

Maria Camilla Pagnini

“UN ALTARE CON ORNAMENTO DI STUCCO DIPINTO A MARMO”
L’ORDINE ARCHITETTONICO NEGLI ALTARI
DELLA PIEVE DI SANTA MARIA ASSUNTA DI POPIGLIO

Del vasto progetto di riarmo che coinvolse l’interno dell’antica pieve di Popiglio, concluso entro il quarto decennio del XVIII secolo, fanno parte gli altari a edicola in pietra e in stucco policromo. Le riflessioni relative agli altari si collocano in successione cronologica con il saggio di G.C. Romby che analizzò l’assetto rinnovato della chiesa secondo ciò che emergeva al termine degli interventi voluti dal noto pievano Girolamo Magni e completati nel maggio 1595 con la dipintura del “palco” sopra l’altare maggiore¹.

La nuova qualificazione dell’aula che trasformava la chiesa “rinnovata” nel XVI secolo², era iniziata nella seconda metà del XVII secolo allorché furono realizzati l’altare della Immacolata Concezione (1657) e l’altare del Crocifisso (1663), evento che produsse l’inserimento, all’interno dell’aula, di un differente modello di altare che presentava ancora alcuni elementi del tardo manierismo, uniti al linguaggio dell’età barocca.

La tipologia degli altari seicenteschi e di quelli tardo barocchi è la medesima; si tratta di sei altari a edicola; questi sono caratterizzati dalla mensa posta su colonnini, nel caso degli altari seicenteschi, mentre la mensa degli altari tardo barocchi è collocata su mensole in forma di voluta. Ai lati della mensa, sopra un alto basamento con plinti decorati sono collocate le colonne a sostegno della trabeazione e del frontone; al centro dello spazio, definito da questo sistema trilitico, veniva collocata l’icona.

Nemmeno un secolo separa la realizzazione dei sei altari, tuttavia sono riscontrabili alcune differenze non solo nell’impiego dell’ordine architettonico, ma anche nella composizione degli elementi e nell’uso del repertorio decorativo.

L’impostazione generale degli altari seicenteschi e di quelli settecenteschi è assai prossima: le colonne hanno il piano di spicco sopra al grado e sono collocate su plinti autonomi rispetto il grado. I plinti di supporto, sottomessi a quelli su cui poggiano le colonne, sono scolpiti con l’impresa dei

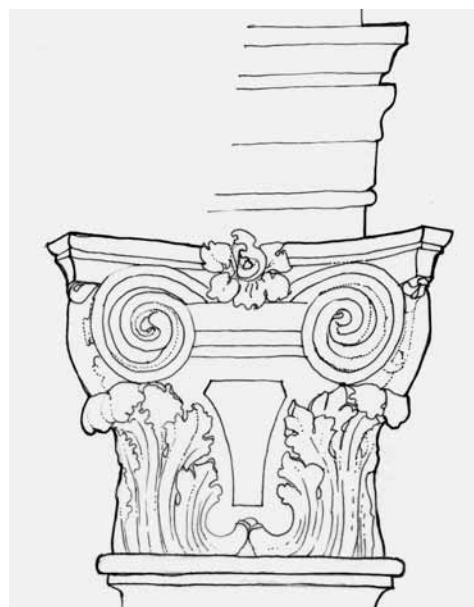
¹ Riguardo alle vicende architettoniche dell’aula segnalò G.C. Romby, *Da “Spedalaccio” a chiesa “rinnovata”. Vicende costruttive e trasformazioni della pieve di S. Maria Assunta di Popiglio durante il XVI secolo*, in F. Falletti, G.C. Romby, *Il museo d’arte sacra di Popiglio*, Pisa 1990, pp. 17-25.

Più in generale le vicende artistiche della chiesa sono ripercorse da P. Peri, *La pieve di Santa Maria Assunta di Popiglio*, in *Popiglio. Museo d’arte sacra*, a cura di P. Peri, Pistoia 2010, pp.19-41

² Romby, *Il museo d’arte sacra di Popiglio*, pp. 17-25.



Schema grafico di uno dei capitelli corinzi.



Schema grafico di uno dei capitelli di ordine composito.

