



FIG. I a, b, c - SCUOLA FIORENTINA DELL'ULTIMO QUARTO DEL TRECENTO: POLITTICO (a e c, NEWCASTLE UPON TYNE, HATTON GALLERY; b, BARBERINO, CHIESA DI SAN BARTOLOMEO)

FEDERICO ZERI

## LA MOSTRA "ARTE IN VALDELSA,, A CERTALDO

**D**AL 28 luglio al 31 ottobre di quest'anno il Palazzo Vicarile di Certaldo (rimesso in ordine e consolidato per la circostanza) ha accolto una mostra di restauro e di ricognizione che, fra le analoghe imprese realizzate in questi ultimi tempi, occupa un posto fra i più notevoli. Allestita dalla Soprintendenza alle Gallerie di Firenze, fiancheggiata in parte da quelle di Siena e di Pisa, la mostra ha raccolto opere provenienti da vari centri della Valdelsa, senza tuttavia toccare ciò che, nel territorio, appartiene a musei già ordinati e visitabili, come quelli di Empoli e di San Gimignano. Si tratta di circa 150 fra dipinti e sculture, dove, accanto a cose ben note, si è potuto finalmente esaminare da vicino (e spesso dopo un accurato lavoro di recupero e di pulitura) un gran numero di pezzi conosciuti sin qui dai soli specialisti, o la cui lettura era resa molto difficile dalle condizioni di offuscamento e dalla collocazione quanto mai disagiata e remota. Benchè non si possa paragonare l'attuale rassegna a quella, davvero memorabile, tenuta nel 1933 con la "Mostra di Firenze Sacra,, , tuttavia anche qui l'apporto di novità, di problemi e di sorprese è più che cospicuo, come del resto risulta anche dalla lettura del catalogo, dovuto a Paolo dal Poggetto.

La sezione più antica della mostra si apre con un piccolo gruppo di dipinti del secolo XIII, tutti già

noti in precedenza, dalla 'Madonna' di Bagnano (n. 4) a quella, estremamente prossima a Cimabue se non proprio sua, di Castelfiorentino (n. 6), e al bel 'Crocifisso' di Cambiano (n. 7), anch'esso di estrazione cimabuesca, per il quale le affinità di cultura non giustificano però la proposta in favore di Manfredino da Pistoia, riferita dal catalogo. La celebre 'Maestà' di Badia a Isola (n. 5), esaminata in piena luce, si conferma effettivamente per il numero più antico del gruppo anonimo raccolto dalla filologia attorno a questo dipinto, dove il basilare riflesso della fase più cimabuesca di Duccio si amalgama a forti ricordi di Guido da Siena: nessun dubbio che la data di questo capolavoro dell'arte senese debba porsi a poco prima dell'anno 1300.

Fra le poche sculture di questo primo capitolo della manifestazione spicca l'eccezionale 'Crocifisso' di San Donnino (n. 3), mentre fra le cose minori non è possibile accettare la datazione al secolo XII dell'urna marmorea delle reliquie di San Cirino, da Badia a Isola (n. 2). Si tratta all'evidenza di cosa di età imperiale romana, a destinazione funeraria, in origine anepigrafe o con la scritta dipinta, e poi riadoperata nel 1198, quando fu aggiunta la bella iscrizione incisa; il taglio netto e freschissimo di questa sovrapposizione, confrontato con l'usura epidermica nelle restanti parti,



FIG. 2 - CASTELFIORENTINO, PREPOSITURA  
MAESTRO DI SAN JACOPO A MUCCIANA: MADONNA  
COL BAMBINO (Fot. Sopr. Gall. Firenze)

dimostra a colpo d'occhio la forte diversità di tempo e di conduzione dello scalpello, senza dire che l'iscrizione venne apposta con un'indifferenza, tipicamente medievale, per la simmetria e per la struttura architettonica del non finissimo marmo, di fattura piuttosto provinciale.<sup>1)</sup>

Per il Trecento, la scuola senese è rappresentata da dipinti di qualità assai varia. Un mediocre trittico da San Pietro a Olena (n. 9) mostra caratteri di lontana orbita ugolinesca, quantunque il catalogo, con troppa generosità, voglia riferirlo al maestro in persona; la sua stanca fattura rammenta le analoghe, esaurite eco di Ugolino che si leggono in un altro trittico

(Madonna col Bambino fra i Santi Giovanni Battista e Pietro; nelle cuspidi, il Redentore e due Angeli) già nella Collezione Kress e oggi nel Museo de Arte di Ponce a Porto Rico.

Il trittico di Bagnano (n. 10), schedato nella mostra come di un anonimo della prima metà del secolo XIV, è stato già correttamente restituito dall'Offner al gruppo del Maestro di Monte Oliveto, di cui anzi costituisce il numero più cospicuo fra quelli sin qui ritrovati, ed i cui caratteri appaiono col massimo dell'evidenza nelle cuspidi.<sup>2)</sup> Tralasciando altre opere senesi, tutte già note — fra cui il problematico 'Santo Diacono' di Montalbino (n. 22) — il fulcro di attrazione è costituito, per il Trecento fiorentino, dal polittico di Taddeo Gaddi a Voltiggiano (n. 14) e dalla frammentaria 'Maestà', spesso attribuita allo stesso Taddeo, da Castelfiorentino (n. 13), cui fa ala una serie di persone medie e piccole, da Jacopo del Casentino (n. 12) al Maestro dell'Altare di Fabriano (n. 15), un'entità questa la cui morte filologica in Puccio di Simone va sospesa sino a che non sarà ripulito il pannello centrale del polittico firmato nell'Accademia di Firenze.

Per i maestri della seconda metà del secolo, un polittico proveniente da Montespetoli (n. 18) è riferito tentativamente a Giovanni del Biondo; la proposta va accettata senza remore, visto che il gruppo centrale vi è in effetti pressochè identico a quello che appare in un'anconetta (recante in alto la Crocefissione) già presso E. Volpi a Firenze e, con una corrispondenza che rasenta la sovrapposibilità, nella 'Madonna' già nella Collezione Hurd di New York, due opere fra le più sicure e tipiche di Giovanni.

La tavola del Maestro dell'Altare di San Niccolò, proveniente da Linari (n. 16), ripropone l'esame del percorso di questo piccolo pittore, che da modi vicinissimi a Jacopo di Cione sfocia in stretta contiguità con Lorenzo di Bicci: come, ad esempio, nella paletta di Pescia, o in un dipinto, finora non riconosciuto come suo, proveniente dalle Gallerie di Firenze (inv. 4698; in deposito a San Niccolò a Latera).

Una 'Madonna', appartenente alla chiesa di San Bartolomeo di Barberino (n. 21), è un esempio significativo, malgrado il piano assai limitato, delle tendenze arcaizzanti presenti nell'estinguersi dell'accademia orcagnese, ancora verso la fine del Trecento. In questa tavola (fig. 1 b) un certo qual parallelo rispetto ai modi di Nicolò di Piero Gerini si intreccia a riflessi di Giovanni del Biondo e a larvati ricordi della prima generazione post-giottesca; tale ripresa verso modelli così antichi si manifesta con maggiore evidenza nei quattro Santi che, senza dubbio di sorta, dovettero fiancheggiare la Madonna di Barberino. Si tratta di quattro scomparti, ancora provvisti delle cuspidi, e dipinti su due sole tavole, ciascuna con una coppia di Santi con le relative incorniciature; già nella Collezione

di Lady Catherine Ashburnham a Battle (Sussex) dove li studiai nel 1949, questi pannelli sono poi passati nel 1953, con la dispersione di quell'antica raccolta,<sup>3)</sup> nella Hatton Gallery, dell'Università di Newcastle upon Tyne (figg. 1 a, c). Non sto a sottolineare gli innumerevoli punti di aggancio, interni ed esterni, fra questi laterali e il centro di Barberino, ancor oggi situato nella chiesa dedicata al Santo, che, nell'insieme del polittico, occupa il posto d'onore, a fianco della Madonna.

