

Predella journal of visual arts, n°39-40, 2016 - www.predella.it - Monografia / *Monograph* ■

www.predella.it / www.predella.cfs.unipi

Direzione scientifica e proprietà / *Scholarly Editors-in-Chief and owners:*
Gerardo de Simone, Emanuele Pellegrini - predella@predella.it

Predella pubblica ogni anno due numeri online e due numeri monografici a stampa / *S*
Predella publishes two online issues and two monographic print issues each year

Tutti gli articoli sono sottoposti alla peer-review anonima / All articles are subject to anonymous peer-review

Comitato scientifico / *Editorial Advisory Board:* Diane Bodart, Maria Luisa Catoni, Michele Dantini, Annamaria Ducci, Fabio Marcelli, Linda Pisanit, Francesco Solinas

Coordinamento editoriale / *Editorial Assistants:* Paolo di Simone, Michela Morelli

Impaginazione / *Layout:* Nikhil Das, Giulia Del Francia, Vittorio Proietti

Predella journal of visual arts - ISSN 1827-8655

La storia di Pafnuzio e Onofrio in una tavola del Museo Nazionale di San Matteo

This article is dedicated to a little known panel that entered the Pisa museum's collection in 1808 from the suppressed church of San Paolo all'Orto. The painting, which served as the frontal for the high altar, represents episodes from the story of Saints Paphnutius and Honophrius. In Pisa, this story has an illustrious precedent in the key narrative shown in the fresco of the Thebaid by Buffalmacco in the Camposanto, but has no other occurrences.

Nel deposito del Museo Nazionale di San Matteo si conserva una tavola a tempera, finora sfuggita all'attenzione degli studi, che raffigura per episodi la storia del monaco Pafnuzio e dell'eremita Onofrio, ritratti in quello che dovrebbe essere l'arido deserto di Tebe in Egitto, presentato invece come un fertile paesaggio (fig.1).

L'opera venne prelevata dal conservatore Carlo Lasinio nel 1808 dal soppresso monastero di San Paolo all'Orto a Pisa, fino a quel momento sede delle monache domenicane di Sant'Agostino di via Romea¹. Dopo un breve passaggio presso la cappella Da Pozzo nel Camposanto monumentale, la tavola giunse nella collezione della Pinacoteca annessa all'Accademia (1816), poi del Museo Civico (1893) e infine del Museo Nazionale (1949)². Dal primo inventario della cappella redatto da Lasinio nel 1810 si ricava la notizia che si trattava del paliotto dell'altare maggiore della chiesa interna³. In letteratura artistica e nei documenti d'archivio non risultano attestazioni della tavola precedenti la soppressione della chiesa. Al di sopra del paliotto stava un'opera ben più nota e documentata, il polittico firmato da Taddeo di Bartolo e commissionato nel 1395 dalla famiglia pisana Casassi raffigurante la *Madonna col Bambino tra i santi Gherardo, Paolo, Andrea e Nicola di Bari* (fig. 2). Il polittico, portato anch'esso da Lasinio nella cappella Da Pozzo, divenne oggetto delle requisizioni napoleoniche e nel 1813 fu portato in Francia, dove si trova tuttora dal 1876 al Musée des Beaux-Arts di Grenoble⁴.

L'interesse della tavola in esame risiede innanzitutto nel tema iconografico che non ha confronti nella pittura a Pisa del XV e XVI secolo. Per trovare altre attestazioni della storia di Pafnuzio e Onofrio è necessario risalire all'illustre precedente dell'affresco nel Camposanto monumentale: la vicenda – sintetizzata nei due episodi dell'*Incontro* e delle *Esequie* con la cella che crolla – è inclusa nella *Tebaide* di Buonamico Buffalmacco (1336-1342, fig. 3)⁵. Come noto, il celebre affresco si ispira al volgarizzamento delle *Vitae Patrum* di Domenico Cavalca – realizzato nel convento domenicano di Santa Caterina tra il secondo e terzo decennio del XIV secolo – in cui tuttavia, sorprendentemente, il racconto relativo a Onofrio compare solo nella versione settecentesca pubblicata a stampa da Manni⁶.

