

LA MOSTRA DEL TESORO DI FIRENZE SACRA

LA PITTURA

FIGURAVA in questa Mostra di S. Marco un cospicuo gruppo di pitture tolte dalle chiese della diocesi fiorentina le quali, per la loro ubicazione sparpagliata e spesso male accessibile, sono state fin'ora di difficile esame per gli studiosi.

Talune erano note e pubblicate in vari tempi e in vari studi, altre note solo alla Soprintendenza fiorentina d'arte e per conto di essa già fotografate; ma ve ne erano anche di quelle rimaste fin'ora ignote alla più vigile curiosità dei ricercatori perchè immagini venerate in chiese inesplorate. Dobbiamo al profondo interesse e alle larghe vedute di S. E. l'Arcivescovo di Firenze se tali immagini si poterono togliere dai loro sacrari ed esporre nel Museo di S. Marco qualora di valore artistico. Così, quanto di più importante e di bello del genere, ci era venuto a conoscenza si poté raccogliere da quei luoghi remoti e riunire in questa Mostra con grande utilità per confronti e osservazioni. Si trattava special-

mente di pitture del Due e del Trecento, opere talvolta di prim'ordine, importanti sempre, le quali trovano insufficienti riscontri nei nostri musei e nelle chiese della città. Quadri invece di epoche successive ve ne sono di buoni anche nelle chiese di campagna ma non tali da competere con i capolavori esposti in Galleria, per cui il Comitato esecutivo si limitò a sceglierne pochi tra i più rari per qualità e per conservazione. All'incontro tra i primi ne vennero tolti anche di guasti da ridipinti e da modificazioni di

gusto tardo, essendo uno degli scopi della nostra Mostra quello di render loro il primitivo aspetto e di restituirli alle loro chiese in condizioni stabilmente migliorate.

Vi si notava in primo luogo un cospicuo gruppo di dipinti del secolo XIII attraverso i quali si poteva seguire tutto il processo di evoluzione, dalla stilizzazione tradizionale bizantina alla umanizzazione delle forme e dell'espressione dei sentimenti risultanti dal nuovo spirito francescano e dalle prediche di S. Bonaventura.

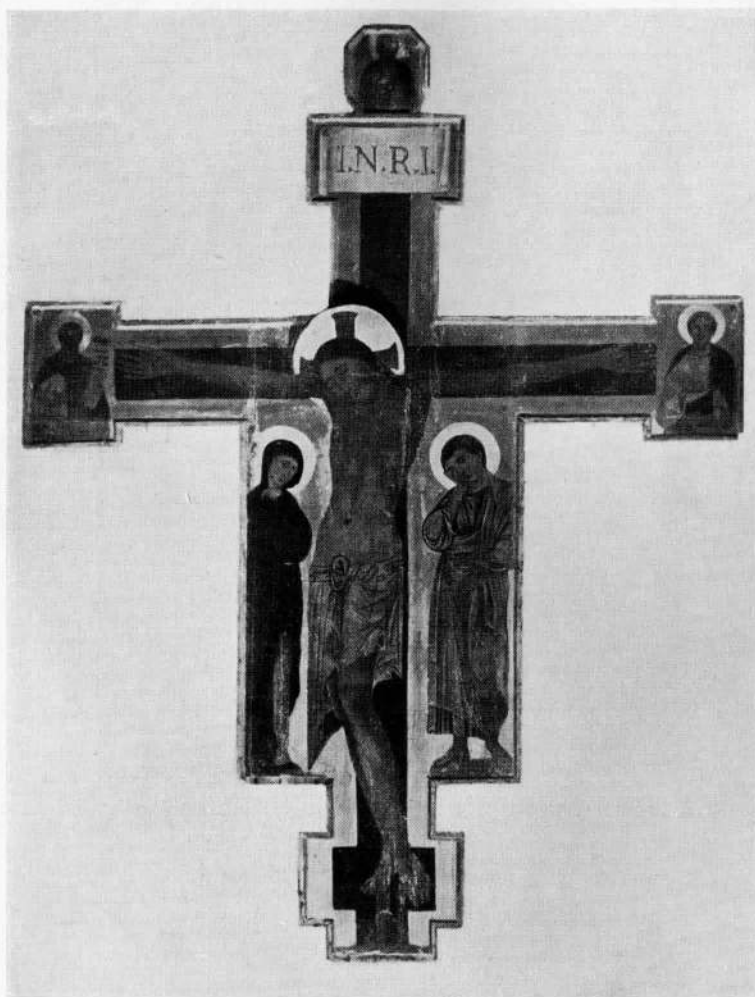


FIG. I - FIRENZE, REGIE SCUOLE LEOPOLDINE
SCUOLA TOSCANA SECOLO XIII: CROCIFFISSO (Fot. Soprint., Firenze)

Il Cristo crocifisso vivo, eretto con gli occhi aperti e i piedi divergenti e fissati con due chiodi si trovava rappresentato dal *Crocifisso* della Badia di Rosano noto, ma mal visibile nella sua ubicazione oscura. Esso è prossimo in stile alle più antiche croci dipinte e potrebbe appartenere ancora al secolo XII. Ignota anche alla solerte signora Vavalà che con tanta acutezza ha trattato esaurientemente della storia del *Crocifisso* dipinto è all'incontro un'altra tavola del genere che si conserva presso le scuole Leopoldine (fig. 1); essa presenta la figura del Cristo con i piedi ancora divaricati e fissati con due chiodi, ma con la testa reclinata, gli occhi chiusi e le ginocchia leggermente piegate nel genere di Giunta Pisano; sulle ante laterali invece, delle scene della passione come nei *Crocifissi* più antichi stanno le immagini della Madonna e di S. Giovanni piangenti, come in quello di S. Giovanni Gualberto in S. Miniato, il più conspicuo esemplare di questo tipo a Firenze. Attribuito a Bonaventura Berlinghieri è un *Crocifisso* di dimensioni limitate appartenente al Monastero delle Oblate, che sviluppa ancora maggiormente l'espressività del Cristo morto sulla croce. Il molto guasto *Crocifisso* di Santa Maria a Paterno insieme con quello più grande e ben noto del Carmine¹⁾ ripetono il prototipo di Cimabue nel Museo di Santa Croce.