Sempre fra il Tre ed il primo Quattrocento, l'anonetta di Lorenzo di Bicci, imprestata dalla cappella di San Giusto a Villore (n. 24) è un'altra testimonianza degli interessi in chiave arcaistica che, anche in pieno episodio "internazionale", si manifestano a tratti e in varie gradazioni; qui, il gruppo di centro, attraverso Andrea Orcagna, punta sulla diretta reviviscenza dei tipi di Maso e di Giotto.<sup>4)</sup> Su di un piano più elevato, e quale prodotto di una cultura diversa come è quella di Agnolo Gaddi, un trittico (n. 26) e due affreschi (nn. 27-28) di Cenno di Francesco confermano la bella qualità di questo brioso e attivissimo pittore, il cui ricco catalogo non manca, ad ogni nuovo apporto, di rivelare una non comune cultura e vastità di interessi.<sup>5)</sup> Sempre nella medesima orbita, la mostra espone come cosa della bottega di Lorenzo di Niccolò, con cui ha ben poco a che vedere, una raffinata tempera, proveniente dalla Prepositura di Castelfiorentino (n. 23), (fig. 2); essa spetta ad un altro allievo dell'ultimo Gaddi, già ravvisato dall'Offner e il cui nome convenzionale deriva dall'opera più elaborata del gruppo, un trittico nella chiesa di San Jacopo a Mucciana, presso Firenze. Si tratta di un parallelo del Maestro della Madonna Straus, di cui questo nuovo personaggio ripete talvolta (e specie nelle cose che paion le più antiche) certi motivi ornamentali, nei nimbi e nei damaschi; più tardi l'aspetto dei due pittori si differenzia notevolmente, e il Maestro di San Jacopo a Mucciana cristallizza una formula fra accademica e artigiana, ripetuta in un'abbondante produzione, dove i calligrafismi e i fatti di ritmo, cui aderì il Maestro della Madonna Straus nel secondo decennio del Quattrocento, sono appena sfiorati e repressi.<sup>6)</sup>

Un'altra personalità minore dell'ultimo capitolo gotico fiorentino, il cosiddetto Pseudo-Ambrogio di Baldese, è presente alla mostra con due opere sicure, e con una terza molto probabile. Certamente suoi sono la tavola di Pastine (n. 34) di forte accento masonico, e il trittico di San Pietro a Cedda, presso Poggibonsi (n. 30). Quest'ultimo è catalogato come cosa inedita dell'anonimato fiorentino, sebbene sia stato già da tempo individuato dal Procacci, seguito dal Pudielko, che tentò di precisarne l'eventuale predella nella serie divisa fra la Pinacoteca Vaticana ('Natività') e il Museo Reale di Copenaghen



FIG. 3 - MUCCIANA, CHIESA DI SAN JACOPO  
MAESTRO DI SAN JACOPO A MUCCIANA: I SS. ANTONIO ABATE  
E LUCIA (PARTICOLARE DI UN TRITTIKO) (Fot. Alinari)

('Annunciazione' e 'San Benedetto'), cui oggi va aggiunto il 'San Romualdo' della Collezione Kress nel Philbrook Art Center di Tulsa, Oklahoma.<sup>7)</sup> Controllata sul trittico di Cedda, l'ipotesi del Pudielko va respinta, non tanto per disparità di stile o per l'improbabile ripetizione iconografica (chè la scena dell'Annunciazione risulterebbe duplicata, nella predella e nelle due cuspidi laterali) quanto per un'insormontabile



FIG. 2 - CASTELFIORENTINO, PREPOSITURA  
MAESTRO DI SAN JACOPO A MUCCIANA: MADONNA  
COL BAMBINO (Fot. Sopr. Gall. Firenze)

dimostra a colpo d'occhio la forte diversità di tempo e di conduzione dello scalpello, senza dire che l'iscrizione venne apposta con un'indifferenza, tipicamente medievale, per la simmetria e per la struttura architettonica del non finissimo marmo, di fattura piuttosto provinciale.<sup>1)</sup>

Per il Trecento, la scuola senese è rappresentata da dipinti di qualità assai varia. Un mediocre trittico da San Pietro a Olena (n. 9) mostra caratteri di lontana orbita ugolinesca, quantunque il catalogo, con troppa generosità, voglia riferirlo al maestro in persona; la sua stanca fattura rammenta le analoghe, esaurite eco di Ugolino che si leggono in un altro trittico

(Madonna col Bambino fra i Santi Giovanni Battista e Pietro; nelle cuspidi, il Redentore e due Angeli) già nella Collezione Kress e oggi nel Museo de Arte di Ponce a Porto Rico.

Il trittico di Bagnano (n. 10), schedato nella mostra come di un anonimo della prima metà del secolo XIV, è stato già correttamente restituito dall'Offner al gruppo del Maestro di Monte Oliveto, di cui anzi costituisce il numero più cospicuo fra quelli sin qui ritrovati, ed i cui caratteri appaiono col massimo dell'evidenza nelle cuspidi.<sup>2)</sup> Tralasciando altre opere senesi, tutte già note — fra cui il problematico 'Santo Diacono' di Montalbino (n. 22) — il fulcro di attrazione è costituito, per il Trecento fiorentino, dal politico di Taddeo Gaddi a Voltiggiano (n. 14) e dalla frammentaria 'Maestà', spesso attribuita allo stesso Taddeo, da Castelfiorentino (n. 13), cui fa ala una serie di persone medie e piccole, da Jacopo del Casentino (n. 12) al Maestro dell'Altare di Fabriano (n. 15), un'entità questa la cui morte filologica in Puccio di Simone va sospesa sino a che non sarà ripulito il pannello centrale del politico firmato nell'Accademia di Firenze.

Per i maestri della seconda metà del secolo, un politico proveniente da Montespertoli (n. 18) è riferito tentativamente a Giovanni del Biondo; la proposta va accettata senza remore, visto che il gruppo centrale vi è in effetti pressochè identico a quello che appare in un'anconetta (recante in alto la Crocefissione) già presso E. Volpi a Firenze e, con una corrispondenza che rasenta la sovrapposibilità, nella 'Madonna' già nella Collezione Hurd di New York, due opere fra le più sicure e tipiche di Giovanni.

La tavola del Maestro dell'Altare di San Niccolò, proveniente da Linari (n. 16), ripropone l'esame del percorso di questo piccolo pittore, che da modi vicinissimi a Jacopo di Cione sfocia in stretta contiguità con Lorenzo di Bicci: come, ad esempio, nella paletta di Pescia, o in un dipinto, finora non riconosciuto come suo, proveniente dalle Gallerie di Firenze (inv. 4698; in deposito a San Niccolò a Latera).

Una 'Madonna', appartenente alla chiesa di San Bartolomeo di Barberino (n. 21), è un esempio significativo, malgrado il piano assai limitato, delle tendenze arcaizzanti presenti nell'estinguersi dell'accademia orcagnese, ancora verso la fine del Trecento. In questa tavola (fig. 1 b) un certo qual parallelo rispetto ai modi di Nicolò di Piero Gerini si intreccia a riflessi di Giovanni del Biondo e a larvati ricordi della prima generazione post-giottesca; tale ripresa verso modelli così antichi si manifesta con maggiore evidenza nei quattro Santi che, senza dubbio di sorta, dovettero fiancheggiare la Madonna di Barberino. Si tratta di quattro scomparti, ancora provvisti delle cuspidi, e dipinti su due sole tavole, ciascuna con una coppia di Santi con le relative incorniciature; già nella Collezione

di Lady Catherine Ashburnham a Battle (Sussex) dove li studiai nel 1949, questi pannelli sono poi passati nel 1953, con la dispersione di quell'antica raccolta, <sup>3)</sup> nella Hatton Gallery, dell'Università di Newcastle upon Tyne (figg. 1 a, c). Non sto a sottolineare gli innumerevoli punti di aggancio, interni ed esterni, fra questi laterali e il centro di Barberino, ancor oggi situato nella chiesa dedicata al Santo, che, nell'insieme del polittico, occupa il posto d'onore, a fianco della Madonna.

