

OPERA · NOMINA · HISTORIAE

Giornale di cultura artistica

8 - 2013

Studi

OPERA · NOMINA · HISTORIAE

Giornale di cultura artistica

Fondato da

MARIA MONICA DONATO (†)

Direttore

MASSIMO FERRETTI

Direttore editoriale

ANTONELLA CAPITANIO

Comitato scientifico

MICHELE BACCI, PAOLA BAROCCHI (†), XAVIER BARRAL I ALTET,
ENRICO CASTELNUOVO (†), CLAUDIO CIOCIOLA, MARCO COLLARETA,
FRANCESCO DE ANGELIS, FLAVIO FERGONZI, JULIAN GARDNER,
MAX SEIDEL, SALVATORE SETTIS

Redazione

CHIARA BERNAZZANI, GIAMPAOLO ERMINI,
MONIA MANESCALCHI, ELENA VAIANI

MONIA MANESCALCHI

Ricerche iconografiche, cura dell'apparato illustrativo, impaginazione e grafica

Sono accettati nella rivista contributi in italiano, francese e inglese. In vista della pubblicazione, i testi inviati sono sottoposti in forma anonima alla valutazione di membri del Comitato scientifico e di referee, selezionati in base alla competenza sui temi trattati.

Gli autori restano a disposizione degli aventi diritto per le fonti iconografiche non individuate.

OPERA · NOMINA · HISTORIAE

Giornale di cultura artistica

8 - 2013

Studi



Rivista semestrale *on line*
<http://onh.giornale.sns.it>

Scuola Normale Superiore
PISA

Pubblicazione semestrale *on line*
Direttore editoriale: Antonella Capitanio
Autorizzazione Tribunale di Pisa n. 15/09 del 18 settembre 2009

<http://onh.giornale.sns.it>
onh.redazione@sns.it

ISSN 2036-8755
Opera Nomina Historiae [*on line*]

SOMMARIO

In apertura

MARIA MONICA DONATO
'Costruita dai suoi cittadini'. La cattedrale di Pisa: storie e domande intorno a un monumento (quasi) millenario 1

Bibliografia ragionata di Maria Monica Donato
a cura di MATTEO FERRARI 49

GIULIA AMMANNATI
Le iscrizioni sulle campane di Santo Spirito al Morrone e di Santa Maria della Tomba a Sulmona fuse per Celestino V 59

GIAMPAOLO ERMINI
A margine del Repertorio. Novità e precisazioni sulla cappella Cacciaconti alle Serre di Rapolano e sui sedi di Mattia di Nanni in Palazzo Pubblico a Siena 77

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 135

LEA DEBERNARDI
Il ciclo quattrocentesco del castello della Manta. Considerazioni sull'interpretazione iconografica, nuove acquisizioni 175

ELIANA CARRARA
Lettere vasariane ritrovate (con missive di Giovanni Battista Busini, Ascanio Condivi e altri artisti a Lorenzo Ridolfi)
Appendice: Note d'archivio su Pancrazio da Empoli, di VERONICA VESTRI 277

In memoriam

MICHELE BACCI, ALESSIO MONCIATTI
Enrico Castelnuovo (Roma, 1929 - Torino, 2014) 329

DUE QUESTIONI PISTOIESI:
UNA GLORIA DI SAN TOMMASO D'AQUINO
NELLA CHIESA DI SAN DOMENICO
ED UN'IPOTESI PER ANTONIO DI BORGHESE,
PITTORE PISANO

GIACOMO GUAZZINI

La chiesa di San Domenico a Pistoia, il più antico ed illustre cenobio maschile dei Predicatori eretto in città, con la sua pur frammentaria ma estesa decorazione pittorica trecentesca si presenta ancor oggi come uno dei più interessanti monumenti pistoiesi degni d'esser più approfonditamente indagati¹. In questa sede ci limiteremo tuttavia ad analizzare due affreschi frammentari trecenteschi, il primo raffigurante i cosiddetti *Uomini illustri*, il secondo un trittico con la *Madonna col Bambino tra i santi Domenico e Giovanni evangelista*, entrambi strappati dalla navata ed oggi conservati nel refettorio del convento.

1. *Dagli 'Uomini illustri' alla Gloria di san Tommaso d'Aquino*

Pur scarsamente considerato dagli studi critici², il frammento con i co-

¹ Si vedano i recenti volumetti: *Arte e storia nel convento. San Domenico di Pistoia*, a cura di A. Cortesi, E. Giaconi, Loreto 2008; *Tracce di arte e spiritualità in San Domenico di Pistoia*, a cura di A. Coco, A. Cortesi, Loreto 2011; *Un convento, una città: San Domenico di Pistoia*, a cura di Iid., Loreto 2011. Per un vasto studio sui conventi domenicani dell'antica provincia romana, J. CANNON, *Dominican patronage of the arts in central Italy. The provincia romana, ca 1220-ca 1320*, tesi Ph.D., Courtauld Institute-University of London, 1980, in part. pp. 403-407; EAD., *Religious poverty, visual riches. Art in the Dominican churches of central Italy in the thirteenth and fourteenth centuries*, China 2013, in part. pp. 187-189, 205, 228-232, 256, 281-287, 299-300, 316-317, 352, 356-357.

² Sul frammento dei cosiddetti *Uomini illustri* si vedano: M. SALMI, *Per la storia della pittura a Pistoia ed a Pisa (A proposito degli affreschi scoperti in San Domenico di Pistoia)*, «Rivista d'arte», 13, 1931, pp. 451-476; *Il Mostra di affreschi staccati*, a cura di U. Baldini, L. Berti, Firenze 1958, pp. 68-69; M. HORSTER, *Andrea Del Castagno*, Oxford 1980, p. 29; A. DE MARCHI, *Come erano le chiese di San Domenico e di San Francesco nel Trecento? Alcuni spunti per ricostruire il rapporto tra spazi ed immagini sulla base dei frammenti superstiti e delle fonti*, in *Il Museo e la città. Vicende artistiche pistoiesi del Trecento*, a cura del Dipartimento di storia della arti e dello spettacolo dell'Università degli Studi di Firenze, Pistoia 2012, pp. 13-51:

siddetti *Uomini illustri* ha goduto di una discreta fama al livello locale, giacché, sin dal ritrovamento nel 1930, sotto ad uno spesso scialbo, venne letta sopra la figura col copricapo rosso in alto a destra un'iscrizione col nome di Dante («Dante poeta»)³. Venne quindi formulata, subito dopo, la singolare proposta di identificazione dei tre personaggi superiori con letterati illustri: Dante, Boccaccio e la gloria patria, Cino da Pistoia⁴. Sebbene molto evanescente, l'iscrizione è visibile ancor oggi, e dal momento che presenta caratteri capitali rinascimentali, dovrà certamente ritenersi non pertinente alla fase decorativa trecentesca originaria e quindi spuria.

Le salde figure, dalla corporeità massiccia, sono caratterizzate da maschere facciali arrotondate e carnose, cromie delicate dagli impasti rosacei e caldi, affini a quelle dei santi dell'epittico ad affresco strappato dalla fiancata sinistra della stessa chiesa, che dovrebbe spettare al medesimo artista. Vi è la stessa costruzione ampia della fronte e del blocco facciale, con occhio sgusciato; un analogo pittoricismo espanso e lanuginoso è riconoscibile, pur problematicamente, nel lacerto col *San Tommaso d'Aquino* entro un'edicola presso l'altare Baldinotti, affine al personaggio vestito di blu⁵, come pure in un altro frammento che tra poco analizzeremo. La volumetria cupoliforme di vesti e corpi, come pure la sostanziale estraneità dall'influsso masesco –

37. V. KIRKHAM, *Le tre corone e l'iconografia di Boccaccio*, in *Boccaccio letterato*, atti del convegno (Firenze-Certaldo 2013), a cura di M. Marchiaro, S. Zamponi, Firenze 2015, pp. 453-484, in part. 454-455, ha recentemente riproposto la tradizionale ed erronea identificazione dei tre laici con Dante, Petrarca e Boccaccio.

³ Alessandro Chiappelli dà nota del rinvenimento in una lettera pubblicata su: *La Nazione* (Firenze), *Il Corriere della sera* (Milano) e *Giornale d'Italia* del 12 gennaio 1931.

⁴ La segnalazione della scoperta è in: *Notizie. Importanti affreschi in San Domenico a Pistoia*, «Buletto storico pistoiese», 33, 1931, pp. 46-47, dove i laici ritratti vengono già identificati con Dante (a destra), Petrarca (a sinistra) e Cino da Pistoia oppure Virgilio (al centro); concordava con tale interpretazione anche SALMI, *Per la storia della pittura*, pp. 461-462, il quale riferisce che «in San Domenico appaiono anche altre varietà della scuola bolognese. Nella parete destra, entro il vano del terzo altare, contro un fondo plumbeo, due santi a mezzo busto, uno dei quali è San Pietro Martire, e certi frammenti di figurine angeliche suggeriscono un perduto Albero della Croce per uso dell'Ordine dei Predicatori, ai piedi del quale stava un committente genuflesso, con berretto rosso e veste rosa adorna di una pelliccia. Dell'affresco fanno parte quei ritratti di Petrarca, di Cino (?) e di Dante tornati in luce nel 1930 e identificati dal compianto sen. Alessandro Chiappelli, figure restaurate nel Quattrocento, quando, sul fondo giallo contro il quale campeggiano, fu indicato il nome dell'Alighieri con le parole Dante poeta [...] databili nella seconda metà del sec. XIV e non prima, piuttosto volgari nei tratti realistici, per il chiaroscuro denso ed i colori, è bene determinato lo stile bolognese».

⁵ Tre collegamenti attributivi già proposti da DE MARCHI, *Come erano le chiese di San Domenico*, p. 37.

che diverrà predominante in città dal quinto decennio del Trecento in poi –, suggerisce una datazione ancora entro la prima metà del XIV secolo, e più specificatamente tra gli anni Trenta e gli anni Quaranta. Ulteriore conferma giunge anche dall'analisi della moda delle vesti, ancora piuttosto ampie ed accollate, non ancora fascianti come divennero dalla metà del secolo in poi, quando iniziarono a diffondersi scollature più ampie e lunghi manicottoli⁶.

Alcune fotografie storiche della Soprintendenza fiorentina mai considerate prima, che testimoniano una decorazione ad affresco sulla fiancata destra (sud) della chiesa, nascosta dietro la grande tela seicentesca dell'altare Baldinotti, permettono varie osservazioni. Un prezioso scatto, databile tra gli anni Trenta e Quaranta del Novecento (*ante* 1946, data dello strappo), documenta in maniera inequivocabile che i cosiddetti *Uomini illustri* erano parte integrante di una più ampia decorazione ad affresco, occlusa in seguito dall'altare lapideo⁷. Nella porzione superiore vi sono due santi a

6, tav. I (d

7

⁶ Si vedano le utilissime considerazioni per la datazione in relazione alla moda di L. BELLOSI, *Buffalmacco e il Trionfo della Morte*, Torino 1974, pp. 51-65; ID., *Moda e cronologia. A) Gli affreschi della Basilica Inferiore di Assisi*, «Prospettiva», 10, 1977, pp. 21-31; ID., *Moda e cronologia. B) Per la pittura di primo Trecento*, «Prospettiva», 11, 1977, pp. 12-27. SALMI, *Per la storia della pittura*, nota 1 a p. 461, reputava l'affresco «posteriore a quelli di Nardo di Cione nella cappella Strozzi in Santa Maria Novella a Firenze», mentre Baldini e Berti (*II Mostra di affreschi*, p. 69) lo giudicavano «da collocarsi intorno al penultimo decennio del secolo» con «riminiscenze vaghe con il Maestro del Trionfo della Morte del Camposanto pisano [*alias* Buffalmacco]»; LEPRI, *Di alcuni affreschi tre-quattrocenteschi*, p. 45, li ritiene opera, come già proposto da Lisa Santolamazza, di un pittore «di ascendenza romagnolo-emiliana [...] risentendo anche di certa pittura minore fiorentina dei due ultimi decenni del Trecento»; mentre DE MARCHI, *Come erano le chiese di San Domenico*, p. 37, li attribuisce ad un anonimo maestro pistoiese, anticipandone giustamente la datazione attorno al 1330.

