

Il chiostro maggiore e la sua decorazione

Dalla piazzetta antistante la facciata della chiesa, nel 2022 intitolata ad Enzo Tiezzi, si accede al presidio universitario passando attraverso l'ingresso che, dall'esterno, conduceva al chiostro maggiore della struttura conventuale (Fig. 2.1).

L'ampio quadriportico che si affaccia sul cortile – che ancora conserva, nel mezzo, un pozzo cinquecentesco¹ – fu oggetto, come riferito in precedenza, di importanti lavori di consolidamento nel settimo decennio dell'Ottocento. Nonostante le misure richieste dalla Commissione della Direzione Generale delle Antichità e Belle Arti, non si riuscì ad evitare l'alterazione delle eleganti e snelle forme peruzziiane, ancora percepibili con un modesto sforzo immaginativo liberando le arcate dalla loro sottomuratura (Fig. 2.2).

A restituirci visivamente l'aspetto originale del chiostro è un disegno conservato nel Gabinetto Disegni e Stampe della Biblioteca Comunale di Siena (GDS, E.I.19, 76r) (Fig. 2.3) che riporta la sezione longitudinale del portico.

¹ Il pozzo è costituito da una vasca circolare con profilo modanato, arricchita da un motivo a strigliature verticali, alla quale si giunge tramite tre gradini concentrici in pietra. In origine aveva probabilmente una copertura con pilastri e architrave sul modello del pozzo dei Cani di Pienza realizzato da Bernardo Rossellino nel 1462. In una nota del 1761 si riferisce di alcuni lavori effettuati attorno ad esso: «Adì d. Lire centocinque per avere rifatto il nuovo architrave al pozzo del chiostro grande con la lapide all'intorno per il purgatorio e altro sopra la gola di detto pozzo». ASS, *Bilancio del Convento del Carmine*, n. 2557, f. 307.



Figura 2.1 •
Ingresso
al presidio
universitario da
piazzetta Enzo
Tiezzi.

Si tratta di uno studio architettonico che, sebbene privo di firma e di data – si colloca, comunque, dopo il 1825, anno presente in filigrana sul foglio – è verosimilmente riferibile ad Agostino Fantastici, presunto autore di altri studi presenti nella stessa cartella con la pianta del chiostro e la pianta, la sezione e il prospetto del campanile della chiesa del Carmine. Indipenden-



Figura 2.2 •
Il cortile del
chiostro
maggiore.

temente dallo scopo degli studi, non ancora chiarito, il disegno non riporta significativi cambiamenti nella struttura del quadriportico rispetto alla più antica testimonianza visiva del chiostro maggiore, tratta dalla celebre pianta di Siena rilevata da Francesco Vanni nel 1595. In questa dettagliata veduta 'a volo d'uccello', tradotta a stampa a più riprese sin dalla fine del secolo, vengo-

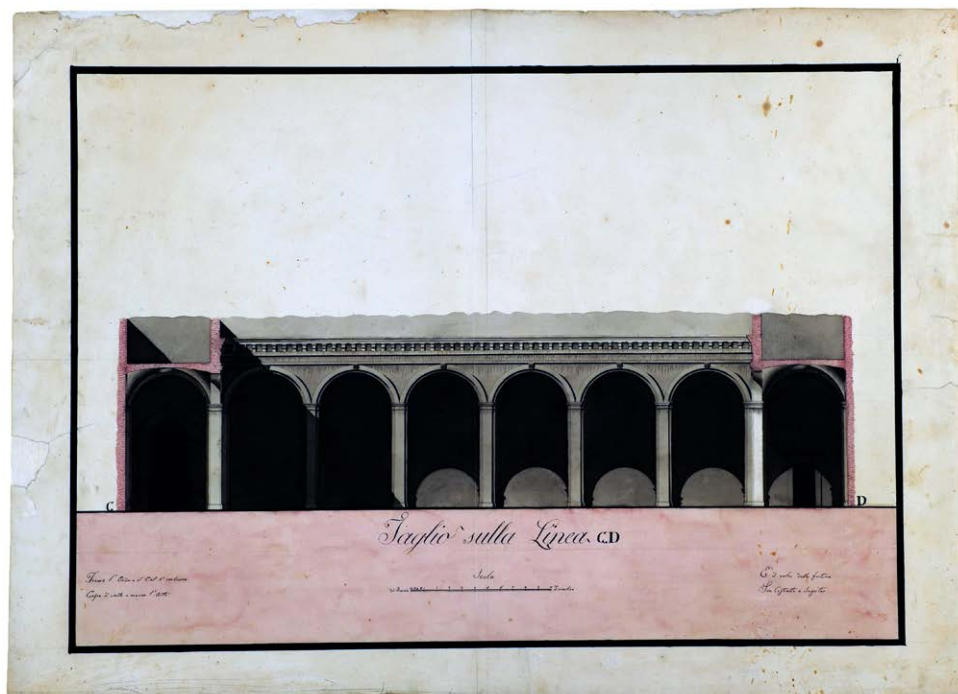


Figura 2.3 •
 Agostino Fantastici,
*Studio architettonico
 con sezione
 longitudinale
 del chiostro
 del Carmine.*
 Siena, Biblioteca
 Comunale, E.I.19,
 76 r. © Biblioteca
 comunale degli
 Intronati, Istituzione
 del Comune di
 Siena.

no rilevate con precisione la configurazione urbanistica dell'area e la struttura conventuale con l'annessa chiesa, dal campanile in semplice muro a vela.

Il confronto con la grande copia a tempera realizzata nel 1610 da Rutilio Manetti su commissione della magistratura dei Quattro Conservatori registra, tuttavia, una rilevante novità. Come osservato da Leoncini, il Manetti «non mancò di raffigurarvi il nuovissimo campanile»², la cui realizzazione sarebbe dunque da ricondurre all'ultimo lustro del Cinquecento o al primo decennio del secolo successivo, poco dopo la costruzione del chiostro maggiore che la già menzionata iscrizione dedicata al generale Caffardi colloca al 1588³. In entrambi i casi la tradizionale attribuzione al Peruzzi, morto a Roma nel 1536, è dunque da rigettare ma,

² Alessandro Leoncini, "Il campanile e le campane della chiesa di San Niccolò al Carmine nel Piano dei Mantellini," *Bullettino senese di storia patria* 128 (2021), 346.

³ È curioso notare come il Lusini (1907), benché metta a confronto anch'egli le piante del Vanni e del Manetti, riferisca che in entrambi i casi «il campanile del Carmine è in semplice muro a vela» (p. 37), nonostante appaia indubitabile l'identificazione del campanile odierno con quello dipinto da Rutilio. Quella del Carmine sarebbe la prima torre campanaria eretta a Siena dopo le guerre di metà Cinquecento e diverrà un diffuso modello replicato con alcune varianti per altre chiese senesi e del territorio. Si veda Leoncini, "Il campanile e le campane".

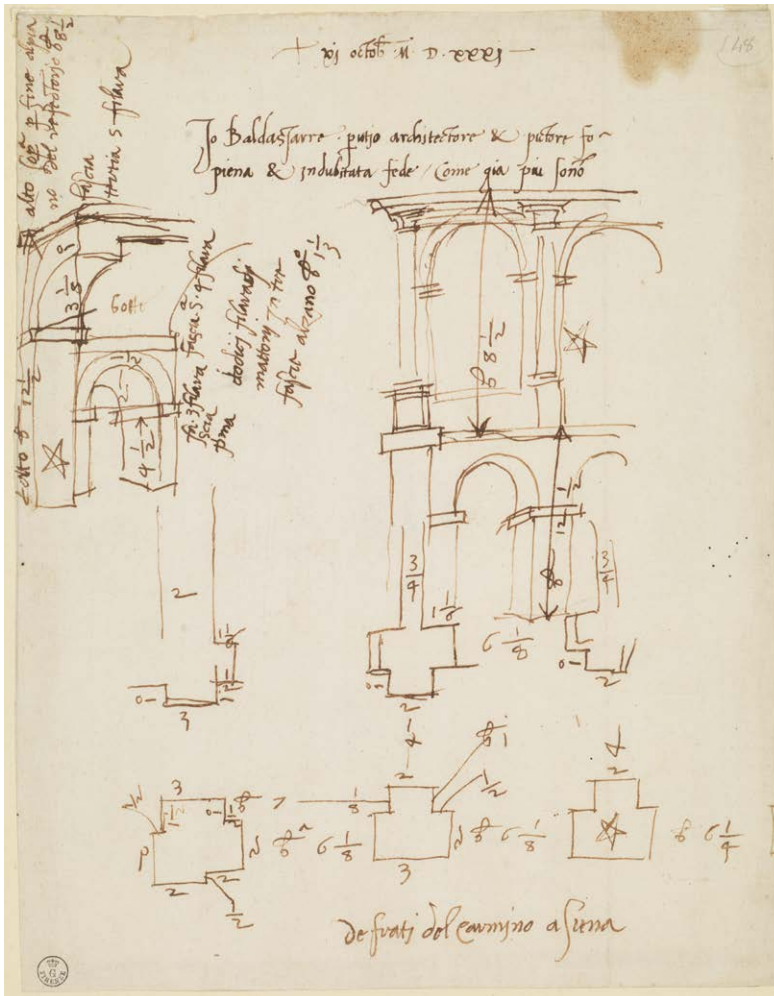


Figura 2.4 •
Baldassarre Peruzzi, *Schizzi relativi alla costruzione del chiostro maggiore del Carmine*. Gabinetto Disegni e Stampe degli Uffizi, inv. 485 A. Su concessione del Ministero della Cultura – © Le Gallerie degli Uffizi.

in particolare modo per il chiostro, pare alquanto verosimile che esso sia stato fabbricato rielaborando precedenti progetti del geniale architetto – come sottolineato, del resto, già da buona parte degli autori delle cronache settecentesche⁴. Un disegno datato 11 ottobre 1531 che si conserva nel Gabinetto Disegni e Stampe degli Uffizi (Inv. 485 A) (Fig. 2.4) – for-

⁴ Sebbene in molti vogliono che il chiostro sia stato costruito nello stesso periodo del nuovo refettorio voluto dal generale Bernardino Landucci (1517), già alla metà del Settecento lo si considera opera più tarda eseguita su disegno del Peruzzi. Si veda *Baldassarre Peruzzi architetto: V centenario della nascita di Baldassarre Peruzzi* (Sovicille: Comune di Sovicille, 1981), 113-14.

se lo stesso menzionato da Gaetano Milanese nel proprio commento alla vita vasariana del Peruzzi – presenta schizzi in pianta e in alzato con le misure del quadriportico riportando note autografe dell'autore ma mostra, al contempo, sensibili differenze con l'effettiva struttura del chiostro.

L'ideazione da parte della mente geniale e feconda del Peruzzi non sembra dunque essere una mera ipotesi da ridursi e ricondursi a quel fenomeno di inflazionismo attributivo che in passato vide accrescere enormemente il catalogo delle opere architettoniche riferite al maestro, ma dimostrerebbe il suo concreto coinvolgimento in una iniziale fase progettuale negli stessi anni in cui lavorò alla costruzione del palazzo Vescovi-Pollini, dirimpetto al convento.

Il Lusini, oltre ad attribuire al Caffardi la volontà di erigere il chiostro maggiore, sostiene che la sua costruzione si debba «a Lorenzo Pomarelli o ad Andrea Sandrini, che sul cadere del secolo seguitavano le tradizioni della scuola del Peruzzi, ereditate per l'insegnamento di Anton Maria Lari e di Giovan Battista Pelori»⁵. Nonostante l'assenza di documenti che possano inequivocabilmente identificare l'effettivo esecutore dei progetti, risulta chiara la dipendenza dalla grande lezione del Peruzzi, il cui stile fu apprezzatissimo dai senesi e rimase radicato in tutto il Seicento e parte del secolo successivo: chiostro e campanile, con i loro sobri volumi in mattoni a facciavista, si inserirono armonicamente nel tessuto urbano del Pian dei Mantellini, dominato dalle semplici facciate in laterizio dei palazzi cinquecenteschi che vi si affacciavano.

Essenziali e disadorne furono anche, per lungo tempo, le pareti del quadriportico, prima che Giuseppe Nicola Nasini venisse incaricato, oltre un secolo dopo la costruzione del chiostro, di decorarne le ampie superfici murarie con storie di santi carmelitani che costituiscono un monumentale ciclo pittorico, sino ad ora rimasto ai margini del dibattito artistico tanto nella scarsa bibliografia dedicata al Carmine quanto nei più recenti studi sul pittore.

2.1 Il ciclo di affreschi di Giuseppe Nicola Nasini

La paternità delle pitture è sempre stata concordemente e incontrovertibilmente attribuita, dalle fonti locali, a Giuseppe Nicola Nasini (1657-1736), «uno dei più insigni uomini che l'età sua abbia prodotti» secondo Ettore Romagnoli⁶, che dedica al nostro artista una vita consistente e dettagliata nelle *Biografie cronologiche de' bellartisti senesi*.

⁵ Lusini, *La chiesa di S. Niccolò del Carmine in Siena*, 36.

⁶ Ettore Romagnoli, *Biografia cronologica de' bellartisti senesi. Opera manoscritta in tredici volumi*, vol. XI (Firenze: SPES, (ante 1835) 1976), 367.

Giuseppe Nicola, certo l'esponente di maggior talento e fama di una nota famiglia di pittori amiatini operosi sul territorio senese fra XVI e XVIII secolo, dovette apprendere il mestiere nella bottega paterna. Le qualità espresse lavorando a fianco del padre Francesco catturarono l'attenzione della famiglia Chigi, al tempo i più importanti mecenati senesi, capaci di dettare il gusto cittadino grazie agli stretti legami con l'Urbe, il centro propulsore delle arti del tempo. Questo legame potrebbe aver consentito al giovane di entrare in contatto con i Medici e il granduca Cosimo III, del quale Giuseppe Nicola divenne pensionante assieme al cugino Tommaso per seguire i corsi tenuti da Ciro Ferri all'accademia toscana del disegno a Roma, con sede a Palazzo Madama, a partire dal 1681.

Chiusa l'accademia romana nell'autunno del 1686, Giuseppe Nicola venne inviato a Venezia – nuovamente stipendiato dal granduca – per ultimare il proprio tirocinio, studiando i grandi testi della pittura veneta per apprenderne il 'colorito': rientrato a Firenze nel 1690, il Nasini ricevette numerose commissioni presso la corte medicea e le più importanti famiglie fiorentine del tempo, dimostrazione delle riconosciute qualità del pittore che si dimostrò essere fra i più aggiornati fra i propri correlazionali. Qui poté approfondire lo studio della pittura di Luca Giordano, altro artista che costituirà un punto di riferimento determinante per la maturazione della sua definitiva cifra stilistica che, da quel momento in poi, non avrà più decisivi sviluppi.

Nel 1699, la morte del segretario granduca Apollonio Bassetti, suo protettore e sostenitore in questi primi decenni di attività, segnò il definitivo rientro a Siena del Nasini, dove già aveva lavorato ad importanti cantieri. Fra le mura senesi, l'assenza di concorrenza – rappresentata da modesti artisti – consentì al pittore, ormai maturo, di accaparrarsi le più prestigiose commissioni e di dominare la scena artistica locale: un'ascesa inarrestabile, costellata di commissioni, che non subirà battute d'arresto nemmeno nella fase conclusiva della sua carriera quando l'artista, assieme al figlio Apollonio e alla propria bottega, seguirà a decorare chiese, cappelle, conventi e palazzi di Siena e del suo circondario, manifestando tuttavia una certa stanchezza inventiva e una percezione di arretratezza nella sua pittura che preannunciano il tramonto «di un centro ormai chiuso in se stesso, dal quale non uscirà nessun nuovo pittore di interesse che superi lo spazio delle mura cittadine»⁷.

Nonostante alcuni pareri discordanti, possiamo ritenere con certezza che gli affreschi del Carmine si debbano far risalire alla tarda attività

⁷ Alessandro Bagnoli, "La pittura del Seicento a Siena," in *La pittura in Italia. Il Seicento*, vol. I, a cura di Mina Gregori, e Erich Schleier (Milano: Electa, 1989), 350.

dell'artista. Per essi, Giovacchino Faluschi⁸ indica l'anno 1730, data su cui concorda anche il Romagnoli⁹ e, di conseguenza, anche un omonimo pronipote dell'artista nella vita – dichiaratamente derivata da quella del Romagnoli – dedicata all'illustre avo¹⁰. La diretta osservazione delle pitture ci suggerisce di accogliere una datazione a queste altezze cronologiche: i caratteri formali e compositivi ben si confrontano con cicli coevi meglio documentati e si osserva la riproposizione di modelli ormai ampiamente collaudati, messi a punto dal Nasini nel corso della sua lunga carriera. Si riscontra, anche in questo caso, il massiccio intervento della bottega, un *modus operandi* tipico dell'ultima produzione dell'anziano pittore che, d'età ormai troppo avanzata per operare agilmente sui ponteggi, era solito ricoprire per lo più un ruolo progettuale, con la realizzazione di bozze e studi preparatori, per poi demandare al meno dotato Apollonio e ai suoi collaboratori l'esecuzione vera e propria. Ciononostante – e, anzi, forse proprio in virtù di questa efficienza operativa, che portò il Romagnoli ad accostarlo per industriosità al ben noto «Luca fa presto»¹¹ – negli anni trenta il nostro artista era ancora assai richiesto come frescante: lo testimoniano i lavori per la cappella Bichi Borghesi a Scorgiano presso Casole, gli affreschi per l'Oratorio di San Gaetano da Thiene e l'importante commissione per la Certosa di San Niccolò a Maggiano, ultimo ed «insospettabile colpo di coda»¹² della lunga carriera del Nasini prima della sua dipartita, avvenuta nel 1736.

Il tentativo di individuare, nell'esiguo materiale superstite dell'antico archivio del convento, documenti che si sarebbero potuti rivelare utili per far luce sulla commissione di questo vasto ciclo di affreschi è risultato vano, ma la ricerca fra le carte oggi conservate nell'Archivio di Stato di Siena ci ha permesso di aggiungere un ulteriore tassello a sostegno dell'ipotesi di riferire il ciclo al 1730. Fra i registri e i contratti di amministrazione agricola del fondo, meritevole di attenzione è un accordo stipulato presso il Carmine di Siena il 10 novembre del 1731 (ASS, 2557 Conventi c. 196), una scrittura privata sull'estinzione dei debiti

⁸ Giovacchino Faluschi, *Breve relazione delle cose notabili della città di Siena ampliata e corretta dal sacerdote Giovacchino Faluschi senese al nobil signore Guido Savini provveditore dell'Università e rettore della Pia casa di Sapienza* (Siena: per Francesco Rossi stamp. del Pubblico, 1784), 67.

⁹ Romagnoli, *Biografia cronologica de' bellartisti senesi*, vol. XI, 404.

¹⁰ Giuseppe Nasini, *Della vita e delle opere del Cav. Giuseppe Nasini, pittore del secolo XVII. Notizie raccolte ed ordinate dal Cav. Giuseppe Nasini, con brevi biografie degli altri pittori della medesima famiglia* (Prato: nella tipografia Bruzzi condotta da Alessandro Vannucchi, 1872), 74.

¹¹ Romagnoli, *Biografia cronologica de' bellartisti senesi*, vol. XI, 369.

