Valerio Tesi, Simone Martini

La chiesa di San Leone e gli allestimenti della *Visitazione*. Note storiche e di restauro[1]

Riassunto – *La chiesa di San Leone è uno degli esempi più significativi della cultura barocca a Pistoia, per l'altissima qualità delle decorazioni pittoriche realizzate alla metà del Settecento prima da Vincenzo Meucci e Giuseppe Del Moro, poi da Mauro Antonio Tesi. Il progressivo abbandono della chiesa e poi il disvalore critico attribuito per larga parte del Novecento all'arte barocca hanno contribuito alle estese condizioni di degrado della decorazione pittorica, almeno fino agli anni Settanta del secolo scorso. La proposta di allestire l'esposizione del gruppo scultoreo della Visitazione di Luca della Robbia nella chiesa di San Leone, in occasione degli eventi legati alla nomina di Pistoia capitale italiana della cultura per l'anno 2017, ha consentito di avviare, con tempi quanto mai serrati, il progetto di restauro della chiesa (dicembre 2016), e poi l'esecuzione dei lavori (da febbraio a giugno 2017), per consentire infine l'allestimento della mostra (luglio 2017-gennaio 2018). Alla sua conclusione, la Visitazione è tornata nella chiesa di San Giovanni forcivitas, in un nuovo allestimento.*

1. Note storiche

La chiesa di San Leone (*fig.* 1), già oratorio della congregazione dello Spirito Santo, è uno degli esempi più significativi della cultura barocca a Pistoia, per la qualità e la compiutezza delle decorazioni pittoriche che la avvolgono interamente in una rutilante veste di figurazioni e colori. Ma le sue origini sono ben più antiche e la sua storia prende avvio alla fine del Trecento. Nel 1379 si costituisce la congregazione dei sacerdoti secolari dello Spirito Santo, che negli anni immediatamente successivi erige il suo oratorio sul luogo di una casa donata da un mercante pistoiese. Non sappiamo quale fosse la struttura di questo primo nucleo, e dobbiamo arrivare agli inizi del Cinquecento per le prime indicazioni che attestano come l'oratorio fosse costituito allora da un'aula coperta da un cassettonato ligneo e dal coro (l'attuale presbiterio) con la cupola a tutto sesto impostata su pennacchi. Alle pareti dell'aula si distendeva un fregio, dipinto nel 1523 da Giovan Battista Volponi, detto lo Scalabrino, e da Giuliano Panciatichi, mentre la partitura architettonica era definita dalle paraste rudentate, che inquadrano ancor oggi l'arco di accesso al presbiterio e che si alzano da asciutte basi attiche poste su semplici dadi e concluse da capitelli, dal rilevato echino a ovoli e ornati nel fregio da festoni. Al di sopra della trabeazione si apre l'arco a tutto sesto, in conci di pietra e definito da tre modanature degradanti e ornate da una fila di grevi fuseruole, concluse anch'esse da una turgida e aggettante cornice a frecce e ovoli, con l'intradosso dell'arcata decorato con cassettoni a rosoni, in cui la definizione plastica è variata con fiori lievemente differenti, che in chiave assumono la forma di festoni circolari a racchiudere la colomba dello Spirito Santo. Oggi queste forme architettoniche sono però velate, per così dire, dalla più tarda decorazione cromatica con dorature e finti marmi, che attenua sensibilmente la discontinuità formale con il successivo registro decorativo e quasi ne trascolora il disegno rinascimentale, che invece rinvia per forme e definizione plastica agli esempi diffusi a Pistoia appunto nella prima parte del Cinquecento. È alla metà del Settecento che l'oratorio acquisì il suo attuale aspetto, sotto il decisivo impulso di Raffaello Giuseppe Ulivi, sacerdote della congregazione dalla vivace attività artistica e architettonica, che già si era espresso nel disegno delle controporte lignee, nella realizzazione di apparati effimeri e che firma il disegno dei nuovi stalli lignei, come indicato dalle incisioni apposte alle estremità del coro, dove sono riportati i nomi degli artefici, ovvero l'invenzione dell'Ulivi e la realizzazione del legnaiolo Francesco Brizzi, nel 1746. All'Ulivi si deve infatti il progetto per la costruzione del nuovo coro e per la riqualificazione dell'aula con una nuova copertura a volta ribassata, interventi che furono compiuti tra il 1744 e il 1746, demolendo la parete tergale che concludeva il precedente coro e inglobando lo spazio di una casa immediatamente adiacente, già acquisita ai primi del Seicento. L'ampliamento fu realizzato mantenendo le strutture della precedente costruzione, come è ben evidente nella discontinuità delle apparecchiature murarie leggibile nel sottotetto, al di sopra della volta ribassata che chiude il

1. Il testo dei paragrafi 1 e 2 è di Valerio Tesi, il paragrafo 3 è stato scritto da Valerio Tesi e Simone Martini; i grafici e le simulazioni virtuali sono di Simone Martini. Il testo espone quanto realizzato congiuntamente da Maria Cristina Masdea, Simone Martini e Valerio Tesi; il paragrafo relativo alle note storiche integra e rielabora quanto già in parte esposto in Tesi, 2017, a cui si rinvia per i riferimenti bibliografici e documentari.

Fig. 1 – Pistoia, chiesa di San Leone. Veduta dell'interno prima del restauro (foto Nicolò Begliomini, 2015).

coro. Ma soprattutto è riconducibile allo stesso Ulivi, che nel 1749 era priore della congregazione, la decisione di affidare la decorazione pittorica dell'intero oratorio a Vincenzo Meucci (1694-1766), protagonista indiscusso della pittura fiorentina del Settecento, assieme al contemporaneo Giovanni Domenico Ferretti (1692-1768). È proprio nel quinto decennio del secolo che Meucci, dalla intensissima e alacre operosità, vede consacrata la sua piena affermazione professionale, anche a seguito dell'incarico affidatogli nel 1740 da Anna Maria Luisa, Elettrice Palatina, di decorare la cupola della chiesa di San Lorenzo, a conclusione della impegnativa riqualificazione della chiesa di famiglia. Negli stessi anni in cui è chiamato dalla congregazione dello Spirito Santo, Vincenzo Meucci, già attivo a Pistoia alla chiesa del Carmine attorno al 1742, dipinge nell'atrio della basilica dell'Umiltà *L'Apparizione della Madonna a San Francesco* (1749) e nella cappella del SS. Crocifisso al convento di Santa Maria degli Angeli *L'Adorazione dei Pastori* e la *Resurrezione di Cristo* (attorno 1749). Tra il 1750 e il 1752 è chiamato dai canonici della Cattedrale di Pistoia a ornare vari ambienti, con ariose figurazioni. Nella volta della Sala delle Udienze raffigura *La Giustizia, la Prudenza e la Pace cacciano la Discordia per intercessione dello Spirito Santo*, al centro del soffitto nella Sala dei Canonici, racchiusa da una cornice mistilinea, *La Madonna col Bambino e San Giuseppe in gloria con santi e vescovi*. Proprio questa committenza collega direttamente il Meucci alla congregazione dello Spirito Santo nella quale erano presenti vari canonici della cattedrale. Negli atti della congregazione è ricordato come nel dicembre del 1749 fosse stato definito l'incarico per la decorazione pittorica di tutto l'oratorio: «la facciata tutta, e velata del coro, con le due lunette laterali, la cupola, peducci, le due lunette laterali sopra l'altare maggiore, e tutto il restante della chiesa, cioè dall'arco fino alla mostra, e cantoria dell'organo». Nel marzo del 1753 Vincenzo Meucci dà avvio alla decorazione del coro, in cui raffigura la Pentecoste, e nei due anni successivi procede alla pittura della cupola centrale, coadiuvato da Giuseppe Del Moro, a cui la congregazione paga agli inizi del 1755 «ducati dodici per pittura delle due lunette del coro», compiute nell'anno precedente. Si tratta delle vedute prospettiche in cui il quadraturista riprende e rielabora con maggior complessità il modello proposto circa vent'anni prima da Pietro Anderlini nella decorazione del coro della Badia Fiorentina, compiuta con Giovan Domenico Ferretti; ma qui il tema prospettico del loggiato è sviluppato con una maggiore articolazione

