

## Per la pittura a Pistoia al principio del Trecento Sul Maestro del 1310 e la sua bottega

Raffaele Marrone

Scuola Normale Superiore di Pisa  
Classe di Lettere  
Corso di perfezionamento  
in Storia dell'Arte

Seguendo la traccia aperta dal contributo, pubblicato su questa stessa rivista, dedicato al problema dell'autore delle *Storie della Passione* di San Giovanni Fuorcivitas a Pistoia, il saggio discute una nuova proposta relativa all'identità anagrafica del principale pittore pistoiese della prima metà del Trecento, il cosiddetto Maestro del 1310: riconsiderata l'idea di riconoscere in Lazzerino Castelli il responsabile del ciclo passionistico, si suggerisce ora, in via indiziaria, di associare proprio al Maestro del 1310 il profilo storico di questo artista, che – lo s'intende dalla documentazione – fu alla testa di un'importante 'officina' artistica familiare. Proprio una simile posizione di influente capobottega si attribuirebbe alla perfezione al Maestro del 1310, il quale – come qui si tenta di dimostrare – esercitò un ascendente fortissimo sulla scena pittorica cittadina, con un riverbero fino agli anni estremi del XIV secolo, specialmente sulle personalità anonime convenzionalmente designate con i nomi critici di Maestro del 1336 e Maestro di Popiglio (per i quali viene indicato un possibile riconoscimento anagrafico in due dei quattro figli di Lazzerino rammentati dalle fonti, Tommaso e Iacopo).

This essay proposes a new identity for the so-called Master of 1310, the leader painter active in Pistoia in the first half of the fourteenth century. In a previous article published in this journal, the identification of Lazzerino Castelli with the artist who painted the *Stories of the Passion* in San Giovanni Fuorcivitas has been reconsidered. Starting from a review of the documentary evidences regarding Lazzerino, it may be possible to link the historical figure of this painter with the Master of 1310. The documents mentioning Lazzerino as the head of an important family-based workshop seem to provide a reasonably firm basis for proposing such identification: the Master of 1310, indeed, exerted a lasting influence on different painters of Pistoia, who were probably involved in his workshop. In particular, the master's teaching was crucial for two anonymous artists, conventionally called Master of 1336 and Master of Popiglio. These painters are here identified, in a conjectural way, with two of the four Lazzerino's sons cited in the written sources, Tommaso and Iacopo.

Keywords: Pistoia, Late-Medieval Painting, Master of 1310, Master of 1336, Master of Popiglio

Periodicità semestrale  
DOI 10.48282/ladiana11  
ISSN 2784-9597

# Per la pittura a Pistoia al principio del Trecento Sul Maestro del 1310 e la sua bottega

Raffaele Marrone

1. Nel coro delle emergenze artistiche che articolano lo scenario di Pistoia all'aprirsi del Trecento,<sup>1</sup> la voce del Maestro del 1310 – per quanto accordata alla melodia generale – spicca come quella di un formidabile solista. Le poche opere finora ascrivibili con certezza a questo raro artefice, consacrato quale capofila della locale 'scuola' pittorica a partire dagli studi fondativi di Pier Paolo Donati,<sup>2</sup> rivelano una levatura straordinaria, senza confronti puntuali, al punto che lo stesso Roberto Longhi poté affermare che l'opera eponima del maestro, la *Maestà* del Musée du Petit Palais di Avignone (fig. 2), «non scade accanto a Duccio o Cimabue».<sup>3</sup> Certo, la formazione dell'anonimo pittore non può essere ridotta alle sole esperienze pistoiesi: l'analisi dei suoi lavori iniziali, *in primis* del citato *name-piece*, mette in luce una profonda connessione, già in parte avvistata dagli esegeti, con l'attività di alcune

1. Lippo di Benivieni, *Madonna col Bambino*, particolare, 1310 circa, tempera e oro su tavola. Firenze, Galleria degli Uffizi. Crediti: Alamy stock photo.

2. Maestro del 1310 (Lazzerino Castelli?), *Maestà*, particolare, 1310, tempera e oro su tavola. Avignone, Musée du Petit Palais. Crediti: Photo © RMN-Grand Palais / René-Gabriel Ojeda.







3. Maestro di Figline, *Maestà con due angeli e i santi Chiara e Francesco*, particolare, 1310-20, affresco. Assisi, Basilica Inferiore di San Francesco, sacrestia. Crediti: fotografia gentilmente concessa da Emanuele Zappasodi.

tra le maggiori personalità del manipolo ‘dissidente’ di Firenze, ovvero il Maestro di Figline (fig. 3)<sup>4</sup> e – in modo particolare – il ‘vero’ Lippo di Benivieni (fig. 1).<sup>5</sup> Ciò si spiega assai probabilmente in relazione ai fatti che seguirono l’assedio del 1306, quando l’ingerenza della ‘città gigliata’ nelle vicende di Pistoia divenne sempre più pressante, anche in campo artistico. D’altro canto, pare sintomatico che la critica abbia a più riprese tentato di individuare una possibile preistoria del Maestro del 1310 nelle *Storie della Passione* di San Giovanni Fuorcivitas:<sup>6</sup> benché la proposta non risulti fino in fondo sostenibile, l’innegabile nesso di

parentela che congiunge il Maestro del 1310 all'autore di questi murali (ben dimostrato da Donati attraverso una serie di memorabili confronti fotografici) testimonia quantomeno il forte radicamento locale dell'artista, che – al di là delle sue precoci frequentazioni fiorentine – dovette quasi sicuramente ricevere una prima educazione nella città d'origine, magari in contatto diretto con il pittore di San Giovanni Fuorcivitas, il cosiddetto «Anonimo romanzo» di Longhi (figg. 4-5).<sup>7</sup> Proprio a questa formazione condotta in ambito pistoiese vanno riportate le origini della tempera tanto peculiare, singolarmente antigraziosa, a tratti surreale, che si misura nei dipinti del maestro, i quali superano di gran lunga per eccentricità persino gli episodi più altamente eterodossi della compagine frondista di Firenze, trovando come unici adeguati termini di confronto la «passione degli umbri» o l'estro particolarissimo, para-bolognese, del Buffalmacco maturo.

Il percorso, così *sui generis*, del Maestro del 1310 è documentato, come si è detto, da un numero esiguo di dipinti, che tuttavia compongono insieme il profilo di una carriera connotata da una certa coerenza interna, e di discreta estensione. In effetti, accogliendo una recente proposta di Andrea De Marchi, sembra che sia necessario spingere l'operosità dell'artista pistoiese fino al quinto decennio del secolo, annettendo in coda al suo catalogo 'canonico' una porzione cospicua del raggruppamento stilistico che Donati aveva ricondotto all'eteroclitico Maestro del 1336.<sup>8</sup> In particolare, è da credere che i due polittici conservati rispettivamente al Museo della Collegiata di Empoli<sup>9</sup> e al Museo d'Arte Sacra di Popiglio<sup>10</sup> debbano in realtà rappresentare nient'altro che la fase estrema, più 'normalizzata' e calante, dello stesso pittore che aveva licenziato, nel momento maggiormente felice del suo *cursus*, il dossale già sull'altar maggiore della chiesa degli Umiliati (adesso al Museo Civico di Pistoia). Infatti, al di là dello sviluppo di linguaggio, nel segno di un incalzante smussamento dei toni più eccentrici e di una certa semplificazione formale, queste ultime opere palesano elementi di consanguineità con la produzione accertata del Maestro del 1310 tali da non consentire di scindere seccamente i volti di due distinte personalità. Innanzi tutto, sono marcatissime le concordanze di tropismi che imparentano le figure bislacche dei più antichi lavori dell'artista a quelle, appena ingentilite, delle tavole di Empoli e Popiglio: gli occhi oblungi dalle palpebre affioranti, come fossero tiroidei, i nasi dritti che calano giù in verticale, dalle narici incarnate, le piccole bocchette, e le mani massicce e stirate, modulate in pose contratte, ritornano sistematicamente, come dei veri e propri 'tic' formali, in tutti questi dipinti, qualificandosi quali marchi di fabbrica dell'artefice

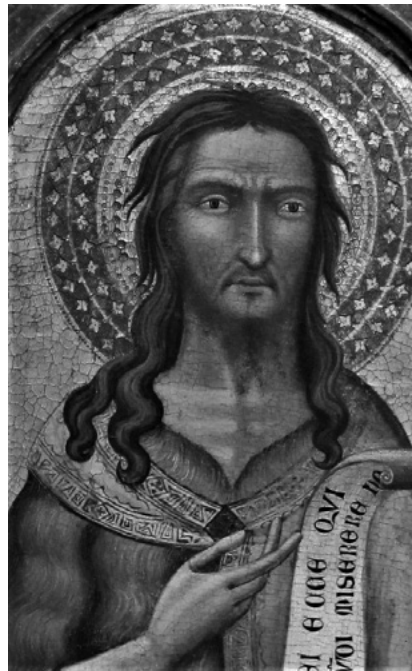
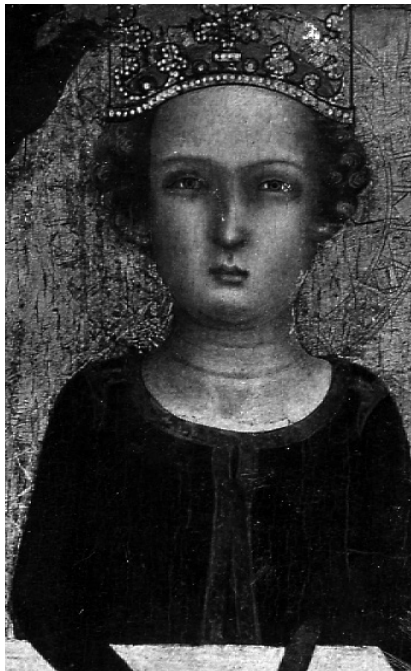


pistoiese (figg. 6-8). Inoltre, accanto ai consimili caratteri morfologici (ben apprezzabili anche raffrontando certe categorie di ‘tipi’ umani, come i Santi anziani: figg. 9-10), è comune il rifiuto consapevole della corporeità dei personaggi sfinati, che – liberati da ogni senso di appiombamento fisico – finiscono per rassomigliare a delle sagome ritagliate e stampate, con la stessa nettezza di un cartonato, sull’oro di fondo; è, questo, un tratto culturale peculiare del nostro pittore, in aperta collisione con l’arte riformata di Giotto, che torna costante lungo l’arco della sua attività, e che rende a mio giudizio incompatibili le opere di Empoli e Popiglio con gli altri pezzi, ben altrimenti informati di valori di costruzione plastica, ascrivibili al più giovane Maestro del 1336.<sup>11</sup> Parimenti, è una cifra distinguibile del Maestro del 1310 il dialogo con le arti sontuarie, figlio anch’esso di un atteggiamento intimamente polemico nei confronti della pittura rinnovata, che sarà molto attenuato nell’opera dei pittori della generazione successiva. L’articolarsi del colore in grandi campi intarsiati, dalle tinte intere e squillanti, che si vede, ad esempio, nel polittico di Empoli è ancora analogo (anche se un po’ banalizzato) a quello del dossale umiliato, e ci parla – alleato con l’incisiva demarcazione delle linee di contorno – di una dialettica svolta

4. Maestro del 1310 (Lazzarerino Castelli?), *Maestà*, particolare, 1310, tempera e oro su tavola. Avignone, Musée du Petit Palais. Crediti: Photo © RMN-Grand Palais / René-Gabriel Ojeda.