¹² Ciampolini, *Pittori senesi del Seicento*, vol. II, 474.

contratti da «Carlo Ciani mezzaiole» – contadino presso il convento di Sant’Agostino a Montalcino – con i padri carmelitani, che vogliono così certificare tali pendenze e definirne le modalità di rientro. Si tratta di un documento all’apparenza irrilevante per le nostre ricerche se non fosse che, oltre al nome dell’allora priore del convento, Girolamo Luti, compaia con una certa sorpresa anche quello del maestro amiatino, che si firma di proprio pugno quale testimone dell’accordo: «Io Cav: Giuseppe Nasini fui presente a quanto sopra, e in fede de uscita mano propria». Sebbene il documento non possa certamente avere un valore paragonabile a quello di un contratto di commissione o di una ricevuta di pagamento, appare significativa, a queste date, la presenza dell’artista nel convento, forse impegnato a ultimare la propria impresa pittorica.

Nelle poche righe che Ettore Romagnoli dedica al ciclo carmelitano all’interno della vita del pittore – nella quale, per la prima volta, vengono sistematicamente affrontate l’attività del maestro e il suo percorso artistico – l’autore non si limita, tuttavia, a offrirci le stringate informazioni già forniteci dai cronisti precedenti, ma ci dà un proprio giudizio che, seppur estremamente sintetico, ci dice molto della considerazione, generalmente poco benevola, che aveva nei confronti dell’artista, ma anche dell’acutezza critica che contraddistingue la sua analisi:

Nel 1730 condusse un’altra voluminosa opera dipingendo tutto il vasto claustro del Carmine, ma in uno stile che annunzia l’artefice di 76 anni. Ivi colori trivialmente varj miracoli di Beati e Santi dell’ordine Carmelitano e soltanto nel fresco ove espresse il Salvatore colla croce si fece conoscere il franco pittore frescante che egli era stato¹³.

Nonostante il rinnovato interesse verso l’artista fiorito nel secolo scorso, la critica non ha prodotto sino ad ora alcun contributo approfondito sulle pitture carmelitane, rimaste relegate ai margini degli studi, complici indubbiamente le scarse notizie pervenuteci e il cattivo stato conservativo degli affreschi¹⁴. Il solo tentativo di restituire un’analisi del ciclo che andasse al di là della semplice menzione all’interno della produzione del pittore è rappresentato dalla scheda di Elisabetta Avanzati nel volume dedicato alle sedi universitarie per celebrare i 750 anni del nostro

¹³ Romagnoli, *Biografia cronologica de’ bellartisti senesi*, vol. XI, 404.

¹⁴ Dopo ricerche di Stella Rudolph (1974) e Gerardo Casale (1982), Marco Ciampolini ha abbozzato per primo un percorso stilistico dell’artista nel volume su Bernardino Mei (1987). Altri singoli cantieri e opere di Giuseppe Nicola sono stati oggetto di ricerche nel corso degli ultimi decenni. Un completo profilo biografico è stato tracciato da Annalisa Pezzo, “Nasini, Giuseppe Nicola,” in *Dizionario biografico degli italiani*, vol. LXXVII (Roma: Istituto dell’Enciclopedia Italiana, 2012), 844-48.

Ateneo¹⁵, nella quale la studiosa passa rapidamente in rassegna le brevi notizie riportate dalle fonti sette e ottocentesche e abbozza un'analisi proponendo alcuni confronti e richiamando alcune scene con i relativi schizzi e disegni preparatori. In anni più recenti, nella monumentale opera in tre volumi dei *Pittori senesi del Seicento*, Marco Ciampolini dedica all'artista un'approfondita biografia accompagnata da una rassegna, dettagliata e ben documentata, di notizie d'archivio e di opere dell'autore¹⁶. Sebbene, nel suo complesso, si configuri come un imprescindibile repertorio per chi si avvicina allo studio dell'artista, il lavoro di Ciampolini non aggiunge nulla di nuovo nello specifico caso delle storie carmelitane, limitandosi – conformemente alla natura meramente eleniativa delle schede di questi volumi – ad un'enumerazione degli episodi che corrono lungo le pareti del quadriportico e segnalando, fra la vasta produzione grafica del Nasini, i fogli riconducibili ad essi, in particolare dal cospicuo fondo della Biblioteca Comunale di Siena¹⁷.

La bibliografia relativa agli affreschi del chiostro del Carmine si esaurisce con un'ultima, indispensabile fonte. Si tratta dell'*Inventario degli oggetti d'arte del convento e chiesa del Carmine*, compilato nel 1862 da Francesco Brogi in qualità di Ispettore dell'Istituto di Belle Arti, nel quale viene dedicato spazio anche all'impresa del Nasini¹⁸. Benché dati al 1710 le pitture – bollate, peraltro, come «di pochissimo merito artistico» – il Brogi ci restituisce una testimonianza estremamente preziosa: per la prima volta vengono indicati i trentuno episodi rappresentati, aspetto che ci consente di colmare il vuoto lasciato dalla perdita, pressoché totale, delle scene del lato sud-ovest del chiostro e di avere una lettura preliminare dei soggetti, talvolta di non semplice identificazione, dalla quale partire per la nostra analisi. La presenza, nel 1862, delle pitture della parete in questione – oggi ridotte per lo più alla porzione superiore centinata – permette di ricondurre il loro deperimento a quei lunghi e sciagurati decenni nei quali il convento era stato adibito a caserma militare. Trentacinque fotografie in bianco e nero, custodite negli archivi della soppressa Soprintendenza per i beni artistici di Siena, registrano il drammatico stato conservativo delle superfici pittoriche, particolarmente compromesse, prima dei re-

¹⁵ Elisabetta Avanzati, scheda “Storie di vita carmelitana,” in *L'Università di Siena. 750 anni di storia*, testi di Mario Ascheri et al. (Siena: Monte dei Paschi di Siena, 1991), 399.

¹⁶ Ciampolini, *Pittori senesi del Seicento*, vol. II, 472-549.

¹⁷ I taccuini del pittore furono ereditati, dopo la sua morte, dal figlio Apollonio e in seguito raccolti dall'abate Giuseppe Ciaccheri nella collezione che costituirà il nucleo portante del fondo di disegni della biblioteca senese.

¹⁸ Una copia dattiloscritta della catalogazione di Francesco Brogi (VII/39) si conserva nella biblioteca della Pinacoteca Nazionale di Siena.



Figura 2.5 •
 Fotografia della Fortezza prima del restauro. SPSAE Siena, inv. 23502. Su concessione del Ministero della cultura. Musei Nazionali di Siena.

stauri del 1976 (Fig. 2.5): seguiti direttamente dal soprintendente Piero Torriti e condotti con grande perizia, i lavori hanno permesso di risanare le profonde ferite che interessavano la figurazione, ma non hanno potuto restituire l'integrità originaria a un ciclo ormai mutilo in alcune sue parti.

Nonostante le ampie lacune, l'impoverimento della superficie pittorica e la generale alterazione dei valori cromatici, nelle trenta scene superstiti possiamo ben individuare le coordinate stilistiche entro cui si muove il nostro autore: una forte ascendenza cortonesca – che caratterizza lo stile del Nasini sin dai suoi esordi – mediata da Ciro Ferri quando questi fu suo maestro a Roma; le influenze della grande pittura veneta, trasferite sui binari della tradizione barocca, assimilate con il tirocinio condotto a Venezia; suggestioni mediate dal già menzionato Luca Giordano, operoso sui palchi di palazzo Riccardi e in altri cantieri fiorentini al momento del rientro in

Toscana. Tutti aspetti, questi, che – lo ribadiamo – Giuseppe Nicola aveva conciliato codificando il suo stile personale, dimostrandosi un artista assai recettivo: sebbene in questi anni della sua tarda attività non sia stato in grado di mantenere quella elasticità che lo aveva caratterizzato nel pieno della sua carriera, non possiamo certo concordare con il giudizio, tutt'altro che lusinghiero, che il Brogi espresse su queste pitture in un'epoca così distante dalla nostra, tanto cronologicamente quanto a livello di coscienza critica.

Ciò che, tuttavia, merita particolare considerazione nell'*Inventario* stilato dall'ispettore è l'elencazione delle «31 storie rappresentanti diversi episodi della vita di alcuni santi». Si tratta di storie di Elia e di santi carmelitani la cui identificazione viene recepita e trasmessa, certo un poco passivamente, dalla critica successiva: se, per la maggior parte dei casi, possiamo senza ombra di dubbio concordare sul soggetto rappresentato, si è invece resa necessaria la rettifica di alcuni di essi, dovendo tuttavia constatare l'impossibilità di verificare la correttezza per quelle scene – in tutto sei, concentrate sulla parete sud del chiostro – andate perdute o pervenute in una condizione tanto lacunosa da presentare unicamente la fascia superiore dell'affresco.

Segue dunque, procedendo in senso orario a partire dall'ingresso al chiostro, un'analisi iconografica di ognuna di queste *storie* e dei personaggi ivi rappresentati (Fig. 2.6), al termine della quale faremo le dovute considerazioni. Fondamentale punto di riferimento per la nostra ricerca è stato l'*Anno memorabile* di padre Giuseppe Maria Fornari, ex provinciale dei Carmelitani di Lombardia e per trent'anni *primarius* di filosofia razionale all'Università di Pavia che, nel 1688 e nel 1690, pubblicò i due tomi della sua preziosa raccolta agiografica a stampa sui santi del Carmelo¹⁹. Si farà inoltre riferimento alle voci, redatte da vari autori, raccolte nel volume *Santi del Carmelo* (1972) da padre Ludovico Saggi²⁰, la cui competenza unica nel campo della

¹⁹ Giuseppe Maria Fornari, *Anno memorabile de Carmelitani, nel quale à giorno per giorno si rappresentano le vite, l'opere, & i miracoli di s. Elia profeta loro patriarca, e di tutti li santi, e sante, beati, e venerabili eroi del suo sacro ordine della beatissima madre di Dio Maria vergine del Monte Carmelo*, Tomo I. (Milano: per Carlo Federico Gagliardi, 1688) e *Anno memorabile de Carmelitani, nel quale à giorno per giorno si rappresentano le vite, l'opere, & i miracoli di s. Elia profeta loro patriarca, e di tutti li santi, e sante, beati, e venerabili eroi del suo sacro ordine della beatissima madre di Dio Maria vergine del Monte Carmelo*, Tomo II (Milano: per Carlo Federico Gagliardi, 1690). Il repertorio, pur avendo il pregio di essere scritto in lingua italiana, non propone nulla di nuovo, dal punto di vista dei contenuti, rispetto agli *Annales* del Lezana (1645-1656) e allo *Speculum carmelitanum* di Daniele della Vergine Maria (1680), entrambi in lingua latina e di larga diffusione nei conventi europei.

²⁰ Ludovico Saggi, *Santi del Carmelo. Biografie da vari dizionari* (Roma: Institutum Carmelitanum, 1972).



storia dell'Ordine ha contribuito alla puntuale ricostruzione dell'itinerario di sviluppo dell'agiografia carmelitana facendo luce su zone oscure e suggerendo nuove direzioni di ricerca.

Figura 2.6 • Schema ricostruttivo del ciclo pittorico.

Elia è svegliato dall'angelo

Cinque dei sei episodi raffigurati sulla parete nord-est hanno come protagonista Elia, uno dei più importanti profeti dell'Antico Testamento – nonostante non abbia lasciato alcuna profezia scritta – considerato dai Carmelitani loro fondatore materiale, oltre che spirituale. Tradizionalmente ritenuto esempio di virtù e zelo e strenuo difensore della vera dottrina, Elia è figura centrale nei Libri dei Re, nei quali si può distinguere un vero e proprio ciclo elianico (1Re 17; 2Re 1, 18) cui appartiene il racconto della sua vita. L'importanza del profeta – ribadita dai numerosi riferimenti in altri libri veterotestamentari e nei Vangeli, che lo accostano alla figura di Cristo e di San Giovanni Battista – è testimoniata da una forte devozione in Oriente dove, a partire dal Monte Carmelo, sin da tempi molti antichi fiorì un intenso culto che verrà poi diffuso in Occidente dai Carmelitani, i quali si attribuivano una diretta discendenza da Elia. La devozione nei suoi confronti è senza ombra di dubbio forte internamente all'Ordine, come testimonia la commissione di numerose opere che lo ritraggono come protagonista di episodi della sua vita, spesso inseriti entro veri e propri cicli pittorici a lui dedicati.

Uno degli episodi maggiormente rappresentati è proprio quello con cui esordisce il nostro ciclo senese (Fig. 2.7) e raffigura Elia nel deserto che viene svegliato e nutrito da un angelo – scena che non costituisce, tuttavia, l'inizio delle vicende del profeta all'interno dell'Antico Testamento.

Nelle Sacre Scritture, Elia viene presentato come originario di Tisbe e compare all'improvviso sotto il regno di Acab il quale, dopo aver sposato Gezabele, accettò da lei l'imposizione del culto di Baal, con la conseguente persecuzione dei profeti di Yahweh e la distruzione degli altari a lui dedicati. Elia annuncia così un periodo di siccità lungo tre anni, che terminerà in seguito a un sacrificio sul Monte Carmelo che dimostrerà davanti al popolo chi è il vero Dio in una sfida indetta dal Tisbita contro Acab e i profeti di Baal, oggetto delle tre scene successive dipinte dal Nasini. Dopo la vittoria, conclusasi con l'uccisione presso il torrente Cison dei sacerdoti sconfitti, torna a cadere la pioggia, ma Elia è costretto a fuggire di fronte alle minacce della vendicativa Gezabele:

⁴Egli s'inoltrò nel deserto una giornata di cammino e andò a sedersi sotto una ginestra. Desideroso di morire, disse: "Ora basta, Signore! Prendi la mia vita, perché io non sono migliore dei miei padri". ⁵Si coricò e si addormentò sotto la ginestra. Ma ecco che un angelo lo toccò e gli disse: "Alzati, mangia!". ⁶Egli guardò e vide vicino alla sua testa una focaccia, cotta su pietre roventi, e un orcio d'acqua. Mangiò e bevve, quindi di nuovo si coricò. ⁷Tornò per la seconda volta l'angelo del Signore, lo toccò e gli disse: "Alzati, mangia, perché è troppo lungo per te il cammino". ⁸Si alzò, mangiò e bevve. Con la forza di quel cibo camminò per quaranta giorni e quaranta notti fino al monte di Dio, l'Oreb. (1Re, 19, 4-8)



Figura 2.7 •
Giuseppe
Nicola Nasini,
*Elia è svegliato
dall'angelo*, 1730.
Parete nord-est.

Elia, sino a questo momento delle vicende animoso e zelante nella lotta all'idolatria, persino inclemente nei confronti degli empi sovrani e dei falsi profeti che aveva fatto trucidare senza mostrare misericordia, in questo passo ci viene mostrato nel suo aspetto più umano, timoroso verso l'ira della regina Gezabele, vinto dallo sconforto e, anzi, dalla disperazione, tanto da invocare a Dio la propria morte prima di addormentarsi sotto la ginestra. Il Nasini rappresenta il momento in cui l'angelo giunge in suo soccorso con l'acqua e la focaccia, invitandolo per due volte a nutrirsi prima di affrontare il suo cammino nel deserto che lo avrebbe condotto al Monte Oreb, indicato in lontananza dalla figura angelica. Vediamo il profeta, ancora immerso nel sonno, presentato come un eremita dalla folta barba,

la mano destra che ancora stringe il bastone che lo accompagnerà nel suo viaggio, la sinistra su cui poggia mollemente il capo, una ripresa dall'iconografia della melanconia che rimarca lo stato di scoramento del profeta. Contrariamente all'arte cristiana delle origini, Elia assume le fattezze senili e veste un abito carmelitano in lana grezza, a sottolineare la diretta discendenza dell'Ordine pur rimandando agli abiti degli eremiti e del Battista.

La composizione sembra essere debitrice della tradizionale raffigurazione di un altro episodio, quello del *Sogno di San Giuseppe*, che ben si presta, del resto, ad una sovrapposizione iconografica: non è un caso che lo stesso Nasini sembri adottare il medesimo modello nella raffigurazione della volta per la chiesa di San Giuseppe della Contrada dell'Onda. Utile al confronto è la medesima scena della decorazione musiva dugentesca del battistero fiorentino che, anche a distanza di secoli, dovette esercitare una certa influenza sugli artisti, se non direttamente almeno attraverso un canone ormai consolidatosi nel tempo e ripreso soprattutto nel Seicento, quando le vicende di Elia entrano a far parte di numerosi cicli dedicati al Santissimo Sacramento come prefigurazioni veterotestamentarie dell'Eucarestia, il nutrimento per eccellenza con cui si sfama l'eremita nel deserto²¹. Indubbia è, difatti, l'importanza del tema eucaristico nella lettura simbolica di questo episodio, avvalorata dalla scelta di porre questa scena come punto iniziale del ciclo dipinto dal Nasini a discapito di una stretta rappresentazione in ordine cronologico degli episodi focali della vita del profeta. Non deve dunque sorprendere la scelta, da parte della committenza dell'ordine, di sottolineare con forza la centralità ricoperta dall'Eucarestia nella vita carmelitana, della quale costituisce il cuore stesso sin dai suoi primordi: nelle comunità ispirate dalla Regola del Carmelo, la Comunione era difatti pratica quotidiana e gli stessi frati senesi erano particolarmente devoti al Santissimo Sacramento, tanto da dedicargli, come già si è detto, una cappella e un prezioso ciborio nella loro chiesa e da istituire una solenne celebrazione annuale che divenne rilevante culto cittadino.

L'incontro fra Elia e il re Acab

La scena successiva raffigura invece l'episodio dell'incontro fra Elia e il re Acab (Fig. 2.8).

Il terzo anno di siccità, il Signore invita Elia a presentarsi ad Acab per porre fine alla punizione divina. Il re, da parte sua, ordina al sovrintendente del proprio palazzo, Abdia, di perlustrare il paese in cerca di sor-

²¹ Per approfondire la lettura simbolica dell'episodio e il ruolo di precursore messianico di Elia si veda Davide Ferraris, "Il culto del profeta Elia in Oriente ed Occidente," *Rivista di storia e letteratura religiosa* 52, 1 (2016).



Figura 2.8 •
Giuseppe Nicola
Nasini, *L'incontro
fra Elia e il re
Acab*, 1730.
Parete nord-est.

genti d'acqua ed erba per il bestiame. Appena intrapreso questo suo viaggio, Abdia incontra Elia, che lo convince con fermezza a far radunare dal re i profeti di Baal e i figli d'Israele presso il Monte Carmelo. Il Tisbita indice dunque una sfida:

²³Ci vengano dati due giovenchi; essi se ne scelgano uno, lo squartino e lo pongano sulla legna senza appicarvi il fuoco. Io preparerò l'altro giovenco e lo porrò sulla legna senza appicarvi il fuoco. ²⁴Invocherete il nome del vostro dio e io invocherò il nome del Signore. Il dio che risponderà col fuoco è Dio!". Tutto il popolo rispose: "La proposta è buona!" (1Re, 18, 20-4).

Riconosciamo, nella superficie dipinta, i due protagonisti della vicenda. A destra ritroviamo Elia che, minacciosamente proteso verso il suo interlocutore, indica con un imperioso e perentorio gesto del braccio destro il Monte Carmelo, ove avrà luogo la contesa. Acab, curiosamente inginocchiato dinnanzi a lui – forse a prefigurarne la sconfitta – è reso riconoscibile dall’attributo della corona d’oro posta sul capo che lo qualifica come re, vestito con abiti all’antica. Dietro di lui, all’estrema sinistra della figurazione, uno dei sudditi tiene fra le mani un fascio littorio, probabile simbolo del potere del proprio sovrano, mentre alle sue spalle si dipana uno stuolo di soldati, gli scudi e le lance che si stagliano nel cielo.