dello spazio architettonico illusorio, seppur segnato da incongruenze (il trattamento delle ombre, che sui due lati presentano fonti di luce divergenti) e da veri e propri errori prospettici (ad esempio, la cimasa della balaustra sopravanza il fusto delle colonne, la cui base invece è posta davanti al dado terminale della stessa balaustra), che fanno supporre l'impiego di meno capaci collaboratori.

La decorazione delle chiesa sembra subire una non breve interruzione, almeno fino al 1763, quando la congregazione affida al pittore modenese Mauro Antonio Tesi la realizzazione delle quadrature dell'aula e del presbiterio; e nell'ottobre dell'anno successivo Vincenzo Meucci riceve il pagamento di cento scudi «per ogni conto e saldo che mi doveva la Congregazione per la pittura da me fatta nel loro oratorio, tanto della volta della chiesa, cupola e coro», inclusa anche la pulitura dei quadri posti negli altari laterali.

L'apporto del quadraturista modenese introduce nello spazio dell'oratorio un'intonazione decorativa di gusto classicista, rielaborando elegantemente gli elementi della preesistente partitura, che sono direttamente riproposti nella decorazione pittorica, ad esempio nella successione delle modanature della trabeazione e nella reiterazione, un po' insistita, dei lacunari con rosoni floreali dell'arcata, che tornano sia nelle lunette del presbiterio sia nelle arcate dei catini raffigurati alle pareti laterali dell'aula. Un cinquecentismo che sembra anche informare la nitida e rigorosa impaginatura delle pareti laterali del presbiterio, affidata a colonne di ordine dorico, mentre nell'aula il disegno della volta propone un aggiornato e 'moderno' gusto antiquario.

Gli studi per la decorazione dell'aula sono trasposti nelle incisioni pubblicate nella postuma *Raccolta di disegni originali di Mauro Tesi estratti da diverse collezioni*. Il disegno a lacunari esagonali con decorazione a rosoni, «novità di decorazione classica della quale l'Algarotti si compiaceva», qui profuso nella volta dell'aula, è impiegato dal Tesi anche a palazzo Gerini a Firenze, nella 'prospettiva' dipinta per lo stesso Algarotti e torna anche nella volta a botte raffigurata nel quadro del *Tempio di Giove Serapide*, recentemente attribuito allo stesso artista modenese, e di cui lo stesso Algarotti indicava quale modello le vedute di Palmira, pubblicate da Robert Wood nel 1757. Il disegno 'doppio' con il quale Mauro Tesi definisce la proposta di partitura della volta (secondo due varianti, l'una più elaborata e ricca di elementi decorativi, l'altra più lineare e prossima alla sua effettiva realizzazione) è stato ritenuto da Mina Gregori «il suo livello più avanzato e regge il paragone con alcuni fogli coevi di Piranesi per San Giovanni in Laterano nella purezza dell'architettura e dell'ornato»[2].

L'effetto è una deliberata compenetrazione tra architettura dipinta e struttura esistente, che viene interamente avvolta in una veste di finti marmi, dorature e scansioni parietali, che acquisiscono maggiore complessità nella volta dell'aula, conferendo nel loro insieme un riuscito aspetto coerente e unitario all'oratorio.

Dopo la conclusione di un così impegnativo ciclo decorativo, la congregazione rimase pochi anni nel suo oratorio. Gli ultimi decenni del Settecento sono segnati dalla profonda azione riformatrice del governo lorenese, che nel 1773 sopprime l'ordine dei Gesuiti assegnando la loro chiesa pistoiese proprio alla congregazione dello Spirito Santo, che nello stesso anno vi si trasferisce conferendole il nome che ha mantenuto fino ad oggi. L'oratorio fu assegnato all'adiacente seminario, da cui assunse la dedicazione a San Leone Magno. La costruzione nel 1787 del nuovo seminario voluto dal vescovo Scipione de' Ricci e il conseguente conferimento dell'oratorio al Capitolo della cattedrale, relega la chiesa a un ruolo di minore rilevanza, in definitiva appartato, fino ai nostri giorni.

2. Il restauro della decorazione pittorica

Le condizioni appartate, insieme al disvalore critico attribuito per larga parte del Novecento all'arte barocca, hanno contribuito alle estese e progressive condizioni di degrado della decorazione pittorica di San Leone, indotte dalla persistente assenza di interventi di manutenzione sulle coperture, almeno fino agli anni Settanta del secolo scorso, quando fu restaurata la copertura e compiuti alcuni interventi anche all'interno della chiesa[3].

All'avvio dei lavori[4], la pellicola pittorica si presentava in molte parti in condizioni critiche, con estesi sollevamenti, parti prossime alla caduta e ampie perdite della continuità

2. Gregori, 2009, p. 179.

3. La documentazione fotografica conservata presso l'archivio della Soprintendenza archeologia belle arti e paesaggio di Firenze (anni 1972, 1976 e 1978) consente di verificare le condizioni di degrado all'epoca e indirettamente i limitati interventi di restauro delle decorazioni interne, effettuati alla fine del decennio. Grazie all'intervento di restauro della copertura, sono stati arrestati i processi di degrado e le condizioni si sono mantenute sostanzialmente inalterate, fino al recente intervento di restauro qui descritto.

