

# SANTUARI CRISTIANI D'ITALIA

## COMMITTENZE E FRUIZIONE TRA MEDIOEVO E ETÀ MODERNA

a cura di Mario Tosti

21 7689  
317



ÉCOLE FRANÇAISE DE ROME  
2003



S 16 FEV. 04

## LUOGHI DEVOTI E COMMITTENZA PRIVATA NELLA TOSCANA DEL TRECENTO

Nella Toscana del secolo XIV, così come in altre parti della penisola, l'arte figurativa costituisce un elemento centrale della vita religiosa, a cui un gran numero di fedeli fa ricorso sia per promuovere la venerazione dei "santi nuovi" che per ribadire la devozione verso le figure tradizionali del Cristianesimo, come ad esempio la Vergine Maria; certo non è difficile constatare come in questo periodo le immagini della Madonna si facciano pressoché onnipresenti nelle chiese, nelle abitazioni private e nello spazio cittadino e come, di pari passo con l'intensificazione della pietà mariana, alcune di queste divengano destinatarie di un culto speciale, che le fa assurgere al ruolo di 'punti focali' di un luogo sacro e arriva ad investirle di virtù taumaturgiche. Sono relativamente numerosi i luoghi devoti incentrati su una sacra effigie della Vergine che emergono nel corso del Trecento e che solo con molta cautela possiamo denominare 'santuari' nel senso moderno del termine: possiamo dire, in generale, che si tratta di fenomeni circoscritti nel tempo e nello spazio, che nascono ora per la loro associazione con enti religiosi, confraternite o altre manifestazioni locali di partecipazionismo, ora perché promossi da autorità ecclesiastiche e politiche, ora perché potenziate dal legame con un evento prodigioso. Franco Sacchetti, nella sua celebre lettera a Iacopo di Conte da Perugia scritta sul declinare del Trecento<sup>1</sup>, ricorda Santa Maria di Cigoli, la Madonna delle Selve presso Lastra a Signa, il santuario dell'Impruneta, la Vergine "Primerana" di Fiesole, e le sacre immagini di Orsanmichele e della Santissima Annunziata di Firenze: tutti questi hanno costituito per intere generazioni altrettante mete di pellegrinaggio ma ciascuno di essi, con impressionante rapidità, è via via decaduto per cedere alla fama di un altro più recente san-

Desidero porgere i miei più sentiti ringraziamenti alla dott.ssa Maria Teresa Filieri, direttrice dei musei statali di Lucca, senza la cui collaborazione sarebbe stato arduo accedere all'ex oratorio della Madonna dell'Alba e documentare le fasi di ridipintura dell'affresco dell'*Annunciazione*.

<sup>1</sup> Franco Sacchetti, *Lettere*, ed. O. Gigli, *I sermoni evangelici, le lettere ed altri scritti di Franco Sacchetti*, Firenze, 1857, p. 218-219. Per un commento cfr. il mio "Pro remedio animae". *Immagini sacre e pratiche devozionali in Italia centrale (secoli XIII e XIV)*, Pisa, 2000, p. 9-76.

tuario, secondo una progressione che corrisponde, agli occhi del novelliere, a una progressiva degradazione della fede. Il risultato finale è che, negli ultimi anni del secolo, dopo così tanti cambiamenti la preferenza è stata accordata a un edificio che, oltre a trovarsi in un punto ben accessibile dello spazio urbano, non appartiene né a un ordine religioso né al clero secolare: infatti si tratta solo di "una picciola cappelletta, che si chiama Santa Maria delle Grazie sul ponte Rubaconte, fatta a similitudine del sepolcro di Cristo"; essa è talmente minuscola che "quasi ogni dì conviene per lo piccolo luogo, che si spicchi della cera, per dare luogo all'altra".

A provocare lo sconcerto di Sacchetti era un minuscolo oratorio eretto da pochi anni per onorare un'effigie mariana di inizi Trecento (una *Madonna in trono* solitamente attribuita al "Maestro della Santa Cecilia"; fig. 1) che, dipinta sulla prima pila di destra del ponte Rubaconte (l'attuale "ponte alle Grazie"), era probabilmente divenuta oggetto di culto per la sua associazione col fiume e con i romitori e le celle abitate da reclusi che, a partire dal 1347, si erano moltiplicate in diverse parti della struttura, che giova ricordare fu l'unica ad esser sopravvissuta alla catastrofica alluvione del 1333<sup>2</sup>. Negli anni '70 le autorità comunali avevano autorizzato un ricco mercante e usuraio che abitava nella zona, Iacopo di Caroccio Alberti, ad edificare una cappella intorno all'antico affresco, in cambio del pieno patronato su di essa. Questa scelta avvenne dopo che quest'uomo ebbe rotto ogni rapporto con i francescani, con cui era iniziata una controversia quando questi ultimi avevano ceduto a un'altra famiglia, contrariamente ai patti assunti in precedenza, i diritti di inumazione sui gradini antistanti l'altar maggiore di Santa Croce. Quando si vide negare la sepoltura in quel punto del proprio figlio prematuramente scomparso, il mercante decise di indirizzare da tutt'altra parte i propri lasciti testamentari e presto si avvide che con il piccolo oratorio, posto giusto dirimpetto alla sua abitazione, gli si offriva l'opportunità unica di farne un luogo di culto che non solo fosse strettamente associato con la sepoltura e il beneficio spirituale di sé e dei propri congiunti, ma anche rimanesse immune da interferenze ecclesiastiche: nelle ultime volontà stabilì che alla recitazione delle messe dovessero essere chiamati di volta in volta i sacerdoti poveri della città di Firenze, che sarebbero stati pagati con la rendita di un podere. Un tocco personale ancora più evidente fu introdotto con altre disposizioni precise e puntuali: Iacopo di Caroccio, infatti, non si limitò a finanziare interamente i lavori (terminati dopo la sua morte, nel 1394), ma fornì addirittura un modellino sulla base del quale il piccolo edificio doveva essere costruito.

<sup>2</sup> L. Passerini, *Il Ponte alle Grazie* [Firenze], s.d.; P. Bargellini, *I ponti di Firenze*, Firenze, 1963-1964, p. 39-49.