Se a Pisa l'affresco di Buffalmacco non ha avuto seguito⁷, a Firenze viene reinterpretato in una decina di dipinti su tavola del XV secolo comunemente chiamati Tebaidi, dove però la vicenda di Onofrio non viene inclusa⁸. Il nostro paliotto ha in comune con questo omogeneo gruppo di opere, il cui prototipo è stato indicato nella problematica *Tebaide* degli Uffizi (cm 73,5 x 208, fig. 5), la scelta del supporto, la tavola, e il formato ampio e rettangolare (cm 92 x 262)⁹. Tali elementi sono determinati, nel nostro caso, dalla funzione di paliotto che si ritiene originaria, come lasciano supporre la carpenteria e le misure compatibili con il polittico di Taddeo di Bartolo. Il paliotto però, dal punto di vista iconografico, si differenzia dalle Tebaidi fiorentine – definite come raffigurazioni con forti valenze simboliche, di una moltitudine di monaci e asceti in un paesaggio idealizzato – per inserirsi nel filone di affreschi e dipinti a carattere narrativo tratti dalla ricca letteratura agiografica relativa a Onofrio e Pafnuzio¹⁰.

La ragione del recupero a Pisa di questo tema sembra da collegare alla partecipazione alla Riforma delle monache domenicane che si insediarono dal 1481 a San Paolo all'Orto per concessione di papa Sisto IV¹¹. A loro si devono i lavori di rifacimento dell'edificio avviati già alla fine del XV secolo e conclusi all'inizio del secolo successivo, finalizzati alla realizzazione nella zona absidale di una chiesa interna dal cui altare maggiore la tavola proviene¹². L'idea della doppia chiesa si ispirava al modello del convento femminile di San Domenico, che svolgeva un ruolo fondamentale nella diffusione dell'Osservanza ed era strettamente dipendente da quello fiorentino di San Marco. Come già messo in evidenza, il legame tra il convento di San Domenico e quello di San Paolo all'Orto era testimoniato anche dalla presenza in entrambe le comunità di due dipinti, oggi confluiti nella collezione del Museo Nazionale di San Matteo, dal medesimo soggetto, *I Diecimila Martiri*, assai raro nella penisola allo scadere del XV secolo¹³. Suor Lorenza Cevoli, priora del convento di San Domenico, fu tra le più attive promotrici di questo culto e compare inoltre citata in un documento in cui si attesta che, insieme a una

consorella, fu inviata nel novembre 1520, su richiesta del Vicario Generale delle Congregazioni di Toscana, presso il convento di San Paolo all'Orto allo scopo di riformarlo¹⁴.

La possibilità che in questo momento la figura di Onofrio potesse tornare d'interesse a Pisa, nel senso di un richiamo all'autentica vita cristiana, è testimoniato inoltre da una *sacra rappresentazione* dedicata al santo eremita dal teologo fiorentino Castellano Castellani, vicino a Savonarola, ma non suo seguace nelle posizioni più estremiste, e insegnante dello Studio pisano tra il 1488 e il 1494. Nel 1495 Castellani collaborò con lo stesso Savonarola alla riforma del convento domenicano di San Michele a Prato; quindi insegnò a Firenze tra il 1497 e il 1503. Alla riapertura dello Studio tornò a Pisa nel 1515 per restarvi fino alla morte sopraggiunta tra il 1519 e il 1520. Nel 1517 venne eletto governatore della confraternita di San Gerolamo della Costa di San Giorgio e per questa si ipotizza che avesse scritto il *Sant'Onofrio*¹⁵.

La storia sembra dunque tornare ad attrarre attenzione, ma bisogna considerare che da sempre è apprezzata in ambito domenicano perché simile a quella di Antonio e Paolo, ma con un esito differente¹⁶. Antonio, recatosi nel deserto, dopo aver seppellito Paolo, prende il suo posto di eremita; Pafnuzio, dopo aver seppellito Onofrio, non può rimanere nel deserto come vorrebbe perché, spinto da inequivocabili segni divini, ovvero il terremoto, deve tornare al convento per raccontare e diffondere i fatti straordinari di cui è stato testimone. In Pafnuzio i domenicani riconoscono perciò colui che sacrifica la propria aspirazione all'ascesi e all'eremitaggio in favore della vita di predicazione e in comunità.