4. Il progetto di restauro delle decorazioni pittoriche, degli apparati interni e di allestimento è stato redatto dalla Soprintendenza archeologia belle arti e paesaggio per la città metropolitana di Firenze e le province di Pistoia e Prato (Perizia di spesa n. 17, del 16 dicembre 2016), in collaborazione con la Diocesi di Pistoia (progettisti Maria Cristina Masdea, Lucia Cecchi, Simone Martini, Valerio Tesi). L'intervento è stato interamente finanziato da Conad del Tirreno e da Fondazione della Cassa di Risparmio di Pistoia e Pescia, a seguito della sottoscrizione di un protocollo di intesa tra Diocesi, Cattedrale di Pistoia, Soprintendenza, Conad e Fondazione. I lavori di restauro sono stati aggiudicati dalla Diocesi di Pistoia all'associazione temporanea di imprese costituita da Cellini srl, di Andrea e Ilaria Cellini, da R.A.M. Restauri artistici e monumentali di Fabio Mannucci srl, e da Pt. Color srl di Fabio Falciani. I lavori sono stati avviati nel febbraio 2017 e conclusi nel giugno successivo, con la direzione di Maria Cristina Masdea, Simone Martini e Valerio Tesi.

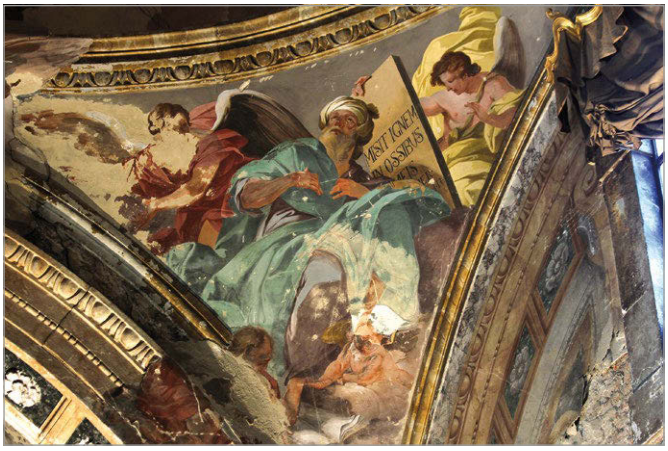

Fig. 2 – Pistoia, chiesa di San Leone. Particolare di un pennacchio della volta, prima del restauro (foto Nicolò Begliomini, 2015).

figurativa, causate dall'infiltrazione di acque meteoriche, che hanno segnato in maniera quasi indelebile molte parti (*fig.* 2). Si è proceduto pertanto ai primi interventi di pre-consolidamento delle porzioni decoese, sia a livello del pigmento che a livello dell'intonachino pittorico, con l'impiego di ACRIL-ME, applicato diluito e nebulizzato sul film pittorico, utilizzando come tramite fogli di carta giapponese, con tempi di applicazione di circa un'ora. Nelle parti in condizioni di maggiore degrado è stata stesa una velinatura con carta giapponese, applicata con Acquazol 500, diluito con alcool isopropilico.

L'intervento di restauro è iniziato con la cauta e attenta spolveratura delle superfici e, dove ben coese, con la pulitura mediante l'impiego di spugne *wishab* di morbidezza adeguata, con un leggero sfregamento a pressione costante, mantenendo sempre la direzione della pennellata. Nelle parti in cui erano presenti depositi o incrostazioni più tenaci, si è proceduto alla stesura di impacchi con silice micronizzata come supportante e carbonato di ammonio al 3%, steso a pennello con carta giapponese da tramite, con tempi di applicazione di circa dieci minuti, successivamente ai quali si è pulita la superficie pittorica con spugna e ovatta di cotone, consentendo di asportare gli strati di sporco e le incrostazioni aderenti alla pellicola pittorica.

Prima di procedere agli interventi di consolidamento, si è effettuata la rimozione meccanica con bisturi delle stuccature, eseguite in precedenti interventi, che per composizione o morfologia risultavano incongruenti. Le porzioni decoese e le parti segnate da numerose fessure e fratture, con distacco tra l'intonachino e l'arriccio, sono state consolidate con iniezioni di PLM-A. Si è preliminarmente

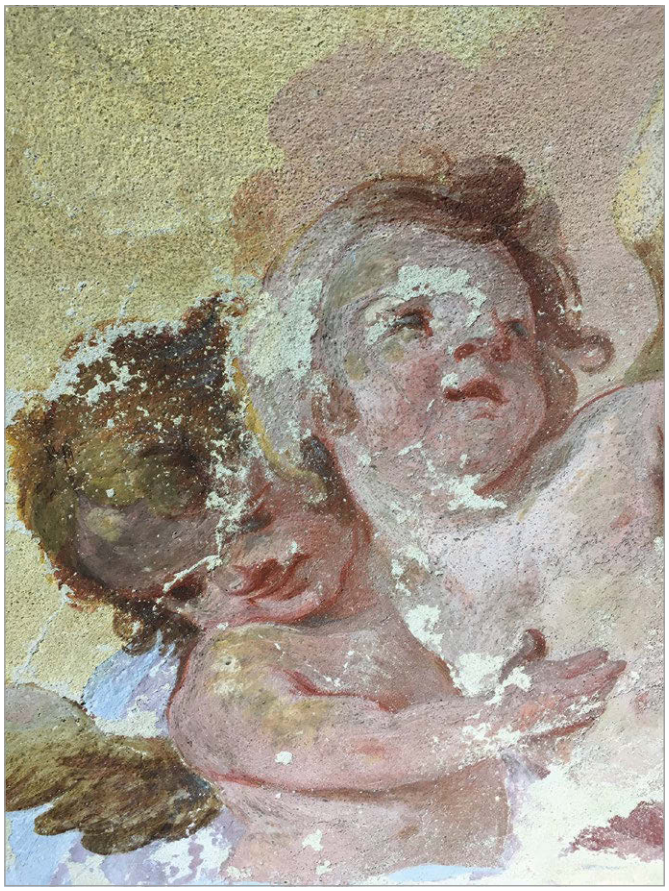

Fig. 3 – Pistoia, chiesa di San Leone. Particolare della *Pentecoste*, prima del restauro (foto Valerio Tesi).

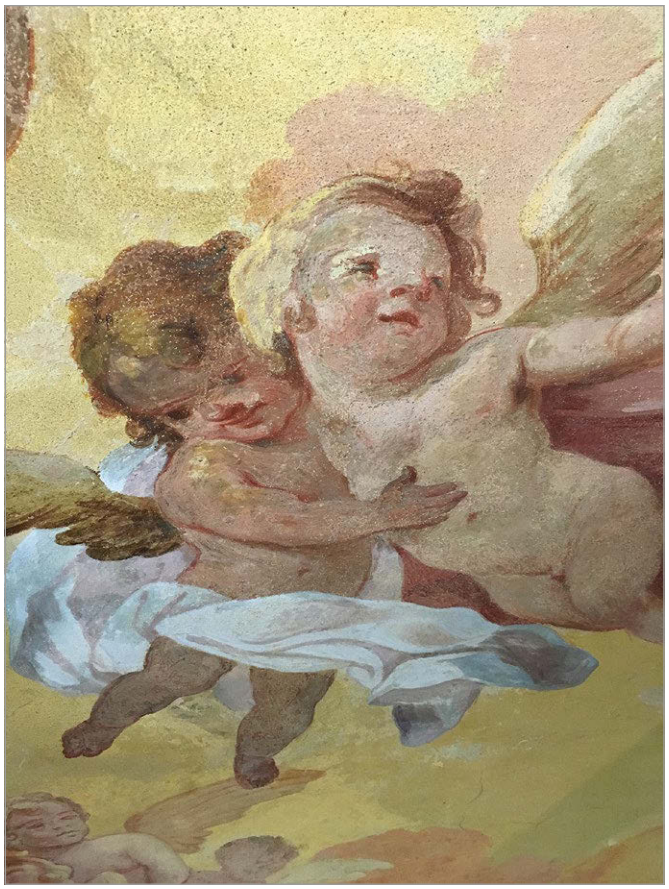

Fig. 4 – Pistoia, chiesa di San Leone. Particolare della *Pentecoste*, dopo il restauro (foto Valerio Tesi).

