

La leggenda in affresco.

La cappella con le storie del Volto Santo nella Villa Buonvisi a Monte San Quirico

Stefano Martinelli

La cappella della Villa Buonvisi a Monte San Quirico custodisce l'unico ciclo completo della leggenda del Volto Santo dipinto su parete che sia giunto fino ai nostri giorni. Il valore associato con l'unicità dell'opera non è stato tuttavia rilevato nel modo che sarebbe stato lecito attendersi dalla locale storiografia, sempre così attenta, sin dal XVIII secolo, ad ogni «memoria» riguardante il venerato crocifisso. Tale lacuna appare ancora più sorprendente in considerazione del fatto che i dipinti sono, nel loro insieme, anche una testimonianza assai apprezzabile di pittura a fresco del XVI secolo a Lucca. Il riconoscimento solo parziale dell'importanza storica e artistica del ciclo ha probabilmente influito in modo negativo anche sulla sua conservazione. Oggi, infatti, gli affreschi versano in un deplorabile stato di abbandono ed è pertanto auspicabile un tempestivo intervento di restauro e di valorizzazione¹. La villa di Monte San Quirico, insieme a quella di Forci, fu probabilmente la residenza suburbana più prestigiosa dei Buonvisi. Ne dà testimonianza il noto episodio, ricordato dalle cronache cittadine ed ampiamente descritto nelle carte d'archivio della famiglia, del soggiorno di Paolo III Farnese che, nel 1541, trascorse una notte nella villa, in occasione del suo incontro a Lucca con l'imperatore Carlo V². Quaranta anni più tardi, nel 1581, Michel de Montaigne, durante il suo viaggio in Italia, fu ospite di Benedetto Buonvisi ed ebbe modo di definire la residenza «piacevole mezzanamente», rimanendo colpito soprattutto dai giardini con alberi sempreverdi, organizzati in forma di boschetti, in cui si svolgeva la caccia ai tordi³. Le date precise di edificazione della villa non sono conosciute, ma ragionevolmente doveva essere stata ultimata prima del 1541, quando fu ritenuta degna di ospitare il pontefice. Le fonti documentarie rivelano inoltre il lungo impegno profuso dai Buonvisi nel complesso di Monte San Quirico, che si protrasse per buona parte del XVI secolo, coinvolgendo almeno tre generazioni della famiglia. Nel 1520, in occasione della spartizione dell'eredità paterna, Martino Buonvisi ottenne, oltre alla responsabilità di amministrare le proprietà immobiliari della famiglia, una parte del palazzo cittadino ed altri immobili nella città e nel contado, tra i quali si distinguevano per importan-

za «le possessioni di Monte San Quirico»⁴. Sebbene non menzionata esplicitamente, è ragionevole pensare che tali «possessioni» si riferissero già alla villa e ai suoi annessi⁵. L'edificio ha un corpo principale molto semplice al quale, sul retro, si collegano perpendicolarmente due ali asimmetriche, tra loro unite da un portico con loggia al primo piano. Si tratta di una tipologia architettonica insolita nel contesto lucchese che, nel caso specifico, risulta ancora meno usuale per l'inserimento di un giardino pensile su un lato della villa⁶. La facciata è priva di aggetti, scandita dal ritmo regolare delle finestre del primo piano, sottolineate da cornici lisce in pietra grigia e unite da una fascia marcapiano; solo il portale, in asse con il lungo viale di accesso alla villa, è rilevato da un'inquadratura a bugnato liscio. Il distacco di alcune porzioni dell'intonaco moderno nella parte inferiore della facciata rivelano, tuttavia, che questa in origine presentava una decorazione 'a diamanti', ciascuno dei quali riquadrato da una cornice rossa (fig. 1). I frammenti pittorici aprono uno spiraglio sulla tradizione della facciata dipinta a Lucca, che nel corso del Cinquecento si sviluppò sulla base di modelli romani⁷, ma forse anche genovesi e fiorentini. I pochi resti oggi superstiti in città e le notizie documentarie dimostrano che le facciate erano prevalentemente dipinte a fresco e a graffito con temi allegorici o con decorazioni a grottesche⁸. Nella villa di Monte San Quirico si tratta, invece, di una decorazione geometrico-prospettica, di gusto ancora quattrocentesco, realizzata per articolare in modo illusionistico la superficie della facciata. Il ciclo della leggenda del Volto Santo può essere attribuito agli anni intorno al soggiorno di Montaigne nella prestigiosa residenza, ma prima di scendere in questioni di datazione, è opportuno soffermarsi sulla cappella. Essa occupa parte del piano inferiore dell'ala occidentale della villa ed è accessibile attraverso il portico che funge da vestibolo (fig. 2). Il piccolo ambiente, di impianto rettangolare, è coperto da una volta a botte ribassata e lunettata; l'illuminazione è garantita da due finestre ai lati dell'ingresso e da una terza nel lato esposto ad oriente. Le tre aperture nel vestibolo sono sormontate da lunette con affreschi assai consunti, in cui sono raffigurati, ai

1. Frammento della decorazione a diamanti della facciata

2. Vestibolo della cappella



1

lati, l'Angelo annunciante e la Vergine annunciata e, al centro, la Natività, opere tutte assegnabili allo stesso autore del ciclo (figg. 3-5). All'interno, sulla parete di fondo, si trova l'altare, sopra il quale campeggia una tela con l'immagine del Volto Santo paludato, purtroppo danneggiata dall'umidità nella parte inferiore (fig. 6). Il crocifisso risalta contro un fondale rosso punteggiato di stelle dorate che, evidentemente, è una rivisitazione di quello a dischi dorati spesso raffigurato nelle immagini tre-quattrocentesche del crocifisso e che, a sua volta, doveva riprodurre un drappo intessuto a quell'epoca realmente presente nella cappella del Volto Santo nella cattedrale di San Martino⁹. Nella tela, come in tutti gli episodi del ciclo, il crocifisso è raffigurato con gli antichi ornamenti, poi sostituiti nel corso del XVII secolo, la cui presenza fornisce un utile termine *ante quem* per fissare la cronologia dell'intero complesso: la data più alta così ricavabile è il 1611, anno in cui l'orafo Paolo Mazzucchi realizzò i nuovi calzari d'argento¹⁰.