È stato attribuito al gruppo Berlinghieri anche il *S. Michele* tra scene²⁾ della sua leggenda proveniente da S. Angelo a Vico l'Abate, pittura

secondo me più arretrata verso i primi del secolo e più pedissequamente ligia ai primi schemi bizantini che non i dipinti berlinghierani.

Rimanendo nel secolo XIII, non minore era il numero delle Madonne col Bambino che illustrano quivi uno svolgimento parallelo a quello dei *Crocifissi*. Ripetono un prototipo dei primi tempi di tale figurazione pervenuto a Firenze forse con l'immagine dell'Impruneta e che raggiunge la sua più nobile espressione dopo la metà del secolo XIII colla *Madonna* in stucco di Santa Maria Maggiore, alcune Madonne sedute frontalmente, rigide e calme che appena toccano il Cristo bambino sovrano e giudice. Due provengono da S. Maria a Bagnano;³⁾ l'una perfettamente conservata nella sua policromia bruna rossastra a decorazioni puramente bizantine, ha la testa coronata; l'altra rovinatissima ha la testa dipinta contro una aureola spor-



FIG. 2 - S. ANDREA A ROVEZZANO, SCUOLA TOSCANA SECOLO XIII: MADONNA E ANGIOLI (Fot. Soprint., Firenze)

gente ed originariamente emergente come varie altre simili tavole in Toscana e come la *Madonna* di Santa Maria Maggiore. Ambedue sono state evidentemente accresciute d'una cuspid trecentesca quando in un'epoca recente si è decorata in tale stile l'abside della chiesa.



FIG. 3 - S. PIETRO IN BOSSOLO - ARTE GRECA (?) SECOLO XIII: MADONNA E ANGIOLI (Fot. Soprint., Firenze)

Di uno stesso periodo, pure coll'aureola sporgente, è la *Madonna* di Sant'Andrea a Rovezzano (fig. 2), anch'essa di una policromia rossiccia non meno fine della prima *Madonna* di Bagnano, ma meno espressiva e imponente. Diversa nell'intonazione dominante grigio azzurrognola rilevata da striature bianche, è la bella immagine



FIG. 4 - MOSCIANO, S. ANDREA - SCUOLA FIORENTINA SECOLO XIII
MADONNA E ANGIOI (Fot. Reale)

di S. Donato a Torri⁴⁾ che taluni assegnano al Maestro della Maddalena, cui io invece ascriverei piuttosto la sullodata *Madonna* di Bagnano. A un seguace di questo maestro si potrebbe assegnare la mutila *Madonna* di S. Pietro a Varlungo che segna un primo passo verso il raggruppamento affettuoso della Madre e del

Bambino. Già nel concetto di Giunta Pisano, che poi verrà sviluppato e umanizzato da Cimabue, è la *Madonna* di S. Iacopo al Girone a figura intera.

Di uno stile somigliante ma di ben altro valore artistico è la *Madonna* di S. Pietro in Bossolo (fig. 3) concepita nel nuovo sentimento, ma eseguita con tecnica e stilizzazione del tutto bizantino; essa è in mezza figura e forma una massa solenne composta entro un contorno di mirabile sentimento decorativo del tutto orientale, e malgrado lo schematismo geometrico così assoluto delle forme (orecchio del Bambino, sopracciglia, dita, ecc.) ne emana una potenza di espressione penetrante e commovente, superiore a molte creazioni contemporanee della nostra religione, comprese quelle di Migliore Toscano cui Riccardo Offner l'ha avvicinata in un recente articolo sul Burlington Magazine (agosto 1933). A me sembra invece opera originale di uno di quei maestri greci che si vuole tradizionalmente abbiano insegnato ai nostri capiscuola. Basta osservare il modo di dipingere i panni degli angeli che circondano miniature bizantine.

La *Madonna* di Castelfiorentino (fig. 5) sembra appartenere a prima vista a quel gruppo di Madonne tanto studiate e tanto controverse tra Cimabue e Duccio che gravitano intorno alla pala Rucellai. Però mentre talune di queste hanno una espressione di dolcezza dolorosa e vagante e i loro Bambini senza muscoli stanno come sospesi in aria, la nostra *Madonna* fissa profondamente lo sguardo in quello dell'Orante e il suo Bambino ha un volume, un peso, una forza che annunziano una nuova scienza di modellato dinamico e una potenza drammatica



FIG. 5 - CASTELFIORENTINO, COLLEGIATA DI S. IPPOLITO - CIMABUE (?): MADONNA
(Fot. Soprint., Firenze)



FIG. 6 — S. CASCIANO, S. MARIA DELLA MISERICORDIA
UGOLINO DA SIENA: MADONNA (Fot. Alinari)

realistica degne del grande innovatore Cimabue. Possiamo in questa Mostra constatare tale differenza mediante il confronto con la *Madonna* di Mosciano (fig. 4) la quale è spesso messa in stretta relazione con la famosa *Madonna* Gualino, ma che nella tecnica si rivela alquanto precedente ad essa perchè più fedele alle formule bizantine. Nè l'una nè l'altra sono secondo me opere di Cimabue o di Duccio, cui credo appartenga invece la *Madonna* di Grevole nel periodo nel quale il sommo senese mirava a Cimabue, come attesta la *Madonna* Rucellai.

Della scuola di Duccio si trovavano opere molto importanti, come il trittico di Olena, testè restaurato con grande perizia da Guido Fiscali, e quello molto superiore di Santa Maria a Bagnano,⁵⁾ chiesa come si vede ben ricca di opere d'arte importantissime. Se questo dipinto fosse restaurato e riacquistasse il suo primitivo smalto, sarebbe meglio accettabile il mio suggerimento espresso in *Rivista d'Arte*, trattarsi cioè di una opera primitiva di Ugolino da Siena, del qual maestro qui si ammiravano la bellissima *Madonna* (fig. 6) e i poderosi *Santi della Misericordia* di S. Casciano più volte illustrati e discussi. Di questa medesima chiesa si esponeva anche il *Crocifisso* di Simone Martini (fig. 7) opera sua primitiva e molto delicata. Vi si ammirava pure la *Madonna* di Ambrogio Lorenzetti datata 1319 conservata nella Pieve di S. Angelo a Vico l'Abate (fig. 9), con quella potente testa, dagli occhi penetranti e con quel bambino irrequieto che indicano come dal suo esordio questo sommo artista possedesse già tutta l'originalità del proprio carattere artistico. Per terminare con i capolavori senesi potevamo quivi segnalare anche la presenza di quel gioiello di tavolletta della sagrestia del Carmine di uno scolaro di Simone detto il Maestro del Codice di S. Giorgio.

