

## LA BASILICA DI SAN FREDIANO E L'ALTARE DELLA CAPPELLA TRENTA

Questa chiesa antica e solenne, un tempo officiata dall'ordine dei Canonici Regolari Lateranensi, è sempre stata l'edificio sacro cittadino preferito dalla nobiltà lucchese, che nel corso dei secoli fece a gara per adornarla di altari e di opere d'arte. Gli interventi divennero particolarmente invasivi negli ultimi decenni del Trecento, quando i fianchi esterni dell'edificio vennero gradualmente sventrati per ricavarne cappelle.

Molti di questi ambienti, un tempo sontuosamente decorati, hanno perso nei secoli il loro assetto originario. Ne conserva alcuni avanzi, però, la cappella Spandei, dedicata a Sant'Agnese, la prima ad essere costruita a metà circa del fianco settentrionale della chiesa. Si tratta di un semplice ambiente quadrangolare con volta a crociera, voluto da Enrico di Duccio Sandei, che il 30 giugno 1387 vi disponeva la sua sepoltura lasciando pure somme di denaro per la decorazione ad affresco. Delle *Storie di Sant'Agnese* che di lì a poco furono eseguite sulle pareti non resta alcuna traccia, mentre sulla volta a crociera sono stati recentemente scoperti frammenti di un ciclo ispirato all'*Apocalisse di Giovanni*. Su due pennacchi compaiono quindi due dei quattro angeli che agli angoli della terra trattengono l'impeto dei venti, e subito al di sopra, due per parte, i quattro *Cavalieri dell'Apocalisse*. Lo stile è quello di un pittore aggiornato sulla maniera di Spinello Aretino e su quella del fiorentino Agnolo Gaddi. Il resto della decorazione della volta, assai consunto, mostra invece caratteri quattrocenteschi.

Nella Cappella del Soccorso si conserva un altro pezzo degli arredi che a fine Trecento arricchirono San Frediano: sulla parete destra presso l'altare sta infatti appesa una piccola tavola con l'effigie stante di *Santa Caterina*, coronata e munita della ruota del martirio, opera del pittore lucchese Giuliano di Simone. Il dipinto, nato forse come tavola autonoma, venne manomesso ed il fondo oro raschiato quando lo si volle ridurre a *pendant* di una seconda tavola quattrocentesca con *Santa Barbara*, tuttora esposta al suo fianco. Ciò malgrado, la pittura rivela ancora le qualità di Giuliano come interprete di Spinello Aretino nella nobile elevazione della santa, nella preziosa tessitura della veste, nella morbidezza dei capelli e delle guance, cui il chiaroscuro soffuso conferisce un accento di serena malinconia. È possibile che il dipinto sia quello destinato ad una cappella del cimitero di Santa Caterina, a fianco della chiesa, eseguito per soddisfare le richieste testamentarie del mercante Manfredo di Terio Gentili (1385).

Nell'intera basilica di San Frediano, comunque, era la cappella eretta da Lorenzo Trenta a spiccare sulle altre per le dimensioni e per la bellezza dell'arredo monumentale, affidato a Jacopo della Quercia. Il grande ambiente, posto all'estremità della fiancata meridionale dell'edificio sacro, si apre verso la chiesa con due grandi arconi sorretti da un pilastro centrale. Sul pavimento davanti all'altare stanno due grandi lastre sepolcrali, e sull'altare troneggia uno stupendo polittico in marmo, uno dei capolavori dello scultore.

Intraprendente membro di una facoltosa famiglia di mercanti, Lorenzo di Federico Trenta fu amico e consigliere di Paolo Guinigi, e le sue ambizioni mecenatistiche erano tali che egli fu l'unico cittadino, nel trentennio 1400-1430, a poter intraprendere una 'politica artistica' di splendore pari a quella del signore; coinvolgendo anzi proprio Jacopo della Quercia, lo scultore prediletto da quest'ultimo. Nel febbraio 1412 il Trenta ottenne dai canonici di San Frediano il permesso di erigere dalle fondamenta una cappella di proprio patronato dedicata ai santi Riccardo, Girolamo e Orsola. È verosimile che il Trenta detenesse già il patronato dell'altare dedicato a San Riccardo, documentato come esistente in chiesa fin dal 1154: e nel 1416, allorché la struttura architettonica della nuova cappella dovette essere ultimata, ottenne l'autorizzazione a "rifare et rinnovare l'altare di S. Riccardo", trasferendolo in sostanza all'interno della propria cappella. Il corpo del santo è ancora oggi conservato dentro il piccolo sarcofago romano posto sotto la mensa, ricostruita negli anni '40 del '900.