Quello che più di tutto sembra sconcertare Sacchetti è il fatto che il nuovo culto sorga in un contesto non direttamente sottoposto al controllo ecclesiastico: si tratta infatti di un angusto oratorio su cui è un semplice privato ad esercitare il proprio patronato. Destinataria della venerazione è un'immagine ad affresco della Vergine Maria, collocata in origine entro un tabernacolo sulla prima pila del ponte sulla riva destra dell'Arno, detto allora "a Rubaconte" e più tardi "alle Grazie". Se l'analisi dei caratteri stilistici, prossimi ai modi del cosiddetto "Maestro della Santa Cecilia", ci permette di datare l'opera nel primo quarto del secolo XIV<sup>3</sup>, l'osservazione dei dati compositivi ci offre qualche indizio sulla sua funzione originaria: conformemente alla tipologia di effigie mariana elaborata da Giotto e dai suoi seguaci, la Vergine è rappresentata solennemente assisa, la testa cinta di una gotica corona a fioroni, e dietro le sue spalle due angeli reggono una stoffa preziosa; da parte sua il Bambino, vestito di una semplice tunica, letteralmente si protende nel gesto della benedizione, rivolgendo il Suo sguardo verso destra, il che porta a pensare che, prima della decurtazione avvenuta forse già sul declinare del Trecento, l'immagine fosse completata in quella zona dalla rappresentazione di un supplicante, verosimilmente il donatore.

Queste considerazioni sono sufficienti a farci intravedere a grandi linee una metamorfosi funzionale, che ha il suo punto di partenza in un affresco devozionale e il suo punto di arrivo in un'icona taumaturgica; il motore primo di questo processo dev'essere individuato senz'altro nel luogo che ospita l'immagine, il ponte stesso, che nel corso del secolo XIV è l'unico a rimanere illeso durante le piene dell'Arno, in particolare quella del 1333 di dantesca memoria. Non possiamo evitare di porre enfasi sull'impatto simbolico esercitato dal fiume nella percezione dell'identità cittadina, ed è ben nota l'ipotesi di R. Trexler secondo cui, quando l'alluvione si portò via la statua di Marte già venerata sul Ponte Vecchio lasciandovi solo una "pietra scema", la comunità di Firenze individuò nella Vergine Maria la sua nuova protettrice contro le intemperanze delle acque, in particolare attraverso il culto della Madonna dell'Impruneta<sup>4</sup>. Non è dunque fuori luogo pensare che il culto dell'affresco sul ponte Rubaconte sia una conseguenza della riformulazione in chiave mariana del rapporto tra la città e il suo fiume. Va anche ricordato che a partire dal 1347 il comune di Firenze avviò

<sup>3</sup> C. De Benedictis, *Nuove proposte per il Maestro della Santa Cecilia*, in *Antichità viva*, 11/4, 1972, p. 3-9.

<sup>4</sup> R. Trexler, *Florentine Religious Experience: The Sacred Image*, in Id., *Church and Community 1200-1600*, Roma, 1987, p. 37-74. Cfr. ancora L. Gatti, *Il mito di Marte a Firenze e la "pietra scema"*. *Memorie, riti e ascendenze*, in *Rinascimento*, ser. II, 35, 1995, p. 201-230.

una serie di opere pubbliche proprio in corrispondenza del ponte, per realizzare un sistema di incanalazione della corrente fluviale che impedisse il ripetersi di simili cataclismi<sup>5</sup>.

Checché ne sia, è interessante osservare come, dopo il 1333 e in singolare coincidenza con l'inizio dei lavori, si mettesse in moto una progressiva sacralizzazione del ponte attraverso la costruzione, in corrispondenza di ciascuna pila, di piccoli oratori e celle abitate da reclusi: l'incisione pubblicata da Giuseppe Richa nelle sue *Notizie storiche delle chiese fiorentine* ci dà modo di ricostruirne l'aspetto e la collocazione (fig. 2). Una cappella in onore di Santa Caterina, qui segnata col numero 5, fu eretta nel 1347 per iniziativa del prete Andrea da Ripoli, ma nello stesso anno già esisteva un oratorio di San Lorenzo presso il quale una pinzochera di nome Giovanna da Castel San Giovanni ottenne dalle autorità comunali il permesso a farsi murare; l'anno successivo ci è testimoniata anche l'esistenza di una cappella in onore di San Barnaba. Un po' più tardi, negli anni '70, troviamo menzione di un romitorio femminile collocato sulla seconda pila verso la riva sinistra dell'Arno, e ancora un ventennio più tardi sappiamo che godette di gran rinomanza una reclusa, suor Apollonia, che si era stabilita presso l'oratorio della Vergine Annunziata qui indicato col numero 2; a lei si aggiunsero negli anni successivi due compagne con le quali prese forma un minuscolo convento, nel quale fu persino ricavato uno spazio con un altare per gli uffici liturgici, che verso il 1413 erano celebrati da un sacerdote che si era stabilito anch'egli in una casetta sul ponte. Questa piccola comunità fu all'origine del monastero femminile che, anche dopo il trasferimento in una sede più ampia, continuò a esser detto "delle Murate"<sup>6</sup>.

Possiamo pensare agevolmente che, man mano che il ponte veniva investito di un sempre maggiore valore sacrale, tutti i suoi elementi divenissero degni di una speciale devozione. Quando, nel 1371, è attestata la volontà del Comune di erigere "sulla coscia del ponte Rubaconte" una cappella intitolata a Santa Maria delle Grazie, è verisimile, come indica di per sé l'intitolazione prescelta, che si fosse già sviluppata intorno all'affresco, percepito ormai come "imago antiqua", qualche forma di culto pubblico<sup>7</sup>; intorno a quest'anno fu adattato alla presentazione entro un tabernacolo, un'operazione che verosimilmente, per enfatizzare la centralità della figura della Vergine, provocò la decurtazione lungo i lati e il

<sup>5</sup> Giovanni Villani, *Nuova cronica*, XIII, 116, ed. G. Porta, Parma, 1990-1991, p. 556-557.