Sempre fra il Tre ed il primo Quattrocento, l'anonetta di Lorenzo di Bicci, imprestata dalla cappella di San Giusto a Villore (n. 24) è un'altra testimonianza degli interessi in chiave arcaistica che, anche in pieno episodio "internazionale", si manifestano a tratti e in varie gradazioni; qui, il gruppo di centro, attraverso Andrea Orcagna, punta sulla diretta reviviscenza dei tipi di Maso e di Giotto. <sup>4)</sup> Su di un piano più elevato, e quale prodotto di una cultura diversa come è quella di Agnolo Gaddi, un trittico (n. 26) e due affreschi (nn. 27-28) di Cenzo di Francesco confermano la bella qualità di questo brioso e attivissimo pittore, il cui ricco catalogo non manca, ad ogni nuovo apporto, di rivelare una non comune cultura e vastità di interessi. <sup>5)</sup> Sempre nella medesima orbita, la mostra espone come cosa della bottega di Lorenzo di Niccolò, con cui ha ben poco a che vedere, una raffinata tempera, proveniente dalla Prepositura di Castelfiorentino (n. 23), (fig. 2); essa spetta ad un altro allievo dell'ultimo Gaddi, già ravvisato dall'Offner e il cui nome convenzionale deriva dall'opera più elaborata del gruppo, un trittico nella chiesa di San Jacopo a Mucciana, presso Firenze. Si tratta di un parallelo del Maestro della Madonna Straus, di cui questo nuovo personaggio ripete talvolta (e specie nelle cose che paion le più antiche) certi motivi ornamentali, nei nimbi e nei damaschi; più tardi l'aspetto dei due pittori si differenzia notevolmente, e il Maestro di San Jacopo a Mucciana cristallizza una formula fra accademica e artigiana, ripetuta in un'abbondante produzione, dove i calligrafismi e i fatti di ritmo, cui aderì il Maestro della Madonna Straus nel secondo decennio del Quattrocento, sono appena sfiorati e repressi. <sup>6)</sup>

Un'altra personalità minore dell'ultimo capitolo gotico fiorentino, il cosiddetto Pseudo-Ambrogio di Baldese, è presente alla mostra con due opere sicure, e con una terza molto probabile. Certamente suoi sono la tavola di Pastine (n. 34) di forte accento mascalinesco, e il trittico di San Pietro a Cedda, presso Poggibonsi (n. 30). Quest'ultimo è catalogato come cosa inedita dell'anonimato fiorentino, sebbene sia stato già da tempo individuato dal Procacci, seguito dal Pudielko, che tentò di precisarne l'eventuale predella nella serie divisa fra la Pinacoteca Vaticana ('Natività') e il Museo Reale di Copenaghen



FIG. 3 - MUCCIANA, CHIESA DI SAN JACOPO  
MAESTRO DI SAN JACOPO A MUCCIANA: I SS. ANTONIO ABATE  
E LUCIA (PARTICOLARE DI UN TRITTICO) (Fot. Alinari)

('Annunciazione' e 'San Benedetto'), cui oggi va aggiunto il 'San Romualdo' della Collezione Kress nel Philbrook Art Center di Tulsa, Oklahoma. <sup>7)</sup> Controllata sul trittico di Cedda, l'ipotesi del Pudielko va respinta, non tanto per disparità di stile o per l'improbabile ripetizione iconografica (chè la scena dell'Annunciazione risulterebbe duplicata, nella predella e nelle due cuspidi laterali) quanto per un'insormontabile



FIG. 4 - MILANO, MUSEO DEL CASTELLO  
MAESTRO DI SAN JACOPO A MUCCIANA: DECOLLAZIONE  
DEL BATTISTA

questione di misure, visto che, completato idealmente il gradino, tuttora mancante, di una scena, esso risulterebbe molto più largo del trittico stesso, con un sopravanzo assai forte.

Un singolare problema è posto dal trittico di San Michele in Padule (n. 29), per il quale il catalogo accenna alla possibilità di un rimaneggiamento, effettuato nell'ambiente di Giovanni dal Ponte, su di un'opera più antica, forse senese e non distante da Bartolo di Fredi. Nessun dubbio che il pannello centrale allude a tipi tardo trecenteschi di derivazione sfocatamente martiniana e lorenzettiana, in palmare contrasto con le altre parti, di schietto sapore fiorentino fra il 1415

e il 1435. Ma nelle tre cuspidi, nei quattro piccoli Santi dei pilastri e in taluni accessori ornamentali non ci pare ravvisabile Giovanni dal Ponte, bensì, di nuovo, lo Pseudo-Ambrogio di Baldese, lo stesso che, con effetti di raffazzonamento, traspare nelle teste del San Bartolomeo e del San Clemente Papa (non "Chimenti", come è stato detto, seguendo la dizione dialettale iscritta nella cornice). È perciò molto verosimile che, nelle condizioni attuali, il trittico sia il portato di un radicale rifacimento effettuato dallo Pseudo-Ambrogio di Baldese su di un'opera dell'ultimo Trecento e di artista legato a Siena; rimesso l'oro, rinnovate le cuspidi e aggiunti i pilastri, le tre figure principali vennero ridipinte, senza tuttavia giungere ad annullare il significato del modulo originario, specie nella Vergine e nel Bambino.<sup>8)</sup> Il magnifico frammento di affresco di Masolino (n. 32) e le due delicate tavole del Maestro della Crocifissione Griggs (n. 33)<sup>9)</sup> contrastano, per la loro qualità assai alta, con i prodotti dei divulgatori del primo Rinascimento e degli epigoni della fase tardogotica. Col battesimo in favore di Bicci di Lorenzo è presente una pala della Pieve di Sant'Agnesa presso Castellina (n. 37); troppo debole per la mano del maestro, essa va imputata alla sua bottega, non essendo possibile aderire alla proposta del dott. Baldini, che nell'introduzione al catalogo suggerisce il nome di Pietro di Chellino.<sup>10)</sup>

Un'altra tavola nelle vicinanze di Bicci di Lorenzo è la paletta cuspidata dal Comune di Barberino (n. 38) (fig. 6). L'autore di questo dipinto, così cifrato e meccanico, è riconoscibile in un vasto gruppo di tempere e di affreschi; la sua prima formazione dovette effettuarsi nella bottega di Bicci o presso il giovane Neri di Bicci, e poi, quale pittore indipendente, la sua attività si svolse negli immediati dintorni di Firenze, nella Val d'Arno, da Signa a Empoli, e nella Valdelsa. Pur fissandosi in una maniera sostanzialmente fedele ai modi biceschi, questo minuto pittore non mancò di accogliere superficiali riflessi dall'Angelico e da Domenico Veneziano, come attestano talune sue composizioni, e le architetture "ornate", (o meglio, tritamente sovraccariche) introdotte a forza nei prodotti del suo pennello. Il suo carattere schiettamente popolare e rustico è bene illustrato dalla sua impresa maggiore, gli affreschi con quattro storie della Beata Giovanna eseguiti nel coro della Pieve di San Giovanni Battista a Signa. Tale curioso ciclo (uno dei più perfetti esempi di linguaggio "colto", trasposto a livello dialettale) era stato iniziato da un'altra mano, di assai diversa estrazione e in un certo qual rapporto con talune parti del Chiostro Verde, che vi aveva eseguito le quattro scene della parete sinistra del coro, datate 1441;<sup>11)</sup> l'esecuzione dovette in seguito restare interrotta a lungo, visto che le quattro storie della parete destra, quelle che appunto toccano al minuscolo autore

della pala di Barberino, recano la data, sorprendentemente tarda, del 1462.<sup>12)</sup> In queste quattro scene non manca una punta di vivacità nella sequenza narrativa, affatto smarrita invece nei dipinti su tavola, anche nei meno affrettati, come la elaborata 'Annunciazione' della Raccolta Berenson (fig. 8) in cui tutto si livella ad un comun denominatore di anchilosi formale, irrimediabilmente artigiana.<sup>13)</sup>

La guasta, ma tuttavia ammirevole, tavola da Bottinaccio di Filippo Lippi (n. 42) è cosa troppo alta per potersi respingere alla scuola; i suoi caratteri, che alludono insistentemente alla congiunzione col Pesellino, la fanno datare verso il 1448-50, comunque in stretta prossimità ad una 'Annunciazione' già Griggs ed ora nel Metropolitan Museum di New York, abitualmente riferita all'anonimato pesellinesco, ma che è necessario restituire al Lippi in persona. Ed è sempre per ragioni di altissima qualità che la Madonna di Basciano (n. 40) va accettata quale autografo del Sassetta verso la fine del quarto decennio, poco prima del polittico di Borgo San Sepolcro.