Fig. 5 – Pistoia, chiesa di San Leone. Spolvero per la reintegrazione di un capitello (foto Valerio Tesi).

verificato se in corrispondenza delle zone fratturate vi fosse la presenza di piccoli fori o lacune attraverso i quali iniettare, senza asportare altro materiale originale, mentre dove erano già presenti dei cretti sono stati realizzati microfori con trapano a mano per l'iniezione del consolidante; dopo la spolveratura, i residui di polvere sono stati rimossi con pompette manuali ad aria e successivamente si è proceduto a iniettare, mediante nebulizzatore o siringhe, acqua e alcool in proporzione 1:1.

L'arco che separa il presbiterio dal coro è ornato da un'estesa parte aggettante, una vera e propria nuvola su cui è raffigurata una serie di angeli, che si distende a coprire l'arcata fino a fuoriuscirne dal profilo. Le indagini e gli accertamenti compiuti hanno consentito di verificarne la struttura, composta da una serie di elementi piani in laterizio murati con calce ai conci in pietra e ancorati con chiodi, legati tra loro da un filo metallico, realizzando in tal modo una sorta di intonaco armato, tuttavia estremamente fragile, sia per l'ossidazione degli elementi metallici sia per le lesioni strutturali presenti nella stessa arcata, dal quadro fessurativo riconducibili sia alle modalità costruttive settecentesche sia a un cedimento del piedritto verso via dell'Acqua.

Le condizioni di distacco e quasi di incipiente caduta di un ampio brano di questa decorazione hanno comportato la necessità di procedere allo stacco di una porzione dell'affresco, avendo precedentemente disposte delle tele incollate, uno strato impermeabile e una controforma in schiuma poliuretanica. Si è proceduto alla messa in sicurezza della porzione dell'affresco tramite l'inserimento di barre e rondelle inox in profondità, bloccate alla struttura muraria dell'arco, eseguendo fori di diametro adeguato fino alla struttura muraria; successivamente sono stati realizzati gli alloggi per rondelle più ampie, nello spessore dell'intonaco, utilizzando piccole carotatrici, con l'inserimento di barre fissate alla muratura con resine bicomponenti. La superficie pittorica è stata predisposta dopo la fase di pulitura, in modo tale da permettere l'applicazione di gomma siliconica su uno strato di carta giapponese, fatta aderire alla pittura murale. Si è proceduto alla realizzazione del calco dell'intonaco dipinto, eseguito in più sezioni e in modo tale da poter poi assemblare le varie parti e sull'intonaco è stato steso un doppio strato di intelaggio, con tela di cotone e canapa incollati con gelatina animale. A questo punto si è proceduto al distacco della pellicola pittorica dal muro, operando con percuotitori di legno e lame piatte di acciaio, facendo attenzione che i tagli fossero realizzati in modo tale da non compromettere la decorazione pittorica. Si è compiuto il rintelaggio tergale, mediante la stesura di uno strato di caseinato di calcio, la disposizione di un successivo strato di tela di canapa bagnata in acqua bollente e caseinato di calcio, in giusta percentuale. Dopo aver consolidato la struttura muraria mediante l'inserzione di cunei lapidei e malta nelle lesioni dell'arco, si è fatto riaderire l'affresco staccato su un letto di malta addittivata e mediante l'inserimento di barre in vetroresina, che sono state impiegate su tutta la superficie della parte in aggetto, con l'attenzione a disporle nei punti privi di elementi figurativi.

Le lacune di piccola e media profondità nell'intonaco, le fessurazioni, le micro e macrofratture sono state chiuse e stuccate con una malta di calce idrata caricata di inerti idonei con caratteristiche fisico-chimiche, granulometria, tessitura superficiale e colorazione simile all'intonaco originale, cosicché da restituire continuità alle superfici decorate. Tutte le stuccature sono state lisciate e tamponate, allo scopo di eliminare possibili residui di malta dall'intonaco originale.

Restituita stabilità e coesione materica a tutte le parti della decorazione, si è avviato il restauro pittorico, eseguito mediante la successione di prove e la campionatura di metodi e materiali, comunque distinti e reversibili rispetto alla "materia dell'opera d'arte". La perdita di non poche