<sup>6</sup> G. Richa, *Notizie storiche delle chiese fiorentine*, I, Firenze, 1754, p. 162-176.

<sup>7</sup> *Ibid.*, p. 171; cfr. A. Bulgarini, *La Madonna delle Grazie. Cenni storico-artistici*, Firenze, 1874, e A. Cocchi, *Le chiese di Firenze dal secolo IV al secolo XX*, I, Firenze, 1903, p. 274-276.

marginale inferiore. Di pari passo si progettò la costruzione di una cappella, che fu affidata dai priori all'iniziativa economica di un privato che ottenne in cambio il patronato su di essa. Il mercante e banchiere Iacopo di Caroccio Alberti, che aveva la propria dimora esattamente di fronte alla sacra immagine, intravide in questa occasione un'ottima opportunità per manifestare la propria devozione e giovare all'anima sua e a quella dei familiari senza venire a compromessi col clero regolare, all'epoca il maggiore beneficiario dei lasciti individuali. Quando quest'uomo si risolse a dettar testamento nel 1374, era infatti reduce da una brutta esperienza che aveva definitivamente guastato i suoi rapporti con i frati di Santa Croce.

Iacopo era stato esecutore delle ultime volontà dettate il 9 settembre 1348 dallo zio, Albertozzo di Lapo, il quale aveva disposto l'erezione nella chiesa francescana di una "cappella sive edificium pro eius et suorum filiorum et suorum descendendum sepultura". I lavori si erano protratti per anni con grande dispendio di denaro e, dopo una serie di trattative, i frati avevano concesso agli Alberti il singolar privilegio di trasformare il "locum chori et altaris" in una vera e propria cappella familiare; nell'intenzione del fedecommissario quest'ultima doveva comprendere anche tutti i gradini antistanti l'altar maggiore, ma i francescani in merito a questo risolsero diversamente: quando Iacopo chiese di poter inumare il proprio figlio prematuramente scomparso in quell'ubicazione, si sentì rispondere che i gradini erano ormai stati concessi alla famiglia degli Alamanni. Infuriato, il mercante decise, con la stesura del proprio testamento, di negare all'Ordine ogni forma di lascito per convogliare tutto il denaro destinato alla cappella nei lavori per l'oratorio del ponte Rubaconte, dichiarando la propria volontà di "fare con i propri beni una cappella, un oratorio, una sepoltura, una pittura e altre cose ancora" per il rimedio della propria anima e in compensazione di eventuali guadagni illeciti, ossia ottenuti con l'esercizio dell'usura (le cosiddette *male ablata*); con notevole determinazione chiese il parere di illustri giurisperiti circa la liceità del suo progetto e fece richiesta anche di una dispensa papale, pur di sottrarre ai francescani quanto rimaneva di quei duecentocinquanta fiorini d'oro (ottava parte della somma globale) che aveva ereditato dallo zio per l'esecuzione della cappella in Santa Croce e che invece lasciò all'Arte di Calimala per l'acquisto di un podere con la cui rendita si sarebbe dovuto provvedere a pagare i sacerdoti poveri per la recitazione delle messe "pro anima" nella cappella di Santa Maria delle Grazie<sup>8</sup>.

In questo modo il mercante e usuraio fiorentino otteneva un

<sup>8</sup> Queste notizie sono tratte dal testamento dettato in data 18 giugno 1374, che è pubblicato in L. Passerini, *Gli Alberti di Firenze. Genealogia storica e documenti*, II, Firenze, 1869, p. 144-154. Cfr. anche M. Bacci, "Pro remedio animae" cit., p. 335-336.



luogo di culto privato che poteva essere gestito dagli eredi senza troppi intralci: il patronato doveva essere esercitato in forma diretta, le tombe di Iacopo e del figlio Caroccio sarebbero state al centro dell'edificio in stretta prossimità all'altare e alla sacra immagine, le celebrazioni in suffragio sarebbero state officiate da preti assoldati per l'occasione; verosimilmente, in questo modo di procedere il testatore dovette sentirsi confortato dalla garanzia speciale che gli veniva offerta, in vista della propria salvezza, dall'associazione con un oggetto investito di facoltà taumaturgiche, per mezzo del quale agiva la potenza divina, senza bisogno di altre mediazioni. Iacopo si preoccupò persino di fornire egli stesso un modellino ligneo sulla base del quale l'edificio doveva essere costruito, cosa che avvenne nel 1394, dopo la sua morte, quando le autorità comunali registrarono il completamento dell'opera e il vescovo Onofrio dello Steccuto concesse all'erede Giannozzo di Tomaso la facoltà di istituire i cappellani. Sacchetti ci fa capire che la scelta del modello da parte del fondatore era stata profondamente meditata, in quanto intendeva richiamare l'aspetto del sepolcro di Cristo con l'adozione di una pianta poligonale (verosimilmente ottagonale), come si intuisce dal disegno del Richa: questo introduceva un ulteriore livello di significato, che si accordava bene con la destinazione funeraria della cappella e le inquietudini soteriologiche del donatore; com'è noto, da simili aspirazioni fu stimolato, alcuni decenni più tardi, Giovanni Rucellai nel suo progetto di imitazione del Sepolcro di Gerusalemme nella tomba di famiglia in San Pancrazio a Firenze<sup>9</sup>. La finalità "pro anima" che fu così sottolineata non impedì d'altra parte che l'oratorio del ponte Rubaconte continuasse a godere comunque di un culto pubblico fortemente radicato: fino alla metà del Quattrocento fu destinatario di numerosi lasciti (compreso quello di Francesco di Marco Datini nel 1410<sup>10</sup>) e la sacra effigie non cessò mai di elargire le sue grazie al popolo di Firenze.

Esattamente nello stesso arco di tempo e in condizioni analoghe emerse a Lucca il culto di un'immagine mariana (fig. 4), alla cui affermazione contribuì in modo determinante un privato cittadino che tuttavia si rivelò molto meno abile e certo meno ambizioso di Iacopo Alberti. Si tratta di un grande affresco a soggetto mariano (m 2,60 x 2,05) dipinto originariamente sul lato sud della Porta San Gervasio, dal lato interno delle mura, dove oggi sorge l'oratorio tardo-quattrocentesco della Madonna dell'Alba (attualmente consacrato; cfr. fig. 3). La storia delle metamorfosi funzionali subite da questa rappresentazione ci è descritta con inedita accuratezza, nei

<sup>9</sup> Vedi A. Malquori, "Tempo d'avversità". Gli affreschi dell'altana di Palazzo Rucellai, Città di Castello, 1993, p. 30-31.