Tornando tra i fiorentini e tra i contemporanei di Giotto vedevamo ivi in buona luce le due ben note tavole di S. Margherita a Montici appartenenti al così detto Maestro della Santa Cecilia, mirabile artista di formazione forse non interamente fiorentina ma impressionato dal sommo maestro fin dai suoi primi lavori di Assisi cui egli stesso sembra aver collaborato. Più prossima a Giotto ma molto guasta è la grandiosa *Madonna* di S. Giorgio alla Costa, che dai tipi e dalle espressioni si direbbe un primissimo lavoro di Taddeo Gaddi. Di questo più illustre scolaro di Giotto potevamo presentare qui la *Madonna* di S. Lorenzo alle Rose⁶⁾ pubblicata la prima volta da Riccardo Offner, centro di un polittico disperso, ottimamente conservata in tutto il suo splendore cromatico; come pure il *Crocifisso* di S. Giorgio a Ruballa (fig. 8) uno dei più nobili per composizione e per sentimento tra quelli della scuola di Giotto, il quale sembra appartenere al tempo della *Cena* di S. Croce. Gli viene attribuito anche il *Crocifisso* della



FIG. 7 - S. CASCIANO, S. MARIA DELLA MISERICORDIA - S. MARTINI: CROCIFISSO (Fot. Alinari)

Pieve di S. Pietro a Ripoli, ma è tanto guasto che mal si può giudicare.

Bernardo Daddi era rappresentato da due grandiose tavole in ottimo stato di conservazione, quella di S. Giorgio a Ruballa e quella di S. Bartolommeo a Signano (fig. 13) forse più fine e intensa di espressione dell'altra.

A lui si attribuiva anche la *Madonna* di San Martino alla Palma,⁷⁾ ma tolta dalla sua custodia di vetro sporco e dal buio della sua chiesa e sapientemente ripulita essa è apparsa di tutt'altra mano e di tutt'altro indirizzo artistico. Purtroppo questa tavola è stata mutilata per ogni verso e specialmente in basso ove degli

oranti non sono rimaste che le teste mirabili per dolce intensità di espressione e per vivacità di incarnato. Più o meno lo stesso è avvenuto della sua sorella di Santa Brigida a Lopaco con quegli angeli che fissano con tanto amore il Santo Gruppo. Il loro autore discende da Pacino di Buonaguida, noto per alcuni quadri dell'Accademia; il quale in questa Mostra si può riconoscere in un *Crocifisso* alquanto alterato delle Oblate e forse nella grande *Madonna* di Castello, la quale in tutti i casi mostra molte caratteristiche comuni con le sue opere e con quelle del sopraindicato discepolo. Questa scuola di discendenza non cimabuesca combatte la tendenza dei giotteschi a far gli occhi lunghi e socchiusi a forma di pesce e tende a renderli più

aperti e splendenti; essa anche tenta di rendere il modellato più soffice e l'incarnato più roseo. Ebbe largo seguito e sviluppo diverso, culminando in quella stupenda pala della Pieve di Figline che tanto assilla l'interesse degli studiosi del Trecento toscano. Quante belle pitture di quest'epoca in cerca di autore e quanti celebri pittori in cerca delle loro opere! Mancano ancora troppi elementi dimostrativi per accordare le une con gli altri, e si continua a brancolare, fintanto che qualche provvido documento non venga a spandere un po' di chiarore. Da questo gruppo dipende in parte anche Iacopo del Casentino per quanto di impostatura senese-giante e considerato scolaro di Taddeo Gaddi; mentre i grandi occhi aperti, il modellato sferico e l'intonazione lo avvicinano a

Pacino. Di lui qui una bella e ben conservata *Madonna* da Pozzolatice (fig. 10) e quella più imponente ed espressiva ma molto sporcata dal fumo e dal tempo, la *Madonna* di piazza di Scarperia. Altre sue opere si trovano nelle chiese del Contado, troppo guaste per resistere a un trasporto, come la immagine sacra di Monte Paldi, come due Santi confusi con altri in una tavola mal ricomposta alla Badiuzza presso S. Donato in Collina. Anche Giovanni del Biondo rappresenta una tarda propaggine della stessa corrente: egli era rappresentato qui dalla ben nota *Madonna* di S. Felice a Ema del 1387, centro superstite di un polittico rubato; nonchè da una *Incoronazione* datata 1375 e da un *S. Tommaso* (fig. 11) provenienti ambedue da S. Donato in Poggio, ove si trovano pure altri dipinti suoi e d'altri.

Il polittico di Spinello Aretino di Quinto dimostra una volta di più quanto questo grande freschista e narratore fantasioso e solenne di leggende si trovasse a disagio nei limiti di una tavola d'altare. D'un suo più giovane e debole collaboratore