Nel nostro caso, poiché San Paolo all'Orto era un convento abitato da monache, dunque dispensate dall'obbligo di predicare, Pafnuzio sembra incarnare soprattutto il valore della vita in comunità¹⁷. Il fatto che in un convento femminile Onofrio sia preferito a figure presenti nelle Tebaidi come Maria Egiziaca, Maddalena ecc., non deve quindi sorprendere, in quanto le vicende di queste ultime avrebbero rappresentato la sola virtù della vita eremitica. Ricordiamo inoltre che, probabilmente, accanto all'edificio esisteva un cimitero per le sepolture dei cittadini pisani, come testimoniano le epigrafi sepolcrali lungo il fianco destro della chiesa, e questo può aver ulteriormente spinto a scegliere una storia che ha come cardine il seppellimento.

Per quanto riguarda le fonti che ispirano la raffigurazione pare imprescindibile il riferimento ai manoscritti circolanti in ambito domenicano, ma nei primi decenni del XVI secolo la storia doveva essere ampiamente conosciuta, come dimostra il fatto che ne sia stata tratta la *sacra rappresentazione*. Tuttavia il paliotto non mostra una dipendenza diretta dal testo di Castellani, né da altri racconti, quan-

to un uso disinvolto di più fonti che comprende ibridazioni e adattamenti che si cercherà di evidenziare. Per i raffronti con i numerosi cicli agiografici dipinti ad affresco e su tavola, in particolare di committenza domenicana, si fa riferimento a quelli censiti nell'*Atlante delle Tebaidi e dei temi figurativi*, dove sono accostate opere anche distanti cronologicamente in ragione del ripetersi di schemi e modelli iconografici comuni¹⁸.

Innanzitutto bisogna rivelare che Onofrio è ritratto secondo la consueta iconografia, ma non viene sottolineato il suo aspetto spaventoso e inquietante, mentre si evidenzia la sua felice sintonia con la natura: il corpo è anziano, ma non emaciato, i capelli scendono fluenti e delicati sulle spalle e la barba è appena allungata, la peluria che lo ricopre è sottile e rada. Completano la figura il perizoma di foglie di quercia, la stampella e il rosario con cinquanta grani terminante con la croce. Pafnuzio è ritratto come sempre con l'abito del monaco, ma non è il giovane descritto nelle fonti, bensì ha la stessa età di Onofrio e porta anche lui l'aureola. Tali elementi, che da una parte ingentiliscono Onofrio e dall'altra rendono più maturo e già santo Pafnuzio, portano a una sorta di assimilazione delle figure, che appaiono l'uno il doppio dell'altro. Lo scenario in cui si muovono è, come descritto nelle fonti, quello di un paradiso terrestre allusivo dei doni dello spirito che tramuta l'arido deserto. La natura è ricca d'acqua e popolata da pacifici animali, tra cui si riconosce un cervo nascosto tra gli alberi; sullo sfondo le montagne rocciose sfumano verso il mare dove compaiono delle imbarcazioni. Il paesaggio svolge la funzione di uno spazio unitario, ampio e determinato, ripreso con prospettiva centrale rialzata, in cui si svolgono i sette episodi selezionati. Tale impianto potrebbe ispirarsi alla *sacra rappresentazione* nel senso della proposizione di uno spazio dinamico dove è ambientata la narrazione scandita in più episodi. Il pittore si serve di uno schema che prevede una divisione a metà circa, con a sinistra le quattro scene con Onofrio vivente e a destra le tre scene post mortem. La struttura non lineare, che invita all'esercizio spirituale e a ripetere il percorso di Pafnuzio, è frequente in soggetti di questo tipo, ma qui si recupera uno schema arcaizzante che sembra richiamare riferimenti pittorici tardo medievali.

La selezione degli episodi è funzionale alle esigenze delle destinatarie che hanno il compito di accompagnare con la preghiera l'attività di predicazione del ramo maschile. Si spiega in tal modo la posizione di rilievo, che funziona anche da elemento divisorio, dell'eremita che prega da solo in piedi con il rosario nelle mani poco prima della sua fine, secondo un tema figurativo ricorrente tra gli asceti perché metafora della vittoria sulla morte (fig. 6). Il rosario, che i domenicani contribuiscono largamente a promuovere, è tenuto in evidenza e connota la figura nelle scene successive che lo raffigurano in vita¹⁹, mentre è assente in precedenti atte-

stazioni dello stesso ambito come gli affreschi del chiostrino di Santa Maria Novella e nella predella di Lorenzo Monaco. Molta importanza assume, al centro della tavola, anche la comparsa di una colonna rossa «grandissima di fuoco» sospesa nel cielo. La colonna è costantemente citata nelle fonti, ma solo qui compare raffigurata. Essa appare all'asceta all'inizio del viaggio nel deserto, spaventandolo e facendolo quasi retrocedere. In soccorso di Onofrio era intervenuto l'angelo custode che gli spiega: «e dicoti che questa colonna, che Iddio t'ha mandata, dietro alla quale tu vai, ella ti farà forte in Dio»²⁰. La colonna non è dunque connessa con una scena in particolare tra quelle raffigurate, ma in quanto emblema dello Spirito Santo aleggia su tutte perché simboleggia il costante sostegno ad Onofrio.

