

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 fenestaram» – 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 fenestaram» 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

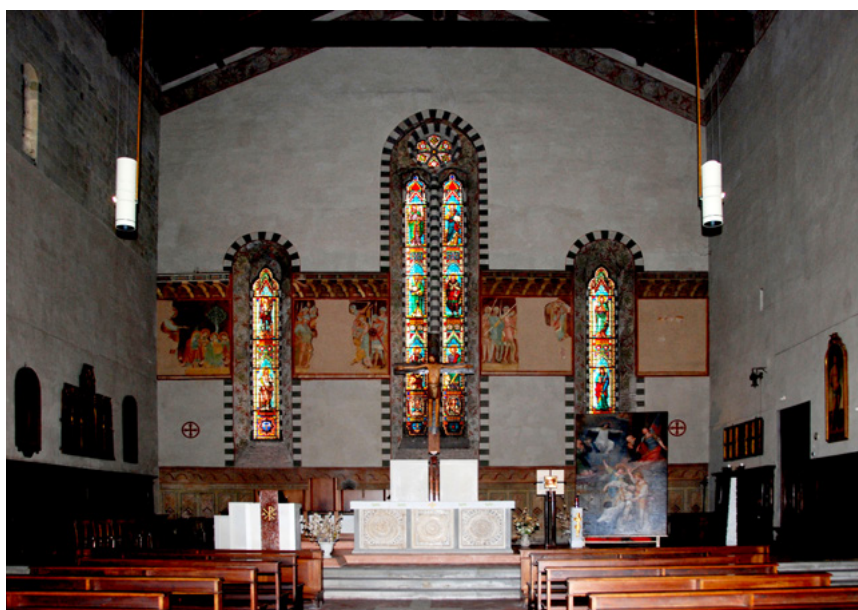
Periodicità semestrale
DOI 10.48282/ladiana03
ISSN 2784-9597

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, fondamentale 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.



7. Pittore inglese del XIII secolo, *Giudizio finale*, particolare di un caprocroce del Crocifisso «della Pura». Firenze, basilica di Santa Maria Novella. Crediti: archivio dell'autore.

cogliendone – immagino – il «lievito occidentale», il peculiare spirito affabulatorio ed espressivo, che ha addirittura indotto ad accostamenti con la pittura libraria bolognese del cosiddetto primo stile.¹⁷ Effettivamente, guardando i murali colpiscono subito l'acceso brio narrativo, l'eloquio accorato e ricco di *pathos*, fatto di mimiche continuamente variate, di mordaci caricature e di gesti clamorosi. Entro i due specchi mediani, di argomento 'militaresco', le storie cristologiche sembrano tramutarsi per incanto in accesi episodi di letteratura cavalleresca, tanto che si direbbero tratti, più che dal Vangelo, da una *chanson de geste*, spogliata però dell'afflato epico e rivestita da una patina umoristica e popolareggiante. Irresistibile è l'impressione di miniature a scala monumentale, non solo per via della tensione illustrativa e delle poche tinte impiegate – giocate sui toni vividi del rosa, del celeste e del giallo senape – ma anche per l'espressività pulsante che affiora: tra i fumi delle torce accese, è tutto un movimento di manichini sgambettanti, colti negli atteggiamenti più diversi, con un senso di eccitato vitalismo; una sorta di fuoco interno anima le figure smorfiose e segaligne dei soldati, che si reggono in piedi molleggiando su gambe esili come fucilli, mentre occhieggiano al di là delle visiere degli elmi. Spostandosi nell'orto del Getsemani, è di grande intensità drammatica il gesto allo-

cutorio del Cristo-spilungone, che si rivolge con severa enfasi a Pietro, l'unico sveglio, mentre gli altri tre discepoli, dai visi acri e contratti, paiono dormire sonni irrequieti. Oltre all'accaloramento espressivo, questa umanità allucinata – la cui stramberia fisiognomica fa già presentare i personaggi del Maestro del 1310 – esibisce dei 'tic' di chiara origine oltremontana, quali gli occhi «di nibbio» (Donati), dal taglio affilato, certe pose retrattili, quasi ancheggianti, e il serpeggiare sinuoso delle ciocche dei capelli e delle barbe;¹⁸ pure i ricaschi di panni, sebbene privi di calligrafismi insistiti, presentano orli morbidi e fluenti, di sapore intensamente gotico, come si vede negli abiti di certi armigeri.

Possiamo dunque definire senza remore il ciclo di San Giovanni Fuorcivitas come un testimone significativo della circolazione, in Italia centrale, del linguaggio figurativo transalpino: un fenomeno, questo, che al passaggio tra Due e Trecento non è appannaggio esclusivo di Siena, città molto permeabile alla cultura francesizzante,¹⁹ ma lambisce diversi centri (tra cui Pisa e Lucca), diventando spesso una carta da giocare in funzione anti-giottesca. Anche nei nostri murali, allora, l'innalzamento della temperatura gotica potrebbe essere interpretato come la reazione alla pittura rinnovata da parte di un artista che si colloca, per così dire, a mezzo guado, nel delicato momento in cui si concretizza compiutamente il passaggio di consegne da Cimabue a Giotto.

In effetti, l'identità culturale del pittore di San Giovanni Fuorcivitas rimarrebbe incompresa se non si considerasse – accanto alle filtrazioni



8. «Anonimo romanzo», *Cattura di Cristo*, particolare, 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.

oltremontane – un fondamentale dato di fondo, ossia una formazione artistica ancora tutta duecentesca, implicata fino al midollo nei fatti cimabueschi, su cui la seduzione gotica (e la parziale acculturazione giottesca) intervengono soltanto in seconda battuta, e non senza resistenze.

Che l'autore delle *Storie della Passione* si fosse avviato alla pittura ben dentro il Duecento lo attesta, in modo esemplificativo, il rapporto ancora arcaizzante tra le figure e l'ambiente visibile nei due riquadri mediani, dove la descrizione dei personaggi, stipati in spazi compressi, prevale sensibilmente su quella, a dir poco scarna, degli elementi ambientali. Vistose sono anche le incongruenze nella rappresentazione della terza dimensione: le folle dei guerrieri, sebbene poco numerose, sono concepite ancora secondo i moduli sintattici della «maniera greca» (condivisi pure da Cimabue), ossia come cumuli di figure schiacciate su di un piano unico, non razionalmente dislocate in profondità, con le gambe che si accavallano e i piedi che si pestano.²⁰ Osservando poi la complessione fisica, si apprezza – al di là di un lieve appianamento delle scomposizioni astrattive – la persistenza delle vecchie stilizzazioni anatomiche, con i partimenti delle membra ancora risentiti: le canne nasali dritte si innestano su forcelle di foggia semilunata, mentre i polsi e le caviglie appaiono segnati da strozzature marcate, e le mani, dritte come forchette o piegate «a cucchiaio», si chiudono e si stendono quasi fossero attivate da congegni meccanici. Tra le pieghe di queste siglature, rinveniamo tropismi tipici del repertorio cimabuesco: il grifagno sant'Andrea, nel primo pannello, con il suo nasone adunco e il caratteristico aggrottamento della fronte, è in tutto imparentabile alla grave umanità patriarcale di Cimabue. Segnatamente, mi sembra che i paragoni più efficaci si possano istituire con le opere della prima maturità dell'artista, come il *Crocifisso* di Santa Croce, la cui testa è talmente affine a quella del santo apostolo da indurre quasi a credere che siano state dipinte sulla base del medesimo cartone (figg. 9-10). Una familiarità strettissima lega parimenti uno dei figli di Zebedeo con il *Giovanni dolente* della *Croce* fiorentina (figg. 12-13), accomunati dalla posa del viso reclinato e della mano sforzatamente piegata in segno di mestizia, con gli artigli delle dita appena accostati alla guancia. Anche la disamina del sistema dei panneggi ci porta in direzione di una tangenza immediata con simili riferimenti: le bave di luce che scorrono sulle toghe fascianti degli apostoli, modulandole in superficiali scheggiature, rimandano infatti alle luminescenze metalliche, in forma di «resezioni a scheggia lunga» (Longhi), che attraversano la veste della Madonna nella *Mae-stà* del Louvre, di poco posteriore rispetto alla tavola fiorentina (figg.



