



FIG. 1 - VOLTIGGIANO (FIRENZE), S. JACOPO - TADDEO GADDI: S. JACOPO, S. ZENOBI, S. GIOV. EVANGELISTA E S. GIOV. BATTISTA

NOTE BREVI SU INEDITI TOSCANI

TADDEO GADDI e AIUTI. 'Madonna in trono col Bambino e i SS. Giovanni Evangelista, Giovanni Battista, Jacopo e Zanobi'. Dipinto su tavola; laterali: m. 0,62 × 0,29; parte centrale ridotta a ovale: m. 0,50 × 0,42.

Voltiggiano (Firenze) - S. Jacopo.

Stato di conservazione: buono quello degli scomparti laterali, assai rovinata la parte centrale ridotta a ovale dopo la scomposizione del polittico e conservata per lungo tempo in altra Cappella prossima alla Chiesa di Voltiggiano. Dello stato ambientale della Cappella e di malaugurate verniciature a colla e a colore essa ha subito i dannosi effetti. Gli scomparti laterali furono restaurati in occasione del loro trasporto a Firenze per la Mostra del Tesoro di Firenze sacra nel 1933: fu reintegrata la cuspidale nella originaria forma a sesto acuto, già segata con un

taglio orizzontale che aveva ridotto i pannelli a forma rettangolare. La parte centrale è attualmente in restauro

presso il Gabinetto dei Restauri della Soprintendenza alle Gallerie di Firenze.

Fot. Sopr. Gall. di Firenze: 25828, 25829 (laterali); 68967, 69677 (parte centrale).



FIG. 2 - VOLTIGGIANO (FIRENZE), S. JACOPO TADDEO GADDI: MADONNA COL BAMBINO

Dei quattro scomparti laterali solo il S. Giovanni Evangelista fu esposto alla Mostra del Tesoro di Firenze sacra come di scuola fiorentina del principio del sec. XIV (cfr. *Catalogo*, Firenze 1933, p. 118) e fu in seguito attribuito dall'Offner (cfr. R. OFFNER in *Burl. Magazine*, August 1933, p. 84) a Taddeo Gaddi. Il Procacci rese nota l'esistenza degli altri tre (cfr. U. PROCACCI in *Riv. d'Arte*, 1933, p. 244).

Il ritrovamento della parte centrale del polittico può permetterci oggi, con i raffronti e i rapporti più



FIG. 3 - VOLTIGGIANO (FIRENZE), S. JACOPO - TADDEO GADDI
MADONNA COL BAMBINO (PART.)

precisi tra le varie parti dell'opera, più esatte valutazioni (figg. 1-3).

Che l'ovale da noi rintracciato sia la parte centrale del ricostruibile polittico appare indubbio: oltre a ragioni di ubicazione entrano in giuoco fattori decisivi quali identità del legno, giustezza delle proporzioni, ripetizione delle marginature condotte a punzone secondo il medesimo motivo decorativo dei laterali.

Ci vien data così la possibilità di ricostruire un'interessante pagina, interessante anche per la rara e particolare redazione in dimensioni ridotte, un qualcosa di mezzo tra il polittico d'altare e il trittico portatile.



FIG. 4 - CARMIGNANO, S. MICHELE - SEGUACE DI LORENZO MONACO: ANNUNCIAZIONE

La Madonna in trono e il Bambino mostrano, pur nella lettura falsata da velature e appesantimenti di cariche dosi di vernici e di colle, una solidità ed una forza disegnativa e coloristica di così alto livello — almeno nei rispetti delle altre parti del polittico — da farci supporre l'intervento diretto di Taddeo. I più evidenti rapporti si possono cogliere, per essa, con la tavola di S. Felicità, anche per certe reminiscenze nei santi (cfr. *Catalogo della Mostra Giottesca*, Firenze 1943, pp. 454-57) e con quella di S. Martino a Mensola (*ibidem*, pp. 462-3). Il Bambino, più solido e felicemente impiantato di altri modelli, può considerarsi quasi un'aggraziata ripresa di quello di Castelfiorentino (*ibidem*, p. 458). Il trono doveva essere, nella soluzione terminale del gradino, sullo stesso tipo di quello della tavola di S. Martino a Mensola.

Vi sono inoltre qualità sostanziali di spigliata sicurezza (non visibile nelle altre parti del polittico) nell'impianto generale del gruppo: le

vesti della Madonna hanno un andamento semplice e vigoroso, non ricercato e instabile (come nel S. Giovanni Evangelista).

Le mani sembrano piuttosto belle e robuste così come graziosa risulta la vitalità guizzante dell'uccellino stretto nella destra del Bambino, ennesima variante di un sincero studio realistico.

Se dunque fu Taddeo l'esecutore della parte centrale, il resto del polittico va spostato dai vaghi e spaziosi campi della sua scuola o dall'attribuzione più ardita a lui stesso entro le ristrette ma meno impegnative — e perciò anche più accoglienti — mura della sua bottega.

Non si spiegherebbero altrimenti certe discordanze qualitative che appaiono così chiare nei santi ora rinforzati nel tono e nel segno da un fare più deciso e forte (l'intero S. Giovanni Evangelista per il quale però non ci sentiamo di concordare completamente con l'attribuzione dell'Offner riducendo l'intervento di Taddeo soltanto ad un più preciso suggerimento che del resto qui è anche presente nella testa del Battista e nel S. Jacopo, questo ultimo già nato, come modulo, con le sue prime opere) ora più abbandonati entro una ripetizione più o meno stanca e impacciata (piedi e mani del Battista, l'intero S. Zanobi, e certi appesantimenti e piattezze nei vari panneggi).

U. BALDINI

SEGUACE DI LORENZO MONACO (primo quarto del secolo XV). 'Annunciazione'. Dipinto su tavola, oggi ridotto al frammento presentato; m. 0,56 × 0,93.

Carmignano - S. Michele.

Stato di conservazione: in corso di restauro.

Fot. Sopr. Gall. Firenze: 69432.

Era inquadrato, nella chiesa, da una tela del XVI-XVII secolo con figure di santi (fig. 4).

Assegniamo questo dipinto di campagna a un non però campagnuolo seguace di Lorenzo, che ha spirito ben più pacato del Maestro, e, col saldo e calmo lineare e il piano stendere dei colori, sa raggiungere consistenza plastica pur intonando sulla linea. Niente, qui, dell'estrema sensibilità dell' 'Annunciazione' di Lorenzo all'Accademia fiorentina, o dell'opulenza di quell'altra sua nella cappella Bartolini a S. Trinita.