Fra le opere della seconda metà del Quattrocento che meritano speciale attenzione, la 'Madonna in trono' di San Lorenzo a Cortine (n. 44) (fig. 9) offre lo spunto per il ritrovamento di una nuova entità dell'ambiente fiorentino fra l'ottavo decennio e la fine del secolo. Questo dipinto appartiene infatti ad un gruppo assai folto ed omogeneo, che consente di seguire le vicende stilistiche di una notevole persona uscita dalla cerchia di Domenico Ghirlandaio intorno al 1475 e operosa sia in Firenze che per alcuni centri del contado. Il nucleo più importante di prodotti di questo anonimo sono restati nella chiesa di Badia del Borgo (o Santa Reparata) fra le montagne negli immediati dintorni di Marradi, sulla strada che da Firenze conduce a Faenza: ivi si ritrova una grande tavola nella chiesa, e altre tre tempere assai cospicue nella sagrestia (fig. 10), assieme ad un paliotto eseguito dalla bottega. Ma, accanto a lavori di impegno, la sua attività conta anche una numerosa produzione di anconette ad uso domestico e di elaborati cassoni, a volte impropriamente riferiti a Bartolomeo di Giovanni, oppure avvicinati a Jacopo del Sellaio. Fra i creati del Ghirlandaio, questo pittore della tavola di Cortine emerge per sostenutezza e limpidezza di invenzione, e il suo percorso meriterebbe uno studio a parte. Il compianto Wilhelm Suida ne aveva individuato esattamente il profilo, raggiungendo all'incirca il medesimo risultato che, indipendentemente, era riemerso dalle mie ricerche, secondo che avemmo modo di verificare più di una volta. Il Suida aveva anzi fornito un primo accenno della ricostruzione di questo interessante pittore, proponendo di chiamarlo "Maestro dell'ApolliniSa crum", dal soggetto di un suo pannello, donato dalla Fondazione Kress all'Atlanta Art Association Galleries di



FIG. 5 - MONTESENARIO, CHIESA PARROCCHIALE MAESTRO DI SAN JACOPO A MUCCIANA: MADONNA E QUATTRO SANTI (Fot. Sopr. Gall. Firenze)

Atlanta in Georgia;<sup>14)</sup> ma, come gli suggerii a voce, sarebbe molto più opportuno sceglierli quali pezzi battesimali i dipinti che formano il numero più importante del suo catalogo, denominandolo quindi Maestro di Badia del Borgo, o Maestro di Marradi. Il tempo più antico di questa figura è segnato da una tendenza a interpretare il repertorio formale ghirlandairesco in chiave essenzialmente disegnativa, accompagnata da una semplificazione dell'immagine che, negli effetti di sapore "puristico", anticipa singolarmente la trama di taluni motivi e tipi pubblicati da Fra Bartolomeo e da Mariotto Albertinelli. Più tardi (e forse non senza la spinta del Botticelli) le opere del Maestro di Marradi sono impastate di fatti ritmici, con una spiccata preferenza verso moduli chiusi, curvilinei; la semplice purezza tematica (spesso basata su temi iconografici oramai desueti verso la fine del Quattrocento, come quello della 'Madonna



FIGG. 6, 7 - BARBERINO, COMUNE - MAESTRO DI SIGNA: MADONNA, DUE SANTI E ANGELI (Fot. Sopr. Gall. Firenze); QUINTOLE, CHIESA DI S. MINIATO - MADONNA, QUATTRO SANTI, E ANGELI (Fot. Brogi)

dell'Umiltà') conferisce loro un significato di reazione tradizionalistica alla carica letteraria ed erudita in voga presso i pittori delle grandi famiglie fiorentine più legate alla quantata dittatura di Lorenzo de' Medici. In parecchi frontali di cassone, spettanti alla bottega, la grammatica ghirlandaiesca trova una definizione molto prossima a Bartolomeo di Giovanni, ma con una lieve punta di inflessioni umbreggianti, sì da suggerire che, nel suo ultimo tempo, il Maestro di Marradi non sia restato insensibile all'arrivo a Firenze di Pietro Perugino.<sup>15)</sup>

Accanto a cose ben note di Benozzo Gozzoli, di Sano di Pietro, di Pier Francesco Fiorentino, di Antonio del Pollajolo e di altri, la mostra ha riesumato un inedito che conta fra le cose più notevoli del Maestro Esiguo, una 'Visitazione e due Santi' dalla chiesa di San Jacopo a Voltiggiano (n. 55). È il caso di avvertire qui che la personalità strettamente al seguito del Gozzoli non può in alcun modo essere identificata con Amedeo da Pistoia, come si sente spesso ripetere; le due entità appartengono a due capitoli culturali e storici completamente distinti, e il pistoiese va considerato accanto ai suoi concittadini Leonardo, Gerino, e altri, specie quando al suo catalogo, oggi rappresentato

da un *unicum* (Firenze, Galleria Bellini), vengano aggiunti alcuni affreschi nella chiesa di San Martino a Campi Bisenzio, mai, credo, pubblicati.

Aperto resta il quesito sollecitato dalla 'Presentazione al Tempio' del Santuario delle Grazie presso Colle (n. 57). La tavola, altra volta scambiata per un affresco e riferita a Pietro di Domenico, viene ora dubbiosamente proposta per Bernardino Fungai; ma i sintomi della esecuzione non sono affatto senesi, mentre l'insieme non manca di una sfumatura alla Bastiano Mainardi, non lungi dal cosiddetto Jacopo del Tedesco, sebbene la ricerca fra gli epigoni del Ghirlandaio non approdi ad un risultato definitivo.

Alcune sculture di grande qualità, come la 'Santa Fina' del Torrigiano (n. 59), la robbiesca 'Santa Lucia' da Ripa (n. 58), il gruppo in terracotta del Cozzarelli (n. 60) e il celebre 'Ritratto del Boccaccio' di Giovan Francesco Rustici (n. 61) culminano con l'ammirevole marmo di Santa Maria a Petrazzi (n. 62) (fig. 15). Confrontata con l'attiguo pezzo documentato del Rustici, non ci sembra che questa forte e originalissima invenzione possa toccare alla stessa mano, secondo che propone il catalogo; senza voler entrare nella questione del rifacimento delle due teste (che



tuttavia, se non coeve, debbono rispettare puntualmente la versione genuina) l'impasto culturale e la definizione delle superfici guidano verso tutt'altra direzione. Una spinta in senso classico (che nella Vergine par fissarsi su modelli di origine fidiaca) vi si intreccia ad un'attenta ripresa di naturalismo quattrocentesco, al punto che il Bambino è appoggiato direttamente al famoso marmo di Desiderio nella sagrestia di San Lorenzo a Firenze; il tutto interpretato secondo una terminologia plastica di evidente parentela con Andrea Sansovino, e provvista di una serie di caratterizzazioni (nel succedersi dei piani, nella geometrica spezzatura degli orli e delle pieghe) così prossima alla 'Madonna e Sant'Anna' di Orsanmichele, da indurre ad avanzare, in via ipotetica, il nome di Francesco da Sangallo verso il 1520-25.