14-15). D'altra parte, oltre alle notevoli corrispondenze morfologiche, pure l'accento marcatamente espressivo, anzi espressionistico, di cui si è detto può essere ritenuto un portato dell'opera di Cimabue, la cui tempera accigliata e quasi virulenta pare configurarsi quale premessa inderogabile per spiegare l'attitudine umorale e l'esagitato surriscaldamento emotivo del ciclo pistoiese.

In virtù delle consonanze individuate, credo debba rientrare la proposta di Luciano Bellosi, che propugnava convintamente un nesso del nostro pittore con il Cimabue estremo, ravvisando negli affreschi la presenza di un minutissimo indicatore formale – vale a dire, la resa delle narici per mezzo di un breve tratto obliquo – che in effetti compare solo nei dipinti più tardi del maestro fiorentino;²¹ ma un simile particolare, anche se rinvenibile pure nell'opera del Maestro del 1310, risulta fin troppo marginale a fronte delle patenti analogie, or ora evidenziate, con il *Crocifisso* di Santa Croce, nonché con la tavola del Louvre, che offre elementi di raffronto altrettanto schiacciati. Se sono davvero questi i modelli leggibili in filigrana nei murali che stiamo esaminando, diviene necessario revocare in dubbio l'idea – automatismo facile, ma fallace – di un allunato dell'artista di San Giovanni Fuorcivitas in contatto con Manfredino d'Alberto, partigiano della pittura di Cimabue a Pistoia:²² gli indiscutibili elementi di sintonia che avvicinano i due ar-

9. «Anonimo romanzo», *Risveglio di Pietro nell'Orto del Getsemani*, particolare, 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.

10. Cimabue, *Croce dipinta*, particolare (prima dell'alluvione del 1966), tempera e oro su tavola. Firenze, Museo dell'Opera di Santa Croce. Riproduzione fotografica tratta dalla Fototeca della Fondazione Federico Zeri. I diritti patrimoniali d'autore risultano esauriti.



11. Corso di Buono, *Miracolo di san Giovanni Evangelista*, particolare, 1284, affresco. Montelupo Fiorentino, chiesa di San Lorenzo (già chiesa di San Giovanni Evangelista). Riproduzione fotografica tratta dalla Fototeca della Fondazione Federico Zeri. I diritti patrimoniali d'autore risultano esauriti.

tefici, difatti, non potranno più essere intesi quali segni di un rapporto maestro-allievo, ma andranno giocoforza reinterpretati nei termini di un comune riferimento formativo agli stessi antefatti cimabueschi. In particolare, se i confronti non ingannano, bisogna supporre che entrambi i pittori si siano abbeverati – in simultanea e senza mediazioni – alla fonte del Cimabue del nono decennio, ovvero degli anni in cui l'artista, raggiunta la sua massima capacità di irraggiamento, sembrava tenere saldamente le redini dell'intera scena pittorica centroitaliana, poco prima di essere scalzato dall'avvento folgorante di Giotto.²³ Conferma in modo lampante questa appartenenza generazionale la vicinanza stilistica che si riscontra accostando certe figure dei murali di Corso di Buono nell'ex chiesa di San Giovanni Evangelista a Montelupo, terminati nel 1284,²⁴ ai personaggi del nostro ciclo: soprattutto,

sorprende la somiglianza palmare del già richiamato Andrea con un vecchione dipinto da Corso, il cui volto barbato si mostra incredibilmente sovrapponibile a quello dell'apostolo (fig. 11).

Certo, a confronto del puro cimabuesimo degli anni ottanta, negli affreschi di San Giovanni Fuorcivitas si riconosce – come già accennato – una sensibilità rinnovata, uno scarto leggero ma ben avvertibile in direzione di uno stemperamento degli arcaismi (in parte da ricomprendere anche nella consunzione della superficie dipinta). Questa apparenza più 'moderna' rispetto a un Manfredino o a un Corso di Buono, tuttavia, non è da imputare, come credeva Bellosi, al dialogo con il Cimabue di Santa Trinita o del mosaico del Duomo di Pisa, bensì al



12. Cimabue, Croce dipinta, particolare (prima dell'alluvione del 1966), 1275-80 c., tempera e oro su tavola. Firenze, Museo dell'Opera di Santa Croce. Riproduzione fotografica tratta dalla Fototeca della Fondazione Federico Zeri. I diritti patrimoniali d'autore risultano esauriti.



13. «Anonimo romano»,
*Risveglio di Pietro nell'Orto del
Getsemani*, particolare, 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.

compiuto sopravvento della riforma giottesca, che chiaramente tocca, anche se in modo marginale, l'autore delle *Storie della Passione*.²⁵ Infatti, al di là delle partiture illusivo – di cui si è detto sopra – nei dipinti si rinvengono alcuni tratti che sarebbero impensabili senza presupporre una cognizione, reticente e ibrida quanto si vuole, della pittura di Giotto: certi elementi, come lo scranno di Erode (significativamente accordato alla tipologia dei troni architettonici trecenteschi), acquistano ormai un'abbozzata evidenza oggettuale; una composità nuova, 'giottesca', gonfia le membra delle figure, che guadagnano – per mezzo di un'articolazione chiaroscurale semplificata, ma già costruttiva – una concreta consistenza fisica, sia pure non del tutto dischiusa. I trapassi di lume, molto contrastati, torniscono i volumi elementari dei corpi, profilati ancora da una linea di contorno spessa e sigillante: ne deriva

un plasticismo schietto, direi rudimentale, che conferisce agli arti uno spessore quasi stereometrico e fa risaltare i piegoni tubolari delle vesti. Non può poi essere taciuta, per concludere questa breve ricognizione, la disinvoltura che il maestro di San Giovanni Fuorcivitas esibisce nelle continue *variationes* delle posture, ciò che sottende inevitabilmente una compiuta filtrazione giottesca: si veda soprattutto il modo sempre diverso di disporre i volti, ora frontali, ora di fianco, ora di tre quarti, ora dritti sul collo, ora leggermente flessi (anche se il pieno profilo è riservato, come è prassi della pittura duecentesca, alle sole figure negative).²⁶

Le evidenze dello stile, insomma, spingono a ritenere che l'autore del ciclo passionistico sia stato un artista della stessa generazione di Man-

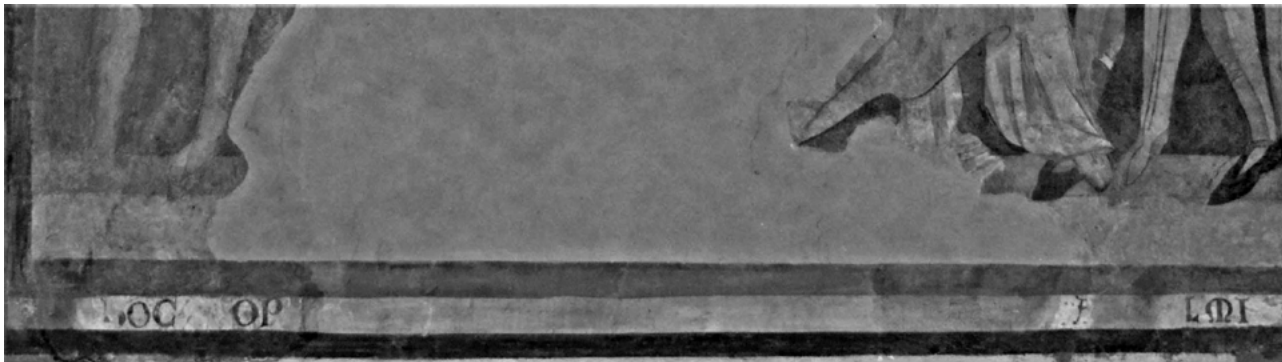


14. «Anonimo romanzo», *Risveglio di Pietro nell'Orto del Getsemani*, particolare, 1307 circa, affresco. Pistoia, chiesa di San Giovanni Fuorcivitas. Riproduzione fotografica tratta dalla Fototeca della Fondazione Federico Zeri. I diritti patrimoniali d'autore risultano esauriti.