Non sappiamo con esattezza quando il Trenta ingaggiò Jacopo della Quercia: anzi le scarse notizie che abbiamo sul suo iniziale coinvolgimento nel cantiere derivano da un pasticcio giudiziario in cui lo scultore, assieme al suo aiutante Giovanni da Imola, incorse alla fine del 1413. Avvenne infatti che il 18 dicembre 1413 Paolo Guinigi, in quanto signore di Lucca, si vide recapitare una disperata denuncia del nobile Giovanni Malpigli contro Jacopo e Giovanni, "ladroncelli senesi picchiapietre". I due, accusava la lettera, avevano circuito Chiara Sembrini, cognata del Malpigli, e l'avevano indotta a rubare da casa beni per un valore di oltre 200 fiorini d'oro. I fatti si erano svolti in parte proprio "nella sagrestia della cappella nuova di Lorenzo Trenta", "dove loro lavorano". Mentre Jacopo fuggiva prudentemente a Siena, Giovanni da Imola veniva arrestato e condotto in carcere, dove pare restasse fino a quando, il 20 aprile 1417, la multa di 100 ducati venne pagata da un membro della famiglia Trenta. I lavori di scultura cominciati per la cappella, evidentemente, furono interrotti per qualche tempo, e Jacopo fu impegnato a Siena con una certa continuità dal 1414 al 1419. Fece talora ritorno a Lucca, come dimostra un salvacondotto per quattro mesi concessogli dal Guinigi l'11 marzo 1416; ma pare difficile che il lavoro al polittico marmoreo potesse

concretamente progredire senza un impegno continuato, che ebbe verosimilmente luogo dal 1419 al 1422, la data che Jacopo pose in calce alla sua firma sul gradino della *Madonna col Bambino*: “HOC OPUS FECIT IACOBUS MAGISTRI PETRI DE SENIS 1422” (Jacopo di maestro Piero da Siena ha fatto quest’opera – 1422).

La coppia di lastre tombali terragne posta davanti all’altare fu compiuta, come dichiarano le belle iscrizioni gotiche disposte lungo il bordo, nel 1416: esse rappresentano Lorenzo Trenta e la moglie Lisabetta degli Onesti, ma sono destinate non solo agli effigiati (all’epoca ancora in vita), bensì a tutti i membri rispettivamente maschili e femminili della famiglia. Il Trenta era un uomo devoto, e fece allestire nella cappella pure altre due lastre, ancora visibili e dotate della sola iscrizione, destinate l’una a contenere i corpi dei servi di famiglia, dei poveri e dei pellegrini, l’altra delle pellegrine eventualmente defunti nel corso del pellegrinaggio al corpo di San Riccardo. Nello stesso tempo, però, il committente volle che il sepolcro dedicato a sé, alla consorte ed agli eredi avesse ambizioni di particolare imponenza, che Jacopo della Quercia soddisfece in pieno.

L’esecuzione di lastre terragne era un compito spesso affidato a scalpellini, che si limitavano a replicare il consolidato schema trecentesco dell’effigie distesa del defunto entro un’incorniciatura architettonica. Per comprensibili ragioni di viabilità, inoltre, l’altezza del rilievo doveva mantenersi bassa, cosicché la consunzione del calpestio rendeva l’immagine illeggibile con relativa rapidità. Nelle lastre di Jacopo, invece, di dimensioni già di per sé superiori a quelle consuete, i corpi dei defunti avvolti nei loro voluminosi abiti alla moda superano addirittura in altezza la piatta fascia dell’iscrizione, con uno stratagemma che impedisce al visitatore pur distratto di non coglierne la presenza. Non c’è alcuna cornice architettonica: Lorenzo giace disteso, la testa su di un pregiato cuscino, sopra un tappeto dagli orli magnificamente spiegazzati, che conferiscono all’insieme vibrazioni del tutto inconsuete; diversa – e forse meno coerente – è la soluzione escogitata per Lisabetta, distesa supina sopra una specie di panno-baldacchino i cui tre nodi si dispongono sul cuscino. In entrambi i casi i lussuosi vestiti alla moda, compreso il curioso turbante indossato da Lorenzo e la veste di Lisabetta, permettono allo scultore di animare i panneggi con acciaccature, gorgi, ricadute improvvisate, in un rifluire continuo che ricorda addirittura quello di un’increspata superficie acquatica. Acutamente differenziate sono pure le diverse proporzioni maschili e femminili. Jacopo non si preoccupò, invece, di conferire alle lastre una qualche razionalità spaziale: e gli stemmi ai lati dei piedi sono semplicemente inseriti in maniera tale da renderne difficilmente comprensibile lo *status*. È verosimile che un aiutante – Giovanni da Imola – abbia collaborato

all'esecuzione, ma lo stato di consunzione dei pezzi non permette di trarre conclusioni troppo precise.

