastri lavorati in Volterra*, in *Esposizione Italiana tenuta a Firenze nel 1861*, III, Firenze 1865, pp. 199-202.

²⁰ E. RASPI, *L'industria alabastrina dalla fine del Settecento ai primi dell'Ottocento. Un'indagine di archeologia industriale*, tesi di laurea, Università di Pisa, a.a. 2006-2007, p. 68. Nel *Libro dei Conti della Fabbrica Viti*, si trova un *Inventario* con l'elenco «degli oggetti che servono alla lavorazione dei Mosaici». Tra essi si trovano: «due piccoli banchi, due Morse, Un banco lungo di alabastro, Una mezzana di rame, Un paiolo, due trespoli per spianatoi, uno spianatoio di ferro; cassetta di lamiera fatta per mettere la robba in forno; una cassetta di lamiera con graticola; una tinzozza di rame; tre banchini per le morse: tre trespoli per le tavole». Cfr. A.F.V.V., *Libro dei Conti*, f. 20, in RASPI, *L'industria ... cit.*, p. 68.

²¹ Sul metodo per indurire l'alabastro si veda: G. OROSI, *Dizionario pratico di scienze e Industrie. Repertorio tecnologico di cognizioni utili ad ogni classe di persone*, Livorno 1858, p. 132; B. HARTMANN, *L'alabastro tra arte e*



fig. 2. Fabbrica Viti, Piano di tavolo in commesso di alabastri con motivi vegetali, Volterra, Palazzo Viti, particolare.

semplicemente aggiungendo al bagno del colorante. Il candore degli alabastri si tingeva così di *nuances* delicate più o meno intense a seconda dei tempi di immersione e della quantità di pigmento utilizzata. Molto difficile invero era ottenere le tonalità di rosso, assenti in quasi tutte le decorazioni in commesso volterrano finora osservate.

Frequenti invece i verdi, i blu e le tenui sfumature di rosa. I singoli tasselli in alabastro colorato, una volta tagliati, spianati e limati venivano accostati a tessere di cinerino, di bardiglio, di pietre agatate o di alabastro di Castellina, seguendo il disegno preparatorio, alla ricerca del migliore accordo tra le diverse sfumature delle pietre. Con questo metodo furono realizzati numerosi piani di tavolo, il cui *leitmotiv* sono le decorazioni con serti di rose, uccelletti in volo e strumenti musicali, ottenute utilizzando disegni semplici e reiterati, in parte mutuati dai prestigiosi manufatti artistici in pietra dura prodotti a Firenze dalla Galleria dei Lavori e dalle botteghe private di mosaicisti a cavallo dell'Unità²². Il repertorio esornativo della fabbrica Viti si arricchisce viepiù di decorazioni orientaleggianti o a imitazione di ricami, come rivelano i numerosi tavoli in commesso di alabastro esposti nelle sale di Palazzo Viti (fig. 2). L'alabastro, da sempre confrontato (quando non confuso) con il 'nobile' marmo, compiva così l'ultimo passo verso la sua più compiuta emulazione²³. Lo stesso procedimento utilizzato

produzione di massa: Storia di un artigianato artistico a Volterra, Volterra 1993, p. 16.

²² L'atto fondativo della Galleria dei Lavori (il futuro Opificio delle Pietre Dure) risale al 3 settembre 1588, anno in cui Ferdinando I de' Medici decretò lo «stabile ordinamento» delle botteghe artistiche già attive per la corte granducale, trasformandole in una manifattura di Stato. Si veda: *Splendori di pietre dure: l'arte di corte nella Firenze dei Granduchi*, catalogo della mostra (Palazzo Pitti, 21 dicembre 1988-30 aprile 1989), a cura di A.M. Giusti, Firenze 1988. La manifattura rimase attiva fino a quando, con l'esilio di Leopoldo II d'Asburgo Lorena avvenuto nel 1859, non venne meno la sua principale committenza: la corte. Alla fine dell'Ottocento, nonostante i tentativi di adeguamento della produzione alle esigenze del mercato, la difficile situazione economica in cui versava l'Opificio indusse i direttori a cercare nuovi sbocchi nell'attività del restauro dei materiali lapidei. Fu nel suo assetto post-unitario che prese il nome di Opificio delle Pietre Dure. Per una storia dell'Istituto dopo l'Unità, si consulti: *Dagli splendori di corte al lusso borghese. L'Opificio delle Pietre dure nell'Italia unita*, catalogo della mostra, a cura di A.M. Giusti, Firenze 2011.

²³ Il tavolo in commesso d'alabastro della collezione di Mario Bruchi di Volterra, proveniente dalla raccolta della Contessa Donada le Rose di Palazzo Cenci a Roma, fu da questi acquistato a un'asta come tavolo in commesso di pietre dure. Ringrazio il Sig. Bruchi per la segnalazione.



Fig. 3. Fabbrica Viti, Cassettina in commesso di alabastri e bronzo dorato, Volterra, Palazzo Viti.



Fig. 4. Antonio Puccinelli, Ritratto di Giuseppe Viti, Volterra, Palazzo Viti, Salotto Rosso.

per i piani di tavolo veniva impiegato per la decorazione di suppellettili di piccole dimensioni, dai costi ridotti e dunque più facilmente commerciabili, come spilli, fermacarte, placchette e cofanetti (fig. 3). La cornice contenente il *Ritratto di Giuseppe Viti*, dipinto da Antonio Puccinelli (1822-1897) negli anni

Cinquanta dell'Ottocento, costituisce un ulteriore esempio di applicazione (fig. 4). Nello spessore della cornice, su una base in bardiglio scuro, si trovano infatti incastonati medaglioni in mosaico di alabastro rappresentanti uccellini appollaiati sui rami, mazzolini di fiori e racemi, inquadrati da ampie volute in legno dorato. Lo stesso tipo di decorazione caratterizza anche altri oggetti della collezione (fig. 5). A ben guardare, la cornice del ritratto Viti sembra corrispondere a una versione più economica e semplificata della fastosa cornice neobarocca con applicazioni in pietra dura che adorna il *Ritratto di Vittorio Emanuele II* del Museo del Risorgimento di Milano (inv. nr. 45500), il cui stile è stato accostato a quello della

bottega di Enrico Bosi, attivo a Firenze con un laboratorio di mosaici in Via Tornabuoni tra il 1858 e il 1900 (fig. 6)²⁴. Con l'Unità d'Italia lo scarso interesse mostrato dal sovrano verso

²⁴ E. COLLE, *Regesto dei mosaicisti attivi a Firenze durante il XIX secolo*, in *Dagli splendori ... cit.*, pp. 245-246. F. BERTELLI, F. GALORA, *I privati produttori di mosaico fiorentino nella seconda metà dell'Ottocento e i loro rapporti con l'Opificio delle Pietre Dure*, "OPD restauro", 18, 2006, pp. 320-336.

la Galleria dei Lavori, fece sì che il monopolio statale e morale sull'Opificio delle Pietre Dure s'incrinasse²⁵. Fu così che sorsero numerose botteghe private, a capo delle quali vi erano gli stessi mosaicisti provenienti dalle manifatture granducali. Gaetano Bianchini (1807-1866), membro dell'Accademia di Belle Arti e della Società d'Arti e Scienze di Londra, ad esempio, fu tra i primi ad aprire una bottega intorno al 1852, seguito dopo pochi anni da Enrico Bosi, il quale, nel 1858 si specializzò nella realizzazione di piani di tavolo in commesso e altri arredi d'ebanisteria. Il merito (o demerito) degli ex allievi granducali fu, invero, quello di rendere i manufatti in mosaico fiorentino accessibili a una clientela alto-borghese, soprattutto grazie all'impiego di pietre più morbide di origine calcarea, materiali meno pregiati del tutto avulsi dalla manifattura granducale²⁶. Amerigo Viti, evidentemente aggiornato sulle sorti dell'industria del mosaico fiorentino, decise di sperimentare la tecnica del commesso nella tenera materia dell'alabastro, nell'ottica di raggiungere nuovi possibili sbocchi



Fig. 5. Fabbrica Viti, Piano di tavolo in commesso di alabastri con fiori, frutta, volatili e strumenti musicali, Volterra, Palazzo Viti, Guardaroba.



Fig. 6. Enrico Bosi (?), Cornice contenente il ritratto di Vittorio Emanuele II, Milano, Civiche Raccolte Storiche – Museo del Risorgimento.

²⁵ Abolita l'ordinanza del 1806 di Maria Luisa di Borbone che nei fatti proibiva la vendita di commessi in pietre dure al di fuori della Galleria dei Lavori, diversi fabbricanti aprirono botteghe in proprio ed entrarono in competizione con l'ex manifattura granducale, abbassando notevolmente i costi di produzione. C. PAOLINI, *Le fabbriche private e il 'mosaico fiorentino'. Imprenditorialità e mercato nell'Europa della seconda metà dell'Ottocento*, in *Dagli Splendori ... cit.*, pp. 38-49.