Gli affreschi si dispiegano su tutte le pareti al di sopra di un finto zoccolo marmoreo con specchiature marezzate. La sequenza narrativa inizia nella semilunetta alla destra



2

dell'altare in cui sono unificati, nel medesimo contesto paesaggistico, gli episodi dell'Ordine dell'angelo a Nicodemo, del Taglio dell'albero e di Nicodemo che inizia a scolpire il Volto Santo (fig. 7). Seguono, nelle tre lunette della parete occidentale il Completamento angelico della scultura (fig. 8), Nicodemo che affida il Volto Santo ad Ysachar (fig. 9) e lo stesso Ysachar che nasconde il crocifisso (fig. 10). La sequenza, fino a questo punto ordinata in senso antiorario, si interrompe e riparte dalla semilunetta alla sinistra dell'altare, in cui è l'Annuncio in sogno al vescovo Gualfredo (fig. 11). La parete est comprende due soli riquadri, separati dalla finestra, che devono essere osservati in ordine inverso a quello seguito nella parete antistante. Il primo è dedicato agli episodi del Ritrovamento del Volto Santo, dell'Imbarco del crocifisso e dell'Annuncio in sogno al vescovo Giovanni di Lucca (fig. 12), il secondo all'Incontro tra i lucchesi e gli abitanti di Luni (fig. 13). Infine, nella grande lunetta sopra la porta di accesso alla cappella è dipinta la scena più nota del ciclo, ovvero il Trasporto del Volto Santo a Lucca (fig. 15), ambientata in una bellissima veduta della campagna ad occidente della città. Il programma decorativo è completato dalle immagini di San Francesco in meditazione e di un frate minore (figg. 20-21) dipinte in due finte nicchie ai lati dell'ingresso e da Dio Padre benedicente che campeggia al centro della volta (fig. 22).

La storia del Volto Santo affrescata sulle pareti della cappella si svolge in accordo con la leggenda del sedicente diacono Leobino, che in realtà fu fissata in forma scritta dai canonici della cattedrale lucchese durante la seconda metà del XII secolo¹¹. L'autore del ciclo ne offre comunque una personale lettura, quando, per esempio, si sofferma sull'episodio di Ysachar che, per quanto noto, non era mai stato illustrato prima e al quale dedica invece ben due riquadri.

Tra le fonti utilizzate dal pittore si riconoscono, anche da una rapida osservazione, i due dipinti della storia del Volto Santo visibili, allora come oggi, in luoghi pubblici della città, ovvero l'affresco di Vincenzo di Antonio Frediani nella controfacciata della cattedrale e quello di Amico Aspertini nella basilica di San Frediano. Il primo è citato letteralmente nella semilunetta alla destra dell'altare, non solo per quanto riguarda l'impianto generale, ma anche per piccoli dettagli, come gli attrezzi da falegname in parte sparsi sul prato intorno al tronco in lavorazione e in parte raccolti nella cesta.

La citazione dell'affresco dell'Aspertini non è invece così palmare, ma non meno significativa. Da esso l'autore ha infatti mutuato la parte centrale con il carro che trasporta il crocifisso, sorretto dal vescovo Giovanni, cambiando però la visuale e adattandola al ritmo grave e cadenzato del corteo che si snoda per quasi tutta l'ampiezza della lunetta, in un bellissimo contesto paesaggistico.

Sebbene il giudizio complessivo sull'opera sia fortemente condizionato dal suo precario stato di conservazione, è piuttosto evidente che il punto di massima tensione artistica sia raggiunto nelle grandi scene corali, nelle quali l'artista dipana la propria sapienza nel costruire scenografie di ampio respiro. Nelle due immagini più riuscite, cioè l'Incontro tra lucchesi e lunensi e il Trasporto del Volto Santo, l'ambientazione ha un ruolo fondamentale perché non si risolve in un paesaggio generico, ma in due vedute della campagna intorno a Lucca e della costa di Luni che, in quanto tali, sostanziano il valore storico degli episodi raffigurati. La veduta del golfo immerso nei colori del tramonto è davvero mirabile e lo è pure la precisione con la quale sono resi in modo aderente al vero i riferimenti geografici, come il promontorio di Montemarcello e, più in lontananza, il profilo della Palmaria e dell'isola del Tino. È comprensibile che per l'autore la romana Luni, luogo di approdo del Volto Santo, poi caduto in disgrazia all'inizio del XIII secolo, sia diventata la Sarzana genovese del Cinquecento. Oltre ad essere di per sé un interessante brano pittorico, il profilo urbano della città ligure, insieme al suo *pendant* lucchese dipinto nella lunetta sopra la porta della cappella, può offrire utili spunti per una delimitazione cronologica più precisa del ciclo.

