UNIVERSITÀ
DI TRENTO
Dipartimento di Lettere e Filosofia
Corso di Dottorato Culture d'Europa.
Ambiente, spazi, storie, arti, idee

CORSO DI DOTTORATO IN
"CULTURE D'EUROPA. AMBIENTE, SPAZI, STORIE, ARTI, IDEE"

Curriculum: Scienze dei Beni Culturali

Ciclo 38°

Coordinatore del Corso di Dottorato: prof. Federico Laudisa

La riquadratura delle tavole d'altare medievali nella Firenze del Rinascimento

Luca Mattedi

Settore scientifico-disciplinare ARTE-01/B

Supervisor:

prof.ssa Laura Cavazzini

Co-supervisor:

prof. Aldo Galli

Anno accademico 2024/2025

Indice

INTRODUZIONE 1

SAGGI:

1. La riquadratura delle tavole d'altare medievali nella Firenze rinascimentale: le ragioni di un fenomeno 8
   - 1.1 L'affermazione della "pala quadra" e la conseguente riquadratura dei polittici (1430-1530 circa) 8
   - 1.2 Tra culto, committenza e cantieri rinascimentali 23
2. Modalità e protagonisti 32
   - 2.1. «Rachonc[i]are e riducere a l'uso d'ogidì»: le fasi operative delle riquadrature 32
   - 2.2. Le botteghe di pittura specializzate 43
3. Le tecniche costruttive 58
4. La manomissione delle manomissioni: i "restauri di ripristino" tra Otto e Novecento e la sfortuna delle riquadrature 74

CATALOGO:

Scheda 1: Giotto, *Madonna col Bambino, san Nicola di Bari, san Giovanni Evangelista, san Pietro e san Benedetto; Cristo benedicente, quattro angeli* (cuspidi), Firenze, Gallerie degli Uffizi, Gli Uffizi / Pesellino, *Quattro serafini; due ali di serafini* (riquadratura), Firenze, Gallerie degli Uffizi, Gli Uffizi, depositi 84

Scheda 2: Puccio di Simone (attr.) (e Maestro di Signa), *Madonna col Bambino in trono, san Michele Arcangelo, san Giovanni Battista, san Mauro (?) e san Giacomo Maggiore*; *Cristo benedicente, quattro profeti* (cuspidi); *quattro evangelisti e due profeti* (riquadratura), ubicazione sconosciuta (già Faenza, collezione Guidi, 1902) 96

Scheda 3: Lippo di Benivieni, *Madonna col Bambino*; *san Zanobi*; *san Pietro*; *san Paolo*; *san Benedetto*, Firenze, Gallerie degli Uffizi, Gli Uffizi / Lippo di Benivieni, *Vergine*

dolente; *san Giovanni Evangelista dolente*; *Isaia*; *Daniele*; *due angeli*, ubicazione sconosciuta / Benozzo Gozzoli, *San Zanobi resuscita un bambino; caduta di Simon Mago*; *conversione di san Paolo*; *san Benedetto riceve la visita di Totila* (predelle), New York, The Metropolitan Museum of Art 110

Scheda 4: Pittore fiorentino del XV secolo, *Due serafini e due cherubini* (riquadratura), Firenze, Fondazione Carlo Marchi 124

Scheda 5: Cosimo Rosselli, *Noé e David*; *Mosé e Abramo* (riquadratura), Firenze, Galleria dell'Accademia 128

Scheda 6: Lorenzo Monaco (e Cosimo Rosselli), *Adorazione dei Re Magi*; *Cristo benedicente, Isaia e David (?)* (cuspidi); *Annunciazione e due profeti* (riquadratura), Firenze, Gallerie degli Uffizi, Gli Uffizi 136

Scheda 7: Francesco di Michele (e Cosimo Rosselli), *Madonna col Bambino tra san Giuliano, sant'Emerico (Amerigo) d'Ungheria e il donatore Giuliano di Amerigo Zati, Santa Maria Maddalena, san Nicola di Bari, santa Caterina d'Alessandria, san Martino, san Gregorio Magno e sant'Antonio abate; Annunciazione* (cuspidi); *Cristo morto in pietà tra la Vergine e san Giovanni Evangelista*; *martirio di santa Caterina d'Alessandria*; *san Giuliano uccide i suoi genitori*; *sant'Emerigo (Amerigo) d'Ungheria e la moglie al momento del voto e alle loro spalle santo Stefano d'Ungheria*; *san Martino dona il suo mantello a un povero* (predella); *i profeti Abramo, David, Noè e Mosè* (riquadratura), Firenze, chiesa di San Martino a Mensola 148

Scheda 8: Bottega di Agnolo Gaddi (e Neri di Bicci), *Santa Margherita d'Antiochia*, Cambridge, Harvard Art Museums – Fogg Museum / Bottega di Agnolo Gaddi, *San Biagio*, ubicazione sconosciuta / Bottega di Agnolo Gaddi, *San Giovanni Battista*, Cremona, Museo Diocesano, collezione Arvedi Buschini / Bottega di Agnolo Gaddi, *Sant'Antonio abate*, Shushan (New York), Georgi Museum 158

Scheda 9: Taddeo Gaddi (e David Ghirlandaio), *Madonna col Bambino in trono e due angeli, san Lorenzo, san Giovanni Battista, san Giacomo Maggiore e santo Stefano; quattro evangelisti* (riquadratura), New York, The Metropolitan Museum of Art 170

Scheda 10: Bernardo Daddi (e ambito di Sandro Botticelli), *Madonna col Bambino, santa Lucia, santo vescovo, san Gregorio Magno e santa Maria Maddalena; Cristo benedicente, san Luca, san Giovanni Evangelista, san Matteo, san Marco* (cuspidi); *Annunciazione, san Pietro e san Girolamo* (riquadratura), Siena, Pinacoteca Nazionale, depositi 190

Scheda 11: Taddeo Gaddi (e ambito di Cosimo Rosselli), *Madonna col Bambino in trono, santa Lucia e santa Margherita d'Antiochia*; *Cristo benedicente, sant'Agostino (?) e santo Stefano* (cuspidi); *Cristo morto in pietà tra due donatori; Annunciazione; martirio di sant'Orsola e delle sue compagne* (predella); *i profeti Gioele, Isaia, Geremia e Daniele* (riquadratura); *cherubini e serafini* (trabeazione), Firenze, chiesa di San Martino a Mensola 200

Scheda 12: Lorenzo di Bicci (e pittore fiorentino del XV secolo), *Madonna col Bambino in trono; due angeli* (riquadratura), Vologno (Rignano sull'Arno), chiesa di san Michele Arcangelo 210

Scheda 13: Bernardo Daddi, *Madonna col Bambino in trono, san Pietro, san Giovanni Evangelista, san Giovanni Battista e san Matteo; Cristo benedicente, quattro profeti* (cuspidi), Firenze, Museo della basilica di Santa Maria Novella 218

Scheda 14: Maestro di Figline, *Madonna col Bambino in trono tra santa Elisabetta d'Ungheria, san Ludovico di Tolosa e sei angeli*, Figline Valdarno, collegiata di Santa Maria Assunta / Bartolomeo di Giovanni, *Due angeli* (riquadratura), Figline Valdarno, Museo d'Arte Sacra della collegiata di Santa Maria Assunta 228

Scheda 15: Jacopo del Casentino, *Madonna col Bambino*, Ginevra, Musée d'art et d'histoire / Jacopo del Casentino, *San Michele Arcangelo; santa Margherita d'Antiochia*, Firenze, Palazzina Poggi, depositi / Collaboratore di Filippo di Antonio Filippelli, *Trinità tra i santi Giacomo Maggiore, Giovanni Gualberto, Antonio abate e Sebastiano, con due serafini e due monaci vallombrosani in adorazione* (riquadratura), Firenze, Palazzo Pitti, deposito del Soffittone 244

Scheda 16: Giotto (e bottega di Domenico Ghirlandaio), *Incoronazione della Vergine tra angeli musicanti, santi, profeti; Cristo in pietà, santo vescovo (san Nicola di Bari?), san Giovanni Battista, san Francesco d'Assisi, sant'Onofrio* (predella); *sei serafini* (riquadratura), Firenze, basilica di Santa Croce 258

Scheda 17: Cimabue, *Maestà con otto angeli e i profeti Geremia, Abramo, David e Isaia*, Firenze, Gallerie degli Uffizi, Gli Uffizi 270

Scheda 18: Bernardo Daddi (e Bernardo Rosselli), *Madonna col Bambino, san Giovanni Gualberto, san Pancrazio, san Michele Arcangelo e san Benedetto; due profeti e due evangelisti, colomba dello Spirito Santo* (cuspidi), New Orleans, New Orleans Museum of Art ... 280

Scheda 19: Giovanni dal Ponte (e pittore fiorentino del XVI secolo), *Annunciazione tra san Giovanni Battista e santa Maria Maddalena*; *due serafini* (riquadratura), Prato-vecchio, chiesa di Santa Maria a Poppiena 292

Scheda 20: Beato Angelico (e Lorenzo di Credi) (con successive aggiunte di Lorenzo Monaco e bottega nei pilastri laterali; di Lorenzo di Bicci alle estremità della predella; e di Michele Micheli nella predella), *Madonna col Bambino in trono e angeli tra i santi Tommaso d'Aquino, Barnaba, Domenico e Pietro martire*; *santa Caterina d'Alessandria, sant'Agnese, santa Maria Maddalena, e altre tre sante* (pilastri laterali); *Resurrezione di Cristo tra schiere angeliche, e santi* (predella); *dolenti* (alle estremità della predella), Fiesole, convento di San Domenico / Beato Angelico, *Madonna con apostoli, dottori della Chiesa e santi; Cristo risorto in gloria; patriarchi, profeti, martiri e vergini; beati domenicani; beati domenicani e due domenicane terziarie*, Londra, National Gallery / Beato Angelico, *Sant'Alessandro*, New York, The Metropolitan Museum of Art / Beato Angelico, *San Romolo*, Londra, National Gallery / Beato Angelico, *San Nicola*

di Bari; *san Michele Arcangelo*, Remagen, Art Museum Bahnhof Rolandseck, Sammlung Rau fur UNICEF / Beato Angelico, *San Marco*; *san Matteo*, Chantilly, Musée Condé / Beato Angelico, *Arcangelo Gabriele annunciante*; *Vergine annunciata*, collezione privata 300

Scheda 21: Niccolò di Pietro Gerini, *Crocifissione con dolenti e san Francesco d'Assisi adorante ai piedi della croce*; *san Paolo, la Vergine, san Luca*; *san Bartolomeo, santa Caterina d'Alessandria, san Pietro martire*; *Annunciazione e Cristo benedicente* (cuspidi), Firenze, Galleria dell'Accademia / Agnolo di Domenico del Mazziere, *Quattro evangelisti* (riquadratura), Firenze, Galleria dell'Accademia 318

Scheda 22: Ambito di Jacopo di Cione (e Giovanni di Benedetto Cianfanini), *Madonna col Bambino in trono e due angeli, santa Dorotea, san Biagio, san Giovanni Battista e sant'Antonio abate*; *san Lorenzo o santo Stefano, san Giacomo Maggiore* (cuspidi); *due serafini/cherubini e due angeli* (riquadratura) 330

Scheda 23: Maestro dell'Incoronazione Christ Church, *Madonna col Bambino; sant'Antonio abate; santa Caterina d'Alessandria*, ubicazione sconosciuta (già Milano, collezione privata, 2001) / Maestro di Marradi, *Quattro serafini* (riquadratura), ubicazione sconosciuta (già Ancona, collezione D'Angelo, 1984) 336

Scheda 24: Bottega di Jacopo di Cione / Bicci di Lorenzo (e Donnino di Domenico del Mazziere), *Madonna col Bambino in trono e due angeli, san Pietro, santa Cristina, san Giovanni Battista e san Bartolomeo; Annunciazione* (cuspidi); *san Nicola di Bari, san Girolamo e due serafini* (riquadratura), Santa Cristina in Pilli (Poggio a Caiano), chiesa di Santa Cristina in Pilli 348

Scheda 25: Ambito di Giovanni Antonio Sogliani, *Annunciazione* (riquadratura), ubicazione sconosciuta (già New York, Christie's, 1986) 356

Scheda 26: Bottega di Bernardo Daddi (e pittore fiorentino del XVI secolo), *Madonna col Bambino, san Giovanni Battista, san Benedetto, san Nicola di Bari, san Giovanni Evangelista; Cristo benedicente, quattro profeti* (cuspidi); *Annunciazione, san Girolamo e san Francesco d'Assisi* (riquadratura), San Godenzo, abbazia di San Godenzo 362

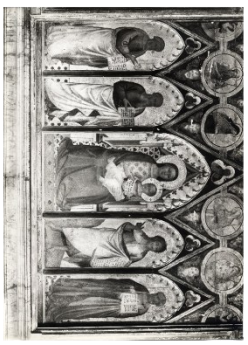
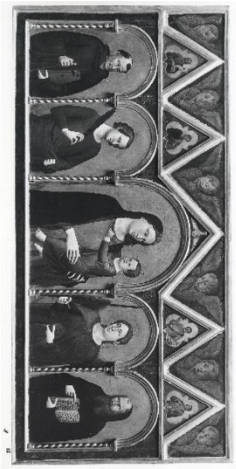
APPARATI 371

BIBLIOGRAFIA 381

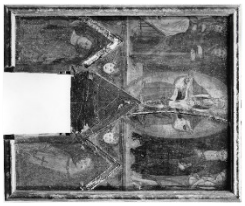
RINGRAZIAMENTI 487

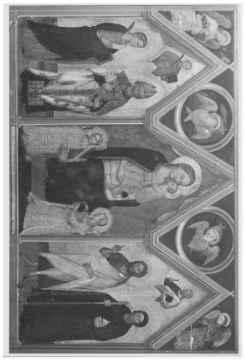
Abbreviazioni:

AABAFi = Archivio Storico dell'Accademia delle Belle Arti di Firenze
AAFi = Archivio Arcivescovile di Firenze
ACS = Archivio Centrale dello Stato di Roma
AFSBASSiGr = Archivio Fotografico per i Beni Artistici e Storici per le province di Siena e Grosseto
AGAF = Archivio della Galleria dell'Accademia di Firenze
AGF = Archivio delle Gallerie Fiorentine di Firenze
AOM = Archivio dell'Ordine di Malta
AOPD = Archivio Opificio delle Pietre Dure di Firenze
AOSMF = Archivio dell'Opera di Santa Maria del Fiore di Firenze
APNS = Archivio della Pinacoteca Nazionale di Siena
ASBASFi = Archivio della Soprintendenza per i Beni Artistici e Storici di Firenze
ASF = Archivio di Stato di Firenze
ASTUC Fi = Archivio Storico del Territorio Ufficio Catalogo di Firenze
ASDFi = Archivio Storico Diocesano di Fiesole
BNCF = Biblioteca Nazionale Centrale di Firenze

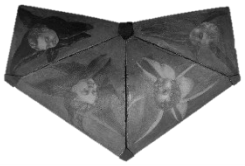



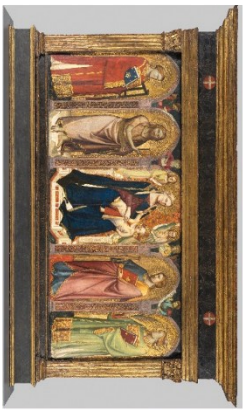




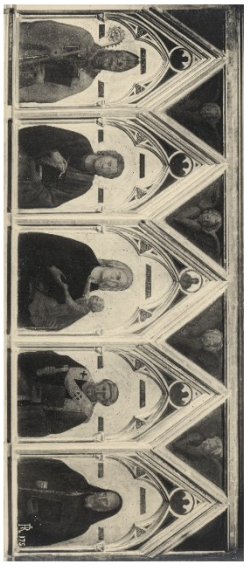





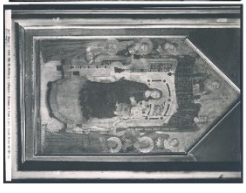











Introduzione

I dipinti che, durante il Medioevo, decoravano gli altari delle chiese hanno conosciuto il più delle volte una seconda e magari una terza vita, in quanto soggetti a ridipinture, integrazioni, modifiche strutturali o smembramenti, ma anche, spesso, di riqualificazioni, riassemblaggi e reimpieghi. Del resto, tanto sono diverse le modalità di trasformazione, quanto le cause: ora è l'adeguamento a un nuovo gusto, ora una diversa collocazione o un nuovo allestimento, ora sono i guasti da riparare, o ancora un cambio di patronato, ragioni di culto, eccetera. A Firenze, simili operazioni sono ampiamente documentate già nel corso del Quattrocento, al punto da essere una prassi piuttosto consolidata fino al terzo decennio del secolo successivo[1]. Le carte d'archivio talvolta conservano traccia di queste procedure, adottando – a seconda dei casi – espressioni come «achonciare» o «rachonciare»[2], «rattoppare»[3], «ritochare»[4], «nettare e ripulire»[5], «riassettare» o «rassettare o vero dipignierla di nuovo»[6], «riattare et rischiarare»[7], «fare» o «rifare»[8], «redipingere» o «richolorire»[9], «rinfrescare e lavare»[10], «renovare»[11], «rifiorire»[12], o addirittura «restaurare» (ma con un'accezione profondamente diversa da come la intendiamo noi oggi)[13]. A fronte di questa pluralità d'intenti, nonché di termini[14], alla base di tutte

[1] Mancando ad oggi uno studio organico sull'argomento, cito qui solo alcune delle voci che affrontano in maniera parziale, o in relazione a specifici casi, antichi rimaneggiamenti di opere d'arte fiorentine: U. Baldini, in *Firenze restaura* 1972, pp. 21-29; Conti 1973, pp. 31-49, 208-213; Filippini 1992a; Venturini 1994a; Hoeniger 1995 (di gran lunga il testo più significativo sul tema); De Vries 2010; Chiostrini 2010; Santacesaria 2012, pp. 153-157.

[2] Poggi 1909, p. 12; Cohn 1958b, p. 66; Casalini 1962, p. 59; *Le Ricordanze* 1976, pp. 16, 152, 353, 382-383, 397; Ruda 1978, p. 361; Callmann 1988, p. 16; Bietti Favi 1990, p. 244; Holmes 1993, p. 543; Bernacchioni 2000, p. 232; Padoa Rizzo 2007, pp. 199-200 nota 8; Ciampaglia 2024, pp. 246, 249, 258.

[3] Padoa Rizzo 2007, p. 197.

[4] *Le Ricordanze* 1976, p. 383.

[5] Milanesi 1870, p. 13; Cohn 1958b, p. 64.

[6] Venturini 1994a, p. 33; Vasari 1550 e 1568 [1966-1997], vol. III (1971), p. 481; Borsook 2001, p. 74.

[7] Minucci del Rosso 1882, p. 110; Conti 1973, p. 48; C. Borgioli, in *Benozzo Gozzoli a San Gimignano* 2016, p. 86, doc. 22.

[8] Vasari 1550 e 1568 [1966-1997], vol. II (1967), p. 272; *Le Ricordanze* 1976, pp. 242, 383; Bellosi, Haines 1999, p. 68.

[9] *Le Ricordanze* 1976, pp. 175, 319, 383.

[10] Giglioli 1906, p. 188; Venturini 2002, pp. 144-145; C. Borgioli, in *Benozzo Gozzoli a San Gimignano* 2016, p. 86, doc. 22; Ciampaglia 2024, p. 246.

[11] Marchese 1854, vol. I, p. 229 nota 1.

[12] Thomas 1998, pp. 2-3.

[13] Poggi 1909, p. 12. Dopo aver ridipinto e reintegrato alcune porzioni della *Maestà* di Lippo Memmi nel Palazzo del Comune di San Gimignano, Benozzo Gozzoli scrisse sul margine inferiore destro della cornice: "BENOZIUS FLORENTINUS PICTOR RESTAURAVIT ANNO DOMINI MCCCCLXVII" (cfr. Venturini 2003, pp. 129-130). Anche Giorgio Vasari (1550 e 1568 [1966-1997], vol. III (1971), p. 379), in riferimento a questo intervento, adottò il verbo "restaurare". Tralascio qui di proposito tutta la questione relativa alla genesi del termine "restauro", così come le considerazioni contenute nel *Vocabolario toscano dell'Arte del Disegno* di Filippo Baldinucci o nei testi di Eugène Viollet-le-Duc (per cui vedi Conti 1988, pp. 7-15).

[14] Sul tema si è cimentata con profitto Anabel Thomas (1998).



FIG. I: Pietro Lorenzetti e Jacopo del Sellaio, Firenze, chiesa di Santa Lucia dei Magnoli (ipotetica ricostruzione).



FIG. II: Anonimo pittore del XIII secolo, Taddeo Gaddi, Neri di Bicci, e Maestro di Villamagna, Lastra a Signa, chiesa dei SS. Filippo e Giacomo.

queste operazioni stava un solo e unico principio: la volontà di preservare le immagini venerate (tanto sotto il profilo cultuale quanto sotto quello artistico) e di trasmettere la loro memoria[15].

Nelle pagine che seguono si concentrerà l'attenzione esclusivamente sul fenomeno della riquadratura delle pale d'altare e dei polittici gotici che si registrò a Firenze in età rinascimentale: in concomitanza con l'affermazione della "pala quadra all'antica", infatti, a partire dalla metà del Quattrocento e per la durata di un secolo circa si assistette lungo le rive dell'Arno al diffondersi di una peculiare tipologia di interventi, per cui, anziché commissionare nuovi arredi, in alcuni casi si preferì intervenire sulle frastagliate e acutangole strutture medievali, ormai sentite come fuori moda, riducendole ad quadratum e dotandole di una nuova cornice ispirata all'architettura classica. Tale mutamento veniva accompagnato dall'innesto di parti lignee, sulle quali i pittori dipingevano prevalentemente creature angeliche, profeti o Evangelisti, «immagini insomma capaci di arricchire una raffigurazione senza caricarla di significati ulteriori»[16]. Tra gli esempi più eloquenti e noti spicca il *Polittico Baroncelli* di Giotto nella basilica di Santa Croce a Firenze (**SCHEDA 16**), tutt'ora esposto sull'altare per cui nacque, dove i cinque scomparti cuspidati sono stati riadattati secondo una riconfigurazione prettamente rinascimentale.

Soltanto gli interventi concepiti in contesti pubblici a Firenze, avvenuti esclusivamente nel corso del Rinascimento, e nati in funzione di un adeguamento al formato in auge della pala "all'antica" saranno oggetto di trattazione: le varie trasformazioni che si registrano nella seconda metà del Cinquecento e, con maggior frequenza, nei due secoli successivi – che molto spesso miravano a inserire i polittici in fastose e imponenti edicole con aggiunte pittoriche per

[15] Sul tema vedi Nagel, Wood 2010, pp. 71-83.
[16] Ragionieri 1983, p. 24.

lo più aniconiche – saranno così escluse dal discorso[17]. Per lo stesso principio, anche le modifiche strutturali finalizzate a una rifunzionalizzazione delle opere d'arte medievali, così come l'accostamento e l'integrazione di pannelli laterali (penso al complesso di Pietro Lorenzetti e Jacopo del Sellaio in Santa Lucia dei Magnoli[18], o a quello dell'altare maggiore della chiesa dei Santi Filippo e Giacomo di Lecceto, nei pressi di Lastra a Signa)[19] (**Figg. I-II**), oppure le incorniciature – quelle che in storiografia vengono dette "Bildtabernakel", o con maggior frequenza "Rahmenbilder" – che sappiamo furono invalse già nel secondo Quattrocento[20] (**Fig. III**), non

[17] Si veda, a titolo d'esempio, la trasformazione operata sul *Polittico Stefaneschi* di Giotto della Pinacoteca Vaticana (inv. 40120), che fino a non molto tempo fa presentava tra le cuspidi elementi lignei decorati a motivi floreali (cfr. van Marle 1923-1938, vol. III (1924), pp. 194, 197, figg. 113, 115; ma cfr. anche Bologna, Fondazione Federico Zeri, invv. 13136-13150). Interventi analoghi interessarono inoltre (ma non solo): il trittico di Puccio di Simone oggi alla Galleria dell'Accademia di Firenze (inv. 1890, n. 5063, cfr. A. Tartuferi, R. Buda, R. Lari, in *Da Puccio di Simone a Giottino* 2005, pp. 42-45, cat. 1; ma cfr. anche Bologna, Fondazione Federico Zeri, inv. 14992); quello di Niccolò di Pietro Gerini datato 1385 nella chiesa di Santa Maria a Collegonzi (Chiodo 2005a, p. 50, figg. 19-20), che in passato presentava tra le cuspidi degli strani bulbi racchiusi entro foglie d'acanto; il polittico del medesimo artista nel Museo Diocesano di Pienza (Fattorini 2011); l'ancona di Agnolo Gaddi già in Santa Maria Novella e oggi nella Galleria Nazionale di Parma (inv. 435, cfr. A. Lenza, in *L'eredità di Giotto* 2008, pp. 188-189, cat. 45, da ultimo Ravalli 2015, pp. 239-241, figg. 152-153); la *Madonna in trono* duecentesca della Galleria dell'Accademia di Firenze (inv. 1890, n. 5033), dal formato cuspidato ma che un tempo accoglieva due angeli sei o settecenteschi che incoronavano la Vergine (cfr. S. Chiodo, in *Galleria dell'Accademia* 2003-2020, vol. I (2003), pp. 229-231, n. 43); e il malconcio trittico di Lorenzo di Bicci in San Pietro a Ferrano, tra Pontassieve e Pratovecchio (L. Meoni, in *Pelago* 1985, pp. 114-118).

[18] Pons 2007, da ultimo Civettini in c.d.s.

[19] Borsook 1970; Hoeniger 1995, pp. 44-55; da ultimo Setti 2022-2023, pp. 413-420. Su questa curiosa ancona – che racchiude entro una cornice del XIX secolo una tavola duecentesca al centro (ridipinta una prima volta da un pittore che si è soliti identificare con Taddeo Gaddi, e una seconda volta da Neri di Bicci, cfr. R. Caterina Proto Pisani, in *Maestri e botteghe* 1992, p. 212, cat. 8.1a), con ai lati due tele attribuite fin dai tempi di Zeri (1971c) al Maestro di Marradi (cfr. C. Filippini, in *Maestri e botteghe* 1992, p. 213, cat. 8.1b) – è il caso di procedere con estrema cautela. Non escludo infatti la possibilità che quello che vediamo noi oggi sia frutto di un assemblaggio moderno (le figure laterali, infatti, sono troppo stipate nelle loro nicchie), come peraltro ipotizzato da Romagnoli (2005 p. 109). Inoltre, nonostante la ferma convinzione di Zeri e il consenso unanime riscosso dalle sue considerazioni, nutro forti perplessità sull'attribuzione dei laterali al Maestro di Marradi. È vero che la santa Caterina da Siena all'estrema destra è quella che più si avvicina ai personaggi tanto stereotipati che siamo soliti osservare nel catalogo dell'anonimo pittore (cfr. N. Pons, in *The Martello Collection* 1985-1992, vol. II (1992), p. 128; E. Zappasodi, in *Italian Masterpieces* 2015, p. 132), eppure faccio molta fatica a trovare confronti dirimenti, per esempio, con le numerose pale custodite a Marradi che danno il nome a questo intrigante *petit maître*. A questo proposito credo che siano significative le parole di Cecilia Filippini (in *Maestri e botteghe* 1992, p. 213, cat. 8.1b), la quale, nell'avallare l'attribuzione al Maestro di Marradi (argomento della sua tesi di laurea nonché di diversi affondi in sede critica), ammetteva che la «discreta aura di modernità» presente nel dipinto è «di rado riscontrabile nella produzione dell'artista». Sono suggestionato dall'idea che dietro a queste figure possa celarsi il misteriosissimo Maestro di Villamagna, un pittore creato da Everett Fahy (1976, p. 203) che prende il nome da una pala d'altare custodita nella chiesa di San Donnino presso Bagno a Ripoli, che unisce richiami soprattutto verrocchieschi e crediani al repertorio di Filippino Lippi, come indica chiaramente il san Nicola di Bari, esemplato dalla *Pala degli Otto* del 1486 (Nelson, Zambrano 2004, pp. 351-352, n. 35). A mio avviso, nessuna delle opere elencate da Fahy nella sua tesi di dottorato è attribuibile a questo maestro, al quale, per il momento, credo si possa riferire soltanto un malconcio tabernacolo ad affresco in via dei Preti a Firenze raffigurante una *Madonna col Bambino tra san Sebastiano, san Rocco e un donatore*, e una *Madonna col Bambino, san Giovannino e due angeli* già nella collezione T. Merton a Maidenhead (Londra, Christie's, 9 dicembre 2016, lotto 139), quest'ultima segnalatami da Christopher Daly. Non è privo di significato il fatto che Everett Fahy, come traspare dal suo archivio fotografico (cfr. Bologna, Fondazione Federico Zeri, Fototeca Fahy, inv. 407910), nel 1985 si fosse convinto che dietro al Maestro di Villamagna si celasse la giovinezza del Maestro di Marradi: una tesi a mio modo di vedere non convincente ma che dimostra l'evidente vicinanza tra i due artisti (cfr. Tronconi 2010, p. 41; De Marchi 2020, p. XLI, fig. 13). Sulla pala di Villamagna vedi anche Borsook 2004; Dalli Regoli 2008.

[20] C. Filippini, in *Maestri e botteghe* 1992, pp. 217-218, cat. 8.5; Marciari 2015, pp. 102-106, n. 17.

saranno qui prese in esame[21]. Inoltre, è bene precisare che il presente studio si limita ai casi relativi alla pittura: non mancano, tuttavia, esempi di aggiunte pittoriche volte a riquadrare anche le sculture di quel tempo[22]. Il più noto è senz'altro il gesso policromo già al Kaiser Friedrich Museum di Berlino – raffigurante una *Madonna col Bambino*, la cui composizione deriva da un'invenzione tradizionalmente attribuita a Michelozzo – al quale, intorno alla metà del Quattrocento, sono stati inseriti nei quattro angoli tre figure di profeti e una sibilla, per mano di Giovanni di Franco; ma esistono anche esemplari, su cui in futuro sarà opportuno porre attenzione[23].



FIG. III: Pittore fiorentino della fine del XIV secolo (Maestro dell'Incoronazione Christ Church?) e Bernardo di Stefano Rosselli, Panzano (Greve in Chianti), chiesa di Santa Maria.

È un fenomeno, questo della riquadratura delle tavole gotiche, tanto affascinante quanto scarsamente indagato in letteratura, a lungo rimasto ai margini degli orizzonti di ricerca. Tradizionalmente è riconosciuto a Richard Offner il merito di aver richiamato per primo l'attenzione sull'argomento, compilando nel Secondo Dopoguerra in una nota a margine del *Corpus* un elenco parziale di quelle che lui chiamava suggestivamente «early modernizations»[24]. In poche righe, in

[21] Cfr. Warnke 1968; da ultimo Augart 2018 (sul tema è stata curata una mostra dal titolo "La coperta di icona" al Museo Nazionale di San Matteo a Pisa, 8 dicembre 2012-23 marzo 2013, senza catalogo). A questa categoria si aggiungono poi le tavole che fungevano da coronamento di ancone più antiche, che tuttavia, per le ragioni sopra evocate, sono da escludere dai nostri ragionamenti (cfr. cioè Filippini 1992a, p. 210, fig. 12; De Marchi 2012a, p. 238).

[22] A proposito invece delle incorniciature scultoree o architettoniche, tra i molti titoli vedi da ultimo Holmes 2013, pp. 215-227. Quanto al rimodernamento e al riuso della scultura medievale rimando invece ai recenti e innovativi studi condotti dal gruppo di ricerca MemId (guidato dai professori Clario Di Fabio, Laura Cavazzini e Paola Vitolo), che negli ultimi anni hanno apportato contributi significativi al tema della *longue durée* delle sculture del Medioevo (cfr. *Reimpiego, rilavorazione, rifunzionalizzazione* 2021; *Usi e riusi* 2023; *Facciate palinsesto* 2026).

[23] Schotmüller 1913, pp. 24-25, n. 51; Bellosi 1990, pp. 19-20, fig. 6 (cfr. da ultimo *Staatliche Museen zu Berlin* 2006, p. 138, n. 74). Un altro esempio da considerare è quello acquisito di recente dalla Yale University Art Gallery (inv. 2017.49.1, cfr. *Selected Acquisitions* 2017, pp. 114-150). C'è il forte sospetto invece che alcune riquadrature di rilievi scultorei siano il frutto di adattamenti moderni: mi riferisco in particolare a quelle effettuate su due *Madonne col Bambino*, una conservata a Firenze presso Villa La Pietra (Jolly 1998, p. 131, n. 33.1, fig. 60), l'altra dispersa nel mercato antiquario (Olson 2000, p. 139, fig. 6.7), e su un'*Adorazione del Bambino* di Bartolomeo Bellano oggi al Museum of Fine Arts di Boston (inv. 17.1469a), accompagnata da due deliziosi serafini di strettissima ascendenza ghirlandaiesca. È possibile che questi ultimi potessero fungere anticamente da riquadratura di una tavola medievale, ma, al momento, non avendo potuto esaminarli di persona, credo sia più opportuno sospendere il giudizio. Ringrazio Marco Scansani e Beatrice Rosa per avermi segnalato questi esemplari e per i numerosi consigli sull'argomento.

[24] Offner 1947, pp. 88-89 nota 10. Lo studioso partiva dell'esame del polittico di Bernardo Daddi in Santa Maria Novella (**SCHEDA 13**) – le cui fotografie storiche attestano l'antica presenza di un'elaborata riquadratura quattrocentesca, oggi dispersa – per poi evocare il *Polittico di Badia* e il *Polittico Baroncelli* di Giotto (**SCHEDE 1, 16**); quelli ascrivibili alla bottega di Bernardo Daddi oggi a New Orleans (**SCHEDA 18**), a San Godenzo in Mugello (**SCHEDA 26**) e già a Faenza, Museo Guidi (**SCHEDA 2**); le due pale d'altare di Taddeo Gaddi del Metropolitan Museum of Art di New York (**SCHEDA 9**) e della chiesa di San Martino a Mensola (**SCHEDA 11**); un trittico con la *Crocifissione*

effetti, il grande conoscitore metteva brillantemente a fuoco la questione, individuando i caratteri più significativi di questo genere di operazioni («architectural modifications in the shape of the panel or altarpiece, often respecting the integrity of the painting itself») e distinguendole con chiarezza dai rimaneggiamenti dettati da esigenze conservative o da più generici intenti di aggiornamento che si verificarono contestualmente nei territori fiorentini. Eppure, è completamente sfuggito agli studi il fugace accenno che Carlo Gamba aveva dedicato al tema nelle pagine di "Rassegna d'arte", dove quasi cinquant'anni prima rispetto al collega americano osservava come «nella seconda metà del Quattrocento, per adattare le vecchie tavole al gusto del Rinascimento, invalse in Firenze l'uso di dare una forma rettangolare alle cornici gotiche segando le cuspidi e riempiendo i vani con teste d'angioli e figure di Santi. Vi fu certamente una bottega d'intagliatore in legno che si appropriò di questa specialità, poiché spesso si riconosce nelle figure dipinte sulle cornici la mano d'uno stesso pittore che sembra scolaro del Baldovinetti»[25]. Come Offner, anche Gamba accompagnava le sue osservazioni con un elenco di questi «racconciamenti», che comprendeva i due celebri polittici di Giotto della cappella Baroncelli e della Badia Fiorentina (la si scoprì solo più tardi quest'ultima provenienza) (SCHEDE **1, 16**), la pala dell'altar maggiore della chiesa di San Martino a Mensola (SCHEDA **11**), un'*Annunciazione* di Giovanni dal Ponte nel Casentino (SCHEDA **19**), il pentittico di Taddeo Gaddi oggi al Metropolitan Museum di New York, a quel tempo di proprietà del collezionista anglo-piemontese Marcello Galli-Dunn (SCHEDA **9**) e infine l'*Adorazione dei Re Magi* della Galleria degli Uffizi, che l'avveduta critica ottocentesca aveva già riferito a Lorenzo Monaco e a Cosimo Rosselli per quanto riguarda la riquadratura (SCHEDA **6**). È insomma su questo primo *corpus* che si è innestata la storiografia successiva.

Gli scritti di Umberto Baldini, Alessandro Conti e Giovanna Ragionieri, per quanto sintetici, hanno senz'altro avuto il merito di aver affrontato il tema con maggiore organicità e di aver incrementato il numero di pale d'altare riquadrate allora note[26], aprendo la strada al vero momento di svolta nella fortuna critica del fenomeno, ovverosia la mostra *Maestri e botteghe*, allestita a Palazzo Strozzi fra l'ottobre 1992 e il gennaio 1993[27]. Il contributo di Cecilia Filippini in quel catalogo, benché incentrato sul più ampio problema del rimodernamento delle pale medievali – in cui vengono passati in rassegna, talvolta mescolandoli, casi di riquadratura, di restauri e di antiche ridipinture – è di notevole importanza, poiché offre una panoramica estesa e ben documentata sul tema di nostro interesse, supportata da un ricco apparato fotografico. Molti dei casi noti e meno noti lì presentati hanno costituito il punto di partenza per l'indagine condotta

e santi della Galleria dell'Accademia di Firenze di Niccolò di Pietro Gerini (SCHEDA **21**); e la *Pala di Fiesole* del Beato Angelico (SCHEDA **20**).

[25] Gamba 1904, p. 182 nota 1.

[26] U. Baldini, in *Firenze restaura* 1972, pp. 23-27; Conti 1973, pp. 38-46, 210-212; Ragionieri 1983. Non va assolutamente inserito nel novero delle riquadrature rinascimentali fiorentine (come invece ha fatto Conti 1973, p. 210) il trittico riprodotto da Bernard Berenson (1969, pp. 44-45) nel suo volume postumo sugli *homeless*: si tratta infatti a tutta evidenza di un pasticcio antiquariale ottocentesco (se non primonovecentesco), che ha riunito in maniera assai bizzarra entro una cornice apparentemente del XVI secolo tre diverse tavole del cosiddetto Maestro di Panzano, raffiguranti una *Vergine annunciata*, un *Arcangelo Gabriele annunciante* (ubicazione sconosciuta, cfr. *Pittura italiana* 1991, p. 174), e un *San Nicola da Tolentino* (Middlebury, Middlebury College Museum of Art, inv. 2014.036, cfr. Palladino 1997, pp. 67-68, figg. 71-72).

[27] Filippini 1992a. Preme ribadire l'importanza del catalogo uscito a corredo di quella mostra, che, al di là della severa (ma in alcune parti condivisibile) stroncatura di Everett Fahy (1993), rappresenta ancora oggi, a distanza di oltre un trentennio, un punto di riferimento imprescindibile per lo studio della cultura figurativa fiorentina della seconda metà del Quattrocento. Sulla genesi di quel testo vedi Mattedi 2022a, pp. 456-457.

nella presente occasione[28]. Sul versante transatlantico, ugualmente rilevante (anche se non così conosciuto come dovrebbe essere) è il volume del 1995 di Cathleen Hoeniger dal titolo *The Renovation of Paintings in Tuscany*[29], che affronta con metodo una vasta gamma di interventi rinascimentali sulle tavole gotiche della Toscana, dal loro adattamento, alla loro manutenzione e trasformazione, indagando il complesso fenomeno delle riquadrature in maniera più sistematica rispetto alle voci precedenti, con novità importanti su alcune *reframings* e con una riflessione molto articolata circa l'attitudine della critica moderna a giudicare negativamente tali ammodernamenti (sul tema si veda il CAPITOLO IV). Avvicinandoci ai giorni nostri, i contributi più meritevoli – seppur anch'essi di estrema sintesi – recano la firma di Andrea De Marchi e di Laura Cavazzini[30], senza dimenticare quello un po' più consistente, ma solo in termini di numero di pagine, di Daniela Roberts[31].

Al di là dei singoli casi in cui vengono discusse le opere riquadrate o le singole riquadrature, la bibliografia relativa alla riquadratura dei polittici fiorentini nel Rinascimento può dirsi qui conclusa. Ciò che manca è un'indagine sistematica sull'argomento, capace di leggere questa realtà tutta fiorentina nel suo contesto d'appartenenza, con affondi puntuali sulle singole opere. In questo senso risuonano con forza le parole messe su carta due decenni fa da Anna Padoa Rizzo, in uno dei suoi ultimi contributi dedicati all'attività di Cosimo Rosselli: «Malgrado la presenza di alcuni importanti studi recenti, un inventario completo delle riquadrature e in genere delle integrazioni non è stato ancora compilato, sebbene potrebbe risultare assai utile, sia per la storia del gusto e per quella della devozione, sia da un punto di vista più strettamente filologico, per discernere all'interno delle diverse botteghe artistiche i ruoli di maestri e collaboratori, e infine (entrando nel campo della sociologia dell'arte) il loro dosaggio in relazione all'importanza annessa dagli stessi artisti ad ogni particolare lavoro da intraprendere»[32]. Sembra insomma maturo il tempo per raccogliere l'invito della studiosa – che peraltro nelle stesse pagine dichiarava di aver accumulato negli anni una gran mole di materiale sul tema – e intraprendere una ricerca organica, che, in alcuni casi, ha condotto a novità particolarmente soddisfacenti, a conferma di quanto resti ancora da fare sulla realtà fiorentina di questo periodo, troppo spesso ritenuta pienamente nota.

Il lavoro si articola in quattro saggi, nei quali il fenomeno delle «early modernizations» viene affrontato da prospettive diverse, indagando tanto gli aspetti storici quanto quelli economici, socioculturali e materiali, per comprendere le modalità con cui le aggiunte rinascimentali venivano effettivamente ancorate al supporto medievale. Ci si è interrogati circa le ragioni che hanno condotto a tali modifiche e sono stati approfonditi i profili degli artisti e delle botteghe specializzate in questo genere di operazioni. Un ulteriore capitolo si concentra sulle fin troppo numerose manomissioni che, tra Otto e Novecento, in linea con la logica del cosiddetto "restauro di ripristino", hanno smantellato questi manufatti compositi, distruggendone irrimediabilmente il loro significato. Seguono le schede di catalogo (più propriamente schede-saggio) delle ventisei opere oggetto di questo studio, ordinate secondo un criterio cronologico, in cui, oltre a un circostanziato inquadramento stilistico, sono state ripercorse per ognuna di esse le

[28] È pur vero, come evidenziato da Laura Cavazzini (2017, p. 61 nota 4), che in queste pagine manchi una riflessione precipua sul significato del fenomeno, sulle sue cause e, quindi, una sua adeguata contestualizzazione.
[29] Hoeniger 1995, pp. 101-126.
[30] De Marchi 2012a, pp. 236-239; Cavazzini 2017, pp. 59-62.
[31] Roberts 2018.
[32] Padoa Rizzo 2007, p. 199.

vicende critiche, collezionistiche e conservative. Nel corso della trattazione si rinvierà con una certa frequenza a questi focus monografici, che contengono diverse volte elementi di novità sui singoli polittici. Come potrà constatare facilmente il lettore, moltissimi sono gli inediti fotografici che immortalano le opere fiorentine riquadrate, frutto di un certosino lavoro di ricerca presso le principali fototeche di storia dell'arte italiane e straniere. Nel limite del possibile, si è cercato di raccogliere con pazienza tutte le attestazioni bibliografiche che citano, anche solo di sfuggita, i dipinti esaminati, in particolare quelli che in passato non hanno goduto di ampia fortuna critica. Tale impegno, per ovvie ragioni, non è stato praticabile per i grandi capolavori della storia dell'arte – come ad esempio il trittico di Fiesole del Beato Angelico (SCHEDA **20**), il polittico di Badia e quello Baroncelli di Giotto (SCHEDE **1, 16**), oppure le due *Maestà* del Maestro di Figline e di Cimabue (SCHEDE **14, 17**) – per i quali invece si sono selezionate soltanto le voci di carattere monografico più rilevanti. L'occasione è servita anche per ripercorrere le biografie dei pittori coinvolti e le loro vicende critiche, con l'intento di offrire al lettore una panoramica d'insieme e, al contempo, un punto di partenza per ricerche future.

1. La riquadratura delle tavole d'altare medievali nella Firenze del Rinascimento: le ragioni di un fenomeno

1.1. L'affermazione della "pala quadra" e la conseguente riquadratura dei polittici (1430-1530 circa)

Lasciatasi alle spalle un decennio folgorante e di straordinaria intensità, Firenze nel corso degli anni Trenta del Quattrocento entrò in una nuova fase della propria storia. Si trattò di un passaggio cruciale, maturato proprio mentre gli ultimi rintocchi del mondo tardogotico si stavano facendo sempre più flebili, e che fu segnato *in primis* dall'ascesa definitiva della famiglia Medici, che riuscì a imporsi sulla città tanto sul piano politico quanto su quello mecenatistico. Le innovazioni furono molteplici e nel loro insieme esse delineano il profilo di una realtà in profonda trasformazione, un privilegiato laboratorio di esperienze e di idee capaci di ridefinire il linguaggio artistico anche al di fuori dei confini cittadini. In questo contesto, tra le novità che si affacciarono con maggior impeto a Firenze a partire dal quarto decennio si distingue la cosiddetta "pala quadra all'antica": una tipologia nuova di tavola d'altare nella quale ogni delimitazione interna del polittico gotico – fino a quel momento in voga sugli altari delle chiese – veniva abolita a favore di una scena unitaria a sviluppo quadrato o comunque orizzontale, corredata da un'imponente architettura classicheggiante con lesene scanalate, capitelli corinzi, architravi e frontoni. Il formato quadrangolare «rispondeva perfettamente alle nuove esigenze di trasportare su di un piano terreno le celesti adunanze di Madonne col Bambino e Santi»[1], cioè, per come la intendeva Leon Battista Alberti, «una finestra aperta per donde io miri quello che quivi sarà dipinto»[2]. La pala "all'antica" non soppiantò immediatamente il genere del polittico: non successe, cioè, che «in una radiosa mattina del 1430 o del 1435 gli artisti fiorentini si sian dati la voce: dunque ragazzi, siamo intesi: da oggi, "pala quadra", e indietro non si torna» (l'attento lettore avrà immediatamente colto la citazione, benché leggermente adattata al contesto)[3]. Il passaggio fu invece graduale, lento, tant'è che per qualche tempo le due tipologie continuarono a convivere pacificamente tra loro.

[1] Filippini 1992a, p. 199.
[2] Alberti 1436 [1975], pp. 36-37.
[3] Longhi 1940, p. 172.

Non è possibile stabilire con esattezza il momento in cui tale nuovo formato fece il suo ingresso in città. Certo è che un punto di snodo della vicenda è stato giustamente individuato nella delibera del 3 giugno 1434 del Capitolo di San Lorenzo – fabbrica brunelleschiana allora in pieno fermento, anche grazie alle ambizioni dei Medici che l'avevano eletta a tempio familiare – secondo la quale, riassumendo in estrema sintesi la ben nota storia, erano stati stabiliti da parte di «pluribus ydoneis et intelligentibus magistris» dei criteri di uniformità per le cappelle delle navate laterali, che, in linea con quelle già realizzate o in costruzione, dovevano ospitare ciascuna una «tabula quadra sine civoriis», priva cioè delle tradizionali guglie e pinnacoli della vecchia cultura medievale[4]. Nella delibera – sulla quale ci si è interrogati a lungo riguardo alla possibile presenza, tra quei "maestri competenti e intelligenti", di Filippo Brunelleschi, il quale era stato la mente dietro l'erezione della Sagrestia Vecchia, e non solo[5] – non compare ancora l'equivalente dell'espressione "all'antica" (è molto probabile tuttavia che in quella circostanza l'intaglio di un'incorniciatura trabeata di gusto antiquario venisse sottointeso): questa dicitura, evidentemente, entrò nell'uso corrente solo più tardi, comparendo per la prima volta a quanto ne sappiamo noi oggi nel diario di bottega di Neri di Bicci, tra i principali alfieri di questa inedita tipologia di pala, il quale nel febbraio 1454 (stile comune) annotava l'allogazione di una «tavola d'altare quadra al'anticha, chon predella da pie' e cholonne da lato e di sopra 1° chornic[i]one»[6].



FIG. I: *Beato Angelico, Firenze, Museo di San Marco.*

È difficile pensare che la prescrizione della "tabula quadra" venisse formulata senza che in San Lorenzo ne fosse già stata realizzata una, in grado di configurarsi come modello di riferimento tangibile in rottura con la tradizione precedente a cui ispirarsi per l'intero impianto decorativo della basilica. Il candidato ideale in tal senso è stato da tempo identificato nella *Pala di Annalena* del Beato Angelico, oggi nel Museo di San Marco di Firenze, chiamata impropriamente in questa maniera perché depositata a un certo momento della sua storia nel convento domenicano femminile di San Vincenzo d'Annalena (**FIG. I**): questa tavola si inserisce agilmente nella produzione dei primi anni Trenta del frate pittore, e presenta un programma iconografico – una grande *Sacra Conversazione* con i santi Cosma e Damiano in posizione d'onore, e ai lati san Pietro

[4] La scoperta del documento si deve a Jeffrey Ruda (1978), con un ulteriore commento e analisi in Saalman 1978. In questa sede non è intenzione ripercorrere il tema quanto mai variegato e complesso della genesi della "pala quadra" a Firenze, oggetto peraltro di numerosi affondi critici, tra i quali spiccano quelli di Christa Gardner von Teuffel (1982; Ead. 1983), di Christoph Merzenich (1997), e soprattutto quelli di Andrea De Marchi (2002; Id. 2012a, pp. 79-93). Si segnala anche il contributo di Andrea Sbaraglio (2010), utile per comprendere il delicato passaggio alla "pala quadra".

[5] Saalman (1978) e Schmidt (1992) per esempio mettono in discussione la responsabilità di Brunelleschi nella delibera laurenziana del 1434 (ma cfr. quanto osservato giustamente da De Marchi 2002, p. 199).

[6] *Le Ricordanze* 1976, p. 14, n. 28.

Martire, san Giovanni Evangelista, san Lorenzo e san Francesco d'Assisi – che, come intuito magistralmente da William Hood[7], si lega inscindibilmente sia alla basilica laurenziana, sia alla famiglia Medici, sia alla loro cappella, posta nella testata sinistra del transetto, a ridosso della Sagrestia Vecchia e dedicata per l'appunto ai due santi dottori. Cosimo il Vecchio fu esiliato da Firenze nell'autunno del 1433 con l'accusa di voler instaurare un regime dittatoriale, salvo poi rientrarvi nell'ottobre dell'anno successivo, prendendo in mano i destini politici della Repubblica: tale episodio, come sostenuto per prima da Machtelt Israëls e più di recente da Francesco Caglioti, potrebbe dunque costituire un prezioso *terminus ante quem* per la datazione di quella che, sulla base delle testimonianze oggi superstiti, è generalmente considerata la prima "pala quadra" fiorentina[8]. Attualmente essa risulta priva della cornice originale, la quale molto probabilmente doveva essere in linea con il lessico classicheggiante elaborato già da oltre un decennio da Lorenzo Ghiberti, Donatello e Brunelleschi, con le rispettive edicole di Orsanmichele dell'Arte del Cambio e di Parte Guelfa[9] e con lo Spedale degli Innocenti: progetti che avevano certamente innescato una decisa svolta in senso propriamente antiquario, avviando una trasformazione profonda del paesaggio urbano.

Da qui, se la ricostruzione dei fatti è corretta, la ricezione del nuovo formato fu sorprendentemente rapida, seppur graduale: Bicci di Lorenzo, per esempio, nel 1435 eseguì una *Natività* di questa tipologia oggi nella chiesa gerosolomitana di San Giovannino dei Cavalieri; l'anno seguente, Paolo Schiavo affrescò illusionisticamente in San Miniato al Monte un'infilata di santi – avendo bene in testa il repertorio donatelliano[10] – entro una cornice squisitamente "all'antica"; ancora l'Angelico (che come detto giocò un ruolo decisivo nell'affermazione della pala rinascimentale, pur continuando a licenziare parallelamente tavole di gusto tardogotico) dipinse secondo queste nuove convenzioni l'ancona dell'altare maggiore della chiesa di San Marco (1439-1442); a ruota, in San Lorenzo fece la sua comparsa l'*Annunciazione Martelli* di Filippo Lippi, che di lì a non molto realizzò per Santa Croce la *Pala del Noviziato* (Firenze, Uffizi); mentre Domenico Veneziano e Mariotto di Cristofano alla metà del quinto decennio siglarono due *Sacre Conversazioni* quadre rispettivamente per la chiesa di Santa Lucia de' Magnoli (Firenze, Uffizi) e per lo Spedale di San Matteo, a due passi dalla Santissima Annunziata (Firenze, Gal-

[7] Hood 1993, pp. 102-107.

[8] Israëls 2003, p. 62; Caglioti 2022, pp. 50-52. La cappella dei santi Cosma e Damiano fu costruita nel 1429, una data dopo la quale venne necessariamente realizzata la cosiddetta *Pala di Annalena* (cfr. da ultimo Wasserman 2023, pp. 173-192). In realtà, una cronologia ai primissimi anni Trenta del Quattrocento (precedente cioè alla cacciata da Firenze di Cosimo de' Medici) era già stata proposta nella sua tesi di dottorato da Diane Cole Ahl (1977, p. 369): la studiosa, pur senza ipotizzare un'antica provenienza da San Lorenzo, ricondusse correttamente la committenza del dipinto alla famiglia Medici «because their patron saints are represented», concludendo che «it is possible that the work was given to Angelico before the Medici were exiled». Il sopracitato William Hood (1993, pp. 102-107) e gran parte della letteratura angelichiana successiva hanno invece datato la tavola dell'Angelico dopo il rientro dall'esilio di Cosimo, intorno al 1434-1435 (per un punto della situazione cfr. da ultimo Caglioti 2022, pp. 84-85 nota 33). Di recente, Cecilia Frosinini (in *Beato Angelico* 2025, pp. 224-225, cat. 4.7) – recuperando un'idea di John Pope Hennessy (1952, pp. 13, 172), rilanciata da Kanter (2005b, p. 229), Gardner von Teuffel (2017, pp. 191-192; Ead. 2021) e Strehlke (2021, pp. 26-27) – è tornata a catapultare la pala al 1445 circa, ossia a valle della *Pala di San Marco*, ipotizzando con ben poca ratio una provenienza da un contesto francescano.

[9] Prima ancora di queste imprese si tenga a mente il tabernacolo di Prato, da non sottovalutare affatto nella diffusione del repertorio "all'antica" (cfr. L. Cavazzini, in *Da Donatello a Lippi* 2013, pp. 98-99, cat. 1, da ultimo Ead., in *Donatello* 2022, pp. 128-129, cat. 2.4).

[10] A. Galli, in *Donatello e il primo Rinascimento* 2008, pp. 310-315, n. 32.

leria dell'Accademia). E così a seguire nei decenni successivi, diventando questa nuova tipologia di pala d'altare uno dei segni più evidenti e tangibili del passaggio dal tardogotico al Rinascimento.

Congiuntamente all'affermazione della "pala quadra" rinascimentale, i polittici, con le loro frastagliate e acutangole *silhouettes*, cominciarono progressivamente a passare di moda, dopo oltre un secolo di incontrastato favore. Non sempre, tuttavia, essi furono rimpiazzati con nuove committenze: in alcuni casi, infatti, anziché sostituire, si preferì aggiornare e ammodernare i manufatti gotici, per ragioni prevalentemente devozionali o di trasmissione della memoria famigliare, incaricando maestri legnaioli e pittori di intervenire sull'opera medievale. Il procedimento prevedeva nella maggior parte dei casi l'inserimento di spicchi lignei dipinti tra una cuspide e l'altra, così da regolarizzare la superficie e ricavare nuovi spazi figurativi. Talvolta si procedeva ritoccando anche alcune porzioni di pittura antica, premurandosi di rispettare il testo pittorico. Il tutto veniva poi racchiuso entro cornici ispirate ai modelli dell'architettura classica, che finivano per soppiantare definitivamente le colonnine tortili e i tanto detestati pinnacoli (i «civoriis» menzionati nella delibera di San Lorenzo), ormai percepiti come irrimediabilmente fuori tempo. Il risultato finale era un curioso manufatto ibrido, un polittico medievale rimesso *à la page*, ripulito di tutti i suoi orpelli e incapsulato in un nuovo, dotto guscio. Trasformazioni di questo tipo interessarono, tra gli esempi più celebri, l'*Incoronazione della Vergine Baroncelli* di Giotto, tutt'ora visibile nella sua configurazione tardo quattrocentesca all'interno della basilica di Santa Croce a Firenze (**SCHEDA 16**); oppure il trittico del Beato Angelico in San Domenico a Fiesole, dove ancor'oggi lo si può ammirare, il cui tavolato – un tempo di sagoma *flamboyant* e interamente laminato di foglia d'oro – è stato ampliato, regolarizzato e riambientato entro un paesaggio lacustre di marca pienamente rinascimentale (**SCHEDA 20**). In totale, oggi si contano ventisei pale d'altare che sono state oggetto di riquadratura, dieci delle quali ancora integre in tutte le loro componenti; nei casi restanti, la cornice rinascimentale è stata smantellata e le appendici quattro-cinquecentesche sono state disancorate, talvolta conservandole nella stessa sede dei rispettivi polittici medievali, talaltra mettendole in vendita o addirittura distruggendole.

La consuetudine di riquadrare pale d'altare e polittici gotici è un fenomeno specificatamente fiorentino: fu infatti soltanto lungo le rive dell'Arno (tutt'al più nel contado, ma sempre entro l'orbita della diocesi di Firenze) che tali operazioni si effettuarono con una certa sistematicità. Ciò non significa che sia impossibile incontrare manufatti due o trecenteschi racchiusi entro forme rinascimentali al di fuori dei confini gigliati[11]; tuttavia, altrove questi interventi restano sporadici e non assunsero mai il carattere di una pratica diffusa. La peculiarità

[11] Qui una lista, tutt'altro che esaustiva, delle riquadrature rinascimentali che ho rintracciato al di fuori di Firenze: Maestro della croce 434 (e ambito di Bernardino del Signoraccio), *San Francesco d'Assisi e otto storie della sua vita*, Pistoia, Museo Civico, inv. 1975, n. 18 (cfr. E. Tronconi, in *Medioevo a Pistoia* 2021, pp. 168-169, cat. 8; da ultimo Guazzini in c.d.s.); Maestro di San Frediano (e pittore fiorentino del XV secolo?), *San Pietro in trono, due donatori e santi* (affresco), Lucca, basilica di San Frediano (cfr. Tartuferi 1998, pp. 46-47, figg. 19-20, ringrazio Virginia Caramico per la segnalazione); Antonio Vivarini (e anonimo pittore tizianesco), *Madonna col Bambino*, Venezia, Galleria Giorgio Franchetti alla Ca' d'Oro (cfr. Berenson 1957, vol. I, p. 79); Pietro di Giovanni Lianori (e pittore bolognese del XVI secolo), *Madonna col Bambino tra i santi Cosma e Damiano* (affresco), Bologna, basilica di Santa Maria dei Servi (cfr. Takahashi 2007, p. 391, fig. 1, ringrazio Alessandro Serrani per la segnalazione). Al Museo Diocesano di Palermo si conservano due trittici su fondo oro (uno raffigurante un'*Incoronazione della Vergine tra due santi* datato 1422; l'altro che rappresenta una *Madonna col Bambino in trono tra san Giovanni Battista e santa Caterina d'Alessandria*, datato

tutta fiorentina va ricondotta necessariamente al particolare ed effervescente clima culturale che si respirava in città tra Quattro e Cinquecento: Firenze, infatti, era allora il centro propulsore dell'Umanesimo, il luogo più sensibile alle più recenti sollecitazioni intellettuali, dove più si coltivava l'aspirazione a diventare una nuova Atene e più si compulsavano fervidamente i testi di Vitruvio, di Cicerone e di Seneca. Qui si registrò una cesura netta tra la tradizione tardogotica e il nuovo linguaggio rinascimentale, che rese in qualche modo impellente la necessità di riqualificare e di rifunzionalizzare le opere del passato. Certo, determinante fu anche la presenza di convinti interpreti di questo rinnovamento – su tutti Filippo Brunelleschi, «di ingegno tanto elevato che ben si può dire che e' ci fu donato dal cielo»[12] e promotore di una radicale revisione dei canoni medievali – che favorirono l'elaborazione e la diffusione anche di nuove pratiche di ammodernamento. In altri centri, al contrario, le forme di rinnovamento degli arredi sacri non raggiunsero i medesimi livelli di sistematicità e di pervasività, oppure furono accolte con maggior sospetto e la frattura con il passato fu meno netta, senza per questo dover sostenere che le pratiche di rinnovamento siano una prerogativa esclusivamente fiorentina[13].



FIG. II: *Maestro della Santa Cecilia (e Bicci di Lorenzo), Firenze, Gallerie degli Uffizi, Gli Uffizi.*

invece 1420), che sono stati entrambi riquadrati in un'epoca imprecisata (ringrazio Vera Cutolo per la segnalazione): a giudicare dall'aspetto, l'operazione parrebbe risalire al Sei o al Settecento, ma, non conoscendo la loro storia né il contesto locale, mi limito qui a segnalarne l'esistenza. Altre tipologie di trasformazioni effettuate su tavole d'età medievale durante il Rinascimento al di fuori dei confini fiorentini sono affrontate in Conti 1973, pp. 41-46.

[12] Vasari 1550 e 1568 [1966-1997], vol. III (1971), p. 138. Sul ruolo giocato da Brunelleschi e le novità da lui introdotte vedi, tra i molti titoli, Beltramini 2008, pp. 78-87.

[13] Non è questa la sede per analizzare nel dettaglio gli orientamenti adottati nei diversi contesti della penisola. Per via della contiguità geografica, tuttavia, vale la pena osservare quanto accadde nella vicina Siena, dove, da un lato, nel corso del Quattrocento si osserva una spiccata preferenza per la conservazione dell'impianto medievale dei polittici, rilanciando casomai il formato della "pala quadra" centinata (cfr. Paardekooper 2002; De Marchi 2012a, pp. 223-228), ma preservando il fondale dorato, secondo una logica che, a guardar bene, lasciò poco spazio a forme di riqualificazione delle opere trecentesche. Dall'altro lato, ciò non si significa che la cultura senese fosse estranea a processi di aggiornamento delle immagini più antiche. Sono anzi documentati episodi di questo tipo già a partire dal Duecento (basti pensare ai ben noti casi di rimodernamento delle *Maestà* di Coppo di Marcovaldo e di Guido da Siena, per cui vedi Hoeniger 1995, pp. 21-29). Una puntuale riflessione sul rapporto degli artisti senesi con la pittura del Trecento e, più in generale, con la tradizione figurativa del passato recente si trova in Israëls 2008, pp. 225-232. Particolare attenzione è stata poi riservata da parte degli studi (probabilmente anche in ragione della notorietà del caso) alla trasformazione quattrocentesca che subì il pentittico di Simone Martini già nella Cappella dei Signori nel Palazzo Pubblico di Siena, i cui pannelli sono oggi divisi tra il Metropolitan Museum di New York (invv. 1975.1.12-13; 41.100.23), la collezione Thyssen di Madrid (inv. CTB.1997.20) e il J. Paul Getty Museum di Los Angeles (inv. 82.PB.72, cfr. Christiansen 1994, da ultimo Llewellyn, Tedbury 2024, pp. 117-119). Nel 1448 Sano di Pietro fu incaricato di dipingere cinque scomparti di predella da collocare al di sotto delle tavole di Simone, che

Ebbene, la specialità fiorentina della riquadratura delle pale d'altare e dei polittici gotici è strettamente correlata alla genesi della "pala quadra all'antica": solamente con l'affermarsi di tale orientamento si avviò questa tipologia di interventi strutturali volti ad adeguare alle nuove tendenze formali le loro primitive forme dentellate. Alla luce di quanto osservato finora, sarebbe dunque improprio ritenere – come invece è stato fatto in passato[14] – che la risagomatura della *Maestà* dipinta dal Maestro della Santa Cecilia oggi nel Salone dei Primitivi degli Uffizi costituisca il primo caso a noi noto di riquadratura (**Fig. II**)[15]. La tavola era approdata nei depositi delle Gallerie Fiorentine già nel XIX secolo; ma prima di essere collocata nell'attuale e prestigiosa sede, accanto ai massimi capolavori del tardo Duecento fiorentino, era stata temporaneamente trasferita presso l'oratorio di Santa Maria Maddalena a Pian di Mugnone, nei pressi di Fiesole[16]. Essa raffigura una solenne e vigorosa Vergine col Bambino in trono tra sei angeli, due dei quali, quelli in primo piano, agitano dei turiboli di fattura apparentemente posteriore rispetto al resto dell'ancona, forse da ricondurre alla mano di Bicci di Lorenzo, l'autore della posticcia *Annunciazione* visibile nei pennacchi. L'intervento di aggiornamento è stato agganciato da Werner Cohn a una testimonianza documentaria da lui rinvenuta nell'Archivio di Stato di Firenze, dove fra le carte della Compagnia di Orsanmichele è



Fig. III: *Giovanni del Biondo (e Lippo d'Andrea), Firenze, Museo dell'Opera del Duomo.*

in quella stessa occasione furono inserite entro una nuova incorniciatura. Il gradino di Sano di Pietro andava a sostituire quello realizzato pochi decenni prima da Cecco di Manno, evidentemente non più ritenuto adeguato al contesto, che nel frattempo era mutato impreziosendosi degli stalli lignei realizzati tra il 1415 e il 1428 da Niccolò dei Cori, tutt'ora in loco. Significativamente, anche per le nuove tavole di predella si scelse di guardare al passato cittadino, chiedendo a Sano di Pietro di replicare gli affreschi eseguiti più di un secolo prima da Simone Martini stesso e dai fratelli Lorenzetti sulla facciata dell'Ospedale di Santa Maria della Scala. Le cinque tavole sono sparse in diversi musei del mondo (Ann Arbor, University of Michigan Museum of Art, inv. 1977/2.1; Roma, Pinacoteca Vaticana, invv. 166-167; Altenburg, Staatliches Lindenau-Museum, inv. 71). Un atteggiamento diverso emerge nel caso della cosiddetta *Madonna del Popolo* di Lippo Memmi, oggi nel Museo Diocesano di Siena, che fu inserita tra il XV e il XVI secolo in una cornice "all'antica" secondo però una soluzione diversa da quella promossa in quegli stessi anni a Firenze, a testimonianza di prassi operative ben differenti rispetto alla realtà gigliata. In questa prospettiva credo sia opportuno richiamare infine anche la vicenda che interessò il *Trittico di Badia a Rofeno* di Ambrogio Lorenzetti del Museo Civico di Asciano, che nel XVI secolo fu dotato di una nuova cornice, senza che ne venisse alterata la forma cuspidata originaria. Anche in questo caso, dunque, l'intervento non previde la riquadratura dell'opera, sebbene le modalità con cui fu eseguito risultino comunque traumatiche (sulla vicenda cfr. *Ambrogio Lorenzetti* 2012).

[14] Hoeniger 1995, p. 102; Ciatti 2012, p. 46; Frosinini 2012, p. 46; N. Pons, in *Arte a Figline* 2013, p. 101.

[15] Cfr. Sinibaldi, Brunetti 1943, p. 399, n. 123; Marcucci 1965a, pp. 50-51, n. 25, che, con ben scarse ragioni, attribuivano l'opera a Jacopo del Casentino. Per molto tempo la pala oggi agli Uffizi è stata ricondotta al cosiddetto Maestro del Trittico Horne (Offner 1931, pp. 67-68), il cui catalogo in seguito è confluito in quello del Maestro della Santa Cecilia, forse da identificare con Gaddo Gaddi (cfr. Boskovits 2004; De Marchi 2011c, p. 21; da ultimo Chiodo 2024b, p. 19, fig. 9).

[16] Cfr. la fotografia storica riprodotta in Hoeniger 1995, p. 125, fig. 87.

ricordato nel luglio del 1428 un pagamento di sei lire a favore di «Bicci dipintore per sua faticha a dipingere la Nunziata che è di fuori nel tabernacholo dell'udienza»[17]. La ricostruzione proposta dallo storico berlinese, sottoposta a dura revisione da parte degli studi (si pensi soprattutto alle riserve di Luciano Bellosi)[18], a mio avviso coglie invece nel segno, presupponendo che la pala provenga da Orsanmichele e che sia stata eseguita dopo il famoso incendio del 1304 che danneggiò un'antica immagine miracolosa posta al suo interno. La tavola del Maestro della Santa Cecilia fu però evidentemente sostituita a stretto giro, se nel 1347 Bernardo Daddi licenziò per la stessa sede la *Madonna col Bambino in trono* che si vede tutt'ora nel favoloso tabernacolo marmoreo di Andrea Orcagna[19]. Come recita il documento del 1428, con il suo trasferimento nel salone dell'Udienza della Compagnia – un tipo di ambiente che tradizionalmente accoglieva pale quadre ancora prima dell'avvento del Rinascimento, come la maggior parte delle sedi di compagnie religiose laiche[20] – la nostra opera sarebbe stata dunque riadattata nel formato in virtù di un cambio funzionale, di un'esigenza di arredo, non certo per amore delle prime avvisaglie rinascimentali. In questi anni, infatti, con ogni probabilità non era stata ancora avviata una riflessione puntuale sul significato del nuovo formato quadro, ma come del resto non era stata ancora avviata nel momento in cui si decise di trasformare la tavola cuspidata raffigurante *Santa Caterina d'Alessandria in trono* di Giovanni del Biondo oggi nel Museo dell'Opera del Duomo di Firenze (**Fig. III**): il suo ampliamento e la sua riquadratura, infatti, affidate a Lippo d'Andrea su disposizione testamentaria nel 1407 di Noferi di Giovanni di Bartolo Bischeri, rispondevano – come per la tavola del Maestro della Santa Cecilia – alla necessità di traslarla in un altro ambiente (in questo caso la cappella famigliare dei Bischeri, di fronte alla Porta dei Canonici in Santa Maria del Fiore), più che a un programma di aggiornamento stilistico rinascimentale[21].

Il primo esempio documentato di riquadratura riconducibile al nuovo clima culturale che aveva portato alla genesi della "pala quadra", invece, è quello effettuato sul polittico giottesco dell'altare maggiore della Badia Fiorentina (oggi agli Uffizi), i cui pagamenti, liquidati tra il 1451 e il 1453, menzionano Jacopo d'Antonio quale responsabile dell'operazione (**Scheda 1**)[22].

---

[17] Cohn 1957a.

[18] Bellosi 1977a [2006a] (ma cfr. anche Holmes 2013, pp. 146-151).

[19] Bertani, Vervat 2000.

[20] De Marchi 2012a, pp. 45-46.

[21] Firenze, Museo dell'Opera del Duomo, inv. 2005, n. 133 (cfr. C. Gnoni Mavarelli, in *Lo stile dello zar* 2009, p. 110, cat. 8). L'attribuzione a Giovanni del Biondo si deve a Raimond van Marle (1923-1938, vol. IX (1927), p. 72 nota 2). Per molto tempo l'intervento di trasformazione della pala è stato ricondotto a Giovanni dal Ponte, sulla scorta di un'ipotesi di Mario Salmi (1913, p. 222, fig. 8). Quest'ultimo riferimento non è stato accolto dal Berenson (1963, vol. I, p. 85: «by another artist»), da Becherucci, Brunetti (1969-1970, vol. II (1970), pp- 284-285: «Cenni di Francesco») e nemmeno da Federico Zeri e da Everett Fahy, i quali hanno convincentemente assegnato l'intervento al cosiddetto Pseudo Ambrogio di Baldese (cfr. Bologna, Fondazione Federico Zeri, Fototeca Zeri, invv. 16208-16209; Fototeca Fahy, inv. 405759), artista assai prossimo a Giovanni dal Ponte, che è stato poi identificato dalla critica con Lippo d'Andrea (cfr. Pisani 2001; Chiodo 2002; da ultimo D. Parenti, in *Galleria dell'Accademia* 2003-2020, vol. III (2020), p. 89). Di recente Angelo Tartuferi (in *Museo dell'Opera* 2026, vol. II, pp. 56-59, n. 193) ha avanzato il nome di Ventura di Moro. Un caso del tutto analogo, che merita qui di essere menzionato, è quello della lunetta del Maestro di Sant'Ivo (oggi in deposito presso il Museo Civico di Pescia, inv. 1890, n. 450), che è stata riquadrata a distanza di decenni dallo stesso Giovanni dal Ponte molto probabilmente in occasione della sua collocazione in una sede di magistratura, come indica l'iscrizione che corre alla base ("ODI LALTRA PARTE", cfr. da ultimo L. Agnoletti, in *Il Museo Civico di Pescia* 2024, pp. 117-118, nn. 3a-b). Riadattamenti di questo genere, che interessarono tavole con una destinazione civica, erano piuttosto frequenti nella Firenze del tempo (cfr. De Marchi 2012a, p. 45-46, 58; A. Tartuferi, in *Jacopo del Casentino* 2014, pp. 88-89, cat. 2).

[22] Procacci 1962, pp. 38-45. Eugenio Casalini (1962, p. 59), in uno dei suoi innumerevoli affondi sulla basilica della Santissima Annunziata di Firenze, rese noti alcuni documenti relativi all'anno 1449 (nel pieno, cioè, del *restyling* michelozziano), in cui il legnaiolo Francesco di Bartolo venne pagato per «tramutare la tavola dell'altar maggiore»

Fu evidentemente necessario attendere qualche anno di riflessione, aspettare che il formato quadrato facesse breccia negli animi dei fiorentini – per quanto in quegli anni alcuni pittori perseverassero a licenziare carpenterie di gusto tardogotico[23] – prima di poter elaborare questa nuova formula di ammodernamento. Il lavoro fu finanziato da un ricco cittadino fiorentino, Gherardo di Astore di Niccolò di Gianni, che, ritiratosi da laico presso i frati benedettini di via del Proconsolo, destinò al convento tutti i propri beni con le relative rendite. Benché la documentazione d'archivio indichi il nome di Jacopo d'Antonio, la critica più recente, sulla scorta di un'arguta intuizione di Miklós Boskovits[24], ha ragionevolmente riconosciuto nei serafini dipinti tra le cuspidi (distaccati dal pentittico nel 1958 e da allora accantonati nei depositi degli Uffizi)[25] lo stile di Francesco di Stefano, detto il Pesellino, un nome di ben più alta levatura e a quelle date molto vicino all'ambiente mediceo. È pur vero, come osservato da Laura Cavazzini[26], che in assenza di dipinti riconducibili al misterioso Jacopo (artista la cui identità risulta ancor'oggi sfuggente), qualsiasi giudizio definitivo può risultare avventato; tuttavia, le sei creature tetramorfe in questione mostrano stringenti affinità con molte opere dell'ultimo Pesellino, morto prematuramente nel 1457, come ad esempio tre *Madonne col Bambino* conservate a Boston, a Lione e a Cetica, località quest'ultima sulle pendici del Pratomagno nel bel mezzo del Casentino[27] (cfr. **Fig. 1.2**). Peraltro, che il lavoro possa esser stato delegato da Jacopo d'Antonio al Pesellino appare un'idea tutt'altro che oziosa se si tiene a mente che i due maestri erano in stretti rapporti e che avevano condiviso, seppur in momenti differenti, la medesima bottega nel corso degli Adimari: un'arteria viva e pulsante di Firenze dove pittori, scultori, orafi e artigiani di vario genere si davano un gran da fare, a pochi passi, guarda caso, dalla Badia Fiorentina[28].

Con tutte le cautele del caso, mi chiedo a questo proposito se la vicenda che interessò il *Polittico di Santa Reparata* di Bernardo Daddi (oggi conservato in quasi tutte le sue parti alla Galleria degli Uffizi) non possa offrire qualche spunto in più sulla genesi del fenomeno[29]. Nel 1442 infatti, a tre anni dalla consacrazione del nuovo Duomo, gli Operai di Santa Maria del Fiore giunsero alla conclusione che, voltata la cupola ed eseguita una parte dei lavori di riqualificazione dell'arredo liturgico, la monumentale macchina d'altare licenziata dal pittore fiorentino negli anni Trenta del Trecento non fosse più confacente all'edificio. Si decise così di vendere

(verosimilmente quella di Taddeo Gaddi menzionata dal Vasari, non ancora identificata) «e una predella in sull'altare e per raconciare el choro», in modo tale da lasciare lo spazio a una nuova pala che, stando agli spogli settecenteschi di padre Filippo Tozzi (cfr. Taucci 1942, p. 104), avrebbe dipinto Ventura di Moro. Di recente Andrea De Marchi (2013a, pp. 155, 172 nota 15) ha argomentato con buone ragioni che è inverosimile che per una committenza così importante ci si fosse rivolti a un «pittore di retroguardia» come Ventura di Moro, autore più plausibilmente di un qualche intervento secondario. Lo stesso De Marchi esclude che possa trattarsi di un'operazione di riquadratura («sarebbe strano che un intervento simile, pioneristico in quegli anni, di aggiornamento al gusto rinascimentale, fosse affidato a un pittore come Ventura»).

[23] De Marchi 2002, p. 201; Id. 2012a, pp. 59-60.

[24] M. Boskovits, in *Italian Paintings* 2003, pp. 570, 572-573 nota 11 (cfr. da ultimo A. Staderini, in *Beato Angelico a Pontassieve* 2010, pp. 158-162, cat. 15).

[25] AOPD, GR2393.

[26] Cavazzini 2017, p. 60 nota 2.

[27] Boston, Isabella Stewart Gardner Museum, inv. P16w11 (cfr. A. Chong, in *Eye of the Beholder* 2003, pp. 48-49); Lione, Musée des Beaux Arts, inv. 1997-4 (cfr. L. Llewellyn, in *Pesellino* 2023, pp. 64-65, cat. 7); Cetica, chiesa di Sant'Angelo (cfr. L. Venturini, in *Mater Christi* 1996, p. 53, cat. 22; Staderini 2008, pp. 65-66, fig. 61).

[28] Procacci 1961.

[29] Firenze, Gallerie degli Uffizi, Gli Uffizi, inv. 1890, n. 8345 (cfr. Borghero 2019, da ultimo Castelli, Gusmeroli, Ricciardi, Riitano, Santacesaria 2023).

l'opera, complice anche il forte interesse manifestato da Giovanni di Andrea Minerbetti, raffinato estimatore del passato medioevale fiorentino[30], il quale si accaparrò il polittico per duecento lire, trasferendolo con non poca fatica e senza modificarlo nella sagrestia della chiesa di San Pancrazio. È possibile che la struttura esageratamente ricca e sfrangiata avesse messo in difficoltà gli artigiani del tempo, dissuadendoli dal riquadrare l'opera; eppure, è lecito domandarsi se la scelta da parte degli Operai del Duomo di sostituire – anziché ammodernare – un'opera così importante, in quella che era allora la principale chiesa fiorentina, non possa invece fornire una prova del fatto che a quell'epoca non si stesse ancora riflettendo su come aggiornare in chiave moderna le pale e i polittici gotici.

Ma, al di là di ciò, diamo per assodato anche per un solo istante che quella ancorata al dipinto di Giotto sia stata a tutti gli effetti la prima, sconvolgente riquadratura apparsa a Firenze. Non dispiace affatto immaginare Jacopo d'Antonio e il Pesellino, insieme a un esperto legnaiolo, al ricco Gherardo, al priore della Badia e forse anche ad alcuni tra i più curiosi e appassionati monaci benedettini, tutti intenti a discettare animatamente davanti al grande polittico sulle sue possibili modalità di trasformazione. È probabile che molto presto il dibattito, appassionantissimo, si fosse esteso anche al di fuori della chiesa, raggiungendo le diverse brigate del corso degli Adimari e non solo, attraendo e coinvolgendo altre menti brillanti di quella stagione così vivace. La soluzione finale non dovette essere immediata: occorreva capire nel dettaglio come raggiungere un equilibrio soddisfacente tra antico e moderno, come innestare concretamente i nuovi elementi lignei tra le cuspidi senza danneggiare il supporto, e quali soggetti dipingervi senza alterare il valore devozionale dell'opera. Da quelle scelte – e su questo punto i nostri protagonisti dovettero esserne pienamente consapevoli – avrebbe preso avvio una formula destinata a essere riproposta anche in altri contesti cittadini, talvolta con ulteriori e diversi accorgimenti. Certo, l'idea di inserire elementi di raccordo tra le cuspidi che rappresentassero figure angeliche, Evangelisti o profeti (iconografie cioè "neutre", come analizzeremo più nel dettaglio nel capitolo successivo) rappresentava la soluzione più pratica per riquadrare un oggetto frastagliato, ma non è escluso che tale scelta possa essere scaturita anche sull'onda delle suggestioni provenienti dal repertorio del mondo classico, alimentata in particolare dall'osservazione e dallo studio dei numerosi sarcofagi romani disponibili in città: del resto, a Firenze, già dal primo Quattrocento il dialogo con l'antico tendeva a insinuarsi in tutti gli ambiti della pratica artistica, suggerendo soluzioni formali che potevano rivelarsi utili anche ben oltre la semplice citazione antiquaria.

Non che un simile accorgimento fosse prerogativa esclusiva dell'antichità classica: queste figure per così dire "riempitive", infatti, compaiono anche in alcuni dossali duecenteschi e in diversi manufatti del pieno Trecento, dal polittico di Maso di Banco in Santo Spirito alla pala di Giovanni del Biondo della collezione Contini Bonacossi, a quella da pilastro di Andrea Orcagna per l'Arte del Cambio di Orsanmichele, giusto per citare alcuni celebri esempi[31]. È molto probabile, tuttavia, che nell'elaborazione delle prime riquadrature abbiano avuto un peso ben più determinante quelle soluzioni ibride e di compromesso che furono licenziate sul crinale del

[30] Sappiamo infatti che nel 1437 egli aveva acquistato una tavola antica raffigurante *San Zanobi* (cfr. Poggi 1909 [1988], pp. 140-141, docc. 2120, 2125-2126).
[31] Firenze, chiesa di Santo Spirito, cappella Vettori (cfr. U. Feraci, in *L'eredità di Giotto* 2008, pp. 110-111, cat. 10); Firenze, Gallerie degli Uffizi, Gli Uffizi, inv. collezione Contini Bonacossi, n. 27 (G. Ragionieri, in *La Collezione Contini Bonacossi* 2018, pp. 66-69); Firenze, Gallerie degli Uffizi, Gli Uffizi, inv. 1890, n. 3163 (cfr. Zervas 2006).



Fig. IV: *Andrea di Giusto, Firenze, Galleria dell'Accademia; Andrea di Giusto, Figline Valdarno, Museo della Collegiata di Santa Maria.*

Gotico estremo da numerosi artisti fiorentini, soprattutto quelli di più stretta osservanza angelichiana, i quali promossero un tipo di pala dal profilo rettilineo con campo figurativo unitario ma internamente ripartito a trittico: penso per esempio al trittico di Andrea di Giusto con l'*Adorazione dei Re Magi e santi* del Museo della Collegiata di Figline, datato 1436, oppure alla sua *Assunzione della Vergine tra santa Caterina d'Alessandria e san Francesco d'Assisi*, realizzata appena un anno dopo (oggi alla Galleria dell'Accademia di Firenze) (**Fig. IV**), che, come il dipinto precedente, pur spartendo lo spazio in tre parti, si allinea all'ormai desiderata forma quadrangolare, raggiungendo un risultato che a un primo sguardo sembra proprio emulare un'ancona medievale riquadrata[32]. Anche nel più tardo *Giudizio Universale* che Zanobi Strozzi realizzò per i camaldolesi di San Benedetto fuori Porta Pinti (già Berlino, Kaiser Friedrich Museum, distrutto nel 1945) veniva riproposta quella che potremmo definire a tutti gli effetti una sorta di "autori-quadratura"[33]. Ma pure Bicci di Lorenzo nella prima metà del secolo licenziò in più di un'occa-

[32] Figline Valdarno, Museo d'Arte Sacra della Collegiata di Santa Maria (cfr. E. Francalanci, in *Arte a Figline* 2010, pp. 168-171, cat. 17); Firenze, Galleria dell'Accademia, inv. 1890, n. 3236 (cfr. F. Baldini, in *Repertorio dei dipinti* 2023, p. 38, n. 13).

[33] Strehlke 2022, p. 65. Alcune testimonianze di questo genere di manufatti si incontrano anche nella produzione di artisti extra fiorentini, soprattutto di area umbra e senese, come ad esempio: Niccolò di Liberatore, *Madonna col Bambino e quattro santi*, Roma, Galleria Nazionale d'Arte Antica, inv. 1226 (cfr. L. Mochi Onori, in *Galleria Nazionale d'Arte Antica* 2008, pp. 294-295); Ugolino di Gisberto, *Madonna col Bambino tra san Matteo e san Francesco d'Assisi*, Cannara, chiesa di San Matteo (cfr. E. Lunghi, in *Nicolaus Pictor* 2004, pp. 276-277, cat. 43); Francesco Melanzio, *Madonna col Bambino e quattro santi*, Montefalco, Chiesa-Museo di San Francesco, Pinacoteca Comunale, s.n.inv. (cfr. Nessi 2010, p. 30); Stefano di Giovanni detto il Sassetta, *Pala della Madonna della Neve*, Firenze, Gallerie degli Uffizi, Gli Uffizi, inv. Contini Bonacossi, n. 1 (Israëls 2003; da ultimo C. Caneva, in *La Collezione Contini Bonacossi* 2018, pp. 72-75); Giovanni di Paolo, *Madonna col Bambino e santi*, Kansas City, Nelson Atkins Museum of Art, inv. 61-58 (cfr. Freuler 2024, p. 113, fig. 136); Pietro di Francesco Orioli, *Madonna col Bambino e quattro santi*, Buonconvento, Museo d'Arte Sacra, s.n.inv. (cfr. *Il Museo d'Arte Sacra* 1998, p. 65, fig. 26); Sano di Pietro, *Madonna col Bambino tra san Bernardino da Siena e santa Caterina da Siena*, Buonconvento, Museo d'Arte Sacra, s.n.inv. (cfr. *Il Museo d'Arte Sacra* 1998, p. 49, fig. 17).

sione queste singolari pale d'altare, nelle quali, proprio come nelle nostre riquadrature, nei pennacchi trovano posto angeli, serafini, cherubini, Evangelisti, profeti o scene dell'*Annunciazione*[34]. Non è quindi improbabile che proprio da queste esperienze abbiano preso avvio le prime riflessioni sul fenomeno della riquadratura.

Qualunque sia stata la fonte d'ispirazione, la soluzione impiegata sul pentittico di Giotto alla Badia fu presto apprezzata e replicata, come garantiscono le *Richordanze* di Neri di Bicci: già nel 1457, infatti, egli fu ingaggiato dal priore della chiesa dei Santi Simone e Giuda (a due passi da piazza Santa Croce, e qualcuno di più dalla Badia Fiorentina) per ammodernare secondo i medesimi principi un polittico così descritto: «una tavola vechia a tre cholmi apuntati [...] fe'lla quadrare e achonc[i]are e fare di nuovo chornic[i]one e cholonne»[35]. In assenza di indicazioni più circostanziate, risulta pretestuoso speculare su questa impresa, per quanto non sarebbe così azzardato scommettere sulla messa in pratica di accorgimenti non troppo diversi da quelli adottati dai vicini di casa dell'ordine benedettino. Lo stesso Neri, peraltro, «il maggior fornitore a Firenze di tavole dipinte dal '40 al '90»[36], a distanza di quattordici anni fu di nuovo incaricato di ridurre ad quadratum un'ancona gotica a cinque scomparti, questa volta per conto di un illustre privato cittadino, Tommaso Soderini, che deteneva con la sua famiglia il patronato di una cappella a ridosso dell'altar maggiore nella basilica di San Frediano (**Scheda 8**). Anche in questo caso il corso della storia ha fatto il suo, giacché di quel manufatto ibrido oggi sopravvivono soltanto i quattro santi laterali, ascrivibili a un seguace di Agnolo Gaddi; tuttavia, il passo delle *Richordanze* in questione è molto più dettagliato rispetto all'impegno dei Santi Simone e Giuda, il che ci consente di ricostruire con un certo grado di attendibilità l'originaria configurazione del polittico[37] (cfr. **Fig. 8.5**).

Prima di questa operazione, sulla piazza fiorentina erano stati effettuati almeno altri tre interventi di riquadratura: uno da riferire – secondo quanto si propone in questo volume – al Maestro di Signa, *petit maître* d'invenzione zeriana[38], il quale operò su un pentittico di chiara matrice daddesca che da oltre un secolo ha fatto perdere le sue tracce, dopo che fu messo all'incanto dai conti Guidi di Faenza[39] (**Scheda 2**); un altro a Benozzo Gozzoli, il quale, prima di lasciare Firenze alla volta di San Gimignano, rimise mano a un'ancona di Lippo di Benivieni di proprietà della famiglia Alessandri in San Pier Maggiore (**Scheda 3**); e infine un terzo a un anonimo maestro fiorentino, difficile da inquadrare, che all'incirca negli Sessanta del Quattrocento dipinse quattro triangoli di riquadratura raffiguranti due serafini e due cherubini, oggi conservati nella Fondazione Carlo Marchi di Firenze (**Scheda 4**). Mai affrontati in letteratura

[34] Cortona, Museo dell'Accademia Etrusca e della Città di Cortona, inv. 1933, n. 56 (cfr. L. Speranza, in *Il Museo dell'Accademia Etrusca* 1992, pp. 147-149); Fiesole, convento di San Francesco (cfr. Traversi 2022, pp. 136-138, fig. 1); Perugia, Galleria Nazionale dell'Umbria, inv. 79 (Garibaldi 2015, pp. 335-339, n. 126); Firenze, Gallerie degli Uffizi, Gli Uffizi, inv. 1890, n. 8609 (anche se da ricondurre più preferibilmente al figlio Neri, cfr. Hernandez 2022, pp. 327-329, fig. 2). Alla lista si può pure aggiungere: Lorenzo di Puccio (?), *San Francesco d'Assisi, san Bernardino da Siena e sant'Antonio da Padova*, Cortona, Museo Diocesano di Cortona, s.n.inv. (cfr. A. Bernacchioni, in *L'arte di San Francesco* 2015, pp. 242-244, cat. 35).

[35] *Le Ricordanze* 1976, p. 66, n. 130.

[36] Longhi 1952 [1975], p. 108.

[37] Va notato che nel 1467 Neri di Bicci fece per la cappella di Mariotto Lippi in San Felice in Piazza (cfr. *Le Ricordanze* 1976, p. 303, n. 572) una curiosa pala a tre fornici volta a contenere un tabernacolo, nei cui pennacchi inserì quattro svolazzanti serafini fingendo illusionisticamente una riquadratura (cfr. Meoni 1993, p. 97, fig. 93).

[38] Zeri 1963, pp. 248-249.

[39] *Catalogue de la vente* 1902, p. 72, n. 576*bis*.

se non in occasione della catalogazione degli oggetti d'arte della piccola raccolta, in cui sono stati accostati ottimisticamente al nome di Cosimo Rosselli[40], questi modesti dipinti costituivano chiaramente le integrazioni di un trittico più antico, quasi impossibile da riconoscere, essendo apparsi per la prima volta nel 1954 già isolati dal resto della struttura.



FIG. V: *Jacopo del Sellaio, ubicazione sconosciuta.*

La più alta concentrazione di riquadrature si colloca negli anni Settanta e Ottanta del Quattrocento (stagione in cui si distinse nettamente Cosimo Rosselli, tra i più *engagés* nel genere, autore di almeno quattro interventi), quando – e non certo a caso – l'adesione al canone della "pala quadra" si fece pressoché totale, e di polittici e di *civoriis* non si fece più parola. A queste date, in particolare, oltre ai dipinti aggiornati dal Rosselli, mutarono aspetto: un'ancona di Bernardo Daddi in Santa Maria Novella, originariamente nella cappella absidale del Capitolo, che nell'occasione venne spostata nell'attiguo Chiostro Verde (**SCHEDA 13**); la già menzionata *Incoronazione della Vergine* di Giotto della cappella Baroncelli; una *Madonna col Bambino* di Lorenzo di Bicci e un trittico di Jacopo del Casentino, entrambe di provenienza rignanese (**SCHEDE 12, 15**); e infine la ben nota *Maestà* della Collegiata di Figline, che continua a dare filo da torcere per quel che riguarda la sua collocazione originaria (**SCHEDA 14**).

Questa grosso numero di riquadrature è la chiara dimostrazione che la pratica era stata definitamente acquisita, digerita e ormai entrata nel quotidiano; ancora più eloquente, in tal senso, è la comparsa di alcuni dipinti che a queste altezze vennero concepiti volendo fingere consapevolmente una riquadratura: mi riferisco a quelli poco noti (e fino a questo momento mai associati al tema) del giovane Jacopo del Sellaio e di Domenico di Michelino conservati rispettivamente in collezione privata e a Dallas, in Texas. Il primo – un vero e proprio capolavoro degli inizi degli anni Settanta del Quattrocento, commovente per bellezza e stato di conservazione, fino a non molto tempo fa in collezione Alana (**FIG. V**) – raffigura una *Madonna col Bambino in trono*, poderosa e insieme leggiadra, chiaramente esemplata sulle *Virtù* della Mercanzia, in cui il pittore ha dipinto negli sguinci laterali due scarlatti serafini, evocando coscientemente l'innesto tra le parti di un'immagine gotica[41]. Lo stesso artificio compare nelle due tavole texane, che illustrano un *San Girolamo penitente* e un *San Francesco d'Assisi* (1460-1470 circa) (**FIG.**

[40] Allegri 1989, p. 24, n. 5.

[41] New York, Christie's, 5 febbraio 2026, lotto 20 (come "Workshop of Andrea del Verrocchio"), in cui viene recuperata l'attribuzione un po' troppo ottimistica di Laurence Kanter (2018, pp. 93-98) a favore di Verrocchio in persona (cfr. da ultimo Civettini in c.d.s., con bibliografia precedente).



FIG. VI: *Domenico di Michelino, Dallas, Dallas Museum of Art*.

VI): si tratta dei laterali di una sorta di "pala quadra" a più scomparti, con al centro verosimilmente una *Madonna col Bambino*, in cui Domenico di Michelino – con accenti ancora più illusionistici rispetto alla tavola sellaiesca, visto il ricorso al fondale dorato – ha simulato pittoricamente una riquadratura[42]. Non è chiaro se entrambe le comande mirassero a imitare, in assenza di un dipinto medievale da aggiornare, un fenomeno ormai largamente diffuso in città, oppure di armonizzare e uniformare le opere con altri arredi già riquadrati che erano presenti nei rispettivi contesti[43]; resta tuttavia evidente a queste date la piena consapevolezza tra i fiorentini del nuovo linguaggio formale che si era radicato nelle chiese cittadine.