²⁶ D. FINOCCHIETTI, *Delle Arti e delle Industrie applicate ai mobili. Relazione del Conte Demetrio Carlo Finocchietti Commissario speciale e Giurato all'Esposizione internazionale di Londra del 1862*, Milano 1863, p. 10; C. PAOLINI, *Le fabbriche private ... cit.*, pp. 38-49.

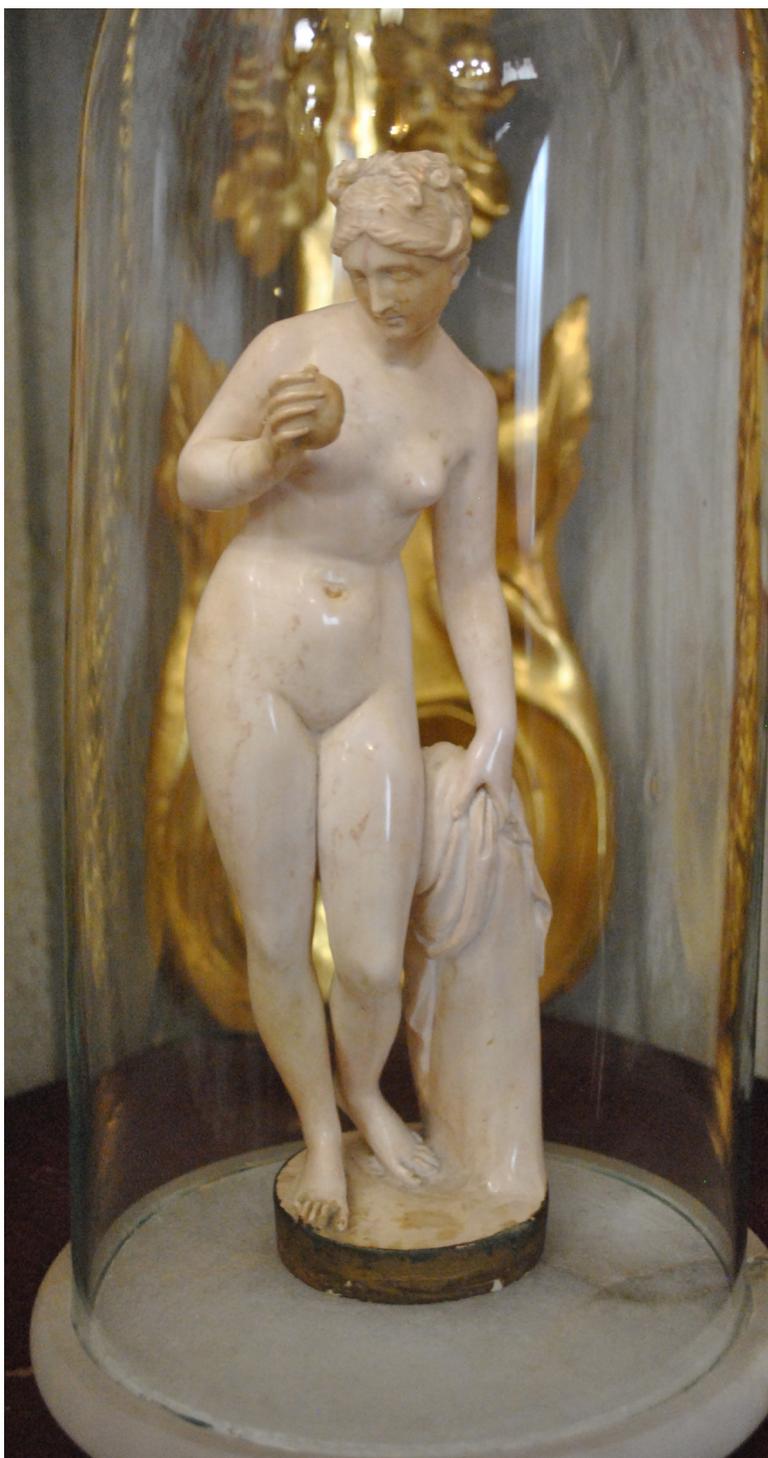


Fig. 7. Fabbrica Viti, Venere con il pomo, Volterra, Palazzo Viti.

commerciali. Lo stesso «Bosi di Firenze» risulta tra gli acquirenti della Fabbrica Viti. Il suo nome compare infatti nel *Libro delle Fatture* relativamente all'acquisto nel 1860 di una serie di sculture in alabastro, riproducenti prototipi della statuaria classica e neoclassica, fra i quali una *Venere con il pomo*, tratta dall'omonima scultura di Bertel Thorvaldsen (fig. 7)²⁷.

È forse nell'ambito di uno di questi scambi commerciali che Enrico Bosi poté condividere i segreti del mestiere con gli operai volterrani. Raffaele Scipione Maffei, autore della biografia di Amerigo Viti, racconta che tra Amerigo e l'Opificio delle Pietre Dure, intorno alla metà del secolo, si instaurò una stretta collaborazione, tanto che l'imprenditore «nel 1852 fece venire da Firenze degli abili artefici» per dirigere la nuova lavorazione²⁸. Tale considerazione, non supportata

²⁷ Vedi Appendice documentaria, n. 2.

²⁸ MAFFEI, *Cenni ... cit.*, p. 6.

da alcuna evidenza documentaria²⁹ sembra inverosimile, pensando alla crisi che la manifattura granducale stava attraversando in quel preciso momento storico, minacciata nella sua stessa sopravvivenza dal proliferare delle imprese private³⁰. A tal proposito, nell'archivio della famiglia Viti di Volterra si conserva una lettera inviata da Firenze nel 1857 dall'artista Alessandro Del Grande, il quale si dichiarava disposto a raggiungere Volterra, portando con sé tutti gli strumenti del mestiere necessari per il «nuovo genere di lavoro che è affatto una nuova speculazione [...] che si tenta di far progredire [...]»³¹. Il documento risolve solo in parte gli interrogativi. Dell'artista sappiamo soltanto che prese parte a un concorso indetto nel 1844 dall'Accademia di Belle Arti di Firenze, dove risulta tra i giovani partecipanti con un *Fregio d'Ornato*³². Non sappiamo se fosse specializzato nella tecnica di lavorazione delle pietre dure.

Un canale privilegiato per l'incontro e il confronto con le manifatture fiorentine furono probabilmente le rassegne nazionali e internazionali di prodotti industriali. L'Ottocento, infatti, è il secolo delle grandi esposizioni, nate per celebrare le conquiste della modernità. Anche le fabbriche volterrane vi parteciparono numerose, riscuotendo in più di un'occasione, riconoscimenti prestigiosi.

In ambito italiano bisogna anzitutto ricordare la prima *Esposizione dei prodotti naturali e industriali della Toscana* svoltasi a Firenze nel 1850 nel Palazzo della Crocetta. La rassegna, volta alla selezione dei migliori manufatti da inviare alla *Grande esposizione delle opere dell'industria di tutte le Nazioni* di Londra dell'anno seguente, offrì ad Amerigo Viti l'opportunità di confrontarsi con le opere in mosaico fiorentino, tra le quali figuravano ben undici piani di tavolo provenienti dalla bottega di Gaetano Bianchini, descritti nei dettagli più minuti di fiori e di boccioli nel catalogo della mostra. Dal *Rapporto generale della Pubblica Esposizione dei prodotti naturali e industriali*, sappiamo che la fabbrica Viti era presente nella sezione «Lavori in Alabastro» con una *Lumiera* alta quattro braccia, variamente decorata da un doppio ordine di lumi, «sormontati da bacinelle a trafori, da campane condotte ad alabastro colorito» e da festoni, fiori e frutti: un manufatto del tutto in sintonia con il linguaggio neorinascimentale dell'epoca³³. L'oggetto, dopo l'esposizione, fu donato al museo dell'Istituto Tecnico Toscano e al suo direttore Filippo Corridi (1806-1877), responsabile delle Scuole Tecniche delle Arti e Manifatture di Firenze³⁴.

²⁹ Le ricerche condotte nell'archivio dell'Opificio delle Pietre Dure non hanno permesso di appurare il racconto di Raffaello Maffei.

³⁰ F. BERTELLI, *Tra Stato e privato: l'Opificio delle Pietre Dure alla prova dell'Unità d'Italia secoli di splendori*, in *Dagli Splendori ... cit.*, pp. 24-37.

³¹ Il documento è pubblicato in MATTEOLI, *La Manifattura dell'alabastro ... cit.*, pp. 54-55. Vedi Appendice documentaria, n. 1.

³² "La Gazzetta di Firenze", 10 ottobre 1844, nr. 122, P. 6.