<sup>10</sup> G. Richa, *Notizie storiche* cit., p. 171.

suoi diversi passaggi, da un atto di cancelleria del vescovo Nicolao, datato 13 aprile 1396, con cui si dava risposta alla petizione presentata da Giuntino di Torello, "laico coniugato lucchese", per ottenere la consacrazione in "luogo ecclesiastico" della cappella che ospitava l'immagine della Vergine<sup>11</sup>. I fatti, stando a quest'ultimo, si erano svolti pressappoco nel modo seguente.

Diversi anni addietro - per l'esattezza nel 1372 - era accaduto che un soldato di guardia alla Porta San Gervasio per sua inavvertenza fosse caduto dall'alto delle mura e che subito gli fosse stata restituita la salute per il voto pronunciato alla Vergine di "coprire con assi, per quanto gli era possibile, l'immagine sua" lì dipinta, ossia di metterla al riparo da sole e pioggia per mezzo di una tettoia di legno<sup>12</sup>. Dopo poco tempo, tuttavia, "a causa del beneficio ottenuto da quell'uomo che si riteneva esser stato concesso per miracolo", i fedeli lucchesi e di altri luoghi avevano cominciato a onorare la sacra immagine e a frequentare il luogo in modo sempre più massiccio, una circostanza che aveva indotto il fratello di Giuntino, Vituccio, a "costruire ed edificare coi propri beni e quelli del detto Giuntino unici e indivisi una casa murata sotto la quale la suddetta immagine della Vergine potesse star coperta ed esser tenuta dai fedeli di Cristo nella debita venerazione". Questo era avvenuto grazie al fervore devozionale di Vituccio, senza che costui avesse la minima cognizione delle norme giuridiche in materia, così come completamente *iuris ignarus* era stato quando aveva fornito quel devoto luogo di un altare su cui celebrare i divini uffici, per i quali non si era preoccupato di chiedere alcuna licenza al vescovo perché si trattava di persona semplice che riteneva di poter fare tutto questo da sé; perciò si era egli limitato a chiedere il consiglio del priore dei canonici di Santa Maria Forisportam, nella cui parrocchia si trovava il piccolo oratorio<sup>13</sup>.

Confortato dall'incoraggiamento ottenuto da quest'ultimo, Vituccio si era spinto ben oltre: avvalendosi sia del proprio patri-

<sup>11</sup> Archivio Arcivescovile Lucca (A.A.L.), *Libri antichi di cancelleria*, n. 45, f. 102v-104r. Cfr. M. Bacci, "Pro remedio animae" cit., p. 70-73.

<sup>12</sup> A.A.L., f. 102v: "...dudum quidam fidelis Christi vovens Deo et beate Marie Virgini et cuidam imagini beate Marie Virgini cum unigenito filio suo in collo picta in muro porte civitatis lucane que dicitur sancti Cervasii recepit miraculose ut preceditur sanitatem a langoribus suis qui per inadvertentiam corruit et precipitavit de muris civitatis lucane prope ipsam imaginem ubi fuerat ad custodiam deputatus propter quod votum suum adimplere curavit faciens ipsam imaginem iuxta posse suum assibus coperiri".

<sup>13</sup> *Ibid.*, f. 102v: "Ad quam figuram et imaginem propter huiusdem benefitium quod miraculose creditur fuisse concessum cepit devotio populi lucani et aliorum fidelium multipliciter crescere et locus ille a Christi fidelibus frequentari. Unde idem Vituccius fervori huiusdem devotionis accensus et divinitus spiratus suo primo motu licet iuris ignarus incepit ibidem de bonis suis et dicti Iuntini omnibus et indivisis quamdam domum muratam construere et hedificare sub qua dicta imago Virginis tegeretur et a Christi fidelibus in venerationem debita coleretur ibique iuxta ipsam

monio che del gran numero di lasciti disposti da altri fedeli aveva dapprima dotato l'altare di "libri, calici, paramenti e altri oggetti necessari al culto divino" allo scopo di celebrare le messe, quindi, "nel desiderio e nella speranza che la suddetta casa ed immagine, che considerava al pari di un oratorio, fossero maggiormente frequentati dai fedeli di Cristo", aveva pensato bene di istituire un'apposita confraternita di Disciplinati sotto l'invocazione di Santa Maria Annunziata<sup>14</sup>. Da alcuni documenti apprendiamo che quest'ultima era stata attiva fin dal 1372 in stretto legame col capitolo di Santa Maria Forisportam, presso il cui chiostro si riuniva periodicamente per l'esercizio della devozione in un'apposita cappella. Già nell'agosto di quell'anno, a distanza di poco tempo dall'evento miracoloso, i confratelli avevano ottenuto dal vicario del vescovo la facoltà di far celebrare la messa una volta al mese nel piccolo oratorio dell'Alba a un sacerdote designato dal rettore della chiesa<sup>15</sup>; nei mesi seguenti, tuttavia, ulteriori concessioni episcopali avevano accordato al nuovo luogo di culto di ospitare le celebrazioni per due volte alla settimana<sup>16</sup>, di far uso di una campana, sia pure di peso non eccessivo, e di offrire ai fedeli la possibilità di lucrare quaranta giorni di indulgenza nelle vigilie e nelle feste dell'Assunzione, dell'Annunciazione e della Purificazione. In un rapido *crescendo* il gruppo di cittadini che praticava la disciplina in nome della Vergine di Porta San Gervasio, forte dell'appoggio e dell'interessamento del rettore Nicolao e di un canonico di nome Pellegrino, aveva ottenuto la gestione dell'oratorio e dei suoi pro-

imaginem quemdam altare erexit et construi fecit ubi possent misse et divina officia licite celebrari nulla tamen super his petita vel obtenta licentia Episcopi prout peti et obtineri debuit eo quod idem Vituccius erat et fuit simplex et iuris ignarus arbitrans hoc posse facere licite pro se ipsum quamvis predicta fecerit consulte et consentiente priore secularis et collegiate ecclesie Sancte Marie Forisportam lucane in cuius parrochia est dicta imago et domus situata [...]