fredino d'Alberto, educatosi cioè nel nono decennio del Duecento – in un retroterra del tutto analogo a quello del suo collega pistoiese –, e sopravvissuto al passaggio del nuovo secolo, giusto in tempo per accogliere qualche germe del verbo che Giotto aveva propagandato dal pulpito 'internazionale' di Assisi, miscelandolo entro un *background* in cui convivono insieme ricordi duecenteschi e intemperanze gotiche. Ma chi fu questo pittore bizzarro e di eterogenea estrazione culturale? Negli studi dedicati agli affreschi si annida intricato il problema dell'identità anagrafica del loro autore, al centro di una lunga (e irri-



15. Cimabue, *Maestà*, particolare, 1280 c., tempera e oro su tavola. Parigi, Musée du Louvre. Riproduzione fotografica tratta dalla Fototeca della Fondazione Federico Zeri. I diritti patrimoniali d'autore risultano esauriti.



solta) diatriba: ad aprire la *querelle* fu Ugo Procacci, che nel pubblicare i murali rendeva nota – senza trascriverla integralmente – un’iscrizione frammentaria che insiste nell’intradosso di una delle monofore del muro di fondo, entro cui compare la data 1307 e la ‘firma’ di un certo Lazzerino Castelli. Per chiarezza, riportiamo di seguito il testo completo, nella lezione fornita recentemente da Valentina Balzarotti: «[...] Hoc . opus . fenesta[rum] | factum . fuit . tempore | Simonis . Nicolai . | Bantio . [e]t . [-]i . Giunt- | ini . Fr[an]chi . operariorum | sub . anno . domini . MCCCVII | indit[i]one . III [sic; ma V o VI]: Laçerinus Chastelli | pin[x]ib». ²⁷ Procacci ipotizzava che la sottoscrizione, ove si allude a un non meglio precisato «opus fenestarum», fosse da relazionare verosimilmente alla «bella decorazione pittorica delle finestre del coro», ovvero all’ornato fitomorfo che campisce gli sguanci delle tre aperture, ma si chiedeva al contempo se le informazioni cronologiche e di paternità non dovessero essere riferite, oltre che alle fasce esornative, anche agli affreschi circostanti, per i quali si sarebbe attagliato bene un puntellamento al primo decennio del Trecento. ²⁸ La ragionata supposizione, accolta in un primo momento da Alessandro Conti (poi ritornato sui propri passi), ²⁹ fu negata in modo reciso da Pier Paolo Donati, il quale – a partire da un’interpretazione letterale dell’iscrizione sopracitata – premeva per circoscrivere l’intervento di Lazzerino Castelli ai soli «lavori delle finestre», ossia (affermeva lo studioso) ai «complessi racemi» decorativi disposti negli intradossi. ³⁰ Questa soluzione, accettata con favore da parte di Andrea Bacchi, ³¹ ha incontrato l’opposizione di Luciano Bellosi, che – nell’ambito della sua monografia cimabuesca – ha ripreso e rilanciato la proposta cautamente avanzata, a suo tempo, da Procacci, identificando *tout court* l’autore del ciclo con il pittore che appose il proprio nome allo sguancio della monofora absidale. ³² Su questa scia si pone, da ultimo, il contributo di Balzarotti, che ambisce a dissipare finalmente la *vexata quaestio* attraverso il supporto di alcune inedite attestazioni documentarie, che parrebbero

16. Iscrizione in corrispondenza della *Cattura di Cristo*. Pistoia, chiesa di San Giovanni Fuorcivitas. Foto gentilmente concessa da Alessandro Sirigu.

fornire – a tutta prima – una solida base indiziaria per corroborare l'idea di Bellosi. Va detto subito che i referti pubblicati dalla studiosa non sono direttamente relazionabili agli affreschi (né potrebbero esserlo, vista la perdita completa dei registri contabili primo-trecenteschi dell'Opera di San Giovanni Fuorcivitas). Si tratta, invece, di testimonianze più recenti, scalate nel corso degli anni trenta del Trecento, che vedono Lazzerino Castelli e la sua bottega iteratamente attivi per la dotazione decorativa della chiesa: alla data 1331 è registrata una serie di pagamenti in favore di un tale «Johanni discepolo di Laçarino» per dei lavori non specificati,³³ mentre sette anni dopo, nel 1338, lo stesso Lazzerino viene compensato «per dipingitura di sancto Stefano», forse una tavola agiografica andata perduta.³⁴

Benché non relative al nostro ciclo, le attestazioni menzionate si rilevano comunque degne di nota, perché garantiscono, in primo luogo, che Lazzerino fu un pittore di professione (e dunque non il committente delle vetrate o il maestro vetrario, come aveva suggerito Conti basandosi sulla sola lettura della sottoscrizione).³⁵ In aggiunta, i documenti riscoperti potrebbero dare una conferma indiretta, ma di buon valore probatorio, all'ipotesi secondo cui questo artefice – più volte al servizio della canonica pistoiese – fosse stato anche il responsabile dell'intera decorazione pittorica della tribuna, *Storie della Passione* comprese: infatti, non sarebbe affatto sconveniente pensare, come fa Balzarotti, che proprio Lazzerino, in qualità di pittore 'ufficiale' di San Giovanni Fuorcivitas, fosse stato già cooptato dall'Opera prima del 1307, per realizzare l'importante incarico di dotare l'area presbiteriale del necessario complemento pittorico.

Tuttavia, a ben guardare, una spiegazione del genere non è esente da criticità, anzi – come vedremo a breve – sembra dimostrare quanto la «segnalatica delle “firme”» possa essere «sviante» (Previtali) se non trattata con le debite accortezze. Abbiamo visto che le testimonianze d'archivio ci danno notizia sicura di un maestro attivo ancora nel 1338; addirittura, se accogliessimo il riconoscimento – abbastanza plausibile – di Lazzerino Castelli con quel «Laççaro depintore» che viene retribuito per aver approntato tre tavole da issare sull'«iconostasi», dovremmo estendere la sua operosità fino agli inoltrati anni quaranta.³⁶ Sorge, allora, un quesito: come è possibile immaginare che un artista tanto addentro alla cultura cimabuesca, formatosi probabilmente nel corso degli anni ottanta, qual è l'autore delle *Storie della Passione*, fosse ancora vivo e in piena attività a date così avanzate? Certo, si potrebbe postulare una carriera straordinariamente lunga, molto al di sopra della media del tempo, svolta nell'arco di oltre settant'anni; ma una simile proposizione andrebbe contro ogni



17. «Anonimo romanzo», fregio ornamentale fitomorfo di una monofora, 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.

principio di plausibilità storica. Del resto, questo dubbio ingombrante – che da solo potrebbe essere ritenuto poco valido per rovesciare l'interpretazione consolidata – si salda ad altri, non trascurabili, elementi di problematicità: già Pèleo Bacci comunicava come in calce a uno dei riquadri passionistici – quello con la *Cattura di Cristo* – si trovi un'iscrizione molto frammentaria, che recita: «Hoc op[us] [...] a[...]lmi» (fig. 16).³⁷ La presenza di una seconda sottoscrizione, che si affiancava a quella di Lazzerino (peraltro in una posizione maggiormente visibile, giusto in corrispondenza di una delle quattro storie cristologiche), potrebbe rafforzare il sospetto che la didascalia in cui compaiono il nome del Castelli e la data 1307 non debba riferirsi al ciclo ad affresco. D'altra parte, perché si possa congiungere il nome di Lazzerino alle *Storie della Passione* è necessario supporre che la dicitura «opus fenestrarum» presente nella tabella con la sua 'firma' intendesse in realtà alludere, con una sorta di sineddoche (*pars pro toto*), all'intera ornamentazione del muro absidale, includendo sia le fasce aniconiche degli strombi delle aperture, sia il ciclo narrativo che le affianca. Un'ipotesi, questa, che appare davvero poco economica, tanto più se si considerano le difficoltà quasi insormontabili che incontra chi tenti di armonizzare i dati formali dei murali con il profilo biografico, tutto trecentesco, di Lazzerino Castelli.