Proseguendo verso sinistra troviamo l'*Incontro* (fig. 8). Si tratta di una scena che conta numerosi precedenti iconografici e dà anche occasione agli artisti di insistere sugli aspetti drammatici e rocamboleschi propri del racconto, ben sottolineati pure da Castellani nella *sacra rappresentazione*. Qui invece sono assenti il terrore del monaco per l'aspetto bestiale dell'eremita, evidenziato nella predella di Lorenzo Monaco (fig. 9), così come il momento successivo del riconoscimento di Onofrio e quindi della prostrazione di Pafnuzio, raffigurato nell'affresco della fine del Trecento nella chiesa fiorentina di Santa Maria Maggiore (fig. 10); al contrario i due si stringono in un abbraccio amichevole e fraterno mutuato direttamente dall'iconografia di Antonio e Paolo, attestato per esempio nella tavoletta di predella attribuita alla bottega di Bartolo di Fredi e oggi a Berlino (fig. 11). L'abbraccio sembra una variante assai significativa per riaffermare il messaggio di conciliazione tra cenobitismo ed eremitaggio ed eleva Pafnuzio alla stessa altezza spirituale di Onofrio.

A seguire, invece della consueta scena del colloquio davanti all'alloggio di Onofrio, i due sono raffigurati mentre conversano e si incamminano di pari passo verso la grotta dove dimora l'asceta, a testimoniare la sua vita povera e modesta (fig. 8). In questo luogo, segnato dalla palma e dal corso d'acqua, si vede l'eremita che riceve la comunione dall'angelo mandato da Dio. Si tratta di un episodio sempre narrato nelle fonti, che l'artista traduce secondo uno schema tratto dalle *Tebaidi* dove la comunione dell'eremita è un tema ricorrente.

La parte destra della tavola è dedicata alla morte di Onofrio e al ruolo del confratello nella sepoltura, suddivisa in tre episodi distinti (fig. 12). La scena che segue la preghiera di Onofrio, si trova sullo sfondo e raffigura il momento in cui Cristo compare nel cielo per accogliere l'anima dell'eremita, ancora giacente nudo a terra e con la testa su un cuscino di roccia rivolta verso il margine destro della tavola, mentre i due leoni mansueti gli si accostano e Pafnuzio è a braccia conserte, a testimoniare la sua incapacità di provvedere da solo al seppellimento. In

campo mediano compaiono i leoni che scavano la fossa e da ultimo, su un piano più avanzato, il seppellimento con Pafnuzio che avvolge il corpo dell'eremita con la propria tunica e lo depone a terra con la testa rivolta verso il centro della tavola. I due momenti dei leoni e delle esequie sono raffigurati separati, come già da Buffalmacco (fig. 3).

Da rilevare l'assenza, a questo punto, dei segnali catastrofici che impongono a Pafnuzio il ritorno vale a dire il terremoto che squassa la casupola e spezza l'albero presenti sia nella *Tebaide* di Camposanto (fig. 3) che negli affreschi del chiostro di Santa Maria Novella. Tale avvertimento ha una grande rilevanza ai fini del racconto e la sua mancanza, o perlomeno il fatto che venga lasciato sottinteso, si può spiegare con una richiesta delle destinatarie, che intendono concentrare la riflessione sulla fine di Onofrio, invece che sul dovere della predicazione cui viene all'improvviso richiamato Pafnuzio. Un aiuto per capire tale scelta la può fornire la lettura del finale analogo del *Sant'Onofrio* di Castellani, anch'esso eccezionalmente privo del terremoto che forse avrebbe distratto lo spettatore: la morte dell'eremita mette in evidenza la vanità delle cose terrene ed è occasione per rivolgere un duro monito ai chierici affinché conducano una vita di preghiera²¹.