[42] Scarse le attestazioni di questi due santi, ricordati anticamente nella collezione di Federico Pedulli a Firenze, e in seguito tra le mani di Alessandro Contini Bonacossi, che nel 1931 le vendette a Henry Kress; approdarono due anni più tardi al Museo di Dallas (invv. 1933.1-2) come lascito di quella raccolta (cfr. Shapley 1966, p. 101, nn. K158-K159; Gurrieri 2017, pp. 22-23, figg. 13-14). Negli anni Sessanta del Quattrocento circa, Domenico di Michelino aveva dipinto per la cappella della famiglia Chellini in San Domenico a San Miniato al Tedesco una *Sacra Conversazione* di formato quadrato ma con quattro simpatici serafini entro ghirlande, che rimandano ugualmente a queste soluzioni ibride, simili a una "autoriquadratura" (cfr. A. Bernacchioni, in *Maestri e botteghe* 1992, p. 48, cat. 1.1).

[43] Quasi impossibile rintracciare l'antica provenienza della *Vergine* del Sellaio, per quanto l'omaggio scoperto alla serie pollaiolesca/botticelliana della Mercanzia e la sua attestazione nell'Ottocento nella collezione Ricasoli di Firenze invitino a ipotizzare un trascorso fiorentino. Dalla città gigliata è plausibile che provenga anche il finto polittico riquadrato di Domenico di Michelino oggi in Texas: la raffigurazione congiunta di Francesco e Girolamo non è d'aiuto, in quanto diffusissima a quell'epoca, perché volta a esaltare il tono penitenziale dell'immagine. Tuttavia, San Girolamo (solitamente rappresentato in abiti cardinalizi, nel proprio studio, o in ginocchio col leone dinnanzi a una croce) qui si connota di scorpioni e serpenti (di loro narrano le sue lettere al compagno Eustachio, incentrate sulla sua esperienza di vita nel deserto) e di una tunica cenerina con una cintura in pelle, secondo



FIG. VII: *Maestro di San Lucchese, Richmond, Virginia Museum of Fine Arts (e fotografia storica con la riquadratura del Maestro del 1493).*

Curiosamente, la fortuna delle "early modernazations" toccò anche oggetti destinati alla devozione privata: lo dimostrano due singolari tabernacoli, uno ancora intatto conservato presso la Galleria dell'Accademia di Firenze, l'altro, meno noto – e ripristinato nelle sue forme originali – a Richmond, nel Virginia Museum of Fine Arts. In questa nostra narrazione si è deciso di non trattare tale tipologia di manufatti legata alla devozione domestica, in quanto non siamo certi che queste trasformazioni siano riconducibili a una volontà riformatrice esplicita e analoga a quella riscontrabile nei contesti pubblici. Se l'esemplare di Firenze – un'opera ibrida che ingloba un colmo di Lorenzo Monaco, due sportelli laterali del debolissimo Maestro della Predella Sherman, e una mini-riquadratura di Giovanni di Benedetto Cianfanini (già Maestro della leggenda di Apollo e Dafne)[44] – è già stato oggetto di diversi affondi storiografici, ai quali si rimanda[45], maggiore attenzione merita invece il tabernacolo statunitense, che, fino ai primi anni Trenta del Novecento (quando apparteneva al collezionista Vitali di Firenze, quindi a Van

un'iconografia divulgata principalmente nell'ordine dei gerolamini (cfr. Meiss 1974). Una simile iconografia ritorna, tra i molti esempi possibili, in una *Sacra Conversazione* che Zanobi Strozzi dipinse per l'altare maggiore della chiesa di San Girolamo (gerolamina, per l'appunto) sulla via vecchia Fiesolana, oggi conservata presso il Musée du Petit Palais di Avignone (inv. MI 467, cfr. Laclotte, Moench-Scherer 2005, pp. 193-194). Purtroppo, le fonti più antiche relative a questo convento ricordano molte opere – tra cui la splendida pala di Botticini oggi alla National Gallery di Londra (inv. NG 227, cfr. Venturini 1994b, pp. 130-131, n. 87) – ma non quella di Domenico di Michelino. Nessun indizio emerge nemmeno approfondendo la storia di altri cenobi di quest'ordine sparsi entro le mure cittadine, come quello omonimo un tempo ubicato lungo l'Arno, la cosiddetta Buca di San Girolamo (con sede nei sotterranei dell'Ospedale di San Matteo, a due passi dalla Santissima Annunziata), oppure il convento delle pinzochere terziare di San Girolamo e di San Francesco, lungo la ripida Costa San Giorgio.

[44] Pons 1996b, p. 52; Ead. in c.d.s. Alessandro Grassi ha rintracciato un pagamento che conferma in maniera incontrovertibile quanto supposto da Pons: si rimanda quindi a un suo studio di prossima uscita.

[45] Firenze, Galleria dell'Accademia, inv. 1890, n. 3227 (cfr. S. De Luca, in *Galleria dell'Accademia* 2003-2020, vol. III (2020), pp. 186-190, n. 41; F. Baldini, in *Repertorio dei dipinti* 2023, p. 129, n. 115; da ultimo Pons in c.d.s.).

Derlip in Minnesota), presentava una peculiare forma quadrata. Al centro figurava la *Crocifissione* di Richmond, di fattura chiaramente trecentesca[46], mentre tra le cuspidi e sui fianchi un'*Annunciazione* e due figure di santi, a tutta evidenza successive. Tale assetto, documentato da un'antica gelatina dell'archivio fotografico di Federico Zeri che qui si riproduce per la prima volta (**Fig. VII**), venne confezionato negli ultimi decenni del XV secolo dal cosiddetto Maestro del 1493, anonimo *petit maître* che trae il proprio nome da una *Sacra Conversazione* proveniente dalla chiesa di San Matteo ad Arcetri, ora al Museo del Cenacolo di Andrea del Sarto a Firenze[47]. Dopo ripetuti passaggi collezionistici, la *Crocifissione* – oggetto di un vivace dibattito attributivo che ha visto contrapporsi i nomi di Allegretto Nuzi e del Maestro di San Lucchese – è approdata in Virginia priva della sua più antica riquadratura; di contro, le pitture quattrocentesche, dopo essere attestate presso il Barone Lazzaroni a Parigi, sono state a lungo ritenute disperse. In realtà, come si è accorto Christopher Daly, la riquadratura è stata fatta in più pezzi ed è custodita, seppur nella sola parte superiore con l'*Annunciazione*, presso il Carleton College Art Collection di Northfield, nello stesso stato del Minnesota, dove fino agli anni Trenta si conservava il tabernacolo prima del suo smembramento[48] (**Fig. VIII**).



Fig. VIII: *Maestro del 1493*, *Northfield, Carleton College Art Collection.*

Ritornando ai contesti pubblici, e proseguendo in un'ideale linea del tempo delle riquadrature fiorentine (cfr. gli **Apparati** in calce al volume), non mancarono rimodernamenti anche allo scorcio del Quattrocento: al 1499, come dimostrato da Anna Padoa Rizzo, risale l'aggiunta che Bernardo di Stefano Rosselli fece a un polittico del giovane Bernardo Daddi già sull'altar maggiore della chiesa di San Pancrazio (New Orleans Museum of Art)[49] (**Scheda 18**); al 1500 quella innestata su un'*Annunciazione* di Giovanni dal Ponte oggi in Santa Maria a Poppiena,

[46] Richmond, Virginia Museum of Fine Arts, inv. 59.4. L'attribuzione a questa «personalità eletta» si deve a Carlo Volpe (1971, p. 16), ed è stata giustamente accolta da Miklós Boskovits (1975, p. 200, nota 87), da Everett Fahy (2001-2002 [2020], p. 320) e da Emanuele Zappasodi (2022, p. 6, fig. 10). In passato è stata creduta alternativamente di Jacopo di Cione (Berenson 1932, p. 274), di un collaboratore di Giotto (Venturi 1933, p. 36), di Maso di Banco (*European Art* 1966, p. 10, n. 2) o di un suo assistente (Fredericksen, Zeri 1972, pp. 123, 629), oppure di Allegretto Nuzi (Berenson 1968, vol. I, p. 306; Daly 2024).

[47] Bologna, Fondazione Federico Zeri, Fototeca Zeri, inv. 14074. Everett Fahy (2001-2002 [2020], vol. I, p. 320), nell'ambito di uno studio monografico dedicato all'artista, riconduceva queste pitture al Maestro dell'Epifania di Fiesole: il catalogo da lui proposto in quella sede, rigorosamente sotto forma di lista, appare tuttavia fin troppo eterogeneo, tant'è che recentemente è stato in parte rivisto da Christopher Daly (2024), che ha coniato il nome di comodo Maestro del 1493.

[48] Northfield, Carleton College, Perlman Teaching Museum, inv. 1997.291 (cfr. Daly 2024). Nella casistica di tabernacoli riquadrati in epoca rinascimentale non va incluso quello conservato presso il Lindenau-Museum di Altenburg (inv. 35.64), dal momento che le ante laterali di Mariotto di Nardo e il frammento triangolare dipinto da Giovanni di Franco sono state riunite in epoca moderna (cfr. S. Chiodo, in *Da Bernardo Daddi al Beato Angelico* 2005, pp. 131-133, cat. 29).

[49] Padoa Rizzo 1993a.

presso Pratovecchio (**Scheda 19**); e al 1501, come tramandano le carte d'archivio, quella di Lorenzo di Credi al trittico angelichiano in San Domenico a Fiesole, forse il punto più alto raggiunto nell'ambito delle riquadrature, sia per complessità che per straordinarietà. Varcando la soglia del Cinquecento, le testimonianze si fanno via via più sporadiche, e sono soltanto cinque gli ammodernamenti fin qui rintracciati, tre dei quali, per nostra fortuna, datati. Il primo di questi, in ordine di tempo, riguarda un trittico del cosiddetto Maestro dell'Incoronazione Christ Church portato all'attenzione degli studi da Miklós Boskovits[50], che in passato – quando era ancora affisso alle pareti del Musée de la Bénédictine di Fécamp, in un piccolo comune della Normandia affacciato sul Canale della Manica – era decorato da quattro appendici lignee e incorniciato da una struttura "all'antica", lungo la quale correva un'iscrizione che ne attestava l'adeguamento al 1509 (**Scheda 23**). Segue poi un misconosciuto dipinto custodito fin dai tempi più remoti nella chiesa di Santa Cristina in Pilli a Poggio a Caiano, finora ignoto alla storiografia relativa a questi temi, su cui nel marzo 1520 intervenne – come si è provato a dimostrare nella relativa scheda – Donnino di Domenico del Mazziere (**Scheda 24**). Resta infine l'operazione di ammodernamento del pentittico di ambito daddesco attualmente sull'altar maggiore dell'abbazia di San Godenzo nel Mugello (proveniente però da tutt'altro contesto, ossia quello del convento benedettino femminile di San Niccolò in Cafaggio a Firenze, nell'attuale via Ricasoli), la cui iscrizione al di sotto dei santi reca l'anno 1530 (**Scheda 26**): una testimonianza, questa, per noi particolarmente significativa, che segna la conclusione della stagione fiorentina delle riquadrature e che, contestualmente, apre a una nuova fase della storia politica della città.

In assenza di appigli cronologici o di puntuali riscontri documentari, come nei casi qui appena illustrati, non è sempre agevole ricondurre questi interventi a momenti precisi della storia di Firenze. Oltre ai dati stilistici – parlanti a chi di mestiere faccia lo storico dell'arte – risultano allora determinanti anche le vicende degli edifici che contenevano le opere riquadrate: come si tenterà di dimostrare nel prossimo paragrafo, infatti, l'aggiornamento rinascimentale degli arredi procedette il più delle volte di pari passo con il rinnovamento delle cappelle e, più in generale, con la trasformazione architettonica delle chiese cittadine.

1.2. Tra culto, committenza e cantieri rinascimentali

È senz'altro vero, come più volte sottolineato dalla critica, che alla base degli interventi di riquadratura – oltre alle ragioni "formali" discusse nel precedente paragrafo, riconducibili in sostanza alla progressiva insofferenza nei confronti degli elementi più propriamente gotici e *old-fashioned* della carpenteria e a una conseguente apertura nei confronti di forme quadre, «sine civoriis» – vi fosse anzitutto un profondo sentimento di devozione nei confronti dei dipinti da aggiornare. Questi, entrati stabilmente nella memoria dei fedeli e soggetti a una venerazione ormai radicata, non potevano semplicemente essere rimossi o sostituiti: la loro aura di sacralità imponeva piuttosto una trasformazione rispettosa[51]. Il discorso vale, più in generale, per qualsiasi antico manufatto – purché di gran prestigio – che avesse patito l'offesa del tempo oppure

[50] Boskovits 1971a, pp. 8-9, 13, fig. 17; Scalella 2001, pp. 117, 123 nota 3, figg. 2-3.
[51] Sul tema delle sacre immagini, oltre agli imprescindibili Freedberg (1989), Belting (1990) e *The Miraculous Image* 2004, rimando agli studi di ambito fiorentino di Richard Trexler (1972) e di Megan Holmes (2013).

che non rispondesse più alle mutate esigenze e al gusto, indipendentemente dalla loro vetustà. A rafforzare questo religioso rispetto contribuiva poi il peso degli autori di quelle tavole, ed è lo stesso Vasari a offrirci una prova eloquente, quando, a commento della pala della Badia Fiorentina di Giotto – sulla cui riquadratura egli però sorvola – afferma che «vi si è tenuta insino a oggi, ed anco vi si tiene, più per una certa reverenza che s'ha all'opera di tanto uomo che per altro»[52]. Ai tempi dell'aretino, Giotto rappresentava la stella più fulgida del Medioevo non solo fiorentino ma italiano *tout court*, una vera e propria gloria nazionale, celebrato da Dante, Petrarca e Boccaccio e riconosciuto come colui che aveva infranto i vincoli della tradizione aprendo l'arte pittorica a un nuovo corso. Questa immagine, naturalmente, era ben radicata già nel pieno del Rinascimento; e proprio mentre veniva riquadrato il suo polittico alla Badia, Lorenzo Ghiberti nei *Commentarii* ne esaltava il genio con parole che attestano come egli avesse ancora "il grido", anche a oltre un secolo dalla morte[53]. Non stupisce, allora, che durante il XV secolo più di un suo dipinto sia stato oggetto di cure: un suo «quadro grande», oggi non identificabile, venne restaurato nel 1442 da parte di Giovanni di Franco, secondo modalità ancora poco chiare, che però sappiamo scatenarono tensioni con il socio Filippo Lippi[54]; a distanza di qualche decennio, furono invece i ricchi e potenti Baroncelli a richiedere alla bottega di Domenico Ghirlandaio di intervenire sul veneratissimo polittico custodito nella loro cappella di famiglia. Si trattava di un manufatto ampiamente tenuto in considerazione sin dalla sua esecuzione (lo attestano le numerose derivazioni trecentesche), peraltro l'unico a Firenze che reca la firma del grande pittore di Vespignano: più che le parole delle fonti coeve, tuttavia, sono i fatti a rivelare il rispetto quasi sacrale attorno a Giotto e alla sua *Incoronazione della Vergine* allo scadere del Quattrocento. Infatti, dopo averne rimodulato drasticamente il formato (furono avvicinati i cinque scomparti, segate le loro punte, eliminati tutti gli ornati, incastonati sei piccoli innesti lignei per regolarizzare il profilo, e intagliata una nuova cornice), si decise di conservare la cuspide centrale appena mozzata, ritenuta all'epoca una testimonianza irrinunciabile di quel capolavoro[55] (**FIG. IX**). Non certo a caso, in quello stesso torno d'anni (1490) fu affisso in Duomo il suo ritratto clipeato accanto a quello di Brunelleschi, di mano di Benedetto da Maiano, con una lunga epigrafe composta da Agnolo Poliziano. Non sappiamo che cosa ne fu del dipinto nei suoi successivi secoli di vita, fino a quando non riemerse



FIG. IX: *Giotto, San Diego, San Diego Museum of Art*.

[52] Vasari 1550 e 1568 [1966-1997], vol. II (1967), p. 98.
[53] Ghiberti 1450 circa [1912], pp. 35-37. Su Vasari e il ruolo di Giotto nella prima età delle *Vite* cfr. Maginnis 1993 e più di recente Romano 2022; Cavazzini 2022.
[54] Kennedy 1938, p. 215 nota 206; Holmes 1993, pp. 302-304, 542-543 (ma cfr. anche Bellosi 1990, pp. 17, 21, che supponeva potesse trattarsi di una riquadratura: non disponendo di informazioni più circostanziate, risulta più prudente ritenere questo lavoro un intervento di restauro dovuto a questioni di carattere conservativo).
[55] San Diego, San Diego Museum of Art, inv. 1945.26 (cfr. da ultimo Marciari 2015, pp. 32-37, n. 1).

nei primissimi anni Venti del Novecento a Firenze nella casa di Pietro Toesca[56]: c'è chi ipotizza che sia stato conservato gelosamente presso la bottega o le dimore dei discendenti dei Ghirlandaio, che in più di un'occasione dimostrarono una certa sensibilità per le opere più antiche[57]; ma non si può escludere neppure un coinvolgimento degli stessi Baroncelli, certo legati alla loro "reliquia"[58].

Ai tempi di Franco Sacchetti, quando un manipolo di artisti si trovava in San Miniato al Monte «per alcuna dipintura e lavorío che alla chiesa si dovea fare», alla domanda posta dall'Orcagna in pausa pranzo su chi fosse «il maggior maestro di dipignere, che altro, che sia stato da Giotto in fuori?», c'era chi rispondeva Cimabue, chi Stefano Fiorentino, chi Bernardo Daddi e chi invece Bonamico Buffalmacco[59]. La novella, com'è noto, prende poi una piega moraleggiante e le amare considerazioni messe in bocca a Taddeo Gaddi, che era parte di quella brigata, ci interessano ben poco in questo frangente. Quel che più ci appassiona invece è l'opinione che quegli uomini avevano di Giotto (che deteneva a tutti gli effetti il primato assoluto dell'arte) e dei pittori a lui contemporanei, tra i quali sembra evidente che taluni spiccassero su altri: per l'appunto, Cimabue, Stefano Fiorentino, Bernardo Daddi e il Buffalmacco. Ma come stavano le cose a distanza di un secolo? Come avrebbero replicato gli artisti del tardo Quattrocento se si fossero ritrovati a dover stilare una classifica dei loro predecessori e a discutere sui "maggiori maestri di dipignere" del Trecento? Un'idea ce la possiamo fare sfogliando alcune testimonianze dell'epoca, coeve alla stagione rinascimentale della riquadratura. Per Lorenzo Ghiberti, «il nostro miglior testimonio per il Trecento»[60], il posto era riservato – escludendo dunque Giotto, la cui sovranità artistica continuava a non venir messa in discussione – soltanto a Taddeo Gaddi, «di mirabile ingegno [...] doctissimo maestro», autore di opere che dimostravano «grandissima perfectione»; a Maso di Banco, «excellentissimo» e «nobilissimo»; a Stefano di

[56] Finora non è stata data la giusta risonanza all'importantissima notizia rinvenuta da Paolo Coen (2009, pp. 168, 170, 172) secondo cui la cuspide del *Polittico Baroncelli* fosse stata di proprietà di Pietro Toesca. Ciò emerge da alcune lettere consultabili presso l'archivio di Villa I Tatti a Firenze (Harvard University Center for Italian Renaissance Studies, Villa I Tatti, Archivio Berenson, Fondo 104.34, Carteggio di Pietro Toesca, busta 1/16, 1917-1925, 1/16), che ho trascritto in **Scheda 16**. La tavola è stata venduta dallo studioso di Pietra Ligure nell'autunno del 1921 ad Arthur Berenson, cugino di Bernard, restando nella sua abitazione di New York City fino al 1944. È attestata nella stessa città presso Arthur McComb tra il 1944 e il 1945, quindi a Los Angeles nelle mani di Jacob Heimann nel 1945, approdando quell'anno nel museo di San Diego, dove è stata magistralmente riconosciuta da Federico Zeri (1957) quale parte apicale del *Polittico Baroncelli* in Santa Croce.

[57] Strehlke 2001, p. 44.

[58] Una sorte del tutto analoga, del resto, interessò anche gli elementi secondari del trittico di Fiesole dell'Angelico, preservati presumibilmente nel convento domenicano dopo la loro manomissione da parte di Lorenzo di Credi (C.B. Strehlke, in *Painting and Illumination* 1994, p. 341; L.B. Kanter, in *Fra Angelico* 2005, pp. 68, 71 nota 2; da ultimo Mattedi 2026). Sono dell'avviso che il *Profeta* generalmente attribuito a Bartolomeo Bulgarini – oggi incastonato nel celebre *Ritratto di giovane uomo* di Botticelli, passato di recente in un'asta Sotheby's di New York (28 gennaio 2021, lotto 15) – non debba essere incluso in questo discorso. Come già sostenuto da Keith Christiansen (1987), e prima di lui pure da Roberto Longhi, entrambi sulla base di un esame approfondito degli aspetti tecnici del dipinto, è infatti plausibile che il tondino (un tempo parte di un non meglio precisabile polittico, quindi segato e ridotto nella forma attuale) sia stato incastonato nell'opera in epoca relativamente recente, e non dallo stesso Filipepi, configurandosi dunque come un *mariage* antiquariale (per dirla alla loro maniera, un «antistorico nonsense»). L'ipotesi secondo cui il giovane effigiato mostrasse in origine un tondo in stucco, anziché il tondo oggi visibile, appare a mio avviso la più valida (per un parere contrario vedi da ultimo Nagel, Wood 2010, pp. 115-119, fog. 11.7; sul ritratto cfr. da ultimo A. Rühl, in *Botticelli* 2009, pp. 198-201, cat. 19).

[59] *Il Trecentonovelle* [1970], pp. 356-358.

[60] Bellosi 1974 [2003], p. 46

Ricco, cioè Stefano Fiorentino, «egregiissimo dottore»; e infine a Buffalmacco e ai fratelli Orcagna[61]. Con Cristoforo Landino e il suo *Comento [...] sopra la Comedia di Dante* del 1481 si arriva a celebrare grandemente anche Cimabue (la cui *Maestà* di Santa Trinita, è bene ricordarlo, fu riquadrata in chiusura del XV secolo) (**SCHEDA 17**) non tanto per aver fatto apprendere a Giotto i primi rudimenti all'arte, quanto piuttosto per aver ritrovato «e liniamenti naturali et la vera proportione, la quale e greci chiamano Symetria; et le figure ne' superiori pictori morte fece vive et di vari gesti, et gran fama lasciò di sé»[62]. Alcuni passi del Landino sono dedicati poi a quei «mirabili pictori» che «dalla disciplina di Giotto come da caval troiano uscirono», ovverosia Maso di Banco, Stefano e infine Taddeo Gaddi. Lo si capisce facilmente: si tratta degli stessi valenti maestri che si ritrovano anche nel *Libro di Antonio Billi*, pur aggiungendosi tra i degni di nota anche Agnolo, Gaddo Gaddi e Andrea di Cione[63]. L'Albertini apparentemente non sembra fare testo, dal momento che nel suo *Memoriale* del 1510 – la più antica guida artistica di Firenze – le attenzioni sono concentrate quasi esclusivamente ai fiorentini del secolo decimoquinto e decimosesto, mentre gli illustri concittadini delle età precedenti sono ricordati quasi di sfuggita; eppure, è significativo il fatto che, tra i grandi geni di quell'epoca, egli serbi memoria soltanto delle opere di Taddeo Gaddi, senza dubbi il più citato in quelle pagine (ben cinque volte), di «Ioctino» (tre volte), di Cimabue (due) – per quanto gli riferisca a torto la *Madonna dei Laudesi*, che è di Duccio di Buoninsegna – e infine di Agnolo Gaddi e di Giotto, con sorprendentemente una sola menzione[64].

Analizziamo ora l'elenco delle opere riquadrate a noi note. Emerge che «da Giotto in fuori» (oltre quindi ai suoi due polittici per la Badia Fiorentina e per i Baroncelli) sono state soprattutto le tavole dipinte da suoi allievi – quelli più ortodossi, della primissima ora – ad aver ricevuto una nuova veste rinascimentale, come la grande *Maestà* del Maestro di Figline, o il trittico di Santa Maria a Ughi presso Rignano sull'Arno di Jacopo del Casentino; anche se, da un punto di vista meramente quantitativo, a spiccare sono soprattutto due polittici di Taddeo Gaddi, ossia l'erede ufficiale della pittura giottesca, il suo più fedele epigono; e tre di Bernardo Daddi, addirittura cinque se includiamo anche quelli di fattura più modesta usciti dalla sua bottega, tra cui quello del probabile Puccio di Simone già presso i conti Guidi di Faenza. Che questo artista abbia ricoperto in vita un ruolo significativo è certificato dal ben noto documento pistoiese del 1349 circa, redatto all'indomani della micidiale epidemia di peste, dove «Maestro Puccio in via Largha» è annoverato insieme a Taddeo Gaddi, Andrea Orcagna e Nardo di Cione tra «li migliori maestri di dipingiere che siano in Firenze»[65]. Eppure, viene da chiedersi: fino a che punto il suo nome poteva accendere l'animo degli uomini fiorentini del Quattrocento, tanto da giustificare un aggiornamento delle sue opere? Oppure, che significato potevano avere, agli occhi di un Cosimo Rosselli o di un Domenico Ghirlandaio, maestri come Francesco di Michele o quello che noi oggi, in mancanza di dati, siamo costretti a chiamare convenzionalmente Maestro dell'Incoronazione Christ Church? E soprattutto: dove sono i vari Stefano, Maso di Banco e Giottino – tanto osannati dalle fonti rinascimentali – tra gli interventi di riquadratura di cui noi abbiamo attualmente contezza? Bernardo Daddi risulta chiaramente l'artista trecentesco

[61] Ghiberti 1450 circa [1912], pp. 37-40.
[62] Morisani 1953, p. 270.
[63] *Il Libro di Antonio Billi* [1892], pp. 10-13.
[64] Albertini 1510 [2010], pp. 92-102.
[65] Chiappelli 1900, pp. 2-3 (cfr. anche Ladis 1982, p. 257, n. 49).

"più riquadrato"; eppure, per quanto fosse stato coinvolto in vita nei principali cantieri di Firenze e autore di una produzione sterminata apprezzata da chiunque presso i contemporanei[66], il suo nome fa davvero fatica a trovare spazio nella letteratura quattro e cinquecentesca (si pensi al caso più eclatante delle *Vite*, in cui di lui si parla soltanto in calce al racconto su Jacopo del Casentino). Ciò che si intende dire è che il prestigio degli autori dovette senz'altro contribuire a creare un'aura devozionale e a orientale le scelte; tuttavia, guardando all'insieme dei casi fiorentini, si ha l'impressione che il motore principale della riquadratura dei polittici medievali – insieme al profondo valore devozionale che si aveva nei loro confronti – fosse un altro, finora non adeguatamente messo a fuoco dagli studi.

Nella quasi totalità delle opere di cui conosciamo l'antica collocazione, infatti, emerge come la riquadratura di un polittico – ordinata alternativamente da un privato cittadino, da un priore o più in generale da un ordine religioso[67] – fosse parte di un più ampio programma di ristrutturazione e di riorganizzazione dell'ambiente ecclesiastico che lo conteneva. In epoca rinascimentale, in particolare, a essere ripensati furono soprattutto gli spazi a ridosso dell'altare maggiore, dove i dipinti gotici, con le loro strutture articolate e svettanti, risultavano ormai incompatibili con i nuovi assetti architettonici. Guardiamo alcuni esempi. Il rimodernamento del trittico dell'Angelico avvenne in concomitanza con la campagna di lavori che interessò il convento domenicano di Fiesole tra il 1486 e il 1503[68]; la trasformazione dell'ancona di Bernardo Daddi in San Pancrazio, invece, venne ordinata al tempo in cui ci si stava occupando del rifacimento del coro della chiesa[69]; i pagamenti destinati nel 1451 al legnaiolo Giovanni di Nardo dell'Omo «per parte di lavorio à fatto» nella tavola di Giotto ricompensavano anche altri interventi effettuati nel coro della Badia Fiorentina[70]; quanto alla riquadratura del bel pentittico di Taddeo Gaddi oggi al Metropolitan Museum of Art di New York – che nella presente occasione di ricerca è stato ricondotto all'altar maggiore della chiesa gerosolimitana di San Jacopo in Campo Corbolini a Firenze (SCHEDA 9)[71] – essa è da allacciare ai lavori edilizi promossi dall'allora commendatore Matteo di Angelo Vagnucci da Cortona[72]. Le medesime circostanze si riscontrano anche nella basilica di Santa Croce, dove il *Polittico Baroncelli* di Giotto – e forse anche la *Maestà* del Maestro di Figline, qualora ne fosse confermata la provenienza dal principale cenobio francescano cittadino[73] – fu aggiornato negli stessi istanti in cui Bastiano Mainardi stava ridefinendo l'assetto decorativo del sacello, affrescandone nel 1490 circa la parete occidentale[74]; e nel convento benedettino di San Niccolò in Cafaggio, interessato da un progetto di trasfor-

[66] Per la rivalutazione critica di Bernardo Daddi e per la messa a fuoco del suo ruolo nel contesto fiorentino vedi le importanti ricerche di Richard Offner 1958 (cfr. anche Miklós Boskovits in Offner [1991]).
[67] È significativo il fatto che, sulla base della documentazione finora raccolta, ben cinque interventi di riquadratura (tra cui quello che si ritiene il primo apparso in suolo fiorentino) siano stati eseguiti in contesti benedettini. Tuttavia, poiché in alcuni casi la volontà di ammodernare i manufatti medievali è riconducibile a iniziative di singoli privati e non dell'ordine stesso, è più prudente evitare di attribuire a quest'ultimo un orientamento specifico.
[68] Cipriani 2014, pp. 49-68.
[69] Padoa Rizzo 1993a, p. 212.
[70] Procacci 1962, p. 40, doc. II.
[71] Mattedi in c.d.s.
[72] Sebregondi 2005, pp. 73-77.
[73] Il primo ad aver avanzato questa proposta è stato Luciano Bellosi 2002 [2006a], p. 112 (cfr. quindi De Marchi 2009b, pp. 613-614; Id. 2010, p. 633 nota 23; Grassi 2025, pp. 109-114; Pescarmona 2025; Picchiarelli 2026, pp. 109-110; C. Campbell, in *Giotto e san Francesco* 2026, p. 390).
[74] Venturini 1992a, p. 43, fig. 2.

mazione degli spazi interni avviato alla metà del Quattrocento e protrattosi fino agli anni Quaranta del secolo successivo[75]. Ogni riquadratura, pertanto, deve essere letta e calata nel contesto architettonico per cui fu concepita[76], e ricondotta alla volontà di porre le pale d'altare in più giusto rapporto spaziale con il nuovo ambiente[77], tant'è che il caso più esemplificativo ed eloquente in questo senso risulta essere quello di San Martino a Mensola, chiesa ai margini del torrente omonimo che corre tra Firenze e Settignano: qui, infatti, si conservano ancora ben due opere riquadrate, ossia il trittico datato 1391 di Francesco di Michele (già Maestro di San Martino a Mensola), tutt'ora svettante con i suoi santoni accigliati sull'altare maggiore (**Scheda 7**), e un secondo di mano di Taddeo Gaddi, collocato invece in *cornu epistolae* su un altare che fu fondato nel 1482 per volontà di Giusto d'Antonio Betti, ritratto insieme alla moglie nello scomparto centrale della predella (**Scheda 11**). Quest'ultima riquadratura, attribuibile a un modestissimo pittore della cerchia di Cosimo Rosselli, dovette avvenire con ogni probabilità in prossimità della data di costruzione e di fondazione del sacello, a breve distanza cioè dall'intervento che "rinascimentalizzò" la pala nel coro, eseguito invece da Cosimo in persona. Anche in questo caso, entrambe le riconfigurazioni rientrano in un più ampio programma di ammodernamento della chiesa, che fu avviato con l'apporto economico dei monaci della Badia Fiorentina[78] e che ha previsto la commissione di nuove pale d'altare – un'*Annunciazione* di ambito angelichiano difficile da inquadrare[79], una *Sacra Conversazione* di Neri di Bicci databile intorno al 1477 e una terza ancona di un anonimo pittore di fine Quattro/inizio Cinquecento[80] – che sono state tutte inserite, proprio come i due trittici riquadrati, entro una cornice di foggia "all'antica", con lesene, capitelli e una finta marmorizzazione verde nella trabeazione (**Fig. X**)[81].

Va tuttavia considerata un'ulteriore circostanza da cui sovente scaturirono le riquadrature delle pale medievali, ossia il loro spostamento da un altare all'altro. È quanto abbiamo appena visto per il trittico di Taddeo Gaddi in San Martino a Mensola, ma, come tramandano le *Ricordanze* di Neri di Bicci, un altro esempio viene fornito dal già menzionato polittico agnolesco in

[75] Richa 1754-1762, vol. VII (1758), pp. 31-41; Paatz 1940-1955, vol. IV (1952), pp. 387-391; Duval 2012, pp. 113-115.
[76] Prende così maggiormente forma quanto sostenuto nelle pagine precedenti a proposito della decisione di sostituire (anziché ammodernare) nel 1442 il *Polittico di Santa Reparata* di Bernardo Daddi.
[77] Da qui, io credo, le differenze dimensionali delle riquadrature prese in esame nel presente studio: alcune, infatti, si limitano a inserirsi nello spazio compreso fra le cuspidi, rispettando sostanzialmente l'altezza dei polittici medievali; altre, si sviluppano maggiormente in senso verticale, oltrepassando il limite segnato delle cuspidi. È quanto si osserva nel caso della riquadratura di Agnolo del Mazziere conservata presso la Galleria dell'Accademia di Firenze (**Scheda 21**), oppure così come in quella dell'anonimo collaboratore di Filippo Filippelli oggi nei depositi delle Gallerie Fiorentine (**Scheda 15**).
[78] Brucker 2008, pp. 67-68.
[79] A. Staderini, in *Bagliori dorati* 2012, pp. 196-197, cat. 48 (cfr. anche Brunori 2013).
[80] Pacciani 2011, pp. III-IV.
[81] Questo approccio consente inoltre di circoscrivere con una certa approssimazione la cronologia di alcuni interventi di riquadratura su cui le informazioni in nostro possesso sono particolarmente carenti. Mi sto riferendo al polittico di Francesco di Michele in San Martino a Mensola e a quello di Giotto in Santa Croce, da datare – in base ai lavori di ammodernamento degli ambienti che abbiamo visto in precedenza – rispettivamente al 1480 e al 1490 circa; ma la stessa convergenza, per esempio, si osserva anche in relazione a un trittico allogato a Niccolò di Pietro Gerini per l'antico Spedale di San Bonifazio a Firenze (oggi Firenze, Galleria dell'Accademia) (**Scheda 21**), che fu riquadrato da Agnolo del Mazziere intorno al 1505-1510, in un momento cioè prossimo agli affreschi che eseguì insieme a Bernardo di Stefano Rosselli nella loggia antistante il nosocomio (cfr. Francolini 1988; Padoa Rizzo 1988, pp. 128, 167-168, doc. 6), che sappiamo furono eseguiti tra il 1507 e il 1509 (cfr. Vasari 1550 e 1568 [1966-1997], vol. III (1971), p. 447; Richa 1754-1762, vol. V (1757), p. 327).



FIG. X: *Le quattro pale d'altare che decorano i principali altari della chiesa di San Martino a Mensola.*

San Frediano, reso quadro per volontà di Tommaso Soderini – nel pieno fra l'altro della ristrutturazione della basilica agostiniana[82] – proprio in occasione del suo ricollocamento in un'altra cappella che egli stesso «à fatto fare di nuovo a llato a l'usc[i]o della sagrestia di detta chiesa»[83]. Intorno al 1485, il dipinto pentacuspidato di Bernardo Daddi venne prelevato dal Capitolo di Santa Maria Novella e riquadrato, per poi essere trasferito nell'attiguo Chiostro Verde. Infine, il recente rinvenimento da parte di Alice Chiostrini di un documento del 1495 relativo alla chiesa di Santa Trinita – in cui si ricorda che «taglioron» una tavola, probabilmente la *Maestà* di

[82] Paatz 1940-1955, vol. II (1941), p. 139; Eckstein 1995, p. 201; Rubin 1999, pp. 57-59; Clarke 1991, pp. 131-132; Tarchi 2025a, p. 15.
[83] *Le Ricordanze* 1976, pp. 382-383, n. 717.

Cimabue, che fu trasferita per l'occasione nell'appena inaugurata cappella dei Tribolati – sembra confermare la ricorrenza di questa dinamica[84].

Dietro alle operazioni di riquadratura vi furono senz'altro anche motivazioni di carattere conservativo (è lo stesso Vasari peraltro a suggerirlo a proposito della "rinascimentalizzazione" del trittico di Fiesole del Beato Angelico, benché, come argomentato nella relativa SCHEDA **20**, si ritiene che tali ragioni non fossero state così determinanti): la necessità di riparare le parti più vulnerabili dei polittici, che eventualmente potevano essersi danneggiate nel corso dei decenni, poteva infatti comportare anche la sostituzione della vecchia cornice in linea con le nuove tendenze. A ciò si aggiungeva l'esigenza di preservare la funzionalità dell'opera, un aspetto su cui hanno insistito molto Alexander Nagel e Christopher Wood, i quali, pur affrontando più in generale il tema dei restauri e degli aggiornamenti dei dipinti antichi durante il Rinascimento, hanno sottolineato come tali interventi si rendessero necessari anche quando «the obsolescence was interfering with the work of the panel»: attraverso queste operazioni, le opere rimodernate, «no longer distracting its beholders with stylistic unfamiliarity, recovered functional presentness. The result of this intervention was, necessarily, to update the painting style, but that does not mean that modernization per se was the goal. The point was not to make the picture look like a modern picture, but to make it look as splendid as it did the day it was first painted»[85]. Anche questa prospettiva dovrà dunque essere tenuta presente nell'indagine sulle ragioni che condussero alla riquadratura dei polittici medievali a Firenze.

A queste motivazioni potevano poi ovviamente affiancarsi considerazioni di natura economica, vale a dire che vi fosse la volontà da parte dei committenti di contenere le spese evitando l'allogazione di un nuovo arredo: nel seguente capitolo, infatti, si potrà osservare come in alcuni documentati casi il costo dell'intervento fu piuttosto modesto, e per questo accessibile ai più[86]. È tuttavia opportuno sottolineare come le evidenze disponibili non sembrano indurre a considerare le riquadrature una soluzione di ripiego, quanto piuttosto un'opzione consapevole, legata alle svariate esigenze qui affrontate. Il caso dei potenti e facoltosi Baroncelli, per esempio, che certo non rimodernarono il proprio polittico in Santa Croce per evitare di affrontare una spesa consistente, costituisce anzi un'ulteriore conferma di come tali operazioni – da ricondurre a un quadro storico ampio e unitario, legato all'affermazione della "pala quadra" a Firenze e al generale processo rimodernamento e della riorganizzazione degli spazi ecclesiastici – non rispondessero a un'unica logica, e che ciascun intervento fu determinato dalla combinazione di esigenze diverse, variabili in rapporto al contesto, alla committenza, alla collocazione dell'opera e alle caratteristiche dell'opera medievale interessata.

***

In questa storia, che si dipana lungo l'arco di un secolo circa, si può concludere che sulla base delle testimonianze a nostra disposizione il fenomeno della riquadratura a Firenze, dopo un avvio piuttosto timido, conobbe una decisa accelerazione nel corso degli anni Settanta e

[84] Chiostrini 2024.
[85] Nagel, Wood 2010, p. 79. Andrea G. De Marchi (in *Revelations* 2013, p. 46) sostiene invece categoricamente che «no interventions of this type were ever imposed by real conservations needs».
[86] In aggiunta, possiamo concludere che i dati finora raccolti dimostrino come la riquadratura di un polittico non dipendesse dalla sua vetustà, dal momento che furono ammodernate indistintamente pale d'altare duecentesche e ancone di primo Quattrocento: caso emblematico in tal senso è il trittico in San Domenico a Fiesole del Beato Angelico, che fu riquadrato nel 1501, a distanza cioè di poco più di settant'anni dalla sua realizzazione.

Ottanta del Quattrocento, esaurendosi però dopo nemmeno un secolo di storia intorno al 1530. Non è forse irrilevante che quell'anno – in cui in San Niccolò in Cafaggio si stava compiendo l'ultimo intervento di questo genere documentato in città – coincida con l'assedio delle truppe di Carlo V, che chiuse idealmente un'epoca della storia fiorentina. Da quel momento in avanti, il panorama cittadino mutò sensibilmente e si diffuse una nuova tipologia di riallestimenti, con ancone medievali non semplicemente riquadrate e dotate di una inedita cornice architettonica, ma piuttosto inglobate entro tavole o tele (le cosiddette *Rahmenbilder*), secondo una soluzione che conobbe fortuna soprattutto con il Concilio Tridentino, irradiandosi ben oltre i confini toscani[87]. La riquadratura delle pale d'altare e dei polittici gotici a Firenze, scaturita dall'affermazione della "pala quadra" e dettata da ragioni di varia natura, appare così come un fenomeno storicamente circoscritto e strettamente connesso alla *longue durée* delle opere d'arte antiche, da intendere non tanto come un semplice restauro, né tantomeno come «un bisogno inconscio di competizione con i predecessori»[88], quanto piuttosto come un processo destinato a far rivivere i manufatti gotici, attraverso cui Firenze meditò per la prima volta e in maniera consapevole sul proprio rapporto con il Medioevo.

[87] Augart 2018.
[88] Filippini 1992a, p. 209.

2. Modalità e protagonisti

2.1. «Rachonc[i]are e riducere a l'uso d'ogidì»: le fasi operative delle riquadrature

A chiunque pratichi abitualmente la cultura artistica fiorentina della seconda metà del Quattrocento, non risulteranno affatto nuove le annotazioni di Neri di Bicci relative al suo impegno di ammodernare, per conto di Tommaso Soderini, un polittico nella basilica oltrarno di San Frediano a Firenze (**Scheda 8**). Il passo è di basilare importanza per lo studio del fenomeno della riquadratura delle tavole gotiche, in quanto costituisce la testimonianza più vivida e articolata oggi disponibile su questo genere di operazioni[1]. L'esemplare da aggiornare – purtroppo smembrato in età moderna, al punto che sopravvivono solamente quattro dei cinque scomparti originali, sparsi in diversi musei del mondo – è stabilmente riferito alla cerchia di Agnolo Gaddi, l'ultimo esponente della celebre dinastia di pittori trecenteschi che faceva capo al nonno Gaddo[2]. In origine, tuttavia, si presentava «chon civori e fogliami sechondo s'usavano a quello anticho tenpo», i quali, tra l'estate e l'autunno del 1471, furono rimossi di modo da poter conferire al dipinto la forma richiesta dal committente. Neri di Bicci appuntò di essersi affidato a due maestri legnaioli di fiducia, e così «la fe' rachonc[i]are e riducere a l'uso d'ogidì, c[i]oè cholonne da llato e di sopra architrave, freg[i]o e chornic[i]one», risecando «le punte de' cholmi» (parla più precisamente di «rinvestire e raghuagliare» questi elementi). La testimonianza prosegue con una descrizione articolata delle fasi successive: «E dipoi la rimissi tuta d'oro [...] e rifeci quatro agnioletti di nuovo e ritochai tute le fighure vechie e quasi tute le richolori[i] e feci d'uno Santo Friano 1° Santa Margherita e rimissi d'azuro da pie' e lle fighure e i chanpi de' 4 agnioletti». Dell'intervento di Neri, ordinato dal Soderini in occasione della traslazione del dipinto su un nuovo altare, le uniche tracce oggi tangibili sono il taglio netto delle cuspidi delle tavole superstiti, e la ridipintura dello scomparto laterale in cui era raffigurato san Frediano (ora a Cambridge, Harvard Art Museums – Fogg Museum), il quale, dopo la drastica ridipintura, ha le fattezze di una santa Margherita d'Antiochia[3].

Non era la prima volta che l'industriosissimo pittore si ritrovava ad adeguare ai nuovi canoni rinascimentali un polittico gotico: nelle stesse *Richordanze*, infatti, alla data 14 gennaio 1457 (stile comune) egli ricorda di essere intervenuto – su incarico questa volta del priore della chiesa dei Santi Simone e Giuda – su «una sua tavola vechia a tre cholmi apuntati», di cui però

[1] *Le Ricordanze* 1976, pp. 382-383, n. 717 (il passo è stato trascritto integralmente in **Scheda 8**).
[2] Da ultimo S. Chiodo, in *La collezione Giovanni Arvedi* 2021, pp. 74-79, n. 11.
[3] Santi 1973, pp. 175-177, fig. 1.

non è rimasta alcuna traccia: «fe'lla quadrare e achonc[i]are e fare di nuovo chornic[i]one e cholonne», affidando i lavori sulla carpenteria a Giuliano da Maiano[4]. Nel giro di qualche mese (era il 22 giugno) l'ancona rimodernata veniva riconsegnata al priore, messer Bartolomeo, e da lui trasferita nella chiesa di San Pietro in Gerusalem a San Gersolè, nella non lontana frazione di Impruneta[5]. In entrambe le circostanze, Neri di Bicci – a tutti gli effetti uno dei maestri più attivi nella pratica delle riquadrature e più in generale dell'aggiornamento di ancone medievali – impiegò una manciata di mesi per portare a termine l'intervento: tuttavia, se nel caso del polittico di San Frediano il lavoro fruttò dodici fiorini[6], per quello di San Gersolè il pittore annotava con evidente rammarico, a operazioni concluse, che «no si fe' merchato veruno»[7].

Purtroppo, le scarsissime attestazioni documentarie di cui disponiamo circa altri interventi di riquadratura non indugiano mai in maniera così minuziosa e particolareggiata sulle operazioni svolte (anche se ciò dipende ovviamente dalla natura delle fonti a cui stiamo facendo riferimento: diario di bottega da un lato, contratti di lavoro dall'altro); per giunta, i termini adoperati nelle carte d'archivio sono per lo più generici, privi di una qualsiasi specificità che consentirebbe – come invece avviene nelle pagine di Neri – di ricostruire concretamente le modalità operative del lavoro condotto. Fonti di primissima mano come il *Libro di Debitori e Creditori* della Badia Fiorentina, per esempio, serbano memoria del pagamento di un fiorino versato nel 1451 a favore del legnaiolo Giovanni di Nardo dell'Omo «per parte di lavorio à fatto nella tavola dell'altare»[8], ossia il polittico a cinque scomparti di Giotto allora collocato sull'altare maggiore (oggi agli Uffizi) (**Scheda 1**). A questo primo versamento ne seguirono altri (per un totale considerevole di trentatré fiorini, comprensivi però di altri lavori effettuati nel coro), questa volta destinati al pittore Jacopo d'Antonio «per parte di dipintura della tavola dell'altar maggiore» e «per parte d'uno resto d'una tavola»[9]. Un'analoga e assai vaga formulazione ricorre peraltro negli accordi stipulati tra i monaci della Badia e Gherardo di Astore, il patrocinatore dell'intervento, dove si parla di «pagare la tavola inchominciata dell'altare maggiore»[10].

Se, come sembra, il documento messo di recente in valore da Alice Chiostrini riguarda effettivamente la riquadratura della *Maestà* di Santa Trinita di Cimabue (**Scheda 17**), anche in questo caso le informazioni fornite dalle carte coeve sono estremamente essenziali: ci si limita infatti ad annotare soltanto che nel marzo del 1495 (stile comune) «taglioron quella tavola»[11]. Si tratta con ogni probabilità di un fugace accenno – e nulla di più – al risecamento di una piccola porzione della cuspide della pala; manca invece qualunque riferimento all'aggiunta, negli angoli superiori, delle due appendici triangolari raffiguranti serafini o cherubini, visibili soltanto in alcune fotografie storiche prima di venire rimosse e distrutte in occasione di un restauro allo scadere dell'Ottocento[12]. Ancora più reticente è il contenuto di una memoria dei

[4] *Le Ricordanze* 1976, p. 66, n. 130.
[5] *Le Ricordanze* 1976, p. 77, n. 151.
[6] Cfr. anche Thomas 1998, p. 8.
[7] *Le Ricordanze* 1976, p. 77, n. 151.
[8] Procacci 1962, p. 40, doc. II.
[9] Procacci 1962, pp. 40-43, doc. II. Malgrado i pagamenti siano a favore di Jacopo d'Antonio, la critica – sulla scorta di un'intuizione di Miklós Boskovits (in *Italian Paintings* 2003, pp. 570, 572-573 nota 11) – è concorde nel ritenere i triangoli di riquadratura (oggi nei depositi degli Uffizi) di mano di Francesco di Stefano, detto il Pesellino (cfr. da ultimo A. Staderini, in *Beato Angelico a Pontassieve* 2010, pp. 158-162, cat. 15).
[10] Procacci 1962, p. 39, doc. I; A. Staderini, in *Beato Angelico a Pontassieve* 2010, p. 159.
[11] Chiostrini 2024, p. 99.
[12] ASBASFi, 1890, 16, Mo, 5 (Oreste Cambi, 1890) (ma cfr. anche Ragionieri 2000 e **Figg. 17.1-17.2**).



FIG. I: *Cornice del Polittico Baroncelli di Giotto nella basilica di Santa Croce.*

lavori condotti in San Pancrazio a Firenze il 10 aprile 1499, in cui viene registrato il saldo di nove fiorini (una somma nel complesso analoga a quella corrisposta decenni prima a Neri di Bicci) «a maestro Bernardo dipintore in Porta Rossa», cioè a Bernardo di Stefano Rosselli, «per la tavola per parte» dell'altare maggiore, che è stata identificata da Anna Padoa Rizzo con quella del giovane Bernardo Daddi oggi a New Orleans, raffigurante la *Madonna col Bambino tra i santi Giovanni Gualberto, Pancrazio, Michele Arcangelo e Benedetto* (**SCHEDA 18**)[13]. Soltanto nel caso del *Trittico di San Domenico* del Beato Angelico (**SCHEDA 20**), ammodernato a distanza di nemmeno ottant'anni dalla sua esecuzione, disponiamo di informazioni più circostanziate: una cronaca del convento fiesolano, infatti, trascritta parzialmente per la prima volta da Vincenzo Marchese nel 1854, riporta l'anno e l'autore della riquadratura, descrivendo l'operazione svolta con una terminologia per nostra fortuna più eloquente: «Circa anno Domini 1501…renovata est tribuna capellae majoris in duobus arcubus, et remotum est altare majus, et positum iuxta murum… et tabula altaris majoris renovata est et reducta in quadrum et additae picturae, aer super picturas superius et ornamenta tabulae per singularem pictorem Laurentium de Credis»[14]. Purtroppo, però, rimangono ignote le tempistiche e il compenso ricevuto dal maestro.

L'analisi dei polittici riquadrati nella Firenze del Rinascimento non permette di mettere a fuoco standard operativi in questo tipo di interventi, e nemmeno l'uso di una terminologia comune; rivela semmai una pluralità di soluzioni che dipendevano dalla tipologia del manufatto medievale da ammodernare, dalle maestranze coinvolte (legnaioli e pittori), nonché dalle volontà dei committenti, i quali potevano rifarsi o meno a modelli già sperimentati in città[15]. Punto in comune a tutte le riquadrature, tuttavia, pur nella scarsità degli esemplari superstiti, è quello di dotare il polittico di una cornice ispirata all'architettura antica con pilastri e fron-

[13] Padoa Rizzo 1993a.

[14] Marchese 1854, vol. I, p. 229 nota 1 (ma cfr. anche Giglioli 1933, pp. 24-25; Teubner 1975, pp. 511-524).

[15] Cathleen Hoeniger (1995, pp. 103-104) sostiene che le modalità operative degli interventi di riquadratura dipendessero dalla presenza nei polittici da ammodernare di santi rappresentati a figura intera oppure a mezza figura. La variegata casistica raccolta in questo studio dimostra in realtà come i legnaioli e i pittori fiorentini erano in grado di pervenire al medesimo risultato di adeguare i polittici al gusto antiquario del Rinascimento in molti modi differenti.



Fig. II: *Bernardo di Stefano Rosselli, ubicazione sconosciuta; Pesellino, Firenze, Gallerie degli Uffizi, depositi; Maestro di Marradi, ubicazione sconosciuta; Pittore fiorentino del XV secolo, Firenze, Fondazione Carlo Marchi.*

tone: per usare le parole di Neri, con «cholonne da llato e di sopra architrave, freg[i]o e chornic[i]one»[16]. Incredibilmente intatta, e di una qualità estrema, è l'incorniciatura "all'antica" del *Polittico Baroncelli* di Giotto tutt'ora nella basilica di Santa Croce (**Scheda 16**), con pilastri e trabeazione impreziositi d'oro e di blu, intagliati attingendo a un ricco repertorio di motivi classici, che con buone ragioni è stata ricondotta alla bottega dei fratelli Da Maiano[17] (**Fig. I**). Altri interventi più o meno coevi sopravvivono nelle ancone riquadrate oggi conservate in San Martino a Mensola verso Settignano (**Schede 7, 11**), in San Domenico a Fiesole, al Metropolitan Museum of Art di New York (**Scheda 9**) e nelle chiese periferiche di Santa Maria a Poppiena in Pratovecchio (**Scheda 19**) e di Santa Cristina in Pilli a Poggio a Caiano (**Scheda 24**), benché tutte queste presentino talvolta lacune, parti spurie o post-rinascimentali; nella maggior parte dei casi, inoltre, queste cornici appaiono più rovinate e di una qualità più modesta rispetto al capolavoro giottesco, con elementi decorativi dipinti anziché intagliati[18].

Prima dell'innesto della nuova cornice, naturalmente, si provvedeva a eliminare gli orpelli tipici della tradizione gotica (colonnine tortili, pinnacolini, fogliami, fioroni, gattoni, guglie, ec-

[16] *Le Ricordanze* 1976, p. 17, n. 34.
[17] Hoeniger 1995, pp. 107-108.
[18] Alcune fotografie della ditta parigina Bulloz (cfr. Bologna, Fondazione Federico Zeri, Fototeca Zeri, inv. 16817; Firenze, Fondazione di Studi di Storia dell'Arte Roberto Longhi, inv. 013411, ma cfr. anche **Fig. 23.2**) ritraggono il trittico del Maestro dell'Incoronazione Christ Church ancora intatto appeso alle pareti del Musée de la Bénédectine di Fécamp, con la sua cornice originale. Sull'intervento dei maestri legnaioli nelle operazioni di riquadratura rimando al **Capitolo 4**.



Fig. III: *Agnolo del Mazziere, Firenze, Galleria dell'Accademia.*

cetera), di modo da ottenere un profilo piano idoneo ad accogliere i nuovi inserti che avrebbero permesso di adeguare i vetusti dipinti allo standard stabilito dall'ordinanza di San Lorenzo da cui abbiamo preso le mosse nel capitolo precedente: «tabulae quadratae et sine civoriis». In molti casi, come in quello in San Frediano, venivano inoltre mozzate le punte dei colmi delle tavole medievali; anche se, con la stessa frequenza, si contano procedimenti che nel pieno rispetto della morfologia originaria hanno più semplicemente riempito i vuoti tra una cuspide e l'altra con spicchi lignei di diverse dimensioni. Queste aggiunte pittoriche, «ora illusionistiche ed impegnate, ora puramente decorative»[19], non dovevano compromettere o alterare il valore devozionale del dipinto e per questa ragione si privilegiavano per lo più soggetti "neutri", come serafini e cherubini, angeli, profeti ed Evangelisti[20]. In ben nove occasioni sono state dipinte teste di creature angeliche, frontali o variamente scorciate, risultando la soluzione di gran lunga più diffusa nella Firenze rinascimentale, e che non a caso compare in quello che, stando alle attuali conoscenze, può essere considerato il primo caso di riquadratura approntata in città, ossia quella eseguita sul polittico di Giotto nella Badia Fiorentina. A tale modello si sono chiaramente ispirati, a distanza di tempo, Bernardo di Stefano Rosselli nel 1499 nel pentittico di San Pancrazio, il Maestro di Marradi nel 1509 nel trittico già a Fécamp (**Scheda 23**) e il misterioso artista fiorentino che tra il settimo e l'ottavo decennio del Quattrocento dipinse i quattro serafini e cherubini oggi nella Fondazione Carlo Marchi di Firenze (**Scheda 4**) (**Fig. II**).

Una discreta fortuna conobbe anche la rappresentazione di profeti, talvolta affiancanti alla scena dell'*Annunciazione* (a rimarcare ulteriormente il concetto dell'arrivo del Messia), a cui seguono, in ordine di diffusione, i quattro Evangelisti (**Fig. III**). Soltanto in qualche rara circostanza entro le vecchie carpenterie sono state dipinte figure di santi, che, naturalmente, portano con sé significati più specifici rispetto alle creature angeliche. Nel polittico di Bernardo Daddi in Santa Maria Novella (**Scheda 13**), per esempio, la Vergine e santa Elisabetta aggiunte ai lati del colmo centrale alludono alla titolazione del nuovo altare dove il dipinto venne trasferito in occasione del suo ammodernamento, dedicato appunto alla Visitazione. Nel trittico della chiesa di Santa Cristina in Pilli, invece, accanto a due serafini e a un san Girolamo dalla forte prestanza atletica è stato aggiunto in posizione preminente san Nicola di Bari, che, come si è potuto appurare, rappresenta il santo patrono dell'allore rettore della chiesa, tale ser Niccolò da Firenze, con molta probabilità il promotore della trasformazione. Analogamente, anche il ricco corredo iconografico della riquadratura già nella chiesa vallombrosana di Santa Maria a Ughi a Rignano sull'Arno (oggi a Firenze, depositi del Soffittone) – raffigurante una *Trinità* tra quattro sparuti santi, qui riprodotta per la prima volta a colori (cfr. **Scheda 15**) – e di quella già nella chiesa di San Pietro alle Stinche a Panzano (attualmente in deposito presso la Pinacoteca Nazionale di Siena) – con i santi Pietro e Girolamo al fianco di un'Annunciazione (**Scheda 10**) – dovrà rimandare a specifici episodi della loro storia o ai rispettivi committenti, sebbene al momento tali significati restino oscuri[21].

[19] De Marchi 2012a, p. 237.

[20] E. Lavagnino, in *Enciclopedia Cattolica* 1948-1954, vol. III (1949), pp. 1411-1412. Nei casi qui affrontati non si riscontrano mai raffigurazioni a motivi vegetali o aniconiche, come ad esempio specchiature in marmo: anche per questa ragione, diversamente da quanto sostenuto da Alice Chiostrini (2018), non reputerei di epoca quattrocentesca la riquadratura che un tempo era ancorata al dipinto di Puccio di Simone oggi in San Lorenzo a Firenze.

[21] Nei tondi di riquadratura del polittico di San Godenzo (proveniente dal convento di San Niccolò in Cafaggio a Firenze, cfr. Cohn 1958a, pp. 71-72) (**Scheda 26**) compaiono san Francesco d'Assisi e san Girolamo, un'accoppiata

Per amalgamare in maniera più armoniosa le aggiunte rinascimentali, in molti casi si decise di riproporre il fondo dorato che contraddistingue i manufatti gotici: se ne può avere un'idea precisa nelle pale di Taddeo Gaddi e di Francesco di Michele ancor'oggi nella chiesa di San Martino a Mensola, e al contempo nell'*Adorazione dei Re Magi* di Lorenzo Monaco delle Gallerie degli Uffizi (**Scheda 6**), tutte e tre risagomate dalla bottega di Cosimo Rosselli tra gli anni Settanta e i primissimi anni Ottanta del XV secolo. Lo stesso è avvenuto con i profetini del medesimo Cosimo Rosselli della Galleria dell'Accademia, chiaramente elementi di una riquadratura fatta a pezzettini, che Sonia Chiodo ha associato in maniera suggestiva al paliotto di Meliore datato 1271 (**Scheda 5**); così come nel polittico daddesco proveniente dal soppresso convento femminile di San Niccolò in Cafaggio a Firenze, che attualmente sormonta l'altare maggiore dell'abbazia di San Godenzo, in Mugello (**Scheda 26**). In quest'ultimo caso, tuttavia, con risultati a dire il vero non del tutto esaltanti, le quattro lambiccate figure dipinte nella riquadratura – prive di qualsiasi *souplesse*, malgrado l'epoca assai inoltrata in cui vennero realizzate – sono state inserite in tondini che lasciano intravedere un finto cielo azzurro e la camera da letto di Maria (cfr. **Fig. 26.2**), secondo una soluzione che era già stata adottata sia in un polittico che qui si vuole attribuire a Puccio di Simone (**Scheda 2**), sia in quello già menzionato di Bernardo Daddi in Santa Maria Novella[22].

Solo raramente lo sfondo si fa più articolato, integrandosi meno con l'ancona gotica: caso emblematico, in tal senso, è la riquadratura dipinta da Agnolo del Mazziere per la *Crocifissione con i dolenti e sei santi* di Niccolò di Pietro Gerini già nell'Ospedale di San Giovanni Battista (**Scheda 21**), dove i quattro Evangelisti siedono seriosi e composti su un'imponente panca marmorea color cipria, ornata da uno stupefacente repertorio di grottesche (**Fig. III**). Anche le aggiunte rinascimentali del più volte citato trittico di Santa Cristina in Pilli, dipinte in questo caso dal fratello Donnino, si stagliano su un fondale che simula una decorazione in marmo. Invece, l'*Annunciazione* licenziata nel Cinquecento inoltrato dall'atelier di Giovanni Antonio Sogliali – inedita, che fu messa all'incanto a New York in una vendita Christie's del 1986 – è ambientata all'interno della camera da letto di Maria, che presumiamo si integrasse ben poco con il sottostante trittico medievale, di cui noi oggi scorgiamo solamente il profilo delle cuspidi (**Scheda 25**).

In tema di sfondi, l'operazione condotta da Lorenzo di Credi sul trittico dell'Angelico – anticamente dorato, ma che dal 1501 presenta in secondo piano un portico in pietra serena a tre fornici da cui si scorge in lontananza un placido paesaggio lacustre – si distingue per straordinarietà e audacia, oltre che per una certa invasività: in quella occasione, infatti, vennero rimosse le traverse originali (che sono state asportate segando i chiodi infissi dal davanti che le ancoravano al supporto), avvicinati tra loro i tre scomparti di trittico (poi uniti attraverso colla proteica e un nuovo sistema di traversatura) e infine segati il lato inferiore del tavolato e le punte e i bordi curvi delle cuspidi, di modo da poter aggiungere altre assi di pioppo e ampliare sensibilmente la superficie del dipinto. Eppure, malgrado la severissima condanna del Vasari («è

particolarmente diffusa nell'iconografia cristiana del tempo, che, a mio parere, non sottende un significato specifico: più verosimilmente, i due santi sono qui raffigurati per esaltare la vita eremitica e penitenziale.

[22] Trovo molto suggestivo il fatto che il risultato finale di questi interventi di riquadratura somigli molto al finto polittico che il misterioso Maestro Oltremontano affrescò nel transetto destro della Basilica d'Assisi (cfr. Bellosi 1988 [2006a]).

stata ritoccata da altri maestri e peggiorata»)[23], il risultato appare tutt'altro che disdicevole, con la Vergine, gli angeli e i santi componenti la Sacra Conversazione angelichiana che si inseriscono armonicamente nel nuovo spazio.



FIG. IV: *Maestro dell'Incoronazione Christ Church (e Maestro di Marradi), ubicazione sconosciuta; Bottega di Jacopo di Cione, Bicci di Lorenzo (e Donnino del Mazziere), Santa Cristina in Pilli (Poggio a Caiano), chiesa di Santa Cristina in Pilli.*

Il passo delle *Richordanze* di Neri di Bicci da cui siamo partiti attesta inoltre la consuetudine da parte dei riquadratori di ridorare alcune porzioni dei polittici gotici (vuoi per esigenze conservative, vuoi per i danni causati dall'eventuale uso della sega) e di ridipingerne alcune parti che avevano subito l'offesa del tempo, che necessitavano di una modifica nell'iconografia oppure che non erano più rispondenti al gusto dell'epoca. Si passa così da «semplici velature, sotto le quali il colore originale appariva logoro o addirittura mancante»[24], insomma piccole ripassature e discreti ritocchi come la ridefinizione del contorno dei nimbi attraverso un sottile tratto nero (espediente che si è scoperto essere assai ricorrente nelle operazioni di questo tenore), a ridipinture più consistenti, che interessarono ampie porzioni di pittura: Lorenzo di Credi, per esempio, oltre a dipingere illusionisticamente lo sfondo della tavola fiesolana, ricoprì di prezioso lapislazzuli il manto blu di Maria[25]; Bernardo Rosselli, invece, con spirito inventivo aggiunse nella cuspide centrale del polittico daddesco una colomba dello Spirito Santo, quella che si vede ancor'oggi a New Orleans; mentre David Ghirlandaio, con raffinata abilità, inserì a pennello tra i santi di Taddeo Gaddi quattro lesene e altrettanti capitelli di un gustosissimo sapore classicheggiante. Gli esempi non si fermano qui, al punto che l'asserto di Offner secondo cui «architectural modifications in the shape of the panel or altarpiece, often respecting the integrity of the painting itself»[26] necessita certamente di essere rivisto: nel trittico di Santa Cristina in Pilli e in quello già nel Musée de la Bénédictine di Fécamp, Donnino del Mazziere e il Maestro di Marradi ingentilirono «con indubbio garbo» i volti delle rispettive Madonne (**FIG. IV**)[27]; in San Martino a Mensola, le monache benedettine ritratte da Taddeo Gaddi nella predella vennero oscurate e sostituite con le

[23] Vasari 1550 e 1568 [1966-1997], vol. III (1971), p. 270.

[24] È quanto riferisce il Procacci (1962, p. 23) a proposito delle condizioni conservative in cui versava il *Polittico di Badia* di Giotto prima del restauro del 1956-1958 (AOPD, GR2393).

[25] D. Rossi, R. Buda, in *Beato Angelico. Restauri per una mostra* 2025, p. 23.

[26] Offner 1947, pp. 88-89 nota 10.

[27] Boskovits 1990b, p. 109. I pannelli del trittico già a Fécamp sono stati drasticamente puliti – persino dalle antiche ridipinture del Maestro di Marradi – in occasione di un imprecisato intervento di restauro, avvenuto tra il 1958 (quando sono stati alienati insieme ai triangoli di riquadratura dal Musée de la Bénédectine) e il 1995 (quando sono comparsi a Milano, disancorati dalla riquadratura, presso la casa d'aste Finarte, 4 aprile 1995, lotto 24) (cfr. **FIGG. 23.1, 23.3**).



FIG. V: *Taddeo Gaddi (e pittore dell'ambito di Cosimo Rosselli), Firenze, chiesa di San Martino a Mensola.*

effigi dei coniugi Betti, ovverosia i committenti del rimodernamento ordinato nei primi anni Ottanta del Quattrocento (**FIG. V**); mentre nella tavola di Lorenzo di Bicci a Volognano, nei pressi di Rignano sull'Arno, il trono su cui sedevano la Vergine col Bambino è stato completamente riconfigurato (risultando ora più ampio, a semicerchio, e con due vasetti di fiori ai lati) e fatto poggiare su una pavimentazione prospettica a scacchiera parecchio insolita per una tavola di fine Trecento (**SCHEDA 12**).

In alcuni frangenti i committenti desiderosi di ammodernare le proprie opere vollero serbare memoria dell'intervento facendo apporre più o meno articolate iscrizioni, che, com'è facile intuire, risultano provvidenziali per le nostre ricerche: per esempio, alla base del polittico in Santa Cristina in Pilli è possibile scorgere la data in cui venne innestata la riquadratura (marzo 1520) (**FIG. VI**); a Volognano, invece, ai piedi dell'antica tavola dipinta da Lorenzo di Bicci corre un breve inno mariano – interrotto a metà da uno stemma, riconosciuto in tempi recenti con quello della famiglia Della Vacchia o Del Vacchia[28] – e terminante con la data a caratteri romani "1485" (**FIG. VII**). Ancora più preziosa ed eloquente è la didascalia apposta dal Maestro di Marradi sulla cornice che un tempo racchiudeva il trittico del Maestro dell'Incoronazione Christ Church (già Fécamp, Musée de la Bénédectine) e che, in un caso più unico che raro, raccoglieva i dati essenziali di questa doppia committenza: "VNO · ORLANDO · PRINCIPIO · QUESTA · TAVO/LA · CHOLE · DUA · ARME · DRENTO · L['ANNO] · M · CCC · LXXIII ·" e sull'altro lato "VNO · ALTRO · ORLANDO · DANTONIO · BENVENUTI/ · RIFECIE · FARE · L'AN(N)O · MCCCCC · VIIII" (**FIG. VIII**). Fortunatamente, un'analoga situazione si verifica anche nel già citato polittico della bottega daddesca in San Godenzo, dove allo stesso modo ci si premurò di lasciare traccia dell'intervento di aggiornamento facendo scrivere, alla base del dipinto, le seguenti parole: "FACTA AL TEMPO DI MADO[NN]A GRAZIA PRIMA ABBATISSA MCCCXXXIII RIFACTA AL TEMPO DI MADONA BRIGIDA DE RIDOLFI MCCCCCXXX" (**FIG. IX**). Se del dipinto già a Fécamp non è stato possibile risalire a informazioni

[28] C. Caneva, in *Fra Bartolomeo* 1996, p. 226; E. Capretti, in *Arte a Figline* 2013, pp. 129-130.



Fig. VI: *Iscrizione del trittico nella chiesa di Santa Cristina in Pilli.*



Fig. VII: *Iscrizione della tavola a Vologno (Rignano sull'Arno), chiesa di San Michele Arcangelo.*



Fig. VIII: *Iscrizione del trittico già a Fécamp, Musée de la Benedictine.*



Fig. IX: *Iscrizione del polittico nella basilica di San Godenzo.*

più circostanziate per quel che concerne la sua storia o quella dei suoi committenti, in quest'ultimo caso invece la lunga iscrizione ha consentito a Werner Cohn di ricondurre l'opera al monastero di suore benedettine di San Niccolò in Cafaggio a Firenze e alla sua prima badessa, monna Grazia di Bartolo Bardi[29].

[29] L'apposizione di iscrizioni che recano informazioni relative all'intervento di ammodernamento è da leggere in relazione alle istanze di trasmissione della memoria da parte dei committenti. Si tratta di una prassi che ricorre molto spesso nei casi di rifunzionalizzazione di opere del passato: per restare in ambito fiorentino, si possono menzionare a titolo d'esempio l'epigrafe che si vede nell'incorniciatura robbiana pensata per rinnovare quello che in origine era un eucaristico marmoreo tardogotico nella chiesa dei Santi Simone e Giuda a Firenze, che ne trascrive evidentemente una più antica relativa a un discendente del committente, Geri Risaliti (oggetto di uno studio in corso da parte di Elena Giannino): "PELL'ANIMA DI GIERI RISALITI E DI IACOPO SVO FILGLVOLO E DE DISCIENDENTI DI DETTO IACOPO 1363" (*Stemmi Robbiani* 2014, p. 157, n. 116). Un caso analogo, sebbene più tardo, si conserva nella chiesa di Santo Stefano in Pane a Rifredi, dove un'iscrizione ricorda gli interventi operati su una *Madonna col Bambino* di Cenni di Francesco, rifunzionalizzata una prima volta dalla bottega dei Della Robbia nel 1530 e poi ancora nel 1625 ("QVESTA VERGINE MARIA È DEL POPLO DELA PIEVE DI S. STEFNO IN PANE, LA QVALE FV RESTAVRATA

A uno sguardo più attento, da queste iscrizioni emergono poi informazioni che assumono un rilievo di primissimo piano per gli studi e in particolar modo per la conoscenza dei manufatti medievali[30]. L'antica cornice del trittico già a Fécamp, per esempio, tramandava l'unica attestazione cronologica oggi nota del Maestro dell'Incoronazione Christ Church (con ogni probabilità già presente nell'assetto primordiale), imprescindibile per la seriazione del suo catalogo; la data apposta alla base del polittico di Santa Cristina in Pilli – qualora sia stato effettivamente ammodernato da Donnino del Mazziere, come qui si propone – offrirebbe invece un punto fermo attraverso cui meglio decifrare la sua ancora sfuggente personalità; infine, il riferimento a pennello sulla tavola già in San Nicolò in Cafaggio permette di ancorare la sua trasformazione al 1530, una data che – in tutta franchezza – non sarebbe stata ipotizzabile sulla scorta della sola analisi stilistica dei quattro clipei, e che, al contrario, ci consegna l'ultima testimonianza del fenomeno delle riquadrature.

Rimane infine irrisolta, a conclusione di questo sottocapitolo, la questione relativa al trattamento delle predelle dei polittici sottoposti a riquadratura. In diversi casi, infatti, come è avvenuto nelle ancone in San Domenico a Fiesole, in San Martino a Mensola e nella cappella Baroncelli in Santa Croce a Firenze, gli antichi gradini sono stati mantenuti[31]; lo stesso sembrerebbe essersi verificato anche nel *Polittico di Badia* (qualora dovesse essere verificato che in origine esso poggiasse su un gradino), in quanto una nuova predella fu allogata al legnaiolo Chimenti del Tasso nel 1492, a distanza cioè di soli quarant'anni dalla "rinascimentalizzazione" di Jacopo d'Antonio e del Pesellino[32]. Eppure, è noto almeno un episodio in cui una pala gotica fu dotata nel Quattrocento di una predella: mi riferisco all'ammodernamento condotto da Benozzo Gozzoli sul polittico di Lippo di Benivieni in San Pier Maggiore a Firenze, raffigurante una *Madonna col Bambino tra i santi Zanobi, Pietro, Paolo e Benedetto*, dove sotto a ciascuno scomparto trecentesco è stato aggiunto un episodio della vita dei relativi santi (queste tavole si conservano oggi presso il Metropolitan Museum di New York) (**Scheda 3**). In verità, sono fortemente convinto che anche al *Polittico Rucellai* di Bernardo Daddi, già sull'altare maggiore della chiesa di San Pancrazio, fosse stata aggiunta *ex novo* una predella: sulla scorta di un'intuizione di Anna Padoa Rizzo[33], infatti, io e Christopher Daly – come meglio argomentato nella relativa scheda di catalogo (**Scheda 18**) – crediamo di poter allacciare all'ancona trecentesca tre inedite tavolette dipinte da Bernardo di Stefano Rosselli (due delle quali passate di recente a un'asta Dorotheum a Vienna)[34], che raffigurano episodi della vita di san Michele Arcangelo, di san Benedetto e di un santo giovinetto che crediamo possa trattarsi di Pancrazio, gli stessi santi rappresentati nel registro principale del pentittico daddesco. Se tale ipotesi venisse confermata, oltre a risarcire e a ricomporre un manufatto di primo piano per la storia di Firenze, si andrebbe a tracciare

SINO L'ANO MDXXX DI SETTEMBRE, AL TEMPO DI STENO MACCETTI E GIOVANNI SOCCI OPAI. DI POI FV DI NVOVO RESTAURATA PURE DI SETEMBRE L'ANO SANTO DNI MDCXXV AL TEMPO DEL REV. MONSIGNORE LUCA MINI PROTONOTARIO APOSTOLICO E PIEVANO DI D. PIEVE", cfr. Marquand 1922, vol. II, pp. 119-120, n. 248).

[30] Sullo studio delle pale d'altare medievali a Firenze attraverso la lente del fenomeno della riquadratura rimando a Mattedi in c.d.s.

[31] Com'è noto, la predella a cinque scomparti che decorava anticamente il trittico del Beato Angelico di Fiesole è stata prelevata dal convento di San Domenico e venduta nei primi anni Venti dell'Ottocento, approdando dopo alcuni passaggi collezionistici alla National Gallery di Londra, dove è attualmente esposta (inv. NG663.1-5, cfr. Gordon 2003, pp. 2-25). In questa occasione di studio è stata ricostruita con maggior precisione la vicenda collezionistica ottocentesca del dipinto, si rimanda pertanto alla **Scheda 20** (e a Mattedi 2026).

[32] Procacci 1962, p. 14 nota 14; De Marchi 2012b, p. 39.

[33] A. Padoa Rizzo, in *Iconografia di San Giovanni Gualberto* 2002, p. 66, n. II,A,20.

[34] Vienna, Dorotheum, 23 ottobre 2025, lotto 15 (come "Francesco Botticini").

una prassi alternativa al più tradizionale riuso delle predelle trecentesche. A questo aspetto va anche aggiunto che in più di una circostanza proprio nei gradini delle pale riquadrate trovarono spazio gli stemmi familiari dei promotori degli interventi di ammodernamento: è quanto si può osservare tutt'oggi, per esempio, nella pala dell'altare maggiore della chiesa di San Martino a Mensola, da sempre di patronato della famiglia Zati. Anche nell'attiguo trittico di Taddeo Gaddi pare che fosse stata replicata la medesima soluzione, dal momento che una fonte ottocentesca ricorda ai lati del gradino l'arme dei Betti, i patrocinatori della riquadratura[35]. Allo stesso modo, alcuni inventari seicenteschi della chiesa di San Jacopo in Campo Corbolini attestano che alle estremità della predella (perduta, o non ancora rintracciata) del polittico di Taddeo Gaddi al Met (SCHEDA 9) figurassero gli stemmi con «croce di San Giovanni biancha in campo rosso, orso lionato, corona sopra d'oro, ramo con tre fiori rossi» di Matteo Vagnucci, il quale fu commendatore della chiesa dal 1454 al 1481[36]. Tale indicazione si è rivelata determinante anche per inchiodare entro un ristrettissimo lasso di tempo la riquadratura di David Ghirlandaio (1475-1480 circa); non è dato sapere, tuttavia, se la predella in questione fosse stata quella originaria di Taddeo Gaddi, oppure una realizzata *ad hoc* dal Bigordi.

2.2. Le botteghe di pittura specializzate

A oltre un secolo di distanza dalle pioneristiche considerazioni di Carlo Gamba, a cui va senz'altro riconosciuto il merito di aver individuato per primo la consuetudine tutta fiorentina di riquadrare le pale d'altare medievali durante il Rinascimento, è oggi possibile constatare come la realtà fosse più articolata di quanto egli avesse a suo tempo ipotizzato: le maestranze coinvolte nei processi di rimodernamento furono infatti molteplici, reclutate a seconda dei casi e per differenti ragioni, sicché non pare più sostenibile la tesi che «vi fu certamente una bottega d'intagliatore in legno che si appropriò di questa specialità», né che si possa ricondurre l'intero fenomeno all'intervento di «uno stesso pittore che sembra scolaro del Baldovinetti»[37]. Tuttavia, qualora si volesse individuare l'artista fiorentino maggiormente versato nella pratica delle riquadrature di pale d'altare nel secondo Quattrocento, questo sarebbe senza alcun dubbio Cosimo Rosselli, non propriamente uno "scolaro" di Alesso Baldovinetti ma comunque sensibile, soprattutto nei suoi anni giovanili, a quella cifra stilistica. Fu infatti a lui, quando aveva ormai raggiunto la piena maturità artistica, che furono affidate negli anni Settanta del XV secolo le operazioni di aggiornamento del paliotto duecentesco di Meliore (se è corretta la suggestiva proposta di Sonia Chiodo, non ancora andata in stampa ma brevemente illustrata in SCHEDA 5), della pala di Lorenzo Monaco agli Uffizi – che alcuni ritengono provenire dalla chiesa di Sant'Egidio, benché tale ipotesi non risulti del tutto persuasiva, come ho tentato di argomentare con nuove prove (SCHEDA 6) – e di quella altrettanto importante oggi sull'altare maggiore in San Martino a Mensola, di patronato della famiglia Zati, con la quale il pittore intrattenne

[35] Baroni 1866, p. 31.
[36] Sebregondi 2005, p. 160, doc. 120 (ma cfr. anche Rosselli 1657, f. 1193). È utile osservare che anche nell'intervento di ammodernamento dell'ancona raffigurante *Santa Lucia* di Pietro Lorenzetti (Firenze, chiesa di Santa Lucia dei Magnoli), affiancata da due magnifiche tavole di Jacopo del Sellaio raffiguranti l'*Annunciazione*, i committenti ordinarono che si dipingesse la loro arme nel «grado della tavola» (cfr. Pons 2007, pp. 29-30; da ultimo Civettini in c.d.s.).
[37] Gamba 1904, p. 182 nota 1 (il passo è trascritto interamente in INTRODUZIONE).

rapporti duraturi nel corso della carriera (**Scheda 7**)[38]. Malgrado le evidenti differenze tra le opere da aggiornare, queste ultime due riquadrature presentano molti punti di contatto, palesando un incontro rispettoso e calibrato tra antico e moderno, con buona pace dei severi commenti che si sono affacciati nella loro vicenda critica[39]. In entrambi i casi, le figure dipinte fra le ogive – due non meglio identificati profeti e con l'arcangelo Gabriele e Maria da una parte, i profeti Abramo, David, Noè e Mosè dall'altra – si librano su delicati vapori di nubi, emergendo da un fondale dorato in perfetta sintonia con il manufatto medievale. Si tratta di due restauri estremamente rispettosi del testo originale; nel caso del dipinto in San Martino a Mensola, in particolare, la carpenteria venne parzialmente modificata, limitandosi alla mozzatura della sola punta delle cuspidi. Nello stesso decennio – quello che precede le celebri imprese della cappella Sistina in Vaticano e della cappella del Miracolo del Sacramento in Sant'Ambrogio a Firenze – si registra poi, sempre per mano di Cosimo Rosselli, l'aggiornamento di un'altra ancona medievale, noto soltanto attraverso le fonti archivistiche, che ricordano come «Cosimo di Lorenzo dipintore» fu ingaggiato tra il 1476 e il 1477 «a farci overo a rattoppare» la pala dell'altare maggiore del monastero femminile camaldolese di Sant'Agata a Firenze[40]. Non conosciamo l'entità di questo lavoro – non sappiamo, cioè, se si trattò di una vera e propria riquadratura o solo di un restauro pittorico – ma il compenso versato in più rate di diciotto fiorini (dunque in linea con quanto abbiamo visto finora), unitamente alla comprovata consuetudine dell'artista con questo genere di operazioni, invitano a propendere verso la prima ipotesi.

A un discepolo di Cosimo Rosselli, o tutt'al più a un pittore gravitante nella sua cerchia del quale si è tentato di abbozzare un primissimo catalogo, va attribuita la riconfigurazione del trittico di Taddeo Gaddi nella stessa San Martino a Mensola, commissionata dalla famiglia Betti e databile al 1482 circa (**Scheda 11**). L'operazione è da leggere in stretta continuità con quella condotta dal maestro poco tempo prima sull'altar maggiore, benché la poetica rosselliana sia stata qui tradotta in una chiave quasi caricaturale, a tratti grottesca, con esiti qualitativi sensibilmente inferiori: i sette strampalati cherubini e serafini dipinti nella trabeazione – che riecheggiano per certi versi le soluzioni di alcune pale quadre robbiane – appaiono infatti macrocefali, con espressioni indurite e fisionomie gonfie, quasi che fossero appena usciti da un incontro di boxe, ben diversi rispetto alle più tenere creature del maestro.

In costante contatto con Cosimo, poi, operava naturalmente il cugino Bernardo di Stefano, autore – come già più volte ricordato – della riquadratura dell'importante pentittico di Bernardo Daddi oggi a New Orleans (**Scheda 18**). Oltre alla sua rinomata esperienza, la scelta di assegnare il compito al quarantanovenne maestro da parte dell'abate di San Pancrazio don Giovanni Gualberto e di Pandolfo Rucellai, il principale finanziatore dei lavori di aggiornamento dell'area absidale della chiesa, fu senz'altro favorita dal suo costante coinvolgimento tanto con i monaci vallombrosani (la bottega del pittore dopotutto si trovava a due passi dalla chiesa di Santa Trinita) quanto con l'illustre casata fiorentina, a dimostrazione ancora una volta di come nella logica della selezione degli artisti i rapporti personali ricoprissero un peso assai rilevante. In base alle conoscenze attuali, i primi contatti di Bernardo Rosselli con i Rucellai risalgono al 1476, quando il pittore condusse per conto di Cipriano una serie di lavori nella chiesa di Santa

[38] Hoeniger 1995 p. 116; Padoa Rizzo 2002, pp. 135-137.
[39] Sirén 1905, p. 105; Eisenberg 1989, p. 33; Tartuferi 2012a, p. 121.
[40] Padoa Rizzo 2007.

Maria all'Impruneta[41]. Per l'ordine di Vallombrosa, invece, il pittore eseguì nella sua lunga carriera un nutrito numero di opere d'arte, fin dalla sua prima giovinezza quando, appena ventiduenne, si ritrovò accanto ai fratelli Ghirlandaio per dipingere ad affresco alcune scene nel refettorio della Badia di Passignano (1472-1474)[42]; per di più, nel 1476 egli era già stato incaricato da «uno monacho» della stessa chiesa di San Pancrazio di decorare «d'oro fine» un triangolo di stoffa «che serve per una choca d'uno lino benedeto», un legame che in qualche modo può aver favorito a distanza di anni la commissione della riquadratura del polittico dell'altare maggiore[43].



Fig. X: *Agnolo del Mazziere e Bernardo di Stefano Rosselli, Stia, chiesa di Santa Maria Assunta.*

Il peso delle relazioni familiari, di bottega o di quelle maturate nel contesto dell'apprendistato emerge con forza nel presente discorso, riscontrandosi una spiccata tendenza alla continuità negli interventi di riquadratura. I cugini Rosselli avevano entrambi compiuto, in momenti differenti della loro carriera, un periodo di formazione presso l'officina di Neri di Bicci (ambiente nevralgico per la crescita di numerosi artisti di quella generazione)[44], il quale, come tramandato da quella mirabile fonte che è il suo libro di bottega, fu chiamato ad ammodernare almeno due antiche pale fiorentine, sulle quali ci siamo già soffermati in precedenza. Allo stesso modo, giovani dell'entourage dei Rosselli sono i fratelli Agnolo e Donnino di Domenico del Mazziere, autori a loro volta di due interventi di ugual tenore: al maggiore dei due, Donnino (con ogni probabilità il capo della bottega famigliare, «ottimo mestierante»)[45] si può riferire l'aggiornamento in forme rinascimentali del polittico tardogotico di Santa Cristina in Pilli (**Scheda 24**); mentre al più giovane Agnolo (di gran lunga il più dotato sul piano qualitativo, «uno dei migliori pittori dell'ultimo decennio del 400»)[46] la riquadratura innestata sul trittico di Niccolò di Pietro Gerini, oggi alla Galleria dell'Accademia (**Scheda 21**). Secondo quanto riportato dal Vasari

[41] Padoa Rizzo 2001a, p. 88; Ciampaglia 2024, p. 172.
[42] Padoa Rizzo 1987a, p. 21, fig. 2; Pons 2013, p. 39; Ead. 2016, pp. I-II, figg. 2-3.
[43] Ciampaglia 2024, p. 214.
[44] Santi 2018.
[45] Padoa Rizzo 1988, p. 144.
[46] De Marchi 2012a, p. 237.

nell'edizione giuntina, Agnolo del Mazziere fu «amicissimo»[47] di Cosimo Rosselli, anche in seguito al probabile tirocinio presso la sua bottega[48], mentre insieme al cugino Bernardo partecipò – in qualità di collaboratore esterno, fresco dell'esperienza nel cantiere sistino al fianco di Michelangelo – alla decorazione della loggia antistante lo Spedale di Bonifacio (1508-1509), dipingendovi «nel peduccio d'una volta una Trinità di sua mano a fresco, et accanto alla porta del detto Spedale, dove oggi stanno gli abandonati, sono dipinti dal medesimo certi poveri e lo spedaliere che gli raccetta, molto ben fatti, e similmente alcune donne»[49]. Non è casuale che proprio da questo complesso provenga – come supposto convincentemente da John Henderson e più di recente da Cristina De Benedictis[50] – il trittico di Niccolò Gerini, risagomato dal Mazziere pressappoco negli stessi anni. I profondi legami tra Agnolo e Bernardo trovano ulteriore conferma in una pala d'altare oggi nella pieve di Santa Maria Assunta a Stia (Pratovecchio), anticamente assegnata al Maestro di San Miniato o in alternativa a Monte di Giovanni (Fig. X)[51]: si tratta di un'opera giovanile degli anni Ottanta del Quattrocento, ricondotta al Mazziere non molto tempo fa da Gigetta Dalli Regoli[52], nella quale, come osservato acutamente da Emanuele Zappasodi, si può individuare la partecipazione di Bernardo di Stefano Rosselli nella figura di san Bartolomeo, che qui si rivela per una tenuta qualitativa sensibilmente più modesta e per una durezza espressiva mal conciliabile con la più dolce raffinatezza di Agnolo del Mazziere[53]. A proposito di questa ancona, la critica, nel segnalare la sua precedente ubicazione nella non distante chiesa di Sant'Andrea Corsini a Gaviserri, non ha mai messo in luce il fatto che l'edificio fosse stato eretto solamente alla metà degli anni Ottanta del Settecento, e che dunque non può costituire in alcun modo l'ubicazione originaria del dipinto. Per merito di Lucia Bencistà, che mi ha accompagnato in queste ricerche nel territorio casentinese, possiamo ora dimostrare che la tavola, raffigurante san Clemente Papa in posizione d'onore, provenga originariamente dalla chiesa di San Clemente a Ponte, sulla strada verso Poppi. Anticamente la parrocchia faceva parte del piviere di Romena, ma per volontà dell'appena eletto Papa Giulio II Della Rovere essa venne soppressa nel 1503 per via dei pochi abitanti, venendo annessa – con la complicità dello spedalingo Leonardo Buonafede – allo Spedale di Santa Maria Nuova il 28 gennaio 1504 (stile comune). Si trattò di uno dei numerosi atti di espansione del nosocomio fiorentino nelle terre casentinesi, che presero avvio già nel secolo precedente e che si susseguirono a un ritmo sostenuto durante tutto il Cinquecento[54]. La chiesa venne così trasformata in oratorio, quindi in casa colonica alla fine del XVIII secolo, e tutti i suoi beni furono trasferiti in altre chiese del contado. In un cabreo stilato il 4 giugno 1762, sopra l'altare maggiore – intitolato

[47] Vasari 1550 e 1568 [1966-1997], vol. III (1971), p. 447.
[48] Colnaghi 1928, p. 180; Padoa Rizzo 1988, pp. 128, 144-145. Non mi trova d'accordo la proposta avanzata da Anna Padoa Rizzo (1988, p. 144, fig. 13) di riconoscere nella *Sacra Conversazione* di Cosimo Rosselli in Santo Spirito a Firenze (datata 1482) la partecipazione del giovane Agnolo del Mazziere.
[49] Vasari 1550 e 1568 [1966-1997], vol. III (1971), p. 3 (cfr. anche Padoa Rizzo 1988, pp. 127-128).
[50] Henderson 2016, pp. 187-188; De Benedictis 2024, pp. 53-54, 57-58.
[51] Berenson 1963, vol. I, p. 146; Garzelli 1985, vol. I, p. 319.
[52] Dalli Regoli 2008, p. 20 (cfr. anche Staderini 2008, pp. 75-76, fig. 73).
[53] Comunicazione orale, 2018 (ma cfr. anche Villadei 2023-2024, p. 9). È significativo il fatto che Federico Zeri, come emerge dalla consultazione del suo archivio personale (Bologna, Fondazione Federico Zeri, Fototeca Zeri, scheda n. 12983), avesse attribuito il dipinto in questione a un fantomatico Maestro di Terrossola, un suo creato dal catalogo invero abbastanza eterogeneo che trae il nome da una pala datata 1497 custodita nella chiesa dei Santi Bartolomeo e Jacopo a Terrossola, nei pressi di Bibbiena, che oggi riconosciamo unanimemente come opera di Bernardo di Stefano Rosselli (cfr. Padoa Rizzo 1993, p. 211, fig. 3).
[54] Biondi 2019 (ma cfr. anche Franklin 1987, p. 654 nota 19; Batistoni 1992, p. 309). Sulla committenza del Buonafede in questi territori vedi Domestici 1988; da ultimo Sanchini 2025.

naturalmente a san Clemente[55] – viene ricordata una tavola raffigurante proprio una Sacra Conversazione con «la SS.ma Vergine col SS.o Bambino Gesù, alla destra S. Clemente Papa e S. Gio. Ba, e alla sinistra S. Bartolomeo e S. Antonio Abate con suo contorno di legno dipinto, suo gradino di legno», gli stessi che compaiono nel nostro dipinto[56].

Mentre Cosimo Rosselli era impegnato a riattare il polittico dell'altare maggiore di Sant'Agata (1476-1477), in tutt'altra parte della città veniva chiesto ai fratelli Ghirlandaio di intervenire sul dipinto principale della chiesa di San Jacopo in Campo Corbolini, dell'ordine dei gerosolimitani. Anche la ditta dei Bigordi – inizialmente a carattere eminentemente familiare, «alla libera» e senza un domicilio fisso[57], ma progressivamente aperta a un ampio apporto di collaboratori esterni[58] – svolse un ruolo significativo nella riquadratura dei polittici medievali a Firenze, imponendosi tra i principali interpreti del fenomeno. La figura di David rimane ai nostri occhi ancora sfuggente e meriterebbe senz'altro una capillare indagine; eppure, sulla scorta di una felice intuizione di Everett Fahy[59], è possibile attribuirgli l'aggiornamento della pala oggi al Metropolitan Museum, quella già sull'altare maggiore di San Jacopo in Campo Corbolini, realizzato suppergiù nei momenti che alternarono le imprese extra fiorentine in Vati-

[55] Cfr. ASDFi, VP25 (1705), n. 28.