Vannini (altare del Crocifisso), e della Comunità di Popiglio, mentre negli altari settecenteschi la faccia del plinto è connotata da una lastra decorata a “finto marmo”. La mensa degli altari seicenteschi è sostenuta da una coppia di “colonnelli” ed è caratterizzata da una rigida impostazione frontale. L’ordine impiegato negli altari seicenteschi, realizzati in pietra arenaria, è il corinzio poiché le volute angolari emergono dagli elici e non dall’echino come invece accade per l’ordine composito; l’echino inoltre non ha ovoli e si presenta assai ricco e con il capitello caratterizzato da tre giri di foglie d’acanto con una naturalistica frappatura. Le volute angolari e l’elice lasciano un poco scoperta la campana e il relativo *labrum*; l’abaco presenta il canonico *flos*.

Al centro dell’altare l’icona è contornata da una semplice cornice modanata anch’essa in pietra arenaria; sopra le due colonne è impostata la trabeazione, a sostegno del frontone, che risulta piuttosto ricca e presenta un architrave tripartito connotato nella terza fascia da perle infilzate, mentre la seconda è decorata da fusarole e perle infilzate. Il fregio è scolpito con un angioletto accompagnato da motivi fitomorfi a bassorilievo. Il cornicione ha il sottocornice arricchito da ovoli, punte di lancia e dentelli. Il frontone è curvilineo, spezzato e raddoppiato, ed è impreziosito dalla decorazione a punte di lancia e ovoli, mentre al centro si trova una cartella anch’essa in

pietra caratterizzata con accenti ancora manieristi. Nella cartella dell’altare del Crocifisso è scolpito un versetto dell’ufficio del mattutino, mentre nella cartella dell’altare dell’Immacolata Concezione è scolpito il verso di una antica lauda della Vergine.

Alle estremità del frontone si trovano vasi con faci ardenti, che conservano ancora tracce della policromia originaria. Si tratta di una decorazione assai diffusa la cui simbologia richiama *la carità intesa come amore ardente verso Dio*³. A questo proposito Cosimo Rossi, nel suo *Diario*, ricorda un allestimento solenne dell’aula della basilica pistoiese dell’Umiltà che fu *parata con setini gialli e rossi, nei piani dell’architettura (...) furono collocate rose di cartone d’oro e sopra al cornicione furono collocati vasi bianchi con fiamme rosse*⁴.

Il modello a cui si riferiscono i due altari lapidei è senza dubbio quello messo a punto in epoca controriformata e studiato in diverse composizioni ad esempio rispetto *alla soluzione altimetrica di spicco delle colonne (...). In soluzioni di ambito fiorentino l’ordine architettonico sembra subire variazioni della quota di imposta che oscillano da quella fortemente ribassata, a quella invece spostata molto in alto*⁵.

I due altari sono di buona fattura e compositivamente piuttosto ricchi, anche se hanno perduto quasi completamente le originarie lumeggiature in oro che un tempo facevano risaltare ancor più le decorazioni.

Gli altri quattro altari presenti nell’aula furono realizzati entro il 1735 e sono caratterizzati *dall’ornamento di stucco dipinto a marmo*⁶. Questa tecnica decorativa riproponeva l’uso dei marmi policromi, di gran moda nell’età barocca, tramite *l’antichissima arte dello stucco, ampiamente divulgata dai maestri del Canton Ticino*⁷, una tecnica economica e facilmente realizzabile grazie alle grandi capacità esecutive delle numerose botteghe di stuccatori presenti nel territorio granducale.

La composizione dei quattro altari è assai prossima, la caratterizzazione è affidata alla policromia che unisce in simmetrica rispondenza i due altari dell’area presbiteriale e i due altari posti ai lati della porta principale dell’aula.

³ La citazione è tratta da *Popiglio. Museo d’arte sacra*, scheda di P. Peri p. 100.

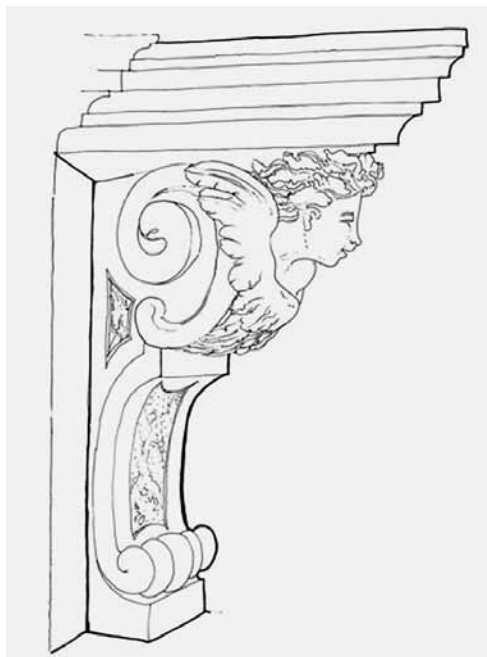
⁴ Giovan Cosimo Rossi Melocchi, *Diario delle cose pistoiesi*, BCE, *Raccolta Chiappelli*, 186, p. 183.

