©Ministero dei beni e delle attività culturali e del turismo -Bollettino d'Arte

NOTE BREVI SU INEDITI TOSCANI

SCUOLA FIORENTINA DELLA SECONDA METÀ DEL SECOLO XIV. ' Madonna in trono col Bambino tra due Angioli e i SS. Antonio Abate e Pietro Apostolo '. Affresco entro tabernacolo.

Firenze, via dei Giraldi.

Stato di conservazione: buono. Restaurato di recente per conto dell'Ufficio Belle Arti del Comune di Firenze. Il restauro ha rimosso ridipinture posteriori che avevano mutato completamente il carattere delle figure, soprattutto nei panneggi delle vesti. Tagliato in basso, per una nuova sistemazione della cornice del tabernacolo.

Fot. Sopr. Gall. Firenze: 93994.

L'opera è già nota perchè esistente nella collezione fotografica dei Fratelli Alinari (n. 29195) e perchè ve n'è cenno e una piccola riproduzione prima del restauro in un articolo del Rusconi sui Tabernacoli fiorentini (A. J. RUSCONI in *Emporium* 1942, pp. 158–59).

Ci ha consigliati alla pubblicazione in queste note il recente restauro che ha così decisamente influito sull'opera da ridonarle tutto il sapore di un inedito.

Rapporti di stile e di grafia con il precedente trittico di Perticaia ci spingono a considerare il tabernacolo come opera dello stesso artista.

A suffragio del nostro assunto ci limiteremo a segnalare la slargata piattezza del volto della Vergine (pressochè identico nelle due redazioni), la plastica robustezza del Bambino (ripetuto nei due esemplari con ritornante precisione anatomica), il taglio, più che il disegno (perduto in parte nel lapislazzulo della Vergine di Perticaia), delle vesti slargantisi sul terreno in geometriche cristallizzazioni.

Tralasceremo di proposito il pedantesco elenco di confronti di anatomia morelliana che troppo facilmente si potrebbe fare, tanto essi sono evidenti, soprattutto in riferimento al gruppo della Madonna col Bambino.

Sottolineeremo invece, nei limiti dettatici dal raffronto delle due opere, i nuovi traguardi che l'artista ci mostra di avere raggiunto in questa sua nuova distanziata apparizione, una quindicina o ventina di anni dopo (nel quinquennio 1385–90 fisseremmo infatti l'esecuzione del tabernacolo).

Nei rispetti di Perticaia l'autore mostra di avere acquistata una maggiore robustezza plastica. Toltesi di dosso le più plateali movenze di scuola o di imitazione, l'artista mostra qui di aver raggiunto una maturità assai equilibrata. Buon assimilatore delle esperienze altrui e del passato, sente con discreta sensibilità le correnti più moderne. Il suo goticismo, che già respira di un alito *fin de siècle*, ha portato maggiori ritmi all'espressione: il chiaroscuro permea con sapienza tutte le figure e vibra maggiormente nelle sfaccettature e negli intarsi simmetrici di un ben elaborato trono, cui l'ogiva, ripetuta nella spalliera, dona un sensibile, se non proprio intenso, valore spaziale; l'effetto del quale è purtroppo bloccato dal taglio dell'affresco nella parte inferiore.

C'è ancora — e non può essere altrimenti — tutto il bagaglio della cultura fiorentina del tempo: l'orcagnismo con i suoi innumeri addentellati, il cionismo, il gerinismo. Ma c'è anche, e questa è la nota più significativa dell'affresco, un *modus pingendi* assai ben identificabile, una maniera di disegnare particolarissima: essa costituisce un punto assai preciso per l'individuazione della personalità dell'artista (più chiara e sviluppata nel tabernacolo che non a Perticaia), sì che suggeriremmo proprio qui il cartellino provvisorio di "Maestro del Tabernacolo dei Giraldi,, — un maestro secondario ma discreto — ad indicare una personalità minore intorno alla quale si potrebbero, in base e con questa, raggruppare facilmente, domani, altre opere.

U. BALDINI

SCUOLA FIORENTINA DELLA SECONDA METÀ DEL SECOLO XIV. ' Madonna in trono col Bambino; ai lati S. Cristoforo e S. Margherita '. Dipinto su tavola; m. 1,48 × 0,67 (pannello centrale); m. 1,08 × 0,37 (pannelli laterali).

Rignano sull'Arno (Firenze) – S. Cristofano in Perticaia.

FIG. 1 – FIRENZE, VIA DEI GIRALDI – SCUOLA FIOR. 2ª METÀ SECOLO XIV: MAD. IN TRONO TRA ANGIOLI E SANTI (AFFR.)

©Ministero dei beni e delle attività culturali e del turismo -Bollettino d'Arte

Stato di conservazione: buono; restaurato una diecina di anni fa dal Gabinetto Restauri della Soprintendenza alle Gallerie di Firenze.

Fot. Sopr. Gall. Firenze: 25030; 25031 (particolare).

ANNI · DOMINI · M · CCCLXX · DIE · ... · MENSIS · IVLII · TEMPORE · PRESBITERO · PETRO · RECTORE · ISTIUS · ECCLESIAE · HOMINES · / ETPERSONAS · SOTIETATIS · SANCTAE · MARIAE · DESANCTO · XPISTOFORO · FECIT · · FIERI · HOC · HOPUS ·

Questa, nella sua strana grafia e sintassi, l'iscrizione sul gradino del trono con la precisazione dell'anno e del mese dell'esecuzione del trittico.

Inseribile senza dubbio nell'ambiente fiorentino, l'opera presenta caratteri personali soprattutto nella parte centrale, laddove i laterali ripetono con più insistenza modelli e moduli del dominante ambiente locale.

Nel 1370 Andrea Orcagna e Nardo di Cione da poco avevano cessato il loro operare; Andrea Bonaiuti aveva già compiuto il ciclo di S. Maria Novella. La comunità artistica era tutta in alacre ripresa. Jacopo di Cione era in piena attività (di un biennio prima è il polittico degli Uffizi) e con Niccolò di Pietro Gerini lavorava proprio allora attorno all'Incoronazione di Londra; Giovanni del Biondo era già affermato, Giovanni Bonsi stava per metter mano al polittico vaticano.