<sup>14</sup> *Ibid.*, ff. 102v-103r: "Et consequenter idem Vituccius acquisivit dicto altari et imaginem pro eius cultu tam de bonis propriis quam de elemosinis et legatis fidelium libros calices paramenta et alia ad divinum cultum spectantia pro missis et divinis officiis ibidem celebrandis. Et insuper idem Vituccius desiderans et sperans dictam domum et imaginem quam pro oratorio reputabat a Christi fidelibus amplius frequentari oblationibus et addiu[n]xit ad eam quamdam congregationem nonnullorum laicorum que dicitur confraternitas et societas disciplinatorum Sancte Marie Adnuntiate qui ad se disciplinandum ibi certis ordinatis temporibus convenire consueverint".

<sup>15</sup> *Ibid.*, n. 29, f. 43v (1372, agosto 7): il vicario Bartolomeo Rapondi, in risposta alla supplica presentata dai Disciplinati della Società di Santa Maria Annunziata, concede al rettore di Santa Maria Forisportam, Nicolao, di designare un sacerdote che celebri la messa una volta al mese la messa nell'oratorio dell'Alba.

<sup>16</sup> *Ibid.*, f. 73r (1373, marzo 22): il vicario Bartolomeo Rapondi, dietro richiesta dei Disciplinati ("pro parte dilectorum in Christo filiorum disciplinatorum Societatis Beate Virginis Marie Annunptiate Oratorii situati iuxta et prope portam Sancti Cervagii de Luca"), concede al rettore di Santa Maria Forisportam che la messa venga celebrata due volte a settimana "in ipso oratorio et in oratorio discipline posito in claustro ecclesie Sancte Marie Forisportam".

venti, pur assicurando alla parrocchia la corresponsione della *canonica iustitia*<sup>17</sup>.

Nell'aprile del 1396, una volta sopraggiunta la morte di Vituccio, i confratelli si accingevano ad impadronirsi definitivamente del luogo di culto e delle buone rendite che questo aveva accumulato nel frattempo grazie ai lasciti dei fedeli: sentendosi minacciato da tale eventualità, Giuntino aveva scelto di porsi sotto la protezione del vescovo, proponendogli di trasformare quella *domus orationis* in un luogo ecclesiastico, vale a dire in un oratorio semplice e senza cura d'anime, lasciando a lui il ruolo di custode e amministratore fino alla sua morte<sup>18</sup>. La proposta fu giudicata accettabile e si provvide subito a inviare un delegato sul luogo per prender possesso della cappella in nome dell'autorità episcopale; senonché un po' più avanti l'erede fu evidentemente convinto a cedere definitivamente i suoi diritti alla confraternita, in cambio di un lauto indennizzo pari a venticinque fiorini. Nel complesso, tutta questa vicenda ci aiuta a comprendere il vasto raggio d'azione di cui poteva godere l'iniziativa privata circa l'istituzione di consimili "centri di devozione": se le vicende della Madonna dell'Alba possono apparirci molto singolari, possiamo accostarle ad alcuni episodi di committenza che, per rimanere in ambito lucchese, avevano avuto luogo al tempo della peste nera, quando diversi privati, spinti da pietà e timore per la sorte della propria anima, avevano chiesto la dignità di "luoghi ecclesiastici" per le proprie case trasformate in fretta e furia in ospedali e obitori<sup>19</sup>.

Se questa è la storia che si può ricostruire sulla base dei documenti, una versione leggermente diversa è offerta dal racconto pubblicato nel 1886 dallo storico locale Almerico Guerra, sulla base di un manoscritto oggi perduto di cui sappiamo unicamente che era appartenuto alla Confraternita dell'Annunziata<sup>20</sup>. Si introduce qui la figura di un calzolaio, Andreuccio di Puccio, indicato come colui che, nel 1342 (cioè all'inizio della dominazione pisana su Lucca), avrebbe fatto eseguire l'originario affresco della Vergine, presto

<sup>17</sup> *Ibid.*, f. 92v-93r (1373, novembre 9): il vicario Pietro, di mutuo accordo col rettore di Santa Maria Forisportam Nicolao e con il canonico Pellegrino, desiderando "ut votivum oratorium seu tabernaculum nuper in honorem Adnuntiationis Beate Marie semper Virginis apud muros et portam Sancti Cervagii lucani per dilectos in Christo confratres seculares ipsius oratorii et nonnullos alios Christi fideles executum et constructum congruis honoribus frequentetur et specialiter in domino augeatur", accorda alla cappella alcune indulgenze e concede alla Confraternita dei Disciplinati di Santa Maria Annunziata di Porta San Gervasio la facoltà di utilizzare una campana di peso non eccessivo durante le celebrazioni, purché rimanga assicurata la porzione canonica spettante alla chiesa di Santa Maria Forisportam.

<sup>18</sup> *Ibid.*, f. 103r.

<sup>19</sup> Cfr. i documenti citati in G. Concioni, C. Ferri, G. Ghilarducci, *Arte e pittura nel Medioevo lucchese*, Lucca, 1994, p. 136 n. 352, 354, 357, 358.