⁵ La citazione è tratta da G.C. Romby, *Trasformazioni, restauri, “ornamenti” della chiesa di San Francesco a Pistoia dal ‘500 alla soppressione del 1808*, in *San Francesco, la chiesa e il convento a Pistoia*, Pisa 1993, p. 186. Riguardo alla tipologia degli altari a edicola segnaliamo come riferimento C. Cresti, *Altari controriformati in Toscana*, Firenze 1997, e all’interno del medesimo volume il saggio di C. Donati Thompson, *Disegni di altari toscani del Cinquecento in collezioni di musei londinesi*, pp.75-94.

⁶ AVP, *Visite pastorali*, B, 22,7, c. 208^o, luglio 1735.

⁷ La citazione è tratta da S. Ghigonetto, *Maestranze malcantonesi in Piemonte*, Lugano 2003, p. 31 e più in generale M. Bevilacqua (a cura di) *Architetti e costruttori del barocco in Toscana. Opere, tecniche, materiali*, Roma, 2010

La policromia delle colonne dell'altare del Santissimo Sacramento e del Nome di Gesù suggerisce l'uso del prezioso marmo "verde antico" che talvolta fu utilizzato anche grazie al reimpiego di elementi archeologici: è questo il caso del monumentale altare maggiore progettato da Bernini⁸ per la chiesa di Sant'Ignazio a Pistoia; la coloritura in "verde antico" è ripetuta



Mensa in stucco di uno degli altari settecenteschi, dettaglio.

anche per il grado sopra la mensa e per le specchiature dei plinti laterali.

Le colonne dell'altare della Vergine del Rosario e della Santissima Trinità sono invece caratterizzate da una coloritura aranciata che allude all'impiego del marmo broccatello. Il grado dell'altare e la specchiatura delle due mense sono colorite come se fossero realizzate in marmo giallo di Siena⁹.

La soluzione adottata per la mensa dei due altari tardo barocchi rivela la "modernità" della composizione per la presenza delle due mensole di sostegno al piano dell'altare, estroflesse e caratterizzate da uno dei più fortunati elementi del repertorio decorativo barocco: l'angioletto in stucco con le chiome delicatamente scomposte.

L'aggiornamento del repertorio linguistico dell'altare è affidato alle parti più propriamente scultoree, in stucco bianco, che alludono al candido e prezioso uso del marmo proveniente dalle cave apuane.

Nel cornicione della trabeazione, una graziosa nuvoletta scivola ad interrompere la rigida geometria del biancore "marmoreo" sfuggendo verso il

basso dal nimbo al centro del frontone.

L'icona posta al centro di ciascuno dei due altari ha una decorazione che si dimostra autonoma rispetto al resto della struttura architettonica ed è caratterizzata da una preziosa cornice in stucco con volute, festoncini di fiori e un cherubino nel caso degli altari dell'area presbiteriale. Negli altari in prossimità dell'ingresso furono collocati due angioletti che reggono una corona (altare della Vergine del Rosario) mentre nell'altare della Santissima Trinità, con icona centinata non rimase che poco spazio al di sotto della trabeazione, tanto che la cornice fu connotata più semplicemente con due ampie volute laterali con motivi vegetali al centro.

La tipologia dei due altari tardo barocchi, quello del Rosario e quello della Santissima Trinità, è una lontana eco della più romana delle opere di Giambattista Foggini, cioè della monumentale cappella del Marchese Feroni, realizzata all'interno della chiesa fiorentina della Santissima Annunziata tra il 1691 e il 1693. Nella cappella fiorentina, folta di statue, tanto da non essere pienamente apprezzata dai contemporanei che la descrissero come *ricca sì, ma (...) pare anzi una stanza di scultore che una sacra cappella*¹⁰; in essa l'architetto Foggini progettò un altare a edicola, che vide il collocamento della mensa dell'altare su mensoloni estroflessi e la realizzazione di un ricchissimo coronamento, che reinterpretava il baldacchino berniniano di San Pietro, caratterizzato da ampie volute in candido marmo al centro delle quali tra angioletti, nuvole e festoni fu collocata una scenografica finestra. La romanità dell'ispirazione dei quattro altari è evidente e comune alle operazioni di rinnovamento ecclesiale messe a punto in quest'area; ciò dimostra che l'eco dell'esperienza berniniana è molto presente anche se giunta con un certo ritardo.

