



Per la pittura a Pistoia al principio del Trecento Una precisazione sull'autore delle *Storie della Passione* di San Giovanni Fuorcivitas

Raffaele Marrone
Scuola Normale Superiore
di Pisa

Al centro di questo contributo è il ciclo pittorico prototrecentesco, rappresentante le *Storie della Passione*, che si dispiega lungo la parete presbiteriale della chiesa pistoiese di San Giovanni Fuorcivitas; in particolare, il saggio è incardinato attorno alla dibattuta questione della paternità degli affreschi, riconsiderata a partire da una nuova lettura della cultura figurativa da essi espressa. Il rapporto stretto che lega i murali agli antichi precedenti del Cimabue pre-assisiati spinge ad anticipare la formazione del loro autore verso il nono decennio del Duecento, rendendo così poco praticabile l'idea – a più riprese ventilata dagli studi – che questi possa essere identificato con quel Lazzarino Castelli che appose la propria sottoscrizione nello sguancio di una delle monofore absidali; infatti, da un'analisi della documentazione primaria si ricava che tale artefice, talvolta denominato Lazzaro, fu in piena attività fino almeno agli inoltrati anni quaranta del Trecento, a cronologie che mal si addicono a un pittore di educazione cimabuesca, aggiornatosi solo secondariamente sul verbo rinnovato di Giotto. Del resto, una più accorta lettura dell'iscrizione in cui compare la 'firma' – ove si fa menzione di un «opus fenestrarum» – induce a credere che l'attestato di autografia vada riferito non al ciclo pittorico ma all'elaborazione progettuale (e forse alla finitura cromatica) delle vetrate delle finestre realizzate in occasione dell'ampliamento 'gotico' della chiesa.

This paper focuses on the cycle of the *Stories of the Passion* located in the presbytery of the church of San Giovanni Fuorcivitas at Pistoia. The essay aims to discuss the authorship of the frescoes starting from a new analysis and interpretation of the stylistic aspects displayed. Since the frescoes appear to be reminiscent of Cimabue's manner before the cycle of Assisi, it is necessary to suppose that their author received his artistic training during the ninth decade of the Duecento. This urges us to reject the idea – repeatedly proposed by scholars – that he could be identified with Lazzarino Castelli, i.e. the mysterious painter who put his 'signature' on the intrados of one of the apsidal windows. In fact, as documentary evidence shows, this artist, sometimes called Lazzaro, worked until the 1340s. It seems quite implausible that a cimabuesque painter such as the author of the *Stories of the Passion* was still active at these late dates. Moreover, a careful reading of the inscription – in which an «opus fenestrarum» is mentioned – leads us to believe that Lazzarino's 'signature' should not be referred to the pictorial cycle but to the making of the stained-glass windows, installed after the 'Gothic' enlargement of the church.

Keywords: Anonimo romanzo, Cimabue, Giotto, XIII-XIV Century Painting in Pistoia

Periodicità semestrale
DOI 10.48282/ladiana03

Per la pittura a Pistoia al principio del Trecento Una precisazione sull'autore delle *Storie della Passione* di San Giovanni Fuorcivitas

Raffaele Marrone

È ormai unanimemente riconosciuto che la riscoperta della poliforme complessità del nostro Trecento pittorico debba molto alla vitale impostazione metodologica di Roberto Longhi; oltre ad avviare la scrittura di una nuova, e più articolata, geografia artistica, Longhi riuscì anche a comprendere il ruolo di stimolo eccezionale, ma non normalizzante, ricoperto dalla cultura rinnovata che s'irradiava da Assisi, arrivando alla folgorante conclusione – solo in apparenza paradossale – «che di giotteschi nel Trecento non vi fu che Giotto stesso».¹ Soltanto a partire da questo nocciolo fondamentale si è potuta rivendicare, nel tempo, un'originale cultura figurativa ad alcuni centri della Toscana (e non solo), la cui identità specifica iniziò a profilarsi entro la congiuntura laboratoriale di inizio Trecento, a contatto con l'azione del lievito giottesco. Tuttavia, come è stato rilevato da più parti, prima che le singole 'scuole' arrivassero a definirsi in una veste individuata (anche se mai univocamente determinata), i diversi centri sensibili all'ascendente rinnovato conobbero – quasi senza eccezioni – una circoscritta parentesi embrionale, di gestazione, divenendo per alcuni anni fucine in ebollizione, laboratori «in cui tutto era possibile».² In questo quadro fervido e sperimentale, corrispondente *grosso modo* alle prime due decadi del