Al di là della scarsa aderenza filologica al racconto nella rappresentazione di un paesaggio verdeggiante, d’ascendenza cortonesca, desta curiosità la scultura classica che si erge nel mezzo della figurazione, facilmente identificabile nonostante la consunzione con una *Venus pudica*. A fare da modello a quella dipinta dal Nasini fu forse la *Venere de’ Medici* che dal 1677, per volere di Cosimo III, costituisce il fulcro della Tribuna degli Uffizi, che dovette essere ben nota all’artista che era stato insignito dal granduca del titolo di aiutante di camera d’onore e sovrintendente degli opifici delle gallerie medicee. Gli elementi della statuaria e dell’architettura classica ricorrono, peraltro, in altri episodi del chiostro, e oltre a far parte della poetica del Nasini la presenza della statua può più ampiamente assurgere a simbolo pagano, a idolo da combattere.

Il sacrificio dei sacerdoti di Baal

Il popolo ha approvato la proposta di Elia ma la sfida non si è ancora consumata e non si è ancora giunti ad un verdetto che stabilisca quale sia il vero Dio da adorare.

²⁵Elia disse ai profeti di Baal: “Sceglietevi il giovenco e fate voi per primi, perché voi siete più numerosi. Invocate il nome del vostro dio, ma senza appiccare il fuoco”. ²⁶Quelli presero il giovenco che spettava loro, lo prepararono e invocarono il nome di Baal dal mattino fino a mezzogiorno, gridando: “Baal, rispondici!”. Ma non vi fu voce, né chi rispondesse. Quelli continuavano a saltellare da una parte all’altra intorno all’altare che avevano eretto. ²⁷Venuto mezzogiorno, Elia cominciò a beffarsi di loro dicendo: “Gridate a gran voce, perché è un dio! È occupato, è in affari o è in viaggio; forse dorme, ma si sveglierà”. ²⁸Gridarono a gran voce e si fecero incisioni, secondo il loro costume, con spade e lance, fino a bagnarsi tutti di sangue. ²⁹Passato il mezzogiorno, quelli ancora agirono da profeti fino al momento dell’offerta del sacrificio, ma non vi fu né voce né risposta né un segno d’attenzione (1Re 18, 25-9).



Figura 2.9 •
Giuseppe
Nicola Nasini,
*Il sacrificio dei
sacerdoti di Baal*,
1730. Parete
nord-est.

Sullo sfondo di un'ariosa apertura paesistica che dona respiro all'insieme, in un'impaginazione spaziale fedele alla tradizione cortonesca, Nasini dispiega i protagonisti dell'episodio intorno all'ara sacrificale, perno centrale della scena, con la legna spenta su cui è adagiato il giovenco (Fig. 2.9).

Sulla destra, una schiera di sacerdoti di Baal viene rappresentata mentre invoca compostamente e vanamente l'intervento del proprio Dio, chi prostrandosi dinanzi all'altare, chi volgendo gli occhi al cielo, chi nell'atto di ferirsi con l'uso di corte lame per ottenere l'esaudimento della supplica in una sorta di fanatico fervore. Sulla sinistra, a fare da contrappeso com-

positivo – e forse morale – campeggia la solenne e monumentale figura di Elia, il braccio sinistro alzato a dare il via alla sfida o, forse, a provocare e deridere i sacerdoti di Baal per le loro grida inascoltate. Torna nuovamente l'elemento della statua antica posta su di un podio, ora in una posizione più defilata: improbabile, in questo caso, una sua inconfutabile identificazione, ma risulta suggestiva l'ipotesi di riconoscervi un riferimento ad un altro dei capolavori che Cosimo III fece trasferire da Villa Medici a Roma nella Tribuna degli Uffizi, l'*Arrotino*, che si riteneva facesse parte di un gruppo raffigurante la punizione del satiro Marsia, resosi colpevole di superbia nei confronti del dio Apollo. Si instaura forse un paragone fra il satiro e quei falsi credenti che ipocritamente ostentano un comportamento onesto e probro, non per reale convinzione ma finalizzato al conseguimento delle lodi terrene anziché della gloria divina. Più generalmente, Marsia viene punito per aver sfidato un dio: lampante, dunque, l'affinità con coloro che sfidarono Yahweh e che verranno fatti uccidere da Elia.

Il sacrificio di Elia

Giunge poi il momento in cui si consuma il sacrificio che rivela il vero Dio.

³⁰Elia disse a tutto il popolo: “Avvicinatevi a me!”. Tutto il popolo si avvicinò a lui e riparò l'altare del Signore che era stato demolito. ³¹Elia prese dodici pietre, secondo il numero delle tribù dei figli di Giacobbe, al quale era stata rivolta questa parola del Signore: “Israele sarà il tuo nome”. ³²Con le pietre eresse un altare nel nome del Signore; scavò intorno all'altare un canaletto, della capacità di circa due *sea* di seme. ³³Dispose la legna, squartò il giovenco e lo pose sulla legna. ³⁴Quindi disse: “Riempite quattro anfore d'acqua e versatele sull'olocausto e sulla legna!”. Ed essi lo fecero. Egli disse: “Fatelo di nuovo!”. Ed essi ripeterono il gesto. Disse ancora: “Fatelo per la terza volta!”. Lo fecero per la terza volta. ³⁵L'acqua scorreva intorno all'altare; anche il canaletto si riempì d'acqua. ³⁶Al momento dell'offerta del sacrificio si avvicinò il profeta Elia e disse: “Signore, Dio di Abramo, di Isacco e d'Israele, oggi si sappia che tu sei Dio in Israele e che io sono tuo servo e che ho fatto tutte queste cose sulla tua parola. ³⁷Rispondimi, Signore, rispondimi, e questo popolo sappia che tu, o Signore, sei Dio e che converti il loro cuore!”. ³⁸Cadde il fuoco del Signore e consumò l'olocausto, la legna, le pietre e la cenere, prosciugando l'acqua del canaletto. ³⁹A tal vista, tutto il popolo cadde con la faccia a terra e disse: “Il Signore è Dio! Il Signore è Dio!” (1Re 18, 30-9).

Nonostante il cattivo stato di conservazione dell'affresco (Fig. 2.10), leggiamo senza difficoltà tutti gli elementi costitutivi dell'episodio,



Figura 2.10 •
Giuseppe
Nicola Nasini, *Il
sacrificio di Elia*,
1730. Parete
nord-est.

animato da un'atmosfera di inquieto sbigottimento dinnanzi al potere divino che fa ardere la legna bagnata. Sulla destra, due figure stanno ancora versando l'acqua da due grandi anfore mentre il fuoco divampa sull'altare. Non è chiaro se il fuoco 'cada' o meno dal cielo, vista anche la presenza di una vasta lacuna nella porzione sommitale, nel punto in cui si solleva una colonna di denso fumo, ma risulta comunque chiara la prodigiosità dell'evento dinnanzi al quale Elia si genuflette, con le mani giunte in preghiera, ad accogliere e venerare la potenza di quello che si manifesta come l'unico, vero Dio.

Elia rapito sul carro di fuoco

La scena successiva (Fig. 2.11) costituisce l'epilogo della vita di Elia che, accompagnato dal suo discepolo Eliseo – eletto a suo successore spirituale da Yahweh, manifestatosi al profeta sul monte Oreb – si fa strada fra le acque del fiume Giordano dividendole con il proprio mantello. A quel punto, Elia ascende al cielo:

¹¹Mentre continuavano a camminare conversando, ecco un carro di fuoco e cavalli di fuoco si interposero fra loro due. Elia salì nel turbine verso il cielo. ¹²Eliseo guardava e gridava: “Padre mio, padre mio, carro d’Israele e suoi destrieri!”. E non lo vide più. Allora afferrò le proprie vesti e le lacerò



Figura 2.11 •
Giuseppe Nicola
Nasini, *Elia
rapito sul
carro
di fuoco*, 1730.
Parete nord-est.

in due pezzi.¹³ Quindi raccolse il mantello, che era caduto a Elia, e tornò indietro, fermandosi sulla riva del Giordano.

¹⁴Prese il mantello, che era caduto a Elia, e percosse le acque, dicendo: “Dov’è il Signore, Dio di Elia?”. Quando anch’egli ebbe percosso le acque, queste si divisero di qua e di là, ed Eliseo le attraversò. ¹⁵Se lo videro di fronte, i figli dei profeti di Gerico, e dissero: “Lo spirito di Elia si è posato su Eliseo”. Gli andarono incontro e si prostrarono a terra davanti a lui (2Re 2, 11-5).

L’ascesa del profeta su un carro di fuoco dovette impressionare profondamente i Giudei che, naturalmente, ritennero Elia ancora vivo, lasciando aperta l’eventualità di un suo ritorno prima della seconda venuta di Cristo. Il tema dell’ascensione di Elia ha assunto un particolare rilievo all’interno delle storie del profeta, colpendo fortemente l’immaginario delle folle e, di conseguenza, degli artisti, che ne fecero il brano maggiormente diffuso e rappresentato dell’intero ciclo elianico anche come figurazione a sé stante.

Nel nostro chiostro, l’affresco del Nasini si pone in linea con la consueta iconografia dell’episodio, che trova nelle rappresentazioni classiche del dio Helios-Apollo sul carro di fuoco un modello già codificato. Nell’usuale ambientazione d’ascendenza cortonesca, inquadrata da un lato da un declivio roccioso e dall’altro da due tronchi secchi a mo’ di quinte teatrali, la scena ha luogo sulla riva del fiume Giordano, che scorre placidamente alle spalle dei protagonisti in un’atmosfera di composta calma che non lascia spazio alla dimensione miracolistica ed enfatica da epifania del sacro. Tutto è contenuto e sobriamente descritto con grande asciuttezza di linguaggio e non fa eccezione il carro di fuoco, trainato da due cavalli, che porta Elia in cielo: nonostante l’impoverimento generale della superficie pittorica, osserviamo bene le fiamme che avvolgono il sobrio cocchio di legno che transita sopra ad una fitta coltre di nubi²². Il profeta è rappresentato nell’atto di cedere il proprio mantello, con la mano destra, ad Eliseo, calvo e vestito con l’abito carmelitano, che con le braccia rivolte al cielo si inginocchia dinnanzi all’ascensione del proprio maestro²³.

²² A sottolineare la straordinaria popolarità di Elia, risulta interessante osservare la sua presenza nel folklore e nelle tradizioni popolari, soprattutto quelle nell’Europa Orientale. Secondo le credenze slave, la figura del profeta è in grado di comandare il tuono e la pioggia ed è per questo motivo che, in un processo di sincretismo con i culti locali, pare si sia sovrapposta a quella di Perun, dio pagano del tuono e della folgore venerato nelle campagne russe. Si riteneva dunque che Elia avesse un ruolo nelle attività, come l’agricoltura, legate alla pioggia: il rumore del tuono stesso, secondo la tradizione, si spiegherebbe con quello prodotto dalle ruote del carro del profeta al momento del suo passaggio sopra le nubi. Si vedano Ferraris, “Il culto del profeta Elia in Oriente ed Occidente,” 56-7 e Francesco Spadafora, s.v. “Elia profeta,” in *Santi del Carmelo. Biografie da vari dizionari* (Roma: Institutum Carmelitanum 1972), 153.

²³ Allo scherno di alcuni ragazzi di Betel che si burlano della sua calvizie, Eliseo reagisce maledicendoli in nome di Yahweh: quarantadue giovani vengono così sbranati per punizione



Figura 2.12 •
Giuseppe
Nicola Nasini,
*San Nicola
salva il fanciullo
coppiere*, 1730.
Parete nord-est.

San Nicola salva il fanciullo coppiere

La sesta scena dipinta su questo lato del chiostro (Fig. 2.12) costituisce un *unicum* all'interno del ciclo essendo, ad esclusione delle figure allegoriche, la sola dedicata ad un santo estraneo all'Ordine Carmelitano. L'affresco, benché particolarmente rovinato, risulta chiaramente leggibile. Il protagonista, santo vescovo con mitria e pastorale, fu

divina da due orse uscite dal bosco. Sebbene l'appellativo «testa pelata» rivoltagli dai ragazzi si riferisca probabilmente ad una sorta di tonsura che lo contraddistingueva come profeta – di qui la severa condanna – questa caratteristica fu interpretata come segno di una precoce calvizie, tanto che venne sempre dipinto, come nel nostro caso, con pochi capelli.

erroneamente e inspiegabilmente identificato dal Brogi con Sant’Ambrogio, che avrebbe compiuto un miracolo «involando al Sultano un paggio per ricondurlo alla sua patria», episodio che non trova riscontro in alcuna fonte agiografica. La scelta del soggetto si spiega, invece, con l’intitolazione della chiesa a San Niccolò: come correttamente osservato da Felice Mastrangelo²⁴, è raffigurato un episodio della vita di Nicola di Bari, ossia il riscatto del giovane Adeodato – Basilio nelle fonti greche – rapito dai Saraceni per farne il coppiere dell’emiro Marmorino e miracolosamente riportato dal santo ai genitori.

Il Nasini, attenendosi alla tradizionale iconografia dell’episodio, dipinge la miracolosa apparizione del santo mirese, raffigurato in abiti vescovili, mentre trae in salvo, afferrandolo per i capelli, il giovane Adeodato, che porta fra le mani il vassoio con il quale stava servendo il vino a Marmorino. Al di sotto, attorno ad una tavola rotonda imbandita, un gruppo di commensali vestiti in abiti orientali assiste sgomento al prodigioso intervento di Nicola, le bocche spalancate dallo stupore e le braccia levate verso il cielo. La scena è ambientata in un loggiato che si apre, dietro ad una balaustra, su un fondo arioso e limpido al di là di quello che pare essere un giardino, popolato di alberi, racchiuso entro una struttura architettonica semicircolare.

Lo schema compositivo è certamente debitore di un piccolo monocromo dipinto nel 1698 su uno dei pilastri del chiostro grande dell’abbazia di Monte Oliveto Maggiore²⁵. Commissionato ad Antonio Nasini, fratello maggiore di Giuseppe Nicola, dall’abate napoletano Antonio Pizzini, l’affresco trova proprio in un’opera partenopea la sua principale fonte figurativa, la pala rea-



Figura 2.13 • Luca Giordano, *San Nicola da Bari salva il fanciullo coppiere*, 1655. Napoli, chiesa di Santa Brigida. Fonte: Google Arts & Culture, via Wikimedia Commons.<<https://creativecommons.org/publicdomain/mark/1.0/>> (Public Domain Mark 1.0).

²⁴ Felice Mastrangelo, “Il ritorno di Giuseppe Nicola Nasini a Siena. La «Natività della Vergine» per San Pellegrino alla Sapienza e il suo ritrovato modelletto,” *Prospettiva* 134-135 (2009).

²⁵ Marco Fagiani, “Un’abbazia nell’età moderna. Storia artistica di Monte Oliveto Maggiore dall’ultimo generalato dell’abate Domenico Airolodi (1511-1513) al riconoscimento del culto ab immemorabili del fondatore Bernardo Tolomei (1644)” (Tesi di dottorato, Università degli Studi di Firenze, a.a. 2017-2021), 115, coordinatore Andrea De Marchi, tutor Alessandro Angelini.



Figura 2.14 •
Giuseppe Nicola
Nasini, *Studio per 'San
Nicola salva il fanciullo
coppiere'*. Siena,
Biblioteca Comunale,
S.III.7, c. 27 r. ©
Biblioteca comunale degli
Intronati, Istituzione del
Comune di Siena.

na (S.III.7, c. 27 r) (Fig. 2.14). Questo vivace e dinamico groviglio di linee tratteggia con grande efficacia la figura dell'emiro e riteniamo che possa costituire un primissimo approccio al tema da parte di Giuseppe Nicola Nasini, che si accingeva a confrontarsi con il nostro affresco.

La scelta di inserire questo brano nel ciclo carmelitano, oltre a celebrare il santo titolare della chiesa, sembra seguire un *fil rouge* che ricorre all'interno dell'impresa figurativa: il te-

lizzata nel 1655 da Luca Giordano per la chiesa di Santa Brigida (Fig. 2.13).

Intrisa di cultura cortonesca e di suggestioni da Mattia Preti, l'opera costituisce il modello di riferimento per entrambi i Nasini, ai quali furono variamente attribuiti due disegni preparatori per i loro affreschi. Il primo, realizzato a penna e acquarello bruno, si conserva al Kupferstichkabinett di Berlino (inv. 20890) e mostra puntuali analogie con il dipinto carmelitano, mentre il secondo, un vibrante schizzo ancora allo stato di abbozzo, è oggi alla Biblioteca Comunale di Siena.

ma dell'opposizione e del conflitto fra il mondo cristiano e quello degli infedeli.

Santa Maria Maddalena de' Pazzi riceve il manto della purezza dalla Vergine

La settima e ultima scena della parete (Fig. 2.15) ha come protagonista la santa fiorentina Maria Maddalena de' Pazzi (1566-1607), il cui culto, dopo la canonizzazione del 1669 a opera di Clemente IX, travalicò presto l'ambito locale diffondendosi in tutta Italia e in altre parti d'Europa, specialmente nelle Fiandre. Monaca carmelitana a Santa Maria degli Angeli in Oltrarno,



Figura 2.15 • Giuseppe Nicola Nasini, *Santa Maria Maddalena de' Pazzi riceve il manto della purezza dalla Vergine*, 1730. Parete nord-est.



Figura 2.16 •
Ciro Ferri, *Santa Maria Maddalena de' Pazzi riceve una collana d'oro dalla Vergine*, 1684. Firenze, chiesa di Santa Maria Maddalena de' Pazzi, cappella maggiore. Foto di Saikko, via Wikimedia Commons (CC BY 3.0 Unported). <https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Ciro_ferri,_Vergine_e_santa_Maria_Maddalena_dei_Pazzi,_1684_03.JPG> (immagine modificata dall'autore).

fu ritenuta 'santa vivente' in virtù delle estasi e dell'intenso fervore mistico che hanno caratterizzato la sua esperienza monastica; eminente contemplativa, promosse con ardore la riforma della Chiesa, in sintonia con le istanze post-tridentine. Le *Estasi*, redatte per volere del confessore Agostino Campi, registrano i frequenti rapimenti di Maria Maddalena e attestano una spiritualità che si innesta nel solco della tradizione aperta da Santa Caterina da Siena, i cui simboli ricorrono nelle sue visioni qualificandola come sposa di Cristo: l'anello con il quale si unì a lui nel matrimonio mistico, lo scambio del proprio cuore con quello di Gesù, le stimmate e la corona di spine.