Se il rifacimento della chiesa di San Paolo all'Orto porta a riferire la tavola a dopo la conclusione dei lavori, l'analisi stilistica suggerisce di datarla al terzo/quarto decennio del XVI secolo. Ciò risulta di particolare interesse poiché in tale periodo non risultano attivi a Pisa altri artisti, autoctoni o forestieri, che dipingono in modo analogo²². Al momento dell'ingresso in Pinacoteca, la tavola è stata ritenuta trecentesca e attribuita al senese Andrea Vanni, in quanto probabilmente assimilata alla *Tebaide* di Camposanto²³. L'opera risulta esposta nel Museo Civico, ma non trova più spazio nell'allestimento del Museo Nazionale dopo il 1978. Nel 1999, a seguito di un restauro del 1998, viene assegnata a Niccolò Pisano²⁴, ma l'attribuzione non sembra condivisibile per la fattura un po' didascalica dei personaggi²⁵. Il paliotto pare tuttavia suggerire la presenza a Pisa di un pittore portatore di un tipo di cultura figurativa finora non emersa che pare estranea all'ambiente fiorentino. L'anonimo artista, nonostante il recupero della tipologia delle Tebaidi quattrocentesche su tavola, sembra infatti rivelare legami con la pittura emiliana, nel territorio compreso tra Modena e Reggio Emilia, in una fase in cui la lezione del Francia era già stata assimilata²⁶. Il dipinto si caratterizza per un segno marcato intorno alle figure, i cerchi concentrici definiscono il panneggio e il paesaggio è reso con una visione ampia e profonda. L'effetto di riduzione cromatica, con i colori che tendono al verde, al bruno e alla terra, si adatta al tema raffigurato che non prevede concessioni a colori vivaci. Dalla riflettografia non si evidenziano pentimenti o variazioni iconografiche; mentre si rilevano alcune integrazioni che

comunque non pregiudicano la lettura²⁷ (fig. 13).

In conclusione la tavola si presenta come un adattamento e aggiornamento alle richieste delle destinatarie che, da una parte, porta a scegliere un formato per tradizione fiorentina del secolo precedente legato ai soggetti eremitici, e dall'altra si aggiunge alla serie agiografica-narrativa con l'introduzione nel racconto di varianti significative, tra cui l'abbraccio tra i due personaggi e l'assenza del terremoto. A Pisa il tema di Pafnuzio e Onofrio torna quindi a declinarsi in un contesto vicino all'Osservanza, testimoniando come in ambito domenicano e a distanza di secoli rispetto al nucleo narrativo presente nell'affresco di Buffalmacco, esso continui a interpretare per una comunità religiosa l'esigenza di un profondo rinnovamento spirituale.