5. «Anonimo romanzo», *Cattura di Cristo*, particolare, ante 1307, affresco. Pistoia, chiesa di San Giovanni Fuorcivitas. Crediti: riproduzione fotografica tratta dalla Fototeca della Fondazione Federico Zeri. I diritti patrimoniali d’autore risultano esauriti.





soprattutto in rapporto alla tecnica vetraria, le cui modalità paiono consciamente traghettate, con una consueta operazione di transfert, nella pittura dell'artefice pistoiese (ciò che lo avvicina particolarmente al 'collega' Maestro di Figline). Non si può sottacere, poi, come la bizzarria nelle soluzioni di impaginato dei due polittici – qualificati dal taglio così inusitato delle figure nei registri principali, inquadrati quasi come in un piano americano – si attagli soprattutto alla mente fervida, e irregolare, del Maestro del 1310, che aveva già dato prova di una particolare vena anti-razionale nelle trovate di messinscena in dipinti come il *Vita-Panel* – di fraseggio compositivo assai complesso – con le *Storie di sant'Irene da Tessalonica*; un'opera, questa, che un conoscitore del calibro di Miklós Boskovits aveva significativamente suggerito di sviare verso il Maestro del 1336,<sup>12</sup> segno di come la strada di una connessione organica tra i *corpora* dei due anonimi fosse già aperta e praticabile.

D'altronde, interviene ora a costituire un preciso anello di congiunzione tra le opere 'sicure' del Maestro del 1310 e i lavori della sua probabile tarda operosità, ancorabili tra il quarto e il quinto decennio, una frammentaria *Madonna col Bambino*, resa nota dallo stesso De Marchi, custodita presso il Conservatorio della Santissima Annunziata di Empoli:<sup>13</sup> la figurazione, per un verso, mantiene ancora una caratterizzazione acre, una segnatura grafica insistita e una bellezza un po' strana e fuori canone (si vedano il mascellone rotondeggiante, i tipici

6. Maestro del 1310 (Lazzerino Castelli?), *Maestà*, particolare, 1310, tempera e oro su tavola. Avignone, Musée du Petit Palais. Crediti: Photo © RMN-Grand Palais / René-Gabriel Ojeda.

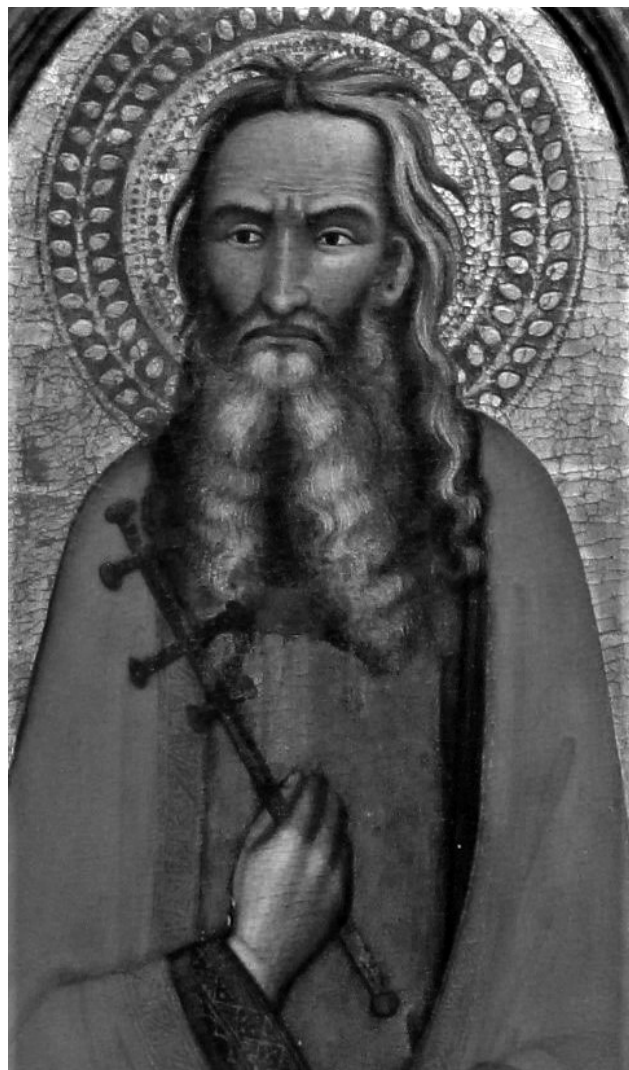
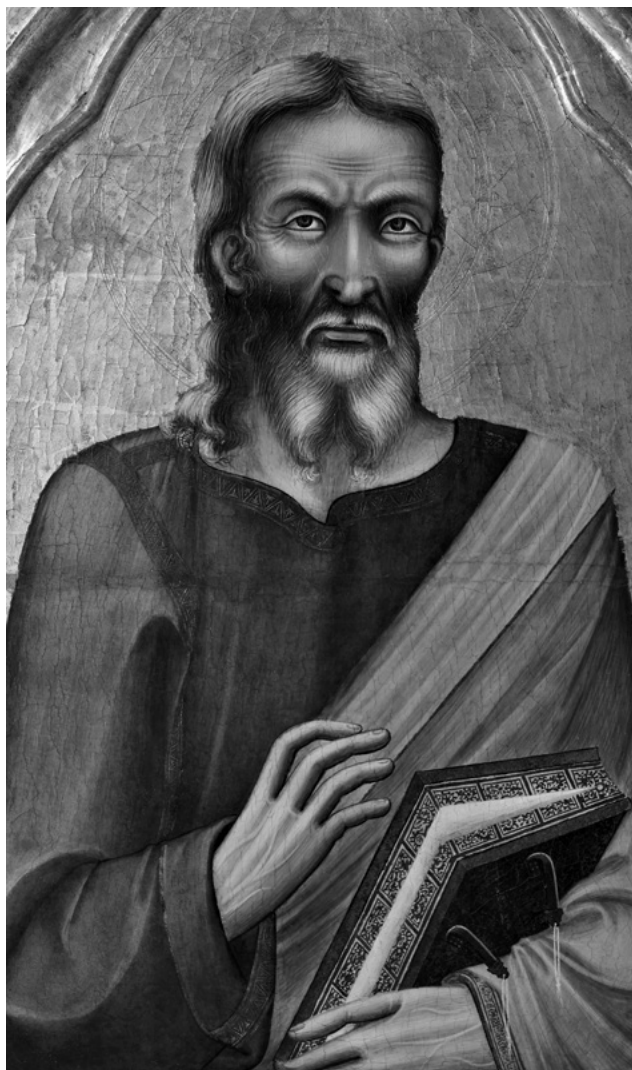
7. Maestro del 1310 (Lazzerino Castelli?), *Storie di sant'Irene da Tessalonica*, particolare, 1326-27 circa (?), tempera e oro su tavola. Collezione privata. Crediti: Fototeca della Fondazione Federico Zeri. I diritti patrimoniali d'autore risultano esauriti

8. Maestro del 1310 (Lazzerino Castelli?), *San Giovanni Battista*, particolare del polittico, 1330-35 circa, tempera e oro su tavola. Empoli, Museo della Collegiata. Crediti: Empoli, Museo della Collegiata.

occhi aggettanti, il nasone spiovente, a becco) che ricordano da presso la *Maddalena* del pentittico-dossale pistoiese; al contempo però – con il suo aspetto meno concentrato e caricato in senso espressivo – devia già in direzione degli esiti della maturità, contraddistinti da un nuovo addolcimento e da un ridimensionamento delle acutezze, che trovano qui un’anteprima nel volto paffutello del Bambino e nell’espressione distesa, illuminata da un sorriso furbesco, della Madre (figg. 11-13). Insomma, grazie a questa addizione al catalogo del Maestro del 1310 diviene possibile seguire senza difficoltà e scarti repentini uno svolgimento artistico che attraversa per intero la prima metà del Trecento, passando dall’affilatura della giovanile *Maestà* avignonese, all’allucinata espressività della *Madonna dagli occhi azzurri* recentemente riapparsa sul mercato<sup>14</sup> e, soprattutto, del successivo dossale umiliato, per approdare

9. Maestro del 1310 (Lazzerino Castelli?), *San Giovanni Evangelista*, particolare del dossale degli Umiliati, 1315-20 circa, tempera e oro su tavola. Pistoia, Museo Civico. Crediti: fotografia di Lorenzo Gori.

10. Maestro del 1310 (Lazzerino Castelli?), *Sant’Andrea*, particolare del polittico, 1330-35 circa, tempera e oro su tavola. Empoli, Museo della Collegiata. Crediti: Empoli, Museo della Collegiata.



poi al pannello con le *Storie di sant'Irene da Tessalonica* e alla tavola-cerniera di Empoli, in cui si vira con sempre maggiore convinzione – pur senza abdicare del tutto alle radicate istanze ‘dissidenti’ – verso un fare meno cupo, dai tratti più ‘addomesticati’ e naïf, ormai in prossimità del ridente polittico empolese, sulla scorta di un tracciato abbastanza consueto di temperamento progressivo delle acutezze ‘gotiche’ e delle accentuate forzature espressive, risposta all’affermarsi senza frontiere, in terra toscana, della linea del giottismo più ortodosso e misurato. Si arriva così agli ultimi anni Quaranta, al raggiungimento estremo del pentittico della chiesa popigliese dell’Assunta, che – con la sua leggera inflessione diminutiva – tende ormai la mano al Maestro di Popiglio.