Informiamo poi che nel nostro dipinto il sedile di sfondo, ligneo, è marrone chiaro, con le decorazioni in rosa e nero e il piano bianco; il seggio della Vergine, con pilastro grigio, ha il panno di schienale rosso. L'angelo indossa una tunica rosea lumeggiata in bianco; l'Annunciata, tunica simile e manto azzurro, giallo carico nei risvolti dell'interno. Rosee le carni, ombreggiate di scuro.

L. BERTI

FRANCESCO D'ANTONIO DI BARTOLOMEO (1393-notizie fino al 1433). 'Madonna della Cintola'. Dipinto su tavola; m. 1,66 × 1,16; la predella: alt. 0,19.

Incisa Valdarno - S. Vito a Loppiano.

Stato di conservazione: bisognoso di restauro.

Fot. Sopr. Gall. Firenze: 1422; 1423-6 (particolari).

L'opera è reperibile negli *Indici* del Berenson del '32 e '36 con la giusta assegnazione a Francesco, ma ubicata in S. Vito di Soffiano presso Firenze: chiesa che per coincidenza esiste ma qui è stata equivocata con quella valdarnese. Sarà utile comunque pubblicare il dipinto (figg. 5-7), perchè esemplare significativo del nostro minore, di cui non molto finora l'accertato: chè è all'autentico Francesco d'Antonio che essa appartiene e non al maestro di Fucecchio o del cassone Adimari, con cui il Berenson lo mescola e ingrossa.

Ci pare che questa 'Madonna della cintola' possa porsi poco prima, o contemporanea, delle ante d'organo di Francesco per Orsammichele (ora all'Accademia di Firenze) pagate nel '29: si confronti infatti la Madonna con gli Evangelisti, due dei quali ancora superstiti, tra cui il S. Matteo ispirato da un angelo simile al più in basso a destra nel nostro dipinto. Sarà poi facile constatazione come l'Assunta anticipi, identica, la testa della Vergine nel tabernacolo di Francesco in piazza S. Maria Novella, che parrebbe da datarsi dopo la Madonna di Masolino a Todi, del '32 (SALMI, *Masaccio*, ed. 1947, commento alla tavola 207); venendo così ad affiancarsi a quel tabernacolo nel comprovare, non vediamo ragione di



FIG. 5 - LOPPIANO, S. VITO - FRANCESCO D'ANTONIO
MADONNA DELLA CINTOLA



FIG. 6 - LOPPIANO, S. VITO - FRANCESCO D'ANTONIO
MADONNA DELLA CINTOLA (PARTICOLARE DELLA PREDELLA)



FIG. 7 - LOPPIANO, S. VITO - FRANCESCO D'ANTONIO: MADONNA DELLA CINTOLA (PARTICOLARE)

limitarci a dire l'affinità, ma la sicura paternità di Francesco (la proposta fu del Lindberg) per l'affresco di Montemarciano, che pure autorevolissimi hanno ritenuto preistorico di Masaccio. Che il nostro dipinto riecheggi poi il Grande specie negli angeli, sarà superfluo notare; non potremmo invece dire con sicurezza che si conoscesse anche l'Assunta di Masolino (1428, pare) nel trittico di S. Maria Maggiore. Ma a proposito di Francesco, cogliamo l'occasione per notare, in calce a questa scheda, che una bella 'Annunciazione' affrescata nella badia di Soffena a Castelfranco di Sopra, recentemente accostatagli dall'arch. G. Morozzi (*Boll. d'Arte*, 1951, II, pp. 180-1) risulta invece, dalle fotografie pubblicate, sicuramente del maestro di Fucecchio.

L. BERTI

FRANCESCO D'ANTONIO DI BARTOLOMEO (1393-notizie fino al 1433)? Polittico: al centro 'l'Eterno con lo Spirito Santo, adorato da Cristo e Maria'; sotto 'Sole e luna sul globo terrestre'; nei lati, un 'S. Vescovo' e 'Resurrezione di Lazzaro'; i 'SS. Cosimo e Damiano e un S. Cavaliere' e 'S. Benedetto'. Dipinto su tavola; m. 0,81 x 2,06.

Firenze - Chiesa di S. Niccolò.

Stato di conservazione: assai danneggiato dall'incendio nella chiesa del 1897, risulterebbe che fu restaurato dal prof. Fiscali; ma è tuttora in cattive condizioni, in attesa di decisivo restauro, nei magazzini della Sopr. alle Gallerie di Firenze.

Fot. Sopr. Gall. Firenze: 31378; 31379-81 (particolari).

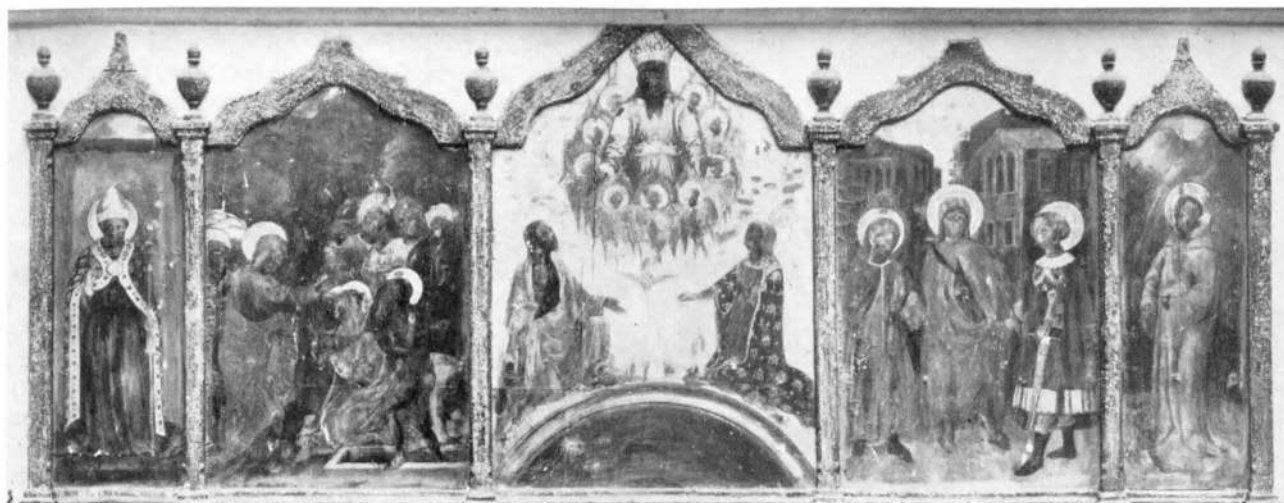


FIG. 8 - FIRENZE, S. NICCOLÒ - FRANCESCO D'ANTONIO?: POLITTICO

Il dott. Alberto Graziani si era interessato a questo polittico, che già il Cavalcaselle (nelle due edizioni dell'*History of painting in Italy*; citiamo qui l'ed. Douglas-Borenus, V, p. 203) aveva ritenuto una seconda opera di Gentile da Fabriano per S. Niccolò, con il polittico Quaratesi del '25 (LONGHI, *Fatti di Masolino e di Masaccio*, ne *La Critica d'Arte*, 1940, nota 29). A noi è capitato di occuparcene condotti da un'altra strada, cioè seguendo il cammino di Francesco d'Antonio. E, seppure il dipinto debba ancora essere restaurato, riteniamo si possa pubblicarlo fin d'ora, dato che le condizioni, per quanto lamentevoli, non ne impediscono una sufficiente lettura (figg. 8-10).