La bottega degli stuccatori che eseguì gli altari di Popiglio si dimostra di buon livello e in contatto con le più aggiornate tendenze in atto; per gli elementi fin qui discussi credo sia ragionevole supporre che il centro di attrazione di queste maestranze fosse il polo romano, seppur filtrato e interpretato da esperienze fiorentine, che riportano la composizione nel solco tracciato dalle opere di Giovanni Battista Foggini.

La policromia degli altari tardo barocchi fu confermata nel 1941, con l'acquisto dell'altare barocco proveniente dalla chiesa di san Domenico a Pistoia realizzato entro il 1726 dal Simone Masoni¹¹ che si attenne ad un probabile progetto di Giovacchino Fortini. L'altare, patrocinato dai Panciatichi, era

⁸ La vicenda costruttiva dell'altare, conclusasi entro il 1671, è ricostruita da S. Roberto, *Gianlorenzo Bernini e Clemente IX Rospigliosi*, Roma 2004.

⁹ In area pistoiese si trovano altri altari coevi a quelli di Popiglio, che presentano policromie assai prossime. Esistono significative consonanze compositive e formali anche tra gli altari tardo barocchi di Santa Maria Assunta e l'altare maggiore della chiesa del monastero dei Santi Domenico e Francesco di Popiglio, al riguardo si veda M.C. Pagnini *Un monastero in forma di paese*, in E. Giaconi, M.C. Pagnini, *Per le copiose acque i permanenti fluvii e i ghiacci. La vita del monastero dei Santi Domenico e Francesco di Popiglio nei secoli XVI-XX*, Pistoia 2009, pp. 123,136.

¹⁰ Il giudizio di Filippo Baldinucci è citato anche da R. Spinelli, *Giovan Battista Foggini*, Firenze 2003, p. 86.

¹¹ Al riguardo P. Benassai, *Chiesa e Convento di San Domenico*, in L. Gai, G.C. Romby, *Settecento Illustre, architettura e cultura artistica a Pistoia nel secolo XVIII*, Siena 2009, p. 313.

stato realizzato in marmo apuano con specchiature di marmo giallo di Siena, verde antico e rosso Francia. Il risultato dell'inserimento novecentesco fu quindi in accordo cromatico con le preesistenze e ribadì, a distanza di due secoli, le scelte di allestimento effettuate per l'area presbiteriale al momento della realizzazione dell'altare patrocinato da Piero Tedeschi e di quello eretto da Giovanni di Domenico Sozzi.

Il complesso costituito dai sei altari della chiesa dell'Assunta di cui si è fin qui discusso, risulta oggi non correttamente comprensibile poiché fu privato, negli anni Settanta del secolo precedente, del necessario tessuto connettivo costituito dagli intonaci decorati.

Il paramento in intonaco fu completamente rimosso¹² per ricondurre l'aula a un presunto allestimento romanico. I sei altari a edicola appaiono oggi disarticolati rispetto all'aula poiché gli elementi caratterizzanti non partecipano più della vita della medesima. In passato gli altari erano percettivamente legati da una massiccia trabeazione in parte dipinta e in parte realizzata in aggetto dalla parete che correva in alto, sulle pareti laterali e intercettava con il proprio volume la trabeazione degli altari laterali, delle monumentali cornici lignee e policrome seicentesche del *San Filippo Neri* e di *San Carlo Borromeo* per giungere nella parete dell'altare maggiore e ricollegarsi alle "macchine" dei due altari barocchi. Di quest'allestimento non resta che la documentazione fotografica che ci consegna la memoria, seppur imperfetta, di una chiesa assai ricca e dotata nei secoli di arredi di qualità grazie alla costante opera di *patronage* artistico effettuata dalla comunità di Popiglio.

¹² F. Falletti, *La storia restituisce i tesori di Popiglio*, in Peri, *Popiglio*, 2010, pp. 10-11.