Bisogna a questo punto segnalare che, come già intravisto da alcuni esegeti, gli intradossi delle monofore che scandiscono ininterrottamente le pareti sud e ovest di San Giovanni Fuorcivitas presentano lo stesso motivo decorativo vegetale, con naturalistici tralci di vite, apprezzabile negli sguanci delle tre finestre presbiteriali (est). Caduta la proposta di ricoverare sotto la voce di «opus fenestrarum» il ciclo della parete di fondo, potremmo allora supporre – recuperando l'idea di Procacci e, soprattutto, di Donati – che con l'espressione «lavori delle finestre» si volesse indicare proprio questi singolari decori fitomorfici disposti a ornare le aperture realizzate con l'ampliamento 'gotico' della chiesa.³⁸ Ne conseguirebbe che, per l'allestimento iconografico e decorativo primo-trecentesco della canonica pistoiese, dovettero operare fianco a fianco due pittori diversi: uno più giovane, Lazzerino Castelli, cui spetterebbero i soli ornati vegetali delle nuove finestre, e uno più anziano, forse il suo maestro, che si occupò invece delle *Storie della Passione*, per il quale potremmo adesso riprendere la nomenclatura longhiana di «Anonimo romanzo». La data 1307 – per quanto da agganciare alla realizzazione degli elementi esornativi – rimarrebbe in ogni caso attrattiva per il compimento del contiguo ciclo pittorico, che sopporta benissimo una cronologia del genere, e che risulta anche coerente per stratigrafia alle fasce ornamentali degli sguanci.



18. Maestri oltremontani, fregio ornamentale fitomorfico, 1288-90, dipinto murale. Assisi, Basilica Superiore di San Francesco. Crediti: archivio dell'autore.

Ci si può chiedere, però, fino a che punto la dicitura, abbastanza specifica e limitativa, di «opus fenestrarum» si possa addire a questi elementi di ornato, che peraltro non coinvolgono soltanto le monofore (ciò che giustificerebbe l'espressione «lavori delle finestre»), ma interessano pure il fastigio del portale d'accesso sul fianco nord.³⁹ D'altronde, sarebbe davvero arduo sostenere in maniera inoppugnabile che il pittore responsabile dei fregi decorativi e il pittore dei pannelli narrativi siano personalità distinte, specialmente perché i motivi ornamentali appaiono in tutto solidali alla cultura figurativa espressa dalle scene passionistiche: in particolare, questa tipologia di decori, con racemi vegetali di sottile realismo, sembra confermare un confronto serrato con il linguaggio gotico, rimandando da vicino al sistema di ornati impiegato ad Assisi dai maestri oltremontani (figg. 17-18).

Forse la soluzione più credibile, ritornando a un'interpretazione *ad litteram* dell'iscrizione, è quella di supporre che a Lazzerino fosse spettato il compito di elaborare i cartoni per le vetrate della chiesa rinnovata: in effetti, l'espressione «opus fenestrarum» (o «fenestrarum»), lungi dall'essere generica, veniva di solito utilizzata nei documenti in relazione alla messa in opera delle vetrate, come si legge – ad esempio – nei libri dei conti trecenteschi del Duomo di Orvieto.⁴⁰ Sembra convergere in questa direzione anche il fatto che proprio a «Lazzaro pictore», nel 1346, sia intestata una quietanza di pagamento rilasciata dall'Opera di San Jacopo per la 'dipintura' della vetrata della cappella iacobeo della cattedrale – «pro pictura fenestre vitri» – realizzata nell'ambito del complessivo riallestimento decorativo dell'ambiente (che coinvolse anche uno dei figli di Lazzaro, Tommaso, oltre ai fiorentini Alesso d'Andrea e Bonaccorso di Cino).⁴¹ Si potrebbe dunque supporre che il pittore pistoiese – Lazzerino-Lazzaro – fosse specializzato nella pittura su vetro e nel disegno di vetrate, e che avesse praticato tale tecnica lungo tutto il corso della propria carriera, dal primo decennio del Trecento fino agli inoltrati anni quaranta. Purtroppo, le continue manomissioni delle finestre della chiesa intitolata all'Evangelista, ormai orbe delle vetrate originarie, e la perdita dei più antichi registri di entrata e uscita dell'Opera di San Giovanni non ci permettono di portare argomenti a favore della supposizione, che deve per il momento restare puramente congetturale. Nondimeno, qualunque sia stato il compito esatto di Lazzerino, è certo che la proposta di riconoscere in quest'ultimo l'autore delle *Storie della Passione* sia da rigettare una volta e per tutte.⁴²

¹ Roberto Longhi, *Frammenti di Giusto da Padova*, «Pinacotheca», I, 1928, 3, pp. 137-152, riedito nell'*Edizione delle opere complete di Roberto Longhi*, 14 voll., Sansoni, Firenze, vol. IV, *Me pinxit' e quesiti caravaggeschi*, 1968, pp. 7-18, in part. p. 11; questa apertura è stata sviluppata con profitto specialmente da Giovanni Previtali, *Il Maestro della Madonna di San Brizio e le origini della scuola orvietana di pittura*, in *Scritti di Storia dell'Arte in onore di Ugo Procacci*, a cura di Maria G. Ciardi Duprè Dal Poggetto e Paolo Dal Poggetto, 2 voll., Electa, Milano, vol. I, 1977, pp. 106-110, in part. pp. 108-109, cui si devono le riflessioni più impegnate teoricamente sul ruolo dell'«interferenza giottesca» nel primo decennio del secolo, e da Luciano Bellosi, *La pecora di Giotto* [1985], 2ª ediz. a cura e con postfazione di Roberto Bartalini, Abscondita, Milano, 2015, pp. 125-134, che ha invece ricostruito, in un affresco di largo respiro, la portata sovragionale dell'impatto della lezione assiate. Su questi temi, si leggano anche le notazioni di Roberto Bartalini, *Andrea Pisano a Orvieto*, in *Scritti in ricordo di Giovanni Previtali*, 2 voll. («Prospettiva», 53-56, 1988-1989), vol. I, pp. 164-172, in part. pp. 164-166, riedito in Idem, *Scultura gotica in Toscana. Maestri, monumenti e cantieri del Due e Trecento*, Silvana Editoriale, Cinisello Balsamo (MI), 2005, pp. 348-359.

² Cito Luciano Bellosi, *Buffalmacco e il Trionfo della Morte* [1974], 3ª ediz. a cura di Roberto Bartalini, Abscondita, Milano, 2016, pp. 82-90, cui va riconosciuto il merito di aver compreso pienamente il carattere sperimentale della pittura fiorentina di primo Trecento, che – lungi dall'essere univocamente sintonizzata sulle reti giottesche – si rivela decisamente composita e polivoca. Un primo contributo in questa direzione era arrivato già da Carlo Volpe, *Frammenti di Lippo di Benivieni*, «Paragone», XXIII, 1972, 267, pp. 3-13, che ha dedicato le sue pagine teoriche più impegnate a sottoporre a un

severo vaglio critico il concetto classico di 'scuola', arrivando a sconfessare ogni visione deterministica, a compartimenti stagni, della nozione in favore di una concezione maggiormente problematica; lo studioso ha evidenziato non solo la fallacia delle nette ripartizioni fra le diverse realtà artistiche cittadine, ma anche il carattere multiforme e aperto, mai cristallizzato in una formula valida una volta e per sempre, delle tradizioni locali.