<sup>20</sup> A. Guerra, *Delle immagini prodigiose e più venerate di Maria*, Lucca, 1886, p. 90-103.

trascurato e coperto da rovi. Questo viene riscoperto solo nel 1372 da tre soldati - Francesco Chelini, Giovanni Benincasa e Iacopo di Bartolomeo da Foggia - che costruiscono in suo onore una tettoia d'abete già prima che uno dei tre, di cui non è specificato il nome, venga salvato dalla Vergine mentre cade dalle mura. Una volta compiuto il miracolo, compare Vituccio Torelli che chiede all'Offizio delle fortificazioni, anziché al vescovo, di costruire una loggia murata intorno all'affresco, mentre le tre guardie, insieme a trenta concittadini, danno vita alla Confraternita, che viene ospitata inizialmente nel chiostro di Santa Maria Forisportam. Nel 1396, grazie al contributo di alcune pie donne, viene consacrata, su licenza vescovile, una più ampia chiesa con altare per le funzioni, nella quale viene sepolto Vituccio in quello stesso anno. I fatti, come si capisce, si svolgono qui secondo una dinamica diversa, che pone in evidenza l'attività dei Disciplinati, presentandoli come i veri e propri fondatori e amministratori dell'oratorio e relegando la buonanimità di Vituccio al ruolo di semplice benefattore; tutto fa pensare che si tratti di una rilettura delle origini di quel luogo devoto composta qualche tempo dopo la sua definitiva assegnazione all'ente confraternale.

Tra una controversia e l'altra l'oratorio aveva mutato forma e si era arricchito di suppellettili e ornamenti. Intorno a un umile affresco mariano, dipinto in prossimità di una porta secondo un costume largamente diffuso nelle città toscane, era stata realizzata dapprima una tettoia in legno (di cui si intravedono ancora i segni sul muro del bastione; cfr. fig. 4), quindi un vero e proprio edificio in pietra, che un documento del 1373, quando era "nuper [...] erectum et constructum", designa come un "votivum oratorium seu tabernaculum"<sup>21</sup>; l'altare era stato fornito di tovaglie, calici e altri utensili liturgici, mentre di fronte alla sacra immagine era stata appesa una lampada perennemente rifornita d'olio dalla pietà dei fedeli. Come in Santa Maria delle Grazie a Firenze, la principale fonte di illuminazione doveva essere costituita però dalla grande quantità di candele di tutte le fogge (doppioni, torchioni, ceri) che veniva deposta dai singoli fedeli lungo le pareti del piccolo edificio<sup>22</sup>. Ancora da un atto testamentario del 1373 apprendiamo che su una delle pareti era stata dipinta anche l'immagine di Urbano V, il pontefice che, subito dopo la sua morte nel 1370, aveva cominciato ad esser venerato come un santo in numerose città d'Italia<sup>23</sup>; nel 1385 il mercante Bartolomeo di Giovanni Testa ordinò, nelle sue

<sup>21</sup> A.A.L., *Libri antichi di cancelleria*, n. 29, f. 92v.

<sup>22</sup> Cfr. il lascito di un doppione di cera nel testamento della signora Chiara, moglie di Pardino Salamonì, Archivio di Stato di Lucca (A.S.L.), *Pergamene Serviti*, 1373, dicembre 19.

<sup>23</sup> *Ibid.*, *Notari*, parte I, n. 115, ff. 263v-266r.

ultime volontà, di abbellire l'ambiente con ulteriori decorazioni<sup>24</sup>.

Da questi continui interventi sull'arredo dell'oratorio non fu immune neanche la stessa immagine miracolosa. L'atto del 1396, relativo alla petizione di Giuntino di Torello, dichiara esplicitamente che l'affresco originario della Porta San Gervasio, quello a cui il soldato aveva fatto voto, rappresentava "la Vergine Maria con il suo Figlio unigenito in collo"<sup>25</sup>, un particolare che contrasta con lo schema iconografico dell'*Annunciazione* con cui si è identificata la Madonna dell'Alba fino ai giorni nostri e con la versione della storia pubblicata da Guerra, dove si dice che fin dal 1342 il calzolaio Andreuccio aveva fatto dipingere lì la Vergine Annunziata. È mai possibile, tuttavia, che in un documento ufficiale della curia in merito a una controversia tanto delicata si sia potuto commettere un errore così grossolano? A questa osservazione si deve aggiungere che mai nel documento si attribuisce all'oratorio quell'intitolazione a "Santa Maria Annunziata" che è propria invece della Confraternita; dobbiamo dedurre che Giuntino, nel suo desiderio di rivendicare l'amministrazione del luogo, ha voluto ricordare che, prima dell'istituzione della comunità dei Disciplinati, il soggetto e il titolo dell'immagine mariana erano stati diversi?

I risultati del restauro compiuto negli anni Sessanta del secolo scorso testimoniano senz'altro del fatto che l'affresco, nel corso di pochi decenni, ha dovuto subire parecchie trasformazioni<sup>26</sup>. Già nel 1837 il pittore Michele Ridolfi si era accorto che, al di sotto dell'immagine tardo-trecentesca che si è oggi propensi ad associare con l'attività dell'artista lucchese Giuliano di Simone, era presente uno strato più antico: di questo aveva portato alla luce la figura di un uomo inginocchiato, lasciandola a vista nel modo che si può osservare in una vecchia foto (fig. 5)<sup>27</sup>. Il più recente intervento, condotto da Luciano Gazzi, ha proseguito il lavoro mettendo in atto lo strappo dell'affresco e recuperando altri due strati più antichi, corrispondenti all'immagine originaria dell'*Annunciazione* e alle effigi di più persone in preghiera, rese su un sottilissimo intonaco sovrapposto lungo il margine inferiore, al di sopra del vaso con i gigli fioriti<sup>28</sup>.

<sup>24</sup> *Ibid.*, n. 248, c. 47 (1385, febbraio 23).

<sup>25</sup> Cfr. testo citato alla nota 12.

<sup>26</sup> Cfr. G. Lera, *Due Annunciazioni nella chiesa lucchese dell'Alba*, in *Arte cristiana* 58, 1970, p. 95-100; Id., *Le due Annunciazioni della chiesa lucchese dell'Alba*, in *La provincia di Lucca* 13, 1973, p. 74-80; M. Paoli, *Arte e committenza privata a Lucca nel Trecento e nel Quattrocento. Produzione artistica e cultura libraria*, Lucca, 1986, p. 185-188.

<sup>27</sup> M. Ridolfi, *Sopra alcuni quadri di Lucca di recente restaurati*, in *Atti della Reale Accademia lucchese*, 10, 1840, p. 277-319.

<sup>28</sup> Per i dettagli cfr. *VIII Settimana dei musei. Mostra del restauro, 4-11 aprile 1965. Soprintendenza ai monumenti e gallerie di Pisa*, Pisa, [1965], p. 21.