Che l'opera sia nella maniera di Gentile, è fin superfluo riconoscere; ma che possa essere di lui, pur tenuto tutto il dovuto conto delle condizioni attuali della pittura, non possiamo invece credere. Già il Cavalcaselle, del resto, aveva notato (*loc. cit.*) che "it is more hasty than the Virgin of the Quaratesi, and more strongly impressed with the defects of the Umbrian or Gubbian schools".

Ora si confronti il santo vescovo del nostro polittico col S. Niccolò (Uffizi) che esso imita, del Quaratesi; o almeno con le figurine dello stesso santo nelle predelle del Quaratesi alla Pinacoteca Vaticana: e si dovrà constatare, nell'inferiorità grossolana del nostro (basti la pessima, miserella ricchezza di quel piviale) l'impossibilità di una sua appartenenza a Gentile. Nè si vorrà, per un altro esempio, imputare al Maestro di aver condotto il manto della nostra Madonna inginocchiata sotto l'Eterno. Ma non sarà da insistere oltre sulla qualità, che all'esame diretto si presenta, dovunque, di evidente, discriminante inferiorità.



FIG. 9 - FIRENZE, S. NICCOLÒ - FRANCESCO D'ANTONIO?: POLITTICO (PARTICOLARE)



FIG. 10 — FIRENZE, S. NICCOLÒ — FRANCESCO D'ANTONIO?: POLITTICO (PARTICOLARE)

Veniamo allo spirito delle nostre storie: e concesso che la 'Resurrezione di Lazzaro', nel paesaggio collinoso popolato d'alberi, case, castella, e una città in vetta; e i 'Tre santi', negli edifici gotici all'ingresso della strada di fondo, tengano i modi di Gentile; domandiamoci come s'è però trasmutato lo spirito delle predelle Quaratesi, quello spirito per il quale "un vallo sta, incolmabile, fra Masaccio e Gentile...". Vero che il nostro polittico pareva dovesse essere tra le testimonianze di come Gentile, dal suo soggiorno fiorentino, ricevesse una sollecitazione a "spostar la casta delle sue persone da cortese a populesca"; ma, ammettendogli la paternità del dipinto, qui lo vedremmo addirittura impressionato e soggiogato dalla Brancacci: tanto da riprendere, nella 'Resurrezione di Lazzaro', lo schema del 'Battesimo dei neofiti', e nei 'Tre Santi' risentire, crediamo, della piazza e dei gentiluomini nei fatti dello storpio e di Tabita. Senonchè questi due affreschi del Carmine non sono anteriori, pare ormai comprovato, all'agosto del '27; quando Gentile partito da Firenze nel '25 stesso, era prossimo a morire in Roma. (Tralasciamo l'obiezione di una 'Resurrezione dei morti' dipinta da Masaccio nel '25 nell'ordine più alto del Carmine, perchè quella presunta pittura risulterebbe un'errata interpretazione del testo vasariano).

Con questi pur sommari accertamenti, di qualità e di cronologia, riteniamo però sufficientemente dimostrata l'impossibilità di appartenenza del dipinto a Gentile: lo si collocherà, dunque, nella sua maniera.

Ma c'è in S. Niccolò, al primo altare a sinistra, un 'S. Ansano' a fresco che proprio il Longhi (*loc. cit.*, nota 24) ha attribuito, e ci pare con giustezza, a Francesco d'Antonio, in un suo intermezzo sotto l'influenza di Gentile (seppure il SALMI, *Masaccio*, 2^a ed., p. 219, non accetti l'attribuzione e passi al Boccati giovane): e, fatto il debito conto della diversa scrittura, aulica in

una grande figura a fresco, narrativa in un polittico in minore, ci pare che quel 'S. Ansano', nel suo un po' duro, e non populesco, ma popolare gentileggiare (esso riprende dal restante nell' 'Adorazione dei Magi' Strozzi) convenga bene col nostro polittico. E chi conosce Francesco d'Antonio, forse ritroverà come noi, nei volti grifagni, ad esempio del nostro Cristo, l'autore degli affreschi di Figline, seppure qui passato da Lorenzo Monaco al temporaneo e temperato regime di Gentile; ma già affascinato dalla Brancacci e incamminato (la nostra pittura dovrebbe cadere intorno alla prima metà del '28) a Masolino e Masaccio. Nè sarà grave obiezione che il nostro Eterno replichi quello di Gentile nel polittico di Brera, proveniente da Valle Romita presso Fabriano: perchè quel particolare poteva ben essere venuto a conoscenza di Francesco (disegni, figurazioni simili) anche senza che egli si fosse recato colà. Ma d'altronde non abbiamo messo superflualmente un interrogativo alla nostra attribuzione:

e, più che l'ascrizione a Francesco, che ci pare possibile ma è tutt'altro che di pacifica dimostrazione, valga prima la divulgazione dell'opera, e poi la eliminazione, di cui ci prendiamo la responsabilità, della paternità di Gentile da Fabriano.

L. BERTI

PAOLO DI STEFANO BADALONI detto PAOLO SCHIAVO (c.1397-Pisa 1478).

'Crocifissione'. Dipinto su tavola; m. 1,98 x 1,16.

Stia, S. Maria delle Grazie.

Stato di conservazione: mediocre.

Fot. Sopr. Gall. Firenze: 22087.

Sfuggita, ci risulta, finora, questa 'Crocifissione' (fig. 11) per la quale la paternità di Paolo Schiavo appare senz'altro indubbia. È che il dipinto dal 1932 è andato in deposito presso lo sperduto santuario di Stia, inviatovi dalle Gallerie fiorentine cui appartiene (col n. 3468 dell'inventario 1890). La tavola proviene dalla SS. Annunziata di Firenze (ma non è detto non fosse capitata colà da altrove), e fu esposta all'Accademia (*Guida* del PIERACCINI, 1884, 45 n. 64); passò poi nel 1900 agli Uffizi e nel 1907 fu depositata presso S. Francesco di Fiesole. Lo stemma che figura sotto il S. Giovanni è forse quello del Monte Comune.