³ Scoperti all'aprirsi del secolo scorso (si veda *infra*, nota 8), gli affreschi furono illustrati per la prima volta da Ugo Procacci, *La pittura romanica pistoiese*, in *Il romanico pistoiese nei suoi rapporti con l'arte romanica dell'Occidente*, atti del I convegno internazionale di Studi medievali di Storia e d'Arte (Pistoia, Montecatini, 27 settembre-3 ottobre 1964), Centro Italiano di Studi di Storia e d'Arte, Pistoia, 1966, pp. 353-367, in part. p. 366, tav. CXXI, figg. 21-22, che ne diede un giudizio piuttosto diminutivo. Pochi anni più tardi, Alessandro Conti, *Appunti pistoiesi*, «Annali della Scuola Normale Superiore di Pisa. Classe di Lettere e Filosofia», I, 1971, 1, pp. 109-124, in part. p. 111, nota 2, definì con espressione sintetica, e molto calzante, l'autore del ciclo pittorico («un maestro eccentrico rispetto alla cultura giottesca»), ma associò indebitamente i dipinti a un curioso affresco staccato raffigurante un *Santo vescovo*, proveniente da Santa Maria a Ripalta (per cui cfr. almeno Enrica Neri Lusanna, *Santa Maria a Ripalta. Nuove testimonianze figurative nella cultura artistica medievale a Pistoia*, in Eadem e Pietro Ruschi, *Santa Maria a Ripalta. Aspetti della cultura artistica medievale a Pistoia*, Edam, Firenze, 1992, pp. 31-79, in part. pp. 40-41), che mostra una cultura maggiormente arcaizzante, sia pure con un sentore forte dell'opera di Cimabue. In effetti, lo stesso Alessandro Conti, *La miniatura bolognese: scuole e botteghe. 1270-1340*, Edizioni Alfa, Bologna, 1981, p. 53, sarebbe poi tornato sui propri passi, abbandonando definitivamente questa

proposta attributiva. Per inquadrare gli affreschi di San Giovanni Fuorcivitas entro le opportune coordinate culturali, è un riferimento inderogabile la prima 'valva' del dittico pistoiese di Pier Paolo Donati, *Per la pittura pistoiese del Trecento – I. Il Maestro del 1310*, «Paragone», XXV, 1974, 295, pp. 3-26, in part. pp. 12-13, ove lo studioso – oltre a prodursi in una pregnante lettura stilistica del ciclo – tentò di indentificare in esso la preistoria del Maestro del 1310, a monte della pala eponima del Musée du Petit Palais di Avignone. L'ipotesi, accolta nei consuntivi di Andrea Bacchi, *La pittura nel Duecento e Trecento nel Pistoiese*, in *La pittura in Italia. Il Duecento e il Trecento*, a cura di Enrico Castelnuovo, 2. voll., Electa, Milano, 1986, vol. I, pp. 315-324, in part. pp. 316-317, e di Enrica Neri Lusanna, *Le arti figurative a Pistoia*, in *Storia di Pistoia*, 4 voll., Le Monnier, Firenze, vol. I, *L'età del libero Comune. Dall'inizio del XII alla metà del XIV secolo*, a cura di Giovanni Cherubini, 1998, pp. 275-316, in part. p. 303, è stata giustamente revocata in dubbio da Conti, *La miniatura bolognese*, cit., e soprattutto da Andrea De Marchi, *Il 'Maestro del 1310' e la fonda anti-giottesca: intorno ad un 'Crocefisso' murale*, «Prospettiva», 46, 1986, pp. 50-56, che pure ha rimarcato una contiguità fra l'autore del ciclo e l'anonimo maestro pistoiese. Proseguendo in questa sintetica storia degli studi, bisogna ricordare che gli affreschi di San Giovanni Fuorcivitas sono stati citati – in maniera tangenziale – da Luciano Bellosi, *Cimabue* [1998], 2ª ediz., con apparati a cura di Giovanna Ragionieri, 24Ore Cultura, Milano, 2011, pp. 165, 267, che li presentava quali *exempla* significativi dell'irraggiamento cimabuesco (leggendo un rapporto stringente con l'ultima epoca del grande maestro fiorentino), e, in ultimo, da Ada Labriola, che ha a più riprese individuato presunti legami tra il ciclo pistoiese e le splendide miniature del Salterio-Innario della Biblioteca Universitaria di Pisa

(ms. 528), da ricomprendere però entro un dialogo comune, svolto in parallelo, con il linguaggio figurativo oltremontano: cfr. Ada Labriola, *Firenze e Siena: miniature tra XIII e XIV secolo*, in *Da Giotto a Botticelli. Pittura fiorentina tra Gotico e Rinascimento*, a cura di Francesca Pasut e Johannes Tripps, atti del convegno internazionale (Firenze, 20-21 maggio 2005), Giunti, Firenze, 2008, pp. 19-39, in part. p. 27, ed Eadem, Miklós Boskovits, Valentino Pace e Angelo Tartuferi, *Officina pisana: XIII secolo*, «Arte cristiana», XCIV, 2006, 834, pp. 161-209, in part. p. 181.

⁴ Valentina Balzarotti, *L'identità dell'«Anonimo romanzo» di Longhi ovvero Lazzerino Castelli. Novità e precisazioni sul cantiere trecentesco di San Giovanni Fuorcivitas a Pistoia*, in *Esercizi pistoiesi*, a cura di Fulvio Cervini, Andrea De Marchi e Antonio Pinelli, Sagep Editori, Genova, 2019, pp. 69-86.

⁵ La scena, in effetti, non ritrae il momento dell'*Orazione* – come si legge spesso negli studi sul ciclo –, bensì l'episodio successivo (secondo la versione del Vangelo di Matteo: *Mt*, 4, 40-41), in cui Cristo, rialzatosi dalla preghiera, risveglia uno dei discepoli dormienti, Pietro, e lo rimprovera aspramente: «Poi tornò dai discepoli e li trovò che dormivano. E disse a Pietro: «così non siete stati capaci di vegliare un'ora sola con me? Vegliate e pregate, per non cadere in tentazione. Lo spirito è pronto, ma la carne è debole». È singolare la scelta di far comparire, accanto al principe degli apostoli e ai due figli di Zebedeo, Giovanni e Giacomo Maggiore (come è canonico in questo episodio), la figura di sant'Andrea, forse disposta qui a rappresentare in sintesi tutti gli altri discepoli. È possibile anche che la scelta debba essere relazionata, con il più cauto gioco di probabilità, al particolare rilievo devozionale di cui godeva il santo, uno dei più venerati a Pistoia: cfr. Natale Rauty, *Andreas*, in Idem, *Il culto dei santi a Pistoia nel Medioevo*, SI-

SMEL – Edizioni del Galluzzo, Tavarnuzze (FI), 2000, pp. 73-78.

⁶ Vedi Balzarotti, *L'identità dell'«Anonimo romanzo»*, cit., p. 83.

⁷ Pèleo Bacci, *La chiesa di S. Giovanni «Forcivitas» di Pistoia e i suoi ultimi restauri*, «Bollettino d'arte», XI, 1907, pp. 23-30, in part. p. 29, riferisce che già nel 1655, sotto il priorato di Francesco Sozzifanti, «i cancelli dell'antico coro furono rovinati e dispersi», sulla traccia di quanto asserito già da Giuseppe Dondori (il quale, tuttavia, indica una cronologia più precoce per questo intervento: *Della Pietà di Pistoia in grazia della sua Patria*, scritta da Fra Giuseppe Dondori, Ministro Provinciale de' Cappuccini di Toscana, per Pier Antonio Fortunati, Pistoia, 1666, p. 75: «nel 1625 [...] fu tolto via il coro, che era nel mezzo»). Poi, tra 1679 e 1771 l'edificio subì nuovi rimaneggiamenti: vennero eretti cinque nuovi altari in pietra e muratura, addossati alle pareti laterali, fu abbattuta la mensa dell'altar maggiore, furono divelte le antiche vetrate istoriate di fine Trecento (opera di Niccolò di Pietro Tedesco) e, come detto sopra, i grandi finestroni vennero tamponati con una cortina di laterizi e pietrame, poi intonacata a fior di calce. Nel 1854, Giuseppe Tigri ricorda come in antico, lungo il muro absidale, «erano aperti tre finestroni a vetri colorati» (cfr. *Pistoia e il suo territorio, Pescia e i suoi dintorni. Guida del forestiero a conoscerne i luoghi e gli edifici più notevoli per l'istoria e per l'arte*, compilata da G. Tigri, Topografia Cino, Pistoia, 1854, p. 225). È da consultare, in merito, anche Gaetano Beani, *San Giovanni Forcivitas. Appunti storici*, G. Flori, Pistoia, 1906, che però non conosceva gli affreschi.

⁸ Bacci, *La chiesa di S. Giovanni*, cit., p. 30. La campagna di restauri, svoltasi tra il 1907 e il 1908, fu promossa, come riferisce lo stesso Pèleo Bacci, dall'Associazione degli Amici dei Monumenti di Pistoia, con il concorso del Comune e della locale Cassa di Risparmio e sotto

la tutela della Soprintendenza ai Monumenti.