1. Pistoia, chiesa di San Giovanni Fuorcivitas, zona presbiteriale. Foto gentilmente concessa da Alessandro Sirigu.



secolo, Pistoia non costituisce un'eccezione: dopo i fasti coppeschi, poco oltre la metà del Duecento, e la successiva affermazione di uno schietto settatore di Cimabue, come Manfredino d'Alberto, anche qui si attraversò una congiuntura 'liminale', di confronto tra i retaggi consolidati e il portato rivoluzionario della lezione assisiata. Una congiuntura breve ma complessa, che vide la formazione di un peculiare contesto protogiottesco, ancora bisognevole di un'approfondita messa a fuoco, da cui avrebbe preso le mosse il principale rappresentante della scuola pittorica locale, il cosiddetto Maestro del 1310.

Tra le figure che compongono lo scenario della Pistoia di inizio secolo, occupa una rilevante posizione di snodo l'autore dello stravagante ciclo con *Storie della Passione* che si sviluppa a nastro lungo la parete presbiteriale della chiesa di San Giovanni Fuorcivitas (fig. 1). Ben noti agli studi novecenteschi, anche se richiamati il più delle volte in maniera puramente incidentale,³ i murali sono stati solo ultimamente protagonisti di un intervento di carattere 'monografico', a dire il vero un po' impreciso, che si qualifica soprattutto per l'apporto di nuove acquisizioni documentarie;⁴ non tutti i nodi critici, però, risultano ben dipanati, anzi ancora larghi si rivelano i margini d'indagine offerti a

2a. «Anonimo romanzo», *Risveglio di Pietro nell'Orto del Getsemani*, 1307 circa, affresco. Pistoia, chiesa di San Giovanni Fuorcivitas (stato precedente al restauro del secondo dopoguerra). Riproduzione fotografica tratta dalla Fototeca della Fondazione Federico Zeri. I diritti patrimoniali d'autore risultano esauriti.

2b. «Anonimo romanzo», *Risveglio di Pietro nell'Orto del Getsemani*, 1307 circa, affresco. Pistoia, chiesa di San Giovanni Fuorcivitas (stato attuale). Foto gentilmente concessa da Alessandro Sirigu.



3. «Anonimo romanzo», *Cattura di Cristo*, 1307 circa, affresco. Pistoia, chiesa di San Giovanni Fuorcivitas. Riproduzione fotografica tratta dalla Fototeca della Fondazione Federico Zeri. I diritti patrimoniali d'autore risultano esauriti.

quanti intendano accostarsi a questo brano singolarissimo, e in apparenza isolato, nel vivace panorama pistoiese all'alba del Trecento. Vale la pena, quindi, rallentare il passo, e tornare a guardare gli affreschi da vicino.

Coronati da un fastigio a finti mensoloni lignei scorciati, i quattro pannelli che compongono la sequenza passionistica sono iscritti all'interno di una fascia di rigiro piana, formata da una duplice fettuccia giallo-rossa; in basso, una banda di colore chiaro doveva ospitare, in origine, i *tituli* delle diverse scene cristologiche, adesso quasi del tutto vaniti. La lettura degli episodi – inframmezzati da tre finestroni dai profondi sguanci – muove dall'estremità sinistra della parete di fondo, lì dove insiste il *Risveglio di Pietro nell'orto del Getsemani* (figg. 2a e 2b),⁵ procedendo in senso destrorso: dopo la *Cattura* (fig. 3), troviamo un riquadro con *Cristo davanti a Erode Antipa* (fig. 4), seguito a sua volta da un pannello fortemente compromesso, ormai non più decifrabile, che raffigurava verosimilmente l'*Incoronazione di spine* o il *Cristo deriso*.⁶ Nel loro complesso, i murali si mostrano assai guasti, afflitti da estese perdite e fortemente impoveriti nella pellicola pittorica. Queste miserevoli condizioni vanno messe sul conto di una vicenda conservativa a dir poco travagliata, ricostruibile soltanto in maniera parziale: possiamo supporre che già nel secondo Seicento il ciclo fosse stato interamente imbiancato, contestualmente alle ingenti modifiche che portarono alla completa obliterazione delle aperture