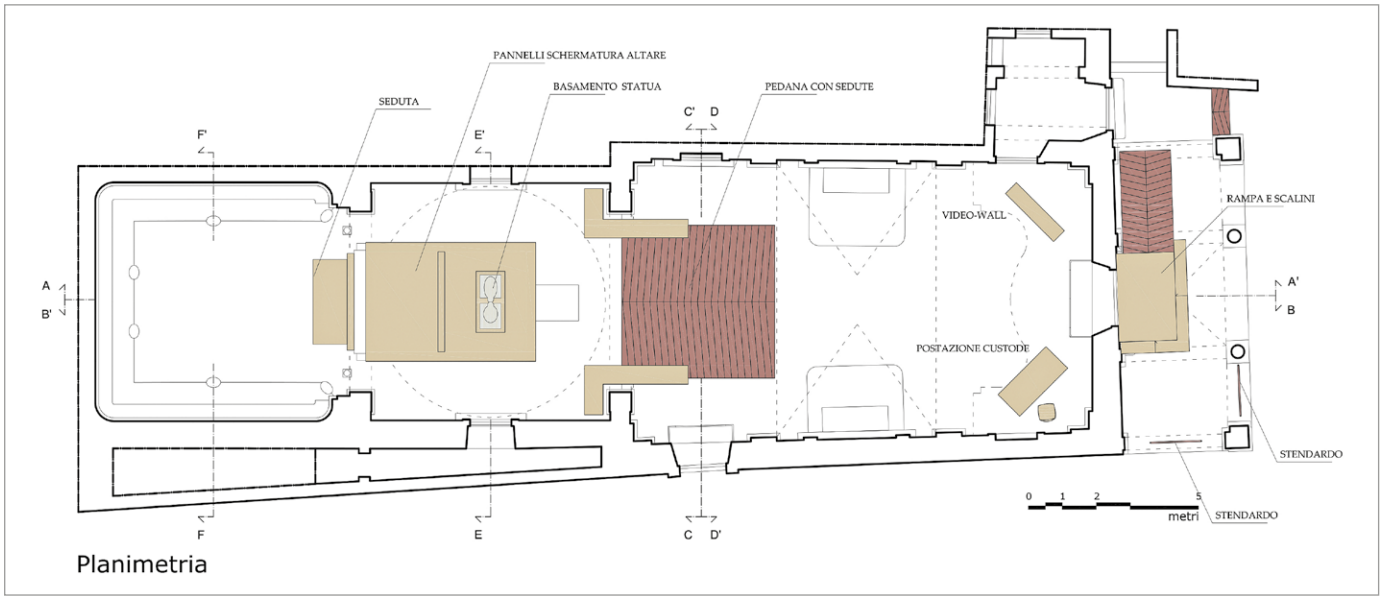

Fig. 6 – Il progetto di allestimento (maggio 2017), pianta della chiesa (elaborazione grafica Simone Martini).

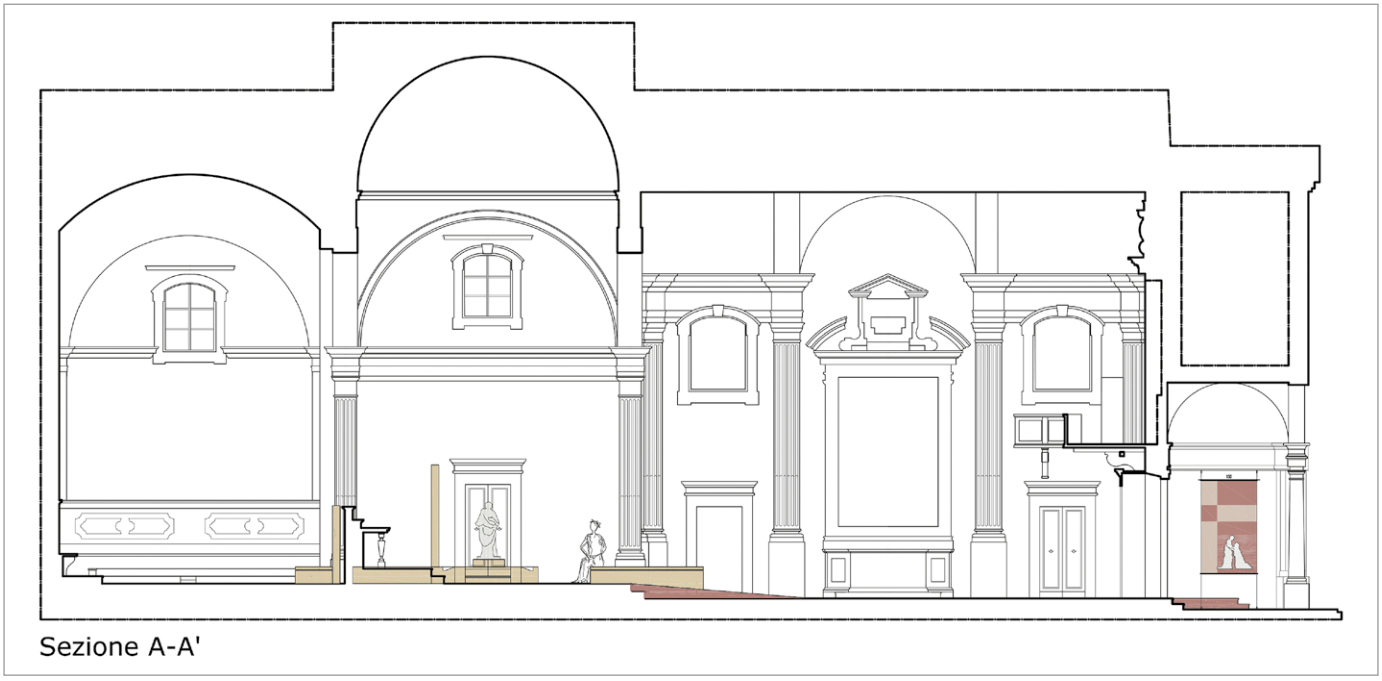

Fig. 7 – Il progetto di allestimento (maggio 2017), sezione della chiesa (elaborazione grafica Simone Martini).

porzioni della pellicola pittorica ha proposto di procedere alla reintegrazione della continuità materica, come si è già indicato, e a caute reintegrazioni della continuità figurativa, mediante riprese ad acquerello delle tonalità cromatiche (*figg*. 3-4), e comunque senza alcuna integrazione delle figurazioni. E ugualmente si è voluto ridare continuità alle partiture architettoniche (*fig*. 5), riprendendo in sottotono le porzioni cadute o perse. Le reintegrazioni sono state eseguite con terre e ossidi, usando come legante il caseinato d'ammonio e applicando velature successive di colore in sottotono, sensibilizzato alla superficie circostante, evitando puntinature o selezioni cromatiche.

L'intervento di restauro, pur nei suoi costretti termini temporali (da febbraio a giugno 2017) di realizzazione, tali da non consentire una dettagliata restituzione delle condizioni di degrado iniziali e degli interventi restaurativi eseguiti, ha tuttavia permesso di recuperare una più corretta leggibilità dell'acceso colorismo e degli effetti luministici di Vincenzo Meucci, che sono divenuti, nella penombra della mostra, la scena e lo sfondo per la *Visitazione* di Luca della Robbia.

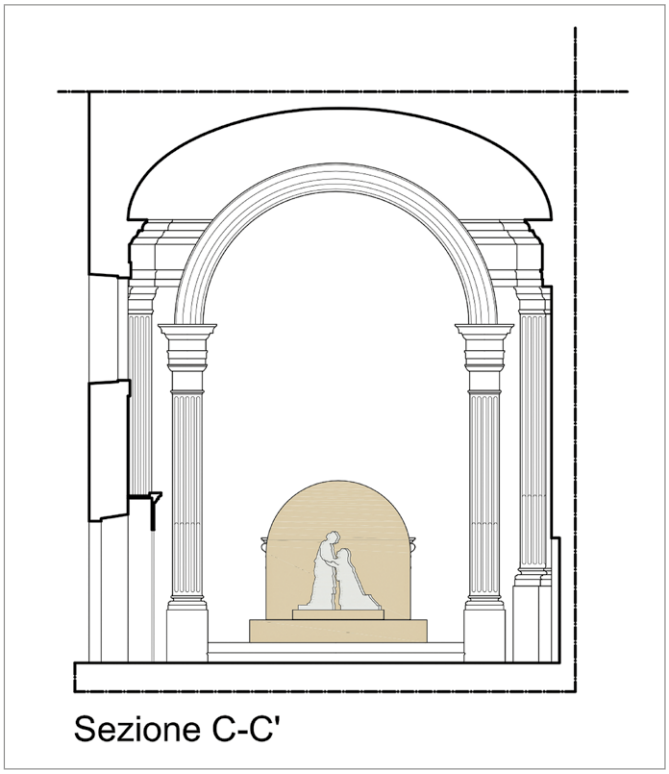

Fig. 8 – Il progetto di allestimento (maggio 2017), prospetto (elaborazione grafica Simone Martini).