[56] ASDFi, XIX, 40, c. 592 (cfr. Batistoni 1992, p. 309, il quale però cita due inventari del 1696 e del 1743, che non sono riuscito a rintracciare). Della predella menzionata nelle carte d'archivio si sono perse le tracce. La tavola molto probabilmente è stata trasferita a Gaviserri intorno al 1785-1786, quando la costruzione di Sant'Andrea Corsini era stata appena ultimata. A quel tempo nella nuova parrocchiale di Gaviserri approdarono altri dipinti, complici le soppressioni di diverse chiese del territorio (cfr. Pasetto 2000, pp. 72-73). L'attività del Mazziere nei territori aretini è nota da tempo, così come quella di Bernardo Rosselli (cfr. da ultimo Staderini 2008, p. 76): a quest'ultimo si può attribuire una *Madonna col Bambino in trono fra due angeli, santa Margherita e sant'Antonio abate*, oggi nella chiesa dell'ex monastero di Santa Maria della Neve a Pratovecchio, ignota agli studi ma fresca di restauro, che la stessa Lucia Bencistà è stata in grado di ricondurre alla chiesa di Santa Margherita a Quorle (Poppi, cfr. Tarchi 2025b), dove, come indicano diversi inventari del XVII, XVIII e del XIX secolo, è ricordata sull'altare maggiore (cfr. ASDFi, XIX, 6, n. 88 (1663): «Sopra l'altare con l'immagine di M.V., S. Margherita e S. Antonio Abate»; XIX, 10, n. 52 (1690): «Un Quadro dipintovi S. Margherita, la Madonna, S. Antonio Abate e due Angioli»; XIX, 17, c. 395 (1742): «il quadro dove è dipinto la Madonna, S. Margherita e S. Antonio in tela con le cornici di legno»); XIX, 16, c. 555 (1738): «Un quadro dipintovi la Madonna, S. Margh.a et S. Ant.o Abbate e due Angioli»; VP40, cc. 183-184 (1821): «Quadro di Sa. Margherita con cornici dorate, ove vi è dipinta in mezzo la SSa. Vergine, e Sa. Margherita da una parte, e S. Antonio dall'altra»). La tela si apparenta molto bene – e non certo a caso – con la pala dello stesso Rosselli datata 1497 della chiesa dei Santi Matteo e Bartolomeo a Terrossola, nei pressi di Bibbiena, nell'aretino (Padoa Rizzo 1987a, p. 24, fig. 10). È molto importante ricordare inoltre che un collaboratore di Bernardo di Stefano, un certo Niccolò di Simone Squarcialupi (identificato suggestivamente nel cosiddetto Maestro della Samaritana al Pozzo, cfr. Daly 2022b), risulti più volte attivo in terra d'Arezzo (cfr. Colnaghi 1928, p. 256; cfr. da ultimo Daly p. 20 nota 42). Invece, non reputo di Bernardo di Stefano Rosselli l'affresco frammentario raffigurante una *Madonna col Bambino, l'Arcangelo Raffaele con Tobiolo e san Romualdo* che si conserva nella chiesa di San Biagio ai Mori a Terranuova Bracciolini, sempre nell'aretino (Staderini 2008, p. 76 nota 116; cfr. da ultimo L. Bencistà, in *Arte e restauro a Terranova Bracciolini* 2019, pp. 118-119).

[57] Baldini, Venturini 2017, p. 234. Nella portata al catasto del padre del 1480 viene dichiarato che Domenico «non a luogo fermo», che è «dipintore qua e lla non tien botthegha» (Cadogan 2000, p. 344, doc. 13). I due fratelli istituirono ufficialmente una *societas* il 1° ottobre 1484 (cfr. Baldini, Venturini 2017, p. 82), ma la notizia di una loro bottega fisica risale soltanto al 1490 (cfr. Aquino 2007).

[58] Sul funzionamento della bottega dei Ghirlandaio, tra i molti titoli in bibliografia, si segnalano i più recenti L. Venturini, in *Maestri e botteghe* 1992, pp. 109-113; Cadogan 1996b; *Ghirlandaio* 2010; Ito 2014; Gianeselli 2016; Baldini, Venturini 2017.

[59] New York, The Metropolitan Museum of Art, European Paintings Department Archive, Folder 2 (ma cfr. anche Bacchi, Mattedi 2022, p. 223, n. 290).

cano, a Passignano e nella Badia a Settimo a Scandicci, quando l'artista non aveva ancora compiuto trent'anni[60]. L'operazione si configura come una delle più affascinanti di quell'epoca, superba nel risultato finale per qualità e soprattutto per inventiva: i singoli scomparti di polittico, infatti, sono stati pittoricamente "rinascimentalizzati" inserendosi ora in un loggiato di gusto classicheggiante, che, peraltro, recupera sul piano cromatico alcuni dei colori adoperati da Taddeo Gaddi nelle proprie figure; inoltre, negli interstizi tra una cuspide e l'altra, i quattro Evangelisti e i rispettivi tetramorfi si accomodano con sorprendente e mirifica naturalezza, ritagliandosi il proprio spazio per poggiare i rispettivi volumi o cartigli, in una convivenza con il testo pittorico trecentesco davvero stupefacente.

Più o meno contestualmente, il fratello maggiore Domenico stava affrescando il cosiddetto tabernacolo di San Paolino in Santa Croce (una delle primissime decorazioni in chiave rinascimentale della navata, secondo Vasari «la prima opera che nella pittura gli cominciassi a dare fama»)[61], nella stessa basilica in cui, a distanza di poco più di un decennio, la brigata ghirlandaiesca – allora tra le più attive e prestigiose a Firenze, capace di produrre tavole ma soprattutto cicli d'affresco a un ritmo quasi industriale – fu nuovamente assoldata per la decorazione della parete occidentale della cappella della famiglia Baroncelli. La celebre scena raffigurante la *Madonna della cintola con san Tommaso* fu eseguita da Bastiano Mainardi (**Fig. XI**), il giovane apprendista sangimignanese che in seguito divenne il cognato dei fratelli Bigordi, avendone sposato la sorella Alessandra. Tradizionalmente datato intorno all'anno 1485 circa, l'intervento a mio modo di vedere necessita di una datazione leggermente più avanzata – anche per questioni banalmente anagrafiche, visto che il suo autore era nato nel 1466[62] – ma comunque non oltre il 1494 (data della morte di Domenico), dal momento che, come riporta Giorgio Vasari nell'edizione giuntina delle *Vite*, egli si servì di alcuni suoi cartoni per dipingere questo affresco[63]. La forbice cronologica anzi può



Fig. XI: *Bastiano Mainardi, Firenze, basilica di Santa Croce.*

[60] Sulla decorazione della Biblioteca Apostolica in Vaticano vedi Müntz 1875, p. 372; Cadogan 2000, pp. 197-202, n. 6, pp. 341-342, doc. 10; Cantatore 2010; sul cenacolo di Passignano cfr. Schiavo 1955, p. 34; Rosenauer 1969, p. 84; Cadogan 2000, pp. 202-203, n. 7, pp. 342-343, doc. 11; Pons 2016; sulle due ancone dipinte per la Badia a Settimo a Scandicci vedi infine Cadogan 2000, p. 358, doc. 29; A. Bernacchioni, in *Ghirlandaio* 2010, pp. 144-151, catt. 16-17.
[61] Giura 2014. Per il passo dell'aretino vedi invece Vasari 1550 e 1568 [1966-1997], vol. III (1971), p. 476.
[62] Venturini 1992a, p. 41.
[63] Vasari 1550 e 1568 [1966-1997], vol. III (1971), p. 476 (cfr. Venturini 1992b, p. 128). Il cartone che verosimilmente venne usato per dipingere la porzione superiore dell'affresco, che raffigura il gruppo di Dio Padre benedicente tra angeli, è stato riadottato anche nella scena (pressappoco coeva) del *Battesimo di Cristo* della cappella Tornabuoni in Santa Maria Novella (sebbene gli angeli siano un po' più distanziati rispetto alla figura centrale). L'abbondante

essere ulteriormente ristretta tenendo conto che nel 1488 il pittore è ancora stabilmente attivo nella sua città natale[64], facendo il suo ingresso nella Compagnia di San Paolo a Firenze nell'aprile 1489, dove risulta iscritto fino al resto dei suoi giorni[65]; e che dal 1492 per i successivi due anni fu spesso al soldo del suo maestro nella città di Pisa, in un ruolo nient'affatto di semplice garzone[66]. Ma, contestualmente all'affresco, l'entourage ghirlandaiesco ultimò l'ammodernamento del sacello Baroncelli – foderato con le *Storie della Vergine* di Taddeo Gaddi – con la riquadratura del polittico di Giotto, rinserrandolo in una nuova cornice rinascimentale e dipingendone tra i pennacchi sei fiammeggianti serafini (**Scheda 16**). Questi sono stati concordemente riferiti allo stesso Mainardi sulla scia delle considerazioni di Federico Zeri formulate oramai settant'anni fa, quando ancora si conosceva pochissimo del suo percorso (a quell'epoca Michel Laclotte poteva affermare che «Mais cet artiste est ancore très mal défini et son role dans l'atelier de Ghirlandajo reste un problème ouvert»)[67]; oggi che le conoscenze sono progredite – Longhi avrebbe scritto che i «nostri occhi sono ora più educati»[68] – sembra più conveniente accantonare il suo nome e ammettere la partecipazione di un altro membro della bottega, fedelissimo alla grammatica ghirlandaiesca, anche se per il momento difficile da identificare[69]. Se è corretta la datazione dell'affresco di Mainardi, e con essa quella della riquadratura, è molto probabile che Domenico Ghirlandaio in quel torno d'anni fosse così assorbito dal cantiere del coro di Santa Maria Novella al punto da aver dovuto delegare ai suoi collaboratori l'onere di altri impegni[70]. Ma, al di là delle questioni attributive, ciò che preme qui sottolineare è il fatto che questa riquadratura, anche nei suoi aspetti più tecnici, presenta stringatissime analogie con quella condotta un decennio prima circa sul pentittico in San Jacopo in Campo Corbolini, dove, tra le altre cose, in entrambi i casi i pittori dipinsero direttamente sulla superficie trecentesca, secondo una prassi non riscontrabile in nessun altro esemplare a noi noto.

È stata Nicoletta Pons a riconoscere il pennello di Bartolomeo di Giovanni nei triangoli di riquadratura della *Maestà* della Collegiata di Figline (**Scheda 14**), eseguiti intorno alla metà degli anni Ottanta e dunque di poco precedenti alla modernizzazione del polittico francescano di Giotto in Santa Croce[71]. Bernard Berenson, con quel suo solito piglio inventivo che lo aveva già portato a partorire il fantomatico "Amico di Sandro"[72], aveva appellato questo pittore "Alunno di Domenico", volendone risaltare la stretta dipendenza nei confronti del Bigordi[73];

---

panneggio che ricopre le gambe della Vergine sulla parete Baroncelli, se non mi sbaglio, è lo stesso che si può osservare nella pala oggi nel Museo d'Arte Sacra di Vallombrosa (su cui vedi *Il Ghirlandaio di Vallombrosa* 2006).

[64] Venturini 2003, pp. 143-144, figg. 43-44.

[65] Cadogan 1996b, p. 94; Ead. 2000, pp. 339-340, doc. 7. I documenti della Compagnia di San Paolo relativi al Mainardi erano già stati scovati da Lisa Venturini in occasione della sua tesi di laurea (cfr. Venturini 1988-1989, vol. I, pp. 107, 127), senza però che siano mai stati pubblicati in sede critica. La studiosa peraltro aveva scoperto che in due diversi semestri del 1490 e del 1491 Bastiano Mainardi aveva ricoperto persino la carica di "ministro".

[66] Cadogan 1996b, pp. 91-93; Ead. 2000, pp. 162-166. Per giunta, a rafforzare tale proposta concorrono i due affreschi del Palazzo del Bargello del 1490, assai prossimi sul piano stilistico al murale di Santa Croce (cfr. Venturini 1992a, p. 43, fig. 3).

[67] Zeri 1957, p. 75. Sulla citazione di Laclotte vedi *De Giotto à Bellini* 1956, p. 54.

[68] Longhi 1940 [2014], p. 37.

[69] Su Mainardi vedi le imprescindibili ricerche di Venturini 1992a; Ead. 1995; Ead. 2003, quindi Assonitis 2011; L. Bencistà, in *Arte a Figline* 2013, pp. 120-123, cat. 14; N. Pons, in *Italian Paintings* 2015, pp. 28-31; Pisani 2016; Daly 2022a, pp. 311-313.

[70] Sul ciclo di Santa Maria Novella vedi da ultimo Martelli 2016.

[71] N. Pons, in *Maestri e botteghe* 1992, p. 214, cat. 8.2.

[72] Cfr. da ultimo *Amico di Sandro* 2006.

[73] Berenson 1903b (cfr. Anche Id. 1932, p. 6).

oggi di quel rapporto di discepolato abbiamo una visione leggermente ridimensionata, ma d'altro canto resta indubbia la consuetudine da parte di Bartolomeo di collaborare continuativamente (non esclusivamente, però) con i fratelli Ghirlandaio[74]: il pittore infatti è documentato accanto a loro già dai primi anni Settanta del Quattrocento e con maggiore intensità nel decennio successivo, in particolare nella pala ordinata nel 1481 da Dionigi di Chimenti per la chiesa di San Marco (Firenze, Gallerie degli Uffizi, Gli Uffizi)[75], negli affreschi della Cappella Sistina (1481-1482), nell'*Incoronazione della Vergine* di Narni terminata entro il 1486[76] e nell'*Adorazione dei Re Magi* per lo Spedale degli Innocenti, per cui a Bartolomeo vennero allogate nel luglio 1488 le scene di predella[77]. Anche alla luce di questi legami, come già più volte formulato dalla critica, è lecito scommettere su una provenienza della *Maestà* di Figline dalla basilica di Santa Croce[78], dove l'officina dei Ghirlandaio a quell'epoca si stava dando un gran da fare. La fittissima agenda di quegli anni, dominata soprattutto dall'impegno della cappella Tornabuoni, costrinse pure in questo caso il Bigordi a demandare il lavoro, questa volta affidandosi – data l'importanza dell'ancona da rimodernare, molto probabilmente svettante e imperiosa sul tramezzo della basilica[79] – al suo più fidato ed esperto collaboratore, che da più di un decennio lavorava in tandem con lui.

Non so invece fino a che punto debbano essere chiamate in causa le parole del Vasari, secondo il quale Domenico Ghirlandaio esortava i suoi allievi ad accettare qualsiasi incarico «acciocché nessuno si partisse scontento dalla sua bottega»[80], oppure quelle dell'agente milanese di Ludovico il Moro, che nel 1490 lo definiva «homo expeditivo, et che conduce assai lavoro», rimarcando le sue qualità organizzative[81]: sono doti indubbie, certo, ma non necessariamente indispensabili per l'aggiornamento in forme rinascimentali dei polittici gotici fiorentini, per il quale invece sembra di gran lunga più rilevante la consuetudine a effettuare operazioni di racconciamento di vario genere. È proprio questo un aspetto finora mai messo adeguatamente in luce dalla storiografia: sembra infatti che i pittori fiorentini più frequentemente coinvolti nelle riquadrature siano stati in larga parte gli stessi il cui coinvolgimento in attività "restaurative" – rivolte cioè al recupero, all'adeguamento e alla riqualificazione di opere due e trecentesche, nella prospettiva della lunga vita dei manufatti medievali – è stato tutt'altro che episodico. Di Cosimo Rosselli e dei suoi diversi racconciamenti abbiamo già parlato, mentre qualche parola in più la merita il cugino Bernardo, pittore più vernacolare e di secondo rango la cui arte incontrò tuttavia un notevole apprezzamento soprattutto nel contado fiorentino (senza per questo essere del tutto assente nel capoluogo, dove lasciò opere significativamente importanti, su tutte

[74] Cadogan 1996b, p. 90; Pons 2004, pp. 11-12. In quelle pagine la studiosa (Pons 2004, p. 27) poneva attenzione anche su due documenti conservati presso l'Archivio di Stato di Firenze, in cui nel 1492 un certo Bartolomeo, all'epoca trentaquattrenne, risultava «pictor socius Ghirlandai». È molto probabile che l'attestazione sia da riferire a Bartolomeo di Giovanni.
[75] Fahy 1994 [2020], p. 257; Id. 2001-2002 [2020], pp. 324-325 (cfr. da ultimo N. Pons, in *Bartolomeo di Giovanni* 2004, pp. 76-79, cat. 3).
[76] N. Pons, in *Maestri e botteghe* 1992, p. 145, cat. 4.9 (da ultimo Pons 2026, p. 119).
[77] Bellosi 1977, pp. 234-235, nn. 39-46. Bartolomeo di Giovanni, come si accorsero a loro tempo Hermann Ulmann (1896, pp. 58-62) e Bernard Berenson (1903b, p. 6), dipinse anche alcune porzioni di paesaggio dell'ancona ghirlandaiesca, mentre l'anno seguente fu pagato per la cortina da porre sull'altare.
[78] Bellosi 2002 [2006a], p. 112 (cfr. quindi De Marchi 2009b, pp. 613-614; Id. 2010, p. 633 nota 23; Grassi 2025, pp. 109-114; Pescarmona 2025; Picchiarelli 2026, pp. 109-110; C. Campbell, in *Giotto e san Francesco* 2026, p. 390).
[79] Cfr. da ultimo Pescarmona 2025 (con bibliografia precedente). Alessandro Grassi è riuscito a presentare nuove prove a supporto di una probabile provenienza della *Maestà* da Firenze, per cui si rimanda alla **Scheda 14**.
[80] Vasari 1550 e 1568 [1966-1997], vol. III (1971), p. 491 (cfr. Conti 1973, p. 41; Filippini 1992a, p. 202).
[81] Baxandall 1978, p. 24.



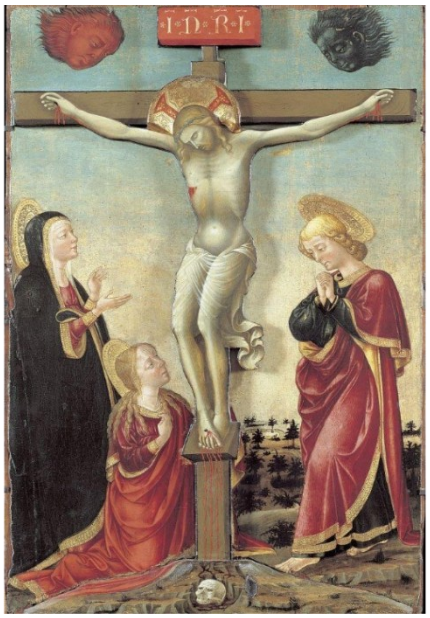


Fig. XII: *Bottega di Agnolo Gaddi (e Neri di Bicci), Cambridge, Harvard Art Museums – Fogg Museum.*

Fig. XIII: *Lorenzo Monaco (e Neri di Bicci), Tolosa, Musée des Augustins.*

la decorazione del soffitto e delle pareti della Sala dei Gigli in Palazzo Vecchio, eseguita tra il 1488 e il 1490)[82]. Dal primo dei sei diari che Bernardo tenne dagli esordi della propria carriera – l'unico ad oggi edito – emerge un quadro estremamente articolato delle attività svolte dai maestri fiorentini di quella generazione: per quel che interessa a noi, sappiamo che nel 1475 egli aveva appena avviato la propria attività e che a distanza di solo un paio di anni ricevette dai commissari del Palagio di Parte Guelfa l'incarico di decorare alcuni ambienti di loro pertinenza, nonché di racconciare degli affreschi preesistenti. Tra questi ve ne era uno raffigurante «uno Christo sopra la porta», dove il Rosselli ricorda di aver «rimeso d'azuro e razi d'oro e lavatolo la figura e rachoncio e' fogliami intorno e la dadema d'oro»; e un altro «a lato ala porta da 'trare nela prima sala, richoloriti e' panni e meso e l'oro cho' mordente a olio e l'azuro fine e uno chanpo d'uno San Christofano d'azuro fine e lavatolo e rifato e' fregi imtorno»[83]. Non è certo un caso se questi lavori furono stimati dal maestro Neri di Bicci, come vedremo tra i massimi esperti in materia. L'attività di "restauratore" di Bernardo di Stefano si estese anche all'ambito privato, nelle case dei cittadini: tra l'agosto e il settembre di quello stesso anno intervenne infatti su antichi «festoni nela chamera di Michele d'Anntonio de Rabatta»[84] e su un vecchio tabernacolo di proprietà dei fratelli lanaioli Bartolomeo e Giovanni dei Settecelli, «ch'io rachonciai loro e rimesi certte chose d'oro»[85]. La consuetudine del pittore nel prendersi cura delle immagini antiche balza con evidenza particolare anche chiamando in causa il *Bildtabernakel* che egli eseguì verso la fine degli anni Settanta del Quattrocento per la chiesa di Santa Maria a Panzano, nella valle del Chianti, richiesto dalla comunità locale per incorniciare una *Madonna col Bambino* di modesta qualità ma intensamente venerata sotto il profilo cultuale, ricondotta in passato a Cenni di Francesco ma che, a mio parere, può essere avvicinabile ai modi del cosiddetto Maestro dell'Incoronazione Christ Church (**Fig. III** in **Introduzione**)[86].

[82] Gaye 1839-1840, vol. I (1839), pp. 582-583; Padoa Rizzo 1987a, p. 26 (da ultimo Ciampaglia 2024, p. 120).
[83] Padoa Rizzo 2001a, p. 89; Ciampaglia 2024, p. 246.
[84] Ciampaglia 2024, p. 249.
[85] Ciampaglia 2024, p. 258.
[86] C. Filippini, in *Maestri e botteghe* 1992, pp. 217-218, cat. 8.5.

Pratiche analoghe sono ampiamente documentate anche nelle *Richordanze* di Neri di Bicci, dove tra il sesto e l'ottavo decennio ricorrono con una certa frequenza riadattamenti, ridipinture e restauri, di cui però oggi mancano in gran parte riscontri materiali[87]. Nel 1454, per esempio, Neri ridipinse una Madonna «alla grecha molto anticha» nella cappella di Santa Maria delle Selve (Lastra a Signa), che nella medesima occasione fu affiancata da nuove figure «negli sportegli»[88]; per Leonardo Boni e per Niccolò Sernigi, rispettivamente nel marzo del 1464 (stile comune) e nel settembre 1470, inserì due antiche Madonne «alla ghrecha anticha» entro altrettanti tabernacoli[89]; mentre per il sensale Lorenzo Fiorini si occupò della «achonciatura d'una tavola vechia per la chiesa di Santo Biagio alla Parte Guelfa», come ricorda una voce del 22 agosto 1470[90]. Tra le testimonianze ancora superstiti invece – oltre allo scomparto di Cambridge già in San Frediano, ridipinto completamente in occasione della riquadratura del polittico a cui apparteneva (**Fig. XII**) – qui giova porre attenzione anzitutto all'ancona duecentesca di Lecceto a Lastra a Signa (chiesa dei Santi Giacomo e Filippo), parte di un insolito complesso che unisce porzioni di epoche differenti, dove il pittore negli anni Ottanta del Quattrocento ridipinse quasi integralmente l'immagine mariana, che era stata già una prima volta rinnovata nel Trecento probabilmente da Taddeo Gaddi (**Fig. II** in **Introduzione**)[91]. In quest'ottica va richiamata anche una misconosciuta *Crocifissione* oggi presso il Musée des Augustins di Tolosa: la tavola di Neri, di dimensioni contenute, è stata concepita al fine di rifunzionalizzare (e dunque di preservare e di diffonderne la memoria) un piccolo Crocifisso processionale sagomato di Lorenzo Monaco, certamente molto venerato a quell'epoca, che è stato così inglobato in una nuova composizione con i dolenti e Maria Maddalena ai piedi della croce, seguendone al millimetro la sagomatura (**Fig. XIII**)[92].

In linea con quanto si vuole sostenere in queste pagine, anche nell'atelier ghirlandaiesco il racconciamento di tavole più antiche costituiva una prassi consolidata. Si contano anzitutto svariati interventi di Domenico e di David tra Firenze, Pisa e Pistoia su antichi (e ormai perduti) mosaici[93], ma si conserva anche traccia di un più circostanziato pagamento dell'11 luglio 1488 a favore di «Domenicho di Tommaso di Churrado dipintore [...] per suo maestero d'una fichura di uno San Piero chella fe' in Santa Chaterina» (ne mutuò dunque l'iconografia) di una non meglio precisata pala d'altare, che in quell'occasione si mandò «per mona Niccholosa nostra commessa» nella chiesa di Santa Maria delle Grazie a Stia, nel Casentino (il documento prosegue dicendo «e per certe altre chose riasettò in detta tavola»)[94]. Due anni più tardi, nel 1490,

[87] Conti 1973, pp. 175-177; Troup 1998, pp. 29-34.
[88] *Le Ricordanze* 1976, p. 37 n. 36.
[89] *Le Ricordanze* 1976, p. 222, n. 437.
[90] *Le Ricordanze* 1976, p. 353, n. 664.
[91] Borsook 1970; R. Caterina Proto Pisani, in *Maestri e botteghe* 1992, p. 212, cat. 8.1a (cfr. da ultimo Setti 2022-2023, pp. 413-420).
[92] Tolosa, Musée des Augustins, inv. RO. 401 (cfr. da ultimo Anheim 2021, con bibliografia precedente).
[93] Bacci 1910-1912, vol. II (1912), pp. 113-135; Cadogan 2000, p. 359, doc. 30, p. 362, doc. 38, pp. 375-377, doc. 44.
[94] Venturini 1994, p. 33 (ma cfr. anche Cadogan 2000, p. 359, doc. 32). La chiesa casentinese, ricostruita interamente dopo un grave incendio avvenuto il 14 settembre 1474 (cfr. Pasetto 2000; Petrucci 2025), dipendeva fin dal 1437 dallo Spedale di Santa Maria Nuova a Firenze (la carta d'archivio in questione non a caso è conservata in un libro di debitori e creditori di Santa Maria Nuova): sono abbastanza convinto che l'intervento del Ghirlandaio sia da connettere al progetto di arredamento della nuova chiesa a seguito del tragico incidente, che, peraltro, aveva coinvolto poco prima anche il giovane Agnolo del Mazziere nella dipintura di un affresco raffigurante una *Madonna col Bambino in trono, due angeli e un donatore*, datato 1485 (cfr. Padoa Rizzo 1988, pp. 134, 139, fig. 8). Anche questa committenza venne sostenuta dallo Spedale di Santa Maria Nuova, come indica l'iscrizione sottostante. È molto probabile che pure la tavola di Lorenzo di Niccolò – che fino al 1985 (prima cioè che venisse rubata) risultava in

allo stesso Domenico fu commissionato il restauro di una figura di Poggio Bracciolini, ormai in cattive condizioni, affrescata sulle pareti della Sala dell'Udienza del Palazzo dei Giudici e Notai a Firenze[95]. Ma, restando nell'orbita ghirlandaiesca, non meno importante ai fini del presente ragionamento risulta il «restauro conservativo e integrativo, più che un'operazione di aggiornamento sui nuovi gusti» che Bastiano Mainardi eseguì alle stesse date circa sul cosiddetto *Tabernacolo dei Teri* (oggi nei depositi del Museo di San Marco a Firenze), dipinto da Taddeo Gaddi (**FIG. XIV**)[96]. Nonostante le problematiche condizioni conservative, l'affresco consente di riconoscere con chiarezza il fresco tratto del pittore di San Gimignano, il quale intorno al 1490, *grosso modo* nelle stesse date dell'*Assunta* nella cappella Baroncelli, ridipinse interamente la pavimentazione della scena, i gradini alla base del trono e la figura del Bambino (che riprende pari pari la silhouette del piccolo Cristo nella pala del Museo degli Innocenti di Domenico Ghirlandaio, datata 1488), aggiungendo ai lati san Nicola di Bari e san Michele Arcangelo, e preservando soltanto il viso della Vergine e il trono su cui essa siede.



FIG. XIV: *Taddeo Gaddi (e Bastiano Mainardi), Firenze, Museo di San Marco, depositi.*

Prendono così maggiormente forma le figure di Giovanni di Benedetto Cianfanini (già Maestro della leggenda di Apollo e Dafne), coinvolto ripetutamente in attività di riquadratura (**SCHEDA 22**) e di restauro[97], e del Maestro di Marradi, incaricato di operare non soltanto sul già evocato trittico del Maestro dell'Incoronazione Christ Church (già Fécamp, Musée de la Bénédectine) (**SCHEDA 23**), ma anche su un poco noto tondo raffigurante una *Madonna col Bambino e due angeli* attestato una decina d'anni fa presso Alberto Di Castro a Roma, che illumina un

Santa Maria delle Grazie a Stia – fosse giunta nel Casentino alla fine del Quattrocento proprio in queste circostanze, per volontà della famiglia Portinari, legatissimi, com'è noto, allo Spedale fiorentino: il loro stemma, infatti, insieme a quello degli Ardinghelli, figurava all'estremità dell'ancona, in ricordo del matrimonio tra Bernardo Portinari e Ghita Ardinghelli celebrato a Firenze nel 1401 (Staderini 2008, p. 49, fig. 43). Lo Staderini ammette la possibilità che il dipinto possa esservi giunto già intorno al 1437, quando il nosocomio fiorentino, come visto, si impossessò della chiesa: ma ciò è difficile da credere, se, come detto, con l'incendio del 1474 l'edificio e tutto il suo contenuto andò in fiamme.

[95] Minucci del Rosso 1882, p. 110; da ultimo Donato 2015, p. 42.

[96] L. Venturini, in *Maestri e botteghe* 1992, p. 214, cat. 8.3; Ead. 1992a, pp. 44-45, fig. 6.

[97] Nel 1511 sappiamo infatti che egli restaurò la testa in mosaico di *San Zanobi* realizzata da Monte di Giovanni per il Duomo di Firenze (per il quale fu pagato 1 lira e 12 soldi); nel 1512 racconciò un'imprecisata tavola per conto della Cancelleria de' Dieci; nello stesso anno intervenne su una Madonna nella chiesa di Santa Croce a Firenze; mentre nel 1519 restaurò (ma non sappiamo secondo quali modalità) il celebre *Dante* dipinto su tela da Domenico di Michelino, ancor'oggi in Duomo (G. Milanesi, in Vasari 1568 [1878-1885], vol. IV (1879), p. 200 nota 1; Colnaghi 1928, p. 71, n. 63).

aspetto della sua attività finora scarsamente considerato (**Fig. XV**)[98]. Di Benozzo Gozzoli, intervenuto nei primissimi anni Sessanta del Quattrocento sul pentittico di Lippo di Benivieni già in San Pier Maggiore a Firenze (**Scheda 3**), conosciamo bene il suo restauro della *Maestà* di Lippo Memmi nel Palazzo Pubblico di San Gimignano, approntato, come si può leggere dall'iscrizione sottostante, nell'«Anno Domini» 1467[99]; mentre rimane senza paragoni il rimodernamento eseguito nel 1501 da Lorenzo di Credi sul trittico angelichiano in San Domenico a Fiesole, sul quale in occasione di questa ricerca sono emerse novità significative (**Scheda 20**)[100]. La scelta cadde in maniera quasi naturale sull'allora quarantenne pittore, noto per la sua proverbiale diligenza e per l'attenzione quasi maniacale alla finitura, al punto che Giorgio Vasari insistette più volte sulla «pulitezza» e sulla precisione della sua pittura[101]. Egli godeva inoltre di un'ottima reputazione in questo tipo di procedimenti, al punto che nel 1524 fu retribuito «per havere rassettato et ridipinto» i due monumenti equestri di Andrea del Castagno e di Paolo Uccello sulla navata nord cattedrale di Santa Maria del Fiore (benché ancora oggi, in tutta franchezza, si faccia fatica a decifrare l'entità di quell'intervento)[102]. Determinanti, però, furono in quella scelta anche i profondi legami che univano il pittore al convento fiesolano e all'ordine domenicano, essendo Lorenzo un fervente seguace del Savonarola[103].



Fig. XV: *Lorenzo Monaco (e Maestro di Marradi), Roma, Alberto Di Castro.*

A questo punto è utile osservare come molti incarichi di riquadratura siano stati allogati ad artisti che avevano già operato – o che avrebbero operato in seguito – nelle medesime chiese

[98] In questo caso il Maestro di Marradi, come confermato dalle indagini scientifiche, ha trasformato l'originario formato della tavola di Lorenzo Monaco ricavandone un tondo da camera (cfr. da ultimo *Revelations* 2013, pp. 49-61, figg. 38-40, 44). Come già formulato nel capitolo introduttivo di questo studio, i due laterali della curiosa pala composita dei Santi Filippo e Giacomo di Lecceto, notoriamente riferiti al Maestro di Marradi (Zeri 1971c, pp. 66-67; C. Filippini, in *Maestri e botteghe* 1992, p. 213, cat. 8.1b), sono a mio avviso da ricondurre a un'altra mano, forse ravvisabile in quella del misterioso Maestro di Villamagna.

[99] Cfr. Venturini 2003, pp. 129-130. Non convince la tesi di Diane Cole Ahl (1996, p. 218), accolta cautamente da Nocentini e Zucchi (2021, p. 36), secondo la quale la predella oggi al Museo di San Marco a Firenze (inv. 1890, n. 886) «was made for an earlier altarpiece, as was the case with Benozzo's New York predella to the Alessandri Polyptych» (cfr. da ultimo L. Pellegrini, in *Benozzo Gozzoli* 2021, pp. 102-105, cat. 4).

[100] Mattedi 2026.

[101] Vasari 1550 e 1568 [1966-1997], vol. IV (1976), pp. 299-303.

[102] Borsook 2001, p. 74; Cecchi 2024, p. 51 nota 61.

[103] Kent 1983. Quanto all'intervento che Lorenzo di Credi fece nella primavera del 1510 sul *Crocifisso* ligneo di Benedetto da Maiano (scolpito intorno al 1490 ma acquistato dall'Opera del Duomo di Firenze a distanza di tredici anni dalla morte dello scultore, vedi da ultimo Amato 2017), non si tratta propriamente di un restauro conservativo, come sostenuto da Gigetta Dalli Regoli (1966, p. 59-60), bensì di una più canonica «dipintura» con l'aggiunta di «lettere messe a oro nel titolo della †» (cfr. G. Milanesi, in Vasari 1568 [1878-1885], vol. IV (1879), p. 568 nota 5; Poggi [1909] 1988, vol. I, p. 247 doc. 1230).

o più in generale in aree limitrofe: si è già visto, ad esempio, come Bernardo di Stefano Rosselli fosse stato già attivo nella chiesa vallombrosana di San Pancrazio, dove, nei primi anni del Cinquecento, per volontà dello stesso priore che gli commissionò la riquadratura del polittico dell'altar maggiore, fu reclutato nuovamente per dipingere ad affresco anche una *Pietà* con «fighure di morti e teschi sopra una schala che va' ne dove si sotterra, cioè dove sono le sepolture» (si tratta di una notizia che ho rintracciato in uno dei suoi ancora inediti libri di bottega custoditi presso l'Archivio di Stato di Firenze), e diciotto storie della vita di san Giovanni Gualberto, realizzate in terra verde in una saletta adiacente alla sagrestia[104]; Agnolo del Mazziere invece aveva concluso (o avrebbe concluso di lì a poco, difficile a dirsi) la decorazione della loggia dello Spedale di Bonifacio; il fratello Donnino, prima di procedere al racconciamento del polittico di Santa Cristina in Pilli a Poggio a Caiano, era stato più volte attivo nella vicina Pistoia[105]; mentre i Ghirlandaio risultano ripetutamente documentati nella basilica francescana di Santa Croce a Firenze, dove fu aggiornata l'*Incoronazione della Vergine* Baroncelli e con molta probabilità anche la *Maestà* oggi a Figline. In questa prospettiva acquista ora maggiore rilievo l'attribuzione avanzata in queste pagine al Maestro di Signa della riqualificazione del pentittico già appartenuto ai conti Guidi di Faenza, per il quale credo si possa ipotizzare una provenienza dalla chiesa di San Mauro a Signa (**Scheda 2**). La proposta – scaturita dall'identificazione della figura in posizione d'onore con il raro santo benedettino Mauro – appare tutt'altro che arbitraria se si considera che il pittore, come suggerisce esplicitamente il nome di comodo coniato da Zeri, è stato particolarmente attivo, se non di casa, in quel territorio[106]. Un'ulteriore conferma del legame di questo *petit maître* con l'area signese, oltre a quanto già rilevato dalla critica, si ricava dalla committenza di un trittico finora inedito conservato nella collezione del Duca di Norfolk ad Arundel Castle, nel West Sussex, che raffigura una *Madonna col Bambino tra i santi Antonio Abate, Bartolomeo, Giuliano e Nicola di Bari* (**Fig. XVI**). L'attribuzione all'anonimo era nascosta nell'archivio fotografico di Everett Fahy (oggi confluito nella Fondazione Zeri di Bologna) e risale al 2000, quando lo studioso di Darby, in Pennsylvania, la registrò nelle proprie liste e la comunicò via lettera alla direzione della collezione anglosassone[107]. Attualmente inserita in una cornice moderna, l'opera presenta i tratti più caratteristici del repertorio del pittore, tant'è che l'attribuzione non richiede particolari argomentazioni. Il trittico riveste un ruolo di assoluto rilievo nel *corpus* del Maestro di Signa poiché costituisce l'unica opera mobile datata del pittore. L'iscrizione che corre lungo la base, per quanto bislacca e graficamente incerta nella forma, recita: "QUESTA · TAVOLA · DALTARE A FATO FARE · GIULIANO · DAGOSTINO · DIC[O]ME · PERRIMEDIO · DELANIMA · LORO · A · D · M · CCCC · L · V". Nel consultare i "Libri dell'età" fiorentini ho così riscontrato la presenza di un solo individuo riconducibile al nome di Giuliano d'Agostino: si tratta di Giuliano di Agostino da Como (o di Como o dei Come, come appunto recita l'iscrizione), biadaiolo e lanaiolo del Quartiere di Santo Spirito (Gonfalone Drago), nato nel 1394[108]. Diversamente da quanto potrebbe suggerire in prima istanza il nome, Como non si riferisce alla

[104] ASF, Fondo Rosselli del Turco, 6, Libro C, P. 500, cc. 107, 144 (cfr. anche Padoa Rizzo 1993, p. 213). Purtroppo distrutti, questi dipinti murali verosimilmente saranno stati vicini nello stile al *Martirio di san Sebastiano* eseguito dal Rosselli nel 1502 per la confraternita di san Sebastiano nella chiesa di San Martino a Sveglia (Padoa Rizzo 1987).
[105] Bacci 1906; Padoa Rizzo 1988, p. 160.
[106] Zeri 1963, pp. 248-249.
[107] Bologna, Fondazione Federico Zeri, Fototeca Fahy, AI_96/5.
[108] ASF, Tratte, 79, Descrizione dell'età dei cittadini fiorentini dal 1378 al 1456, 1378-1460, (Quartiere S. Spirito, Drago) c. 19r; ASF, Tratte, 80, Libro dell'età. II, 1379-1521, (Quartiere S. Spirito, Drago) c. 27v.



FIG. XVI: *Maestro di Signa, Arundel, Arundel Castle.*

città lombarda, bensì alla famiglia dei Comi, di origine signese, attestata a Firenze fin dal XIII secolo; si viene così a decifrare la parola che nell'iscrizione si fatica a leggere, in quanto nascosta dietro al peduccio di una colonnina tortile. Peraltro, la specifica della famiglia nell'iscrizione, e non di un più remoto antenato, come spesso avviene nelle didascalie, si rendeva per forza di cose necessaria, dato che l'espressione «per rimedio dell'anima loro» risulterebbe altrimenti priva di significato. Di questo Giuliano, residente per l'intero arco della sua vita nel popolo di San Frediano, è stato possibile rintracciare numerose evidenze documentarie, tali da consentire la ricostruzione di una buona parte del suo albero genealogico[109]. Le fonti restituiscono il profilo di un uomo facoltoso, pienamente inserito nella vita politica fiorentina del suo tempo, figurando tra i Sedici Gonfalonieri nella Balìa del 1438, e addirittura tra i Nove della Signoria in quella del 1458[110]. Accanto all'impegno civico, egli intrattenne una fitta rete di interessi economici tanto a Firenze quanto nella sua terra d'origine. Nella portata al catasto del 1427, infatti, dichiara fra le varie cose «uno podere posto nel loco [...] a Signa» e «una chasa nel popolo di Signa»[111]; in un diplomatico del 19 dicembre 1461 viene invece registrato da parte sua l'acquisto

[109] AOSMF, II, 1, 77 (Libro primo di ser Dino di Cola/ nel 1419/ I/ 1419), c. 84f (29 febbraio 1420, stile comune); da BNCF, Poligrafo Gargani, sono state tratte le seguenti indicazioni archivistiche: Magliabechiano, Cl. 26, Cod. 141, Gab. C 79, pp. 51, 120; Magliabechiano, Cl. 26, Cod. 145, Gab D 116, pp. 12, 104; Gab. D 117 pp. 171, 119; Gab B 118, pp. 124, 215; Gab B 119 pp. 116, 126; Gab B 121, pp. 2, 140; Magliabechiano, Cl. 26, Cod. 146, Gab. Z 113, pp. 119, 209; Magliabechiano, Cl. 26, Cod. 139, Gab. A 125, pp. 70, 257. In bibliografia vedi invece Eckstein 1995, pp. 183-184, 195. Il nostro Giuliano era così figlio di Agostino (doc. 1381, 1389, † *ante* 1425) e di Lagia († 16 giugno 1425), sposati nel 1376, e fratello di Bernardo, morto il 1° ottobre 1477. Giuliano sposò a una data imprecisata monna Apollonia: da questa unione nacquero Agostino (morto però il 16 maggio 1429), Como (doc. 1458), Giovanni (doc. tra il 1462 e il 1485), Agostino (doc. 1466-1467), Bernardo (doc. 1468, 1474), Taddea (doc. 1460) e Lagia (doc. 1472). Purtroppo, nessuno dei santi raffigurati nel trittico Arundel (ad eccezione di Giuliano, patrono del committente) può essere ricondotto ai membri della famiglia.

[110] Rubinstein 1971, pp. 300, 307, 325, 337, 352.

[111] ASF, Catasto del 1427, Catasto 67, c. 296.

dalla figlia del fu Giovanni di Gherardo Betti (vedova di Antonio di Giovanni del popolo di Santa Lucia a Ognissanti) di un appezzamento di terra nel comune di Signa, in una località detta via Valcava[112].

Insomma, malgrado il lungo trascorso nel capoluogo gigliato, il nostro committente mantenne un rapporto continuativo e numerosi affari economici con Signa, dove, non certo a caso, l'anonimo maestro fu largamente attivo[113]. A Firenze si conoscono due chiese dotate di cappelle di patronato Comi, una in San Pancrazio e una in Santa Trinita, la cui esistenza è segnalata rispettivamente nel *Sepoltuario* di Stefano Rosselli e nei tomi mai abbastanza consultati del padre Giuseppe Richa[114]. Purtroppo, però, nessuna delle due sedi costituisce una destinazione plausibile per il trittico Arundel: nella non più esistente chiesa di San Pancrazio, infatti, trovava sepoltura un diverso ramo della famiglia, il cui capostipite era un tale Benedetto; nella seconda cappella a sinistra della basilica di Santa Trinita, invece, come attesta una lastra murata nella parete, il patronato dei Comi ebbe vita breve ma soprattutto si colloca in anni estranei al presente discorso (1602-1630). Alla luce di questi dati, è legittimo domandarsi se Giuliano, così profondamente legato a Signa, non possa aver commissionato il trittico di Arundel Castle proprio per questo territorio, benché i santi che compongono il corredo iconografico non offrano spunti risolutivi in tal senso. Si tratta, naturalmente, di una tesi al momento inverificabile, di una proposta aleatoria in attesa di più consistenti indizi: nonostante ciò, essa appare coerente con il profilo del committente e con l'operosità del pittore in queste terre, da dove, invece, come argomentato nella relativa scheda, è plausibile provenisse il pentittico riquadrato già dei conti Guidi, da oltre un secolo sparito dai radar della storiografia[115].

[112] ASF, Diplomatico, Normali, Firenze, S. Croce (minori), 19 dicembre 1461.

[113] Non è privo di significato, io credo, il fatto che il Maestro di Signa abbia dipinto a Firenze un tabernacolo viario raffigurante una *Madonna col Bambino in trono e quattro angeli* nell'attuale via San Giovanni, poco lontano dall'abitazione di Giuliano di Agostino. Oggi il tabernacolo risulta pesantemente ridipinto, ma si può comunque rilevare la mano dell'anonimo maestro.

[114] Richa 1754-1762, vol. III (1758), p. 161; Rosselli 1657, ff. 1070, 1075, 1092, 1129.

[115] Non mi sento di condividere la proposta di Ceclia Frosinini (1995, p. 23, fig. 18) di attribuire al Maestro di Signa il rimodernamento di una pala duecentesca raffigurante una *Madonna col Bambino in trono e due angeli* (oggi nei depositi delle Gallerie Fiorentine), dal momento che, a mio modo di veder, gli angioletti alle spalle di Maria presentano uno stile ben diverso da quello inconfondibile dell'anonimo artista. Confesso che mi lascia ugualmente perplesso anche il riferimento all'ambito di Meliore per quanto riguarda il gruppo della Vergine col Bambino, che a me pare più tardo rispetto alle cronologie del maestro duecentesco (cfr. F. Brasioli, in *Il patrimonio artistico* 2002, pp. 271-272, n. 77, con bibliografia precedente).

3. Le tecniche costruttive

Uno studio incentrato sulla riquadratura dei polittici e delle pale d'altare non può prescindere da un'analisi del fenomeno da un punto di vista tecnico-strutturale, finalizzata cioè a delineare le modalità attraverso cui le aggiunte quattro-cinquecentesche sono state applicate ai supporti medievali. Nel precedente capitolo sono state descritte le diverse fasi che di norma venivano seguite durante questo tipo di operazioni: rimozione degli orpelli e degli eventuali pilastri che separavano gli scomparti di polittico; taglio delle cuspidi; inserimento di inserti lignei e loro relativa decorazione; ridipintura di alcune porzioni di pittura antica; intaglio di una cornice rinascimentale, eccetera. In queste pagine invece si intende porre l'attenzione nello specifico alle tecniche costruttive di queste "nuove" macchine d'altare, osservando quindi il fenomeno dal punto di vista dei maestri legnaioli che, prima ancora dei pittori, furono chiamati a intervenire sulle tavole medievali ormai *démodé*[1]. Al momento si contano dieci riquadrature tutt'ora ancorate alla carpenteria più antica, che, com'è facile intuire, hanno rappresentato dei casi-studio di primaria importanza per questo tipo di indagine[2]. Non meno rilevanti sono state le relazioni di restauro e il materiale fotografico in gran parte inedito in esse contenuto, consultabili presso gli archivi del territorio fiorentino (Soprintendenza, Opificio delle Pietre Dure, Ufficio Restauri e restauratori privati). È tuttavia doveroso precisare che quanto segue è frutto di considerazioni spesso scaturite dall'osservazione e dallo studio di fotografie, anche perché, per ovvie ragioni, in molti casi non è stato possibile movimentare le grandi pale d'altare oggetto di ammodernamento: pertanto, alcuni dei risultati qui presentati restano necessariamente in attesa di verifica.

Escludendo il cosiddetto sistema di incastro "a baionetta" – tradizionalmente impiegato per unire le tavolette apicali alla struttura principale di numerosi polittici trecenteschi[3], e che, nelle fasi preliminari di questa ricerca, si ipotizzava potesse essere stato utilizzato per l'assemblaggio delle porzioni lignee rinascimentali – il metodo apparentemente più diffuso nelle operazioni di riquadratura prevedeva l'applicazione di una traversa quale elemento di raccordo tra le parti. Ciò si riscontra per esempio nel trittico di Taddeo Gaddi ancor'oggi custodito nel suo luogo d'origine, ossia la chiesa di San Martino a Mensola, poco fuori Firenze, riquadrato intorno al 1482 circa da un anonimo pittore dell'ambito di Cosimo Rosselli, il quale dipinse tra una cuspide e l'altra quattro profeti e una schiera di buffi cherubini e serafini lungo la trabeazione

[1] Per una trattazione più approfondita dei singoli casi si rimanda alle rispettive schede in fondo al volume. Sulla figura del legnaiolo fra Medioevo e Rinascimento, e sullo stretto rapporto tra legnaioli e pittori (che, è risaputo, cambiò drasticamente nel passaggio dal polittico alla pala quadra), si segnalano i seguenti contributi: Gilbert 1977; Frosinini 1989; Indrio 1989; Filippini 1992a, p. 199; Cecchi 1998a; Cecchi 1999; De Marchi 2012a, pp. 253-255; Frosinini 2012, pp. 46-47 (con bibliografia precedente).
[2] Mi riferisco alle **Schede 6, 7, 9, 11, 16, 19, 20, 24, 26.**
[3] Castelli 2012, p. 107.



Fig. I: *Taddeo Gaddi (e ambito di Cosimo Rosselli), Firenze, San Martino a Mensola (retro).*

(**Scheda 11**). Malgrado la superficie pittorica sia stata fortemente alterata nell'Ottocento da una stesura di argento meccato, che le conferisce tutt'oggi uno strano effetto patinato[4], quest'opera conserva eccezionalmente gran parte delle sue componenti originali (**Fig. I**): la traversa quattrocentesca – visibilmente più larga rispetto alle due più antiche, inchiodata dal davanti al supporto trecentesco solo in corrispondenza della cuspide centrale – si inserisce nella nuova cornice nei due montanti laterali attraverso un incastro a mezzo legno, come sembrano confermare i due grossi chiodi piantati a quell'altezza. Tale traversa svolge anche l'importante funzione di sostenere il peso della trabeazione rinascimentale; questa, detta anche cappello in gergo tecnico, risulta essere un unico blocco di legno svincolato e indipendente dall'insieme, aggettante sul retro (cioè più profondo del trittico e della riquadratura), che molto probabilmente è vincolato alla struttura sottostante mediante dentelli verticali, comunemente detti regoli. Un'indagine radiografica permetterebbe di accertare l'effettiva esistenza di tali elementi, che con molta probabilità potrebbero essere stati utilizzati (ma si parla più propriamente di cavicchi o ranghette) anche per consentire un miglior allineamento dei quattro spicchi lignei di riquadratura al trittico medievale[5]. A tal proposito, vista la perfetta aderenza della riquadratura lungo il perimetro, si può supporre in via del tutto ipotetica che sia stata stesa della colla di origine animale come ulteriore soluzione di ancoraggio. Gli inserti aggiunti nel Quattrocento sono «in legno di mediocre scelta» (è quanto si legge nella relazione di restauro), a venatura verticale proprio come il tavolato trecentesco, e aderiscono alla traversa mediante chiodi battuti frontalmente. Quanto alla cornice, dalla fotografia a nostra disposizione si deduce che essa non fu concepita come un elemento rimovibile, come avviene nella maggior parte delle ancone rinascimentali, bensì come una sorta di telaio solidale al tavolato, che incorpora le traverse e che conferisce unità strutturale all'insieme. Infatti, le nuove mac-

[4] Cfr. quanto riportato nella relazione di restauro in AGF, UR3263 (L. Venerosi Pesciolini, 1995-1996).

[5] Sonia Chiodo, in un contributo di prossima uscita, ha ipotizzato che i quattro profetini di Cosimo Rosselli conservati presso la Galleria dell'Accademia di Firenze (**Scheda 5**) avrebbero potuto fungere da riquadratura del paliotto di Meliore datato 1271, oggi agli Uffizi: a quanto mi comunica la studiosa, le analisi radiografiche condotte su quest'ultimo dipinto invitano a credere che siano stati utilizzati cavicchi e ranghette per innestare la riquadratura. Sui cavicchi e sulle ranghette (e sul loro utilizzo) cfr. Castelli 2012, pp. 80, 127 nota 24. Purtroppo, ad eccezione delle pale di Fiesole (**Scheda 20**), di Santa Trinita (**Scheda 17**), della Badia Fiorentina (**Scheda 1**) e della cappella Baroncelli (**Scheda 16**), dove tuttavia non sono emersi dati significativi, non esistono immagini radiografiche relative alle opere indagate nel presente studio, da cui sarebbe possibile rilevare la presenza di cavicchi o di sedi predisposte a contenerli. Ove sono stati studiati di persona i supporti, tuttavia, non è mai stato riscontrato tale sistema.

chine d'altare qui esaminate si configurano come sistemi costituiti da più componenti strutturali, che interagiscono tra di loro (non limitandosi quindi ai soli elementi di raccordo, come ad esempio le traverse) e che, insieme, garantivano la stabilità del tavolato. Sul ruolo contenitivo delle cornici nelle pale d'altare riquadrate, malgrado oggi se ne conservino pochi esemplari, ritorneremo più volte nel corso della trattazione[6].

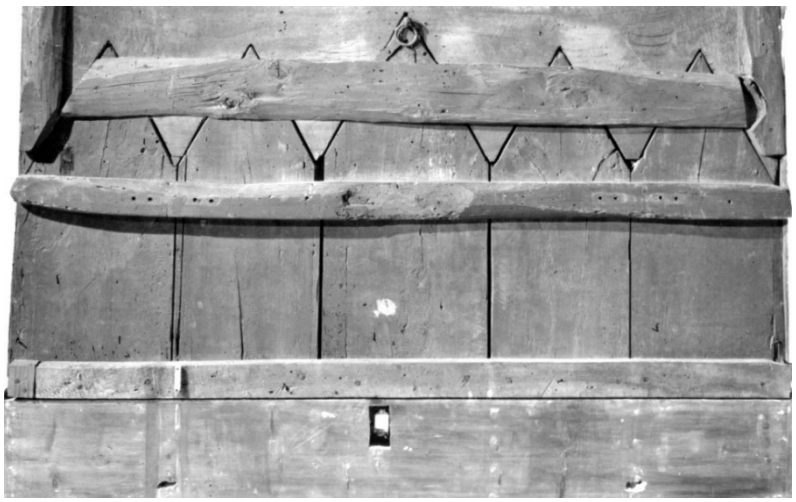


FIG. II: *Bottega di Bernardo Daddi (e pittore fiorentino del XVI secolo), San Godenzo, basilica (retro).*

Un sistema simile, benché meno complesso e che fa uso di una traversatura senza però incorporare la pala in un rigido telaio ligneo, è stato adottato anche nel trittico di Santa Cristina in Pilli (rimando alla relativa **SCHEDA 24** per una trattazione più specifica) e nel pentittico di ambito daddesco oggi conservato sull'altar maggiore della basilica di San Godenzo, in Mugello (**SCHEDA 26**), ma che sappiamo provenire dal soppresso monastero di San Niccolò di Cafaggio a Firenze (**FIG. II**). Qui il supporto della riquadratura è costituito da un'unica asse lignea dentellata lunga quasi due metri (si tratta di uno dei rari esemplari monoblocco di riquadratura), che è stata unita alla pala d'altare medievale – in questo caso preservata nelle sue forme originali – mediante una robusta traversa orizzontale, segata grossolanamente. A differenza di quanto riscontrato nel trittico di San Martino a Mensola, i chiodi sono stati applicati in maniera apparentemente randomica lungo tutta l'asse e non in un solo punto. Dalla fotografia qui riprodotta, scattata in occasione del restauro dei primi anni Duemila[7], si comprende chiaramente come il legno dell'appendice rinascimentale sia controvena, cioè a fibra orizzontale, di andamento quindi parallelo alla traversa: per questo motivo, alle estremità, sono stati aggiunti due elementi lignei verticali – anch'essi piuttosto grezzi – necessari a contrastare le naturali deformazioni da imbarcamento del legno[8]. Rispetto a tutti gli altri interventi esaminati in queste pagine, la qualità del lavoro è decisamente più dozzinale e gli evidenti spazi tra le cuspidi gotiche e la riquadratura inducono a escludere, pur con una certa cautela, l'inserimento di perni e tantomeno la stesura di colle proteiche di origine animale.

[6] A proposito di cornici e delle loro funzioni si segnalano gli studi di Cämmerer George 1966; *La cornice fiorentina e senese* 1992; Bisacca, Kanter 1990; Gardner von Teuffel 1983; fino all'imprescindibile *Dipinti su tavola* 2012.

[7] AGF, UR6391 (L. Pennucci, U. Saba Dezzi, 2000-2002). Nella relazione di restauro viene riportato che «il supporto ligneo [del pentittico trecentesco] presenta su ogni cuspide una fenditura, dovuta probabilmente alla traversa (inchiodata) che blocca il pezzo superiore raggiunto alle cuspidi [...] e impedisce così il naturale movimento del legno».

[8] Nel tempo questa soluzione così costrittiva si è dimostrata problematica, tanto da generare diverse fenditure in corrispondenza delle cuspidi, come si legge nella sopracitata relazione di restauro. La traversa che corre lungo la base dell'opera, così come il gradino sottostante, sono di fattura moderna: infatti, una volta giunto nella Basilica di San Godenzo nel 1922, il dipinto è stato dotato di una grossa predella contenente dieci stemmi di famiglie e associazioni locali (cfr. Bencistà 2019, p. III, n. 6).



FIG. III: *Giotto e bottega (e bottega di Domenico Ghirlandaio), Firenze, basilica di Santa Croce (part.); Taddeo Gaddi (e David Ghirlandaio), New York, The Metropolitan Museum of Art (part.).*



FIG. IV: *Giotto e bottega (e bottega di Domenico Ghirlandaio), Firenze, basilica di Santa Croce (part.) (retro). Particolare dei piccoli inserti lignei aggiunti per riquadrare l'ancona; la terza immagine è un particolare della radiografia che mostra l'utilizzo di chiodi.*



FIG. V: *Taddeo Gaddi (e David Ghirlandaio), New York, The Metropolitan Museum of Art (part.) (retro). Particolare della sottile traversa aggiunta in epoca rinascimentale.*

Va però ricordato che talvolta le fessure tra le parti venivano colmate anche con stoppa di fibre di lino, come è emerso dal restauro condotto negli anni Sessanta del Novecento sulla tavola in San Michele Arcangelo a Volognano di Lorenzo di Bicci[9], riquadrata nel 1485 da un anonimo pittore fiorentino (**Scheda 12**). Pure per questo dipinto, devastato dalla tragica alluvione del 1966, i due pannelli triangolari di riquadratura erano stati anticamente raccordati alla struttura trecentesca mediante una traversa orizzontale, la quale, però, tra Otto e Novecento, è stata sostituita in maniera approssimativa da altre tre assi (cfr. **Fig. 12.1**)[10].

Nell'ultimo quarto del XV secolo la bottega ghirlandaiesca ammodernò due importanti pale d'altare di scuola giottesca, ossia il famosissimo *Polittico Baroncelli* della basilica di Santa Croce (**Scheda 16**), e quello di Taddeo Gaddi raffigurante una *Madonna col Bambino e quattro santi* oggi al Metropolitan Museum of Art di New York, del quale nella presente occasione di studio è stata rintracciata la sua antica provenienza dalla chiesa di San Jacopo in Campo Corbolini a Firenze (**Scheda 9**). In entrambi i casi, i cinque scomparti sono stati privati della punta delle loro cuspidi; quelli in Santa Croce sono stati quindi avvicinati eliminando i pilastri che originariamente li separavano l'uno dall'altro, scorciando le traverse retrostanti (sul dipinto di New York invece, anziché intervenire così drasticamente, sono state dipinte quattro lesene decorate a candelabre di stupefacente sapore antiquario)[11]; ed è stata sfruttata la superficie trecentesca per dipingervi sei serafini nel primo caso, i quattro Evangelisti nel secondo (**Fig. III**)[12]. Con l'aggiunta in alto della trabeazione, gli spazi vuoti da riempire per completare le riquadrature risultavano piuttosto piccoli, giusto una decina di centimetri entro cui alloggiare i tasselli lignei: se nel *Polittico Baroncelli*, come si vede dalle radiografie, questi sono stati innestati attraverso l'applicazione di chiodi (attualmente si può vedere anche un lungo listello che funge da involucro e che si interpone tra le cuspidi risecate e il cappello) (**Fig. IV**), in quello di New York si è preferito invece fissare sul tergo – con funzione puramente connettiva – una sottile traversa orizzontale, ancora adesso facilmente riconoscibile malgrado i numerosi interventi effettuati in età moderna sul supporto (**Fig. V**). Come in San Martino a Mensola, anche la pala d'altare newyorkese è alloggiata in una cornice "all'antica" non rimovibile e ancorata direttamente al tavolato trecentesco, diversamente da quella indipendente e facilmente smontabile del polittico giottesco di Santa Croce, che lo cinge perimetralmente.

Per quel che concerne le numerose opere un tempo riquadrate ma in seguito separate dalle aggiunte quattro-cinquecentesche (sui cosiddetti "restauri di ripristino" otto-novecenteschi si

[9] AOPD, GR3895 V5083 (E. Marxen-Wolska, J. Wolski, W. Kurpik, D. Niesolowska, V. Granchi, 1966-1969), ma cfr. anche Marxen-Wolska 1985.

[10] È verosimile che una lunga traversa orizzontale fosse stata adoperata anche nell'intervento di ammodernamento che ha interessato l'*Annunciazione* di Giovanni dal Ponte di Poppiena (**Scheda 19**).

[11] In un caso più unico che raro, i pilastri del *Polittico Baroncelli* sono stati rimossi e applicati già nel Quattrocento sul retro dell'opera, come rinforzo all'azione delle traverse (cfr. alcune fotografie conservate presso la Fototeca del Kunsthistorisches Institut di Firenze, invv. 288707-288709, 542522) (cfr. anche **Fig. 16.4**). In occasione del restauro del 1970-1976 (AOPD, GR4364, O. Bacci, P. Bracco, O. Casazza), essi sono stati adagiati in posizione verticale sul retro, e sono tutt'ora visibili (cfr. **Fig. 16.2**).

[12] Per il polittico di Santa Croce cfr. AOPD, GR4364 (O. Bacci, P. Bracco, O. Casazza, 1970-1976); Santacesaria 2012, p. 153; Bellucci, Castelli, Frosinini, Ricciardi 2022 (dove però non si fa alcun accenno agli aspetti tecnici della riquadratura). Quanto al dipinto del Metropolitan Museum, cfr. la documentazione custodita presso gli archivi del museo (New York, The Metropolitan Museum of Art, European Paintings Archive, Folders I-II).



Fig. VI: *Jacopo del Casentino (e anonimo collaboratore di Filippo Filippelli), Firenze, Palazzina Poggi/Palazzo Pitti, depositi (laterali); Ginevra, Musée d'art et d'histoire (al centro).*

rimanda al **Capitolo 4**), è possibile ricavare informazioni sulle tecniche costruttive anche solamente visionando la superficie dei supporti lignei. Infatti, riscontrare o meno la presenza delle impronte lasciate dalle traverse rinascimentali permette di contemplare o escludere l'adozione di questo specifico sistema di ancoraggio. La traccia larga circa 6,5 centimetri che si legge chiaramente sul retro dei tre scomparti di polittico (oggi suddivisi tra Firenze e Ginevra) che Jacopo del Casentino dipinse per la chiesa di Santa Maria a Ughi a Rignano sull'Arno (**Scheda 15**) lascia intendere che, oltre alle due assi lignee che correvano secondo il classico sistema di costruzione fiorentino in prossimità dei margini delle testate e alle basi delle cuspidi, ci fosse stata una terza traversa, applicata per raccordare la parte trecentesca con la riquadratura tardo quattrocentesca. Ciò peraltro viene confermato dalle attuali tassellature visibili in corrispondenza dei punti dove erano innestati i chiodi, che in occasione del restauro degli anni Sessanta del secolo scorso sono stati carotati ed estratti (**Fig. VI**)[13]. Un'ipotesi analoga si può avanzare anche per la tavola pentacuspidata di Bernardo Daddi in Santa Maria Novella (**Scheda 13**), sebbene in questo caso l'analisi si basi esclusivamente sulle fotografie a nostra disposizione[14]. Al contrario, l'assenza di qualsiasi impronta sul retro del trittico di Niccolò di Pietro Gerini, riquadrato nel primo decennio del Cinquecento da Agnolo di Donnino del Mazziere (Firenze, Galleria dell'Accademia) (**Scheda 21**), induce a supporre un sistema alternativo rispetto a quello delle traverse orizzontali, a noi però ignoto[15].

[13] AOPD, GR3264 (E. Serafini, 1965-1966); AGF, UR1627 (ditta P. Gori, 1999). La traversa che si vede attualmente sul retro della riquadratura è di fattura moderna (cfr. **Fig. 15.2**).

[14] Rimando in particolare al materiale custodito in AOPD, GR5911 (A. Grazzini, M. Marussich, G. Meller, M. Seroni, 1966-1977), ma cfr. anche **Fig. 13.4** (GR5911 inv. 277019). Dalle fotografie storiche si può ipotizzare che la trasformazione del polittico daddesco in pala quadra abbia previsto l'inserimento di sei inserti triangolari tra le cuspidi, sopra le quali sono state adagiate due assi lignee a forma trapezoidale mediante un probabile incastro a mezzo legno.

[15] AGF, UR2688 (M. Signorini, 1992) (cfr. **Fig. 21.1**). In età imprecisata, il trittico e la riquadratura sono stati separati e il tavolato dell'aggiunta cinquecentesca è stato regolarizzato attraverso l'aggiunta di tre elementi lignei a

Tornando al trittico di Santa Maria a Ughi, visto l'ampio sviluppo in verticale della riquadratura (attualmente nei depositi di Palazzo Pitti), è evidente che la cornice che un tempo ornava l'opera svolgesse un ruolo rilevante a livello statico e strutturale, per quanto non sia da escludere l'esistenza anche di elementi verticali di sostegno[16]. Lungo i bordi delle cuspidi dei due scomparti laterali (che si conservano invece nei depositi della cosiddetta Palazzina Poggi, sempre a Firenze), leggermente rifilati, si notano inoltre quelli che sembrerebbero essere i segni di chiodi antichi, che evidentemente sono stati battuti in obliquo rispetto al piano della superficie, e che potevano servire a vincolare ulteriormente le parti (**Fig. VII**). Questa particolare tecnica di inchiodatura – si parla di chiodi piantati "alla traditora", un termine che secondo alcuni rimanda alle difficoltà della loro estrazione una volta penetrati nel legno, secondo altri al meccanismo nascosto secondo cui essi tengono uniti due legni adiacenti – si registra in più di un'occasione nelle operazioni di riquadratura, sebbene essa risulti particolarmente invasiva. I sei spicchi lignei che fino al 1958 si osservavano tra le cuspidi nel *Polittico di Badia* di Giotto (**Scheda 1**), ad esempio, erano stati innestati alla struttura proprio mediante chiodi "alla traditora", come documentano i fori nel legno visibili in alcune fotografie storiche che immortalano l'opera prima della sua manomissione (**Fig. VIII**)[17]. Tale circostanza è confermata anche dalla visione diretta delle sei tavole, dipinte con molta probabilità dal Pesellino e oggi confinate nei depositi degli Uffizi, dove si riconoscono chiaramente i solchi diagonali lasciati dai chiodi (**Fig. IX**). Anche in questo caso la vecchia cornice (sostituita nell'Ottocento con una non aggettante)[18], insieme a una fascia lignea orizzontale che correva per tutta la lunghezza del polittico, ha svolto un ruolo essenziale da un punto di vista dell'unità strutturale.



Fig. VII: *Jacopo del Casentino, Firenze, Palazzina Poggi, depositi (retro).*

forma triangolare (cfr. **Fig. 21.1**). Nemmeno in questo caso è stato possibile effettuare un'analisi autoptica del supporto: ho comunque il sospetto che le attuali traverse, disposte verticalmente lungo la riquadratura, replichino il sistema originario di traversatura.

[16] La cornice originale, con ogni probabilità andata distrutta, è stata sostituita tra Otto e Novecento con una "alla salvadora" oggi in deposito presso Villa Corsini a Firenze (cfr. *Dai depositi nei depositi* 2012-2016, vol. II (2016), p. 147, n. 88).

[17] AOPD, GR2393 (L. Tintori, A. Del Serra, 1956-1958). Dalla fotografia qui riprodotta (AOPD, GR2393, inv. 32252) si comprende chiaramente come a quell'epoca le due traverse originali del polittico di Giotto fossero già state rimosse (Procacci 1962, p. 21 nota 28). In corrispondenza della fascia su cui correva la traversa più alta, all'attacco delle cuspidi, si notano i chiodi battuti dal davanti e ripiegati verso il basso. Per una trattazione più esaustiva degli aspetti tecnici del *Polittico di Badia* si rimanda a AGF, UR9338 (Scarpelli, 2009) e quindi a Santacesaria 2012, p. 153; Scarpelli 2012 (dove però, curiosamente, non è stata posta alcuna attenzione alla riquadratura e al suo sistema di ancoraggio).

[18] Procacci 1962, p. 21 nota 28.

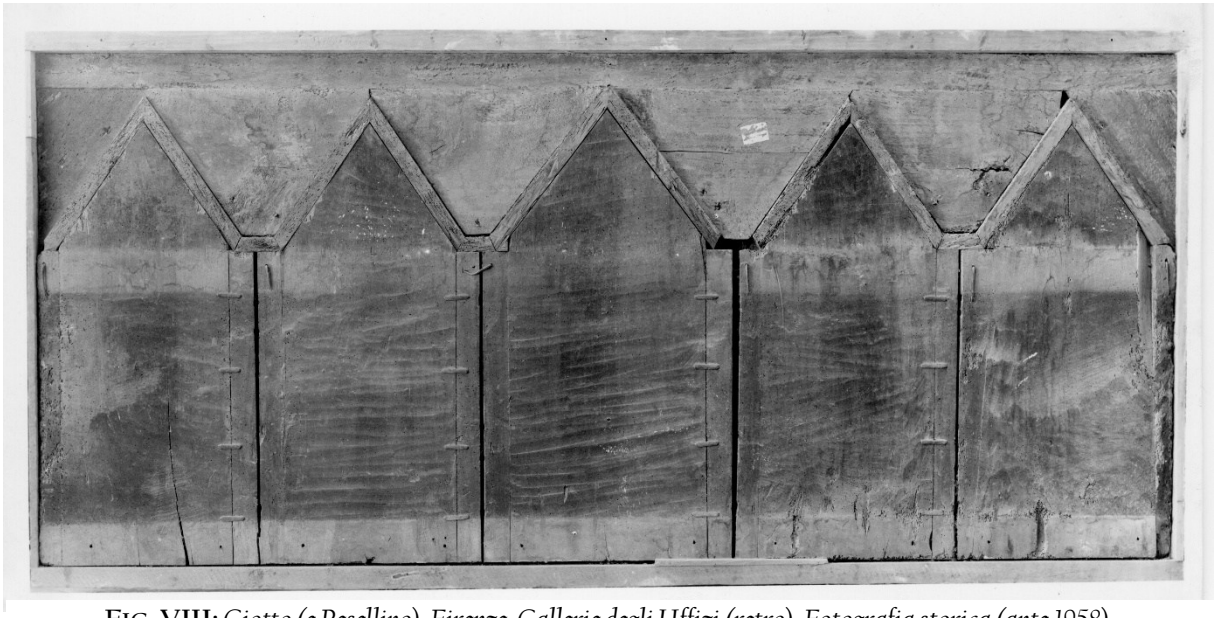


Fig. VIII: *Giotto (e Pesellino), Firenze, Gallerie degli Uffizi (retro). Fotografia storica (ante 1958).*



Fig. IX: *Pesellino, Firenze, Gallerie degli Uffizi, depositi (retro). Particolari dei solchi lasciati dai chiodi "alla traditora".*

Pure in occasione dell'intervento di aggiornamento della pala dell'altar maggiore in San Martino a Mensola (**Scheda 7**), il legnaiolo, dopo aver segato le punte delle cuspidi, ha ancorato al tavolato trecentesco i pannelli riempitivi mediante chiodi "alla traditora". Questi sono stati estratti nel corso dell'ultimo restauro e sostituiti con dei piccoli listelli lignei disposti orizzontalmente sulla superficie a mo' di traversa, con funzione di raccordo tra gli elementi quattrocenteschi e le cuspidi trecentesche (**Fig. 7.5**)[19]. In verità, come riportato nella relazione di restauro, solo i due spicchi centrali sono stati adagiati nei pennacchi utilizzando chiodi battuti

[19] AGF, UR4218 (R. Buda, L. Biondi, 1997).



Fig. X: *Bartolomeo di Giovanni, Figline Valdarno, Museo della Collegiata (retro). Particolare del solco lasciato dal chiodo "alla traditora".*



Fig. XI: *Maestro di Figline (e Bartolomeo di Giovanni), Figline Valdarno, Collegiata; Museo della Collegiata (part.) (retro) (affiancamento delle tavole).*

in diagonale; mentre quelli alle estremità aderivano al supporto trecentesco attraverso un piccolo elemento ligneo verticale parallelo al tavolato, oggi sostituito con uno di fattura moderna, che favorisce l'alloggiamento delle riquadrature.

La grande *Maestà* del Maestro di Figline, oggi sulla navata destra della collegiata della cittadina valdarnese (**Scheda 14**), costituisce un caso a parte. Probabilmente in virtù del suo formato, essa è stata riquadrata (senza alterare il supporto originario) ricorrendo a entrambi i sistemi fin qui delineati, evidentemente perché da soli essi non sarebbero stati sufficienti a sostenere le aggiunte rinascimentali. Ciascuno dei due inserti dipinti da Bartolomeo di Giovanni – che sono stati rimossi nel corso del restauro del 1936-1937[20] e che attualmente sono confinati

[20] AOPD, GR171 (G. Lo Vullo, T. Sokolow, 1936-1937). Grazie a un'analisi ravvicinata ho potuto constatare che la forma triangolare di queste due opere non è stata ottenuta, come ci si poteva aspettare (e come è stato riscontrato



FIG. XII: *Maestro di Figline (e Bartolomeo di Giovanni), Figline Valdarno, Collegiata; Museo della Collegiata (part.). Fotografia storica (1927).*



FIG. XIII: *Cimabue (e pittore fiorentino del XV secolo), Firenze, Gallerie degli Uffizi (part.). Fotografia storica (ante 1890).*

nel Museo della Collegiata di Figline – è stato fissato mediante un grosso chiodo "alla traditora" inserito alla base della cuspide trecentesca (**FIG. X**); il loro ancoraggio è stato quindi rinforzato con una lunga traversa orizzontale (che correva in corrispondenza degli attuali tasselli, in legno più chiaro, innestati in tempi recenti) (**FIG. XI**) e, più sotto, con due piccole assi disposte obliquamente, che sono state rimosse con molta probabilità contestualmente allo smontaggio della riquadratura. Il preciso posizionamento di questi elementi viene suggerito dai buchi dei chiodi quadrangolari sparsi sul supporto, nonché dalla traccia di colla che si legge (sia pure per le sole traversine oblique) anche sulla superficie della *Maestà*, come attesta questa riproduzione conservata presso l'Archivio dell'Ufficio Restauri di Firenze (**FIG. XI**)[21]. Le preziose fotografie Alinari e Brogi che ritraggono la pala prima del suo smantellamento sembrano confermare quanto si sta ipotizzando, mostrando come le aggiunte quattrocentesche aderissero a filo del legno nudo della pala, su cui un tempo correva la cornice (**FIGG. XII, 14.3**)[22]. Ma a chiarire ulteriormente le modalità d'innesto viene in soccorso lo scatto effettuato in occasione del restauro del 1981-1982 (al tempo in cui i due *Angeli* di Bartolomeo di Giovanni, dopo una lunga degenza presso i depositi delle Gallerie Fiorentine, versavano in uno stato conservativo problematico) (**FIG. 14.3**): a quell'epoca, infatti, erano ben visibili sui lati lunghi a distanza più o meno regolare alcuni fori e stuccature, che certificano l'antica applicazione – verosimilmente dal fronte – di numerosi chiodi[23].

Per ovvie ragioni, non è stato possibile studiare di persona il tavolato e verificare quindi se questo sistema così vario e complesso sia stato utilizzato anche per l'altra *Maestà* fiorentina

invece nella riquadratura del *Polittico di Badia* di Giotto, cfr. Pons 2021, p. 140 nota 25), risecando diagonalmente un unico tavolato rettangolare, bensì sono state lavorate assi lignee differenti.

[21] È opportuno rilevare come le tracce di colla visibili sul retro non presentino colature verso il basso: tale circostanza induce a credere che l'applicazione di questi elementi sia avvenuta con la tavola adagiata a terra. Resta tuttavia necessario mantenere aperta la possibilità che queste traversine oblique siano state impiegate in un'epoca successiva rispetto all'operazione di riquadratura.

[22] Alinari, n. 41441 (Firenze, Harvard University Center for Italian Renaissance Studies, Villa I Tatti, inv. 32044157160557; Firenze, Fondazione Roberto Longhi, inv. 013477); Brogi, n. 25847 (Firenze, Kunsthistorisches Institut in Florenz, inv. 115501).

[23] Cfr. *Domenico Ghirlandaio* 1983, pp. 4-5; Lari, Pieralli 1983.

parimenti riquadrata al tramonto del Quattrocento, ossia quella di Cimabue già in Santa Trinita (**Scheda 17**). Per di più, com'è noto, la sua originaria forma è stata ripristinata nel 1890 e i due inserti triangolari di riquadratura sono andati molto probabilmente distrutti in quella circostanza; per cui risulta davvero complicato avanzare delle ipotesi certe[24]. Eppure, affidandoci ancora una volta alle fotografie storiche (**Fig. XIII**)[25], non appare del tutto azzardato immaginare anche in questo caso che le due tavolette fossero innestate mediante un uso congiunto di traverse e chiodi "alla traditora", adagiandosi a filo direttamente sul legno nudo, sul quale poi un anonimo pittore quattrocentesco è andato a dipingervi sopra.

Il recentissimo restauro condotto sul trittico di San Domenico di Fiesole del Beato Angelico (**Scheda 20**) ha permesso di comprendere finalmente gli aspetti tecnici della radicale trasformazione che l'opera subì nel 1501 (**Fig. XIV**)[26]. Si tratta senz'altro di una delle operazioni più drastiche e spettacolari tra quelle indagate nel presente studio, per cui la forma mistilinea ghibertiana del dipinto è stata anzitutto pareggiata ritagliando le punte e i bordi curvi delle tre cuspidi. In questo modo è stata ottenuta una sagoma più regolare, su cui la riquadratura è stata innestata attraverso un incastro a mezzo legno[27]. L'elemento di riquadratura è composto da un'unica asse di legno alta cinquantacinque centimetri, a venatura orizzontale (quindi opposta a quella del trittico tardogotico), che è stata profilata con estrema precisione assecondando la silhouette angelichiana. Il tavolato non era però sufficientemente ampio per completare l'operazione: per questo motivo, ai lati di ogni cuspide sono stati inseriti quattro inserti rettangolari, che sono tutt'ora visibili (cfr. **Fig. 20.3**). La superficie è stata ampliata anche alla base tramite l'aggiunta di un'altra asse (di diciassette centimetri d'altezza) attraverso un incastro a mezzo

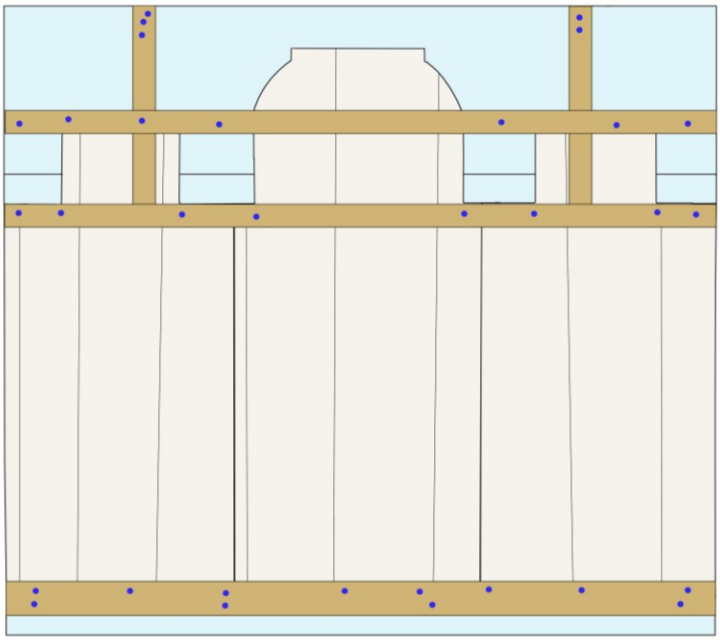


Fig. XIV: *Beato Angelico (e Lorenzo di Credi), Fiesole, San Domenico. Restituzione grafica della struttura del retro al momento della riquadratura (©Alberto Dimuccio).*

[24] Cfr. Ragionieri 2000. Siamo tuttavia certi del fatto che la tavola, in occasione della riquadratura, sia stata rifilata di diverse decine di centimetri lungo tutti i lati, come emerso dall'ultimo restauro (cfr. Casazza, Aminti 1995).
[25] Alinari, n. 1430 (Firenze, Gallerie degli Uffizi, Regio Archivio Fotografico, inv. 4723-9497, ma cfr. anche Firenze, Kunsthistorisches Institut in Florenz, inv. 119402).
[26] Pratica non ancora registrata (R. Buda, A. Dimuccio, D. Rossi, 2024-2025). Ugualmente meritevoli sono state in questo senso le indagini condotte in occasione del restauro degli anni Settanta, cfr. AOPD, GR4970 (E. Masini, T. Cianfanelli, N. Scotti, O. Ciappi, L. Passeri, 1972-1976), ma cfr. anche Baldini 1977.
[27] Cfr. Baldini 1977, pp. 236, 238, fig. 228.



FIG. XV: *Lorenzo Monaco (e Cosimo Rosselli), Firenze, Gallerie degli Uffizi (part.) (fronte e retro). La fotografia del retro in bianco e nero è specchiata.*

legno, su cui Lorenzo di Credi ha dipinto il finto gradino in pietra serena e un piccolo strato di manto erboso. In occasione del rimodernamento cinquecentesco sono state rimosse le traverse originali e quindi applicatene di nuove, ad andamento orizzontale, leggermente più corte visto che gli scomparti del trittico angelichiano, com'era avvenuto con il *Polittico Baroncelli*, sono stati avvicinati: una è stata collocata in basso, sovrapponendosi alla linea di congiunzione dell'aggiunta rinascimentale; una invece all'attacco delle cuspidi, com'era consuetudine a Firenze a quel tempo; e una terza infine nella porzione del tavolato più in alto, volta a integrare le parti antiche e moderne. Al fine di sostenere ulteriormente la porzione cinquecentesca, in corrispondenza delle due cuspidi laterali sono state applicate anche due traverse verticali. Tutti questi elementi strutturali sono stati rimossi durante il restauro del 1955-1972[28], ma la loro esistenza e la loro esatta posizione sono state accuratamente rilevate osservando le tracce dei chiodi infissi sul retro.

Il pareggiamento delle forme mistilinee delle cuspidi non veniva sempre risolto in questa maniera così audace e radicale. Un approccio decisamente più rispettoso della struttura originaria tardogotica si riscontra ad esempio nell'intervento di riquadratura del trittico di Lorenzo Monaco oggi agli Uffizi (SCHEDA 6). Gli interstizi sono stati riempiti senza dover alterare il profilo della tavola d'altare attraverso l'inserimento di porzioni lignee che, a guardar bene, presentano una forma simile a dei bucrani (FIG. XV). L'informazione riportata nella relazione di restauro degli anni Novanta del secolo scorso, secondo la quale «per effettuare la riquadratura le punte delle cuspidi furono recise e ricostruite», appare piuttosto singolare, perché qualora si fosse verificata un'operazione simile dovremmo presupporre che le teste dei due profeti e del Dio Padre dipinte da Lorenzo Monaco siano state completamente rifatte da Cosimo Rosselli:

[28] AOPD, GR2067 (scheda di restauro vuota, 1955-1972).



Fig. XVI: *Bernardo Daddi (e pittore botticelliano), Siena, Pinacoteca Nazionale, depositi (retro).*

ma ciò si può escludere categoricamente[29]. Inoltre, la modanatura mistilinea risulta originale in tutte le sue parti e coerente con il resto della cornice. L'immagine del retro dell'opera in effetti può trarre in inganno e indurre a credere che le punte siano state recise (**Fig. XV**), ma in verità è possibile che esse siano state "solamente" (si fa per dire) assottigliate, di modo da poter far alloggiare una tavoletta rettangolare della stessa larghezza della base delle cuspidi, che funge da ponte strutturale per la riquadratura. Una proposta che però resta in attesa di verifica, dal momento che non è stato possibile visionare di persona il manufatto.

Un esempio di riquadratura altrettanto unico nel suo genere è rappresentato infine dall'intervento condotto sul polittico del giovane Bernardo Daddi oggi in deposito presso la Pinacoteca Nazionale di Siena, reso noto da Pèleo Bacci in un contributo del 1939, del quale nella presente occasione di studio è stato possibile ricostruire nel dettaglio la storia collezionistica più recente (**Scheda 10**)[30]: l'aggiunta quattrocentesca, come nel caso di San Godenzo, è stata realizzata su un'unica asse orizzontale alta cinquantasei centimetri e lunga quasi due metri, con uno spessore di circa quattro centimetri (**Fig. XVI**), che è stata scavata parzialmente sulla fronte seguendo le forme delle cuspidi del polittico trecentesco, di modo che i due supporti si incastrassero e si compenetrassero in maniera armoniosa senza dover risecare o modificare le più antiche forme medievali (**Fig. XVII**). Tale soluzione non trova paralleli fra le tecniche di costruzione delle riquadrature qui esaminate, e più in generale fra quelle dei diversi supporti d'età rinascimentale, ricordando vagamente (benché le finalità fossero completamente diverse) i processi di fabbricazione delle tavole di tradizione bizantina, che presentano cornici o parti architettoniche ricavate scavando una parte dello spessore del tavolato, anziché tramite la più consueta sovrapposizione di elementi sagomati[31]. Questo sistema – adottato invero anche in alcuni dipinti toscani del XIV secolo (penso per esempio ai polittici di Badia e Baroncelli di Giotto, oppure a certe parti del *Polittico di Santa Reparata* di Bernardo Daddi, cfr. **Schede 1, 16**)[32]

[29] AGF, UR8203 (P. Gori, 1994-1995).
[30] Bacci 1939, pp. 105-120.
[31] Castelli 2012, pp. 84-87.
[32] Castelli, Gusmeroli, Ricciardi, Riitano, Santacesaria 2023.



Fig. XVII: *Restituzione grafica tridimensionale della riquadratura (© Giovanni Pescarmona).*

– richiedeva un'elevata perizia tecnica, che il legnaiolo autore della riquadratura doveva evidentemente possedere. Per aumentare la coesione tra le due parti sono stati applicati dal fronte numerosi chiodi, tre per ogni cuspide, come si intuisce da alcune fotografie storiche (**Fig. 10.4**)[33]: questi chiodi, durante l'intervento di restauro degli anni Trenta del secolo scorso, sono stati rimossi, tant'è che oggi si possono notare soltanto le stuccature sulla superficie daddesca e i solchi lasciati sulla riquadratura[34].

***

In conclusione, è possibile constatare che non esisteva un protocollo univoco e precostituito per questo tipo di operazioni, e che, anzi, ogni intervento di riquadratura rappresenta un caso a sé stante, risolto dai legnaioli in base alle loro conoscenze, alle loro capacità, alle loro possibilità e non meno importante alla natura stessa della pala medievale su cui erano chiamati a intervenire[35]. A questo proposito, è emblematico il fatto che la tecnica costruttiva adottata per riquadrare il polittico dell'altar maggiore di San Martino a Mensola, su cui Cosimo Rosselli intervenne negli anni Settanta del Quattrocento, non sia la stessa che fu impiegata di lì a poco dalla sua bottega sul trittico di Taddeo Gaddi custodito nella medesima chiesa a pochi metri di distanza. Lo scopo, in qualsiasi circostanza e indipendentemente dalla soluzione adottata, era quello di conferire stabilità ai manufatti ammodernati e garantirla nel tempo.

Malgrado tale varietà di approcci, appare evidente che per l'innesto delle porzioni lignee di riquadratura si ricorresse con maggior frequenza all'applicazione di traverse (orizzontali e, in minor parte, verticali) volte a raccordare le parti; segue poi l'utilizzo di chiodi "alla traditora" battuti diagonalmente, che garantivano un fissaggio efficace, benché tale azione fosse estremamente invasiva. A questo proposito, come ben evidenziato da Andrea Santacesaria, non si può negare il fatto che queste trasformazioni, profondamente impattanti a livello strutturale e non

[33] Siena, Biblioteca Comunale, Archivio Pèleo Bacci, inv. 0514 (ma cfr. anche Bacci 1939, fig. 1).
[34] Siena, Archivio Pinacoteca Nazionale, H-298 (1935-1941, E. Banchi, G. Dami, G. Daldi).
[35] La questione è risolta in maniera un po' troppo semplicistica da Cathleen Hoeniger (1995, pp. 103-104), la quale sostiene che «if the altarpiece took the form of a polyptych with half-lenght figures on the main register and small pinnacle figures in gables above and was framed in a simple manner with moldings, the pointed-arched painting was remodeled without removal of the frame by adding wood pieces to create a rectangular form [...]. On the other hand, polyptychs with full-lenght figures and lavish architectural frames were often more radically restored [...]. The Gothic frames was completely discarded and the old panels inserted into an up-to-date frame modeled on early Renaissance, classically inspired architecture». I numerosi esempi raccolti in questo studio confutano infatti tale tesi, dimostrando di contro una casistica assai variegata.

così rispettose come furono invece gli interventi sulle parti pittoriche, abbiano «condizionato seriamente la stessa conservazione delle opere medievali»[36].

Quanto ai maestri di legname coinvolti e alla loro identità, crea parecchio sconforto il quasi totale silenzio da parte delle fonti antiche. Solamente in due dei casi disponiamo dei nomi dei carpentieri a cui fu commissionato l'intervento di riquadratura: tale Giovanni di Nardo dell'Omo, pagato il 17 luglio 1451 «per parte di lavorìo à fatto nella tavola dell'altare» della Badia Fiorentina di Giotto[37]; e la ditta padre-figlio Domenico d'Antonio e Zanobi di «Santo Tomaso in Merchato Vechio», che, come ci attestano le sue *Richordanze*, fu chiamata da Neri di Bicci a racconciare nel 1471 il polittico della bottega di Agnolo Gaddi nella chiesa di San Frediano a Firenze (SCHEDA 8)[38]. Dallo stesso libro-bottega si apprende che nel gennaio 1457 (stile comune) anche Giuliano da Maiano era stato chiamato a intervenire sulla carpenteria di un trittico nella chiesa dei Santi Simone e Giuda, non ancora identificato o più probabilmente andato perduto. Giuliano fu tra i protagonisti della vita artistica fiorentina del suo tempo e si trovò molto spesso in rapporti lavorativi con Neri[39]; a lui peraltro è stata suggestivamente ricondotta per via stilistica anche la meravigliosa incorniciatura del *Polittico Baroncelli* di Santa Croce, aprendo la possibilità che il suo coinvolgimento in interventi di riquadratura non fu un caso del tutto isolato[40]. A questo proposito, proprio in virtù di questa sua specializzazione, non appare troppo peregrina l'ipotesi di un coinvolgimento di Giuliano da Maiano anche nella "rinascimentalizzazione" della *Maestà* oggi a Figline condotta quasi contestualmente da Bartolomeo di Giovanni: oltre ad aver collaborato più volte con Giuliano e il fratello Benedetto, egli svolgeva la sua attività in una bottega da loro affittata nel Canto dei Pazzi, all'angolo fra Borgo degli Albizi e via del Proconsolo[41].

A questa breve lista, in realtà, si è tentati di aggiungere anche un certo maestro Zanobi, il quale nel 1476 fu pagato assieme a Cosimo Rosselli per un non meglio decifrato intervento di ammodernamento della pala dell'altar maggiore del monastero di Sant'Agata[42], anche se è possibile che si tratti dello stesso Zanobi di Domenico, il sodale di Neri di Bicci di cui si è detto pocanzi[43]; e un tale Antonio di Stefano, «legnaiuolo in sulla piaza di Sacta Trinita» (da non confondere con l'omonimo pittore e battiloro che fu compagno di bottega di Jacopo di Lazzaro

---

[36] Santacesaria 2012, p. 153.

[37] Cfr. Poggi 1903a, p. 145; Procacci 1962, pp. 18, 40, doc. II. A questi seguirono altri pagamenti (anche a favore di tale Domenico e di «altri legnaiuoli»), registrati il 13 novembre dello stesso anno e il 1° aprile del 1452 (Poggi 1903a, p. 145; Procacci 1962, p. 41, doc. II).

[38] *Le Ricordanze* 1976, pp. 382-383, n. 717; Merzenich 2001, pp. 133-134, n. 10.31. I due legnaioli tenevano bottega in Piazza Strozzi e sono più volte documentati in partnership con Neri di Bicci (cfr. Santi 1973, p. 171 nota 1; *Le Ricordanze* 1976, p. XXVIII; Santi 1984, p. 332). Non si sa molto di loro, ma, come mi suggerisce Christopher Daly, è forse possibile riconoscere il figlio nel carpentiere Zanobi di Domenico attivo anche in territorio lucchese (cfr. Filieri 2004, p. 213).

[39] *Le Ricordanze* 1976, p. 66, n. 130 (sulla collaborazione tra Neri di Bicci e Giuliano da Maiano vedi Santi 1994).

[40] Hoeniger 1995, pp. 107-109, la quale giustamente mette in risalto i legami tra la bottega ghirlandaiesca e quella dei Da Maiano (su cui vedi anche Baldini, Venturini 2017, pp. 66-67). Al tempo stesso i Ghirlandaio erano particolarmente vicini alla figura di Baccio d'Agnolo (Cecchi 1990a,b), col quale, oltre a lavorare fianco a fianco nella decorazione della cappella maggiore di Santa Maria Novella, condivisero la bottega in San Michele Berteldi nel corso degli anni Novanta del Quattrocento (ma su questo tema vedi Aquino 2007).

[41] Pons 1990, 120.

[42] Cfr. Padoa Rizzo 2007.

[43] *Le Ricordanze* 1976, pp. 233-234, 299, 352, 362-363, 375, 382, 408-409, 413-414, 424. Altri legnaioli citati nel libro-bottega di Neri di Bicci, la cui identità resta ancora da chiarire, sono don Romualdo di Candeli, Bernardo di Ghigo e Luca di Paolo Manucci.

detto l'Indaco)[44], il quale allo scadere del Quattrocento fu coinvolto nei lavori di ampliamento del coro della chiesa di San Pancrazio, dove un tempo troneggiava il polittico di Bernardo Daddi oggi a New Orleans (**Scheda 18**)[45]. Eppure, al di là di questi pochi nomi, si deve constatare con gran rammarico che, malgrado il proliferare di botteghe di legnaioli a Firenze nel secondo Quattrocento (Benedetto Dei ne contava ben ottantaquattro negli anni Settanta)[46], l'identità della maggior parte dei protagonisti di queste complesse operazioni di riquadratura resta inesorabilmente anonima, priva di qualsiasi riscontro archivistico.