A rendere la santa immediatamente riconoscibile nella scena dipinta dal Nasini sono proprio la corona di spine e le stimmate, divenuti suoi attributi iconografici. La profonda devozione per Maria Maddalena, subito viva a Firenze, è testimoniata da una grande fortuna figurativa. Nume-

rose sono le opere che le consorelle, sia per il loro storico complesso d'Oltrarno che per la nuova sede in Borgo Pinti nella quale si erano trasferite nel 1629, commissionarono a Francesco Curradi. Importante esponente della pittura devozionale fiorentina, il Curradi è considerato fautore e primo diffusore dell'iconografia della santa, compresa quella della *Vergine che dona il manto della purezza* dipinta dal Nasini in quest'ultimo episodio della parete a raffigurare una delle esperienze estatiche di Maria Maddalena. Il modello cui fa riferimento il pittore amiatino è, tuttavia, opera di Piero Nasini, protagonista – assieme all'architetto Pier Francesco Silvani e a Luca Giordano – del rinnovamento barocco della cappella-reliquiario della santa in Borgo Pinti, grandioso cantiere voluto dalle carmelitane e sostenuto da Cosimo III fra la metà degli anni Settanta e la metà degli anni Ottanta <del Seicento>²⁶.

²⁶ Per il cantiere della cappella in Borgo Pinti si veda Piero Pacini, "I Depositi di Santa Maria Maddalena de' Pazzi e la diffusione delle sue immagini (1607-1668)," *Mitteilungen des Kunsthistorischen Institutes in Florenz* 32 (1988) e "Santa Maria Maddalena de' Pazzi, iconografia e devozione," in *Santa Maria Maddalena de' Pazzi. La chiesa e il convento*, a cura di Cristina Acidini (Firenze: Mandragora, 2020).



Figura 2.17 •
Giuseppe Nicola Nasini, copia da
Ciro Ferri, *Santa Maria Maddalena
de' Pazzi riceve
una collana d'oro
dalla Vergine*.
Siena, Biblioteca
Comunale,
S.III.2, c. 21r.
© Biblioteca
comunale
degli Intronati,
Istituzione del
Comune di
Siena.

Al Ferri fu commissionata, nel 1682, la pala dell'altar maggiore con *La Vergine che dona una catena d'oro alla santa* (Fig. 2.16), opera dalla lunga gestazione dipinta nei locali dell'Accademia Medicea di Palazzo Madama a Roma e della quale il Nasini, allora vicinissimo al suo maestro, aveva realizzato una fedele copia disegnativa (S.III.2, c. 21r) (Fig. 2.17)

e alcuni studi (S.III.2, c. 21v e S.II.5, c. 56bis r), oggi alla Biblioteca Comunale di Siena²⁷.

Giuseppe Nicola, memore di queste soluzioni, a decenni di distanza recuperò il modello del Ferri per il chiostro senese, sostituendo alla catena d'oro il velo della purezza ma mantenendo invariato l'impianto generale della scena, pur optando per una forte semplificazione compositiva soprattutto nella gloria celeste della porzione sommitale²⁸. All'insolita compresenza di stimate e corona di spine, oggetto di due diverse visioni della santa, si unisce dunque come attributo iconografico il bianco velo consegnato dalla Vergine, simbolo del candore virginale che è precetto fondamentale della professione religiosa dei carmelitani, i quali fanno voto a Dio di castità, oltre che di povertà e obbedienza, conformemente alla Regola dell'Ordine.

Gesù appare al beato Franco da Grotti mostrandogli le ferite

La parete sud-est del chiostro si apre con il primo di tre episodi che, nel nostro ciclo pittorico, vedono per protagonista il beato Franco Lippi (Fig. 2.18), del quale abbiamo accennato nel precedente capitolo.

Nato a Grotti in un anno imprecisato del XIII secolo, Franco fu soldato dedito ai vizi che, dopo aver perso ai dadi ogni suo avere, arrivò a giocare i suoi stessi occhi, divenendo cieco per volontà divina. Riacquisita la vista e ottenuta la grazia con un pellegrinaggio a Santiago de Compostela fece ritorno a Siena dove, udendo una predica del beato domenicano Ambrogio Sansedoni, abbracciò una vita eremitica e di penitenza, dapprima in una piccola cella che si costruì nel Borgo di San Marco e in seguito in un romitorio nei boschi nei pressi del suo villaggio natio, vicino al torrente Fusola. In seguito ad una visione della Vergine, nel 1279 si fece converso carmelitano proprio presso il convento di Siena, inasprendo le penitenze e mortificando il proprio corpo con catene, un cerchio di ferro stretto attorno al capo e una palla di piombo che teneva in bocca. Per poco più di dieci anni visse nella comunità religiosa del Carmine fra l'ammirazione dei confratelli, testimone di divine visioni e fautore di svariati miracoli, prima di morirvi nel 1291 in aria di santità.

²⁷ Inizialmente ritenuti studi preparatori di Ciro Ferri, i disegni sono stati correttamente riferiti al Nasini da Pacini. Piero Pacini, "Verifica di un'impresa devozionale di Ciro Ferri e risarcimento per l'allievo Giuseppe Nicola Nasini," *Antichità Viva* 36 (1997): 45.

²⁸ È interessante notare come il Nasini reimpiegò questo modello anche nella tela con *l'Estasi di San Felice da Cantalice* (1728) dipinta per la chiesa dei Cappuccini di Arcidosso.



Figura 2.18 •
Giuseppe Nicola Nasini, *Gesù appare al beato Franco da Grotti mostrandogli le ferite*, 1730. Parete sud-est.

Racconto agiografico di riferimento fu, dopo alcune redazioni dei secoli precedenti, la *Vita* scritta nel 1590 dal frate domenicano Gregorio Lombardelli²⁹, un testo ricco di variazioni che, fra le svariate novità, aggiunge un aspetto rilevante per l'aspetto culturale. Se, prima di allora, si sosteneva che il corpo del beato fosse stato riesumato a cinquant'anni dalla morte e che parte delle reliquie fu portata a Cremona, da qui

²⁹ Gregorio Lombardelli, *La vita del beato Franco Senese da Grotti, dell'ordine de' Carmelitani, scritta dal M.R.P.F. Gregorio Lombardelli da Siena, dottor teologo dell'ordine de' frati Predicatori, e consultor della congregazione del Santo Offizio dell'Inquisizione nello Stato senese. All'illustriss. et reuerendiss. monsig. Domenico Pinelli genouese cardinale di Santa Chiesa* (Siena: Luca Bonetti, 1590).



Figura 2.19 •
 Pietro da Cortona,
Cristo appare
a Sant'Ignazio,
 1668. Pistoia,
 chiesa dello
 Spirito Santo.
 Foto di Saikko,
 via Wikimedia
 Commons (CC
 BY 3.0 Unported).
[https://
 creativecommons.
 org/licenses/
 by/3.0/deed.it](https://creativecommons.org/licenses/by/3.0/deed.it).

in poi si fa una distinzione tra Franco, sepolto a Siena, e Francesco, sepolto invece nella città lombarda, generando uno sdoppiamento che giustifica la presenza di due crani, ognuno nei rispettivi luoghi di sepoltura³⁰. Nella chiesa del Carmine di Siena sono ancor oggi conservate queste sante reliquie assieme ad alcuni degli strumenti di penitenza del beato, rilevanti a livello devozionale soprattutto con l'autorizzazione al culto da parte del pontefice nel 1670 e, due anni dopo, l'introduzione di Franco nell'Ufficio liturgico nel Breviario carmelitano, che ne favorì la diffusione anche al di fuori del territorio senese, in altri centri della penisola e in Spagna.

Di pari passo, si assiste ad un incremento della produzione figurativa a lui dedicata, in continuità con un'iconografia rimasta immutata dall'epoca medievale: il beato viene sempre presentato con una folta barba e un'incipiente calvizie, il più delle volte con il cerchio di ferro che gli cinge il capo o altri strumenti di penitenza così come lo riconosciamo nella scena affrescata dal Nasini, nella quale Franco ha una visione di Cristo insanguinato sulla croce. Il maestro amiatino si discosta dalla tradizionale raffigurazione dell'episodio: vediamo Gesù, grondante di sangue e ammantato in uno svolazzante pannello azzurro a fianco della croce, che regge con la mano destra, mentre con il braccio sinistro levato pare indicare la catena con la palla di ferro poggiata su una pietra alle spalle del frate come ad intimargli di espiare in tal modo i propri ed altrui peccati. Viene adottata una soluzione – che ritroviamo in altre opere del Nasini – pedissequamente ripresa dalla grande tela con *L'Apparizione di Cristo a Sant'Ignazio* (1668) (Fig. 2.19) dipinta per la chiesa dello Spirito Santo a Pistoia da Pietro da Cortona, suo imprescindibile e costante punto di riferimento, come risulta evidente da un rapido confronto.

³⁰ Alla figura del beato e alla sua devozione hanno dedicato importanti contributi Raffaele Argenziano e Alessandra Gianni. Raffaele Argenziano, "L'iconografia dei santi e beati senesi: un medioevo ininterrotto," in *Santi e Beati senesi. Testi e immagini a stampa*, a cura di Fabio Bisogni, e Mario De Gregorio (Siena: Maschietto & Musolino, 2000); Gianni, "Agiografia senese nei secoli XVI-XX".



Figura 2.20 •
Giuseppe
Nicola Nasini,
*Sant'Andrea
Corsini rifiuta
l'episcopato*,
1730. Parete
sud-est.

Sant'Andrea Corsini rifiuta l'episcopato

Nella successiva scena (Fig. 2.20) torna ad essere protagonista un santo fiorentino la cui devozione, internamente all'Ordine, risulta alquanto diffusa anche al di fuori dell'ambito più strettamente cittadino e locale.

Si tratta di Sant'Andrea Corsini (1301-1374) che, come superiore della provincia carmelitana toscana e come vescovo di Fiesole, mostrò grandi qualità morali per le quali fu ammirato in vita, tanto benevolo verso gli ultimi quanto severo nei confronti della cattiva condotta del clero. Alla sua integrità e incorruttibilità si unì una grande eloquenza, che lo rese anche apprezzato predicatore. Contrariamente alle proprie disposizioni testamentarie, dopo la sua morte fu sepolto nella cattedrale di Fiesole e le sue spoglie furono poi traslate nella chiesa fiorentina di Santa

Maria del Carmine, dove ancora sono custodite all'interno della cappella Corsini, fatta edificare nel Seicento dopo la sua canonizzazione³¹.

Molti episodi della sua agiografia appaiono leggendari³². Quello più noto è senz'altro costituito dalle vicende legate alla sua nomina a vescovo, quelle dipinte dal Nasini nel nostro chiostro. La tradizione vuole infatti che Andrea, per non accettare l'incarico reputandosi indegno di un così alto ministero, si diede alla fuga nascondendosi presso la Certosa di Firenze. Quando il clero e il popolo si erano ormai riuniti per valutare una nuova nomina, un bimbo di soli tre anni indicò loro dove Andrea si nascondesse: una volta raggiunto da una delegazione, convinto da una miracolosa visione, Andrea accettò la mitria. Nell'affresco è rappresentato questo incontro. In un paesaggio boscoso e lontano dalla città, appartato dietro ad un brullo declivio, Andrea viene interrotto nella sua lettura solitaria dal gruppetto di fiesolani accorsi sul monte Acuto dopo le indicazioni del bambino, dipinto in secondo piano mentre indica ai membri del clero il nascondiglio del frate fiorentino. Inginocchiata di fronte a lui, una giovane figura gli porge la mitria vescovile, dalla quale Andrea si discosta in un moto di repulsione, il viso contratto e volto indietro in segno di avversione, gli occhi chiusi e le braccia che scattano nervosamente in avanti come ad allontanare il gravoso incarico che gli si stava assegnando, un gesto analogo a quello di Crispo tentato da Fausta dipinto da Pietro da Cortona nella Sala di Venere a Palazzo Pitti. Sullo sfondo svetta lo snello campanile di una chiesa che, a scapito di una filologica ambientazione del racconto, potremmo identificare nella cattedrale fiesolana di San Romolo, allusione alla sede episcopale che il papa volle affidare alle sue cure.

L'aspetto forse più inusuale dell'affresco è l'assenza della visione che spinse Andrea ad accettare l'incarico. Nonostante non si possa parlare di una vera e propria iconografia relativa all'episodio, il Nasini si discosta dai rari esempi coevi optando per una declinazione esclusivamente terrena della vicenda, forse con lo scopo di sottolineare ed enfatizzare la profonda umiltà del frate nel proprio iniziale rifiuto³³.

³¹ Per approfondimenti sulla cappella Corsini si vedano: Lucia Monaci Moran e Silvia Meloni Trkulja, "Cappella Corsini in Santa Maria del Carmine," in *Cappelle barocche a Firenze*, a cura di Mina Gregori (San Miniato: Cassa di Risparmio di San Miniato, 1990) e Maria Cecilia Fabbri, "La cappella Corsini," in *La chiesa di Santa Maria del Carmine a Firenze*, a cura di Luciano Berti (Firenze: Cassa di risparmio di Firenze, 1992).

³² Per gli studi agiografici su Sant'Andrea Corsini si veda Paolo Caioli, *S. Andrea Corsini carmelitano vescovo di Fiesole 1301-1374. Nel 3. centenario della sua canonizzazione* (Firenze: Tip. Fiorenza, 1929).

³³ Più in generale, l'iconografia relativa ad Andrea, che si riferisce solitamente a pochi episodi rilevanti della sua vita, si consolida per lo più dopo il 1629, anno della sua canonizzazione ad opera del papa Barberini, Urbano VIII.



Temperanza e Prudenza

La successiva campata del chiostro presenta un antico portale d'accesso ai locali del convento, sopra al quale campeggiano due figure allegoriche femminili immediatamente riconoscibili come due delle virtù cardinali grazie ai loro caratteristici attributi: la *Temperanza*, raffigurata nell'atto di mescolare acqua calda e fredda o acqua e vino, e la *Prudenza*, con lo specchio nella mano sinistra (Fig. 2.21).

Non ci soffermeremo sulle molteplici iconografie di queste allegorie, assai ricorrenti nei più svariati contesti nel corso dei secoli e, non a caso, dipinte in più di un'occasione nell'arco della propria lunga carriera da un pittore tanto prolifico quale fu il Nasini. Emerge anche in questo caso il reimpiego di modelli per queste figure che, nel caso del Carmine senese, paiono prelevate dalle cupole, dalle volte, dai meravigliosi sfondati ar-

Figura 2.21 •
Giuseppe
Nicola Nasini,
Temperanza e
Prudenza, 1730.
Parete sud-est.



Figura 2.22 • Giuseppe Nicola Nasini, *Giustizia e Fortezza*, 1730. Parete sud-est.

chitettonici di Pietro da Cortona e Luca Giordano per essere ricollocate sulla parete, con gli svolazzi delle vesti che al di fuori delle tumultuose e vortuose glorie barocche non sembrano essere del tutto coerenti con la compostezza con cui i corpi siedono elegantemente su una coltre di nubi.

Giustizia e Fortezza

Sopra al successivo portale troviamo, invece, le due virtù cardinali rimanenti: la *Giustizia*, con la spada in mano, e la *Fortezza*, che regge una colonna (Fig. 2.22).

La scelta di raffigurare le virtù cardinali all'interno del ciclo sopra a delle porte d'accesso non deve sorprendere e, sebbene la si possa ritenere mera consuetudine, può risultare interessante considerare la rilevanza che queste virtù dovettero avere per i carmelitani. Se la tradizione vuole che,



nella primigenia cappa barrata, le quattro strisce bianche simboleggiassero proprio le virtù cardinali di cui i frati si dovevano rivestire – quelle nere raffiguravano, invece, le tre teologali – l'importanza del «dono settenario dello Spirito» è suffragata dall'insistenza con la quale, nelle raccolte dedicate ai santi venerati dall'Ordine, si faccia dettagliata menzione di come tali virtù si incarnassero nell'operato e nelle nobili azioni di quello che era considerato il loro fondatore, il profeta Elia. Da ciò si evince il ruolo portante che queste dovettero avere, conseguentemente, per l'Ordine del Carmelo, con una metafora che accosta anima e edificio e che sembra memore dell'interpretazione mistico-allegorica delle costruzioni claustrali di Ugo de Folieto. Elia, tuttavia, non costituisce il solo esempio, e troviamo una elencazione ed espressione di virtù cardinali riferite anche ad una santa di assoluto rilievo all'interno della storia carmelitana, protagonista della successiva scena del chiostro: Santa Teresa d'Avila.

Figura 2.23 •
Giuseppe
Nicola Nasini,
*Trasverberazione
di Santa Teresa*,
1730. Parete
sud-est.

Trasverberazione di Santa Teresa

Nella quinta campata, il Nasini dipinse una scena che neanche un secolo prima fu resa celebre dallo scalpello di Gian Lorenzo Bernini in quale, nella cappella Cornaro della chiesa di Santa Maria della Vittoria, lasciò il proprio capolavoro, immortale e senza tempo, o, per usare le parole del suo artefice, la sua «men cattiva opera»: la *Transverberazione di Santa Teresa d'Avila*. Si tratta dell'episodio senz'altro più iconico e maggiormente rappresentato dell'agiografia della santa, quello che meglio coglie l'accesa spiritualità di una figura che ha legato il proprio nome alla Riforma dell'Ordine Carmelitano, che portò alla fondazione delle monache e dei frati Carmelitani Scalzi – riconosciuti come provincia nel 1580 – e a numerosi scritti, celebri capolavori di teologia mistica capaci di dar voce, parola e forma alle proprie esperienze che consentirono di renderne tanto vive le traduzioni figurative.

Teresa godette di fama di santità già in vita e, immediatamente dopo la sua morte, fu veneratissima. Successivamente alla canonizzazione, avvenuta nel 1622 grazie a Gregorio XV, e alla diffusione dei numerosi scritti della santa, gli artisti cominciarono ad accostarsi alla sua figura spirituale determinando nuovi temi iconografici. Non tardarono dunque a diffondersi raffigurazioni dell'episodio che meglio incarna la natura mistica della sua ispirazione, quello della *trasverberazione*, descritto con pieno abbandono nelle pagine della propria autobiografia:

Vedevo un angelo accanto a me, a sinistra, in forma corporea [...] Lo vedevo tenere in mano una lunga freccia d'oro, che sulla cuspidè mi pareva avesse un po' di fuoco. Mi pareva che me la conficcasse più volte nel cuore, spingendola fin dentro le viscere: e quando la estraeva, avevo l'impressione che se le tirasse dietro, lasciandomi tutta ardente di un immenso amor di Dio. Il dolore era tale, che mi faceva emettere quei gemiti che dicevo, ma la dolcezza, al tempo stesso, era così sovrabbondante, che l'anima non poteva desiderarne la fine né volere altra consolazione che Dio. Non è un dolore fisico ma spirituale: eppure il corpo vi partecipa alquanto, anzi parecchio. È così dolce l'idillio che allora passa tra l'anima e Dio, che supplico la sua bontà di farlo provare a chiunque pensasse che sto mentendo (*Vita*, XXIX).

Sono parole straordinarie, quasi sconcertanti, poiché alludono apertamente e in maniera esplicita all'aspetto fisico, sensuale e scopertamente erotico di questa esperienza divina ed extrasensoriale, questa unione mistica fra Teresa e il suo sposo, Cristo: eppure, nella visione non vi è nulla di profano e avviene tutto entro la dimensione estatica, interiore della santa. La traduzione figurativa di questa pagina, così intensa e scon-

volgente, risulta congeniale all'arte barocca e in particolare all'estro di Bernini, che nella cappella Cornaro diede fedelmente forma alla visione spiazzando i propri contemporanei.