presbiteriali;⁷ concorre a confortare l'ipotesi di questo occultamento il fatto che la periegetica e le fonti erudite locali non serbino alcuna memoria delle pitture, mai ricordate prima degli inizi del Novecento. Infatti, è Pèleo Bacci il primo storico a dare notizia dei murali, a margine di un contributo dedicato a illustrare gli interventi di ripristino in stile che interessarono, al principio del XX secolo, la chiesa di San Giovanni; in quella sede, lo studioso comunicava il rinvenimento di tracce di affreschi «tra finestrone e finestrone dell'abside», identificati tentativamente con episodi della vita di sant'Orsola, e ne annunciava una prossima scoperta totale.⁸ A quel giro di tempo deve risalire il primo restauro integrativo dei dipinti, testimoniato da alcuni preziosi scatti fotografici conservati nella fototeca della Fondazione Federico Zeri: oltre alle piccole lacune (un occhio, oppure il volto di un armigero), furono risarcite anche le più cospicue porzioni mancanti, inserendovi – con intelligente soluzione – delle sagome dall'apparenza sbiadita, al fine di restituire una completezza figurativa alle singole storie e di rendere al tempo stesso identificabili le interpolazioni moderne. Le integrazioni furono in parte rimosse, e sostituite da un intonaco chiaro (che accentua sgradevolmente l'aspetto frammentario del ciclo), in occasione del rigoroso intervento condotto nell'immediato dopoguerra, quando – a causa dei considerevoli danni bellici, che compromisero duramente la chiesa – si rese necessario un nuovo restauro dei murali (figg. 2a e 2b).⁹



4. «Anonimo romanzo», *Cristo davanti a Erode*, 1307 circa, affresco. Pistoia, chiesa di San Giovanni Fuorcivitas. Riproduzione fotografica tratta dalla Fototeca della Fondazione Federico Zeri. I diritti patrimoniali d'autore risultano esauriti.

Come adombrato da Valentina Balzarotti, sembra credibile che l'esecuzione della serie di affreschi dovesse in qualche modo suggellare i lavori di ampliamento e di *restyling* strutturale che, al passaggio tra Due e Trecento, alterarono radicalmente l'assetto dell'importante canonica intitolata all'Evangelista,¹⁰ rimodulata in quegli anni nelle forme tipiche dell'architettura gotica degli ordini mendicanti: da uno schema planimetrico longitudinale con una sola abside semicircolare estradosata si passò infatti a un più esteso impianto ad aula unica – che è rimasto pressoché inalterato fino ai giorni nostri –, caratterizzato da una luminosa tribuna, da una copertura a capriate (perduta a causa dei bombardamenti) e da una semplice terminazione rettilinea.¹¹

Va da sé che lo spazio chiesastico, adesso incongruamente unificato e spogliato di quasi tutti gli altari secondari, presentasse allora una configurazione interna ben più articolata: la documentazione primaria e le fonti moderne attestano con chiarezza che la zona dell'altar maggiore era delimitata in antico da un divisorio trasversale – quello che oggi usiamo denominare, con termine convenzionale, tramezzo¹² – cui si appoggiava verosimilmente il pergamo marmoreo attribuito per tradizione a fra Guglielmo, adesso addossato al fianco meridionale della chiesa.¹³ Con una soluzione di allestimento liturgico in tutto simile a quella del Duomo pistoiese, in cima alla recinzione presbiteriale doveva correre un trave ligneo, al di sopra del quale era elevata una terna di tavole dipinte, comprendente, in posizione assiale, una «*crux de medio ecclesiae*»: lo testimonia in modo inequivoco una quietanza di pagamento – su cui tornerò più avanti – rilasciata a un tale «*Laççaro depintore*» per aver eseguito «*in nella trave grande in su che stanno le tauole dipinte ... la croce grande [...]*».¹⁴ Il documento è del 1344, dunque di parecchio posteriore rispetto alla plausibile data di realizzazione degli affreschi (che, come cercherò di dimostrare, denunciano un linguaggio smaccatamente prototrecentesco); c'è da credere, tuttavia, che un simile apparato decorativo per il tramezzo fosse già previsto al momento della messa in opera del ciclo pittorico, dacché la sequenza di murali della parete absidale difetta di un riferimento – immancabile in un programma di argomento passionistico – al momento nodale dell'*historia salutis*, ovvero alla Crocifissione. Bisogna per questo immaginare che proprio la Croce dipinta mediana fosse chiamata, sin da principio, a completare il racconto figurato, integrandosi idealmente con la tessitura iconografica degli affreschi retrostanti (i quali, del resto, furono collocati a una quota considerevole proprio per poter essere ben visibili dalla navata, al di là della barriera costituita dal trave del coro).