[44] Filippini 1996b.
[45] Padoa Rizzo 1993a, pp. 212, 216-217, doc. 1. Dallo stesso libro di bottega apprendiamo che, nel 1502, Bernardo di Stefano Rosselli collaborò anche con «Jacopo legnaiolo», la cui bottega si trovava nella stessa piazza Santa Trinita (Padoa Rizzo 2001b, p. 70), e molti altri maestri legnaioli che sono citati nel suo primo *Libro Debitori et Chreditori* (Ciampaglia 2024).
[46] Dei (s.d.) [1984], p. 82 (ma cfr. anche Cecchi 1999, p. 215).

4. La manomissione delle manomissioni: i "restauri di ripristino" tra Otto e Novecento e la sfortuna delle riquadrature

A proposito del rimodernamento effettuato all'aprirsi del Cinquecento sulla pala di Fiesole del Beato Angelico (**Scheda 20**) – l'unico intervento di questo genere ad essere menzionato nelle *Vite de' più eccellenti pittori, scultori et architettori* – Giorgio Vasari scriveva: «perché forse pareva che si guastasse, è stata ritoccata da altri maestri e peggiorata»[1]. Risulta assai curioso il fatto che all'attento biografo fosse sfuggito non soltanto l'autore della riquadratura (Lorenzo di Credi rientra pur sempre nei cosiddetti «maltrattati» di quel racconto)[2], ma anche le ragioni effettive che avevano indotto i frati di San Domenico a mutare l'aspetto della tavola dell'altar maggiore, a dimostrazione, io credo, di come nella Firenze di Cosimo I ci si fosse presto dimenticati del fenomeno della riquadratura dei polittici medievali. D'altra parte, che l'aretino avesse un atteggiamento critico nei confronti di queste operazioni è un fatto risaputo, dal momento che in molte pagine egli si scagliò contro i «pittori moderni» chiamati a restaurare e aggiornare alcune opere antiche[3].

Sulla falsariga del Vasari, anche una parte della critica otto-novecentesca in più di un'occasione ha stigmatizzato l'«infausto intervento»[4] crediano, commissionato «con pessimo consiglio»[5], e ritenuto in tempi vicini ai nostri una «"modernizzazione"», con tanto di virgolettato che tradisce un'evidente, non certo velata, punta d'ironia[6]. Giudizi simili emergono con sorprendente frequenza pure nella bibliografia relativa ad altre opere riquadrate, registrandosi

[1] Vasari 1550 e 1568 [1966-1997], vol. III (1971), p. 270 (ma cfr. anche Borghini 1584, p. 324).
[2] Dalli Regoli 2008a, pp. 20-33.
[3] Alcuni esempi: «Una Nunziata [di Giotto in Santa Croce a Firenze], verso l'altar maggiore, la qual è stata da pittori moderni, con poco giudizio di chi ciò ha fatto fare, ricolorita» (Vasari 1550 e 1568 [1966-1997], vol. II (1967), p. 99); «fece ancora [Stefano Fiorentino] un Crucifisso, il quale è stato poi da altri pittori, per rinovarlo, in mala maniera condotto» (Vasari 1550 e 1568 [1966-1997], vol. II (1967), p. 135); «in Ognisanti un S. Cristofano e un S. Giorgio [di Giottino], che dalla malignità del tempo furono guasti e rifatti da altri pittori, per ignoranza d'un proposto poco di tal mestiere intendente» (Vasari 1550 e 1568 [1966-1997], vol. II (1967), p. 232).
[4] Urbani 1957, p. 33.
[5] Marchese 1854, vol. I, p. 229.
[6] Castelfranchi Vegas 1989 [2022], p. 23 (ma cfr. anche van Marle 1923-1938, vol. X (1928), pp. 170-172; Giglioli 1933, p. 24). Per un parere insolitamente entusiastico del rimodernamento di Lorenzo di Credi durante l'Ottocento vedi invece Bartolucci 1885c, p. 135: «La tavola dell'Angelico troppo leggermente descritta dal Vasari [...] io non reputo sia stata tenuta dal Vasari in poi nel debito valore, perché non mi accorgo ci si sia curati di sapere nemmeno quel tanto che operasse attorno alla stessa il degno condiscepolo di Leonardo, Lorenzo di Credi [...] fece innestare con la voluta diligenza nuovi pezzi di tavole [...]. Per quelle arcate a me sembra che l'occhio non più affascinato dal bagliore metallico meglio e più quietamente riposi al contatto del ridente colore della natura e trovo che se la tavola dell'Angelico perde per questo alquanto di mistica idealità non meno ci incanta o meno ce lo rende gradito».

tanto nelle testimonianze più remote quanto negli studi più recenti. Leggiamo così di riquadrature eseguite «con pessimo consiglio»[7], che hanno «pesantemente avvilito»[8] la fruizione e la godibilità delle opere trecentesche («its quality is marred by [...] the Quattrocento frame»)[9], liquidate come «an intrusion»[10], una «unhappy solution»[11], o ancora peggio come «an unfortunate mixture of Gothic and Renaissance that sadly compromises [...] original intentions»[12]. Con evidente fraintendimento del senso della storia, le riquadrature sono state definite persino come «uno sconcertante, ibrido pastiche di stile gotico-rinascimentale»[13], denunciando con severissima condanna come il polittico medievale sia stato a volte «mutilato e chiuso in una cornice rettangolare rinascimentale [...] brutalmente tagliato [...] e sfigurato»[14].

Purtroppo, lo stigma nei confronti di questi ammodernamenti non si è limitato alle parole: in linea con la logica del cosiddetto "restauro di ripristino"[15], infatti, nel corso di interventi condotti tra Otto e Novecento la maggior parte delle riquadrature sono state rimosse dai polittici medievali su cui erano originariamente ancorate; in alcuni casi esse sono state separate e confinate nei depositi di chiese o di musei; in altri sono state vendute e disperse nel mercato antiquario; nelle circostanze più drammatiche sono andate addirittura distrutte, compromettendo irrimediabilmente l'integrità materiale dei dipinti riquadrati. Di conseguenza, solo una piccola percentuale delle ancone fiorentine "rinascimentalizzate" si è conservata intatta[16].

Com'è noto, questo orientamento votato alla liberazione e al ripristino affonda le proprie radici nella Francia e nella Germania di primo Ottocento, nell'ambito dell'enciclopedismo illuministico, entro il quale si sviluppò una rinnovata curiosità nei confronti della storia. Presto si diffuse anche nella nostra Penisola, alimentando quel fenomeno ormai ampiamente indagato di riscoperta e di rivalutazione del mondo medievale: le opere d'arte gotiche furono così sottoposte a mirati interventi di restauro volti a far riemergere il loro più autentico aspetto e a ristabilire la loro unità di stile, ovviamente a discapito di tutte le stratificazioni storiche[17]. Del resto, è nella cultura romantica che si radica l'idea di guardare alla storia con distacco, percependo gli eventi del passato secondo una prospettiva propriamente storica, e non in termini di continuità. Significativo in tal senso è un disegno eseguito dal noto collezionista britannico William Young Ottley in occasione di un suo viaggio in Italia, che immortalò il *Polittico Baroncelli* di Giotto (**Scheda 16**) senza tener conto delle aggiunte ghirlandaiesche di fine Quattrocento[18]. Questa ostinata ricerca di purezza primigenia generò un sentimento di insofferenza – che si protrasse ben oltre il Risorgimento e che anche investì una buona parte del Novecento – verso qualsiasi forma di ibridazione, di pluristratificazione o di aggiunta, concepite come elementi disturbanti alla lettura del documento artistico originale. Il fenomeno interessò soprattutto l'architettura antica e le sue molteplici superfetazioni, al punto che fa comodo riprendere le parole di Gustavo Giovannoni, che nel 1912 parlava di «restauri di liberazione», i quali, a suo

[7] Baroni 1866, p. 22.
[8] Tartuferi 2012a, p. 21.
[9] Ladis 1982, p. 48.
[10] Eisenberg 1989, p. 33.
[11] Christiansen 1982, p. 7.
[12] New York, The Metropolitan Museum of Art, European Paintings Department Archive, Folder 1, Study Collection Gallery Label (il testo è anonimo e risale al 1986).
[13] De Benedictis 2024, p. 58.
[14] Gardner 2015, p. 144.
[15] Cfr. Brandi 1963, pp. 322-332; Ciatti 2009, pp. 175-177.
[16] Sull'argomento vedi Hoeniger 1995, pp. 101-102.
[17] Cfr. Conti 1988, pp. 228-328, anche per una visione d'insieme sulla storia del restauro tra Otto e Novecento (ma cfr. anche Ciatti 2009, pp. 167-262).
[18] *Revelations* 2013, pp. 104-105, n. LIII.



Fig. I: *Il polittico Rucellai di Bernardo Rosselli allo stato attuale e prima del restauro (ante 1932-1933).*

dire «possono rappresentare la forma più genuina, il tipo ideale del ripristino, allorché l'opera può tornare alla luce completa, sciolta dalla ganga di altre costruzioni interne che la nascondevano o di fabbriche esterne che l'attorniavano»[19]. Per quanto riguarda i dipinti, anch'essi furono sottoposti a interventi analoghi: le parti ritenute spurie vennero talvolta eliminate, interessando spesso e volentieri anche le cornici, separate dalle tavole e ridotte in cenere[20]. Nel caso ancora più specifico delle pale d'altare fiorentine riquadrate, a partire dalla fine dell'Ottocento e per la durata di oltre mezzo secolo sono state in buona parte "liberate" delle loro appendici rinascimentali, in nome dei medesimi principi fin qui discussi. Così facendo, però, si è trascurato il fatto che le riquadrature costituiscono loro stesse una testimonianza dell'invenzione artistica e più in generale dell'interesse per l'arte del passato, non meno significativa del nucleo originario: rimuovendole, è venuta meno l'istanza storica e soprattutto si è alterato (e in alcuni casi distrutto inesorabilmente) un documento storico[21]. Emblematico del sentimento che animò la rimozione delle riquadrature nel secolo scorso è il catalogo di vendita della collezione

[19] Cfr. Cordaro 1983, p. 266 (sul tema vedi anche Carbonara 1990).
[20] Brandi 1963 [1977], pp. 123-130.
[21] In tema di storia del restauro a Firenze tra il XIX e XX secolo, molto è stato scritto, soprattutto all'interno della serie "Storia e teoria del restauro" edita per i tipi di Edifir: tra le molte voci vedi quindi Ciatti 2004; Thau 2014; Ead. 2017. Sarebbe tuttavia sbagliato e semplicistico – forse perfino ingenuo – gridare oggi allo scandalo di fronte alla pratica del "restauro di ripristino", dopo che per lungo tempo è stata largamente abbracciata e condivisa. Sotto il profilo puramente teorico, il tema affrontato in queste pagine non si discosta molto da quello più o meno coevo del distacco degli affreschi, che, dopo che per molto tempo ha costituito la prassi, rappresenta oggi un artificio antistorico che – prendendo in prestito le parole di Luciano Bellosi (2000, p. 11), che di quel tipo di interventi ne era stato inizialmente alfiere – finisce per «snaturare l'affresco».

di Achillito Chiesa, confezionato in occasione dell'asta nel 1926[22]. Tra la miriade di manufatti messi all'incanto presso la American Art Association di New York, al lotto numero cinquantatré figurava il *Polittico Rucellai* di San Pancrazio di Bernardo Daddi, oggi a New Orleans (**Scheda 18**), a quel tempo ancora integro e con un formato quadrangolare, che, stando alla documentazione d'archivio, gli era stato conferito nel 1499 da Bernardo di Stefano Rosselli (**Fig. I**). Il proprietario, quasi a voler invogliare i potenziali acquirenti e ben consapevole del gusto dominante, ci tenne a specificare che le aggiunte quattrocentesche – allora ritenute genericamente della scuola fiorentina del XV secolo – «can be easily removed». Tale invito fu raccolto a distanza di tempo dal grande magnate e collezionista statunitense Samuel Henry Kress, che, una volta entrato in possesso della tavola, la fece restaurare e destrutturare: le sei creature angeliche che fino a quel momento avevano rinserrato il dipinto scomparvero così nel buio del collezionismo, e risultano tutt'ora disperse.

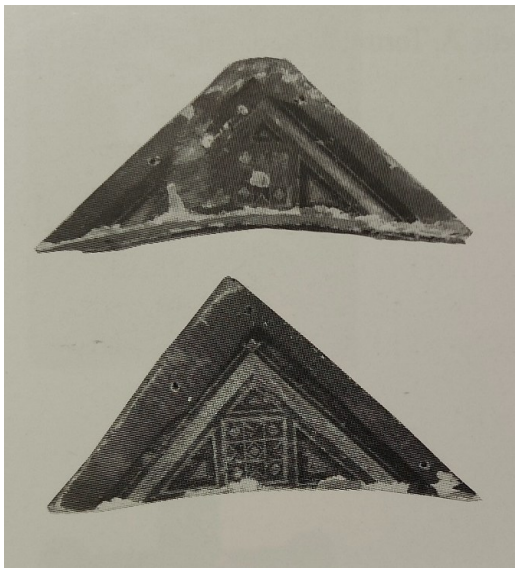


Fig. II: *Due cuspidi del secolo XIX (?), Firenze, Depositi dei laboratori di restauro della Fortezza da Basso.*

L'intento era insomma quello di ricondurre le opere d'arte alla loro conformazione originale; talvolta si arrivò persino a ricostruire le cuspidi dei polittici medievali, come testimoniano due singolari esemplari ottocenteschi conservati nei depositi della Fortezza da Basso di Firenze, che, se concepiti per risarcire un manufatto riquadrato a cui erano state risecate le punte tra Quattro e Cinquecento, rappresenterebbero per il nostro discorso un caso davvero emblematico e per certi versi paradossale di "restauro di ripristino" (**Fig. II**)[23]. Volendo offrire al lettore un'altra testimonianza di tale pratica, ben più nota rispetto agli esempi precedenti, è allora opportuno evocare la vicenda che interessò alla metà degli anni Trenta del Novecento la *Madonna dei Servi* di Cimabue a Bologna, la quale, alterata nella sua forma nel corso del XVII-XVIII secolo (la tavola fu infatti risecata ai lati e la cuspide ridotta in centina), fu arbitrariamente riportata – con tanto di lavori sulla struttura da parte di Enrico Podio – alla sua presunta forma originaria cuspidata, con la consulenza peraltro di Roberto Longhi, fresco di nomina alla cattedra dell'ateneo felsineo[24]. Beninteso, è doveroso riconoscere che molti restauri di quell'epoca – compreso quello del Cimabue bolognese – ebbero il merito di aver restituito una maggior leggibilità del testo figurativo; tuttavia, appare evidente il carattere arbitrario di questi approcci, che, seppur moneta corrente in quel periodo, finirono spesso per recidere il legame tra le opere medievali e la loro storia.

Proprio alla luce di queste considerazioni preliminari, non può che apparire discutibile il principio che guidò tra il 1956 e il 1958 la rimozione delle aggiunte rinascimentali del *Polittico di Badia* di Giotto (**Scheda 1**), probabilmente il caso più rappresentativo (e dibattuto) relativo alla travagliata sorte delle riquadrature fiorentine (**Fig. III**)[25]. Umberto Baldini, che diresse quel restauro, si pronunciò in diverse occasioni a sostegno delle motivazioni che avevano spinto

[22] *The Achillito Chiesa Collection* 1926, vol. II, n. 53.
[23] *Dai depositi nei depositi* 2012-2016, vol. II (2016), p. 294 n. 69. Sulla distinzione tra "rifacimento" e "aggiunte" vedi Cordaro 1983.
[24] Becherucci 1937-1938.
[25] AOPD, GR2393 (L. Tintori, A. Del Serra, 1956-1958).



FIG. III: *Il polittico di Badia di Giotto allo stato attuale e prima del restauro (ante 1956-1958).*

il Consiglio Superiore delle Belle Arti ad agire in tal senso: «Tali triangoli che pure avevano un qualche valore storico come documenti di gusto e che si univano a Giotto senza deturparlo nelle superfici dipinte (anche se risalgono a quel tempo alcuni interventi di ritocco) sono stati rimossi nell'attuale restauro perché il polittico riprendesse nella scansione cuspidata tutto il suo squisito valore di schema geometrico (vera e propria architettura) e le figure stesse nei vari pannelli riacquistassero nel loro isolamento tutta la loro potenza di masse in rapporto anche con le strutture»[26]. Si tratta di considerazioni che, seppur figlie del loro tempo, sono riemerse ciclicamente nel dibattito critico, rilanciate di tanto in tanto pure ai nostri giorni, scatenando un certo imbarazzo laddove si è arrivati a sostenere che il «ripristino dell'originaria scansione architettonica del complesso [...] sembra costituire un elemento fondamentale per il pieno intendimento del capolavoro giottesco»[27]: un manufatto gotico riquadrato non può in alcun modo essere riportato a un ideale grado zero e quindi essere «pienamente inteso», nemmeno se disancorato dalla sua riquadratura, poiché nel corso della riquadratura stessa esso è stato profondamente rimaneggiato nella struttura, secondo logiche, esigenze e modalità del tutto diverse da quelle di oggi. Insomma, come già osservato opportunamente dalla critica (e qui mi affido alle parole di Sonia Chiodo), «le sensibilità cambiano e oggi quell'intervento forse non si sarebbe fatto, per la maggiore attenzione ai segni che la storia lascia sulle opere d'arte, reinterpretandole per costruire nuove visioni, parimenti degne di essere conservate»[28]. Proprio in questa prospettiva, i serafini del probabile Pesellino – oggi dimenticati nei depositi delle Gallerie degli Uffizi – potrebbero quanto meno essere ricollocati appena sopra o accanto alla tavola giottesca, secondo una soluzione che continuerebbe a mantenere al centro dell'attenzione museale il grande

[26] *Mostra di opere d'arte restaurate* 1958, p. 12 (ma cfr. anche Baldini 1967, pp. 55-56).
[27] Tartuferi 2015, p. 55 (ma cfr. anche Castelfranchi Vegas 1989 [2022], pp. 21-25).
[28] Chiodo 2021, p. 75.

capolavoro duecentesco, ma che consentirebbe al contempo di illustrare e di restituire al pubblico la conformazione che l'opera ha conservato per la maggior parte della sua storia.

Come con il polittico giottesco, anche i due *Angeli* di Bartolomeo di Giovanni nel corso del Novecento sono stati rimossi dalla *Maestà* del Maestro di Figline su cui erano originariamente innestati e per lungo tempo conservati nei depositi delle Gallerie Fiorentine (**Scheda 14**). Dal 1983, a seguito di un delicato intervento di restauro che ha permesso una migliore leggibilità, sono tornati nel valdarno, venendo appesi alle pareti del Museo della Collegiata (dunque a sole poche decine di metri dalla pala trecentesca, la quale si conserva nella navata di destra della chiesa)[29]. Malgrado la vicinanza fisica, essi risultano completamente decontestualizzati nella loro attuale collocazione, che non permette al visitatore di intuire né la loro antica funzione, né tantomeno il loro rapporto con l'imponente pala trecentesca. L'operazione di smembramento – condotta da Gaetano Lo Vullo e Teodosio Sokolow tra il 1936 e il 1937, a ridosso cioè della celebre *Mostra Giottesca*, dove la pala fu esposta[30] – è documentata da una relazione di restauro estremamente sintetica, giusto un paio di righe nelle quali sono riportate le seguenti procedure: «Fermatura e restauro pittorico. Tolte le ridipinture. Lavori di falegnameria»[31]. Per quanto il contenuto sia generico, non ci sono dubbi che in quella circostanza si procedette al ripristino del manufatto medievale (si è stati pertanto in errore fino a oggi, quando si sosteneva che la manomissione fosse avvenuta nel 1946); e furono a tutti gli effetti «lavori di falegnameria» quelli che si resero necessari a distaccare le integrazioni quattrocentesche, fissate al tavolato della *Maestà* mediante un sistema di ancoraggio particolarmente complesso e solido che aveva previsto l'applicazione congiunta di traverse lignee e chiodi "alla traditora" battuti diagonalmente (su questo procedimento si veda quanto scritto nel **Capitolo III**).

Negli stessi anni Anna Maria Ciaranfi, in qualità di Ispettrice della Soprintendenza di Siena, dispose il distacco dal trittico di Bernardo Daddi – da poco scoperto nella chiesa di San Pietro alle Stinche a Panzano, nei pressi di Greve in Chianti[32] (**Scheda 10**) – della sua riquadratura, che a quell'epoca era ridotta a uno stato larvale (cfr. **Fig. 10.3**). Al termine di quei lavori, avviati nel 1935, la riquadratura venne collocata assurdamente al di sotto del polittico trecentesco e adoperata «ad uso di gradino», secondo quanto disposto dal Soprintendente Pèleo Bacci in un'ordinanza del 1936 (**Fig. IV**)[33]. Questa configurazione – che forse rappresenta l'immagine di copertina di quanto si sta cercando di raccontare in queste pagine – rimase invariata fino a pochi decenni fa, quando, per



Fig. IV: *Il polittico di Bernardo Daddi nella chiesa di San Martino a Lucarelli (1936-1995/1996).*

[29] *Domenico Ghirlandaio* 1983.
[30] *Mostra giottesca* 1937, p. 51, cat. 139; Sinibaldi, Brunetti 1943, p. 563, n. 182.
[31] AOPD, GR171 (G. Lo Vullo, T. Sokolow, 1936-1937).
[32] Bacci 1939, pp. 105-120.
[33] APNS, H-298.



FIG. V: *Il polittico di Bernardo Daddi di Santa Maria Novella allo stato attuale e prima del restauro (ante 1938).*

merito dei restauratori Edith Liebhauser e Vinicio Guastatori, l'ancona è stata finalmente ricomposta e riportata con criterio al suo assetto quattrocentesco[34].

La copiosa documentazione relativa a questi interventi di restauro, ampiamente setacciata nella presente occasione di studio, ha evidenziato come le operazioni di rimozione delle riquadrature si siano concentrate prevalentemente tra gli anni Trenta e Sessanta del Novecento. Al 1961 risale per esempio quella che interessò il trittico già nella chiesa di Santa Maria a Ughi a Rignano sull'Arno (detta la Badiuzza, oggi chiusa al culto e di proprietà privata), che quell'anno fu trasportato a Firenze nei laboratori della Fortezza da Basso (**SCHEDA 15**)[35]. Anche in questo

[34] APNS, H-298 (E. Liebhauser, V. Guastatori, 1995-1996).
[35] AOPD, GR3264 (E. Serafini, 1965-1966); AGF, UR1627 (ditta P. Gori, 1999).

caso la *mixture* tra Gotico e Rinascimento risultava disturbante agli occhi degli addetti ai lavori, e per questo motivo gli scomparti dipinti da Jacopo del Casentino furono separati e sottoposti a restauro, quindi trasferiti dopo oltre quarant'anni di giacenza presso i depositi della Palazzina Poggi; la riquadratura invece, di un modesto pittore che verosimilmente affiancò Filippo Filippelli nel cantiere della Badia a Passignano, venne accantonata e restaurata soltanto nel 1999, per poi essere confinata – anziché ricongiunta o quantomeno avvicinata alle tavole compagne – nei depositi del Soffittone di Palazzo Pitti, dove tutt'ora giace sotto a un telo che la copre dalla polvere.

Nel frattempo, il dibattito critico aveva cominciato a interrogarsi con crescente consapevolezza sulla legittimità di queste procedure. Così ragionava Cesare Brandi nel 1952, sulle pagine della rivista dell'Istituto Centrale del Restauro, quando ancora la sua "Teoria del restauro" era ancora lontana dall'essere pubblicata: «Pertanto sotto l'istanza storica noi dobbiamo proporci in primo luogo il problema se sia legittimo conservare o togliere l'eventuale aggiunta che un'opera d'arte abbia ricevuto: se cioè [...] sia legittimo conservare o togliere l'aggiunta dal solo punto di vista storico [...]. Dal punto di vista storico l'aggiunta subita da un'opera d'arte non è che una nuova testimonianza del fare umano e dunque della storia: in questo senso l'aggiunta non differisce dal ceppo originario ed ha gli stessi diritti ad essere conservata. Dal punto di vista storico è dunque legittima la conservazione. Invece la remozione, seppure risulti egualmente da un atto e perciò s'inserisce egualmente nella storia, in realtà distrugge un documento e non documenta sé stessa, donde porterebbe alla negazione e distruzione di un trapasso storico e alla falsificazione del dato. Di qui discende che storicamente è solo incondizionatamente legittima la conservazione dell'aggiunta, mentre la remozione va sempre giustificata e comunque deve essere fatta in modo da lasciare traccia di sé stessa e sull'opera stessa. Discende da ciò che la conservazione dell'aggiunta deve considerarsi regolare: eccezionale la remozione. Tutto il contrario di quello che l'empirismo ottocentesco consigliava per i restauri»[36]. È forse in queste parole che, se lette retrospettivamente, si può rintracciare la prima sterzata in direzione di un modo nuovo di concepire il restauro, che in effetti si registrò di lì a non molto[37].

Ma, tornando alla manomissione del trittico riquadrato della Badiuzza, si può almeno gioire del fatto che entrambe le componenti (quella medievale e quella rinascimentale) siano sopravvissute, ancorché separate: non sono mancati infatti episodi in cui lo smembramento ha compromesso irrimediabilmente l'unità del manufatto, sicché, subentrati i feroci meccanismi del mercato antiquario, le riquadrature sono scomparse dagli orizzonti della storiografia. A oggi risultano disperse: le già menzionate appendici di Bernardo Rosselli al polittico daddesco di New Orleans; quelle del Maestro di Marradi una volta aderenti al trittico già nel Musée Bénédectine di Fécamp, che sono state disgiunte tra la fine degli anni Cinquanta e i primi anni Ottanta del secolo scorso (**Scheda 23**); e infine quelle che dal 1485 circa completavano il polittico pentacuspidato di Bernardo Daddi in Santa Maria Novella (**Scheda 13**) (**Fig. V**). Quest'ultimo è stato restaurato e destrutturato nel 1938 – in contemporanea cioè al polittico "senese" dello stesso Daddi e alla *Maestà* di Figline – senza però che sia sopravvissuta alcuna traccia materiale della riquadratura, al punto che non riesco a nascondere le mie paure circa la possibilità che essa, complice anche un rovinoso stato conservativo, sia stata semplicemente distrutta[38]:

[36] Brandi 1952, pp. 117-118.
[37] Nel 1973 Alessandro Conti chiudeva la prima edizione del suo capitale "Storia del restauro e della conservazione delle opere d'arte" osservando come ormai «la conservazione delle opere d'arte non comporta solamente problemi di chimica e di fisica, ma anche di intelligenza storica, e di rapporto col pubblico, che mettono la cultura del restauratore alla più severa verifica» (Conti 1973, p. 207).
[38] AOPD, GR213 (1938).

una sorte infausta, oggi del tutto inammissibile, che tuttavia sappiamo esser toccata ai due serafini tardo quattrocenteschi della *Maestà* di Cimabue già in Santa Trinita (**SCHEDA 17**), immortalati soltanto da una manciata di ormai sbiadite albumine in bianco e nero della fine del XIX secolo (**FIGG. 17.1-17.3**)[39].



FIG. VI: *Le quattro creature angeliche della Fondazione Marchi di Firenze nell'attuale allestimento.*

Non ci restano così che le fototeche di storia dell'arte, preziosi templi della memoria, a restituirci l'assetto antico che questi polittici avevano assunto nel corso degli aggiornamenti quattro-cinquecenteschi. Tali testimonianze hanno la triplice funzione di farci capire come queste opere si presentassero agli occhi dei fedeli, di farci intendere le intenzioni degli artisti (e dei committenti) del Rinascimento e al contempo di conservare il ricordo di un fenomeno così peculiare e ancora così poco noto come quello della riquadratura dei polittici fiorentini, di cui noi oggi – considerando i soli ventisei esemplari noti – abbiamo una visione molto probabilmente parziale e frammentaria. Talvolta, però, neppure le fotografie ci vengono in soccorso, dal momento che in almeno due circostanze sopravvivono soltanto le porzioni di riquadratura, mentre resta ignoto il polittico gotico di cui esse facevano parte: una di queste è conservata presso la Fondazione Carlo Marchi di Firenze (**SCHEDA 4**), l'altra è stata messa all'asta negli anni Ottanta del Novecento e da allora mai più rintracciata (**SCHEDA 25**). Sono soprattutto le creature angeliche della Fondazione Marchi, oggi galleggianti in un'insolita disposizione a ventaglio entro armature in bronzo risalenti agli anni Cinquanta del secolo scorso, a restituirci l'immagine di un oggetto ormai completamente decontestualizzato e privo del suo significato storico, chiarendo efficacemente la fenomenologia dei "restauri di ripristino" e le sue conseguenze (**FIG. VI**). Consapevoli delle difficoltà di risarcire i contesti più antichi delle opere d'arte, in casi come questi anche un semplice riallestimento che riproponga la loro disposizione originaria restituirebbe al pubblico non soltanto la forma di questi apparati, ma anche – e soprattutto – la loro funzione. In un'ottica di più ampia comunicazione museale, estendendo la riflessione a tutti i dipinti soggetti a riquadratura, potrebbe inoltre risultare di grande utilità il ricorso a moderne tecnologie (penso a *rendering* digitali, oppure a sistemi di realtà aumentata, che stanno ormai dilagando e assumendo un ruolo sempre più rilevante nella nostra disciplina) al fine di ricomporre virtualmente le ancone riquadrate, integrandole con gli elementi che sono stati separati, perduti o andati distrutti.

Naturalmente, seguendo lo stesso principio ma rovesciando il punto di vista, l'uso di tali strumenti potrebbe favorire anche la restituzione ideale dell'antica forma medievale dei dipinti che invece conservano ancora la riquadratura: più che inseguire impossibili ritorni a una originale purezza, come è stato fatto in passato, la sfida di oggi è quella di rendere leggibili tutte le trasformazioni che hanno plasmato questi manufatti gotici, riconoscendo pari dignità storica alle diverse fasi della loro esistenza.

[39] ASBASFi, 1890, 16, Mo, 5 (O. Cambi, 1890).

Schede di catalogo











1a.

Giotto di Bondone (1267 circa-1337)
Madonna col Bambino, san Nicola di Bari, san Giovanni Evangelista, san Pietro e san Benedetto; *Cristo benedicente, quattro angeli* (cuspidi)
1295-1300 circa
Tempera su tavola
137,5 x 345 cm (senza lo zoccolo moderno)
Firenze, Gallerie degli Uffizi, Gli Uffizi, inv. Dep. Santa Croce n. 7
Provenienza: Firenze, Badia Fiorentina (ubicazione originaria-1810); Firenze, chiesa di San Marco (1810-1813); Firenze, basilica di Santa Croce (1813-1900); Firenze, Museo dell'Opera di Santa Croce (1900-1966)
Restauri: 1956-1958, L. Tintori, A. Del Serra (AOPD, GR2393); 1988, A. Del Serra (AGF, UR1259); 2000, M. Celesia (AGF, UR6299); 2008-2009, S. Scarpelli (AGF, UR9338)
Iscrizioni: "VIRGHO·MARIA"; "SANCTUS NICOLAUS"; "SANCTUS·IOHANNES EV"; "SANCTUS·PETRUS APL"; "SANCTUS BENEDITUS" (nei rispettivi scomparti principali)

1b.

Francesco di Stefano, detto Pesellino (1422 circa-1457)
Quattro serafini; *due ali di serafini* (riquadratura)
1451-1453
Tempera su tavola
65,4 cm, 64,1 cm, 64,2 cm (quattro elementi centrali) (misure non rilevate per i due elementi laterali)
Firenze, Gallerie degli Uffizi, Gli Uffizi, depositi, inv. Dep. Santa Croce n. 7
Provenienza: Firenze, Badia Fiorentina (ubicazione originaria-1810); Firenze, chiesa di San Marco (1810-1813); Firenze, basilica di Santa Croce (1813-1900); Firenze, Museo dell'Opera di Santa Croce (1900-1958)
Restauri: 1966-1967, M. Seroni (AOPD, GR5587); 2017 (cfr. *Gli Uffizi, la città e l'Arno* 2017, p. 238, n. 22)

Il polittico, costituito da cinque scomparti cuspidati, presenta al centro la Madonna col Bambino, mentre ai suoi lati figurano i santi Nicola di Bari, l'Evangelista Giovanni, Pietro e Benedetto, ognuno correlato da un'iscrizione (alcune di queste oggi non più leggibili). Ogni elemento ligneo si compone di un'unica asse verticale, che, sul fronte, è stata scavata di qualche millimetro di modo da ottenere a rilievo le sofisticate membrature micro-architettoniche che fungono da cornice[1]. La presenza del santo natio di Norcia, l'unico a volgere lo sguardo verso la Madre e il Figlio (gli altri personaggi invece, imperterriti, severi e quasi minacciosi, puntano gli occhi dritti all'osservatore), suggerisce una provenienza benedettina del dipinto; e infatti, come dimostrato da Ugo Procacci in occasione di una conferenza tenuta all'Accademia Fiorentina di Scienze Morali "La Colombaria" il 4 febbraio 1943 (l'articolo che ne derivò fu terminato nel 1959, vedendo la luce soltanto nel 1962), esso corrisponde con quello ricordato come opera autografa di Giotto dal Ghiberti e dal Vasari nella sola edizione giuntina sull'altare maggiore della Badia Fiorentina[2]. Cadde così definitivamente la proposta di Horne e di Longhi secondo i quali il polittico giottesco costituito dai frammenti di Washington, del Museo Horne di Firenze e di Chaalis potesse provenire da quella sede[3]. Procacci riuscì nell'importantissima stoccata perché, coinvolto nella messa in sicurezza delle opere d'arte a Firenze durante la Seconda Guerra Mondiale, si rese conto che sul tergo del pentittico – a quel tempo custodito nel Museo dell'Opera di Santa Croce – era presente un cartellino «mezzo rosicchiato dagli insetti» dei tempi delle soppressioni napoleoniche (1810), che rammentava la sua più antica provenienza dal convento benedettino. Più di recente, peraltro, Andrea De Marchi ha

reso noto un inedito inventario relativo alle "pitture e sculture esistenti nella sagrestia e cappella del noviziato in S. Croce di Firenze", databile tra il 1846 e il 1855, in cui la nostra opera era riferita a un «Anonimo assai pregevole dei tempi di Giotto ma di maniera assai differente» e dove per l'appunto veniva riportata la sua origine[4].

Con Procacci si venne così a ricostruire per intero la storia del dipinto, posto sull'altare maggiore della Badia fino al 2 febbraio 1568, quando venne sostituito dalla grande pala con l'*Assunzione della Vergine* di Giorgio Vasari, ancor'oggi in loco[5]; fu quindi spostato nel vestibolo del refettorio, dove rimase almeno fino al primo quarto del Settecento[6]. Il silenzio dell'attento Giuseppe Richa invita a credere che di lì a non molto dovette trovare un'altra sistemazione, verosimilmente una poco accessibile[7]. Con le soppressioni napoleoniche venne temporaneamente depositato nel convento di San Marco, com'era prassi allora; in Santa Croce approdò nel 1813, posizionato dapprima in sagrestia[8], e in seguito nel refettorio, dove nel 1900 venne a costituirsi il Museo dell'Opera di Santa Croce[9]. Il 30 ottobre 1956 l'opera fu ritirata da questa sede per essere restaurata (si trattava del primo intervento conservativo che le veniva riservato, se si esclude quello ottocentesco in occasione del quale la cornice è stata ridorata e ingessata grossolanamente)[10]; per nostra fortuna, concluse le operazioni (1958), essa non fu riconsegnata a Santa Croce ma rimase all'interno del Palazzo degli Uffizi, evitando così che soccombesse alla tragica alluvione del 1966 che colpì la città e in particolare la basilica francescana. Dal dicembre di quello stesso anno il *Polittico di Badia* è esposto presso la Galleria degli Uffizi, oggi nella sala delle Maestà.

Il restauro degli anni Cinquanta di cui si è detto poc'anzi, affidato a Leonetto Tintori e ad Alfio Del Serra, si era reso necessario per via delle gravi condizioni dell'opera (cfr. AOPD, GR2393, e la relativa relazione di restauro)[11] (**Fig. 1.1**): nei rapporti della commissione per le soppressioni del 1810 lo stato di conservazione è detto «mediocre»[12]; a inizio Novecento Osvald Sirén lamentava la presenza di uno spesso strato di sporco e vernice[13]; per questo motivo Suida raccomandava cautela nelle valutazioni stilistiche, dal momento che «many of the details are repainted beyond recognition»[14]; per Luigi Coletti la qualità del polittico era «altissima [...] pur com'è ora un'ombra velata»[15]; mentre Sinibaldi e Brunetti nel loro commento alla *Mostra Giottesca* del 1937 scrivevano: «il dipinto è ridotto a un'estrema esilità di colore; le parti più guaste sono la Madonna col Bambino e il S. Giovanni. Le ridipinture non sono molte, ma tutto è sudicio e annerito. Uno spacco è nell'ultima tavola a destra»[16]. L'auspicato intervento, sui cui procedimenti tecnici si sorvola in questa sede in quanto illustrati e commentati ampiamente in passato, rese così possibile la piena godibilità del dipinto, malgrado alcune finezze esecutive siano andate definitivamente perdute[17].

La paternità di Giotto, oggi unanimemente accolta, è stata al centro di un acceso dibattito, anche dopo la scoperta di Procacci e perfino a seguito del restauro degli anni Cinquanta che, come detto, favorì grandemente la lettura dell'opera[18]; tant'è che studiosi del calibro di Longhi, Toesca, Salvini, Berenson, Bologna, Boskovits, Offner sostennero ugualmente un consistente apporto della bottega[19]. Dopo aver ventilato la possibilità che il dipinto potesse essere stato realizzato da Giotto stesso oppure da «einem Zeitgenossen desselben im Anfange des XIV Jahrhunderts»[20], fu Henry Thode con grande acume ad aver attribuito per primo il polittico al giovane di Colle di Vespignano[21]; in quell'occasione, però, lo studioso credeva di poterlo identificare con una delle quattro opere che il Ghiberti ricordava di sua mano nella basilica francescana di Santa Croce[22]. Lo stile autentico di Giotto, precisamente ai tempi della conclusione degli affreschi di Assisi[23], venne riconosciuto pure dal Suida, dal Fabriczy, dal Beenken e infine dal Coletti[24], tra i più ferventi sostenitori della pregevole qualità dell'opera[25]. Con Umberto Baldini e Ugo Procacci, forti del restauro appena concluso, la maggior parte degli studiosi si è allineata a favore di un'autografia piena del maestro fiorentino[26].

Da parte sua, lo studioso berlinese Friedrich Rintelen aveva respinto categoricamente la possibilità di vedere nel polittico un qualsiasi riferimento a Giotto (anche per questo motivo gli valse il giudizio acido di Longhi)[27]. Khvoshinsky e Salmi, di contro, evocarono il nome di Bernardo Daddi[28]; mentre van Marle, seguito dal solo Alessandro Chiappelli, lo aveva ricondotto a Pacino di Buonaguida[29]. Una fetta consistente della critica aveva invece relegato la sua esecuzione alla bottega di Giotto: in particolare, Osvald

Sirén[30] – malgrado in un primo momento si fosse accodato al parere di Thode, presupponendo una provenienza dalla cappella Peruzzi in Santa Croce[31] – attribuì il dipinto a un anonimo seguace (forse Stefano Fiorentino, artista ancora sfuggente a quell'epoca)[32], costruendogli attorno un *corpus* di opere oggi in parte insostenibile, che comprendeva sì autografi giotteschi come gli affreschi della cappella di San Nicola nella basilica inferiore d'Assisi e la ben nota *Madonna col Bambino* di Oxford (Ashmolean Museum of Art and Archeology, inv. A332)[33], ma anche una piccola anconetta oggi a Berlino probabilmente del Maestro di San Lucchese (Berlino, Gemäldegalerie, inv. 1141A)[34] e una *Madonna col Bambino* oggi come allora presso la Bergen Billedgalleri (inv. 1075), in Norvegia, che è a tutta evidenza di Giovanni Toscani[35]. Su posizioni tutto sommato simili si schierarono pure Toesca e l'autorevole Offner[36], entrambi riconducendo la pala al cosiddetto Maestro della cappella di San Nicola, così come Oertel (che però in seguito si aprì alla possibilità di un'autografia di Giotto), Salmi, Brandi e Sinibaldi-Brunetti, che relegarono il pentittico ai margini del più autentico catalogo giottesco[37]. Nel Secondo Dopoguerra si è affacciata l'ipotesi – sostenuta da diversi studiosi, ma fermamente respinta da Volpe e Previtali[38] – secondo cui nel polittico vi fosse da ravvisare anche la partecipazione del Maestro della Santa Cecilia[39], il possibile Gaddo Gaddi[40]. In tempi più vicini ai nostri giorni, Ferdinando Bologna, Irene Hueck, Miklós Boskovits e Flores d'Arcais hanno rilanciato la posizione offneriana secondo cui il *Polittico di Badia* sia da attribuire in molte sue parti allo stesso maestro attivo nella cappella di San Nicola (il conoscitore ungherese tuttavia, come già detto, rivide in seguito le proprie posizioni)[41].

Quanto alla datazione, l'opinione prevalente colloca il grande pentittico verso la fine del Duecento, come già supposto ancora nell'Ottocento dal Thode[42], a ridosso quindi dell'esecuzione della croce del Tempio Malatestiano di Rimini, tra l'esperienza assisiate e padovana del pittore[43]. Tale cronologia conferisce al dipinto un ruolo cruciale se non rivoluzionario nella storia del polittico gotico, sia per quanto riguarda la struttura architettonica, così plastica e solenne, sia per quel che concerne l'inedita monumentalità monolitica dei santi al suo interno. I legami con la cappella Orsini intitolata a San Nicola ad Assisi, più volte evocati dalla critica a partire dal Sirén[44], sono indubbi (chiunque si occupi di questi temi ha negli occhi il confronto tra il san Nicola di Bari della Badia e il presunto san Gennaro ad affresco assisiate), sebbene nelle pareti francescane l'esecuzione sia in alcuni tratti più incerta e per questo ricondotta anche alla bottega. È tuttavia conveniente porre il nostro polittico all'incirca entro lo stesso lasso di tempo di quest'impresa, che gli studi più recenti datano tra la fine del Duecento e il primissimo Trecento[45]. Confesso di non saper dare una spiegazione al fatto che Everett Fahy avesse annotato sul retro di una fotografia del *Polittico di Badia* le seguenti parole: «polyptich by Giotto – dated 1297»[46]. Tale indicazione temporale potrebbe essere in relazione con la lettura cronologica offerta da Irene Hueck della cappella Orsini[47], ma, in ogni caso, questa data ben si attaglia al dipinto qui in esame[48].

Per Oertel, Longhi, Gnudi e Procacci l'opera doveva essere datata appena dopo la fine del secolo, ma comunque «non posteriore al primo decennio»[49]. Baldini e Baccheschi la circoscrivevano attorno al 1301[50], mentre Venturoli e Hueck verso il 1310, a ridosso cioè della consacrazione dell'altare maggiore della Badia[51]. Dal canto suo, Roberto Salvini vedeva assonanze con lo stile di Giotto «fra gli affreschi di Padova e quelli della Cappella Peruzzi»[52]. In netto contrasto con tali posizioni si pongono il Beenken, che lo aveva catapultato addirittura a poco prima del 1330[53], e lo Schwarz, che di recente ha proposto un parallelismo cronologico – assai difficoltoso da accettare – tra il polittico un tempo alla Badia e quello commissionato dal cardinal Stefaneschi oggi in Pinacoteca Vaticana (inv. 40120)[54].

Nei primissimi anni Cinquanta del XV secolo il polittico di Giotto fu riquadrato mediante l'aggiunta di sei inserti lignei di formato triangolare, quattro raffiguranti serafini, due solamente le loro ali. I documenti – già in parte editi dal Poggi, senza però che venissero associati al dipinto[55] – sono stati pubblicati integralmente e commentati dal più volte citato Ugo Procacci[56]: essi riconducono l'intervento alla volontà di Gherardo di Astore di Niccolò di Gianni[57], un ricco cittadino fiorentino che, ritiratosi da laico a vita monastica verso la metà del Quattrocento con i frati benedettini di via del Proconsolo, devolvé tutti i suoi beni e le relative rendite al convento, eccetto la somma necessaria a coprire le spese del rimodernamento della pala («pongansi in diposito sanza spendere, per poter e dovere farsi, e interamente fornire e pagare, la tavola inchominciata dell'altar maggiore della Badia di Firenze; e se niente di poi di

denari restasse o d'altro, si debbano spendere come piacerà a Gherardo e a messer l'abate in dare per Dio»)[58]. I pagamenti ebbero inizio il 17 luglio 1451 a favore del legnaiolo Giovanni di Nardo dell'Omo, il quale a quella data ricevette un fiorino largo «per parte di lavorìo à fatto nella tavola dell'altare» (ne seguirono altri nei mesi seguenti)[59], mentre a partire dal 16 ottobre, per i successivi due anni, vennero versati in totale trentatré fiorini al pittore fiorentino Jacopo d'Antonio[60]; i compensi si conclusero il 7 febbraio 1453 (stile moderno), quando vennero realizzate una «chortina azurra» (confezionata da Gherardo di Andrea Guardi e dipinta da Jacopo d'Antonio) e un «letuccio» (probabilmente un paliotto), da porre a decorazione dell'altare[61]. Procacci identificava il pittore menzionato nei pagamenti con il «Jacopo del Corso pittore fiorentino» citato dall'Anonimo Magliabechiano e dal Vasari[62]. Di Jacopo, figlio di Antonio di Jacopo di Lemmo di Cino, si sa per certo che nacque nella primavera del 1427 e che era un figlio d'arte[63]; che fece parte delle famose brigate dell'antico corso degli Adimari, occupando insieme allo zio Giuliano di Jacopo due botteghe, una che era stata di Giuliano d'Arrigo detto il Pesello (secondo alcuni da riconoscere nel Maestro del Giudizio di Paride)[64], e un'altra fuori dalle mura cittadine, alle Casacce, verso Rovezzano; che il 30 giugno 1451 ricevette ventiquattro lire per «auro misso in archetto secunde sacrestie» nella Cattedrale di Santa Maria del Fiore; e che morì giovanissimo, poco più che ventisettenne, nel dicembre 1454[65].

Nell'analisi stilistica dei quattro serafini il noto funzionario fiorentino non taceva a proposito delle forti assonanze con Filippo Lippi e soprattutto con Pesellino[66], chiamando giustamente in causa alcune opere di quell'ambito, come ad esempio la *Madonna col Bambino in trono* di Sant'Angelo a Cetica, in Casentino, che egli arrivava addirittura ad attribuire dubitativamente allo stesso Jacopo (oggi invece figura stabilmente nel catalogo del Pesellino)[67] (**Fig. 1.2**). Prima di Procacci, la riquadratura – malgrado fosse ancora innestata al capolavoro giottesco e quindi ben visibile agli studiosi – aveva raccolto scarsissima attenzione: Thode all'alba della vicenda critica del polittico l'aveva ricondotta alla cerchia di Alesso Baldovinetti[68]; Offner alla mano di Domenico di Michelino[69]; Beenken, in un agguerrito contributo monografico, la attribuiva a un artista «of medium rank belonging to the circle of Baldovinetti or Pesellino», scalandola al terzo quarto del XV secolo[70]; mentre la Collobi Ragghianti a un pittore «direttamente lippesco»[71]. È stato Miklós Boskovits a ritenere i rimandi all'arte di Pesellino così precipui al punto da sostenere la sua piena autografia[72], raccogliendo il consenso di Staderini, Tartuferi, Sonnevend, Romagnoli e Pons[73].

È pur vero, come giustamente sottolineato da Laura Cavazzini, che «in assenza di altre opere riferibili con certezza a Jacopo d'Antonio», non è possibile scartare categoricamente il nome di quest'ultimo ed esprimere «un giudizio critico ponderato»[74]; d'altro canto, però, le quattro creature tetramorfi – niente affatto «modeste», come le reputava il Procacci, bensì di pregevole fattura – tradiscono identità palmari con alcuni dipinti che rientrano ormai stabilmente nel catalogo di Pesellino[75]. Mi riferisco non tanto a quelle opere della sua primissima fase, in cui il nitore angelichiano è predominante, quanto a quelle di epoca leggermente successiva (1450 circa), improntate sopra ogni cosa agli stimoli di Filippo Lippi[76], come ad esempio le *Madonne col Bambino* di Boston (Isabella Stewart Gardner Museum, inv. P16w11)[77], di Lione (Musée des Beaux Arts, inv. 1997-4)[78], di ubicazione sconosciuta (Londra, Sotheby's, 5 luglio 1995, lotto 50) e di Cetica[79] (**Fig. 1.2**). Le espressioni assopite dei Gesù Bambino di queste tavole, dall'aria un po' molle e con i nasi tipicamente all'insù, si giustappongono in maniera significativa con i nostri quattro angeli, contraddistinti similmente da volumi ampi e segni di contorno ben incisi. Le ciocche dei capelli quasi cesellate, di matrice lippesca/donatelliana, e la caruncola degli occhi molto accentuata appaiono come un marchio di fabbrica del pittore, e sono riscontrabili persino nella sua produzione grafica[80]. A osservare la riquadratura balza inoltre evidente l'affinità cromatica con le opere del Pesellino, nelle cui scene molte volte predominano i toni rosati, gli stessi che accendono le ali dei serafini di riquadratura.

Anche Pesellino orbitava abitualmente intorno alle compagnie del corso degli Adimari, essendo documentato già nel 1447 in quella che era un tempo la bottega del nonno Pesello (con lui visse e si formò a date molto precoci, essendo rimasto orfano di padre a soli cinque anni); come già anticipato, poi, la stessa bottega era stata precedentemente occupata da Jacopo d'Antonio[81]. Insomma, molti indizi autorizzano a credere che i pagamenti sborsati per il *Polittico di Badia* tra il 1451 e il 1453, seppur registrati a

nome di Jacopo d'Antonio, siano passati in seguito a Francesco Pesellino, il quale, appare evidente, era in stretti rapporti con il collega/socio; ed è proprio questo il dato su cui insistere per motivare il fatto – del tutto insolito – che un giovane pittore sia stato pagato continuativamente per quasi due anni per un lavoro che, in realtà, venne eseguito in sua vece da un altro pittore. A quel tempo, vi è da dire, Pesellino era un artista ormai accreditato tra le fila della borghesia fiorentina, specializzato in dipinti da camera[82] e coinvolto in commissioni di assoluto prestigio, se pensiamo che i noti pannelli di cassone con i *Trionfi* petrarcheschi dell'Isabella Stewart Gardner Museum di Boston (invv. P15e5.1-2)[83] provengono da Palazzo Medici, realizzati con molta probabilità in occasione del matrimonio di Piero de' Medici con Lucrezia Tornabuoni[84]. Pure i cassoni di Londra raffiguranti le *Storie di David* (National Gallery, invv. NG6579-80)[85] potrebbero avere una provenienza medicea[86], a ulteriore dimostrazione del calibro del pittore a queste date, al punto che di lì a qualche anno venne affidato a lui il delicato intervento (forse il primo nella storia di Firenze, a quanto ne sappiamo noi oggi) di riquadratura del *Polittico di Badia* di Giotto[87].

In virtù di quanto illustrato, non è in alcun modo possibile accogliere la tesi di Anna Padoa Rizzo[88]– abbracciata peraltro da una voce autorevole come quella di Lisa Venturini[89]– secondo la quale l'autore del rimodernamento del *Polittico di Badia* (a loro dire Jacopo d'Antonio) sia identificabile con il Maestro di Pratovecchio, irresistibile pittore con una fisionomia artistica ben precisa che, per quanto mi riguarda, nulla ha da spartire con i nostri elementi di riquadratura[90]. Le stesse difficoltà credo che si riscontrino approcciandosi al materiale di lavoro conservato all'interno della fototeca di Roberto Longhi, in una carpetta intitolata "Maestro degli angeli del polittico di Badia (Jacopo di Antonio del Corso)": in questa sono custodite le fotografie di tre opere fiorentine del XV secolo (ma stranamente non dei serafini della Badia Fiorentina...) che difficilmente possono essere accostate allo stile della riquadratura. Si tratta infatti di una *Madonna col Bambino e un angelo* di ubicazione sconosciuta, a tutta evidenza di Bernardo di Stefano Rosselli[91]; della lunetta ad affresco con *Dio Padre benedicente* della cappella Medici in Santa Croce a Firenze, tradizionalmente attribuita al Graffione o al Maestro dell'Epifania di Fiesole, ma che a mio avviso è da ricondurre a un'altra mano, di stretta osservanza ghirlandaiesca[92]; e di un *Arcangelo Raffaele e Tobiolo* di ubicazione sconosciuta (già Milano, Sacerdoti)[93].

Passiamo dunque agli aspetti più propriamente tecnici della riquadratura quattrocentesca. Rimossi i pinnacolini e gli intagli floreali, gli spazi tra le cuspidi sono stati riempiti – senza alterare il profilo del polittico – con sei spicchi lignei, ottenuti tagliando in diverse forme triangolari un'unica asse[94]. Lungo i lati degli elementi di riquadratura è ancora visibile la percolatura del gesso, il che lascia intendere che il supporto non ha subìto decurtazioni. Il sistema di ancoraggio ha previsto, in maniera alquanto invasiva, l'applicazione di diversi chiodi "alla traditora", come indicano sia i fori nel legno visibili in alcune fotografie storiche (cfr. **Fig. VIII** in **Capitolo 3**), sia i solchi diagonali ancora esistenti nelle tavole (cfr. **Fig. IX** in **Capitolo 3**). Il nuovo assetto venne quindi confezionato entro una cornice quattrocentesca (quella a listello che si osserva nelle fotografie storiche è molto probabilmente del XIX secolo), la quale, data la quantità considerevole di legname comprata il 1° aprile 1452 («canne III d'asse di 1/2 cioè braccia 48 [...] e canne una di 1/3 [...] le quali asse si missono nell'altar maggiore», corrispondente, secondo Procacci a circa quattro quinti di metro cubo di legna)[95], dovette essere particolarmente imponente e maestosa. Pesellino intervenne sul polittico non soltanto dipingendo i serafini negli spicchi lignei, ma anche – com'era prassi allora – ritoccando alcune parti della pittura trecentesca[96]. In passato si è creduto che tali ridipinture fossero state dettate da uno stato conservativo non ottimale della tavola, la quale era sopravvissuta prima a un'alluvione (quella devastante del 1333) e poi a un incendio (quello divampato in chiesa nel 1356)[97]. Tuttavia, osservando la superficie pittorica nonché le fotografie storiche, mi sento di dire che i danni non sembrano così disastrosi da poter essere imputabili a eventi di questo tipo (il Villani, peraltro, a proposito della calamità del 1333, ci dice che l'acqua arrivò "solamente" «infino a piè dell'altar maggiore»)[98]: essi sembrerebbero piuttosto riconducibili a drastiche puliture avvenute nei secoli passati, come già sostenuto peraltro dalla critica[99].

A monte dell'operazione di riquadratura, insomma, ci fu soltanto la volontà di aggiornare la pala dell'altar maggiore della Badia, eseguita da quello che veniva considerato il padre della pittura in Italia, al

quale la città tributava un ossequio che ai tempi del Vasari – che pure non si sottrasse al compito di sostituire il dipinto con uno di sua mano – era ancora vivo («vi si è tenuta insino a oggi, ed anco vi si tiene, più per una certa reverenza che s'ha all'opera di tanto uomo che per altro»)[100].

Nel 1492 Pier Filippo di messer Giannozzo Pandolfini, al tempo titolare della cappella maggiore della Badia, commissionò al legnaiolo Chimenti del Tasso «dua pilastri di legname fatti sotto la tavola dello altare maggiore e [...] una predella di braccia sei incirca per in su l'altare maggiore, con dua casette di rieto a detta predella»[101]; doveva trattarsi con ogni probabilità di una predella aperta sul retro con due repositori, e due pilastri lignei estesi fino a terra, purtroppo andati perduti. Questi ultimi avrebbero dovuto sostituire quelli originali di fine Duecento[102], dei quali possiamo farci un'idea osservando il polittico di Giovanni del Biondo nella sagrestia della basilica di Santa Croce, oppure quello opistografo di Sassetta in San Francesco a Sansepolcro[103].

Con il restauro del 1956-1958 si decise di separare irrimediabilmente dal polittico la riquadratura quattrocentesca, la quale venne confinata nei depositi degli Uffizi[104]. Ugo Procacci e Umberto Baldini sono intervenuti in diverse occasioni a motivare tale scelta: «L'intervento ha permesso il recupero dell'originalità del polittico grazie alla rimozione delle parti aggiunte. Si sono tolte cioè quelle aggiunte (anche se avevano valore di documento storico e anche se avevano il merito di inserirsi solo 'a latere' dell'opera giottesca, con rispetto quasi assoluto del testo originale dipinto) perché, intervenendo nella struttura del polittico, portavano a una diversa dimensione le figure di Giotto, che si inserivano in uno spazio assai maggiorato e perdevano non poco della loro forza d'impianto. Scadeva, insomma, la qualità tutta recuperabile di Giotto, così come si perdeva la scansione cuspidata di quel profondo valore di vera e propria architettura che aveva l'insieme, modulato come l'esterno di Arnolfo nella basilica di Santa Croce. Con la riconquistata purezza geometrica le figure stesse nei vari pannelli hanno potuto recuperare nel loro isolamento tutta la loro potenza di masse in rapporto puntuale anche con le strutture»[105]. Avrebbe accolto di buon grado questa decisione Osvald Sirén, il quale a suo tempo dichiarava (traduco dallo svedese) come «il formato originale è stato distorto nel XV secolo»[106]; pure Gnudi e Brandi hanno condiviso la decisione di separare le due parti[107], come anche in tempi recenti Angelo Tartuferi[108]. Eppure, dell'originale impianto giottesco di cui parlava Baldini oggi rimane ben poco, dal momento che tutte le decorazioni squisitamente medievali che animavano l'antica cornice sono andate perdute con l'ammodernamento quattrocentesco.

Bibliografia selezionata (9a):
Beenken 1934; Sinibaldi, Brunetti 1943, pp. 359-362, n. 110; Longhi 1948 [1974], pp. 49-50, n. 110; Salvini 1952, pp. 49-50, figg. 189-190; *Mostra di opere d'arte restaurate* 1958, pp. 11-13, cat. 2; Procacci 1962; Salvini 1962, p. 61, fig. 82; *Iconografia di San Benedetto* 1982, pp. 199-200, n. 63, fig. 111; A. Tartuferi, in *Giotto: bilancio critico* 2000, pp. 117-120, cat. 6; A. Giusti, in *Arnolfo* 2005, pp. 426-427, cat. 3.20; De Marchi 2009a, pp. 69-70; A. Tartuferi, in *Giotto e il Trecento* 2009, vol. I, pp. 159-160, cat. 2; De Marchi 2012b; A. Tartuferi, in *Giotto. Il restauro* 2012, pp. 53-59; Scarpelli 2012; Tartuferi 2015; Chiodo 2021, pp. 73-75, figg. 5-6; E. Zappasodi, in *Giotto e san Francesco* 2026, pp. 268-271, cat. II.1.

Bibliografia selezionata (9b):
U. Baldini, in *Mostra di opere d'arte restaurate* 1958, pp. 11-13, cat. 2; Procacci 1961; Procacci 1962; Padoa Rizzo 1992a; M. Boskovits, in *Italian Paintings* 2003, pp. 570, 572-573 nota 11; Staderini, in *Beato Angelico a Pontassieve* 2010, pp. 158-162, cat. 15; A. Tartuferi, in *Giotto. Il restauro* 2012, pp. 54-56; Pons 2021, pp. 110-111, figg. 2-7.

[1] Quelle esterne invece sono applicate (cfr. Castelli 2012, pp. 84-87; Scarpelli 2012).
[2] Ghiberti 1450 circa [1912], p. 36; Vasari 1550 e 1568 [1966-1997], vol. II (1967), p. 98. Insieme alla pala d'altare, Ghiberti e Vasari menzionavano pure un ciclo di affreschi che lo stesso Giotto avrebbe eseguito in quella che era allora la cappella maggiore della Badia Fiorentina (com'è noto, con i rifacimenti seicenteschi si andò a mutare l'orientamento della chiesa, di modo che seguisse l'asse nord-sud). Queste pitture, oggi ridotte a lacerti e sepolte fino a non molto tempo fa sotto a un altro ciclo a fresco, raffigurano le *Storie di Maria*: la critica è concorde nel

ritenerle di epoca successiva rispetto al polittico qui in esame, intorno al terzo decennio del Trecento, immaginandosi così che i frati benedettini avessero affidato al pittore una seconda commissione, avviata però solo a seguito di quella selva di impegni che lo avevano portato più volte lontano dalle rive dell'Arno (Romano 2015; Bandini, Cinelli, Frosinini 2015; Chiodo 2021, pp. 75-83).
[3] Perkins 1918, p. 41 nota 2; Longhi 1930 [1968], pp. 3-6 (cfr. da ultimo Cavazzini 2017).
[4] De Marchi 2012b, p. 31, su segnalazione di Claudia Timossi (ma cfr. anche Giura 2024).
[5] Procacci 1962, pp. 44-45; Id. 1991 (ma cfr. anche Capretti 2021, pp. 179-183).
[6] Puccinelli 1664, pp. 2-3; Bocchi, Cinelli 1677, pp. 383, 387; Borghini 1584 [1730], p. 233.
[7] Richa 1754-1762, vol. I (1754), pp. 35-123.
[8] Fantozzi 1847, p. 207; François 1850, p. 445; Thode 1885, p. 266.
[9] Thode 1899, p. 138; Gamba 1904, p. 182 nota 1.
[10] AOPD, GR2393 (ma cfr. anche Procacci 1962, p. 22).
[11] Cfr. anche Bologna, Fondazione Federico Zeri, Fototeca Zeri, invv. 12919-12937; Procacci 1962, pp. 20-24.
[12] Procacci 1962, p. 45, doc. II.
[13] Sirén 1906, p. 98 (ma cfr. anche Hermann Beenken 1934, pp. 99-103, le cui considerazioni scaturirono da un'analisi ravvicinata insieme al restauratore Augusto Vermehren).
[14] Suida 1931, p. 93.
[15] Coletti 1938, p. 58.
[16] Sinibaldi, Brunetti 1943, p. 361 (ma cfr. a questo proposito Bologna, Fondazione Federico Zeri, Fototeca Zeri, inv. 12935).
[17] Procacci 1962, pp. 20-24; Baldini 1967, pp. 55-57; Id., in *Mostra di opere d'arte restaurate* 1958, pp. 11-13, cat. 2. Per una trattazione puntuale dei restauri nel corso degli anni Duemila vedi invece A. Tartuferi, in *Giotto: bilancio critico* 2000, pp. 117-120, cat. 6; Id., in *Giotto e il Trecento* 2009, vol. I, pp. 159-160, cat. 2; Scarpelli 2012.
[18] Procacci 1943.
[19] Longhi 1948 [1974], pp. 49-50, n. 110; Id. 1963 [1974], p. 166; Toesca 1951, p. 608 nota 131; Salvini 1952, pp. 48-49 (ma cfr. poi Id. 1962, pp. 23-24, 61, figg. 82-85); Berenson 1963, vol. I, p. 82, figg. 32, 34; Bologna 1971, p. 290 nota 52; Smart 1971, pp. 83, 108; Boskovits 1971b, p. 56 nota 34; Offner [1987], pp. 17-18 (benché in seguitò quest'ultimo mutò parere, cfr. A. Tartuferi, in *Giotto. Il restauro* 2012, p. 58).
[20] Thode 1885, p. 266 (ma cfr. già François 1850, p. 445).
[21] Thode 1899, p. 138.
[22] Ghiberti 1450 circa [1912], p. 36.
[23] Su cui vedi Cavazzini 2008.
[24] Suida 1908a, p. 202; Id. 1909, p. 64; Id. 1931, pp. 91, 93; Id. 1937, p. 349; Von Fabriczy, in Burckhardt 1855 [1904-1910], vol. II.3 (1904), p. 608; Beenken 1934, pp. 99-100; Coletti 1937-1938, p. 58.
[25] A questo proposito si veda Luciano Bellosi (1981, p. 26), il quale definiva il *Polittico di Badia* «uno dei capolavori dell'artista»; in senso contrario, Ferdinando Bologna (1969, p. 181) lo reputava «di respiro relativo».
[26] U. Baldini, in *Mostra di opere d'arte restaurate* 1958, pp. 11-13, cat. 2; Procacci 1962, p. 22.
[27] Rintelen 1912, p. 289 nota 181; Longhi 1952 [1974], p. 60.
[28] Khvoshinsky, Salmi 1912-1914, vol. II (1914), p. 22.
[29] van Marle 1923-1938, vol. III (1924), pp. 245-247, figg. 141-142; Chiappelli 1925, p. 563. Tale opinione fu stroncata immediatamente da Toesca (1929b, p. 76 nota 19) e da Suida (1931, p. 91).
[30] Sirén 1917, vol. I, p. 100; Id. 1923, p. 259.
[31] Sirén 1906, pp. 97-99, 149.
[32] Cfr. anche Vitzthum von Eckstädt, Volbach 1924, p. 272.
[33] E. Zappasodi, in *Giotto e san Francesco* 2026, pp. 308-311, cat. III.1.
[34] Berenson 1936, p. 344.
[35] Bologna, Fondazione Federico Zeri, Fototeca Zeri, scheda n. 10064.
[36] Toesca 1929b, p. 76 nota 19; Id. 1951, p. 608 nota 131; Offner 1947, p. 88 nota 10.
[37] Oertel 1937, p. 233; Id. 1949, pp. 125-126; Salmi 1937, p. 362; Brandi 1939, p. 123 nota 20; Sinibaldi, Brunetti 1943, p. 361.
[38] Volpe 1963, p. 10 (ma cfr. anche *Carlo Volpe* 2025, pp. 133-135); Previtali 1967, pp. 63-64, 342.
[39] Gnudi 1958, p. 220; Id. 1959, pp. 98-99; Procacci 1962, pp. 35-36; Meloni Trkulja, in *Dipinti salvati* 1966, p. 6, n. 1; Bertani Bigalli, in *Gli Uffizi* 1979, vol. I, p. 296, n. P727.
[40] Bietti 1983; Chiodo 2024a,b.
[41] Bologna 1971, p. 290 nota 52; Hueck 1983, p. 193; Boskovits 1971b, p. 56 nota 34; Offner [1987], pp. 17-18; Flores d'Arcais 1995, pp. 114-119.
[42] Thode 1899, p. 138.
[43] Un eccellente inquadramento in questo senso si trova in De Marchi 2012b (ma cfr. anche E. Zappasodi, in *Giotto e san Francesco* 2026, pp. 268-271, cat. II.1).
[44] Sirén 1906, p. 98 (ma cfr. anche Boskovits 1981, pp. 6, 24 nota 27; Volpe 2002, pp. 42-50).
[45] Romano 2010.

[46] Bologna, Fondazione Federico Zeri, Fototeca Fahy, inv. 406157.
[47] Hueck 1983.
[48] Cfr. da ultimo Chiodo 2021, p. 75.
[49] Oertel 1937, p. 233; Longhi 1948 [1974], pp. 49-50, n. 110; Gnudi 1959, pp. 98-103, 241; Procacci 1962, pp. 35-36.
[50] U. Baldini, in *Mostra di opere d'arte restaurate* 1958, pp. 11-13, cat. 2; Id. 1967, p. 55; Baccheschi 1967, p. 97, n. 52.
[51] Venturoli 1969, pp. 152, 155; Hueck 1983, p. 193.
[52] Salvini 1952, p. 49.
[53] Beenken 1934, pp. 99, 110.
[54] Schwarz 2004-2020, vol. II (2008), pp. 524-531.
[55] Poggi 1903a, pp. 145-146.
[56] Procacci 1962, pp. 38-45.
[57] Su cui vedi Procacci 1962, pp. 38-39.
[58] Procacci 1962, p. 39, doc. I; A. Staderini, in *Beato Angelico a Pontassieve* 2010, p. 159.
[59] Vedi anche Merzenich 2001, p. 122.
[60] È un evidente refuso quello di Santacesaria (2012, p. 153), che riferisce la riquadratura a Jacopo di Cione.
[61] Jacobsen 2001, pp. 135-136 nota 253.
[62] *Il Codice Magliabechiano* 1540 circa [1892], p. 102; Vasari 1550 e 1568 [1966-1997], vol. III (1971), p. 363. Le due fonti non riferiscono al pittore alcuna opera.
[63] Procacci 1961, p. 4.
[64] Neri Lusanna 1989; L.B. Kanter, in *Dizionario biografico dei miniatori* 2004, p. 511. Sul problema cfr. L. Mattedi, in *Federico Zeri e Milano* 2021, pp. 50-55, catt. 3a-c.
[65] Procacci 1961, pp. 4-8; Mazzalupi 2011, p. 45 nota 31.
[66] Procacci 1961, pp. 4-8.
[67] L. Venturini, in *Mater Christi* 1996, p. 53, cat. 22; Staderini 2008, pp. 65-66, fig. 61.
[68] Thode 1885, p. 266 nota 1.
[69] Offner 1933b, p. 174 nota 27.
[70] Beenken 1934, p. 100.
[71] Collobi Ragghianti 1950, p. 373 nota 7.
[72] M. Boskovits, in *Italian Paintings* 2003, pp. 570, 572-573 nota 11.
[73] A. Staderini, in *Beato Angelico a Pontassieve* 2010, pp. 158-162, cat. 15; A. Tartuferi, in *Giotto. Il restauro* 2012, p. 56, figg. 1-2; Id. 2015, p. 55; Sonnevend 2015, p. 344, fig. 15; G. Romagnoli, in *Gli Uffizi, la città e l'Arno* 2017, p. 384, n. 24; Pons 2021, pp. 110-111, figg. 2-7.
[74] Cavazzini 2017, p. 60 nota 2.
[75] È opportuno ricordare che l'unica opera certa del Pesellino è la pala per l'oratorio della Compagnia della Santissima Trinità di Pistoia, commissionatagli nel 1455 ma conclusa dalla bottega di Filippo Lippi in seguito alla sua improvvisa morte, avvenuta il 29 luglio 1457 (Gordon 2003, pp. 260-287; Staderini 2013; N. Silver, in *Pesellino* 2023, pp. 66-69, cat. 8).
[76] Boskovits 2003, p. 569.
[77] A. Chong, in *Eye of the Beholder* 2003, pp. 48-49.
[78] L. Llewellyn, in *Pesellino* 2023, pp. 64-65, cat. 7.
[79] Bologna, Fondazione Federico Zeri, Fototeca Fahy, inv 406150. Di quest'ultima non è anzi un caso che, oltre al sopramenzionato Procacci, anche un occhio arguto come quello di Fahy avesse colto strette affinità con la riquadratura di Badia, al punto da riferire l'opera casentinese a Jacopo d'Antonio.
[80] Cfr. a questo proposito Cadogan 2007.
[81] Il 1° agosto 1453 Pesellino si mise in società con Zanobi del Migliore (oscuro artista su cui sappiamo pochissimo, se non che lasciò molto presto la compagnia per trasferirsi a Bologna, dove è documentato nel 1459, cfr. Filippini 1933, pp. 420-426; Jacobsen 2001, p. 643; Serrani 2024, pp. 129-136) e con Piero di Lorenzo Pratese (Jacobsen 2001, pp. 622-623; Christiansen 2005, pp. 56, 64 nota 49), quest'ultimo ricollegato da Chiara Lachi (1995, pp. 21-24) al Maestro della Natività di Castello, ma riconosciuto da Annamaria Bernacchioni e da altri studiosi con quello che siamo soliti chiamare lo Pseudo Pier Francesco Fiorentino (cfr. Civettini 2022, pp. 27-31, 40 nota 17, con bibliografia precedente; Llewellyn 2023, p. 41).
[82] A. Staderini, in *Virtù d'amore* 2010, pp. 246-251, catt. 26a-f; V. Locatelli, in *Accademia Carrara Bergamo* 2018, pp. 35-38, n. I.9; Silver 2023, pp. 19-21.
[83] R. Colby, in *The Triumph of Marriage* 2008, pp. 104-109, catt. 3-4.
[84] Staderini 2010, pp. 115-117; Llewellyn 2023, pp. 30-32.
[85] J. Dunkerton, L. Llewellyn, in *Pesellino* 2023, pp. 58-63, cat. 6.
[86] Ames-Lewis 2000. Sul legame di Pesellino con la famiglia Medici vedi anche Llewellyn 2023; Silver 2023, pp. 12-13, 18.
[87] Per una disamina della biografia e del catalogo di Pesellino, superata l'ormai datata seppur elegantissima monografia del Weisbach 1901, si rimanda a; Gronau 1938; Berenson 1963, vol. I, pp. 167-168; A. Angelini, in *Pittura di luce* 1990, pp. 125-127; Ames-Lewis 1996; Uguccioni 1998; Sonnevend 2011, pp. 68-71; Silver 2015; *Pesellino* 2023.

[88] Padoa Rizzo 1992a; Ead., in *Iconografia di San Giovanni Gualberto* 2002, p. 164, n. II,B,54.
[89] Venturini 1994b, p. 20 nota 51 (ma cfr. anche Gordon 2003, pp. 122-133; Bernacchioni 2021).
[90] A. De Marchi, in *Pittura di luce* 1990, p. 151; K. Christiansen, in *Fra Carnevale* 2004, p. 286; Mazzalupi 2011, p. 45 nota 31; Galli 2017, p. 130 nota 25.
[91] Dalli Regoli 1988, pp. 98-99, fig. 74.
[92] Gabrielli 2007, pp. 64-65, fig. 58.
[93] Cfr. Bologna, Fondazione Federico Zeri, scheda n. 14880.
[94] Pons 2021, p. 140 nota 25.
[95] Procacci 1962, p. 18.
[96] Cfr. Procacci 1962, p. 23: «si trattava in questi casi di ridipinture non volgari, spesso anzi di semplici velature, sotto le quali il colore originale appariva logoro o addirittura mancante; così era per gli ornati nelle cuspidi e negli archi a trilobo; per le inscrizioni a fondo rosso – non per quelle azzurre – con i nomi dei Santi, e anche, purtroppo, per alcune figure».
[97] Procacci 1962, pp. 24-26; S. Meloni Trkulja, in *Dipinti salvati* 1966, p. 6, n. 1.
[98] Villani 1348 [1991], p. 1206.
[99] A. Tartuferi, in *Giotto: bilancio critico* 2000, p. 117; A. Giusti, in *Arnolfo* 2005, pp. 426-427, cat. 3.20.
[100] Vasari 1550 e 1568 [1966-1997], vol. II (1967), p. 98.
[101] Procacci 1962, p. 14 nota 14.
[102] De Marchi 2012b, p. 39.
[103] Israëls 2009, vol. I, pp. 200-202.
[104] Disponiamo di numerose fotografie che attestano lo stato di conservazione prima della drastica rimozione della riquadratura: Brogi, n. 19278; Alinari, n. 30960; Gabinetto Fotografico della R. Sopraintendenza alle Gallerie, nn. 32235, 32252; Reali, n. 175, cfr. Bologna, Fondazione Federico Zeri, Fototeca Zeri, invv. 12917-21918; Firenze, AOPD, GR2393, n. 20897; Firenze, Gallerie degli Uffizi, Regio Archivio Fotografico, inv. 8719-20731; Firenze, Harvard University Center for Italian Renaissance Studies, Villa I Tatti, Fondo Bernard Berenson, invv. 32044157120.437, 635, 536, 643; Fondo Frederick Mason Perkins, Folder 11.3; Firenze, Kunsthistorisches Institut in Florenz, inv. 14289; New York, Frick Art Reference Library, inv. 4107100212354_0001; cfr. anche Suida 1909, pp. 64-65, fig. 1, il primo ad aver riprodotto il polittico intero, sebbene lo scatto sia amatoriale e per questo «leider unvollkommener».
[105] U. Baldini, in *Gli Uffizi* 1979, p. 62 (ma cfr. anche Id., in *Mostra di opere d'arte restaurate* 1958, p. 12; Id., in *Firenze restaura* 1972, pp. 24-25).
[106] Sirén 1906, p. 97).
[107] Gnudi 1959, p. 99; Brandi 1983, p. 71.
[108] A. Tratuferi, in *Giotto: bilancio critico* 2000, p. 117; Id. 2012b, p. 14.







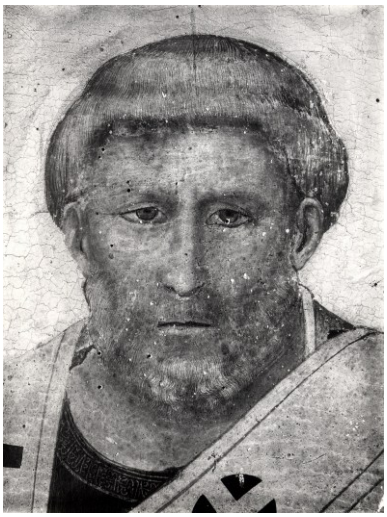
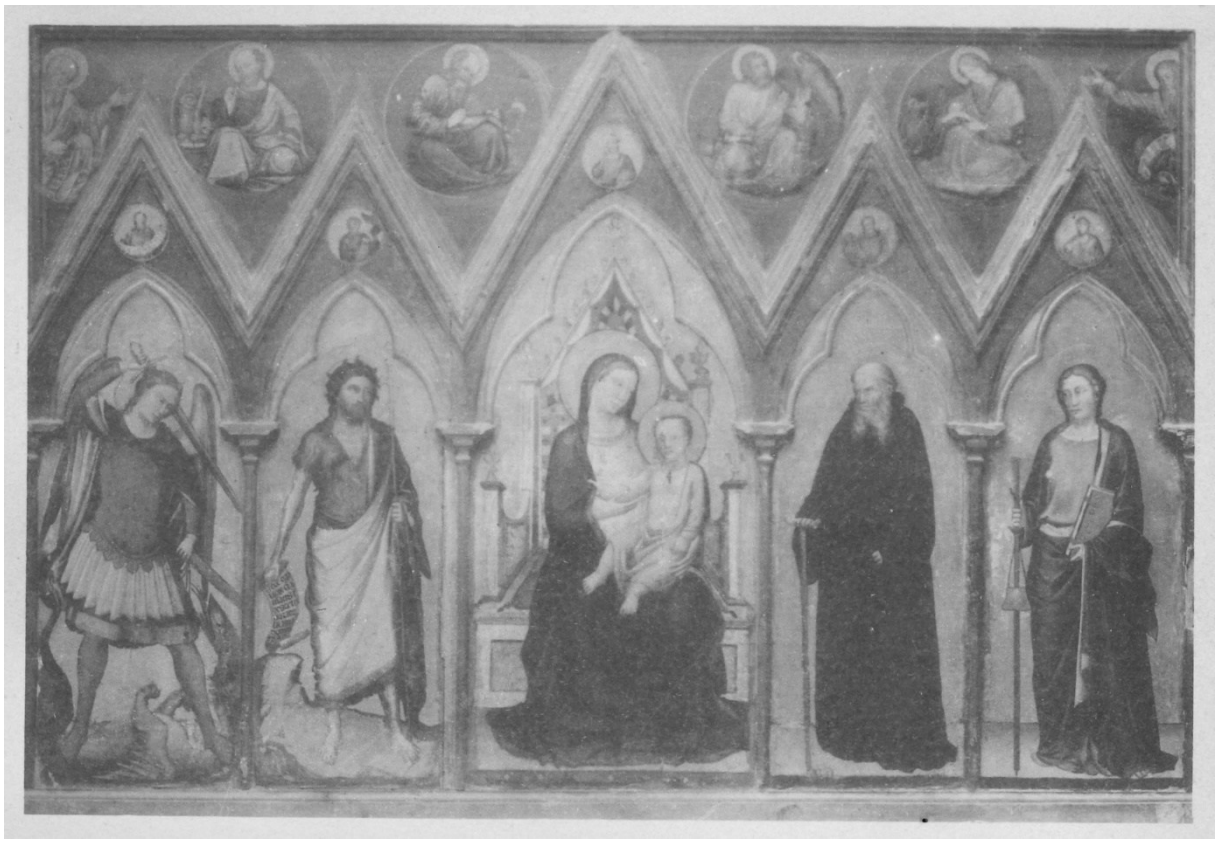


FIG. 1.1: *Fotografie storiche, intero e particolari (*ante *1958)*.



Fig. 1.2: Pesellino, *Serafino* (part.), Firenze, Gallerie degli Uffizi, Gli Uffizi, depositi;
Pesellino, *Madonna col Bambino in trono* (part.), Cetica, S. Michele Arcangelo;
Pesellino, *Madonna col Bambino in trono* (part.), ubicazione sconosciuta;
Pesellino, *Madonna col Bambino* (part.), Boston, Isabella Stewart Gardner Museum.



2.

Puccio di Simone (?) (doc. 1346/1348-1360); Maestro di Signa (forse Antonio di Maso?, doc. 1421-1485?)
Madonna col Bambino in trono, san Michele Arcangelo, san Giovanni Battista, san Mauro (?) e san Giacomo Maggiore; Cristo benedicente, quattro profeti (cuspidi); *quattro evangelisti e due profeti* (riquadratura)
1335 circa; 1450-1470 circa
Tempera su tavola (?)
140 x 193 cm (misure tratte dal catalogo d'asta della Galleria Sangiorgi)
ubicazione sconosciuta
Provenienza: Faenza, collezione Guidi (?-1902); Roma, Palazzo Borghese, Galleria Sangiorgi (21-27 aprile 1902)
Iscrizioni: "EGO [SUM] VOX CLAMANTIS IN DESERTO DIRIGITE VIAM DOMINI SICUT DIXIT ESAIAS PROPHETA" (Giovanni, 1:23, cfr. Offner 1958, p. 84) (nel cartiglio di san Giovanni Battista)

Da lunedì 21 aprile 1902, fino alla domenica successiva, la galleria romana di Giuseppe Sangiorgi in Palazzo Borghese apriva le porte al pubblico allestendo una delle vendite più colossali mai organizzate nei suoi dieci anni di storia[1]. Fiore all'occhiello di quell'asta fu senz'altro la messa all'incanto della collezione dei conti Guidi di Faenza, al tempo definita addirittura "Museo Guidi" vista la sua vastità. Era stato Pietro (1785-1844), uomo fine e colto, figlio di un medico appassionato d'arte con diversi possedimenti nella cosiddetta "Romagna toscana", ad aver radunato presso la propria abitazione in via Bondiolo una smodata quantità di oggetti di vario genere quali dipinti, sculture, bronzetti, maioliche, disegni, porcellane e molto altro ancora[2]. Alla sua morte, la collezione passò al figlio Giulio (il quale però morì nel 1866), quindi al minore Vincenzo, che, ereditando in seguito anche i beni di tre zii, divenne proprietario di un'enorme fortuna; questa venne da lui trasferita nel prestigioso Palazzo Conti, in Corso Mazzini, sempre a Faenza[3]. Il 7 agosto 1899 Vincenzo, nel frattempo insignito pure di un titolo nobiliare, morì a Napoli senza eredi: da qui la vendita «con poco decoro di sé e della città»[4] dell'intera raccolta da parte di lontani parenti non certo toccati dalla passione collezionistica dei loro avi[5].

Il catalogo dell'asta Sangiorgi, dalla veste come al solito sontuosa ed elegante, illustra manufatti di prim'ordine, di epoche e scuole artistiche anche molto distanti tra di loro, che vennero censiti grazie alla consulenza del fidato Adolfo Venturi, di Federico Argnani e di Giulio Bariola, questi ultimi direttori rispettivamente del Museo Civico di Faenza e del Museo Estense di Modena[6].

Purtroppo, al momento non disponiamo di informazioni relative alle modalità attraverso cui Pietro Guidi e i suoi discendenti si impossessarono dei propri oggetti d'arte; e lo stesso si può dire anche per la loro vicenda collezionistica successiva alla vendita Sangiorgi, dal momento che molti di essi risultano ancora dispersi sul mercato antiquario. Ciò vale per esempio per una piccola *Adorazione dei pastori* del Garofalo, per la quale conosciamo solamente alcuni passaggi presso le raccolte Wittgenstein di Vienna e Agnew's di Londra[7]; oppure per il pannello di Zenone Veronese raffigurante il *Cavallo di Troia* (*pendant* del famoso *Ratto di Elena* un tempo al Metropolitan Museum di New York e oggi in Palazzo Maffei a Verona, collezione Carlon)[8], di cui addirittura si sono perse le tracce appena dopo l'asta del 1902. Una medesima, infausta sorte è toccata pure al pentittico riquadrato qui in esame, che, battuto l'ultimo giorno della maxi-vendita sotto al numero 576*bis*, veniva inventariato nella seguente maniera: «École Florentine (XIVe siècle). Retable décoré de demi colonnes soutenant des arcs ogives encadrant cinq panneaux à fond doré. Dans celui du milieu est représentée la Madone avec l'Enfant Jésus, dans les autres l'Archange Saint Michel, Saint Jean, Saint Antoine et Saint Paul. Belle conservation. Long. M. 1,93 – Haut M. 1,40»[9]. Il santo all'estrema destra è stato evidentemente confuso (si tratta infatti di san Giacomo Maggiore), mentre quello accanto è più difficile da riconoscere: nel catalogo veniva fatto il nome di sant'Antonio abate, sebbene qui sembri che stia indossando un abito monacale unico. Offner pensava

a san Benedetto[10], ma personalmente non conosco dipinti che lo ritraggono con il bastone a Tau[11]. Potrebbe trattarsi piuttosto di san Romualdo, fautore della riforma camaldolese, se non fosse in *total black*. Chissà che allora non sia san Mauro, il fedelissimo seguace di Benedetto, solitamente imberbe e in età giovanile ma talvolta raffigurato anche vegliardo, con abito nero e gruccia o bastone a T, in quanto patrono degli zoppi e gottosi[12]; in questo modo viene rappresentato ad esempio nel trittico del Maestro del 1419, passato recentemente in asta a Zurigo (Koller, 23 settembre 2022, lotto 3007) e oggi in una collezione privata[13] (**Fig. 2.1**). L'incisione riprodotta nei volumi di Salomon Reinach, mai messa in valore dagli studi, credo possa escludere la possibilità che il santo sia Antonio abate o Benedetto, malgrado essa lo immortali con un cordone francescano attorno alla vita[14] (**Fig. 2.2**). Ho il forte sospetto tuttavia che il Reinach, basandosi come noi oggi soltanto sulla fotografia Sangiorgi («Mon vaillant auxiliaire, M. Paride Weber, a calqué pour ce livre des centaines de photographies trés rares»), avesse aggiunto arbitrariamente il cingolo attorno alla vita del santo, il quale a tutta evidenza non ha nulla a che vedere con i Frati Minori: un'operazione, questa, non affatto nuova all'interno dei suoi *Répertoires*...

Ma torniamo all'asta del 1902 e al relativo catalogo. Qui non è possibile trovare alcun accenno – ma non deve affatto sorprendere – alla riquadratura rinascimentale, che raffigura entro sei tondi due profeti e i quattro Evangelisti. Il generico riferimento alla scuola fiorentina del Trecento è stato meglio circoscritto a distanza di quasi mezzo secolo da parte di Richard Offner, il quale, non ravvisando la qualità di Bernardo Daddi, riferì il polittico a un suo «close following»[15]. Anche Daniela Roberts di recente ha giudicato il dipinto della bottega del Daddi, con una datazione tra il 1320 e il 1350 circa[16]. Un fugace accenno di Cecilia Filippini ha infine rilanciato questa attribuzione, diversamente dalla dipintura della riquadratura, che viene reputata di un pittore di ambito ghirlandaiesco[17].

L'analisi stilistica dell'opera si può oggi basare soltanto sull'unica e ormai sbiadita fotografia del catalogo Sangiorgi (Offner dichiarava di aver utilizzato una foto da foto, e personalmente non sono riuscito a rintracciare altri scatti nelle maggiori fototeche di storia dell'arte). Da questa, tuttavia, per quel che concerne la parte trecentesca, è possibile cogliere un gran numero di legami con l'ambiente di Bernardo Daddi: ci si limita qui a presentare solo quelli più efficaci. La posa statica e bloccata del Bambino in grembo alla Vergine, ad esempio, seppur d'impostazione giottesca (deriva infatti dalla *Maestà di Ognissanti*), trova felici assonanze con la grande pala d'altare datata 1333 della Galleria dell'Accademia di Firenze (inv. 1890, n. 6170)[18]. Il san Giovanni Battista in posizione d'onore, poi, rimanda alla tavola da pilastro oggi nel Museo di Arte Sacra nella pieve di San Martino a Gangalandi, nel comune di Lastra a Signa[19]. Nondimeno, è innegabile l'analogia – già ravvisata a suo tempo dall'Offner[20] – tra il gagliardo san Michele Arcangelo della chiesa omonima di Crespina, in provincia di Pisa[21], e quello un po' più atticciato all'estremità sinistra del nostro pentittico[22] (**Fig. 2.3**). Parla un linguaggio daddesco anche la struttura raffinatissima del trono, che, seppur ampiamente diffusa a Firenze fin dai primi anni del Trecento, ricorda quelle osservabili nel polittico di Parma (Galleria Nazionale, inv. 446)[23], nella tavola con un *Santo vescovo* ad Ajaccio (Palais Fesch, Musée des Beaux Arts, inv. MFA 852.1.729)[24] e infine nella pala anch'essa riquadrata di Santa Maria Novella (**Scheda 13**) (**Fig. 2.4**).

Non è necessario soffermarsi in questa sede sulla *vexata quaestio* relativa alla bottega di Bernardo Daddi[25], né tantomeno sulla famigerata creatura dell'"Assistant of Daddi", il cui catalogo è oggi riconducibile *in toto* al Daddi stesso[26]: certo è che nel folto novero dei suoi allievi/assistenti, il nome che più si avvicina osservando il pentittico già Guidi è a mio parere quello di Puccio di Simone, «il più attento seguace e interprete dello stile figurativo di Bernardo Daddi»[27]. Il primo documento che lo riguarda si riferisce alla sua immatricolazione all'Arte dei Medici e degli Speziali, avvenuta tra il 1346 e il 1348[28]. Che l'artista non abbia avuto un ruolo trascurabile nella città gigliata è garantito dal noto documento del 1349 circa di San Giovanni in Fuorcivitas a Pistoia[29], redatto subito dopo la micidiale epidemia di peste, dove «Maestro Puccio in via Largha» – assieme ad altri pittori tra cui «Maestro Tadeo a sancta [*sic.*] Piero Magiore» e «Maestro Archagnia e Maestro Nardo, in Balla» – viene ritenuto tra «li migliori maestri di dipingiere che siano in Firenze»[30]. È stato Roberto Longhi ad aver ricollegato definitivamente il nome di Puccio di Simone al catalogo fino ad allora profilato del cosiddetto Maestro della predella daddesca[31],

meglio noto come Maestro dell'altare di Fabriano[32], dopo che alcuni dei suoi numeri erano già stati riferiti ad Allegretto Nuzi[33] e tentativamente allo stesso Puccio[34]. Il nome di comodo Maestro dell'altare di Fabriano derivava dal cosiddetto *Trittico Hamilton* oggi alla National Gallery of Art di Washington (inv. 1937.1.6)[35], eseguito nel 1354 in collaborazione con Allegretto Nuzi per la chiesa di Sant'Antonio abate fuori Porta Pisana a Fabriano[36]. Dalla stessa chiesa proviene anche un *Sant'Antonio abate venerato da due gruppi di devoti* (oggi Fabriano, Pinacoteca Civica Bruno Molajoli, inv. 16), che fu realizzato l'anno precedente[37]. Nelle Marche, dove risiedette per pochi anni, Puccio «agì quasi da ambasciatore culturale fiorentino»[38]; ritornato in patria sicuramente entro il 1357, quando compare a Firenze tra gli iscritti alla Compagnia di San Luca[39], il suo linguaggio appare maggiormente ornato e meno plastico, le figure «diventano più esili e slanciate, il chiaroscuro è appena accennato e le pieghe delle vesti si raccolgono in anse morbide»[40]: ciò lo dimostra particolarmente bene la *Madonna col Bambino* già Artaud de Montor, poi in collezione Alana, datata 1360[41], l'unica opera che peraltro reca la firma del pittore assieme a una *Madonna dell'Umiltà e santi* proveniente dalla chiesa di San Matteo ad Arcetri (Firenze, Galleria dell'Accademia di Firenze, inv. 1890, n. 8569)[42]. Puccio di Simone risulta ancora in vita il 6 gennaio 1360 (stile moderno)[43], ma molti dubbi gravitano attorno alla sua data di morte, da collocare con molta probabilità nei primi anni Sessanta[44].

In relazione al polittico riquadrato in questione, tuttavia, la fase artistica a cui si deve guardare è quella anteriore alla parentesi marchigiana, tutta svolta a Firenze e a stretto giro con Bernardo Daddi, il suo effettivo maestro[45]. Tale decisivo magistero, che segnò sopra ogni altra cosa lo stile del nostro pittore, non poté certo cominciare intorno al 1345[46], esaurendosi nel giro di una manciata di anni (il Daddi morì infatti con la peste del 1348): sembra quindi più plausibile una frequentazione di quell'ambiente a partire dagli esordi del quinto decennio, se non già in quello precedente, come auspicato da Alberto Lenza[47]. Conosciamo almeno due tavole che sono state dipinte in collaborazione tra Bernardo Daddi e il suo allievo, spartite nettamente tra scomparto centrale e laterali, vale a dire la *Crocifissione con i dolenti e i santi Maria Maddalena, Michele Arcangelo, Giuliano e Marta* della Galleria dell'Accademia (invv. 1890, nn. 443, 6140)[48], la cui commissione è stata convincentemente ricondotta da Fabiana Carelli alla chiesa di Santa Marta a Montughi a ridosso dell'anno 1343[49]; e l'*Incoronazione della Vergine* del Museo di Gand (Museum für Schöne Künste, inv. 1903-A), un tempo affiancata da quattro santi già a Göttingen e oggi a Berlino (Gemäldegalerie, Staatliche Museen zu Berlin, invv. 1337-1338, III 20)[50]. È proprio in relazione a queste due opere che si possono istituire le tangenze più significative con la tavola un tempo dei Conti Guidi (**Fig. 2.5**). I santi già faentini, infatti, dal tono intimo e domestico assai tipico di Puccio, condividono con quelli dell'Accademia di Firenze e di Berlino le esili corporature, le fini manine che sorreggono a stento i loro attributi iconografici, così come le pose bloccate, i tipi facciali e gli sguardi, furbetti e ammiccanti ma a tratti scontrosi. Gli abiti poi si adagiano ai corpi e cadono a terra generando forme geometriche che si riconoscono in molte altre pale riconducibili alla sua probabile fase giovanile, come si osserva molto bene nel polittico dell'Accademia (**Fig. 2.5**), oppure in un *San Giovanni Battista* d'ubicazione sconosciuta (Londra, Sotheby's, 5 dicembre 2013, lotto 157)[51], la cui acconciatura spettinata e la posa contratta contraddistinguono molti dei Precursori dipinti da Puccio di Simone. Persino i più minuti dettagli morelliani, come il taglio allungato degli occhi o i piedoni nudi dei santi, che a ben vedere cozzano con le forme minute del resto del corpo, credo confortino la proposta (**Fig. 2.6**). A ogni modo, questa ipotesi attributiva presenta un carattere necessariamente ipotetico viste le problematicità di cui si è già detto sopra legate all'unica fotografia a disposizione. Quanto alla cronologia, è plausibile avanzare una datazione alta, verosimilmente nella primissima fase di fascinazione daddesca del pittore, come peraltro suggerirebbe anche la scollatura dell'abito della Vergine, sostanzialmente identica a quella che ritroviamo nella tavola di Bernardo Daddi datata nel febbraio 1334 (stile fiorentino) oggi al Museo dell'Opera del Duomo di Firenze (inv. 2005, n. 166)[52].