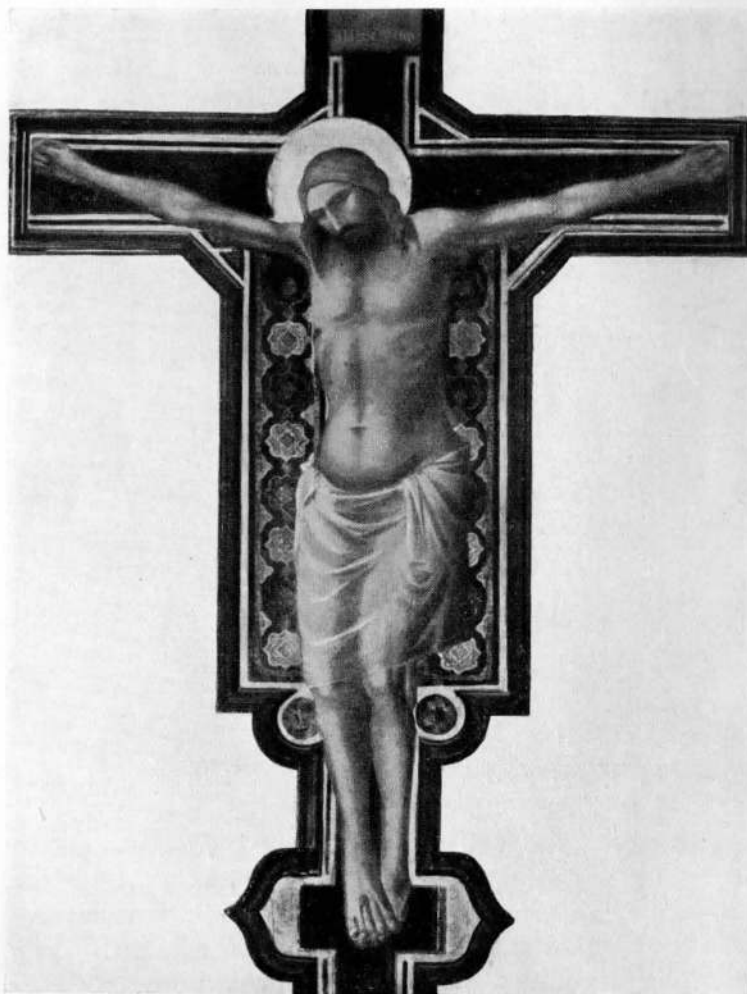


FIG. 8 - S. GIORGIO A RUBALLA - TADDEO GADDI: CROCIFISSO
(Fot. Soprint., Firenze)



FIG. 9 - S. ANGELO A VICO L'ABATE - A. LORENZETTI: MADONNA
(Fot. Soprint., Firenze)



FIG. 10 - POZZOLATICO, S. STEFANO - IACOPO DEL CASENTINO: MADONNA

Lorenzo di Niccolò, potevamo presentare un bel trittico in mezze figure firmato e datato 1402 proveniente da Terenzano insieme con due Santi d'un altro trittico, nonchè un altro in figure intere più tardo e più pervaso dall'influenza di Lorenzo Monaco da S. Lorenzo a Colline del 1415. Scolaro come questo di Niccolò di Piero Gerini è pure il prolioso ritardatario Mariotto di Nardo, che tra varie altre piccole cose sparse per questa Mostra, presentava l'opera sua più importante non solo per i documenti fondamentali pubblicati da O. H. Giglioli, ma anche per la finezza e lo splendore della tecnica cromatica gaddesca

ormai giunta al termine della sua voga: è del 1424 ed appartiene alla Pieve di S. Donnino a Villamagna. Vi erano poi varie altre tavole e vari altri polittici giunti a questa Mostra dalle località più remote e di difficile accesso, che ricordano le varie correnti intrecciantesi nel Trecento del Daddi, dei Gaddi, degli Orcagna, di Spinello, ecc., come il polittico di S. Pietro a Petrognano,⁸⁾ prossimo nei tipi a Puccio di Simone, il trittico di Mucciana che ricorda Andrea da Firenze e che deve essere dello stesso, che dipingeva nel Chiostro del Carmine una *Madonna* stata erroneamente ascritta a Giovanni da Milano. Le *Annunciazioni* di S. Eugenio a Rosano e di S. Niccolò a Calenzano sono nell'orbita di Nardo di Cione; il polittico di Galiga, rabberciato entro un'orribile cornice barocca e guasto nei fondi, mostra affinità con una bellissima *Annunciazione* dell'Accademia tra Angiolo Gaddi e Starnina, replicata nel 1401 a Quinto, preludente nel suo modellato sfumato a Masolino.

Del periodo di transizione vi erano varie opere di Lorenzo Monaco: una *Madonnina* assai giovanile, delicatissima da S. Romolo a Settimo (fig. 12); un *Crocifisso* dipinto an-

che a tergo dell'Oratorio della Calza, e quello stupendo gruppo ritagliato al naturale col *Crocifisso*, la Madonna e S. Giovanni Evangelista che appartiene alla chiesa di S. Giovannino del Cavaliere e che è una delle opere più grandiose ed espressive del Maestro. Della sua scuola è la *Madonna* e *Quattro Santi* da Empoli e il magnifico *Crocifisso* del Carmine ricco di impronta masacesca.

Rossello di Iacopo Franchi era rappresentato da una *Madonnina* (fig. 16) squisitissima e conservata in modo mirabile, da S. Vito a Ortimino. Giovanni dal Ponte aveva una modesta *Madonnina* del Monastero delle Oblate e il molto più

importante Trittico di S. Eugenio a Rosano con l'*Annunciazione e quattro Santi*, opera mirabile per conservazione ma che non vale l'analoga composizione della Pieve di Poppiana in Casentino, tanto rovinata e mal restaurata da considerarsi irrimediabilmente perduta. Dei due o tre pittori che vanno sotto il poco felice esotico appellativo di Maestro del Bambino Vispo vi erano cose poco significative e mal conservate. La *Madonna* di S. Cresci in Valcava forse non è del tutto fiorentina e mostra in ogni modo rapporti con Arcangelo di Cola da Camerino. I due gruppi di Santi da S. Michele a Pontorme ⁹⁾ si accordano con altre tavole che taluno assegna ad Ambrogio di Baldese, tal altro a Ventura di Moro, pittori che con Rossello lavorarono al Bigallo. Andrea di Giusto aveva una graziosa tavoletta ligia all'Angelico appartenente alle scuole Leopoldine, (fig. 15) e una preziosa *Madonnina* di tecnica delicatissima in forme deboli, da S. Giusto a Montalbino. Prossimo a questo Maestro pieno di grazia e di squisitezza cromatica è l'autore d'un polittico di figure piccole proveniente da Monteflorescoli che ricorda il miniatore di taluni Codici del monastero degli Angioli oggi al Bargello, tra Lorenzo Monaco e Giovanni del Ponte.

L'Angelico era rappresentato dalla *Madonna* di Pontassieve ¹⁰⁾ che già fu tanto ammirata alla Esposizione di Londra e più volte pubblicata. Essa risplendeva ora nel regno del sommo illustratore dell'amore divino tra l'oro e l'azzurro delle altre sue tavole.