Sarzana è correttamente raffigurata dal lato sudorientale, il primo visibile giungendo da Lucca, dove spicca in primo piano la fortezza medicea di fine Quattrocento dominata dal possente mastio circolare; dietro si stagliano i campanili della cattedrale di S. Maria Assunta e della pieve di Sant'Andrea (fig. 14). La possente costruzione militare, voluta da Lorenzo il Magnifico, appare inglobata all'interno della cinta muraria eretta dal genovese Banco di San Giorgio che ebbe il controllo della città a partire dal 1494¹². Le trasformazioni furono assai rapide, visto che entro il 1530 erano stati completati tutti i torrioni a difesa delle antiche porte medievali e che nei decenni successivi si procedette alla completa munizione della città. Al momento del suo definitivo passaggio alla

3. *Angelo annunciante*

4. *Vergine annunciata*

5. *Natività*



3



4



5

6. Volto Santo paludato

7. L'angelo ordina a Nicodemo di scolpire il Volto Santo; taglio dell'albero; Nicodemo inizia a scolpire il crocifisso

8. Gli angeli completano il Volto Santo mentre Nicodemo dorme



6



7



8

9. Nicodemo affida il Volto Santo a Ysachar

10. Ysachar nasconde il Volto Santo

11. Apparizione in sogno dell'angelo al vescovo Gualfredo

12. Ritrovamento del Volto Santo; imbarco del crocifisso al porto di Giaffa; apparizione in sogno dell'angelo al vescovo Giovanni di Lucca
13. Incontro tra i lucchesi e gli abitanti di Luni



9



10



11



12



13

14. *Trasporto del Volto Santo a Lucca*15. *San Francesco*16. *Beato Giovanni Buonvisi (?)*17. *Dio Padre benedicente*

14



15



16



17

18. *Veduta della città di Sarzana*

Repubblica di Genova, nel 1562, Sarzana era ormai divenuta un saldo fortilizio militare¹³. Nell'affresco l'aspetto chiuso, arroccato della città corrisponde dunque all'immagine reale che aveva assunto con gli interventi della prima metà del Cinquecento ed è pertanto un buon elemento a sostegno di una datazione del ciclo dopo il 1550. Analoghe considerazioni possono essere fatte anche per l'immagine di Lucca (fig. 16). Al centro della veduta della piana delle «Sei Miglia», tra i colli che la cingono ad ovest ed il massiccio del Monte Pisano a sud, si adagia la città che mostra ancora l'aspetto antecedente alla costruzione della nuova cinta muraria, almeno per quanto riguarda il lato occidentale. Nell'affresco si nota, tuttavia, la «tagliata» del 1513, cioè quell'ampia zona di rispetto fuori delle mura, in cui era fatto divieto di costruire, coltivare, impiantare frutteti o filari alberati, che la Repubblica aveva voluto per prevenire eventuali assedi e per adeguare le sue strutture difensive ai nuovi metodi di combattimento¹⁴. A stretto giro di anni, a partire dal 1516, furono costruiti i torrioni di rafforzamento delle mura medievali: i due visibili nell'affresco, cioè quello di Santa Croce nell'angolo nord-occidentale della città e quello di San Paolino nell'angolo sud-occidentale, furono ultimati rispettivamente nel 1518 e intorno al 1521¹⁵. Il dipinto registra dunque la situazione posteriore a tale anno, anche se ci sono alcune imprecisioni, rintracciabili, in modo particolare, nel numero delle torrette semicilindriche collocate tra la porta centrale di San Donato e i torrioni angolari, le quali, nella realtà, erano quattro per lato mentre nell'affresco ne è raffigurata solo una¹⁶. La porta medievale rimase in funzione fino al 1589, anno in cui si iniziarono i lavori per l'edificazione del baluardo che ne



18

19. *Veduta della città di Lucca*

prese il posto: sulla base di questi elementi topografici ed architettonici è dunque possibile restringere la cronologia degli affreschi all'incirca nel periodo 1550-90. Nel panorama artistico lucchese di fine Cinquecento, segnato dalla diaspora dei migliori artisti locali e solo in parte compensato dalla presenza di «forestieri anche mediocri»¹⁷ — con le dovute eccezioni, come quelle di Bernardino Poccetti, Giovanni Balducci e Ventura Salimbeni, impegnati nella decorazione della Villa Buonvisi «al giardino»¹⁸ — il ciclo della cappella del Volto Santo si distingue per freschezza inventiva e felicità di composizione, tanto da invitare a ricercarne l'autore tra gli artisti più validi presenti in città tra l'ottavo e il nono decennio del secolo. L'attenzione cade perciò sul massese Agostino Ghirlanda, già da altri suggerito¹⁹, anche se il giudizio attributivo è in parte condizionato dal grave deperimento degli affreschi²⁰. Figlio d'arte, Agostino si formò nella bottega del padre Giovanni Battista, che risiedeva a Massa dal 1567, dov'era assai apprezzato dai Cybo-Malaspina²¹. Esordì dunque nell'ambiente della corte massese e, sebbene le notizie sulla sua fase giovanile siano molto frammentarie, risultano comunque sufficienti per mettere in luce la formazione fortemente orientata verso la pittura genovese, non solo quella di Perin del Vaga e di Luca Cambiaso, ma anche delle generazioni più giovani di Andrea e Ottavio Semino o di Nicolosio Granello²². Dalla tradizione genovese il Ghirlanda derivò quell'inclinazione alle grandi impaginazioni corali, alla sicura e abbreviata resa plastica dei corpi, alla vivacità cromatica: caratteristiche che si riscontrano nelle sue opere conservate e che sono menzionate dalle fonti per quelle perdute. In tutto l'ar-