Parimenti complicata risulta l'indagine attorno all'intervento di riquadratura, che pare sia stato approntato senza alterare o risecare la struttura medievale (sono stati rimossi infatti solamente i pinnacoli e i diversi elementi decorativi che con molta probabilità erano disseminati lungo il profilo delle cuspidi). La fotografia Sangiorgi, peraltro più logora e sbiadita nella fascia superiore, ha da sempre impedito una

distesa lettura della porzione rinascimentale. Mi chiedo, però, se i personaggi dipinti entro i sei oculi non possano rimandare al repertorio di un artista di una generazione precedente rispetto a quella ghirlandaiesca, come postulato da Cecilia Filippini[53]. Anzi, Christopher Daly mi fa giustamente notare che la porzione quattrocentesca trova interessanti consonanze con lo stile di un modesto pittore attivo intorno alla metà del XV secolo, battezzato da Federico Zeri sotto il nome di Maestro di Signa[54]. In effetti, per quel che è possibile scorgere dalla riproduzione fotografica, i profeti e gli Evangelisti incastonati tra le cuspidi presentano proprio quel carattere «schiettamente popolaresco e rusticano»[55], di origine biccesca, che è tipico dei modi di questo anonimo. A lui rimandano le linee falcate delle vesti (che, in maniera alquanto distintiva, formano in basso uno strano sbuffo tagliente), i contorni netti e marcati delle forme, le espressioni arcigne e gli sguardi inquieti e trasognanti dei personaggi, così come le forme ovali dei loro volti, sempre leggermente inclinati di qualche grado in modo innaturale verso il basso.

L'attività del «minuscolo» Maestro di Signa delineata da Zeri – il quale compose in pieno stile berensoniano una lista di undici opere, tutte sparse nel contado fiorentino, a cominciare dalle quattro *Storie della Beata Giovanna* datate epigraficamente 1462 (Signa, Pieve di San Giovanni Battista) – è stata ulteriormente chiarita nei successivi sessant'anni grazie al riconoscimento della sua mano in numerosi dipinti[56] e in diverse scene ad affresco, che al contrario attestano una duratura attività nel centro cittadino (lo ritroviamo infatti nelle chiese di San Niccolò Oltrarno[57], di Santa Elisabetta delle Convertite[58], di San Felice in Piazza[59] e di Santa Maria della Croce al Tempio[60], così come alcuni tabernacoli viari)[61]. Sono opere, queste, che non appaiono propriamente aggiornate alle rivoluzionarie novità "di luce" in corso in quegli anni a Firenze, e ribadiscono anzi il carattere più tradizionale e artigianale dell'arte del Maestro di Signa, frutto di una stretta frequentazione del maestro Bicci di Lorenzo e del figlio Neri[62].

Il Maestro di Signa fu dunque un prolificissimo artista e soprattutto un solerte frescante impegnato in numerosi cantieri, dai quali però non è ancora emerso il vero nome. In passato sono state avanzate alcune proposte d'identificazione: Cécile Maisonneuve, per esempio, ha suggerito per il nostro il nome di Piero di Jacopo del Massaio (1420-*ante* 1480), compagno di bottega e «peut-être même le filleul» di Piero Chellini (entrambi legati all'atelier di Bicci di Lorenzo), la cui produzione miniaturistica e cartografica a noi nota tuttavia non sembra collimare con lo stile dell'anonimo[63]. Più intrigante, sebbene non definitiva, è l'idea di Cecilia Frosinini di riconoscerlo in quell'Antonio di Maso di Jacopo (detto anche d'Intarlato, o dei Pulci) che Bicci ricordava nella portata al catasto del 1427 come «mio discepolo»[64] (aveva inoltre un debito con lui nel 1424)[65] e che nel 1455 fu chiamato per conto di Neri di Bicci e della Societas Beatae Virginis Mariae Communis a stimare alcuni affreschi realizzati un ventennio prima da parte di Bicci di Lorenzo nel tempietto battesimale in San Martino a Gangalandi, in cui è stata ipotizzata peraltro la collaborazione del Maestro di Signa[66]. Invero, l'arco cronologico entro cui si inserisce la biografia di Antonio di Maso (doc. 1421-1485?)[67] calzerebbe benissimo con i pochi dati fermi nella carriera dell'anonimo maestro, che sono: la dipintura di un polittico oggi mutilo custodito a Empoli (Museo della Collegiata di Sant'Andrea, inv. 23)[68], che, stando alle ricerche di Walfredo Siemoni, venne commissionato intorno al 1444 circa da Paolo di Guglielmo Donnini per la chiesa di Santo Stefano[69]; la realizzazione di un'inedita *Madonna col Bambino in trono tra Sant'Antonio abate, san Bartolomeo, san Giuliano e san Nicola di Bari* (Arundel, West Sussex, Arundel Castle, collezione dei duchi di Norfolk, s.n.inv.)[70], che, come recita l'iscrizione, venne realizzata nel 1455 (cfr. **Fig. XVI** in **Capitolo 2**); e l'affrescatura delle già menzionate scene nel coro della pieve di San Giovanni Battista a Signa, che, come riportano le iscrizioni presenti nel ciclo, furono iniziate nel 1441 dal cosiddetto Master of the Hercules Cassone (poi Maestro del 1441) e concluse nel 1462 dal nostro pittore[71].

Sono soprattutto le scene di Signa a confortare l'attribuzione della riquadratura al Maestro di Signa: al di là delle analogie tipologiche fra i personaggi, si notino gli evangelisti e i profeti disseminati lungo l'incorniciatura, che, con simpatica teatralità, sbracciano platealmente entro stretti oculi, proprio come nel pentittico ex Guidi. Chiarificatori in questo senso sono pure gli affreschi nella chiesa di San Donnino a Villamagna, dove si scorgono gli stessi personaggi della riquadratura (**Fig. 2.8**). Ma altrettante affinità, se ce ne fosse bisogno, si possono riscontrare osservando pure l'*Annunciazione* di Villa I Tatti[72], così come l'affresco con *San Giacomo Maggiore* nella controfacciata di San Niccolò Oltrarno, dove anche in questo

caso delle figurine si sporgono da dei medaglioni, quasi fosse un marchio di fabbrica dell'artista (**Fig. 2.9**): un confronto, quest'ultimo, che a mio avviso può chiudere il dibattito circa la paternità della riquadratura qui in esame. Resta invece aperta la questione relativa alla cronologia, ingiudicabile dalla fotografia a nostra disposizione.

Rimane da interrogarsi, in conclusione, sulla provenienza del pentittico. Qualora il santo sulla destra fosse effettivamente san Mauro, converrebbe porre l'attenzione naturalmente sui contesti appartenenti all'ordine benedettino. Due possibili candidate potrebbero essere così le chiese cittadine di San Niccolò Oltrarno e di San Felice in Piazza, dove il Maestro di Signa fu largamente attivo: come ho già evidenziato nel **Capitolo 2**, infatti, molto spesso le operazioni di riquadratura delle pale d'altare gotiche furono commissionate ad artisti che avevano già eseguito (o che eseguirono in seguito) altri lavori presso le medesime chiese. Dell'assetto medievale di San Niccolò Oltrarno, però, non sappiamo sostanzialmente nulla e le fonti antiche non aiutano in questo senso; per giunta, l'importante inventario di Ferdinando Rondoni redatto nel 1862 non accenna a opere medievali (AGF, Inventario degli oggetti d'arte esistenti nella chiesa parrocchiale e prioria di S. Niccolò Oltrarno, F. Rondoni) e le «tavole della Scuola di Giotto» rammentate dal Fantozzi[73] nella cappella Guardini e in sagrestia credo siano da intendersi con quelle ancora *in situ* dal sapore "tardogotico" del Maestro dell'altare di San Niccolò, di Giovanni dal Ponte, di Bicci di Lorenzo e di Neri di Bicci[74]. Quanto alla chiesa di San Felice in Piazza, dove il Maestro di Signa e più in generale l'intera équipe biccesca furono attivi, le fonti d'archivio consultate nella presente occasione non hanno dato credito a questa pista[75].

Ma, allargando l'obbiettivo della ricerca e volgendo lo sguardo verso il contado, appare più vantaggiosamente perseguibile una terza ipotesi: la chiesa di San Mauro a Signa. Non disponiamo di molte notizie circa la storia di questo edificio di origini duecentesche[76], e le visite pastorali registrate tra il XVI e il XVIII secolo non fanno adeguata luce sull'antico patrimonio in chiesa. Tuttavia, la presenza assai rara in un polittico fiorentino di san Mauro, posto peraltro in una posizione di rilievo, unita al fatto che l'intervento di rimodernamento fu effettuato molto probabilmente dal Maestro di Signa, si incastrano in modo piuttosto significativo con la chiesa del territorio extra-fiorentino, dove, come già visto, l'anonimo pittore concentrò molti momenti della sua carriera. I santi Giovanni Battista e Michele Arcangelo raffigurati sulla sinistra erano molto venerati in quel territorio, tant'è che nel piviere di Signa registriamo la presenza di una chiesa intitolata a san Giovanni Battista (poi dedicata alla Beata Giovanna) e di un oratorio (oggi non più esistente) dedicato a san Michele Arcangelo.

Bibliografia specifica:
Catalogue de la vente 1902, p. 72, n. 576*bis*, fig. 3; Reinach 1905-1923, vol. I (1905), p. 256, n. 2; Offner 1947, pp. 88-89 nota 10; Offner 1958, pp. 83-84; Offner [2001], p. 215 nota 10; Roberts 2018, pp. 113, 126-127 nota 12; Filippini 2019, p. 98, fig. 7.

[1] Sull'interessantissima figura di Sangiorgi, nonché sulla storia della sua *Galerie*, si veda Sangiorgi 1924; Mancini 1999; Mambelli 2020.
[2] Savelli 1991, pp. 66-67.
[3] Savelli 1991, pp. 44-45.
[4] Messeri, Calzi 1909, p. 526.
[5] Ringrazio Marcella Vitali per aver condiviso con me i suoi appunti relativi alla storia della famiglia Guidi.
[6] Vitali 1991; Mazzoleni 2007. Specificatamente ai dipinti un tempo di proprietà Guidi, essi risultano ancora oggi di particolare interesse (con un certo orgoglio Sangiorgi sosteneva che essi «sont trés rares aujourd'hui sur les marchés italiens. J'ose presque affirmer qu'ils sont introuvables», cfr. la prefazione del *Catalogue de la vente* 1902): si vedano, su tutti, gli scomparti laterali di un piccolo polittico di Paolo Veneziano oggi al Fogg Art Museum di Cambridge (inv. 1937.33, cfr. Pedrocco 2003, p. 209, n. A9); un *Battesimo di Cristo* della bottega di Sandro Botticelli (New York, Sotheby's, 26 maggio 2016, lotto 12, cfr. Pons 1989, pp. 87-88, n. 122, fig. 122); e i due Piazzetta dipinti a Venezia per Marshall Johann Matthias von der Schulenberg, forse gli apici di quella raccolta, oggi divisi tra

Chicago (The Art Institute of Chicago, inv. 37.68) e Colonia (Wallraf-Richartz Museum, inv. 2806, cfr. Binion 1994, pp. 157-159, nn. 78-79).
[7] Fioravanti Baraldi 1993, pp. 92-93, n. 17.
[8] Vinco 2018, pp. 436-438, n. 151.1; Bacchi 2022, pp. 21-23, figg. 8-10.
[9] *Catalogue de la vente* 1902, p. 72, n. 576*bis*.
[10] Offner 1958, p. 84 (ma cfr. anche Roberts 2018, p. 127 nota 12).
[11] Cfr. *Iconografia di San Benedetto* 1982.
[12] Kaftal 1952-1985, vol. I (1952), p. 733, n. 215; M. Liverani, in *Bibliotheca Sanctorum* 1961-2013, vol. IX (1967), p. 221.
[13] A. Tartuferi, in *Beato Angelico* 2025, pp. 110-111, cat. 1.5. Sul pittore, secondo alcuni da identificare con Battista di Biagio Sanguigni, vedi Kanter 2002; Id. 2005b; Scudieri 2003; Dillon Bussi 2003; vedi anche S. De Luca, in *Empoli 1424* 2024, pp. 116-117, catt. 3.2a,b; De Marchi, De Luca, Suppa 2025-2026, pp. 71-73.
[14] Reinach 1905-1923, vol. I (1905), p. 256, n. 2.
[15] Offner 1947, pp. 88-89 nota 10 (ma cfr. anche Offner 1958, p. 84, dove si legge che alla medesima conclusione era giunta indipendentemente anche Klara Steinweg, la nota collaboratrice al *Corpus*).
[16] Roberts 2018, pp. 113, 126-127 nota 12.
[17] Filippini 2019, p. 98, fig. 7.
[18] A. Tartuferi, in *Galleria dell'Accademia* 2003-2020, vol. I (2003), pp. 63-65, n. 7 (ma cfr. anche E. Altiero, in *Repertorio dei dipinti* 2023, p. 47, n. 21).
[19] Offner [2001], pp. 231-236; G. Guazzini, in *Dal Giglio al David* 2013, pp. 122-123, cat. 8.
[20] Offner 1958, p. 84.
[21] Reso noto anche questo da Offner 1929, pp. 21-26.
[22] Per conoscenza, si segnalano nella fototeca di Federico Zeri tre riproduzioni di un dipinto già in una collezione privata umbra, che lo studioso aveva inserito nel proprio archivio nella sezione relativa ai falsi, in cui viene riproposta con minime varianti la figura dell'Arcangelo (Bologna, Fondazione Zeri, Fototeca Zeri, scheda n. 109900, ma cfr. anche Tamassia 1995, p. 171, n. 52095).
[23] S. Giorgi, in *Galleria Nazionale di Parma* 1997, pp. 41-43, n. 50; Offner [2001], pp. 415-420.
[24] D. Thiebaut, in *Ajaccio, Palais Fesch-Musée des Beaux-Arts* 2011, pp. 14-16, n. 1.
[25] Tra i molti titoli in bibliografia vedi Zeri 1971b, p. 16; Offner [1984], pp. 68-70; Tartuferi 2000, pp. 51-52; Offner [2001], pp. 9-22.
[26] Offner 1947, pp. 55-140; Boskovits 1990a, p. 64 nota 13; Offner [2001], pp. 167-336.
[27] Chiodo 2016.
[28] Hueck 1972, p. 121.
[29] Valentiner 1949, p. 71 nota 20.
[30] Chiappelli 1900, pp. 2-3; Ladis 1982, p. 257, n. 49.
[31] Longhi 1959b, pp. 9-11, ma vedi lo stesso studioso già in Quintavalle 1939, p. 162 (cfr. anche *Roberto Longhi-Federico Zeri* 2021, p. 62 nota 52), quindi Longhi (1965, p. 11), dove riferisce che l'intuizione era nata «ancora nei miei corsi fiorentini del '50» (cfr. infine Longhi 1965, p. 9).
[32] Offner 1927, pp. 43-47, 143; Id. 1947, pp. 141-240; Id. [2001], pp. 337-527.
[33] Berenson 1909b, pp. 131-132; Id. 1921-1922, pp. 297-304.
[34] Suida 1905, pp. 42-43; Colnaghi 1928, p. 223, n. 130; Gamba 1933, p. 70.
[35] Offner [2001], pp. 391-402; Mazzalupi 2021, pp. 55-57, fig. 5.
[36] Sul rapporto tra i due artisti, fin dai primi incontri fiorentini, si vedano da ultimo De Marchi 2021a, pp. 19-24; Mazzalupi 2021, pp. 49-52; Zappasodi 2022, pp. 3-5.
[37] A. Vastano, in *Da Giotto a Gentile* 2014, pp. 180-181, cat. 33; *Allegretto Nuzi* 2021, pp. 328-329, cat. 2.1.
[38] Boskovits 1975, p. 27.
[39] Lenza 2005, pp. 21-22 nota 4; Id. 2022, pp. 10, 12 nota 9.
[40] Chiodo 2016.
[41] A. Labriola, in *The Alana Collection* 2009-2011, vol. I (2009), pp. 172-176, n. 30.
[42] Lenza 2005, p. 21; A. Tartuferi, R. Buda, R. Lari, in *Da Puccio di Simone a Giottino* 2005, pp. 42-45, cat. 1 (ma cfr. anche E. Altiero, in *Repertorio dei dipinti* 2023, p. 220, n. 215). La cronologia del catalogo di Puccio di Simone si mostra ancor'oggi assai scivolosa, eppure a questa fase più avanzata (1350-1360 circa) dovrebbero risalire anche gli sportellini di un tabernacolo oggi in Villa I Tatti (cfr. C.B. Strehlke, in *The Bernard and Mary Berenson Collection* 2015, pp. 535-539, n. 88), così come il *San Matteo in trono tra angeli, devoti e due santi* della Galleria dell'Accademia di Firenze (inv. 1890, n. 5063, cfr. P. Naldini, in *Galleria dell'Accademia* 2003-2020, vol. II (2010), pp. 149-152, n. 29), sulla cui provenienza è tuttora in corso un vivace dibattito (Lenza 2005; A. Labriola, in *Da Bernardo Daddi al Beato Angelico* 2005, p. 192), e una poco nota tavoletta con *Santa Lucia, santa Caterina d'Alessandria e santa Margherita* (Prato, Palazzo degli Alberti, Collezione Cariprato, cfr. D. Parenti, in *Palazzo degli Alberti* 2004, pp. 51-52, n. 1, ma cfr. anche Skaug 1994, vol. I, pp. 139-142; Tartuferi 2001a, p. 37, fig. 7; Id. 2005a, pp. 18-19).
[43] Lenza 2022, pp. 10, 13, n. V.
[44] Lenza 2005, p. 22 nota 4.

[45] Significative furono anche le tangenze con l'*oeuvre* di Giovanni da Milano (cfr. Longhi 1959b, pp. 9-11; Id. 1965, pp. 11-15; De Benedictis 1987, p. 100; C.B. Strehlke, in *The Bernard and Mary Berenson Collection* 2015, p. 535); meno puntuali, invece, risultano essere quelle con la cultura di Maso di Banco (cfr. Ragionieri 1986, p. 300; De Benedictis 1987, p. 99; S. Giorgi, in *Galleria Nazionale di Parma* 1997, pp. 46-47, n. 52). Per un punto della situazione vedi Tartuferi 2005a, pp. 13-14; Chiostrini 2018, pp. 231, 233 nota 51.
[46] A. Labriola, in *Da Bernardo Daddi al Beato Angelico* 2005, p. 192.
[47] Lenza 2005, p. 22 nota 1; Tartuferi 2005a, p. 15; Offner [2011], pp. 34-35; Chiodo 2016. Di recente, Andrea De Marchi (2021b, ma cfr. anche Utari 2013) ha ipotizzato la presenza del giovane Puccio di Simone nell'*entourage* giottesco attivo nel cantiere del Palazzo del Podestà.
[48] A. Tartuferi, in *Galleria dell'Accademia* 2003-2020, vol. I (2003), pp. 79-83, n. 12 (ma cfr. anche E. Altiero, in *Repertorio dei dipinti* 2023, p. 52, n. 29).
[49] Carelli 2020, pp. 62-64, fig. 48.
[50] Offner [2001], pp. 367-381; Raub 2020, pp. 45-52, figg. 39-43; A. Raub, in *The Solly Collection* 2021, pp. 66-71, catt. 7a-e.
[51] S. Dell'Orso, in *Pittura italiana* 1991, p. 223; Offner [2001], pp. 489-500; N. Dorman, in *Renaissance Art in focus* 2004, pp. 57-60.
[52] Offner [1991], p. 49; da ultimo A. Tartuferi, in *Museo dell'Opera* 2026, vol. II, pp. 44-47, n. 190.
[53] Filippini 2019, p. 98, fig. 7.
[54] Zeri 1963, pp. 248-249.
[55] Zeri 1963, p. 248.
[56] Caterina Proto Pisani 1982, pp. 103-106, figg. 8-12; Meoni 1987; Caterina Proto Pisani 1989a, pp. 97-98; Frosinini 1990a; Angelelli, De Marchi 1991, p. 215, n. 427; *Il Maestro di Signa* 1995. Tra le aggiunte più rilevanti si vedano il *Battesimo di Cristo e santi* di Verona (Museo di Castelvecchio, inv. 5740-1B787, riconosciuto dallo stesso Zeri nel 1998, cfr. Bologna, Fondazione Zeri, Fototeca Zeri, scheda n. 9933; ma cfr. anche A. Baldinotti, in *Museo di Castelvecchio* 2010, pp. 128-131, n. 83) e la malconcia *Sacra Conversazione* di Budapest, Museum of Fine Arts, inv. 3442, cfr. Sallay 2017).
[57] Moretti 1973, pp. 56, 58-59, tavv. 27, 31; G. Damiani, in *San Niccolò Oltrarno* 1982, vol. I, pp. 66-72, nn. 12-17.
[58] Frosinini 1990a, pp. 21-22, figg. 6-8.
[59] Meoni 1987, pp. 49-51, figg. 52-55; Ead. 1993, pp. 62-63, fig. 43.
[60] Frosinini 1990a, p. 22, figg. 12-13.
[61] C. Frosinini, in *La pittura in Italia* 1987, vol. II, p. 696; Guarnieri 1987, pp. 19, 149; Santi 1991, p. 10, fig. 2; Ermini Frosini, Sestini 2009, pp. 169-172, n. 39.
[62] Una conferma dello stretto legame con il primo viene suggerita da due inediti sportelli di tabernacolo raffiguranti *Santa Dorotea, san Giorgio, santa Brigida (?), san Cristoforo e l'Annunciazione*, oggi in deposito presso le Gallerie degli Uffizi (inv. 1890, n. 6169), dove la figura di santa Dorotea mi sembra si possa facilmente ascrivere all'anonimo pittore (sull'opera rimando a uno studio di prossima uscita di Valentijn As). Quanto al rapporto con Neri di Bicci, invece, giova menzionare una poco nota *Crocifissione con i dolenti e i santi Francesco e Girolamo* (Firenze, collezione privata, cfr. Bologna, Fondazione Zeri, Fototeca Zeri, scheda n. 12822, ma cfr. anche A. Tamborino, in *Sette secoli* 2024, pp. 36-37, cat. 6)[62], che, come mi segnala Christopher Daly, è chiaramente il prodotto di una collaborazione tra i due artisti (si notino nello specifico gli angeli attorno alla croce e la figura di san Girolamo penitente) (**Fig. 23.7**). Allo stesso studioso devo anche la conoscenza di due tavole cuspidate raffiguranti un'*Annunciazione* messe in vendita poco tempo fa presso la casa d'aste fiorentina Maison Bibelot (29 maggio 2019, lotto 491), che sono state schedate come manufatti del XIX secolo; e di un frammento di predella con una *Natività* passato a Vienna, Dorotheum (13 aprile 2011, lotto 412), creduto di Bicci di Lorenzo. Per un elenco delle opere riferibili al Maestro di Signa, seppur da rivedere in alcune sue parti, vedi *Il Maestro di Signa* 1995, p. 30 (ma cfr. anche le liste compilate da Fahy oggi custodite a Bologna, Fondazione Zeri, Fototeca Fahy, AI_96/5).
[63] Maisonneuve 2012, pp. 241-243 (ma cfr. anche Colnaghi 1928, p. 178, n. 56; Aujac 1995; Jacobsen 2001, pp. 623-624; Kent, Elam 2015).
[64] Frosinini 1995, pp. 18-20.
[65] Fiocco 1929, pp. 28-29.
[66] G. Romagnoli, in *Il Medioevo* 2000, pp. 144-145, nn. 10-11; sulla vicenda si veda più approfonditamente *Le Ricordanze* 1977, pp. 31-32, n. 61; Frosinini 1990a, pp. 20-21, figg. 1-2; Ead. 1995, p. 19; Zaccheddu 2010, pp. 38-43; C. Frosinini, in *The Bernard and Mary Berenson Collection* 2015, pp. 415-416. La proposta avanzata dalla Frosinini è stata accolta soltanto nei ripetuti passaggi d'asta che hanno caratterizzato (un po' assurdamente) la storia recente di una *Madonna col Bambino in gloria con quattro angeli* (Hilversum, Van Zadelhoff Veilingen, 14 aprile 2019, lotto 187; New York, Christie's, 29 ottobre 2019, lotto 801; New York, Christie's, 2-19 giugno 2020, lotto 114; New York, Christie's, 9 luglio 2021, lotto 104), ricondotta al Maestro di Signa da Luciano Bellosi (cfr. Bologna, Fondazione Zeri, Fototeca Zeri, inv. 33347) ma resa nota agli studi da Maria Matilde Simari (1995, p. 30).
[67] Colnaghi 1928, pp. 21-22, nn. 102, 113; Frosinini 1995.
[68] Paolucci 1985, pp. 80-81, n. 23.

[69] Siemoni 2013, pp. 47-52 (ma cfr. anche De Luca 2024, p. 27 fig. 17a,b). Nutro forti perplessità sul fatto che gli scomparti raffiguranti *Sant'Ansano*, *sant'Apollonia* e *l'arcangelo Raffaele con Tobiolo* (Empoli, Museo della Collegiata di Sant'Andrea, inv. 82) appartengano al medesimo complesso, come invece sostiene lo stesso Siemoni.
[70] Bologna, Fondazione Zeri, Fototeca Fahy, scheda n. 107334.
[71] Bologna, Fondazione Zeri, Fototeca Fahy, AI_52/3; *Old Master Paintings* 1993, pp. 204-205, lotto 273; Tartuferi 2011b; N. Blondel, G. Cilmi, P. Curie, in *Peintures italiennes* 2023, pp. 48-49, nn. 10-1-2.
[72] C. Frosinini, in *The Bernard and Mary Berenson Collection* 2015, pp. 416-419, n. 63.
[73] Fantozzi 1847, pp. 606-607.
[74] G. Damiani, in *San Niccolò Oltrarno* 1982, pp. 46-66, nn. 1-3, 8-9, 11; Padovani 1994; L. Sbaraglio, in *Giovanni dal Ponte* 2016, pp. 90-91, cat. 9.
[75] Rimando quindi a Meoni 1993.
[76] Baldinotti, Barsanti 1996, pp. 47-48; Barsanti 1999, pp. 17-22; R. Barsanti, in *Il Medioevo* 2000, p. 235; nonché le importantissime "Schede Calzolai" (cfr. AAF, Arcivescovado, Fondi depositati, Chiese di città e campagna, 009, cap. 440).

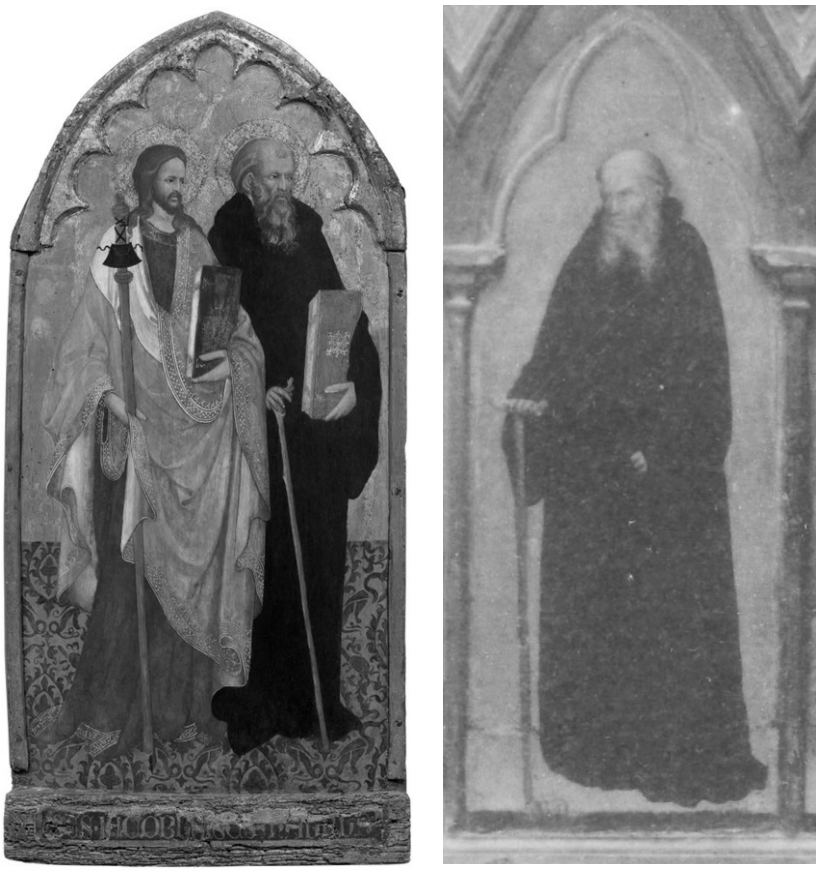


Fig. 2.1: Maestro del 1419, *San Giacomo Maggiore e san Mauro* (part.), collezione privata; Puccio di Simone (?), *San Mauro (?)*, ubicazione sconosciuta.



Fig. 2.2: *Incisione tratta da Reinach 1905-1923, vol. I (1905), p. 256, n. 2.*



Fig. 2.3: Puccio di Simone, *San Michele Arcangelo*, Crespina, chiesa di San Michele; Puccio di Simone (?), *San Michele Arcangelo* (part.), ubicazione sconosciuta.



Fig. 2.4: Bernardo Daddi, *Madonna col Bambino* (part.), Parma, Galleria Nazionale; Bernardo Daddi, *Santo vescovo*, Ajaccio, Palais Fesch, Musée des Beaux Arts; Bernardo Daddi, *Madonna col Bambino* (part.), Firenze, basilica di Santa Maria Novella.

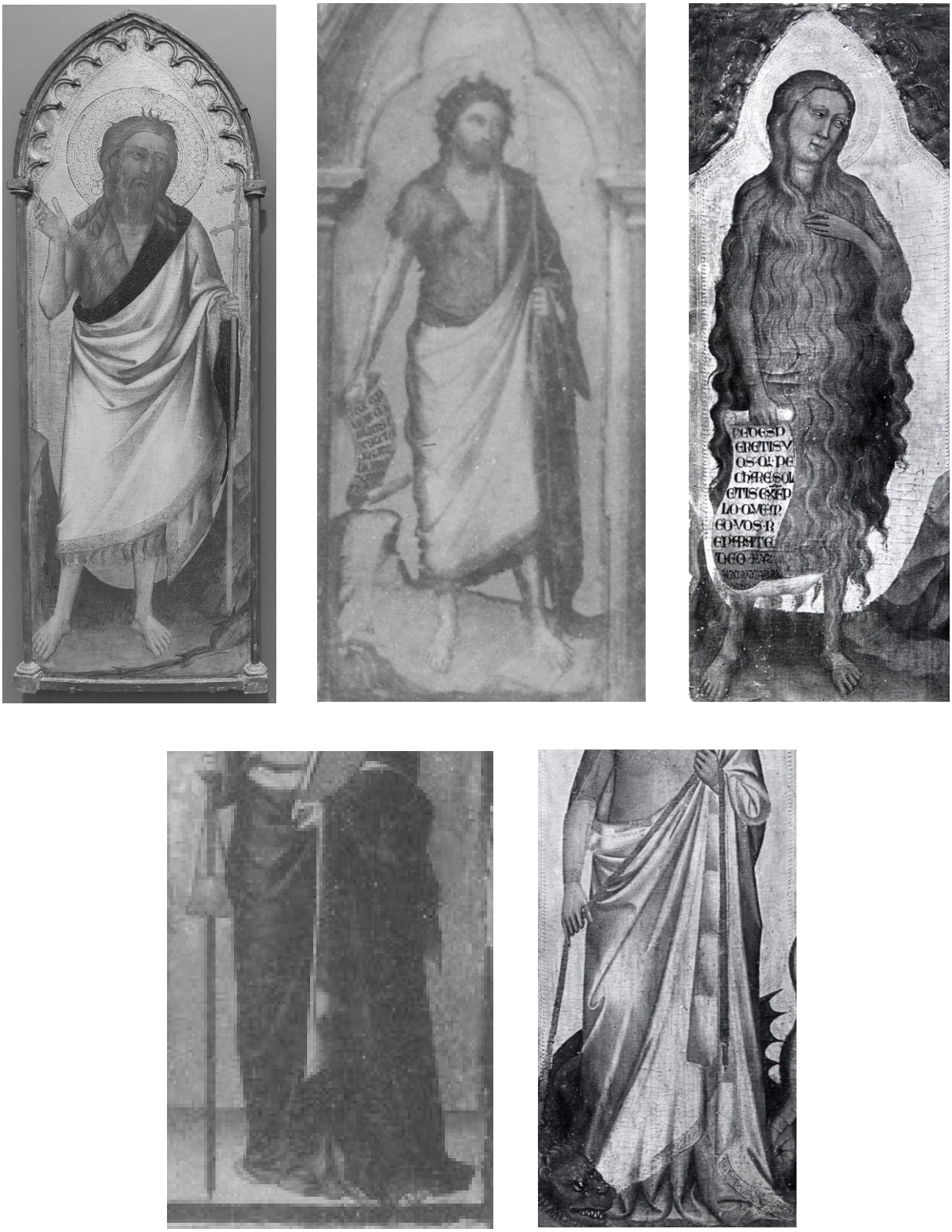


Fig. 2.5: Puccio di Simone, *San Giovanni Battista* (part.), Berlino, Gemäldegalerie; Puccio di Simone (?), *San Giovanni Battista* (part.), ubicazione sconosciuta; Puccio di Simone, *Santa Maria Maddalena* (part.), Firenze, Galleria dell'Accademia; Puccio di Simone (?), *San Giacomo Maggiore* (part.), ubicazione sconosciuta; Puccio di Simone, *Santa Margherita* (part.), Firenze, Galleria dell'Accademia.



Fig. 2.6: Puccio di Simone, *Santa Maria Maddalena* (part.), Firenze, Galleria dell'Accademia; Puccio di Simone (?), *Madonna col Bambino* (part.), ubicazione sconosciuta; Puccio di Simone, *Madonna col Bambino* (part.), Pasadena, Norton Simon Museum.



Fig. 2.7: Neri di Bicci e Maestro di Signa, *Crocifissione*, Firenze, collezione privata.



Fig. 2.8: Maestro di Signa, *Profeti* (part.), ubicazione sconosciuta;
Maestro di Signa, *San Matteo*, Villamagna, chiesa di San Donnino;
Maestro di Signa, *San Luca* (part.), Isolotto, tabernacolo della Madonna della Querce.



Fig. 2.9: Maestro di Signa, *Profeta* (part.), ubicazione sconosciuta; Maestro di Signa, *Profeta* (part.),
Firenze, chiesa di San Niccolò Oltrarno.




Daniel. Ecce in nu
bibus eccle



3a.

Lippo di Benivieni (doc. 1296-1316)
Madonna col Bambino; *san Zanobi*; *san Pietro*; *san Paolo*; *san Benedetto*
1315-1320 circa
Tempera su tavola
Misure: 75,3 x 56,2 cm (*Madonna col Bambino*); 61 x 44 cm (santi laterali)
Firenze, Gallerie degli Uffizi, Gli Uffizi, inv. 1890, n. 9487 (*Madonna col Bambino*); invv. n.d. (santi laterali)
Provenienza: Firenze, chiesa di San Pier Maggiore (ubicazione originaria-1784); Firenze, Palazzo degli Alessandri (1784-1974) (*Madonna col Bambino*) / Firenze, Palazzo degli Alessandri (1784-2023) (santi laterali)
Restauri: 1981, A. Del Serra (AOPD, GR8842) (*Madonna col Bambino*); 2025-2026, L. Dori (santi laterali) (pratica non ancora registrata)
Iscrizioni: "S. ZENOBIU[S]"; "S. PETRU[S]"; "S. PAULU[S]"; "S. BENEDICT" (alle spalle di ciascuna figura); "LIPPUS ME FECIT" (sulla spada di san Paolo)

3b.

Lippo di Benivieni (doc. 1296-1316)
Vergine dolente; *san Giovanni Evangelista dolente*; *Isaia*; *Daniele*; *due angeli*
1315-1320 circa
Tempera su tavola
Misure: 40 x 21 cm; 39,5 x 21 cm; 16 x 22 cm; 17,2 x 22 cm; 16 x 19 cm (rispettivamente)
ubicazione sconosciuta
Provenienza: Firenze, chiesa di San Pier Maggiore (ubicazione originaria-1784); Firenze, Palazzo degli Alessandri (1784-*post* 1956); Milano, Finarte, 23 marzo 1971, lotto 1; Milano, collezione privata (doc. 2009)
Iscrizioni: "ESAYAS ECCE VIRGO IN UTERO HABE[BIT]:" (Libro di Isaia, VII: 14) (nel cartiglio del profeta Isaia); "DANIEL ECCE IN NUBIBUS CELI:" (Libro di Daniele, VII: 13) (nel cartiglio del profeta Daniele)

3c.

Benozzo Gozzoli (1420 circa-1497)
San Zanobi resuscita un bambino; *caduta di Simon Mago*; *conversione di san Paolo*; *san Benedetto riceve la visita di Totila* (predelle)
1460-1465 circa
Tempera su tavola
Misure: 39,4 x 45,7 cm; 40 x 45,7 cm; 39,7 x 45,7 cm; 39,4 x 45,7 cm (rispettivamente)
New York, The Metropolitan Museum of Art, invv. 15.106.1-4
Provenienza: Provenienza: Firenze, chiesa di San Pier Maggiore (ubicazione originaria-1784); Firenze, Palazzo degli Alessandri (1784-1915); Firenze, Luigi Grassi (1915)
Restauri: 1934-1935, Miller; 1948, M.J. Wedekind; 1971, M. Racine (cfr. New York, The Metropolitan Museum of Art, European Paintings Department Archive)
Iscrizioni: "SPQ[R]" (sullo scudo di un soldato nella scena della *Caduta di Simon Mago*)

Figura tanto affascinante quanto sfuggente, tra i più tenaci dissidenti dell'allora dilagante corrente giottesca, Lippo di Benivieni fu attivo in Toscana indicativamente tra la fine del Duecento e il primo quarto del secolo successivo. La sua prima menzione documentaria risale al 20 febbraio 1296 (stile moderno), quando un certo Neri di Bindaccio di Bruno stipula con lui un contratto di apprendistato della durata di tre anni: ciò presuppone che a queste date egli avesse già raggiunto una certa maturità professionale[1]. Abitante nel popolo di San Lorenzo[2], fu molto probabilmente fratello di Dino, anch'egli pittore, menzionato nell'atto di allogazione della *Maestà Rucellai* di Duccio di Buoninsegna e in altre carte di fine Duecento[3]. La sua immatricolazione all'Arte dei Medici e Speziali avvenne tra il 1312 e il 1320[4]. Fra il 1312 e il 1317-1318 Lippo dipinse per conto dell'Arte di Calimala gli sportelli di un tabernacolo per il Battistero di San Giovanni[5], oggi perduto ma noto soprattutto per esser stato parte dello scenario di una burla nel *Decameron* di Boccaccio[6], mentre al 1316 risale un suo non meglio precisato impegno con la Compagnia dei Laudesi in Santa Maria Novella, della quale quello stesso anno ricoprì il ruolo di capitano[7]. Tali incarichi attestano il prestigio di cui il pittore godeva in vita nella città gigliata. È possibile altresì che si riferiscano a lui alcune delle pagine che Giorgio Vasari dedicò a *Lippo pittor Fiorentino*, sebbene quella *Vita* contenga numerose imprecisioni così come notizie relative ad altri maestri omonimi[8].

La fisionomia artistica di Lippo di Benivieni è stata delineata per la prima volta da Richard Offner[9] a partire da due polittici frammentari – uno suddiviso tra la Collezione Acton di Firenze, la National Gallery of Canada di Ottawa (inv. 2995) e una collezione privata (già New York, Christie's, 12 giugno 1981, lotto 100), già di proprietà Bartolini-Salimbeni[10]; l'altro più comunemente detto "degli Alessandri", in virtù della famiglia committente (all'epoca in realtà Albizi, ma che assunse la nuova denominazione a partire dal 1372), oggetto della presente scheda – che recano entrambi la firma "LIPPUS ME FECIT". Joseph Crowe e Giovanni Battista Cavalcaselle credevano che tali opere potessero essere riferite a Lippo Memmi[11]; altri studiosi invece vi riconoscevano il senese Lippo Vanni[12]; eppure, già Gaetano Milanesi sullo scorcio dell'Ottocento aveva intuito il nesso con il nostro artista[13], la cui biografia è stata in seguito rischiarata da ulteriori indagini documentarie condotte dallo stesso Milanesi e da Colnaghi[14].

Intorno a queste due opere gli studi hanno progressivamente riunito un *corpus* di dipinti piuttosto consistente, che, seguendo un ordine cronologico approssimativo (nessuna opera è infatti databile con assoluta precisione), comprende anzitutto quattro pannelli facenti parte di un unico complesso – verosimilmente un altarolo portatile richiudibile – con scene della *Passione di Cristo*, oggi divisi tra il Musée des Beaux-Arts di Strasburgo (inv. 169)[15], due collezioni private[16] e il Museo Civico Amedeo Lia di La Spezia (inv. 83)[17], che sono databili alla fine del XIII secolo. Più o meno coevo dovrebbe essere un trittico conservato presso il Museo Czartryski di Cracovia (inv. XII.188)[18], al quale viene spesso accostata per affinità stilistiche una *Madonna col Bambino* già in una collezione privata bolognese (poi Milano, Finarte, 5 dicembre 1991, lotto 147)[19]. Dei primi anni del Trecento sono invece tradizionalmente ritenuti: il *Crocifisso* oggi in Santa Croce di Firenze, commissionato dalla famiglia da Filicaia probabilmente per il tramezzo della chiesa e monastero femminile di San Pier Maggiore a Firenze[20], inizialmente assunto dall'Offner come *namepiece* di un anonimo maestro (poi identificato da Volpe con lo stesso Lippo di Benivieni)[21]; altre due croci, una a Villa La Quiete presso San Cresci in Valcava di Mugello, molto affine al precedente esemplare fiorentino[22], l'altra in Santa Chiara a Castelfiorentino[23]; la ben nota tavoletta opistografa del Fogg Art Museum di Cambridge (invv. 1917.195.A-B)[24] – sulla cui attribuzione Luciano Bellosi espresse alcune perplessità[25] – talora collocata in una fase più avanzata della carriera, addirittura al 1335[26]; e infine il magnifico dossale del Museo Civico di Pistoia (inv. 19)[27], intensissimo nella resa degli affetti e anche per questo a lungo ritenuto di ambito umbro, che potrebbe attestare una parentesi lavorativa del pittore nel pistoiese[28].

Due scomparti raffiguranti *San Giovanni* e *San Pietro* del Musée des Beaux-Arts di Rennes (invv. 1894.34.4-5)[29] (**Fig. 3.1**), il pentittico firmato già Bartolini-Salimbeni e la *Madonna col Bambino in trono tra i santi Pietro e Lucia* del Museo Horne di Firenze (inv. 82)[30], che è probabile decorasse *ab antiquo* la cappella di Santa Lucia di patronato Albizi nel tramezzo di San Pier Maggiore, dovrebbero collocarsi ancora nel secondo decennio (è anzi possibile che quest'ultima tavola sia stata realizzata nel 1318, stando alle ricerche di Bietti Favi)[31] (**Fig. 3.2**). Analogamente, appartengono a questa fase anche un prezioso trittichetto del Memphis Brooks Museum of Art (inv. 61.201)[32], una *Madonna col Bambino e quattro angeli* già in collezione Alana (New York, Christie's, 9 giugno 2022, lotto 9)[33] e un'altra *Madonna col Bambino* di ubicazione sconosciuta, particolarmente affine alla tavola Horne[34]. Intorno al 1320 e poco oltre, nella fase estrema cioè del suo percorso, dovrebbero trovare posto un *Crocifisso* in Santa Chiara a Castelfiorentino[35], un trittico oggi nella collezione Contini Bonacossi (Firenze, Gallerie degli Uffizi, Gli Uffizi, inv. 31)[36], il *San Giovanni Battista in trono* della Christ Church Picture Gallery di Oxford, già nella chiesa fiorentina di Santa Maria a Ughi[37], un piccolo trittico di collezione privata[38] e infine l'importante *Madonna col Bambino* frammentaria oggi al Metropolitan Museum di New York (inv. 63.203)[39], le cui dimensioni originali dovevano essere pressoché analoghe a quelle della *Maestà* di Ognissanti di Giotto. Più di recente Miklós Boskovits ha proposto di assegnare al maestro anche i cartoni per alcuni mosaici del Battistero fiorentino, da ricondurre anch'essi alla maturità del pittore[40].

Per lungo tempo si è creduto che Lippo di Benivieni, attivo prevalentemente a Firenze, fosse in realtà di origini senesi. Tale ipotesi si fondava soprattutto sui dati di stile: l'eleganza formale e l'andamento sinuoso delle figure tradiscono in effetti una forte fascinazione duccesca, il che alimentò la tradizionale confusione con Lippo Memmi o Lippo Vanni[41]. Tale lettura è stata superata nel momento in cui Bernard Berenson («Florentine open to Sienese influence»)[42] ma soprattutto Carlo Volpe («questo singolare indipendente fiorentino del primo ventennio del secolo (per niente seneseggiante, come invece suol dirsi)»)[43] hanno restituito al pittore una formazione pienamente fiorentina, oggi unanimemente accettata; del resto, tutte le attestazioni documentarie che lo riguardano rimandano alla città dei gigli. È probabile che egli mosse i primi passi sotto l'ascendente di Cimabue e del Maestro della Santa Cecilia (identificabile con buona verosimiglianza con Gaddo Gaddi)[44], sebbene restino altrettanto evidenti, come detto, i debiti nei confronti del grande Duccio di Buoninsegna, con il quale Lippo dovette entrare in contatto nel nono decennio del Duecento, durante la parentesi fiorentina del maestro senese[45]. Col passare degli anni il pittore elaborò una cifra stilistica personalissima, assumendo una posizione dissidente rispetto ai modi più propriamente giotteschi – motivo per cui è stato spesso accostato ad altri spiriti «irregolari» del primo Trecento, come il Maestro di Figline o Bonamico Buffalmacco[46] – caratterizzata da un ritmo fluido e sinuoso dei contorni, da una gamma cromatica brillante e da una resa particolarmente attenta della dimensione psicologica dei personaggi, di un'«acre, concentrata espressività»[47].

Il *Polittico degli Alessandri* qui in esame – ritenuto da Procacci «l'opera principale»[48] del catalogo dell'artista – si compone di cinque tavole raffiguranti a mezza figura la Madonna col Bambino e i santi Zanobi, Pietro, Paolo e Benedetto, oggi smembrate e separate l'una dall'altra ma anticamente disposte secondo quest'ordine. Ognuno dei personaggi si staglia su un fondale a lamina dorata riccamente decorata mediante incisioni a mano libera, di retaggio ancora duecentesco, raggiungendo esiti di qualità superlativa. Le figure sono ottenute mediante velature dai toni smaltati, e le loro forme sono morbide, delicate e sinuose. Il suo singolare modo di dipingere rende particolarmente arduo un confronto diretto non soltanto con gli esponenti della più fedele corrente giottesca, ma più in generale con qualsiasi altra personalità artistica coeva, fatta eccezione per il Maestro di Figline, affine al nostro anche semplicemente per il taglio stretto degli occhi delle figure: un legame su cui hanno insistito molto Miklós Boskovits, Carlo Volpe, Luciano Bellosi e Andrea De Marchi[49].

Le tavole risultano già smembrate nel Palazzo Alessandri di Firenze, posto nell'attuale via Borgo Albizi[50], fin dagli anni Sessanta dell'Ottocento[51]. La Vergine al centro – la cui immagine a colori è stata riprodotta nel frontespizio del volume di Richard Fremantle sulla pittura fiorentina da Giotto a Masaccio[52] – ha lasciato questa dimora nel 1974, quando fu acquistata dallo Stato italiano e collocata nei depositi della Galleria degli Uffizi; soltanto nel 2023 sono stati acquisiti anche i restanti scomparti, attualmente in restauro e pertanto non visibili al pubblico.

Si deve allo stesso Offner il primo e unico studio monografico dedicato al pentittico, che a quell'epoca risultava in condizioni conservative piuttosto soddisfacenti («a few fractures here and there apart, there are very few serious injuries to be found in the surface»)[53]. Non essendo stato possibile esaminare di persona le tavole, si preferisce in questa sede astenersi da qualsiasi valutazione di carattere tecnico-conservativo; è opportuno, tuttavia, mettere in risalto quanto osservato da Andrea De Marchi, ovverosia che le tavole risultano a venatura orizzontale, il che inviterebbe a considerare l'opera come una sorta di polittico-paliotto a sviluppo fortemente orizzontale[54]. Già Offner poneva l'accento sulla stretta vicinanza stilistica tra il *Polittico Alessandri* e quello anch'esso firmato oggi suddiviso tra Villa la Pietra, Ottawa e una collezione privata, entrambi tradizionalmente collocati negli anni Dieci del Trecento[55]; Offner suggeriva in realtà una datazione leggermente più tarda per il primo, «which is ampler in its shapes and more relaxed in the psychology, and in which the border is shifted to its proper place around the extreme limits of the picture area more normal to a later period»[56], come peraltro ribadito autorevolmente anche da Volpe[57] e Boskovits[58].

L'umore duro, aspro e stralunato che connota questi santoni un po' ingrugniti – assai prossimi anche alle due tavole sopracitate di Rennes (**Fig. 3.1**) – è tipicissimo della cifra stilistica di Lippo di Benivieni di quegli anni, che si distingue peraltro anche per una marcata linea di contorno, che fa staccare i personaggi dallo sfondo. La Vergine col Bambino è parente strettissima tanto di quella in collezione privata pubblicata da Fabio Bisogni[59], quanto di quella del Museo Horne di Firenze, che, come già anticipato, può essere datata intorno al 1318, avallando così per il *Polittico degli Alessandri* una cronologia simile (**Fig. 3.2**). Condivide questa datazione anche Monica Bietti Favi[60], la quale ha proposto di identificare il committente in Maso di Orlando Albizi, figura di rilievo a quell'epoca nel panorama cittadino: una proposta interessante, accolta anche di recente da Ada Labriola[61], che tuttavia non trova alcun riscontro nelle numerose carte relative alla famiglia conservate presso l'Archivio di Stato di Firenze.

Sulla base dei santi raffigurati, Offner era in grado di argomentare con buone ragioni la provenienza dell'ancona dall'antica chiesa di San Pier Maggiore a Firenze[62]: Pietro è infatti il titolare dell'edificio, con Paolo sull'altro lato a fare da *pendant*; Benedetto è il fondatore dell'ordine a cui il complesso apparteneva; e infine Zanobi è il santo patrono di Firenze, strettamente legato alla chiesa poiché uno dei suoi più celebri miracoli, ovvero la resurrezione di un bambino investito da un carro, avvenne proprio dinnanzi al portale d'ingresso. Non è inoltre da trascurare il fatto che la cerimonia delle nozze episcopali a Firenze prendesse avvio proprio da questo luogo[63]. Agli occhi di Offner risultava altrettanto significativo il rapporto privilegiato di San Pier Maggiore con gli Albizi, una delle famiglie più ricche ed eminenti della città, patrona della basilica e residente in quel popolo, dal cui ramo come detto nel 1372 si svilupparono gli Alessandri. Gli Albizi detenevano il patronato di sei cappelle, tra cui le tre sul tramezzo e quella a sinistra della tribuna, comunemente detta "cappellone"[64]. Da quest'ultima Offner riteneva potesse provenire il polittico in questione[65], sebbene tale ambiente in realtà sia stato fondato soltanto allo scadere del Trecento[66]. Al di là di ciò, il polittico dovette rimanere *in situ* fino al 1784, quando Pietro Leopoldo decretò la demolizione dell'edificio perché ritenuto fatiscente; egli risparmiò soltanto la facciata, oggi inglobata nei negozi e negli appartamenti prospicienti la piazza[67]. Con ogni probabilità fu in questa circostanza che il polittico venne trasferito nella non distante dimora familiare[68].

Il grande storico viennese in quelle stesse pagine avanzava inoltre l'ipotesi che al medesimo complesso appartenessero anche quattro tavolette raffiguranti due angeli e due profeti, allora conservate parimenti nel palazzo Alessandri[69] ma successivamente disperse sul mercato antiquario (Milano, Finarte, 23

marzo 1971, lotto 1; poi Milano, collezione privata)[70]. Concepite come elementi apicali da collocare verosimilmente tra le cuspidi[71], queste figure risultano inscritte in tondini e polilobi stagliati su un fondale rubino e presentano la medesima tensione elastica dei quattro santi del registro principale, con i quali condividono pure la componente eccentrica e perfino il modo di reclinare innaturalmente il capo.

Lo stesso trascorso collezionistico caratterizza anche le due figure di dolenti – disposte con ogni probabilità ai lati di una *Crocifissione* – che sono state allacciate al nostro polittico ancora una volta per merito di Richard Offner. Il loro sviluppo fortemente verticale (40 x 21 cm; 39,5 x 21 cm) induce a collocarle idealmente al di sopra della tavola centrale a mo' di ulteriore cuspide, restituendo così – come prospettato da Andrea De Marchi[72], la cui analisi come detto si basava anche sull'andamento delle fibre del legno a sviluppo orizzontale – «una carpenteria dal disegno atipico, assai raffinato [...] in una sagoma riquadrata [...], ancora legato alle semplici forme dei dossali, così come arcaico è il fatto che i santi a mezzo busto non siano inseriti sotto arcate, ma entro forme cuspidate, come era usuale nei polittici fiorentini del primo Trecento». Ne risulterebbe così, qualora fosse confermata tale proposta, una configurazione parecchio desueta, unica nel suo genere, ma soprattutto ben diversa da quella ipotizzata a suo tempo da Miklós Boskovits[73], che immaginava invece una struttura più tipicamente gotica, articolata in altre quattro cuspidi dalla forma in verità forse un po' troppo svettante (**Fig. 3.4**).

La ricostruzione proposta circa settant'anni fa da Richard Offner è stata accolta in buona sostanza da tutta la critica successiva, anche se oggi prevale la tesi che il *Polittico degli Alessandri* ornasse in origine l'altare maggiore della chiesa di San Pier Maggiore[74], se non altro fino al 1370-1371, quando dovette lasciare il posto a quello di Jacopo di Cione ora in gran parte alla National Gallery di Londra (invv. NG 569.1-3, 570-578)[75], il più grandioso mai realizzato nella storia di Firenze. È stato anche ipotizzato che sul principale altare del monastero potesse trovarsi in alternativa il *San Pietro in trono* datato 1307 del Maestro della Santa Cecilia[76], oggi nella chiesa dei Santi Simone e Giuda a Firenze, che, fra le altre cose, in passato è stato avvicinato – seppur in modo poco convincente – a Lippo di Benivieni[77]. Tuttavia, fra le diverse proposte, la più persuasiva appare quella formulata da De Marchi[78], secondo il quale il polittico avrebbe dovuto svettare isolato sull'altare maggiore, mentre il *San Pietro* del Maestro della Santa Cecilia, la *Maestà* del Museo Horne e la *Croce* dei da Filicaia di Lippo di Benivieni avrebbero formato il consueto schema triadico fiorentino di tavole disposte sopra i tramezzi. Resta in ogni caso indiscutibile il rapporto privilegiato di Lippo di Benivieni con l'importante monastero benedettino, per il quale dovette licenziare almeno tre ancone.

Il rispetto devozionale degli Alessandri indusse la famiglia, nei primi anni Sessanta del Quattrocento, a rimodernare il polittico, dotandolo di una predella e probabilmente anche di una nuova cornice. Tale supposizione scaturisce ancora una volta da un'intuizione ineccepibile di Richard Offner, che ricondusse alla pala di Lippo di Benivieni pure quattro scomparti di predella di mano di Benozzo Gozzoli, conservati dal 1915 presso il Metropolitan Museum di New York. Accuratamente studiati nei movimenti, nei freschi valori cromatici e nelle ambientazioni, questi pannelli raffigurano episodi della vita degli stessi santi presenti nell'ordine principale del polittico: l'impostore Simon Mago che precipita miseramente ai piedi di Nerone dopo aver sfidato san Pietro; Paolo che si converte sulla via di Damasco; il vescovo di Firenze Zanobi che resuscita un bambino sul sagrato della chiesa di San Pier Maggiore; e infine il re degli Ostrogoti Totila che si inchina dinnanzi a san Benedetto[79].

Pure in questo caso la proposta di Offner ha raccolto un consenso pressoché unanime, risultando persuasiva non soltanto per la corrispondenza dimensionale delle tavolette, identiche in larghezza agli scomparti trecenteschi, ma anche per la loro attestazione «nella cappella degl'Alessandri» in San Pier Maggiore fin dai tempi del Vasari («fece quattro storiette di figure piccole di San Piero, di San Paulo, di San Zanobi quando resuscita il figliuolo della vedova, e di San Benedetto»)[80]. In realtà, l'aretino attribuiva queste scene a Francesco Pesellino, come del resto altre fonti successive[81], fino a quando Crowe e Cavalcaselle, ricordandole nel palazzo degli Alessandri insieme alle tavole di Lippo di Benivieni, le restituirono a Benozzo Gozzoli[82]. Soltanto Giovanni Morelli mantenne per queste opere l'attribuzione a Pesellino[83], mentre Mackowski, fidandosi ciecamente dell'occhio del Vasari, ipotizzò in un modo un po' macchinoso che si trattasse di «copies after lost originals by Pesellino»[84]. Il resto della critica si è invece

allineato alla posizione dei due conoscitori, riconoscendo nella mano del Gozzoli, il più noto tra gli allievi di Beato Angelico, un tratto in questo caso «unverkennbar»[85].

Agli occhi di Crowe e Cavalcaselle i quattro pannelli di predella apparivano «much injured and repainted»[86]; diversamente, Bryson Burroughs (1915), curatore del Metropolitan Museum che ne seguì l'acquisto[87], li giudicava in ottimo stato, salvo qualche lieve malanno (cfr. anche alcune lettere e relazioni conservate presso il European Paintings Department Archive del Metropolitan Museum of Art di New York). Dagli archivi del Met affiorano tre interventi di restauro, documentati nel 1934-1935, nel 1948[88] e nel 1971, quest'ultimo in occasione dell'acclamata mostra sulla pittura fiorentina allestita quell'anno nel museo[89]. Oggi le tavole si presentano in condizioni conservative piuttosto soddisfacenti.

Fin dagli studi di Burroughs[90], l'intervento di ammodernamento del Gozzoli è stato collocato nei primi anni Sessanta del Quattrocento, a metà strada fra l'impresa della cappella dei Magi in Palazzo Medici, del 1459[91], e la partenza alla volta di San Gimignano, registrata nella primavera del 1464[92]. Più nello specifico, gli studi hanno messo in evidenza le assonanze con la documentatissima pala d'altare che il pittore eseguì nel 1461 per la Compagnia della Purificazione della Vergine e di san Zanobi, che aveva sede presso il convento di San Marco (oggi a Londra, The National Gallery, inv. 283)[93], i cui scomparti di predella – due dei quali raffigurano il medesimo episodio degli esemplari newyorkesi (**Fig. 3.3**) – sono oggi custoditi tra Berlino, Washington, Philadelphia, Londra e Milano[94]. Non sono mancati tuttavia pareri divergenti sulla datazione delle nostre scene: Weisbach[95] le riteneva di poco successive agli affreschi di Montefalco del 1452[96], più o meno contestuali alla *Sacra Conversazione* di Perugia firmata e datata 1456 (Perugia, Galleria Nazionale dell'Umbria, inv. 124)[97]; Federico Zeri e Bernard Berenson invece le anticipavano alla prima metà degli anni Cinquanta[98]; più recentemente, Diane Cole Ahl le ha dirottate ai primi anni Quaranta del XV secolo, più precisamente tra il 1442 e il 1444, appena prima dell'ingresso del Gozzoli nella bottega di Lorenzo Ghiberti, e a monte delle esperienze romane e orvietane al fianco dell'Angelico[99].

Francamente, le affinità con le scene della pala della Purificazione – e allo stesso modo pure con la predella oggi al Museo di San Marco di Firenze (inv. 1890, n. 886), di datazione analoga [100] – risultano così lampanti ed evidenti da non richiedere ulteriori disamine rispetto a quanto già osservato dalla critica[101]. Conviene piuttosto soffermarsi sull'assetto della pala d'altare di Lippo di Benivieni dopo l'intervento gozzoliano, questione tutt'altro che ovvia, soprattutto in ragione delle incertezze di cui abbiamo già accennato attorno alla configurazione originaria del manufatto medievale. Anzitutto, è verosimile che la predella comprendesse un quinto scomparto figurato, da collocare al di sotto del pannello centrale, raffigurante molto probabilmente un episodio della vita di Maria o di Cristo[102]. Il silenzio di Giorgio Vasari su questa tavola, in effetti piuttosto curioso, ha indotto Diane Cole Ahl a negarne l'esistenza, prospettando quindi la presenza originaria di sole quattro scene[103]; tuttavia, la perfetta corrispondenza dimensionale tra gli scomparti di Benozzo Gozzoli e i pannelli di Lippo di Benivieni rende di fatto necessaria l'esistenza di un quinto elemento di predella.

Il fatto poi che nell'ancona trecentesca fossero già presenti tra le cuspidi elementi figurati (quelli messi all'incanto da Finarte negli anni Settanta del Novecento) induce a escludere che Benozzo avesse aggiunto nuove parti pittoriche nei pennacchi, come invece era prassi negli interventi di riquadratura a Firenze. Qualora il dipinto di Lippo di Benivieni fosse stato effettivamente un paliotto monocuspidato, come sostenuto ipoteticamente da De Marchi[104], è plausibile che l'intervento si sia limitato all'aggiunta della predella e al possibile inserimento dell'opera entro una nuova cornice, certo ispirata ai canoni dell'architettura classica. Non sappiamo tuttavia se si procedette o meno al taglio della cuspide centrale: in caso affermativo, tuttavia, le porzioni di pittura da integrare sarebbero state troppo consistenti (come si può osservare nella ricostruzione grafica qui riprodotta) (**Fig. 3.5**) e forse proprio per questo motivo tale soluzione è poco probabile. Di contro, il risultato finale che si otterrebbe risecando la cuspide con la *Crocifissione* (che in questo caso sarebbe stata gelosamente conservata da parte degli Alessandri, analogamente a quanto venne fatto con la cuspide giottesca del *Polittico Baroncelli*, cfr. **Scheda 16**) non sarebbe del tutto bilanciato, considerato lo sviluppo insolitamente verticale delle predelle di Benozzo

Gozzoli (**Fig. 3.5**), per quanto scomparti di formato analogo, quasi quadrato, trovino un illustre precedente nel famoso gradino dipinto nel 1448 da Sano di Pietro per l'altare di Simone Martini in Palazzo Pubblico a Siena[105]. Insomma, ci troviamo di fronte a un problema estremamente complesso: non resta che illustrare le diverse possibilità, presupponendo anche una struttura originaria simile a quella immaginata da Boskovits con quattro ulteriori cuspidi, e lasciare aperta la questione.

Ugualmente irrisolto per il momento è il problema relativo all'identità del promotore della riquadratura. In passato è stato proposto di riconoscerlo nella vedova di Bartolommeo Alessandri, monna Costanza, ricordata genericamente in un documento del 1464 in relazione al "cappellone" famigliare[106], mentre Cole Ahl ha suggerito di ricondurre l'impresa ad Alessandro Alessandri[107], colto umanista amico di Matteo Palmieri e già committente di Filippo Lippi[108]. Tuttavia, se nel primo caso l'attestazione archivistica non appare un fatto determinante per la trasformazione del polittico, nel secondo la morte di Alessandro nel 1460 costituisce un termine cronologico forse troppo precoce per collegare all'impresa la sua figura.

Bibliografia specifica (8a):
Crowe, Cavalcaselle 1864-1866, vol. II (1864), p. 106; Vasari 1568 [1878-1885], vol. II (1878), p. 13 nota 2; Crowe, Cavalcaselle 1908-1909, vol. II (1909), p. 63; Colnaghi 1928, p. 156, n. 34; Weigelt 1929, p. 275; Toesca 1951, p. 517 nota 44; Offner 1956, pp. III-IX, 43-45; M. Gregori, in *Mostra dei tesori* 1960, p. 3, cat. 1; Procacci 1960, pp. 130-131; Berenson 1963, vol. I, p. 114; Volpe 1965, p. 39; Boskovits 1966a, n. IX; Boskovits 1966b, p. 59, fig. 9; Zeri 1971a, p. 118; C. Volpe, in *Mostra dei dipinti* 1971, p. 6; Volpe 1972, pp. 6, 8, 11, fig. 3; Boskovits 1975, pp. 17, 193 nota 22; Fremantle 1975, pp. 27-31, figg. 49, 54, 57-58; Offner [1984], pp. 31, 180; Donati 1985, pp. 19-20; Todini 1985, p. 24; Bietti Favi 1990, pp. 245-246, 248 nota 40; Padoa Rizzo 1992b, p. 80; Weidmann 1993, p. 51; Christiansen 1994, p. 158; Cole Ahl 1996, p. 235; Tartuferi 1996; Bisogni 1997, p. 54; G. Ragionieri, in *Il dizionario dei pittori* 2002, p. 510; Padoa Rizzo 2003, pp. 131-133; Moretti 2005; De Marchi 2009a, p. 88; De Marchi 2009b, p. 615, fig. 15; A. Labriola, in *The Alana Collection* 2009-2011, vol. I (2009), pp. 82, 86; S. Nocentini, in *Benozzo Gozzoli e Cosimo Rosselli* 2011, p. 176; Gordon 2011, pp. 84, 90 nota 139; De Marchi 2012a, p. 237; De Marchi 2012b, p. 40; S. Chiodo, in *Giotto e compagni* 2013, p. 113, fig. 78; G. de Simone, in *Benozzo Gozzoli a San Gimignano* 2016, p. 39; E. Moench, in *De Giotto à Goya* 2017, pp. 34-35, n. 7; G. Ragionieri, in *La collezione Contini Bonacossi* 2018, p. 56; Baldini 2020, p. 290; Bertini, Vignoli 2021, p. 88; L. Pellegrini, in *Benozzo Gozzoli* 2021, p. 105; Cardarelli 2022, pp. 121-122, fig. 1; Labriola 2023, p. 56; Gardner 2025, p. 118; *Carlo Volpe* 2025, pp. 234-235, 238-240, fig. 108; L.B. Kanter, in *Italian Paintings* 2025, p. 40.

Bibliografia specifica (8b):
Offner 1956, p. 44; Donati 1971, pp. 75-78, figg. 12-13; C. Volpe, in *Mostra dei dipinti* 1971, pp. 6-11, cat. 1; Volpe 1972, pp. 8, 11, figg. 4-7; Bellosi 1974, p. 81; Boskovits 1975, pp. 17, 193 nota 22; Fremantle 1975, pp. 30-31, figg. 50-53, 55-56; Offner [1984], pp. 31, 180; Donati 1985, pp. 19-20; Todini 1985, p. 24; A. De Marchi, in *Umbri e toscani* 1988, pp. 54-58; Bietti Favi 1990, pp. 245-246, 248 nota 40; Weidmann 1993, p. 51; G. Ragionieri, in *Il dizionario dei pittori* 2002, p. 510; Moretti 2005; De Marchi 2009a, p. 88; A. Labriola, in *The Alana Collection* 2009-2011, vol. I (2009), p. 82; Gordon 2011, p. 90 nota 139; Baldini 2020, p. 290 nota 218; Labriola 2023, p. 56; *Carlo Volpe* 2025, pp. 238-240.

Bibliografia specifica (8c):
Vasari 1550 e 1568 [1966-1997], vol. III (1971), p. 372; Bocchi, Cinelli 1677, p. 357; Follini, Rastrelli 1789-1802, vol. V (1794), p. 92; Richa 1754-1762, vol. I (1754), pp. 142-143; Crowe, Cavalcaselle 1864-1866, vol. II (1864), p. 365; Lermolieff [1890] 1897, p. 258; Ffoulkes 1894, p. 158; Richter 1894, p. 240; Berenson 1896, p. 103; Mackowski 1899b, p. 83; Weisbach 1901, pp. 48-54; Berenson 1902, pp. 194-195; Ricci 1904b, pp. 3, 5; Horne 1905, pp. 378, 381; Berenson 1909a, p. 114; Crowe, Cavalcaselle 1908-1909, vol. II (1909), p. 486 nota 3; Gronau 1909, p. 344; Crowe, Cavalcaselle 1903-1914, vol. IV (1911), p. 194; Venturi 1901-1940, vol. VII (1911), p. 340 nota 1; Burroughs 1915; Contaldi 1928, pp. 30-32; van Marle 1923-1938, vol. XI (1929), pp. 172-174; Hoogewerff 1930, p. 92; Venturi 1931, vol. II, pl. 218; Berenson 1932, p. 264; Berenson 1936, p. 227; Ragghianti 1936, p. 122; Berenson 1938, vol. I, p. 87 nota 4; Wehle 1940, pp. 31-33; Hyatt 1950, p. 265; Mayor 1950, p. 265; Davies 1951-1953, vol. I (1951), p. 59 nota 13; Paatz 1940-1955, vol. IV (1952), pp. 640, 655 nota 63; van Dam van Isselt 1952, pp. 315-319; Allen, Gardner 1954, p. 44; Offner 1956, pp. 44-45 nota 9; Berenson 1963, vol. I, p. 95; Ciardi Dupré dal Poggetto 1967, p. 67; Goodison, Robertson 1967, p. 49; Zeri 1971a, pp. 118-123; Fredericksen, Zeri 1972, pp. 25, 443, 606; Padoa Rizzo 1972, pp. 63-64, 129-130, figg. 122-125; Wohl 1980, p. 60; Bietti Favi 1990, p. 248 nota 39; Christiansen 1983, pp. 6-9; R. Bartalini, in *Pittura di luce* 1990, p. 118; Padoa Rizzo 1992b, p. 80, n. 40; Acidini Luchinat 1994, pp. 35, 41; Christiansen 1994, p. 158; Baetjer 1995, p. 21;

Cole Ahl 1996, pp. 81, 218, 225-26, 235-37, n. 46, figg. 294-297; A. Bernacchioni, in *Benozzo Gozzoli* 1997, pp. 51-52; M. Boskovits, in *Benozzo Gozzoli* 2002, p. 267; Padoa Rizzo 2003, pp. 131-133, figg. 34; Nardinocchi 2004; Solberg 2007, p. 208 nota 10; M. Onali, in *Benozzo Gozzoli e Cosimo Rosselli* 2011, p. 132; S. Nocentini, in *Benozzo Gozzoli e Cosimo Rosselli* 2011, p. 176; Gordon 2011, pp. 84, 90 nota 139; G. de Simone, in *Benozzo Gozzoli a San Gimignano* 2016, p. 39; Bertini, Vignoli 2021, p. 88; Nocentini, Zucchi 2021, p. 36, figg. 36-39; L. Pellegrini, in *Benozzo Gozzoli* 2021, p. 105; Cardarelli 2022, pp. 121-122, fig. 1; Labriola 2023, p. 66 nota 39; Nardinocchi 2024, p. 183.

---

[1] Milanesi 1983, p. 15, doc. 24; Baldini 2020, p. 283.
[2] Colnaghi 1928, p. 156, n. 34.
[3] Colnaghi 1928, p. 88, n. 14; M. Pellegrini, in *Duccio* 2003, p. 508, doc. 7; Baldini 2020, pp. 284-285.
[4] Milanesi 1893, p. 21, doc. 1; Hueck 1972, pp. 119-120.
[5] Milanesi 1893, p. 19, doc. 32 (ma cfr. anche Paatz 1940-1955, vol. II (1941), pp. 208, 267 nota 187).
[6] Bellosi 1974, p. 81; Labriola 2023.
[7] Milanesi 1893, p. 21, doc. 34; M. Boskovits, in Offner [1984], p. 26.
[8] Vasari 1550 e 1568 [1966-1997], vol. II (1967), pp. 297-300.
[9] Offner 1956, pp. III-IX, 27-45.
[10] Offner 1956, pp. 37-42; M. Gregori, in *Mostra dei tesori* 1960, pp. 3-4, cat. 2.
[11] Crowe, Cavalcaselle 1864-1866, vol. II (1864), p. 106.
[12] Perkins 1910, p. 40; van Marle 1920, p. 141; Berenson 1924, p. 257; Weigelt 1929, p. 278.
[13] G. Milanesi, in Vasari 1568 [1878-1885], vol. II (1878), p. 13 nota 2.
[14] Milanesi 1893; Colnaghi 1928, p. 156, n. 34.
[15] S. Chiodo, in *Cimabue* 2025, pp. 248-251, cat. 43.
[16] Offner [1984], pp. 170, 172.
[17] A.G. De Marchi, in *Dipinti* 1997, pp. 170-173, n. 73.
[18] Offner 1956, pp. 31-32.
[19] Volpe 1972, pp. 9, fig. 1; Offner [1984], p. 169.
[20] E. Neri Lusanna, in *Capolavori & Restauri* 1986, pp. 455-456, cat. 6.
[21] Offner 1956, pp. 52-54; Volpe 1972.
[22] Santi 1990; Ciatti, Santi, Castelli, Giovannini, Parri, Petrone, Santacesaria 2003.
[23] Offner [1984], p. 179.
[24] T. Bohl, in *Cimabue* 2025, pp. 48-49, cat. 2.
[25] Bellosi 1992 [2006a].
[26] Moretti 2005.
[27] D. Parenti, in *Medioevo a Pistoia* 2021, pp. 230-231, cat. 34.
[28] Cfr. Guazzini 2013. È qui opportuno ricordare che proprio queste ultime due opere, assieme ad altri dipinti e a diverse miniature, erano state inizialmente raggruppate da Roberto Longhi attorno al cosiddetto Primo miniatore umbro (Gregori 1973, pp. 30-31 (cfr. da ultimo Pasut 2026, pp. 185-192).
[29] S. Chiodo, in *Giotto e compagni* 2013, pp. 113-115, cat. 9.
[30] M. Casati, in *Museo Horne* 2011, pp. 96-97, n. 94.
[31] Bietti Favi 1990, p. 244.
[32] Tartuferi 1986; H. Flora, in *Sanctity Pictured* 2014, pp. 127-129, cat. 17.
[33] A. Labriola, in *The Alana Collection* 2009-2011, vol. I (2009), pp. 82-86, n. 15.
[34] Bisogni 1997.
[35] Volpe 1972, p. 12; Offner [1984], p. 179.
[36] G. Ragionieri, in *La collezione Contini Bonacossi* 2018, pp. 56-57.
[37] Gardner 2025.
[38] Offner [1984], p. 182.
[39] Offner [1984], p. 181.
[40] Offner [2007], pp. 243, 251, 253-254.
[41] Toesca 1951, p. 517 nota 44: «senese ha da essere, e nella cerchia dei più tardi ducceschi»; Procacci 1960, pp. 130-131; M. Gregori, in *Mostra dei tesori* 1960, p. 3, cat. 1.
[42] Berenson 1963, vol. I, p. 114.
[43] Volpe 1965, p. 39.
[44] Chiodo 2024a,b.
[45] Offner 1956, pp. IV-VI.
[46] Bellosi 1974, pp. 81-82 (ma cfr. anche *Carlo Volpe* 2025, pp. 234-244).

[47] A. De Marchi, in *Umbri e toscani* 1988, p. 54. Sul pittore si vedano soprattutto Offner 1956, pp. III-IX, 27-45; Volpe 1972; Fremantle 1975, pp. 27-34; l'imprescindibile M. Boskovits, in Offner [1984], pp. 26-34, 169-189; Bietti Favi 1990; Moretti 2005.
[48] Procacci 1960, pp. 130-131.
[49] Boskovits 1966, n. IX; Volpe 1972, p. 11; Bellosi 1974, p. 81; A. De Marchi, in *Umbri e toscani* 1988, p. 56.
[50] Sul palazzo vedi Vigotti 2020.
[51] Crowe, Cavalcaselle 1864-1866, vol. II (1864), p. 106.
[52] Fremantle 1975.
[53] Offner 1956, pp. III-IX, 43-45.
[54] De Marchi 2012b, p. 40.
[55] Cfr. anche M. Gregori, in *Mostra dei tesori* 1960, p. 3, cat. 1.
[56] Offner 1956, p. V.
[57] Volpe 1972, p. 8.
[58] Boskovits 1975, p. 193 nota 22.
[59] Bisogni 1997.
[60] Bietti Favi 1990, p. 245.
[61] Labriola 2023, p. 56.
[62] Sulla storia della chiesa vedi Paatz 1940-1955, vol. IV (1952), pp. 629-659; Miller, Jasper 2010; Bietti 2013.
[63] Strehlke 2004, pp. 206-209; Solberg 2007.
[64] De Marchi 2009b, p. 615.
[65] Cfr. anche M. Boskovits, in Offner [1984], p. 180.
[66] Paatz 1940-1955, vol. IV (1952), pp. 640, 655 nota 63 (ma cfr. anche Gordon 2011, p. 83, fig. 28).
[67] Aranguren 1977. Per un'ipotetica ricostruzione della chiesa cfr. Cooper, Sliwka 2015; Cooper 2018.
[68] Cfr. per primo Offner 1956, pp. 43-45.
[69] C. Volpe, in *Mostra dei dipinti* 1971, pp. 6-11, cat. 1.
[70] A. Labriola, in *The Alana Collection* 2009-2011, vol. I (2009), p. 82.
[71] Cfr. anche Donati 1971, pp. 75-78.
[72] De Marchi 2009a, p. 88.
[73] M. Boskovits, in Offner [1984], fig. LII.
[74] Christiansen 1994, p. 158; De Marchi 2009b, p. 615; Gordon 2011, pp. 84, 90 nota 139.
[75] Gordon 2011, pp. 52-91.
[76] Bietti Favi 1990, p. 243; Strehlke 2004, p. 205.
[77] Tartuferi 1986, p. 46 nota 7; Moretti 2005; Tartuferi 2009, p. 76; Id. 2011, pp. 17-18; Baldini 2020, p. 287.
[78] De Marchi 2009b, p. 615.
[79] Weisbach (1901, p. 54), Crowe e Cavalcaselle (1903-1914, vol. IV (1911), p. 194) hanno interpretato erroneamente l'episodio di san Pietro e Simon Mago come la morte di Anania.
[80] Vasari 1550 e 1568 [1966-1997], vol. III (1971), p. 372.
[81] Bocchi, Cinelli 1677, p. 357; Richa 1754-1762, vol. I (1754), pp. 142-143; Follini, Rastrelli 1789-1802, vol. V (1794), p. 92.
[82] Crowe, Cavalcaselle 1864-1866, vol. II (1864), p. 365.
[83] Lermolieff [1890] 1897, p. 258.
[84] Mackowski 1899b, p. 83 (quest'ultima opinione è stata immediatamente respinta da Berenson 1902, pp. 194-195).
[85] Gronau 1909, p. 344.
[86] Crowe, Cavalcaselle 1864-1866, vol. II (1864), p. 365.
[87] Nardinocchi 2004; Ead. 2024, p. 183.
[88] Fotografie del dipinto «after treatment, '48» si conservano presso la Fototeca Zeri di Bologna, invv. 37705-37708.
[89] Mattedi 2022, pp. 99-100.
[90] Burroughs 1915.
[91] *Benozzo Gozzoli* 2021.
[92] *Benozzo Gozzoli a San Gimignano* 2016.
[93] Llewellyn 2021.
[94] M. Boskovits, in *Benozzo Gozzoli* 2002, pp. 260-267, catt. 33-37; Strehlke 2004, pp. 194-201, n. 36.
[95] Weisbach 1901, p. 54.
[96] Cole Ahl 1996, pp. 230-231, n. 37.
[97] V. Picchiarelli, in *Benozzo Gozzoli* 2021, pp. 98-99, cat. 2.
[98] Zeri 1971a, p. 119; Berenson 1896, p. 103; Id. 1932, p. 264; Id. 1936, p. 227; Id. 1963, vol. I, p. 95.
[99] Cole Ahl 1996, pp. 235-237, n. 46 (ma cfr. anche R. Bartalini, in *Pittura di luce* 1990, p. 118).
[100] G. de Simone, in *Benozzo Gozzoli a San Gimignano* 2016, pp. 39-41, cat. 2.
[101] Si veda l'ottimo M. Boskovits, in *Benozzo Gozzoli* 2002, pp. 260-267, catt. 33-37.
[102] Zeri 1971a, p. 119.

[103] Cole Ahl 1996, pp. 235-237, n. 46 (la studiosa, per di più, all'interno della sua analisi riportava misure errate, giungendo a conclusioni inevitabilmente fuorvianti).
[104] De Marchi 2009a, p. 88.
[105] Christiansen 1994; Llewellyn, Tedbury 2024, pp. 117-119.
[106] Burroughs 1915, p. 225.
[107] Cole Ahl 1996, pp. 235-237, n. 46.
[108] *Vision of Paradise* 2015; Cardarelli 2022.



FIG. 3.1: Lippo di Benivieni, *San Giovanni Evangelista*; *San Pietro*, Rennes, Musée des Beaux-Arts; Lippo di Benivieni, *San Zanobi*; *San Benedetto*, Firenze, Gallerie degli Uffizi, Gli Uffizi.



FIG. 3.2: Lippo di Benivieni, *Maestà* (part.), Firenze, Museo Horne; Lippo di Benivieni, *Madonna col Bambino*, Firenze, Gallerie degli Uffizi, Gli Uffizi.

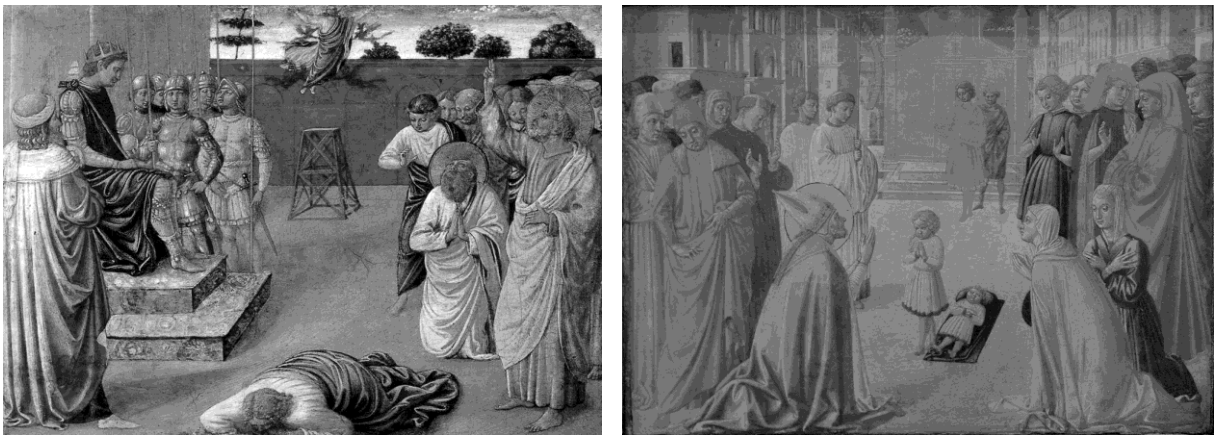


FIG. 3.3: Benozzo Gozzoli, *Caduta di Simon Mago*, Londra, Royal Collection; Benozzo Gozzoli, *Miracolo di san Zanobi*, Berlino, Gemäldegalerie.



Fig. 3.4: *Restituzioni grafiche ipotetiche dell'ancona di Lippo di Benivieni prima del rimodernamento (De Marchi 2009 (?); M. Boskovits, in Offner [1984]; M. Boskovits, in Offner [1984] ma con cuspidi meno svettanti).*



FIG. 3.5: *Restituzioni grafiche ipotetiche dell'ancona di Lippo di Benivieni dopo il rimodernamento (© Luca Mattedi).*



4.

Pittore fiorentino del XV secolo
Due serafini e due cherubini (riquadratura)
1460-1470 circa
Tempera su tavola
48 cm, 47 cm, 41 cm (due elementi centrali); 30 cm, 47 cm, 40 cm (due elementi laterali)
Firenze, Fondazione Carlo Marchi
Provenienza: Firenze, Palazzo Montagliari, collezione Grassi (?-1954); Firenze, Pandolfini, 4 maggio 1954, lotto 118; Firenze, C. Marchi (1954-1967); La Romola (Firenze), Villa "I Golli", C. Marchi (1967-1979)

Nella poco nota collezione della Fondazione Carlo Marchi di Firenze, situata in Piazza Savonarola e istituita nel 1983 per legato testamentario del figlio Cesare, sono custoditi questi quattro pannelli in legno di pioppo di formato triangolare raffiguranti due serafini e due cherubini[1]. Nonostante l'attuale disposizione assai bizzarra "a ventaglio" – con le tavole disposte una accanto all'altra e ancorate a un fondo di supporto mediante armature in bronzo degli anni Cinquanta del Novecento – è evidente che esse costituissero originariamente gli elementi necessari alla riquadratura di un trittico medievale (**Fig. 4.1**). Tale antica funzione è stata correttamente intuita da Ettore Allegri, autore del catalogo della collezione e già compilatore dell'*Inventario dell'eredità beneficiata del dott. Cesare Marchi dell'anno 1979*[2]. In entrambe le circostanze, lo studioso avanzava ottimisticamente per queste opere il nome di Cosimo Rosselli, recuperando una proposta attributiva che era stata avanzata qualche decennio prima in occasione della mastodontica vendita di tutto l'arredamento di Palazzo Montagliari a Firenze, di proprietà dei fratelli Grassi, da dove provenivano i nostri quattro dipinti[3]. Nell'esprimere il giudizio a favore di Cosimo Rosselli, Allegri trovava suggestivo il «confronto di questi Serafini con quelli presenti nel dipinto raffigurante una Madonna in gloria del Huntington Museum di San Marino» (inv. 26.100)[4], frammento di una pala d'altare oggi smembrata e conservata su più sedi, che Annamaria Bernacchioni di recente ha ricondotto per via documentaria alla non più esistente chiesa di Santa Maria in Castello presso le mura di Prato, ancorandola all'anno 1476[5]. Pur trattandosi di prodotti senz'altro fiorentini della seconda metà del Quattrocento, il paragone evocato dallo studioso per le tavole in questione appare a tutta evidenza inadeguato.

Le quattro creature angeliche, di qualità dignitosa ma non certo esaltante, si stagliano su un fondo neutro color peltro, ognuna accompagnata da tre coppie di ali che sembrano formare un origami. In maniera alquanto inusuale, le loro pelli sono segnate da finissime raffiche di pennellate, che le rendono quasi striate. Nel loro aspetto questi serafini e cherubini sono curatissimi: i capelli sono stati pettinati con estremo garbo, tanto da sembrare quasi cesellati; le ciglia sono state più volte tirate, risultando molto lunghe; e le gote sono state accese da leggeri colpi di blush. I due angeli che idealmente si adagiavano ai lati della cuspide centrale del polittico medievale accennano a un sorriso, scorgendosi appena i loro dentini, e tengono gli occhi aperti, chi puntandoli verso l'osservatore, chi verso il basso; gli altri due, invece, contraddistinti da un accentuato naso a patata, hanno un'aria più paciosa, quasi inebetita, ricordando vagamente i protagonisti delle pale di Neri di Bicci. Il gusto per l'affilato disegno che definisce i loro contorni adamantini fa pensare all'ambiente artistico fiorentino "di luce" degli anni Sessanta del Quattrocento, in particolare ad Alesso Baldovinetti o ancora meglio a Giovanni da Piamonte, il celebre collaboratore di Piero della Francesca, non tanto al tempo del rusticissimo dipinto di Città di Castello (datato 1456), quanto a quello degli affreschi del Santo Sepolcro in San Pancrazio a Firenze, realizzati nel 1467[6]. Ma, del primo pittore, gli angeli della Fondazione Marchi non hanno né l'eleganza, né la soffice morbidezza, né tanto meno la qualità; del secondo, pur condividendo – come li descriveva Bellosi – quei tipicissimi «occhi da bambola» (il serafino centrale infatti è quello che più richiama l'angelo a destra nella *Resurrezione* del celebre tempio albertiano) (**Fig. 4.2**), non condividono la «stupenda zoticaggine»[7]

e nemmeno l'imprinting pierfrancescano. Non privi di interesse sono inoltre le connessioni con la cultura lippesca, in particolare con quella del Maestro della Natività di Castello, come mi suggerisce Emanuele Zappasodi (**Fig. 4.2**). Siamo di fronte io credo a un artista provinciale, di terzo rango, il cui stile si fatica a trovare in altri dipinti fiorentini dell'epoca, il che costringe per il momento a lasciarlo nell'anonimato.

Quanto allo stato di conservazione, nelle schede inventariali del museo del 1979 e del 1987 veniva segnalata la presenza di piccole infestazioni del legno e di cadute di colore, che, tuttavia, sembra siano state risanate in seguito (cfr. Firenze, Fondazione Marchi, archivio). Attualmente, invece, sulla pellicola pittorica di ciascuna tavola sono evidenti alcune ridipinture e numerosi fori di tarlo, per quanto lo stato conservativo sia nel complesso soddisfacente. Nella presente occasione di studio non è stato possibile analizzare il retro, in quanto il supporto è inchiodato a un fondo non rimovibile. Si è potuto soltanto scorgere un sottile strato di imprimitura di gesso, steso probabilmente in età moderna. Le tavole risultano inoltre leggermente rifilate ai lati, come indicano le gallerie di tarlo scoperte.

Riconoscere il trittico a cui era ancorata la presente riquadratura è un'impresa ovviamente molto ardua. Nemmeno tra gli antichi arredi della collezione Grassi – da cui come detto provengono i quattro spicchi lignei – sembra essere esistito un dipinto di ambito fiorentino che può fare al caso nostro: nella quinta giornata di vendita della già citata asta Pandolfini, tra portaombrelli, armadi, mobili, cornici e oggetti di qualsiasi genere, veniva messa all'incanto anche una «Madonna con bambino e Santi», che però non sono riuscito a identificare[8]: in tutti i casi, troppo poco per avanzare ipotesi plausibili.

Bibliografia specifica:
Allegri 1989, p. 24, n. 5.

[1] Sulla storia della collezione vedi *Legato Marchi* 1985; Allegri 1989, pp. XVII-XXI.
[2] *Inventario dell'eredità beneficiata del dott. Cesare Marchi dell'anno 1979* (n. 514C); Allegri 1989, p. 24, n. 5.
[3] Firenze, Pandolfini, 3-12 maggio 1954. Marchi era riuscito ad impossessarsene per la cifra di 120.000 lire.
[4] Gabrielli 2007, pp. 128-135, n. 19.
[5] Bernacchioni 2026a, pp. 112-113, fig. 119.
[6] Bellosi 1987.
[7] Longhi 1940 [1975], p. 134.
[8] Firenze, Pandolfini 7 maggio 1954, lotto 435.



FIG. 4.1: *Restituzione grafica ipotetica della destinazione originaria dell'opera (© Alberto Dimuccio).*



FIG. 4.2: Giovanni da Piamonte, *Angelo adorante* (part.), Firenze, chiesa di San Pancrazio;
Pittore fiorentino del XV secolo, *Serafino* (part.), Firenze, Fondazione Carlo Marchi;
Maestro della Natività di Castello, *Madonna col Bambino* (part.), Hannover, Niedersächsische Landesgalerie.





5.

Cosimo Rosselli (1439/1440-1507)
Noé e David; Mosé e Abramo
1470-1475 circa
Tempera su tavola
Misure: 20,5 x 57 cm; 20,5 x 56 cm (senza cornice)
Firenze, Galleria dell'Accademia, invv. 1890, nn. 8632-8633
Provenienza: Firenze, chiesa di San Niccolò in Cafaggio (?) (cfr. Gabrielli 1997, p. 136 nota 19)
Restauri: 2005, M. Ginanni (AGF, UR7373-7374)
Iscrizioni: [iscrizioni pseudo-cufiche] (nei cartigli e nei volumi dei profeti)

Raffigurati a mezzo busto su un fondale dorato, questi quattro profeti dall'aria severa e imbronciata sono stati recentemente ricondotti da Sonia Chiodo a un'ipotetica riquadratura del dossale cuspidato di Meliore oggi agli Uffizi (inv. 1890, n. 9153)[1] (**Fig. 5.1**), all'interno di uno studio non ancora dato alle stampe i cui risultati però sono stati anticipati durante un convegno presso il Museo Nazionale d'Arte Medievale e Moderna di Arezzo (11 ottobre 2025). I quattro patriarchi sono distribuiti su due tavolette alte circa venti centimetri e lunghe poco più di mezzo metro; ciascuno di loro regge con una mano un cartiglio e con l'altra il proprio attributo distintivo, che ne consente l'immediata identificazione: Noé l'arca, David il libro dei Salmi, Mosé le tavole della legge e Abramo un grosso coltello, con il quale avrebbe dovuto sacrificare il figlio Isacco. Il loro stato di conservazione si presenta nel complesso soddisfacente, anche in virtù del restauro condotto nel 2005 da Marina Ginanni (AGF, UR7373-7374). Disponiamo di alcune fotografie storiche risalenti al 1910 circa che documentano piccole lacune sparse sulla superficie pittorica[2] (**Fig. 5.2**).