⁷ Gabinetto Fotografico degli Uffizi di Firenze, n. 20545. Il frammento con i cosiddetti *Uomini illustri* (cm 150 x 110) fu strappato nel 1946 dal restauratore della Soprintendenza fiorentina Dino Dini, come si desume dall'inventario degli affreschi staccati conservato presso l'Ufficio Restauri degli Uffizi. La scoperta della *Visione beatifica* del Cristiani è testimoniata dalla notizia di CHITI, *Restauri*, pp. 151-152: «[...] durante i restauri, e precisamente l'8 agosto u.s., rimosso casualmente il quadro di S. Francesca Romana dell'altare Franchini-Taviani, è apparsa tutta la parete affrescata. La grande pittura, ancora leggermente velata da una leggera mano di intonaco, pare che rappresenti un Giudizio Universale. Di questo stesso affresco devono far parte altre numerose figure che sono tra il detto altare e quello successivo Cellesi, tutte rivolte verso il detto Giudizio. Il giorno 9 agosto è stato tolto anche il quadro dell'Assunta dell'Altare Cellesi, ed anche questa parete è apparsa tutta pitturata in due scene: in alto la Madonna col Bambino in Braccio e San Domenico [su questo si veda il secondo paragrafo del presente contributo e la nota 40 *infra*], in basso l'Adorazione dei Magi, di cui è rimasto nell'intonaco un bel pezzo che rivela la mano de' migliori pittori dell'epoca. Saranno continuati gli assaggi anche nelle altre parti della chiesa con quello squisito senso d'arte di cui i pp. domenicani sono gui-

mezzo busto entro clipei, volti a sinistra verso una composizione centrale
 8 perduta. Quello di destra ha in mano un cartiglio con: «Impletus e(s) quasi
 / flume(n) sap(ient)ia et terra(m) retexit a(n)i(m)a sua» (*Ecclesiastico* 47,16)⁸:
 vestito dell'abito domenicano e con la tipica ferita sulla testa, egli è san Pie-
 tro martire, corredato del frammentario *titulus* soprastante «mart(ir)»⁹. L'al-
 tro vecchione entro clipeo sulla sinistra, poco più in alto, con folta barba,
 9 presenta tracce di una corona a mostrina metallica tipica dei profeti. Nel
 compasso, a destra, s'intravede una debole ma decifrabile iscrizione «Iob»,
 che lo identifica col profeta Giobbe. Nella parte inferiore, quella dei cosid-
 detti *Uomini illustri*, a sinistra svetta una figura stante, dotata di un singola-
 7 re copricapo appuntito con risvolto in vaio. L'anziano barbuto, ammantato
 in una lunga tunica guarnita al collo col vaio, è anch'esso volto a sinistra
 verso il centro della scena perduta, come san Pietro martire e Giobbe¹⁰.

Un'altra fotografia risalente al maggio 1974, posteriore allo strappo degli
 'Uomini illustri', concede una visione più ampia, dove si distingue per intero
 la superficie dietro l'altare, la cui struttura lapidea s'intuisce ai margini della
 11 foto¹¹. L'ampia composizione, decurtata di tutta la parte sinistra, è incorni-
 ciata da una listatura a decorazioni finto-cosmatesche. All'esterno, sulla de-

dati nel ripristino della monumentale chiesa. La fortunata scoperta mi porta a significare due ricordi contenuti nel diario di Cosimo Rossi Melocchi, dai quali si apprende che fu nel febbraio e marzo del 1724 che i padri domenicani si decisero ad iniziare l'imbiancamento degli affreschi della chiesa, in seguito alla applicazione dell'attuale finestrone in luogo della monofora o bifora antica. "A dì 20 febbraio 1724. Dopo due mesi è finito il finestre dei padri di San Domenico da' detti frati e con tutto che dovessesi fare dalla casa Panciatichi, l'hanno fatti i padri ed i signori Panciatichi di Firenze e hanno messo l'arme di loro Casa di marmo e questa è stata fatta a loro spesa: del resto hanno fatto i padri"». La fiancata destra della chiesa, col chiostro grande e col convento, fu però gravemente danneggiata nel bombardamento del 24 ottobre 1943: fu ricostruito il muraglione di destra e gli altari andati perduti nella parte inferiore furono ristrutturati ad opera dell'Opificio delle Pietre Dure di Firenze, si veda A. CHITI, *La riapertura della chiesa di S. Domenico*, «Buletto storico pistoiese», 50, 1948, p. 61; CANNON, *Religious poverty, visual riches*, p. 6.

⁸ Il testo del cartiglio presenta una variante da *tua* a *sua* rispetto al passo biblico originale, che termina con: «terram retexit anima tua». Nella penultima parola dell'iscrizione, pur leggibile con fatica per le lacune, è comunque ben evidente il tratto iniziale curvilineo della *s* di *sua*.

⁹ Gabinetto Fotografico degli Uffizi, negativo n. 20550 (scatto databile tra gli anni Trenta e gli anni Quaranta del Novecento, *ante* 1946, data dello strappo degli 'Uomini illustri').

¹⁰ Recentemente DE MARCHI, *Come erano le chiese di San Domenico*, p. 37, ha proposto di identificare la scena con *Sant'Ivo stante che amministra la giustizia*, con giuristi e notai come accolti.

¹¹ Questa fotografia è conservata presso il Gabinetto Fotografico degli Uffizi, negativo n. 221456, realizzata l'8 maggio 1974.

stra, vi sono tre lacerti pittorici pertinenti a varie fasi decorative: in alto vi è un *Deliquio della Vergine*, parte di una *Crocifissione* perduta, databile attorno alla metà del XIV secolo; questo strato va parzialmente a sovrapporsi ad un lacerto più antico, di fine XIII secolo, con un santo stante tunicato. A quanto è dato valutare, quest'ultimo frammento può ben configurarsi come prova di un'estensiva decorazione del corpo della navata, operata dal pittore fiorentino Coppo di Marcovaldo e dal figlio Salerno attorno al 1275-1280¹². Più in basso, alla destra dei laici, è un altro frammentario affresco trecentesco raffigurante l'apparizione di una figura (un domenicano?) all'interno di un ambiente coperto (forse *San Tommaso in carcere cui appaiono gli angeli che gli donano la cinta*). Confrontando gli scatti parziali con lo stato attuale ci rendiamo conto di come quest'ultimo brano si trovi alla stessa altezza del frammento con *San Tommaso d'Aquino* entro edicola ancor oggi visibile subito a destra della colonna lapidea di destra, parzialmente coperto da essa¹³. Con ogni probabilità entrambi dovevano far parte di un'unica decorazione avente come protagonista san Tommaso d'Aquino.

5

Nella composizione principale è possibile intuire, poco sopra e poco sotto il centro della scena, due sagome orizzontali allungate, verosimilmente figure plananti pertinenti, assieme al san Pietro martire e a Giobbe, alla scena centrale¹⁴. L'articolata struttura, con santi e profeti entro clipei, figure plananti in alto ed astanti laici in basso, dovrà, come vedremo, essere più opportunamente identificata con una *Gloria di san Tommaso d'Aquino*. Conferma in tal senso ci giunge dal confronto iconografico e tipologico col celebre prototipo della tavola di Lippo Memmi per i Domenicani di Santa Ca-

11

¹² Altri frammenti testimoniando un'ampia decorazione della bottega coppesca negli spazi ecclesiali, databile tra gli anni Settanta e Ottanta del XIII secolo sono, oltre alla decorazione della sala capitolare, un *San Domenico con orante* nel transetto sinistro della chiesa e un frammento di nastro a motivi vegetali su fondo nero sulla muraglia destra (sud) della chiesa, alla sinistra dell'altare Cellesi. Si veda M. BOSKOVITS, *A Corpus of Florentine painting*, I.1. *The origins of Florentine painting 1100-1270*, Prato 1993, pp. 125, 566-569; DE MARCHI, *Come erano le chiese di San Domenico*, pp. 23-24.

¹³ Già riprodotto e correttamente identificato da DE MARCHI, *Come erano le chiese di San Domenico*, p. 37.

¹⁴ SALMI, *Per la storia della pittura*, p. 461, al momento della scoperta notava «certi frammenti di figurine angeliche» che a suo avviso «suggeriscono un perduto Albero della Croce per uso dell'Ordine dei Predicatori». Lo studioso inoltre molto significativamente proseguiva descrivendo che «ai piedi del quale [l'ipotetico Albero della Croce] stava un committente genuflesso, con berretto rosso e veste rosa adorna di una bianca pelliccia», ovvero la figura stante frammentaria ancor oggi visibile alla sinistra del gruppo di laici.

12 terina a Pisa¹⁵, realizzato verosimilmente attorno al 1323, in occasione della canonizzazione del santo, oppure con la tavola quattrocentesca di Benozzo Gozzoli ora al Louvre (originariamente per il Duomo di Pisa)¹⁶. Il consesso di laici nella parte inferiore della composizione, già creduti letterati illustri, trova quindi adeguata identificazione proprio in forza della diretta ispirazione dal modello memmiano, come pure le due sagome plananti in alto, che appaiono quindi più opportunamente riconoscibili con gli *Evangelisti*, che facevano corona ad un *San Tommaso d'Aquino* centrale, maestosamente assiso in trono¹⁷. Il brano biblico riportato nel cartiglio di Pietro martire, cen-