Proprio da tali artisti nasce la vena del nostro modesto autore. Nardo, Jacopo e il Gerini soprattutto hanno una importanza decisiva sulla sua formazione. Jacopo lo doveva affascinare per certe modulazioni di rigida estrinsecazione e per certe stringatezze di disegno preciso ed attento, Nardo per la delicatezza del colorire e per certe allitterazioni quasi manieristiche nei panneggi, il Gerini per certe qualità spigliate di stile narrativo. E forse non mancò neppure l'influsso di Giovanni Bonsi, anche se il polittico vaticano che ce lo precisa è di un anno più tardo.

Bisognerà comunque sottolineare che tutte queste derivazioni si compenetrano nell'arte del nostro così efficacemente da creare vera e propria unità stilistica, senza intoppi, sbilanciamenti, fratture. Tutto è fuso e armonizzato su un buon livello.

La personalità dell'artista, che sembra qui ancora giovanile, appare già discretamente scoperta.

Certe peculiarità di disegno, di fattura hanno forse proprio qui la loro prima presentazione: esse ci dovrebbero permettere domani una più precisa classificazione e catalogazione.

U. BALDINI

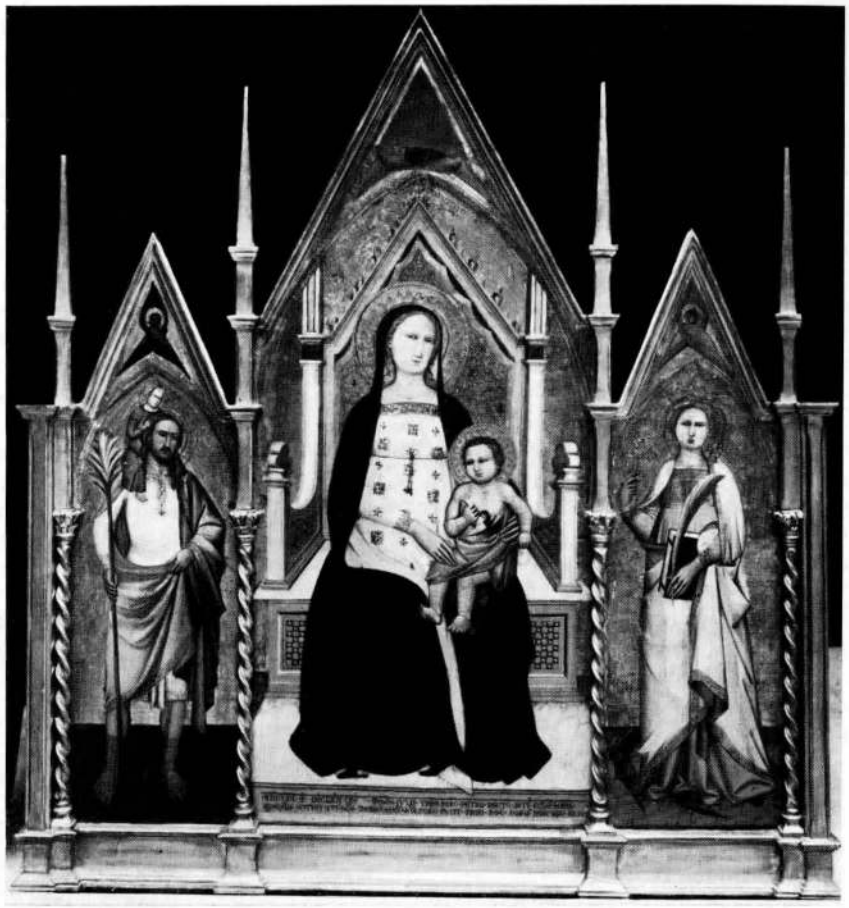

FIG. 2 – RIGNANO SULL'ARNO, S. CRISTOFANO IN PERTICAIA
SCUOLA FIOR. 2ª METÀ SECOLO XIV: MADONNA IN TRONO E SANTI

GIOVANNI DEL BIONDO (secolo XIV). 'Madonna col Bambino'. Dipinto su tavola; m. 1,17 × 0,75.

S. Pietro a Solicciano (Firenze).

Stato di conservazione: più che buono. Recentemente restaurato per conto della Soprintendenza alle Gallerie di Firenze. Più che di un vero e proprio restauro si è trattato di un felicissimo recupero. Il volto e le mani della Madonna e del Bambino erano completamente ridipinti sì da mascherare del tutto i caratteri dell'opera. Sotto la ridipintura il colore è stato ritrovato intatto con la sua conservatissima vernice originale. Ridipinture erano inoltre nel braccio e nel manto della Madonna: anche queste sono state accuratamente rimosse. La cornice superiore in legno scolpito e in parte dorato risulta più tarda così come le mensoline all'impianto di essa. Al posto di queste ultime erano originariamente capitellini di colonne tortili, delle quali è restata leggera ma visibile traccia sulla superficie del dipinto. Originale è il resto della cornice, ad esclusione della fascia di predella, ove era stata precedentemente inserita una tavoletta dipinta con il Cristo in pietà e con ai lati, a coppie, i dodici apostoli, ingrato prodotto, forse, del ridipintore della Madonna.

Fot. Sopr. Gall. Firenze: 93991 (prima del restauro); 93995, 94200 (durante il restauro); 94248, 94249 (dopo il restauro).

©Ministero dei beni e delle attività culturali e del turismo -Bollettino d'Arte

L'attribuzione a Giovanni del Biondo ci pare indiscutibile. Tutte le migliori qualità di questo fecondo pittore fiorentino appaiono con chiarezza e assolutezza nel dipinto.

Lo schema del gruppo è quello tipico del maestro, ma in esso c'è del nuovo. Il secco e semplicistico disegnare ha preso qui più fluide movenze e maggiore corposità. Non c'è il paravento di un trono a sottolineare intuizioni spaziali, affidate a geometriche divergenze. Qui c'è ancora, totalmente, il fondo d'oro: non espediente ad esclusivo uso della preziosità ma già pregno di atmosfera. Il verde tappeto di base, seppure trapunto da una trama vivacemente trecentesca, acquista, in virtù anche del suo valore tonale, tutto il sapore di una zolla di prato e suggerisce il senso di profondità. Non importa se la stabilità del cuscino sinuoso con due grosse pendenti nappe — motivo nato sullo scorcio del secolo — è quanto mai precaria: esso non è soltanto giustificazione della posizione della Madonna ma anche motivo di gusto ben raffinato. Il gruppo tutto, insomma, sembra staccarsi dalla piatta aderenza alla superficie dipinta per immergersi alfine nello spazio. Anche il Bambino, pur nella realizzazione tutta trecentesca della veste punzonata a strettissima maglia d'oro, ha solidità e scioltezza singolarissime e tutto il suo disegno (che cede a ricercate eleganze) suggerisce emozione di piani e segnala mutevoli masse.