⁹ La chiesa fu gravemente danneggiata nel corso del bombardamento aereo alleato del 18 gennaio 1944 e riaperta al culto solo il 25 ottobre 1947, all'indomani degli interventi di restauro e consolidamento. Su questo si veda Alfredo Chiti, *La riapertura della chiesa di San Giovanni Fuorcivitas*, «Bullettino Storico Pistoiese», L, 1948, pp. 58-61. Quanto alle operazioni conservative, cfr. Arturo Stanghellini, *Le bellezze della chiesa risorta. Pistoia, San Giovanni Fuorcivitas*, Niccolai, Pistoia, 1948, e Albino Secchi, *Restauro ai monumenti romanici pistoiesi*, in *Il romanico pistoiese*, cit., pp. 101-111, in part. pp. 107-109.

¹⁰ Non possediamo attestazioni di prima mano relative all'epoca di fondazione di questa chiesa, denominata tradizionalmente «Fuorcivitas» perché edificata nelle immediate vicinanze del circuito murario altomedievale di Pistoia. Le ricerche documentarie di Renzo Fantappiè, *La chiesa di S. Giovanni Forcivitas e i suoi rapporti con la propositura di Prato*, «Bullettino Storico Pistoiese», LXXIII, 1971, pp. 79-124, in part. p. 93, hanno mostrato che nel 1119 era «pene destructa», tanto che il vescovo Ildibrando (1105-1131) la sottopose al proposto di Santo Stefano di Prato con l'impegno di costruirla daccapo e di riorganizzarne la vita spirituale. La chiesa rinnovata, formata da una lunga aula monoabsidata, fu officiata sin da subito da un clero collegiato, che risiedeva stabilmente presso i locali sistemati attorno al chiostro, adiacenti al fianco meridionale dell'edificio (come evidenziato anche da Sabatino Ferrali, *S. Giovanni Forcivitas*, in *Chiese romaniche e moderne in Pistoia e diocesi*, a cura del Comitato Diocesano per i festeggiamenti del decennio episcopale di S.E. Rev.ma Mons. Mario Longo Dorni, s.e., Pistoia, 1964, pp. 43-47, in part. p. 44, e Idem, *Pievi e clero plebano in diocesi di Pistoia*, «Bullettino Storico Pistoiese», LXXV,

1973, pp. 39-62, riedito in Idem, *Chiesa e clero pistoiese nel Medioevo*, a cura di Giampaolo Francesconi e Renzo Nelli, Società Pistoiese di Storia Patria, Pistoia, 2005, pp. 227-252, in part. p. 250).

¹¹ Cfr. la planimetria con indicazione delle parti demolite in occasione dell'ampliamento trecentesco in Secchi, *Restauro ai monumenti*, cit., tav. XL, fig. 12. Si consulti anche Guido Tigler, *Toscana romana*, Jaca Book, Milano, 2006, pp. 286-288.

¹² Già Giuseppe Dondori rammentava come gli stalli del coro liturgico fossero ubicati, in origine, nel mezzo della chiesa, dunque dinanzi all'altar maggiore (*Della pietà di Pistoia*, cit., p. 75), senza però citare esplicitamente l'elemento diaframmatico che doveva separare il presbiterio dalla navata. Non dà notizia della collocazione degli stalli del coro Jacopo Maria Fioravanti (*Memorie storiche della città di Pistoia*, raccolte da Jacopo Maria Fioravanti, nobile patrizio pistoiese, per Filippo Maria Benedini, Lucca, 1758, p. 61). In tempi più vicini a noi, alludono al tramezzo di San Giovanni Fuorcivitas Alberto Chiappelli, *Di una tavola dipinta da Taddeo Gaddi e altre antiche pitture nella chiesa di San Giovanni Fuorcivitas in Pistoia*, «Bullettino Storico Pistoiese», II, 1900, 1, pp. 1-6, in part. p. 4, che menziona una «trave grande del coro», e Beani, *San Giovanni Fuorcivitas*, cit., p. 20. Come si è visto, Bacci, *La chiesa di S. Giovanni*, cit., p. 29, parla, più specificamente, di «cancelli dell'antico coro».

¹³ Sul pergameno, cfr. da ultimo l'intervento di Enrica Neri Lusanna, *Il pulpito di fra Guglielmo fra tradizione e innovazione*, in *E la Parola si fece bellezza*, a cura di Timothy Verdon e Giovanni Serafini, atti del convegno internazionale sugli amboni istoriati toscani (Barga, Pisa, Pistoia, Siena, Firenze, 19-28 maggio 2016), Mandragora, Firenze, 2017, pp. 173-185: l'esegesi proposta dalla studiosa si rivela in parte degna d'interesse, dal momento che ha per la prima volta messo in luce come l'inusitato

programma figurativo della cassa (ove compaiono episodi rari nella tradizione degli amboni istoriati) miri a un'esaltazione della dimensione comunitaria dell'esperienza apostolica. Credo che il rilievo accordato alla collegialità dei discepoli di Cristo sia da rapportare – oltre che alla preminenza devozionale di cui godevano gli apostoli a Pistoia – alle istanze specifiche dei canonici di San Giovanni Fuorcivitas, committenti del pulpito: l'insistenza sulla coralità della militanza apostolica, infatti, potrebbe rispondere a una precisa strategia comunicativa, intesa a celebrare il modello di vita collettiva adottato anche dal clero collegiato che officiava la chiesa, e a rintracciarne i presupposti 'genealogici' nella storia dei dodici prediletti di Gesù.

¹⁴ Citato, con alcune imprecisioni, da Chiappelli, *Di una tavola dipinta*, cit., in part. p. 4, e poi da Lodovico Zdekauer, *Opere d'arte senese nella chiesa di San Giovanni Fuorcivitas di Pistoia*, «Bullettino Storico Pistoiese», IV, 1902, pp. 1-8, in part. p. 6, il documento (Pistoia, Archivio di Stato [d'ora in avanti ASP], Patrimonio Ecclesiastico, C 449, *Libro di Entrata ed Uscita dell'Opera di S. Giovanni Fuorcivitas, 1320-1350*, c. 190r) è stato pubblicato integralmente da Balzarotti, *L'identità dell'«Anonimo romanzo»*, cit., p. 79: l'attestazione è di primario interesse anche perché, oltre a permetterci di ricostruire una parte fondamentale dell'arredo della chiesa pistoiese nell'inoltrato Trecento, essa sembra fornire un'ulteriore conferma alla diffusione dello schema triadico degli apparati trionfali per i tramezzi, secondo la soluzione argomentata da Andrea De Marchi, «*Cum dictum opus sit magnum*». Il documento pistoiese del 1274 e l'allestimento trionfale dei tramezzi in Umbria e Toscana fra Due e Trecento, in *Medioevo: immagine e memoria*, a cura di Arturo Carlo Quintavalle, atti del convegno internazionale di studi (Parma, 23-28 settembre 2008), Electa, Milano, 2009, pp. 603-621. In effetti, dal referto

d'archivio intendiamo che, accanto alla Croce dipinta centrale, dovevano essere elevati sul trave del coro una tavola di soggetto mariano, che comprendeva – esattamente come nel caso del Duomo di Pistoia – una parte iconica e una narrativa («la storia di Madonna Sancta Maria», si legge nel documento), e un pannello agiografico, con episodi della vita di «Sancta Katerina», alla quale, come attesta Dondori (*Della pietà di Pistoia*, cit., p. 76), era consacrato uno degli altari minori della canonica.

¹⁵ Infatti, benché non sia del tutto risolto, è chiaro il tentativo di istituire qui un raccordo razionale, per mezzo delle architetture illusorie, tra lo spazio reale della chiesa e quello simulato delle storie dipinte; su questo argomento si veda almeno Bellosi, *La pecora di Giotto*, cit., in part. il capitolo dal titolo *Giotto e una risposta 'romana' allo 'struktive Illusionismus' delle maestranze oltremontane di Assisi*, pp. 171-182.

¹⁶ La rappresentazione è talmente puntuale e analitica che Balzarotti, *L'identità dell'«Anonimo romanzo»*, cit., pp. 77-78, è riuscita a individuare con precisione il campionario di armi e corazze squadrinate dal pittore, riconoscendovi una particolare tipologia di elmo, detto bacinetto, e alcune armi bianche, come i falcioni e le mezze picche.

¹⁷ Conti, *La miniatura bolognese*, cit., p. 53; è lo stesso Conti a riferire per primo che Roberto Longhi riservava ai murali di San Giovanni Fuorcivitas una cartella della sua fototeca, etichettata con la dicitura di «Anonimo romanzo».