- 1 D. Levi, *Soppressioni napoleoniche a Pisa*, in *Municipalia. Storia della tutela. Patrimonio artistico e identità locali: Pisa, Forlì e altri casi (sec. XIX-XX)*, a cura di D. La Monica, F. Nanni, Pisa, 2010, pp. 79-102, a pp. 81, 84, 92, 100.
- 2 M. Burresti, *Alla ricerca di un'identità: le pubbliche collezioni d'arte a Pisa fra Settecento e Novecento*, Pontedera, 1999, pp. 112-113.
- 3 C. Lasinio, *Nota dei quadri in tavola e in tela*, ms., Pisa, Archivio del Museo Nazionale di San Matteo, filza «Carte diverse», ins. L. II. Il paliotto non viene citato nel successivo *Inventario della Cappella Da Pozzo* scritto da Lasinio (1816), ma ricompare nel 1828 nell'*Inventario dei quadri e mobili esistenti nelle stanze appartenenti alla R. Scuola del Disegno*, sempre di Lasinio e pubblicato in E. Lasinio, *Il Camposanto di Pisa e l'Accademia di Belle Arti di Pisa dal 1806 al 1838 nelle memorie e nelle carte di Carlo Lasinio*, Pisa, 1923, pp. 63-74, a p. 72.
- 4 L. Tanfani Centofanti, *Notizie di artisti tratte dai documenti pisani*, Pisa, 1897, ed. cons. Bologna, 1972, pp. 473-477.
- 5 A. Malquori, *Luoghi e immagini nelle Storie degli Anacoreti di Pisa*, in *Conosco un ottimo storico dell'arte. Per Enrico Castelnuovo. Scritti di allievi e amici pisani*, a cura di M. M. Donato, M. Ferretti, Pisa, 2012, pp. 97-104.
- 6 D. M. Manni, *Vite dei Santi Padri con le vite di alcuni santi scritte nel buon secolo*, Firenze, 1731-1735, pp. 137-150. La vita volgarizzata di Onofrio è riportata nel tomo IV preceduta da una nota in cui l'autore riferisce di aver tratto il testo da un manoscritto pratese tardo-trecentesco destinato alla compagnia cittadina di San Noferi (contrazione per Onofrio). Vedi C. Delcorno, *Cinque vite di eremiti dalle Vite dei santi padri*, Venezia, 1992, p. 295.
- 7 Si segnala a margine, poiché esula dal tema di Onofrio e Pafnuzio nel contesto narrativo, ma testimonia la presenza del culto del santo a Pisa, un *Onofrio* che compare come figura a sé stante in un ciclo ad affresco riferito a Spinello Aretino (1391), rinvenuto a seguito di danni bellici nella chiesa di San Michele degli Scalzi (fig. 4). Il santo seminudo è coperto da lunghi e folti capelli e prega con un rosario in mano. La foto riprodotta in U. Giuliani, *San Michele degli Scalzi in Orticaia*, Pisa, 1974, pp. 36-37, tav. XI, è l'ultima attestazione dell'opera, ad oggi irrimediabilmente nei depositi del Museo Nazionale di San Matteo. Per il ciclo, senza però la menzione di *Onofrio*, si veda anche M. Burresti, A. Caleca, *Affreschi medievali a Pisa*, Pisa, 2013, p. 240. Un altro *Onofrio* a sé stante, munito di rosario, compare negli affreschi firmati da Martino di Bartolomeo (1398) nell'Oratorio di San Giovanni a Cascina (PI); vedi M. Burresti, A. Caleca, *Affreschi medievali*, cit., pp. 125-130.
- 8 A. Malquori, *Il giardino dell'anima: asceti e propaganda nelle Tebaidi fiorentine del Quattrocento*, Firenze, 2012; *Atlante delle Tebaidi e dei temi figurativi*, a cura di A. Malquori con M. De Giorgi e L. Fenelli, Firenze, 2013.
- 9 Malquori, *Il giardino*, cit., pp. 127-128 e pp. 211-213. Secondo la studiosa la mancanza di notizie sulla provenienza delle Tebaidi non consente di formulare ipotesi circa funzione e scelta dei formati. Viene scartata la tesi che si tratti di fronti di cassone (P. Schubring, *Casone: Thurn und Truhnen Bilder der Italienischen Frührenaissance. Ein Beitrag zur Profanmalerei im Quattrocento*, Leipzig, 1915, I, pp. 137, 127). Viene citata, ma ritenuta non soddisfacente, anche la tesi di Procacci (U. Procacci, *Gherardo Starnina*, in «Rivista d'Arte», XV, 1933, pp. 151-190; U. Procacci, *Gherardo Starnina*, in «Rivista d'Arte», XVI, 1935, pp. 333-384), secondo cui la Tebaide degli Uffizi costituiva il paliotto d'altare della Cappella di San Girolamo al Carmine. Vedi anche A. De Marchi, *Le Tebaidi e i quadri della topografia devozionale*, in A. De Marchi, *La pala d'altare. Dal politico alla pala quadra*, Firenze, 2012, p. 197.