Inevitabile, nonostante il differente *medium*, un confronto con il dipinto murale del Nasini (Fig. 2.23), nel quale ritroviamo analogie molto forti a partire dall'angioletto che, con lo stesso sorriso malizioso, trafigge con la freccia infiammata dell'amor di Dio il cuore della santa, raffigurata anche in questo caso semisdraiata. Il pittore amiatino non ci dà alcun riferimento spaziale, le uniche coordinate sono gli spigoli delle spoglie pareti di una cella che fa da sfondo alla miracolosa visione, che si apre allo spettatore in un'atmosfera infuocata fatta di un incendio di nubi che astraggono le figure in uno spazio senza tempo, aprendosi in alto e facendo irrompere la colomba dello Spirito Santo.

L'esito finale del Nasini, tuttavia, parla un linguaggio del tutto differente. All'«oceano di panni in tempesta» che risucchia il corpo della santa berniniana si sostituisce un abito che ammantava pesantemente un corpo che non geme più di piacere, irrigidito in una posa bloccata fra il deliquio e il rigore della morte. Il volto di Teresa, esangue e ora privo di qualsiasi voluttà e afflato vitale, presenta lineamenti marcati e grossolani; le mani, anziché abbandonarsi esanimi, sono intrecciate al grembo in un groviglio ormai indistinto. Anche l'angelo, invece di sollevare maliziosamente lo scapolare della monaca per trafiggerla, si limita a sollevare al cielo il dardo infuocato: in questa composizione, ogni elemento sensuale o ambiguo non trova più posto e lascia spazio ad una castigata morigeratezza che certo dovette soddisfare le aspettative, da parte dell'ordine committente, di una pittura sobria e scevra di eccessi che, tuttavia, non riesce in tal modo a rendere l'essenza ultima del brano e la profonda spiritualità della santa.

Segnaliamo, infine, uno studio dell'angelo che impugna la freccia conservato nel fondo della Biblioteca Comunale di Siena (S.II.5, c. 56 v c) (Fig. 2.24). Il disegno, già citato da Ciampolini che lo riferì tuttavia all'opera di



Figura 2.24 • Giuseppe Nicola Nasini, *Studio dell'angelo per la 'Trasverberazione di Santa Teresa'*. Siena, Biblioteca Comunale, S.II.5, c. 56 v c. © Biblioteca comunale degli Intronati, Istituzione del Comune di Siena.

soggetto analogo della sacrestia – da lui attribuita a Giovanni Domenico Manenti – si sovrappone quasi perfettamente all'affresco del Nasini e rivela il caratteristico stile della sua produzione grafica.

Se può sembrare spiazzante trovare la figura di Teresa, fautrice della scissione dell'Ordine in due rami, all'interno di un convento di Carmelitani calzati, occorre in realtà puntualizzare come i temi artistici e l'iconografia siano identici e perfettamente sovrapponibili nel vecchio e nel nuovo Carmelo, motivo per il quale santi come Teresa e Giovanni della Croce sono indistintamente venerati e raffigurati anche nel nostro chiostro.

San Brocardo battezza il luogotenente di Safadino

La scena successiva a quella che ha per protagonista Teresa – fra i santi carmelitani quella più universalmente nota e prima donna fra i Dottori della Chiesa – è un episodio della vita di una figura che, nel



Figura 2.25 •
Giuseppe Nicola
Nasini, *San
Brocardo battezza
il luogotenente di
Safadino*, 1730.
Parete sud-est.

corso del tempo, ha invece perso la propria rilevanza, tanto che non si può dire si sia sviluppata una vera e propria tradizione iconografica attorno ad essa. Si tratta del Beato Brocardo, venerato fra i santi fondatori dell'Ordine sebbene non sia mai stato canonizzato. Successore di Bertoldo alla guida degli eremiti del monte Carmelo, Brocardo promosse la redazione di una Regola che, nel 1210, fu consegnata alla congregazione dal patriarca gerosolimitano Alberto e poi confermata nel 1226 da papa Onorio III. Brocardo guidò la comunità di religiosi con pazienza e prudenza, mantenendo l'incarico di priore fino alla propria morte avvenuta nel 1230 sul Monte Carmelo, ove trovò sepoltura.



Pochi altri sono i dettagli della vita di Brocardo ad essere stati documentati, riportati da scrittori carmelitani della metà del Quattrocento e poi confluiti nelle raccolte agiografiche. Fra essi, un episodio che vuole che questi avesse miracolosamente guarito dalla lebbra Sacain, il luogotenente del sultano di Siria ed Egitto Safadino, battezzandolo nel fiume Giordano – o, secondo altri, alla fonte di Elia – e convertendolo alla fede cristiana. Nonostante l'estrema consunzione della superficie pittorica dipinta dal Nasini, peraltro parzialmente celata dagli scaffali della biblioteca, riconosciamo tutti gli elementi cardine dell'episodio (Fig. 2.25).

Ai piedi della figura inginocchiata nell'atto di ricevere il primo Sacramento è ben distinguibile un turbante, un copricapo bianco e rosso che indica inequivocabilmente la fede musulmana del battezzando

Figura 2.26 • Giuseppe Nicola Nasini, Studio per 'San Brocardo battezza il luogotenente di Safadino'. Siena, Biblioteca Comunale, E.I.13, c. 19v. © Biblioteca comunale degli Intronati, Istituzione del Comune di Siena.

al quale Brocardo, ammantato nel consueto abito carmelitano, asperge sul capo l'acqua del fiume; alle spalle del santo, due confratelli assistono al miracolo, cui si aggiunge sulla sinistra un altro musulmano che tiene fra le mani un catino d'acqua. Malgrado la perduta ricchezza cromatica, ancora si percepiscono lo spiccato gusto naturalistico e la poetica di matrice cortonesca nell'apertura paesistica dello sfondo che il pittore innesta su una razionale impostazione classica, sull'esempio di Carlo Maratta – importante punto di riferimento per l'artista – arricchita da echi della pittura di Luca Giordano.

L'assenza di una tradizione iconografica spinse il Nasini a guardare ad altri modelli, su tutti quelli della statuaria e della pittura capitolina raffiguranti il *Battesimo di Cristo*, un soggetto al quale lo stesso pittore lavorò in più di un'occasione nella sua lunga carriera. Il nostro affresco dovette ugualmente prevedere una fase preliminare di studio alla quale proponiamo di riferire in questa sede, sebbene dubitativamente, un foglio conservato anch'esso nella vasta collezione grafica del maestro della Biblioteca Comunale di Siena. Si tratta di un disegno preparatorio a matita nera e acquarello bruno catalogato come *Scena di battesimo* (E.I.13, c. 19v) (Fig. 2.26) che mostra i tratti tipici di certa sua produzione nel quale, nonostante la sua natura di abbozzo che non presenta alcuna connotazione specifica a caratterizzare i personaggi, non sembra si possano riconoscere Gesù e San Giovanni Battista né, tantomeno, la colomba dello Spirito Santo. Benché le differenze rispetto alla realizzazione ultima non siano indifferenti, è noto come le traduzioni pittoriche si precisino e prendano via via consistenza nella progressiva elaborazione dell'idea iniziale, che nel nostro caso avrebbe visto mutare la posa e la gestualità del battezzando – in origine con le gambe piegate su un lato, forse ad alludere all'infermità da cui venne guarito Sacain – mantenendo tuttavia il generale impianto compositivo.

La Madonna appare al Beato Franco da Grotti

Nella scena successiva torna ad essere protagonista il Beato Franco da Grotti (Fig. 2.27). Il frate senese, qui presentato senza i consueti strumenti di penitenza, è riconoscibile grazie all'identificazione dell'episodio, narrato da Gregorio Lombardelli. Franco, che ancora non aveva preso l'abito e viveva da eremita presso porta San Marco in una stanzina scavata nella rena, ebbe una visione della Vergine che gli apparve porgendogli un arboscello carico di monete d'oro, segno della ricompensa celeste per la sua carità dopo che questi aveva donato a una povera donna i denari ricevuti dalla famiglia Salimbeni per le preghiere in suffragio di un congiunto.



Raffigurato anacronisticamente con l'abito carmelitano – espediente impiegato per sottolineare l'appartenenza all'ordine – Franco è inginocchiato a terra, la mano sinistra portata al petto e la destra protesa in avanti ad accogliere il ramoscello che la Vergine, mollemente adagiata su una soffice nuvola fra tre vivaci angioletti, gli porge in dono. Difficile, data l'estrema consunzione della superficie pittorica, comprendere se fra le foglie di quello che sembra essere un arboscello di ulivo vi fossero in origine raffigurati i *denari celesti*, mentre resta riconoscibile l'ambientazione dell'apparizione, che non ha luogo nella «cameretta» di Franco come nel testo agiografico ma in uno spazio aperto, con gli alberi che si stagliano sul cielo azzurro e le montagne che sfumano in lontananza, che è certo affine al gusto e alla sensibilità del Nasini ma

Figura 2.27 • Giuseppe Nicola Nasini, *La Madonna appare al Beato Franco da Grotti*, 1730. Parete sud-est.

anche in linea con la vita eremitica che il religioso conduceva ai margini della città e della società.

Il medesimo episodio viene concepito in uno spazio aperto anche da Rutilio e Domenico Manetti, che dipinsero la tela oggi conservata nell'ex sala del coro del convento. Risultando difficoltoso stabilire se la pala seicentesca abbia effettivamente costituito uno spunto per il maestro amiatino, ci limitiamo a constatare la riproposizione di modelli già collaudati dal Nasini per la figura inginocchiata di Franco che porta un braccio al petto o per la Vergine, qui riproposti per sopperire all'assenza quasi totale di una tradizionale iconografia dell'episodio.

San Bertoldo libera dall'assedio la città di Antiochia

L'ultima scena di questa parete del chiostro (Fig. 2.28) ha come protagonista uno dei santi fondatori dell'Ordine, primo Priore generale dei carmelitani e predecessore di Brocardo ma, come quest'ultimo, rimasto nel tempo un personaggio secondario. Si tratta di San Bertoldo, figura sfuggente e difficile da inquadrare storicamente come emerge dalle profonde incongruenze che riscontriamo nei testi agiografici.

Fonti tardomedievali lo ricordano come sacerdote francese, nato nel Limosino e formatosi a Parigi, che partecipò alla prima Crociata in Terra Santa sotto il comando di Goffredo di Buglione. Fu dopo la presa di Gerusalemme, avvenuta nel 1099, che Bertoldo prese l'abito carmelitano assieme a nuovi seguaci, i quali iniziarono a condurre vita comune dopo il vivere eremitico solitario. Nel 1141 gli venne conferito dal Patriarca d'Antiochia il nuovo titolo di *Priore Generale di tutti i Romiti e religiosi dell'istituto carmelitano*, cui tutti i religiosi erano obbligati a far voto di obbedienza: fu sotto di lui che l'Ordine assunse un nuovo rilievo.

Durante il lungo assedio da parte dei Saraceni della città di Antiochia, che l'esercito cristiano aveva espugnato senza spargimenti di sangue nel 1097, secondo i racconti agiografici Bertoldo fece voto alla Vergine perché ponesse fine alla carestia – letta come divina vendetta per i vizi dei crociati – e aiutasse l'esercito a resistere alla controffensiva dei nemici. Cristo, la Madonna e San Pietro gli apparvero in visione esaudendo le sue suppliche di perdono: la carestia terminò e l'esercito cristiano riuscì a rompere l'assedio, potendo poi proseguire la sua opera di conquista ed espugnando, l'anno seguente, la Città Santa.

Il Nasini dipinse nella parte destra della figurazione, sullo sfondo, un feroce assedio che infuria attorno ad una città fortificata. Gli assalitori tentano di oltrepassare, con lunghe scale a pioli, la linea difensiva nemica: fra la concitazione generale e i fumi della battaglia, enfatizzati in un curioso effetto atmosferico dal cattivo stato conservativo della pittura, c'è chi cade



Figura 2.28 •
Giuseppe Nicola Nasini, *San Bertoldo libera dall'assedio la città di Antiochia*, 1730. Parete sud-est.

sotto i massi scagliati dalle mura e chi attende di passare all'attacco accalandosi ai piedi della città. Fra questa folta schiera di soldati emerge in primo piano un volto visto di profilo con un turbante sul capo che ci consente di identificare gli assediati con l'esercito saraceno e di comprendere quali siano le forze in gioco. Al centro della composizione, inginocchiato e con i palmi delle mani rivolti al cielo, il frate carmelitano solleva la testa, coronata da tonsura e da un sottile nimbo dorato, verso la miracolosa visione che appare in alto che differisce, tuttavia, da quella riportata dalle fonti. Nel mezzo, seduto elegantemente fra le nubi e ammantato in un pannello azzurro, Cristo viene dipinto secondo schemi e fisionomie già noti alla produzione dell'artista amiatino, ma in luogo della Vergine e di San Pietro trovano posto un angelo con la spada in mano che indica la città assediata e un putto che aiuta Gesù a sorreggere la sfera celeste.

Nonostante la considerevole incongruenza – che si somma nuovamente all'anacronistica presenza dell'abito carmelitano a vestire Bertoldo,



Figura 2.29 •
Giuseppe Nicola
Nasini, *Fede
e Pace*, 1730.
Parete sud-ovest.

che non aveva ancora preso i voti – riteniamo corretta l’identificazione dell’episodio da parte del Brogi: il Nasini pare optare per una soluzione iconografica coerente con gli avvenimenti descritti all’interno della scena, con la figura di Cristo che sembra rispondere all’invocazione del santo ordinando all’angelo, la cui spada pende sulle teste degli infedeli, di intervenire in favore dell’esercito cristiano, affermando in tal modo il proprio potere anche terreno simbolicamente rappresentato dal globo che tiene sotto al braccio destro.

Fede e Pace

Nella prima campata del lato sud-ovest del chiostro, sopra al portale che dava accesso al capitolo dei frati e che, come già detto in precedenza, reca lo stemma e l’iscrizione che ricordano Giovanni Battista Faleri

Caffardi, troviamo nuovamente due figure allegoriche femminili, che il Brogi identificò come Religione e Pace (Fig. 2.29).

Quest'ultima, l'allegoria sulla destra, tiene in mano un ramoscello d'olivo, suo consueto attributo iconografico, mentre per l'allegoria di sinistra riteniamo doverosa una rettifica. Sebbene le lacune non consentano un'agevole lettura, appare ugualmente chiaro che la figura regga nella mano destra un calice, con ogni probabilità il calice eucaristico che una lunga tradizione vuole – assieme alla croce che stringe nell'altra mano – come attributo della Fede, una delle virtù teologali. La presenza del solo calice potrebbe significativamente sottolineare la centralità ricoperta dall'Eucaristia nella vita carmelitana. Sulla base di queste considerazioni, occorre dunque correggere l'identificazione, fatta dal Brogi e ripresa da Ciampolini, di questa allegoria, «la base Regina di tutte le altre virtù».

Predica di San Pietro Tommaso

Quello che emerge dalla scena successiva è un quadro conservativo drammatico che interessa l'intera parete: ad eccezione dell'episodio seguente, ciò che rimane è qualche traccia limitata alla porzione centinata della superficie pittorica, del tutto insufficiente per una ricostruzione accurata se non fosse per il fondamentale contributo del Brogi che, pur limitandosi a riportare i soggetti delle scene, ci fornisce un indispensabile contributo. Nel caso in questione (Fig. 2.30), questi riporta il titolo «S. PIETRO TOMMASO libera la terra dalla peste», rettificato in seguito da Ciampolini che identifica invece l'episodio con *San Pietro Tommaso che combatte l'eresia*³⁴.

Nato nel 1305 nel Périgord, Pier Tommaso prese presto l'abito carmelitano. Distintosi per zelo ed eloquenza, divenne apprezzato predicatore apostolico e diplomatico della Santa Sede, per la quale adempì delicate missioni per lo più volte all'unione del mondo cristiano contro i Turchi. Inviato in Oriente come legato, consolidò l'amicizia con il re di Cipro Pietro Lusignano, con il quale iniziò a concepire l'idea di una nuova crociata poi indetta da papa Urbano V, che lo promosse all'arcivescovato di Creta e in seguito Patriarca latino di Costantinopoli. Come legato papale alla crociata ebbe un ruolo decisivo nella presa di Alessandria d'Egitto grazie al fascino della sua parola e alla reliquia della Croce che reggeva in mano ma, rientrato a Cipro dopo la vittoria, si ammalò e perì in aria di santità nel convento carmelitano di Famagosta nel 1366.

³⁴ Ciampolini, *Pittori senesi del Seicento*, vol. II, 520.



Figura 2.30 •
Giuseppe Nicola
Nasini, *Predica
di San Pietro
Tommaso*, 1730.
Parete sud-ovest.

L'episodio cui fa riferimento il Brogi nel proprio inventario avvenne a Cipro dopo che Pietro Tommaso aveva incoronato re di Gerusalemme Pietro Lusignano: per combattere la pestilenza che dilagava nell'isola, il Patriarca predicò davanti al popolo e organizzò pubbliche preghiere, ponendo fine al morbo e guarendo gli ammalati. Dell'affresco del Nasini sussiste unicamente la traccia di un angelo, la spada sguainata in un cielo dalle tinte infuocate, forse a combattere, in senso stretto, l'eresia, come suggerito da Ciampolini. Il riferimento è a una delle missioni che Pier Tommaso dovette compiere in qualità di legato in Oriente quando sull'isola di Creta prese piede una abominevole *peste ereticale*: le prediche e i severi provvedimenti culminarono con la condanna sul rogo dell'eresiarca nella città di Candia.

La sola raffigurazione a noi nota della liberazione di Cipro dalla peste, la tela dipinta nel 1762 da Angelo Papi per la chiesa romana di Santa Maria in Traspontina, sembra in realtà confermare l'identificazione della scena fatta dal Brogi, dal momento che compare anche in questo caso un angelo che emerge da una nube sopra le teste degli astanti nell'atto di riporre nel fodero una spada infuocata, mentre il santo predica al popolo davanti ai sovrani dell'isola; si potrebbe dunque supporre che alla base di entrambi i dipinti, distanziati da un trentennio, vi fosse un precedente modello iconografico comune ad oggi sconosciuto.

Fra le virtù del santo, quella del predicare è indubbiamente la più distintiva e ci fa propendere per il titolo, più cauto e generico ma certamen-

te inopinabile, *Predica di San Pier Tommaso*, che in assenza di ulteriori elementi può indubbiamente eludere i nodi problematici che interessano il nostro dipinto murale.

Sant'Angelo martire dona la vista a un cieco

Oltre alle figure allegoriche della Fede e della Pace, questa terza scena è la sola di questa parete ad esserci pervenuta nella sua interezza, nonostante le ampie lacune (Fig. 2.31). Protagonista dell'episodio è Sant'Angelo martire, altrimenti noto come Angelo da Gerusalemme o Angelo di Sicilia, tra i santi maggiormente venerati dall'Ordine carmelitano³⁵.

Angelo nacque nel 1185 a Gerusalemme assieme al gemello Giovanni. Rimasti orfani, i due fratelli sarebbero stati educati dal patriarca Nicodemo, per poi condurre una rigida vita ascetica presso il Monte Carmelo dove Angelo iniziò ad operare i primi miracoli, manifestando la propria potenza taumaturgica. Ritiratosi nel deserto, fu invitato da Cristo a recarsi in Sicilia a predicare combattendo l'eresia catara e subire il martirio. Numerosi sono i miracoli che si registrano nel suo viaggio, le fondazioni di conventi e le prediche nelle città dell'isola sino al preannunciato martirio, quando nel 1220 venne ucciso davanti a più di cinquemila persone nella chiesa dei Santi Apostoli Filippo e Giacomo di Licata da un peccatore di nome Berengario, irato per aver allontanato da lui la sorella con la quale conviveva incestuosamente.