2. Benché il Maestro del 1310 abbia ormai fatto stabile ingresso nel novero dei principali ‘comprimari’ del nostro Trecento pittorico, nessuno ha mai cercato – a mia conoscenza – di attribuire un concreto volto storico all’artista, fino a ora rimasto sempre, e ostinatamente, nell’anonimato. Dico «fino a ora» perché intendo avanzare in questa sede una nuova proposta circa l’identità anagrafica del pittore; una proposta di cui va necessariamente denunciata, in via preliminare, la natura congetturale. È auspicabile che in futuro inedite attestazioni intervengano ad avvalorare (o, viceversa, a smontare definitivamente) questa ipotesi di lavoro, che – vista l’assenza di convalide schiaccianti – mi limito a illustrare in maniera interlocutoria, anche con la speranza di stimolare ulteriori ricerche nelle raccolte documentarie pistoiesi. Partiamo subito, allora, anticipando la conclusione del ragionamento, per poi procedere a ritroso nel percorso argomentativo: ho cercato di dimostrare, in un mio precedente contributo, come sia da riconsiderare l’idea di riconoscere il responsabile del ciclo passionistico di San Giovanni Fuorcivitas in quel «Lazerinus Chastelli» che ha lasciato la propria ‘firma’ nell’intradosso di una delle monofore presbiteriali della chiesa;<sup>15</sup> sembra lecito domandarsi, quindi, se questa importante personalità – che, come constateremo a breve, compare iteratamente nella documentazione cittadina della prima metà del Trecento, a capo di un’affermata bottega familiare – non possa piuttosto configurare il profilo anagrafico del Maestro del 1310. Al fine di dare consistenza (per quanto possibile) a questa soluzione ancora indiziaria, ripercorriamo innanzitutto, in un sintetico elenco diacronico, le evidenze – d’archivio e no – connesse al pittore: a) la testimonianza più antica che possediamo sul conto di Lazerino è la summenzionata sottoscrizione di San Giovanni Fuorcivitas, accompagnata dalla data 1307, relativa a un non meglio specificato «opus fenestarum» (molto probabilmente, il disegno e la coloritura delle vetrate della chiesa rinnovata); b) uno





iato di poco meno di vent'anni divide questa prima attestazione dal secondo documento ove si rinviene un riferimento all'artista: si tratta di un pagamento intestato, nel 1324, «a Laççarino Castelli» per la «dipintura [del]la tavola dell'altare dinançi di Madonna Sancta Catarina», rintracciabile nei libri di conto dell'Opera di San Giovanni Fuorcivitas;<sup>16</sup> c) il 31 dicembre dell'anno successivo, la stessa Opera sborsa una lira e quindici soldi a «Laççarino» per la pittura e la verniciatura di alcuni candelabri;<sup>17</sup> d) nel 1326, «Laççaro Castelli dipintore» compare di nuovo nei registri della chiesa intitolata all'Evangelista, compensato per la «verniciatura e raconciatura [de]lla tavola di Santa Caterina»;<sup>18</sup> e) segue una serie di pagamenti datata al 1331, in cui «Laççarino» è nominato indirettamente, in qualità di padre e maestro di un pittore chiamato «Johanni», proveniente da Firenze, che viene ripetutamente retribuito per dei lavori nella chiesa di San Giovanni;<sup>19</sup> f) poco più tardi, nel maggio del 1335, Lazzarino riceve due soldi dal Comune di Pistoia, per la pittura di una tovaglia da altare;<sup>20</sup> g) da ultimo, nel 1338 «Lazarino Chastelli» è remunerato dall'Opera di San Giovanni Fuorcivitas per aver dipinto un «Sancto Stefano».<sup>21</sup>

Fin qui le testimonianze che riguardano il Castelli; alle attestazioni appena ripercorse, poi, si aggiungono due reperti d'archivio in cui, scomparso il nome di quest'ultimo, figura l'appellativo di un certo «Lazzaro»: h) dai registri dell'Opera di San Giovanni Fuorcivitas si apprende che «Laççaro depintore» aveva realizzato nel 1344 dei lavori di decorazione sulla trave del tramezzo;<sup>22</sup> i) sempre a «Laççaro pictore», nel 1346, è intestata una quietanza di pagamento rilasciata dall'Opera di San Iacopo, per la 'dipintura' di una vetrata della cappella

11. Maestro del 1310 (Lazzarino Castelli?), *Madonna col Bambino*, particolare del polittico, 1335-40 circa, tempera e oro su tavola. Popiglio, Museo d'Arte Sacra. Crediti: archivio fotografico dell'autore.

12. Maestro del 1310 (Lazzarino Castelli?), *Madonna col Bambino*, particolare, 1330 circa, tempera e oro su tavola. Empoli, Conservatorio della Santissima Annunziata (prima del restauro). Crediti: archivio fotografico dell'autore.

13. Maestro del 1310 (Lazzarino Castelli?), *Santa Maria Maddalena*, particolare del dossale degli Umiliati, 1315-20 circa, tempera e oro su tavola. Pistoia, Museo Civico. Crediti: fotografia di Lorenzo Gori.

iacobea del Duomo («pro pictura fenestre vitri»), realizzata certamente nell'ambito del complessivo riallestimento dell'ambiente.<sup>23</sup>

Conducendo un'analisi comparata di queste evidenze, non pare inverosimile asserire – innanzi tutto – che «Lazzerino Castelli» e «Lazzaro» siano in realtà i nominativi con cui veniva intercambiabilmente indicata la stessa persona, vuoi perché non vi sono 'accavallamenti' documentari (vale a dire, le attestazioni concernenti il Castelli finiscono esattamente quando incominciano quelle che riguardano Lazzaro, come se le seconde fossero in perfetta continuità con le prime); vuoi perché ambedue i nomi si rintracciano nella documentazione contabile dell'Opera di San Giovanni Fuorcivitas, ciò che depone in favore del fatto che si tratti di un medesimo artista operoso, nel corso dei primi quattro decenni del Trecento, al servizio dei canonici della chiesa dell'Evangelista. La riprova più perspicua dell'identità di Lazzerino Castelli e Lazzaro, tuttavia, sembra arrivare dall'analogia che connette le due testimonianze estreme tra quelle che ho appena enumerato, cioè la più risalente e la più recente (indicate con le lettere 'a' e 'i'). Entrambe le attestazioni, infatti, sono relative alla progettazione e alla pittura di vetrate: nel primo caso, la dicitura di «opus fenestarum» – benché per certi versi obliqua – lascia intendere, come ho già osservato in precedenza, che all'artista fosse spettato il compito di elaborare i cartoni e di dipingere i vetri per le nuove finestre della chiesa di San Giovanni Fuorcivitas;<sup>24</sup> la seconda testimonianza, invece, è inequivocabilmente legata alla finitura cromatica di una vetrata, quella della monofora che si apriva al sommo del portale d'accesso alla cappella di San Iacopo in cattedrale (adesso, purtroppo, tamponata). Si può dunque pensare che il pittore pistoiese – Lazzerino/Lazzaro Castelli – fosse uno specialista della pittura su vetro e del disegno di vetrate, e che avesse praticato tale tecnica lungo tutto l'arco della propria carriera, dal primo decennio del Trecento fino agli inoltrati anni Quaranta. Questo elemento, oltre a contribuire a convalidare la 'sovrapposizione' tra le figure di Lazzerino Castelli e di Lazzaro «depintore», soccorre in parte nel postulare un'identificazione dell'artefice con il Maestro del 1310: la pittura di quest'ultimo, in effetti, è una pittura che – come si è visto – sembra colloquiare serratamente con l'arte vetraria, sviluppata sempre in piano e concepita come accostamento di campiture monocolori, dalle tinte intere e squillanti, modulate superficialmente dal chiaro-scuro, esattamente come si fa nelle finiture a grisaglia; una pittura che non solo riproduce con gli strumenti suoi propri i caratteri precipui della tecnica vetraria, ma che si presta anche alla materiale traduzione in cartone preparatorio per un mosaico vitreo, per via dell'import-





tanza che il maestro accorda alla delineazione dei contorni, come se in fase esecutiva pensasse sempre al momento del taglio delle tessere da impiombare. Purtroppo la perdita delle finestre originarie di San Giovanni Fuorcivitas e del Duomo di Pistoia ci priva di testi figurativi essenziali, che avrebbero fugato ogni dubbio circa la possibile identità del Maestro del 1310 con Lazzaro, apportando dei dati più conclusivi. Ci sono, in ogni caso, altri indizi che cooperano in una simile direzione; ad esempio – guardando i documenti segnati con la lettera ‘e’ – è degno di nota che un «discepolo» e «filliolo» di Lazzarino, «Johanni», provenisse «da Firenze». È stato già rimarcato, difatti, quanto intimamente correlata ai fatti figurativi primo-trecenteschi fiorentini sia la cultura del Maestro del 1310. In più, bisogna qui alludere alla possibilità che la stravagante tavola agiografica con le *Storie di sant'Irene*, già in collezione Spiridon, abbia una provenienza fiorentina; una possibilità che, se avvalorata, confermerebbe una tangenza dell'artista con il centro toscano a date piuttosto avanzate.<sup>25</sup> Non giungerebbe come una sorpresa, quindi, se uno dei suoi figli si fosse insediato in pianta stabile a Firenze, lì dove è plausibile che il pittore pistoiese avesse trascorso almeno un periodo formativo, negli anni iniziali del secolo. Si è accen-

14. Maestro del 1336 (Tommaso di Lazzaro?), *Maestà fra i santi Giacomo Maggiore, Bartolomeo, Zeno e Giovanni Evangelista*, particolare, 1344 circa, affresco. Pistoia, palazzo comunale. Crediti: archivio fotografico dell'autore.

15. Maestro del 1310 (Lazzarino Castelli?), *Madonna col Bambino*, particolare del polittico, 1330-35 circa, tempera e oro su tavola. Empoli, Museo della Collegiata. Crediti: Empoli, Museo della Collegiata.



nato, d'altra parte, all'eventualità di una prima educazione del maestro in rapporto al capitolo più bizzarro della Pistoia protogiottesca, rappresentato sostanzialmente dall'artefice che abbiamo etichettato, con Longhi, come «Anonimo romanzo»: qualora dovesse essere validata l'associazione tra il Maestro del 1310 e Lazzarino Castelli, si avrebbero nuovi elementi per fortificare l'idea di questo legame di discepolato, dal momento che si potrebbe supporre che i due artisti siano stati entrambi all'opera, magari in momenti leggermente sfalsati, nel cantiere della chiesa intitolata all'Evangelista, l'uno con l'impegno di realizzare le nuove vetrate, l'altro di dotare del complemento pittorico le mura della chiesa rinnovata.

Ma l'argomento più rilevante per confortare l'ipotesi d'identificazione qui postulata è fornito, a mio modo di vedere, dal fatto che Lazzarino – come s'intende dalle stesse fonti primarie – avesse impiantato a Pistoia un'attiva bottega a conduzione familiare, entro cui erano verosimilmente inquadrati, almeno nel momento germinale dei loro percorsi, i suoi figli: oltre a Giovanni – la cui memoria è tradita soltanto dai pagamenti richiamati sopra – dovettero lavorare assieme al padre anche gli altri tre figli attestati dalla documentazione, cioè Tommaso, Filippo e Iacopo.<sup>26</sup> Ebbene, si dà il caso che il Maestro del 1310, vero e proprio caposcuola nella Pistoia di primo Trecento, abbia costituito un punto di riferimento essenziale per diversi artefici locali (e no)<sup>27</sup> che, ancora sul declinare del secolo, esattamente quando era operosa parte della prole di Lazzarino, continuavano a dipendere – nonostante il generale mutamento d'indirizzo del contesto cittadino – dal suo autorevole, e duraturo, modello: si pensi al cosiddetto Maestro del 1336 o, in maniera ancor più eloquente, al più giovane Maestro di Popiglio, che in un'opera tarda come il polittico della Fondazione Giorgio Cini seguitava a perpetuare la modalità stralunata del Maestro del 1310, pur attenuata nelle sue eccentriche spigolosità e compendiata con suggestioni diverse (pisane, soprattutto). Vedremo meglio la questione dei figli di Lazzarino più sotto; per il momento, basti rilevare come la posizione di influente capobottega, di capostipite di una nutrita genia di pittori, si possa attagliare perfettamente al Maestro del 1310, giacché renderebbe appieno ragione del suo importante ruolo storico, della prolungata influenza da lui esercitata nel *côté* di Pistoia, ben apprezzabile in diversi episodi artistici della città nel pieno e nel tardo XIV secolo. Va notato che, se il riconoscimento del Maestro del 1310 in Lazzarino Castelli dovesse colpire nel segno, bisognerebbe prospettare, per l'artista, un *cursus* di certa lunghezza, principiato nel primo decennio del Trecento e conclusosi al termine degli anni Quaranta; in

effetti si può immaginare, con buona dose di probabilità, che Lazzaro, nato forse sullo scadere del Duecento, fosse falciato – come tanti della sua generazione – dalla Peste Nera, nel 1348, dal momento che l'ultimo ricordo documentario che lo menziona direttamente risale al 1346 (e sappiamo per certo che era ormai morto e sepolto nel 1376, come dichiara un referto legato al figlio Iacopo, che a quella data è detto «del fu Lazzaro»<sup>28</sup>). Lo sviluppo cronologico notevole dell'attività dell'artefice, protrattasi all'incirca per quattro decenni, costituisce un argomento ulteriore per fortificare la sovrapposizione tra la personalità di Lazzarino e il Maestro del 1310, la cui attività, come abbiamo osservato, dovette essere ben più estesa nel tempo di quanto si pensasse in passato.