Così, da buon orecchiante e facile divulgatore quale egli è, Giovanni del Biondo sente il passaggio del secolo.

U. Baldini

FIG. 3 – S. PIETRO A SOLICCIANO (FIRENZE) GIOVANNI DEL BIONDO: MADONNA COL BAMBINO

Mariotto di Nardo (not. dal 1394 al 1424). ' S. Matteo e due angioli '. Dipinto ad affresco; m. 2,15 × 1,07.

Firenze – Loggia dell'Accademia di Belle Arti.

Stato di conservazione: buono. Restaurato nel 1935 a cura della Soprintendenza alle Gallerie di Firenze.

Fot. Sopr. Gall. di Firenze: 24734, 48107, 48108, 48109.

Il Milanesi, nelle sue *Note* al Vasari (vol. I, p. 610), avendo " raccolto varie notizie ,, da alcuni documenti, fa un elenco di opere di Mariotto di Nardo. Tra le altre ricorda un S. Matteo, eseguito nel 1413 per l'omonimo ospedale " in un archetto che era sopra la porta della chiesa ,,.

L'Ospedale detto di S. Matteo fu fondato nel 1384 da Lelmo Balducci da Montecatini, ma la sua costruzione si protrasse fino al 1410. Soppresso nel 1781 dal Granduca Pietro Leopoldo, per incarico di questo fu trasformato, ad opera dell'architetto Gaspero Paoletti, nel 1784. A quest'epoca fu chiusa la loggia sulla piazza San Marco, liberata poi dalle sovrastrutture soltanto recentemente, nel 1935. In quest'occasione tornò alla luce anche la lunetta sopra la porta, ricordata dai documenti.

L'affresco rappresenta l'Evangelista Matteo in atto di scrivere su un libro, affiancato da due angioli, ed è decorato da una fascia a rombi e polilobi con l'immagine del Redentore e i simboli dei quattro evangelisti.

Mariotto, che fu artista ritardatario e di scarsa personalità, rivela nelle sue opere volta a volta l'influsso di vari maestri a lui contemporanei. L'affresco di San Matteo ce lo mostra non insensibile anche alle forme di Lorenzo Monaco per la vivezza dei colori e la ricchezza degli ornati, per il fluire di pieghe nella tunica del Santo e per quell'assottigliarsi delle figurine angeliche, curvate in armonici atteggiamenti come ad assecondare la forma della lunetta.

M. Moriondo

Domenico Pecori (Arezzo c. 1480–1527). ' Madonna della Misericordia '. Affresco; misure dell'affresco distaccato e montato su telaio, per la parte dipinta superstite m. 2,90 × 2,10.

Arezzo – Palazzo della Fraternita dei Laici.

Stato di conservazione: l'affresco è stato di recente casualmente scoperto durante lavori di operai in un locale al piano terreno del palazzo, ora affittato al Tribunale. Messo in luce a seguito di intervento della Soprintendenza alle Gallerie di Firenze, è stato poi distaccato come imponeva l'umidità della parete su cui era posto. È seguito il restauro (da terminare ancora pittoricamente) che ha mantenuto, ovviamente, le purtroppo larghe zone perdute.

Fot. Sopr. Gall. di Firenze: 94356.

Forse, nel non esservi cenno nel Vasari di questa pittura ora ricomparsa, una delle poche cose belle che ci abbia lasciato il mediocre locale Pecori, è l'indizio che