³³ *Catalogo degli oggetti presentati alla esposizione dei prodotti greggi e lavorati della Toscana fatta nel 1850 nell'I. e R. Palazzo della Crocetta*, Firenze 1850, pp. 381-382; *Rapporto generale della pubblica esposizione dei prodotti naturali e industriali della Toscana*, Firenze 1851, p. 20.

³⁴ Con i decreti del 14 gennaio 1850, firmati dal Granduca Leopoldo II, la sezione terza 'Arti e Manifatture' dell'Accademia di Belle Arti di Firenze, veniva resa indipendente dal nucleo originario. Il neodirettore Filippo Corridi rinominò tale complesso 'Istituto Tecnico'. Fondato per promuovere lo studio delle scienze di applicazione e «il progresso delle utili industrie, delle arti e delle grandi lavorazioni» – come recita l'art. 1 del regolamento



Fig. 8. Fabbrica Viti, Candelabro in alabastro, Volterra, Palazzo Viti, Salotto Rosso.

Purtroppo, della lumiera si sono perse le tracce e non compare nell'inventario degli oggetti delle collezioni storico-scientifiche dell'attuale Fondazione Scienza e Tecnica³⁵. Esempi simili si possono però tutt'oggi ammirare nel 'Salotto Rosso' di Palazzo Viti (fig. 8). In una lettera datata 19 febbraio 1850, Filippo Corridi chiedeva ad Amerigo di inviare a Firenze materiali grezzi e manufatti in alabastro così da «far conoscere ai toscani e ai molti forestieri quale incremento abbia ottenuto [...] questa industria così conosciuta in Europa e fuori»³⁶. Siamo ai prodromi dell'esposizione fiorentina al palazzo della Crocetta, ma la collaborazione con l'istituto proseguì anche negli anni a seguire. Amerigo Viti seppe sfruttare l'interesse dimostrato da Corridi per sottoporre all'attenzione degli accademici i prodotti nati dalla recente sperimentazione del commesso di alabastri. Sul "Monitore Toscano" dell'ottobre 1857 compare infatti un'appendice scientifica redatta dall'Adunanza della Regia Accademia di Arti Manifatture in cui si legge:

organico – l'istituto si componeva dell'Accademia di Arti e Manifatture, di due officine (meccanica e lavorazione del legno), di un Museo tecnologico e di una Biblioteca. Sull'Istituto Tecnico Toscano, si veda: G. GORI, *Le collezioni dell'Istituto Tecnico Toscano*, in *Le stanze della scienza. Le collezioni dell'Istituto tecnico toscano a Firenze*, a cura di A. Giatti, S. Lotti, Firenze 2006, pp. 12-29.

³⁵ Nelle collezioni dell'Istituto Tecnico Toscano rimangono una decina di pezzi in alabastro indurito, con generica provenienza 'Volterra', alcuni dei quali potrebbero essere ricondotti alla manifattura Viti. Ringrazio la dot.ssa Stefania Lotti per la segnalazione.

³⁶ A.F.V.V., *Carteggi sciolti*, lettera di Filippo Corridi del 19 febbraio 1850.



Fig. 9. Fabbrica Viti, Piano di tavolo in commesso di alabastrini con motivi vegetali, Firenze, Palazzo Medici-Riccardi, Appartamento del prefetto.

Si ammirano sul banco della presidenza un candelabro in alabastro della Castellina di lavoro squisito per la sottigliezza massima a cui l'alabastro è stato ridotto sul tornio [...]. Con questo candelabro si mostrò una tazza di alabastro indurito con tutte le apparenze di un bel marmo giallo [...] e due spilli che parvero di marmo di Firenze, nonché un bel piano di tavola, con intarsi di buon gusto [...] sì per il disegno che per l'accozzo dei colori e la condotta delle sfumature, anco questa come gli spilli fatta col mezzo di mosaico fiorentino³⁷.

Frattanto, nello scenario di un'Italia unita, un altro importante evento venne inaugurato alla presenza del re Vittorio Emanuele II nei rinnovati spazi della stazione Leopolda di Firenze nel 1861: la prima *Esposizione Nazionale Agraria, Industriale e Artistica*.³⁸ Suddivisa in ventiquattro classi, alla rassegna era possibile ammirare, ancora una volta, splendidi oggetti in mosaico fiorentino realizzati dai laboratori della Fabbrica Reale e dalle botteghe dei privati produttori. La classe XIX esponeva invece diverse tipologie di mobilia, dalle più alte manifestazioni di lusso borghese ai manufatti di uso domestico di minor pregio. La fabbrica Viti, insieme ad altri espositori volterrani, figurava in questa sezione con alcuni «Lavori ad intarsio

³⁷ *Appendice Scientifica redatta dalla Regia Accademia di Arti e Manifatture di Firenze in occasione della Adunanza ordinaria del 27 settembre 1857*, in "Monitore Toscano" del 17 ottobre 1857, pp. 20-21; BRUNI, *Il 'Commesso'* ... cit., p. 19.

³⁸ Sulla prima *Esposizione Nazionale Agraria, Industriale e Artistica*, si veda: *Aspirazioni internazionali e miti municipali nelle esposizioni fiorentine del 1861*, in V. GENSINI, *Tradizione e modernità: dibattiti sull'arte a Firenze nella seconda metà dell'Ottocento*, tesi di laurea, Università degli Studi di Firenze, a.a. 2000-2001, pp. 1- 51.

fatti con l'alabastro indurito e colorato»³⁹. Mentre l'esposizione contribuiva a gettare le basi di una nazione finalmente unita, il più illustre dei suoi visitatori, il re Vittorio Emanuele II, non mancò di fare acquisti per la sua residenza fiorentina e, tra questi: «Una tavola di alabastro indurito intarsiato a vari colori e disegni, di forma quadrata, sagomata lunga»⁴⁰. Il tavolino, comperato dalla fabbrica di Amerigo Viti per 400 lire, fu collocato, insieme ad altri arredi provenienti dalla *kermesse*, nella Sala della Meridiana di Palazzo Pitti, completamente riallestita per accogliere i nuovi arredi⁴¹. Attualmente il tavolo è esposto nell'appartamento del prefetto di Palazzo Medici Riccardi. Non possiamo stabilire se al momento dell'acquisto fosse già dotato della base in legno intagliato e dorato «in forma di tronco di vite» con due putti e un drago, più verosimilmente aggiunta in occasione del trasferimento a Palazzo Pitti, in un perfetto esercizio di eclettismo sabaudo (fig. 9)⁴². Il piano di tavolo presenta invece tutti i caratteri tipici del mosaico volterrano, basti confrontare il brano della rosellina dischiusa al centro, incorniciata da motivi geometrici, tralci vegetali e arabeggianti in alabastro bianco e nero, con gli analoghi esempi presenti nella collezione Viti (fig. 10). A orientare i gusti del re fu, molto probabilmente, il conte Demetrio Carlo Finocchietti, amministratore della corte sabauda e presidente della XIX sezione della mostra, nonché membro della giuria. Attento conoscitore ed estimatore degli oggetti in mosaico fiorentino, in più di un'occasione ebbe modo di esprimere la propria ammirazione per le innovazioni approntate dalla fabbrica Viti:

Nessuno certamente, negli andati tempi, avrebbe potuto immaginare che cogli alabastri volterrani, aventi i soli due colori bianco e giallo, si sarebbero un giorno veduti lavori di commesso in colori svariati ad imitazione di quelli del mosaico di Firenze. E tanto meno era facile il supporre felice un tale esperimento [...] che [...] faceva d'uopo provvedere alla friabilità della materia, avrebbe resistito alle lime ed altri arnesi necessari al commettere.

Tra gli operai della manifattura Viti premiati con medaglia di merito compare nuovamente il nome di Alessandro Del Grande, insieme a quello di Giuseppe Milanese e di Antonio Pasqualetti, personalità che ancora restano da indagare⁴³.

³⁹ *Viaggio attraverso l'esposizione italiana del 1861 di Yorick figlio di Yorick. Guida critico-descrittiva con la pianta del Palazzo e della Esposizione*, Firenze 1861, pp. 135-137, Stanza XXXIII; *Catalogo degli oggetti esposti a Firenze nel 1861*, Firenze 1861, p. 277.

⁴⁰ Archivio Storico delle Gallerie Fiorentine, *Inventario del Mobiliare estimativo esistente nel R. Palazzo Pitti in dotazione della Corona*, 1872, nr. 4877.

⁴¹ L. COPPI, *L'Esposizione fiorentina del 1861. Gli acquisti di Vittorio Emanuele II fra Belle Arti e Arti Applicate*, "Ricerche di storia dell'arte", 115, 2015, pp. 18-28. Per le vicende relative all'ammobiliamento della Sala della Meridiana sotto i Savoia, si veda: S. TABAKOFF MAGUIRE, *Note sugli arredi della Meridiana sotto i Savoia*, in *La Galleria del Costume*, a cura di C. Piacenti Aschengreen, Firenze 1983, pp. 13-14.