Un piccolo e raro maestro del primo Cinquecento a Pistoia, il Sollazzino, è stato recuperato per la mostra con una tavola firmata proveniente dalla chiesa di San Jacopo a Voltiggiano (n. 63) (fig. 13). È però inesatto affermare che il pittore (certamente di non alato respiro ma non senza un suo preciso significato) sopravviva con questo *unicum*: di lui esiste un'altra opera firmata, ed è il retro di uno stendardo processionale, datato 1509 e appartenente all'Oratorio di Santo Spirito a Pistoia (il TH. BECK., vol. XXXI, p. 244, lo cita nella Compagnia dei Secolari di San Giuseppe) con la faccia anteriore eseguita e firmata da Giovanni Battista Volponi, detto Scalabrino, alla cui bottega il Sollazzino sembra abbia iniziato la sua attività. Il dipinto di Pistoia (fig. 14) è molto alterato da pesanti ritocchi, ma, tenendone presenti la composizione e il paesaggio, e aiutandosi per i confronti più minuti con la tempera esposta a Certaldo, si ritrova il medesimo pittore in una tavola, di perfetta conservazione, che passava come di scuola del Perugino nella Collezione Campana, e che più tardi era nel Musée de Peinture di Le Mans (fig. 16). Qui il vetusto tema della Madonna dell'Umiltà è presentato con completa aderenza ai più antichi esemplari del Trecento, dalla curvatura siglata del gruppo sino al crescente lunare e al cuscino; ma in secondo piano le due figurette inginocchiate della Maddalena e di San Girolamo (eseguite a velature



FIG. 8 - SETTIGNANO, COLL. BERENSON - MAESTRO DI SIGNA: ANNUNCIAZIONE

leggerissime, con effetti quasi di acquarello), i due alberini dalle fronde a spruzzo, e i due Angeli (di un peruginismo corretto sul verrocchiesco monumento Forteguerri) concedono al Sollazzino un suo posto preciso accanto ai rappresentanti toscani di quello stile umbreggiante, nato probabilmente durante la decorazione dell'Appartamento Borgia in Vaticano, e che si amerebbe chiamare "stile delle Grottesche". Quello stile che, dal Pinturicchio all'Aspertini, sino al Balducci al Pirri al Ripanda, si spinse in gran parte della Penisola secondo uno svolgimento molto intricato, nel quale Pistoia ha un ruolo fra i più intensi e, quasi, di chiusura.

Un importante dipinto che converrebbe trattare a lungo è — per il primo quarto del Cinquecento — la pala attribuita a Ridolfo del Ghirlandaio dalla chiesa dei Santi Martino e Giusto a Lucardo, presso Montespertoli (n. 65). Ridolfo è da tempo divenuto un comodo *collecting point* per quelle opere del primo Cinquecento che, mostrando caratteri fiorentini, non riescono però a trovare un battesimo di inoppugnabile riferimento; ma per questa curiosa tavola, di un impasto culturale



FIGG. 9, 10 - CORTINE, CHIESA DI S. LORENZO - MAESTRO DI MARRADI: MADONNA E ANGELI (Fot. Sopr. Gall. Firenze); MARRADI, BADIA DEL BORGO: MADONNA, QUATTRO SANTI E ANGELI (Fot. Sopr. Gall. Firenze)

che da Perugino e Piero di Cosimo oscilla sino al foglio col 'Combattimento di ignudi' di Antonio Pollaiuolo (nella scena del 'Miracolo di San Giusto' riprodotta alla tavola LXI del *Catalogo*) la soluzione si trova in via definitiva, trattandosi di uno dei numeri più rilevanti di un gruppo — nella Collegiata di Fucecchio, nella Galleria Nazionale di Napoli, e altrove — con cui viene a reintegrarsi la figura di Raffaello Botticini, come si dirà in altra sede. Convincente sembra invece il riferimento a Ridolfo della 'Deposizione' da Sant'Agostino a Colle (n. 64), mentre non resta che da rammaricarsi delle disastrose condizioni della tavola da Castelfiorentino (n. 66), esempio fra i migliori di Francesco Granacci. La 'Madonna e quattro Santi' da San Pietro a Marcignana (n. 67) non regge il tentativo in pro dello stesso artista, suggerito ipoteticamente

dal catalogo; di strettissima aderenza ai modi di Ridolfo Ghiarlandaio, questa pala mostra allo stesso tempo un rapporto tangenziale col Sogliani, e il suo autore è sicuramente lo stesso cui spetta la pala di Eastnor Castle, anch'essa con la 'Madonna e quattro

Santi',<sup>16)</sup> abitualmente e convincentemente attribuita al primo tempo di Michele di Ridolfo. Sempre nel territorio dei minori fiorentini del primo Cinquecento, un notevole apporto è costituito dalla 'Natività' da Santa Maria a Marciàlla (n. 68) (fig. 17). Escluso Fra Paolino (che non perviene mai a una formula altrettanto sofisticata) la ricognizione vi rileva un innegabile aggancio al tempo giovanile e medio di Fra Bartolomeo, ravvivato da una vena assai individuale, di grande coerenza sintattica. I motivi "riformati", del convento di San Marco vi ritornano infatti sotto un'assai



FIG. 11 - LIONE, MUSEO - MAESTRO DI MARRADI: MADONNA CON S. GIOVANNINO E DUE ANGELI

peculiare veste, caratterizzata da una specificazione formale e psicologica di dolcezza quasi untuosa, delicatamente bigotta. Non si mancherà di osservare come il coretto di angeli allungati, pallidi; gli edifici rovinati; i tipi stessi dei diversi protagonisti: tutto ritorna puntualmente in una tavola di ben diverse dimensioni (cm. 78 × 58) che studiai nel 1956 a Parigi presso un raccoglitore privato (fig. 18). Qui la costruzione alla destra "scopre", il potenziale romantico delle architetture medioevali, realizzandosi in forme di sapore ottocentesco così spinto che questo torrione merlato non sfigurerebbe affatto entro lo scenario di una delle prime rappresentazioni del "Trovatore", o del "Simon Boccanegra". Un medesimo senso di purismo imbevuto di accenti teatrali ritorna nei due pastori della 'Natività' di Marcialla, paludati in costumi di aspetto operistico, e atteggiati con un gusto di regia da palcoscenico, quello stesso che ritorna nei curiosi gruppi di angeli (davvero disposti come le comparse di un melodramma) che affollano il secondo piano della notissima 'Natività' della Villa Capponi ad Arcetri, l'opera che, sulla fede del Vasari, ci indica il nome dell'autore di questi singolari dipinti: Tommaso di Stefano Lunetti.<sup>17)</sup> Superfluo aggiungere che la fattura liscia e minuta della tavola di Marcialla, e taluni accordi cromatici che la distinguono (anche sotto il velo di patina che ne offusca la lettura) legano intimamente con l'altra opera sicura di Tommaso di Stefano, il firmato 'Ritratto' già Morgan ed ora nel Metropolitan Museum di New York. Man mano che il catalogo di questo raro pittore si accresce per nuovi apporti, viene a individuarsi un suo peculiare accento, prevalentemente psicologico, che presenta tutta una serie di parentele con alcuni esponenti della seconda generazione dei manieristi spagnoli; nè c'è da meravigliarsene, visto che Tommaso di Stefano fu in Spagna, al servizio del Duca di Alba. Resta, nel piccolo gruppo di cose suo finora riesumato, di stabilire una certa qual successione cronologica, che presenta non poche difficoltà; i due dipinti qui illustrati come suoi mi paion però precedere la pala di Arcetri, indicando un preciso legame con la cerchia di San Marco, e uno stretto parallelismo col primo tempo del Sogliani.