Potevamo ammirarvi anche il noto *S. Giuliano* di Masolino, che già si trovava nella Canonica di S. Giuliano a Settimo d'onde fu tolto e trasportato agli Uffizi perchè non subisse la sorte della *Madonna* centrale del suo disperso trittico rubata dalla chiesa di Novoli e non più ritrovata.

Col nome di Paolo Uccello si trovava esposta una delicatissima predella di S. Bartolomeo a Quarate ¹¹⁾ pubblicata sotto questo nome in *Arte* da M. Marangoni. Essa possiede notevoli elementi uccelleschi nel modo di fare gli alberi, le nuvole, il cavallo, ecc., e anche in certi tipi; ma lo spirito di quest'artista vivace e minuto non corrisponde a quanto conosciamo di sicuro del primo indagatore della scienza in arte e nemmeno a ciò che taluno ritiene dei primi



FIG. 11 - S. DONATO IN POGGIO PIEVE
GIOVANNI DEL BIONDO : S. TOMMASO

tempi di Paolo Uccello. Il pittore di Quarata ligio cromaticamente all'Angelico dipinge come un miniatore e ottiene uno smalto più prezioso che non impressionistico quale cerchiamo in Paolo Uccello. A questa predella si approssima una tavola di Carlsruhe con la *Natività* in alto e in basso due Santi, pittura da me altra volta illustrata in *Rivista d'Arte* come opera di un seguace di Paolo Uccello, che gli si avvicinò specialmente nel dipingere una tela ora alla Accademia con storie di monaci, che il Marangoni conseguentemente vorrebbe assegnare a Paolo Uccello stesso. Meno ancora si addice

a Paolo la predella di Certaldo ivi esposta, graziosa serie di scenette di gusto gozzoliano forse opera giovanile di quel Pier Francesco Fiorentino che tanto operò in quei paraggi.

Del primo tra i grandi propagatori dell'arte umanistica fiorentina dell'Alta Italia, di Fra Filippo Lippi vi sono qui due quadri sconosciuti: un'opera giovanile proveniente dall'Arcivescovado che rappresenta il *Cristo morto* a metà fuori del sepolcro tra S. Girolamo, S. Antonio da Padova (fig. 18), prototipo delle famose composizioni belliniane, tavola cui sarà facile mediante un lieve restauro ridonare tutto il

primitivo splendore; e una *Madonnina* proveniente dall'Oratorio di S. Maria Coeli Aula a Bottinaccio (fig. 14) sopra Empoli,¹²⁾ un gioiello dell'età di mezzo, una immagine colta sul vero con tutto il sentimento e tutta la grazia del Lippi quando ci si metteva di cuore: opera tirata giù alla brava, in breve tempo, ma con tutta la sicurezza tecnica occorrente per rendere in modo perfetto, per esempio il modellato di quel Bambino fasciato stretto stretto, pacifico, ma robusto abbastanza da svincolarsi a sua volontà, mentre la Madonna guarda nel vago con assorta tristezza tra l'ondeggiare dei pallidi capelli. Non si può negare che quella corona posticcia di stelle non ci stia d'incanto e che non aggiunga poesia alla sacra immagine.

Nella opera lippesca è da cercarsi chi dipinse la grande pala di Faltignano testè restaurata nell'officina di Otto Vermeeren, di magnifica impostatura ma alquanto dura di modellato e forzata nel colore, la quale per certi caratteri peculiari si direbbe opera giovanile di Zanobi Macchiavelli prima che seguisse il Gozzoli. Al Pesellino venne attribuita da B. Berenson la bella tavoletta della collegiata di Empoli, con la Madonna, angeli e Santi, molto prossima alla maniera masacesca del suo maestro Filippo Lippi; vi si nota pertanto un plasticismo sbalzato, un cromatismo vivace e una certa ricchezza di forme e di sguardi che fan pensare non sia piuttosto un'opera primitiva di Andrea



FIG. 12 - S. ROMOLO A SETTIMO - LORENZO MONACO: MADONNA
(Fot. Soprint., Firenze)

del Castagno prima dell'andata a Venezia, e le somiglianti figure di S. Tarasio: di un Castagno non ancora troppo statuario, s'intende! Opera quindi di esordio del gentilissimo pittore.

In questa mostra si poteva bene studiare e ammirare il magnifico *Crocifisso* di S. Andrea a Brozzi (fig. 17) dipinto da Giovanni di Francesco del Cervelliera, il pittore del trittico Carrand del Bargello, tra Andrea del Castagno e il Baldovinetti, uno dei più espressivi e tecnicamente squisiti maestri tra i secondarii fiorentini. Di lui anche un *Santo vescovo* dipinto nel paliotto di S. Biagio a Petriolo.

Di un altro baldovinettiano toccato dall'influenza verrocchiesca era una squisita *Madonnina* di Santa Maria a Fagna (fig. 19) così ben conservata sotto la sua patina arrosolata dal tempo che è una delizia il contemplarla. Non se ne conosce l'autore, ma io la identificherei con il maestro che ha dipinto la bella lunetta dell'oratorio del Bigallo in via Romana e probabilmente anche il Risorto tra gli angeli nel sepolcro della Cappella Rucellai in S. Pancrazio. Certi pittori secondarii solo per mancanza di genio, non di gusto, variano secondo le influenze, ma qualcosa di peculiare permane nelle forme delle mani, delle bocche, delle pieghe, dei capelli, ecc., che permette di ricostruirne l'essenza stilistica.

Da notarsi ancora la *Madonna* del Selvaio di S. Martino a Gangalandi, di fresco terminata di restaurare ottimamente dalla signora Lucarini e una *Madonna* proveniente da Santa Maria a Lamole,¹³⁾ parte centrale d'una composizione mutilata, che sta tra Cosimo Rosselli e il Verrocchio, probabilmente una prima opera di Francesco Botticini mirabile per la meravigliosa conservazione del suo colore specie dell'azzurro. Ciò è più facile constatare nei pittori superficiali quando adoperano buone tinte, perchè non le guastano con tonalità, sfumature e velature per ottenere rilievi e giuochi di luce realistici come i grandi pittori. Basta pensare agli splendori cromatici e alla conservazione miracolosa di certe tavole del mediocrissimo Neri di

Bicci le quali decorano magnificamente, non meno delle più ordinarie Robbie, gli altari delle chiese di campagna; di opere sue ne avremmo potuto radunare infinite ma ne togliemmo per la Mostra una sola tra le quattro o cinque che si conservano a Santa Maria a Marrocco.