L'affresco del miracolo, così recuperato (fig. 4), si distingue per le sue misure imponenti e il suo legame con l'architettura della Porta San Gervasio: dipinto entro una lunetta archiacuta nel corpo di un bastione, rappresenta l'arcangelo Gabriele in ginocchio, con le braccia incrociate sul petto, dinanzi alla Vergine che sta in piedi, con un libro aperto nella mano destra, all'interno di una stanza, resa come una scarna architettura proiettata in una visione prospettica non troppo ben riuscita; dall'angolo superiore si affaccia l'Eterno benedicente, nelle fattezze del Figlio, mentre in basso a destra è raffigurata, con la sua ruota, santa Caterina d'Alessandria. Il 1372, l'anno a cui risalgono i primi documenti, costituisce un sicuro *terminus ante quem* per la datazione di quest'opera, mentre il riferimento tradizionale alla committenza del calzolaio nel 1342 è probabilmente da ritenere un'invenzione a posteriori; i caratteri stilistici (come la resa dei dettagli decorativi) e l'assetto compositivo, che recupera elementi arcaizzanti come la posa in piedi della Vergine e i tendaggi di sfondo, rendono comunque plausibile una datazione verso il sesto decennio del Trecento.

L'iconografia ci dice ancora molto sulle funzioni originarie dell'immagine: il tema mariano era innanzitutto assai adatto a una collocazione presso una porta, giacché serviva a manifestare la protezione della Vergine sulla città; se non erano le autorità comunali a promuovere l'abbellimento delle mura con simili rappresentazioni (come a Pisa o a Arezzo), gli stessi privati si preoccupavano di farle eseguire, come fu premura, nel caso di un'altra porta di Lucca, del mercante Arrigo Sartori nel 1397<sup>29</sup>. D'altra parte, la scelta dell'*Annunciazione* va posta in relazione con l'emergere, in quel tempo, della pratica della recitazione, promossa in particolare dai Serviti, dell'*Ave Maria* all'alba e alla sera, come anche allorché ci si imbattesse in un punto dello spazio urbano marcato da un'effigie della Madonna. La piccola figura di santa Caterina fu invece una probabile allusione al vicino oratorio di Santa Caterina degli Orfanelli, annesso allo Spedale di Santa Maria Forisportam; il legame di quest'ultimo con la porta e con il relativo quartiere è posto eloquentemente in evidenza da un trittico commissionato ad Angelo Puccinelli nel 1389 dal rettore dello stesso Spedale, dove lo *Sposalizio mistico di santa Caterina* è affiancato, sul laterale destro, dai santi Gervasio e Protasio<sup>30</sup>.

Lo sgraziato affresco sovrapposto al vaso coi gigli rappresenta una serie di persone, che doveva esser dominata al centro da una

figura di dimensioni maggiori, di cui si intravede oggi solamente la sagoma frammentaria (fig. 6). Il personaggio oggi meglio leggibile indossa un lungo manto con cappuccio sopra una semplice tunica, che si può identificare agevolmente con un costume confraternale; le braccia incrociate sul petto, che ripetono il gesto dell'arcangelo Gabriele, esprimono rispetto e dedizione personale, richiamando il sacrificio di Cristo nel suo significato soteriologico. Tutto porta a pensare che questo inserimento di un brano figurativo all'interno dell'effigie miracolosa sia nato per iniziativa dei Disciplinati dell'Annunziata non molto più tardi della loro costituzione nel 1372: e si può anche ipotizzare che la figura dominante fosse nient'altri che il fondatore Vituccio di Torello.

Col terzo strato pittorico (fig. 7) l'immagine fu rinnovata, ma non troppo alterata: le pose dei personaggi sacri furono sostanzialmente rispettate, mentre l'ambiente architettonico venne ripensato secondo criteri più moderni, condizionati in parte dalla fama di cui godeva, a Firenze, la prodigiosa immagine della "Nunziata" dei Servi, di cui furono realizzate diverse copie entro sontuose architetture<sup>31</sup>. Caterina d'Alessandria, privata dell'attributo consueto della ruota, fu trasformata in un'anonima santa, mentre le figure dei confratelli inginocchiati furono completamente obliterate. I caratteri stilistici dell'opera rimandano abbastanza chiaramente, come è stato sottolineato<sup>32</sup>, all'opera di Giuliano di Simone e a una datazione verso gli anni Novanta del Trecento; d'altra parte, l'analisi dei documenti sopra citati ci induce a credere che il rifacimento sia avvenuto a breve distanza dall'elevazione dell'oratorio alla dignità di luogo ecclesiastico e dalla composizione della controversia tra i Disciplinati e Giuntino di Torello. Se leggiamo i dati testuali e figurativi in parallelo, non possiamo che dedurre che l'esito finale di tutta la vicenda fu la riproposizione al culto di un'immagine "decente e onorevole", priva di riferimenti e allusioni dirette agli originari promotori della venerazione pubblica, ossia alla Confraternita, alla canonica di Santa Maria Forisportam o al fondatore Vituccio. Nel corso del Quattrocento tale processo di "normalizzazione" fu portato a compimento: si vigilò sulla devozione laica anche imponendo pene pecuniarie a chi incoraggiava qualsiasi forma di culto non autorizzata, tanto che nel 1413 un prete venne multato dal vicario del vescovo per aver costruito nei pressi dell'oratorio un altare senza permesso, e sul declinare del secolo, tra il 1493 e il 1496, l'edificio fu trasformato in una cappella solenne,

<sup>29</sup> A.S.L., *Notari*, parte I, n. 348, cc. 2-4. Cfr. G. Concioni, C. Ferri, G. Ghilarducci, *Arte e pittura* cit., p. 175.

<sup>30</sup> A. De Marchi, scheda 8, in M. T. Filieri (a cura di), *Sumptuosa tabula picta. Pittori a Lucca tra gotico e rinascimento*, catalogo della mostra (Lucca, 28 marzo-5 luglio 1998), Livorno, 1998, p. 167-169.