19

co della sua produzione, l'artista massese dimostrò una consuetudine maggiore con la grande pittura muraria, in particolare di soggetto profano, più che con quella sacra e su supporto mobile. La sua miglior prova, ovvero gli affreschi del Palazzo Lanfranchi, poi Consoli del Mare a Pisa, ne dà piena testimonianza²³. Prima del soggiorno pisano, culminato con le *Storie di Ester* nel Camposanto lasciate incompiute nel 1586 al momento della morte e terminate da Aurelio Lomi²⁴, Agostino Ghirlanda aveva trascorso una felice e prolifica parentesi a Lucca. Qui si era misurato sia con committenze pubbliche, come i cicli perduti per la cappella della Libertà (1578) e per la volta della cappella di S. Regolo (1582) nella cattedrale, sia con committenze private, come le decorazioni dei palazzi De Nobili, Puccetti a Porta San Pietro, Poggi alla Rosa e Boccella alla Fratta, e il quadro con l' *Annibale in Capua*, oggi disperso, ricordato soprattutto per il paesaggio del fondo in cui si vedevano «in distanza altre piccole figure»²⁵. Quest'ultima annotazione richiama alla mente la scena del *Trasporto del Volto Santo a Lucca*, con la campagna popolata di persone che escono dalla città e che si raccolgono in gruppi per andare ad accogliere il miracoloso crocifisso (fig. 17). La medesima vena descrittiva, minuziosa e corsiva al tempo stesso, si coglie anche nelle scene dell' *Invenzione del Volto Santo* e dell' *Imbarco del crocifisso* che si svolgono nella continuità spaziale di un panorama costiero, che evoca il paesaggio tra le Alpi Apuane e il mare e che ricorre, ma da una visuale rialzata, anche nell'episodio in cui *Nicodemo affida il crocifisso a Ysachar*.

La capacità di passare senza soluzione di continuità da brani di tono minore a figure plasticamente modellate quasi con piglio eroico è una delle qualità migliori del Ghirlanda. Nel ciclo della Villa Buonvisi tale capacità si evidenzia appieno nei personaggi al centro della grande lunetta sopra la porta, ammantati con ampie vesti saldamente costruite nel chiaroscuro, o nel Dio Padre benedicente che, nella sua possanza fisica e cromatica, si richiama all'immagine di Zeus al centro della volta del salone del Palazzo dei Consoli del Mare. Sebbene distanti dalle prove pisane del Ghirlanda, gli affreschi di Villa Buonvisi dimostrano la spiccata vena narrativa del Ghirlanda, il suo gusto per il particolare e la capacità di guidare lo sguardo dell'osservatore in un punto preciso dell'immagine o di lasciarlo vagare liberamente attraverso le ampie e coinvolgenti ambientazioni naturali dei singoli episodi.

Considerando lo svolgimento della carriera di Agostino, che nel 1582 era già a Pisa²⁶, il ciclo di Monte San Quirico potrebbe dunque essere datato intorno al 1580.

La scena del *Trasporto del Volto Santo* ci restituisce anche il ritratto del probabile committente dell'opera nel personaggio ammantato di rosso che cammina a fianco del carro, indicando il crocifisso con la mano destra e rivolgendo un intenso e fiero sguardo verso l'osservatore (fig. 18). Nell'angolo in basso a destra del riquadro è poi una figura femminile a mezzo busto, vestita di azzurro e con il capo velato, che si rivolge anch'essa all'osservatore e che indirizza le mani giunte verso il Volto Santo (fig. 19). Le questioni cronologiche sopra esposte ed evidenze documentarie spingono ad identificare il personaggio maschile con Benedetto di Martino Buonvisi (1520-87) e la donna con Caterina di Martino Bernardini, sposata in seconde nozze nel 1567. Benedetto fu uno degli uomini più influenti a Lucca nella seconda metà del Cinquecento e durante la sua lunga carriera politica ricoprì per ben cinque volte la carica di Gonfaloniere di Giustizia, l'ultima delle quali nel 1582²⁷. Nell'affresco è raffigurato in tali vesti, con il lungo abito color cremisi, alla testa dei nove Anziani della Repubblica²⁸.

Benedetto Buonvisi aveva ereditato il ruolo di capofamiglia dallo zio Ludovico, scomparso nel 1550, e lo aveva mantenuto fino alla morte. In tale lungo periodo non si era occupato solo della vita politica cittadina, ma aveva curato anche le attività economiche e i patrimoni della famiglia, fra cui la stessa villa di Monte San Quirico. In una lettera scritta poco prima di morire sono contenute alcune indicazioni che potrebbero gettare nuova luce sul ciclo del Volto Santo: Benedetto si rivolge infatti al fratello minore Bernardino e lo invita a portare a compimento la villa che aveva avuto cura di abbellire²⁹. In un passo successivo Benedetto si raccomanda poi ai figli che avessero «a cuore [...] la Religione, imitando le vestigia particolarmente del nostro messer Antonio Buonvisi³⁰». Durante il suo lungo soggiorno a Londra, Antonio era divenuto intimo amico di Tommaso Moro, il quale, prima di morire sul patibolo, gli aveva inviato una celebre lettera dai toni confidenziali che in seguito sarebbe stata utilizzata per dipingere il Buonvisi come strenuo difensore del Cattolicesimo, costretto perfino ad abbandonare l'ostile Inghilterra e a riparare a Lovanio a causa della fede³¹. La raccomandazione di Benedetto ai figli è ben

comprensibile alla luce dello strisciante dissenso religioso che aveva percorso Lucca nei decenni centrali del