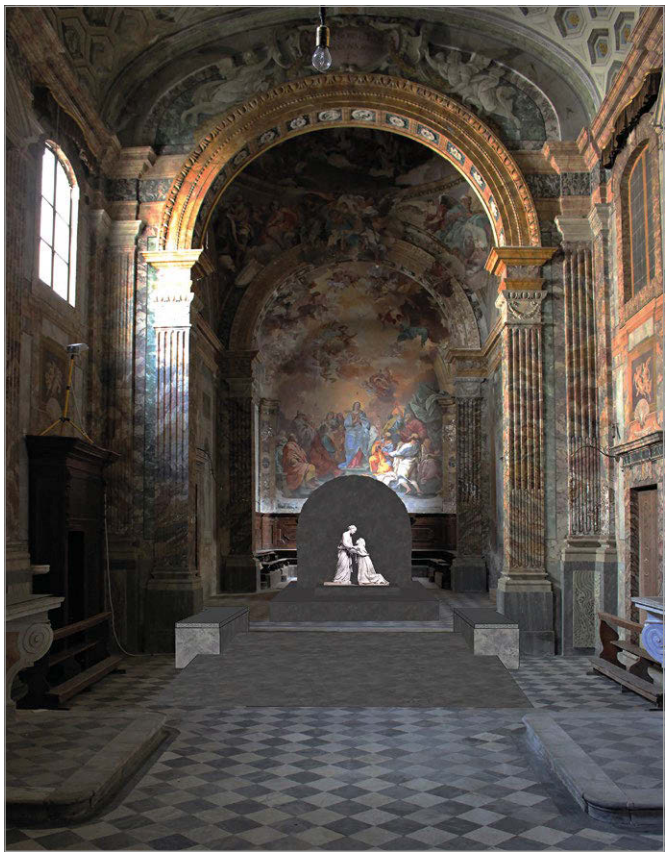

Fig. 9 – Il progetto di allestimento (maggio 2017), simulazione virtuale (elaborazione grafica Simone Martini).

3. Gli allestimenti della *Visitazione*

La brillante intuizione di Maria Cristina Masdea di collocare la *Visitazione* al centro della chiesa di San Leone si è tradotta operativamente nella definizione di un allestimento di minimo impatto formale e visivo, che consentisse di trasformare la chiesa barocca nello 'scrigno prezioso' della ceramica invetriata di Luca della Robbia.
Con Simone Martini, a cui si devono le elaborazioni grafiche e le simulazioni virtuali del progetto (*figg*. 6-9), abbiamo cercato per quanto possibile la massima linearità formale. Sopra una semplicissima pedana, che riprende in larghezza le dimensioni dell'altare, è stato collocato il basamento del gruppo scultoreo, a una quota tale che gli occhi del visitatore si trovassero alla stessa altezza dei volti di santa Elisabetta e della Vergine; il gruppo scultoreo è stato posto in posizione avanzata rispetto al fondale, in modo da consentire anche la vista a tutto tondo della *Visitazione* (a differenza della sua originaria collocazione nella chiesa di San Giovanni *forcivitas*), inducendo una percezione dinamica e coinvolgente dell'abbraccio tra le due donne. Un pannello con profilo superiore a tutto sesto costituisce lo sfondo e al tempo stesso nasconde l'altare della chiesa (*fig*. 10); ai lati della rampa che supera la barriera costituita dai gradini di accesso al presbiterio, due prismi a elle costituiscono le spallette della stessa rampa e al tempo stesso divengono le sedute in cui i visitatori sono invitati a sostare, ai lati della *Visitazione* (*fig*. 11). Infine, sul retro dell'altare è stato disposta un'ampia seduta, con un alto pannello che nasconde e occulta la struttura dell'altare, così da indurre a trattenersi dinanzi alla *Pentecoste* di Vincenzo Meucci. Tutti gli elementi dell'allestimento (i pannelli lignei rivestiti di tessuto ignifugo, la rampa centrale, le sedute laterali e i cuscini) sono stati realizzati con un'uniforme tonalità grigia, che si accosta al marmo della pavimentazione e costituisce lo sfondo, si direbbe quasi naturale, per il candore della ceramica invetriata di Luca della Robbia.
L'aspetto forse più difficile dell'allestimento è stato il controllo della luce. Come ha scritto Maria Cristina Masdea, si voleva lasciare in penombra l'ingresso della chiesa per concentrare l'illuminazione quasi esclusivamente sul gruppo scultoreo sulla *Visitazione* e in misura sensibilmente minore sulle pitture della volta e del coro, nonostante le difficoltà implicite nello stesso materiale, la ceramica invetriata, dall'accentuata capacità riflettente. Per ottenere questo risultato abbiamo distribuito i corpi illuminanti ai lati dell'allestimento, a varie altezze e incrociando i coni di luce, in modo da ridurre per quanto possibile le ombre portate (*fig*. 12).
Infine, un impianto audio diffonde durante la visita le note del *Magnificat*, il cantico che Maria intona al saluto di Elisabetta, iniziando dalle versioni dei maestri fiamminghi Guillaume Dufay e Gilles Binchois, pressoché coevi a Luca