Già venerato nel Quattrocento, Angelo fu oggetto di un intenso culto popolare in Sicilia, per poi essere quotidianamente commemorato in tutti i conventi dell'Ordine sebbene non si ottenne mai una canonizzazione papale in piena regola. Dalla diffusa e profonda devozione da parte del popolo e dei Carmelitani scaturisce una vasta produzione figurativa che rappresenta Angelo – solitamente con il pugnale che lo uccise conficcato in testa o nel petto – e gli episodi della sua vita, talvolta in ampi cicli narrativi. Nel nostro affresco, registrato dal Brogi come «S. ANGELO M. ridona la vista ai ciechi», osserviamo il santo, ammantato nella consueta cappa bianca dell'ordine, che con l'imposizione della mano destra guarisce dalla cecità un uomo inginocchiato ai suoi piedi, mentre con la sinistra solleva elegantemente l'abito in un gesto di grande naturalezza³⁶. Attorno alle due figure assiste al miracolo una folla stupefatta, probabilmente in attesa che An-

³⁵ Per fare chiarezza sulla nebulosa figura che emerge dalle notizie, spesso fantasiose, contenute nelle sue *vite*, si veda Ludovico Saggi, *S. Angelo di Sicilia. Studio sulla vita, devozione, folklore* (Roma: Institutum Carmelitanum, 1962).

³⁶ Ritroviamo un gesto analogo della tavola dipinta da Bernardino Poccetti per i carmelitani di Firenze – per i quali lo stesso Nasini aveva lavorato assieme al cugino Tommaso quasi quarant'anni prima – che raffigura *Sant'Andrea Corsini che risana un cieco ad*



Figura 2.31 •
Giuseppe
Nicola Nasini,
*Sant'Angelo
martire dona la
vista a un cieco*,
1730. Parete
sud-ovest.

gelo indirizzi a loro o ai propri cari – si vedono infermi di ogni tipo – la sua potenza taumaturgica. Non sembra dunque trattarsi della miracolosa restituzione della vista ai saraceni che avevano assaltato la sua nave – altro celebre episodio dell'agiografia del santo – ma, piuttosto, della serie di guarigioni compiute quando, al suo arrivo ad Agrigento, accorsero molti malati per domandargli la grazia: riteniamo dunque più corretto indicare questa scena come *Sant'Angelo martire dona la vista ad un cieco*.

Avignone. Nonostante la grande distanza, sia cronologica che stilistica, che intercorre fra i due artisti, il paragone risulta interessante.



Figura 2.32 •
Giuseppe Nicola Nasini, *Studio per 'Sant'Angelo martire dona la vista a un cieco'*. Siena, Biblioteca Comunale, E.I.12, c. 98v. © Biblioteca comunale degli Intronati, Istituzione del Comune di Siena.

Concludiamo segnalando nuovamente lo studio preparatorio conservato alla Biblioteca Comunale di Siena (E.I.12, c. 98v) (Fig. 2.32) menzionato per la prima volta da Ciampolini³⁷, capace di restituirci un insieme completo della figurazione colmando le lacune presenti sulla superficie pittorica.

³⁷ Ciampolini, *Pittori senesi del Seicento*, vol. II, 520.



Figura 2.33 • Sant'Angelo martire risana i lebbrosi

Giuseppe
Nicola Nasini,
*Sant'Angelo
martire risana i
lebbrosi*, 1730.
Parete sud-ovest.

Della scena sussiste unicamente la parte superiore con due angeli (Fig. 2.33), fatto che ci impone di accogliere l'indicazione del Brogi che identificò l'episodio con «S. ANGELO M. che sana gli infermi». Si tratta, verosimilmente, dell'incontro del santo con i sette lebbrosi nei bagni di Cefalà.

Angelo, dopo aver esortato i malati a confessarsi, li fece immergere in una fonte e li lavò, guarendoli miracolosamente davanti a centotrenta testimoni e all'arcivescovo Goffredo, anch'egli sanato dai propri dolori³⁸. I bagni di Cefalà Diana sono degli antichi bagni termali dell'entroterra siciliano, risalenti probabilmente all'epoca romana e poi inglobati in una struttura che mostra al suo interno la mano e l'innovazione ingegneristica delle maestranze arabe. Una lettura ravvicinata della figurazione superstita del Nasini ci consente di individuare una parete con delle aperture centinate tipiche dell'architettura romana, certamente familiari all'artista amiatino che, negli anni trascorsi nell'Urbe, poté senz'altro ammirare svariate strutture termali pubbliche fra le vestigia del mondo classico. Possiamo immaginare che il Nasini avesse impostato la scena con il santo al centro della composizione intento a guarire i lebbrosi al cospetto di altri testimoni e dei due angioletti ancora visibili

³⁸ L'episodio è riportato da Fornari, *Anno memorabile*, t. I, 400-1.

nella fascia superiore della figurazione, uno dei quali indica con la mano sinistra verso il margine destro della scena, forse proprio in direzione della figura dell'arcivescovo Goffredo che si rivelerà un personaggio rilevante durante il viaggio del santo e dopo il suo martirio.

Martirio di San Gerardo Sagredo

Nella quinta campata si presenta nuovamente la compromessa situazione conservativa della scena precedente. Il nuovo episodio viene identificato dal Brogi come «S. GERARDO martirizzato dagli Unni»: saremmo portati, in prima istanza, a ritenere errata l'identificazione dell'ispettore, essendo Gerardo Sagredo esponente dell'ordine benedettino, ma una più approfondita analisi delle raccolte agiografiche carmelitane ci restituisce un quadro più complesso. Fornari, citando più antichi agiografi dell'Ordine, lo ricorda infatti come «vescovo Canadiense e Martire dell'Ordine Carmelitano» e gli dedica una vita³⁹.

Riferisce dunque di come Gerardo, dopo aver preso in tenera età l'abito benedettino nel monastero di San Giorgio a Venezia, ne uscì per divenire canonico di San Marco. Giunto sul Monte Carmelo e divenuto eremita entrò a far parte dell'Ordine, per poi fare ritorno dall'Oriente passando per l'Ungheria dove, trattenuto da Re Stefano, che lo fece vescovo di Csanád, iniziò la sua opera di evangelizzazione di quelle terre grazie al suo talento per la predicazione. Morto il sovrano, l'usurpatore Samuele Aba pretese di essere incoronato da Gerardo, che rifiutandosi ne predisse la morte e la fine del regno. Quando si avverò la profezia sorsero molte turbolenze e lo stesso Gerardo predisse il proprio martirio, cui andò incontro con grande serenità d'animo. Scoppiati nuovi disordini, il vescovo fu assalito sul proprio cocchio dagli uomini del pecenego Vata e lapidato: secondo alcune versioni sopravvisse e, condotto in cima ad una rupe con un carretto, fu gettato nel precipizio, trafitto al petto con una lancia e ucciso battendogli sul capo un sasso che, indelebilmente macchiato del suo sangue, verrà posto su un altare in sua memoria.

Dopo la sua morte, Gerardo fu immediatamente venerato come martire e il suo culto godette di ampia diffusione, divenendo santo patrono dell'Ungheria e oggetto di devozione anche a Venezia e nell'Ordine di San Benedetto. In ambito artistico venne solitamente raffigurato con l'abito benedettino o di vescovo e il tema maggiormente rappresentato è proprio quello del martirio, per il quale vennero adottate differenti soluzioni iconografiche. Esempio per noi significativo è il dipinto com-

³⁹ Fornari, *Anno memorabile*, t. II, 359-70.



Figura 2.34 •
Giuseppe Nicola
Nasini, *Martirio
di San Gerardo
Sagredo*, 1730.
Parete sud-ovest.

missionato dei padri benedettini a Johann Carl Loth nel 1677, una pala per l'altare dedicato al santo nella basilica di Santa Giustina a Padova. Immerso fra gli alberi in un'atmosfera crepuscolare, Gerardo giace a terra in tralice, ancora vivo, nell'istante in cui il proprio carnefice gli trafigge il petto con la lancia circondato da altri tre assassini armati di pugnali e pietre; un duo angelico discende dal cielo per consegnare al santo vescovo, vestito con la pianeta, la palma e la corona del martirio.

Il Nasini durante il suo soggiorno a Venezia era stato raccomandato dallo stesso Cosimo III «alla direzione di Carlo Loth»⁴⁰, la cui pittura dovette certamente esercitare un certo fascino sul giovane artista, così immerso nello studio dei testi del Cinquecento veneto e dei propri contemporanei più maturi. È ragionevole ritenere che la pala del pittore tedesco possa aver costituito un fondamentale punto di partenza per il maestro amiatino quando, dopo più di trent'anni dal suo viaggio in terra veneta, si cimentò nella realizzazione del medesimo episodio nel chiostro carmelitano senese, dove sussiste unicamente la fascia superiore con un angelo che reca la palma e la corona del martirio e un'architettura antica a tre forniche a fare da sfondo (Fig. 2.34).

⁴⁰ Francesco Moücke, *Museo fiorentino che contiene i ritratti de' pittori. Consacrato alla sacra cesarea maestà dell'augustissimo Francesco I. Imperadore de' Romani Re di Gerusalemme e di Germania Duca di Lorena e di Bar Granduca di Toscana ec. ec.*, vol. IV (Firenze: Moücke, 1762), 152.



Sant'Alberto degli Abati libera un'ossessa

Per quest'altro episodio andato quasi interamente perduto (Fig. 2.35), il Brogi riporta il titolo «S. ALBERTO che libera un'ossessa». Non sembra trattarsi, in questo caso, del patriarca latino di Gerusalemme cui si deve la stesura della prima regola adottata dai Carmelitani ma del santo noto come Alberto degli Abati o Alberto da Trapani. Vissuto all'incirca un secolo dopo, Alberto fu tra i primi santi venerati dall'Ordine, invocato, oltre che contro terremoti e malattie, per esorcizzare gli ossessi: non è un caso che venga spesso raffigurato nell'atto di schiacciare con un piede il diavolo, che vinse in più di un'occasione durante la propria vita.

La vita di Alberto è costellata di notizie incerte e difficili da verificare. Secondo gli agiografi nacque miracolosamente ad Erice nel 1250 da un matrimonio sterile, motivo per il quale sarebbe stato offerto al convento dei carmelitani di Trapani all'età di otto anni, dove avrebbe preso l'abito e trascorso molti anni, praticando la preghiera e la penitenza, studiando e vincendo tentazioni diaboliche. Trasferitosi al Carmine di Messina prese l'ordinazione sacerdotale e si dedicò alla predicazione e alla conversione degli infedeli, compiendo numerosi miracoli e continuando la sua attività taumaturgica anche al rientro in Sicilia da un viaggio in Palestina e al Monte Carmelo. Grazie alla sua crescente fama di guaritore morì in odore di santità, nel convento messinese, nel 1307. I mira-

Figura 2.35 •
Giuseppe
Nicola Nasini,
*Sant'Alberto
degli Abati libera
un'ossessa*, 1730.
Parete sud-ovest.

coli proseguirono anche dopo le esequie e la fama di santità di Alberto si estese a tal punto che già nel XIV secolo l'Ordine si fece promotore della canonizzazione presso la Santa Sede, che nel 1457 ne riconobbe il culto. Il santo divenne presto speciale protettore dei carmelitani, che in numerose chiese gli dedicarono altari e commissionarono vasti cicli narrativi che lo vedono protagonista.

Nella vasta produzione figurativa non si rileva, tuttavia, una tradizione iconografica dell'episodio dipinto dal Nasini. I testi agiografici narrano che, durante i suoi viaggi per la Sicilia, Alberto accrebbe la propria fama di guaritore e, giunto a Licata, venne supplicato di liberare dal demonio la figlia di una nobildonna; dopo un'aspra lotta, il frate scacciò il maligno dal corpo della giovane⁴¹. La perdita quasi totale dell'affresco e la difficoltosa individuazione di opere dal soggetto analogo ci impedisce ulteriori analisi, ma possiamo ipotizzare che la composizione non fosse così lontana dalla scena con *San Gaetano da Thiene che libera un'ossessa* dipinta negli stessi anni dal maestro, assieme al figlio Apollonio, nell'Oratorio della contrada del Nicchio. Nella figurazione superstita di Sant'Alberto ritroviamo, sebbene sbiadita, la sagoma di una colomba immersa in un bagliore dorato che filtra dall'alto, inserita in un'ambientazione architettonica caratterizzata da imponenti colonne mentre sulla destra un grande drappo svolazzante dalle tinte verdi – che ritroveremo nelle scene successive – chiude teatralmente la scena.

Lapidazione del beato Francesco da Siena

La scena successiva, anch'essa mal conservata, raffigura con evidenza un episodio di lapidazione – nella pittura superstita si riconoscono gli aguzzini intenti a scagliare le pietre (Fig. 2.36) – ma presenta delle difficoltà nell'individuazione del soggetto. Non può trattarsi, tuttavia, della lapidazione di Sant'Alberto, come scrisse il Brogi nel proprio inventario: Sant'Alberto degli Abati morì di malattia e il patriarca latino Alberto di Gerusalemme venne accoltellato mortalmente da un religioso che egli aveva rimosso per cattiva condotta. Neppure il culto di Santo Stefano protomartire – le cui reliquie furono rinvenute sotto il patriarcato gerosolimitano del carmelitano Giovanni II – giustificherebbe la presenza nel ciclo di un santo diacono estraneo al Carmelo.

Quali, dunque, i santi martiri venerati dall'Ordine cui spettò la morte per lapidazione? Oltre a Gerardo, si ricorda solamente il beato France-

⁴¹ L'episodio è narrato dall'agiografo padre Teodorico de Aquis, riportato in Fornari, *Anno memorabile*, t. II, 251.



sco da Siena, al quale abbiamo accennato a proposito dello sdoppiamento della figura di Franco Lippi. Nato a Siena e convertitosi dopo una giovinezza dissoluta, Francesco vestì l'abito carmelitano e divenne predicatore, attività che lo condusse lontano dalla sua città natale. Giunto a Cremona combatté vizi e bestemmie, ma fu ucciso nel 1375 – o, secondo altri, nel 1369 – da una folla di peccatori sdegnati che lo colpì con una tempesta di sassi. Sepolto nella chiesa conventuale, la sua memoria fu arricchita da miracoli ma non gli fu mai tributato un ufficiale culto liturgico⁴².

Pur non registrandosi una produzione artistica connessa, non si esclude che i committenti del ciclo senese possano aver richiesto al Nasini di celebrare il loro concittadino dedicandogli una delle scene ad affresco del loro chiostro. Quel che rimane della composizione mostra gli stessi caratteri espressi negli altri episodi: dall'alto irrompe un angioletto che reca la palma e la corona del martirio mentre ritroviamo le figure di curiosi che, sulla sinistra, si affacciano dal parapetto per assistere

Figura 2.36 •
Giuseppe
Nicola Nasini,
*Lapidazione del
beato Francesco
da Siena*, 1730.
Parete sud-ovest.

⁴² Fornari, nelle scarse pagine a lui dedicate, lamenta una certa difficoltà nello sciogliere la questione che lo lega al più noto Franco da Grotti e si limita a delinearne brevemente la vita, che ricalca con evidenza quella di quest'ultimo. Si veda Fornari, *Anno memorabile*, t. I, 374-75.

alla lapidazione. Sebbene consunti e offuscati, osserviamo i volti degli aguzzini, vestiti all'antica o con un elmo sul capo, che con le braccia levate al cielo, i muscoli tesi, brandiscono i sassi con i quali daranno la morte al frate carmelitano. Anche in questo caso, i punti di riferimento del maestro amiatino potrebbero essere i grandi esempi che poté ammirare durante il soggiorno veneziano o la pala romana di Pietro da Cortona con il *Martirio di Santo Stefano*, oggi all'Ermitage.

San Simone Stock riceve lo scapolare dalla Vergine

Nell'ultima campata di questa parete non è rimasta alcuna traccia della pittura murale, unico caso fra le trentuno scene del ciclo. Dall'inventario del Brogi sappiamo che raffigurava *San Simone Stock che riceve lo scapolare dalla Vergine*, episodio che ha un'importanza assoluta per l'Ordine, nelle cui chiese è una delle immagini più diffuse.

Scarse sono le notizie sulla vita di questo frate inglese, spesso leggendarie⁴³. Simone nacque nel 1165 nel Kent da una famiglia assai devota alla Vergine e, appena dodicenne, si ritirò per venti anni nella cavità di una quercia – da cui il nome *Stock*, che in inglese antico indica il tronco dell'albero – in attesa della venuta dei Carmelitani in quelle terre. Ordinato sacerdote, nel 1212 si unì agli eremiti giunti dall'Oriente e divenne stimato predicatore. Nel 1245, dopo alcuni anni trascorsi in una grotta sul Monte Carmelo, fu eletto priore generale e resse l'Ordine in un periodo difficile, apertamente osteggiato dal clero secolare e minacciato di soppressione.

In questo clima ostile Simone chiese alla Vergine protezione e vicinanza con un segno evidente della sua benevolenza e, il 16 luglio 1251, la Regina del Cielo gli consegnò in visione lo scapolare, con la promessa che chiunque lo avesse indossato al momento della morte sarebbe stato liberato dalle pene eterne. Simone scrisse di questa apparizione in una lettera che fece inviare nei conventi per riferire di quanto accaduto e confortare i propri confratelli, invitandoli a onorare la Madonna e accrescere la fama dell'Ordine, che si diffuse così in tutta Europa⁴⁴.

Simone morì centenario a Bordeaux nel 1265 e da qui sorse un culto che verrà esteso a tutto il Carmelo: la festa dello scapolare, celebrata il

⁴³ Per maggiore chiarezza sulle note biografiche e le redazioni delle vite del santo si veda Saggi, *Santi del Carmelo*, 320.

⁴⁴ Per la traduzione dal latino della lettera che Simone avrebbe dettato e affidato al suo segretario Peter Swanington perché la diffondesse nei monasteri carmelitani si veda Fornari, *Anno memorabile*, t. I, 454.

16 luglio, dal 1609 divenne la principale dell'Ordine e nel 1726 fu estesa alla Chiesa universale da papa Benedetto XIII. Di questa universalità è testimone una vastissima produzione artistica che non interessa unicamente le chiese carmelitane. Il dono dello scapolare a Simone Stock da parte della Vergine compare sia come scena a sé stante sia all'interno di composizioni più ampie o sacre conversazioni. Questi dipinti, che fiorirono soprattutto nel corso del Seicento, ripropongono abitualmente un comune modello che prevede la presenza della Vergine, assisa fra le nubi tra gli angeli, e del santo orante ai suoi piedi che riceve dalle sue mani lo scapolare, rappresentato talvolta come una lunga banda e talvolta come tonaca vera e propria.

È verosimile che la scena dipinta dal Nasini aderisse a questa iconografia, con un esito che non doveva discostarsi molto da quello della volta della celebre cappella Brancacci che verrà dipinta nel 1749 da Vincenzo Meucci, pittore fiorentino che, con il nostro artista, condivise lo studio dei grandi maestri della scuola veneta e aggiornamenti sulla pittura del Maratta ma, soprattutto, il confronto con la tradizione toscana d'ispirazione giordanesca, che si innesta, tuttavia, su una pittura d'ascendenza emiliana⁴⁵.