©Ministero dei beni e delle attività culturali e del turismo -Bollettino d'Arte

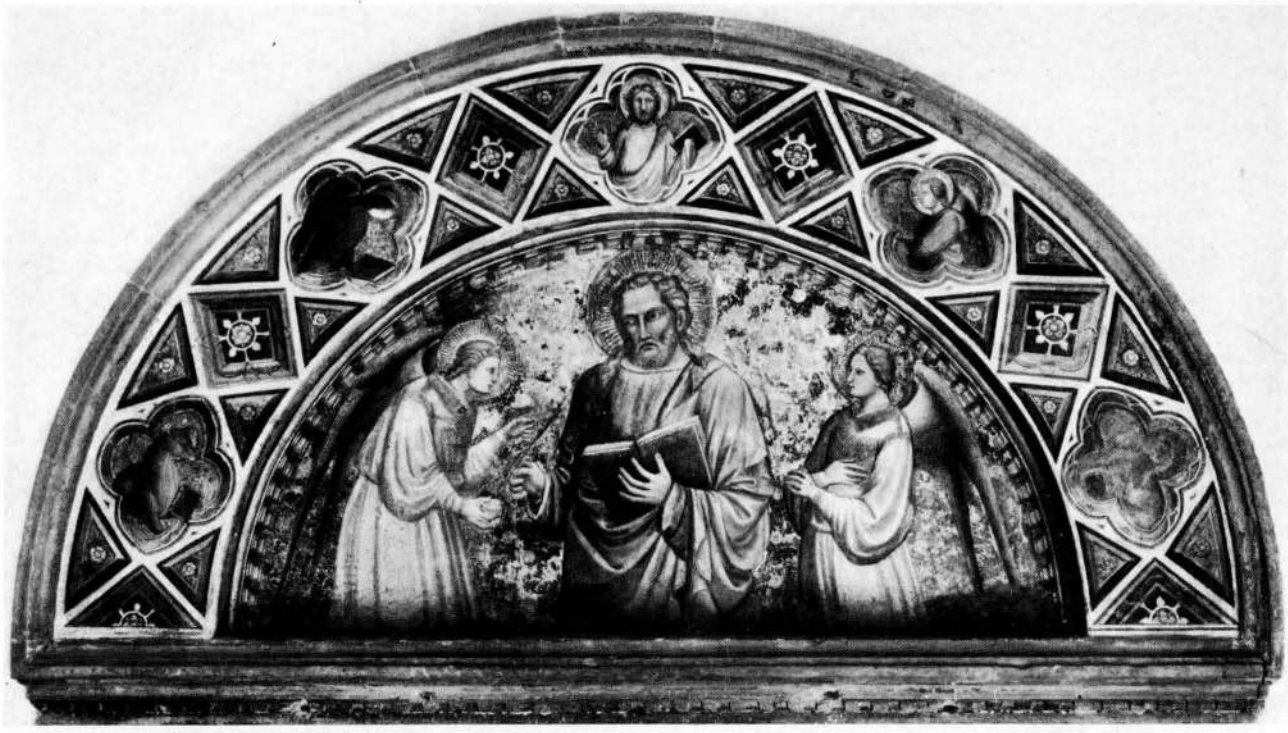

FIG. 4 – FIRENZE, LOGGIA DELL'ACCADEMIA DI BELLE ARTI – MARIOTTO DI NARDO: SAN MATTEO E DUE ANGIOLI

FIG. 5 – AREZZO, PALAZZO DELLA FRATERNITA DEI LAICI DOMENICO PECORI: MADONNA DELLA MISERICORDIA

l'affresco era stato danneggiato o nascosto già al tempo di Giorgio. A presentare l'opera, basterà ricordare come le Madonne di Misericordia fossero soggetto diffuso in Arezzo e lo stesso Palazzo della Fraternita rechi di questo tema sul portale il bassorilievo del Rossellino e nell'interno un affresco di Parri Spinelli (per non citare, posteriori alla nostra opera, l'affresco soltanto disegnato nel '27 per la cappella della Fraternita dal Rosso Fiorentino; e l'orribile affresco realizzato dal Torri in un salone del piano terreno): ora però il Pecori, da uomo del Cinquecento, non diversificò in proporzioni la Vergine dai protetti, e ambientò la donna, sollevata sull'emiciclo di borghesi dietro un arco rinascimentale, sullo sfondo di un cielo aperto e mosso.

La produzione, d'altronde scarsa, e tra l'altro nel suo piccolo piuttosto camaleontica, di Domenico Pecori, attende ancora di venire seriata: ma intanto il nostro dipinto potrà essere ritenuto anteriore alla grande pala, con lo stesso tema, del pittore oggi nel Museo (e temporaneamente esposta alla Pieve) databile a dopo il '20 (SALMI, *Cat. Pin. Arezzo*, 1921, p. 40 ss.): dipinto quello alquanto infelice perchè intorbidato dal sopravveniente Manierismo, ma già sufficiente in un riscontro (vi si veda il gruppo di adoranti a sinistra) a provare per il nostro affresco la paternità del Pecori. E poichè questo è più avanzato della 'Madonna tra due Santi' superstite in S. Bernardo, e datata nel secondo decennio del Cinquecento, è sempre in questo tempo che andrà posta la nostra Madonna misericorde. Che è, si diceva, un raro momento felice di Domenico, specie nelle figure dei borghesi in basso: ispirate sì ai modi, ma più energicamente e minutamente definitori, del suo maestro Bartolomeo della Gatta, però di una propria corrente individualità e di una diversa umanità attinta dal nuovo secolo. L. BERTI

©Ministero dei beni e delle attività culturali e del turismo -Bollettino d'Arte

CAVALORI MIRABELLO (Firenze?–1572). ' Pentecoste ' Dipinto su tavola; m. 2,58 × 1,70.

Firenze – Badia.

Stato di conservazione: discreto.

Fot. Sopr. Gall. di Firenze: 68821.

Era ritenuto di Battista Naldini (cfr. PAATZ, *Die Kirchen von Florenz*, I, 1940, p. 285 e n. 104: l'attribuzione risaliva al Puccinelli e al Cinelli, nella seconda metà del Seicento) cui appartiene la tavola con la ' Salita al Calvario ' nell'altro altare a lato del coro; dipinto quest'ultimo già citato nelle notizie degli Accademici del Disegno nelle *Vite* vasariane del '68: e se non contemporanea, cioè di quest'anno circa, di non molto dopo deve essere anche la nostra Pentecoste. Però essa non spetta al Naldini; da riconoscervi, invece, la pittura di quel fine ma raro minore che è per noi Mirabello Cavalori: del quale finora si conoscono solo i due pannelli nello Studiolo di Palazzo Vecchio, e una tavoletta Loeser altrettanto preziosa: più, è vero, ma ahimè scadentissimo, un quadretto nell'oratorio di S. Tommasino con i confratelli di quella compagnia (fot. Sopr. Gall. Firenze, 3542) firmato e datato 1568.

Ben prevedibile, del resto, che rintracciare la produzione di Mirabello anteriore a quella sua felicissima maturazione al tempo dello Studiolo (1570–72; l'artista morì nel '72, proprio su quel fiorire) ci porterà a incontrare esemplari inferiori, disuguali di valore e indirizzo; e anzi, in addizione a quanto già accennato da L. Marcucci sulla formazione del Cavalori (*Nota sulla pittura fiorentina intorno al 1560 a proposito di un disegno inedito del C.*, in *Belle Arti* 1951, p. 63 ss.) vorremmo fin d'ora segnalare altre tre cose a nostro parere dell'artista, oltre la Pentecoste qui presentata: una ' Assunzione ' a fresco in S. Pierino della SS. Annunziata (fot. Sopr. Gall. Firenze 15815) tra l'altro proprio vicina alla Pentecoste, e due tavolette inviate recentemente al Museo di Casa Vasari, l'una con ' S. Barbara ' e l'altra con una ' Circoncisione '.