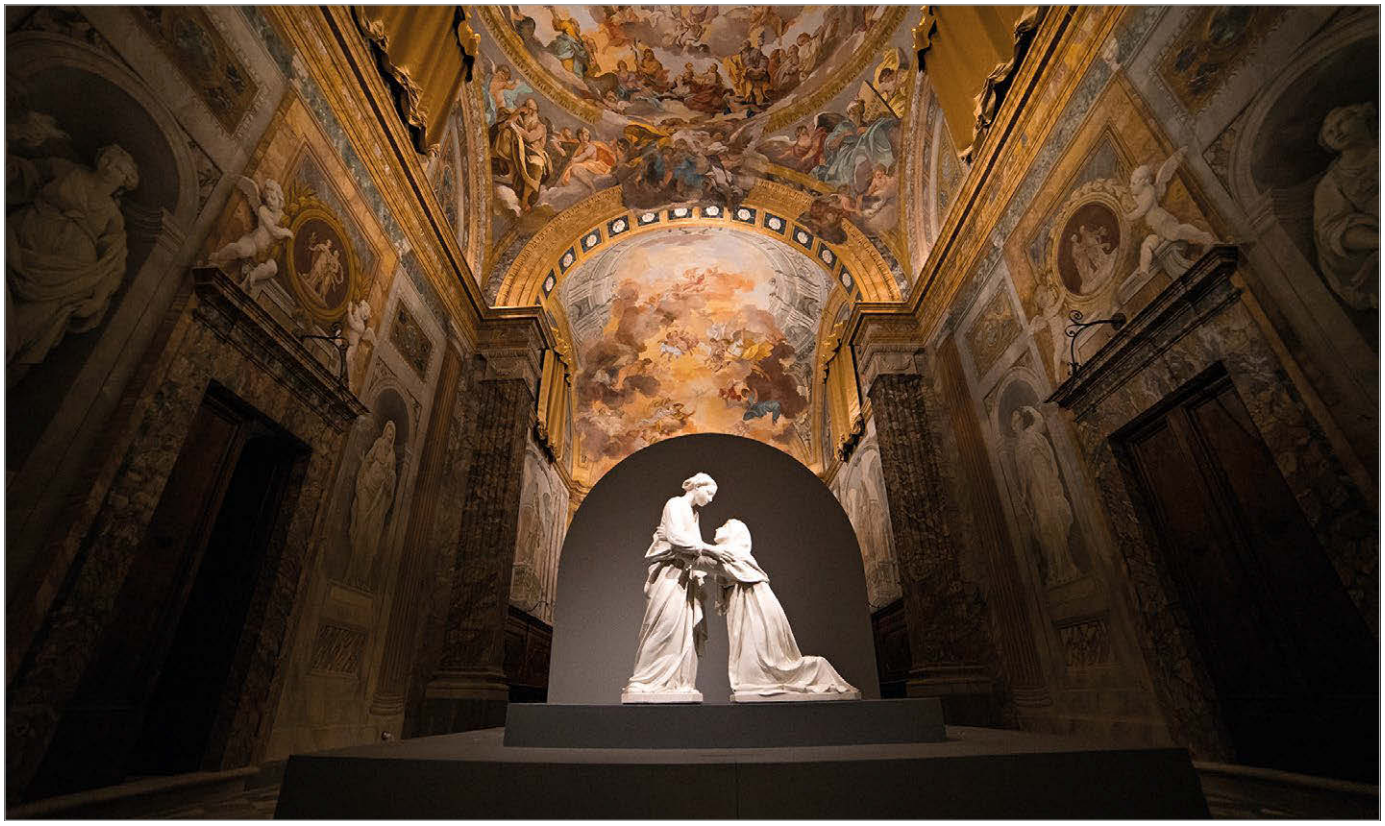

Fig. 10 – Pistoia, chiesa di San Leone. Veduta frontale dell'allestimento della *Visitazione* (foto Lorenzo Marianeschi).

Fig. 11 – Pistoia, chiesa di San Leone. Scorcio laterale dell'allestimento della *Visitazione* (foto Lorenzo Marianeschi).

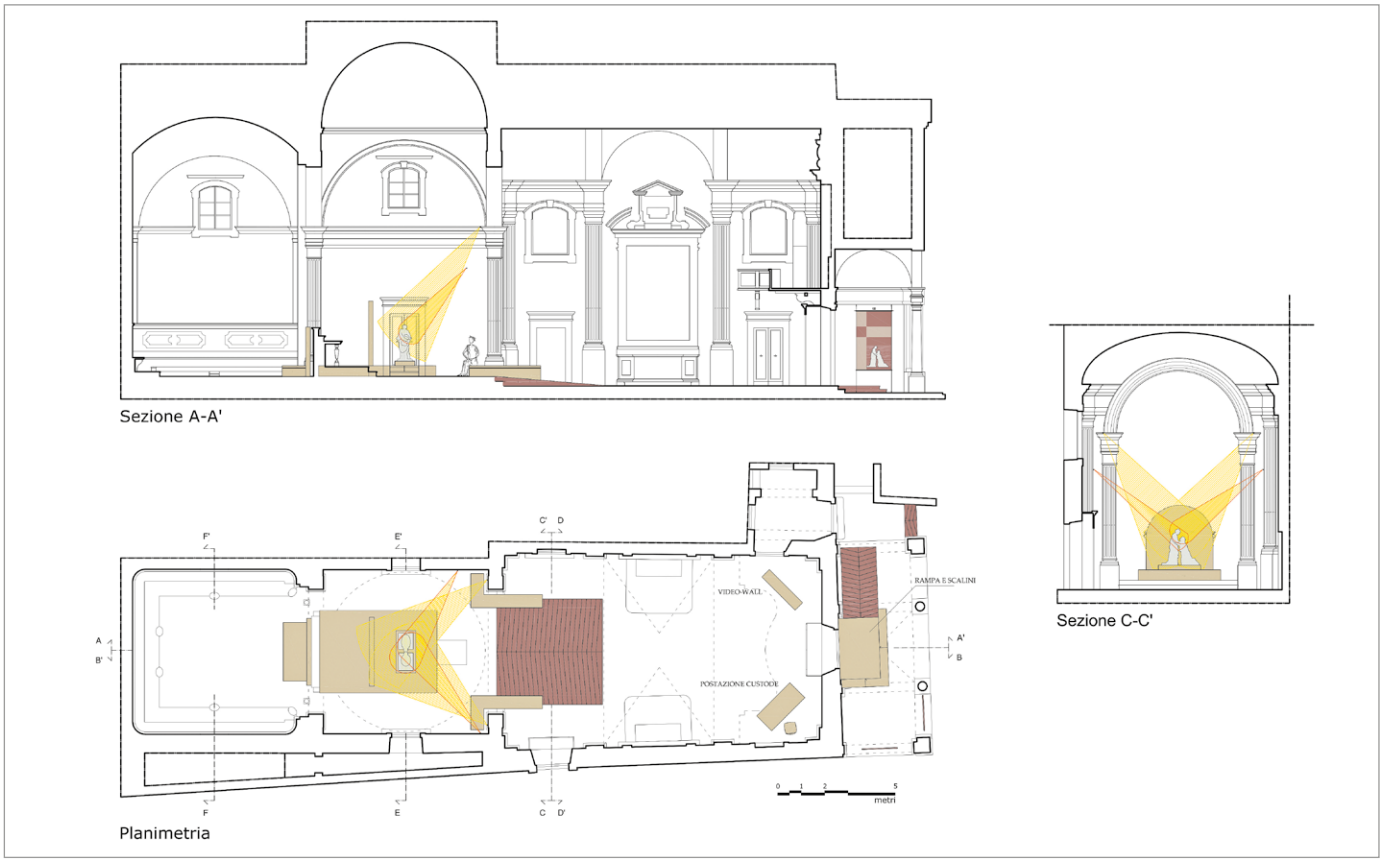

Fig. 12 – Il progetto di allestimento (maggio 2017), studio del sistema di illuminazione della *Visitazione* (elaborazione grafica Simone Martini).