⁴² E. COLLE, *Eclettismo sabaudo. Le decorazioni e gli arredi nelle residenze di Vittorio Emanuele II a Torino e Firenze*, "Antichità Viva", 27, 1988, 1, p. 51, nr. 19. Nella scheda di catalogo OA (09/00195477) dell'oggetto Enrico Colle afferma: «Stilisticamente la base del tavolino formata da tronchi, putti e un drago riprende in scala ridotta i fastosi intagli dei tavoli veneziani del Settecento e in particolare quelli intagliati da Brustolon». Segnala che il piano di tavolo in alabastro risulta mancante.

⁴³ «Viti. Cav. Amerigo di Volterra. Intarsi sull'alabastro. Premio alla Manifattura per il lavoro che essa fornisce a una quantità di operai e per qualche merito artistico che vi si riscontra» (D. FINOCCHIETTI, *Premi proposti dal consiglio dei giurati della Esposizione italiana ed approvati dalla Commissione reale*, in *La Esposizione italiana del*



Fig. 10. Volterra, Palazzo Viti, Salotto Rosso.

Riguardo alle rassegne internazionali sappiamo che i Viti parteciparono alla *Grande Esposizione* di Londra del 1862 con tre sculture, piccoli oggetti d'arredo e ben quattro tavoli in commesso di alabastro⁴⁴.

Con la morte di Amerigo Viti, la fabbrica chiuse definitivamente i battenti nel 1874⁴⁵. Ciò che rimane della moderna manifattura si può oggi ammirare negli ambienti del palazzo Viti-Incontri. Nella grande Sala da Ballo dal pavimento in cotto con intarsi di alabastro indurito, risaltano due candelabri monumentali, esempi massimi di quella sapienza mai più eguagliata di un'opera in alabastro alta quasi quattro metri.

1861. *Giornale con 190 incisioni e con gli atti ufficiali della R. Commissione*, Firenze 1962, p. 344.

⁴⁴ *International exhibition 1862 – Kingdom of Italy – Official descriptive catalogue*, London 1862. Vedi: Cozzi, *Alabastro ... cit.*, p. 123.

⁴⁵ La fabbrica non compare nel *Censimento dei lavoratori, fabbricanti e commercianti di lavori in alabastri dimo- ranti nella città e sobborghi di Volterra* stilato il 20 giugno 1874. Cozzi, *Alabastro ... cit.*, p. 219.

Appendice documentaria

Documento n.1

Archivio Famiglia Viti Volterra (A.F.V.V.), *Carteggi sciolti 1846-1874*

Firenze, 25 Marzo 1857

Patti convenzionali che il sottoscritto accetta dal Signor Viti di Volterra.

Siccome trattasi di un genere di lavoro che è affatto una speculazione e ramo d'industria che si tenta far progredire in Volterra dietro il ritrovato del Signor Viti non può trattarsi mia sistemazione definitiva, ma bensì provvisoria ed è per questo che il Signor Viti offre quanto appreso.

1° - che il sottoscritto Alessandro Del Grande si porterà a Volterra a tutte sue spese con tutti gli arnesi che il suo mestiere abbisogna, quando il signor Viti lo inviterà che ciò non dovrà essere più tardi del mese d'Aprile prossimo.

2° - il sottoscritto si tratterà nel laboratorio del suddetto fino a tanto che quest'ultimo creda poterlo tenere e quando ciò non li piacesse dovrà avvisarla una settimana avanti e a carico del Signor Viti dovrà tornare a Firenze.

3° - il Signor Viti si obbliga di corrispondere al sottoscritto lire due soldi, tredici denari, quattro al giorno, tutti quei giorni che il medesimo presterà la sua opera con precisione.

4° - le ore che dovrà trattenersi allo studio saranno le seguenti: la mattina alle ore sette fino alle dodici, il giorno dalle due fino alle sette e mezzo.

5° - tutte le spese di vitto, alloggio ed altro restano a carico del sottoscritto.

6° - qualora nelle ore di riposo credesse il sottoscritto fare qualche lavoro sarà libero di farlo ma non potrà per altro fare né vendere nessuna cosa senza il consenso del Signor Viti.

Alessandro Del Grande

Documento n.2

Archivio Famiglia Viti Volterra (AFVV), *Libro delle fatture 1846-1861*, c. 199

Scultura Venduta al Sig. **Enrico Bosi** di Firenze, il 18 gennaio 1860

Cassa n. 1, 2, 3 unite	
N°1. Innocenza sedente che allatta la Colomba	L. 21 10 8
2. Primavera	L. 14
3. Fedeltà con cane	L. 17
4. Due (?)uelette	L. 45
6, 7, 8, 9. le quattro Ballerine di Canova	L. 82
10. Susanna	L. 19
11. Venere e Amore	L. 24
12. Ganimede	L. 21
14 e 15. Due Ballerine d'Ercolano	L. 48 10
16. Pudicizia originale a Roma	L. 24
17. Gruppo delle tre Grazie	L. 37
18. Londrina	L. 25 10
19. Vita Avvelenata	L. 40
20. Ratto d'Europa	L. 39
21. Danza (...)	L. 39
23. Venere del pomo	L. 41
24. Venere dei Medici	L. 41
25. Venere delle Natiche	L. 17

Sara Migaleddu

Sculture, interventi o esperienze? Mauro Staccioli a Volterra negli anni '70

Percorrendo la strada SR 68, quando mancano ormai pochi chilometri a Volterra, non si può non rallentare l'andatura dell'auto quando si passa accanto alle maestose opere di Mauro Staccioli. Curva dopo curva appaiono le sue sculture: *Tondo pieno*, *Anello*, *Cerchio imperfetto*, *Al bambino che non vide crescere il bosco*. Che si vedano dal finestrino senza fermarsi o da vicino, parcheggiando sul ciglio della strada, la carica estetica ed emozionale che esse trasmettono è forte ed è impossibile restare impassibili di fronte a esse. Il paesaggio volterrano ha accolto queste e altre opere nel 2009 per la mostra *Luoghi d'esperienza*, occasione in cui l'artista ha collocato diciassette sculture in alcuni luoghi della città e del territorio circostante¹. La maggior parte sono state rimosse a termine dell'evento, quelle che invece sono rimaste *in situ* sono entrate a far parte del paesaggio toscano, diventando anno dopo anno simbolo di quello stesso territorio, come le strade bianche costeggiate da pioppi e le colline coltivate a vigneto. Prendendo in prestito le forme geometriche utilizzate dall'artista, potremmo quasi considerare la mostra del 2009 come la chiusura di un cerchio e quindi di un percorso all'interno dell'arte ambientale iniziata proprio lì, a Volterra nel 1972.

Così dopo più di trent'anni Staccioli torna nel luogo d'origine, con nuovi contenuti, nuove forme e una nuova dialettica tra opera, contesto e pubblico. Egli presenta le proprie opere come delle esperienze, non soltanto perché rievocano alcuni momenti della sua vicenda biografica, ma perché si offrono al pubblico per essere esperite al fine di richiamare alla mente emozioni e ricordi personali. Possiamo allora considerare queste 'esperienze' come il punto di arrivo della sua ricerca artistica e personale, fortemente distanti da quelle sculture realizzate per lo stesso territorio nel 1972 e nel 1973. Le opere oggi a Volterra segnano il cambio di paradigma nella sua ricerca e produzione artistica esemplificata dal progressivo abbandono del termine 'intervento' e l'uso sempre più frequente del termine 'esperienza' per indicare le proprie sculture. L'uso di questi due termini è legato all'arte ambientale fin dalla sua nascita, eppure nel prendere in esame la vicenda artistica di Mauro Staccioli è stato possibile rilevare che il graduale passaggio dall'uso di un termine all'altro va di pari passo a un decisivo e sostanziale cambiamento della sua poetica estetica. Se alcuni artisti e critici usano i due termini in modo intercambiabile, in Staccioli, invece, è riscontrabile un uso cosciente dell'uno e dell'altro perché ne riconosce un carico semantico differente. Per Staccioli la parola 'intervento' sta a indicare un'azione diretta a incidere in un contesto e sembra condensare tutta l'aggressività

¹ *Mauro Staccioli. Volterra 1972-2009. Luoghi d'esperienza*, catalogo della mostra di Volterra, a cura di M. Bazini, M. Bignardi, E. Crispolti, Bologna 2009.

delle prime opere dell'artista; il termine 'esperienza' invece, sarà utilizzato nell'ultima fase della sua attività, quando le sue sculture perderanno quei toni violenti e si apriranno a nuove sfere emotive.