Nell'*Arte* 1927, pag. 256, Matteo Marangoni pubblicò una tavola (fig. 20) della Chiesa di Santa Maria ad Argiano, che qui potevamo meglio studiare che non nella bassa sagrestia ove sta malamente incastrata. Con ragione egli vi notò derivazioni d'Andrea del Castagno, reminiscenze dei Pollaiuoli, del Verrocchio e del Baldovinetti e



FIG. 13 - S. BARTOLOMEO A SIGNANO
BERNARDO DADDI: MADONNA E SANTI (Fot. Alinari)



FIG. 14 - BOTTINACCIO, S. MARIA COELI AULA
FRA FILIPPO LIPPI: MADONNA (Fot. Soprint., Firenze)

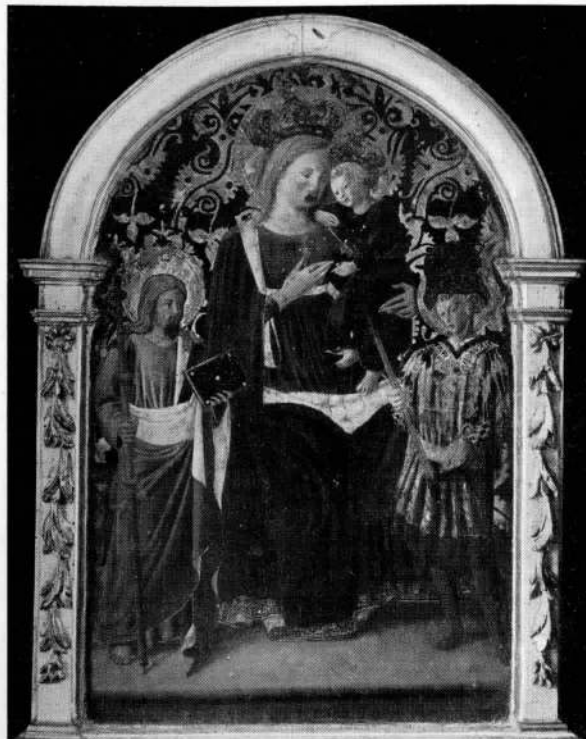


FIG. 15 - FIRENZE, RR. SCUOLE LEOPOLDINE
MADONNA E SANTI (Fot. Soprint., Firenze)

similitudini colle figure dell'abside della pieve di Cercina pubblicate dalla signora Toesca come opere giovanili del Ghirlandaio. Il Marangoni sarebbe stato anche propenso a considerare questa tavola opera giovanile di questo maestro, ma non si decise ad affermarlo. Convinto di questa possibilità tenterò di aggiungere qui qualche altra osservazione favorevole a tale dimostrazione. Evidentemente i caratteri generali della tavola in questione sono quelli del Baldovinetti. L'impostatura del Crocifisso e del S. Antonio, i loro tipi, le forme delle mani, il senso panoramico del paese e specialmente i toni di colore e il modo di adoperarli.



FIG. 16 - S. VITO A ORTIGNO (MONTESPERTOLI)
ROSSELLO DI IACOPO FRANCHI: MADONNA

Le aureole a specchio care a Piero della Francesca e contemporanei, credo che verso il 1480 non si potessero più ritrovare se non nella bottega del vecchio Baldovinetti. Anche quella punta di roccia che spiace al Marangoni si ritrova spessissimo nel Baldovinetti e talvolta anche nel Ghirlandaio. Troppo poco ci rimane del Baldovinetti per respingere la possibilità che anche per il S. Girolamo non esistesse un suo prototipo di derivazione castagnesca cui si fossero ispirati Piero del Pollaiuolo e Leonardo. Del resto non sarebbe molto strano se ripulita la testa di Pitti dai molti ritocchi non comparisse quale opera del Baldovinetti. Ora che la tavola di Argiano