¹⁸ Sorprende il confronto tra il volto pungente, dagli occhi svirgolati, di uno degli armigeri nella scena della *Cattura* (fig. 8) e quello dell'iracondo Cristo giudice che compare in una delle tabelle quadrilobe dipinte della Croce detta «della Pura» di Santa Maria Novella a Firenze (fig. 7): l'accostamento, che parla da sé, rivela rapporti molto precisi fra i murali di San Giovanni Fuorcivitas e la pittura inglese del cosiddetto *Court*

Style di maturo Duecento, cui giustamente Anna Maria Giusti riconduceva le sofisticate figurazioni della Croce fiorentina (cfr. Anna Maria Giusti, *Un dipinto inglese del Duecento in Santa Maria Novella a Firenze*, «Bollettino d'arte», XXIII, 1984, pp. 65-78); da qui, si può addirittura risalire sino alla fonte della cultura parigina dell'età di Filippo il Bello, che sembra quasi riaffiorare nella nervosa mobilità, nella fantasia fervida ed estrosa del ciclo di Pistoia. Si paragoni, ad esempio, un altro soldato della *Cattura* con il *Golia* di una tra le più celebri pagine miniate del Breviario di Filippo il Bello (Parigi, Bibliothèque Nationale, ms. lat. 1023, c. 7v), istoriato da Maître Honoré: oltre alle posture scattose (e al comune abbigliamento militare), i personaggi, così allampanati, presentano i medesimi occhi strabuzzati e guardinghi, con le sopracciglia sollevate, tanto da sembrare esponenti di una medesima umanità.

¹⁹ In merito, si veda almeno Luciano Bellosi, *Il pittore oltremontano di Assisi, il Gotico a Siena e la formazione di Simone Martini*, in *Simone Martini*, a cura di Luciano Bellosi, atti del convegno (Siena, 27-29 maggio 1985), Centro Di, Firenze, 1988, pp. 39-48, riedito a cura di Roberto Bartalini, Gangemi Editore, Roma, 2003 («Quaderni della Scuola di Specializzazione di Storia dell'Arte dell'Università di Siena», I, 2003), e, più recentemente, in Idem, *«I vivi parean vivi»*. *Scritti di storia dell'arte italiana del Duecento e del Trecento*, Centro Di, Firenze, 2006 (in «Prospettiva», 121-124, 2006), pp. 227-235. Sullo stesso argomento, rimando pure a Roberto Bartalini ed Elisabetta Cioni, *Le vie del Gotico a Siena: orafi e scultori*, in *Duccio. Alle origini della pittura senese*, a cura di Alessandro Bagnoli, Roberto Bartalini, Luciano Bellosi, Michel Laclotte, catalogo della mostra (Siena, 4 ottobre 2003-11 gennaio 2004), Silvana Editoriale, Cinisello Balsamo (MI), 2003, pp. 422-435; e a Roberto

Bartalini, *Arti suntuarie, microtecniche e scultura*, in Idem, *Scultura gotica in Toscana*, cit., pp. 116-149.

²⁰ Sull'analisi delle modalità di rappresentazione della folla al passaggio tra Due e Trecento si è soffermato, in diverse occasioni, Luciano Bellosi: la scansione nello spazio dei drappelli umani, infatti, è stata spesso impiegata dallo studioso come strumento di controllo cronologico e come efficace indicatore 'culturale'; in merito, si veda almeno Bellosi, *Cimabue*, cit., pp. 50-52 e Idem, *La barba di San Francesco (nuove proposte per il 'problema di Assisi')*, «Prospettiva», 22, 1980, pp. 11-34, riedito in Idem, *«I vivi parean vivi»*, cit., pp. 143-165.

²¹ Cfr. Idem, *Cimabue*, cit., pp. 165, 267. Il rapporto con il Cimabue estremo è accolto, stranamente, anche da Balzarotti, *L'identità dell'«Anonimo romanzo»*, cit., p. 75, nonostante la studiosa si diffonda poi a illustrare con profitto i legami del ciclo con opere più precoci, come gli affreschi genovesi di Manfredino (datati 1292, ma legati ancora alla cultura cimabuesca 'anni ottanta') e, addirittura, la Croce dipinta di Coppo e Salerno del Duomo pistoiese (databile, come è noto, intorno al 1274).

²² La proposta di un legame formativo con Manfredino, suggerita in volata da De Marchi, *Il Maestro del 1310*, cit., p. 54, è stata recentemente sviluppata nel più volte citato contributo di Balzarotti, *L'identità dell'«Anonimo romanzo»*, cit., pp. 75-76.

²³ Si veda ancora Bellosi, *Cimabue*, cit., pp. 128-130 e *passim*.

²⁴ Per Corso di Buono, si veda specialmente la scheda di Idem, in *Umbri e toscani tra Due e Trecento*, a cura di Idem, catalogo della mostra (Torino, 16 aprile-28 maggio 1988), Allemandi, Torino, 1988, pp. 39-52, riedita in Idem, *«I vivi parean vivi»*, cit., pp. 95-102, e anche Idem, *Cimabue*, cit., pp. 128-129 e *passim*.

²⁵ Non è affatto improbabile, del resto,

che un pittore appartenente alla generazione formatasi negli anni Ottanta del Duecento abbia una svolta 'trecentesca', segnata da un confronto nuovo con la pittura di Giotto: si pensi, ad esempio, al caso del fiorentino Corso di Buono, la cui attività allo schiudersi del Trecento può rintracciarsi – come già inteso da Angelo Tartuferi, *Per il pittore fiorentino Corso di Buono*, «Arte cristiana», LXIII, 1985, 710, pp. 315-326 – nella *Madonna della Misericordia* di San Lorenzo a Signa. L'esile colonnina tortile di spartizione, ben visibile sulla destra, la marcata concretezza fisica delle figure – che si dispongono nello spazio secondo la modalità giottesca di rappresentazione delle folle –, i volti scorciati rigorosamente di tre quarti, gli stemperamenti delle stilizzazioni e i ricchi dettagli di costume lasciano ormai intendere un aggiornamento compiuto sul testo delle *Storie francescane* di Assisi.

²⁶ Del tutto fuori luogo risulta il richiamo – indicato da Balzarotti, *L'identità dell'«Anonimo romanzo»*, cit., pp. 76-77 – a Memmo di Filippuccio, che (nell'ambito della pittura toscana di primo Trecento) è un po' 'come il prezzemolo': il suo rusticano protogiottismo, infatti, si paragona bene a tutti gli episodi di precoce assimilazione giottesca, senza per questo consentire di prospettare rapporti diretti.

²⁷ Ivi, pp. 71-73; come riferisce la stessa studiosa, su comunicazione di Stefano Zamponi, è da credere che l'anno indizionale indicato dall'iscrizione con il numerale romano «III» sia frutto di una ridipintura, dal momento che il 1307 corrisponde in realtà alla quinta (fino alla fine di agosto) e alla sesta indizione (a cominciare da settembre). Dispiace che, anche nell'ambito di questa pubblicazione, non sia stato possibile includere una riproduzione fotografica dell'iscrizione.

²⁸ Cfr. Procacci, *La pittura romanica*, cit., p. 366.

²⁹ Si veda Conti, *Appunti pistoiesi*, cit., p.

111, nota 2, e, successivamente, Idem, *La miniatura bolognese*, cit., p. 53, nota 39.

³⁰ Vedi Donati, *Per la pittura pistoiese del Trecento – I*, cit., pp. 12-13.

³¹ Cfr. Bacchi, *La pittura nel Duecento e Trecento*, cit., p. 317. Non fanno cenno al nome di Lazzarino Neri Lusanna, *Le arti figurative*, cit. p. 307, e De Marchi, *Il 'Maestro del 1310'*, cit., che pure non accoglie la proposta di identificare l'«Anonimo romanzo» con il giovane Maestro del 1310.

³² Si veda Bellosi, *Cimabue*, cit., p. 241, nota 40, che non si pone affatto il problema della dicitura «opus fenestrarum» contenuta nell'iscrizione.