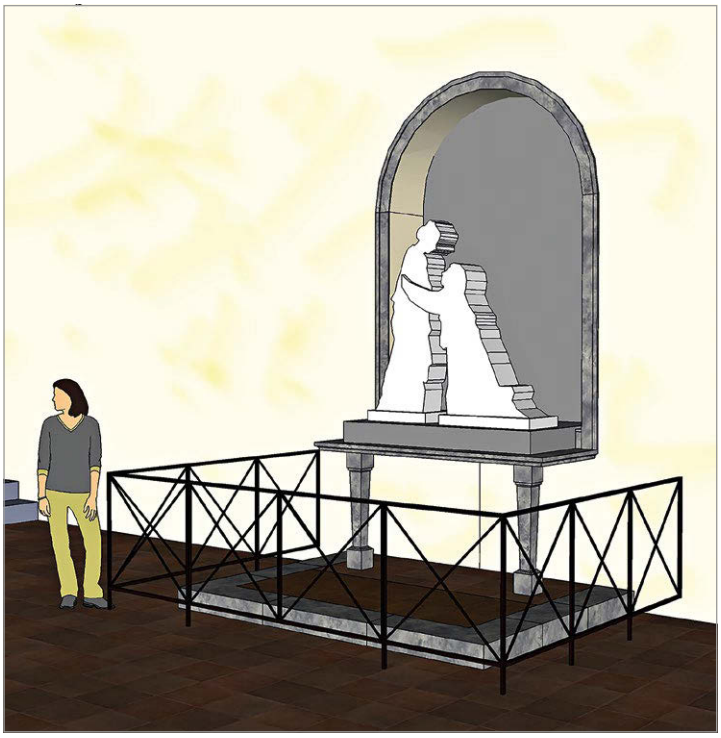

Fig. 13 – Modellazione del nuovo allestimento in San Giovanni *forcivitas* (elaborazione grafica Simone Martini).

Fig. 14 – Pistoia, chiesa di San Giovanni *forcivitas*. La nuova collocazione della *Visitazione* (foto Nicolò Bigliomini).

della Robbia, per arrivare alla contemporaneità di Arvo Part[5], a suggerire musicalmente la persistente suggestione dell'incontro tra Maria ed Elisabetta.

Gli apparati illustrativi sono stati ridotti al minimo, un pannello accanto all'ingresso con minime indicazioni sulla *Visitazione* e sul retro dell'altare l'indicazione degli autori e dei soggetti delle decorazioni pittoriche. Al lato dell'entrata, uno schermo proietta un video che descrive per immagini il restauro compiuto dall'Opificio delle Pietre Dure e il restauro delle decorazioni pittoriche in San Leone.

Si è trattato dunque di un allestimento di assoluta e deliberata asciuttezza formale, in cui la straordinaria suggestione del capolavoro di Luca della Robbia, l'accostamento con l'esuberanza cromatica del palcoscenico settecentesco, il gioco delle luci e della musica in sottofondo hanno contribuito al sorprendente successo dell'esposizione, che ha registrato un numero elevatissimo e inaspettato, per le dimensioni turistiche di Pistoia, di visitatori, tanto da trovare attenzione anche sulle pagine di varie riviste nazionali; e piace qui ricordare il sincero apprezzamento espresso da Marco Dezzi Bardeschi, che descriveva la suggestiva bellezza della *Visitazione*, posta in un «allestimento teatrale emozionante tra gli affreschi del Settecento»[6].

Conclusa la mostra, l'opera di Luca della Robbia è tornata nella chiesa di San Giovanni *forcivitas*, collocata ora sul lato desto dell'aula, anche per una più corretta visione del gruppo scultoreo con il volto di Maria rivolto verso l'ingresso della chiesa, come ha descritto in queste pagine Maria Cristina Masdea. L'allestimento è stato definito da Simone Martini (*fig*. 13), rinnovando la linearità dell'esposizione in San Leone, ma qui attenuando sensibilmente la tonalità grigia del basamento e del fondale delle statue, in un equilibrato rapporto cromatico ed espositivo con l'aula della chiesa e il suo ricchissimo patrimonio di opere d'arte (*fig*. 14).

5. Gilles Binchois (1400-1460), *Magnificat a 6 voci e strumenti*; Guillaume Dufay (1400-1474), *Magnificat octavi toni*; Loyset Compère (1445-1518), *Magnificat*; Giovanni Pierluigi da Palestrina (1525-1594), *Magnificat VI toni*; Orlando di Lasso (1532-1594), *Magnificat IV toni*; Claudio Monteverdi (1567-1643), *Vespro della Beata Vergine* (1610), *Magnificat*; Michael Praetorius (1571-1621), *Magnificat per omnes versus super ut re mi fa sol la*; Marc Antoine Charpentier (1634-1704), *Magnificat*; Johann Pachelbel (1653-1706), *Magnificat D-Dur (P.246)*; Dietrich Buxtehude (1637-1707), *Magnificat*; Alessandro Scarlatti (1660-1725), *Magnificat*; Giacomo Antonio Perti (1661-1756), *Magnificat a 4 concertato con tromba e violini*; Francesco Durante (1684-1755), Giovan Battista Pergolesi (1710-1736), *Magnificat in si bemolle maggiore*; Johann Sebastian Bach (1686-1750), *Magnificat in mi bemolle maggiore*; Domenico Scarlatti (1685 – 1757), *Magnificat*; Franz Schubert (1797-1828), *Magnificat D486*; Jakob Mendelssohn Bartholdy (1809-1847), *Magnificat*; Franz Liszt (1811-1886), *Dante Symphony* (1857), *Magnificat*; Arvo Part (1935), *Magnificat*.

6. Marco Dezzi Bardeschi. Luca della Robbia e la Visitazione che emoziona. *Corriere Fiorentino*, 13 febbraio 2018. Tra le riviste nazionali, si richiamano a titolo di esempio dell'attenzione anche sulla stampa non specialistica gli articoli apparsi su *Il Giornale dell'Arte* (Laura Lombardi. Visitare la "Visitazione". Gli interni affrescati di San Leone riaprono dopo il restauro con un ospite d'onore. *Il Giornale dell'Arte* , n. 378, settembre 2017), su *A.D. Architectural Digest Italia*, ottobre 2017, e su *Condé Nast Traveller*, novembre 2017.

Riferimenti bibliografici

Gregori M. (2009). Riconsiderando Francesco Algarotti: un quadro ritrovato di Mauro Tesi. In: *Il Settecento e le Arti. Dall'Arcadia all'illuminismo: nuove proposte tra le corti, l'aristocrazia e la borghesia.* Atti del convegno (Roma, Accademia Nazionale dei Lincei, 23-24 novembre 2005). Roma: Bardi, pp. 157-202.

Tesi V. (2017). La chiesa di San Leone. Le vicende storiche, le pitture, il restauro. In: *La Visitazione di Luca della Robbia nella chiesa di San Leone.* Catalogo della mostra (Pistoia, 22 luglio 2017-8 gennaio 2018). Pistoia: Giorgio Tesi Editrice, pp. 105-123.