¹⁵ Sulla tavola pisana, già ritenuta dal Vasari del Traini e poi correttamente attribuita a Lippo Memmi, si veda: M. MEISS, *The problem of Francesco Traini*, «Art Bulletin», 15, 1933, pp. 97-173; L. COLETTI, *I primitivi*, Novara 1946, p. 30, nota 65 a p. 65; E. CARLI, *Pittura pisana del Trecento*, 2 voll., Milano 1958-1961, I. Dal «Maestro di S. Torpè» al «Trionfo della morte», 1958, pp. 19-27; G. COOR ACHENBACH, *Two unknown paintings by the Master of the Glorification of St. Thomas and some closely related works*, «Pantheon», 19, 1961, pp. 126-135; BELLOSI, *Buffalmacco e il Trionfo*, p. 94; M. MALLORY, *Thoughts concerning the 'Master of the Glorification of St. Thomas'*, «Art bulletin», 57, 1975, pp. 9-20; per la chiarificazione dell'annoso problema del gruppo di opere collegate a Barna si veda: A. CALECA, *Tre polittici di Lippo Memmi, un'ipotesi sul Barna e la bottega di Simone e Lippo*, parte I, «Critica d'arte», 41, 1976, pp. 49-59, parte II, «Critica d'arte», 42, 1977, pp. 55-80, in part. 70; J. POLZER, *A contribution to the early chronology of Lippo Memmi*, in *La pittura nel XIV e XV secolo. Il contributo dell'analisi tecnica alla storia dell'arte*, atti del XXIV congresso internazionale di storia dell'arte (Bologna 1979), a cura di H.W. Van Os, J.R.J. Van Asperen de Boer, Bologna 1983, pp. 237-252; G. PREVITALI, *Introduzione*, in *Simone Martini e 'chompagni'*, catalogo della mostra (Siena 1985), a cura di A. Bagnoli, L. Bellosi, Firenze 1985, pp. 11-32, in part. 27; ID., *Introduzione ai problemi della bottega di Simone Martini*, in *Simone Martini*, atti del convegno (Siena 1988), a cura di L. Bellosi, Firenze 1988, pp. 151-166, in part. 156; J. POLZER, *The Triumph of Thomas panel in Santa Caterina, Pisa. Meaning and date*, «Mitteilungen des Kunsthistorischen Institutes in Florenz», 37, 1993, pp. 29-70; S. ROMANO, *Il trionfo di S. Tommaso in Santa Caterina a Pisa*, in *Arte d'Occidente. Temi e metodi. Studi in onore di Angiola Maria Romanini*, a cura di A. Cadei et al., 3 voll., Roma 1999, II. *Pittura e arti minori*, pp. 901-911. L'anticipazione della *Gloria* pisana a ridosso dell'anno di canonizzazione di Tommaso (1323) è stata giustamente avanzata da BELLOSI, *Moda e cronologia. B*), p. 21; L. BELLOSI, *Sur Francesco Traini*, «Revue de l'art», 92, 1991, pp. 9-19: 15-16 e nota 44 a p. 19; più recentemente CANNON, *Religious poverty, visual riches*, pp. 147-150. Al riguardo segnalo il mio recente intervento *San Tommaso d'Aquino raffigurato da Simone Martini a Pisa e sue prime ripercussioni*, in occasione del convegno di studi *Simone Martini e il suo polittico per i domenicani di Pisa*, ideato da Maria Monica Donato (Pisa - Firenze 2015), dove ho individuato nella parte inferiore della tavola pisana di Lippo Memmi una porzione ridipinta (l'estremità destra del gruppo di accoliti di sinistra), riconducibile a mio avviso ad un intervento di Francesco Traini.

¹⁶ Per la tavola pisana del Gozzoli conservata al Louvre: D. COLE AHL, *Benozzo Gozzoli*, Cinisello Balsamo 1996, pp. 239-240; A. PADOA RIZZO, *Benozzo Gozzoli, un pittore insigne "pratico di grandissima invenzione"*, Cinisello Balsamo 2003, p. 217.

¹⁷ Una soluzione alternativa ai quattro *Evangelisti*, ma meno probabile, potrebbe esser costituita da *Virtù cardinali e teologali*, come troviamo nel complesso affresco di Andrea Bonaiuti nel Cappellone degli Spagnoli in Santa Maria Novella a Firenze. Questa com-

trato sul valore fondante della sapienza, troverebbe in tal modo adeguata ragion d'essere quale commento al *doctor angelicus*¹⁸. In tal modo è possibile svelare l'identità del vecchione col copricapo a punta: egli è infatti uno dei due filosofi solitamente al fianco di Tommaso, ovvero Platone e Aristotele. Quest'ultimo appare regolarmente alla sinistra del trono, significativamente in posizione d'onore, e Platone alla destra, ragion per cui sembra logico riconoscere il nostro anziano proprio nel filosofo Platone, tipicamente connotato da un caratteristico copricapo orientaleggiante.

1, 7

Facendo leva sulle incorniciature rimaste nella parte superiore e sul lato destro ed immaginando una disposizione tipicamente assiale del san Tommaso, è possibile farsi un'idea più precisa dell'insieme. Il santo in trono doveva risultare il baricentro di una scena di formato orizzontale, con allato i quattro evangelisti in alto (forse anche con san Paolo e Mosè, come nel prototipo memmiano), ed in basso Aristotele a sinistra e Platone a destra; non doveva mancare inoltre, ai piedi del santo, la figura dell'eretico confutato da Tommaso, Averroè in posizione giacente. Il tutto doveva essere completato sul lato sinistro da altri due clipei posti simmetricamente *en pendant* a Giobbe e a san Pietro martire, recanti probabilmente un altro profeta, assieme al santo fondatore, san Domenico¹⁹. Nella parte inferiore il consesso di laici elegantemente vestiti di destra doveva essere completato infine da un secondo gruppo di religiosi a sinistra, di cui purtroppo non si conserva traccia. Per quanto esemplari di tal genere anticamente dovessero esser più diffusi di quanto non ci possiamo immaginare oggi, la scena identificata appare come uno tra i primissimi e rari esempi di *Gloria di san Tommaso d'Aquino* elaborati nel XIV secolo, commissionato verosimilmente dagli stessi Predicatori dopo circa un decennio dalla canonizzazione dell'aquinate²⁰.

tav. II

posizione, peraltro più sviluppata, comporterebbe tuttavia un eccessivo affollamento dello spazio, giacché le virtù plananti dovrebbero essere ben sette.

¹⁸ Per un'approfondita analisi sul valore della *sapientia* in relazione alla *Gloria di san Tommaso*, ed in generale per la lettura iconologica del ciclo del Cappellone, rimando al saggio di S. ROMANO, *Due affreschi del Cappellone degli Spagnoli: problemi iconologici*, «Storia dell'arte», 26-28, 1976, pp. 181-213, in part. 185-186; POLZER, *The Triumph of Thomas panel*, p. 35; ROMANO, *Il trionfo di S. Tommaso*.

¹⁹ Le dimensioni complessive dell'affresco dovrebbero aggirarsi attorno ai cm 300 x 350.

²⁰ Sulla complessa dinamica della genesi iconografica di Tommaso d'Aquino come santo, adottata dai Domenicani pisani prima della canonizzazione, si veda il caso del polittico di Simone Martini per Santa Caterina a Pisa analizzato da J. CANNON, *Simone Martini, the Dominicans and the early Sienese polyptych*, «Journal of the Warburg and Courtauld

Tra questi possiamo elencare infatti solamente altri tre casi, variamente definiti come *Trionfo*, ovvero la tavola pisana di Lippo Memmi, gli affreschi di Andrea Bonaiuti nel Cappellone degli Spagnoli in Santa Maria Novella a Firenze e quelli attribuiti ad Anovelo da Imbonate nella cappella Visconti in Sant'Eustorgio a Milano²¹.

In un recente intervento Andrea De Marchi, facendo leva su di un prezioso obituario quattrocentesco e su fotografie d'epoca, ha avuto modo di chiarire la collocazione originaria di vari affreschi strappati dalla navata, individuando inoltre la dislocazione dell'antica recinzione presbiteriale – un vero e proprio muro che divideva trasversalmente l'intera navata²². Riposizionando quindi la *Gloria di san Tommaso* nel suo contesto originale, appare evidente che essa, dalla valenza fortemente didascalica e dogmatica, non fosse stata concepita tanto per i religiosi, che trovavano spazio oltre la recinzione, quanto per i laici. L'affresco campeggiava infatti sul lato destro della chiesa (sud) poco prima della recinzione, emblematicamente in stretta prossimità col pulpito. In tal modo comprendiamo come quest'importante immagine-manifesto dell'ordine rivestisse una funzione simbolica ed epittica: il domenicano che pochi metri innanzi svolgeva dal pulpito l'ufficio evangelico e la predicazione avrebbe potuto far leva su tale stratificata immagine quale sintesi visiva della verità cristiana. Essa aveva infatti una funzione molteplice, come sostegno alla predicazione e all'istruzione, supporto

tav. I

tav. I (d)

Institutes», 45, 1982, pp. 69-93: 72-74; POLZER, *A contribution to the early chronology*, p. 240; ID., *The "Triumph of Thomas" panel*, pp. 29-70.

²¹ Sul ciclo di Andrea Bonaiuti nel Cappellone di Santa Maria Novella si veda R. OFFNER, K. STEINWEG, *Corpus of Florentine painting*, IV/6, *Andrea Bonaiuti*, United States of America 1979, pp. 17-31; J. GARDNER, *Andrea di Bonaiuto and the Chapterhouse frescoes in Santa Maria Novella*, «Art History», 2, 1979/2, pp. 107-138; ROMANO, *Due affreschi del Cappellone*; per gli affreschi della cappella Visconti si veda M. BOSKOVITS, *Arte lombarda del primo Quattrocento: un riesame*, in *Arte in Lombardia tra Gotico e Rinascimento*, catalogo della mostra (Milano 1988), a cura di Id., Milano 1988, pp. 9-80, in part. nota 3 a p. 45.

²² DE MARCHI, *Come erano le chiese di San Domenico*, p. 32. Mi permetto inoltre di segnalare che, sfruttando a fondo l'obituario quattrocentesco B.76 della Biblioteca Comunale Forteguerriana di Pistoia, in occasione nella mia relazione *La decorazione trecentesca di San Domenico a Pistoia e la ricostruzione di un Trionfo di San Tommaso d'Aquino*, tenuta a Bologna (Aula Magna di Santa Cristina) il 12 giugno 2014, per le giornate di studio *Come un involucro prezioso. Forme e funzioni della decorazione ad affresco in età gotica*, convegno internazionale di studi promosso dai dottorati in Storia dell'Arte dell'Università di Bologna, Firenze, Genova, Napoli, Padova, Pisa, Siena, Venezia, Verona (10-12 giugno 2014), ho avuto modo di elaborare una puntuale ricostruzione planimetrica delle antiche sepolture e delle decorazioni parietali, che presenterò prossimamente in un contributo a stampa.

per la memoria e stimolo per la devozione, ma non solo²³. Come l'aquinate è rappresentato nell'affresco quale detentore della vera *sapientia* e nuovo difensore della fede cristiana²⁴, così il celebrante, posto significativamente *en pendant* all'illustre modello, veniva visivamente a configurarsi come suo diretto successore (quindi detentore della vera conoscenza), ricevendone pertanto una similare investitura simbolica e legittimante²⁵.

Acclarata la rarità iconografica di questo soggetto, possiamo individuare vari indizi che permetterebbero di istituire una più diretta *liaison* tra l'esemplare pistoiese e quello pisano, proprio per il tramite dei Domenicani²⁶. Mentre l'attività dell'importante *studium* pisano dell'ordine è stata già in parte analizzata²⁷, mettendo in luce figure di primissimo livello del calibro di Guglielmo da Pisa (ca 1260), Bartolomeo da San Concordio (ca 1262-1347), Domenico Cavalca (ca 1270-1342), Ranieri da Rivalto (†1348) e Jacopo Passavanti (ca 1300-1357), il convento pistoiese non appare sufficientemente valorizzato ed indagato. Il ruolo svolto dallo *studium* pisano nella promozione

²³ Come acutamente messo in luce da CANNON, *Religious poverty, visual riches*, pp. 351-354.

²⁴ È da notare che nella biografia dell'aquinate redatta da Guglielmo di Tocco (ca 1318) Averroè è presentato, *pars pro toto*, come l'eretico per antonomasia. Sulla figura di Averroè conculcato rimando a ROMANO, *Due affreschi del Cappellone*, p. 190; GARDNER, *Andrea di Bonaiuto and the Chapterhouse frescoes*, p. 121; POLZER, *The Triumph of Thomas panel*, pp. 47-48.