3. Mi domando, a questo punto, se non si possa provare a ridare – in via ancora indiziaria – una concreta fisionomia artistica anche ad alcuni dei figli di Lazzaro, che conosciamo, per il momento, soltanto dalle fonti documentarie.<sup>29</sup> Consideriamo, ad esempio, ciò che resta del corpus di quel pittore che Donati aveva titolato con il nome critico di Maestro del 1336, connesso alla data che compare in calce a un'imma-

16. Alesso d'Andrea e Bonaccorso di Cino, *Speranza*, 1347 circa, affresco. Pistoia, Duomo. Crediti: Fototeca della Fondazione Federico Zeri. I diritti patrimoniali d'autore risultano esauriti.

17. Maestro del 1336 (Tommaso di Lazzaro?), *Santa Caterina d'Alessandria*, particolare, 1345 circa, affresco. Pistoia, chiesa di San Bartolomeo in Pantano. Crediti: archivio fotografico dell'autore.



gine miracolosa della chiesa pistoiese di Santa Maria delle Grazie; oltre al *name-piece*, spettano a questo artista la grandiosa *Maestà* del Palazzo Comunale di Pistoia (fig. 14), realizzata verso il 1344,<sup>30</sup> e il lacerto di affresco che ritrae *Santa Caterina d'Alessandria* in San Bartolomeo in Pantano (fig. 17), cui va forse aggiunta, se vedo bene, una rovinatissima *Santa martire* dipinta lungo la navata di San Domenico.<sup>31</sup> Dal punto di vista formale, questi dipinti rivelano un rapporto intenso con l'opera dell'ipotetico 'Lazzaro' nel suo periodo maturo (in particolare, con il pentittico di Empoli, fig. 15), ma con un sensibile aggiornamento in senso masesco, apprezzabile nella larga e abbreviata zonatura cromatica, rinterzato forse dalla sollecitazione culturale dei due pittori fiorentini, Bonaccorso di Cino e Alesso d'Andrea, approdati a Pistoia nel quinto decennio.<sup>32</sup> È davvero rivelatore, in questo senso, il confronto tra una delle *Virtù* superstiti dello sgancio della monofora della cappella iacobeica in Duomo (fig. 16) – uno dei pochi brani arrivati sino a noi della decorazione murale trecentesca del sacello ad opera di Bonaccorso e Alesso – e la *Santa Caterina* di San Bartolomeo: due figure morbidamente espanse, dai carnati gonfiati, che occupano ormai lo spazio con un *pondus* monolitico, di sintetica possanza, rivelando *expressis verbis* la loro comune implicazione in un orizzonte culturale prettamente masesco (estraneo al Maestro del 1310). Ora, è noto che uno dei quattro figli di Lazzaro, Tommaso, aveva collaborato con Alesso e Bonaccorso (e con il padre stesso, che si occupò – come abbiamo visto – della «pittura» della vetrata) all'esecuzione del nuovo corredo d'immagini della cappella iacobeica nella Cattedrale di Pistoia; nel 1347, infatti, «Tommeo Lazzari» ricevette un compenso dall'Opera di San Iacopo «pro tribus diebus quibus iuvabit Alessum et Bonaccursum».<sup>33</sup> La circostanza sembra sufficientemente probante per permettere di congetturare che Tommaso, in ragione dei suoi rapporti documentati con i due 'maseschi' operosi a Pistoia, non sia altri che il Maestro del 1336, vale a dire la personalità più orientata verso la pittura di Maso di Banco (e dei suoi settatori) nel panorama pistoiese di pieno Trecento. D'altra parte, sappiamo che questi – al pari dei fratelli Filippo e Iacopo – rivestì degli incarichi pubblici: come recentemente scoperto da Flavio Boggi, nel 1360 l'artefice risulta membro del Consiglio Generale del Comune.<sup>34</sup> Non sarebbe fuori luogo ipotizzare, allora, che proprio Tommaso, dato il suo coinvolgimento diretto nelle istituzioni comunali, avesse ricevuto la commissione della *Maestà* per la «camera Communis», vale a dire per l'ambiente in cui era sito l'ufficio della tesoreria.<sup>35</sup> Del resto, credo che non vada affatto disgiunta da questo impegno pittorico la ridecorazione dell'oratorio iacobeico, che si profila





come un'altra commissione artistica legata, anche se meno direttamente, al Comune pistoiese: è risaputo, infatti, che nel pieno Trecento l'Opera di San Iacopo era ormai stabilmente controllata dal potere secolare, e che il culto per l'apostolo – esattamente come quello per il Sacro Cingolo a Prato – continuava a essere caricato di un altissimo valore emblematico e legittimante per le istituzioni laiche. Anche se non è mai stato prima d'ora messo in evidenza, non va sottovalutato il fatto che proprio nel corso del quinto decennio del Trecento si susseguissero due interventi decorativi in luoghi – il Palazzo degli Anziani e la cappella di San Iacopo – altamente rappresentativi delle tradizioni civiche e delle 'libertà' comunali: proprio a quel periodo, difatti, risale quello che si potrebbe definire il canto del cigno dell'indipendenza del Comune di Pistoia, che – dopo la cacciata del duca di Atene (1343) – si affrancò momentaneamente dal controllo politico fiorentino, riconquistando per pochi anni, fino al 1351, un'autonomia di governo.<sup>36</sup> È dunque in un simile quadro di provvisoria riconquista delle 'libertà' comunali che vanno contestualizzate sia l'esecuzione della *Maestà*, collegabile convincentemente a un documento del 29 novembre 1344,<sup>37</sup> sia la nuova dotazione ornamentale dell'oratorio iacobeo in Cattedrale, ancorabile verso

18. Maestro di Popiglio, *Madonna col Bambino in trono*, particolare, 1345-50 circa, tempera e oro su tavola. Firenze, Villa La Pietra, collezione Acton. Crediti: archivio fotografico dell'autore.

19. Maestro di Popiglio, *Vergine annunciata*, particolare del polittico di San Paolo, 1350-60 circa, tempera e oro su tavola. Venezia, Galleria di Palazzo Cini. Crediti: Fototeca della Fondazione Federico Zeri. I diritti patrimoniali d'autore risultano esauriti.





il 1347: due interventi da leggere d'un fiato, che sembrano dimostrare come il Comune fosse tornato, in questo circoscritto interludio di indipendenza, a investire anche sui simboli, seguendo una strategia precisa di propaganda per immagini. Il collegamento tra le due commissioni avvalorava decisamente l'idea che Tommaso, documentatamente attivo nel cantiere della cappella di San Iacopo, possa essere lo stesso artista che, tre anni prima, era stato ingaggiato dalle istituzioni cittadine per la commessa della «pictura Virginis Gloriose Marie cum aliis Sanctis».

Più spinoso risulta il problema del Maestro di Popiglio, un artista lungamente sfuggito a una piena comprensione critica, che dovette operare perlopiù nel corso della seconda metà del Trecento, rimeditando a nuovo gli antichi pensieri del Maestro del 1310, declinati però in una versione più spiritosa e quasi fumettistica, mescolata a sollecitazioni pisane. Non è possibile diffondersi a lungo sulla questione, che meriterebbe una trattazione a sé; basti per ora osservare come, una volta smembrato l'eterogeneo catalogo del fittizio «Francesco pisano»,<sup>38</sup> debbano rientrare stabilmente nel corpus del maestro pistoiese la mutila *Madonna col Bambino in trono* della collezione Acton di Villa La Pietra (fig. 18) – testa di serie del gruppo stilistico, ancora di intonazione arcigna e irregolare, non molto distante dal centrale del pentittico di Popiglio dell'ipotetico 'Lazzaro', il suo probabile maestro – e, a una datazione seriore, il famoso, e dibattutissimo, polittico della Fondazione Giorgio Cini (di cui vediamo l'*Annunciata* del pinnacolo centrale: fig. 19),<sup>39</sup> dove l'attenuazione delle impuntature espressive è da ricondurre, più che alle influenze orcagnesche (già ridimensionate da Miklós Boskovits),<sup>40</sup> a una tangenza con la pittura pieno-trecentesca di Pisa; ciò non toglie, naturalmente, il profondo radicamento pistoiese di quest'opera, che – come accennato sopra – sembra traghettare verso l'ultimo Trecento, in una veste più ironica e controllata, la maniera feroce e piena di bizzarria del Maestro del 1310, pur conservando alcuni inconfondibili 'tic' formali (figg. 20-23; e c'è da chiedersi se, caduta la possibilità di ricondurre il polittico a una destinazione pisana, non si debba pensare a un'originaria collocazione pistoiese, magari sull'altar maggiore della chiesa di San Paolo).<sup>41</sup> Se vedo bene, a un momento ulteriore del percorso del Maestro di Popiglio dovrebbe risalire la *Madonna della Misericordia* già in una raccolta privata svizzera (ora in collezione Alana),<sup>42</sup> che tende, anche per la gamma cromatica, verso il più maturo (e scadente) trittico eponimo del Museo popigliese d'Arte Sacra,<sup>43</sup> esito estremo dell'attività dell'artista, e coevo probabilmente al singolare affresco con *Sant'Anna, la Vergine bambina e Gioacchino* ancora visibile nella nave di San Domenico.<sup>44</sup> Sfortunatamente non

20. Maestro del 1310 (Lazzerino Castelli?), *San Pietro*, particolare del polittico, 1335-40 circa, tempera e oro su tavola. Popiglio, Museo d'Arte Sacra. Crediti: archivio fotografico dell'autore.

21. Maestro di Popiglio, *San Pietro*, particolare del polittico, 1350-60 circa, tempera e oro su tavola. Venezia, Galleria di Palazzo Cini. Crediti: Venezia, Fondazione Giorgio Cini, Fototeca Istituto di Storia dell'Arte.