- 10 L. Fenelli, *Il viaggio di Pafnuzio nel deserto e la tradizione della Vita Onophrii*, in Malquori, *Atlante*, cit., pp. 150-151; e N. Matteuzzi, *Le fonti letterarie per le vicende di Sant'Onofrio e San Pafnuzio*, in Eadem, *Affreschi agiografici iconico-narrativi in Toscana (1320-1490)*, tesi di dottorato, Università di Firenze, 2010-2012, pp. 318-320.
- 11 M. L. Ceccarelli Lemut, C. Balbarini, F. Donati, *La chiesa di San Paolo all'Orto e la Gipsoteca di Arte antica*, Pisa, 2010, pp. 5-9.
- 12 A. Da Morrona, *Pisa illustrata nelle arti del disegno*, Pisa, vol. III, 1793, pp. 240-246.
- 13 A. Roberts, *Dominican Women and Renaissance Art: The Convent of San Domenico of Pisa*, Aldershot, 2008, pp. 226-229; E. Carli, *La pittura a Pisa dalle origini alla bella maniera*, Pisa, 1994, pp. 175-176.
- 14 Roberts, *Dominican Women*, cit., p. 15, p. 36 n. 40; N. Zucchelli, *La Beata Chiara Gambacorta*, Pisa, 1914, pp. 174-181.
- 15 G. Ponte, *Attorno al Savonarola: Castellano Castellani e la Sacra Rappresentazione in Firenze tra '400 e '500*, Genova, 1969, pp. 106-107.
- 16 Malquori, *Il giardino*, cit., pp. 64-65.
- 17 Zucchelli, *La Beata Chiara*, cit., pp. 277-278. Accordo del 6 luglio 1480 tra il Generale dell'Ordine dei Predicatori e il Generale dell'Ordine dei Frati Minori in occasione del trasferimento delle monache a San Paolo all'Orto: «quantunque esista il Curato nonostante in alcun modo si faccia l'ufficio pubblico per convocare il popolo, neppure le prediche se non nel giorno della festa di detta Chiesa e nei funerali dei morti, che se mancassero le monache suddette in detta Chiesa, mai ivi possa essere un Monastero di frati Predicatori».
- 18 Malquori, *Atlante*, cit., pp. 162-170. Vedi anche N. Matteuzzi, *Affreschi agiografici*, cit., pp. 320-325.
- 19 Un rosario di fattura simile compare nell'Onofrio raffigurato in un ciclo ad affresco di Vincenzo Tamagni (1530) nella cappella di Sant'Agostino nella chiesa omonima a San Gimignano (fig. 7).
- 20 *Peregrinatio Paphnutiana e Vita di Sant'Onofrio*, Firenze, Biblioteca Riccardiana, Cod. Ricc. 1316, cc. 30r-40r, trascrizione in Matteuzzi, *Affreschi*, cit., pp. 382-390, a p. 385.
- 21 C. Castellani, *La Rappresentazione di Sant'Onofrio*, Firenze, 1558, c. 250: «O Voi che siete al fin verbo attenti / Honofrio a tutti il viver retto insegna / Vostri bei monasteri, vostri conventi / Il ciel di lor superbia oggi ne indegna / Quando sarete poi di vita spenta / Vedere quel che fa la vita degna / Nò giova refettori, nò giova chiostri / Ma salmi, orationi, e pater nostri».
- 22 M. Tazartes, *Pittura del Cinquecento a Pisa e a Lucca*, in *La pittura in Italia. Il Cinquecento*, a cura di G. Briganti, I, Milano, 1988, pp. 325-334.
- 23 M. Buresi, *Annibale Marianini (1860-1863)*, Pontedera, 2007, p. 41. Si ricorda l'attribuzione vasariana a Pietro Lorenzetti della *Tebaide* di Camposanto ancora in R. Grassi, *Descrizione storica e artistica di Pisa e de' suoi contorni*, Pisa, 1837, pp. 250-253.
- 24 Buresi, *Alla ricerca di un'identità*, cit., p. 113. L'opera è stata restaurata da A. Guarino.
- 25 M. Ferretti, *Pisa 1493: inizi di Niccolò pittore*, in *Scritti di storia dell'arte in onore di Federico Zeri*, a cura di M. Natale, Milano, 1984, pp. 249-262. Ringrazio Massimo Ferretti per aver visionato l'opera e respinto l'attribuzione a Niccolò Pisano.
- 26 Devo il suggerimento circa l'individuazione dell'ambito a Andrea De Marchi, che ringrazio.
- 27 Le Riflettografie IR sono state realizzate nel maggio 2016 dall'Istituto di Chimica dei Composti Organometallici ICCOM-CNR Pisa con il coordinamento di Pierluigi Nieri (Museo Nazionale di San Matteo – Polo Museale Regionale della Toscana).