²⁵ Vi sono anche altri casi significativi, seppur più tardi, di decorazione ad affresco afferente a pulpiti per la predicazione, ad esempio in Santa Caterina a Treviso, dove il pulpito è decorato con affreschi con *Sant'Antonio abate* (?), *San Paolo e San Girolamo*, oppure in quello di San Fermo Maggiore a Verona, ove, col finanziamento di Barnaba da Morano, fu scolpito nel 1396 da Antonio da Mestre e dipinto da Martino da Verona con *Mosè che si toglie i calzari*, *Elia sale al cielo sul carro di fuoco*, *Quattro evangelisti*, *Dottori della Chiesa*, *Profeti*, si veda A. DE MARCHI, *Il "podiolus" e il "pergolum" di Santa Caterina a Treviso: cronologia e funzione della pitture murali in rapporto allo sviluppo della fabbrica architettonica*, in *Medioevo: arte e storia*, atti del convegno (Parma 2007), a cura di A.C. Quintavalle, pp. 385-407, in part. 389-394. Altro esempio importante, ancora in San Fermo Maggiore, è l'affresco frammentario con il *Lignum vitae sancti Francisci* sulla parete meridionale, in prossimità del pulpito (di fronte all'ingresso laterale), indagato da L. BORDUA, *The Franciscans and Art Patronage in Late Medieval Italy*, Cambridge 2004, pp. 51-54, e ampiamente approfondito da A. SIMBENI, *Il Lignum vitae sancti Francisci in due dipinti di primo Trecento a Padova e Verona*, «Il Santo», 46, 2006, pp. 185-213: 200-211. Più in generale, su tali dinamiche: L. BOLZONI, *La rete delle immagini. Predicazione in volgare dalle origini a Bernardino da Siena*, Torino 2002, pp. 145-242.

²⁶ Per uno studio sulla complessità della committenza artistica presso i Domenicani di Pisa rimando ai lavori di CANNON, *Simone Martini, the Dominicans*, in part. pp. 73-74; EAD., *Religious poverty, visual riches*, pp. 227-275.

²⁷ Sullo *studium* domenicano pisano: I. TAURISANO, *I Domenicani a Pisa*, «Memorie domenicane», 44, 1927, pp. 178-217; L. BOLZONI, *Un codice trecentesco delle immagini: scrittura e pittura nei testi domenicani e negli affreschi del Camposanto di Pisa*, in *Letteratura italiana e arti figurative*, 2 voll., Firenze 1988, I, pp. 347-356.

del nuovo culto dell'aquinate dovette essere indubbiamente cruciale, prova ne è la stessa precocissima quanto raffinata raffigurazione nella predella del polittico di Simone Martini, elaborata quando il processo di canonizzazione era ancora in corso²⁸. Tale singolare fenomeno deve infatti esser valutato anche quale indice di una più profonda dinamica interna all'ordine stesso, aspirante da parte sua ad un profondo rinnovamento, facendo leva proprio sul rivoluzionario strumento della dottrina tomistica. Questa si rivelò infatti ben presto un'arma fondamentale per la difesa ed il rilancio dell'ordine. In questa ottica la *Gloria* pisana, così densa di significati dottrinari e teologici²⁹, aveva il valore di una vera e propria immagine-manifesto, che notevole eco dovette suscitare, e non solo nell'ambiente domenicano³⁰. Ad un'analisi più attenta la realtà culturale domenicana pistoiese del XIV secolo si rivela particolarmente attiva e ricca di personalità di rilievo, come il teologo Luca Mannelli (ca 1295-1360)³¹, scrittore e vescovo, o lo stesso Jacopo Passavanti, che, dopo lo studio a Parigi, fu priore nel convento pistoiese, per insegnare poi a Pisa, Siena e Roma, e divenire in seguito priore in Santa Maria Novella a Firenze³². Tra gli esponenti più illustri vi è Corrado Gufreducci, lettore e predicatore a Pistoia, in seguito vescovo di Fiesole (1309-1312); Leonardo da Pistoia, teologo e matematico; Filippo da Pistoia, nel 1302 predicatore generale ed attivo nel 1305 nello *studium* di Santa Maria Novella, nonché professore a Perugia nel 1309, a Pisa nel 1310 e nel 1311 a Firenze in occasione della nascita dello *studium* generale. Anche Pistoia, pur su scala minore, ospitava un centro domenicano intellettualmente attivo, poiché già a partire dal 1288 risulta attivo uno *studium in naturis* diretto da Ildebrando di Tosca-

²⁸ CANNON, *Simone Martini, the Dominicans*, in part. 73; EAD., *Religious poverty, visual riches*, p. 147.

²⁹ Un'approfondita lettura dell'opera è offerta da POLZER, *The Triumph of Thomas panel* e ROMANO, *Il trionfo di S. Tommaso*. Si vedano anche i riferimenti alla nota 15.

³⁰ L. RÉAU, *Iconographie de l'art chrétien*, 8 voll., Paris 1955-1959, III/3. P-Z. Répertoires, 1959, pp. 1277-1280; E. SIMI VARANELLI, *Tommaso d'Aquino*, in *Enciclopedia dell'arte medievale*, 11, Roma 2000, pp. 233-239, in part. 238-239. Per uno studio iconografico della *Gloria* nel periodo moderno rimando a A. CAMBOURNAC, *L'iconographie de saint Thomas d'Aquin après le concile de Trente (1567-1570)*, Paris 2009.

³¹ Su Luca Mannelli, priore nella sede pistoiese nel 1331, si veda: L. CINELLI, *Luca Mannelli*, in *DBI*, 69, Roma 2007, pp. 81-84.

³² Sono fondamentali gli studi sui Domenicani pistoiesi nel XIV secolo condotti da I. TAURISANO, *I Domenicani a Pistoia, la loro chiesa e il loro convento*, «Bullettino storico pistoiese», 25, 1923, pp. 12-18; S. ORLANDI, *I Domenicani a Pistoia fino al sec. XV*, Firenze 1957, pp. 7-11.

nella³³, nel 1331 uno di logica (sotto il priore Luca Mannelli) e nel 1332 uno di filosofia, presieduto da Napoleone da Pistoia. In questo convento si erano formati Leonardo, professore nel convento di Cortona (1338), Corrado, professore nello *studium* generale a Venezia (1339), Iacopo Schiatta in quello di Montpellier (1341), Corrado, *lector* di filosofia a Perugia (1344), così come Giovanni Ammannati lettore di logica a Siena (1344) e Giovanni Puccini lettore pure di logica in quello di Pisa (1344). Una presenza importante per la comunità pistoiese fu senz'altro quella di Bartolomeo da San Concordio, che nel 1310 è *lector* nel convento pistoiese, carica che detenne sino a che fu chiamato a dirigere lo *studium* dei Predicatori pisani, proprio nel periodo della canonizzazione di Tommaso.

Non appare un caso del tutto fortuito il fatto che la prima derivazione su scala monumentale della *Gloria di san Tommaso*, a circa un decennio di distanza dal prototipo pisano, sia proprio quella pistoiese. Sembra lecito pertanto ipotizzare che la singolare scelta iconografica fosse stata meditata di concerto con qualche dotto frate domenicano a giorno delle novità pisane, forse proprio per il tramite di Bartolomeo da San Concordio. Non dobbiamo nemmeno dimenticare che negli anni Trenta del XIV secolo risulta incaricato della decorazione delle vetrate absidali del convento pistoiese un certo frate Michele detto *pisanus*, già morto nel 1348 durante la grande pestilenza. Proprio questo religioso, esperto in *arte vitrorum*, potrebbe aver svolto il ruolo di tramite fra il modello pisano e quello pistoiese, forse mediante l'uso di taccuini o disegni di studio³⁴. Il fatto che nei primi anni Trenta del Trecento si assista in città ad una significativa fioritura delle attività intellettuali domenicane, con l'istituzione di uno *studium* di logica e filosofia tra 1331 e 1332 sotto il priorato di Luca Mannelli, potrebbe dischiudere inoltre un vivace contesto culturale e filosofico, del tutto in linea con tale innovazione iconografica. Una possibile indicazione cronologica per l'affresco po-

³³ Ildebrando di Toscanella nel 1287 fu eletto predicatore generale mentre era priore di Pisa. Nel 1291 risulta lettore a Firenze e nel 1292 a Orvieto. Autore di una vita di san Domenico andata perduta, morì nel 1314.

³⁴ Si veda: F. BONAINI, *Cronaca del convento di Santa Caterina dell'ordine dei Predicatori in Pisa*, «Archivio storico italiano», 6, 1845/2, pp. 539-540: «[...] fuit perfectus magister in arte vitrorum; ita ut fenestram pistoriensis conventus faceret in ecclesia, et in refectorio nostro; et quidquid in conventu reficiendum videbat, promptissime resarcire curabat»; su frate Michele e la decorazione delle vetrate delle chiese domenicane di Pisa e Pistoia, si veda CANNON, *Religious poverty, visual riches*, p. 315.

trebbe giungere dall'importante capitolo provinciale dell'ordine, tenutosi nel convento pistoiese nel 1334³⁵: sembra allora plausibile che una decorazione di tal genere, così densa di valori allegorici ed identitari per l'ordine stesso, fosse stata realizzata in vista di tale importante avvenimento, confermando così anche gli elementi suggeriti dall'analisi stilistica e dalla moda dei personaggi.

12 Emerge quindi con nettezza la funzione trainante che dovette svolgere la *Gloria* pisana di Lippo Memmi, realizzata, come detto, attorno al 1323: l'affresco pistoiese potrebbe offrire inoltre un utile spunto di riflessione riguardo l'originaria funzione del prototipo pisano. Dal momento che la *Gloria* pistoiese è ad oggi l'unico esemplare collocabile con sicurezza negli spazi ecclesiali (non è possibile considerare il complesso sistema decorativo del Cappellone degli Spagnoli in Santa Maria Novella a Firenze, né la cappella Visconti in Sant'Eustorgio a Milano), ciò potrebbe suggerire una similare destinazione per la tavola pisana³⁶. La tavola di Lippo Memmi a metà Trecento fu spostata infatti presso un altare dedicato all'aquinate, eretto appositamente dal priore Jacopo di Pietro (in carica tra 1353 e 1356 stile pisano) per soddisfare l'amplissima devozione popolare³⁷. Il nuovo altare, assieme alla più antica tavola, fu collocato «infra chorum», una definizione che credo debba essere interpretata in linea ai più comuni e frequenti riferimenti alla topografia interna degli spazi ecclesiali³⁸. In relazione alla recinzione presbi-

³⁵ Si veda: ORLANDI, *I domenicani a Pistoia*, p. 9.

³⁶ ROMANO, *Il trionfo di S. Tommaso*, pp. 907-908, considerando la densità concettuale insita nella tavola pisana, ha ipotizzato come destinazione originaria la sala capitolare, pensando quindi ad una fruizione esclusiva dei religiosi. CANNON, *Religious poverty, visual riches*, pp. 150, 246, ritiene invece che la tavola potesse esser situata originariamente oltre il tramezzo, nella *ecclesia fratrum*.