Tornare a riflettere sulle due prime esposizioni volterrane di Staccioli attraverso questa particolare lente significa considerare i molteplici aspetti del suo lavoro: il valore che egli riconosce al fare artigiano e all'importanza della scelta dei materiali, le sue riflessioni sul ruolo dell'arte e dell'artista nel contesto storico e sociale e le relazioni auspicate o instaurate con il pubblico. Imprescindibile punto di partenza in questo percorso di ricerca è la consapevolezza che l'*humus* di tutta la sua attività artistica è la militanza politica e la profonda fede negli ideali comunisti. Fin dall'inizio della sua carriera Staccioli cerca di configurare il suo progetto estetico coerentemente alla propria ideologia e il fare arte ne diventa la concretizzazione. Fabio Cavallucci a tal proposito scrive che nella visione dell'artista volterrano l'arte non è «un'ancella della rivoluzione» ma è «un progetto che mantiene tutti i suoi caratteri politici, esplicitati nell'atteggiamento dialettico dell'opera nei confronti della società e dell'ambiente»².

Il giovane Staccioli, formatosi a Milano, a contatto con le novità del post-informale, dell'arte povera e delle esperienze processuali, inizia il suo percorso nell'arte ambientale proprio nella sua città natale, in occasione della mostra *Sculture in città*³, collocando sulle colline e nelle piazze di Volterra cinque sculture, anzi, interventi, in cemento e ferro, dalle forme aggressive e dalla fortissima carica politica⁴. Gli interventi in questo caso si rivolgono a un pubblico non selezionato: Staccioli è interessato a provocare nell'individuo una riflessione sulla propria condizione di soggetto oppresso dalla società. L'artista sceglierà di non raccontare con le sue sculture episodi legati al proprio passato, nonostante i luoghi scelti siano fortemente connotati da ricordi personali, ma di provocare il pubblico per mezzo di «un'idea-oggetto» volta a denotare una condizione collettiva afflitta da un malessere condiviso⁵. Staccioli da *Volterra '72* in poi continuerà ad avvertire il bisogno di confrontarsi con l'ambito pubblico «in uno spazio socialmente attivo, nel mezzo della vita di tutti i giorni»⁶ e «denso di elementi contaminanti»⁷. Il passaggio dalla galleria allo spazio pubblico non è quindi una sfida, ma una necessità artistica e ideologica⁸. Questi primi interventi di Staccioli si inseriscono nella complessa realtà delle esperienze artistiche e delle riflessioni estetiche degli anni sessanta e settanta, a cominciare da quelle sul concetto di opera aperta⁹, passando per la critica al consumismo capitalista,

² F. CAVALLUCCI, *Il percorso di Mauro Staccioli*, in *Staccioli. Sculture*, catalogo della mostra di Pesaro, a cura di L. Vergine, H.M. Davies, Milano 1997, p. 49.

³ *Mauro Staccioli. Sculture in città*, catalogo della mostra di Volterra, a cura di E. Crispolti, Milano 1972.

⁴ V. LOERS, *Mauro Staccioli. Works 1969-1999*, Milano 2000; D. NOBILI, *Toninelli 1972. Mauro Staccioli e il lavoro dello scultore*, "Studi di Memofonte", XXI, 2018, pp. 128-146.

⁵ CRISPOLTI, in *Mauro Staccioli. Sculture in città ... cit.*, p. 3.

⁶ L. BARBERO, *Ogni azione dell'uomo*, in *Mauro Staccioli*, catalogo della mostra di Bergamo a cura di M. Menezzzo e L.M. Barbero, Silvana 2006, p. 23.

⁷ M. STACCIOLI, *Il senso e la forma della scultura*, in *Io arte noi città, natura e cultura dello spazio urbano*, atti del convegno di studi di Roma (2004), a cura di P. Ferri, D. Fonti, M. Crescentini, 2006, p. 37.

⁸ M. BIGNARDI, *Le forme, la memoria*, in *Mauro Staccioli. Volterra 1972-2009 ... cit.*, p. 18.

⁹ U. ECO, *Opera aperta, forma e indeterminazione nelle poetiche contemporanee*, Milano 1962, ried. 1972.

fino ad approdare alle sperimentazioni di arte partecipata¹⁰, generando un percorso personale e coerente. A guidare l'artista volterrano nella mostra-intervento¹¹ *Sculture in città*, è Enrico Crispolti, giovane storico dell'arte e prolifico curatore di esposizioni¹², che firma il breve quanto ricco catalogo



Fig. 1. Mauro Staccioli, sei elementi in ferro nero, le mura etrusche, Volterra, 1972. Fotografia di E. Cattaneo.

corredato da più di venti fotografie di Enrico Cattaneo. Il fotografo milanese¹³, fondamentale interprete delle novità artistiche italiane di quegli anni, riesce, anche nel caso di *Volterra '72*, a restituire nella forma bidimensionale la forza disturbante e minacciosa di questi interventi.

Artista e curatore scelgono di esporre soltanto cinque opere, ognuna di essa in un luogo della città scelto per la propria valenza storica e sociale, dando a ogni intervento un preciso indirizzo semantico, una definita «volontà di significato»¹⁴. Staccioli nel 1972 ha già codificato un proprio lessico costituito da volumi geometrici totalmente astratti ed essenziali, ma complicati da un'artigianalità a tratti aggressiva tanto per l'uso dei materiali (il cemento nel quale vengono appositamente lasciati a vista i segni del passaggio degli strumenti usati e il ferro di produzione industriale) quanto per il modo con cui questi vengono combinati dando origine a una «paradossale eleganza grafica»¹⁵. Sull'altopiano delle Balze, proprio accanto ai resti delle mura etrusche, Staccioli posiziona «una teoria formata da nove pali in ferro nero fissati nel terreno e disposti a formare un angolo retto, che sembra rievocare le esigenze difensive in epoca medievale»¹⁶ (fig. 1). Al piazzale Sant'Andrea viene collocato un cubo formato da quattro elementi in cemento da cui fuoriescono altrettanti speroni di ferro nero, richiamando alla

¹⁰ L. MELONI, *L'opera partecipata: l'osservatore tra contemplazione e azione*, Mannelli 2000, pp. 35-45.

¹¹ L'espressione «mostra-intervento» è usata a proposito di *Volterra '72* da Crispolti in *Volterra 73. Sculture ambientazioni visualizzazioni progettazioni per l'alabastro. Problemi del centro storico*, catalogo della mostra a cura di E. Crispolti, Firenze 1973. Le pagine del volume non sono numerate, per tanto nei successivi riferimenti bibliografici non è stato possibile indicare la pagina, dove possibile è stato fatto riferimento alla sezione.

¹² La mostra *Volterra '72* è stata realizzata grazie al sostegno economico della Galleria Toninelli di Milano e alla collaborazione del sindaco e dell'amministrazione comunale di Volterra.

¹³ R. DEL GRANDE, *Su Enrico Cattaneo. Casi di studio dall'archivio di un fotografo d'arte milanese, 1960-1970*, "Studi di Memofonte", IX, 2012, pp. 3-37.

¹⁴ *Volterra 73* ... cit.

¹⁵ NOBILI, *Toninelli...* cit., p. 129.

¹⁶ STACCIOLI, in *Volterra 73* ... cit.

mente una barriera o a una macchina da guerra medievale (fig. 2). L'ultimo intervento fuori dalla cerchia muraria è a Porta all'Arco e si tratta di un alto pilastro in ferro posizionato su un basamento in cemento (fig. 3). Con le altre due opere, una piramide (fig. 4) e una serie di piramidi (fig. 5), che trovano ubicazione rispettivamente accanto al battistero e nella piazza dei Priori, Staccioli mette sotto attacco sia il potere temporale che quello spirituale: nessuno può dichiararsi al sicuro dalla forza di questi interventi. È evidente che i luoghi scelti non sono legati a un suo ricordo personale, ma sono rivelanti per la storia e la quotidianità di tutti, per i cittadini di Volterra come per gli anonimi viaggiatori che nell'estate del 1972 passeggiano per le vie della cittadina toscana: chiunque imbattendosi nelle sue sculture sarà costretto a fermarsi e riformulare il proprio tragitto tenendo conto degli ostacoli imposti e ripensando dunque al contesto in cui si trovano¹⁷.

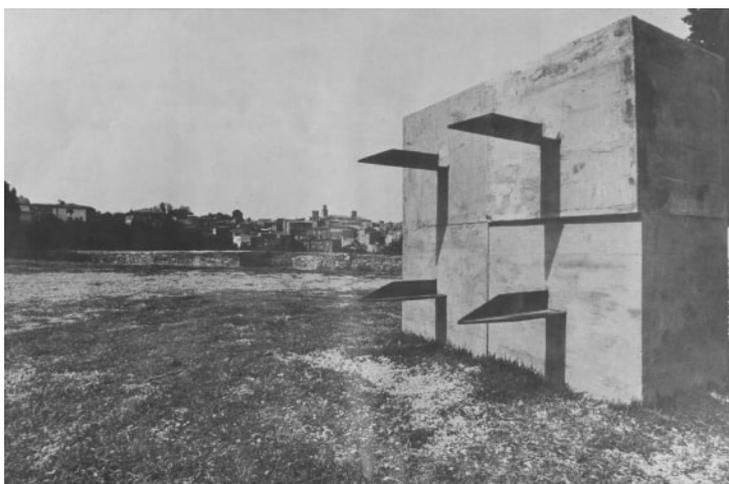


Fig. 2. Mauro Staccioli, quattro cubi di cemento con sbarre di ferro, piazzale Sant'Andrea, Volterra, 1972. Fotografia di E. Cattaneo.