Nel territorio dei *petits-mâtres* del Cinquecento toscano, il quesito più insolito proposto dalla Mostra di Certaldo è senza dubbio quello implicito nella pala da Santa Maria a Bagnano (n. 69), esposta come di anonimo (fig. 21)

L'accezione grammaticale del dipinto non conduce verso Firenze: al contrario, è ben possibile che dalla sua precisazione di significato storico e attribuzionistico prenda l'avvio il districarsi di una delle più insolubili questioni di Cinquecento senese, quella cioè di Raffaello Piccinelli, finora confuso con suo fratello Andrea, sotto l'unica insegna di "Brescianino". A parte il



FIG. 12 - PARIGI, MUSEO JACQUEMART-ANDRÉ  
MAESTRO DI MARRADI: NASCITA DELLA VERGINE  
(PART. DI UN TRITTICO) (Fot. Bulloz)

robusto, intenso ritratto del donatore (la sola parte dell'intero dipinto in cui par di udire una parlata prevalentemente fiorentina) per il resto la scelta tipologica e grammaticale è schiettamente senese, di un senesismo corretto e arricchito grazie a occasionali prestiti da Firenze, in direzione di Ridolfo del Ghirlandaio, cui accenna il catalogo; e con tutta una serie di allusioni, precise e inequivocabili, che puntano concordemente verso Andrea Piccinelli, e che, pur sfiorandone a tratti la sovrapposizione di persona, non pervengono mai a realizzarla, per una altrettanto inequivocabile specificarsi di cultura e di ingegno. In altre parole, la pala di Bagnano spetta ad una mano, fin qui sepolta nel mare degli anonimi cinquecenteschi, e che dimostra



FIGG. 13, 14 - VOLTIGGIANO, CHIESA DI S. JACOPO - IL SOLLAZZINO: S. ANTONIO ABATE (PARTICOLARE DI UNA PALA) (Fot. Sopr. Gall. Firenze); PISTOIA, ORATORIO DI S. SPIRITO: MADONNA DELL'UMILTÀ (Fot. Sopr. Gall. Firenze)

di essersi svolta in strettissima contiguità ad Andrea del Brescianino, di cui sono qui ripresi tipi, gamma cromatica, declinazione espressiva; ma che, alla data del 1522 (segnata sul gradino del trono) mostra di essersi accostata alla cerchia fiorentina, con un accrescimento di modi linguistici che la diversificano rispetto al suo *alter ego*. Non voglio illustrare passo per passo questo inconsueto dipinto, dove i tipi di Andrea, il suo taglio netto e profilato, quasi geometrico, sono quelli che informano la struttura basilare delle quattro figure principali, con un massimo di evidenza nel gruppo centrale; e nel quale, per altro verso, l'eco fiorentina si distende in modi superficiali, da travestimento, alludendo ad una successione temporale in cui al capitolo senese tocca indubbiamente la precedenza. Ora, è un fatto che Raffaello Piccinelli, dopo aver lavorato a lungo a Siena, in società col fratello Andrea, si ritrovi a Firenze, dove è citato nel 1527-29, e dove morì nel 1545: i dati documentari collimano approssimativamente con quelli desunti dalla lettura del dipinto. Ma c'è di più: brani molto simili a taluni aspetti della pala di Bagnano ritornano nel grande 'Battesimo di Cristo' nel Museo dell'Opera del Duomo di Siena, l'unica produzione documentata quale fatica congiunta dei due fratelli, mentre altri forti punti di

appiglio si riscontrano nella pala da Monte Oliveto di Porta Tufa, oggi nell'Accademia di Siena, per la quale una fonte seicentesca<sup>18)</sup> attesta ancora una volta la collaborazione di Andrea e di Raffaello. Non che si voglia con ciò affermare una realtà che, per essere accettata come tale, necessita di ben altri appoggi; ma resta innegabile il fatto che la tavola esposta a Certaldo pone un problema oscillante fra la più intima essenza del Brescianino "noto", e la Firenze del terzo decennio del Cinquecento.

Ad opere del Tamagni (n. 70), di Fra Paolino (n. 71) e del Poppi (n. 75) — questa in forte rapporto con la tavola di Giorgio Vasari nella Galleria Borghese — segue una schiera di quadri e di nomi minori, dove sovente il livello qualitativo decade, e che non pongono problemi di particolare rilievo; va tuttavia osservato che la pala da San Pietro a Mercato (n. 73) potrebbe anche non toccare ad un Italiano, così gremita come è di fratture e di impennate e così priva di una reale "ragione", da cui risulti un legame di stile

fra i vari elementi di origine fiorentina. Altrettanto dubbia è l'origine italiana dell'autore della 'Sacra



FIG. 15 - PETRAZZI, CHIESA DI SANTA MARIA FRANCESCO DA SANGALLO?: MADONNA COL BAMBINO (Fot. Sopr. Gall. Firenze)

Famiglia' dalla chiesa di San Girolamo a San Gemignano (n. 78), di estrazione forse fiamminga o anche tedesca. Nella seconda parte della Mostra — dove dominano i due superbi bronzi del Tacca, il prodigioso leggìo della cattedrale di Colle (n. 97) e il 'Busto del Beato Davanzati' da San Bartolomeo a Barberino (n. 98) — l'attenzione va rivolta su due grandi tele, esposte come cose anonime, ma che trovano una precisa paternità. L'una è la 'Peste di Roma' dal Museo di Colle (n. 103) (fig. 19) il cui indirizzo stilistico è stato giustamente individuato nel catalogo che accenna ad un seguace della cerchia del Manetti, non immemore dell'esempio del Rustichino; bisogna aggiungere che tale discendenza manettiana si fonde con elementi di Sigismondo Coccapani, e, forse, di Cesare Dandini, esprimendo cioè il tipico accordo culturale del senese Nicolò Tornio. La tela spetta sicuramente al medesimo tempo degli 'Astronomi' della Galleria Spada che gli restituii molti anni fa,<sup>19)</sup> e cioè verso il 1630-35.

La seconda è l'Ascensione' dalla Cattedrale di Colle (n. 115) (fig. 20), giustamente indirizzata verso la scuola di Carlo Maratta. Si tratta di una tipica aggiunta all'elenco di Giuseppe Chiari



FIG. 16 - LE MANS, MUSÉE DE PEINTURE - IL SOLLAZZINO: MADONNA DELL'UMILTÀ (Fot. Bulloz)

(cui del resto il catalogo accenna dubbiosamente), una di quelle opere che, a detta dei biografi, egli eseguì per i centri minori della provincia italiana.

<sup>1)</sup> L'appartenenza di questo marmo al mondo antico era stata già suggerita dal CIONI (*La Valdelsa*, 1911, p. 61), che però ne proponeva una situazione, a nostro avviso impossibile, entro la civiltà figurativa etrusca. Il SALMI (*La scultura romanica in Toscana*, 1928, pp. 25, 33, n. 27) non ha mai discusso l'urna in sé stessa, ma si è solo servito dell'iscrizione per datare il completamento della Badia dei Santi Salvatore e Cirino a Badia a Isola.

<sup>2)</sup> R. OFFNER, in D. C. SHORR, *The Christ Child in devotional images*, 1954, p. 129.

<sup>3)</sup> Vendita della Collezione di Lady Catherine Ashburnham, Londra, Sotheby, parte I, 24 giugno 1953, n. 3. Al momento della vendita i quattro scomparti erano riuniti tutt'assieme a formare un solo quadro; attualmente le due tavole, su cui sono dipinti i quattro elementi in due coppie, sono state separate. Ciascun scomparto misura, compresa la cuspidine (che è andata persa nella tavola di Barberino), cm. 78,7 x 37,4. La ricostruzione grafica qui riprodotta (fig. 1) non riproduce esattamente i rapporti di misura fra il centro e i laterali.

<sup>4)</sup> Colgo l'occasione per segnalare, fra i moltissimi inediti di Lorenzo di Bicci, la 'Madonna fra i Santi Battista e Pietro', già nella Collezione di Lord Somers a Eastnor Castle. Questo dipinto costituisce il pannello centrale del medesimo trittico le cui ali, ciascuna con tre Santi, sono nel Museo Nazionale di Pisa.