³⁷ L'attestazione, provieniente dagli *Annales* del convento pisano, è la seguente: «F(rater) Jacobus Petri pisanus prioratu functus est anno 1353 [...] sedit annos tres [...]. Hic fecit sepulcra Fratrum in sacello Divi Dominici qui eatenus in cemeterio sub terra humabantur. Edificavit etiam unam aram sancte Thomae quum antea sola tabula ibi fuisset magna et nostri populi frequentia cum devotione ad Sancti auxilium implorandum concurrente, opus fuit aram statuere, etsi ad illud usque tempus nulla infra chorum fuisset. Dumque idem altare divo Antonio iuxta eandem dicat, cereas imagines multas quae in miraculorum sancti Thomae testimonium ibi appensae erant, deposuit et vendidit, tuncque Pisis pius ad sacram memoriam affectus imminui coepit», si veda POLZER, *A contribution to the early cronology*, pp. 237-238; ID., *The Triumph of Thomas panel*, pp. 31-32.

³⁸ Si veda in generale M. BACCI, *Lo spazio dell'anima. Vita di una chiesa medievale*, Bari 2005, pp. 79-85 ed inoltre G. VALENZANO, *La suddivisione dello spazio nelle chiese mendicanti: sulle tracce dei tramezzi delle Venezie*, in *Arredi liturgici e architettura*, a cura di A.C. Quintavalle, Milano 2007, pp. 99-114.

teriale, *infra* e *super* appaiono comunemente utilizzati nel senso di «sotto» alla recinzione, ovvero nella *ecclesia inferior* dei laici, e «sopra», ossia 'oltre' la recinzione, nella *ecclesia superior* destinata ai religiosi³⁹. Considerando poi il fatto che la parte di chiesa definita come «*infra chorum*» risultava sino ad allora (metà Trecento) priva di altari («*ad illud usque tempus nulla infra chorum fuisset*»), sembra logico che l'area più sgombra e libera, capace di accogliere un nuovo altare, fosse proprio quella dei laici, piuttosto che quella liturgicamente più 'densa' dei religiosi. La traslazione della tavola nella *ecclesia inferior* alla metà del Trecento fu pensata per facilitare l'accesso ai fedeli dell'immagine sacra: ma quale collocazione e funzione poteva in origine avere tale immagine all'indomani della sua realizzazione? Sappiamo, molto genericamente, che l'assidua frequentazione del precedente luogo generava notevole incomodo ai religiosi: pensando quindi da un lato ad un luogo-cerniera dal forte valore simbolico, tra *pars superior* e *pars inferior*, che consentisse un'ampia frequentazione dei laici d'ambo i sessi, e dall'altro all'esemplare pistoiese emerso, mi chiedo se anche la grande tavola membraniana non fosse stata originariamente concepita per stare in stretta prossimità col pulpito, ovvero sulla fiancata destra, nei pressi della recinzione, senza escludere tuttavia una possibile collocazione sulla recinzione stessa, sul modello delle grandi tavole da tramezzo quali croci o *Maestà*, delle quali condivide le dimensioni monumentali.

2. Sulle tracce di Antonio di Borghese

Nel refettorio dello stesso convento si trova poi un trittico ad affresco con la *Madonna col Bambino tra i santi Domenico e Giovanni evangelista*, riportato anch'esso alla luce nel 1930, grazie all'interessamento dello studioso pistoiese Alessandro Chiappelli; esso si trovava in fondo alla navata sinistra (nord), dietro l'altare lapideo Cellesi, da questo parzialmente obliterato⁴⁰.

13
tav. I (c)

³⁹ Sul significato di «*infra chorum*», come fa giustamente notare CANNON, *Religious poverty, visual riches*, nota 63 a p. 377, Polzer cambia interpretazione: prima traduce «all'interno del coro» (*within*), ovvero nella *ecclesia fratrum* (POLZER, *A contribution to the early chronology*, p. 238), poi (ID., *The Triumph of Thomas panel*, p. 31) come «sotto il coro» (*beneath*), ovvero nella *ecclesia laicorum*. CANNON, *Religious poverty, visual riches*, p. 150 ritiene che «*infra chorum*» sia da intendere come «all'interno del coro» (*within*), nella *ecclesia fratrum*.

⁴⁰ Come mostrato da DE MARCHI, *Come erano le chiese di San Domenico*, p. 36. Il trittico ad affresco è stato rinvenuto dietro l'altare Cellesi il 9 agosto 1930; la prima notizia sullo

14 Una fotografia dell'epoca mostra come lo stipite destro dell'altare occludesse gran parte dello scomparto destro del trittico⁴¹: a sinistra stava il polittico ad affresco già attribuito da Pier Paolo Donati al Maestro del 1310, oggi conservato nel refettorio⁴², e subito sotto la grande *Cavalcata dei Magi* quattrocentesca oggi in sagrestia.

tav. I (a, b

Come osservato da Andrea De Marchi, nella fiancata sinistra, in prossimità della crociera, stavano due ampi affreschi di Giovanni di Bartolomeo Cristiani: il *Percorso di penitenza* si trovava sopra l'attuale porta di accesso laterale (sul lato settentrionale, tra l'attuale altare Cellesi e quello Franchini Taviani), mentre la *Visione beatifica* giungeva sino all'angolo del transetto⁴³. È importante considerare che larga parte della decorazione trecentesca della navata era stata affidata, molto probabilmente su incarico del priore Andrea Franchi (1376-1382), a Giovanni di Bartolomeo Cristiani, all'opera nel cantiere domenicano attorno al 1380⁴⁴. Da informazioni desumibili dagli eruditi locali, Andrea, morto in odore di santità nel 1401, emerge come personalità di assoluto rilievo nel contesto teologico e culturale pistoiese, nonché come principale promotore di un'ampia opera di ammodernamento della chiesa domenicana⁴⁵. La campagna di lavori al cantiere domenicano, avviata nella

scoprimiento fu presentata da A. CHITI, *Restauri alla chiesa di S. Domenico*, «Bulettno storico pistoiese», 32, 1930, pp. 151-152; lo strappo risale al 1946 ad opera di Dino Dini: si veda nota 7.

⁴¹ Soprintendenza Speciale per il Patrimonio Storico, Artistico ed Etnoantropologico e per il Polo Museale della città di Firenze, Ufficio Catalogo, *Pistoia, chiesa di San Domenico*, negativo n. 20822.

⁴² P.P. DONATI, *Per la pittura pistoiese del Trecento, I. Il Maestro del 1310*, «Paragone», 25, 1974/295, pp. 4-26; per la fotografia anteriore allo strappo, si veda DE MARCHI, *Come erano le chiese di San Domenico*, p. 35.

⁴³ La *Visione* venne inquadrata poi entro l'ampia mostra lapidea tardocinquecentesca dell'altare Franchini Taviani.

⁴⁴ Sul priore domenicano pistoiese Andrea Franchi, si vedano: A. CORTESI, *San Domenico: un convento nella città*, in *Arte e storia nel convento*, pp. 25-27; A. PALESATI, *Maestranze bizantine e toscane per la decorazione del portico*, in *Tracce di arte e spiritualità*, pp. 132-140; CANNON, *Religious poverty*, pp. 205-206, 282, 287, 345-347. Egli, divenuto in seguito vescovo, assieme al fratello Bartolomeo fu un importante protagonista per la committenza artistica alla fine del XIV secolo, su cui mi permetto di rimandare a: G. GUAZZINI, *Commissioni artistiche tra Prato e Pistoia, anno 1400: un'apertura per il vescovo Andrea Franchi ed il fratello Bartolomeo*, in *Officina pratese*, atti del convegno (Prato 2013) a cura di P. Benassai et al., Ospedaletto 2014, pp. 211-228.

⁴⁵ Sebbene l'erudizione locale tenda ad enfatizzare gli ampliamenti architettonici voluti da Andrea Franchi nel suo convento (per A.M. ROSATI, *Memorie per servire alla storia de' vescovi della città di Pistoia*, Pistoia 1766, p. 121, egli «ingrandì la sua chiesa di S. Domenico»), credo che essi siano individuabili in realtà solo nel modesto allungamento dell'a-

seconda metà degli anni Settanta, dovette trovar compimento ancor sotto il priorato del frate, e più probabilmente entro il 1380, data letta ad inizio Ottocento nella lunetta di facciata affrescata con un' *Adorazione dei Magi* oggi perduta⁴⁶. A tale opera di riqualificazione, promossa dal Franchi nella seconda metà degli anni Settanta, dovette contestualmente far seguito un' estesa impresa decorativa affidata, da quanto possiamo ancor oggi vedere, al Cristiani e ad Antonio Vite⁴⁷.

vancorpo di facciata col relativo rivestimento lapideo in arenaria grigia e probabilmente nell'edificazione del chiostro della Maddalena (si veda PALESATI, *Maestranze bizantine e toscane*, pp. 113-114). Secondo l'erudito seicentesco Pandolfo Arferuoli, Andrea Franchi «allungò la chiesa di S. Domenico, essendo prima sproportionata affatto, e la ridusse nella forma ch'è oggi [...], rassettò e fabricò stanze nel convento, con l'istesse armi, e in mezzo l'arme a scacchi di Pistoia, e fece quel bello occhio sopra la porta maggiore di chiesa, quale si levò l'anno 1623 per mettervi l'organo che fecero li signori Rospigliosi, con quella muraglia nuova per adornamento» (*La chiesa pistoiese e la sua cattedrale nel tempo*, a cura di A. Pacini, 12 voll., Pistoia 1994-2004, I, 1994, p. 119). Tale porzione, a differenza dell'intero corpo ecclesiale in laterizio, appare realizzata in arenaria bigia: a conferma di ciò è possibile ancor distinguere in fotografie d'epoca i due stemmi Franchi posti in alto sulla facciata, oggi quasi totalmente abrasi. Nel manoscritto seicentesco di G. BALDINOTTI, *Vita del Beato fra Andrea Franchi dell'Ordine di S. Domenico vescovo di Pistoia e di messer Bartolomeo suo fratello [...] scritta dal sig.re Girolamo Baldinotti, dottore di legge, nel 1616*, conservato a Firenze, Biblioteca Moreniana, ms. Moreni 17, c. 14r, risulta che Andrea «rallungò la chiesa domenicana in prima sproporzionata, tirando la facciata principale con la porta maggiore», e come asserisce G.M. GUIDI, *La vita del beato Andrea Franchi dell'Ordine di San Domenico vescovo di Pistoia*, Pistoia 1714, p. 16, la sopraelevò e fece rifare il tetto. Dobbiamo tuttavia ricordare l'importante data 1377 ancor oggi leggibile all'inizio della navata destra nei pressi della controfacciata in corrispondenza di una *Madonna col Bambino e orante* di Antonio Vite, sulla quale si veda: U. FERACI, *Antonio Vite e la pittura tardogotica pistoiese*, «Proporzioni», 7-8, 2006-2007, pp. 7-48, in part. 17, 26. Ciò indicherebbe che se i lavori promossi dal Franchi fossero consistiti davvero nel prolungamento strutturale dell'avancorpo di facciata (e non solo di rivestimento lapideo esterno), questo intervento dovette evidentemente terminare entro tale anno (*ante* 1377), svolgendosi probabilmente attorno alla prima metà degli anni Settanta del Trecento, e non nel 1380 come tradizionalmente asserito (si veda la nota 46).