Fig. 3. Mauro Staccioli, cubo di cemento con punta di ferro, Porta all'Arco, Volterra, 1972. Fotografia di E. Cattaneo.

¹⁷ S. SANTINI, *Anni di cemento*, in *Mauro Staccioli. Gli anni di cemento 1968-1982*, catalogo della mostra di Parma e Firenze, a cura di A. Alibrandi, S. Santini, Firenze 2012, p. 34.

Quando ho affrontato lo spazio della Piazza dei Priori (intervento che ritengo esemplare di tutto il mio lavoro), mi sono trovato di fronte a uno spazio architettonico che io, volterrano di nascita, mai avevo percepito per intero nella sua forza plastica, nella sua durezza architettonica. Il discorso sulla violenza, sulla prevaricazione, sulla situazione di esasperazione della condizione umana nella società tecnologica moderna doveva calarsi in uno spazio carico di estremo fascino storico, e, al tempo stesso, di una atmosfera mistificatoria da itinerario turistico¹⁸.

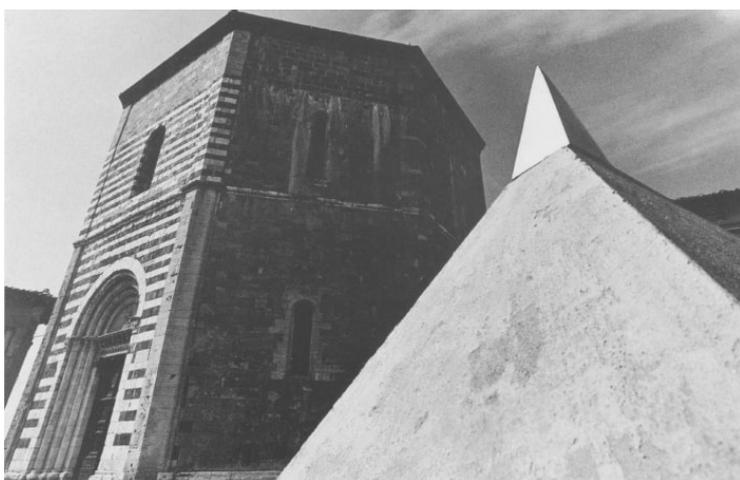


Fig. 4. Mauro Staccioli, *Piramide*, piazza San Giovanni, Volterra, 1972. Fotografia di E. Cattaneo.



Fig. 5. Mauro Staccioli, *Barriera*, piazza dei Priori, Volterra, 1972. Fotografia di E. Cattaneo.

È con queste parole che l'artista ripensa nel 1973 alla sua mostra intervento dell'estate precedente. Le opere di Staccioli richiamano dunque a una riflessione sul presente, sui poteri e sulle violenze urbane e politiche: sono infatti gli anni delle contestazioni, della strage di piazza Fontana, della morte di Pinelli e tutte queste tensioni vengono condensate nel cemento e nel ferro a cui l'artista dona una forma. Quello che fa Staccioli a Volterra è attaccare la città su più fronti, minandone le certezze, disturbando il vissuto quotidiano, nella speranza di svegliare il cittadino dall'apatia generata dalla monotonia del vivere¹⁹. «Le mie sculture» scrive Staccioli nel 1976 «si pongono come stru-

¹⁸ STACCIOLI, in *Volterra 73* ... cit.

¹⁹ Staccioli scrive: «Ho risolto l'idea con una barriera di elementi piramidali inclinati, che strutturalmente rompersero con ogni verticalità e statica volumetricità dello spazio circostante [...]. Il rapporto IDEA.FORMA. MATERIA-SPAZIO DI AZIONE è stato fondamentale nella risoluzione del discorso che intendevo fare. Il pubblico poteva agire passando attraverso l'idea, scontrandosi con l'oggetto ostacolo, con la condizione di barriera» (*Volterra 73* ... cit.)



Fig. 6. Pagina del catalogo della mostra *Volterra '72*. Fotografie di E. Cattaneo.

mento di intervento temporaneo nella realtà, in un rapporto di interazione, per modificare la lettura e l'uso del consueto»²⁰; gli interventi modificheranno quindi la quotidiana percezione di una piazza, di un paesaggio, di un monumento, per riscrivere le relazioni tra città e cittadini. *Volterra '72* non è soltanto il tentativo di scardinare l'idea di centro storico medievale intoccabile, e non è certamente un tentativo di far dialogare il passato con il presente: la mostra è stata pensata da Staccioli e Crispolti come la possibilità per Volterra di uscire dal paradigma della città cartolina e per i volterrani come l'occasione per ripensare criticamente al proprio presente.

L'artista, sicuramente influenzato dalle riflessioni di Eco sulla necessità di scardinare certe dinamiche elitarie tra opera e pubblico²¹, arriverà a realizzare nei suoi interventi proprio la rottura della relazione univoca tra fra operatore-opera-pubblico, trasformando il pubblico in fruitore che affronta l'opera e partecipa allo sconvolgimento attivato dalle sculture (fig. 6). Dagli interventi di Staccioli non si esce indenni, «è una situazione ove la vittima è l'uomo, l'uomo democratico, il cittadino, capro espiatorio di quella violenza, che sia trucidato a piazza Fontana o voli innocente da una finestra», scrive Crispolti, eppure ognuno di questi interventi può essere anche «mezzo di protezione e salvezza»²².

La mostra *Sculture in città* si conclude il 9 settembre del 1972 e appena sei mesi dopo Crispolti torna in Toscana con un nuovo e ambizioso progetto artistico dal titolo *Volterra '73*. Da una decina d'anni nel mondo dell'arte contemporanea si era avviata un'intensa discussione sul ruolo dell'arte nei centri storici, sfociata in interessanti manifestazioni artistiche²³. In questo contesto si inserisce anche la mostra *Volterra '73* ideata da Enrico Crispolti e dallo scultore volterrano Mino Trafeli. La manifestazione artistica si caratterizza per un'ulteriore e più ampia riflessione sul ruolo dell'arte contemporanea nei confronti dell'ambiente urbano²⁴. Obiettivo della mostra infatti non è tanto il dialogo tra antico e moderno, quanto fra l'arte, e quindi gli artisti, e la città con tutte le sue componenti, perseguendo un approccio partecipativo, a differenza di altre iniziative artistiche simili. I trentuno «operatori culturali»²⁵, sono quindi chiamati a svolgere un ruolo di costante confronto con il luogo e con il contesto sociale²⁶,

²⁰ *Ambiente come sociale. La Biennale 1976*, catalogo, a cura di E. Crispolti, Venezia 1976, p. 9.

²¹ Eco, *Opera ... cit.*, p.176.

²² *Mauro Staccioli. Sculture in città ... cit.*

²³ Si fa riferimento alle mostre: Spoleto '62, Como '69, Varese '69, Rimini '73, e alla Biennale di Venezia del 1976. I. MARIOTTI, *Sculture e città: l'inserimento di sculture contemporanee in ambienti urbani medievali. L'esperienza italiana*, "Politico", 2000, 1, pp. 179-196; A. ACOCELLA, *Avanguardia diffusa. Luoghi di sperimentazione artistica in Italia, 1967-1970*, Macerata 2016.

²⁴ La centralità della mostra *Volterra '73* all'interno del dibattito sull'arte ambientale è stata ulteriormente ribadita dal recente convegno dal titolo *Da Volterra '73 alla Fattoria di Celle. Origini, vocazioni e prospettive paesaggistico ambientali dell'arte contemporanea*, tenutosi a Volterra e a Prato il 27 e 28 ottobre 2023 e curato da Anna Mazzanti.

²⁵ Espressione usata da Crispolti: «dicendo operatore estetico ci si riferisce [...] a una nuova identità del proprio ruolo nell'operatività nel sociale»; «l'operatore estetico [...], è invece soltanto un sollecitatore, un provocatore [...] di partecipazione che rappresenta un momento di crescita autoconoscitiva altrui» (E. CRISPOLTI, *Arti visive partecipazione sociale: da Volterra '73 alla Biennale 1976*, Bari, 1977, p. 17 e segg.).

²⁶ Il progetto iniziale, mai realizzato, prevedeva che ogni artista lasciasse una sua opera in città allo scopo di costituire un primo nucleo di una galleria d'arte contemporanea pubblica.