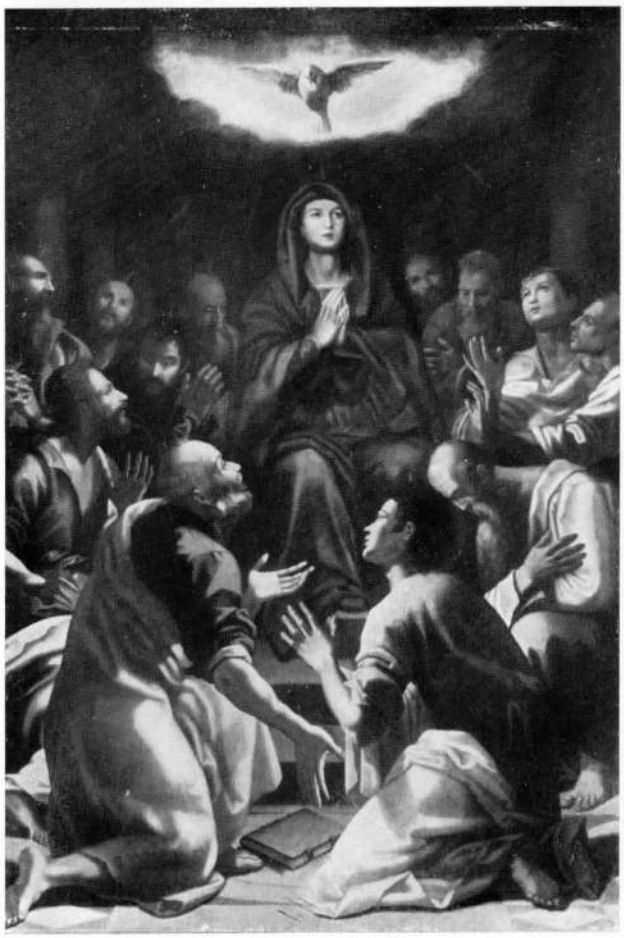

FIG. 6 – FIRENZE, BADIA
MIRABELLO CAVALORI: PENTECOSTE

Ma per dire del nostro dipinto, di cui la Marcucci ci ha indicati anche due disegni preparatori conservati nel Gabinetto degli Uffizi (uno studio variante dall'opera, n. 616; e un disegno già quadrettato, n. 7062: ambedue ascritti al Vasari) sarà sufficiente il notarvi, nel riscontro dell'evidente paternità del Cavalori, come l'apostolo inginocchiato in primo piano a destra sia alquanto affine al Giacobbe nella ' Benedizione d'Isacco ' Loeser; e constatare, quanto alle componenti stilistiche, tra le più presenti Pontormo (vedi a esempio la testa barbuta dell'apostolo in secondo piano a destra, da uno dei tondi di S. Felicita) e Alessandro Allori (per certa sodezza, specie nel modulo dei volti). E non che la tavola sia gran che, anzi, come è del resto di quasi tutti i pittori dello Studiolo, in questo formato grande la preziosità dei dipinti piccoli scade a pesantezza; mancando inoltre alla nostra Pentecoste la fine intessitura spaziale e la sontuosità che sono nei pannelli dello Studiolo come nel dipinto Loeser; ma in complesso la qualità ci pare sufficiente e già raggiunto quel clima di dolce seppur stilizzata umanità che è del Cavalori. Sicchè, confrontando con l'infelicissimo quadretto di S. Tommasino, riteniamo poi si dovrebbe datare la Pentecoste dopo il 68, forse tra il 70–72 anch'essa.

L. BERTI

SANTI DI TITO (Sansepolcro 1538–1603) ' Convito da Simeone '. Affresco.

Firenze – Convento della SS. Annunziata.

Stato di conservazione: danneggiato dall'umidità.

Fot. Sopr. Gall. di Firenze: 49971.

Sarà opportuno pubblicare l'affresco, fotograficamente inedito, anche per confermare l'esistenza di questa grossa opera di Santi nella testata meridionale del refettorio del convento servita: pittura nota al Milanesi (VASARI–MILANESI I, 1878, p. 575 n. 3) e poi al Voss (*Die Malerei der Spätrenaissance in Rom u. Florenz*, 1920, p. 386); ma che lo studioso specifico di Santi, il dott. Arnolds, fidandosi dei religiosi del convento, suppose perduta (*Santi di Tito*, 1934, pp. 52–3 e 85), mentre il Paatz (*Die Kirchen von Florenz*, I, 1940, p. 120) l'ha immaginata coperta da un dipinto di G. D. Ferretti (questi dipinse invece, nel 1742, quattro affreschi nei lati lunghi dello stesso refettorio, pubblicati in *Commentari*, I 1950, pp. 105–7).

L'Arnolds aveva supposto il Convito, di cui aveva trovato agli Uffizi un disegno preparatorio che appare con

©Ministero dei beni e delle attività culturali e del turismo -Bollettino d'Arte

FIG. 7 – FIRENZE, CONVENTO DELLA SS. ANNUNZIATA – SANTI DI TITO: CONVITO DA SIMEONE

diverse varianti (n. 759; fot. nel citato volume dello studioso, tav. XL), del principio del decennio 80–90 (esso è d'altronde già ricordato nel 1584 dal *Riposo* del BORGHINI, ed. 1730, p. 509); e invece la pittura reca, sul piedistallo della tavola esagona al centro, il nome di Santi con la data 1573. L'opera viene dunque dopo i pannelli del pittore in Palazzo Vecchio (1570–2) e l'affresco con Salomone (1571) nella cappella dell'Accademia alla stessa SS. Annunziata; e può dare anche occasione a una osservazione per le componenti del Titi.

Se infatti la loggia a serliana di sfondo alla sala di Simeone può essere stata ispirata semplicemente dal secondo braccio degli Uffizi, un sentore di influsso veneto permane tuttavia nel nostro Convito: e perchè così ambientato, sullo sfondo arioso di una loggia (il che tornerà in un affresco di Santi di Tito in S. Maria Novella), e perchè di un'animazione più vivace e sciolta che negli affollamenti manieristici consueti per simili temi. Ma ricordiamo l'attestazione nel BALDINUCCI (*Not. d. Proff. d. Disegno*, ed. Ranalli, 2, pp. 551–3) che il Titi fu a Venezia, e se fu Tiziano a coniare lo scherno " Santi di Tirititotò Matitatoio ,,, quel viaggio deve essere non dopo il '76, anno di morte di lui; ora la supposizione dell'Arnolds (*op. cit.*, p. 33) che esso sia già anteriore al pannello del Titi con il 'Passaggio del Mar Rosso' nello Studiolo, cioè della seconda metà del '71, ci pare possa venir confermata dal notare certa lata ma plausibile influenza sul nostro affresco di Paolo Veronese (precisamente la ' Cena di S. Gregorio Magno ' di Monte Berico a Vicenza, pagata nel '72; e il famoso ' Convito di Levi ' dell'Accademia, finito nel '73). I dati documentari su Santi, del resto, fanno possibile il viaggio del pittore tra la seconda metà del '71 e la prima del '72.

Pur senza entrare, in questa nota, in merito alla rimarchevole personalità dell'artista, vorremmo solo accennare che si potrebbe tener conto anche di questa sua esperienza veneta: pur se, a mostrare i limiti di tale riferimento, basti constatare come il sansepolcrese traducesse in quest'opera le vitalissime cose viste a Venezia in una sua prosetta tra malinconica e ancora di retorica manierista: dove la loggia palladiana si illanguidisce e intiepida toscanamente, sullo sfondo di un poggetto campestre, e una qualche goffaggine coabita, nei personaggi, con certa rosea e mite semplicità contadinesca propria del pittore.