22. Maestro di Popiglio, *San Paolo*, particolare del polittico, 1350-60 circa, tempera e oro su tavola. Venezia, Galleria di Palazzo Cini. Crediti: Venezia, Fondazione Giorgio Cini, Fototeca Istituto di Storia dell'Arte.

23. Maestro del 1310 (Lazzerino Castelli?), *San Giovanni Battista*, particolare del polittico, 1335-40 circa, tempera e oro su tavola. Popiglio, Museo d'Arte Sacra. Crediti: archivio fotografico dell'autore.



possediamo molti appigli cronologici certi per seriare nel tempo i pezzi del catalogo del Maestro di Popiglio: l'unico *terminus ante quem non* è fornito dalle date del polittico approntato da Taddeo Gaddi per l'altare maggiore di San Giovanni Fuorcivitas (1345-1354), che costituisce l'irrinunciabile precedente strutturale per la macchina d'altare, ora in collezione Cini, confezionata dall'anonimo pistoiese.<sup>45</sup>

Purtroppo, non è possibile neppure avanzare un'ipotesi d'identificazione congetturale per questo artefice. Non pare sufficientemente probante il fatto che nel 1354, a ridosso del licenziamento dell'ambizioso polittico per la chiesa intitolata all'Evangelista, uno dei figli di Lazzaro, Iacopo, fosse retribuito dall'Opera di San Giovanni per la «dipintura de le tavole di sul'altare per sopracielo», cioè – se intendo correttamente – per dipingere una *capsa* lignea destinata a contenere la nuova pala d'altare di Taddeo Gaddi:<sup>46</sup> non è detto, infatti, che proprio questi fosse poi chiamato a replicare *modo et forma* il complesso gaddesco. La labile connessione potrebbe assumere una qualche consistenza se consideriamo che «Jacopus Lazari pictor de Pistoiro» risulta attivo, nel 1394, presso il Comune di Castelfranco di Sotto, nel Valdarno Inferiore:<sup>47</sup> in effetti, il fatto che il pittore avesse frequentato un'area di forte ascendente pisano potrebbe fortificare il riconoscimento con il Maestro di Popiglio, rendendo ragione delle tangenze di questo artista con figure come Francesco di Neri da Volterra o Giovanni di Nicola. C'è da dire, però, che l'interscambio tra i centri artistici di Pisa e Pistoia dovette essere piuttosto serrato lungo tutto lo svolgersi del secolo, anche per via della presenza in città di diversi artefici forestieri, a date inaspettatamente precoci.<sup>48</sup> Ancor più delle altre proposte di connessione tra serie stilistiche e serie documentarie, perciò, l'associazione tra il *corpus* del Maestro di Popiglio e la personalità storica di Iacopo di Lazzaro dovrà restare del tutto interlocutoria.

<sup>1</sup> In questo quadro, accanto agli episodi maggiormente conosciuti (su tutti, i murali di San Giovanni Fuorcivitas), dovranno essere annoverati l'immagine votiva di *San Paolo* affrescata lungo la nave sinistra di San Pier Maggiore, riconducibile a un locale maestro prototrecentesco; la scontrata *Madonna col Bambino* oggi al Museo civico Amedeo Lia della Spezia, ascrivita allo stesso Maestro del 1310 da Alessandro Volpe, *Una aggiunta al Maestro del 1310*, in *Scritti di storia dell'arte in onore di Jürgen Winkelmann*, a cura di Sylvie Béguin, Mario Di Giampaolo e Piero Narcisi, Paparo, Napoli, 1999, pp. 373-379, sulla base di un'associazione stilistica – condivisibile solo nei termini di una comune temperie culturale – con le *Storie della Passione* di San Giovanni Fuorcivitas; e, infine, una coppia di pannelli murali dipinta nel terminale del fianco sinistro della chiesa di Santa Maria Assunta a Orbignano (su cui vedi almeno Sabatino Ferrali, *Tesori d'arte in una chiesetta di campagna*, «Bullettino Storico Pistoiese», III, 1961, pp. 360-363), con la *Madonna della Misericordia* e una precoce testimonianza, purtroppo assai rovinata, di un *Crocifisso con i dolenti in umiltà*, che sembrano in rapporto – oltre che all'opera giovanile del Maestro del 1310 – ai prodotti pisani di inizio secolo.

<sup>2</sup> Pier Paolo Donati, *Per la pittura pistoiese del Trecento – I. Il Maestro del 1310*, «Paragone», XXV, 295, 1974, pp. 3-26; Idem, *Per la pittura pistoiese del Trecento – II. Il Maestro del 1336*, ivi, XXVII, 321, 1976, pp. 3-15.

<sup>3</sup> Cfr. *La pittura umbra della prima metà del Trecento*, nelle dispense redatte da Mina Gregori del corso del 1953-54 di Roberto Longhi, Sansoni, Firenze, 1973 [«Paragone», XXIV, 281-283, 1973], p. 35. Come è noto, Longhi tendeva a collegare la *Maestà* di Avignone al *corpus* dell'artista umbro che denominiamo adesso Maestro della Croce di Trevi, tenendo distinto da questo gruppo stilistico il dossale del Museo Civico di

Pistoia, connesso per la prima volta alla tavola datata 1310 da Edward B. Garrison, *Italian Romanesque Panel Painting. An Illustrated Index*, Leo S. Olschki, Firenze, 1949, p. 78, seguito, tra gli altri, da Millard Meiss, *Primitifs italiens à l'Orangerie*, «La Revue des Arts», VI, 3, 1965, pp. 139-148, in part. p. 146. Longhi, piuttosto, definiva l'autore della pala pistoiese come un «Anonimo fiorentino-umbro», e gli accostava la sola tavola con *Storie di una santa* – identificata poi con Irene da Tessalonica – già in collezione Spiridon (quanto ai dispareri tra Meiss e Longhi su questo fronte, si veda Alessandro Conti, *Roberto Longhi e l'attribuzione*, «Annali della Scuola Normale Superiore. Classe di Lettere e Filosofia», serie III, X, 3, 1980, pp. 1093-1117, in part. pp. 1109-1111). Sarebbe stato poi Donati, *Per la pittura pistoiese del Trecento – I*, cit., a ricongiungere stabilmente la *Maestà* avignonese con gli altri due pezzi isolati da Longhi, ritessendo il profilo del maggiore volto del Trecento pistoiese.

<sup>4</sup> Il precedente del Maestro di Figline è stato evocato da Andrea Bacchi, *La pittura del Duecento e del 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. 319-320, e poi – in maniera più accorta – da Andrea De Marchi, *Il 'Maestro del 1310' e la fronda anti-giottesca: intorno ad un 'Crocifisso' murale*, «Prospettiva», 46, 1986, pp. 50-56.

<sup>5</sup> Il problema del *corpus* di Lippo di Benivieni è ancora aperto, ma non è possibile diffondersi sull'argomento in questa sede; preme soltanto ricordare che le uniche opere senza dubbio ascrivibili all'artefice, da cui dovrà ripartire ogni futuro ripensamento sul suo profilo artistico, sono le due macchine d'altare smembrate firmate «Lippus» nelle lame delle spade dell'apostolo dei Gentili (secondo l'uso degli armaioli), cioè il polittico detto «degli Alessandri», molto verosimilmente realizzato per l'altare

principale della distrutta chiesa di San Pier Maggiore a Firenze, e il polittico adesso in collezione Acton a Villa La Pietra (Firenze), appartenuto ai Bartolini Salimbeni. Proprio il centrale del polittico «degli Alessandri» (ora custodito agli Uffizi), testa di serie del breve catalogo lippesco, esibisce – come dimostra l'analisi comparativa – un'assonanza marcata con la *Maestà* di Avignone, tanto da indurre ad accorciare sensibilmente la distanza cronologica tra i dipinti: infatti, è in una medesima temperie, colpita da forti venti gotici, che dovettero nascere queste opere così congeneri, in cui le Madonne diventano dame elegantissime e un po' sdegnose, con pallidi incarnati, nasi sottili come lame di rasoio e occhi a guscio di mandorla, di taglio esageratamente oblungo, in gara con i più raffinati avori oltremontani. Gli angeli che fanno corona alla Vergine nella tavola avignonese, del resto, trovano dei compagni perfetti in quelli disposti nei tondi apicali del polittico «degli Alessandri», non solo per le esatte rispondenze fisionomiche, ma anche per l'accentuazione linearistica che li accomuna, ben avvertibile nella sinuosa cascata delle ciocche, modulate in un tremulo ritmo d'onde regolari. Pure la preziosità del colore vi è similissima; si vedano i blu smaltati delle vesti delle Vergini, che hanno la stessa consistenza di una pasta vitrea indurita. L'accrescimento gotico, antidoto contro il dilagare della cultura giottesca, raggiunge la sua acme in questi dipinti: sia il Maestro del 1310 che Lippo di Benivieni tenderanno poi, nel corso del secondo decennio, a mettere a bada simili cadenze di accento transalpino, muovendosi in direzioni nuove, in parte meno polemiche verso l'arte di Giotto, e tra di loro divergenti.

<sup>6</sup> Vedi ancora Donati, *Per la pittura pistoiese del Trecento – I*, cit., pp. 12-13.

<sup>7</sup> Cfr. Alessandro Conti, *La miniatura bolognese: scuole e botteghe. 1270-1340*, Edizioni Alfa, Bologna, 1981, p. 53.

<sup>8</sup> Andrea De Marchi, *Il Maestro del 1310 riconsiderato: un raro frammento di un pittore pistoiese a Empoli*, in *Empoli, novecento anni. Nascita e formazione di un grande castello medievale. 1119-2019*, a cura di Francesco Salvestrini, atti del convegno (Empoli, 28-29 marzo 2019), Leo S. Olschki, Firenze, 2020, pp. 211-218. Già Donati, *Per la pittura pistoiese del Trecento – II*, cit., aveva espresso, in chiusura dell'articolo, delle riserve sulla coerenza del raggruppamento da lui costruito, segnatamente sull'opportunità di inserire in un unico insieme i due polittici conservati ad Empoli e Popiglio e la *Maestà* del Palazzo comunale di Pistoia, sulla scorta di alcune perplessità comunicategli da Miklós Boskovits e da Luciano Bellosi (ivi, p. 13). Nonostante ciò, mi pare che nella successiva letteratura quasi nessuno abbia dato seguito a questi sospetti, revocando in dubbio l'organicità del catalogo messo in piedi dallo studioso (vedi, ad esempio, i consuntivi di Bacchi, *La pittura del Duecento e del Trecento*, cit., p. 320, e di Enrica Neri Lusanna, *Le arti figurative*, 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. pp. 305, 312), eccezion fatta per De Marchi e, precedentemente, per Miklós Boskovits, *The Fourteenth Century. The Painters of the Miniaturist Tendency*, in Richard Offner, *A Critical and Historical Corpus of Florentine Painting*, con Klara Steinweg, continuato sotto la direzione di Miklós Boskovits e Mina Gregori, sez. III, 9 voll., Giunti, Firenze, vol. IX, 1984, p. 9 (che aveva cursoriamente proposto di collegare la *Maestà* pistoiese alla *Madonna* della Loggia del Bigallo a Firenze), e Isabella Lapi Ballerini, *Pitture murali fra Tre e Quattrocento nella chiesa di San Paolo*, «Pistoia programma», XXXIII, 1996, pp. 59-72, in part. p. 62.