<sup>5)</sup> Al catalogo di Cenno va aggiunto, quale opera fondamentale, il grandioso polittico (Incoronazione della Vergine con quattro Angeli e ventidue Santi; predella con storie dei Santi Benedetto,

Giovanni Battista, Antonio Abate e Lorenzo, e il Transito della Vergine; in alto, quattro Profeti; pinnacoli con l'Annunciazione; il pinnacolo centrale non pertinente) che sino a verso il 1914 si trovava a Firenze nella Raccolta del Marchese della Stufa, e che più tardi (1928) era a New York, nella Collezione della Principessa Eugenia Ruspoli. A Cenno spettano anche due mezze figure di San Giacomo e della Maddalena nella Pinacoteca Vaticana (nn. 16, 19, attribuiti ad Antonio Veneziano); col fondo rifatto e con la sagoma manomessa, è difficile stabilire se esse appartengano veramente (secondo che suggeriscono molti elementi) al medesimo complesso il cui centro era costituito dalla 'Madonna' della Collezione Kress (n. 268) nella Galleria dell'Università a Lawrence nel Kansas, e di cui un altro dei laterali è, con ogni probabilità, la 'Santa Agnese' (spesso chiamata erroneamente San Giovanni Battista) già Campana e poi nel Museo di Nantes (cfr. M. LACLOTTE, *Cat. Esp. De Giotto à Bellini*, 1956, n. 4). Se non erro, tre elementi della predella di questo insieme si trovano, in condizioni assai guaste e sotto un riferimento al seguito di Giovanni da Milano, nella Pinacoteca Vaticana (nn. 182, 183, 184), provando, per i soggetti, che l'altare era destinato alla Maddalena. Non escludo infine che Cenno sia il vero autore di quel piccolo gruppo di opere talvolta riunito a formare un cosiddetto Maestro della Santa Caterina Kahn, e che comprende la 'Disputa di Santa Caterina' già Otto Kahn a New York, la 'Maria Mater Virtutum' nella Pinacoteca Vaticana (n. 520), oltre a vari dipinti nelle Collezioni Thyssen a Lugano, Boucheny-Bénézit a Parigi, e altrove.



FIG. 17 - MARCIALLA, CHIESA DI S. MARIA  
TOMMASO DI STEFANO: ADORAZIONE DEI PASTORI  
(Fot. Sopr. Gall. Firenze)

<sup>6)</sup> Cfr. il *Catalogo della Vendita della Coll. McIlhenny di Philadelphia*, New York, Parke-Bernet, 5-6 giugno 1946, n. 149, dove è riportata la ricostruzione dell'Offner relativa al Maestro di San Jacopo a Mucciana.

Il gruppo formato dall'Offner include:

Mucciana, Chiesa di San Jacopo, trittico, Madonna col Bambino fra quattro Santi (fig. 3).

Castelfiorentino, Prepositura, Madonna (fig. 2).

Coch Castle (Cardiff), Coll. Trevor Cox, Madonna e Santi.

New York, Coll. Stori, Madonna e Santi.

A queste tavole propongo di aggiungere, scegliendo fra la vasta produzione del maestro e della sua bottega:

Milano, Ambrosiana, anconetta, Madonna e quattro Santi.

Milano, Museo del Castello, Collezione Trivulzio, Decollazione del Battista, e Cristo di Pietà (fig. 4).

Montesenario (Vaglia), Parrocchiale, Madonna e quattro Santi (fig. 5).

Già New York, Coll. George Blumenthal, Annunciazione in due pannelli (frammenti di ali di piccolo trittico).

Già Perugia, Coll. Van Marle, anconetta, Madonna e quattro Santi (Fot. Brogi 25670).

Pesaro, Museo Civico, Madonna col Bambino.

Roma, Museo di Palazzo Venezia, due sportelli di piccolo trittico, Crocifissione, due Sante monache, Annunciazione (Fot. Gab. Fot. Naz. E 26534).

Vicinissimi al Maestro di San Jacopo a Mucciana sono anche due laterali di un grande trittico (cm. 158 x 58 ognuno) con quattro Santi e l'Annunciazione nelle cuspidi, appartenenti alla Collezione del Conte Vitetti a Roma.

<sup>7)</sup> Cfr. U. PROCACCI, in *Rivista d'Arte*, XV, 1933, p. 242; G. PUDELKO, in *Art Bulletin*, XVII, 1935, pp. 83 ss.

<sup>8)</sup> Al catalogo dello Pseudo-Ambrogio di Baldese, fornito dal Pudelko, aggiungo: *Borgo San Lorenzo*, chiesa di San Lorenzo, Madonna dell'Umiltà (fot. Alinari 44051).

Cambridge, Fogg Art Museum, Lascito Kingsley Porter (già nella raccolta di Gabriele d'Annunzio), base di anconetta, Crocifissione e quattro Santi, due Sante nei pilastri.

Digione, Museo, Collezione Dard, predella, Martirio dei Diecimila.

Gloucester, Highnam Court, Coll. Gambier Parry, n. 69, Adorazione dei Magi.

Limiti (Bagni San Giuliano), chiesa di San Giovanni Evangelista, anconetta, Madonna e due Santi (fot. Sopr. Firenze 10176).

Marsiglia, Coll. Demandolx Dedons, frammento, Santa Cecilia e Santa Dorotea.

Già Parigi, Coll. Georges Demanche, predella, L'incontro alla Porta d'Oro.

Pisa, Museo Nazionale, anconetta, Madonna e quattro Santi (fot. Anderson 28666).

Roma, Castel Sant'Angelo, dono Contini Bonacossi, Madonna.

Roma, Pinacoteca Capitolina, Incoronazione della Vergine con otto Angeli.

Roma, Pinacoteca Vaticana, depositi, nn. 79, 80, 81, predelle con storie di Sant'Antonio Abate.

Roma, Collezione conte Vitetti, anconetta, Madonna e quattro Santi.

Roma, in commercio (1950), Madonna in trono con quattro Angeli (quasi certamente il centro delle due tavole del Museo Bandini a Fiesole).

San Miniato, chiesa di San Domenico, affreschi, Angeli, quattro Santi (fot. Alinari 19265).

Utrecht, Museo Arcivescovile (dal Museo Centrale, n. 575), Sant'Antonio Abate.

Vernio, Badia a Montepiano, affreschi:

Lunetta: Madonna col Bambino fra due colombe (fot. Sopr. Gall. Firenze 114443);

Madonna in trono fra i SS. Antonio Abate e Francesco, con donatrice (fot. Sopr. Gall. Firenze 114447);

I SS. Donnino, Antonio Abate, Bartolomeo e Giacomo Maggiore (fot. Sopr. Gall. Firenze 114440, 114441);



FIG. 18 - GIÀ PARIGI, COLLEZIONE PRIVATA  
TOMMASO DI STEFANO: NATIVITÀ



FIG. 19 - COLLE VALDELSA, MUSEO NICOLÒ TORNIOLI. LA PESTE DI ROMA (Fot. Sopr. Gall. Firenze)



FIG. 20 - COLLE VALDELSA, CATTEDRALE GIUSEPPE CHIARI: ASCENSIONE (Fot. Sopr. Gall. Firenze)

S. Lorenzo (attr. incerta) (fot. Sopr. Gall. Firenze 114444).

9) Al Maestro della Crocefissione Griggs, in un momento molto prossimo alle due tavole di San Martino a Pontorme esposte alla mostra, toccano due importanti laterali di trittico nella chiesa di San Bartolomeo a Prato, con quattro Santi a figura intera (fot. Sopr. Gall. Firenze, 22392, 22393). Allo stesso Maestro vanno anche riconosciuti un'anconetta ('Madonna col Bambino', fondo con aggiunte recenti) nelle raccolte dell'Ospedale di Santo Spirito in Sassia a Roma, una guastissima 'Madonna' nei depositi della National Gallery of Victoria a Melbourne, e un frontale di cassone, con due scene di tornei a lume di notte, nella raccolta Wildenstein a New York (1957), da aggiungere alla serie di cassoni con feste e giuochi nel Museo di Berlino, nella Collezione Kress e altrove.