Fig. 7. M. Staccioli, *Barriera*, scalinata della Porta di Docciola, Volterra, 1973. Fotografia di E. Cattaneo.

culturale. Per Staccioli il ruolo dell'arte e dell'operatore artistico rimane quello di contribuire a una crescita della coscienza critica e *Volterra '73* non può che essere un progetto artistico e insieme politico. Questo è e sarà un binomio inscindibile, il suo unico modo di concepire la riflessione e l'intervento artistico. Staccioli propone al pubblico volterrano due opere: sulla scalinata di Porta Docciola colloca *La barriera* (fig. 7), la scultura composta da quattro cubi che l'estate precedente aveva trovato posto presso il piazzale di Sant'Andrea, e, sull'altopiano che un tempo ospitava l'acropoli etrusca, di fronte al forte mediceo sede del carcere, una piramide in cemento a base triangolare lievemente inclinata in direzione della fortezza (fig. 8). A distanza di un anno Staccioli individua in modo ancora più esplicito come interlocutore spaziale i luoghi del potere. Difatti, la Piramide che indica il carcere volterrano è una chia-

tanto che le opere realizzate non sarebbero state presenze trasportate da una galleria a una piazza, ma interventi *site specific*: «Fin dall'inizio ci si è posti il problema di evitare un'azione culturale colonialistica, e di giungere invece ad un risultato di sollecitazione socioculturale, che mi sembra sia stato notevolmente conseguito»²⁷. L'obiettivo non è chiamare turisti, termine praticamente assente nei verbali dei dibattiti delle assemblee di progettazione degli interventi – scupolosamente riportati nel catalogo – quanto, come scrive Staccioli, quello di una «rigenerazione culturale e di vitalizzazione sociale»²⁸ che passa obbligatoriamente da un approccio partecipativo all'evento

²⁷ CRISPOLTI, in *Volterra 73* ... cit.

²⁸ STACCIOLI, in *Volterra 73* ... cit.



Fig. 8. M. Staccioli, *Piramide*, Piano di Castello, Volterra, 1973. Fotografia di E. Cattaneo.

rissima critica al potere e alla violenza esercitata dello Stato. Nel catalogo l'artista presenta i propri interventi con queste parole:

Lo spazio è immenso, i monumenti presenti sono carichi di significati. La fortezza medicea eretta come avamposto fiorentino dopo la conquista di Volterra nel 1472, è oggi un carcere di stato fra i più duri; reperti archeologici etrusco-romani-medievali testimoniano la presenza di templi e palazzi, quindi di potenti. Una situazione di potere, di violenza e di privilegio [...] Qui costruirò una forma semplice che sia evocativa e indicativa di questa situazione. Penso ad una piramide-cuneo a base triangolare culminante in una punta di ferro. Sarà inclinata molto sul proprio asse, come una grande freccia: indicazione e arma²⁹.

Per quattro settimane la piccola città di Volterra ospitò ben trentacinque opere il cui impatto estetico e sociale fu forte; come si può immaginare le reazioni non furono tutte positive, anzi, il mensile "Volterra" pubblica svariate lettere di cittadini molto critici nei confronti di quella che viene vista come «invasione»³⁰. Paradossalmente, se per Staccioli *Volterra '73* «deve essere un'occasione per creare una continuità di rapporti creativi fra la città e il resto della regione e della nazione»³¹, per il giornale locale l'unico effetto positivo riscontrato è proprio

²⁹ STACCIOLI, in *Volterra '73* ... cit.

³⁰ Si vedano a proposito i seguenti articoli comparsi sulla rivista "Volterra, Rivista mensile associazione Pro Volterra": *Un'interessante iniziativa: Volterra '73*, XII, 3, 1973, p. 23; *Volterra '73, una iniziativa culturale nata per far discutere: i pro e i contro*, XII, 1973, 7-8, pp. 17-21. G. GUERRIERI, *Volterra, la mostra, il turismo*, XII, 1973, 9, pp. 3-4; L. LORENZINI *Con buona pace di tutti*, XII, 1973, 9, p. 5; AA. VV., *Dal dibattito su Volterra '73*, XII, 1973, 10, p. 5; R. VOLPONI, *Volterra '73*, XII, 1973, 10, p. 3,4; *Direttore, in margine a Volterra '73*, XII, 1973, 11, p. 28.

³¹ *Volterra '73* ... cit. approfondimento su Staccioli.

il possibile richiamo di turisti. Il video-documentario prodotto dalla RAI ideato da Barbati e mandato in onda il 7 settembre 1973 sul secondo canale³², presenta con attenzione gran parte delle opere e propone alcuni dibattiti tra gli operatori culturali. È qui, tra gli scambi di battute tra Somaini, Crispolti e Staccioli che quest'ultimo ci fornisce una chiara lettura di quel momento, mostrandosi consapevole delle difficoltà incontrare dai volterrani nel vivere la propria città durante quell'estate: «i volterrani hanno espresso il disagio che è il risultato di un costume culturale nazionale, cioè la mancanza di abitudine a partecipare a certi fatti culturali, a non essere protagonisti se non quando questi sono diventati elementi di consumo [...] gli manca lo strumento, il metodo di critica». Quindi, se gli operatori culturali di *Volterra '73* non sono riusciti a coinvolgere i cittadini quanto si erano prefissati è perché la società tutta ha condotto gli uomini e le donne a chiudersi nell'individualismo e ad allontanarsi dalla cosa pubblica e dalla 'cosa artistica', che, in questo caso, coincidono³³.

Nonostante la risposta della città non sia stata quella prospettata da Crispolti e dagli operatori, *Volterra '73* ha segnato un punto di svolta nelle manifestazioni artistiche di questo tipo e allo stesso tempo si è posta come un caso paradigmatico³⁴, a cui le successive manifestazioni hanno guardato senza peraltro uguagliarlo³⁵. Le opere proposte da Staccioli a *Volterra '72 e '73*, così come quelle realizzate nello stesso decennio, sono interventi «che venivano ad interrompere l'indifferenza dello spazio di vita, organismi plastici, segnali obbligati verso una attenzione critica»³⁶. I suoi interventi non si aprono ad altre letture se non a quelle indicate, ovvero risvegliare la memoria collettiva e condurre alla partecipazione politica e culturale. Un'ulteriore prova per Staccioli sarà l'opera proposta per la biennale di Venezia Biennale del 1976, che Crispolti, curatore del Padiglione Italia, dedica al tema «Ambiente come sociale»:

le mie sculture, [...] si pongono come intervento temporaneo nella realtà, in un rapporto di interazione, per modificare la lettura e l'uso consueto. Sono strumenti di provocazione, di coinvolgimento e rilevamento critico, richiamo e indicazione della condizione esistenziale del presente, occasione di una discussione pubblica, collettiva. La ricerca, l'approfondimento formale, i contenuti del mio lavoro, perciò, traggono ragione dalla volontà di partecipazione attiva, attraverso l'uso di questo specifico linguaggio, alla conflittualità del percorso storico in atto³⁷.

Anche in questo contesto Staccioli parla di intervento, enfatizzando l'intento violento dell'opera sui destinatari che continua a essere al centro del suo interesse proprio perché con-

³² L'intero documentario è visibile su < <https://www.youtube.com/user/VolterraTelevision> > (maggio 2023).

³³ Staccioli è uno dei pochi artisti a essere apprezzato dal pubblico volterrano per aver spiegato le proprie opere alla cittadinanza. G. GUERRIERI, *Volterra ... cit.*, pp. 3-4.

³⁴ F. CAVALLUCCI, *Arte pubblica. Un tentativo di cronistoria*, in *Io arte noi città, natura e cultura dello spazio urbano*, atti del convegno di studi Roma (2004), a cura di P. Ferri, D. Fonti, M. Crescentini, Roma 2006, p. 123.

³⁵ MARIOTTI, *Sculture e città ... cit.*, pp. 179-196.

³⁶ *Sculture di Mauro Staccioli. Letture di un ambiente*, catalogo della mostra, a cura di V. Fagone, Vigevano 1977 p. 1.

³⁷ Staccioli espone nella sezione «Ipotesi e realtà di presenze urbane conflittuali». *Ambiente come sociale ... cit* p. 9.

vinto della forza dell'arte e del potere di cambiamento che essa può esercitare sulla società³⁸.