La data 1422 incisa da Jacopo sul pentittico marmoreo non è probabilmente priva di un qualche riferimento all'anno di morte di San Riccardo, un re scozzese defunto a Lucca nel corso di un pellegrinaggio a Roma nell'anno 722. La sua sepoltura in San Frediano, presso cui avvenivano guarigioni miracolose, era oggetto di grande venerazione e pure di frequenti pellegrinaggi. Al momento di trasferire l'antico altare nella propria cappella il Trenta, da buon mercante e affarista, s'impadronì dei sepolcri che si trovavano nei pressi: e negli anni '40 è stato scoperto che parte del dossale marmoreo scolpito da Jacopo è costituito dal rovescio dell'enorme lastra monolitica del sepolcro di Gebhard III vescovo di Eichstätt in Baviera (m. 1327). Si nota con facilità, peraltro, che l'intero altare (ed in particolare la predella) è composto di pezzi marmorei di coloritura leggermente differenziata, chiaramente raccolti nei pressi. È probabile che gli stacchi fossero entro certi termini mascherati dalle stuccature, come pure dalla policromia che, pur in termini di controllata sobrietà, doveva all'origine decorare l'insieme (dorature sui capelli e sugli orli delle vesti, qualche tocco di colore sugli attributi).

Con il suo pentittico marmoreo Jacopo realizzò un capolavoro la cui preziosità e squisitezza gareggiano non tanto con i polittici dipinti e le loro ricche carpenterie, quanto addirittura con le stravaganti soluzioni dell'oreficeria coeva. Esistevano pure alcuni modelli precedenti cui lo scultore poté ispirarsi, e soprattutto la grandiosa ancona marmorea eseguita dai fratelli veneziani Jacobello e Pier Paolo dalle Masegne in San Francesco a Bologna nel 1388-1392, che il senese certo conobbe e da cui riprese la soluzione dei basamenti poligonali posti sotto ciascuna figura. Ad ogni modo, nessuno dei precedenti ha potuto vantare una composizione complessiva così elasticamente calibrata nel rapporto fra le sottili modanature strutturali ed il rigoglio un po' astratto delle decorazioni vegetali che si rincorrono lungo i profili curvi, e sbocciano sopra i tabernacoli in quattro mezze figure di *Profeti*. Per di più, il polittico possedeva in origine un'autonomia plastica che era più marcata di quella attuale: come rivelano gli stemmi posti sui fianchi, tagliati a metà, lo spessore del manufatto è stato ridotto in occasione di certi rimaneggiamenti seicenteschi. È possibile che a tale intervento risalga pure la perdita delle figure che dovevano coronare il tabernacoli centrale ed i pinnacoli laterali: ma non è appurato che questi elementi fossero stati effettivamente eseguiti. Spesso si è voluto trovare nel polittico l'intervento riconoscibile di un aiuto quale Giovanni da Imola: ma l'opera si presenta all'osservatore in forma mirabilmente unitaria, e

solo alcune piccole mende tecniche rivelano la presenza, accanto a Jacopo, dell'usuale collaborazione di bottega.

A fianco della *Madonna col Bambino* assisa in posizione centrale stanno, da sinistra, *Sant'Orsola*, *San Lorenzo* (patrono del committente), *San Girolamo* (patrono dell'unico figlio del committente), *San Riccardo*. La predella è suddivisa invece in sette scomparti, disposti e scanditi secondo un ordine che richiama le figure soprastanti: da sinistra si succedono la mezza figura di *Santa Caterina d'Alessandria*; il *Martirio di Sant'Orsola*, che avviene curiosamente tramite pugnalate; il *Martirio di San Lorenzo*, dove sono riconoscibili il prefetto Valeriano e il vicario Ippolito, convertitosi e divenuto poi a sua volta martire; *Cristo in pietà fra la Vergine e San Giovanni*; l'episodio di *San Girolamo e il leone ammansito*; il *Miracolo dell'ossessa liberata all'altare di S. Riccardo*, uno dei fatti prodigiosi operati a Lucca dalle reliquie del santo; infine una figura femminile con libro e freccia, variamente identificata con *S. Barbara* o *S. Cristina*. Va segnalata una particolarità iconografica che riguarda la figura del sovrano San Riccardo, rappresentato con corona e globo ma dotato, sui calzari, di un solo sandalo: si tratta probabilmente di un richiamo alla presenza, in San Frediano, della reliquia di un calzare lavorato con fili d'oro ritenuto appartenente al santo.