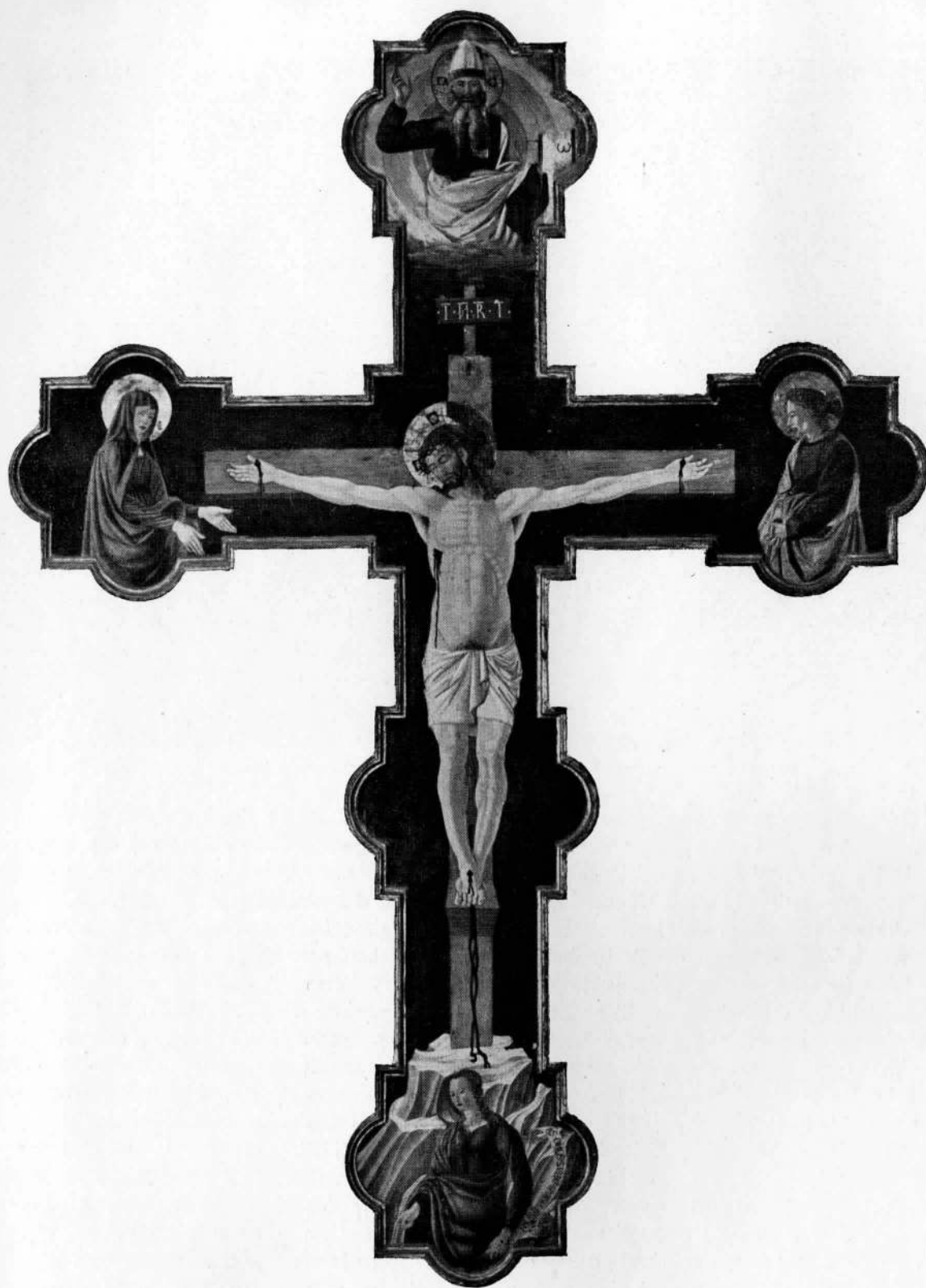


FIG. 17 - BROZZI, CHIESA DI S. ANDREA - GIOVANNI DI FRANCESCO: CRISTO IN CROCE
(Fot. Alinari)



FIG. 18 - FIRENZE, PALAZZO ARCIVESCOVILE - FRA FILIPPO LIPPI: PIETÀ TRA S. ANTONIO E S. GIROLAMO (Fot. Alinari)

non sia opera di mano di questo maestro è chiaro per l'assenza dei suoi caratteri ben precisati; ma che sia di un suo scolaro immediato che magari l'abbia eseguita nella sua bottega, benchè con accenti di altre influenze preponderanti nel tempo, è ammissibile. Questi può essere benissimo il giovane Ghirlandaio attento alla allora imperante bottega del Verrocchio e agli studi analitici del di lui più giovane ma tanto più geniale Leonardo, come si può argomentare dal trattamento di certi dettagli e di certe lumeggiature. È logico che poi in un primo tentativo di affresco a Cercina abbia ripetuto le medesime figure variando le teste e dando loro un'impronta già molto più personale. Anche col *Cristo deposto* nella cappella Vespucci si possono rilevare punti di somiglianza fisionomica e formale. Ma frattanto occorre convincersi che tale potente affresco non è l'opera di un pittore impersonale come David, sì bene l'esordio imperfetto ma pieno di forze contenute e d'im-

pronte geniali di un'artista che ancora non può rendere con precisione tutto ciò che sente, ma che presenta pertanto già molte delle caratteristiche del proprio stile definitivo.

Un'altra bella tavola in cerca di autore è quella ben nota di S. Donnino a Villamagna (fig. 21) dietro alla quale si arrovela la critica senza venirne a capo. Io faccio mia un'impressione spontanea di O. H. Giglioli che vi pronunziò d'innanzi il nome di Raffaellino del Garbo. Le prime opere che conosciamo di questo pittore sono già tanto più sviluppate e ricercate nello indirizzo di Filippino Lippi, che è difficile a prima vista rilevarne i punti di contatto al di fuori di qualche dettaglio. Ma consultando tutta l'opera sua fin all'estrema stanchezza, quando pur sotto le molteplici influenze Raffaellino si rivela spontaneo e tranquillo, si riconoscerà che certe espressioni infantili e dolci, che certi atteggiamenti, che certe forme di mani flessibili



FIG. 19 - S. MARIA A FAGNA, SCUOLA FIORENTINA SECOLO XV: MADONNA E ANGIOLI (Fot. Alinari)