20

XVI secolo, tanto da renderla una delle città italiane in cui si era maggiormente diffusa una malcelata simpatia per la riforma luterana. Pur nel pesante clima di sospetto, il Governo della Repubblica era sempre riuscito ad evitare l'instaurazione di un tribunale dell'Inquisizione, attraverso una fitta rete di compromessi, di taciti accordi e di negoziazioni diplomatiche. Tuttavia, tale sforzo aveva avuto un prezzo molto alto e, sul finire degli anni Cinquanta del XVI secolo, numerosi nobili mercanti, semplici cittadini ed intere famiglie erano stati costretti all'esodo verso Ginevra, che si era svolto però sempre in modo discreto e alla spicciolata, per non dare l'impressione che si trattasse di una vera e propria fuga³². Solo i ricchi e potenti Buonvisi, almeno in apparenza, passarono indenni e senza macchia il lungo periodo di crisi religiosa della città³³. Nel momento in cui, poco prima del 1580, il Governo lucchese si allineò ufficialmente alle posizioni del Concilio di Trento e si spensero gli ultimi bagliori del dissenso, la potente famiglia poté sottolineare che la sua adesione piena e convinta alla Chiesa di Roma non avesse mai vacillato, nemmeno nei periodi più duri della deriva ereticale.

È dunque possibile ipotizzare che il ciclo della *Storia del Volto Santo* abbia visto la luce proprio nel clima di recuperata concordia, ancorché imposta e di facciata. La scelta del tema iconografico si prestava infatti ad un'interpretazione simbolica, perché la celebrazione della migliore tradizione lucchese, espressa da quell'immagine sacra che

riassumeva in sé il carattere identitario dell'intera città, poteva coincidere con quella della famiglia Buonvisi, che mai ufficialmente si era discostata dalla retta fede e dalla tradizione della Chiesa romana. Il grande Volto Santo sopra l'altare non raffigurava infatti il Cristo che con il suo sacrificio redentore non lasciava spazio alla funzione salvifica delle meritorie opere individuali — come era descritto nel *Beneficio di Cristo*, il trattato più diffuso tra i simpatizzanti della Riforma, osteggiato e messo all'Indice dal Sant'Uffizio³⁴ — ma il trionfante «Cristo dei Lucchesi», la cui immagine severa e regale raccontava la storia stessa e le buone tradizioni della Repubblica. La celebrazione delle «glorie patrie» era dunque un modo indiretto per esaltare gli stessi Buonvisi. Nel ciclo, l'orgoglio della famiglia sembra manifestarsi, però, anche per un'altra via, e cioè attraverso le immagini di san Francesco e del frate minore ai lati dell'ingresso (figg. 20-21) che, a prima vista, sembrano fuori contesto perché non hanno relazione alcuna con gli eventi leggendari raffigurati. Ma in realtà il francescano, nonostante la presenza dell'aureola, potrebbe essere identificato con quel beato Giovanni Buonvisi, prozio di Benedetto vissuto nel Quattrocento, che, dopo aver abbandonato il secolo, era divenuto minore osservante, prima in Spagna e poi in Umbria, conducendo una vita di austera povertà, votata all'ascetismo e a dure esperienze eremitiche (da cui forse l'attributo del bastone)³⁵. Nel 1591 Buonviso Buonvisi, figlio di Benedetto e futuro cardinale, commissionò a Francesco da Lugnano la *Vita* del beato Giovanni, stampata a Lione solo nel 1610³⁶, in cui la celebrazione dell'edificante esistenza e delle virtù del frate divenne occasione, seppur velata e indiretta, per glorificare le qualità morali e lo zelo religioso dei Buonvisi.

Il contesto storico e familiare così delineato si presta, pertanto, ad una lettura del ciclo in chiave 'controriformata'. Questa potrebbe essere un'utile via anche per comprendere appieno le ragioni storiche dell'eccezionale rinvigorimento del culto del Volto Santo nel corso del Seicento, che si dimostrò non solo con il rafforzamento di pratiche devozionali private e collettive, ma anche attraverso una ricchissima produzione figurativa diffusa in tutto il territorio della Repubblica lucchese.

Note

¹ La denuncia del precario stato di conservazione, che il ciclo condivide con la cappella e con parte del prestigioso immobile di cui fa parte, fu lanciata per la prima volta da G. Ardinghi, *La leggenda del Volto Santo dipinta in una cappella cinquecentesca*, "La Provincia di Lucca", 12/3 (1972), pp. 61-65; l'articolo è l'unico finora specificamente dedicato alle *Storie del Volto Santo* della Villa Buonvisi.

² ASLu, *Archivio Buonvisi*, parte I, 66, c. 66r: «A dì 8 settembre 1541: nota come questo dì e anno soprascritto, in giovedì circha a hore 21 la santità di nostro signore papa Paulo terzo entrò in Lucha con nove cardinali in compagnia et con altra grandissima moltitudine di veschovi e con altra infinita di prelati e cortigiani: entrò con esso l'antiguardia e rietroguardia di suoi cavalli leggieri e fanteria. E 'l giorno davanti desinò a z; e poi la sera alogiò in casa Buonvisi al monte s. Quilici, ed è venuto per fare parlamento con esso lo imperadore [...]».

³ M. de Montaigne, *Viaggio in Italia*, Bari 1972, p. 317.

⁴ Si rimanda a M. Luzzati, *Buonvisi Martino*, in *Dizionario Biografico degli Italiani*, vol. XV, Roma 1972, pp. 344-348, in particolare p. 345.