Che Paolo, dipingendo il nostro pezzo, abbia guardato alla cuspide di Masaccio sulla pala del Carmine a Pisa (1426), è più che provato dal S. Giovanni che imita palesemente quello del Grande seppure con la variante di essere volto verso l'esterno del quadro. E nella Madonna con la palma della mano verso il crocifisso pare da supporre anche che abbia considerato, seppure in una meno stretta imitazione, la Vergine della 'Trinità' in S. Maria Novella (1427, secondo la datazione recentemente proposta). Ma nel Cristo in croce



FIG. II - STIA, S. MARIA DELLE GRAZIE - PAOLO SCHIAVO: CROCIFISSIONE

tra gli angeli giocolieri non ci si azzarda nemmeno, invece, a seguire Masaccio; limitandocisi a riecheggiare il modulo allora assai in voga di Lorenzo Monaco, dal capo reclinato e il perizoma svolazzante (vedi però più sotto). E da Lorenzo discende anche il tipo lungo delle figure, e viene il panneggiare faldoso della Maddalena ai piedi della croce.

Stabilito, per il dipinto, un termine *post quem* 1427, apparirà senz'altro da porlo prima dell'affresco in S. Miniato al Monte, del 1436, dove il Badaloni ha ormai conquistato potenza plastica e prospettiva. Ma, mancando ancora uno studio particolare, e seriantene la produzione, di questo minore pur talvolta fascinosa, non potremo dare al dipinto presentato una precisissima collocazione; e ci limiteremo ad accostarlo, e a ritenerlo quasi contemporaneo, a quella 'Madonna' già nella villa Galletti

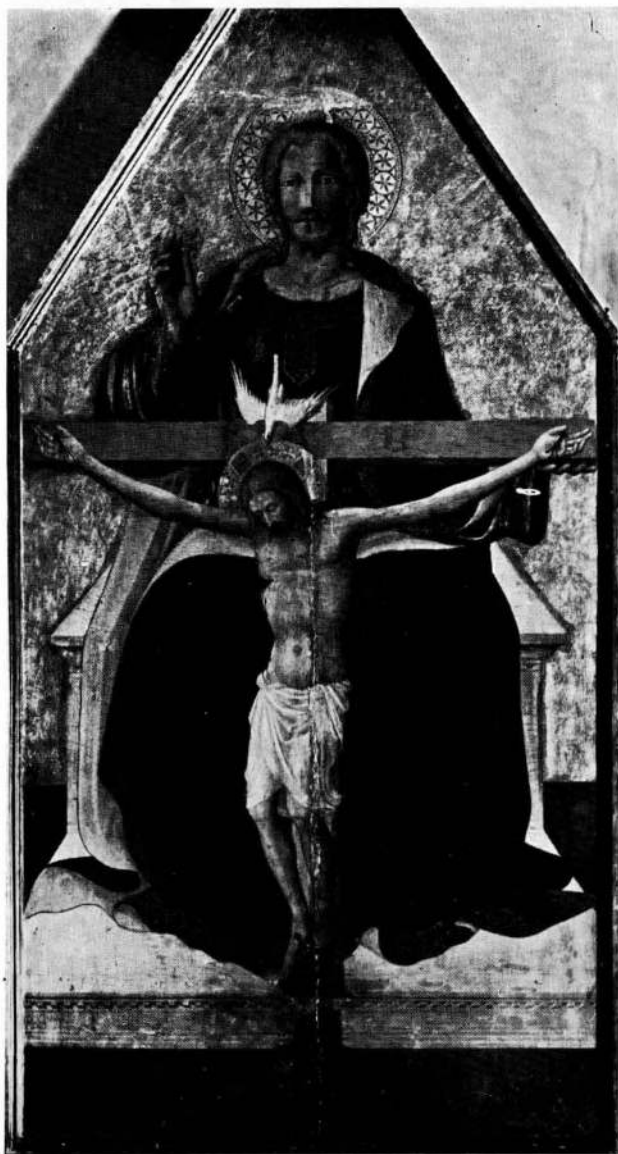


FIG. 12 - FIRENZE, CERTOSA DEL GALLUZZO
PAOLO SCHIAVO: TRINITÀ



FIG. 13 - PISTOIA, DUOMO - RELIQUIARIO DI S. JACOPO

presso Firenze, pubblicata dal Longhi (*Fatti di Masolino e di Masaccio*, ne *La Critica d'Arte*, 1940, fig. 55) come un tentativo di Paolo di "imitare la sola parte masacesca nella tavola della S. Anna", (*loc. cit.*, p. 188): operandovi, notiamo, come nel S. Giovanni della nostra tavola, un rivolgimento nella posizione della Madonna e del Bambino.

Osserveremo inoltre come nella tavoletta della 'Crocifissione' nella coll. Kress a New York ascritta a Paolo (LONGHI, *loc. cit.*, fig. 57) nel Crocifisso si tenti invece,

almeno, l'imitazione dei due grandi esemplari masacceschi di Pisa e Firenze, la testa sostenuta e il nimbo in prospettiva: e di conseguenza quest'opera potrà venir seriata dopo la nostra e la 'Madonna' già Galletti; a proposito della qual'ultima, non riscontreremmo poi, veramente, tutta la somiglianza ritrovata col cassone Beets ad Amsterdam 'Calisto e Argante' assegnato a Paolo (LONGHI, *loc. cit.*, figg. 58-9), cassone che non collocheremmo quindi adiacente ai due suddetti lavori.

Ma, abbiamo avvertito, ci dovremo limitare a queste precisazioni senza poter effettuare una puntualizzazione decisa; così, sempre per precisare, aggiungiamo che il Crocifisso del nostro dipinto ci pare, oltretutto generalmente legato al modulo di Lorenzo Monaco, riprenda provatamente da quella 'Trinità' dell'Istituto d'Arte di Detroit (SALMI, *Masaccio*, ed. 1932, tav. 188) ascritta a Masolino e a sua volta ripresa dalla 'Trinità' masaccesca di S. Maria Novella: giudicando sia dall'impianto del corpo sia dalle particolarità (vedi fasciatura del ginocchio destro) del perizoma. Ma pubblichiamo d'altronde, di seguito a questa scheda, un esemplare di Paolo che ripete quella composizione. E qui chiuderemo con un'ulteriore indicazione, anch'essa in vista di una sistemazione futura della produzione dello Schiavo: cioè che quelle quattro tavolette di predella della collezione Johnson di Filadelfia attribuite al nostro (*Catalogo*, I, tavv. 311-14) datate tra il '23 e il '30 per le accertate riprese dalla predella del l'Adorazione dei Magi' di Gentile da Fabriano agli Uffizi, vanno collocate anch'esse con maggior precisione dopo il '26 visto che nell'Adorazione dei Magi' di Paolo i monti gibbosi e più altri particolari (re stante, staffiere col cavallo a destra) denunciano una ripresa dalla corrispondente storia di predella masaccesca nel Carmine pisano ora a Berlino.