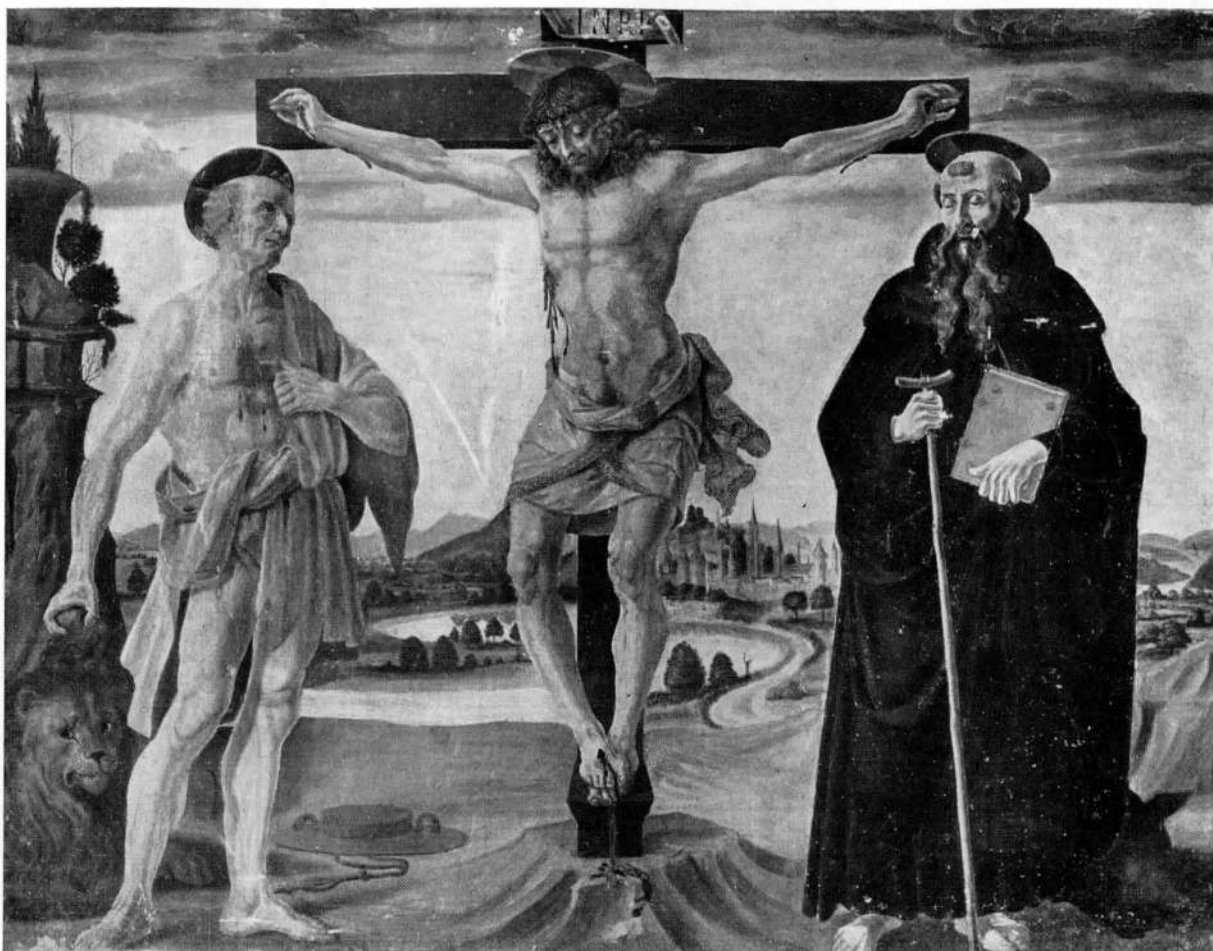


FIG. 20 - ARGIANO, S. MARIA - DOMENICO DEL GHIRLANDAIO: CROCIFISSO TRA S. GIROLAMO E S. ANTONIO ABATE

e sensibili, che certi toni d'incarnato a fondo verdastro, che certi rapporti di verde e di azzurro e certe note violacee vi si trovano costantemente, quali si manifestano già in questa primitiva tavola, dove il giovanissimo pittore oscillante ancora tra Ghirlandaio e Filippino rivela già la sua personalità fresca e intimamente graziosa e tanto più promettente di quanto non abbia mantenuto.

I quadri importanti del periodo considerato il sommo della pittura italiana, ossia del Cinquecento, fino dai tempi medicei non erano stati lasciati in pace nelle chiese di campagna, ma tolti per le quadrerie Granducali o private. Tra i pochi rimasti dimenticati il Mariotto Albertinelli di Volognano e il Pontorno di Carmignano appartengono ad altre Diocesi. Tra i vari Granacci sparsi ancora per il Contado

fiorentino ci si contentò di scegliere il più bello, la raffaellesca *Deposizione di S. Pietro a Quintole*. Avevamo esposto a S. Marco la *Madonna* tra i due S. Giovanni di Piero di Cosimo appartenente alla chiesa del Crocifisso di Borgo S. Lorenzo, molto guasta, da lungo tempo in via di difficilissimo restauro. Vi avevamo portato poi da S. Michele a Pontorme i due bellissimi *S. Giovanni Evangelista* e *S. Michele Arcangelo* che il grande Iacopo Carucci aveva dipinto con grande amore per il proprio borgo nativo, ma dei quali il borgo nativo ha trovato modo di storpiare le membra per allargare la nicchia dell'immagine, che essi fiancheggiavano, nascondendoli parzialmente per giunta sotto una arzigogolata cornice barocca. Malgrado gli annerimenti e le bruciature delle candele essi potranno riacquistare gran parte della loro finezza



FIG. 21 – VILLAMAGNA, PIEVE DI S. DONNINO – RAFFAELLINO DEL GARBO (?): MADONNA E SANTI (Fot. Soprint., Firenze)

e luminosità cromatica e tornare a figurare tra i capolavori della giovinezza del Pontormo.

Da ultimo per non tralasciare niente, vogliamo ricordare due curiosità pittoriche del primo Cinquecento, notevoli per il loro sapore misto di toscano e di esotico che figuravano a S. Marco. La prima è una *Santa Conversazione* del R. Conservatorio degli Angiolini composta nel gusto post-raffaellesco ma ancora con tipi e tecnica puramente

quattrocenteschi anzi ghirlandaieschi non senza grande influenza nordica tanto da fare pensare a qualche pittore fiorentino vissuto all'estero. L'altra è una *Madonna tra San Domenico e un Santo Vescovo* proveniente dalla Pieve di Morocco, che tanto nel formato, quanto nei tipi, nei dettagli e nel gusto cromatico manifesta fondamenti esotici, sotto chiare impronte di influenze toscane meridionali: Signorelli, Sodoma, Arezzo. CARLO GAMBA

1) LUIGI SERRA, *Mostra del Tesoro di Firenze sacra* in *Bollettino d'arte*, luglio 1933, pag. 44.

2) LUIGI SERRA, *op. cit.*

3) CARLO GAMBA, *Opere d'arte inedite alla Mostra del Tesoro di Firenze sacra* in *Riv. d'arte*, 1933, n. 1, pagg. 65 e 66.

4) LUIGI SERRA, *op. cit.*

5) *Bollettino d'arte e Rivista d'arte*, cit.

6) *Bollettino d'arte*, cit., pag. 45.

7) *Bollettino d'arte*, cit.

8) *Bollettino d'arte e Rivista d'arte*, cit.

9) G. CASTELFRANCO, *Opere d'arte inedite alla Mostra del Tesoro di Firenze sacra*, pagg. 79, 80-81, 83.

10) LUIGI SERRA, cit.

11) LUIGI SERRA, cit.

12) G. CASTELFRANCO, cit.

13) G. CASTELFRANCO, cit.