⁵ I. Belli Barsali, *La villa a Lucca dal XV al XIX secolo*, Roma 1964, p. 74 nota che nel parco dell'adiacente Villa Bernardini oggi Pagliano, un tempo compreso nella vasta chiusa della proprietà dei Buonvisi, si trova una cappella sul cui portale è scolpita la data 1511 che potrebbe fornire un utile termine *ante quem* per la cronologia della stessa Villa Buonvisi.

⁶ I. Belli Barsali, *Le ville dei mercanti*, in *I palazzini dei mercanti nella libera Lucca del '500. Immagine di una città-stato al tempo dei Medici*, catalogo della mostra (Lucca, 1980), Lucca 1980, pp. 471-495; qui p. 486.

⁷ P. Betti, *Affreschi a Lucca. Chiese, palazzini, ville (1670-1770)*, Lucca 2007, p. 11.

⁸ I. Belli Barsali, *La villa a Lucca dal XV al XIX secolo*, op. cit., pp. 64, 94, 104: tra i palazzi dipinti l'autrice menziona anche la villa urbana dei Buonvisi «al giardino» - oggi Villa Bottini - e quella di Forci, a testimonianza del fatto che la ricca famiglia anche in altre occasioni manifestò interesse per questa tipologia di decorazione monumentale.

⁹ Si prendano a confronto, a titolo esemplificativo, i dipinti parietali del Volto Santo nel Battistero di Parma (1370 ca.) e nella basilica di S. Chiara ad Assisi (1381) e le miniature del manoscritto Pal. Lat. 1988 della Biblioteca Apostolica Vaticana (1400 ca.) appartenute ai Rapondi, ricca famiglia lucchese trapiantata a Bruges e a Parigi.

¹⁰ Sugli ornamenti del Volto Santo: C. Baracchini, *Gli ornamenti del Volto Santo-I*, in *Il Volto Santo. Storia e culto*, catalogo della mostra (Lucca, 1982) a cura di C. Baracchini e M.T. Filieri, Lucca 1982, pp. 80-85; C. Baracchini, A. Capitanio, *Il Fregio del Volto Santo*, in *Oreficeria sacra a Lucca dal XIII al XV secolo*, vol. II, a cura di C. Baracchini,

Firenze 1993, pp. 373-382, 384-385; S. Martinelli, *La regalità di Cristo. La corona trecentesca del Volto Santo di Lucca nelle note manoscritte di Francesco Maria Fiorentini*, "Mitteilungen des kunsthistorischen Instituts in Florenz" 54/3 (2012), c.d.s.

¹¹ Sulle diverse redazioni della leggenda del Volto Santo: M.C. Ferrari, *Il Volto Santo di Lucca*, in *Il Volto di Cristo*, catalogo della mostra (Roma, 2000-01), a cura di G. Morrello, G. Wolf, Milano 2000, pp. 253-275.

¹² Sulla storia urbanistica di Sarzana si rinvia a F. Bonatti, M. Ratti, *Sarzana. Le città della Liguria*, Genova 1991; per le vicende storiche della fortezza si veda invece G. Rossini, *La cittadella fortificata di Sarzana. Storia e restauro di una fortificazione medicea in Liguria*, Genova 2004.

¹³ F. Bonatti, M. Ratti, *Sarzana. Le città della Liguria*, op. cit. pp. 44-45.

¹⁴ Per un rapido affresco sulla politica lucchese tra XV e XVI secolo rimando a M. Berengo, *Nobili e mercanti nella Lucca del Cinquecento*, Torino 1974, pp. 11-31.

¹⁵ R. Martinelli, G. Puccinelli, *Lucca. Le Mura del Cinquecento: vicende costruttive dal 1500 al 1650*, Lucca 1983, pp. 9-11.

¹⁶ Per un'esauriva documentazione grafica sulle nuove fortificazioni: *Ivi*, pp. 159-279.

¹⁷ E. Ridolfi, *L'arte in Lucca studiata nella sua Cattedrale*, Lucca 1882, p. 174.

¹⁸ Si rinvia all'ottimo studio di C. Nardini, *Villa Buonvisi a Lucca. La decorazione ad affresco e il ruolo di Bernardino Pocetti*, Lucca 2009, pp. 119-141.

¹⁹ A. Ambrosini, *Ippolito Sani*, in *La pittura a Lucca nel primo Seicento*, catalogo della mostra (Lucca, 1994-95), Lucca 1994, pp. 162-171; in particolare p. 168, n. 10.

²⁰ G. Ardinghi, *La leggenda del Volto Santo dipinta in una cappella cinquecentesca*, op. cit., pp. 61-65 propose di collegare il ciclo con la visita di Paolo III Farnese. La suggestiva ipotesi è stata tuttavia respinta dalla critica: C. Baracchini, M.T. Filieri, *L'immagine del Volto Santo nell'arte sacra*, in *Il Volto Santo. Storia e culto*, op. cit., pp. 95-100, in particolare pp. 96-97 ritennero «[...] probabile, sia per il tipo di costume indossato dai personaggi, sia per l'impronta bozzettistica di figure e paesaggi, che debba essere considerato opera della seconda metà del secolo, dovuta ad un artista presumibilmente non lucchese, forse un toscano non privo di cultura romana». E. Borelli, *Nel segno di Fra' Bartolomeo. Pittori a Lucca nel Cinquecento*, Lucca 1984, p. 188 vi colse dei riferimenti al manierismo romano, forse filtrati a Lucca per tramite di Alessandro Ardenti.