L. BERTI

PAOLO DI STEFANO BADALONI detto PAOLO SCHIAVO (c. 1397-Pisa 1478). 'Trinità'. Dipinto su tavola.

Firenze - Certosa del Galluzzo.

Stato di conservazione: incrinatura longitudinale al centro della tavola; necessità di restauro.

Fot. Brogi 6236.

Sarà utile divulgare quest'opera (fig. 12) anche se già notata dal Berenson (*Pitt. it. d. Rin.*, 1936, p. 168) con attribuzione interrogativa allo Schiavo. Cui non dubitiamo appartenga, bastando a dimostrarlo anche i soli confronti con quello del Badaloni che qui presentiamo (si vedano il Crocifisso e il Crocifisso di Stia, l'Eterno e il S. Iacopo di S. Croce).

L. BERTI

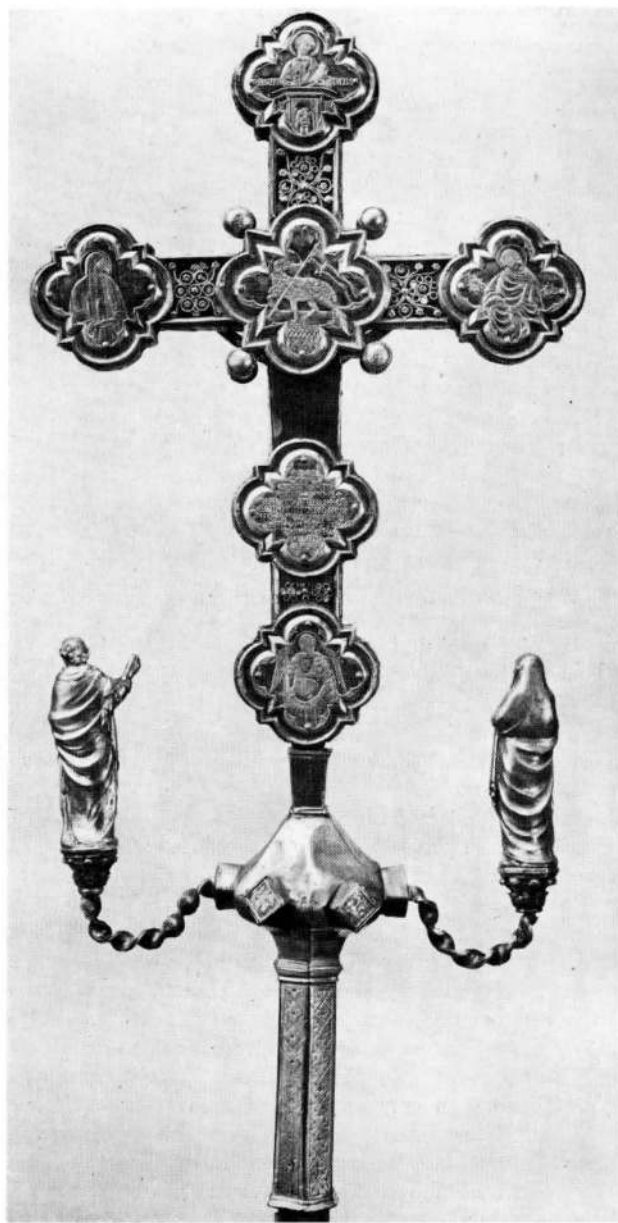
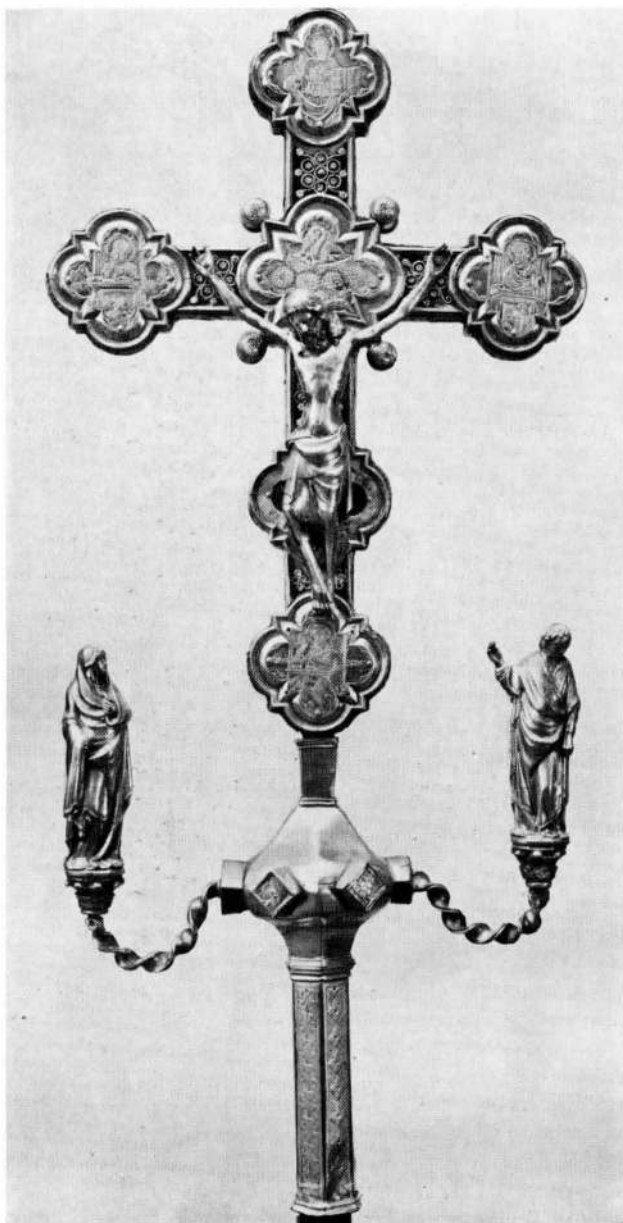


FIG. 14 - PISTOIA, DUOMO - RELIQUIARIO DI S. JACOPO: PARTICOLARI

Paolo, come Masolino nel dipinto di Detroit, ascrittogli seppure non concordemente (cfr. SALMI, *Masaccio*, ed. 1932, commento alla tavola 188), vi imita una composizione di cui conosciamo in Firenze un esemplare fin dal 1365, di Nardo di Cione o maestro affine ('Trinità' della Accademia) seguito nella città da varie altre imitazioni (ad es. Mariotto di Nardo, 'Trinità' nel suo politico di S. Trinita, 1406; 'Trinità' nella collegiata dell'Impruneta, 1418); e anzi, nel raffigurare l'Eterno come Cristo e seduto in trono, si attiene più a questi esemplari gotici che allo spunto di Masolino (Eterno senile) dalla 'Trinità' di Masaccio. Quanto a una data per questo lavoro dello Schiavo, lo collocheremo, dato il netto carattere "giovane", non distante dal '20, e certo anteriore al contatto con Masaccio e Masolino.