Cambiano le condizioni generali e le fasi preparatorie degli interventi, ma resta costante, almeno fino agli anni ottanta, il ruolo che Staccioli attribuisce al suo lavoro e in particolare alle sculture nel contesto urbano, individuato come luogo simbolico del consumismo e della mercificazione³⁹. L'ideologia e la pratica politica che avevano costituito le radici del suo operare e al tempo stesso l'obiettivo coscientemente utopistico a cui tendere, vengono però messe a dura prova dagli eventi storici. La maturità dell'artista è infatti segnata dalla perdita di fiducia nel partito e al contempo da un meritato successo internazionale. La seconda metà degli anni ottanta determina infatti «l'archiviazione di ogni spinta rivoluzionaria»⁴⁰, e la sicurezza e l'aggressività dei primi interventi lasciano spazio all'incertezza e a equilibri precari, sintomatici dello sgretolarsi delle certezze ideologiche. Basterà osservare le opere realizzate a Kassel e a Seul nel 1988, alla Fondazione Mudina nel 1992⁴¹ e a Santa Monica nel 1993⁴² per rendersi conto di questo cambiamento. La sua arte, che era stata arte politica, fortemente ideologica e sociale, perde queste connotazioni e diventa un'arte civile, etica e sociale nell'accezione di 'pubblica'⁴³. Quando le opere perderanno gli elementi metallici aggettanti, acquisteranno un atteggiamento a tratti interlocutorio e a tratti accogliente, ma saranno sempre fortemente legate al contesto ambientale⁴⁴. Nella seconda fase della sua carriera egli desidera coinvolgere il soggetto in un'esperienza di riattivazione di sensi e ricordi al fine di provocare riflessioni ed emozioni di più vasto raggio. Staccioli si apre quindi alla riflessione sulla presenza dell'uomo nel mondo, al suo rapporto individuale con l'ambiente⁴⁵.

Le mie opere degli anni '70, erano forse più dirette, derivavano da una spinta, da un'urgenza partecipativa più forte. Avevano qualcosa a che vedere con schieramenti o scontri ideologici, politici e culturali, avevano a che vedere con le trasformazioni in atto, violenze espresse e latenti delle tensioni che tali trasformazioni producevano. A ben vedere quella violenza era meno pericolosa di quella attuale [...]. I miei lavori di oggi li considero, li ritengo più forti perché meno dichiarati, meno urlanti⁴⁶.

³⁸ «Il carattere politico del lavoro di Staccioli risiede nella sollecitazione alla partecipazione comunicativa, al dialogo critico» E. CRISPOLTI, *La scultura, segno contestuale, di Mauro Staccioli. Intenzioni di una ricerca*, in *Mauro Staccioli: il segno come scultura*, Macerata 1981, p. 8.

³⁹ E. CRISPOLTI, *Urgenza nella città, proposte di intervento di Francesco Somaini*, Milano 1972. *Scultura-intervento di Mauro Staccioli*, catalogo della mostra a cura di G. Dorflès, Roma 1981.

⁴⁰ M.L. GELMINI, *Staccioli: elementi di un lessico*, in *Mauro Staccioli. Volterra 1972-2009 ... cit.*, p. 30.

⁴¹ *Mauro Staccioli. All'origine del fare*, catalogo della mostra di Prato, a cura di L.M. Barbero, M. Bazzini, G. Dorflès, M.L. Gelmini, Mantova 2008, p. 174.

⁴² Per ulteriori esempi si veda la galleria fotografica con album relativi a tutte le esposizioni di Staccioli presente sul sito internet < <https://www.maurostaccioli.org/> > (maggio 2023).

⁴³ *Mauro Staccioli. Volterra 1972-2009 ... cit.* p. 28. B. CORÀ, *Mauro Staccioli: gli anni di cemento*, in *Mauro Staccioli. Gli anni di cemento ... cit.*, p. 18. M. BAZZINI, *Oltre le geometrie minime*, in *Mauro Staccioli: sensibile ambientale Sensibile ambientale*, catalogo della mostra a cura di A. Fiz, Roma 2018, p. 81.

⁴⁴ In questo spostamento del baricentro degli interessi di Staccioli verso l'ambiente e il paesaggio trova affinità con il concetto di *genius loci* teorizzato in quegli anni da Norberg-Schulz. C. NORBERG-SCHULZ, *Genius loci, paesaggio, ambiente, architettura*, Milano 1979.

⁴⁵ *Staccioli. Sculture ... cit.*, p. 55. Si veda anche BIGNARDI, *Le forme ... cit.*, p. 22.

⁴⁶ *Mauro Staccioli: idea dell'oggetto dell'idea*, a cura di F. Tedeschi, Milano 2000, p. 39.

Gli anni novanta costituiscono gli anni di passaggio dalla precarietà esistenziale alla fase di ricerca di riconnessione tra ambiente e individuo e sarà proprio in questo passaggio che Staccioli in riferimento alle proprie opere inizierà a utilizzare il termine 'esperienza' abbandonando gradualmente il termine 'intervento'. Come si è detto, non è soltanto una differenza lessicale, perché i due sostantivi hanno precise connotazioni semantiche: usare la parola 'esperienza' significa mettere l'accento sulla percezione dell'opera che necessita dell'attivazione di tutti gli altri sensi e del coinvolgimento della propria sfera emotiva. Il termine 'esperienza' in questo caso chiarisce che è nella relazione tra opera, ambiente e individuo che la scultura acquista ragione d'esistere. In questa nuova ricerca Staccioli approfondisce nuovi temi e nuovi linguaggi attraverso i materiali di sempre, come nell'opera realizzata a Brufa nel 2003:

Ho pensato al luogo come generatore di esperienza, quindi di pensiero, di riflessione sull'essere e sullo stare nel luogo con tutto ciò che ne consegue. La scultura è concreta e materiale, spazio tattile, generatore appunto di esperienza. Sarò felice quindi, se da questa installazione la gente ritroverà pensieri del proprio vissuto e motivo di riflessione, l'immagine del proprio possibile futuro. [...] La scultura capace di rispondere bisogno di ritrovare il senso etico del rapporto tra noi ed i luoghi⁴⁷.

A conclusione della sua carriera – si vedano le opere realizzate per il parco archeologico *Scolacium*⁴⁸ in provincia di Catanzaro e per la mostra volterrana *Luoghi d'esperienza* – l'artista riflette sullo spazio reale «muovendo tra il ricordo e la percezione, lì ove lo spirito ha il contatto con l'oggetto del presente. È nella percezione che il ricordo tende a incarnarsi, a farsi presente»⁴⁹. È così che nelle ultime opere dalle forme talvolta curve, altre volte spigolose, ma sempre aperte e accoglienti nei confronti del paesaggio e del pubblico, la memoria collettiva e la partecipazione lasciano definitivamente spazio al ricordo e alle emozioni personali⁵⁰. A queste 'esperienze' l'autore rinuncia spesso a dare un'unica chiave di lettura, dichiarando che trova un'inutile forzatura il dare un titolo per veicolare un contenuto preciso dell'opera e, preferendo come sempre intitolare le sue opere con il luogo e la data di realizzazione, lascia ulteriormente le opere aperte, libere «dall'artificialità dei titoli»⁵¹. Staccioli, abbandonata quindi la forza ben indirizzata verso precisi obiettivi tipica degli interventi, mette in campo una nuova dialettica ugualmente ricca di energia e capace di creare nuove opere che si presentano come vere esperienze estetiche ed emotive. Le ultime opere di Mauro Staccioli non sono più interventi da cui si viene risvegliati dal torpore del consumismo capitalista per poi acquisire una coscienza sociale e politica, ma esperienze che riattivano nostalgicamente emozioni e nuovi modi di percepire l'opera, il contesto in cui essa è posta e, ovviamente, se stessi.

⁴⁷ STACCIOLI, *Il senso e la forma ... cit.*, pp. 39, 40.

⁴⁸ Intervista all'artista <<http://www.maurostaccioli.org/index.php?interviste-e-video>> (maggio 2023).

⁴⁹ M. BIGNARDI, *Praticare la città, arte ambientale, prospettive della ricerca e metodologie d'intervento*, Napoli 2013, p. 275.

⁵⁰ *Mauro Staccioli. Volterra 1972-2009 ... cit.*, p.16.

⁵¹ Si veda l'intervista all'artista citata in nota 47. Molte opere realizzate per Volterra nel 2009 hanno un titolo, ma come precisa l'autore in un'intervista, si tratta prevalentemente di dediche (*al bambino che non vide crescere il bosco*) o di «intuizioni» del segno (*tondo vuoto, tondo pieno*), non di titoli volti a «riempire di significato l'opera».



Fig. 9. M. Staccioli, *Anello*, Volterra, 2009. Fotografia di S. Borghese.

La conclusione all'intervista rilasciata da Staccioli proprio accanto all'*Anello* nel 2009 (fig. 9) è forse la spiegazione più chiara alle sue ultime opere: «È semplicemente quello che vedi. Non c'è nulla da spiegare, non c'è da spiegar nulla»⁵².

⁵² «La critica stessa commette un errore quando cerca di trovare delle definizioni qualitative, ideali [...] la critica rimane a margine della cosa [l'opera] che è soprattutto il risultato di un lavoro di carattere intuitivo, emotivo al quale si cerca di dare una forma»: intervista realizzata per la mostra *Volterra 1972-2009. Luoghi d'Esperienza*, visibile sul sito: <<https://www.youtube.com/watch?v=w9BbISD25v0>> (maggio 2023).