L. BERTI

©Ministero dei beni e delle attività culturali e del turismo -Bollettino d'Arte

Iacopo Ligozzi (Verona c. 1547–Firenze 1626). ' Natività della Vergine e SS. Sebastiano e Raimondo '. Olio su tela: m. 2,05 × 2,10.

Bibbiena – Santuario di S. Maria del Sasso.

Stato di conservazione: restaurato recentemente.

Fot. Sopr. Gall. di Firenze: 68313; 67653-57 (particolari).

Nei due cerchi inferiori dello scaldaletto presso la neonata è la segnatura: " Iacopo Ligozzi faceva 1607 – in fiorenza in via Larga ,,. L'opera, ricordata dalla *Guida del Casentino* del Beni (Firenze 1889, p. 326), non fu però citata nella voce sul Ligozzi del Brenzoni nel Thieme Becker (1929), comparendo invece nell'elenco delle opere del pittore dato dal Venturi (IX, 7°, 1934, p. 480).

Ma in verità il dipinto di Bibbiena è una delle cose migliori dell'artista veronese, che come noto, trapiantatosi a Firenze, è considerato un fattore importante nell'eclettico formarsi della pittura fiorentina del Seicento. Tra i primi della città a partire dall'ultimo decennio del Cinquecento, egli vi importa infatti modi pittorici patrii mentre commercia con il tardo manierismo capeggiato dall'Allori e con la corrente di rinnovamento capitanata dal Cigoli; e il Lanzi gli dà il merito di " un non so che di grazioso e di lieto che non era frequente in Firenze ,,.

Ma in questo artista mediocre c'erano purtroppo momenti di scadimento e di goffaggine, palesi in varie opere,

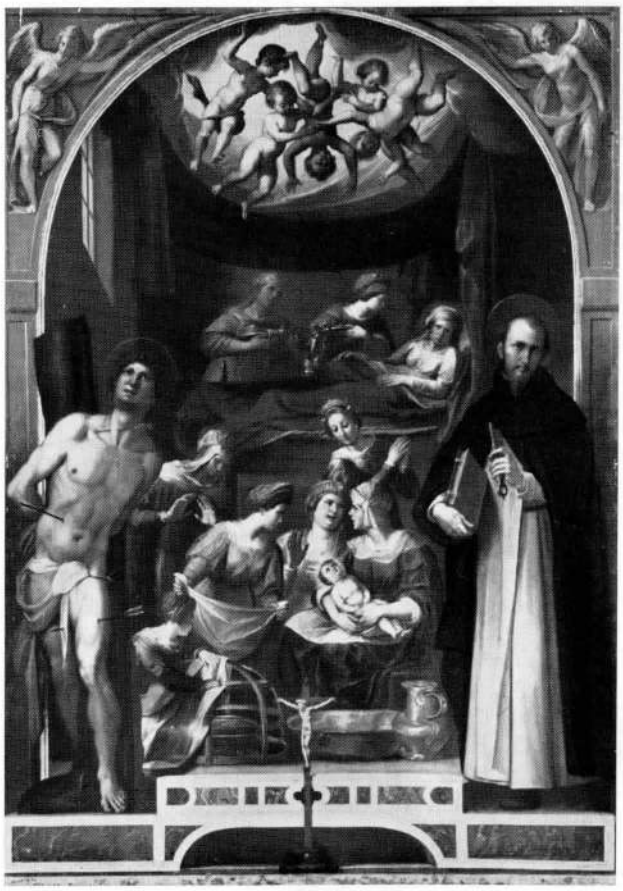

FIG. 8 – BIBBIENA, S. MARIA DEL SASSO – JACOPO LIGOZZI NATIVITÀ DELLA VERGINE E SS. SEBASTIANO E RAIMONDO

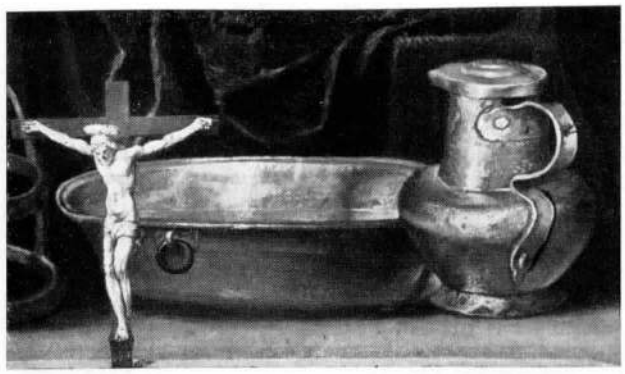

FIG. 9 – BIBBIENA, S. MARIA DEL SASSO – IACOPO LIGOZZI NATIVITÀ DELLA VERGINE E SS. SEBASTIANO E RAIMONDO (PARTICOLARE)

basterebbero gli affreschi, pur un tempo celebri, nel chiostro di Ognissanti; e d'altronde anche la decorosità esteriore e piacevole, ma fredda, di quasi tutte le opere più note (" una franchezza di pennello, un comporre macchinoso, un gusto di ornare ,, diceva il Lanzi) non ha livello molto alto. E a nostro personale parere le possibilità più vive di questa pittura sono o di raggiungere sbocchi, come qui, di aggraziato descrittivismo pittoricamente unitario; o di combinare gli eclettici elementi della sua cultura in modi più rigorosi e originali, per una pittura adeguata al nuovo tempo primo secentesco, come accade in altri esemplari.

Del 1607, la tela di Bibbiena è di un periodo finora non molto precisato del pittore (per altre opere datate, bisogna risalire al 1602 o scendere al 1618–20); il quale ha qui avuto sicuramente presenti le Natività della Vergine dipinte anni prima da Alessandro Allori (Firenze, SS. Annunziata, 1602; Cortona, S. Maria Nuova, 1595), coi loro motivi di donne, panni, suppellettili; ma ha però altrimenti spaziato l'ambiente (in un vano coerente e unitario, come a lui piaceva) e graduato in profondità le figure. C'è poi il più complesso artificio compositivo: la simulazione dell'incorniciatura centinata, con base a gradino d'altare (al centro con Crocifisso e le pietre dure, in quel tempo in voga a Firenze con la costruzione della Cappella dei Principi; ai lati con storiette dei due Santi soprastanti); e la presenza dei SS. Sebastiano e Raimondo che ben risultano, ci pare, di origine veneta. Ma vale più che altro, in questa pittura, l'unità che ne regge il descrittivismo, aggraziato e bene articolato: un'unità che, di attenzione più pittorica che plastico disegnativa, quasi meriterebbe alla Natività, al di là dei confini del tardomanierismo cinquecentesco, la cittadinanza dell'iniziante Seicento.