Referenze fotografiche

fig. 1,6,8,12: MIBACT/Soprintendenza Pisa, prot. 12232 del 26/10/2017;

fig. 3: Bologna, Fototeca Zeri, inv. 23661;

fig. 4: già pubblicata in U. Giuliani, San Michele degli Scalzi in Orticaia, Pisa, 1974, tav. XI;

fig. 5,9,11: già pubblicate in Atlante delle Tebaidi e dei temi figurativi, a cura di A. Malquori con M. De Giorgi e L. Fenelli, Firenze, 2013, a pp. 34,162,141;

fig. 13: Istituto di Chimica dei Composti Organometallici ICCOM-CNR Pisa



Fig. 1: Ambito emiliano, *Storie di Pafnuzio e Onofrio*, 1520-1530, tempera su tavola, Pisa, Museo Nazionale di San Matteo



Fig. 2: TADDEO DI BARTOLO, *Madonna col Bambino e santi Gherardo, Paolo, Andrea e Nicola di Bari*, 1395, tempera e oro su tavola, Grenoble, Musée des Beaux-Arts



Fig. 3: BUONAMICO BUFFALMACCO, *Storie degli anacoreti* (parte di destra), 1336-1342, affresco, Pisa, Camposanto Monumentale. Nel registro mediano la scena dell'Incontro tra Pafnuzio e Onofrio è separata da quella del Seppellimento da un eremita che legge sulla chioma di un albero.



Fig. 4: SPINELLO ARETINO (attr.), *Onofrio*, 1391 ca., affresco, ubicazione ignota (già a Pisa, chiesa di San Michele degli Scalzi, poi in deposito al Museo Nazionale di San Matteo)



Fig. 5: Beato Angelico(?), *Tebaide*, 1420 ca., tempera su tavola, Firenze, Uffizi.

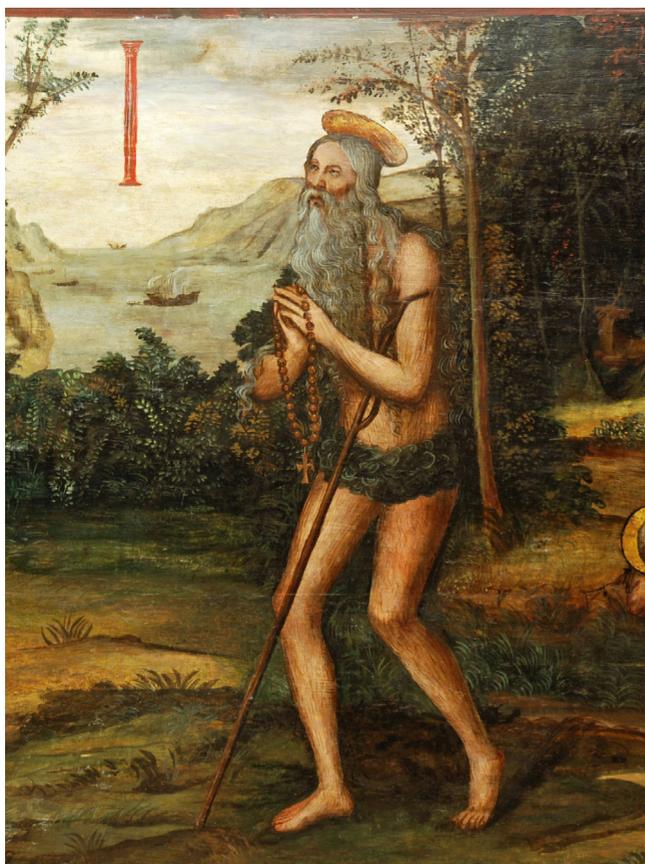


Fig. 6: Ambito emiliano, *Onofrio in preghiera*, 1520-1530, part. della Fig. 1



Fig. 7: VINCENZO TAMAGNI, *Sant'Onofrio*, 1530, affresco, San Gimignano, chiesa di Sant'Agostino



Fig. 8: Ambito emiliano, *Incontro, Colloquio, Comunione di Onofrio*, 1520-1530, part. della Fig. 1



Fig. 9: LORENZO MONACO, *Storie di Pafnuzio e Onofrio* (scomparto di predella della Pala di Santa Trinita), 1422-1423 ca., Firenze, Museo di San Marco



Fig. 10: Ambito fiorentino, *Prostrazione di Pafnuzio* (particolare delle *Storie di Pafnuzio e Onofrio*), ultimo quarto del XIV sec., affresco, Firenze, chiesa di Santa Maria Maggiore



Fig. 11: BARTOLO DI FREDI (bottega), *Storie di Antonio abate*, 1380-1390, Berlino, Staatliche Museen, Gemäldegalerie



Fig. 12: Ambito emiliano, *Trapiasso di Onofrio*, *Leoni che scavano la fossa. Seppellimento*, 1520-30, part.della Fig.1



Fig. 13: Ambito emiliano, *Incontro di Onofrio e Pafnuzio*, Riflettografia IR, part. della Fig.1