²¹ Su Agostino Ghirlanda si veda: M. Tazartes, *Ghirlanda, Agostino*, in *La Pittura in Italia. Il Cinquecento*, a cura di F. Zeri, vol. II, Milano 1987, p. 726 e A. Tosi, *Per Agostino Ghirlanda pittore e poeta*, in *Alberico I Cybo Malaspina. Il Principe, la Casa, lo Stato (1553-1623)*. Atti del Convegno di Studi (Massa e Carrara, 1994), Modena-Massa 1994,



21

pp. 365-386.

²² R.P. Ciardi, *Cultura artistica a Pisa: coordinate locali*, in R.P. Ciardi, R. Contini, G. Papi, *Pittura a Pisa tra Manierismo e Barocco*, Pisa 1992, pp. 14-103; in particolare p. 17. ²³ *Ivi*, pp. 20-22.

²⁴ *Ivi*, pp. 34-35.

²⁵ T. Trenta, *Memorie e documenti per servire all'istoria del Ducato di Lucca*, t. VIII, Lucca 1822, pp. 98-99.

²⁶ R.P. Ciardi, *Cultura artistica a Pisa: coordinate locali*, op. cit., p. 14.

²⁷ Per un valido inquadramento della figura di Benedetto Buonvisi si rinvia a M. Luzzati, *Buonvisi Benedetto*, in *Dizionario Biografico degli Italiani*, op. cit., pp. 309-313.

²⁸ Sulle vesti del Gonfaloniere si veda R. Ambrosini, A. Belegni, *Antonio di Bonaventura Minutoli. Memorie di un medico lucchese (1555-1606)*, Lucca 1993, p. 55: nelle *Memorie* si ricorda che Pio IV, in occasione della sua visita a Lucca nel 1565, fu accolto dai membri del Governo della Repubblica e in primo luogo dal «[...] Gonf(alon)iero con il solito suo habito di veste longa di vell(ut)o cremezzi Rosso [...]».

²⁹ M. Luzzati, *Buonvisi Benedetto*, op. cit., p. 312.

³⁰ *Ibidem*.

³¹ Per un inquadramento della personalità e delle vicende di Antonio Buonvisi, zio di Benedetto, si veda M. Luzzati, *Buonvisi Antonio*, in *Dizionario Biografico degli Ita-*



22

liani, op. cit., pp. 295-299.

³² La stagione dell'eresia a Lucca, dalle prime avvisaglie fino al suo esaurimento, un po' forzato e un po' di facciata poco prima del 1580, è magistralmente ricostruito da M. Berengo, *Nobili e mercanti nella Lucca del Cinquecento*, op. cit., pp. 399-454. Sullo stesso tema si rinvia anche a S. Adorni Braccesi, *Il dissenso religioso nel contesto urbano lucchese della Controriforma*, in *Città italiane del '500 tra Riforma e Controriforma*. Atti del Convegno internazionale di Studi (Lucca, 1983), Lucca 1988, pp. 225-239; Ead., «Una città infetta». *La Repubblica di Lucca nella crisi religiosa del Cinquecento*, Firenze 1994; si veda inoltre S. Caponetto, *La Riforma protestante nell'Italia del Cinquecento. Seconda edizione riveduta e aggiornata*, Torino 1997, pp. 323-348.

³³ Sulla reale posizione dei Buonvisi, e sulle «letture proibite» nella villa di Forci, vanno tenute in considerazione le parole di S. Caponetto, *La Riforma protestante nell'Italia del Cinquecento*, op. cit., pp. 324-329. È pure da ricordarsi l'episodio che vide coinvolto Vincenzo Buonvisi, fratello minore di Antonio, il quale nel 1551 fu denunciato da tale Agostino Puccini all'Inquisizione di Pisa perché sospettato di non vivere secondo i dettami di «Santa romana Chiesa». L'accusa non solo cadde nel vuoto, ma si ritorse contro lo stesso Puccini, il quale fu imprigionato per calunnie dopo che aveva confessato di essersi inventato tutto per invidia del ricco mercante.

Le fonti non chiariscono completamente le circostanze dell'episodio e non è da escludersi che le accuse rivolte al Buonvisi avessero un fondo di verità più solido di quanto effettivamente emerso e documentato. Per l'episodio si rimanda ancora a M. Berengo, *Nobili e mercanti nella Lucca del Cinquecento*, op. cit., pp. 436-437.

³⁴ Sul *Beneficio di Cristo* si veda C. Ginzburg, A. Prosperi, *Giochi di pazienza: un seminario sul Beneficio di Cristo*, Torino 1975.

³⁵ Sulla figura del beato: U. Nicolini, *Buonvisi Giovanni (Giovanni da Lucca), beato*, in *Dizionario Biografico degli italiani*, op. cit., pp. 325-327.

³⁶ F. Tresatti da Lugnano, *Vita et costumi del beato Giovanni Buonvisi da Lucca*, Lione 1610. Il testo è introdotto da un'incisione in cui il beato Giovanni è raffigurato circondato di luce, con capelli e barba bianca, lo sguardo rivolto al cielo, le mani aperte in preghiera ed i piedi nudi: l'immagine, nei suoi caratteri generali, può essere avvicinata a quella dipinta nella cappella e rappresentata, pertanto, un buon elemento per riconoscere nell'affresco il ritratto del beato. La prima immagine nota di Giovanni Buonvisi è quella dipinta nel 1487, a cinque anni dalla morte, da Bertolomeo Caporali nella chiesa parrocchiale della «Rocchicciola» a Monte Sant'Angelo presso Assisi. Il beato è raffigurato anziano, senza barba, con il rosario stretto tra le mani mentre adora la Vergine. È tuttavia da segnalarsi l'immagine molto diversa dello stesso Giovanni nel quadro di Antiveduto Grammatica con la *Madonna con il Bambino, San Carlo Borromeo e il Beato Giovanni Buonvisi*, conservato nella chiesa di S. Maria Corteorlandini a Lucca. Per quest'ultima opera si rimanda a G. Papi, *Antiveduto Grammatica*, Soncino 1995, p. 104.