FIG. 15 - PISTOIA, DUOMO RELIQUIARIO DI S. JACOPO PARTICOLARE



FIGG. 16, 17 - VIGNOLE, S. SEBASTIANO - GUALANDI ORAFO: CROCE ASTILE

GUALANDI orafo. 'Reliquiario di S. Jacopo'. Rame dorato: alt. massima cm. 101,5.

Pistoia - Duomo.

Stato di conservazione: buono. Restaurato nel 1951 dalla Soprintendenza alle Gallerie di Firenze raddrizzando le parti contorte, fissando i pezzi smossi, sostituendo inchiodature non originali che erano troppo visibili.

Fot. Sopr. Gall. di Firenze: 69549, 67056, 67054.

Il reliquiario di S. Jacopo, custodito nella "sacrestia dei begli arredi", è noto per essere stato più volte riprodotto: non ne è stata però adeguatamente valutata la bellezza (figg. 13-15). Il suo motivo essenziale, e veramente toccante, è costituito dallo slancio ardito delle ali dei due angeli estatici, appena posatisi a volo

sul cofano di base: motivo di naturalistica vitalità in mezzo alla fragile stilizzazione più astratta di elementi architettonici di guglie e gugliette e del pinnacolo centrale. Quei due angeli costituiscono uno dei riflessi più eletti dell'arte del Ghiberti e le sono vicinissimi pur nella variante personale di un'interpretazione più pacata e più lenta.

Potrebbe pensarsi, per il predominio assoluto della loro presenza e per la loro intonazione figurativa apparentemente diversa, che essi costituissero un'aggiunta allo schema originario dell'opera: ipotesi avvalorata in certo senso dal fatto che fra i "begli arredi", si trova un frammento evidentemente fabbricato per questo reliquiario e fuor d'opera, cioè un contrafforte angolare del cofano di base su cui gli angeli poggiano. Ma se variazione

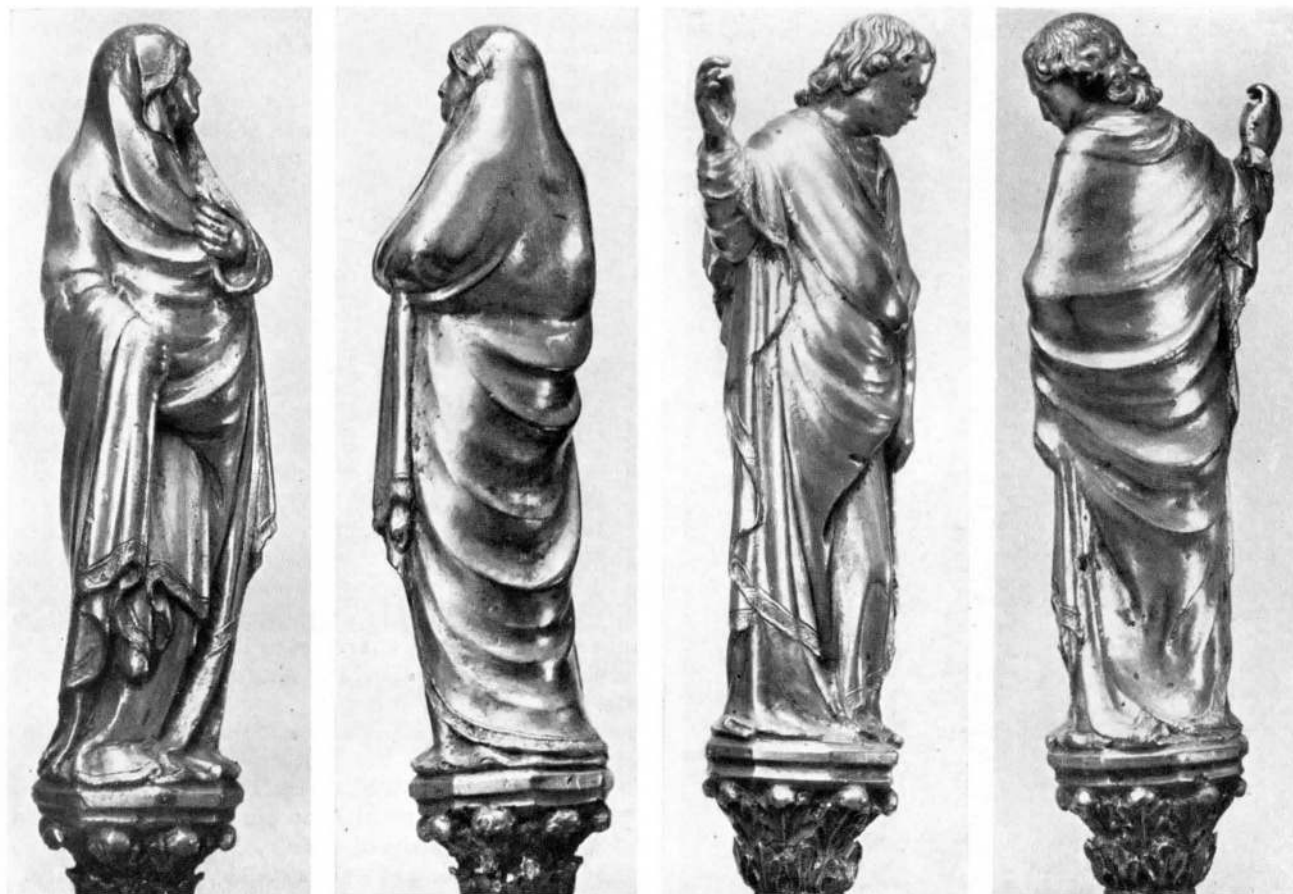


FIG. 18 - VIGNOLE, S. SEBASTIANO - CROCE ASTILE: PARTICOLARI

vi fu, essa intervenne durante la fabbricazione perchè negli spigoli sottostanti agli angioli, dove proprio avrebbe dovuto esser collocato quel contrafforte e il suo gemello, non vi è traccia alcuna di inchiodature e quindi nessun contrafforte vi è mai stato fissato. In realtà anche nella parte architettonica dell'opera si scorge uno spunto di carattere precisamente naturalistico nei quattro risalti dello stesso cofano segnati di bugnato piatto, allusivi, anche nella struttura a conci dell'arco rotondo, a spunti architettonici reali d'attualità quali si scorgono nelle facciate dei palazzi fiorentini dei primi del sec. XV, come quello Canigiani in via de' Bardi, col bozzato in parte graffito.