Assenti nei primi cataloghi a stampa del museo fiorentino, le due opere compaiono per la prima volta nell'edizione del 1842, dove tuttavia i quattro profeti sono identificati come santi, e assegnati a un autore ignoto[3]; soltanto a partire dalla metà del secolo vengono riconosciuti i corretti soggetti[4]. Il generico riferimento a un anonimo pittore – meglio precisato da Maud Cruttwell, che tuttavia li rubricava della scuola fiorentina del XIV secolo[5] – è durato fino al 1909, quando Bernard Berenson incluse i dipinti nel corpus di Cosimo Rosselli[6]. Tale proposta è stata accolta da Adolfo Venturi e dalla quasi totalità della letteratura successiva[7]: unica voce discordante è stata quella di Raimond van Marle, che li attribuì a un collaboratore di Beato Angelico[8]. Come emerge dalla documentazione presso la Frick Art Reference Library di New York (inv. 4107100303911_0006), pure Richard Offner non era pienamente convinto della paternità rosselliana, preferendo ricondurli allo stretto ambito della sua bottega.

Anche il dibattito relativo alla collocazione cronologica di queste tavole è stato pressoché assente, essendo state calate fin dai tempi di Riccardo Musatti nel «periodo primitivo dell'attività» del pittore, intorno alla seconda metà degli anni Sessanta del Quattrocento[9]. Particolarmente suggestivi agli occhi dello studioso risultavano i confronti con la piccola *Deposizione dalla croce* oggi alla Gemäldegalerie di Berlino (inv. 71)[10] (**Fig. 5.3**) – «vediamo la stessa trattazione dei volumi a masse ampie ma senza sodezza plastica, lo stesso studio coloristico ingenuo e monotono» – trovando d'accordo una buona parte della critica[11]. Secondo Edith Gabrielli si tratterebbe anzi dei «primi numeri del catalogo rosselliano»[12], al punto da anticiparne l'esecuzione fino al 1460, come si legge pure nel recente catalogo della galleria[13], dove viene messo in valore il rapporto con Neri di Bicci, presso il quale il nostro artista svolse il suo apprendistato[14]. Anna Padoa Rizzo invece ha creduto più opportuno avvicinare le opere dell'Accademia agli affreschi della cappella del presule Leonardo Salutati nella cattedrale di Fiesole – eseguiti nel 1466 circa[15] – e al poco noto *San Lorenzo* di Liverpool (Walker Art Gallery, inv. WAG 2803)[16], che però a mio avviso è di un'epoca leggermente successiva rispetto alle scene fiesolane (1470-1475 circa).

Risulta in realtà difficoltoso ammettere per i profeti dell'Accademia una datazione così precoce, soprattutto alla luce del contributo di Davide Civettini, il quale ha chiarito una volta per tutte la primissima produzione di Cosimo Rosselli, riferendo a quest'ultimo la *Pietà e santi* di Arundel Castle (datata 1460) e raggruppando attorno a essa un piccolo nucleo di opere stilisticamente affini[17] (cfr. **Fig. 6.5**). Lo stesso studioso ha proposto anzi per le nostre tavolette una cronologia più avanzata, «almeno sul 1470», mettendole a confronto con la *Sacra Conversazione* di Santa Maria a Lungotuono, datata 1471[18] (**Fig. 5.4**), e con gli sportelli di una probabile arliquiera o di un armadietto divisi tra la Galleria Sarti di Parigi e il Muzeum Narodowe di Varsavia (inv. M. ob.3)[19]: opere della prima maturità che in effetti si discostano nettamente da quella maniera secca, cruda e nervosa che contrassegna la sua attività nel settimo decennio. In questo senso, la distanza stilistica rispetto alla fase giovanile non si limita a un generico ammorbidimento del ductus, ma investe più profondamente la costruzione volumetrica delle figure, ora più salda e calibrata. Ancora più stringenti appaiono i legami con l'*Annunciazione e santi* del Musée du Petit Palais di Avignone, datata epigraficamente 1473[20] (**Fig. 5.5**), e con la più volte chiamata in causa *Deposizione* berlinese. Anche la smembrata pala d'altare oggi ridotta ad almeno sette frammenti sparsi in diversi musei del mondo[21], che recentemente è stata ancorata in modo incontrovertibile da Annamaria Bernacchioni all'anno 1476[22], rivela punti di contatto con le nostre tavolette, benché essa manifesti un grado più avanzato di consapevolezza formale e di maturazione stilistica rispetto alla pittura ancora irrigidita e a tratti scomposta dei quattro profeti, dove permangono alcune esitazioni nella definizione anatomica (**Fig. 5.3**).

Dei profeti Noé, David, Mosé e Abramo si ignora la provenienza. Benché Gabrielli riferisca di una loro precedente ubicazione nella chiesa di San Nicolò di Cafaggio[23], non mi è stato possibile verificare la notizia. A partire da Musatti si è imposta l'opinione che essi costituissero anticamente il gradino di una pala d'altare[24], che secondo Alessandro Conti poteva essere identificata nell'*Adorazione dei Re Magi* di Lorenzo Monaco degli Uffizi, riquadrata proprio dal Rosselli negli anni Settanta[25] (**Scheda 6**). Eppure, non esistono a Firenze altre occorrenze di ancone rinascimentali che presentino nelle predelle la raffigurazione di profeti: più plausibile appare invece l'ipotesi secondo cui i dipinti dell'Accademia fungessero da elementi di riquadratura di un polittico medievale, dal quale furono disancorati ed evidentemente risagomati in un'epoca imprecisata (ciò avvenne certamente prima del 1842, quando sono ricordati nella *Galerie de petits tableaux* del museo fiorentino). A sostegno di questa tesi si può chiamare in causa anzitutto la familiarità del pittore con questo genere di interventi: Cosimo Rosselli, infatti, in base ai dati in nostro possesso, risulta l'artista più esperto del suo tempo nel campo delle riquadrature, chiamato a rimodernare la già evocata *Adorazione dei Re Magi* di Lorenzo Monaco, il trittico di Francesco di Michele commissionato dalla famiglia Zati in San Martino a Mensola (**Scheda 7**) e la pala dell'altare maggiore del monastero femminile camaldolese di Sant'Agata a Firenze, non ancora identificata o andata perduta, che le carte antiche ricordano essere stata "racconciata" tra il 1476 e il 1477[26].

In questa prospettiva si inserisce il recentissimo studio di Sonia Chiodo, la quale ha ipotizzato che i profeti della Galleria dell'Accademia in origine regolarizzassero il profilo cuspidato del paliotto datato 1271 di Meliore, dove, come si accorse per primo Richard Offner – e non Roberto Longhi, come si è soliti credere[27] – lo stesso Cosimo Rosselli dipinse nei pennacchi degli archi sei piccatissimi serafini entro ghirlande (**Fig. 5.1**). Naturalmente, in attesa della pubblicazione integrale dello studio, si sospende qui il giudizio; in questa sede preme soltanto esprimere l'interesse nei confronti di tale proposta, che troverebbe conferma nell'analisi stilistica delle sei creature angeliche raffigurate nel paliotto di Meliore[28], prossime ai profetini dell'Accademia e a quelle opere dei primi anni Settanta che abbiamo già evocato in precedenza, in particolare l'*Annunciazione* di Avignone e la *Madonna in gloria* dell'Huntington Museum (in cui i serafini nella mandorla sembrano sostanzialmente identici a quelli nel dipinto duecentesco). A questo proposito, in via puramente ipotetica – ma mi rendo conto che si tratti di una suggestione priva di un solido fondamento – si potrebbe considerare la possibilità che i documenti d'archivio relativi alla pala dell'altar maggiore di Sant'Agata si riferiscano proprio a questo intervento di ammodernamento, suggerendo dunque una provenienza del paliotto di Meliore dal monastero camaldolese fiorentino, benché al momento manchino riscontri documentari.

Purtroppo, la storia collezionistica dell'ancona di Meliore è documentata soltanto a partire dalla fine del XVIII secolo, quando compare negli inventari del *marchand-amateur* Alfonso Tacoli Canacci[29]: egli la vendette a don Ferdinando di Borbone, che a sua volta la fece collocare nella chiesa di San Pancrazio a Vigheffio, nel parmense, approdando alla Galleria Nazionale di Parma nel 1840; venne ceduta nel 1928 alla Galleria dell'Accademia di Firenze in scambio della *Schiava turca* del Parmigianino, giungendo agli Uffizi nel 1948. Le tavolette di Cosimo Rosselli non hanno condiviso con il paliotto di Meliore nessuno di questi passaggi collezionistici, non risultando citati nemmeno nelle liste del Tacoli Canacci: il che implicherebbe, qualora l'ipotesi di Sonia Chiodo fosse confermata, uno smembramento del paliotto riquadrato anteriore agli ultimi anni del XVIII secolo.

Bibliografia specifica:
Description de l'i. et R. Académie 1842, pp. 26-27, nn. 2, 9; *Description* 1847, pp. 25-26, nn. 2, 9; *Description* 1850, p. 23, nn. 2, 8; *Description des objects d'arts* 1859, p. 44, nn. 62-63; *Descrizione degli oggetti d'arte* 1872, p. 40, nn. 62-63; *Guida di Firenze* 1868, p. 258, nn. 62-63; Pieraccini 1883, pp. 117-118, nn. 275-276; Pieraccini 1884, p. 114, nn. 43-44; Pieraccini 1893, p. 124, nn. 275-276; Cruttwell 1907, p. 279, nn. 275-276; Berenson 1909a, p. 178; Venturi 1901-1940, vol. VII.1 (1911), p. 696 nota 2; Lorenzoni 1921, p. 77; van Marle 1923-1938, vol. X (1928), p. 157; Berenson 1932, p. 491; Berenson 1936, p. 422; Procacci 1936, p. 45, nn. 8632-8633; Musatti 1950, pp. 108, 110, figg. 3-4; Meiss 1958, p. 195, figg. 13; Busignani 1962, p. 42; Berenson 1963, vol. I, p. 190; *Dizionario enciclopedico Bolaffi* 1972-1976, vol. X (1975), p. 19; Padoa Rizzo 1977, p. 6; Gabrielli 1997, pp. 128, 136 note 18-19; E. Fahy, in *Cosimo Rosselli* 2001, p. 250; Gabrielli 2007, pp. 99-100, n. 1; Aquino 2017; Civettini 2021, p. 50 nota 40; M.A. Rinaldi, in *Repertorio dei dipinti* 2023, p. 72, n. 52.

[1] Su paliotto di Meliore si veda, tra le moltissime voci bibliografiche, Sinibaldi, Brunetti 1943, pp. 216-218, n. 65; Marcucci 1958, pp. 34-36, n. 9; Offner [1993], pp. 652-662.
[2] Bologna, Fondazione Federico Zeri, Fototeca Zeri, inv. 39736; Fototeca Fahy, inv. 415145; New York, Frick Art Reference Library, inv. 4107100303911_0001.
[3] *Description de l'i. et R. Académie* 1842, pp. 26-27, nn. 2, 9 (ma cfr. anche *Description de l'i. et R. Académie* 1847, pp. 25-26, nn. 2, 9).
[4] *Description de l'Imp. et R. Académie des Beaux-Arts de Florence* 1850, p. 23, nn. 2, 8; *Description des objects d'arts* 1859, p. 44, nn. 62-63; *Descrizione degli oggetti d'arte* 1872, p. 40, nn. 62-63; *Guida di Firenze* 1868, p. 258, nn. 62-63; Pieraccini 1883, pp. 117-118, nn. 275-276; Pieraccini 1884, p. 114, nn. 43-44; Pieraccini 1893, p. 124, nn. 275-276.
[5] Cruttwell 1907, p. 279, nn. 275-276.
[6] Berenson 1909a, p. 178 (ma cfr. anche Id. 1932, p. 491; Id. 1936, p. 422; Id. 1963, vol. I, p. 190).
[7] Venturi 1901-1940, vol. VII.1 (1911), p. 696 nota 2.
[8] Marle 1923-1938, vol. X (1928), p. 157.
[9] Musatti 1950, pp. 108, 110.
[10] Gabrielli 2007, pp. 136-138, n. 22.
[11] Busignani 1962, p. 42; *Dizionario enciclopedico Bolaffi* 1972-1976, vol. X (1975), p. 19.
[12] Gabrielli 1997, p. 128 (ma cfr. anche Ead. 2007, pp. 99-100, n. 1; Aquino 2017).
[13] M.A. Rinaldi, in *Repertorio dei dipinti* 2023, p. 72, n. 52.
[14] Santi 2018.
[15] Padoa Rizzo 1977, p. 6; Gabrielli 2007, pp. 100-110, n. 2.
[16] Gabrielli 2007, pp. 138-139, n. 24.
[17] Civettini 2021.
[18] N. Pons, in *Benozzo Gozzoli e Cosimo Rosselli* 2011, pp. 152-153, cat. 4.
[19] Civettini 2021, p. 43, figg. 81-82.
[20] Laclotte, Moench-Scherer 2005, p. 185, n. 243; Bernacchioni 2026a, pp. 113-114, fig. 121.
[21] Gabrielli 2007, pp. 128-135, n. 19.
[22] Bernacchioni 2026a, pp. 112-113.
[23] Gabrielli 1997, p. 136 nota 19.
[24] Musatti 1950, pp. 108, 110 (ma cfr. anche Meiss 1958, p. 195; Berenson 1963, vol. I, p. 190; E. Fahy, in *Cosimo Rosselli* 2001, p. 250; Gabrielli 2007, pp. 99-100, n. 1; Aquino 2017; Civettini 2021, p. 50 nota 40; M.A. Rinaldi, in *Repertorio dei dipinti* 2023, p. 72, n. 52).
[25] Gabrielli 2007, p. 100.

[26] Padoa Rizzo 2007. Sebbene non sia possibile precisare con assoluta certezza la natura di quest'ultimo lavoro – non sappiamo, cioè, se si trattò di un'operazione sollecitata da un cattivo stato di conservazione, di un aggiornamento estetico, o di una vera e propria riquadratura – l'entità del compenso di diciotto fiorini e la terminologia utilizzata nel contratto («farci overo a rattoppare»), che risulta simile ad altri casi analizzati nel presente studio, invitano a includere la tavola di Sant'Agata tra le *early modernazations* fiorentine del secondo Quattrocento.
[27] Offner 1947, p. 89 nota 10; Longhi 1948 [1974], p. 40, n. M.65.
[28] Gabrielli 2007, pp. 110-112, n. 3
[29] Buonocore 2005, pp. 96-97, 134, doc. 1, fig. 47; Galli 2007, p. 17, fig. 9.



FIG. 5.1: Meliore (e Cosimo Rosselli), *Cristo redentore, la Vergine e santi*, Firenze, Gallerie degli Uffizi, Gli Uffizi (intero e part.).



Fig. 5.2: *Fotografie storiche Brogi (1907-1912).*





Fig. 5.3: Cosimo Rosselli, *Deposizione*, Berlino, Gemäldegalerie, Staatliche Museen zu Berlin;
Cosimo Rosselli, *Madonna col Bambino in gloria* (part.).,
San Marino, The Huntington Art Museum.



FIG. 5.4: Cosimo Rosselli, *Madonna col Bambino e santi*, Dogana (Castelfiorentino), Santa Maria a Lungotuono.



FIG. 5.5: Cosimo Rosselli, *Annunciazione e santi*, Avignone, Musée du Petit Palais.



6.

Piero di Giovanni, detto Lorenzo Monaco (doc. 1391-1422); Cosimo Rosselli (1439/1440-1507)
Adorazione dei Re Magi; *Cristo benedicente, Isaia e David (?)* (cuspidi); *Annunciazione e due profeti* (riquadratura)
1420 circa; 1470-1475 circa
Tempera su tavola
155 x 183 cm
Firenze, Gallerie degli Uffizi, Gli Uffizi, inv. 1890, n. 466
Provenienza: Firenze, chiesa di San Marco (doc. 18 gennaio 1809, 27 settembre 1810); Firenze, Galleria dell'Accademia (*post* 27 settembre/dicembre 1810-1844)
Restauri: 1939, A. Barbetti; 1994-1995, P. Gori (AGF, UR8203)
Iscrizioni: "ΩA" (nel volume tenuto in mano da Cristo benedicente); "OM[NE]S · D[E] · SABA · VEN[IENT] · AUR[UM]" (Isaia, 60:6) (nel cartiglio del profeta David?); "REGES · THARSIS · ET · I[N]SULE" (Salmi, 71:10) (nel cartiglio del profeta Isaia); [iscrizioni pseudo-cufiche] (nei cartigli dei due profeti della riquadratura)

Entro un paesaggio lunare, tra edifici metafisici, incrostazioni rocciose surreali "a scivolo" e pastori «tinti di fumo»[1], i tre Re Magi, scortati da uno dei cortei più variopinti e chic della storia dell'arte del XV secolo, si presentano al cospetto del neonato Gesù Bambino, qui in grembo alla Vergine e in atto benedicente, sotto allo sguardo vigile, quasi stizzito, di Giuseppe. Lo spazio è scandito nella parte in alto da tre fornici; sopra di questi, all'interno di cuspidi mistilinee ghibertiane, sbucano da tre soffici nuvole Dio Padre e due profeti, identificabili con Isaia (è dal suo libro che è tratta l'iscrizione che si legge nel cartiglio che tiene in mano) e molto probabilmente con David, sebbene qui manchino i suoi consueti attributi[2]. Entrambi i passi alludono ai canti recitati in occasione della festa dell'Epifania[3]. A fare da padroni della scena sono i colori fiabeschi, la prospettiva astratta e le linee sinuose che definiscono le sagome lunghe e falcate dei personaggi, tanto da configurare questa *Adorazione dei Re Magi* come una delle opere più rappresentative del cosiddetto "Gotico Internazionale" a Firenze.

Il dipinto, del quale non si conosce l'antica destinazione, è esposto – proprio accanto a un altro capolavoro del tardogotico fiorentino, vale a dire l'*Epifania Strozzi* di Gentile da Fabriano (inv. 1890, n. 8364)[4] – alla Galleria degli Uffizi, dove, se si eccettua un periodo di giacenza nei rifugi bellici della Toscana durante la Seconda Guerra Mondiale (Villa Medicea di Poggio a Caiano, Rifugi Bellici, 13 giugno 1940-15 maggio 1943; Montespertoli, Villa Bossi Pucci, Rifugi Bellici, 15 maggio 1943-1945), trova posto fin dal 1844. Tra il gennaio 1809 e il settembre dell'anno successivo, nei verbali stilati in occasione delle soppressioni dei conventi del territorio, è menzionato nella chiesa di San Marco, sopra la porta del refettorio del primo chiostro[5]; nel 1810 venne trasferito alla Galleria dell'Accademia, dove rimase per oltre un trentennio[6].

I primi a menzionare la pala e ad assegnarla a Lorenzo Monaco sono stati Carlo Pini e Vincenzo Marchese nel loro commento alle *Vite* di Giorgio Vasari[7], due anni dopo dunque il suo ingresso nella Real Galleria; in quell'occasione i due autori annotavano che «già per l'innanzi era tenuta per opera di Fra Giovanni Angelico»[8]. Pure nei verbali ottocenteschi di San Marco di cui si è detto poc'anzi veniva fatto il nome del frate domenicano. Il riferimento a Lorenzo Monaco per quest'opera è talmente convincente che dopo la prima proposta non è mai stato oggetto di revisione da parte della critica, che, anzi, fin dalle prime battute ne ha esaltato entusiasticamente la compostezza[9], la squillante tavolozza[10], il dinamismo[11] e la frizzante vivacità[12]. Soltanto Osvald Sirén («Im ganzen betrachtet gehört das Bild nicht zu den glücklichsten des Künstlers. Es zeigt seine Ungeübtheit sich mit so zahlreichen Figuren zu bewegen»)[13], alla cui penna si deve la prima monografia sul frate camaldolese, e Raimond van Marle («The composition is rather weak»)[14], hanno sollevato delle riserve sulla qualità del dipinto.

Jacob Burckhardt constatava lucidamente che si tratta di «uno degli ultimi quadri in cui il panneggio è ancora trattato con lo slancio caratteristico dello stile gotico»[15], ammettendo così una datazione tarda. Dello stesso parere era pure Osvald Sirén[16] – che lo situava nei primissimi anni Venti del XV secolo, alle soglie del Rinascimento, in relazione agli affreschi della cappella Bartolini-Salimbeni in Santa Trinita[17] – e tutta la critica in avanti, che ha giustamente rilevato da un lato una significativa evoluzione stilistica rispetto all'*Incoronazione della Vergine* di Santa Maria degli Angeli, datata in stile fiorentino febbraio 1413 (Firenze, Gallerie degli Uffizi, Gli Uffizi, inv. 1890, n. 885)[18]; dall'altro, un'assimilazione piena, ben digerita, della poetica di Lorenzo Ghiberti[19], il quale non molto tempo prima aveva collocato a Orsanmichele l'elegantissimo *San Giovanni Battista* (1412-1416), imprescindibile per la nostra opera[20]. Più che con la cappella Bartolini-Salimbeni, però, ritengo più stringenti i confronti – già offerti dalla critica[21] – con altre opere appartenenti al capitolo finale della carriera di don Lorenzo, come per esempio la *Madonna dell'Umiltà* del Brooklyn Museum (inv. 34.842)[22] (**Fig. 6.1**), oppure le cuspidi e i tre pannelli di predella della *Deposizione Strozzi* già in Santa Trinita, freschissima di restauro, che fu terminata da Beato Angelico per il sopraggiungere della morte del monaco pittore[23]: opere che tra loro si apparentano molto bene sia per le sagome sperticate, sia per il chiaroscuro deciso e concreto. Anche l'«insolito» trittichino oggi diviso tra il Museo Bandini di Fiesole, la Galleria Pallavicini di Roma e il Rijksmuseum di Amsterdam[24], può essere accostato con profitto all'opera in esame, risultando parimenti «acceso da allungamenti e falcature flamboyant»[25] (**Fig. 6.2**).

La nostra *Adorazione* è stata invece datata agli anni Dieci del Quattrocento da Hugo Kehrer, il quale, senza offrire spiegazioni, la riferiva *ad annum* al 1413 (ma è possibile si tratti di un refuso o che la stesse confondendo con l'*Incoronazione* degli Uffizi)[26]; Raimond van Marle trovava invece suggestivi i confronti con la *Madonna col Bambino* datata 1415 di Sant'Ermete a Putignano[27].

Piana è stata pure la decifrazione dell'autore della riquadratura che ha aggiornato in forme rinascimentali l'antico formato tricuspidato della tavola. Sono stati Crowe e Cavalcaselle i primi a distinguere nella porzione superiore la mano di Cosimo Rosselli, raccogliendo anche in questo caso un ampio consenso dagli studi[28], ad esclusione (di nuovo) del van Marle (che ha rigettato fermamente questa attribuzione)[29] e di Evelyn Sandberg Vavalà (la quale ha preferito ricondurre genericamente l'intervento a un artista della fine del Quattrocento)[30]. Anche in questo caso non si possono avere dubbi sulla paternità di queste figure – una Vergine annunziata con l'Arcangelo Gabriele, e due profeti di difficile identificazione[31] – che Lorenzoni giudicava «di eccellente fattura»[32], per quanto ammettesse che il confronto con la parte dipinta da Lorenzo Monaco «è a tutto svantaggio del Rosselli». Sirén, Eisenberg e Tartuferi hanno biasimato seccatamente l'intervento di Cosimo, che, secondo loro, ha compromesso il godimento del trittico[33]. Per Frank Dabell tali pitture sono da collocare intorno al 1480 circa[34], non lontane dagli episodi della Cappella Sistina[35]; pure Edith Gabrielli ha supposto la medesima datazione[36], ritenendo più illuminante però l'accostamento alla *Pala Corbinelli* in Santo Spirito, che è datata 1482[37]. Di contro, Anna Padoa Rizzo ha preferito retrodatare la riquadratura alla prima metà degli anni Settanta[38], mettendo in luce punti di contatto (a mio parere innegabili) con la *Sacra Conversazione* di Santa Maria a Lungotuono (a Dogana, presso Castelfiorentino), che, come recita l'iscrizione, è stata conclusa nel 1471[39], ma anche con l'*Annunciazione e quattro santi* di Avignone, del 1473 (cfr. **Figg. 5.4-5.5**)[40]. I dipinti chiamati in causa dalla Padoa Rizzo, ancorati a precisi appigli cronologici, trovano suggestive corrispondenze con l'opera qui in esame, anche nei più minuti dettagli morelliani: si guardi, per esempio, tenendo come termine di paragone il dipinto di Avignone, all'espressione severa e disincantata della Vergine nella nostra riquadratura, oppure all'articolazione dei gesti dei due profeti e alle loro pose contratte (**Fig. 6.3**); perfino la consistenza dei loro capelli, di un bizzarro look rastafariano (riscontrabile pure nella *Madonna* di Santa Maria a Lungotuono), parla a favore di una cronologia intorno alla metà degli anni Settanta (**Fig. 6.4**). Questo intervento di riquadratura, peraltro, se la datazione qui rilanciata è corretta, dovette avvenire in un'epoca non troppo distante da quella in cui lo stesso artista aggiornò pure il paliotto di Meliore oggi agli Uffizi (inv. 1890, n. 9153)[41] (cfr. **Fig. 5.1**), la tavola dell'altare maggiore della chiesa di Sant'Agata a Firenze, perduta o non ancora identificata, i cui pagamenti risalgono al 1476-1477[42], e il

trittico di Francesco di Michele nella chiesa di San Martino a Mensola, per cui sembra conveniente confermare una cronologia intorno agli anni 1475-1480 circa (**SCHEDA 7**).

Infondatamente, Lafenêstre e Richtenberger – e con loro anche Maud Cruttwell[43] – sostenevano che la Signoria di Firenze avesse commissionato l'*Adorazione dei Re Magi* di Lorenzo Monaco per la chiesa di Santa Lucia de' Magnoli (erano inoltre convinti che il personaggio a destra «drapé dans un manteau bleau»[44] fosse l'umanista Donato Acciaioli, che però nacque nel 1429…); mi chiedo tuttavia se i due studiosi non stessero confondendo la nostra impresa con quella ordinata negli stessi anni ad Arcangelo di Cola proprio per la chiesa in Oltrarno[45]. Di recente, Waldemar H. de Boer ha sostenuto per l'ancona qui in esame una provenienza da Santa Maria degli Angeli[46], dove il giovane Piero di Giovanni prese i voti nel dicembre 1391. Osvald Sirén invece ha proposto di allacciare l'opera ai pagamenti che don Lorenzo e tre suoi collaboratori (Giannino di Bernardo, Michele d'Agnolo e Piero d'Antonio)[47] ricevettero tra il marzo del 1420 e l'agosto del 1422 per una pala d'altare dipinta per la chiesa di Sant'Egidio, annessa all'Ospedale di Santa Maria Nuova[48]. Nelle carte d'archivio non viene mai esplicitato il soggetto di quest'opera, ma, stando alla dicitura «la tavola dell'altare», è plausibile fosse quella dell'altar maggiore. Secondo Richard Offner[49], che vedeva di buon grado tale proposta, sull'altar maggiore di Sant'Egidio prima della pala di Lorenzo Monaco doveva figurare il polittico di Bernardo Daddi oggi diviso tra Philadelphia (Museum of Art, inv. 344), Cambridge (Harvard Art Museums – Fogg Museum, inv. 1936.56) e Fitchburg (Art Museum, inv. 1994.36)[50], mentre per Carl Brandon Strehlke vi era un dipinto (perduto) di Niccolò di Pietro Gerini, menzionato da Giorgio Vasari nella *Vita* di Jacopo del Casentino[51].

L'idea avanzata da Sirén è stata accolta da una fetta consistente della critica[52]; anzi, Davisson l'ha rilanciata con entusiasmo, sostenendo che la commissione potesse essere stata offerta dall'ingresso in città di Papa Martino V[53], il quale, com'è noto, ebbe un ruolo determinante nella ricostruzione della chiesa[54]. Nel corso degli anni sono state presentate diverse prove a sostegno di tale provenienza. È stata messa in valore, ad esempio, la familiarità con Sant'Egidio di Lorenzo Monaco[55], il quale già allo scadere del Trecento vi aveva decorato un prezioso antifonario (Firenze, Museo Nazionale del Bargello, Cod. C 71)[56]. Anna Padoa Rizzo sottolineava perdipiù che il soggetto dell'*Adorazione dei Re Magi* si sarebbe potuto ben integrare con gli affreschi della cappella maggiore (andati distrutti nel 1594)[57], che, stando ai dettagliatissimi resoconti vasariani, raffiguravano le *Storie di Maria* ma non la *Natività* né l'*Epifania* (che tuttavia, come contesta Raffaele Marrone, non fanno parte della più tradizionale iconografia mariana)[58]; la studiosa dava inoltre risalto a un'occorrenza documentaria rinvenuta poco prima da Annamaria Bernacchioni, secondo la quale il pittore Giusto d'Andrea aveva rifinito la decorazione basamentale della cappella maggiore nel 1470 con «marmi contraffatti» ed eseguito «due cortine azzurre […] a stelle in festa, intorno gialle», che, secondo lei, erano destinate all'altare maggiore appena rinnovato[59]. È stato poi notato come l'operazione di rimodernamento del Rosselli si attaglierebbe benissimo al contesto di Sant'Egidio della fine del settimo/inizio ottavo decennio del Quattrocento: in questo torno d'anni, infatti, vennero realizzate per il nosocomio benedettino diverse opere d'arte (penso, oltre all'intervento appena menzionato di Giusto d'Andrea, al pergamo ligneo allogato nel 1465 a Giuliano da Maiano[60]; oppure alla decorazione ad affresco della facciata da parte di Gherardo di Giovanni[61], autore insieme al fratello Monte anche di un delizioso messale oggi al Museo Nazionale del Bargello, Ms. 67)[62], segno di un florido processo di rinnovamento degli ambienti, reso possibile anche grazie alla cospicua donazione di 700 fiorini da parte di Tommaso Portinari nel 1472[63].

A supporto di questa provenienza, Alessandro Conti – e con lui Giovanna Ragionieri, Laura Cavazzini e Cristina De Benedictis[64] – argomentava che l'intervento del Rosselli dovesse risalire al 1460, quando Alesso Baldovinetti (che, si sa, fu lungamente attivo in Sant'Egidio) venne pagato «per cierte dipinture che à fatto intorno alla tavola dello altare magiore»[65]: queste sono state identificate dallo studioso con quelle della riquadratura, evidentemente subappaltate al giovanissimo allievo. Tale tesi però non sembra sostenibile: l'espressione «intorno alla tavola» è più verosimilmente da riferire agli affreschi delle pareti circostanti[66]; nondimeno, a quella precisa data lo stile del Rosselli, come convincentemente argomentato da Davide Civettini[67], è illustrato dalla spigolosissima *Pietà e santi* di Arundel Castle (**FIG. 6.5**),

datata epigraficamente 22 agosto 1460 e proveniente dalla cappella Scali in Santa Trinita[68], che è rappresentativa di un modo di dipingere ben diverso rispetto alle «figure spleniche, sdegnose, dal naso rubizzo e le guance pasciute, che ci soqquadrano con aria bacchettona e intimamente rassegnata»[69] che contraddistinguono tanto la nostra riquadratura quanto la sua matura produzione.

Malgrado il largo successo riscosso dalla proposta del Sirén, negli ultimi tempi numerosi studiosi – a partire da Laurence Kanter[70] – hanno messo in discussione la possibilità che la tavola provenga dal complesso di Sant'Egidio. Alcuni di essi sono giunti a ritrattare quanto precedentemente sostenuto[71], ammettendo ugualmente una datazione ai primissimi anni Venti del XV secolo[72]. Nel dettaglio, Kanter osservava che «The sum he [Lorenzo Monaco] received for that project, totaling 182 fiorins, inclusive of payments for the carpentry and gilding, would seem to indicate a structure of much greater size and complexity that the modest panel preserved today in the Uffizi». In effetti, la cifra sborsata per questa committenza risulta piuttosto elevata, tenendo conto soprattutto delle dimensioni contenute dell'opera (a quelle date circa Gentile da Fabriano riceveva da Palla Strozzi centocinquanta fiorini per la sua *Adorazione dei Magi*; l'Angelico, invece, per il *Tabernacolo dei Linaioli*, centonovanta); Lucia Aquino aggiungeva inoltre che «la piccola pala sembra conclusa in sé stessa, nella sua originaria forma tricuspidata e non pare aver richiesto il completamento di pannelli laterali con santi»[73], che avrebbero potuto in qualche modo giustificare un simile esborso. In aggiunta, è stato più volte fatto notare come sia alquanto significativa l'assenza nel dipinto oggi agli Uffizi del santo patrono della chiesa (sebbene, vi è da dire, esso manchi pure nella tavola di Hugo van der Goes, che andò a decorare successivamente l'altare maggiore e che celebra invece la famiglia committente)[74]. Un ulteriore elemento rilevante da tenere in considerazione è rappresentato dal fatto che l'Ospedale di Santa Maria Nuova e l'annessa chiesa di Sant'Egidio non furono mai oggetto di soppressioni[75]: anzi, a inizio Ottocento i loro ambienti furono utilizzati a loro volta come depositi per le opere d'arte. Per questo motivo la presenza del trittico riquadrato di Lorenzo Monaco nella chiesa di San Marco nel gennaio del 1809 potrebbe trovare una valida spiegazione nel fatto che esso provenga effettivamente dal convento domenicano, in particolare, come proposto da Carl Brandon Strehlke, dalla Compagnia dei Re Magi, che nel corso del XV secolo aveva lì la propria sede[76]. L'ipotesi è alquanto suggestiva, per quanto è fatta vacillare dal fatto che la Compagnia non fu attiva tra 1417 e il 1426[77].

Dal canto mio, vorrei soltanto aggiungere che risulta assai curioso che a pochissimi anni dal rimodernamento della presunta pala dell'altare maggiore si sia deciso di sostituirla e di accantonarla in una posizione secondaria, lasciando spazio a un nuovo dipinto, ovverosia la maestosa *Pala Portinari* di Hugo van der Goes[78], licenziata dal maestro fiammingo già negli anni Settanta del Quattrocento ma giunta via mare a Firenze solamente nel 1483[79]. Non di meno, è da tenere presente che nella riquadratura Cosimo Rosselli dipinse, insieme a due profeti, la scena dell'*Annunciazione*, che però era già presente sulle pareti di Sant'Egidio (Andrea del Castagno la aveva infatti affrescata tra il 1451 e il 1453): a logica, il pittore avrebbe potuto raffigurare quattro profeti, anziché duplicare il soggetto affrescato tempo prima dal Castagno...[80]. Sebbene le evidenze contrarie alla provenienza del dipinto da Sant'Egidio risultino a mio avviso più solide, allo stato attuale non è possibile dirimere con certezza i dubbi riguardanti l'origine di quest'opera. Rimane invece evidente il favore che Lorenzo Monaco incontrò ancora nel corso del terzo decennio del Quattrocento, al termine cioè della sua esistenza (la sua ultima menzione documentaria è legata proprio alle carte di Sant'Egidio, mentre la sua morte potrebbe essere sopraggiunta nel maggio del 1424)[81], tanto da ricevere una committenza così prestigiosa e ben remunerata come quella della pala dell'altare maggiore di Sant'Egidio, teatro di lì a qualche anno di uno dei momenti più fecondi della storia rinascimentale di Firenze[82].

Quanto allo stato conservativo, Maud Cruttwell a inizio secolo affermava che il dipinto era «much damaged by the splitting of the wood, and badly restored»[83], per quanto le fotografie storiche a nostra disposizione non sembrino attestare una situazione così disastrosa[84]. Eccetto un trattamento tarlicida effettuato nel 1939 (è quanto riporta una targhetta posta a lato del dipinto), sappiamo di un solo intervento di restauro che ha interessato l'opera, condotto da Paolo Gori tra il 1994 e il 1995 (AGF, UR8203).

Nella relazione tecnica si legge di quattro grosse fenditure verticali che al tempo correvano negli scomparti, di uno spesso strato di sporco bruno nerastro («una patina artificiale costituita da colla di pesce, bitume, olio e vernice») e di numerosi ritocchi, più o meno estesi, in corrispondenza soprattutto del manto di Maria e delle suddette spaccature. Oggi la superficie appare nel complesso in buone condizioni, salvo qualche diffusa abrasione delle lamine dorate.

Nella stessa relazione di restauro, Gori commentava la struttura del supporto ligneo del polittico (tre scomparti, ognuno costituito da due assi, con due traverse applicate secondo il classico sistema fiorentino), aggiungendo che «per effettuare la 'riquadratura' le punte delle cuspidi furono recise e ricostruite»: questa asserzione, riportata anche da Tartuferi[85], lascia parecchio perplessi, dal momento che, se così fosse, dovremmo presupporre che le teste dei due profeti e del Dio Padre dipinte da Lorenzo Monaco siano state completamente rifatte da Cosimo Rosselli. Ma ciò si può escludere categoricamente. Per di più, la modanatura mistilinea risulta originale in tutte le sue parti coerente con il resto della cornice. L'immagine del retro può trarre in inganno e indurre a credere che le punte siano state effettivamente recise (**Fig. 6.6**, ma cfr. anche **Fig. XV** in **Capitolo 4**), ma è possibile in realtà che esse siano state "solamente" (si fa per dire) assottigliate, di modo da poter far alloggiare su ciascuna di esse una tavoletta rettangolare della stessa larghezza della base delle cuspidi, che funge da ponte strutturale per la riquadratura. Gli interstizi sono stati quindi riempiti attraverso l'alloggiamento di porzioni lignee a forma di bucrani, su cui Cosimo Rosselli ha applicato la foglia d'oro e in seguito dipinto le quattro figure.

In conclusione, Alessandro Conti si chiedeva se l'operazione di rimodernamento del trittico di Lorenzo Monaco non avesse previsto anche l'aggiunta di una predella[86]: per questo motivo suggeriva che i *Quattro profeti* oggi custoditi presso la Galleria dell'Accademia di Firenze (invv. 1890, nn. 8632-8633) potessero aver ricoperto questa antica funzione. Tale ipotesi, come obiettato giustamente da Edith Gabrielli[87], risulta poco probabile, non tanto per la distanza stilistica (essi infatti sembrano consentanei della riquadratura)[88], quanto perché è piuttosto rara la rappresentazione di profeti nelle predelle delle pale d'altare fiorentine del Rinascimento. Per questa ragione è molto più probabile che essi fungessero anticamente da elementi di riquadratura (cfr. **Scheda 5**).

Bibliografia specifica:
Vasari 1568 [1846-1870], vol. II (1846), p. 216; Burckhardt 1855 [1952], p. 869; Crowe, Cavalcaselle 1864-1866, vol. I (1864), p. 555 nota 1; Vasari 1568 [1878-1885], vol. II (1878), p. 28; Rigoni 1891, p. 88, n. 39; Lafenestre, Richtenberger 1895, p. 8, n. 39; Berenson 1896, p. 119; Gamba 1904, p. 182 nota 1; Sirén 1905, pp. 104-111, 183-184, doc. X, fig. XLII; Grifi 1906, p. 8; Cruttwell 1907, p. 17, n. 39; Kehrer 1908, p. 224 nota 3; Justi 1910, p. 12, fig. 16; Venturi 1901-1940, vol. VII.1 (1911), pp. 16, 18, fig. 10; Pieraccini 1912, p. 211, n. 39; van Vechten Brown, Rankin 1921, p. 376; Lorenzoni 1921, p. 49, fig. 22; Soulier 1924, p. 166, fig. 11; van Marle 1923-1938, vol. IX (1927), pp. 151-154; Suida 1929, p. 392; van Marle 1923-1938, vol. XI (1929), p. 616 nota 1; Toesca 1929b, p. 65, fig. 119; Golzio 1931, p. 49; Berenson 1932, pp. 299, 491; Berenson 1936, pp. 257, 422; Pudelko 1939, p. 78; Sandberg Vavalà 1948, p. 101, fig. 27; Paatz 1940-1955, vol. IV (1952), p. 24; Amerio 1958, p. 701, fig. 255; Levi D'Ancona 1958, pp. 179-181, 190, fig. 3; Berenson 1963, vol. I, pp. 118, 190, figg. 459-461, 1021; Bellosi 1965, figg. XIV-XV; Ragghianti 1965, p. 21; Vertova 1967, pp. 205-206; Saalman 1968, p. 376; Guidi 1970, p. 22 nota 22; Davisson 1971, pp. 271-272; Conti 1973, pp. 39, 210; Boskovits 1975, p. 344; *Dizionario enciclopedico Bolaffi* 1972-1976, vol. VII (1975), p. 44; Fremantle 1975, p. 380, fig. 777; L. Bellosi, in *Gli Uffizi* 1979, vol. I, p. 347, n. P296; Bellosi 1979 [2000], pp. 51, 53; Conti 1979, p. 143; Ragionieri 1983, p. 24; F. Brasioli, in *Santa Maria Nuova* 1989, pp. 19, 21, fig. 2; Eisenberg 1989, pp. 32-35, 118-120, figg. 82-87, tav. 14; Bisacca, Kanter 1990, p. 23; F. Dabell, in *Important Old Master Painting* 1990, p. 19 nota 21; G. Freuler, in "*Manifestatori delle cose miracolose*" 1991, p. 226; De Marchi 1992 [2006], p. 164; Filippini 1992a, p. 206, fig. 13; L.B. Kanter, in *Painting and Illumination* 1994, pp. 222, 292, 301, 303, 306 nota 3, fig. 118; A. Tartuferi, in *Uffizi e Pitti* 1994, pp. 54, 57, fig. 57; Levi D'Ancona 1995, pp. 144-146; Czarnecki 1996, p. 681; Cecchi 1998b, p. 36; Padoa Rizzo 1998, p. 43; Troup 1998, p. 27; Gabrielli 2000, pp. 209, 219 note 70-71; E. Fahy, in *Cosimo Rosselli* 2001, p. 250; Jacobsen 2001, fig. 59; Levi D'Ancona 2001, pp. 75, 84; Merzenich 2001, pp. 97, 190, fig. 77; Tartuferi 2001b, p. 112; L. Aquino, in *Masaccio e i pittori* 2002, pp. 40-41, n. 3; F. Brasioli, in *Il patrimonio artistico* 2002, pp. 231-232, n. 4; Padoa Rizzo 2002, pp. 126, 131-137, figg. 3-6; De Vries 2004, pp. 157, 159, fig. 185; Strehlke 2004, p. 102 nota 12; Christiansen 2005a, p. 11; Galli

2005, p. 25, fig. 16; Tartuferi 2005b, p. 159; Bellosi 2006b, pp. 46, 48, 52 nota 5, fig. 5; Fachechi 2006b; Kanter 2006, p. 65; *Lorenzo Monaco: guida alla mostra* 2006, p. 24, fig. 29; Strehlke 2006, p. 684, n. 41; M. Scudieri, in *Lorenzo Monaco* 2006, p. 236, fig. 1; A. Tartuferi, A. Lenza, in *Lorenzo Monaco* 2006, pp. 224-229, cat. 41; Gabrielli 2007, pp. 100, 182-184, n. 56; Padoa Rizzo 2007, p. 198; Strehlke 2008, pp. 169, 181-182 nota 119; Damiani 2009, pp. 48-49, fig. 2; W.H. de Boer, in Albertini 1510 [2010], p. 150, fig. 96; Pons 2011, p. 72; D. Parenti, in *Bagliori dorati* 2012, pp. 158-159, cat. 31; De Marchi 2012a, p. 237; Rossi 2012, pp. 51-52, tav. 4b; Tartuferi 2012a, p. 21; Gerbron 2016, p. 34, fig. 6; Muller 2016, p. 162; Sbaraglio 2016, p. 18; Aquino 2017; Cavazzini 2017, pp. 61-62 nota 5; Augart 2018, p. 86 nota 346; *Uffizi & Pitti* 2018, p. 80, n. 57; De Benedictis 2020, pp. 49-53, 55, fig. 6; Marrone 2023, pp. 36, 40, 49 note 46-47; Freuler 2024, p. 2, fig. 5; O'Neill 2025, pp. XI, 129, fig. 47.

---

[1] Venturi 1901-1940, vol. VII.1 (1911), p. 16.
[2] Cfr. anche Padoa Rizzo 2002, p. 131, la quale alternativamente propone il nome del profeta Michea.
[3] Sul tema e sulla diffusione di questa iconografia sugli altari fiorentini del Quattrocento vedi Hatfield 1970.
[4] De Marchi 1992 [2006], pp. 162-199; Christiansen 2005a.
[5] A. Lenza, in *Lorenzo Monaco* 2006, p. 228, docc. 3-5.
[6] Eisenberg 1989, p. 118; A. Lenza, in *Lorenzo Monaco* 2006, p. 228, n. 5.
[7] Vasari 1568 [1846-1870], vol. II (1846), p. 216.
[8] Cfr. anche Crowe, Cavalcaselle 1864-1866, vol. I (1864), p. 555 nota 1; Vasari 1568 [1878-1885], vol. II (1878), p. 28; Lafenêstre, Richtenberger 1895, p. 8, n. 39; Cruttwell 1907, p. 17, n. 39.
[9] Burckhardt 1855 [1952], p. 869.
[10] Crowe, Cavalcaselle 1864-1866, vol. I (1864), p. 555 nota 1.
[11] Golzio 1931, p. 49.
[12] F. Brasioli, in *Santa Maria Nuova* 1989, pp. 19, 21.
[13] Sirén 1905, p. 104.
[14] van Marle 1923-1938, vol. IX (1927), p. 153.
[15] Burckhardt 1855 [1952], p. 869.
[16] Sirén 1905, p. 105.
[17] Cfr. anche Golzio 1931, p. 49; Levi D'Ancona 1958, pp. 179-181. Sulla cappella Bartolini Salimbeni vedi Padoa Rizzo 1998.
[18] De Vries, Schmidt 2006.
[19] Galli 2005, p. 25.
[20] Sulla produzione estrema di Lorenzo Monaco vedi Pudelko 1939; Bellosi 1979 [2000]; Id. 2006b.
[21] Bellosi 2006b, pp. 47-49.
[22] Eisenberg 1989, p. 88; L.B. Kanter, in *Painting and Illumination* 1994, pp. 301-306, cat. 41.
[23] D. Parenti, in *Bagliori dorati* 2012, p. 158; M. Young, in *Beato Angelico* 2025, pp. 158-161, cat. 2.3.
[24] V. Schmidt, in *Lorenzo Monaco* 2006, pp. 204-207, catt. 35a-c.
[25] Zappasodi 2021, p. 74.
[26] Kehrer 1908, p. 224 nota 3.
[27] van Marle 1923-1938, vol. IX (1927), p. 153. Sull'opera di Putignano vedi Pisani 2007.
[28] Crowe, Cavalcaselle 1864-1866, vol. I (1864), p. 555 nota 1.
[29] van Marle 1923-1938, vol. XI (1929), p. 616 nota 1.
[30] Vavalà 1948, p. 101 (ma cfr. anche O'Neill 2025, pp. XI, 129, fig. 47).
[31] Saalman 1968, p. 376.
[32] Lorenzoni 1921, p. 49.
[33] Sirén 1905, p. 105; Eisenberg 1989, p. 33; Tartuferi 2012a, p. 21.
[34] F. Dabell, in *Important Old Master Painting* 1990, p. 19 nota 21.
[35] *Cosimo Rosselli* 2001.
[36] Gabrielli 1997, p. 136 nota 19; Ead. 2000, p. 209; Ead. 2007, pp. 182-184, n. 56.
[37] Gabrielli 2007, pp. 179-181, n. 54.
[38] Padoa Rizzo 2002, pp. 135-137.
[39] N. Pons, in *Benozzo Gozzoli e Cosimo Rosselli* 2011, pp. 152-153, cat. 4.
[40] Laclotte, Moench-Scherer 2005, p. 185, n. 243; Bernacchioni 2026a, pp. 113-114, fig. 121.
[41] Gabrielli 2007, pp. 110-112, n. 3.
[42] Padoa Rizzo 2007.
[43] Cruttwell 1907, p. 17, n. 39.
[44] Lafenêstre, Richtenberger 1895, p. 8, n. 39.
[45] Procacci 1929.
[46] H. de Boer, in Albertini 1510 [2010], p. 150.

[47] Padoa Rizzo 1998, p. 43.
[48] Sirén 1905, pp. 110-111, 183-184, doc. X. I documenti sono stati trascritti anche da Levi D'Ancona 1962, pp. 172-173; Eisenberg 1989, pp. 214-215, docc. 16a-g.
[49] Offner 1958, p. 76 nota 2.
[50] Strehlke 2004, pp. 96-102, n. 17.
[51] Strehlke 2004, p. 102 nota 12.
[52] Pudelko 1939, p. 78; Bellosi 1965, figg. XIV-XV; Conti 1973, pp. 39, 210; L. Bellosi, in *Uffizi* 1979, vol. I, p. 347, n. P296; Bellosi 1979 [2000], p. 51; Conti 1979, p. 143; Ragionieri 1983, p. 24; F. Brasioli, in *Santa Maria Nuova* 1989, pp. 19, 21; Bisacca, Kanter 1990, p. 23; De Marchi 1992 [2006], p. 164; Filippini 1992a, p. 206; A. Tartuferi, in *Uffizi e Pitti* 1994, pp. 54, 57; Levi D'Ancona 1995, pp. 144-146; Padoa Rizzo 1998, p. 43; Jacobsen 2001, fig. 59; Merzenich 2001, p. 97; F. Brasioli, in *Il patrimonio artistico* 2002, pp. 231-232, n. 4; Padoa Rizzo 2002, pp. 131-137; De Vries 2004, pp. 157, 159; Fachechi 2006b; Padoa Rizzo 2007, p. 198; Pons 2011, p. 72; Muller 2016, p. 162; Cavazzini 2017, pp. 61-62 nota 5; *Uffizi & Pitti* 2018, p. 80, n. 57; De Benedictis 2020, pp. 49-51, fig. 6.
[53] Davisson 1971, pp. 271-272.
[54] De Benedictis 2020, pp. 43-44; Marrone 2023, p. 48 nota 35.
[55] Padoa Rizzo 2002, p. 134.
[56] Freuler 2006; A. Labriola, in *Lorenzo Monaco* 2006, pp. 257-259, cat. III.
[57] Padoa Rizzo 2002, pp. 132-133 (ma cfr. anche De Benedictis 2020, p. 52).
[58] Marrone 2023, p. 36.
[59] Bernacchioni 2000, pp. 231-232.
[60] Giglioli 1905.
[61] Jacobsen 2001, p. 563.
[62] De Benedictis 2020, p. 51, fig. 7.
[63] Il ruolo della famiglia Portinari in relazione alla chiesa di Sant'Egidio è stato ridimensionato di recente da Marrone 2023.
[64] Conti 1979, p. 143; Ragionieri 1983, p. 24; Cavazzini 2017, pp. 61-62 nota 5; De Benedictis 2020, pp. 52-53, 55.
[65] Kennedy 1938, p. 239, doc. IV.
[66] Padoa Rizzo 2002, pp. 140-141 nota 41; Gabrielli 2007, p. 100; Strehlke 2008, p. 181 nota 119; Marrone 2023, pp. 39-40.
[67] Civettini 2021.
[68] Ma cfr. anche Bernacchioni 2026a.
[69] Civettini 2021, p. 44.
[70] L.B. Kanter, in *Painting and Illumination* 1994, p. 306 nota 3 (anche se cfr. poi Id. 2006, p. 65).
[71] Bellosi 2006b, p. 52 nota 5; A. Tartuferi, A. Lenza, in *Lorenzo Monaco* 2006, pp. 224-229, cat. 41; Tartuferi 2012a, p. 21.
[72] Czarnecki 1996, p. 681; L. Aquino, in *Masaccio e i pittori* 2002, pp. 40-41, n. 3; *Lorenzo Monaco: guida alla mostra* 2006, p. 24, fig. 29; Strehlke 2006, p. 684, n. 41; Gabrielli 2007, p. 100; Strehlke 2008, pp. 169, 181-182 nota 119; D. Parenti, in *Bagliori dorati* 2012, pp. 158-159, cat. 31; Marrone 2023, pp. 36, 40, 49 note 46-47.
[73] L. Aquino, in *Masaccio e i pittori* 2002, pp. 40-41, n. 3.
[74] Padoa Rizzo 2002, p. 131; Marrone 2023, p. 36.
[75] Padoa Rizzo 2002, p. 131.
[76] Strehlke 2006, p. 684, n. 41; Id. 2008, pp. 169, 181-182 nota 119 (ma cfr. anche A. Tartuferi, A. Lenza, in *Lorenzo Monaco* 2006, pp. 224-229, cat. 41). Si veda a questo proposito Bandini 1747, p. 159 nota 4: «la Compagnia de' Magi oggi disfatta era la medesima Sagrestia oggi di S. Marco, nella quale ancora vi si conserva la Tavola dell'altare, che è l'Istoria de' Magi, Compagnia in que' tempi di concorso, e di grandissima nobiltà fiorita».
[77] Strehlke 2006, p. 684, n. 41; Id. 2008, pp. 181-182 nota 119.
[78] Capron 2023.
[79] Hatfield Strens 1968.
[80] Angelo Tartuferi ha così proposto che sull'altare maggiore di Sant'Egidio in alternativa potesse figurare, come scomparto mediano di polittico, la *Madonna col Bambino in trono e sei angeli* del Museo Thyssen-Bornemisza di Madrid (A. Tartuferi, in *Lorenzo Monaco* 2006, p. 226. Sul dipinto vedi G. Freuler, in "*Manifestatori delle cose miracolose*" 1991, pp. 224-226, cat. 87; C.B. Strehlke, in *Fra Angelico* 2019, pp. 94-95, cat. 8); Raffaele Marrone ha invece suggerito, pur con cautela, la delicatissima *Annunciazione* già nella collezione Alana (Marrone 2023, p. 49 nota 47; sul dipinto vedi S. Chiodo, in *The Alana Collection* 2014, pp. 220-225, n. 31). Entrambe le ipotesi restano per il momento inverificabili.
[81] Levi d'Ancona 1958, p. 175 nota 3.
[82] *Pittura di luce* 1990 (ma cfr. anche Marrone 2023, con bibliografia precedente).
[83] Cruttwell 1907, p. 17, n. 39.
[84] Bologna, Fondazione Zeri, Fototeca Zeri, invv. 31891-31904; Firenze, Kunsthistorisches Institut, Fototeca, invv. 18798, 223836, 545879-545881; Firenze, Fondazione di Studi di Storia dell'Arte Roberto Longhi, inv. 013208; Nashville, Vanderbilt University, Contini-Volterra Photographic Archive, inv. SC.MSS.088.FLOR.3633.

[85] A. Tartuferi, in *Lorenzo Monaco* 2006, p. 224.
[86] Cfr. Gabrielli 2007, p. 100.
[87] Gabrielli 2007, p. 100.
[88] Ma cfr. anche Padoa Rizzo 2002, p. 136.



FIG. 6.1: Lorenzo Monaco, *Madonna col Bambino*, Brooklyn, Brooklyn Museum;
Lorenzo Monaco, *Adorazione dei Re Magi* (part.), Firenze, Gallerie degli Uffizi, Gli Uffizi.



FIG. 6.2: Lorenzo Monaco, *Stigmate di San Francesco*, Amsterdam, Rijksmuseum;
Lorenzo Monaco, *Crocifissione*, Fiesole, Museo Bandini;
Lorenzo Monaco, *Accertamento delle Stigmate di San Francesco*, Roma, Galleria Pallavicini.



FIG. 6.3: Cosimo Rosselli, *Annunciazione e santi* (part.), Avignone, Musée du Petit Palais; Cosimo Rosselli, *Vergine annunciata* (part.), Firenze, Gallerie degli Uffizi, Gli Uffizi; Cosimo Rosselli, *Annunciazione e santi* (part.), Avignone, Musée du Petit Palais; Cosimo Rosselli, *Profeti* (part.), Firenze, Gallerie degli Uffizi, Gli Uffizi.



FIG. 6.4: Cosimo Rosselli, *Arcangelo Gabriele* (part.), Firenze, Gallerie degli Uffizi, Gli Uffizi; Cosimo Rosselli, *Madonna col Bambino e santi* (part.), Dogana (Castelfiorentino), Santa Maria a Lungotuono; Cosimo Rosselli, *Profeta* (part.), Firenze, Gallerie degli Uffizi, Gli Uffizi.



FIG. 6.5: Cosimo Rosselli, *Pietà e santi*, Arundel, Arundel Castle.

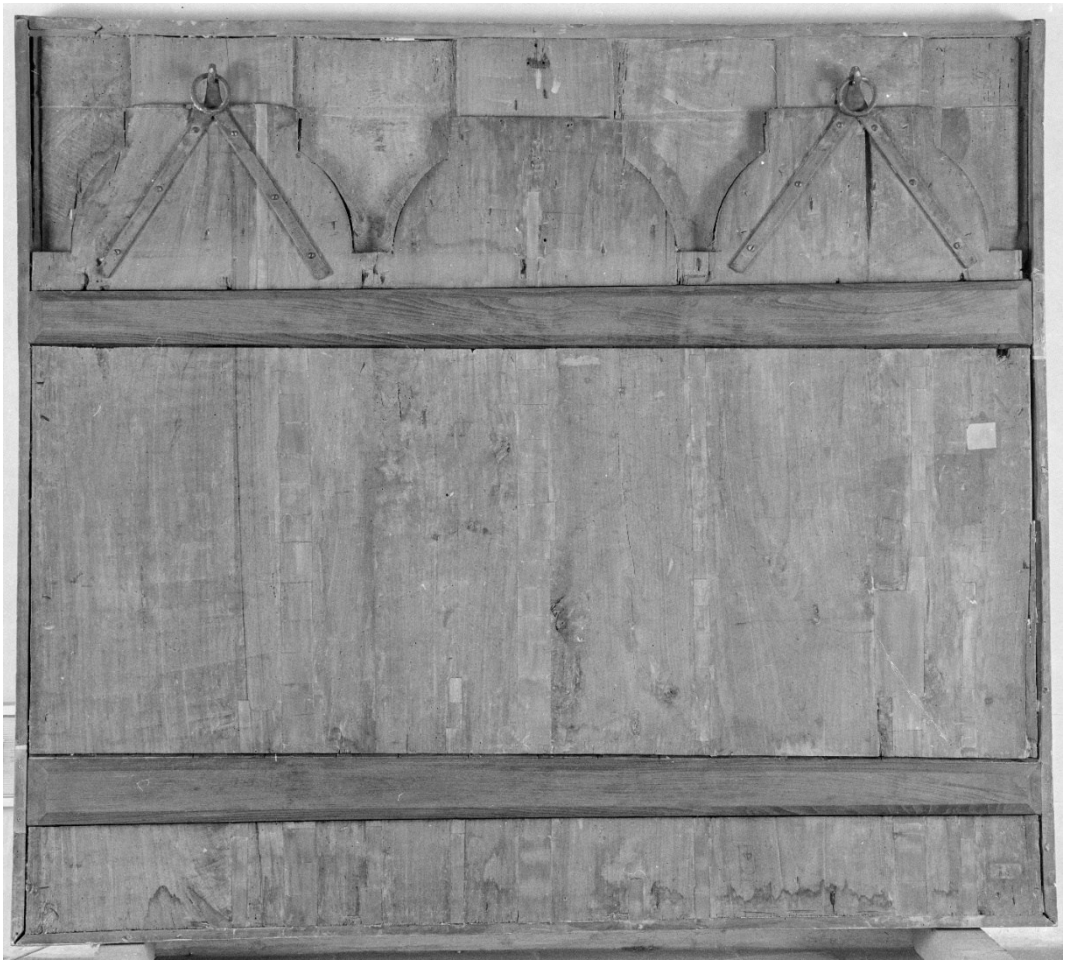


FIG. 6.6: *Retro della tavola*.



7.

Francesco di Michele (doc. 1385-1395); Cosimo Rosselli (1439/1440-1507)
Madonna col Bambino tra san Giuliano, sant'Emerico (Amerigo) d'Ungheria e il donatore Giuliano di Amerigo Zati, santa Maria Maddalena, san Nicola di Bari, santa Caterina d'Alessandria, san Martino, san Gregorio Magno e sant'Antonio abate; *Annunciazione* (cuspidi); *Cristo morto in pietà tra la Vergine e san Giovanni Evangelista*; *martirio di santa Caterina d'Alessandria*; *san Giuliano uccide i suoi genitori*; *sant'Emerigo (Amerigo) d'Ungheria e la moglie al momento del voto e alle loro spalle santo Stefano d'Ungheria*; *san Martino dona il suo mantello a un povero* (predella); *i profeti Abramo, David, Noè e Mosè* (riquadratura)
1391; 1470-1475 circa
Tempera su tavola
226 x 240 cm
Firenze, chiesa di San Martino a Mensola (ubicazione originaria)
Restauri: 1838, N. Ussi (cfr. ASTUC Fi 0560 (A/464), c. 524; Gabrielli 2007, p. 146-147, n. 31); 1997-1998, L. Biondi, R. Buda (AGF, UR4218)
Iscrizioni: S[AN]C[T]A · MARIA · MADDALENA : S[AN]C[T]O : NICCHOLO : S[AN]C[T]A · CHATERINA · DA[LE]SS[ANDRIA] · S[AN]C[T]O : GIULIANO : S[AN]C[T]O : AMERIGHO : DUNGHERIA · M·C·C·C·L·X·X·X·I : OTTOBRE · S[AN]C[T]O MARTINO · S[AN]C[T]O : GHIRIGORO : PAPA : S[AN]C[T]O : ANTONIO : ABATE :" (nel basamento); [iscrizioni pseudo-cufiche] (nei cartigli dei profeti Noè e Mosè)

A quanto mi risulta, non esistono studi monografici dedicati alla pala dell'altar maggiore della chiesa di San Martino a Mensola, situata sul versante orientale della collina di Fiesole verso Settignano[1]. Il trittico – preziosissimo e in ottime condizioni, che conserva ancora la sua antica freschezza cromatica – raffigura al centro la Madonna stante con in braccio Gesù Bambino, dinnanzi ai quali compaiono in scala ridotta il donatore e due santi intercessori, Giuliano ed Emerico d'Ungheria. Alle loro spalle si dispiega un drappo d'oro ornato da finissimi motivi vegetali, tra i più fulgidi e raffinati esempi dell'arte fiorentina tardo-medioevale, che prosegue – mutando però i suoi *pattern* ornamentali – nel tappeto orientaleggiante degli scomparti laterali. In questi ultimi, disposti a semicerchio a tre a tre, trovano posto i santi Maria Maddalena, Nicola di Bari, Caterina d'Alessandria, Martino, Gregorio Magno e Antonio abate. Nel registro inferiore, ai lati di un'*Imago pietatis*, si susseguono episodi della vita dei quattro santi principali dell'ancona, quelli collocati in posizione d'onore. La sontuosa iscrizione in caratteri gotici che corre ai piedi degli undici personaggi attesta che la tavola fu eseguita nell'ottobre 1391[2]. In età rinascimentale, tuttavia, il trittico venne riquadrato e dotato di una nuova cornice "all'antica", che ha trasformato radicalmente la sua originaria e frastagliata configurazione tardogotica.

Salvo per una breve parentesi temporale (tra il 1804 circa e il 1938)[3], durante la quale è stata «appoggiata al muro dietro l'altare»[4], l'opera decora fin dal principio l'altare principale della chiesa di San Martino a Mensola, di patronato della famiglia Zati. È senz'altro a quest'ultima che deve essere ricondotto l'intervento di ammodernamento della pala e più in generale della cappella maggiore: il loro stemma, infatti, costituito da catene incrociate in campo nero e oro, ricorre più volte nelle decorazioni architettoniche del sacello, così come alla base dei pilastri della cornice del dipinto. Non è dato sapere però chi fu, tra i diversi membri Zati, l'artefice di questa operazione. In riferimento alla commissione del 1391, invece, il donatore inginocchiato dinnanzi alla Madonna è stato identificato fin dai tempi di Baroni con il mercante e *lanifex* fiorentino Amerigo di Bartolo Zati[5], originario del quartiere di Sant'Ambrogio che, insieme alla moglie Selvaggia e alla famiglia, risiedeva presso Villa I Tatti, la dimora adiacente alla chiesa di San Martino a Mensola che avrebbe poi avuto in Bernard Berenson uno dei suoi più illustri proprietari[6]. Nel 1367 Amerigo è attestato in occasione del pagamento di una gabella[7], mentre nel 1410 nominò suoi eredi universali i figli Giuliano, Gregorio, Nicola e Caterina, i cui santi eponimi compaiono nella nostra ancona in posizioni preminenti. Risulta già morto nel 1416, come emerge dallo spoglio di alcune inedite

carte conservate presso la Biblioteca Nazionale Centrale di Firenze (BNCF, Manoscritti, Poligrafo Gargani, 2177). Sulla scia di Baroni, la critica ha generalmente accolto tale identificazione[8], benché Brigitte Klesse – seguita dai soli Fahy e Connors[9] – avesse già sospettato che il donatore raffigurato fosse in realtà il figlio Giuliano[10]; la stessa studiosa, peraltro, su suggerimento di Werner Cohn, metteva in luce come la candidatura di Amerigo alla carica di Gonfaloniere di Santa Croce proprio nel 1391 potesse essere messa in relazione alla commissione del dipinto. Oltre al fatto che quel giovane uomo *à la page*, con capelli rasati e barba a forchetta, non dimostra più di trent'anni (mentre il padre Amerigo a quell'epoca doveva averne una cinquantina, se già nel 1367 è inserito nel registro fiscale della città), la sua identificazione con Giuliano a mio avviso è indubbia per il semplice fatto che a introdurlo sia il santo ospitaliere, il quale poggia una mano sulle sue spalle. Si potrebbe invece ipotizzare, pur con le dovute cautele, che il padre Amerigo sia presente nella tavola sotto forma di cripto-ritratto nel più anziano e nobilissimo sant'Emerico d'Ungheria, vestito di una sopravveste rossa bordata e foderata di ermellino, *poulain* di velluto ai piedi e uno stocco pendente dal collo (**Fig. 7.1**).

Fin dalla sua prima menzione, la critica ha riconosciuto alla pala un *pedigree* marcatamente orcagnesco: Baroni la attribuiva per questo a Nardo di Cione[11]. A tale parere si accodò in un primo istante Guido Carocci[12], salvo poi mutare opinione rendendosi conto che il pittore, morto nel 1365, non avrebbe potuto dipingere l'opera. Edward Hutton la ricondusse ancora a «Orcagna or his pupils»[13], riportando il parere dell'amico Bernard Berenson, che ribadiva il nome di Nardo di Cione. Raimond van Marle faceva rientrare l'autore tra i «decadent artists of Florence at the end of the 14th century [...] influenced by Agnolo Gaddi»[14], ma nel frattempo tra le fila degli studiosi si stava facendo strada un'opinione ancor più prudente, che riferiva il trittico semplicemente a un artista del Trecento[15], preferibilmente di ambito fiorentino[16]. Luigi Bertarelli e George Kaftal[17] insistevano invece rilanciando l'attribuzione a un anonimo seguace orcagnesco[18], che di lì a breve, grazie a un affondo di Brigitte Klesse[19], assunse il nome convenzionale di Maestro di San Martino a Mensola. In quelle pagine la studiosa rimarcava gli evidenti rimandi al linguaggio degli Orcagna, accorgendosi peraltro che le pose di san Giuliano e di san Gregorio Magno derivano da quelle della Vergine e di san Lorenzo nell'altare Strozzi di Andrea di Cione in Santa Maria Novella[20].

Lo stile di questo *petit maître* è stato riconosciuto dalla stessa Klesse anche in altri dipinti: in particolare, in una tavola datata 1385 oggi come allora nella collezione Acton di Firenze (Villa La Pietra) (**Fig. 7.2**)[21]; in un piccolo colmo raffigurante *San Nicola in trono, due angeli e due donatori* (Zagabria, Strossmayerova Gallerija, inv. 494)[22]; in una *Madonna col Bambino e due donatori* già nella Galleria Bellini di Firenze, che reca la data 1395[23]; e infine in una tavola a quel tempo nella Pardo Galerie di Parigi (Londra, Sotheby's, 21 marzo 2007, lotto 7)[24]. Tutti questi dipinti sono accumunati, oltre che da una lavorazione virtuosistica delle lamine dorate[25], da un «linguaggio energico e aspro»[26], di derivazione senz'altro orcagnesca, segnato però al contempo anche dall'esperienza di Agnolo Gaddi e dalle «novità ritmiche e dalle espressioni naturalistiche del tardogotico internazionale». Non mi sembra invece necessario chiamare in causa influenze dal mondo spagnolo, come invece supposto da Richard Fremantle[27], il quale anzi non nascose la sua tentazione di riconoscere nell'anonimo artista Gherardo Starnina, prima ancora che van Waadenoyen lo identificasse con il Maestro del Bambino Vispo[28]. Da quel momento in avanti l'autore del nostro dipinto è stato chiamato con questo appellativo di comodo – al cui catalogo sono stati aggiunti nel frattempo nuovi numeri[29] – fino a quando Luciano Bellosi è riuscito a identificarlo con Francesco di Michele[30]: un pittore fiorentino iscritto alla Compagnia di San Luca nel 1385[31], che il 27 giugno di quello stesso anno venne incaricato da Lemmo di Balduccio di affrescare un tabernacolo a Colonnata, presso Sesto Fiorentino[32], ricondotto in quella circostanza dal Bellosi proprio al Maestro di San Martino a Mensola[33]. Di recente Erling Skaug ha supposto che il pittore possa essersi formato nei primi anni Settanta del Trecento nella bottega di Giovanni Bonsi, mettendo in luce corrispondenze significative nell'uso di punzoni[34].

Le oltre venti opere che scandiscono la carriera di Francesco di Michele, la maggior parte delle quali ancor'oggi orbitanti nel mercato antiquario, si possono collocare entro l'ultimo quarto del XIV secolo: tra i punti di fermi della sua parabola (il tabernacolo di Colonnata, 1385; l'ancona Acton, 1385; il trittico

qui esaminato, 1391; e la *Madonna col Bambino* già Bellini, 1395) (**Fig. 7.2**) spicca senz'altro il frammentario affresco staccato del Museo dell'Opera di Santa Croce, proveniente dalla navata destra della basilica francescana, che è datato epigraficamente 1387 e che, oltre a essere di eccellente qualità, attesta il coinvolgimento dell'artista in un contesto di primo piano come quello di Santa Croce[35].

La parlata del Maestro di San Martino a Mensola *alias* Francesco di Michele si mantiene complessivamente lineare nell'arco della sua carriera, senza bruschi balzi di stile: azzeccatissime, a tal proposito, le parole di Miklós Boskovits, che lo riteneva un «esploratore prudente ma tenace»[36]. Al di là di ciò, intorno al 1390 (cioè a ridosso della pala d'altare in San Martino a Mensola) appare plausibile collocare – come proposto da Fremantle[37]– il severissimo *San Girolamo* della Galleria dell'Accademia di Firenze (inv. 1890, n. 4336, già in deposito presso la Pinacoteca di Carrara)[38], che in effetti mostra interessanti tangenze con il nostro san Martino di Tours (**Fig. 7.3**); così come i due trittici affrescati di Terenzano (chiesa di San Martino), situati in una località non troppo distante dall'area in cui sorge la chiesa di San Martino a Mensola[39]. A questa stessa fase deve essere ricondotta *grosso modo* anche l'ancona con *San Gregorio Magno in trono tra santa Caterina d'Alessandria e san Girolamo*, oggi nella collezione di Gian Enzo Sperone, certamente da annoverare tra i capolavori del pittore (**Fig. 7.4**).

Al nostro maestro è stato attribuito anche il cassone istoriato in pastiglia dorata che contiene il corpo di sant'Andrea di Scozia conservato nella medesima chiesa di San Martino a Mensola[40]: eseguito nel 1389, esso non sembra però presentare quei caratteri distintivi della sua produzione, come già constatato in passato dagli studi, che lo hanno giustamente ricondotto al Maestro di Carlo III di Durazzo[41]. Parimenti da respingere è l'ipotesi di includere nel *corpus* di Francesco di Michele i dipinti già da tempo rubricati sotto lo stesso nome di Maestro di Carlo III di Durazzo[42], per quanto tale proposta sia stata rilanciata anche di recente[43]. Infine, non mi sento di condividere l'idea di Boskovits[44] – accolta comunque con un certo favore dalla critica[45] – secondo cui la predella dell'opera qui in oggetto andrebbe ricondotta a un'altra personalità, vale a dire quel Francesco firmatario di una *Madonna col Bambino e santi* datata 1391 oggi conservata nella Galleria dell'Accademia di Firenze[46]. C'è da dire che la parabola di quest'ultimo, ricostruita indipendentemente da Offner[47] e da Zeri[48] (e ulteriormente chiarita grazie allo stesso Boskovits)[49], non si discosta molto da quella di Francesco di Michele, sebbene egli definisca i suoi personaggi secondo un insistito grafismo e un'espressività decisa, dura e aspra, che, a mio avviso, non si riscontra nel gradino del trittico di San Martino a Mensola.

Quanto all'intervento di riquadratura – avvenuto secondo Baroni «con pessimo consiglio»[50] e per Conti e Ragionieri «con cura un po' sommaria»[51] – è stato ricondotto per molto tempo al XV secolo senza che sia stata mai tentata un'analisi stilistica accurata[52]. Tuttavia, già intorno al 1926, in una nota manoscritta consultabile presso la Frick Art Reference Library di New York[53], Frederick Mason Perkins ventilava la possibilità che i quattro profeti potessero essere di Cosimo Rosselli, come in seguito sostenuto ineccepibilmente da Scudieri e Sframeli[54]. È assai curioso il fatto che per un'opera tutt'altro che secondaria nel panorama fiorentino tardo-trecentesco come quella qui in esame non sia mai stato espresso un parere puntuale sulla riquadratura fino agli anni Novanta del Novecento, dopo oltre un secolo di dibattito. Al di là di ciò, da questo momento in avanti la paternità del noto pittore fiorentino non è mai stata oggetto di revisione, se non da parte di Edith Gabrielli[55], la quale, giudicando le pitture di qualità modesta, ha preferito ricondurre l'operazione alla sua bottega.

I due profeti alle estremità (Abramo e Mosè) sono entrambi colti inginocchiati e di spalle, il primo con le mani giunte in preghiera dinnanzi all'ara in fiamme, il secondo che riceve le Tavole della Legge; quelli al centro (David e Noè), rispettivamente nell'atto di suonare l'arpa e di mostrare l'arca, sono invece disposti di tre quarti e poggiano su una nuvola. In genere, queste figure sono state datate alla prima metà degli anni Settanta del Quattrocento[56]: Cathleen Hoeniger[57], in particolare, le metteva in relazione alla pala d'altare del 1470 già in San Pier Scheraggio a Firenze[58], mentre Anna Padoa Rizzo[59] alla *Sacra Conversazione* di Santa Maria a Lungotuono datata 1471[60] e all'*Annunciazione e quattro Santi* di Avignone, del 1473[61] (cfr. **Figg. 5.4-5.5**). Nicoletta Pons, invece, ha di recente preferito post datarle al 1480 circa, poco

prima della partenza dell'artista alla volta di Roma e del cantiere sistino[62]. I confronti con le opere eseguite negli anni Settanta del Quattrocento, tuttavia, contrassegnate da volumi e forme ancora dure e spigolose, si rivelano a mio modo di vedere più illuminanti e la riquadratura di San Martino strizza l'occhio pure all'altra "rinascimentalizzazione" effettuata nei primi anni Settanta da Cosimo Rosselli, quella sul trittico di Lorenzo Monaco oggi agli Uffizi (**Scheda 6**). Una datazione simile (1470-1475 circa) trova peraltro conferma io credo nella sequenza dei lavori di rinnovamento della chiesa di San Martino a Mensola, principiati nel 1451[63], che compresero la realizzazione da parte di Neri di Bicci nel 1477 circa di una tavola per l'altare della famiglia Gherardi[64], e la riquadratura nel 1482 circa del trittico di Taddeo Gaddi (**Scheda 11**). A monte di questi interventi, che interessarono quindi due sacelli secondari, sembra ragionevole collocare il rimodernamento dell'ambiente principale della chiesa.

Curiosamente l'intervento di riquadratura non è stato condotto mediante gli stessi accorgimenti tecnici che vennero adottati a stretto giro nel trittico di Taddeo Gaddi (**Scheda 11**): il legnaiolo chiamato a intervenire, infatti, segò le punte delle cuspidi e fissò al supporto trecentesco gli elementi riempitivi centrali mediante chiodi "alla traditora", che sono stati estratti in occasione dell'ultimo restauro e sostituiti con dei piccoli listelli lignei orizzontali (cfr. AGF, UR4218, 1997-1998) (**Fig. 7.5**). I due spicchi laterali posti alle estremità aderivano invece al supporto trecentesco attraverso un piccolo elemento verticale parallelo al tavolato, oggi sostituito con uno di fattura moderna, che favorisce l'alloggiamento delle riquadrature. Larghi pilastri scanalati sorreggono tutt'ora l'architrave, che risulta adagiata mediante un incastro a mezzo legno, conferendo all'intero complesso un aspetto squisitamente rinascimentale.

In conclusione, a riprova del legame di Cosimo Rosselli con San Martino a Mensola, Anna Padoa Rizzo ha persuasivamente messo in luce il nesso tra il maestro fiorentino e la famiglia Zati[65], la quale, ai primordi del nono decennio, cedette alle monache benedettine di Sant'Ambrogio il proprio patronato sulla cappella che, di lì a poco, accolse una delle imprese più prestigiose e applaudite di Cosimo in città[66].

Bibliografia specifica:
Baroni 1866, pp. 21-22; Carocci 1881, p. 24; Gamba 1904, p. 182 nota 1; Carocci 1906-1907, vol. I (1906), p. 55; Hutton 1908, pp. 8-9; van Marle 1923-1938, vol. III (1924), p. 559 nota 1; Hutton 1927, p. 140; Bertarelli 1937, p. 378; Kaftal 1952-1985, vol. I (1952), p. 475-476, figg. 558-559; Klesse 1959, pp. 247-252, fig. 1; Bellosi 1965 [2000], p. 34; Klesse 1967, pp. 146-148; Zeri 1968, p. 76; Conti 1973, pp. 39, 210; Fremantle 1973, pp. 3-13, figg. 12-13; Boskovits 1975, pp. 125, 380, fig. 135; Fremantle 1975, pp. 276-278, figg. 562, 565; Raspini 1977, pp. 41-43; Conti 1983, p. 87; Ragionieri 1983, p. 26; Bellosi 1985 [2000], p. 70 nota 3; Bucci 1986, p. 334; R. Caterina Proto Pisani, in *Arte, storia, devozione* 1991, p. 106; Scudieri, Sframeli 1991, p. 62; Filippini 1992a, pp. 201-202, fig. 5; Ladis 1992, pp. 323-334, figg. 1, 10; Roberts 1993, p. 23 nota 35; Fahy 1994 [2020], pp. 252-253, figg. 5, 7; M. Ciatti, in *Le chiese di Carmignano* 1994, p. 92; Skaug 1994, vol. I, pp. 268-269; Hoeniger 1995, pp. 113-120, fig. 81; Melli 1999, p. 5, fig. 3; G. Romagnoli, in *Il Medioevo* 2000, p. 140; E. Fahy, in *Cosimo Rosselli* 2001, p. 250; S. Bellesi, in Laghi 2002, p. 207; F. Brasioli, in *Il patrimonio artistico* 2002, p. 248; Klaniczay 2002, p. 322 nota 88; Padoa Rizzo 2002, pp. 135-137, fig. 1; Bacci 2004, p. 168, fig. 182; Baldini 2004, pp. 21, 37; De Vries 2004, pp. 24-25, 218, 257, fig. 291; Lapi Ballerini 2004, p. 73; Partsch 2004, p. 332; Carl 2006, vol. I, p. 232, vol. II, p. 260, fig. 125; Gabrielli 2007, pp. 146-147, n. 31; Padoa Rizzo 2007, p. 198; Brucker 2008, p. 68; Musacchio 2008, pp. 198, 200, fig. 202; Skaug 2009, pp. 403, 408 nota 10, fig. 1; M. Palmeri, in *Galleria dell'Accademia* 2003-2020, vol. II (2010), pp. 38, 41; Connors 2011, pp. XII-XV, figg. 1-3; Pacciani 2011, pp. IV-V, fig. 1; Pons 2011, p. 72, fig. 20; A. Staderini, in *Bagliori dorati* 2012, p. 196; De Marchi 2012a, pp. 237-238; Sgarrella 2012, p. 521; Brunori 2013, p. 9; Pons 2013, p. 33; Aquino 2017; Augart 2018, p. 86 nota 346; Pons 2018, pp. 55-56, fig. 5; Roberts 2018, pp. 123-125; Baldini 2024, p. 86; De Marchi, De Luca, Suppa 2025-2026, pp. 75-78.

[1] Sulla storia dell'edificio vedi Repetti 1833-1846, vol. III (1839), pp. 192-193; Baroni 1866; Raspini 1977; Conti 1983, pp. 87-88; Pacciani 2011.
[2] Sono pertanto dei refusi quelli di Carocci (1906-1907, vol. I (1906), p. 55), Bellosi (1965 [2000], p. 34), Zeri (1968, p. 76) e Bacci (2004, p. 168), che riportano le date 1381 e 1395.
[3] Gabrielli 2007, pp. 146-147, n. 31.

[4] Qui la videro Baroni 1866, p. 21; Hutton 1908, p. 8; Bertarelli 1937, p. 378 (ma cfr. anche ASTUC Fi 0560 (A/464), c. 523).
[5] Baroni 1866, p. 21.
[6] Brucker 2008.
[7] Klesse 1959, p. 248 nota 3.
[8] Carocci 1906-1907, vol. I (1906), p. 55; Hutton 1908, p. 9; Raspini 1977, p. 41; Hoeniger 1995, p. 117; Melli 1999, p. 5; Padoa Rizzo 2002, p. 135; Bacci 2004, p. 168; Gabrielli 2007, pp. 146-147, n. 31; Skaug 2009, p. 403; Pacciani 2011, p. IV.
[9] Fahy 1994 [2020], p. 252; Connors 2011, p. XV.
[10] Klesse 1959, p. 248 nota 3.
[11] Baroni 1866, p. 21.
[12] Carocci 1881, p. 24.
[13] Hutton 1908, pp. 8-9.
[14] van Marle 1923-1938, vol. III (1924), p. 559 nota 1.
[15] Hutton 1927, p. 140.
[16] Frederick Mason Perkins, parere scritto, cfr. New York, Frick Art Reference Library, inv. 002_4107100311967. 0003 (ma cfr. anche l'annotazione che si legge sul verso di una fotografia custodita a Firenze, Gallerie degli Uffizi, Regio Archivio Fotografico, inv. 19027-43403).
[17] Bertarelli 1937, p. 378; Kaftal (1952-1985), vol. I (1952), p. 475-476, fig. 559.
[18] Cfr. anche Raspini 1977, p. 41.
[19] Klesse 1959.
[20] Ravalli 2015, pp. 158-164. Sul pittore aveva cominciato a lavorare in maniera autonoma anche Richard Offner (cfr. Shorr 1954, p. 33 nota 11), il quale, a partire da un dipinto già in collezione Sestieri a Roma (Zeri 1968, p. 76), lo aveva battezzato col nome "Master of the Marriage of St. Catherine".
[21] Ladis 1992, p. 323, fig. 2.
[22] Fremantle 1975, p. 284, fig. 583; Skaug 2009, p. 408 nota 10.
[23] Fremantle 1975, p. 283, fig. 579.
[24] Fremantle 1975, p. 278, fig. 563.
[25] Cfr. a tal proposito Klesse 1967, pp. 146-148.
[26] Boskovits 1975, p. 379.
[27] Fremantle 1973, pp. 3, 8 (ma cfr. anche Longhi 1940, p. 183 nota 20; Marcucci 1965a, p. 144 nota 103).
[28] van Waadenoyen 1974.
[29] Klesse 1962, p. 276; Bellosi 1965 [2000], p. 34; Zeri 1968, p. 76; Fremantle 1973; Id. 1975, pp. 276-284; Boskovits 1975, pp. 379-381.
[30] Bellosi 1985 [2000]; Id. 1991 [2000], p. 91.
[31] Colnaghi 1928, p. 107.
[32] Milanesi 1901, pp. 65-66.
[33] Non condividono questa proposta d'identificazione Ladis 1992; Baldini 2024, p. 86. In quel medesimo torno d'anni in Liguria era attivo un altro Francesco di Michele (Colnaghi 1928, p. 107), ma, come sostenuto anche dallo stesso Bellosi, si tratta quasi certamente di un caso di omonimia (per un'opinione diversa vedi invece Partsch 2004; Solberg 2020).
[34] Skaug 2009.
[35] Bellosi 1965 [2000], p. 34; Giura 2011, pp. 65-69.
[36] Boskovits 1975, p. 126.
[37] Fremantle 1973, p. 6.
[38] M. Palmeri, in *Galleria dell'Accademia* 2003-2020, vol. II (2010), pp. 39-41, n. 6 (ma cfr. anche F. Baldini, in *Repertorio dei dipinti* 2023, p. 80, n. 60).
[39] Camporeale 2012, pp. 57-58, figg. 35-36.
[40] Zeri 1968 p. 76; Fremantle 1973, p. 3, figg. 1-2; Fahy 1994 [2020], p. 253.
[41] G. Donati, in *Bagliori dorati* 2012, p. 100.
[42] Fahy 1994 [2020], pp. 252-253.
[43] N. Blondel, G. Cilmi, P. Curie, in *Peintures italiennes* 2023, pp. 36-37, n. 4; De Marchi, De Luca, Suppa 2025-2026, pp. 75-78.
[44] Boskovits 1975, pp. 126, 236-237 nota 161, p. 380.
[45] Conti 1983, p. 87; Scudieri, Sframeli 1991, p. 62; Fahy 1994 [2020], nota 37; M. Palmeri, in *Galleria dell'Accademia* 2003-2020, vol. II (2010), p. 41.
[46] C. Scalella, in *Galleria dell'Accademia* 2003-2020, vol. II (2010), pp. 31-37, n. 5 (ma cfr. anche F. Baldini, in *Repertorio dei dipinti* 2023, p. 79, n. 59).
[47] Borsook 1968, pp. 60-63.
[48] Zeri 1968, pp. 71-73.
[49] Boskovits 1975, pp. 126, 236-237 nota 161.
[50] Baroni 1866, p. 22.

[51] Conti 1973, p. 39; Ragionieri 1983, p. 26.
[52] Bertarelli 1937, p. 378; Klesse 1959, p. 248; Raspini 1977, p. 41; Conti 1983, p. 87.
[53] New York, Frick Art Reference Library, inv. 002_4107100311967_0003.
[54] Scudieri, Sframeli 1991, p. 62.
[55] Gabrielli 2007, pp. 146-147, n. 31.
[56] Padoa Rizzo 2002, pp. 135-137; Gabrielli 2007, pp. 146-147, n. 31; Pons 2011, p. 72.
[57] Hoeniger 1995, p. 169 nota 40.
[58] Gabrielli 2007, pp. 124-125, n. 15.
[59] Padoa Rizzo 2002, p. 136.
[60] N. Pons, in *Benozzo Gozzoli e Cosimo Rosselli* 2011, pp. 152-153, cat. 4.
[61] Laclotte, Moench-Scherer 2005, p. 185, n. 243; Bernacchioni 2026a, pp. 113-114, fig. 121.
[62] Pons 2018, pp. 55-56.
[63] Cfr. ASF, Diplomatico, Badia di Firenze, 26 marzo 1451 (ma cfr. anche Brucker 2008, pp. 67-68).
[64] Pacciani 2011, pp. III-IV, fig. 5.
[65] Padoa Rizzo 2002, p. 137.
[66] Gabrielli 2007, pp. 185-194, n. 57.



FIG. 7.1: *Particolare del committente Giuliano di Amerigo Zati inginocchiato dinnanzi alla Vergine.*



FIG. 7.2: Francesco di Michele, *Madonna col Bambino e angeli*, Firenze, Villa La Pietra, collezione Acton; Francesco di Michele, *Madonna col Bambino e donatore*, ubicazione sconosciuta.



FIG. 7.3: Francesco di Michele, *San Girolamo e un donatore*, Firenze, Galleria dell'Accademia; Francesco di Michele, *San Martino, san Gregorio e sant'Antonio abate* (part.), Firenze, chiesa di San Martino a Mensola.



FIG. 7.4: Francesco di Michele, *San Gregorio Magno in trono tra santa Caterina d'Alessandria e san Girolamo*, Torino, Collezione Sperone.

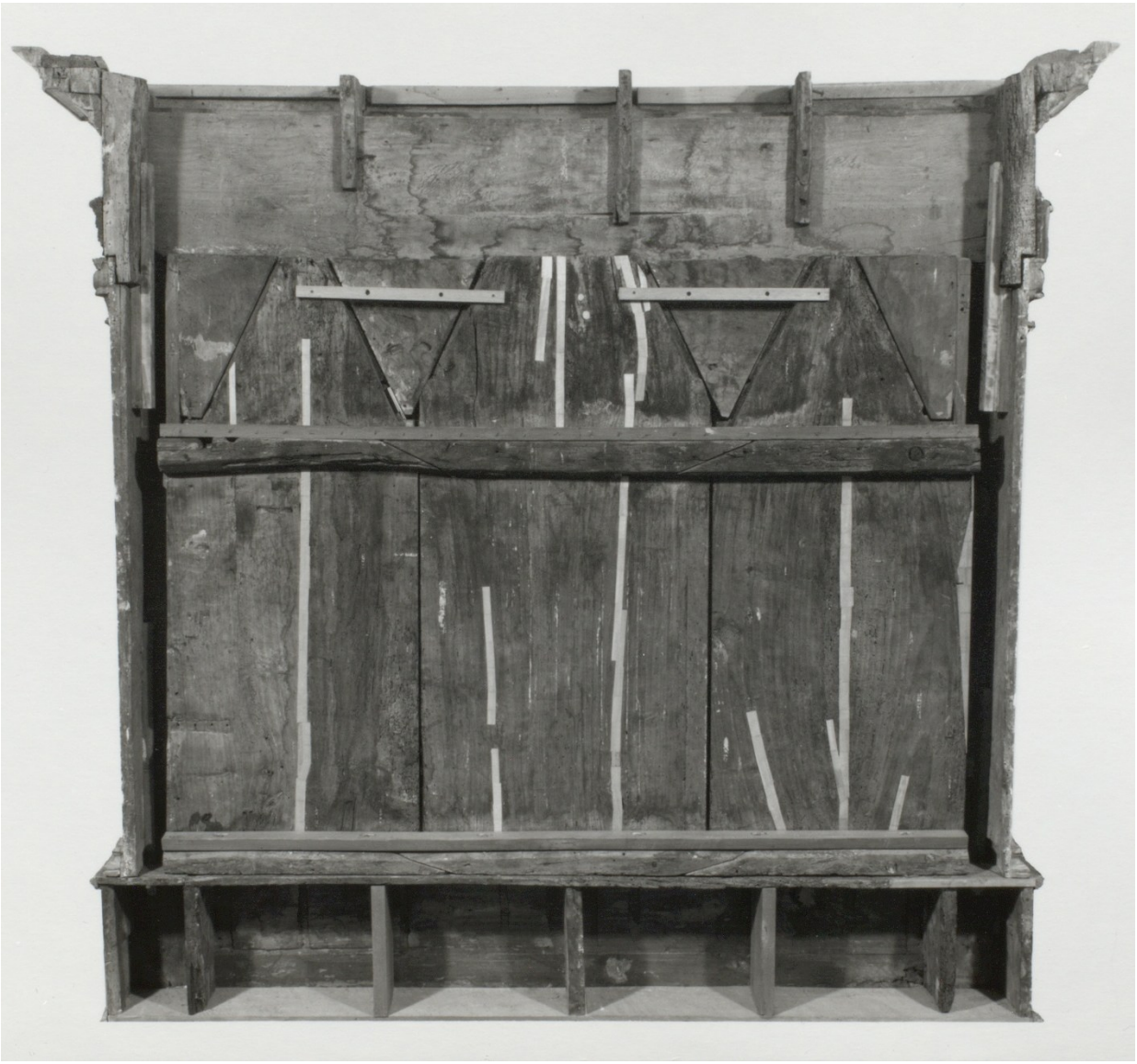


FIG. 7.5: *Retro dell'opera dopo il restauro del 1997-1998.*









8a.

Bottega di Agnolo Gaddi (doc. 1369-1396); Neri di Bicci (1418/1420-1492)
Santa Margherita d'Antiochia
1395-1400 circa; 1471
Tempera su tavola
Misure: 56,4 x 30,6 cm
Cambridge, Harvard Art Museums – Fogg Museum, inv. 1936.58
Provenienza: Firenze, chiesa di San Frediano (ubicazione originaria-1787?); New York, Edward J. Whitney (doc. 1924, 1926); New York, Margaret Whitney (?-1936)
Restauri: 1936-1937 (cfr. Harvard Art Museums – Fogg Museum, archive)
Iscrizioni: "SCS. FRIGDIANUS" (nel nimbo)

8b.

Bottega di Agnolo Gaddi (doc. 1369-1396)
San Biagio
1395-1400 circa
Tempera su tavola
Misure: 55,9 x 29,2 cm
ubicazione sconosciuta
Provenienza: Firenze, chiesa di San Frediano (ubicazione originaria-1787?); New York, Edward J. Whitney (doc. 1924, 1926); New York, Margaret Whitney (?-1936); Cambridge, Harvard Art Museums – Fogg Museum, inv. 1936.57 (1936-1939)
Restauri: 1936-1937 (cfr. Harvard Art Museums – Fogg Museum, archive)
Iscrizioni: "SCS.BLASIUS" (nel nimbo)

8c.

Bottega di Agnolo Gaddi (doc. 1369-1396)
San Giovanni Battista
1395-1400 circa
Tempera su tavola
Misure: 55,9 x 29,1 cm
Cremona, Museo Diocesano, collezione Arvedi Buschini
Provenienza: Firenze, chiesa di San Frediano (ubicazione originaria-1787?); Milano, Nella Longari (doc. 1984, 1998)
Iscrizioni: "SCS.JOHANNES.BAPTISTA" (nel nimbo)

8d.