⁴⁶ F. TOLOMEI, *Guida di Pistoja*, Pistoia 1821, p. 108, ricorda che nel 1380 fu lo stesso fratello di Andrea, Bartolomeo, a curarsi dell'accrescimento della chiesa, e contestualmente «l'Adorazione dei Magi sopra la porta maggiore fu dipinta da Giovanni Cristiani nell'anno stesso [1380]», ovvero la lunetta di facciata, quest'ultima però «di commissione del vescovo Andrea Franchi»; V. CAPPONI, *Biografia pistoiese*, Pistoia 1878, nota 2 a p. 195, afferma infatti che «nel 1380, [Andrea Franchi] insieme al fratello Bartolomeo ingrandì per la lunghezza di trenta braccia la chiesa di San Domenico; e nella lunetta sopra la porta fece dipingere da Giovanni di Bartolomeo Cristiani l'Adorazione dei Magi, oggi quasi affatto distrutta». La decorazione della lunetta doveva segnare quindi il termine dei lavori all'avancorpo della facciata, avviati già *ante* 1377, sui quali si vedano le considerazioni alla nota 45 *supra*.

⁴⁷ Oltre alle serie apostolica recante le croci di consacrazione evidenziata da DE MARCHI, *Come erano le chiese di San Domenico*, pp. 25-28, oggi in gran parte perduta, spettano al Vite la *Madonna col Bambino e devoto orante* datata 1377, nonché la *Presentazione al tempio*

Il trittico ad affresco in analisi, che si trovava immediatamente alla sinistra dell'ampio *Percorso di penitenza* del Cristiani, appare, anche per questioni di stile, afferente alla medesima fase decorativa e databile attorno al 1380. Quest'opera, per l'evidente ascendenza orcagnesca che la caratterizza (ed in special modo nardesca), non sembra potersi collocare prima degli anni Settanta del Trecento. Emergono infatti sia l'impostazione colonnare ma gentile del *San Domenico*, dai panneggi piuttosto rigidi e lineari, sia, nei pennacchi dello scomparto centrale, i minuti motivi decorativi a rosoncini traforati già elaborati da Nardo di Cione, ricorrenti in seguito anche nelle opere del Cristiani⁴⁸. La vesticciola carminio del Bambino, oltre ad una semplice scollatura girocollo, presenta una lunga frappatura svolazzante sulla spalla destra, ben confacente alla moda in voga sin dagli anni Sessanta, testimoniata ad esempio nei celeberrimi affreschi di Andrea Bonaiuti nel Cappellone degli Spagnoli in Santa Maria Novella a Firenze (1366-1367)⁴⁹. Nel pionieristico intervento del 1931 Mario Salmi, illustrando le opere da poco venute alla luce nella chiesa pistoiese, giudicava quest'affresco databile «fra il 1360 e il 70», riferendolo ad un pittore di cultura bolognese influenzato da Simone dei Crocifissi ed Andrea de' Bruni⁵⁰. Lo stile, ad una più attenta analisi, appare tuttavia meglio riconducibile ad una matrice cristianesca, contraddistinto da una particolarissima tendenza alla regolarizzazione dei volumi corporei, costruiti come veri e propri masselli. Anche le fisionomie del gruppo centrale sono caratterizzate da ovali sovrabbondanti, con siglature taglienti degli occhi. Nell'anziano *Evangelista* dall'aspetto un po' arci-

della Vergine già datata 1388. Le date sono state rinvenute in fotografie d'epoca da FERACI, *Antonio Vite*, pp. 17, 26. Sul Vite si vedano inoltre le aperture di M. BOSKOVITS, *Pittura fiorentina alla vigilia del Rinascimento*, Firenze 1975, pp. 283-285, nonché il contributo di L. PISANI, *Due firme per il pittore pistoiese Antonio di Vita*, «Opera, Nomina, Historiae. Giornale di cultura artistica» <<http://onh.giornale.sns.it>>, 2-3, 2010, pp. 133-150. Un importante *terminus* per i lavori nella navata è dato anche dalla presenza nella grande *Visio beatifica* di santa Caterina da Siena, morta nell'aprile 1380, identificazione respinta tuttavia da CANNON, *Religious poverty, visual riches*, nota 47 a pp. 395-396, la quale propone di identificare la santa con Margherita d'Ungheria († 1273), canonizzata nel 1943. Tuttavia a mio avviso la mancanza della consueta corona, la diffusione relativamente modesta del suo culto in area toscana e la canonizzazione così tarda ribadiscono l'identificazione con la santa senese.

⁴⁸ Per un profilo di Nardo di Cione si veda BOSKOVITS, *Pittura fiorentina*, pp. 25-26, 52; D. PARENTI, *Nardo di Cione*, in *DBI*, 77, Roma 2012, pp. 791-795.

⁴⁹ Si veda BELLOSI, *Buffalmacco e il Trionfo*, pp. 51-65.

⁵⁰ SALMI, *Per la storia della pittura*, pp. 459-460, lo reputava «un po' volgaruccio e spiacente».

gno arieggiano i massicci e fieri personaggi di Francesco Neri da Volterra, circostanza questa che permette di portare l'attenzione all'area pisana⁵¹. La *Vergine* ed il *Bambino* a loro volta richiamano puntualmente lo stile graficante di un interessante pittore attivo nel Pistoiese nel terzo quarto del Trecento responsabile di un trittico oggi conservato nel Museo Diocesano di Popiglio, denominato appunto Maestro di Popiglio⁵². A ben vedere il nostro pittore, operante al fianco del Cristiani, tradisce una formazione schiettamente pisana legata in particolar modo a Giovanni di Nicola (documentato a Pisa tra 1350 e 1363)⁵³: è affine la semplificazione formale dei volumi, specie dei volti, per nulla accidentati e dalla consistenza quasi gommosa, privi di struttura ossea, con zigomi levigatissimi sigillati in affilati ovali. Anche la strutturazione dell'arcata sopracciliare, segnata da una pennellata sottile, richiama i modi del pisano, come pure – nel *San Domenico* – gli occhietti sigillati entro una densa pennellata scura. Vi sono inoltre brani di notevole qualità, indicanti una personalità artistica valida, dotata un linguaggio pro-

16, 17

18, 19

20

⁵¹ Sul pittore si veda M. BOSKOVITS, *Un'apertura per Francesco Neri da Volterra*, «Antichità viva», 6, 1967, pp. 3-11; M. BURRESI, *A pintura em Pisa na primeira metade do séc. XV*, in *Alvaro Pires de Evora*, catalogo della mostra (Lisbona 1994), a cura di P. Dias, Lisbona 1994, nota 1 a p. 53, nota 12 a pp. 54-55; R. BAGHEMIL, *A new panel by Francesco di Neri Giuntarini da Volterra*, «Proporzioni», 3, 1996, pp. 25-38; F. TODINI, *Francesco Neri da Volterra*, in *Gold Backs 1250-1480*, Matthiesen Fine Art Ltd (London), Torino 1996, pp. 56-61; M. BURRESI, A. CALECA, *Affreschi medievali a Pisa*, Pisa 2003, pp. 103-110; A. DEHMER, *Francesco di Neri da Volterra*, in *Allgemeines Künstler Lexicon*, 43, München-Leipzig 2004, pp. 338-339; S. WEPPELMANN, *Francesco di Nerio Giuntarini da Volterra*, in *Geschichten auf Gold. Bilderzählungen in der frühen italienischen Malerei*, catalogo della mostra (Berlino 2005-2006), hrsg. von Id., Berlin 2005, pp. 196-199; M. BURRESI, A. CALECA, *Arte a Volterra fino al Quattrocento*, in *Volterra d'oro e di pietra*, catalogo della mostra (Volterra 2006), a cura di Id., Pisa 2006, pp. 47-48; M. CATALDI, *schede nn. 42-49, ibid.*, pp. 101-105; S. WEPPELMANN, *Martirio di un santo*, in *Maestri senesi e toscani nel Lindenau-Museum di Altenburg*, catalogo della mostra (Siena 2008), a cura di M. Boskovits, J. Tripps, Siena 2008, pp. 222-225; S. CHIODO, *Santo vescovo*, in *The Alana collection. Italian paintings from the 13th to the 15th century*, ed. by M. Boskovits, Firenze 2011, pp. 67-72; F. SIDDI, *Un profilo di Francesco Neri da Volterra*, in *Francesco Neri da Volterra e Genova. La Madonna con il Bambino del Belvedere*, a cura di G. Zanelli, Genova 2013, pp. 12-27.

⁵² Sul Maestro di Popiglio si veda BOSKOVITS, *Pittura fiorentina*, p. 148 e nota 250 a p. 254; P.P. DONATI, *Per la pittura pistoiese del Trecento: II. Il Maestro del 1336*, «Paragone», 27, 1976, pp. 3-15, in part. nota 1 a p. 14; U. FERACI, *I politici trecenteschi*, in *Popiglio. Museo d'arte sacra*, a cura di P. Peri, Pistoia 2010, pp. 68-71; tornerò a breve in altra sede su tale problematico nodo critico.

⁵³ Su Giovanni di Nicola rimando a: CARLI, *Pittura pisana, II. La seconda metà del secolo*, 1961, pp. 37-45; ID., *Il Museo di Pisa*, Pisa 1974, pp. 75-78; M. FANUCCI LOVITCH, *Artisti attivi a Pisa fra XIII e XVIII secolo*, 2 voll., Pisa 1991-1995, I, 1991, pp. 147-148; E. CARLI, *La pittura a Pisa dalle origini alla 'bella maniera'*, Ospedaletto 1994, pp. 93-94; L. PISANI, *Giovanni di Nicola da Pisa*, in *DBI*, 56, Roma 2001, pp. 112-114; BURRESI, CALECA, *Affreschi medievali*, p. 99.

16 prio e riconoscibile. *L'Evangelista*, dalla sagoma svelta e slanciata, si volge di tre quarti verso sinistra ed ha una veste ampia e monumentale. Il brano qualitativamente migliore credo sia proprio il volto di questo santo, dal carnato brunito quasi semitico, ove lampeggiano sulla sclerotica bianca ampie pupille scure. Appena sotto il naso, dal profilo aquilino, spunta una barba folta, dalla consistenza lanuginosa resa a brevi tocchi curvi di pennello. Anche nei volti è apprezzabile la tessitura pittorica, ove la trama filamentosa delle pennellate stempera le pur rigide partizioni formali.

Chi potrebbe dunque essere tale pittore? Senz'altro un pittore di cultura pisana: un utile indizio giunge da una memoria d'archivio. Nel 1381 Giovanni Cristiani, titolare dell'impresa domenicana pistoiese, risulta attivo a Pisa per i Familiati nella decorazione della facciata del palazzo di via Santa Maria, nonché nella realizzazione di vari standardi: in questo impegno egli risulta affiancato da un collaboratore pisano, Antonio di Borghese⁵⁴. Potrebbe essere allora proprio questi, zio del più conosciuto Borghese di Piero, parte di una attivissima famiglia di pittori che nel Quattrocento avranno particolare fortuna a Lucca, l'indiziato principale per il trittico pistoiese⁵⁵.

Il supposto Antonio di Borghese rivelerebbe quindi una formazione a stretto contatto con Giovanni di Nicola, svolta verosimilmente tra gli anni Cinquanta e Sessanta del Trecento, per giungere poi nel decennio successivo,

⁵⁴ Si veda in L. TANFANI CENTOFANTI, *Notizie di artisti tratte dai documenti pisani*, Pisa 1897, p. 33, il quale trascrive il saldo del lavoro secondo cui «Maestro Giovanni di Cristiano e maestro Antone di Borghese dipintori ànno auto dal ditto messer Banducio [de' Bonconti, operaio del Duomo] lire cento cinquanta per dipintura delle case delle torre la ffaciata dinanti, delle quale pagò domino Pero Zampante olim operaio lire 85 soldi 5 della somma delle lire 150, e per colori e oro e ariento lire quaranta quat, soldi diece. Di questa avea pagato il ditto messer Pero fiorini otto, lire 28, delli colori e dell'oro tanto, si che ne resta avere pagato al ditto messer Banduccio lire 81 soldi 10. Charta per ser Bartolomeo soprascritto, dì 14 di dicembre 1382» (data in stile pisano).

