

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

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 Napoli<sup>1</sup>. 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 certosina<sup>2</sup>. 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.

<sup>1</sup> 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.

<sup>2</sup> 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 eremiti<sup>3</sup>.

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 monastero<sup>4</sup> (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-

<sup>3</sup> 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).

<sup>4</sup> 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 1895<sup>5</sup>. 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»<sup>6</sup>.

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 successiva<sup>7</sup>, ma si arrestò subito dopo per permettere la costruzione delle restanti ali della *Galilea maior*<sup>8</sup>. 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 celle<sup>9</sup>. Il cantiere pittorico dovette cessare intorno al 23 febbraio

<sup>5</sup> 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.

<sup>6</sup> CHIARELLI, *Le attività ... cit.*, I, p. 96.

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

<sup>8</sup> 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.

<sup>9</sup> 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 pittore<sup>10</sup>, 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 dopo<sup>11</sup>.

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 certosina<sup>12</sup>. 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'ambiente<sup>13</sup>. 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).

<sup>10</sup> 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.

<sup>11</sup> ASF, *Notarile antecosimiano* 17151, cc. 235r-236r.

<sup>12</sup> 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.

<sup>13</sup> 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)<sup>14</sup>.

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

<sup>14</sup> 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 sommitali<sup>15</sup>.

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 Naldini<sup>16</sup>. 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 Rosso<sup>17</sup>. Bernard Berenson fu il primo a pubblicare il disegno nel 1903, pure accostandolo alla maniera del Rosso<sup>18</sup>, accogliendo in seguito l'attribuzione a Bronzino avanzata da Kurt Kusenber<sup>19</sup>. L'attribuzione al brillante allievo di Pontormo fu però rigettata

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

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

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

<sup>18</sup> 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.

<sup>19</sup> 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-Rearick<sup>20</sup>, 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 Matteo<sup>21</sup>. Trascurato il confronto, tornò presto a essere riproposto, ma senza successo, il nome di Bronzino, o in alternativa emerse quello di Giovan Battista Naldini<sup>22</sup>. 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 Foschi<sup>23</sup>. 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).

<sup>20</sup> 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.

<sup>21</sup> «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).

<sup>22</sup> PETRIOLI TOFANI, *L'inventario settecentesco* ... cit., p. 1096. Anna Forlani Tempesti riaccolse 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.

<sup>23</sup> 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 imagina 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 Firenze<sup>24</sup>. 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.

<sup>24</sup> 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.