Bottega di Agnolo Gaddi (doc. 1369-1396)
Sant'Antonio abate
1395-1400 circa
Tempera su tavola
Misure: 53,3 x 29,2 cm
Shushan (New York), Georgi Museum, inv. 130
Provenienza: Firenze, chiesa di San Frediano (ubicazione originaria-1787?); New York, Ira Spanierman Gallery (?); Shushan (New York), H. Georgi e J. Glen Georgi (?-1989)
Iscrizioni: "SANCTUS.ANTONIUS" (nel nimbo)

Il 31 ottobre 1471 Neri di Bicci, «il maggior fornitore a Firenze di tavole dipinte dal '40 al '90»[1], erede di una tra le botteghe famigliari più floride della Toscana che faceva capo al nonno Lorenzo, annotava sul proprio diario di bottega (le note *Richordanze*) il seguente lavoro: «Tavola rachonc[i]ata a meser Tomaso Soderini per in Santo Friano. Richordo ch'el sopradetto dì mandai a meser Tomaso Soderini una tavola d'altare, la quale si misse nella chiesa di Santo Friano di Firenze a uno altare à fatto fare di nuovo a llato a l'usc[i]o della sagrestia di detta chiesa, la quale tavola fu g[i]à fatta antichamente chon civori e fogliami sechondo s'usavano a quello anticho tenpo, ed io la fe' rachonc[i]are e riducere a l'uso d'ogidì, c[i]oè cholonne da llato e di sopra architrave, freg[i]o e chornic[i]one e feci rinvestire e raghuagliare le punte de' cholmi di detta tavola e di tuto di legniame la fe' rachonc[i]are a Domenicho legniaiuolo a San Tomaso e a Zanobi suo figliuolo, della quale achonc[i]atura el detto Domenicho n'ebe per me dal detto meser Tomaso e per lui da Lorenzo e Piero Lenzi lanaiuoli f. dua larghi per llegniame e achonc[i]atura. E dipoi io Neri detto la rimissi tuta d'oro gli ornamenti e in asai luoghi ne' chanpi delle figure e lle chornici della predella e' pilastregli e lle chornici della base della tavola sopra la predella dove sono lette[re] de' nomi de' Santi e lle cholonne da llato e di sopra le chornici e architrave e chornic[i]one d'oro fine e rifeci quatro agnioletti di nuovo e ritochai tute le fighure vechie e quasi tute le richolori[i] e feci d'uno Santo Friano 1° Santa Margherita e rimissi d'azuro da pie' e lle fighure e i chanpi de' 4 agnioletti e di sopra el freg[i]o del chornic[i]one chon uno fogliame d'ariento lavorato e tuta riadornata e richolorita e rachonc[i]a, posta in sull'a[l]tare, ne debo avere tra di legniame e oro e cholori e mia manifatura f. dodici larghi, c[i]oè f. 2 per legniame, e per pezi setanta d'oro fine l. 20 s. 8, e per on[ce] 3 d'azuro di Magnia fine l. 4 s. 19, e per più altri cholori l. 3 s. 12: in tuto l. 40 e per lla mia faticha e magistero l. 25, sì che in tuto fa la somma di f. dodici larghi per tute le sopradette chose fatte e ispesi per detta tavola per chomesione a me lasc[i]ata el sopradetto meser Tomaso quando andò inbasc[i]adore a Milano del mese d'aghosto 1471»[2].

Il passo è di cruciale importanza, in quanto rappresenta la testimonianza più vivida e puntuale di un intervento quattrocentesco di riquadratura di un polittico medievale a Firenze. Il pittore fu incaricato da Tommaso di Lorenzo Soderini – figura di spicco nello scacchiere politico della città al tempo di Piero e Lorenzo de' Medici[3], nonché assiduo cliente della bottega di Neri[4] – di rimodernare una pala conservata nella chiesa di San Frediano a Firenze (già in piazza del Carmine, soppressa nel 1787, da non confondere con San Frediano in Cestello)[5], che, in quell'occasione, fu spostata in un altare di cui egli deteneva il patronato, a ridosso dell'ingresso della sagrestia. La richiesta pervenne al pittore nell'estate del 1471, quando il Soderini, al soldo dei Medici, fu inviato a Milano in qualità di ambasciatore per tentare di ripristinare la cosiddetta "Lega Italica", ossia l'alleanza sancita con la Pace di Lodi (1454) tra la Repubblica di Venezia, la Signoria di Firenze e il Ducato di Milano. Stando al prezioso resoconto contenuto nelle *Richordanze*, l'operazione venne condotta con la collaborazione del maestro legnaiolo Domenico d'Antonio da San Tommaso in Mercato Vecchio e di suo figlio Zanobi, che tenevano bottega in piazza Strozzi e che erano spesso in partnership con Neri di Bicci[6].

Il lavoro prevedeva anzitutto l'eliminazione degli ornamenti tipici della tradizione medievale («civori e fogliami sechondo s'usavano a quello anticho tenpo»), con il successivo risecamento delle tavole nella parte superiore; queste vennero poi inserite in una nuova cornice "all'antica", conforme alla moda del tempo («cholonne da llato e di sopra architrave, freg[i]o e chornic[i]one»); seguì la ridoratura di alcune parti della nuova macchina d'altare (nello specifico «ne' chanpi delle figure e lle chornici della predella e' pilastregli e lle chornici della base della tavola sopra la predella [...] e di sopra le chornici e architrave e chornic[i]one d'oro fine») e la dipintura *ex novo* di quattro figure angeliche («rifeci quatro agnioletti di nuovo», verosimilmente serafini o cherubini), da incastonare tra una cuspide e l'altra, di modo da conferire all'opera un nuovo formato quadrangolare (siamo così certi che si trattava di un pentittico, vista l'aggiunta di quattro «agnioletti»). Infine, Neri di Bicci ripassò i santi preesistenti negli scomparti del polittico («ritochai tute le fighure vechie e quasi tute le richolori[i]»), modificò l'iconografia di una delle tavole («feci d'uno Santo Friano 1° Santa Margherita») e applicò foglie di lamina d'argento in alcune porzioni («di sopra el freg[i]o del chornic[i]one chon uno fogliame d'ariento lavorato») e azzurrite («rimissi d'azuro da pie' e lle fighure e i chanpi de' 4 agnioletti»). A completamento dell'arredo, l'anno seguente egli realizzò pure un paliotto «nel quale ò fatto un brochatto chontrafatto e di sopra 1° freg[i]o

azuro brochato e da llato pendenti azuri brochati»[7], un paio di candelieri, «uno piedistallo di croce»[8] e una «chortina di panno lino nostrale tinta azurino pieno»[9], tutti andati perduti.

È stato Bruno Santi il primo a rendersi conto che il San Frediano tramutato in Santa Margherita tutt'ora sopravvive e si conserva al Fogg Museum di Cambridge (inv. 1936.58), in Massachusetts, che giusto l'anno precedente era stato correttamente assegnato a Neri di Bicci da Fredericksen e Zeri[10]. In precedenza, secondo la documentazione d'archivio del museo[11], la tavola era ritenuta di un anonimo fiorentino del Quattrocento. Malgrado le evidenti fattezze femminili, la palma del martirio e il docile draghetto accovacciato sul margine sinistro inferiore, che non lasciano dubbi sulla sua identificazione, questa *Santa Margherita* conserva ancora sul nimbo la precedente iscrizione in lettere gotiche "SCS. FRIGDIANUS", così come le tracce di una mitria e del ricciolo di un pastorale, allusivi chiaramente al santo vescovo raffigurato in origine: ciò ha consentito a Bruno Santi di collegare il dipinto al passo delle *Richordanze* da cui abbiamo preso le mosse[12].

La tavola giunse al Fogg Museum nel 1936, quando Margaret Whitney, che l'aveva ereditata dallo zio Edward, ne fece dono al museo: in quella circostanza l'allora direttore del museo Edward W. Forbes contattò Richard Offner per un parere; in risposta, il 18 luglio 1936, da Firenze lo studioso riconduceva a colpo sicuro il dipinto «if indeed badly repainted» a Neri di Bicci, «who certainly is not a great master, but as you yourself certainly will agree, an interesting technician» (Cambridge, Harvard Art Museum Archives, Edward Waldo Forbes Papers (HC 2), folder 1549). Nel gennaio 1937 vennero effettuati alcuni scatti che documentano la presenza di corpose stesure pittoriche d'epoca moderna[13], liberate poi – con fin troppo zelo, a mio avviso – nel conseguente restauro; la tempera infatti risulta oggi assai impoverita, soprattutto nel volto, priva di quelle velature e sottigliezze preziose che sono tipiche della produzione di Neri di Bicci. In base a quanto si può leggere in alcuni *dossier* compilati nel maggio 1957, sembra di capire che in museo qualcuno avesse già intuito la presenza di uno strato sottostante di pittura più antica (si legge infatti: «Painting appears to lie over an older design»), tant'è che di lì a breve venne effettuata un'analisi radiografica.

Dopo un primo periodo strettamente legato allo stile del padre[14], Neri di Bicci elaborò a partire dal 1460 circa un linguaggio personalissimo, ma talvolta ripetitivo, impermeabile alle novità della cultura laurenziana (fin troppo severo, tuttavia, Everett Fahy, nel definirlo «the most pedestrian of fifteenth-century Florentine painters»)[15], in cui i suoi inconfondibili santi – contraddistinti da volti caricaturali, occhi tondi infossati, nasi a patata, fronti sporgenti e ricchi abiti – si stagliano su preziosi fondi oro fino a quasi lo scadere del secolo, quando viene registrata la sua morte[16]. Per questa ragione non è semplice scandire su base stilistica le centinaia e centinaia di tabernacoli, colmi da camera e pale d'altare che uscirono a ritmo quasi industriale dalla sua officina, ubicata nel popolo di Santa Trinita nell'attuale via Porta Rossa[17]: nel caso qui in esame, tuttavia, come nelle molte altre committenze registrate nelle *Richordanze* tra il 1453 e il 1475, possiamo giovarci di un sicuro appiglio cronologico e di conseguenza accostare questo intervento ad altre opere licenziate nel medesimo tempo dal pittore, a quell'epoca poco più che cinquantenne, ossia: la pala con i *Tre Arcangeli* di Detroit (Detroit Institute of Arts, inv. 26.114) – e i relativi scomparti di predella, identificabili con molta probabilità in quelli oggi a Philadelphia (Philadelphia Museum of Art, John G. Johnson Collection, inv. 2073), New York (Richard Feigen) e due collezioni private[18] – che fu ordinata nel 1471 dallo speziale Mariotto di Marco della Palla per il proprio altare in Santo Spirito[19]; l'*Annunciazione* già nella chiesa di San Francesco a Barberino in Valdelsa (datata epigraficamente 1471), trasferita in epoca successiva in Santa Lucia al Borghetto a Tavarnelle in Val di Pesa[20]; l'*Incoronazione della Vergine e santi* di Badia a Ruoti, nell'aretino, documentata al 1471-1472[21] ed eseguita verosimilmente con la partecipazione di Francesco Botticini[22]; e infine il *San Giovanni Evangelista in trono tra l'Arcangelo Raffaele con Tobiolo, Lucia e Guglielmo di Malavalle* della Collezione Saibene di Milano[23], dipinto nel 1472 per l'altare della famiglia Mezzola in San Felice in Piazza (**Fig. 8.1**)[24].

Ancora Bruno Santi, su segnalazione di Alessandro Conti, rese noto a distanza di qualche anno un secondo scomparto dello stesso complesso di cui faceva parte il *San Frediano*, raffigurante *San Biagio* in abiti

vescovili con in mano un acuminatissimo pettine, «conservato nello stesso museo (1936.57) e che indubbiamente appartiene a questo polittico. La figura del santo è molto restaurata e apparentemente non mostra traccia della mano di Neri di Bicci»[25]. In quella circostanza, tuttavia, lo studioso non si pronunciò sull'identità del suo autore (si tratta a tutta evidenza di un *lapsus* quello che si legge in un successivo affondo di Bruno Santi, dove si legge: «only one section of this [polyptych] remains, a St Margaret painted over a St Frediano»)[26]. Il pannello condivide la medesima vicenda collezionistica della tavola compagna, anche se, in un caso del tutto eccezionale, esso è andato perduto a pochi anni dal suo ingresso nel museo di Cambridge, risultando oggi disperso[27]. L'interesse per l'autografia di questo dipinto non è mai stato alto, malgrado risulti di primaria importanza anche per la storia dell'intero polittico. Negli anni Trenta del Novecento il *San Biagio* era schedato genericamente come prodotto di scuola fiorentina[28]; Offner, nella lettera di cui si è detto sopra, non espresse alcun giudizio («I shall have to study a little longer before writing about it»); venne quindi ricondotto all'ambito di Agnolo Gaddi da Federico Zeri attraverso una segnalazione alla Frick Art Reference Library il 31 ottobre 1966[29]. Tale inquadramento è stato riproposto nel catalogo del museo statunitense[30], dove la sua esecuzione è stata circoscritta intorno all'anno 1400. Per certi versi, un legame tra le due tavole del Fogg Museum era già stato istituito nel 1955 da Millard Meiss, il quale, reputandole di due autori e di due epoche differenti, credeva che fossero state risecate allo stesso modo ma in tempi moderni per adattarle entro un *réassemblage* antiquariale[31].

Un ulteriore elemento del pentittico (il terzo scoperto, in ordine di tempo) è stato pubblicato di recente da Sonia Chiodo e si conserva presso il Museo Diocesano di Cremona: si tratta di un *San Giovanni Battista* in condizioni conservative non ottimali, proveniente dalla raccolta della famiglia Arvedi, dove approdò a seguito di un trascorso a Milano presso Nella Longari (qui è attestato nel 1984 e nel 1998)[32]. È stato possibile risalire a tale informazione grazie alla consultazione della Fototeca Zeri di Bologna e di quella della Frick Art Reference Library di New York[33]: in quest'ultima si fa riferimento a una lettera indirizzata da Zeri a Fahy il 9 maggio 1984[34], che ricorda il dipinto presso la raffinata mercante milanese. Lo stesso Zeri, peraltro, a una data imprecisata aveva redatto per la famiglia Arvedi un'*expertise* in cui ricollegava l'opera ai due scomparti di Cambridge, sostenendo un'attribuzione ad Agnolo Gaddi[35].

Infine, Matteo Mazzalupi è stato in grado di allacciare al polittico il quarto e ultimo scomparto laterale, oggi conservato presso il Georgi Museum di Shushan (inv. 130), nel profondo nord dello Stato di New York[36]. Si tratta di un severissimo *Sant'Antonio abate*, parimenti tagliato all'altezza del pube e che porta con sé i suoi attributi più distintivi. Esso non ha menzioni bibliografiche: nei *file* della casa-museo è riportata un'attribuzione in favore di Allegretto Nuzi o alternativamente di Puccio di Simone, formulata da Christopher Daly, che tuttavia mi comunica di aver accolto in seguito la proposta di Mazzalupi. Nulla si sa del passato di questa tavola, approdata al museo newyorkese quando quest'ultimo venne fondato nel 1989 per volere della famiglia Georgi. Presso la Fototeca Offner è custodita però una sua riproduzione, sul retro della quale, come mi comunica Daly, è presente un timbro della Ira Spanierman Gallery, che potrebbe alludere a un precedente passaggio collezionistico presso la ben nota galleria newyorkese[37].

Il gesto canonico del Battista che indica l'*Agnus Dei* garantisce che al centro del pentittico, prima del suo smantellamento, figurasse una *Madonna col Bambino*; ciò viene ulteriormente avvalorato da una visita pastorale del 1584, resa nota solo di recente da Rossella Tarchi, in cui sull'altare Soderini di nostro interesse – quello a ridosso dell'ingresso della sagrestia – è ricordata una «tabula in qua est depicta imago Virginis»[38]. Sonia Chiodo ipotizza, pur con le dovute cautele, che la tavola centrale possa corrispondere a una *Madonna col Bambino in trono e angeli* oggi conservata presso il Crocker Art Museum di Sacramento (inv. 1961.19)[39] (**Fig. 8.2**), che, benché in passato ne sia stata messa in discussione l'autenticità per colpa dello stato conservativo problematico[40], è da ritenere senz'altro antica e riconducibile al mondo agnolesco[41]. Pur suggestiva, l'ipotesi di Chiodo non convince fino in fondo, dal momento che la Vergine, il Bambino e gli angeli Crocker sono nettamente più grandi rispetto ai quattro santi laterali; i nimbi peraltro sono stati punzonati secondo una trama differente. La studiosa sostiene a questo proposito che

«le proporzioni maggiori delle figure centrali rispetto a quelle laterali sono un tratto comune dei polittici di Agnolo Gaddi» e a sostegno di questa tesi porta come esempio il polittico già in Santa Maria degli Angeli (Berlino, Gemäldegalerie, inv. 1039), dove, tuttavia, le differenze non sono così marcate come invece in questo caso (**Fig. 8.3**).

A completare la macchina d'altare doveva stare – come garantito dallo stesso Neri di Bicci nel proprio diario – una predella, purtroppo andata perduta o non ancora identificata, in cui erano raffigurate probabilmente scene relative alla vita dei santi presenti nel registro superiore[42].

Che i santi Giovanni Battista, Frediano/Margherita, Antonio abate e Biagio facessero parte del medesimo complesso è confermato – oltre che dalla quasi perfetta corrispondenza di misure e di formato, dai tipi di punzone adoperati nelle aureole e dai motivi decorativi "a coroncina" che corrono lungo il profilo delle tavole (**Fig. 8.4**) – anche da un dato tecnico finora mai valorizzato dalla critica, ossia la presenza ad altezza spalle di capitelli dalla forma oblunga che sono stati incisi sulla lamina dorata, visibili in particolare nel *San Giovanni Battista* e nella *Santa Margherita*, i quali, sovrapponendosi ai punzoni trecenteschi, sono da attribuire incontrovertibilmente a Neri di Bicci. Ciò potrebbe anche implicare che, nel riapplicare le foglie d'oro, il pittore abbia deciso di frapporre tra i quattro santi alcune colonne di gusto sì rinascimentale ma lavorate su un arcaico e ormai demodé fondo oro. Anche i dati di stile, naturalmente, suggellano il legame tra le tavole, dipinte – come già correttamente affermato dagli studi – da un artista orbitante nella cerchia di Agnolo Gaddi: pure lui, come Neri di Bicci, il terzo discendente di una assai celebre dinastia di pittori.

Il richiamo alla cultura figurativa di Agnolo Gaddi è imprescindibile, eppure, come argomentato in passato, i quattro santi si discostano leggermente dai suoi moduli più distintivi: manca infatti quell'umanità trasognata, stanca e «afflitta»[43] tipica del maestro, così come quella sua attenta e fastosa profusione decorativa. Inoltre, la consueta staticità delle figure di Agnolo è qui tradotta in mosse più articolate e in linee più morbide, e «gli incarnati mostrano una morbidezza a lui sconosciuta», cogliendo «un'impostazione più monumentale e anche la tendenza a una maggiore semplificazione dei contorni»[44], tanto da arrivare a supporre una possibile esecuzione del polittico anche dopo la morte del pittore, avvenuta nel 1396[45]. Non è affatto necessario ripercorrere in questa sede gli sforzi (il più delle volte rivedibili, come sostenuto in primis da Federico Zeri e da Roberto Longhi)[46] compiuti tempo addietro dalla critica per isolare, nelle imprese del tardo Agnolo, le personalità di alcuni suoi allievi e/o collaboratori[47]; basti solamente porre l'accento sull'enorme portata che, data la sua vasta produzione, il Gaddi ebbe sui pittori «che si muovono nella sua orbita e che prendono come punto di partenza i suoi insegnamenti senza tuttavia saper raggiungere posizioni storicamente più avanzate»[48]. L'autore del nostro polittico fu con ogni probabilità uno di questi satelliti, chissà se identificabile con uno di quei "nomi senza opere" come Neri d'Antonio o Vittorio, attestati allo scadere del Trecento nell'atelier gaddiano[49].

Nell'assetto primordiale trecentesco, così come nella successiva impaginazione rinascimentale, le tavole con san Giovanni Battista e san Frediano/santa Margherita si trovavano necessariamente alla destra della Madonna (dunque a sinistra per l'osservatore), in ragione del loro orientamento in quella direzione; mentre sul lato opposto dovevano figurare sant'Antonio abate e san Biagio. Non è agevole stabilire la loro disposizione, poiché della storia di questi dipinti precedente l'anno 1471 non sappiamo sostanzialmente nulla. Sono però d'accordo con Anabel Thomas nel credere che *ab origine* in posizione d'onore stesse san Frediano (e non il Battista, come invece ipotizzato da Chiodo)[50], supponendo con buone ragioni che il pentittico, prima della sua riconfigurazione rinascimentale, ornasse la cappella intitolata proprio al santo lucchese patrono della chiesa, ovvero la prima che si incontrava sulla navata sinistra appena saliti i gradini del transetto[51]. La Thomas per di più è riuscita a rintracciare alcuni documenti d'archivio che attestano come, proprio in concomitanza con lo spostamento del polittico agnolesco, nella cappella di San Frediano si stessero eseguendo alcuni lavori, che videro tra le altre cose il coinvolgimento di un maestro legnaiolo (tale Pippi di Gherardo) nella realizzazione di un dossale e di una predella (la decorazione dell'intera cappella venne completata però soltanto nei successivi decenni, tramite una pala dipinta da Jacopo del Sellaio e terminata nel Cinquecento dal figlio Arcangelo)[52]. Questo ambiente era di antico patronato della Compagnia di San Frediano, detta "la Bruciata"[53]: sembra

pertanto logico ricondurre ad essa la committenza del nostro polittico. Induce a questa ipotesi anche la presenza dei santi Antonio abate e Biagio, particolarmente adatti a una compagnia assistenziale rivolta a poveri e infermi. Purtroppo, gran parte della documentazione d'archivio relativa alla "Bruciata" è andata perduta, ma è significativo il fatto che sia Tommaso Soderini sia Neri di Bicci (il quale peraltro abitava nel popolo di San Frediano) ne fossero membri[54], a ulteriore riprova dei profondi intrecci tra il committente, il pittore, la chiesa e la Compagnia.

Il Soderini ebbe un ruolo cruciale anche nel processo di rinnovamento dell'intera San Frediano[55], avendo investito negli anni Settanta del Quattrocento circa cinquecento fiorini per il restauro e il mantenimento dell'edificio[56]; nella guida Follini-Rastrelli viene sostenuto che i rapporti con la chiesa principiarono già nel 1464, quando «la Repubblica [di Firenze] mandò Tommaso Soderini a Roma Ambasciatore a Paolo II»[57]. Risulta dunque quanto più plausibile che il polittico agnolesco, ordinato con molta probabilità dalla Compagnia di San Frediano alla fine del XIV secolo, venisse ceduto nel 1471 a un confraternale di punta quale il Soderini, e così ricollocato nell'altare che quest'ultimo «à fatto fare di nuovo a llato a l'usc[i]o della sagrestia di detta chiesa»[58], ossia quello dedicato alla Vergine Maria, che fu fondato dalla figlia di Tommaso, monna Francesca. In base alle descrizioni dell'epoca, l'ambiente risultava particolarmente angusto per colpa della ristrettezza delle pareti e per l'ingombrante presenza della cantoria[59], ma ugualmente adatto a contenere un polittico come il nostro, di dimensioni tutto sommato ridotte. Cade, in definitiva, la tesi avanzata dalla Thomas secondo la quale, in virtù del mutamento iconografico del san Frediano, la nuova cappella destinata a custodire l'opera nel Quattrocento fosse quella intitolata a santa Margherita, nella navata opposta; tale ipotesi, per quanto stimolante vista la ridipintura quattrocentesca, era comunque poco probabile dal momento che, nel 1479, ovverosia dopo pochissimi anni dall'intervento di Neri di Bicci, il bottaio Zanobi di Manno fondò proprio per quell'altare una cappellania dedicata a San Zanobi[60]. Resta però da chiarire un punto, tutt'altro che secondario: come mai si decise di occultare la figura del santo patrono della chiesa e di raffigurare in posizione d'onore la santa martire di Antiochia, patrona non di Francesca Soderini, fondatrice della cappella, ma di sua sorella Margherita? Forse Margherita morì prematuramente a ridosso del 1471, e così Francesca e Tommaso decisero di commemorare rispettivamente la sorella e la figlia?

Nel corso del suo intervento, Neri di Bicci mantenne l'originaria disposizione dei pannelli, segandoli e inserendoli in una nuova struttura "all'antica" (**Fig. 8.6**). Non è affatto semplice comprendere l'entità di tale risecamento (se, cioè, il polittico prevedesse originariamente santi a figura intera, come proposto nelle precedenti occasioni di studio, oppure santi a mezzo busto, come appaiono allo stato attuale): si presentano in questa sede entrambe le ipotesi di ricostruzione (**Fig. 8.5**), anche se a mio avviso risulta più conveniente pensare che i due maestri legnaioli non siano dovuti intervenire in maniera invasiva al punto da sacrificare una fetta così consistente di ciascuna tavola, soprattutto tenendo conto del fatto che Neri non accenni affatto a questo tipo di operazione nelle proprie *Richordanze*. Sia come sia, contrariamente a quanto suggerito nelle precedenti ipotesi di ricostruzione (**Fig. 8.3**), le cuspidi non vennero risecate in modo così significativo, come invita a credere la decorazione a punzoni lungo i bordi, che risulta interrotta solo in minima parte.

Della storia più recente del polittico non si sa nulla: non è dunque possibile determinare l'epoca in cui l'incorniciatura lignea sia stata smantellata, la riquadratura ridotta a brandelli e i singoli scomparti separati. È plausibile, tuttavia, che le sorti dell'opera siano legate a quelle della chiesa di San Frediano, soppressa nel 1787: da questo momento, e per oltre un secolo, del polittico agnolesco riquadrato da Neri di Bicci si persero completamente le tracce.

Bibliografia specifica (1a):
Fredericksen, Zeri 1972, pp. 76, 147, 427, 568; Conti 1973, pp. 41, 211, fig. 39; Santi 1973, pp. 175-177, fig. 1; *Le Ricordanze* 1976, pp. 382-383; Borsook 1979, p. 318; Conti 1988, p. 15; Bowron 1990, pp. 122, 305, n. 574; Filippini 1992a, p. 201, fig. 3; Venturini 1994a, pp. 28-29, fig. 2; Eckstein 1995, p. 203; Santi 1996, p. 801; Thomas 1997, pp. 30-33, fig. 8; Thomas 1998, pp. 5-13, figg. 1, 5-6; Troup 1998, pp. 23-26, fig. 1; Rubin 1999, pp. 57-58, fig. 36; Merzenich

2001, p. 133, n. 10.31; Darrow 2004, p. 18; Pons 2011, p. 71; Augart 2014, p. 185; Augart 2018, p. 87; Pons 2018, p. 56; Roberts 2018, p. 115; S. Chiodo, in *La collezione Giovanni Arvedi* 2021, pp. 77-79, fig. 1; Röstel, Huth 2025, p. 71.

Bibliografia specifica (1b):
Fredericksen, Zeri 1972, pp. 76, 380, 568; *Le Ricordanze* 1976, p. 383 nota 717; Bowron 1990, pp. 108, 293, n. 525; Thomas 1997, pp. 30-33; Thomas 1998, pp. 5-13, fig. 2; Rubin 1999, p. 58; S. Chiodo, in *La collezione Giovanni Arvedi* 2021, pp. 77-79, fig. 2.

Bibliografia specifica (1c):
S. Chiodo, in *La collezione Giovanni Arvedi* 2021, pp. 74-79, n. 11.

Bibliografia specifica (1d):
S. Chiodo, in *La collezione Giovanni Arvedi* 2021, pp. 77-79, fig. 3.

---

[1] Longhi 1952 [1975], p. 108.
[2] *Le Ricordanze* 1976, pp. 382-383, n. 717.
[3] Clarke 1991, pp. 154-179; Zaccaria 2018.
[4] *Le Ricordanze* 1976, p. 18, n. 35; p. 35, n. 66; p. 54, n. 108; pp. 241-242, n. 470; p. 251, n. 486; pp. 332-333, n. 627 (ma cfr. anche Troup 1998, p. 23).
[5] Paatz 1940-1955, vol. II (1941), pp. 138-144.
[6] Santi 1973, p. 171 nota 1; *Le Ricordanze* 1976, p. XXVIII; Santi 1984, p. 332; Merzenich 2001, pp. 133-134, n. 10.31. Non si sa molto di loro ma, come mi suggerisce Christopher Daly, il figlio si può forse riconoscere in quel Zanobi di Domenico attivo anche in territorio lucchese (Filieri 2004, p. 213).
[7] *Le Ricordanze* 1976, pp. 384-385, n. 720.
[8] *Le Ricordanze* 1976, pp. 397-398, n. 742.
[9] *Le Ricordanze* 1976, p. 398, n. 745.
[10] Santi 1973, pp. 175-177; Fredericksen, Zeri 1972, pp. 76, 147, 427, 568.
[11] Ringrazio Alison M. Cariens per aver condiviso con me questo materiale.
[12] Interventi di *over-painting* di questo tipo non sono affatto casi isolati nel contesto pittorico fiorentino: è possibile infatti annoverare, a mero titolo esemplificativo, tra i tanti esempi possibili, i riadattamenti iconografici effettuati sulla grande macchina d'altare trasferita a Cortona di Lorenzo di Niccolò, già in San Marco a Firenze (De Vries 2010), oppure sull'*Annunciazione* di Puccio di Simone nella Basilica di San Lorenzo a Firenze (Chiostrini 2018, pp. 230-231), o ancora su una pala di Neri di Bicci oggi nella pieve di San Lorenzo a Miransù (Rignano sull'Arno), racconciata a distanza di pochi anni dallo stesso artista per un cambio di destinazione (Thomas 1993; Venturini 1994, pp. 29-33).
[13] Bologna, Fondazione Federico Zeri, Fototeca Zeri, inv. 38099; Nashville, Vanderbilt University, Contini-Volterra Photographic Archive, inv. SC.MSS.088.FLOR.9289; New York, Frick Art Reference Library, inv. 4107100316133_0006.
[14] Frosinini 1987; N. Pons, in *Maestri e botteghe* 1992, p. 93; Padoa Rizzo 1993b.
[15] Everett Fahy 1985 [2020], p. 171 (vedi all'opposto Holmes 2003).
[16] Sull'artista, in assenza di una monografia ragionata, si veda nella sterminata mole bibliografica: Berenson 1963, vol. I, pp. 152-158; B. Santi, in *Le Ricordanze* 1976, pp. XVI-XXXI; Bernacchioni 1992, pp. 171-175; Santi 1996; i diversi affondi di Anabel Thomas, in particolare quello del 1997; infine Rivoletti 2013.
[17] *Le Ricordanze* 1976, p. 104, n. 203.
[18] Parronchi 1965; Fahy 1985 [2020]; Strehlke 2004, pp. 323-326, n. 58; L.B. Kanter, in *Italian Paintings* 2010, pp. 94-97, n. 29.
[19] *Le Ricordanze* 1976, pp. 372-373, n. 698.
[20] *Le Ricordanze* 1976, pp. 374-375, n. 702.
[21] *Le Ricordanze* 1976, pp. 371-372, n 696; 399, n. 747 (ma cfr. anche I. Droandi, in *Arte e restauro a Bucine* 2021, pp. 76-78, cat. 4).
[22] L. Venturini, in *Da Ambrogio Lorenzetti* 2003, pp. 150-152 (ma cfr. anche Mattedi, Venturini 2024, pp. 92, 103 nota 96).
[23] F. Nurchis, in *Altri quaranta dipinti* 2008, pp. 68-77.
[24] *Le Ricordanze* 1976, pp. 403-404, n. 753.
[25] *Le Ricordanze* 1976, p. 383 nota 717.
[26] Santi 1996, p. 801.
[27] Vedi l'annotazione di Everett Fahy presso la Frick Art Reference Library di New York del 16 maggio 1986 (inv. 4107100316133_0006): «the panel has been missing from the Museum since 1939» (ma cfr. anche Thomas 1998, p. 10).

[28] Cfr. anche New York, Frick Art Reference Library, inv. 4107100316133_0006.
[29] Cfr. anche Fredericksen, Zeri 1972, pp. 76, 380, 568.
[30] Bowron 1990, pp. 108, 293, n. 525.
[31] Thomas 1998, p. 5.
[32] S. Chiodo, in *La collezione Giovanni Arvedi* 2021, pp. 74-79, n. 11.
[33] Bologna, Fondazione Federico Zeri, Fototeca Zeri, inv. 135519; New York, Frick Art Reference Library, inv. 4107100316133_0006.
[34] Irrintracciabile, e per questo motivo non presente in Bacchi, Mattedi 2022.
[35] S. Chiodo, in *La collezione Giovanni Arvedi* 2021, p. 77.
[36] S. Chiodo, in *La collezione Giovanni Arvedi* 2021, p. 78.
[37] Washington, Fototeca Offner, inv. 1604602808.
[38] Tarchi 2025a, p. 96 nota 247.
[39] S. Chiodo, in *La collezione Giovanni Arvedi* 2021, p. 79.
[40] *Crocker Art Museum* 1979, p. 189.
[41] *E.B. Crocker Art Gallery* 1964, p. 49, n. 879; Fredericksen, Zeri 1972, pp. 77, 629.
[42] S. Chiodo, in *La collezione Giovanni Arvedi* 2021, p. 78.
[43] Boskovits 1975, p. 118.
[44] S. Chiodo, in *La collezione Giovanni Arvedi* 2021, p. 78.
[45] Cole 1977, p. 67, doc. 35.
[46] Zeri 1959 [1991], p. 47; Longhi 1963 [1974], p. 165.
[47] Sirén 1905, p. 41; Wulff 1907; Sirén 1914a, pp. 113-114; Salvini 1934; Id. 1936a, pp. 149-154; Id. 1936b (sul tema vedi anche Cole 1977, pp. 32-44; Boskovits 1975, pp. 131, 235-236 nota 155; Id. 1978, pp. 707-708).
[48] Salvini 1936a, p. 149.
[49] Boskovits 1979b, p. 55; Labriola 1998b.
[50] S. Chiodo, in *La collezione Giovanni Arvedi* 2021, p. 79, fig. 4.
[51] Thomas 1997, p. 31 (ma cfr. anche Tarchi 2025a, p. 154, fig. 6, p. 185).
[52] Pons 1996a.
[53] Henderson 1988; Thomas 1997, pp. 28-29.
[54] Thomas 1997, pp. 28-29.
[55] Paatz 1940-1955, vol. II (1941), p. 139 (ma cfr. anche Tarchi 2025a, p. 15).
[56] Eckstein 1995, p. 201; Rubin 1999, pp. 57-59; Clarke 1991, pp. 131-132.
[57] Follini Rastrelli 1789-1802, vol. VIII (1802), p. 112 (ma cfr. anche Tarchi 2025a, p. 15).
[58] *Le Ricordanze* 1976, pp. 382-383, n. 717.
[59] Tarchi 2025a, p. 96.
[60] Tarchi 2025a, p. 78.



Fig. 8.1: Neri di Bicci, *San Giovanni Evangelista in trono e santi*, Milano, Collezione Saibene; Neri di Bicci, *Tre Arcangeli*, Detroit, Detroit Institute of Arts; Neri di Bicci, *Annunciazione*, Tavarnelle in Val di Pesa, chiesa di Santa Lucia al Borghetto; Neri di Bicci (e bottega), *Incoronazione della Vergine*, Badia a Ruoti, badia di San Pietro.



FIG. 8.2: Agnolo Gaddi, *Madonna col Bambino in trono e angeli*, Sacramento, Crocker Art Museum.



FIG. 8.3: *Ipotesi di ricostruzione del polittico* (da S. Chiodo, in *La collezione Giovanni Arvedi* 2021, p. 79, fig. 4).



FIG. 8.4: *Particolare dei capitelli quattrocenteschi incisi sulla lamina dorata.*



FIG. 8.5: *Due ipotesi di ricostruzione del polittico prima della riquadratura (*ante *1471), riutilizzando le carpenterie dei polittici di Agnolo Gaddi nel Museo della Collegiata di Empoli e a Washington, National Gallery of Art.*



FIG. 8.6: *Ipotesi di ricostruzione del polittico dopo la riquadratura (*post *1471) (©Alberto Dimuccio).*



9.

Taddeo Gaddi (doc. 1322-1366); David Bigordi, detto Ghirlandaio (1452-1525)
Madonna col Bambino in trono e due angeli, san Lorenzo, san Giovanni Battista, san Giacomo Maggiore e santo Stefano; quattro Evangelisti (riquadratura)
1345-1350 circa; 1475-1480 circa
Tempera su tavola
109,9 x 228,9 cm (senza cornice)
New York, The Metropolitan Museum of Art, inv. 10.97
Provenienza: Firenze, chiesa di San Jacopo in Campo Corbolini (ubicazione originaria-fino al 1850/1881); Poggibonsi, Castello di Badia, collezione M. Galli-Dunn (doc. 1904, 1910)
Restauri: 1910, H.A. Hammond Smith; 1911, H.A. Hammond Smith; 1913, H.A. Hammond Smith; 1920, H.A. Hammond Smith; 1935, 1937, 1939, Smith; 1942, S.S. Pichetto; 1944, M. Pease; 1970, H. von Sonnenburg (cfr. New York, The Metropolitan Museum of Art, European Paintings Department Archive)
Iscrizioni: "S.LAVRENTIVS · S.IOHANES · S·MARIA·MATER·DEI · S.IACOBVS · S.STEFANVS" (nel basamento, sotto a ciascuna figura)

La pala d'altare qui in esame, dipinta da Taddeo Gaddi e riquadrata dalla bottega ghirlandaiesca nell'ultimo quarto del Quattrocento, è stata ottimamente decifrata – senza innescare dunque una tortuosa vicenda critica – fin dal tempo in cui è entrata nel dibattito storiografico, in occasione della sua esposizione alla *Mostra dell'antica arte senese* nel 1904[1]. Come riportato in quel catalogo, nella sala numero XXVIII del Palazzo Pubblico di Siena prendeva posto «una pala d'altare non senese con la Madonna e il putto fra i Ss. Lorenzo, Giovanni, Giacomo e Stefano [...]. È però opera importantissima di Taddeo Gaddi, e Taddeo Gaddi non si mette alla porta! È poi curioso vedere come un quattrocentista seguace del Ghirlandaio abbia levate le tavole dalla prima cornice a cuspidi per ricongiungerle e cingerle d'una cornice rettangolare del suo tempo, dipingendo fra santo e santo un pilastrello con una candeliera e nei sovrapposti peducci i quattro Evangelisti». In quella circostanza vennero scattate dalle ditte Alinari e Brogi alcune fotografie (**Fig. 9.1**), nelle cui fascette didascaliche però il polittico veniva riferito alla scuola senese del Trecento[2]. La rilevanza del suo autore, erede ufficiale di Giotto, influì senz'altro nella scelta di esporre il dipinto in tale occasione (Taddeo Gaddi per l'appunto non si poteva «mettere alla porta»); ma la sua presenza così stonante a una mostra d'arte senese trovava ragion d'essere molto probabilmente nel fatto che all'epoca essa fosse conservata nella vicina Poggibonsi, nel cosiddetto Castello di Badia (o della Badia), a quel tempo di proprietà del politico e collezionista anglo-piemontese Marcello Galli-Dunn[3]. Quest'ultimo, proprietario di una raccolta particolarmente rilevante[4], aveva peraltro prestato alla medesima esposizione anche una *Madonna col Bambino* oggi riferita a Dietisalvi di Speme, poi approdata alla Pinacoteca Nazionale di Siena (inv. 587)[5]. Purtroppo, nessuna di queste due tavole viene menzionata nel misconosciuto e «di una noia letale»[6] volume di Agostino Neri, incentrato proprio sul maniero neogotico Galli-Dunn, oggi adibito ad agriturismo[7].

Come si evince da una lettera spedita il 12 marzo 1909 al curatore del Metropolitan Museum Bryson Burroughs, il nostro polittico fu portato all'attenzione di Roger Fry – allora *advisor* del museo newyorkese – da Herbert Horne: «Horne, the indefatigable, tells me of a quite magnificent polyptych altarpiece by Taddeo Gaddi as fine as anything of the kind which he did – which he thinks can be had for about £500. As we have to buy cheap things we must try to get them as effective as possible and this would certainly contribute to that end. You know what Taddeo Gaddi is and what he isn't. He's not supremely interesting or great as a creator (except for the wonderful *Satan before the Almighty* in the Campo Santo at Pisa) but he has all the great academic qualities of his time and an altarpiece like this would always make its effect of splendor and dignity. What say you?»[8]. L'anno seguente, Frank Jewett Mather, suo collega al Met, ebbe modo di vedere l'opera di persona, stilando di lì a breve un resoconto con le proprie

impressioni, che qui si trascrive per la prima volta nelle sue parti essenziali: «This ancona was offered at auction by Prof. M. Galli Dunn at Florence two years ago [non sono riuscito a risalire alla vendita a cui si fa riferimento, ma di certo non si tratta di quella sopracitata del 1905] and withdrawn, not reaching the reserve price of 10,000 lire. If he still has it, it should be possible to buy it for something like that. I shall not consider it dear at 25,000 lire [...]. Its condition, except for reframing, was excellent when I saw it at Florence [...]. The reframing, while slightly reducing its commercial value, makes it, I think, more interesting as a Museum piece. Taddeo was not famous for his frames» (New York, The Metropolitan Museum of Art, European Paintings Department Archive, Folder 1). Poco dopo – in concomitanza con la vendita Sangiorgi di Roma presso la quale il Galli-Dunn mise all'incanto un'altra opera di sua proprietà[9], ossia il trittico ex Getty del Maestro di Pratovecchio (New York, Sotheby's, 5 febbraio 2025, lotto 313)[10] – la pala entrò a far parte delle collezioni del Metropolitan Museum of Art, dove venne immediatamente sottoposta a un intervento di restauro. Le condizioni conservative, contrariamente a quanto constatato da Mather nella sopra citata notula, non erano ottimali, riscontrandosi numerose ridipinture (**Fig. 9.2**), tant'è che nei decenni successivi fu necessario intraprendere una serie significativa di restauri; nel 1970, a ridosso dell'acclamata mostra sulla pittura fiorentina allestita nelle sale del Met[11], la superficie è stata nuovamente pulita e liberata da vecchi ritocchi (si rimanda quindi alla documentazione d'archivio custodita presso il Metropolitan Museum, sebbene estremamente sintetica). È molto probabile che siano da riferire a queste date le gelatine a sali d'argento custodite alla Fondazione Zeri di Bologna, che ritraggono da vicino l'ancona[12] (**Fig. 9.4**). A distanza di oltre cinquant'anni, lo stato di conservazione della pala risulta ancora problematico: la superficie pittorica, infatti, si mostra in diversi punti particolarmente abrasa e sofferente, e lo stesso vale per le lamine dorate su cui si stagliano le figure; inoltre, a causa dell'azione di insetti xilofagi, la cornice necessiterebbe di un consolidamento.

Tornando alla mostra del 1904, la natura non senese del dipinto ha determinato il sostanziale silenzio da parte delle innumerevoli recensioni uscite quello stesso anno, con l'unica eccezione di Lorenzo Mina[13]. Eppure, già a partire da Carlo Gamba[14], al quale seguirono le celebri liste del Sirén[15], il nome del Gaddi è stato immediatamente registrato e accolto in letteratura. I soli ad aver mostrato una certa titubanza nell'attribuire il polittico a Taddeo in persona sono stati Frederick Mason Perkins, che lo ha giudicato «molto gaddesco»[16]; Khvoshinsky e Salmi, che nel catalogo del Gaddi lo hanno sì accolto ma con riserva[17]; Luigi Coletti, che, un po' assurdamente, si è chiesto se non dovesse essere riferito ai figli di Taddeo, cioè ad Agnolo o addirittura al misterioso Giovanni[18]; e infine Andrew Ladis, il quale, all'interno della sua in parte emendabile monografia sul pittore, ha sostenuto un'ampia partecipazione della bottega[19]. Anche il già citato Mather, autore di un saggio ricco di spunti su cui ritorneremo più volte nel corso della narrazione, ammetteva la possibilità che «in the accessories of our picture»[20] fosse intervenuto il figlio Agnolo.

Un generale consenso negli studi si registra anche per quel che concerne la cronologia del dipinto, datato in maniera quasi unanime tra il 1340 e il 1350 circa. Richard Offner, in occasione di una *lecture* tenuta al Met il 26 novembre 1924[21] – e con lui Longhi, Zeri e gran parte della critica moderna[22] – ha sostenuto una datazione ai primissimi anni Quaranta del Trecento. Soltanto una piccola fetta di studiosi, sulla scorta del Mather e del Sirén[23], ha circoscritto la sua esecuzione nel pieno del decennio successivo[24], rilevando assonanze con l'imponente macchina d'altare di San Giovanni Fuorcivitas di Pistoia (portata a termine nel 1353 circa)[25] e con la *Madonna Segni* in San Lucchese a Poggibonsi, firmata e datata 1355 (Firenze, Galleria degli Uffizi, inv. Depositi 3, in deposito dalla Pinacoteca Nazionale di Siena)[26]. Fuori dal coro, invece, i pareri di Brigitte Klesse, che ha suggerito una datazione addirittura al settimo decennio del Trecento[27], e di Harry B. Wehle, che all'opposto lo ha ritenuto un prodotto giovanile del pittore[28].

La solidità delle proporzioni e delle figure – che, secondo Longhi, era da imputare a una stretta aderenza ai modi di Maso di Banco (una visione che oggi appare ormai superata)[29] – porterebbe in verità a spingere il polittico dopo il 1341-1342: entro questo biennio infatti è possibile collocare gli affreschi nella cripta di San Miniato al Monte[30] e quelli con le *Storie di Giobbe* nel Camposanto di Pisa, databili al tempo in cui Taddeo Gaddi proprio da Pisa scriveva una lettera a Tommaso Strozzi[31], entrambi non ancora contraddistinti in maniera così netta da questo peculiare carattere. Era di questo parere in particolare

Pier Paolo Donati[32], autore di un'eccellente seppur piccola monografia sull'artista, il quale sosteneva che il Gaddi, di ritorno da Pisa (dove, secondo il Vasari, dipinse pure un ciclo di affreschi oggi perduto per la famiglia Gambacorti)[33], licenziò oltre al polittico qui in esame diverse opere d'arte, tra cui la pala per la Compagnia di Santa Maria della Croce al Tempio di Firenze – formata dall'*Annunciazione* di Fiesole (Museo Bandini) e dai santi Giuliano (New York, The Metropolitan Museum of Art, inv. 1997.117.1) e Antonio abate (già New York, Sotheby's, 30 gennaio 2019, lotto 4; già in Galleria Moretti) – che in tempi recenti è stata convincentemente allacciata da Angelo Tartuferi al 1343 circa[34]; la *Madonna col Bambino* di New Haven (Yale University Art Gallery, inv. 1943.205), concordemente ritenuta del 1345-1350 circa, che, per quanto mi riguarda, è la tavola che più si avvicina a quella del Metropolitan Museum (si ritrovano peraltro gli stessi identici punzoni nel nimbo della Vergine)[35] (cfr. **Fig. 9.2**); e il trittico anch'esso riquadrato in San Martino a Mensola (**Scheda 11**). Viste le stringenti analogie, Donati andava a collocare queste tavole tra il 1345 e il 1353, «termine ultimo per datare il polittico di San Giovanni Fuorcivitas»[36], che in effetti non regge i confronti con tali dipinti e che anzi apre alla fase ultima del pittore[37]. In questo lasso di tempo dev'essere collocato pure il pentittico in Santa Felicita a Firenze, accostabile al nostro anche per quel che concerne l'antica carpenteria lignea, come vedremo a breve[38]. Sembra insomma ragionevole una datazione del pentittico del Met poco prima della metà del secolo, come sostenuto anche da Luisa Marcucci e Massimo Ferretti[39].

In pochissimi, invece, si sono espressi a proposito della riquadratura rinascimentale, che, a livello pittorico, si configura come uno degli interventi più spettacolari tra quelli indagati nel presente studio. I quattro Evangelisti (da sinistra a destra: Luca, Giovanni, Marco, Matteo), ognuno accompagnato dal rispettivo simbolo (non sono pertanto apostoli[40], né tanto meno profeti)[41], approfittano letteralmente delle cuspidi dorate trecentesche per accomodarsi e per avere una solida base su cui poggiare in fase di scrittura il proprio volume o cartiglio, dove al posto delle parole ritroviamo delle semplici stanghette, in una convivenza armoniosa tra le parti davvero stupefacente. Diventa così difficile capacitarsi degli acri giudizi del Ladis, secondo il quale la qualità della pittura di Taddeo Gaddi «is marred by [...] the Quattrocento frame»[42], e di Keith Christiansen, che ha liquidato l'operazione di riquadratura come una «unhappy solution»[43].

Per queste pitture, su cui Michael Hirst, in occasione di una visita presso il Metropolitan Museum nel dicembre 1975, aveva pronunciato il nome di Alesso Baldovinetti (New York, The Metropolitan Museum of Art, European Paintings Department Archive, Folder 2, appunto manoscritto di Elizabeth Gardner, 19 novembre 1975), sono indubbi i legami già riscontrati ai tempi della mostra senese con l'ambiente ghirlandaiesco[44], tant'è che Everett Fahy, in una lettera inedita del 28 aprile 1967 indirizzata a Elizabeth Gardner (allora *Associate Curator* del Dipartimento di Pittura Europea del Metropolitan Museum), suggeriva un'attribuzione al cosiddetto Maestro della Madonna di Saint Louis (poi identificato in via ipotetica dallo stesso studioso con David Ghirlandaio)[45]. In quella missiva, tutt'ora esistente, si legge: «About the ghirlandaiesque master who painted the lunettes in the Taddeo Gaddi altarpiece [...] he did the out-out (or, better, silhouetted) Crucifixion with the Virgin and Sts. John Evangelist, Mary Magdalen, Jerome and Anthony Abbot in the Musée Dobrée at Nantes (inv. 856-27-1). By the same hand there is also a St. Jerome doing penitence in the National Museum at Warsaw (inv. 187207, as Sellajo), and an Entombment deposited with the Florentine Galleries». Di questa idea, però, ribadita nelle liste conservate nel suo archivio personale[46], non vi è traccia sulla carta stampata, nemmeno all'interno dell'importante contributo uscito quello stesso anno sul "Burlington Magazine"[47], contenente fra le varie cose un elenco delle opere secondo lui attribuibili all'anonimo maestro[48]. Questa proposta attributiva non sembra aver convinto Federico Zeri[49], il quale, messo al corrente del parere di Fahy, preferì ricondurre la riquadratura all'ambiente di Bastiano Mainardi e di Bartolomeo di Giovanni[50]. Nel mastodontico *Census*, invece, a doppia firma Fredericksen-Zeri, compare una generica attribuzione a un anonimo fiorentino del XV secolo (ma, com'è noto, il testo, sebbene andato in stampa nel 1972, era stato portato a termine tra la fine del 1967 e gli inizi del 1968)[51]. Il nome di David Ghirlandaio è stato riproposto soltanto da Keith Christiansen[52], da Catherine Baetjer[53] e da Bellucci, Castelli, Frosinini, Ricciardi[54], mentre Kenneth Clark, Daniela Roberts, George Bisacca e Laurence Kanter hanno preferito adottare la più generica dicitura «bottega di Ghirlandaio»[55].

È bene sottolineare anzitutto che la *Crocifissione* sagomata del Musée Dobrée di Nantes[56], usata da Fahy nella missiva quale termine di paragone, ha ben poco da spartire con la nostra riquadratura, tant'è che lo stesso studioso in un secondo momento ascrisse l'opera al Maestro dell'Epifania di Fiesole[57]; per Zeri invece, come traspare dalla consultazione del suo archivio fotografico, era da riferire al misteriosissimo Maestro di Terrossola, un suo creato dal catalogo a dir il vero abbastanza eterogeneo[58]; Allano, recuperando un'idea di Bernard Berenson[59], l'ha ricondotta a Jacopo del Sellaio[60]; mentre per Christopher Daly, autore di un importante contributo che ha tentato di mettere ordine al catalogo del Maestro dell'Epifania di Fiesole, si tratta di un dipinto del Maestro del 1493, che trae il nome da una *Sacra Conversazione* proveniente dalla chiesa di San Matteo ad Arcetri, oggi al Museo del Cenacolo di Andrea del Sarto a Firenze (inv. 1890, n. 3453) [61]. Chiarito questo punto, mi sembra comunque particolarmente valida la pista offerta da Fahy circa l'attribuzione dei quattro Evangelisti a David Ghirlandaio, per quanto la comprensione del profilo artistico di questo pittore sia un problema assai ostico e spinoso.

Partiamo dai dati certi: David di Tommaso di Currado di Doffo Bigordi nacque a Firenze il 13 marzo 1452 (stile moderno)[62], tre anni dopo rispetto al fratello maggiore Domenico (che si è scoperto da poco esser nato la mattina del 2 giugno 1448)[63], con il quale condivise moltissime delle commissioni ottenute in carriera, anche prima di aver istituito ufficialmente una loro *societas* in data 1° ottobre 1484[64]. Iscritti alla Compagnia di San Luca dal 1472 e a quella di San Paolo dal 1473[65] – David si iscrisse pure all'Arte dei Galigai, ma soltanto nel 1487[66] – ebbero entrambi una prima formazione orafa[67]: Domenico svolse il suo apprendistato presso la bottega Bartolomeo di Stefano e Bernardo di Guccio (1463-1468), mentre David fu posto inizialmente in quella di Lorenzo di Giovanni (1465-1466), e, dopo due anni di vuoto documentario, in quella dello stesso Bartolomeo di Stefano (1468-1470). Completò la sua formazione nell'atelier del sargiaio Bartolomeo di Giovanni Masini (1470-1472)[68]. I nomi di David e Domenico Ghirlandaio affiorano congiuntamente dai contratti di allogagione o dalle ricevute di pagamento per le decorazioni di: un perduto rilievo in terracotta raffigurante *Santa Caterina*, che fu donato dal merciaio Ambrogio di ser Baldese alla Compagnia di San Paolo di Firenze nel 1472[69]; della Biblioteca del Palazzo Apostolico Vaticano (1475-1476)[70]; del cenacolo della Badia di Passignano in Val di Pesa (1476-1478)[71]; delle pale d'altare dipinte per il tramezzo della Badia a Settimo a Scandicci, su cui ritorneremo a breve (1479-1480)[72]; della pala eseguita nel 1482 per la Compagnia della Madonna della Neve in San Pietro ad Agliano, nel pistoiese, mai rintracciata o più probabilmente andata perduta[73]; di quella per le monache francescane di Santa Maria a Monticelli, oggi a Berlino (Gemäldegalerie, Staatliche Museen zu Berlin, inv. 84), pagata il 24 aprile 1483[74]; della chiesa di San Donato in Polverosa (1481-1482, affreschi periti nel 1529)[75]; della cornice di un perduto tabernacolo con due *Angeli reggicortina* originariamente in Santa Maria Maddalena de' Pazzi (1483)[76]; della cappella Sassetti in Santa Trinita (1483-1485)[77]; di quella Tornabuoni in Santa Maria Novella (1485-1490)[78]; della facciata della cappella maggiore della già citata Badia a Settimo a Scandicci (1487)[79]; della pala di San Francesco del Palco, nei pressi di Prato, già nel Kaiser Friedrich Museum di Berlino e bruciata nel 1945 (la committenza risale al 20 agosto 1490, mentre il saldo è del dicembre 1492)[80]; e dell'abside del Duomo di Pisa (1490-1502)[81]. Insieme sono attestati anche nel Duomo di Pistoia (1493-1494), dove restaurarono un mosaico, pure questo andato interamente distrutto[82].

In tutte queste commissioni, condotte collegialmente e spesso lontano dalla loro città natale, risulta difficile precisare l'effettivo contributo da parte del nostro, anche perché, com'è risaputo, il suo ruolo fu subalterno rispetto a quello del più talentuoso fratello maggiore: benché il racconto del Vasari possa apparire a tratti aneddotico («[Domenico] dette a David suo fratello ogni peso di spendere, dicendogli: lascia lavorare a me, e tu provvedi»)[83], sappiamo per certo che nel 1480, in base a quanto dichiarato dal padre Tommaso nella portata al catasto, il ventottenne David «aiuta a detto Domenicho, impara»[84]; a distanza di quattro anni, siglata la compagnia tra i due, la situazione non sembra essere cambiata di molto se, come recita il contratto, David riceveva solo un terzo dei guadagni, contro i due terzi destinati a Domenico, a tutta evidenza il capo-bottega[85]. Al momento della morte di quest'ultimo (11 gennaio 1494, stile moderno), David ereditò l'attività e la bottega in piazza San Michele Berteldi e si curò della formazione artistica del nipote Ridolfo, all'epoca undicenne[86]. È attorno a queste date che si intensifica la sua attività di mosaicista: al 1492-1493 e al 1493-1494 è documentata la realizzazione di due lunette a

mosaico (entrambe perdute) per le facciate del Duomo di Orvieto[87] e di Siena[88]; inoltre nel 1495, in collaborazione col fratello Benedetto, inviò un cartone con l'*Incoronazione della Vergine* per una vetrata della tribuna del Duomo di Pisa[89]. Nel settembre 1496 è lui a esporre una denuncia di mancato pagamento per la famosa pala di Rimini (oggi nel Museo della Città Luigi Tonini)[90], commissionata a Domenico nel 1493 ma condotta in gran parte dalla bottega dopo la sua morte[91]. Col nuovo secolo figura tra i membri della commissione chiamata a decidere la collocazione del *David* di Michelangelo (1503); un anno più tardi partecipò al concorso per la decorazione a mosaico della cappella di San Zanobi nella Cattedrale di Santa Maria del Fiore, voluta fin dai tempi di Lorenzo il Magnifico (il progetto però naufragò, e oggi rimane soltanto la prova di Monte di Giovanni del Fora nel Museo dell'Opera del Duomo, inv. 2005, n. 356)[92]. Dettò testamento nel gennaio 1513 (stile moderno)[93] – nello stesso tempo in cui riscosse un pagamento per conto del nipote Ridolfo per una *Madonna col Bambino in gloria tra i Santi Giuliano e Sebastiano*, Firenze, San Martino della Scala, già in San Pier Scheraggio[94] – morendo a distanza di oltre dieci anni nell'aprile 1525[95].

Malgrado queste numerosissime occorrenze documentarie, le uniche opere superstiti che gli si possono ricondurre con assoluta certezza – senza dover immaginare un affiancamento del fratello Domenico – sono: la *Madonna col Bambino tra sant'Apollonia e san Sebastiano* del Philadelphia Museum of Art (inv. 65)[96], la cui provenienza e data di commissione (Lucca, basilica dei Santi Giovanni e Reparata, altare di Sant'Apollonia, 1° aprile 1483) sono state scovate solo di recente da Gabriele Donati[97]; la *Crocifissione con i dolenti, sant'Egidio e san Bernardo di Chiaravalle*, affrescata per il monastero delle Oblate presso l'Ospedale di Santa Maria Nuova (oggi nel Museo del Cenacolo di San Salvi, inv. 1890, n. 3225)[98], la sola opera pittorica ascritta all'artista dal Vasari[99], datata per via documentaria al 1489-1490[100]; una *Madonna col Bambino e angeli* a mosaico già in Palazzo Vecchio e successivamente spedita in Francia in dono al dignitario della corte di Carlo VIII Jean de Ganay (la firma e la data 1496 sono scomparse, cfr. Ecouen, Musée de la Renaissance, inv. 1536)[101]; e un *San Pietro* anch'esso musivo custodito presso il Museo Nazionale del Bargello (inv. Mosaici n. 4), per cui le carte antiche assicurano una sua paternità[102]. A questo elenco si è inclini ad aggiungere pure una pala opistografa già nel Museo Bandini di Fiesole, oggi nella non distante chiesa di Santa Maria Primerana, che raffigura *San Romolo in trono tra i suoi quattro compagni* e, sull'altro verso, *Il Martirio di San Romolo*[103]: sfigurata da ridipinture, questa è stata descritta da Fahy come «A rare documented work by Davide Ghirlandaio»[104], per quanto, a mia conoscenza, non sono stati ancora scovati documenti relativi a quest'opera[105].

Su queste poche tracce non è affatto semplice ricostruire la fisionomia stilistica e il catalogo del pittore, ancor'oggi oggetto di discussioni. Ma non è questa la sede in cui mettere al vaglio le infinite proposte attributive avanzate fin dai tempi di Hermann Ulmann e di Geza de Francovich[106], i primi ad aver tentato di delineare, pur con risultati non del tutto soddisfacenti, un *corpus* di opere. Con maggior criterio, Bernard Berenson ha stilato in seguito una lista di oltre trenta dipinti secondo lui attribuibili a David[107], tra i quali spicca la *Madonna col Bambino, san Ludovico di Tolosa, san Tommaso e due donatori* datata 1486 del Saint Louis City Art Museum (inv. 109.22)[108], commissionata con molta probabilità dalla famiglia Folchi e proveniente dalla Compagnia del Raffa presso Santo Spirito[109]. Questa tavola è stata eletta da Fahy quale *namepiece* del maestro ghirlandaiesco poi riconosciuto con lo stesso David Ghirlandaio[110]: il catalogo stilato in quell'occasione è stato in parte giustamente ridimensionato[111], eppure l'ipotesi di riconoscere in questo anonimo pittore il nostro artista risulta oggi la più accreditata[112], sebbene in tempi recenti sia stata da alcuni messa in discussione[113].

Dopo questa lunga premessa, necessaria per la messa a fuoco del pittore, ritorniamo così alla lettera di Everett Fahy dell'aprile 1967. I dipinti chiamati in causa dallo studioso, vale a dire la *Deposizione* della Badia a Settimo – e con lei la tavola compagna raffigurante l'*Adorazione dei Re Magi*, che i documenti riferiscono entrambe al 1479-1480[114] – e il *San Girolamo penitente* del Muzeum Narodowe di Varsavia (inv. M.Ob.609)[115], rivelano in effetti profondi legami con la riquadratura. La Vergine che tiene saldo tra le mani il Bambino è infatti parente strettissima del san Luca adagiato tra le cuspidi di Taddeo Gaddi (**FIG. 9.5**), ma interessanti assonanze si ritrovano accostando a quest'ultimo pure il Cristo deposto della Badia

a Settimo. Il gesto delicato con cui san Giovanni Evangelista sostiene il braccio di Gesù, poi, genera sulla manica blu pieghe profonde ma dalla consistenza acquosa, dalla forma simile a quella di pistilli, che ritroviamo quasi puntualmente nel suo omonimo del Met (**Fig. 9.5**). A queste date la ditta ghirlandaiesca non era ancora gremita di allievi e assistenti come invece si registra nel decennio successivo (i due fratelli lavoravano infatti "alla libera", senza un domicilio fisso)[116]; per questo motivo, come argomentato in modo convincente da Lisa Venturini, dal momento che in queste due pale d'altare non si riconosce la mano di Domenico (a cui invece sono destinati tutti i pagamenti, ad eccezione di una rata), è possibile assegnarle con una certa convinzione al solo David[117]. Altrettanto suggestivo è il confronto proposto da Fahy con il *San Girolamo* oggi in Polonia (**Fig. 9.6**), chiaramente affine alle due opere della Badia a Settimo, anche per la sola definizione del paesaggio: l'espressione torva e corrucciata, le esili corporature, così come il fitto dispiegarsi dei panneggi le ritroviamo pari pari nel polittico del Met. Già in collezione Solly, questo bel dipinto è da sempre attribuito a Jacopo del Sellaio o alla sua orbita, pertanto l'attribuzione di Fahy a David Ghirlandaio, rilanciata nelle proprie liste del 1990[118], risulta ancora inedita e merita di essere rilanciata.

Pure a livello tecnico gli Evangelisti newyorkesi rimandano alla pittura di David Ghirlandaio, il quale spesso adottava abbondante terra verde come base per gli incarnati; è quanto si riscontra per esempio nei due dipinti della Badia a Settimo a Scandicci, nelle *Sacre Conversazioni* di Philadelphia e di Monticelli (quest'ultima così affine a quella di Philadelphia da poterla assegnare agilmente a David), così come, con ancor più evidenza, nel *Ritratto di Selvaggia Sassetti* del Metropolitan Museum (inv. 32.100.71)[119] e nella *Madonna col Bambino* del Musée Condé di Chantilly (inv. 14)[120]. David sembra distinguersi anche per le piccolissime stesure di colore – eseguite, parrebbe, con la mano sinistra[121] – con cui definisce le superfici, e per i tocchi di biacca a punta di pennello attraverso cui accende molte volte la barba e i capelli dei personaggi, come si può osservare, oltre ai casi già nominati, anche in una frammentaria *Deposizione* della collezione Perkins di Assisi[122] (**Fig. 9.7**). Insomma: lo stile, i confronti qui proposti (in particolare quelli con le due pale di Scandicci, del 1479-1480) e il divario stilistico con la documentata *Crocifissione* di Santa Maria Nuova (1489-1490) sembrano suggerire per la riquadratura del Metropolitan Museum una datazione piuttosto alta, durante la giovinezza del pittore, verso il 1475-1480 circa.

In riferimento agli aspetti tecnici dell'intervento di ammodernamento, non è possibile ricavare informazioni significative dalle radiografie eseguite nel 1926, dal momento che, come si legge nella relazione stesa da Alan Burroughs il 30 luglio di quell'anno (New York, The Metropolitan Museum of Art, European Paintings Department Archive, Folder 1), «there is no appreciable difference in the xray film between the supposed XVth century and the XIVth century paint», a causa della «extreme thickness of the wood backing in certain parts» (le immagini peraltro non sono più disponibili presso gli archivi del Metropolitan). L'operazione di riquadratura è da leggere in parallelo con quella condotta dalla stessa bottega ghirlandaiesca qualche anno più tardi sul *Polittico Baroncelli* in Santa Croce (**Scheda 16**): i cinque scomparti gaddeschi, infatti, sono stati privati delle punte delle loro cuspidi; gli spazi riempiti attraverso l'aggiunta di piccoli inserti triangolari, che sono stati poi fissati al supporto mediante una traversa sul tergo, ancora originale; infine è stata aggiunta una nuova cornice, ispirata ai modelli dell'antichità classica, che presenta motivi vegetali tanto diffusi nella produzione ghirlandaiesca (penso per esempio, limitandosi solamente ai casi già citati, alle pale di Saint Louis e di Monticelli, o a quella di collaborazione Domenico-David in San Francesco del Palco). Anche le due traverse trecentesche giunte tra loro mediante un incastro a tenone e mortasa (che permetteva quindi di smontare il complesso in due parti)[123] sono ancora originali, mentre le restanti sono state evidentemente aggiunte in tempi più recenti, presumibilmente negli anni Quaranta del secolo scorso (**Fig. 9.3**). Una volta adattato il supporto, sfruttando anche la superficie lignea trecentesca, David Ghirlandaio ha aggiunto nei pennacchi i quattro Evangelisti; nelle porzioni dove un tempo correva la cornice medievale, invece, ha dipinto una nuova struttura architettonica, formata da quattro lesene con decorazione a candelabre e altrettanti capitelli corinzi. Non è possibile attribuire con sicurezza ulteriori interventi pittorici al maestro, benché Federico Zeri sostenesse che l'abito della Vergine fosse stato da parte sua «greatly enriched»[124].

A partire dalle fotografie storiche a nostra disposizione (**Fig. 9.4**) è possibile avanzare alcune ipotesi circa l'originaria struttura del pentittico di Taddeo Gaddi. Infatti, prolungando idealmente i lati degli inserti triangolari che sono stati aggiunti nel Quattrocento, si viene a delineare una carpenteria lignea le cui cuspidi sarebbero eccessivamente svettanti verso l'alto: ciò invita a prospettare una struttura differente, ma comunque diffusa nella Toscana del XIV secolo, che prevedeva cuspidi a forma trapezoidale su cui innestare un altro ordine di elementi lignei. Si pensi per esempio al polittico dello stesso Taddeo Gaddi nella chiesa di Santa Felicita a Firenze (la cui cornice attuale è chiaramente moderna), identico alla pala del Met almeno nel suo sistema di traversatura[125]. Se tale ipotesi trovasse conferma, si potrebbe dunque immaginare nei pennacchi di riserva dei cinque scomparti la presenza *ab antiquo* di ulteriori figure, probabilmente profeti, che sarebbero state poi completamente oscurate dalla ridipintura ghirlandaiesca (e quindi forse ancora visibili parzialmente in riflettografia). Per giunta, come il polittico di Santa Felicita o quello di San Giovanni Fuorcivitas a Pistoia, anche la nostra macchina d'altare avrebbe dovuto avere anticamente un secondo registro di cuspidi, che sarebbero state dunque rimosse al momento della trasformazione in pala quadra (**Fig. 9.8**)[126].

Data la presenza di Santo Stefano – raffigurato di profilo dentro il proprio scomparto[127] – è stato supposto fin dai tempi del Mather[128] che esso potesse essere identificato con quello ricordato da Giorgio Vasari sull'altar maggiore della chiesa di Santo Stefano al Ponte Vecchio[129]. Si tratterebbe, pertanto, della medesima pala di patronato Bellandi che Giuseppe Richa vide in sagrestia, la cui predella, assegnata ad Antonio Veneziano dal biografo aretino[130], era stata rimossa nel 1728, divisa in scomparti e «dipoi spartita in quadretti vedesi nelle Celle de' Religiosi»[131]. L'ipotesi ha trovato la piena approvazione anche da parte di studiosi autorevoli[132], propensi nella maggior parte dei casi a connettere a questa impresa le predelle di Bernardo Daddi raffiguranti *Storie di Santo Stefano e San Lorenzo* oggi ai Musei Vaticani[133]. Partendo dal presupposto che, come ha chiarito una volta per tutte Andrea De Marchi[134], le scene vaticane formavano anticamente il gradino del polittico dell'Assunta di Prato del Daddi, non mi sembra ci siano fattori così decisivi per ammettere una provenienza del dipinto del Metropolitan Museum da Santo Stefano al Ponte: le descrizioni vasariane e del Richa sono infatti troppo vaghe, ma soprattutto la collocazione di santo Stefano in una posizione così defilata alla sinistra della Vergine sconsiglia di pensare a una sua ubicazione originaria sull'altar maggiore di questa chiesa, dove il martire avrà goduto di un risalto ben maggiore[135]. È quindi il caso di porre attenzione ai due stemmi dipinti sulla trabeazione con croce bianca su campo rosso, su cui, incredibilmente, nessuno in passato ha proferito parola. Essi appartengono all'ordine dei Cavalieri ospedalieri di San Giovanni di Gerusalemme (detti anche Giovanniti o Gerosolimitani, Cavalieri di Rodi poi di Malta), che a Firenze avevano sede a partire dal 1313 presso la chiesa di San Jacopo in Campo Corbolini a Firenze, in via Faenza, alle spalle delle Cappelle Medicee. La presenza in posizione d'onore di san Giovanni Battista e di san Jacopo Maggiore, patroni rispettivamente dell'Ordine e della chiesa, potrebbe già da sola confortare questa provenienza[136]; vengono tuttavia in soccorso le carte d'archivio – caparbiamente setacciate da Ludovica Sebregondi[137] – che, nell'anno 1609, ricordano sull'altar maggiore una «tavola dipinta, e cornice inorata, nella quale vi è dipinta l'imagine della gloriosa Vergine Maria con santo Jacopo, San Giovambatista, San Lorenzo, e Santo Stefano» (AOM, Ms. 5959, Cabreo di San Giacomo in Campo Corbolini di Firenze, 1609, f. 6r), che fino a questo momento si riteneva perduta[138]. Un Sepoltuario stilato nel 1615 (ASF, Ms. 628, Sepoltuari, ff. 1023-1026)[139] registra la collocazione del polittico ancora sull'altar maggiore, ai piedi del quale campeggiava la magnifica lastra di Luigi Tornabuoni datata 1515 del cosiddetto Cicilia fiesolano[140]; ma l'anno seguente venne spostato in controfacciata, in concomitanza con i lavori di rinnovamento del presbiterio (1616-1617) operati sotto la commenda di Fra' Francesco dell'Antella, in carica dal 1611 al 1624[141]. È quanto riferiscono anche gli inventari della chiesa del 1649 (ASF, Corp. Soppr. 132, 304, Scritte antiche, Inventari diversi e altre carte spettanti alla Commenda Corbolina. Inventari della Chiesa e Sagrestia di S. Jacopo del P. Francesco Ricci del 1649, f. 8v)[142], del 1657 (ASF, Corp. Soppr. 132, 161, n. 13, Miglioramenti della Commenda di San Jacopo in Campo Corbolini fatti dal Sig.r. Comm.re Fra' Bartolommeo Galilei, 1657)[143], del 1696 (ASF, Corp. Soppr. 132, 161, n. 22, Miglioramenti della Commenda di S. Jacopo in Campo Corbolini fatti dal S.re Priore Siniscalco Fra' Don Carlo Caraffa, 1696, f. 25r)[144], del 1710 (ASF, Corp. Soppr. 132, 304, Scritte antiche, Inventari diversi e altre carte spettanti alla Commenda Corbolina. Inventari della Chiesa e Sagrestia di S. Jacopo del P. Francesco Ducci del 1710, f. 3r)[145] e del 1729. In

quest'ultimo si legge: «resta però l'altare maggiore [...] senz'alcun quadro, mentre la tavola antica di pittura sopra legno sta affissa con spranghe nel muro sopra la porta principale della chiesa, e tal quadro è alto braccia due e soldi diciotto, largo braccia quattro e mezzo» (le misure dunque si può dire che coincidono) «rappresenta la Madonna SS.a con Giesù in braccio, San Giovanni Battista, San Jacopo Apostolo maggiore, San Lorenzo martire e Santo Stefano protomartire. Fu probabilmente la traslazione di tal quadro fatta dal commendatore Fra' Francesco dell'Antella» (ASF, Corp. Soppr. 132, 163, Cabreum seu Inventarium omnium bonorum et effectium [...] Commendae Sancti Jacobi in Campo Corbolini Florentiae [...] factum ad instantiam I.ll.mi D.ni Fratris Caroli de Ricci, 1729, f. 95r/v)[146]. In controfacciata la nostra pala è ricordata (oltre che in un successivo cabreo settecentesco, ASF, Corp. Soppr. 132, 161, Copia autentica di processo di miglioramenti della Commenda di San Jacopo in Campo Corbolini fatto da Fra' Don Francesco Maria Lante Della Rovere negl'anni 1766-1767 e 1768, f. 132 r)[147] pure da Giuseppe Richa[148], dalla guida Follini-Rastrelli[149] – sebbene entrambi confondano il Battista e Santo Stefano con le sante Caterina d'Alessandria e Lucia – e da Federigo Fantozzi[150], che riferisce di «una tavola di maniera Giottesca divisa in cinque spazii; nel medio vi è la Madonna col Bambino, e nei laterali sono San Gio. Battista, S. Lorenzo, S. Iacopo e S. Lucia». Anche Giuseppe François, nella sua poco nota ma preziosissima guida di Firenze, ricorda la pala in tale posizione[151], mentre Carlo Pini, nel redigere le schede per il "Catalogo generale degli oggetti d'arte del Regno" nel 1881 (ASTUC, Schede Pini, 1881)[152], non ne fa alcun accenno, il che significa che essa lasciò San Jacopo indicativamente durante il terzo quarto del XIX secolo, poco prima del decreto emanato dal Governo della Toscana con cui l'edificio e il suo patrimonio entrò nell'elenco dei Monumenti Nazionali. La storia ottocentesca della chiesa è assai tortuosa[153]: basti sapere che nel 1819 i beni vennero concessi in enfiteusi a Giovanni Battista Caruana (noto anche come Giovacchino Carovana, al tempo diacono conventuale dell'Ordine di Malta), «e a tutti i suoi eredi e successori in infinito, fintanto che durerà la linea»[154]. Il Caruana è ricordato anche come collezionista e mercante d'arte (fu lui per esempio a vendere a William Blundell Spence il *Cristo in pietà e simboli della Passione* di Lorenzo Monaco, oggi alla Galleria dell'Accademia di Firenze, inv. 1890, n. 467)[155]: per questa ragione è probabile che si debba a lui l'alienazione da San Jacopo del polittico riquadrato di Taddeo Gaddi, che raggiunse poi, a una data imprecisata, il Castello della Badia di Marcello Galli-Dunn a Poggibonsi.

Il contenuto dei documenti d'archivio relativi a San Jacopo in Campo Corbolini risulta determinante non soltanto per stabilire l'antica provenienza dell'opera: il già citato Sepoltuario del 1615 informa infatti che «Nel'anchona del'altar grande giù a basso», ovvero nella predella, andata perduta o non ancora rintracciata, «si vede questa arme dipinta dalle bande croce di San Giovanni biancha in campo rosso, orso lionato, corona sopra d'oro, ramo con tre fiori rossi, foglie e gambo verde, campo dello scudo azzurro»[156], ossia quella di Matteo di Angelo Vagnucci da Cortona, il quale fu commendatore della chiesa per quasi tre decenni, dal 1454 al 1481. Possiamo dunque dedurre che l'operazione di rimodernamento del pentittico di Taddeo Gaddi sia stata ordinata dal Vagnucci in persona o quantomeno durante il suo periodo di reggenza, peraltro molto florido di lavori di rinnovamento[157]. Come suggeriva da sé lo stile delle pitture di David Ghirlandaio, che nacque nel 1452 e che dunque non poté essere attivo in San Jacopo prima del 1470 circa, l'intervento sarà da allacciare al 1475-1480 circa[158]. Ludovica Sebregondi metteva giustamente in valore la presenza del nome di san Lorenzo nell'iscrizione a caratteri gotici che celebra la consacrazione della chiesa[159], elemento che nel presente caso giustificherebbe la raffigurazione del santo martire nel polittico (siamo pur sempre nella parrocchia di San Lorenzo a Firenze); santo Stefano sembra così rispondere direttamente alla presenza del compagno protomartire all'estremità opposta.

Purtroppo, le attestazioni archivistiche tacciono sull'esecuzione del polittico da parte di Taddeo Gaddi, che, mi sento di dire, sempre facendo riferimento alle storia della chiesa, dovette avvenire necessariamente prima del 1351, quando sono documentate le prime decorazioni degli altari secondari all'interno della commenda[160].

Bibliografia specifica:
Richa 1754-1762, vol. III (1755), p. 303; Follini, Rastrelli 1789-1802, vol. IV (1792), p. 383; Fantozzi 1847, p. 492; François 1850, p. 535; *Mostra dell'antica arte senese* 1904, p. 311, n. 12 (5); Gamba 1904, p. 182 nota 1; Mina 1904, p. 26; Ricci 1904a, p. 69, n. 5; Perkins 1904a, p. 153; Perkins 1904b, p. 584; Sirén 1906, p. 151; Sirén 1908, p. 88; Mather 1910, pp. 252-254; Wehrmann 1910, p. 16; Sirén 1914b, p. 268; Khvoshinsky, Salmi 1912-1914, vol. II (1914), p. 16; Sirén 1917, vol. I, pp. 154, 269, vol. II, tav. 132; Kreplin 1920, p. 32; Burroughs 1926, p. 101, n. G11-1; Vitzthum von Eckstädt, Volbach 1924, p. 294; van Marle 1923-1938, vol. III (1924), p. 341, fig. 200; Burroughs 1926, p. 117, n. G11-1; Burroughs 1931, p. 127, n. G11-1; Venturi 1931, vol. I, fig. XL; Berenson 1932, p. 215; Berenson 1936, p. 185; Wehle 1940, pp. 10-11; Paatz 1940-1955, vol. II (1941), pp. 405-406 ; Coletti 1941-1947, vol. II (1946), pp. XLVI-XLVII; Sinibaldi, Brunetti 1943, p. 463; Offner 1947, p. 89 nota 10; Paatz 1940-1955, vol. V (1953), pp. 222-223, 234 nota 95; Allen, Gardner 1954, p. 40; Rousseau 1954, pp. 1, 9; Offner 1958, p. 202; Covi 1958, pp. 153-155; Longhi 1959a, p. 39; Longhi 1959b, pp. 4, 8; Berenson 1963, vol. I, p. 71; Marcucci 1965b, pp. 522-523; Donati 1966, pp. 28, 38; Klesse 1967, p. 454; K. Clark, in *Masterpieces of Fifty Centuries* 1970, p. 196, n. 179; Zeri 1971a, pp. 22-25; Fredericksen, Zeri 1972, pp. 77, 221, 315, 393, 403, 410, 422, 450, 606; *Letters of Roger Fry* 1972, vol. I, p. 316, n. 261; Boskovits 1975, pp. 194-195 nota 40; Ferretti 1976, p. 28; Ladis 1978, pp. 140-143, n. 12, figg. 124-125; Offner [1981], p. 69; Eisenberg 1981, p. 145 nota 41; Christiansen 1982, pp. 6-7, fig. 6; Ladis 1982, pp. 48, 142, 150-52, n. 14, pp. 155, 183, 217-18, 220-222, 224; *Collaborations* 1983; S. Ricci, in *La pittura in Italia* 1986, vol. II, p. 573; Volbach 1987, p. 28; Offner [1989], p. 54 nota 81, pp. 267, 306-307 nota 2, p. 386; Eisenberg 1989, p. 119; Bisacca, Kanter 1990, pp. 22-23, fig. 17; Filippini 1992a, pp. 205-206; M. Scudieri, in *Il Museo Bandini* 1993, p. 82; Christiansen 1994, pp. 153-154, fig. 11; Skaug 1994, vol. I, pp. 93, 97 nota 89, vol. II, figg. 31, 42; Baetjer 1995, pp. 7-8; Hoeniger 1995, pp. 101-104, 154-156, 167-168 nota 3, tav. 7; Cole Ahl 1996, p. 235; K. Christiansen, in *Recent Acquisitions* 1997, p. 24; Chiodo 1998, p. 58 nota 6; Frinta 1998, p. 442, n. Ka17c, p. 519; n. La127; Troup 1998, p. 27, fig. 2; Chiodo 2001, p. 248; Offner [2001], p. 215 nota 10; Krüger 2002, pp. 57-58, fig. 2; Laclotte 2002, p. 191; R. Chierici, S. Ensoli, in *Galleria dell'Accademia* 2003-2020, vol. I (2003), p. 244; Sebregondi 2005, pp. 156-157, 160, 166-170, 172, docc. 89, 93, 120, 149, 152, 156, 159-160, 163, 165; A. Tartuferi, in *Dagli eredi di Giotto* 2007, pp. 18, 24; Branca 2008, p. 20; Bigazzi 2008, p. 69; Skaug 2008, p. 53; A. Tartuferi, in *L'eredità di Giotto* 2008, p. 122; A. Labriola, in *The Alana Collection* 2009-2011, vol. II (2011), p. 263; Weppelmann 2011, p. 85 nota 30; Christiansen 2014; Tripps 2014b, p. 6, fig. 6; Roberts 2018, pp. 122-123, fig. 5; Elam 2019, p. 43; Bacchi, Mattedi 2022, pp. 85, 223 n. 290, p. 225 n. 302, p. 229 n. 324; Bellucci, Castelli, Frosinini, Ricciardi 2022, p. 109 nota 9; Nardinocchi 2024, pp. 183-184; P. Palladino, in *Italian Paintings* 2025, p. 85, fig. 3.

---

[1] Ricci 1904a, p. 69, n. 5 (ma cfr. anche *Mostra dell'antica arte senese* 1904, p. 311, n. 12). Su quella mostra vedi Pacchierotti 2005.
[2] Alinari, n. 18913 (cfr. Firenze, Harvard University Center for Italian Renaissance Studies, Villa I Tatti, Fondo Bernard Berenson, inv. 32044157135260; Fondo Frederick Mason Perkins, Folder 12.4; Firenze, Kunsthistorisches Institut in Florenz, inv. 14249; Firenze, Gallerie degli Uffizi, Regio Archivio Fotografico, inv. 7823-18624); Brogi, n. 14920 (cfr. Bologna, Fondazione Federico Zeri, Fototeca Zeri, inv. 14402).
[3] Galli 2017, pp. 135-137.
[4] Cfr. *Catalogo della vendita* 1905.
[5] *Mostra dell'antica arte senese* 1904, pp. 300, n. 3 (4); Bellosi 1991b [2006a]; S. Giorgi, in *Duccio* 2003, pp. 52-53, cat. 1.
[6] Galli 2017, p. 136 nota 46.
[7] Neri 1901.
[8] *Letters of Roger Fry* 1972, vol. I, p. 316, n. 261 (ma cfr. anche Christiansen 2014; Elam 2019, p. 43). Sui due importanti studiosi si veda il recente volume *Il mestiere del conoscitore* 2024, in particolare Nardinocchi 2024, pp. 183-184.
[9] *Catalogue des objects d'art* 1910, lotto 4.
[10] T. Ito, in *La Collection Alana* 2019, pp. 116-117, cat. 30.
[11] Mattedi 2022, pp. 99-100.
[12] Bologna, Fondazione Federico Zeri, Fototeca Zeri, invv. 39594-39597; Fototeca Fahy, invv. 413077-413080.
[13] Mina 1904, p. 26.
[14] Gamba 1904, p. 182 nota 1.
[15] Sirén 1906, p. 151; Id. 1908, p. 88.
[16] Perkins 1904a, p. 153; Id. 1904b, p. 584.
[17] Khvoshinsky, Salmi 1912-1914, vol. II (1914), p. 16.
[18] Coletti 1941-1947, vol. II (1946), p. XLVI.
[19] Ladis 1982, pp. 48, 150-151, n. 14.
[20] Mather 1910.

[21] New York, Frick Art Reference Library, inv. 41071003162l4_0008 (ma cfr. anche Wehle 1940, p. 11, in cui si fa riferimento a un suo parere orale del 1935).
[22] Longhi 1959a, p. 38; Zeri 1971, p. 23.
[23] Mather 1910, pp. 252-254; Sirén 1914b, p. 268.
[24] Vitzthum von Eckstädt, Volbach 1924, p. 294; van Marle 1923-1938, vol. III (1924), p. 341, fig. 200.
[25] C. Chiti, in *Medioevo a Pistoia* 2021, pp. 266-267, cat. 50.
[26] A. Tartuferi, in *Giotto e il Trecento* 2009, vol. I, p. 181, cat. 24.
[27] Klesse 1967, p. 454.
[28] Wehle 1940, p. 10.
[29] Longhi 1959a,b (ma cfr. anche Ladis 1982, pp. 45-51).
[30] Berti 1850, pp. 112-113; Frey 1911, pp. 322-323; Ladis 1982, pp. 142-148, n. 12.
[31] Milanesi, Pini 1876, vol. I, n. 1; Tripps 2014a.
[32] Donati 1966, pp. 24, 28.
[33] Vasari 1550 e 1568 [1966-1997], vol. II (1967), p. 206.
[34] A. Tartuferi, in *Dagli eredi di Giotto* 2007, pp. 18-23; Id., in *L'eredità di Giotto* 2008, pp. 120-123, cat. 14.
[35] P. Palladino, in *Italian Paintings* 2025, pp. 82-86, n. 14.
[36] Cfr. anche Skaug 2008, p. 53.
[37] Sulla quale vedi Chiodo 2001.
[38] *Il polittico di Taddeo Gaddi* 2008, in particolare Tripps 2008. Significative corrispondenze si leggono anche con il trittico di San Martino a Mensola, anche da un punto di vista meramente compositivo (si veda la posa del Bambino sgambettante), e con una *Madonna col Bambino* d'ubicazione sconosciuta (già Venezia, collezione M. Fortuny; già Verona, collezione privata), tradizionalmente riferita al 1345-1350 circa (cfr. Ladis 1982, pp. 151, 221, n. 50; Tripps 2014b, p. 6).
[39] Marcucci 1965b, pp. 522-523; Ferretti 1976, p. 28.
[40] Ladis 1982, p. 150.
[41] van Marle 1923-1938, vol. III (1924), p. 341; Berenson 1932, p. 215; Id. 1936, p. 185.
[42] Ladis 1982, p. 48.
[43] Christiansen 1982, p. 7. A questo proposito, in una scheda dattiloscritta conservata presso gli archivi del Metropolitan Museum (New York, The Metropolitan Museum of Art, European Paintings Department Archive, Folder 1, Study Collection Gallery Label), anonima ma datata maggio 1986, si legge: «The result is an unfortunate mixture of Gothic and Renaissance that sadly compromises Taddeo Gaddi's original intentions».
[44] Cfr. anche Mather 1910, p. 252: «a weak imitator of Ghirlandaio».
[45] Cfr. Fahy 1973 [2020], pp. 93, 100-101 (ma cfr. anche E. de Boissard, in *Chantilly, Musée Condé* 1988, pp. 86-87; E. Fahy, in *Botticelli to Titian* 2009, pp. 182-183, cat. 30; Id., in *The Renaissance Portrait* 2011, pp. 139-140, cat. 30, pp. 143-144, cat. 34).
[46] Bologna, Fondazione Federico Zeri, Fototeca Fahy, AI_153/1, 13 febbraio 1990; AI_153/1, 25 gennaio 1995.
[47] Fahy 1967 [2020], pp. 47-48 nota 39.
[48] Le opinioni di Fahy furono immediatamente accolte da Boskovits 1968a, n. 41.
[49] Zeri 1971a, pp. 22-25.
[50] Bacchi, Mattedi 2022, p. 223, n. 290.
[51] Fredericksen, Zeri 1972, p. 393.
[52] Christiansen 1994, pp. 153-154.
[53] Baetjer 1995, p. 7.
[54] Bellucci, Castelli, Frosinini, Ricciardi 2022, p. 109 nota 9.
[55] K. Clark, in *Masterpieces of Fifty Centuries* 1970, p. 196, n. 179; Bisacca, Kanter 1990, pp. 22-23; Roberts 2018, p. 122.
[56] Costa 1961, p. 88, n. 171.
[57] Fahy 2001-2002 [2020], p. 319.
[58] Bologna, Fondazione Federico Zeri, Fototeca Zeri, PI_170/7.
[59] Berenson 1909a, p. 184.
[60] Allano 2005, vol. II, pp. 567-568, n. 15.
[61] Daly 2024.
[62] Vasari 1568 [1878-1885], vol. III (1878), p. 282. Per affondi di natura biografica, in mancanza di una monografia ragionata, vedi Chiarini 1968a; L. Venturini, in *Maestri e botteghe* 1992, pp. 109-113; Cadogan 1996a; Kecks 2000, pp. 117-122; Id. 2007; A. Bernacchioni, in *Ghirlandaio* 2010, p. 85.
[63] Baldini, Venturini 2017, p. 21.
[64] Baldini, Venturini 2017, p. 82.
[65] Cadogan 2000, pp. 337-341, docc. 7-8.
[66] Baldini, Venturini 2017, p. 101.
[67] L. Venturini, in *Maestri e botteghe* 1992, p. 109; Baldini, Venturini 2017, pp. 22-23, 57-61.
[68] Sul quale vedi Pons 1990.
[69] Schiavo 1955, p. 36, 38; Pons 1992, p. 258; Cadogan 2000, p. 343, doc. 11.