⁵⁵ Su Borghese di Piero, ex Maestro dei Santi Quirico e Giulitta, si vedano: M.T. FILIERI, *Borghese di Piero Borghese*, in *Sumptuosa tabula picta. Pittori a Lucca tra gotico e rinascimento*, catalogo della mostra (Lucca 1998), a cura di M.T. Filieri, Livorno 1998, pp. 370-379; A. CALECA, *1350-1450. Un secolo di pittura a Pisa*, *ibid.*, pp. 126-127; A. GALLI, *Borghese di Piero*, in *The Alana collection. Italian paintings from the 13th to 15th century*, 3 voll., a cura di M. Boskovits, I, Firenze 2009, pp. 52-56; L. PISANI, *Un'insolita decollazione di Borghese di Piero, lucchese d'adozione*, «Nuovi studi», 15, 2010, pp. 21-25. Per converso, l'attività a Pisa del pistoiese Antonio Vite è testimoniata, oltre che da un affresco con *Madonna col Bambino* già nella chiesa di San Paolo a Ripa d'Arno, soprattutto da alcune testimonianze provanti una sua perduta firma entro la vasta decorazione ad affresco della sala capitolare di San Nicola, distrutta nel XVIII secolo. Su questo si veda FERACI, *Antonio Vite*, p. 8; PISANI, *Due firme del pittore*, pp. 136-140.

probabilmente anche grazie all'incontro col Cristiani, ad esiti affini a Iacopo di Michele detto Gera⁵⁶. Egli sembra infatti levigare le fisionomie taglienti di Giovanni di Nicola, edulcorandole con quelle delicate del Cristiani.

Antonio, «pictor de capella sancti Simonis porte maris», compare poi nel settembre 1393 allorché l'Opera del Duomo pisano emette un pagamento di 35 lire per lui e «pro [...] uno eius pictore, pro diebus xxii quibus ipsi ambo steterunt ad pingendum domos opere veteris et arma sotietatum pisani populi et alias picturas», nonché «pro pictura unius tabule que posita est ante altare opere sito sub figura Ihesu Christi crucifixi in camposancto»⁵⁷, ovvero per una tavola oggi perduta, verosimilmente un antependio d'altare («posita [...] ante altare», e non «super»), destinato all'altare di patronato dell'Opera nel Camposanto, probabilmente proprio sotto la *Crocifissione* trainesca ancor oggi visibile sulla parete orientale⁵⁸. Nello stesso frangente Antonio risulta attivo assieme al socio in lavori di levatura assai minore, ma di interesse documentario, dal momento che viene pagato dall'Opera per decorazioni di misure alimentari: «pro pictura sex quarrarum et sex quattorum dicte opere», ma anche per «certas picturas» nel palazzo dell'Opera, di cui tuttavia non rimane traccia alcuna⁵⁹. In tal modo è possibile tentare di

⁵⁶ Per il Gera si vedano: CARLI, *Pittura pisana*, II, pp. 54-57; ID., *La pittura a Pisa*, pp. 96-97; BURRESI, CALECA, *Affreschi medievali*, pp. 135-136.

⁵⁷ In TANFANI CENTOFANTI, *Notizie di artisti*, pp. 33-34: «Anthonius Burghesis pictor de capella sancti Simonis porte maris habuit et recepit a suprascripto domino operario dante ut supra pro se et uno eius sotio pictore pro diebus xxii quibus ipsi ambo steterunt ad pingendum domos opere veteris et arma sotietatum pisani populi et alias picturas libras trigintaquinque denariorum pisanorum in una parte, et in alia parte habuit et recepit a suprascripto domino operario dante ut supra pro pictura unius tabule que posita est ante altare opere sito sub figura Ihesu Christi crucifixi in caposancto, et pro pictura sex quarrarum et sex quattorum dicte opere, libras septem denariorum pisanorum die premissa» (data in stile pisano). Ed inoltre «Antonius Borghesis pictor habuit et recepit a suprascripto domino operario dante ut supra pro se et suo sotio pro pictura facta per eos in domo opere suprascripte, pro eorum mercede dierum otto quibus steterunt ad pingendum certas picturas, libras decem et soldos decemnovem denariorum pisanorum die viii novembris [1393]» (data in stile pisano). Antonio potrebbe essere ancora rintracciabile nell'assedio fiorentino di Pisa del 1406, dal momento che TANFANI CENTOFANTI, *Notizie di artisti*, p. 34, sostiene di aver trovato in quell'anno il nome di un certo «Antone dipintore» nel ruolo delle guardie di Pisa del 1406.

⁵⁸ CARLI, *Pittura pisana*, I, p. 43; BELLOSI, *Buffalmacco e il Trionfo*, p. 14; ID., *Sur Francesco*, pp. 10-12; CARLI, *La pittura a Pisa*, pp. 65-67; BURRESI, CALECA, *Affreschi medievali*, p. 169. Sulla questione è tornato di recente J. POLZER, *Who is the Master of the Crucifixion in the Campo Santo of Pisa?*, «Studi di storia dell'arte», 21, 2010, pp. 9-40, in part. 9-19.

⁵⁹ Si veda nota 57; FANUCCI LOVITCH, *Artisti attivi a Pisa*, I, p. 20, aggiunge che tra il 1399 ed il 1404 Antonio di Borghese compare nei contratti di locazione per una casa dall'Ospe-

riportare alla luce la fisionomia di un *petit maître* pisano, piccolo ma indicativo tassello, utile per meglio comprendere non solo la situazione artistica dell'arte pistoiese, ricca di scambi e connessioni, ma anche quella pisana, particolarmente complessa e frammentata, della seconda metà del Trecento.

dale Nuovo in cappella di San Nicola. Nel registro dei conduttori di questo Ospedale nel 1403-1404, accanto al suo nominativo è ricordato che egli aveva dipinto per loro un armadio. Per le antiche misure di «quarra» e «quarta» si veda L. EUSEBIO, *Compendio di metrologia universale e vocabolario metrologico*, Bologna 1899, pp. 44-49, 72.

Abstract

This contribution focuses on some XIVth century frescoes, still extant in the Pistoiese church of San Domenico.

The first section of the paper is dedicated to a fragmentary fresco representing seven male figures, three of which have been traditionally identified with Dante, Petrarch and Cino da Pistoia. Thanks to some scarcely known photographic evidences, it is possible to locate some other consistent pictorial remains behind an altar located in the south wall of the nave and to propose a new iconographical interpretation for the known fragments, most likely belonging to a cycle representing the *Glory of Saint Thomas Aquinas*. This composition can be dated around 1330-1334 and seems to represent the most ancient derivation from a famous prototype painted by Lippo Memmi in Pisa around 1323.

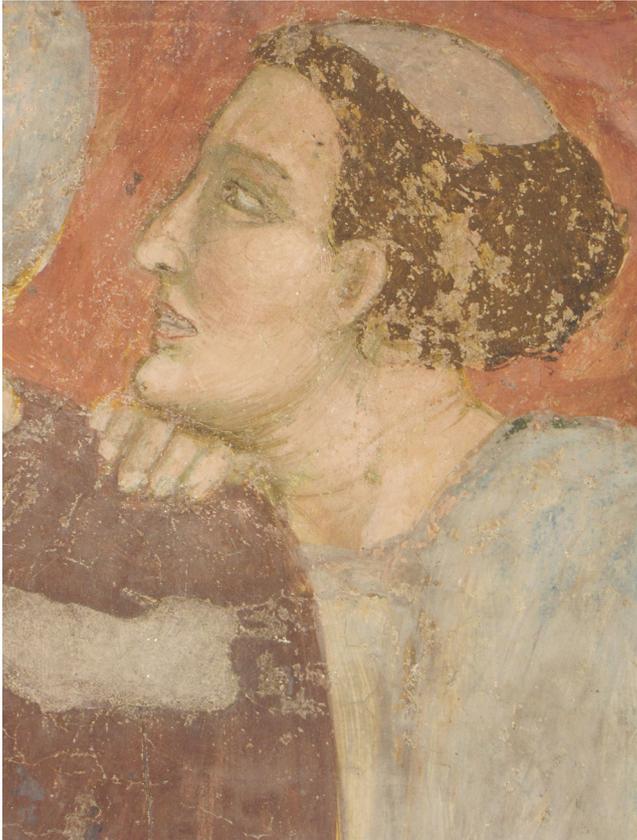
The second part of the paper examines a frescoed triptych detached from the north wall of the nave, closely related to the decorations by Giovanni Cristiani (around 1380) and revealing strong similarities to the style of the contemporary Pisan painter Giovanni di Nicola. The painter is here identified with the Pisan assistant of Cristiani, Antonio di Borghese, documented in Pisa in 1380.

Referenze fotografiche

- © Su concessione del convento di San Domenico a Pistoia: 1-6, 10, 13, 15, 16, 18
- © Su concessione della S.S.P.S.A.E e per il Polo Museale della città di Firenze,
Gabinetto Fotografico degli Uffizi: 7-9, 11, 14
- © Su concessione della Diocesi di Pistoia: 19
- © Su concessione del Museo Nazionale di San Matteo, Pisa: 20



1. MAESTRO DELLA GLORIA DI SAN TOMMASO A PISTOIA, *Gloria di san Tommaso d'Aquino*, frammento (stato attuale). Pistoia, San Domenico, refettorio.



2. MAESTRO DELLA GLORIA DI SAN TOMMASO A PISTOIA, *Gloria di san Tommaso d'Aquino*, particolare. Pistoia, San Domenico, refettorio.



3. MAESTRO DELLA GLORIA DI SAN TOMMASO A PISTOIA, *epitaffio ad affresco*, particolare. Pistoia, San Domenico, refettorio (dalla fiancata sinistra della chiesa).

4. MAESTRO DELLA GLORIA DI SAN TOMMASO A PISTOIA, *Gloria di san Tommaso d'Aquino*, particolare. Pistoia, San Domenico, refettorio.



5. MAESTRO DELLA GLORIA DI SAN TOMMASO A PISTOIA, *San Tommaso d'Aquino*. Pistoia, San Domenico, lato destro dell'altare Baldinotti.





6. Pistoia, San Domenico, altare Baldinotti (stato attuale).



7. MAESTRO DELLA GLORIA DI SAN TOMMASO A PISTOIA, *Gloria di san Tommaso d'Aquino*. Pistoia, San Domenico, altare Baldinotti (stato precedente allo strappo [ante 1946]). Firenze, Gabinetto Fotografico degli Uffizi, n. 20545.



8. MAESTRO DELLA GLORIA DI SAN TOMMASO A PISTOIA, *Gloria di san Tommaso d'Aquino*, particolare. Pistoia, San Domenico, altare Baldinotti (stato precedente allo strappo [ante 1946]). Firenze, Gabinetto Fotografico degli Uffizi, n. 20550.

9. MAESTRO DELLA GLORIA DI SAN TOMMASO A PISTOIA, *Gloria di san Tommaso d'Aquino*, particolare. Pistoia, San Domenico, altare Baldinotti (stato precedente allo strappo [ante 1946]). Firenze, Gabinetto Fotografico degli Uffizi, n. 20550.