Ricchezza e monumentalità

L'oratorio di Villa Santini/Torrigiani a Camigliano
Paola Betti

Nel panorama emergente dallo studio che qui si presenta, l'oratorio dedicato all'Invenzione della Croce è senz'altro da annoverare tra i più monumentali e qualitativamente rilevanti sul territorio lucchese, insieme a quello di Santa Zita prospiciente la Villa Talenti, oggi Cecchini, a Vicopelago – progetto architettonico di Francesco Pini e pitture di Giovan Domenico Lombardi, Lorenzo Castellotti e Bartolomeo De Santi – e a quello già appartenente alla medesima famiglia a Sorbano del Vescovo, con interventi dell'architetto lucchese Domenico Martinelli.

Come risulta dall'iscrizione incisa nel frontone mistilineo che corona la facciata dell'edificio, questo venne costruito entro il 1704 su iniziativa di Nicolao Santini in onore della croce al fine di esprimere, in maniera concreta e duratura, la sua gratitudine per avere ricevuto un'importante grazia (forse lo scampato naufragio durante la mareggiata narrata in uno stile epico nel diario redatto dal giovane nel corso del tour compiuto tra il 1658 e il '59)¹. Nicolao (1640-1720), figlio di Cesare Santini e di Laura Nieri, ereditò molto precocemente, all'età di soli 14 anni, uno dei patrimoni più ingenti tra quelli registrabili all'epoca tra le famiglie della locale oligarchia, un'intensa attività finanziaria con interessi in diverse città italiane e straniere, come Livorno, Messina, Venezia, Amsterdam e Londra. Nel 1658, appena maggiorenne, egli intraprese un lungo viaggio di formazione toccando, oltre a numerose località italiane, i più importanti centri europei, rientrando in patria nel 1665 e sposando poco dopo Maria Luisa di Alessandro Buonvisi, nipote del cardinale Girolamo.

Interessanti notizie sull'oratorio si attingono dai resoconti delle visite pastorali, a partire da quella condotta nel 1718 dal Vescovo Genesio Calchi. Nella zona di Camigliano, infatti, risultano essere presenti otto oratori tra i quali viene citato quello “di S. Croce nella Villa dello Sp. S. Nicolao Santini” e “Altro di S. Paulo nella d.a villa profanato”², edificio, quest'ultimo, di cui attualmente non resta alcuna traccia. Dalla relazione stesa nella medesima circostanza apprendiamo, inoltre, che la chiesina è dotata di “un solo altare, al quale si celebra la S. Messa et aveva tutti i requisiti necessari. Nello scaffale del med.o Altare si conserva la reliquia del SSmo legno della Croce in un reliquiario d'argento in una pic-

cola crocetta, s'espone pubblicamente la domenica infra octava dell'Invenzione della Croce, che vi si fa una solenne festa. Il d. Oratorio è riccamente adornato”³. Ancora più dettagliata è la cronaca della visita pastorale fatta dal vescovo Bernardino Guinigi il 14 ottobre del 1726, che viene ricalcata assai fedelmente nel resoconto stilato in occasione di quella successiva, risalente al 28 settembre 1733, quando l'Arcivescovo Fabio Colloredo «visitò l'Oratorio pubblico sotto il titolo dell'Invenzione della S. Croce, del Nob. Sig.re Cesare Santini in cura di Camigliano, assai spazioso, ornato di marmi, e Pitture e fabricato dalla f.m. del Nob. Sig.re Nicolao Santini con Sagrestia, Campanile con quattro Campane, e Stanza per il Sacerdote, che quotidianamente vi celebra»⁴. Sappiamo inoltre che nel 1726 Monsignor Guinigi “peregit absolutionem defunctorum pro eodem D. Nicolao Santini; cum ibidem sit sepultus”⁵.

Il fronte compatto dell'edificio appare mosso dal sobrio ornato, consistente nella finestrina centrale con sagoma e cornice mistilinea, che genera tenui contrasti chiaroscurali, e dal coronamento culminante in una modanatura curvilinea e da due pinnacoli con sfere apicali. Il prospetto è inquadrato da due lesene in pietra di Matraia e munito di panche di via poste, con le due finestre rettangolari che le sovrastano, ai lati del portale d'ingresso, sormontato da un timpano includente lo stemma Santini, oggi solo parzialmente leggibile. Con la piccola torre campanaria dotata di orologio, la facciata dell'oratorio, inserita con armonia nel Borgo Parigi - insediamento abitativo, connotato da torrette cilindriche di gusto vagamente francese, all'esterno della cinta muraria che delimita il parco della villa - costituisce il fondale prospettico dell'asse tangente l'ingresso della villa, il cui prospetto, su iniziativa dello stesso Nicolao, venne radicalmente modificato entro il 1710 dall'architetto bolognese Alfonso Torreggiani, “il tutto di marmo, con statue, ringhiere, ed altro di marmo finissimo di Carrara”⁶. L'interno è costituito da tre ambienti principali: la sacrestia con arredi in legno dipinto, l'aula riccamente decorata da affreschi e tele e una zona dotata di inginocchiatoio e poltrone imbottite e rivestite di seta posta su un livello rialzato rispetto al piano di calpestio dell'oratorio, riservata alla famiglia Santini che, accedendo dal giardino, poteva così assistere alle funzioni attraverso la grata.