Nonostante le consistenti diminuzioni arrecate dal tempo e dall'azione umana, il ciclo non ha perduto una complessiva leggibilità: già a uno sguardo d'assieme, entrando dal portale laterale della chiesa, si riesce ad apprezzare – nella paletta ridotta di cromie accese, acri e dissonanti, negli evidenti anacoluti spaziali, nella compiaciuta *verve* descrittiva, nell'umore sovraeccitato – la posizione culturale di questi affreschi, in cui una prima, e assai germinale, ricezione dei rudimenti della pittura rinnovata di Giotto si innesta su un tronco di radicate memorie duecentesche. L'impressione è confermata accostandosi ancora di più alla parete di fondo, e soffermandosi ad analizzare, ad esempio, il sistema di impaginazione dei murali: mentre i singoli pannelli figurati sono ancora ripartiti da una bordura bidimensionale, fundamentalmente astrattiva, la trabeazione che serra in alto i quattro riquadri – con grosse mensole otticamente divergenti – risulta già sintomatica di una parziale acquisizione dei principi dell'illusionismo architettonico di marca assiate (fig. 5).¹⁵ La *facies* del coronamento, però, appare decisamente atipica, molto distante dal lessico anticheggiante che di solito contraddistingue i modiglioni lapidei fogliati, alternati a lacunari, presenti nelle opere di Giotto e del suo 'seguito'; in effetti, il fregio del ciclo è composto da una serie di insoliti beccatelli in legno a doppia mensola, secondo una tipologia che si rinviene più spesso negli 'interni' delle scatole spaziali giottesche – ad esempio, nel *Cristo davanti ad Anna e Caifa* della Cappella dell'Arena di Padova (fig. 6) –, che non nei fascioni 'esterni' disposti a contornare, o meglio a presentare, le scene narrative.

Basterebbe soltanto questo particolare, del tutto *sui generis*, per misurare il piglio anticonformista dell'autore del ciclo della Passione, che ammicca sì ad Assisi e all'idea di un'osmosi illusionistica tra cornici e campo figurato, ma stratifica questa acerba vocazione giottesca su di un sostrato composito, in cui – tra gli altri stimoli eccentrici – agisce anche un'influenza del naturalismo 'episodico' di ascendenza oltremontana: è in questa direzione, infatti, che potrebbe essere interpretata la finta trabeazione con supporti lignei, modernamente gotica, da leggere for-

5. «Anonimo romanzo», fregio architettonico con beccatelli lignei, particolare, 1307 circa, affresco. Pistoia, chiesa di San Giovanni Fuorcivitas. Foto gentilmente concessa da Alessandro Sirigu.





se come una notazione di minuta ferialità, vale a dire come la riproduzione veridica di un brano di soffitto simile a quelli che si potevano osservare negli edifici del tempo, con travature sorrette da supporti intagliati nel legno (piuttosto che in marmo). D'altronde, è tratto distintivo del temperamento del pittore un'ingenua simpatia per gli aspetti della realtà, colti – per così dire – ‘in pillole’, non ricompresi, cioè, entro una visione organica, di sicura e integrale presa sul vero: così, per quanto l'effetto complessivo rimanga alfine immaginifico, non manca negli affreschi un tono sottilmente anedddotico, un piacere nel dilungarsi nella descrizione dei più squisiti dettagli di realtà. Nei riquadri centrali, ad esempio, l'artista si diletta a esporre il catalogo completo di un'armeria medievale, divagando nel tratteggiare analiticamente le fogge dei cimieri e delle corazze dei guerrieri catafratti;¹⁶ mentre nel primo pannello, a sinistra, i due scarni alberelli dell'orto del Getsemani – unica notazione ambientale dell'intero ciclo – appaiono individuati con fine precisione botanica, foglia per foglia, tanto che non facciamo fatica a riconoscervi un arancio e un ulivo. È un modo di raffigurare gli elementi vegetali, questo, che significativamente richiama da vicino quello adottato da Maître Honoré o dai maestri nordici – presumibilmente inglesi – operosi nel transetto destro della Basilica superiore di San Francesco: si consideri, in particolare, il confronto con l'arbusto di fico abbarbicato sulle pendici del monte Tabor, nella *Trasfigurazione*, la cui chioma diventa – esattamente come negli alberi di San Giovanni Fuorcivitas – una specie di cumulo di sole foglie ingrandite.

Le assonanze con la cultura d'oltralpe non si riducono a questa consentaneità nel modo ‘episodico’, ma sottilmente indagatore, di rapportarsi al vero. È risaputo che Roberto Longhi classificava l'autore del ciclo della Passione con l'etichetta parlante di «Anonimo romanzo»,

6. Giotto, *Cristo davanti ad Anna e Caifa*, particolare, 1303-1305, affresco. Padova, Cappella Scrovegni. Fotografia di © Jörgens.mi / CC BY-SA 3.0, modificata dall'autore.