<sup>9</sup> Per alcune notazioni sull'opera empoiese, si veda almeno Annamaria Giusti, *Empoli: Museo della Collegiata, chiese di*

*Sant'Andrea e S. Stefano*, Calderini, Bologna, 1988, pp. 1-2. Da ultimo, De Marchi, *Il Maestro del 1310 riconsiderato*, cit., p. 216, ha fondatamente suggerito che il polittico fosse destinato *ab initio* all'altare principale della Collegiata di Sant'Andrea.

<sup>10</sup> Questo pentittico è attestato sin dai primi del Cinquecento sull'altar maggiore della pieve di Santa Maria Assunta di Popiglio, anche se non vi sono evidenze che questa fosse la sua collocazione originaria. Per un riferimento bibliografico, si vedano Franca Falletti, *Il museo*, in Eadem e Giuseppina Carla Romby, *Il museo d'arte sacra di Popiglio: cultura e religiosità popolare nella Montagna Pistoiese*, con contributi di Riccardo Burigana, Giovanna Gorgeri e Maria Pala Masini, Pacini Editore, Ospedaletto (Pisa), 1993, pp. 51-53, e, di seguito, Ugo Ferraci, *I polittici trecenteschi*, in *Popiglio. Museo d'arte sacra*, a cura di Paolo Peri, Protesto-Settegiorni Editore, Pistoia, 2010, pp. 68-71, in part. pp. 70-71, in cui non solo sono evocati dei referenti formali a dir poco sfocati, ma viene anche messa in dubbio l'omogeneità del polittico di Popiglio con il precedente complesso empoiese, senza tenere conto del fatto che le lievi discrepanze tra queste opere vanno messe sul conto di una sfasatura cronologica.

<sup>11</sup> Sul catalogo del Maestro del 1336, si veda *infra*.

<sup>12</sup> Il parere dello studioso è riferito da Brendan Cassidy, *A Byzantine Saint in Tuscany: A Proposal for the Solution of a Trecento Enigma*, «Arte cristiana», LXXXIII, 769, 1995, pp. 243-256, in part. pp. 244-245.

<sup>13</sup> La tavola è stata riconosciuta da Alessandro Naldi come opera del Maestro del 1336 e pubblicata, dopo il recente restauro, da De Marchi, *Il Maestro del 1310 riconsiderato*, cit., che l'ha convincentemente interpretata quale perfetto *trait-d'union* tra i dipinti accertati del Maestro del 1310 e i due polittici di Empoli e Popiglio. Trovo sia invece da rigettare

la proposta, avanzata nella stessa sede da De Marchi (ivi, p. 218), di far rientrare nella matura operosità del Maestro del 1310 anche la guasta *Madonna col Bambino* già nella collezione di L.M. Banti, recentemente passata da Sotheby's (*Important Old Master Paintings and Sculpture*, 31 gennaio-1 febbraio 2013, lotto 121): nonostante l'indubbia aria di famiglia, si direbbe un'opera che replica in modo pedissequo il centrale del polittico di Empoli, non solo nella composizione, ovvero nel tipo iconografico della Vergine 'affettuosa', ma anche nei dettagli più minuti. Vista la natura smaccatamente derivativa del dipinto, sono portato a pensare che l'opera, che pare già 'avvertita' della produzione del Maestro di Popiglio, debba essere considerata come un prodotto di un seguace del Maestro del 1310. Preme segnalare che Federico Zerri teneva l'opera sotto il nome di «Francesco dell'Orcagna», vale a dire l'autore del polittico ora Cini, che qui si propone di identificare in larga parte con il Maestro di Popiglio (cfr. *infra*).

<sup>14</sup> Si veda la scheda di Angelo Tartuferi, in *Bagliori gotici. Dal Maestro del 1310 a Bartolomeo Vivarini*, catalogo della mostra (Milano, 2021), Salamon, Milano, 2021, pp. 6-11, dove è proposta una collocazione temporale a monte della *Maestà* di Avignone, verso il 1300-1305; in realtà, come inteso già da De Marchi, *Il 'Maestro del 1310'*, cit., p. 54, l'opera va considerata – per l'accusato piglio espressivo – il pezzo-ponte tra la tavola del 1310 e il più maturo dossale degli Umiliati, da puntellare alla fine del secondo decennio. Del resto, sembra difficile pensare che il pittore pistoiese potesse anticipare Simone Martini nell'introduzione delle pupille colorate d'azzurro: un elemento di spiccato naturalismo che, per quanto sappiamo, fa la sua prima comparsa nella *Maestà* del Palazzo Pubblico di Siena (1315), e che soltanto a partire da quella data verrà saltuariamente reimpiegato in pittura (si pensi almeno al caso degli affreschi



di Ambrogio Lorenzetti nel capitolo dei francescani senesi); in merito si veda Alessandro Bagnoli, *La Maestà di Simone Martini*, Silvana Editoriale, Ciniello Balsamo (Milano), 1999, p. 39.

<sup>15</sup> Raffaele Marrone, *Per la pittura a Pistoia al principio del Trecento. Una precisazione sull'autore delle Storie della Passione di San Giovanni Fuorcivitas*, «La Diana», I, 2021, pp. 12-40. L'iscrizione è riportata per intero da 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, in part. pp. 71-72. Va segnalato – come indicatomi da uno dei revisori anonimi, che ringrazio – che l'utilizzo del verbo «pinxit» in una sottoscrizione relativa a una vetrata si rintraccia almeno in un altro caso, ovvero nell'iscrizione che corre nella grande vetrata absidale della chiesa di San Domenico a Perugia, 'dipinta' da Mariotto di Nardo («HOC OPUS MARIOTTUS NARDI DE FLORENTIA PINSIT DEO GRATIA AMEN»); certo, la soluzione messa in campo a Pistoia – nella penuria degli esemplari giunti sino a noi – si configura come un *unicum*, dal momento che la 'firma' non è inserita entro il campo della vetrata, bensì entro lo sgancio della monofora destra. Non vanno però sottovalutati la posizione eccentrica della tabella iscritta, non connessa fisicamente ai pannelli del ciclo pittorico, e il fatto che il riquadro contenente la sottoscrizione non sia armonicamente integrato entro il fregio vegetale dell'intradosso, che risulta bruscamente interrotto dal pannello rettangolare. Ciò potrebbe addirittura indurre a sospettare che l'esecuzione delle nuove vetrate, terminate nel 1307, segua di qualche tempo quella del ciclo pittorico.

<sup>16</sup> Pistoia, Archivio di Stato (d'ora in avanti ASP), Patrimonio Ecclesiastico, C 449, c. 49r.

<sup>17</sup> Ivi, c. 62v.

<sup>18</sup> Ivi, c. 101r. È probabile che la tavola cui si allude qui sia quella allora installata sulla trave del tramezzo (cfr. *infra*, nota 22).

<sup>19</sup> Ivi, c. 83r (edito con alcune mende da Balzarotti, *L'identità dell'«Anonimo romanzo»*, cit., p. 78; se ne dà qui una nuova trascrizione): «Item a Johanni dipintore da Firençe per XIII die che stete a dipingere in San Iohanni ... lib. IIII | Item a Johanni discepolo di Laççarino per XXXIII die a ragione di soldi VI per die ... lib. IX, s. X | Item a Johanni filliolo di Laççarino per [vacat] die a ragione di soldi VI per die ... lib. I, s. XVII». Sembra lecito ritenere che le tre attestazioni, registrate in sequenza, facciano riferimento a uno stesso «Johanni». Si segnala che un «Giovanni di Laçaro» è citato anche in un'uscita del 1337: *ivi*, c. 128r.

<sup>20</sup> ASP, Consigli, Provvisori e Riforme, 5, c. 52r (menzionato da Flavio Boggi, *The Maestà of the Palazzo Comunale in Pistoia*, «Mitteilungen des Kunsthistorischen Institutes in Florenz», LI, 1/2, 2007, pp. 251-266, in part. pp. 263-264, nota 51, ma non edito; se ne dà di seguito una trascrizione: «Item Laççarino pictori, eo quo pinsit dictam thovaliam»).

<sup>21</sup> ASP, Patrimonio Ecclesiastico, C 449, c. 134r (edito, in modo incompleto e con alcune mende, da Balzarotti, *L'identità dell'«Anonimo romanzo»*, cit., p. 79): «Demo a Lazarino Chastelli per dipignitura il Sancto Stefano s. XX, paghamo per altre spese ... s. XXI».

<sup>22</sup> ASP, Patrimonio Ecclesiastico, C 449, c. 190r (edito e commentato, ancora una volta, da Balzarotti, *L'identità dell'«Anonimo romanzo»*, cit., pp. 79-81): «Item demo a Laççaro depintore per che dipinse in nella trave grande in su che stanno le taule dipinte .. la Croce grande, la storia di Madonna Sancta Maria .. di Santa Katerina ... lib. X, s. XVI». È da credere – come già inteso da Valentina Balzarotti – che l'inter-

vento abbia interessato non l'apparato di tavole per il tramezzo, ma la trave su cui la terna di dipinti era issata: nello stesso registro contabile dell'Opera di San Giovanni Fuorcivitas, infatti, si rintracciano i pagamenti per il montaggio e lo smontaggio dei ponteggi necessari a compiere l'opera, e si specifica chiaramente l'entità del compito: «Item demo [per] faccitura [de] li ponti *quando si dipinse la trave* ... s. III, d. VI»; «Item demo a maestro Geri per disfare li ponti *quando facemo dipingere la trave* dove sta la croce ... s. II» (*ivi*, c. 189v). Del resto, da un'altra notazione dello stesso libro di conti intendiamo che la tavola mariana per la trave del coro fu realizzata, nel 1336, dal senese Guido di Cino («Demo [a] di V di novembre per una tavola di Santa Maria la quale faciamo ponere sul'legnio nella chiesa, fue fatta in Siena per maestro Guido di Cino dipintore, ghostocci fiorini XII d'oro, valliono ... l. XXXVII, s. IIII»: *ivi*, c. 86r; il documento era stato segnalato da 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, 1, 1900, pp. 1-6, in part. p. 4), ed elevata al sommo del tramezzo («sul'legno del choro») da un certo maestro Neri, che la assicurò al muro per mezzo di «una fune» (*ivi*, c. 86v).

<sup>23</sup> ASP, Opera di San Iacopo, 372, c. 3r (pubblicato da 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; se ne dà una nuova trascrizione: «Item Laççaro pictore, die primo febrarii, pro pictura fenestre vitri de cappella, ad rationem l. VI pro braccio quadro ... l. XXVI et s. V»). Sulla ridecorazione della cappella di San Iacopo, realizzata da Alesso

d'Andrea e Bonaccorso di Cino intorno al 1347, si veda *infra*.

<sup>24</sup> Marrone, *Per la pittura a Pistoia al principio del Trecento. Una precisazione*, cit.