³³ ASP, Patrimonio Ecclesiastico, C 449, cit., c. 83r (edito da Balzarotti, *L'identità dell'«Anonimo romanzo»*, cit., p. 78).

³⁴ ASP, Patrimonio Ecclesiastico, C 449, cit., c. 134r (cfr. ivi, p. 79); Balzarotti non fa cenno, nel suo contributo, a un ulteriore documento – datato 27 maggio 1335 – in cui compare il nome di Lazzarino, richiamato per la prima volta da Flavio Boggi, *The Maestà of the Palazzo Comunale in Pistoia*, «Mitteilungen des Kunsthistorischen Institutes in Florenz», LI, 2007, 1/2, pp. 251-266, in part. pp. 263, 264, nota 51: in quell'occasione, il pittore riceveva due soldi da parte del Comune (ASP, Consigli, 5, c. 52r). D'altronde, la studiosa sembra ignorare il fatto che un pittore di nome Lazzaro compaia spesso nella documentazione trecentesca pistoiese, come si dirà più sotto, alla nota 36.

³⁵ Cfr. ancora Conti, *La miniatura bolognese*, cit.; del resto, il fatto che Lazzarino fosse un pittore è comprovato anche dall'iscrizione, ove si legge distintamente il verbo «pinxit».

³⁶ La questione dell'identificazione di Lazzarino Castelli con questo «Lazzaro dipintore» è di primo interesse. Infatti, anche se il suo profilo artistico rimane ancora del tutto sfuggente, un artefice di nome Lazzaro è frequentemente attestato nella documentazione pistoiese trecentesca: dalle carte d'archivio risulta che fu capostipite di una famiglia di

pittori, alla guida di una bottega molto affermata e prolifica, in cui operavano i suoi figli, Filippo, Tommaso e soprattutto Jacopo, che nel 1354 lavorò anche per l'Opera di San Giovanni Fuorcivitas, dipingendo le tavole di un «sopracielo», ovvero – se intendo bene – di una *capsa* lignea per contenere una pala d'altare (verosimilmente, il celebre polittico realizzato da Taddeo Gaddi): cfr. il documento (ASP, Patrimonio Ecclesiastico, C 450, *Libro di Entrata ed Uscita dell'Opera di S. Giovanni Fuorcivitas, 1353-1377*, c. 21r) edito da Vittorio Capponi, *Biografia pistoiese o notizie della vita e delle opere di pistoiesi illustri nelle scienze, nelle lettere, nelle arti, per azioni virtuose, per la santità della vita ec., dai tempi più antichi fino a' giorni nostri*, Tipografia Rossetti, Pistoia, 1878, p. 240, nota 2; per ulteriori notizie sui figli di Lazzaro, cfr. ivi, p. 378 e, in tempi più vicini a noi, Boggi, *The Maestà of the Palazzo Comunale*, cit., pp. 258-260. L'importanza della bottega di questo artista nella Pistoia del secondo e del terzo quarto del Trecento era già stata rilevata da Pèleo Bacci, *Il pittore pistoiese Sano di Giorgio discepolo di Antonio Vite*, «Bullettino Storico Pistoiese», XIII, 1911, pp. 197-207, in part. p. 197. Se fosse confermata la proposta di sovrapporre le personalità di Lazzarino e di Lazzaro, che risulta ancora attivo nel 1346 (anno in cui venne ricompensato dall'Opera di San Jacopo «pro pictura fenestras vitri» della cappella intitolata all'apostolo in Duomo: cfr. Lucia Gai, *Artigiani e artisti nella società pistoiese del basso Medioevo: spunti per una ricerca*, in *Artigiani e salariati: il mondo del lavoro nell'Italia dei secoli XII-XV*, atti del decimo convegno internazionale [Pistoia, 9-13 ottobre 1981], Centro italiano di Studi di Storia e d'Arte, Pistoia, 1983, pp. 225-291, in part. pp. 247; 248, nota 43), diverrebbe sempre più arduo riconoscere in questi l'autore delle arcaizzanti *Storie della Passione* di San Giovanni Fuorcivitas.

³⁷ Vedi Bacci, *La chiesa di S. Giovanni*,

cit., p. 30: «alla completa scopertura sarà provveduto tra breve. Ne dà incitamento e ansia una scrittura promettitrice, *ricorrente sotto il dipinto murale*, che comincia: *Hoc opus...*» (corsivo mio). Propongo la didascalia nella trascrizione offerta ora da Balzarotti, *L'identità dell'«Anonimo romanzo»*, cit., p. 73, che, a mio giudizio, non ha tratto le debite conclusioni dalla presenza di questa seconda iscrizione.

³⁸ Cfr. Procacci, *La pittura romanica*, cit., p. 366, e Donati, *Per la pittura pistoiese del Trecento – I*, cit., pp. 12-13. L'ipotesi è accolta, come dicevo sopra, anche da Bacchi, *La pittura nel Duecento e Trecento*, cit., p. 317.

³⁹ Va rilevato come i sofisticati tralci vegetali distribuiti attorno alla lunetta del portale – congruenti per cultura e fattura al ciclo della parete di fondo – si soprammettono al fregio ornamentale che sovrasta il pannello ad affresco, collocato alla sinistra del varco d'accesso, con l'effigie di *San Michele Arcangelo*, confermandone chiaramente la priorità cronologica. L'ornato fitomorfo che compare al sommo del portale, di inflessione oltremontana, è dello stesso tipo di quello che si sviluppa negli sguanci delle finestre del muro absidale e della fiancata meridionale, e segna in modo manifesto un avanzamento culturale rispetto alle araldiche «insalate romaniche» ancora adottate dall'autore dell'*Arcangelo* nel fascione decorativo superiore. Sembra dunque poco praticabile l'idea – postulata da Balzarotti, *L'identità dell'«Anonimo romanzo»*, cit., pp. 74-75 – di annettere il murale micalico al *corpus* dell'«Anonimo romanzo», a meno che non si pensi a una prova giovanile, ancora duecentesca, dell'artista; una proposta, questa, che difficilmente potremmo accettare (o confutare, stornandola verso una soluzione differente), visto lo stato a dir poco pietoso in cui versa la figurazione, frammentaria e in più punti consunta.

⁴⁰ Il 15 dicembre 1325, Tino Angeli di Assisi viene pagato per aver servito l'Opera «ad opus fenestrarum vetri», espressione impiegata in luogo del più frequente «ad faciendum fenestras vetri» (cfr. *Il Duomo di Orvieto e i suoi restauri. Monografie storiche condotte sopra i documenti, per Luigi Fumi, vicepresidente della R. Deputazione di Storia Patria per la Toscana e per l'Umbria*, a cura del Ministero della Pubblica Istruzione e dell'Opera del Duomo, La Società Laziale tipografico-editrice, Roma, 1891, p. 216).

⁴¹ Per l'attività pistoiese dei due pittori, si veda almeno Ugo Feraci, *Precisazioni su Bonaccorso di Cino e sulla*

pittura toscana di metà Trecento, «Arte cristiana», XCIV, 2006, 833, p. 89-104, in part. pp. 94-96 (con esauriente bibliografia relativa). Il documento in cui compare il nome di Lazzaro, citato già alla nota 36, è in ASP, Opera di S. Iacopo, 372, c. 3r. Quanto a Tommaso di Lazzaro, si legga la relativa notizia documentaria in Capponi, *Biografia pistoiese*, cit., p. 378, nota 1, menzionata per la prima volta da Sebastiano Ciampi (*Notizie inedite della Sagrestia pistoiese de' belli arredi, del Campo Santo pisano e di altre opere di disegno dal secolo XII al XV*, raccolte ed illustrate dal professor Ciampi, presso

Molini, Landi e compagno, Firenze, 1810, pp. 145-150).

⁴² Sembra lecito domandarsi, allora, se l'importante personalità di Lazzarino Castelli – che, come abbiamo visto in maniera cursoria, è iteratamente attestata nella documentazione cittadina della prima metà del Trecento, a capo di una prolifica e affermata bottega familiare (cfr. *supra*, nota 36) – non possa piuttosto configurare il profilo anagrafico del maggiore artefice pistoiese della prima metà del secolo, il Maestro del 1310. Su questo argomento, tuttavia, mi diffonderò ulteriormente in un secondo contributo, in fase di elaborazione.