Nell'ideazione delle figure Jacopo si attenne ai criteri di bellezza talora un po' androgini, secondo proporzioni esili ed allungate, tipiche del Gotico Internazionale. Rispetto alle opere precedenti, la mobilità dei panneggi si è accresciuta mediante larghe ricadute e continue increspature, in un ritmo ondivago di cui partecipano pure mani affusolate, lunghe dita e minuscoli attributi (come il libro di *San Lorenzo*). Sotto le vesti dai caratteri allusivamente anticheggianti non si riconosce l'esatta anatomia di un corpo umano, bensì s'intuiscono forme sdutte e modellabili, come nelle spalle, da cui è stata tolta ogni ossea angolatura, ad esempio la visione dei gomiti tesi. Fatta eccezione per l'anziano *San Girolamo*, necessariamente più caratterizzato, i volti giovanili dei personaggi maschili e femminili, privi di pupille ma come dotati di sguardo, si atteggiano secondo cadenze misteriose che superano l'iniziale impressione di inespressività. Più energici appaiono la *Madonna* e il *Bambino*, quest'ultimo nell'atto di scavalcare con la gambetta destra il braccio della madre, seguendo il moto espansivo del braccio destro che vuole raggiungere un fiocco. Il volto di Maria, nella sua regolarità, si tinge di nostalgie classicheggianti. Le grandi falcate delle pieghe sul grembo, con la bella ricaduta centrale del panno, assicurano l'impressione dell'avanzare delle gambe rispetto al torso.

Straordinario è il modo in cui Jacopo è riuscito a controllare e definire il principale problema di espressione artistica posto dal polittico: la necessaria gradazione del rilievo su diversi piani, a partire dal fondo neutro fino al quasi tutto tondo delle teste. I contorni delle figure emergono infatti con incredibile sensibilità, facilitando l'addensarsi nei loro pressi dell'ombra proiettata dalla luce naturale; mentre le parti più prominenti valicano abbondantemente i profili dei pilastri, ribadendo quell'autonomia plastica resa evidente dai basamenti. Tanto più consapevole appare quindi l'abilità con cui lo scultore ha inglobato la predella nella figurazione complessiva, adattando il diminuire del rilievo all'importanza del soggetto e al diffondersi del chiaroscuro. Nettamente rilevata, ed in leggero avanzamento pari a quello della *Madonna col Bambino* che la sovrasta, appare la *Pietà*, nelle cui ben delineate persone dei *Dolenti* Jacopo dà sfogo alla

patetica emotività gotica, intrecciando mani e sguardi in un unico viluppo. Intese quasi come termini dell'opera, le due mezze figure di sante alle estremità si volgono verso l'interno, verso gli episodi narrativi della predella, fra le opere più belle dello scultore. Esse non possono essere osservate in riproduzione fotografica, dove sovente la luce artificiale appiattisce quell'effetto di chiaroscuro soffuso che, senza essere atmosferico, accarezza le scene vivificandone la superficie e soprattutto rendendo sensibilmente concreta la spazialità di scene che non sono ignare dei primi sviluppi del rilievo 'stacciato' (bassissimo, quasi inciso) nuovamente praticato a Firenze da Donatello.

L'umanità dispiegata negli episodi è quella, muscolosa ed eroica, che non dispiacerà a Michelangelo, perché è la sua variegata attività, da carnefice o da martire, a rendere il marmo una materia pulsante; come si ammira fin della criniera del leone di San Girolamo, che sembra addirittura eseguita nella creta attraverso la pressione della dita e piccolissimi colpi di stecca.

## LORENZO DI FEDERICO TRENTA

Lorenzo di Federico Trenta, mercante e mecenate. La famiglia Trenta era una delle più cospicue di Lucca, anche se non delle più antiche, solo dopo la metà del Trecento ascesa alle cariche di governo e ad una posizione economica di rilievo. Lorenzo fu a Bruges dal 1386 al 1399, spesso a Parigi, con intervalli di soggiorno in patria. Era nato intorno al 1370. Morì probabilmente nel 1439. Fu stretto collaboratore di Paolo Guinigi, suo consigliere nel 1411 e 1412. Cospicui interessi a Bruges e a Parigi. Il suo *Messale* (ora alla Biblioteca Statale di Lucca) fu decorato a Parigi intorno al 1410 dal grande miniatore noto come Maestro del Libro d'Ore Boucicaut. 17 miniature entro riquadri dorati, fra cui *Lorenzo Trenta e la famiglia in atto di assistere alla messa*, in apertura del testo. Ci sono il figlio Girolamo, la moglie e la nuora. La rappresentazione realistica mostra come la famiglia lucchese, allora dimorante a Parigi, si fosse adeguata ai dettami della contemporanea moda dei Valois (corta capigliatura con nuca rasata; copricapo della nuora). Il messale fu eseguito, probabilmente, per una cappella di Parigi, non per quella in San Frediano a Lucca: non vi compare S. Riccardo. Nel 1448 era in possesso del vescovo di Lucca Stefano Trenta.