Ancora, un linguaggio simile a quello degli angioli informa le figure dei profeti incisi nella lastre a sfondo delle arcate cieche della stessa zona. Naturalmente in queste, come opere non plastiche, sono più facili i richiami alle espressioni pittoriche dell'epoca e cioè all'arte di Lorenzo Monaco, e di Rossello Franchi.

Quasi inutile aggiungere l'avvertenza che la teca più alta del pinnacolo è un'intrusione, o meglio una sostituzione (ne certificano dati tecnici) di quasi due secoli dopo, al pari dei vasetti nelle mani degli angioli.

Il reliquiario porta una scritta, sul piano di base, che tramanda i nomi degli Operai di San Jacopo committenti, e la data 1407. La prima porta del Ghiberti era allora in fabbricazione da tre anni circa.

Da notare che le statuette degli angioli sono eseguite a fusione nonostante la loro notevole dimensione.

G. MARCHINI



FIG. 19 - VIGNOLE, S. SEBASTIANO CROCE ASTILE: PARTICOLARE

GUALANDI, orafo. 'Croce astile'. La croce in argento con smalti, su supporto di legno; la base in rame dorato: alt. massima cm. 0,52.

Vignole (Pistoia) - S. Sebastiano. Stato di conservazione: buono. Restaurato nel 1951 dalla Soprintendenza alle Gallerie di Firenze, radtrizzando parti ammaccate e contorte, fissando quelle smosse, integrando con forme neutre le mancanze.

Fot. Sopr. Galleria. di Firenze: 69551-69556, 67047.

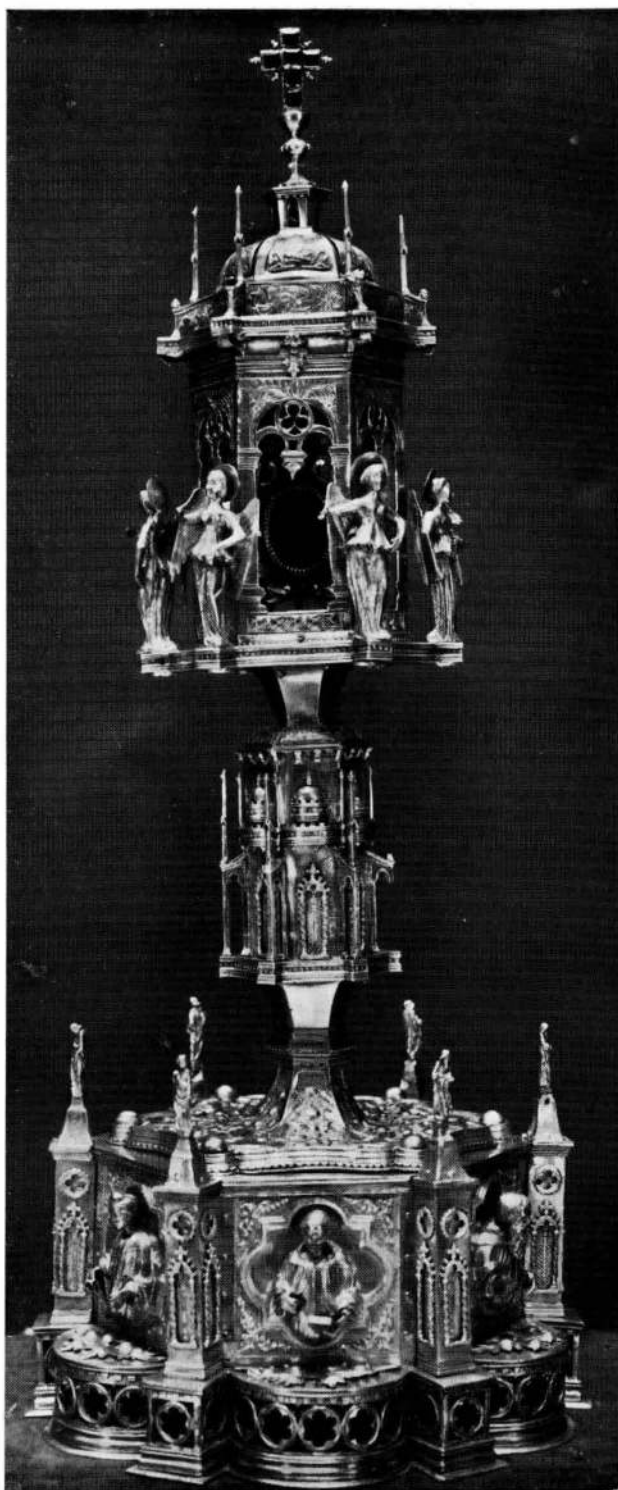


FIG. 20 - PISTOIA, DUOMO - GUALANDI ORAFO
RELIQUIARIO DI S. EULALIA

La croce astile di S. Sebastiano a Vignole (comune di Panzano Pistoiese) reca — nello schema comune a simili oggetti — la caratteristica di due espansioni che, muovendo dal nodo di base, sorreggono le statuette della Vergine e di San Giovanni, secondo un motivo più abituale

delle croci più ricche non portatili. La presenza di nielli a filigrana anche nei bracci della croce oltre alla ricchezza e finezza dei polilobi figurati, lo dimostrano oggetto eseguito con cura particolare. La lunga iscrizione di un polilobo tergale ci rivela che fu fatta per la chiesa cui tuttora appartiene, nel 1421 (figg. 16-20).

L'identità della mano che eseguì il reliquiario precedente appare, nella stretta cultura ghibertiana, del tutto analoga nell'analoga interpretazione con effetti più riposati, attraverso grafie del cesello che non rifinisce e puntualizza, ma lascia un'indefinita morbidezza alla massa. Da notare comunque che esiste uno spostamento verso valori volumetrici e ritmi riposati non solo nelle statuette della Vergine e di San Giovanni, di piccole dimensioni (che sono eseguite a fusione), ma anche in quella del Cristo (sbalzata) nonostante la stilizzata gracilità del torso, verso valori, quindi, meno spiccatamente lirici e quindi idealistici, verso un'umanità più presente e contenuta.

In alcuni dei nielli (sui quali tutti non è nemmeno una traccia di smalto si che verrebbe da dubitare che l'avessero mai ricevuto) si insiste su soluzioni prospettiche e nel dossale della cattedra del S. Marco si scorge lo stesso motivo ad arcatelle che si trova nella cattedra del S. Giovanni e del primo dottore di sinistra nella prima porta del Ghiberti.

G. MARCHINI

GUALANDI, orafo. 'Reliquiario di Santa Eulalia'. La base in rame dorato; il nodo e il tempietto in argento dorato: alt. massima cm. 75.

Pistoia - Duomo.