Santa carmelitana (Eufrosia?) benedice una monaca inferma

Le prime tre scene della parete nord-ovest del chiostro, la meglio conservata, hanno come protagoniste tre sante carmelitane che il Brogi identificò come un'unica figura, indicata con il nome di «VEN. ANGELA CARMELITANA». Ad eccezione dell'ultima scena della triade, per la quale riteniamo corretta l'identificazione della beata Angela di Boemia, gli altri due *titoli* proposti necessitano tuttavia di essere rettificati. Nelle biografie dedicate a quest'ultima non viene difatti menzionato alcun episodio in cui Angela «benedice una monaca caduta inferma», come indicato dall'ispettore.

Episodi di guarigione dalle infermità delle consorelle sono miracoli assai ricorrenti nelle agiografie di sante e beate carmelitane: ne sono esempio quelli operati da Teresa d'Avila e dalle sue compagne Anna di Gesù, Anna di San Bartolomeo ed Elisabetta degli Angeli, oltre che dalla già menzionata Maria Maddalena de' Pazzi e Francesca d'Amboise, considerata la fondatrice delle monache carmelitane. Nonostante

⁴⁵ Tornato dai suoi viaggi di studio il Meucci operò anche a Siena, dove venne direttamente in contatto con il lavoro del Nasini, dal quale poté rimanere influenzato, lavorando alla decorazione di uno dei pennacchi della cupola di Santa Maria in Provenzano.



Figura 2.37 •
Giuseppe Nicola
Nasini, *Santa
carmelitana
(Eufrazia?)
benedice una
monaca inferma*,
1730. Parete
nord-ovest.

l'ampia lacuna nella parte centrale dell'affresco che interessa le due protagoniste (Fig. 2.37), non si rilevano i consueti attributi iconografici con i quali le figure sopra citate venivano abitualmente rappresentate.

Ad assistere alla miracolosa guarigione dell'inferma da parte della santa benedicente vi è, in alto, una folta schiera angelica ormai indistinta, e attorno alle monache quattro donne stupefatte vestite in abiti civili e un uomo dalla folta barba, presenza inconsueta in un monastero di carmelitane, soggette a clausura. La statua in elmo crestatto e armatura presente in una nicchia della parete di fondo, anch'essa poco consona ad un edificio di culto cristiano, sembra raffigurare una divinità femminile del mondo classico, forse la dea Minerva, proiettando l'epoca delle vicende in un tempo remoto del passato, popolato di idoli pagani, nel quale la fede cristiana ancora non aveva preso del tutto piede. Benché la canonica istituzione dell'Ordine sia avvenuta, come si è detto, solo nel 1226, nelle raccolte agiografiche carmelitane figurano di frequente personalità vissute molti secoli prima e da loro venerate e ricondotte all'*antico istituto elianico*, ritenuto il solo istitu-

to monastico presente al mondo prima della redazione della Regola di San Benedetto.

Alla luce di queste considerazioni, la sola monaca antica cui gli agiografi dell'Ordine attribuiscono la miracolosa guarigione di una consorella sembra essere Eufrosia, santa vergine di nobile lignaggio vissuta nel IV secolo che, in un monastero della Tebaide, avrebbe operato numerosi prodigi risanando monache inferme o liberandole dal demonio⁴⁶. Sebbene risulti impossibile stabilire con certezza quale sia il soggetto della pittura del Nasini, un ultimo elemento a favore della nostra ipotesi è costituito dall'osservazione fatta dal Fornari sull'origine greca del nome *Eufrosia* che significa «benedizione»⁴⁷, constatazione che sembra adattarsi particolarmente bene alla figura benedicente della composizione del Nasini.

Martirio di Santa Vittoria

Anche l'episodio indicato dal Brogi come «VEN. ANGELA CARM. uccisa da un sicario» raffigura, in realtà, un soggetto differente, dal momento che la Beata Angela di Boemia si spense serenamente nella propria cella del monastero carmelitano di Praga. Al centro della scena (Fig. 2.38), le mani incrociate al petto ad accogliere il suo destino, una monaca vestita con il consueto abito dell'ordine sta per essere trafitta con una spada dal suo assassino, vestito all'antica, che le si sta scagliando contro. Alle sue spalle, su un elevato scranno siede il mandante dell'esecuzione, protratto nervosamente in avanti mentre sembra a prima vista additare al sicario la vittima da eliminare. Il gesto, ad una più attenta osservazione, non risulta però rivolto alla santa, ma alla statua classica posta alle sue spalle su un imponente piedistallo. La scultura solleva verso il cielo l'indice della mano destra così come la celebre *Hestia Giustiniani*, oggi nella collezione Torlonia, tradizionalmente ed erroneamente ritenuta in passato statua della dea romana Vesta.

La dea Vesta ha in effetti un ruolo centrale nelle vicende relative a Santa Vittoria martire, vergine romana vissuta nel III secolo, venerata dalla Chiesa cattolica assieme a Santa Anatolia. Promessa in sposa al patrizio Eugenio, pagano, Vittoria si sottrasse al matrimonio dopo aver fatto voto di castità e fondò un monastero di pie donne nella grotta dalla quale avrebbe scacciato il drago che disseminava morte fra gli abitanti

⁴⁶ Per la vita di Eufrosia e alcuni chiarimenti sulle quattro sante dallo stesso nome si veda Fornari, *Anno memorabile*, t. I, 308-14.

⁴⁷ Fornari, *Anno memorabile*, t. I, 308-14.



Figura 2.38 •
Giuseppe Nicola
Nasini, *Martirio
di Santa Vittoria*,
1730. Parete
nord-ovest.

della Sabina. Trascorsi tre anni Eugenio, che non sopportava l'ingiuria recatagli dalla sposa rifiutando gli obblighi matrimoniali, decise di denunciare Vittoria a Gioviniano, pontefice del Campidoglio, che incaricò Taliarca di farle rinnegare la fede cattolica costringendola a compiere un sacrificio alla dea Vesta. Rifiutatasi, Vittoria venne trafitta al cuore dal suo carnefice⁴⁸.

⁴⁸ Per approfondire la vita della santa si veda Fornari, *Anno memorabile*, t. II, 716-18.

Come nel caso di Eufrasia, Vittoria, una religiosa vissuta in epoca paleocristiana, viene celebrata come santa carmelitana e compare nelle raccolte dell'Ordine che narrano della sua vita e del suo martirio. Il racconto agiografico sembra non lasciare dubbi sull'identificazione dell'affresco con l'episodio in questione. Nonostante numerosi siano gli esempi figurativi che attestano il culto per la santa nel corso dei secoli, più raramente si riscontra la presenza di rappresentazioni dell'episodio del martirio che, nel nostro caso, potrebbe costituire un importante *unicum* all'interno di un contesto carmelitano. Il Nasini trova una soluzione che pare inedita nella pur scarna tradizione iconografica del *Martirio di Santa Vittoria*, attingendo a modelli nei quali l'adorazione idolatrica è il fulcro narrativo – come le storie di Santa Bibiana di Pietro da Cortona – ma rielaborando questi spunti in un brano dall'impianto estremamente sintetico e razionale, che possiamo finalmente apprezzare nella sua interezza grazie ad un discreto stato conservativo.

Angela di Boemia riceve il breviario dalla Vergine

La terza scena (Fig. 2.39), correttamente indicata dal Brogi come «VEN. ANGELA CARMELITANA che riceve il breviario dalla Vergine», ha per protagonista Angela di Boemia, beata vergine figlia di re Vladislao II⁴⁹.

Nata attorno al 1160 a Praga, Angela si ritirò in tenera età in monastero, mostrando da subito una profonda vocazione. Dopo che la Vergine, apparsale in sogno, la avvertì che il padre era intenzionato a richiamarla a palazzo per darla in moglie al figlio del re d'Ungheria, fuggì nottetempo travestitasi da mendicante per recarsi al monastero carmelitano di Gerusalemme, dove avrebbe potuto abbracciare Gesù Cristo come unico sposo. Durante il proprio viaggio, nella chiesa di Santa Sofia di Costantinopoli Gesù Bambino le consegnò un breviario dell'ufficio carmelitano in lingua latina, che giunta a Gerusalemme consegnò alla madre priora del monastero – avvertita in visione dell'arrivo della giovane – come contrassegno del divino volere. Accettata di buon grado dalle monache, Angela si distinse per le nobili virtù e per trentacinque anni guidò il monastero come superiora tra penitenza e preghiera, compiendo numerosi miracoli. Per ordine del-

⁴⁹ La biografia della santa si deve agli scrittori carmelitani Giovanni Paleonidoro e Arnolfo Bostio e fu ampliata in un manoscritto del convento di Bruges del 1410, trascritta dal Lezana e recuperata dal Fornari, *Anno memorabile*, t. II, 6-11.



Figura 2.39 •
Giuseppe Nicola
Nasini, *Angela
di Boemia riceve
il breviario dalla
Vergine*, 1730.
Parete nord-
ovest.

la Vergine rientrò a Praga per combattere l'eresia, dove morì verso la metà del secolo circondata da cori angelici.

Sebbene il suo culto fosse già attestato localmente nel tardo Medioevo, quando è ricordata con il titolo di santa o beata, Angela non ebbe mai un proprio ufficio liturgico. Scarsi sono dunque i dipinti che la ritraggono, solitamente fra altri santi carmelitani, con la corona sul capo che ne ricorda le origini regali. L'attributo della corona, poggiata su un gradino nel margine inferiore sinistro della figurazione, rappresenta l'elemento che fugge ogni dubbio circa il soggetto della scena dipinta dal Nasini. Angela, in abito carmelitano, è devotamente

inginocchiata mentre riceve il breviario dalle mani della Vergine col Bambino, assisa fra vispi cherubini su un trono di nubi. L'impianto compositivo, costruito su una diagonale, sembra nuovamente debitore delle soluzioni di Pietro da Cortona – si veda, per esempio, *San Pier Damiani che offre la regola camaldolese alla Vergine* – ma il tutto risulta ingentilito nei volti e nei gesti delle figure sull'esempio della pittura di Carlo Maratta. L'ambientazione architettonica, sobria e priva di specificità, allude convenzionalmente a Santa Sofia mentre, sul tavolo scorciato coperto da un drappo verde, un libro poggiato su un teschio funge da segno generico di conoscenza e supporto alla meditazione.

Anche in questo caso, il maestro amiatino si confronta con scarsa aderenza con il racconto agiografico, cimentandosi in un episodio che non sembra avere alle spalle alcuna tradizione iconografica e che gli consente dunque di approcciarsi piuttosto liberamente ad un brano che mostra con estrema chiarezza i punti di riferimento della propria pittura, resa nuovamente godibile da una buona condizione conservativa.

Martirio del Beato Stanislao di Bydgoszcz

Indicato dal Brogi come «S. STANISLAO che disprezza il culto degli idoli», il soggetto dell'affresco è, più precisamente, il martirio del beato polacco Stanisław di Bydgoszcz – italianizzato in Stanislao di Bidigostia – ucciso nel 1420 dagli idolatri che era stato chiamato a contrastare. Nato probabilmente a Poznań, in Polonia, Stanislao aveva preso l'abito carmelitano nel convento di Bydgoszcz, fondato dalla regina Edvige, ed era stato inviato in Prussia dalla propria diocesi. La missione apostolica prevedeva la conversione delle genti e, con le sue prediche, Stanislao scatenò la violenta reazione di uno dei ministri idolatri, che lo colse in un momento di intima preghiera assassinandolo con un coltello⁵⁰. Il suo corpo fu riportato a Bydgoszcz, dove fu sepolto nella chiesa conventuale: da qui sorse un intenso culto, poi diffusosi nel Seicento in tutta la Provincia di Polonia, ma nonostante la sua santità fu acclamata *vox populi* il processo di beatificazione di Stanislao non ebbe mai luogo.

Per la natura circoscritta di questo culto, sorprende trovare una raffigurazione del beato polacco nel chiostro senese. Occorre dunque domandarsi se vi sia una diretta correlazione con la scena precedente

⁵⁰ Per la vita di questo beato si vedano le notizie tratte dal catalogo dei santi polacchi di Varsenicio e dagli annali carmelitani del 1420 in Fornari, *Anno memorabile*, t. I, 381.



Figura 2.40 •
Giuseppe Nicola
Nasini, *Martirio
del Beato
Stanislao di
Bydgoszcz*, 1730.
Parete nord-
ovest.

che vede come protagonista Angela di Boemia la quale, tornata a Praga prima di morire, aveva scagliato delle invettive che verranno lette dagli agiografi carmelitani come profetico monito contro le eresie che avrebbero imperversato per il Paese al tempo di Jan Hus. Secondo altre fonti agiografiche, la missione prussiana di Stanislao comprendeva l'opposizione alla dilagante diffusione dell'eresia ussita e il predicatore sarebbe dunque morto per mano di ussiti cechi assoldati da Ladislao II Jagellone: nonostante la scarsa attendibilità dell'informazione, storicamente poco verosimile, non si può escludere che l'affiancamento di

queste due scene nel chiostro sia frutto di ben precise considerazioni da parte dei committenti.

L'assenza di una vera e propria tradizione figurativa dell'episodio – comunque assai limitata e circoscritta alla sfera locale – poté lasciare il Nasini libero di orchestrare la scena sulla base del racconto agiografico, forse mediato dai frati data la scarsa aderenza al testo, come dimostra l'ambientazione dell'episodio in una pubblica piazza fra due ali di testimoni inorriditi di fronte al violento delitto. Alle loro spalle, la facciata dalle massicce colonne presenta nuovamente, in una nicchia, la statua di un idolo in armatura: un'allusione all'idolatria verso i falsi numi descritta dagli agiografi che, nonostante le perplessità, sembrerebbe confermare la correttezza dell'identificazione dell'episodio da parte del Brogi (Fig. 2.40).

Il Beato Angelo Mazzinghi predica al popolo

Protagonista dell'episodio torna ad essere un beato fiorentino, particolarmente venerato nella propria città e popolarmente noto come *beato Angiolino*. Angelo Mazzinghi, questo il suo nome, nacque nell'ultimo quarto del Trecento in una rilevante famiglia di Peretola e dopo il noviziato fu ordinato sacerdote nella nascente Congregazione di Osservanza delle Selve, la riforma carmelitana che prese avvio nell'omonimo romitorio presso Lastra a Signa e che sfociò in seguito nella cosiddetta Congregazione mantovana. In questo convento, del quale diverrà anche priore, ricevette l'incarico di predicatore, apprezzatissimo per la sua eloquenza che accompagnava a virtuosa integrità: per queste qualità venne celebrato nel 1438 nel suo necrologio nel Carmine fiorentino quando, dopo la sua morte, vi fu sepolto. Qui ne venne promosso il culto – che nel 1761 verrà ufficialmente confermato da papa Clemente XIII – e presso il popolo fiorentino fu da subito veneratissimo.

Sino all'incendio del 1771, all'esterno della cappella di Santa Lucia in cui era sepolto il beato era affissa una tavola quattrocentesca, andata distrutta ma descritta da molte testimonianze coeve, cui si deve l'iconografia del Mazzinghi. Il dipinto lo mostrava con un libro, uno scettro rosso, sette colombe e un agnello ai piedi, mentre rose e gigli gli fuoriuscivano dalla bocca durante la predica e venivano raccolti da angeli che ne intrecciavano una corona sul capo. Proprio quest'ultimo motivo iconografico, basato su testimonianze riferite ai confratelli da diversi testimoni oculari presenti alle prediche, contraddistinse il beato Angelino nelle diffuse raffigurazioni pittoriche che fiorirono nelle chiese carmelitane di tutta la penisola.



Figura 2.41 •
Giuseppe Nicola
Nasini, *Il Beato
Angelo Mazzinghi
predica al
popolo*, 1730.
Parete nord-
ovest.

Nell'affresco del Nasini (Fig. 2.41) il beato è dipinto nell'atto di predicare alle genti mentre le rose rosse che scaturiscono assieme alle sue parole vengono raccolte da due angioletti che, vassoi in mano, prorompono in picchiata nella scena. Saldo nel portamento e nella propria fede, Angelo leva la mano destra con grande eloquenza verso l'uditorio sottostante al pulpito, una semplice e sobria architettura dotata di balausta lignea che emerge dietro ad un ampio tendaggio verde, quasi un sipario che si apre sulla destra per renderci partecipi della predica e includerci nel folto pubblico. Una moltitudine di persone si accalca ordinatamente attorno al venerabile frate carmelitano in una varietà di atteggiamenti, ai quali si somma il nostro apprezzamento verso uno degli episodi più riusciti del ciclo.

San Cirillo di Costantinopoli riceve da un angelo due tavole d'argento

Nel capitolo generale tenutosi nel convento delle Selve il 18 maggio del 1399 vennero istituite le feste dell'Ordine per commemorare il profeta Eliseo e San Cirillo *doctore Montis Carmeli*⁵¹, protagonista di questa scena del chiostro (Fig. 2.42). Si tratta di una figura, annoverata al secondo o al terzo posto fra i priori generali dell'Ordine carmelitano, la cui esistenza è da considerarsi puramente letteraria e attorno alla quale fiorirono notizie completamente leggendarie⁵². Malgrado sia stato spesso confuso con il patriarca Cirillo di Alessandria, tra XIII e XVI secolo godette di larga fortuna e nei breviari si iniziarono a raccogliere notizie sul generalato di *Cirillo greco*, alcune delle quali completamente leggendarie.

Cirillo, dottore greco e successore di Brocardo, sarebbe nato a Costantinopoli, dove studiò filosofia e teologia. Dotato di virtù, eloquenza ed acuto ingegno, convertì e battezzò il sultano di Iconio, per poi essere inviato dall'imperatore bizantino dal papa Alessandro III perché unisse la Chiesa d'Oriente e quella d'Occidente. Osteggiato dal patriarca di Costantinopoli, su invito della Vergine apparsagli in sogno si recò sul Monte Carmelo, dove nel 1173 vestì l'abito. Per dieci anni predicò e convertì le genti in Armenia e, tornato al Carmelo, fu ordinato sacerdote e condusse una vita di povertà e penitenza. In questo periodo, nel 1192, si sarebbe verificato l'episodio – qui dipinto dal Nasini – che lo rese noto. Mentre celebrava messa nel giorno della festa di Sant'Ilarione, all'inizio della preghiera eucaristica gli apparve, da una nube azzurrina, un angelo con un giglio nella mano che gli consegnò due tavole d'argento recanti iscrizioni greche, con la richiesta di trascriverle in latino e poi rifonderle in un calice e un turibolo⁵³. Le traduzioni, inviate a Gioacchino da Fiore, costituiscono il celebre *Oraculum angelicum*, undici capitoli di profezie sul futuro della Chiesa, particolarmente cari agli Spirituali. Cirillo, del quale si ricordano altri miracoli, fu poi eletto priore generale nel 1221 e, tre anni dopo, morì al Carmelo resistendo alle persecuzioni dei Saraceni.

La scarsa diffusione del culto di Cirillo al di fuori dell'Ordine si riflette sulla produzione artistica: poche sono le immagini pervenuteci e raffigurano il santo senza alcuna particolarità iconografica. Sorprende, tuttavia, la scarsissima diffusione di un episodio tanto noto quale è la

⁵¹ Saggi, *Storia dell'Ordine Carmelitano*, vol. I, 93.

⁵² Adriano Staring, s.v. "Cirillo di Costantinopoli," *Santi del Carmelo. Biografie da vari dizionari* (Roma: Institutum Carmelitanum, 1972), 189.