<sup>25</sup> Dal momento che la protagonista del pannello agiografico risulta aliena al contesto devozionale toscano, Cassidy, cui si deve la *trouaille* iconografica, ha proposto che questo dipinto sia il risultato della committenza di uno dei notabili meridionali giunti a Firenze nel 1326 al seguito di Gualtieri VI di Brienne, spostatosi in Toscana in qualità di vicario del neo-eletto signore della città, Carlo di Calabria. L'ipotesi trova una conferma nell'analisi della tessitura iconografica della tavola, e segnatamente delle storie disposte nel registro di figurazione basso, relative ai reiterati supplizi cui Irene da Tessalonica fu sottoposta prima del martirio: la scena della fossa dei serpenti e, di seguito, l'episodio della decollazione per ordine di Sabor di Persia, con il successivo intervento salvifico dell'angelo. Ebbene, una ricognizione del dossier agiografico della santa (effettuata da Rossana E. Guglielmetti, *Le Vite latine inedite di santa Irene. Studio e edizione critica*, «Filologia mediolatina», XVIII, 2011, pp. 159-279, in part. pp. 171; 172, nota 36) ha dimostrato come quest'ultima storia, assente nei referenti testuali di origine 'toscana', si possa rintracciare soltanto nelle leggende di Irene prodotte nell'Italia del Sud, più aderenti all'antica *Passio* greca, assicurandoci che la fonte scritta a monte dell'impianto figurativo dell'opera sia di estrazione meridionale. Diviene quindi assai plausibile che il dipinto sia stato concepito per ornare l'altare patronale di un cavaliere leccese, fondato magari durante il periodo della reggenza fiorentina di Carlo di Calabria, tra il 1326 e il 1327. La presenza, mai prima d'ora messa in evidenza, di due santi in piedi alle estremità laterali del pannello, un diacono in posizione onorifica e un cavaliere – che non sono 'solidali' alle storie di Irene –, po-

trebbe fornire delle preziose informazioni quanto alla sede di provenienza dell'opera; purtroppo, però, non risulta agevole specificare con più precisione l'identità di queste figure, che – se riconosciute – ci darebbero forse un indizio fondamentale sulla titolazione della chiesa (fiorentina?) cui la tavola era destinata oppure, pensando invece a dei santi onomastici, sull'identità del committente.

<sup>26</sup> Per i riferimenti bibliografici generali sui figli di Lazzaro, si veda 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; p. 378. In tempi più recenti, è tornato su questi argomenti – portando in campo nuove evidenze archivistiche – Boggi, *The Maestà of the Palazzo Comunale*, cit., pp. 258-260.

<sup>27</sup> È ancora da scrivere il capitolo dell'influenza extra-pistoiese del Maestro del 1310; un capitolo in cui dovranno rientrare i centri di Prato e Lucca, entrambi connessi, per diverse ragioni storiche, alla città di Pistoia. È proprio all'ascendente del Maestro del 1310 che va forse ricondotto l'aspetto così irregolare delle opere giovanili del pratese Maestro di Mezzana, specialmente della *Madonna col Bambino* della collezione Martello (in merito alla quale cfr., da ultimo, Angelo Tartuferi, *Per il Maestro di Mezzana e alcuni appunti sulla pittura del Trecento a Prato*, «Studi di Storia dell'Arte», XXVII, 2017, pp. 65-82, in part. p. 69); il carattere dolceagro di questo dipinto non può spiegarsi – credo – solo in rapporto al compassato protogiotto di Pacino di Buonaguida, anzi pare trovare i suoi presupposti genetici in ambito pistoiese. Ci si può chiedere, allora, se non vada riportato sotto il nome del Maestro di Mezzana il corpus miniatorio del cosiddetto Maestro dell'Antifonario di San Giovanni

Fuorcivitas (per cui si veda Cristina De Benedictis, *La miniatura gotica a Pistoia, in Pistoia. Un'officina di libri in Toscana dal Medioevo all'Umanesimo*, a cura di Giancarlo Savino, Edizioni Polistampacassa di Risparmio di Pistoia e Pescia, Firenze-Pistoia, 2011, pp. 137-182, in part. pp. 150-154): un illustratore attivo a Pistoia, tangente alla pittura di Pacino, ma con un di più di acerba espressività, che potrebbe essere letta quale conseguenza di un contatto con l'estro spigliato del manipolo della dissidenza anti-giottesca. Per quanto riguarda Lucca, bisogna sottolineare – lo ha già fatto Andrea De Marchi, *Pittori gotici a Lucca: indizi di un'identità complessa*, in *Sumptuosa tabula picta. Pittori a Lucca tra gotico e rinascimento*, a cura di Maria Teresa Filieri, catalogo della mostra (Lucca, 28 marzo-5 luglio 1998), Silabe, Livorno, 1998, pp. 400-425, in part. pp. 402-403 – che il *name-piece* del Maestro di Camporgiano, databile non prima del 1320 per l'impiego di punzoni nella lavorazione del fondo, mostra di dipendere dai lavori del Maestro del 1310. C'è da domandarsi se il periodo di dominazione lucchese su Pistoia (1325-1328: cfr. Giovanni Cherubini, *Apogeo e declino del comune libero*, in *Storia di Pistoia*, cit., pp. 41-87, in part. p. 69) non abbia giocato un qualche ruolo nell'intensificare anche lo scambio artistico tra i due centri. È chiaro che questi rapporti dovranno essere studiati in maniera più circostanziata, inserendo nel medesimo orizzonte problematico di contatti con Pistoia (e con Pisa) anche il curioso polittico di collezione Luzzetti, in passato accostato – fatto da non sottovalutare – allo stesso Maestro del 1310 (da Ada Labriola, *Gli affreschi della cappella di San Niccolò nell'Antico Palazzo dei Vescovi a Pistoia*, «Arte cristiana», LXXVI, 727, 1988, pp. 247-266, in part. pp. 258-260).

<sup>28</sup> Il documento (Firenze, Archivio di Stato, *Diplomatico*, Pistoia, Comune [San Iacopo, opere], 1372, gennaio 10)

menzionato 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. 106-107), e da Francesco Tolomei (*Guida di Pistoia per gli amanti delle belle arti, con notizie degli architetti, scultori, e pittori pistoiesi*, del Cav. Francesco Tolomei, Ciamberlano di S.A.I. e R. il Gran Duca di Toscana e socio di varie Accademie, presso gli eredi Bracali stamperia vescovile, Pistoia, 1821, p. 179), è stato pubblicato integralmente da Gaetano Milanesi: cfr. *Nuovi documenti per la storia dell'arte toscana dal XII al XV secolo*, raccolti e annotati da Gaetano Milanesi, per servire l'aggiunta all'edizione del Vasari edita da Sansoni nel 1885, Libreria Antiquaria G. Dotti, Firenze, 1901, pp. 62-63.

<sup>29</sup> Una prima apertura in questa direzione è arrivata, recentemente, da Boggi, *The Maestà of the Palazzo Comunale*, cit., il quale – pur rivalutando l'importanza della bottega familiare di Lazzaro, anche attraverso la pubblicazione di una serie di inedite testimonianze documentarie – non si è spinto fino al punto di istituire delle puntuali connessioni tra le serie documentarie e le serie stilistiche.

<sup>30</sup> Com'è noto, la data 1336 connessa alla venerata *Madonna col Bambino* ad affresco inclusa nell'altar maggiore della chiesa di Santa Maria delle Grazie non è relativa all'anno di realizzazione dell'immagine votiva, ma all'evento miracoloso da essa celebrato; ciononostante, bisogna credere che l'esecuzione del murale non abbia superato di molto quella data, considerato che allo stesso anno risale una delle testiere del noto *ex voto* in forma di letto, relato al medesimo miracolo (per cui cfr. almeno Michele Bacci, *Investimenti per l'aldilà: arte e raccomandazione dell'anima nel Medioevo*, Laterza, Bari, 2003, p. 184, con relativi rinvii). Quanto alla *Maestà* collocata al

pianterreno del Palazzo degli Anziani, nell'ala su Ripa della Comunità, si veda almeno il recente contributo, ricco di spunti interessanti, di Boggi, *The Maestà of the Palazzo Comunale*, cit., ove si propone convincentemente di correlare l'affresco a un pagamento del novembre 1344 per una «pittura Virginis gloriose Marie cum aliis sanctis» messa in opera nella «camera Communis» (ASP, Consigli, Provvisori e Riforme, 8, c. 30r). Diversamente da quanto supposto dallo stesso studioso, tuttavia, l'ambiente in cui insisteva il murale non doveva ospitare il Consiglio degli Otto Anziani, ma – considerato il parallelo offerto dalla *Maestà* di Bettino di Corsino nel Palazzo del Popolo di Prato (anch'essa dipinta nella «camera Communis»: cfr. almeno Claudio Cerretelli, *Palazzo Pretorio, scrigno di memorie patrie*, «Prato. Storia e arte», LV-LVI, 113-114, 2014-2015, pp. 7-36, in part. p. 9) – era probabilmente votato alla funzione di 'archivio' o, più genericamente, di luogo sicuro deputato alla custodia di documentazione o di beni di certa importanza. Un'indiretta conferma di questa supposizione è fornita dalla data topica di un documento del 27 gennaio 1336, rogato «in camera comunis in qua camerarius moratur pro suo offitio exercendo» (*Liber Censuum Communis Pistorii*, registro corredato di tre indici e preceduto da un'introduzione a cura del Dottor Quinto Santoli, Officina Tipografica Cooperativa, Pistoia, 1915, p. 480).

<sup>31</sup> La *Santa*, forse Caterina d'Alessandria, è stata accostata al Maestro di Popiglio da Andrea De Marchi, *Come erano le chiese di San Domenico e San Francesco nel Trecento? Alcuni spunti per ricostruire il rapporto fra spazi ed immagini, sulla base dei frammenti superstiti e delle fonti*, in *Il museo e la città. Vicende artistiche pistoiesi del Trecento*, Gli Ori, Pistoia, 2012, pp. 13-51, in part. p. 36, nonostante vi ravvisasse giustamente una prima inflessione masesca (ciò che porta nei dintorni del più anziano Maestro

del 1336). L'incompatibilità di queste opere informate della pittura di Maso di Banco con gli altri dipinti del catalogo costruito da Pier Paolo Donati è stata già adombrata, come anticipato *supra* (nota 8), da Isabella Lapi Ballerini (sia pure confusamente). Non credo, però, che la *Crocifissione* riscoperta nella sagrestia di San Paolo, di livello qualitativo deprimente, possa rientrare nel raggruppamento stilistico, a meno che non la si consideri quale opera di bottega (già orientata verso le prove di Giovanni di Bartolomeo Cristiani). Parimenti, non sembra persuasivo quanto adesso asserito da De Marchi, *Il Maestro del 1310 riconsiderato*, cit., pp. 211-212, nota 1: lo studioso vorrebbe connettere al nucleo del Maestro del 1336 raccolto da Donati, privato dei politici di Empoli e Popiglio, una serie affatto eterogenea di dipinti murali sparpagliati in diverse chiese di Pistoia e nel locale Palazzo del Comune, molti dei quali solitamente ascritti a Paolo Serafini o a Lippo di Dalmasio. Se le classificazioni autoriali 'tradizionali' di molti di questi affreschi sono certamente da rivedere, bisogna escludere che essi possano essere inseriti in un unico e indistinto corpus, visti i dislivelli di qualità e di connotati formali. In aggiunta, non sembra coerente l'idea di far smottare nella seconda metà del secolo opere come la *Madonna delle Grazie* dell'omonima chiesa pistoiese e la *Maestà* del Palazzo degli Anziani, che per il loro masismo 'fresco di stampa' si ambientano perfettamente negli anni Quaranta, entro quel «contesto masesco» i cui contorni sono stati ben tratteggiati da Roberto Bartalini, «*Et in carne mea videbo Deum meum*»: Maso di Banco, la cappella dei Confessori e la committenza dei Bardi. *A proposito di un libro recente*, «Prospettiva», 98-99, 2000, pp. 58-103, in part. pp. 92-94 (ciò che del resto pare comprovato dal ritrovamento documentario di Boggi commentato *supra*).