L. Berti

Iacopo Chimenti detto L'Empoli (Empoli 1554–1640). ' Predella con quattro Santi, l'Ultima Cena, l'Annunciazione, la Pentecoste '. Dipinti su tavola.

Firenze – SS. Annunziata.

Stato di conservazione: discreto.

Fot. Sopr. Gall. di Firenze: 69720–4.

©Ministero dei beni e delle attività culturali e del turismo -Bollettino d'Arte

La predella è oggi sull'altare della cappella di S. Luca o dell'Accademia del Disegno; ma vi venne solo nell'Ottocento, perchè al tempo del Fantozzi (*Nuova Guida di Firenze*, 1842, p. 419) l'altare aveva invece una predella dell'Angelico, cui fu poi sostituita questa, ritenuta dell'Allori dal Tonini (*Il Santuario della SS. Annunziata*, 1876, p. 240) e oggi dal Paatz (*Die Kirchen von Florenz*, I, 1940, p. 118) che la data alla fine del Cinquecento. Paternità e cronologia, però, che chi conosce quel periodo dell'arte fiorentina troverà implausibili.

E, se cronologicamente la predella andrà collocata intorno al '70, non mancherà nemmeno in Firenze un indirizzo più convincente cui riferirla: cioè la maniera di Maso da S. Friano, col cui piccolo manierismo patetico e allucinato concorda. Se non vi fosse però, nel dittico dell'Annunciazione al centro, un accento diverso e più inoltrantesi verso una elegante e pacata contemplatività neorealistica: che credo potrà facilmente e convincentemente richiamare i vari quadri di questo tema dipinti in seguito dall'Empoli. Ma ci ricorderemo che questi fu per l'appunto scolaro di Maso da S. Friano, e converrà allora ritenere la nostra predella una delle sue primissime cose, quasi interamente sotto l'influsso del maestro ma già segnata con le doti di una personale eleganza e qualche accento della futura propria individualità (si noti anche, nell' ' Ultima Cena ', la copia con minuto variare da Leonardo). La predella, che dateremmo a non molto dopo il '71 sapendo che subito dopo la morte di Maso, avvenuta in quell'anno, il Chimenti cercò un suo indirizzo originale riallacciandosi a Andrea del Sarto e altri classici, ha dunque un suo piccolo interesse, perchè con pochi disegni ancora maseschi (cfr. in proposito S. De Vries, in *Riv. d'Arte*, 1933, pp. 335–6) è quanto ci resta del primissimo tempo dell'Empoli: già personale e costituito nella sua prima opera datata, cioè la ' Madonna coi SS. Ivo e Luca ' del Louvre', del 1579. L. Berti

FIG. 11 – FIRENZE, SS. ANNUNZIATA – EMPOLI: ANNUNCIAZIONE (PARTICOLARE DI PREDELLA)

FIG. 12 – FIRENZE, SS. ANNUNZIATA – EMPOLI: ULTIMA CENA (PARTICOLARE DI PREDELLA)

FIG. 10 – FIRENZE, SS. ANNUNZIATA – EMPOLI: DUE SANTI (PARTICOLARE DI PREDELLA)

Tardo seguace di Nino Pisano. Gruppo dell' 'Annunciazione'. Statue di legno policromo; altezza massima, esclusa la base, m. 1,47 per la Vergine e m. 1,45 per l'angelo.

Pescia – Chiesa dei SS. Stefano e Niccolao.

Stato di conservazione: dal punto di vista della integrità materiale, ottimo; è impossibile però precisare quale sia l'entità dei rifacimenti. La policromia è in gran parte ripassata, in specie nelle vesti della Vergine. Mancano le ali dell'angelo.

Fot. Sopr. Gall. di Firenze: 66941–44.

Le due statue figurarono alla Mostra d'Arte sacra tenutasi a Pistoia nel 1950 e prima di tale " pubblicazione „ erano state elencate dal Fabriczy in quel suo catalogo critico di statue toscane (*Jahrb. d. K. Pr. Kunstsamml.*, XXX, 1909;

©Ministero dei beni e delle attività culturali e del turismo -Bollettino d'Arte

FIG. 13 – PESCIA, CHIESA DEI SS. STEFANO E NICCOLAO
TARDO SEGUACE DI NINO PISANO: ANNUNCIAZIONE

Beiheft, p. 1) che rimane come un tentativo generoso quanto ingenuo. Mai riprodotte in pubblicazioni di carattere scientifico, sono da considerare quindi autentici inediti e vanno ad aumentare quel gruppo assai nutrito, ma non ancora censito per intero, di statue lignee policrome in gran parte di questo stesso soggetto, che, ispirate da Nino, fiorirono nella provincia artistica pisana durante l'ultimo quarto del Trecento e con una diramazione senese finirono col dar vita alle creazioni gentili di Francesco di Valdambrino. Si può dire che si contano altrettante gradazioni e sfumature quante sono le espressioni, nè è possibile finora una chiara congettura sulle vicende che le determinarono. Ci dobbiamo così limitare a prendere atto della loro consistenza stilistica per rimandare a più maturi tempi conclusioni fattive.

Le caratteristiche più rilevanti del gruppo in parola sono quelle di una monumentalità notevole, sottolineata dalla rinuncia alla linea arcuata dei corpi, mentre le divagazioni delle vesti, assai castigate, figurano come un adornamento esteriore, quasi sovrapposto; e quella di un naturalismo piano e regolare.

FIG. 14 – PESCIA, CH. SS. STEFANO E NICCOLAO – TARDO SEGUACE DI NINO PISANO: ANNUNCIAZIONE (PART.)

Se da un lato certi aspetti, come la veduta da tergo della Vergine, ci possono ricordare un'ascendenza di Andrea, presente in altre affermazioni della zona lucchese, cui Pescia appartenne (come la ' Madonna ' di Cerreto alto), dall'altro ci colpisce la verisimiglianza del volto della Vergine nonostante che lasci trasparire in ogni tratto il fondamento delle tipiche stilizzazioni di Nino, e più, di quello dell'angelo di più caratteristica espressione.