10. MAESTRO DELLA GLORIA DI SAN TOMMASO A PISTOIA, eptittico ad affresco, particolare. Pistoia, San Domenico, refettorio (dalla fiancata sinistra della chiesa).





11. MAESTRO DELLA GLORIA DI SAN TOMMASO A PISTOIA, *Gloria di san Tommaso d'Aquino*.
Pistoia, San Domenico, altare Baldinotti (stato successivo allo strappo [maggio 1974]).
Firenze, Gabinetto Fotografico degli Uffizi, n. 221456.



12. LIPPO MEMMI, *Gloria di San Tommaso d'Aquino*. Pisa, Santa Caterina (da CANNON, *Religious poverty, visual riches*, fig. 128).



13. ANTONIO DI BORGHESE (?), *Madonna col Bambino tra i santi Domenico e Giovanni evangelista*. Pistoia, San Domenico, refettorio.



14. ANTONIO DI BORGHESE (?), *Madonna col Bambino tra i santi Domenico e Giovanni evangelista* (fotografia precedente allo strappo). Pistoia, San Domenico, fiancata sinistra. Firenze, Gabinetto Fotografico degli Uffizi, n. 20822.

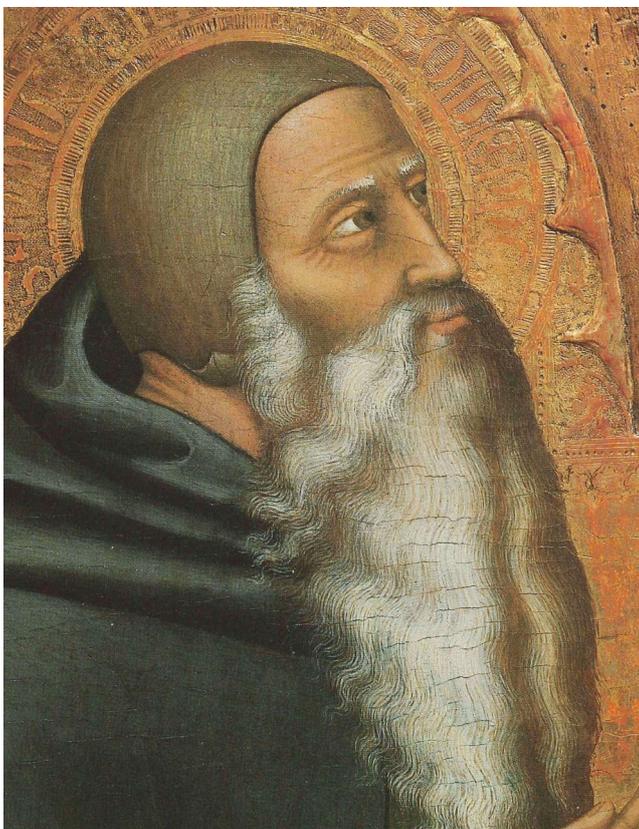


15. ANTONIO DI BORGHESE (?), *Madonna col Bambino tra i santi Domenico e Giovanni evangelista*, particolare. Pistoia, San Domenico, refettorio.

16. ANTONIO DI BORGHESE (?),
*Madonna col Bambino tra i
santi Domenico e Giovanni
evangelista*, particolare.
Pistoia, San Domenico,
refettorio.



17. FRANCESCO NERI DA
VOLTERRA, *Sant'Antonio
abate*, particolare.
Svizzera, collezione privata
(da SIDI, *Un profilo di
Francesco Neri da Volterra*,
fig. 1).





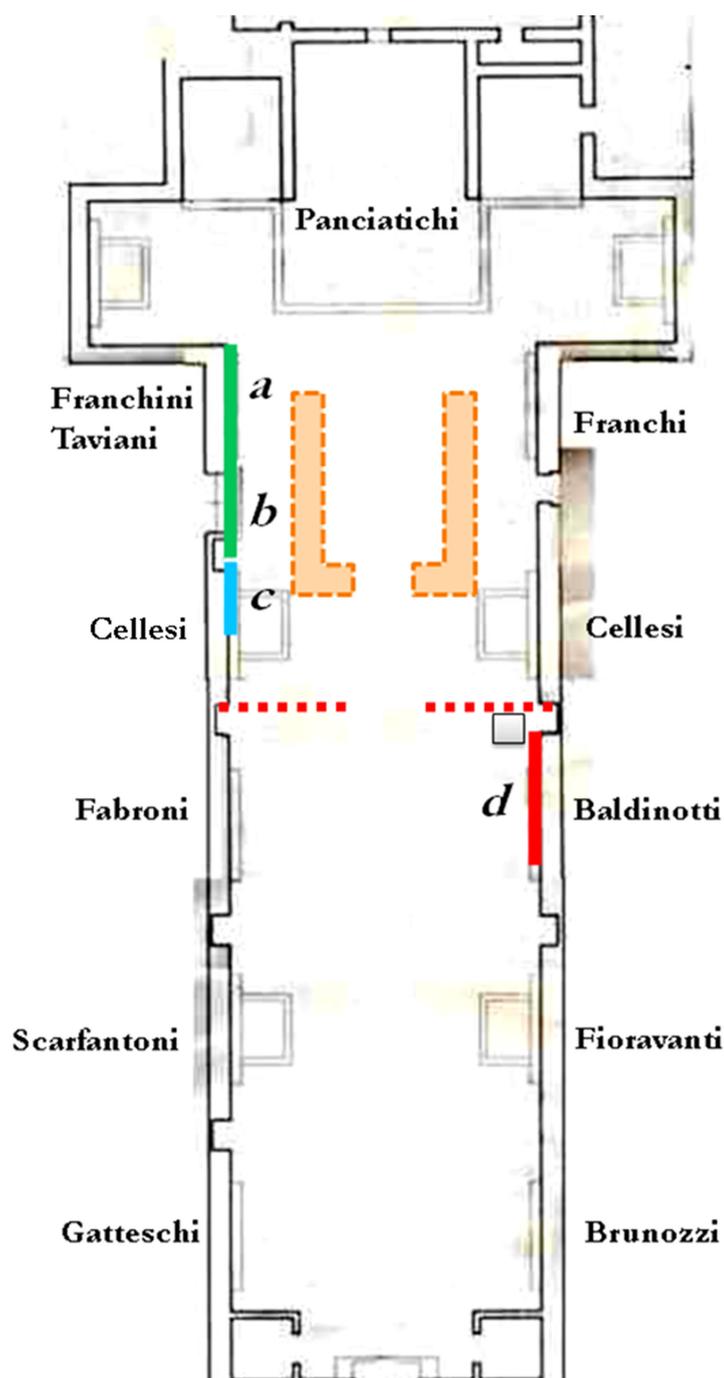
18. ANTONIO DI BORGHESE (?), *Madonna col Bambino tra i santi Domenico e Giovanni evangelista*, particolare. Pistoia, San Domenico, refettorio.

19. MAESTRO DI POPIGLIO,
polittico, particolare.
Popiglio (Pistoia), Museo
Diocesano.



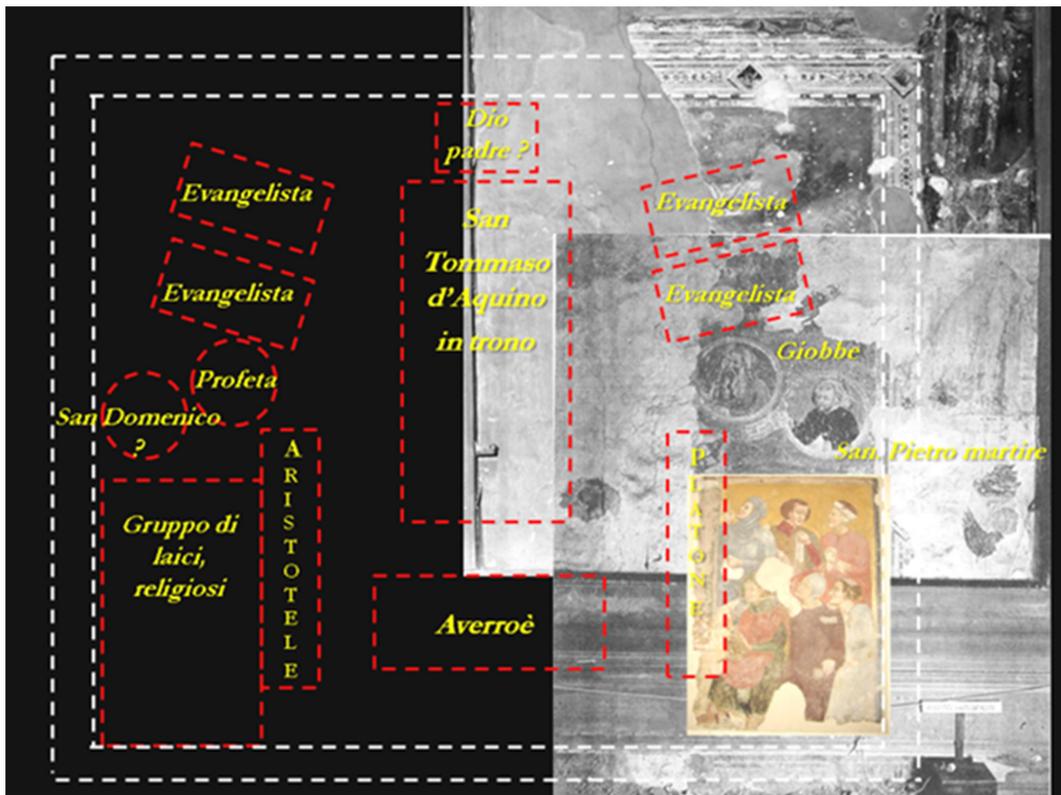
20. GIOVANNI DI NICOLA, *Madonna
col Bambino*, particolare. Pisa,
Museo Nazionale di San
Matteo.





TAV. I. Planimetria della chiesa di San Domenico a Pistoia:

- posizione dell'antica recinzione presbiteriale (tratteggiata in rosso);
- posizione del coro ligneo (in marrone contornato a tratteggio; posizione e dimensioni ipotetiche);
- a) GIOVANNI CRISTIANI, *Visione beatifica* (verde);
- b) GIOVANNI CRISTIANI, *Percorso di penitenza* (verde);
- c) ANTONIO DI BORGHESE (?), trittico ad affresco (azzurro);
- d) *Gloria di san Tommaso d'Aquino* (rosso).



TAV. II. Ipotesi ricostruttiva della *Gloria di san Tommaso d'Aquino*. Pistoia, San Domenico, presso l'altare Baldinotti.



Pubblicato *on line* nel mese di dicembre 2016

Copyright © 2009 *Opera · Nomina · Historiae* - Scuola Normale Superiore

Tutti i diritti di testi e immagini contenuti nel presente sito sono riservati secondo le normative sul diritto d'autore. In accordo con queste, è possibile utilizzare il contenuto di questo sito solo ad uso personale e non commerciale, avendo cura che il testo e/o le fotografie non siano modificati in alcun modo.

Non ne è consentito alcun uso a scopi commerciali se non previo accordo con la redazione della rivista. Sono consentite la riproduzione e la circolazione in formato cartaceo o su supporto elettronico portatile ad esclusivo uso scientifico, didattico o documentario, purché i documenti non vengano modificati e conservino le corrette indicazioni di paternità e fonte originale.