<sup>32</sup> Per un inquadramento generale, si veda almeno Ugo Feraci, *Precisazioni su Bonaccorso di Cino e sulla pittura toscana di metà Trecento*, «Arte cristiana», XCIV, 833, 2006, p. 89-104, in part. – quanto all'attività pistoiese dei due 'compagni' – pp. 94-96.

<sup>33</sup> Si legga l'attestazione documentaria relativa in Capponi, *Biografia pistoiese*, cit., p. 378, nota 1, menzionata per la prima volta dal Ciampi (*Notizie inedite della Sagrestia*, cit., pp. 145-150). Altre testimonianze relative a Tommaso di Lazzaro si rinvencono – lo segnala il benemerito Vittorio Capponi – nei registri contabili dell'Opera di San Giovanni Fuorcivitas, alle date 1353, 1362 e 1363.

<sup>34</sup> Cfr. Boggi, *The Maestà of the Palazzo Comunale*, cit., p. 259.

<sup>35</sup> Vedi *supra*, nota 30. Oltre alla presenza del santorale cittadino al gran completo, ribadisce il valore 'civico' della figurazione anche la bordura scaccata biancorossa che circonda il murale, chiaramente allusiva all'emblematica araldica comunale di Pistoia. Non è forse senza significato, poi, il fatto che tra i beati del sacro consesso manchi la figura del Battista: un'assenza, questa, che potrebbe essere cautamente interpretata in chiave anti-fiorentina.

<sup>36</sup> Per una sintesi, vedi Cherubini, *Apogeo e declino*, cit., p. 70. In merito, si consulti anche Lucia Gai, *L'Opera di San Jacopo*, in Eadem e Giancarlo Savino, *L'Opera di San Jacopo in Pistoia e il suo primo statuto in volgare (1313)*, Pacini Editore, Ospedaletto (Pisa), 1994, pp. 9-165, in part. pp. 129-131. Va inscritto in questa congiuntura anche il rilancio, promosso dal Comune, del culto del vescovo Atto, le cui spoglie – dopo la miracolosa *inventio* nel 1337 – furono collocate in un'arca marmorea commissionata ad Agostino di Giovanni; su questi argomenti, si veda Antonella Degl'Innocenti, *Attone, agiografo e santo nella memoria vallombrosana e pistoiese*, in *Culto dei santi e culto dei luoghi nel Medio-*

*vo pistoiese*, a cura di Anna Benvenuti e Renzo Nelli, atti del convegno di studi (Pistoia, 16-17 maggio 2008), Società Pistoiese di Storia Patria-Fondazione Cassa di Risparmio di Pistoia e Pescia, Pistoia, 2010, pp. 97-112, in part. pp. 98-101. Il fatto stesso che a questi anni risalga una nuova redazione degli Statuti comunali è di per sé sintomatico, tanto più che – come notato da Cherubini, *Apogeo e declino*, cit., p. 70 – il testo si apre non solo nel nome dei compatrioti, Giacomo e Zeno, ma anche della «perpetua libertà della città, del contado e del distretto di Pistoia».

<sup>37</sup> Si veda ancora Boggi, *The Maestà of the Palazzo Comunale*, cit.

<sup>38</sup> Cfr. almeno Miklós Boskovits, *Pittura umbra e marchigiana fra Medioevo e Rinascimento. Studi nella Galleria Nazionale di Perugia*, Edam, Firenze, 1973, pp. 19-20, p. 40 note 108-109. Per un puntuale consuntivo sull'intricata questione critica, si veda adesso la scheda, dedicata al politico della collezione Cini, di Federica Siddi, in *La Galleria di Palazzo Cini a Venezia. Pittura, scultura e arti decorative*, a cura di Andrea Bacchi e Andrea De Marchi, Marsilio editore, Venezia, 2015, pp. 70-75, in part. pp. 71-72, n. 11.

<sup>39</sup> Per cui *ibidem*. La studiosa, pur riconoscendo le assonanze con la *Madonna col Bambino* Acton – cui il Polittico Cini è connesso persino per la morfologia dei decori punzonati (cfr. Erling S. Skaug, *Punch Marks from Giotto to Fra Angelico. Attribution, Chronology, and Workshop Relationships in Tuscan Panel Painting, with Particular Consideration to Florence, c. 1330-1430*, 2 voll., IIC Nordic Group, Oslo, 1994, vol. I, pp. 293-294) – non arriva ad ascrivere *tout court* l'opera al Maestro di Popiglio, continuando a proporre rapporti con la cultura degli Orcagna (per me da temperare). Si noti, peraltro, l'analogia nella struttura dei troni su cui siedono le Vergini nella tavola di Villa La Pietra e nella cuspidi centrale del Polittico Cini, dipendenti, con tutta verosimiglianza, dal precedente della

*Maestà* lasciata da Pietro Lorenzetti in San Francesco a Pistoia (oggi agli Uffizi). Propone adesso di riferire allo stesso Maestro di Popiglio il Polittico Cini anche De Marchi, *Il Maestro del 1310 riconsiderato*, cit., p. 215, nota 6.

<sup>40</sup> Miklós Boskovits, *Pittura fiorentina alla vigilia del Rinascimento: 1370-1400*, Edam, Firenze, 1975, p. 197, nota 67. Sui rapporti artistici tra Pisa e Pistoia si veda ora Raffaele Marrone, *La cappella di San Nicola nell'antico episcopio di Pistoia e il suo ciclo pittorico. Stile, contesto, significato*, «Prospettiva», 177, 2020, pp. 22-69, in part. pp. 51-54; mi limito qui a segnalare come i modelli di Francesco di Neri interessassero anche, a un'altezza cronologica non troppo diversa, l'autore del trittico murale già dislocato lungo la fiancata settentrionale della navata di San Domenico, ora nel refettorio insieme ad altri affreschi staccati, come riconosciuto da Giacomo Guazzini, *Due questioni pistoiesi: una Gloria di San Tommaso d'Aquino nella chiesa di San Domenico ed un'ipotesi per Antonio di Borghese, pittore pisano*, «Opera. Nomina. Historiae. Giornale di cultura artistica», VIII, 2013, pp. 135-176, in part. pp. 147-154; non sarà inutile rammentare che nella stessa chiesa domenicana, limitatamente alla zona del presbiterio, fu attivo – a date lievemente più precoci – un maestro di credibile estrazione pisana.

<sup>41</sup> La possibilità di una provenienza pisana per il polittico, a più riprese ventilata dopo l'apertura di Werner Cohn, *Franco Sacchetti und das Ikonographische Programm der Gewölbemalereien von Orsanmichele*, «Mitteilungen des Kunsthistorischen Institutes in Florenz», VIII, 2, 1958, pp. 65-77, in part. p. 73, nota 29, è stata definitivamente revocata in dubbio da Siddi, in *La Galleria di Palazzo Cini*, cit.; in ogni caso, non ci sono al momento delle evidenze probanti che avvalorino l'idea alternativa qui avanzata.

<sup>42</sup> Per cui si veda almeno la scheda di Gaudenz Freuler, in *Manifestatori delle*

*cose miracolose. Arte italiana del '300 e '400 da collezioni in Svizzera e nel Liechtenstein*, a cura di Gaudenz Freuler, catalogo della mostra (Lugano-Castagnola, 7 aprile-30 giugno 1991), Eidolon/Benzinger-Fondazione Thyssen-Bornemisza, Einsiedeln-Lugano-Castagnola, 1991, pp. 186-189, n. 69, ove l'opera è riferita al più anziano Maestro del 1336 (con il successivo consenso di Neri Lusanna, *Le arti figurative a Pistoia*, cit., p. 305); tuttavia, confrontando il volto della *Madonna misericordiosa* con quello della più precoce *Vergine* di collezione Acton, o certi profili aguzzi di figure muliebri con l'*Annunciata* nella cimasa del pannello mediano del polittico Cini, credo che nessuno dubiterebbe dell'assoluta identità stilistica. Del resto, anche Feraci, *I polittici trecenteschi*, cit., p. 70, aderisce ora all'attribuzione al Maestro di Popiglio.

<sup>43</sup> Su cui vedi, da ultimo, *ivi*, pp. 69-70.

<sup>44</sup> L'affresco è stato riferito al Maestro di Popiglio da De Marchi, *Come erano le chiese*, cit., pp. 33-34, 36.

<sup>45</sup> Si veda ancora una volta la scheda di Siddi, in *La Galleria di Palazzo Cini*, cit.

<sup>46</sup> Per questa attestazione (ASP, Patrimonio ecclesiastico, C 450, c. 21r), cfr. Capponi, *Biografia pistoiese*, cit., p. 240, nota 2, e, soprattutto, Andrew Ladis, *Taddeo Gaddi. Critical Reappraisal and Catalogue Raisonné*, University of Missouri Press, Columbia (MO)-London, 1982, p. 258.

Il pagamento a Iacopo è seguito da due cedole, intestate a un Naldo e a un Domenico, per «chiavare il sopraciolo di su la tavola» (*ibidem*): queste attestazioni confermano che doveva trattarsi di una sorta di *capsa* di contenimento pensile, verosimilmente dipinta con un cielo azzurro tempestato di stelle.

<sup>47</sup> Il documento citato è stato pubblicato da Giulio Ciampoltrini, *Un contributo per Iacopo di Lazzaro, pittore pistoiese della seconda metà del XIV secolo*, «Bullettino Storico Pistoiese», LXXXI, 14, 1979, pp. 129-131. Ulteriori attestazioni sul conto del pittore sono in Boggi, *The Maestà of the Palazzo Comunale*, cit., p. 259, il quale ha messo in luce il coinvolgimento dell'artefice in diversi incarichi pubblici.

<sup>48</sup> Cfr. *supra*, nota 40.

Nelle more dell'edizione online di questo contributo è stato pubblicato il catalogo della mostra *Medioevo a Pistoia. Crocevia di artisti fra Romanico e Gotico*, a cura di Angelo Tartuferi, Enrica Neri Lusanna e Ada Labriola, Mandragora, Firenze, 2021, di cui non si è potuto tenere conto.