<sup>10)</sup> *Catalogo della Mostra*, p. 10. Il dott. Baldini ha perfettamente ragione nel suggerire il nome di Pietro da Chellino, basandosi sul confronto, io credo, con la tavola dell' 'Incoronazione' nella chiesa di San Giovanni Evangelista a Montelupo, riferita al pittore da W. Cohn (*Boll. d'Arte*, XLV, 1960, p. 180 ss.). Resta però da vedere se questo dipinto possa davvero identificarsi con quello documentato di Pietro da Chellino, visto che la ricognizione, effettuata dal Cohn esclusivamente su basi iconografiche, è decisamente contrastata dal confronto con gli affreschi di Pietro nella vecchia chiesa di San Giovanni presso Montelupo. Sebbene ridotti allo stato di larve, tali affreschi mostrano una cultura del tutto diversa, in nessun rapporto con Bicci di Lorenzo, ma di stretta dipendenza da Agnolo Gaddi, come del resto con-

ferma un piccolo gruppo di tavole, di cui si dirà altrove, spettanti con ogni probabilità alla stessa persona. Tanto la tavola di Montebuono che quella in Santa Trinita a Firenze toccano alla bottega di Bicci di Lorenzo.

<sup>11)</sup> G. KAFTAL, *Iconography of the Saints in Tuscan Painting*, 1952, figg. 621, 622. Questi affreschi, come anche i seguenti, sono riprodotti dal Kaftal prima della pulitura.

<sup>12)</sup> G. KAFTAL, *op. cit.*, figg. 623, 624.

<sup>13)</sup> Il catalogo di questo Maestro di Signa (come conviene battezzarlo in base alla sua maggiore impresa) include:

*Barberino*, Comune, Madonna in trono, due Santi e due Angeli (fig. 6).

*Empoli*, Museo della Collegiata (n. 23), due sportelli di tritico, San Lorenzo e San Donnino, San Pietro e San Paolo.

*Ibidem* (n. 82), I Santi Aniano e Apollonia; L'Arcangiolo e Tobio.

*Firenze*, Chiesa di Santa Margherita dei Ricci, predella, San Girolamo nel deserto, Natività, Stimate di San Francesco (Fot. Sopr. Gall. Firenze, 98726, 98727, 98728).

*Settignano*, Collezione Berenson, Annunciazione, con storie della Vergine nella predella (fig. 8).

*Milano*, Vendita Finarte del 12-13 marzo 1963, n. 131, Madonna in trono con sei angeli (attrib. al trecentista pistoiese Giovanni Bonsi).

*Ponte a Greve*, chiesa di San Lorenzo, affresco frammentario, Madonna in trono con avanzi, ai lati, di due Santi e due Angeli (fot. Sopr. Gall. Firenze 1028).



FIG. 21 - BAGNANO, CHIESA DI S. MARIA  
RAFFAELLO PICCINELLI?: MADONNA, DUE SANTI E DONATORE  
(Fot. Sopr. Gall. Firenze)

*Quintole* (Firenze), chiesa di San Miniato, Madonna in trono fra quattro Santi e due Angeli (fig. 7).

*Rupecanina* (Vicchio di Rimaggio), chiesa di San Michele, affresco rovinato, Madonna in trono fra i Santi Pietro e Paolo e due Angeli (fot. Sopr. Firenze 106598).

*Signa*, Pieve di San Giovanni Battista, coro, parete destra, grande affresco con quattro storie della Beata Giovanna da Signa, datato 1462.

*Villamagna*, chiesa di San Donnino, affreschi entro un'arcata, attorno ad una pala di epoca più tarda: in alto lunetta con la Natività, ai lati decorazioni architettoniche, nel paliotto la Pietà (Fot. Brogi 24453).

14) W. SUIDA, in *Italian Paintings and Northern Sculpture from the Samuel H. Kress Collection*, Atlanta Art Association Galleries, 1958, pp. 17, 18.

Cfr. anche I. FALDI, *Cat. Mostra Pittura Viterbese dal XIV al XVI Secolo*, Viterbo 1954, p. 38, dove è riportato un mio primo abbozzo del pittore.

15) Il catalogo del Maestro di Marradi comprende, fra l'altro: *Acquapendente*, chiesa di San Francesco, Madonna e San Giovannino che adorano il Bambino (attrib. a Jacopo del Sellaio negli *Indici* del Berenson).

*Atlanta* (Georgia), Art. Association, Due scene di leggenda classica.

*Cambridge* (Mass.), Fogg Art Museum, Lascito Naumburg, Deposizione.

*Cortine*, chiesa di San Lorenzo, Madonna in trono e due Angeli (fig. 9).

*Faltignano* (San Casciano), chiesa di San Bartolomeo, Madonna in trono e quattro Santi (fot. Sopr. Gall. Firenze 1807).

*Firenze*, convento degli Angiolini, Madonna in trono fra i Santi Girolamo e Domenico (fot. Sopr. Gall. Firenze 23310).

*Firenze*, Scuole Pie Fiorentine, Madonna con San Giovannino e Angeli (fot. Sopr. Gall. Firenze 31158).

Già *Firenze*, La Pietra, Collezione Landau-Finally, Scena di leggenda (fot. Sopr. Gall. Firenze 47630).

Già *Firenze*, Collezione Gentner, Cassone, Storie di Ulisse.

Già *Firenze*, Commercio (Salocchi), Madonna col Bambino.

*Lione*, Museo, n. 63, tondo, Madonna col Bambino, San Giovannino e due Angeli (fig. 11).

*Marradi*, Badia del Borgo (Santa Reparata), I Santi Antonio Abate, Sebastiano e Lucia.

*Marradi*, Badia del Borgo, Sagrestia: Madonna in trono, quattro Santi e due Angeli (fig. 10).

San Giovanni Gualberto (fot. Sopr. Gall. Firenze 19815).

Madonna della Misericordia (fot. Sopr. Gall. Firenze 19816).

Paliotto con Santa Reparata.

Già *Monaco*, Boehler, Scena di leggenda.

*Montepulciano*, Pinacoteca, Madonna col Bambino e San Giovannino.

*Nancy*, Museo, n. 58, tondo, Madonna dell'Umiltà incoronata da due Angeli (ridipinto).

*Parigi*, Museo Jacquemart-André, n. 1023, trittico su tela, Nascita e Sposalizio della Vergine, Presentazione di Gesù al Tempio (fig. 12).

*Philadelphia*, Coll. Johnson, n. 139, Madonna col Bambino (attrib. dal Berenson ad Antoniazio Romano).

*Roma*, Galleria Colonna, Strage degli Innocenti (bottega).

*Roma*, Delegazione per la Restituzione delle Opere d'Arte, Madonna col Bambino.

*Roma*, Raccolta Alberto Di Castro, Piccola Pietà e mezze figure.

*St. Louis*, City Art Museum, Madonna col Bambino (attrib. ad Antoniazio Romano).

Già *Vienna*, Galerie Saint-Lucas (1953), tondo, Madonna col Bambino, San Giovannino e un Angelo.

*Washington*, National Gallery Collezione Kress (K. 1929), cassone, Ultimi giorni, morte e funerali di Giulio Cesare (erroneamente interpretato come rappresentante la Congiura dei Pazzi).

16) Riprodotta da B. BERENSON, *Florentine School*, 1963, vol. II, fig. 1296.

17) Vedi B. BERENSON, *Florentine School*, 1963, figg. 1352-1354.

18) I. UGURGIERI, *Le Pompe Sanesi*, II, 1649, p. 348.

19) F. ZERI, *La Galleria Spada*, 1954, p. 136, fig. 187.