Stato di conservazione: buono. Restaurato nel 1951 dalla Soprintendenza alle Gallerie di Firenze, consolidando il fusto incrinato e rettificando contorsioni e ammaccature.

Fot. Sopr. Gall. di Firenze: 68322, 68325, 67000.

Il reliquiario di Sant'Eulalia si sa, per via documentaria, che nacque come ostensorio e fu fatto nel 1444 dall'orafo Gualandi. Vi si avvertono chiaramente le novità maturatesi nel frattempo (che hanno portato invero ad una composizione generale meno coerente) ed è questo un fatto notevole in un'opera di oreficeria, dato che il genere fu d'abitudine ritardatario in un modo estremo; così nell'architettura del tempietto superiore, che sa dei problemi agitatisi per la lanterna della cupola del duomo fiorentino, e negli angiolini (a piena fusione) che gli danzano attorno animati d'una vitalità nuova per esperienza di quella che fu scoperta da Donatello. Mentre negli angioli incisi, nella fascia sotto la cupolina, sembra di scorgere ben più profondi aggiornamenti addirittura nella scia di Fra Filippo Lippi. Circa il motivo terminale del calice che sorregge una croce, non possiamo fare a meno di ricordare come esso sarà sfruttato poco dopo in maniera ben più naturalisticamente allusiva da Desiderio nel tabernacolo del Sacramento di S. Lorenzo (figg. 20-21).

Nell'alto basamento dell'ostensorio, invece, si mantiene più viva la vena ghibertiana, pur con ulteriori arrotondamenti, e vi leggiamo le stesse caratteristiche formali ed espressive a certificarci della stessa personalità ideatrice ed esecutrice delle altre due opere già descritte;



FIG. 21 - PISTOIA DUOMO - RELIQUIARIO DI S. EULALIA PARTICOLARE

perfino la particolarità tecnica dell'applicazione, ai busti del basamento, di parti eseguite a fusione; segno che quest'orafo era più abile fonditore che plastificatore di sbalzo e di cesello.

Il fatto lo avvicina ancor più alla bottega del Ghiberti, sì che ci siamo domandati s'egli non sia stato addirittura un aiuto di quell'artista. Provarsi a ricercare le sue tracce nelle porte del Battistero, sarebbe un'impresa difficilissima e piena di rischi, anche se qualche forma più rotonda e abbozzata, come nella figura della Vergine, nella scena delle Pentecoste, della prima porta, potrebbe offrire allettanti confronti colle figurine della croce di Vignole. Ma il nome Gualandi non si incontra registrato fra quelli degli aiuti del Ghiberti. D'altra parte una ricerca compiuta sugli abbondanti indici di documenti antichi rappresentati dal Poligrafo Gargani della Biblioteca Nazionale di Firenze, non ha segnalato nemmeno che alcuna persona di un tal nome, comune a quel tempo, esercitasse in Firenze il mestiere dell'orafo. Per cui vien lecito di domandarsi se nella trascrizione di quel nome non sia accaduto un errore di lettura, giacché il documento relativo al reliquario di Sant'Eulalia lo si conobbe solo in regesto. Per colmo di sventura si è aggiunto il fatto che anche il regesto (un registro di memorie pistoiesi compilato nella prima metà del '700 dal sagrestano Sigismondo Conti), sia andato perduto con alcune carte dell'Archivio Comunale Pistoiese, cui esso apparteneva, e di quello di Stato, in un bombardamento dell'ultima guerra.

Potrebbe supporre allora che la lezione Gualandi sia uscita da una cattiva interpretazione del nome "Giuliano di ...", cui mancasse il seguito del patronimico lasciato in bianco dallo scrivente che non lo conosceva, secondo si ritrova spesso nei documenti, e in tal caso potrebbe trattarsi di Giuliano da Poggibonsi detto il Facchino, autore della statua in marmo di un profeta, nel campanile

del Duomo fiorentino. Ma in verità è difficile stabilire probanti relazioni fra la statua e le presenti oreficerie, che, oltre a tutto, sono di una materia e di una dimensione tanto diversa.

Vi fu pure tra gli aiuti del Ghiberti un pistoiese, un Cipriano di Bartolo, ma nella seconda porta soltanto nel 1427; comunque egli rimane escluso per il fatto che Gualandi vien qualificato come fiorentino.

Sembra che vi sia stato a Firenze, nell'epoca in questione, anche un orafo Guarienti, secondo mi comunica il Proccacci, che conosce documenti inediti: documenti però che non danno alcuna luce sulla sua figura.

In attesa, dunque, di nuove prove o di smentite, accettiamo questo nuovo nome, a indicazione di una considerevole artistica entità.

G. MARCHINI

LE MANIFESTAZIONI DIDATTICHE NELLA GALLERIA NAZIONALE D'ARTE MODERNA

IL CONCETTO DEL MUSEO-SCUOLA, del museo educativo è un concetto moderno ed è diffuso soprattutto in America. Non crediamo che sia da attribuire esclusivamente all'influenza di quel paese il fatto che anche l'Europa cominci ad adottarlo largamente e l'UNESCO se ne interessi in modo particolare; anzi crediamo che sia un'esigenza dei tempi, nata da noi come in altri luoghi per quel fenomeno per cui un certo atteggiamento o un certo indirizzo della cultura è sentito e si propaga quasi contemporaneamente dappertutto, con maggiore o minor evidenza, e naturalmente modificandosi secondo le tradizioni e le attitudini locali. La cosa è certamente più facile e realizzabile in America dove i musei sono più nuovi e soprattutto più ricchi e anche se posseggono un limitato numero di opere nelle raccolte permanenti, hanno però la possibilità di allestire frequentissime mostre. Così il museo d'arte moderna di New York non è propriamente un grande museo (o non ancora), ma ha una ricchezza di mostre che praticamente può offrire al pubblico, nel giro di pochi anni, una documentazione esauriente di quanto di meglio sia stato prodotto dall'arte moderna in tutto il mondo.

In Europa il tipo del museo esclusivamente conservatore e statico è tradizionale e prevalente anche perché i musei sono spesso nati (e specialmente in Italia) come raccolte private di principi ed hanno un carattere storico, che del resto è bene mantenergli. Ma oggi l'idea del museo vivo, educativo e, nel senso migliore, propagandistico dell'arte si va diffondendo un po' dappertutto. È ben vero che il meglio che si possa fare in questo senso è di fornire i musei di opere d'arte eccellenti, che sono di per sé stesse la più efficace forma di educazione del pubblico, ma è altrettanto vero che, a parte la difficoltà di arricchire i musei di tali opere difficili da trovare e costosissime, il pubblico ha comunque un vantaggio ad essere orientato e guidato, anche nei casi che il museo presenti capolavori universalmente riconosciuti e celeberrimi. Ciò vale soprattutto per quanto riguarda l'arte