È impossibile dire fino a qual punto si trovi oggi scoperta alla vista l'opera originale dello scultore, tanto sapienti furono i vecchi restauri ottecenteschi, capaci di insinuare aspetti inquietanti da falso in cartapesta. Ci troviamo però di fronte ad una creazione di certa levatura, anche se alcune inflessioni, come la goffa grossezza dell'angelo alla vita, segnino con un certo squilibrio il limite più basso. Le vesti dell'angelo sono interamente dorate, sembra, di foglia originaria.

G. MARCHINI

VENTURA VITONI (1442–1522?)

' S. Jacopo ' e ' S. Zeno '. Pannelli ad intaglio e a commesso ligneo; altezza delle formelle cm. 100 × 38.

Pistoia – Tesoro della Cattedrale.

Stato di conservazione: mediocre per tarlature e per carbonizzazione del fondo del pannello col S. Zeno e di alcune zone del pannello col S. Iacopo. Questo stesso pannello fu reintegrato della maggior parte del piano su cui poggia la figura, in occasione della Mostra d'arte antica tenutasi a Pistoia nel 1950, nella quale i due pezzi figurarono. Sul pannello col S. Zeno, deboli tracce di policromia forse originale.

Fot. Sopr. Gall. di Firenze: 1481–2 e 93585–6.

Gli storici pistoiesi riferiscono che Ventura Vitoni aveva creato l'arredamento della sacrestia di S. Zeno della Cattedrale, devastato poi da un incendio nel 1641 (cfr. DONDORI, *Della pietà di Pistoia*, 1666, p. 20).

È ben probabile che questi pannelli costituiscano l'avanzo di quell'arredamento, come parti di un armadio, di

©Ministero dei beni e delle attività culturali e del turismo -Bollettino d'Arte

FIG. 15 – PISTOIA, TESORO DELLA CATTEDRALE
VENTURA VITONI: PANNELLI CON S. JACOPO E S. ZENO

pancali o di una porta (non di stalli corali come si legge nella *Guida di Pistoia* del CHITI) sia per il soggetto (a S. Zeno è dedicata la cattedrale, oltre che l'antica sacrestia, e S. Jacopo vi aveva speciale venerazione), sia per il dato materiale della carbonizzazione delle zone di legno dolce che oggi quindi, figurano scure, come per lo stile.

Anche questo infatti quadra assai bene colla personalità di quell'artista pistoiese, ben nota in campo architettonico, fornendo il destro, anzi, di confermarne certe definizioni.

Ciò che si nota subito in tali opericciole è l'attenzione posta al fatto prospettico, da non meravigliare in un architetto, ma dotata di una intonazione particolare; che tende cioè a forzare la visione con effetti di profondità che vanno oltre il reale e secondo un punto di vista rialzato; quale cioè non si trova nell'ambito misurato della rinascita fiorentina. Nel trattamento plastico poi, vediamo sovrapporsi al fondamentale stilismo funzionale derivato dal Pollaiolo e dal Verrocchio una corsiva ridondanza interpretata con note particolari di effetti vistosi di cui il bastone del S. Jacopo è simbolo evidente.

Tutto questo in corrispondenza colle espressioni architettoniche dell'artista, vistose per ampiezza — si pensi soprattutto alla 'Madonna dell'Umiltà' — per gli effetti scenografici, per la decorazione, dotate di uno spirito composito che si allontana dalla razionale e castigata cultura brunelleschiana irradiata da Firenze, a cui si mantenne fedele tutto il territorio. Il Vasari sembra che cogliesse quest'aspetto dell'arte del pistoiese o per giudizio di stile o per notizie che su di lui abbia raccolto quando completò a mezzo della cupola il tempio dell'Umiltà, indicandolo nella *Vita* del Bramante come scolaro di questi.

Una componente essenziale della cultura del Vitoni dunque, si riallaccia proprio al mondo lombardo che, sulla via della conquista del sud, forte della sua piacevole ricchezza illustrativa d'un piano carattere artigianesco, produceva compromessi analoghi a Lucca, nelle sculture e nelle architetture del Civitali e del Marti; mentre a Firenze, dove fu pur capace di far sentire il suo riflesso, ad es. nel pulpito di S. Croce, decoratissimo com'è e ricco di prospettive nei rilievi, resistettero intatti la struttura architettonica e il rigore prospettico.

G. MARCHINI

RECENTI RESTAURI NELLA PROVINCIA DI VENEZIA

VENEZIA

A) CHIESA DI S. ZAN DEGOLÀ. – Nel 1945 la Soprintendenza ha potuto finalmente avere i mezzi per iniziare i restauri della antichissima Chiesa di S. Zan Degolà, della quale già in antecedenza si era occupata.

Trattavasi infatti di una Chiesa che, pure nelle alterazioni del principio del secolo scorso, doveva conservare l'ossatura antica; se non quella risalente agli inizi del mille, almeno l'altra della metà del Duecento circa.

I restauri all'esterno si limitarono al consolidamento della classicheggiante facciata che ebbe riaperto l'occhio; così pure la nave centrale attraverso le finestrelle originali, tutte ritrovate e riaperte al posto di altre rettangolari moderne, riebbe la sua antica luce.

All'interno anche gli archi riassunsero la curvatura originale e i tiranti in legno; degli antichi si rinvennero, immersi nei piedritti, i tronchi tagliati.

Altra caratteristica notevole della Chiesa è l'impostazione delle otto colonne fatta in modo che la loro distanza trasversale, andando dall'ingresso all'altare, diminuisce, sia pure di poco; questo forse per ragioni prospettiche, cosa del resto non nuova negli edifici monumentali.

Furono eseguiti altri lavori di sistemazione del soffitto antico, mascherato da uno moderno, ed altri per il consolidamento dei muri della parte absidale.

Accurate ricerche fecero trovare alcuni elementi pittorici notevolissimi, specie nella Cappella di sinistra dove, sotto un soffitto a crociera ogivale, apparvero su di un muro antichissimo alcune teste di Santi appartenenti certamente alla decorazione primitiva.

Trattasi senza dubbio di dipinti di maestro bizantino della metà del Duecento, importantissimi non solo in relazione con i mosaici di S. Marco ma soprattutto per i rapporti fra l'arte orientale e quella veneziana. [1]

B) STATUA DI S. TEODORO. – La figura marmorea di S. Teodoro, detta volgarmente *Todaro*, venne ricomposta ai primi del secolo XIV con pezzi classici (la testa è opera greca del I secolo a. C., il torso è romano) e con l'aggiunta delle parti mancanti.