⁵³ Fornari, *Anno memorabile*, t. I, 299.



Figura 2.42 •
Giuseppe Nicola
Nasini, *San Cirillo
di Costantinopoli
riceve da un
angelo due
tavole d'argento*,
1730. Parete
nord-ovest.
Parete nord-
ovest.

consegna a Cirillo delle due tavole d'argento: il solo precedente pare essere rappresentato dall'affresco dipinto nel 1606 da Giovanni Balducci nel chiostro grande del convento del Carmine Maggiore di Napoli, che dal punto di vista compositivo differisce tuttavia sensibilmente da quello realizzato dal Nasini.

Il santo, insolitamente raffigurato con una lunga pianeta rossa anziché l'abito carmelitano, è intento a celebrare la messa davanti all'altare mentre l'angelo discende tra le nubi con le tavole d'argento fra lo stupore dei fedeli. L'impianto generale della scena sembra ritornare con stringenti analogie in un rapido schizzo, non catalogato, della collezione grafica



Figura 2.43 •
Giuseppe Nicola Nasini, *Studio per 'San Cirillo di Costantinopoli riceve da un angelo due tavole d'argento'*. Siena, Biblioteca Comunale, S.III.7, c. 82v.
© Biblioteca comunale degli Intronati, Istituzione del Comune di Siena.

della Biblioteca degli Intronati. Il foglio in questione (S.III.7, c. 82v) (Fig. 2.43) sembra costituire un sintetico studio preliminare dell'affresco, al quale venne apportata qualche piccola variazione. Il celebrante viene rappresentato nel momento della consacrazione dell'ostia, levata in alto con entrambe le mani, che rivelerebbe l'aderenza al racconto agiografico secondo il quale l'angelo sarebbe apparso nel momento del «Sacro Canone, dove dice *Hanc igitur oblationem*», ovvero quello della preghiera eucaristica.



Figura 2.44 •
Giuseppe Nicola
Nasini, *San
Giovanni della
Croce resuscita
una monaca*,
1730. Parete
nord-ovest.

San Giovanni della Croce resuscita una monaca

La penultima scena del nostro ciclo raffigura San Giovanni della Croce (Fig. 2.44), coprotagonista assieme a Teresa d'Avila della Riforma degli Scalzi che questi estese al ramo maschile dell'Ordine, divenendone padre, Dottore e indiscusso maestro grazie soprattutto alla sua singolare efficacia nel comunicare la dottrina, sia con l'insegnamento orale sia tramite i suoi scritti, che lo rendono il più alto poeta mistico della letteratura spagnola.

La vita di Giovanni, al secolo Juan de Yepes Álvarez, è ampiamente documentata anche grazie a fonti coeve – su tutte le celebri *Fondazioni di Teresa* – ed è costellata di innumerevoli esempi delle sue eccezionali virtù. Nato nel 1542 a Fontiveros, entrò nel Carmelo nel 1563 e quattro anni dopo incontrò Teresa, che lo convinse a unirsi alla Riforma: insieme a lei fondò i primi monasteri scalzi e divenne confessore all'Incarnazione di Avila, prima di essere imprigionato dai Carmelitani calzati a Toledo nel 1577. Questa esperienza ispirò le sue opere poetiche e, dopo la liberazione, proseguì la sua instancabile attività divenendo protagonista della separazione dai Carmelitani dell'antica osservanza, avvenuta nel 1581. Ciononostante, cadde in disgrazia per l'opposizione al vicario generale Doria e morì in solitudine ad Úbeda nel 1591.

La fama di santità che lo aveva accompagnato in vita accrebbe grazie al moltiplicarsi dei miracoli che si verificarono attorno alla sua tomba e alle sue reliquie, che presto si diffusero nel territorio portando dapprima alla beatificazione di Giovanni nel 1675 e, in seguito, alla sua canonizzazione, avvenuta nel 1726 grazie a Benedetto XIII. La popolarità del santo e la modernità del suo pensiero, che emergono limpidamente dai suoi scritti poetici e in prosa e nei suoi trattati, portarono papa Pio XI a dichiararlo Dottore della Chiesa nel 1926.

Assieme al culto per il santo si diffusero immagini e ritratti che lo raffigurano solitamente in preghiera o seduto al tavolo mentre contempla sospendendo la scrittura delle proprie opere. Meno rappresentati furono gli episodi della vita di Giovanni, per lo più riuniti in raccolte di incisioni a stampa. Fra questi episodi vi è quello della resurrezione di suor Maria de Hiera, caduta inferma nel monastero dell'Incarnazione di Avila e morta senza aver ricevuto i sacramenti: Giovanni, pregando il Santissimo Sacramento, l'avrebbe riportata in vita davanti a numerosi testimoni.

Benché il Brogi, seguito da Ciampolini, lo descrisse genericamente come «S. GIOVANNI DELLA CROCE rende la salute agli infermi», l'episodio dipinto dal Nasini è da identificare con quello descritto nelle fonti agiografiche. Nonostante sia guastato da ampie lacune, l'affresco mostra ancora con chiarezza la monaca, vestita di bianco e sdraiata nel proprio letto, che allarga le braccia rivolgendo lo sguardo in direzione di Giovanni, che le sta dinnanzi in atto benediciente.

Il Beato Franco da Grotti riceve l'abito carmelitano

L'ultima scena del ciclo ha nuovamente come protagonista il Beato Franco Lippi (Fig. 2.45), che per la terza volta ricorre nel nostro chiostro a testimonianza della centralità, nella devozione dei frati senesi, di questa figura, che nel loro convento si fece converso carmelitano nel 1279.



Figura 2.45 • Giuseppe Nicola Nasini, *Il Beato Franco da Grotti riceve l'abito carmelitano*, 1730. Parete nord-ovest.

Soggetto dell'episodio in questione è proprio la vestizione di Franco, che secondo le fonti agiografiche ricevette miracolosamente l'abito da un angelo inviato dal Signore dopo che la Vergine del Carmelo, apparsagli in visione, lo aveva invitato a entrare a far parte dell'Ordine affinché non fosse nuovamente tentato di libidine dal Demonio. Recatosi dal priore del Carmine di Siena, lo supplicò di essere accettato come fratello tra i frati, che riunitisi in capitolo decisero di accogliere con entusiasmo la sua richiesta nonostante l'iniziale titubanza del loro superiore, che lo riteneva troppo anziano per resistere alle austerità della vita nel convento. Un angelo sarebbe dunque apparso nella sala capitolare, fra lo stupore generale, consegnando a Franco «i santi panni»: il beato è qui raffigurato in primo piano con la consueta folta barba e l'incipiente calvizie che lo contraddistinguono e leva le braccia al cielo verso il bellissimo angelo che irrompe dall'altro porgendogli la tonaca. Altri due angeli, che fluttuano con eleganza fra le nubi in un'atmosfera dorata da epifania del divino, tengono fra le mani la cappa bianca e la cintola alla presenza dei frati, che assistono stupiti alla miracolosa vestizione, de-

scritti nei loro moti di sorpresa e sbalordimento con un intento quasi ritrattistico, possibile omaggio ai propri committenti da parte dell'artista, ormai giunto alla fine della propria impresa pittorica.

2.2 Alcune considerazioni

L'episodio sopra analizzato chiude dunque un vasto ciclo pittorico che, oltre alle tre campate dedicate alle figure allegoriche di virtù, si articola in ventotto scene i cui soggetti, in alcuni casi assai noti e in altri quasi inediti, non offrono per molti di essi una precedente tradizione iconografica consolidata e diffusa. Il Nasini rimedia a questa penuria di modelli iconografici accostandosi a precedenti composizioni del proprio vasto repertorio o attingendo alle opere di quegli artisti, da lui a lungo studiati, che tanto incisero nella creazione della sua personale cifra stilistica, adattandole di volta in volta al rispettivo racconto agiografico senza manifestare, tuttavia, una stretta aderenza ad esso. Malgrado l'ampio ed evidente contributo della propria bottega – che dovette essere fondamentale per portare avanti un cantiere tanto esteso – l'anziano maestro si dimostra ancora capace di offrirci vivaci guizzi di quella fantasia rappresentativa che gli permise, in passato, di approcciarsi a temi davvero rari e peregrini con una sciolta e invidiabile facilità narrativa.

Nel suo complesso, ad eccezione del santo cui è intitolata la chiesa del Carmine, nel ciclo si susseguono scene relative ai più svariati santi e beati venerati dai carmelitani: oltre al profeta Elia, cui è prevedibilmente dedicato ampio spazio in quanto ritenuto fondatore dell'Ordine, vi troviamo figure senesi, come Franco da Grotti e – forse – Francesco da Siena, e figure toscane, il cui culto travalicò i confini strettamente cittadini come nel caso di Maria Maddalena de' Pazzi, Andrea Corsini e Angelo Mazzinghi; il patrono dell'Ordine, Alberto, e il protettore Angelo, entrambi particolarmente noti e venerati nei conventi carmelitani, così come Teresa d'Avila e Giovanni della Croce, santi celeberrimi e modernissime figure che ebbero un impatto enorme nella Chiesa universale che va al di là della loro opera di riforma; vi sono personaggi piuttosto dimenticati che ebbero posizioni di rilievo nelle prime comunità eremitiche del Monte Carmelo, come Brocardo e Bertoldo, e che ricoprirono importanti cariche nel momento in cui l'Ordine iniziava a strutturarsi e godere di uno status riconosciuto, come Pietro Tommaso e Cirillo di Costantinopoli, per arrivare a coloro che ebbero un ruolo diretto nella trasmigrazione e nella diffusione dei carmelitani in Occidente e per l'Europa, a partire da Simone Stock e passando per Angela di Boemia e Stanislao di Bydgoszcz; per finire, si riscontra non senza sorpresa la presenza di antiche sante romane, come Vittoria martire e

forse Eufrasia, e del benedettino Gerardo Sagredo, ‘reclutati’ nell’Ordine come testimonia l’inserimento delle loro vite nelle raccolte agiografiche dedicate ai santi del Carmelo.

Sebbene la successione degli episodi non paia rispondere ad alcun criterio logico, sia esso cronologico o liturgico, le vicende di questa eterogenea moltitudine di santi e beati si configurano come una storia carmelitana narrata per immagini che, ricoprendo un ampissimo arco cronologico, ne ripercorre le principali tappe tramite i suoi protagonisti, dalla sua leggendaria fondazione per mano di Elia sul Monte Carmelo, dove uomini e, in un secondo tempo, donne si ritrovarono per condurre una comune esistenza anacoretica sviluppando un’organizzazione sempre più strutturata, e via via sino alla nascita del ramo riformato degli Scalzi in quella feconda stagione di rinnovamento inaugurata con il Concilio di Trento. L’Ordine ha sviluppato, nel corso dei secoli, un linguaggio semplice e immediato per tradurre significati e valori complessi in una forma accessibile per il popolo meno colto, creando un forte legame emotivo con i fedeli e consentendo loro di comprendere la spiritualità carmelitana per mezzo di devozioni molto agevoli e raffigurazioni artistiche che veicolavano così, in modo visivo e tangibile, i messaggi spirituali di cui si faceva portatore attraverso queste testimonianze di vita santa, soprattutto dopo la Controriforma. Per quanto riguarda le decorazioni claustrali, dal momento che il chiostro non era destinato tanto ai visitatori e ai forestieri che vi giungevano – che vi potevano comunque avere libero accesso – quanto, piuttosto, alla vita dei frati, costituendone il fulcro pulsante deputato alla preghiera e alla meditazione, i santi e i beati nelle raffigurazioni pittoriche si propongono soprattutto come modelli esemplari per i religiosi – ai quali dovettero senz’altro essere note le «attioni generose de passati Eroi» – per «movere con loro esempi li posterì viventi all’imitatione loro, e all’esercizio de simili opere singolari, e eroiche [...] acciò dunque il Carmelitano habbi un Specchio di vittorie»⁵⁴.

Conformemente a questi propositi, che dovettero spingere i committenti senesi a celebrare la propria storia secolare incaricando il Nasini di affrescare il chiostro, non abbiamo ritenuto inopportuno soffermarci,

⁵⁴ Fornari, *Anno memorabile*, t. I, VI. Oltre alla metafora dello *specchio* – che, non a caso, dà il titolo alla celebre opera agiografica di padre Daniele della Vergine Maria, lo *Speculum Carmelitanum* – assai diffuso era il concetto della *Vinea Carmeli*, che identificava la famiglia religiosa. L’immagine della vite e della vigna, con il suo simbolismo, costituisce un motivo iconografico assai diffuso anche fra gli altri Ordini mendicanti: nel caso carmelitano, la Madonna del Carmine era la vite e i santi dell’Ordine i suoi tralci e frutti. Per un approfondimento si veda Saggi, *Santi del Carmelo*, 94-7.

nel presente capitolo, sulle vite dei santi e dei beati qui dipinti, affinché ne si rendessero note le vicende per meglio cogliere, da un lato, gli avvenimenti e le tappe della storia carmelitana, e dall'altro la loro spiritualità e dimensione religiosa.

L'ideale di vita carmelitano, ispirandosi all'esistenza eremitica e contemplativa del profeta Elia e dei suoi primi discepoli, emerge fra i temi proposti nel ciclo senese attraverso le figure che incarnarono questo modello ascetico, anacoretico e mistico espresso nelle visioni del beato Franco Lippi e le estasi di Maria Maddalena de' Pazzi e Teresa d'Avila. Non si tratta, tuttavia, del solo modello promosso dal Carmelo, nel quale sono fortemente radicate, sempre su ispirazione del profeta veterotestamentario, una forte propensione e vocazione apostolica che portarono molti dei protagonisti dell'Ordine a fare dell'attività predicatoria la missione centrale del loro operato. L'eloquenza e la capacità oratoria di figure come Pier Tommaso e Brocardo divennero difatti un potente strumento di conversione degli infedeli e di comunicazione della vera dottrina contro le eresie, talvolta con una manifesta violenza di fondo che sottolinea l'eterno conflitto con il mondo pagano già espresso nelle vicende di Elia contro il re Acab e che continuò alternando fasi più o meno incandescenti sia in Terra Santa, come nel caso dell'episodio che vede protagonista Bertoldo contro i Saraceni, sia dopo la trasmigrazione dei carmelitani in Europa, portando al martirio di Gerardo, Stanislao e Francesco da Siena per mano di empi idolatri. Quello della lotta agli infedeli costituisce senz'altro un *topos* iconografico rilevante nell'economia del ciclo realizzato dal Nasini, ma accanto a questi episodi ve ne sono altri dai quali si deducono la profonda e umile devozione verso Gesù Cristo e la Vergine, gli ideali di castità, povertà e obbedienza e la propensione verso il prossimo e i bisognosi che si manifesta nel potere taumaturgico dei santi, capaci di ridare la vista ai ciechi, guarire gli infermi, liberare gli indemoniati e resuscitare i morti: tutto, in questi mirabili esempi, esprime l'ideale di vita e la spiritualità dei carmelitani, sempre capaci nel corso dei secoli di adattarsi ai cambiamenti della storia e di mantenere la vicinanza e lo stretto legame con i fedeli.

Al rinnovato senso identitario dell'Ordine a seguito della Controriforma corrispose un fiorire di dipinti e statue nelle chiese carmelitane, che divennero così preziosi scrigni in cui si dipanano teorie di santi e loro miracoli fra le quali non figurano solamente i primi ad essere canonizzati – come Teresa e Giovanni della Croce, o Andrea Corsini e Maria Maddalena de' Pazzi – ma anche quelle figure, sino ad allora passate in sordina, menzionate nelle raccolte agiografiche a stampa che in quegli stessi anni iniziarono a godere di un'ampia diffusione. I più significativi conventi e chiese dell'Ordine in Italia presentano al loro interno dipinti

e sculture raffiguranti santi carmelitani che ne ornano volte, cupole e nicchie, così come altari e cappelle a loro dedicati; in alcuni casi, a decorarne le pareti, troviamo veri e propri cicli con episodi e miracoli d'iconografia carmelitana, come le ventiquattro grandi tele che ritraggono episodi della storia dell'Ordine realizzate da vari artisti, fra il XVII e il XVIII secolo, nella chiesa dei Carmini di Venezia.

Cicli pittorici con intenti analoghi si ritrovano tuttavia più di frequente, come nel nostro caso, nei chiostri dei conventi, le cui superfici ampie e scandite in campate dovevano prestarsi con maggiore efficacia a imprese di tale portata rispetto a quelle degli edifici di culto già saturi di arredi e decorazioni. Nonostante l'esposizione alle intemperie e agli agenti atmosferici abbia determinato nella maggior parte dei casi un irreparabile deterioramento delle pitture, restituendoci pochi esempi ancora integri e leggibili, abbiamo testimonianza di numerosi casi sparsi per la penisola. Uno dei più rilevanti è senz'altro rappresentato dagli affreschi realizzati dal fiorentino Giovanni Balducci nel chiostro grande del Carmine Maggiore di Napoli nel 1606, al quale già abbiamo fatto riferimento. Il ciclo in questione, recentemente oggetto di lunghi lavori di restauro, comprende un totale di ventotto scene con episodi delle vite dei santi⁵⁵. Anche nel primo chiostro del convento del Carmine di Firenze era un ciclo decorativo che comprendeva in origine ventisei lunette dipinte a fresco con storie dei profeti Elia ed Eliseo, un'impresa pittorica commissionata nel secondo decennio del Seicento e portata avanti a più riprese da vari artisti sino al 1733, quando fu ultimata⁵⁶.

Il ciclo senese risulta essere, tuttavia, un caso piuttosto eccezionale e raro, sia per la varietà di santi qui raffigurati che per l'estensione della superficie dipinta: nonostante lo stato conservativo in alcune parti drammatico, si tratta di un'impresa decorativa imponente e qualitativamente piuttosto rilevante con pochi eguali anche al di fuori dell'ambito toscano, forse unica per la teoria di sante figure e l'eterogeneità del campionario iconografico offerto. Benché ovvie esigenze editoriali ci abbiano impedito di soffermarci maggiormente sull'artefice del ciclo pittorico, costringendoci ad operare una selezione e una sintesi sul

⁵⁵ Per uno studio approfondito e dettagliato si veda Giovanni Villano e Nicola Cleopazzo, ««Con molta maestria e disegno». Una storia carmelitana per immagini: gli affreschi di Giovanni Balducci nel chiostro grande del Carmine Maggiore di Napoli,» in *Restauri al Carmine Maggiore di Napoli. Arte, Fede, Storia*, a cura Franco Di Spirito (Napoli; Roma: Edizioni Paparo, 2020).

⁵⁶ Le lunette, nove per lato, non furono mai finite di dipingere. Oggi ne restano sedici, tutte staccate dopo l'alluvione del '66. Si veda Silvia Meloni Trkulja, «Opere nel convento dal XVI al XIX secolo,» in *La chiesa di Santa Maria del Carmine a Firenze*, a cura di Luciano Berti (Firenze: Cassa di risparmio di Firenze, 1992).

materiale raccolto e su alcuni degli esiti delle nostre ricerche, ci auguriamo di aver restituito un quadro chiaro e completo su un complesso rimasto ai margini degli studi. Concludiamo, dunque, riportando alla mente l'immagine dell'elegante figura allegorica che siede sopra ad uno degli antichi portali del chiostro, con l'auspicio di averle reso, almeno in parte, la dovuta giustizia.