<sup>31</sup> R. Taucci, *Della maniera di dipingere l'Annunziata in Firenze*, in Id., *Un santuario e la sua città. La SS. Annunziata di Firenze*, Firenze, 1976, p. 101-103; G. Prampolini, *L'Annunciazione nei pittori primitivi italiani*, Milano, 1939, p. 11-22.

<sup>32</sup> L. Pisani, *Giuliano di Simone (documentato dal 1383 al 1397)*, in M. T. Filieri (a cura di), *Sumptuosa tabula picta* cit., p. 180-189, in part. 186.

cinta da un portico a due bracci e ornata in facciata da un oculo e da una vetrata<sup>33</sup>.

I due episodi analizzati in questo contributo mettono in evidenza come, sia pure occasionalmente, singoli privati abbiano potuto concorrere in prima persona alla promozione e affermazione di un luogo di culto autonomo. In entrambi i casi, significativamente, lo spazio di azione sfugge a un diretto controllo ecclesiastico perché corrisponde a elementi dell'ambiente urbano sottoposti al controllo dell'autorità civile: una porta urbana, nel caso lucchese, la pila di un ponte in quello fiorentino. Se sia Iacopo di Caroccio Alberti che Vituccio di Torello, seppure con mezzi economici diversi, sono motivati soprattutto dal desiderio di fare un'opera meritevole e giovare in questo modo alla propria anima, nondimeno hanno ben chiaro che è a loro soltanto che deve spettare l'amministrazione e il patronato sugli edifici, senza troppe ingerenze esterne. Consci di questo, intervengono in prima persona nelle scelte artistiche, sia per quanto riguarda l'architettura e l'arredo sia per quanto attiene alle modalità di presentazione delle immagini miracolose, al punto da incidere sul loro assetto compositivo e sulla stessa iconografia.

Michele BACCI



fig. 1 - Maestro della Santa Cecilia, *Madonna col Bambino in trono*, primo quarto del sec. XIV. Firenze, Oratorio di Santa Maria delle Grazie.

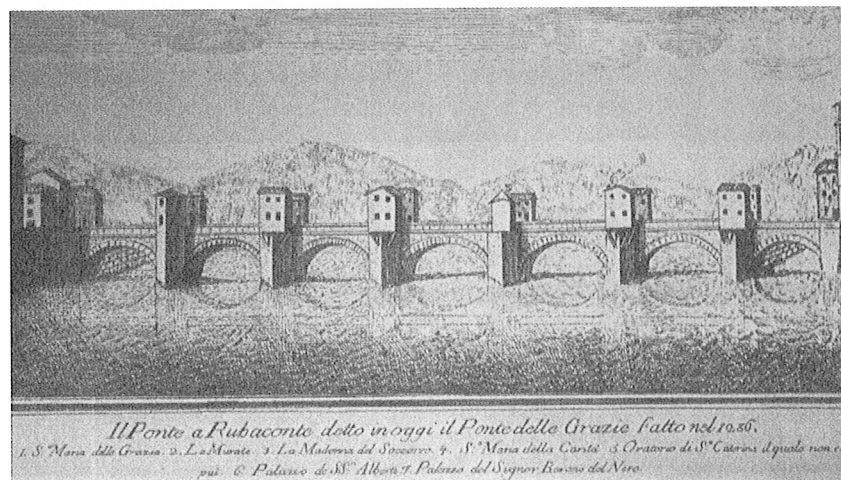


fig. 2 - Il ponte a Rubaconte a Firenze, incisione, sec. XVIII. Da G. Richa, *Notizie istoriche delle chiese fiorentine*, I, fig. D.

<sup>33</sup> Paoli, *Arte e committenza privata* cit., p. 186-187.





fig. 3 - Lucca, ex-oratorio della Madonna dell'Alba presso Porta San Gervasio. Veduta generale.

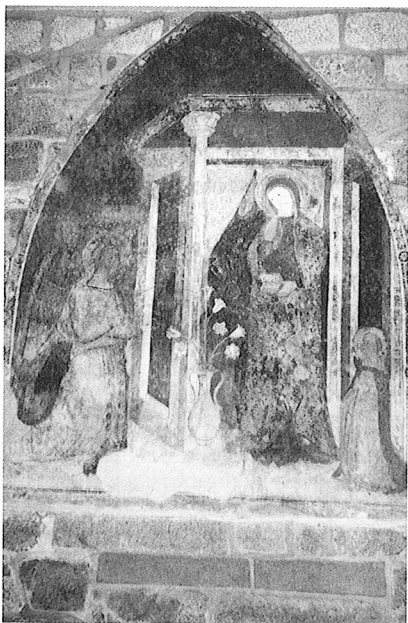


fig. 4 - Artista lucchese, *Annunciazione*, c. 1360-1370. Lucca, ex-oratorio della Madonna dell'Alba.

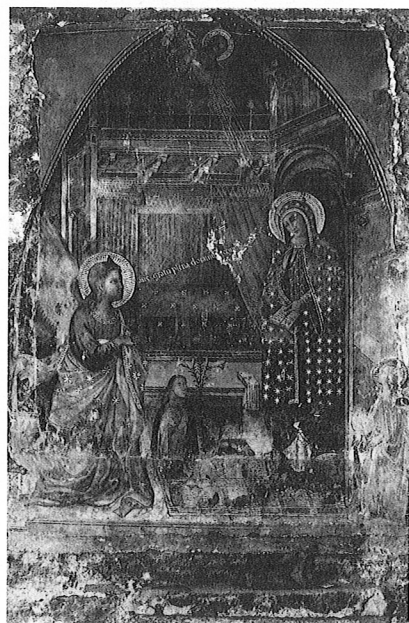


fig. 5 - L'affresco dell'*Annunciazione* prima del restauro degli anni '60. Lucca, ex-oratorio della Madonna dell'Alba.



fig. 6 - Frammento di affresco con figure in atteggiamento supplice, c. 1372. Lucca, ex-oratorio della Madonna dell'Alba.



fig. 7 - Giuliano di Simone, *Annunciazione*, fine sec. XIV. Arliano (Lucca), Casa diocesana (da Lucca, ex-oratorio della Madonna dell'Alba).