[70] Müntz 1875, p. 372; Cadogan 2000, pp. 197-202, n. 6, pp. 341-342, doc. 10; Cantatore 2010.
[71] Schiavo 1955, p. 34; Rosenauer 1969, p. 84; Cadogan 2000, pp. 202-203, n. 7, pp. 342-343, doc. 11; Pons 2016.
[72] Cadogan 2000, p. 358, doc. 29A.
[73] Baldini, Venturini 2017, pp. 23, 74-79.
[74] von Holst 1974, p. 46 nota 75; Venturini 1990, pp. 70-71; Cadogan 2000, p. 347, doc. 20.
[75] Vasari 1568 [1878-1885], vol. III (1878), p. 272 nota 2; Mesnil 1905, p. 118 nota 2; Cadogan 2000, pp. 285-286, n. 59, p. 345, doc. 16.
[76] Fabriczy 1906, p. 256; Luchs 1977, p. 343; Cadogan 2000, p. 286, n. 61, p. 348, doc. 22.
[77] Cadogan 2000, pp. 230-236, n. 16; Baldini, Venturini 2017, pp. 81-82.
[78] Cadogan 2000, pp. 236-243, n. 17, pp. 359-360, doc. 33; Martelli 2016; Baldini, Venturini 2017, pp. 87-88.
[79] Luchs 1977, pp. 344-345; Cadogan 2000, p. 286, n. 62, pp. 358-359, doc. 29B.
[80] Guasti 1888, pp. 111-112; Venturini 1996a; Cadogan 2000, pp. 273-274, n. 42, pp. 371-372, doc. 40; Daly 2022a, pp. 308-312.
[81] Tanfani Centofanti 1897, pp. 135-136, 143-147; Cadogan 2000, pp. 362-369, doc. 38.
[82] Bacci 1910-1912, vol. II (1912), pp. 113-135; Cadogan 2000, pp. 375-377, doc. 44.
[83] Vasari 1550 e 1568 [1966-1997], vol. III (1971), p. 491.
[84] Gaye 1839-1840, vol. I (1839), p. 267; L. Venturini, in *Maestri e botteghe* 1992, pp. 109, 113 nota 8.
[85] Baldini, Venturini 2017, p. 82. Sul tema si veda Cadogan 1996b; Ead. 2000, pp. 153-154; Kecks 2007; Ito 2019.
[86] Aquino 2007.
[87] Fumi 1891, pp. 145-146; Cadogan 2000, p. 374, doc. 42.
[88] Milanesi 1854-1898, vol. II (1854), pp. 452-454; Borghesi, Banchi 1898, p. 354; Cadogan 2000, pp. 374-375, doc. 43.
[89] Tanfani Centofanti 1897, p. 137; Cadogan 2000, p. 326, n. 12. Sull'attività di mosaicista di David, per la quale a una data imprecisata egli si trasferì temporaneamente «a Montaione, castello di Valdelsa, per aver quivi commodità di vetri, di legnami e di fornaci», si vedano anche le notizie scovate da Gaetano Milanesi, in Vasari 1568 [1878-1885], vol. IV (1881), pp. 533-534; Baldini 2019, pp. 41-45.
[90] Glasser 1977, pp. 197-200, 301-307; Cadogan 2000, pp. 270-273, n. 41, pp. 377-378, doc. 45.
[91] Venturini 1996b.
[92] Poggi 1909 [1988], vol. I, pp. 193-199, nn. 697-992; Cadogan 2000, p. 286-287, n. 65, pp. 372-374, doc. 41; da ultimo A. Bellandi, in *Museo dell'Opera* 2026, vol. IV, pp. 86-87, n. 430.
[93] Cadogan 2000, pp. 380-381, doc. 50; Baldini, Venturini 2017, p. 105.
[94] A. Bernacchioni, in *Ghirlandaio* 2010, p. 85.
[95] Per altri fatti di natura privata si consulti Cadogan 2000, pp. 379-380, doc. 48; Venturini 2002, p. 148; Baldini, Venturini 2017, pp. 101-107; Baldini 2019, pp. 38-41.
[96] *Paintings from Europe* 1994, p. 194.
[97] Concioni 2009, pp. 44-45, doc. 5; Daly 2022a, pp. 307, 314 nota 17.
[98] De Francovich 1930-1931, pp. 65-68; Venturini 2002; A. Bernacchioni, in *Ghirlandaio* 2010, pp. 100-101, cat. 2.
[99] Vasari 1550 e 1568 [1966-1997], vol. V (1984), p. 438.
[100] Cadogan 2000, p. 322, n. 5, p. 360, doc. 34.
[101] Chastel 1958; Collareta 1986; Cadogan 2000, pp. 324-325, n. 8; B. Bergbauer, in *Musée National* 2009, pp. 24-25.
[102] N. Baldini, in *Nello splendore mediceo* 2013, pp. 398-399, cat. 26.
[103] Bandera Viani 1981, pp. 33-34, figg. 92-95; G. Ragionieri, in Conti 1983, p. 62.
[104] Fahy 1973 [2020], p. 100.
[105] Fonti d'archivio assegnano al solo David Ghirlandaio anche la *Santa Lucia con il donatore Tommaso Cortesi* nella basilica di Santa Maria Novella, il cui pagamento, stando a una memoria settecentesca, dovrebbe risalire al 1494 (Poggi 1903b): si tratta però a mio parere di un'opera assolutamente di mano del fratello Benedetto (sul quale si veda Berenson 1963, vol. I, pp. 71-72; Fahy 1976, p. 214; L. Venturini, in *Maestri e botteghe* 1992, pp. 109-113; meno convincenti le recenti posizioni di Bernacchioni 2019; Ito 2020, di cui però vedi pp. 107-109), viste le affinità stilistiche con l'unico dipinto sicuro del suo catalogo, ossia la *Natività* firmata e datata 1490 ora nella chiesa di Notre Dame di Aigueperse, nel Borbonese (L. Venturini, in *Maestri e botteghe* 1992, p. 146, cat. 4.10; A. Bernacchioni, in *Ghirlandaio* 2010, pp. 102-103, cat. 3; Giura 2016, pp. 146-147, fig. 67; Baldini 2019, p. 162; M. Romano, in *Lux Divina* 2024, pp. 52-53, cat. 3). A questo proposito, risulta stimolante la proposta di Takuma Ito (2014, pp. 180-182; Id. 2019, pp. 123-125) di assegnare lo sfondo su cui si staglia la santa martire in Santa Maria Novella allo Pseudo Granacci. Alla morte di Domenico, come già anticipato, il nostro aveva assunto le redini della bottega, il che rende plausibile che venissero destinate a lui le committenze e le relative retribuzioni. Per questo motivo, nonostante i pagamenti attestino una sua responsabilità precisa, non è corretto assegnare a David le seguenti opere: il tondo con i *Santi Pietro e Paolo*, che gli fu allogato nel 1503 per la camera del Gonfaloniere in Palazzo Vecchio (Firenze, Palazzo Pitti, Galleria Palatina, inv. 1890, n. 6063, cfr. Chiarini 1968b; S. Padovani, in *La Galleria Palatina* 2003, vol. II, pp. 334-335, n. 541); la *Madonna della Cintola* del Duomo di Prato (1507-1509, cfr. Mannini 1995); e l'*Annunciazione*

a mosaico datata 1513 nella lunetta sopra l'ingresso principale del convento della Santissima Annunziata (Cadogan 2000, pp. 325-326, n. 9), tutte e tre realizzate verosimilmente dal nipote Ridolfo.
[106] Ulmann 1896, pp. 58-60; de Francovich 1927, p. 269 nota 37; Id. 1930-1931.
[107] Berenson 1932, pp. 222-223; Id. 1936, pp. 191-194; Id. 1963, vol. I, pp. 72-73.
[108] Desloge, Meyer 1988, pp. 26-28, n. 8; Cadogan 2000, pp. 326-328, n. 13.
[109] Venturini 2000, p. 241 nota 23.
[110] Fahy 1967 [2020], pp. 47-48 nota 39.
[111] Ito 2020, pp. 92-93 nota 19.
[112] Desloge, Meyer 1988, pp. 26-28, n. 8; Venturini 1990, pp. 70-71; L. Venturini, in *Maestri e botteghe* 1992, p. 111; Galli 2007, p. 21, fig. 30; Gianeselli 2012, p. 99 nota 44; M. Gianeselli, in *Fra Angelico* 2014, pp. 132-134, cat. 34; Giura 2015, p. 223; Id. 2016, p. 147; Nelson 2019, p. 229, fig. 10.3; Daly 2022a; Quirini-Poplawski, Daly 2024.
[113] Cadogan 2000, pp. 326-328, n. 13; A. Bernacchioni, in *Ghirlandaio* 2010, pp. 144-151; S. Casu, in *The Pittas Collection* 2011-2021, vol. II (2018), pp. 60-65, n. 12; Ito 2020. Due ricche liste che raccolgono le opere attribuite a David Ghirlandaio da Fahy sono oggi consultabili presso la Fondazione Zeri di Bologna (Fototeca Fahy, AI_153/1, 13 febbraio 1990; AI_153/1, 25 gennaio 1995), mentre un catalogo decisamente più contenuto, che raggiunge i tredici pezzi, si può trovare in Cadogan (2000, pp. 155-160, 319-330). Di recente, sul tema, vedi anche Ito 2019; Daly 2022a; Quirini-Poplawski, Daly 2024. Sulla produzione grafica e miniaturistica invece vedi Berenson 1903a, vol. I, pp. 115-121; Garzelli 1975, pp. 37-38; Cadogan 2000, pp. 329-330.
[114] A. Bernacchioni, in *Ghirlandaio* 2010, pp. 144-151, catt. 16-17.
[115] Mackowsky 1899b, p. 275; Berenson 1909a, p. 181; Id. 1932, p. 525; Id. 1963, vol. I, p. 196; *Catalogue of Paintings* 1969, vol. II, p. 107, n. 1180.
[116] Cadogan 2000, pp. 343-344, doc. 13.
[117] Venturini 1990, pp. 70-71.
[118] Bologna, Fondazione Federico Zeri, Fototeca Fahy, AI_153/1, 13 febbraio 1990; AI_153/1, 25 gennaio 1995.
[119] E. Fahy, in *The Renaissance Portrait* 2011, pp. 117-118, cat. 17.
[120] M. Gianeselli, in *Fra Angelico* 2014, pp. 132-134, cat. 34.
[121] Dunkerton 1994, p. 86; E. Fahy, in *Botticelli to Titian* 2009, p. 182; Id., in *The Renaissance Portrait* 2011, pp. 144, 154.
[122] Daly 2022a.
[123] Castelli 2012, pp. 105-108.
[124] Zeri 1971a, p. 23.
[125] Branca 2008, p. 10; Buda 2008.
[126] È ormai *opinio communis* – sulla scorta di una proposta di Richard Offner (1921a) – che nel registro più in alto del polittico di Pistoia fossero presenti due cuspidi raffiguranti *San Matteo* (Londra, Christie's, 1° luglio 2025, lotto 32) e *San Giovanni Evangelista* (Milano, collezione privata), a cui Sonia Chiodo (2001) in tempi più recenti ha affiancato anche una *Crocifissione*, pure questa in mani private. Le tre tavolette vanno senz'altro insieme nello stile, nelle misure e nella decorazione delle lamine dorate, anche se, a un'attenta analisi, suscita alcune perplessità la doppia presenza dell'Evangelista Giovanni, immaginato senza alcuna variazione iconografica sia in posizione d'onore alla destra di Maria, sia nelle cuspidi; anche San Matteo (pure lui nella doppia veste di apostolo-evangelista) comparirebbe due volte secondo questa ricostruzione (C. Chiti, in *Medioevo a Pistoia* 2021, pp. 266-267, cat. 50), dal momento che il programma iconografico della pala pistoiese prevede, tra scomparti principali e nicchie trilobate soprastanti, la raffigurazione di tutti e undici gli apostoli (Giuda è stato ovviamente escluso dal conteggio). Mi chiedo pertanto se non sia più conveniente separare tali cuspidi dal polittico pistoiese e ricondurle a un'altra impresa.
[127] Soluzioni simili nel Trecento si trovano in: Bernardo Daddi, *San Zanobi*, York, York City Art Gallery, inv. 806; Bernardo Daddi, *San Giovanni Battista e San Paolo*, New York, Christie's, 22 aprile 2021, lotto 4; Bernardo Daddi e Puccio di Simone, *Crocifissione e Santi*, Londra, Courtauld Institute, inv. P.1966.GP.82; Andrea Orcagna, *Madonna col Bambino e quattro Santi*, Firenze, Galleria dell'Accademia, inv. 1890, n. 3469; Ambrogio Lorenzetti, *San Giovanni Battista e San Paolo*, Siena, Pinacoteca Nazionale, inv. 53; Niccolò di Segna, *Sant'Ambrogio*, Milano, Galleria Salamon (2023); Giovanni da Milano, *Polittico di Ognissanti*, Firenze, Gallerie degli Uffizi, inv. 1890, n. 459.
[128] Mather 1910, p. 253.
[129] Vasari 1550 e 1568 [1966-1997], vol. II (1967), p. 205. Sulla chiesa di Santo Stefano al Ponte vedi Paatz 1940-1955, vol. V (1953) pp. 210-236; Chiodo 1998.
[130] Vasari 1550 e 1568 [1966-1997], vol. II (1967), p. 265.
[131] Richa 1754-1762, vol. II (1755), p. 77.
[132] Paatz 1940-1955, vol. V (1953), p. 223; Offner 1958, p. 202; Zeri 1971, p. 23; Boskovits 1975, pp. 194-195 nota 40; Christiansen 2014.
[133] Salmi 1928b, p. 452 nota 17. Sulla collaborazione tra questi due artisti vedi Boskovits 1975, pp. 194-195 nota 40.
[134] De Marchi 2014 (ma cfr. anche Id., in *Legati da una cintola* 2017, pp. 122-131, catt. 4-6).
[135] Di questo parere era peraltro il Ladis 1982, p. 152.

[136] Ferruccio Botto, che ringrazio per gli scambi di opinione, aveva pure lui intuito una provenienza gerosolimitana del polittico, forse proprio da San Jacopo in Campo Corbolini.
[137] Sebregondi 2005.
[138] Paatz 1940-1955, vol. II (1941), pp. 405-406; Sebregondi 2005, pp. 76, 157, doc. 93.
[139] Sebregondi 2005, p. 160, doc. 120.
[140] A. Natali, in *Officina della maniera* 1996, pp. 340-341, cat. 124.
[141] Sebregondi 2005, pp. 106-107, 161-163, docc. 121-135.
[142] Sebregondi 2005, p. 166, doc. 152.
[143] Sebregondi 2005, p. 167, doc. 156.
[144] Sebregondi 2005, p. 168, doc. 159.
[145] Sebregondi 2005, p. 169, doc. 160
[146] Sebregondi 2005, p. 170, doc. 163. Su Francesco dell'Antella, cavaliere di Malta, segretario per la Lingua d'Italia del Gran Maestro Alof de Wignacourt e committente, tra i molti, di Caravaggio, vedi Sebregondi 2005, p. 114; Ead. 2010.
[147] Sebregondi 2005, p. 172, doc. 165.
[148] Richa 1754-1762, vol. III (1755), p. 303.
[149] Follini-Rastrelli 1789-1802, vol. IV (1792), p. 383.
[150] Fantozzi 1847, p. 492.
[151] François 1850, p. 535.
[152] Sebregondi 2005, p. 76.
[153] Si rimanda quindi a Sebregondi 2005, pp. 133-135.
[154] ASF, Demanio Toscano 52, fascicolo 50, Caruana Giovanni Battista e Commenda di San Jacopo in Campo Corbolini, 23 settembre 1819 (ma cfr. anche François 1850, p. 535; Sebregondi 2005, p. 176, doc. 170).
[155] F. Baldini, in *Galleria dell'Accademia* 2003-2020, vol. III (2020), pp. 157-161, n. 34 (ma cfr. anche Calogero 2013, p. 35).
[156] Ma cfr. anche Rosselli 1657, f. 1193, il quale tuttavia riporta erroneamente che la tavola stava ancora sull'«Altar grande».
[157] Sebregondi 2005, pp. 73-77.
[158] Sul Vagnucci in veste di committente artistico vedi Caracciolo 2016, p. 329 nota 52.
[159] Sebregondi 2005, p. 76.
[160] Sebregondi 2005, pp. 37-41. A chiudere questa lunga scheda, una curiosa nota di fortuna critica: come si è accorto Keith Christiansen (2014), il pentittico riquadrato del Met è stato riprodotto – senza un'apparente spiegazione – in forma stilizzata nella prima pagina di tutti i numeri della rivista "Art in America" per quasi sette anni, dal dicembre 1928 all'ottobre 1935 (**Fig. 9.9**).





FIG. 9.1: *Fotografie storiche Brogi e Alinari (1904)*.

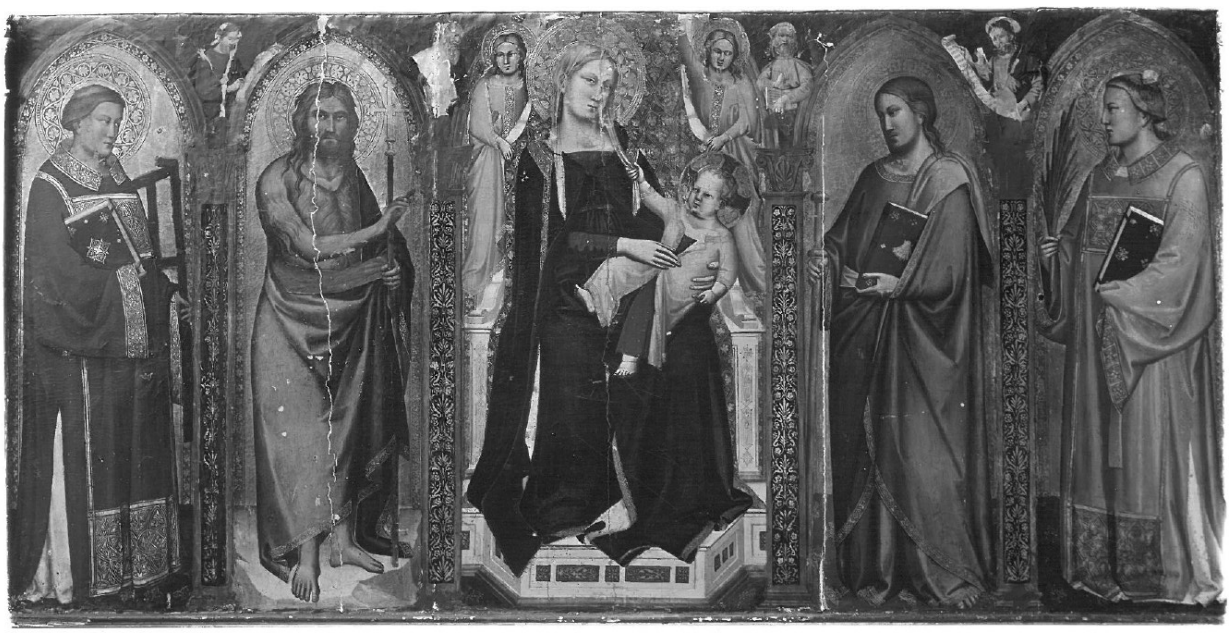


FIG. 9.2: *Durante il restauro (1910)*.



FIG. 9.3: *Retro dell'opera*.



Fig. 9.4: *Particolare dei quattro Evangelisti (1970 circa).*

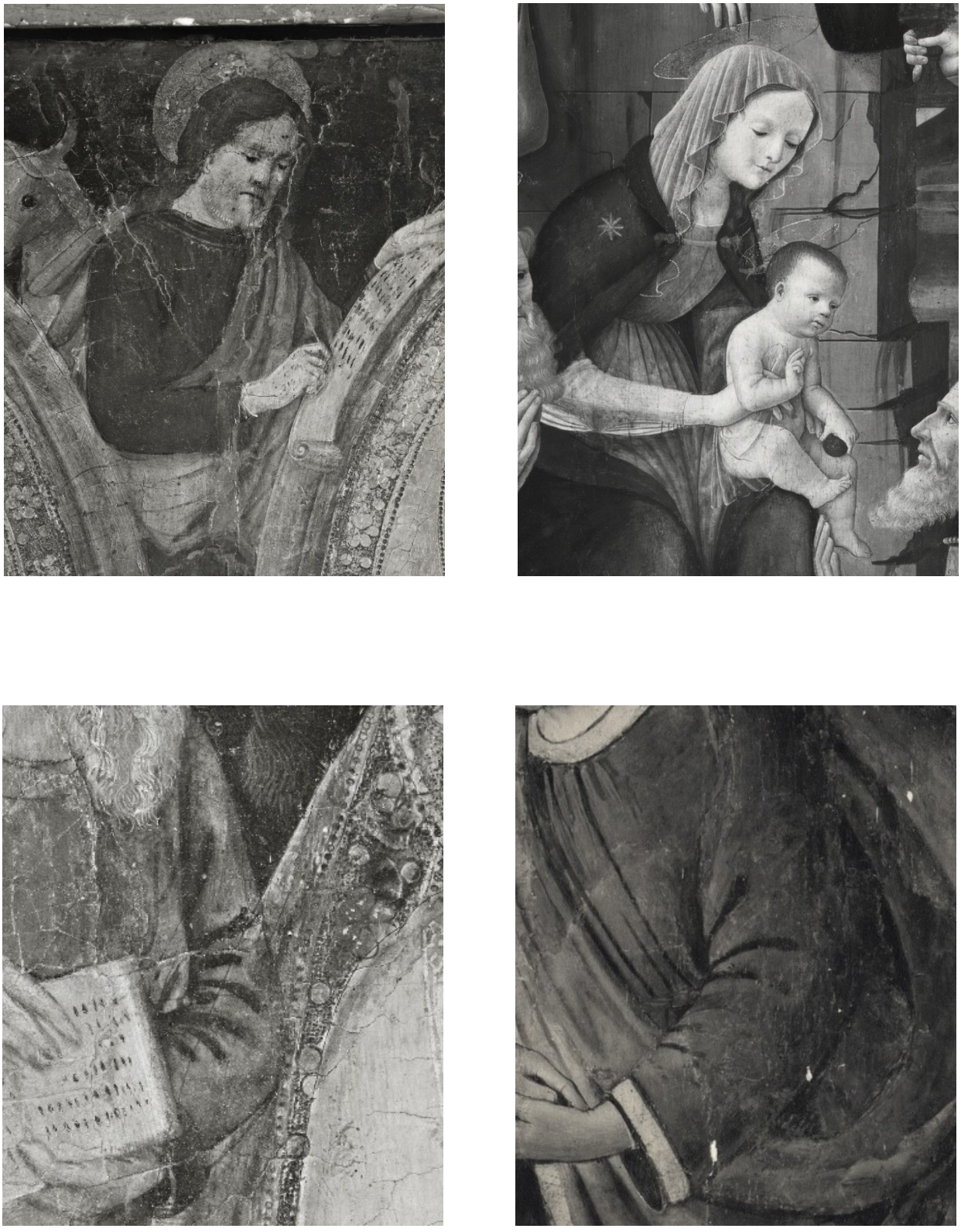


Fig. 9.5: David Ghirlandaio, *San Luca Evangelista* (part.), New York, The Metropolitan Museum of Art; David Ghirlandaio, *Adorazione dei Re Magi* (part.), Scandicci, Badia a Settimo; David Ghirlandaio, *San Giovanni Evangelista* (part.), New York, The Metropolitan Museum of Art; David Ghirlandaio, *Deposizione* (part.), Scandicci, Badia a Settimo.



Fig. 9.6: David Ghirlandaio (attr.), *San Girolamo penitente* (intero e part.), Varsavia, Muzeum Narodowe w Warszawie.

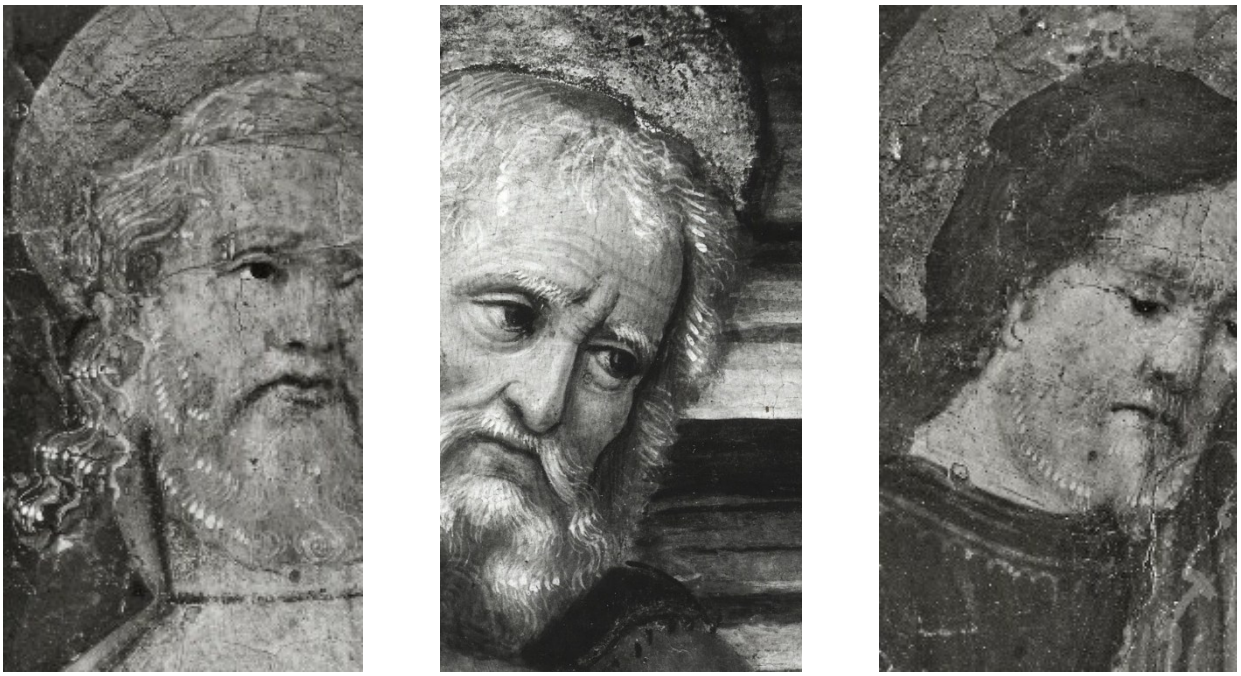
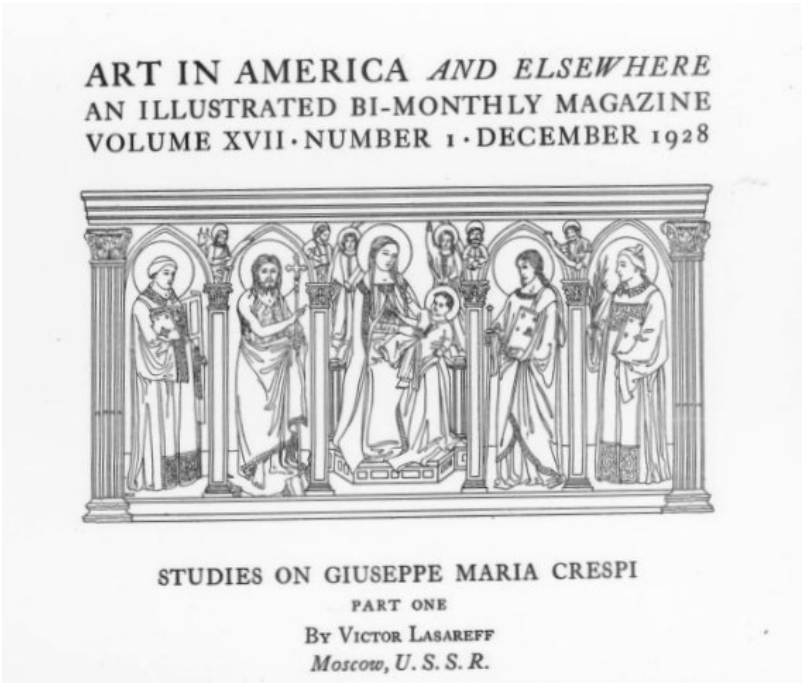


Fig. 9.7: David Ghirlandaio, *San Matteo Evangelista* (part.), New York, The Metropolitan Museum of Art; David Ghirlandaio, *Deposizione* (part.), Assisi, Museo del Tesoro di Assisi e collezione Perkins; David Ghirlandaio, *San Luca Evangelista* (part.), New York, The Metropolitan Museum of Art.



FIG. 9.8: Ipotesi di ricostruzione della forma originaria del polittico, senza la predella, prima della riquadratura (© Luca Mattedi).



ART IN AMERICA *AND ELSEWHERE*
AN ILLUSTRATED BI-MONTHLY MAGAZINE
VOLUME XVII · NUMBER 1 · DECEMBER 1928

STUDIES ON GIUSEPPE MARIA CRESPI
PART ONE
BY VICTOR LASAREFF
Moscow, U. S. S. R.

FIG. 9.9: *Frontespizio di Lasareff 1928.*



10.

Bernardo Daddi (doc. 1312/1320-1348); ambito di Sandro Botticelli (1445-1510)
Madonna col Bambino, santa Lucia, santo vescovo, san Gregorio Magno e santa Maria Maddalena; *Cristo benedicente, san Luca, san Giovanni Evangelista, san Matteo e san Marco* (cuspidi); *Annunciazione, san Pietro e san Girolamo* (riquadratura)
1320 circa; 1475-1480 circa
Tempera su tavola
103 x 210 cm
Siena, Pinacoteca Nazionale, depositi (in attesa di una collocazione)
Provenienza: Panzano (Greve in Chianti), chiesa di San Pietro alle Stinche (doc. 10 novembre 1906-30 giugno 1932); Siena, Pinacoteca Nazionale, ex Soprintendenza (30 giugno 1932-6 febbraio 1941); Lucarelli (Radda in Chianti), chiesa di San Martino (6 febbraio 1941-10 agosto 1979); Siena, Pinacoteca Nazionale, ex Soprintendenza (10 agosto 1979-9 novembre 1979); Radda in Chianti, chiesa di San Niccolò, casa-canonica (9 novembre 1979-settembre 1995); Radda in Chianti, Pensionario per anziani "Pietro Fedi" (doc. 1996, 2000)
Restauri: 1935-1941, E. Banchi, G. Dami, G. Baldi (APNS, Direzione, A.M. Ciaranfi, Memoriale, pp. 46, 49, 53); 1995-1996, E. Liebhauser, V. Guastatori (APNS, H-298)
Iscrizioni: "SCS LUCA", "S · IOH[ANNE]S", "S · MATTEU[S]", "S MARC[US]" (nei cartigli dei quattro Evangelisti nelle cuspidi)

A pochi anni dal monumentale lavoro di censimento della produzione artistica di Bernardo Daddi da parte di Richard Offner[1], seguito dal non meno incisivo contributo di Bernard Berenson[2], l'allora Soprintendente di Siena Pèleo Bacci aggiunse al lungo catalogo del maestro fiorentino un altro numero, sfuggito ai due studiosi, che era stato da lui scovato nell'estate del 1932 presso la «chiesuccia, quasi abbandonata» di San Pietro alle Stinche a Panzano, nei pressi di Greve in Chianti[3]. Si tratta di un pentittico importantissimo sotto diversi punti di vista, di rara finezza esecutiva, che presenta entro scomparti trilobati una Madonna col Bambino affiancata da quattro santi a mezzo busto, sulla cui identificazione torneremo in seguito. Lo studioso, che si premurò di restaurare l'opera a stretto giro (APNS, Direzione, A.M. Ciaranfi, Memoriale, pp. 46, 49, 53), non esitò a ricondurla al grande e prolifico maestro fiorentino, cogliendo *de plano* affinità con la pala eseguita per Nicola Mazzinghi già in Ognissanti, la prima documentata del nostro, firmata e datata 1328 (Firenze, Gallerie degli Uffizi, Gli Uffizi, inv. 1890, n. 3073)[4]. Questa, a suo modo di vedere, era di poco precedente rispetto all'esemplare da lui appena scoperto, visto anche il «senso decorativo più avanzato». Tale lettura fu accolta da Oertel ma non dall'Offner, il quale, pur avanzando anch'egli una datazione intorno al 1330, non riconobbe la piena autografia del pittore («the polyptych is the only work of Daddi's following that so directly reflects the influence of the 1328 triptych»)[5]. Alla cerchia daddesca il dipinto è stato riferito pure da Berenson e da Cämmerer George[6]. Con Luisa Marcucci non solo si è tornati all'idea secondo cui il pentittico di San Pietro alle Stinche sia una gemma autografa del Daddi[7], ma si è imposta pure l'opinione che esso debba essere considerato una primizia del suo catalogo, come peraltro confermerebbe – è Bellosi a dircelo[8] – l'ampiezza dello scollo dell'abito indossato dalla Vergine[9]. In effetti, l'accostamento ad alcuni dipinti ricondotti ormai stabilmente alla giovinezza del pittore sembra confortare una datazione alta, in un'epoca cioè segnata da una forte impronta giottesca, da forme solide e pose bloccate, e da un evidente chiaroscuro: parlano in questo senso il polittico già Tacoli Canacci – diviso tra Parma (Galleria Nazionale, inv. 446) (**Fig. 10.1**), La Spezia (Museo Civico Amedeo Lia, inv. 145) e una collezione privata[10] – così come la *Madonna col Bambino* in collezione Pittas[11], dove peraltro il Gesù Bambino è molto simile, se non identico, a quello già in San Pietro alle Stinche (**Fig. 10.2**). Anche la deliziosa *Madonna col Bambino* oggi in Pinacoteca Vaticana, allacciata da Everett Fahy a una *Maria Maddalena* di collezione privata da lui resa nota[12], scocca uno sguardo al polittico qui esaminato[13] (**Fig. 10.1**). Per giunta, in tutte queste opere si registra indistintamente un

lavoro di stiletto a mano libera e di compasso davvero esaltante (**Figg. 10.2-10.3**), che verrà progressivamente abbandonato nel corso della carriera del Daddi a favore di un maggiore impiego di punzoni, come testimonia per l'appunto il polittico Mazzinghi, della fine del decennio. Angelo Tartuferi ha suggerito per il nostro dipinto e per quelli ad esso più affini una datazione già nella seconda metà degli anni Dieci[14], per quanto è forse più opportuno scalarli nel primo lustro del decennio successivo, come anche sostenuto da Luciano Bellosi e da Miklós Boskovits[15]. Ulteriori tasselli della vicenda attributiva del dipinto emergono dalla fototeca di Federico Zeri: il grande conoscitore, infatti, conservava le fotografie del polittico[16] – che sul retro riportano fra le altre cose un'antica attribuzione a Taddeo Gaddi – nei fascicoli relativi al cosiddetto Maestro di San Martino alla Palma, pittore della primissima fronda giottesca la cui fisionomia artistica è stata abbozzata per primo da Ugo Procacci[17]. Anche Stefano Casu, pur sostenendo un'attribuzione al Daddi, ha rimarcato certe affinità con lo stile di quest'ultimo, a mio avviso non così scontate[18].

Nel suo testo seminale, Pèleo Bacci si soffermava – ma senza indugiarvi troppo – pure sulla riquadratura del polittico, raffigurante su un fondale scuro la scena dell'*Annunciazione* con i santi Pietro e Girolamo, che in quelle pagine riconduceva a un «assai rude seguace di Iacopo del Sellaio»[19], evidenziando uno stato di conservazione allarmante; se, a quel tempo, la porzione trecentesca era in condizioni conservative tutto sommato soddisfacenti (APNS, Direzione, A.M. Ciaranfi, Memoriale, pp. 46, 49), di tutt'altro tenore era infatti l'aggiunta rinascimentale, che «si presentava più deperita, anzi disfatta», complice soprattutto il degrado della chiesa di San Pietro alle Stinche, dove «i muri erano inzuppati di umidità e ingrommati di muffe»[20](**Fig. 10.4**).

Senza pronunciarsi sul suo autore, Cämmerer George collocò la riquadratura alla fine del XV secolo[21], mentre Bucci intorno alla metà del Quattrocento, riconoscendovi la maniera di Neri di Bicci[22]. Anche secondo Everett Fahy l'autore di queste pitture andava ricercato nella generazione di artisti fiorentini attivi intorno al 1450 circa, annotando sul verso di una propria fotografia il nome di Giovanni di Francesco (o, come lo dovremmo chiamare noi oggi, Giovanni di Franco)[23], già Maestro del trittico Carrand[24]. Ai nostri giorni, Cecilia Filippini ha evocato non senza significato il nome del Maestro dell'Epifania di Fiesole[25], mentre Alessandro Bagnoli quello un po' meno convincente di Francesco Botticini[26]. Quest'ultima opinione era già stata formulata nel 1935 da Anna Maria Ciaranfi[27], all'interno di un diario manoscritto contenente le attività svolte nella Pinacoteca di Siena durante il suo periodo di ispettorato presso la Soprintendenza tra il 1933 e il 1939 (cfr. APNS, Direzione, A.M. Ciaranfi, Memoriale, p. 46). Stringenti, secondo Bagnoli, sarebbero i confronti con la *Sacra Conversazione* della chiesa di San Bartolomeo a Galliano di Botticini[28], ma anche con un tondo raffigurante l'*Adorazione del Bambino* nella Galleria Palatina di Firenze (inv. 347)[29] e con l'*Incoronazione della Vergine tra quattro santi, angeli e una donatrice* della Galleria Sabauda a Torino (inv. 186)[30]: opere in cui, a suo dire, si riconoscono «le fisionomie dei personaggi di Botticini, il modo di acconciare capelli e barbe in ornamentali ciocchette ondulate e di panneggiare con pieghe fitte e profonde». Eppure, pur tenendo conto delle problematiche condizioni conservative, la riquadratura a mio parere rivela una cultura leggermente differente: essa infatti sembra orientarsi verso una declinazione delle forme più morbida e fluida, di matrice botticelliana della fine degli anni Settanta se non dei primi anni Ottanta del Quattrocento (come peraltro già osservato da diversi studiosi)[31], dove il trattamento dei panneggi, qui dolcemente scanditi, fatica a trovare termini di paragone con quelli più strutturati e calligrafici di Botticini[32].

Solamente nella presente occasione di studio è stato possibile comprendere le modalità attraverso cui la riquadratura – composta da un'unica asse orizzontale, di uno spessore di quattro centimetri circa (**Fig. XVI** in **Capitolo 3**) – è stata innestata al polittico daddesco: in un modo del tutto singolare, che richiedeva un'elevata perizia tecnica da parte del maestro legnaiolo, l'aggiunta quattrocentesca è stata parzialmente scavata sulla fronte seguendo le forme delle cuspidi del pentittico trecentesco, di modo che i due supporti si potessero incastrare e compenetrare in maniera armoniosa, senza dover risecare o modificare le più antiche forme medievali (sono stati rimossi ovviamente gli elementi decorativi che correvano lungo il profilo delle cuspidi) (**Fig. XVII** in **Capitolo 3**). Per aumentare la coesione tra le due parti, sono stati applicati numerosi chiodi dal davanti, tre per ogni cuspide, come si coglie da alcune

fotografie storiche: questi chiodi, in occasione dell'intervento di restauro degli anni Trenta, sono stati rimossi, tant'è che attualmente sulla superficie daddesca si possono ancora notare le stuccature (**Fig. 10.5**).

Il polittico ha avuto una vicenda conservativa a dir poco travagliata, segnata da ripetuti spostamenti (alcuni dei quali mai messi a fuoco fino a questo momento) e rocambolesche rifunzionalizzazioni. La sua prima attestazione risale al 10 novembre 1906, quando, in un verbale indirizzato all'Ufficio Regionale per la Conservazione dei Monumenti di Firenze a firma dell'allora Economo Generale, se ne documenta la presenza nella chiesa di San Pietro alle Stinche a Panzano (tutta la documentazione a cui si fa riferimento da qui in avanti è custodita nell'APNS, H-298). Proprio in tale circostanza veniva avanzata la richiesta di trasferire la tavola (considerata «di molto pregio dal lato artistico») nella vicina chiesa di San Martino a Monterinaldi (una frazione di Radda in Chianti da cui San Pietro alle Stinche dipendeva fin dal 1632)[33], sia perché «è ad essere oggetto di furto, sia per la località deserta nella quale è posta la Cappella, sia per la veruna custodia e la poca sicurezza degli affissi del fabbricato». Dal documento si comprende inoltre che la messa in sicurezza del dipinto era già stata discussa dal parroco e dalla Giunta Comunale, la quale aveva «emesso parere favorevole alla proposta e che la popolazione non vi sarebbe contraria», purché «si possa ottenere dalla direzione delle R.R. Gallerie un altro quadro di scorta che possa sostituire quello che intendesi trasferire». In data 1° dicembre 1906 l'allora Ministero dell'Istruzione Pubblica accolse la richiesta; e il successivo 13 agosto venne stabilito che, in cambio, le Gallerie Fiorentine avrebbero fornito un «quadro rappresentante la "Cena in Emaus" [*sic.*] d'ignoto autore col n. 1188 di magazzeno [*sic.*] delle RR: Gallerie, al quale quadro nella parte retro è unito un cartellino contenente la seguente indicazione: "Estratto dal soppresso Monastero della Crocetta di Firenze. Ottobre 1866"». Il quadro in questione, se non mi sbaglio, doveva essere la tela di Matteo Rosselli raffigurante l'*Ultima Cena* oggi a Carrara (Palazzo dell'Accademia, inv. 1890, n. 613)[34], firmata e datata 1643: la scoperta della data e della firma, però, avvenuta proprio in quei concitati momenti nel corso di una pulitura della superficie pittorica (cfr. una lettera della Direzione delle Gallerie Fiorentine scritta il 18 gennaio 1908), rese necessario individuare un altro dipinto, meno prestigioso e più idoneo alla sostituzione; tuttavia, malgrado le insistenti sollecitazioni da parte del parroco di Monterinaldi e del Subeconomo di Fiesole, l'operazione si protrasse per molti anni, ostacolata anche da una certa negligenza da parte dell'amministrazione pubblica. Sebbene la preoccupazione per un eventuale furto fosse concreta, il trasferimento della pala nella più sicura chiesa di San Martino (distante appena un paio di chilometri in linea d'aria da quella di San Pietro alle Stinche) restava assurdamente subordinato alla ricerca e all'individuazione di un'opera sostitutiva. Nel frattempo, nell'estate del 1911 i cittadini della parrocchia di San Pietro alle Stinche mutarono parere e si opposero «energicamente sia al trasporto come alla sostituzione»: a quanto pare, questo fatto segnò l'interruzione della procedura, tant'è che solamente dopo vent'anni (2 giugno 1931) – in concomitanza con l'elezione di un nuovo parroco, don Angelo Landi, ancora più agguerrito del suo predecessore – il Soprintendente Pèleo Bacci riprese in mano la faticosa pratica.

Il furto di una «piccola campana, compiuto tempo fa», denunciato attraverso una lettera del 16 aprile 1932 dello stesso Bacci, convinse la Soprintendenza di Siena a spostare finalmente l'opera – ritenuta nel frattempo di un «presunto giottesco» – in «una stanza della casa canonica annessa alla Parrocchia»; qualche mese dopo, in data 30 giugno, la si trasferì nell'Ufficio di Tutela all'interno della Pinacoteca Nazionale, dove venne sottoposta a restauro (1935-1941, cfr. APNS, Direzione, A.M. Ciaranfi, Memoriale, pp. 46, 49, 53). Al suo posto, in San Pietro alle Stinche venne posizionata una tela raffigurante *San Pietro*, che, però, non mi è stato possibile identificare. Cecilia Filippini racconta che il nostro dipinto «fu trasferito "abusivamente", su un carretto [...], secondo il suggestivo racconto di alcuni parrocchiani, contro la loro volontà, perché ormai era sentito parte integrante del patrimonio popolare locale»[35]. Nel tempo in cui il pentittico fu in restauro, la chiesa di San Martino si rivelò inadeguata ad accogliere la crescente popolazione della parrocchia di Monterinaldi: per questo motivo, secondo quanto si legge in un documento siglato l'11 gennaio 1947, «gli uffici di Culto autorizzarono e favorirono la costruzione di una nuova chiesa parrocchiale nella frazione di Lucarelli, ove la popolazione aveva raggiunto una mag-

giore densità. In tale nuova chiesa [...] nella quale è stata trasferita l'intitolazione di San Martino a Monterinaldi, il polittico di Bernardo Daddi è stato collocato al culto nell'altare maggiore, costruito espressamente. Non consta che vi siano stati malcontenti nella popolazione parrocchiale, dato che le servitù di godimento e di pubblica venerazione a favore della "collettività" dell'ente ecclesiastico proprietario non solo sono rimaste invariate, ma hanno acquistato un decoro maggiore». Insomma, sembra di capire che il pentittico, diversamente da quanto si è sempre sostenuto, non abbia mai varcato la soglia di San Martino a Monterinaldi; va inoltre corretta l'indicazione di Offner, secondo il quale l'ancona fu trasferita a Lucarelli nel 1951[36]. Rimangono invece non chiarite le parole di Oertel, che nei primi anni Quaranta a proposito del polittico scriveva: «in die Pinakothek von Siena einziehen»[37].

Le vicende non finiscono qui. I ripetuti tentativi di furto registrati nel territorio senese allo scadere degli anni Settanta del Novecento costrinsero il Soprintendente di allora Pietro Torriti a prelevare nuovamente il polittico da Lucarelli e a ricoverarlo nei depositi della Pinacoteca Nazionale (10 agosto 1979), in attesa dell'installazione in chiesa di un adeguato sistema antifurto (cfr. il verbale stilato il 14 giugno 1979). Il seguente 9 novembre la Soprintendenza di Siena dispose una nuova, l'ennesima, ricollocazione, questa volta nella casa-canonica della parrocchiale di San Niccolò a Radda in Chianti, «sotto la custodia del parroco». In tale sede il dipinto sostò fino all'autunno del 1995, quando si decise di riportarlo in Pinacoteca e di restaurarlo (1995-1996, APNS, H-298). Al termine dei lavori «è confluito nell'esposizione museale temporaneamente allestita nei locali del Pensionario per anziani "Pietro Fedi" a Radda in Chianti»[38], dove lo hanno visto Silvia Giorgi e Angelo Tartuferi[39]. In data imprecisata è quindi ritornato nei depositi della Pinacoteca Nazionale, dove tutt'ora si conserva in attesa di un suo ricollocamento. Intanto, per volontà dell'allora parroco don Lorenzo Bonomi, in San Pietro alle Stinche alla fine del secolo scorso è stata collocata una gigantografia del nostro dipinto: un pugno nell'occhio per i visitatori e i fedeli che permane da oltre vent'anni.

Ripercorse dettagliatamente le burrascose vicende di epoca moderna, resta da chiarire la storia più antica dell'opera, la cui originaria collocazione resta misteriosa. Secondo Pèleo Bacci la chiesa di San Pietro alle Stinche a Panzano era il luogo dove, da Firenze, la tavola era stata trasferita nel XV secolo, in occasione del suo rimodernamento: a suo avviso, la scelta dei santi che affiancano l'*Annunciazione* poteva essere stata determinata da questa nuova destinazione, in particolare dal committente dell'operazione, forse «un buon parroco, che ricomprò il polittico di seconda mano e vi fece aggiungere S. Pietro, il titolare della chiesa, l'Annunciazione e S. Girolamo: nome, quest'ultimo, forse dell'offerente»[40]. Acquisti «di seconda mano» come quello ipotizzato dal Bacci, in realtà, non sono così frequenti nella storia dell'arte del Quattrocento; per di più, il fenomeno della riquadratura delle pale d'altare medievali tra XV e XVI secolo non sembra aver interessato il territorio senese (per quanto ne sappiamo noi oggi soltanto la riquadratura del polittico in Santa Cristina in Pilli è avvenuta in un territorio extra-fiorentino, cfr. **Scheda 24**), al punto che, in assenza di riscontri archivistici, d'istinto verrebbe da prospettare il trasferimento del dipinto nella Valle del Chianti in un'epoca ben più tarda. Tuttavia, l'ipotesi del Soprintendente Bacci non è da scartare definitivamente, dal momento che nelle aggiunte rinascimentali si era soliti dipingere soggetti che non caricassero ulteriormente di significati i polittici medievali, mentre in questo caso troviamo santi ben caratterizzanti, tutt'altro che "neutri". Insomma, la questione rimane per il momento aperta.

Sull'originaria collocazione del polittico nessuno ha mai avanzato una proposta del tutto soddisfacente: Bacci la immaginava genericamente a Firenze, senza fornire troppe spiegazioni, mentre Mario Bucci si chiedeva – non senza fantasia – se non potesse provenire dal convento fiorentino delle Stinche (forse per assonanza col nome della località senese?), «dentro la città dove ora è il Teatro Verdi, proprio a due passi da quella chiesa di Badia dove figurava il modello giottesco» che ha ispirato il dipinto[41]. Purtroppo, nemmeno da parte mia è possibile offrire una risposta al quesito, per quanto l'identificazione dei quattro santi ai lati della Vergine col Bambino non potrà che risultare cruciale a tale scopo. A tal proposito, in assenza di attributivi distintivi risulta complicato riconoscere il santo vescovo in posizione d'onore alla destra di Maria, con pastorale e libro in mano, mitra bianca gemmata e piviale verde: egli talvolta è stato riconosciuto come Nicola di Bari[42], ma non si può escludere che possa trattarsi di san Zanobi o, più difficilmente, di san Martino di Tours. Quanto al corrispettivo sul lato opposto, gli studi più recenti

propendono con una certa convinzione per san Silvestro papa[43], benché l'ombrellino multicolore – privilegio papale d'origine orientale che allude alla potenza divina e umana – sembrerebbe più attinente all'iconografia di un altro santo pontefice, Gregorio Magno[44], come già supposto da Offner e da Berenson[45]. Pochi dubbi, infine, sulle due sante gemelle (praticamente interscambiabili tra di loro) poste alle estremità laterali: Lucia, sulla sinistra, con in mano un vasetto ardente e la palma del martirio (e non Caterina d'Alessandria)[46], e a destra Maria Maddalena, con il vaso degli unguenti.

Anna Maria Ciaranfi registrava nel proprio diario che la riquadratura fu staccata dalla pala di Bernardo Daddi nell'ottobre 1935, e che nel dicembre dello stesso anno le porzioni scavate nel legno vennero riempite per portare a livello l'intero tavolato «con uguali triangoli in basso, addentati su queste in modo da formare un unico quadro rettangolare allungato. Il falegname Luigi Dami compie tale lavoro di collegamento e il doratore Giuliano Baldi lo ingessa nei triangoli aggiunti e in una cornice, pure intagliata a modanature quattrocentesche dal Dami» (APNS, Direzione, A.M. Ciaranfi, Memoriale, p. 53, ma cfr. anche AFSBASSiGr, invv. 10767, 104591, 104597)[47] (**Fig. 10.6**). Con la conclusione dei lavori, la riquadratura venne assurdamente collocata al di sotto del polittico trecentesco e adoperata «ad uso di gradino» (è quanto è disposto da Pèleo Bacci in un documento del 31 agosto 1936, cfr. APNS, H-298), come se fosse un dossale (cfr. AFSBASSiGr, inv. 42317)[48] (**Fig. 10.7**). Solo in occasione del restauro del 1995-1996, condotto da Edith Liebhauser e Vinicio Guastatori, il complesso è stato ripristinato e riportato con criterio allo stato attuale. Dalla relazione di quest'ultimo restauro è possibile ricavare ulteriori informazioni relative alla precedente storia conservativa[49]: nel 1995-1996 infatti i due restauratori constatavano che «il dipinto si presentava con diversi rifacimenti, eseguiti principalmente nell'ultimo intervento del 1935-1941. Si poteva vedere sul retro una parchettatura non originale che appesantiva notevolmente la tavola e impediva il naturale movimento del legno. Sul davanti la cornice in basso era stata completamente sostituita, come del resto le basi delle colonne, i capitelli in alto e le due colonnine dipinte di marrone scuro situate ai lati. I capitelli che si trovano alla base della carpenteria superiore sono tutti originali, anche se in parte molto rovinati. Le 5 tavole che compongono il polittico sono state segate nella parte bassa non in maniera perfetta perché possiamo vedere sul retro una differenza notevole di dimensioni». Sono state così rimosse le traverse e l'intera parchettatura che contrastava il movimento naturale del legno (AFSBASSiGr, inv. 104740), applicando due nuove traverse (AFSBASSiGr, inv. 104736) (**Fig. XVI** in **Capitolo 3**); si è proceduto quindi al consolidamento del supporto, alla pulitura della superficie, a una nuova stuccatura delle lacune presenti e a una loro integrazione pittorica; infine sono state ricostruite le ultime due colonnine dell'incorniciatura trecentesca, che erano andate perdute. Quanto alla riquadratura, dalla stessa relazione di restauro si legge che «le condizioni erano così degradate che [...] abbiamo deciso di conservare gran parte del precedente intervento», al punto che è stato effettuato soltanto un consolidamento del supporto ligneo (sul retro si vede ancora oggi una lunga spaccatura che corre longitudinalmente, su cui si era intervenuti già negli anni Trenta attraverso l'inserimento di tasselli "a farfalla"). Purtroppo, non sono state specificate le modalità mediante cui la riquadratura è stata nuovamente ancorata al polittico.

Bibliografia specifica:
Bacci 1939, pp. 105-120, figg. 1-10, 12-17, 19; Oertel 1942, p. 223; Offner 1958, pp. 65-66; Berenson 1963, vol. I, p. 55; Marcucci 1965a, p. 49; Cämmerer George 1966, pp. 65-71, tav. 10; Fremantle 1975, p. 51, fig. 95; Bellosi 1977c [2006a], p. 441, fig. 21; Damiani 1985; Bucci 1986, p. 331, fig. 150; A. Tartuferi, in *Dipinti italiani* 1987, p. 8; M. Boskovits, in Offner [1989], pp. 42-43 nota 40; A. Tartuferi, in *Dipinti e sculture* 1991, p. 30; Filippini 1992a, p. 202, fig. 7; Hoeniger 1995, p. 168 nota 8; Neri Lusanna 1995; Carnasciali 1996, pp. 65-66; A. Labriola, in *La collezione Cagnola* 1998, p. 67; Thomas 1998, p. 7, fig. 3; Tartuferi 2000, pp. 50-51; A. Zanchi, in *La Madonna nell'attesa del parto* 2000, p. 46; Schwarz 2004-2020, vol. II (2008), p. 527; D. Thiebaut, in *Ajaccio, Palais Fesch-Musée des Beaux-Arts* 2011, p. 16; S.G. Casu, in *The Pittas Collection* 2011-2021, vol. II (2018), p. 43; Bencistà 2019, p. III; Filippini 2019; Bagnoli 2021, pp. 30-31, fig. 7; Schwarz 2023, vol. II, p. 499; Mattedi, Venturini 2024, pp. 102-103 nota 83.

[1] Offner 1930b.
[2] Berenson 1932, pp. 164-168; Id. 1936, pp. 142-145.
[3] Bacci 1939, pp. 105-120.
[4] Offner [1989], pp. 110-121; Chiodo 2018, p. 67, fig. 20.
[5] Oertel 1942, p. 223; Offner 1958, p. 65.
[6] Berenson 1963, vol. I, p. 55; Cämmerer George 1966, pp. 65-71.
[7] Marcucci 1965a, p. 49.
[8] Bellosi 1977c [2006a], p. 441.
[9] Cfr. Fremantle 1975, p. 51; Damiani 1985; Bucci 1986, p. 331; A. Tartuferi, in *Dipinti italiani* 1987, p. 8; Filippini 1992a, p. 202; Neri Lusanna 1995; Thomas 1998, p. 7, fig. 3; Tartuferi 2000, pp. 50-51; D. Thiebaut, in *Ajaccio, Palais Fesch-Musée des Beaux-Arts* 2011, p. 16; S.G. Casu, in *The Pittas Collection* 2011-2021, vol. II (2018), p. 43; Filippini 2019, p. 93.
[10] S. Giorgi, in *La Galleria Nazionale di Parma* 1997, pp. 41-43, n. 50.
[11] S.G. Casu, in *The Pittas Collection* 2011-2021, vol. II (2018), pp. 38-43, n. 8.
[12] Offner [1989], pp. 352-353; Id. [1991], pp. 133-139.
[13] Fahy 1986, p. 40, figg. 46-47.
[14] Tartuferi 2000, pp. 50-51.
[15] Bellosi 1977c [2006a], p. 441; M. Boskovits, in Offner [1989], pp. 42-43 nota 40. Sul capitolo aurorale del Daddi rimando, oltre ai contributi già citati di Offner e Boskovits, anche a Zeri 1971b.
[16] Bologna, Fondazione Federico Zeri, Fototeca Zeri, invv. 15016-15022.
[17] Procacci 1932, pp. 341-344; Offner [2001], pp. 73-80.
[18] S. Casu, in *The Pittas Collection* 2011-2021, vol. II (2018), p. 43. Sul legame del Daddi con il Maestro di San Martino alla Palma vedi anche M. Boskovits, in Offner [1984], pp. 67-70.
[19] Bacci 1939, p. 114.
[20] Bacci 1939, pp. 111, 114-115. È opportuno evidenziare a questo proposito come già nel gennaio 1907 il parroco Pietro Bati avvertisse l'amministrazione pubblica del fatto che il quadro «è molto rovinato ed avrà bisogno di riparazioni» (APNS, H-298). Ringrazio Marco Fagiani per aver condiviso con me il materiale fotografico custodito nell'Archivio Pèleo Bacci di Siena, inv. 0514 (ma cfr. anche Nashville, Vanderbilt University, Contini-Volterra Photographic Archive, inv. SC.MSS.088.FLOR.1191).
[21] Cämmerer George 1966, p. 66.
[22] Bucci 1986, p. 331.
[23] Ito 2004.
[24] Bologna, Fondazione Federico Zeri, Fototeca Fahy, inv. 406890.
[25] Filippini 2019, p. 103.
[26] Bagnoli 2021, pp. 30-31.
[27] Su Anna Maria Ciaranfi vedi Sani 2022.
[28] Venturini 1994b, p. 119, n. 55.
[29] L. Aquino, in *I dipinti della Galleria Palatina* 2014, pp. 164-169, n. 36.
[30] Venturini 1994b, pp. 129-130, n. 86.
[31] Filippini 1992a, p. 202; Hoeniger 1995, p. 168 nota 8; Thomas 1998, p. 7, fig. 3; Bencistà 2019, p. III; Mattedi, Venturini 2024, pp. 102-103 nota 83.
[32] Sulla cerchia del Filipepi si rimanda a Zeri 1985; Venturini 2006, p. 42; Daly 2021; Id. 2025a; Id. in c.d.s.
[33] Bacci 1939, p. 110; Carnasciali 1996, p. 63.
[34] Faini 1965-1966, vol. II, p. 3, cat. 4, fig. 249.
[35] Filippini 2019, p. 94.
[36] Offner 1958, p. 66 nota 4.
[37] Oertel 1942, p. 223.
[38] Carnasciali 1996, p. 66.
[39] S. Giorgi, in *La Galleria Nazionale di Parma* 1997, p. 42 (ma cfr. anche Tartuferi 2000, p. 50).
[40] Pèleo Bacci 1939, p. 114 (ma cfr. anche Oertel 1942, p. 223; Bagnoli 2021, p. 31).
[41] Bucci 1986, p. 331.
[42] Bacci 1939, p. 113; Offner 1958, p. 66.
[43] Filippini 2019, p. 98; Bagnoli 2019, pp. 31, 33, figg. 7-8.
[44] Kaftal 1952-1985, vol. I (1952), pp. 460-466, n. 137.
[45] Offner 1958, p. 66 nota 1; Berenson 1963, vol. I, p. 55.
[46] Bacci 1939, p. 113.
[47] Bologna, Fondazione Federico Zeri, Fototeca Fahy, inv. 406890.
[48] Firenze, Harvard University Center for Italian Renaissance Studies, Villa I Tatti, invv. 32044157149.352, 451, 550; Firenze, Kunsthistorisches Institut in Florenz, inv. 46630; Bologna, Fondazione Federico Zeri, Fototeca Zeri, inv. 15016, cfr. anche Bagnoli 2021, p. 33, fig. 8.
[49] Su cui vedi anche Offner 1958, p. 66. Ringrazio Alessandro Bagnoli per avermi aiutato a rintracciare la documentazione d'archivio.



Fig. 10.1: Bernardo Daddi, *Madonna col Bambino in trono*, Parma, Galleria Nazionale; Bernardo Daddi, *Madonna col Bambino*, Città del Vaticano, Pinacoteca Vaticana.



Fig. 10.2: Bernardo Daddi, *Madonna col Bambino in trono* (part.), Limassol, collezione Pittas; Bernardo Daddi, *Madonna col Bambino* (part.), Siena, Pinacoteca Nazionale, depositi.



Fig. 10.3: *Particolare delle incisioni a mano libera e con il compasso nei nimbi dei santi.*



Fig. 10.4: *Fotografia storica del dipinto prima del restauro (1932).*

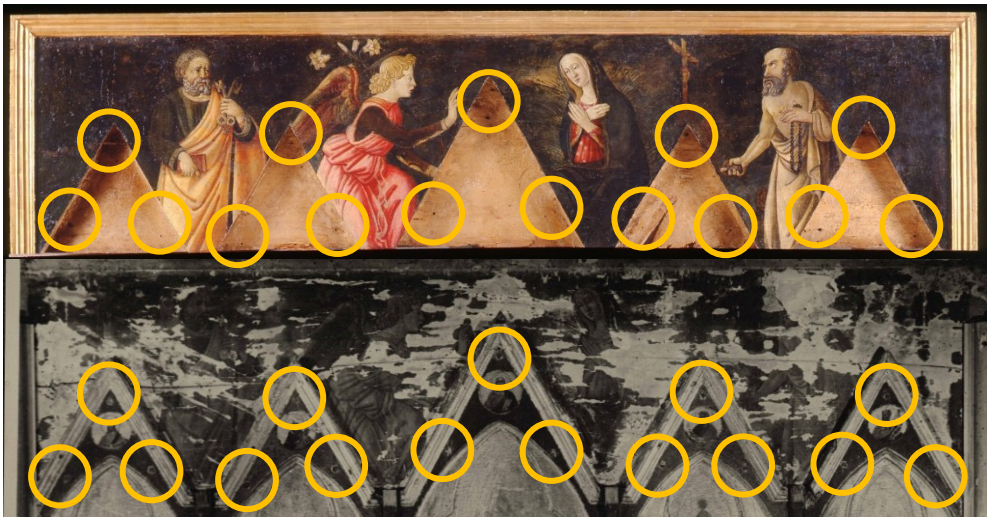


FIG. 10.5: *Particolare dei chiodi applicati dal fronte delle cuspidi per inglobare la riquadratura.*



FIG. 10.6: *Fotografia storica della riquadratura rimossa dal polittico* (post *1935*-ante *1995*).



FIG. 10.7: *Il polittico sull'altar maggiore di San Martino a Lucarelli (1941-1979).*



11.

Taddeo Gaddi (doc. 1322-1366); ambito di Cosimo Rosselli (1439/1440-1507)
Madonna col Bambino in trono, santa Lucia e santa Margherita d'Antiochia; *Cristo benedicente, sant'Agostino (?) e santo Stefano* (cuspidi); *Cristo morto in pietà tra due donatori; Annunciazione; martirio di sant'Orsola e delle sue compagne* (predella); *i profeti Gioele, Isaia, Geremia e Daniele* (riquadratura); *cherubini e serafini* (trabeazione)
1340-1345 circa; 1482 circa
Tempera su tavola
194 x 172 cm
Firenze, chiesa di San Martino a Mensola (ubicazione originaria)
Restauri: 1838, N. Ussi (cfr. Gabrielli 2007, p. 254, n. R18); 1867 (Sinibaldi, Brunetti 1943, p. 463); 1937 (Sinibaldi, Brunetti 1943, p. 463); 1995-1996, L. Venerosi Pesciolini (AGF, UR3263)
Iscrizioni: "· IOEL·PROFETA·"; "·ISAIA·PROFETA·"; "·GEREMIA·PROFETA·"; "·DANIEL·PROFETA" (nei cartigli di ciascun profeta)

Nella prima guida a stampa dell'antica chiesa di San Martino a Mensola – situata sul versante orientale della collina fiesolana, ai margini del torrente Mensola, poco fuori Firenze[1] – veniva descritta, sull'altare in *cornu epistolae* dedicato a Sant'Antonio e di patronato della famiglia Betti, una grande pala così caratterizzata: «evvi un quadro in tavola dipinto a tempera di forma trittica attribuito alla scuola del Cennini, rappresentante una Madonna in trono con Gesù bambino sulle ginocchia, a destra della quale è dipinta una vergine con lampada o face in mano e dalla sinistra S. Orsola avente una croce, in atto di calpestare un drago. Nel triangolo della prima cuspide vi è un S. Agostino in abito pontificale; in quello centrale un Gesù in atto di benedire; nell'ultimo un S. Stefano. Negli spazi lasciati dalle cuspidi vi sono effigiati da altra mano, allor che vollero ridurla quadrata, i profeti Ioel, Isaia, Geremia e Daniele. Il gradino pure è diviso in tre storie, la prima rappresenta l'Annunziazione, la centrale una Pietà, ai lati della quale vi sono effigiati il fondatore Giusto a destra, e sua moglie a sinistra in atto supplichevole; la terza il martirio delle vergini. Nella parete di questa cappella evvi l'arme di una delle diramazioni della famiglia dei Betti ed il Rosselli nel suo sepoltuario ci ha lasciato memoria che anche nel gradino dell'ancona era ripetuta questa medesima arme»[2]. La minuziosa descrizione consente di identificare senza incertezze l'ancona tutt'ora collocata sul medesimo altare, in fondo alla navata destra, della cui storia ci occuperemo a breve. L'attribuzione sofisticata alla scuola di Cennino Cennini è stata accolta in un primo momento da Guido Carocci[3], che, tuttavia, a distanza di più di vent'anni giudicò il dipinto della maniera di Agnolo Gaddi, identificando le due sante negli scomparti laterali con Marta e Orsola[4]. In realtà, il nome del Gaddi era già stato avanzato dall'ispettore alle Belle Arti Odoardo Giglioli in un inventario della chiesa redatto nel 1863 (ASTUC Fi 0560 (A/464), cc. 528-529), dove il soggetto veniva descritto come una Vergine col Bambino tra le sante Marta e, incredibile a dirsi, Genoveffa. Il riferimento a favore di Agnolo Gaddi è stato dubitato da Edward Hutton[5] e perfezionato da Osvald Sirén[6], secondo il quale si trattava di un'opera di Taddeo Gaddi, riconoscendo ai lati di Maria le sante Margherita e Giustina. In generale, il nome del Gaddi da quel momento non è stato più messo in discussione dalla critica successiva, che, anzi, fin dalle prime battute ha debitamente confrontato la tavola con alcuni tra i numeri più rappresentativi dell'*oeuvre* del maestro fiorentino[7]. Una partecipazione più o meno estesa della bottega è stata sostenuta da Raimond van Marle[8], da Sinibaldi e Brunetti[9], e in tempi più vicini ai nostri da Alessandro Conti[10], Andrew Ladis[11] e Cathleen Hoeniger[12]; Conti in particolare riscontrava un netto scarto qualitativo tra i tre scomparti di predella, al punto da sostenere che la scena centrale e quella di destra fossero «pezzi trecenteschi ma estranei alla bottega di Taddeo Gaddi»[13]. Gli unici a escludere interamente l'autografia del pittore sono stati Luigi Coletti e Pietro Toesca[14].

Più animato è stato invece il dibattito attorno all'identità delle due giovani sante (similissime, quasi gemelle) che affiancano la Madonna col Bambino, entrambe vestite come delle matrone romane, l'una

con una fiaccola in mano, l'altra con una croce e un inerme drago ai suoi piedi. Il van Marle, sulla scia del sopra menzionato Sirén, le riconosceva come Giustina e Margherita[15]; Sinibaldi e Brunetti recuperavano non senza incertezze la tesi del Carocci (Marta e Orsola)[16]; Berenson e Bertarelli – seguiti in tempi recenti da Maginnis, Ladis, Melli, Viggiani e Chiostrini[17] – hanno preferito invece identificarle come Lucia e Margherita[18]; Pacciani ha oscillato tra Margherita e Lucia o Marta[19]; Raspini, Scudieri e Sframeli hanno parlato di «una santa con fiaccola e S. Orsola»[20]; Gabrielli di Marta e Margherita[21], mentre un'annotazione anonima conservata presso la fototeca del Kunsthistorisches Institut in Florenz offre un'interpretazione del tutto singolare, riconoscendovi le allegorie della Carità e della Speranza[22].

Partiamo dal presupposto che le sante qui raffigurate non possono essere né Marta, che in genere è effigiata accanto a un drago ma sempre in abiti monacali, né Giustina, santa martire tradizionalmente presentata con un coltello conficcato nel petto, né tantomeno delle personificazioni di virtù, come dimostrano chiaramente i nimbi delle due figure. Gli attributi iconografici consentono invece di identificare le sante con Lucia e Margherita, come già indicato da buona parte della critica. A determinare una tale confusione nella valutazione del soggetto ha senz'altro contribuito la curiosa presenza, al di sotto di santa Margherita, di una scena del tutto estranea alla sua agiografia, ovvero il *Martirio di sant'Orsola e delle sue compagne*. Non sono riuscito a trovare una ragionevole spiegazione per questo così insolito espediente, ma lo stesso vale per l'*Annunciazione* sull'altro lato, che è stata dipinta ai piedi di santa Lucia senza un apparente motivo (**Fig. 11.1**). Si tratta di un caso a mia scienza abbastanza raro (esempi analoghi si riscontrano in alcune pale in terracotta invetriata della bottega di Andrea della Robbia, come ad esempio quella nel Museo Statale di Arte Medievale e Moderna di Arezzo, dove sotto alla figura di san Sebastiano è modellata la scena delle stimmate di san Francesco)[23], forse pensato in questa circostanza per evocare la vicenda di un'altra giovane santa, vergine e principessa, qui ritratta peraltro con una coroncina simile sulla testa. Nonostante tali anomalie, non ritengo necessario mettere in dubbio la pertinenza di queste tavolette alla pala d'altare, risultando perfettamente coerenti nello stile, nelle cromie, nei motivi decorativi e nella lavorazione delle lamine.

Se Sirén era convinto di poter ricondurre il trittico alla giovinezza di Taddeo Gaddi[24], con Berenson si è impostata invece una datazione ben più avanzata, tra il 1340 e il 1350[25], a ridosso quindi di uno dei numerosi interventi di riassetto architettonico che interessarono la chiesa[26]. Per Pier Paolo Donati era possibile restringere ulteriormente la forbice cronologica[27] e collocare il dipinto – e con lui anche le tavole a esso più affini, come quella per la Compagnia di Santa Maria della Croce al Tempio (oggi divisa tra il Museo Bandini di Fiesole, il Met e una collezione privata)[28]; la *Madonna col Bambino* di New Haven (Yale University Art Gallery, inv. 1943.205)[29] (**Fig. 11.2**); e il pentittico del Metropolitan Museum (**Scheda 9**), che si avvicina al nostro trittico anche per la sola posa del Bambino sgambettante[30] – dopo il 1341-1342, ovverosia a valle dell'esecuzione degli affreschi nella cripta di San Miniato al Monte[31] e nel Camposanto di Pisa[32]. Queste imprese, in effetti, non sono ancora contraddistinte da quella solida e accentuata volumetria che plasma le figure nella fase ultima della sua carriera, come ben si evince ad esempio nel polittico di San Giovanni Fuorcivitas a Pistoia, terminato nel 1353 circa e che in effetti non regge i confronti con i dipinti degli anni Trenta e dei primissimi anni Quaranta[33]. A suffragare una simile cronologia contribuisce poi la scollatura «amplissima, da spalla a spalla» delle vesti della Vergine e delle due sante, elemento che, secondo il principio introdotto da Luciano Bellosi[34], conobbe un'ampia diffusione proprio intorno al 1340 e poco oltre[35].

La chiesa di San Martino a Mensola ospitava fin dall'XI secolo una comunità di monache benedettine dipendenti dalla Badia Fiorentina, il cui abate si riservava il diritto di nominare la madre badessa. Alla metà del Quattrocento però l'edificio, da ormai oltre cent'anni in rovina e quasi abbandonato, venne momentaneamente soppresso e le poche monache rimaste furono allontanate e sostituite da un gruppo di frati provenienti dalla Badia stessa. Questi affidarono la cura della chiesa a un prete di nome Jacopo di Giovanni Santi[36], allora abate di Sant'Egidio e spedalingo di Santa Maria Nuova, che fu promotore di una radicale ristrutturazione in chiave brunelleschiana del complesso, resa possibile anche grazie al sostegno economico di alcune tra le principali famiglie locali[37]. In quei decenni vennero fatte eseguire nuove pale d'altare (come l'*Annunciazione* attualmente in posizione speculare rispetto al nostro dipinto,

di autore incerto ma eseguita senz'altro al principio dei lavori architettonici in chiesa[38]; oppure la *Sacra Conversazione* di Neri di Bicci del 1477 circa)[39] e nuovi codici miniati[40], mentre le tavole trecentesche preesistenti – come era avvenuto con il polittico di Giotto della Badia Fiorentina (**Scheda 1**), da cui San Martino a Mensola, come detto, dipendeva – vennero riquadrate. Tale aggiornamento interessò sia il trittico sull'altare maggiore (**Scheda 7**), sia quello qui in esame.

La cappella entro cui attualmente trova posto, situata in fondo alla navata destra e intitolata a sant'Antonio abate, fu fondata il 27 aprile 1482 per volontà testamentaria di Giusto d'Antonio di Michele Betti di Corbignano[41], famoso soprattutto per aver dato i natali ad Antonio Giovanni e ad Andrea (i "Juste"), gli scultori-architetti emigrati a Tours[42]. Fin dai tempi della guida di Fiesole da cui abbiamo preso le mosse[43], Giusto Betti è stato identificato nel nobiluomo vestito di nero inginocchiato insieme alla moglie nello scomparto centrale della predella, ai lati dell'*Imago pietatis*, che a tutta evidenza sono il frutto di una ridipintura effettuata nel corso della trasformazione rinascimentale. Le indagini radiografiche condotte in occasione del restauro del 1995-1996 hanno rivelato che al di sotto di queste pitture non si celavano i dolenti, come ragionevolmente supposto in passato[44], bensì due monache benedettine, oggi visibili soltanto nella porzione superiore dei loro veli claustrali[45] (cfr. **Fig. V** in **Capitolo 2**). Risulta insomma abbastanza evidente che la data di fondazione della cappella (incompatibile con una commissione trecentesca) e l'assenza di riferimenti a sant'Antonio abate escludano categoricamente che il nostro polittico provenga dall'attuale sacello, e che quindi fu collocato in questa sede solamente a ridosso della sua erezione. Tuttavia, il corredo iconografico tutto al femminile e la presenza originaria delle due monache oranti nella predella suggeriscono che il monastero di San Martino a Mensola sia stato a tutti gli effetti il luogo originario dell'opera, concepita a decorazione di un imprecisato altare della chiesa o del convento[46].

Oltre alla ridipintura dello scomparto centrale della predella, l'intervento di ammodernamento di fine Quattrocento interessò anche la struttura del trittico, che è stato inserito in una cornice di gusto rinascimentale, con pilastri laterali, capitelli classicheggianti e una grossa trabeazione disseminata di buffi serafini e cherubini alternati tra loro, che, a livello tipologico, ricorda le pale quadre invetriate di Giovanni della Robbia (**Fig. 11.3**). Tra le cuspidi furono inoltre collocati quattro inserti lignei triangolari, sui quali, contro un fondale dorato stranamente stampigliato di punzoni rotondi, compaiono i profeti Gioele, Isaia, Geremia e Daniele, facilmente riconoscibili dai cartigli che recano i loro nomi. Colpisce il modo in cui queste aggiunte si integrano così armoniosamente con le pitture preesistenti, anche da un punto di vista cromatico. Come di consueto, alcuni dettagli nel trittico trecentesco sono stati ripresi e ripassati, come ad esempio i contorni delle aureole dei santi, ben visibili in antiche riprese Brogi (1907-1912) e Alinari (1937)[47].

L'intervento pittorico di riquadratura è stato ricondotto a «una mano assai discreta» da Odoardo Giglioli nei già menzionati inventari della chiesa del 1863 (ASTUC Fi 0560 (A/464), cc. 528-529). Per Carocci tali aggiunte erano «di fattura diversa rispetto alla porzione trecentesca, più debole e posteriore e perciò dei primi del XV secolo» (ASTUC Fi 0560 (A/464), n. 20b), ma ben più ingenerose sono state le parole di Alessandro Conti e di Giovanna Ragionieri[48]. Se Sirén riconduceva genericamente l'intervento a un artista del XV secolo[49], di parere diverso fu Richard Offner, che lo reputò di mano di Benozzo Gozzoli[50]. Alcuni registri compilati nel 1938 oggi nell'Archivio Storico del Territorio-Ufficio Catalogo di Firenze, mai consultati fino a questo momento, riconducevano l'esecuzione della riquadratura alla maniera di Cosimo Rosselli (ASTUC Fi 0560 (A/464), n. 20), come poi ripetuto da Conti e da altri studiosi[51]. L'autografia *tout court* del Rosselli è stata invece sostenuta soltanto da Raspini, Bucci, Scudieri e Sframeli, e più recentemente da Viggiani, Pacciani e Chiostrini[52], benché essa fosse stata risolutamente respinta da Edith Gabrielli, la quale – e come darle torto – giudicava i quattro profeti e le creature angeliche di «una qualità infinitamente più bassa» rispetto a quella tipica di Cosimo[53]. Per Everett Fahy era possibile attribuire queste figure a Bernardo Rosselli[54], mentre in tutt'altra direzione si sono mosse la Hoeniger e la Roberts[55], le quali hanno suggerito con ben poco costrutto un'attribuzione a favore di Bastiano Mainardi.

A mio avviso, i rimandi all'arte di Cosimo Rosselli sono fuori discussione: si pensi per esempio al noto frammento con *San Giovanni Battista* di ubicazione sconosciuta e già parte di una più complessa pala d'altare (**Fig. II.4**)[56], che in San Martino a Mensola sembra riecheggiato nella figura del profeta Geremia, anche la poetica rosselliana è stata qui tradotta in una chiave quasi caricaturale, a tratti grottesca, con esiti qualitativi sensibilmente inferiori. I cherubini e i serafini dipinti nella trabeazione appaiono infatti macrocefali e dalle forme indurite, diametralmente opposti alle graziose e tenere creature che siamo soliti riscontrare nelle pale d'altare fiorentine della seconda metà del Quattrocento. Questo carattere così acerbo e rustico, a tratti stralunato, ricorda per certi versi i modi di un piccolissimo maestro denominato da Everett Fahy Maestro dell'Adorazione Douai[57], che però si distingue per un chiaro *imprinting* sellaiesco, certo assente nella pala di San Martino. Non sembra possibile individuare tra gli adepti del Rosselli una personalità precisa a cui ricondurre la presente riquadratura, né appare convincente sostenere – come riteneva Fahy – un'attribuzione al cugino Bernardo, che nei primi anni Ottanta dipingeva in ben altro modo, come indica la pala datata 1484 oggi al Princeton University Art Museum (inv. 38)[58]. Sono tuttavia fortemente convinto che allo stesso maestro attivo in San Martino a Mensola debba essere restituita una *Madonna col Bambino in trono* passata in un'asta Sotheby's di New York (7 aprile 1988, lotto 19) come opera di Bernardo di Stefano Rosselli[59] (**Fig. II.3**): i confronti sono così eloquenti – vi si ritrova persino la stessa e alquanto insolita granitura della lamina dorata – che invitano a espungere entrambe le opere dal catalogo di Bernardo, orientandole semmai verso una personalità differente, al momento anonima ma appartenente alla cerchia di Cosimo Rosselli, che tuttavia volge lo sguardo anche in direzione di Francesco Botticini e più in generale del mondo verrocchiesco[60].

L'ancona presenta oggi uno stato di conservazione mediocre. Il primo restauro di cui noi abbiamo testimonianza risale al 1838, in contemporanea ai lavori di ristrutturazione della chiesa, la quale in quegli anni si presentava «lurida e quasi indecente per la sua antichità»[61]. Se nell'inventario del Giglioli del 1863 veniva riferito che il dipinto era «conservato assai bene», un fogliettino incollato a tergo ricordava «che un fulmine penetrato nella chiesa nell'agosto del 1866 "lambì le dorature tutte del corniciame lasciando intatti i campi e le figure" e che si provvide nel settembre del '67 per opera della famiglia Betti di Corbignano, patrona della cappella, alla ridoratura»[62]. Sono state così rimosse le colonnine che scandivano i tre scomparti di trittico e, al fine di creare una superficie liscia omogenea, è stato steso uno strato di argento meccato lungo tutta la parte di legno nudo su cui poggiava anticamente la cornice, che è stato mantenuto (anche se leggermente patinato) in occasione del più recente restauro. Si comprendono pertanto le ragioni della sua attuale e insolita conformazione, nonché dello strano effetto satinato che ancora oggi si osserva sulla superficie. Non è dato sapere invece in quale dei due restauri ottocenteschi sia stata malamente manomessa la predella, che, come si può vedere da alcune fotografie storiche, era stata portata allo stesso livello del trittico e separata da quest'ultimo tramite una fascia in legno[63]. Nella stessa circostanza, le lesene laterali sono state segate e successivamente ricostruite, prolungandone l'estensione fino alla base, e le scene dipinte sono state mozzate e ridotte nelle loro dimensioni, come già evidenziato dal solo Sirén[64]. In occasione della *Mostra Giottesca* del 1937, l'ancona venne nuovamente restaurata, senza però che sia stata stesa una relazione scritta[65]. Negli anni Ottanta Andrew Ladis notava che la tavola era particolarmente sporca e presentava una serie di criticità («horizontal splits above each scene in predella; bulges in surface in Saint Lucy's neck and above Christ's raised hand; crack across Saint Margaret's left arm; halos outlined; some contours heavily reinforced; draperies retouched»)[66]. L'ultimo restauro risale al 1995-1996 ed è stato effettuato da Lisa Venerosi Pesciolini (AGF, UR3263), la quale, oltre ad aver condotto un accurato intervento sul supporto ligneo (che ha permesso di recuperare l'originario aggetto del gradino) e sulla superficie pittorica (alterata da numerose ridipinture e strati di vernici ossidate che ne offuscavano l'aspetto), ha indagato anche gli espedienti tecnici attraverso cui venne innestata la riquadratura: i quattro elementi triangolari collocati tra le cuspidi, diversamente da quanto avvenne nella pala dell'altar maggiore (**Scheda 7**), furono uniti tra loro mediante una robusta traversa, inchiodata al supporto trecentesco solo in corrispondenza della cuspide centrale, che è stata segata soltanto nella parte apicale (cfr. **Fig. I** in **Capitolo 3**). Tale traversa, incassata nei due montanti laterali della nuova cornice rinascimentale, svolge anche l'importante funzione di sostenere il peso della trabeazione, realizzata in un unico blocco ligneo svincolato e indipendente dal resto della

struttura. È probabile che tale elemento sia vincolato alla struttura sottostante mediante dentelli verticali, comunemente detti regoli. Secondo la relazione di restauro, le parti aggiunte nel XV secolo sono «in legno di mediocre scelta», con venature verticali, e risultano fissate alla traversa mediante chiodi battuti frontalmente. Dall'osservazione delle fotografie del retro si deduce inoltre che la cornice non sia stata concepita come un elemento rimovibile, come accade nella maggior parte delle pale d'altare rinascimentali, bensì come una sorta di telaio solidale al tavolato, destinato a garantire unità strutturale all'intero complesso.

Bibliografia specifica:
Baroni 1866, pp. 30-31; Carocci 1881, p. 24; de Montaiglon 1877, pp. 221-222; Carocci 1906-1907, vol. I (1906), p. 55; Sirén 1906, p. 151; Hutton 1908, pp. 9-10; Sirén 1908, p. 88; Wehrmann 1910, p. 16; Khvoshinsky, Salmi 1912-1914, vol. II (1914), p. 16; Sirén 1917, vol. I, pp. 153-154, fig. 132; Kreplin 1920, p. 32; Offner 1921, pp. 117-118 nota 1, fig. 3; van Marle 1923-1938, vol. III (1924), pp. 342-343, fig. 201; Vitzthum von Eckstädt, Volbach 1924, p. 294; Hutton 1927, p. 140; Offner 1927, pp. 60, 64 nota 5; Toesca 1929b, pp. 77, 81 nota 20; Venturi 1931, vol. I, fig. XL; Berenson 1932, p. 215; Offner 1933a, p. 84; Berenson 1936, p. 185; Bertarelli 1937, p. 378; Sinibaldi, Brunetti 1943, pp. 462-463, n. 145; Coletti 1941-1947, vol. II (1946), p. XLVI; Offner 1947, p. 89 nota 10; Meiss 1951, p. 124 nota 76; Toesca 1951, p. 622 nota 142; Baldini 1952, p. 174; Shorr 1954, pp. 183, 185; Berenson 1963, vol. I, p. 71; Donati 1966, p. 28; Conti 1973, pp. 39-41, 210; Raspini 1977, pp. 45-46; Ladis 1978, pp. 249-151, n. 18; Eisenberg 1981, p. 145 nota 41; Offner [1981], p. 71; Ladis 1982, pp. 222-223, n. 51; Conti 1983, p. 87; Ragionieri 1983, p. 26; Bucci 1986, p. 331; Eisenberg 1989, p. 119; Scudieri, Sframeli 1991, pp. 62-63; Filippini 1992a, pp. 201-202, fig. 4; M. Scudieri, in *Il Museo Bandini* 1993, p. 82; Hoeniger 1995, pp. 113-120, fig. 82; Thomas 1995, pp. 121, 125, fig. 37; Cole Ahl 1996, p. 235; Melli 1999, p. 7, fig. 5; E. Fahy, in *Cosimo Rosselli* 2001, p. 253; Offner [2001], p. 215 nota 10; S. Chiodo, in *Galleria dell'Accademia* 2003-2020, vol. I (2003), p. 283; Gabrielli 2007, p. 254, n. R18; Bigazzi 2008, pp. 68-69; Branca 2008, p. 16; Brucker 2008, p. 68; Skaug 2008, p. 53; Skaug 2009, p. 403; Viggiani 2009, p. 31; Pacciani 2011, p. V, fig. 12; De Marchi 2012a, p. 237; Brunori 2013, p. 9; Pons 2013, p. 33; *Revelations* 2013, p. 48; Tripps 2014b, p. 6, fig. 6; Augart 2018, p. 86 nota 346; Chiostrini 2018, p. 230, fig. 4; Roberts 2018, pp. 123-124, fig. 6; P. Palladino, in *Italian Paintings* 2025, p. 85.

[1] Repetti 1833-1846, vol. III (1839), pp. 192-193; Baroni 1866; Conti 1983, pp. 87-88; Raspini 1977; Pacciani 2011.
[2] Baroni 1866, pp. 30-31.
[3] Carocci 1881, p. 24.
[4] Carocci 1906-1907, vol. I (1906), p. 55.
[5] Hutton 1908, pp. 9-10.
[6] Sirén 1906, p. 151; Id. 1908, p. 88; Id. 1917, vol. I, pp. 153-154.
[7] Sirén 1917, vol I, p. 153; Offner 1921, pp. 117-118 nota 1; Id. 1933a, p. 84: «It reminds [...] the Annunciation in the Museo Bandini in Fiesole»; Venturi 1931, vol. I, fig. XL: «è il più vicino al quadro di New York per la composizione centrale e lo stile delle immagini» (ma cfr. in tempi più recenti anche M. Scudieri, in *Il Museo Bandini* 1993, p. 82; S. Chiodo, in *Galleria dell'Accademia* 2003-2020, vol. I (2003), p. 283).
[8] van Marle 1923-1938, vol. III (1924), pp. 342-343.
[9] Sinibaldi, Brunetti 1943, pp. 462-463, n. 145.
[10] Conti 1973, pp. 39, 210.
[11] Ladis 1982, pp. 222-223, n. 51.
[12] Hoeniger 1995, p. 118.
[13] Conti 1973, p. 40.
[14] Coletti 1941-1947, vol. II (1946), p. XLVI: «a Taddeo è assai più difficile conservare dopo che lo si poté studiare da vicino alla Mostra Giottesca»; Toesca 1951, p. 622 nota 142: «va distinto per un colorito più tenue che di solito nel Gaddi».
[15] van Marle 1923-1938, vol. III (1924), pp. 342-343.
[16] Sinibaldi, Brunetti 1943, pp. 462-463, n. 145.
[17] H.B.J. Maginnis, in Offner [1981], p. 71; Ladis 1982, pp. 222-223, n. 51; Melli 1999, p. 7; Viggiani 2009, p. 31; Chiostrini 2018, p. 230.
[18] Berenson 1932, p. 215; Id. 1936, p. 185; Bertarelli 1937, p. 378.
[19] Pacciani 2011, p. V.
[20] Raspini 1977, pp. 45-46; Scudieri, Sframeli 1991, pp. 62-63.
[21] Gabrielli 2007, p. 254, n. R18.
[22] Firenze, Kunsthistorisches Institut in Florenz, inv. 575593.

[23] Gentilini 1992, vol. I, p. 244.
[24] Sirén 1917, vol. I, pp. 153.
[25] Berenson 1963, vol. I, p. 71.
[26] Carocci 1881, p. 24.
[27] Donati 1966, p. 28.
[28] A. Tartuferi, in *L'eredità di Giotto* 2008, pp. 120-123, cat. 14.
[29] P. Palladino, in *Italian Paintings* 2025, pp. 82-86, n. 14.
[30] Tripps 2014b, p. 6.
[31] Berti 1850, pp. 112-113; Frey 1911, pp. 322-323; Ladis 1982, pp. 142-148, n. 12.
[32] Milanesi, Pini 1876, vol. I, n. 1; Tripps 2014a.
[33] C. Chiti, in *Medioevo a Pistoia* 2021, pp. 266-267, cat. 50.
[34] Bellosi 1977b,c [2006a].
[35] Sulla biografia di Taddeo Gaddi in generale si rimanda alla monografia di Ladis 1982 e alle seguenti voci: S. Ricci, in *La pittura in Italia* 1986, vol. II, pp. 573-574; Labriola 1998; Neri Lusanna 1995.
[36] Cfr. ASF, Diplomatico, Badia di Firenze, 26 marzo 1451 (ma cfr. anche Brucker 2008, pp. 67-68).
[37] Cfr. anche Melli 1999, p. 8 nota 14.
[38] A. Staderini, in *Bagliori dorati* 2012, pp. 196-197, cat. 48; Brunori 2013.
[39] Pacciani 2011, pp. III-IV, fig. 5.
[40] Levi D'Ancona 1962, pp. 63, 132.
[41] Baroni 1866, p. 28 nota 1; de Montaiglon 1877.
[42] Quinterio 2004; Bardati, Mozzati 2012. In tale occasione egli dotò la chiesa anche di banconi in legno intarsiato da porre in sagrestia. Il documento relativo al lascito (su cui vedi già Baroni 1866, pp. 29-30) è ora consultabile presso l'Archivio di Stato di Firenze, dove è stato rintracciato da Louis Alexander Waldman (Brucker 2008, p. 68 nota 47). Al tempo di Sinibaldi e Brunetti, nell'archivio parrocchiale della chiesa di San Martino si conservava un atto del 14 luglio 1863 (oggi irrintracciabile) in cui la famiglia Betti ancora rivendicava il patronato dell'altare e la proprietà della pala, ricordando – ma non sappiamo se appoggiandosi a precise attestazioni documentarie – che il sacello «fu fatto fare» nel 1482 (cfr. Sinibaldi, Brunetti 1943, p. 463).
[43] Baroni 1866, pp. 30-31.
[44] Hoeniger 1995, p. 120.
[45] Melli 1999, p. 7.
[46] Ladis 1982, pp. 222-223, n. 51.
[47] Bologna, Fondazione Federico Zeri, Fototeca Zeri, inv. 14414; Fototeca Fahy, inv. 414988. Contrariamente a quanto sostenuto dal Berenson, le tre figurine nelle cuspidi del trittico – prive di attributi iconografici ma tradizionalmente riconosciute come sant'Agostino, Dio Padre benedicente e santo Stefano – non sono opera del pittore quattrocentesco, bensì dello stesso Taddeo Gaddi. Stando alle parole del Baroni (1866, p. 31), pare che negli anni Ottanta del Quattrocento fossero stati aggiunti nella predella anche gli stemmi della famiglia Betti («Rosselli nel suo sepoltuario ci ha lasciato memoria che anche nel gradino dell'ancona era ripetuta questa medesima arme»): preme tuttavia precisare che il *Sepoltuario* fiorentino di Stefano Rosselli (1657) citato dall'autore ottocentesco non dedica nemmeno un rigo alla chiesa di San Martino, pertanto non è chiaro da dove egli abbia tratto tale indicazione.
[48] Conti 1973, p. 39; Ragionieri 1983, p. 26.
[49] Sirén 1906, p. 151; Id. 1908, p. 88; Id. 1917, vol. I, pp. 153-154 (ma cfr. anche Eisenberg 1981, p. 145 nota 41).
[50] Parere orale 1926, cfr. New York, Frick Art Reference Library, inv. 002_4107100316227_0003.
[51] Conti 1983, p. 87; Filippini 1992a, pp. 201-202; Thomas 1995, pp. 121, 125; De Marchi 2012a, p. 237.
[52] Raspini 1977, pp. 45-46; Bucci 1986, p. 331; Scudieri, Sframeli 1991, p. 63; Viggiani 2009, p. 31; Pacciani 2011, p. V; Chiostrini 2018, p. 230.
[53] Gabrielli 2007, p. 254, n. R18 (cfr. anche *Revelations* 2013, p. 48).
[54] E. Fahy, in *Cosimo Rosselli* 2001, p. 253 (ma cfr. anche una sua lista senza data, ma successiva al giugno 2000: Bologna, Fondazione Federico Zeri, Fototeca Fahy, AI_172/6).
[55] Hoeniger 1995, p. 118; Roberts 2018, p. 124.
[56] Gabrielli 2007, pp. 128-135, n. 19.
[57] Bologna, Fondazione Federico Zeri, Fototeca Fahy, AI_93/2.
[58] Padoa Rizzo 1987a, pp. 22-23, fig. 5.
[59] Bologna, Fondazione Federico Zeri, Fototeca Fahy, scheda n. 108396 (ma cfr. anche E. Fahy, in *Cosimo Rosselli* 2001, p. 254).
[60] Più cautamente mi chiedo se si possa assegnare a questo stesso maestro anche una Mado*nna col Bambino e due angeli* venduta a Londra in un'asta Christie's diversi anni fa (4 luglio 1997, lotto 355).
[61] Pacciani 2011, p. III. A quel tempo l'edificio venne inoltre dotato di una nuova copertura a stoiato (Melli 1999, p. 7).
[62] Sinibaldi, Brunetti 1943, p. 463.

[63] Bologna, Fondazione Federico Zeri, Fototeca Zeri, inv. 14414; Fototeca Fahy, inv. 414988; Firenze, Gallerie degli Uffizi, Regio Archivio Fotografico, inv. 7821-18620; Firenze, Kunsthistorisches Institut in Florenz, invv. 575593, 575921, 118992; Nashville, Vanderbilt University, Contini-Volterra Photographic Archive, inv. SC.MSS.088.FLOR.0955.
[64] Sirén 1917, vol. I, p. 154.
[65] Sinibaldi, Brunetti 1943, p. 463.
[66] Ladis 1982, p. 222.



FIG. 11.1: *Particolare dei due scomparti di predella laterali.*



FIG. 11.2: Taddeo Gaddi, *Madonna col Bambino in trono*, New Haven, Yale University Art Gallery; Taddeo Gaddi, *Annunciazione*, Fiesole, Museo Bandini.



Fig. 11.3: Ambito di Cosimo Rosselli, *Cherubini e serafini*; *Profeta Isaia* (part.), Firenze, chiesa di San Martino a Mensola; Ambito di Cosimo Rosselli, *Madonna col Bambino in trono* (part.), ubicazione sconosciuta.



Fig. 11.4: Cosimo Rosselli, *San Giovanni Battista*, ubicazione sconosciuta; Ambito di Cosimo Rosselli, *Profeta Geremia* (part.), Firenze, chiesa di San Martino a Mensola.


AVE GRATIA PLENA DOMINVS
ECVM ANNO M CCCCLXXX

12.

Lorenzo di Bicci (doc. 1359-1410); pittore fiorentino del XV secolo
Madonna col Bambino in trono; *due angeli* (riquadratura)
1380-1390 circa; 1485
Tempera su tavola (trasportata su tavola e plexiglass)
106 x 73,5 cm (senza cornice); 116 x 82,5 cm (con cornice)
Vologno (Rignano sull'Arno), chiesa di San Michele Arcangelo (ubicazione originaria)
Provenienza: Vologno (Rignano sull'Arno), chiesa di San Michele Arcangelo (fino all'agosto 1966); Firenze, Galleria degli Uffizi (agosto 1966-1972); Vologno (Rignano sull'Arno), chiesa di San Michele Arcangelo (1972-1979); Fiesole, Seminario (1979-1992)
Restauri: 1966-1969, E. Marxen-Wolska, J. Wolski, W. Kurpik, D. Niesolowska, V. Granchi (AOPD, GR5083)
Iscrizioni: "·AVE·GRATIA·PLENA·DOMINUS·TECUM·AN[N]O·DO[MINI]·M·CCCCLXXXV· E[CCLESIAE] P[ATRONI]" (in basso)

L'antica chiesa ad aula unica di San Michele Arcangelo, posta nell'incantevole castelletto di Vologno, a nord di Rignano sull'Arno[1], è nota ai più per ospitare due importanti pale rappresentative della cosiddetta Maniera Moderna, ovvero la *Madonna della cintola* uscita dalla bottega di Andrea del Sarto (1512 circa) e la *Sacra Conversazione* di Mariotto Albertinelli, datata 1514[2]. Non meno rimarchevole però è un'altra opera che, come le altre due, è stata commissionata per questa sede, ossia una *Madonna col Bambino in trono e due angeli* oggi collocata sulla parete sinistra, a ridosso dell'altare maggiore. Si tratta di un'opera composita, per cui la tavola cuspidata dipinta allo scadere del Trecento è stata modificata e riquadrata nel 1485, come attesta l'iscrizione in basso. La sua vicenda critica, oltre che scarna e relativa per lo più alla sola parte trecentesca, inizia in epoca tarda. Ignorata nella *Guida* di Guido Carocci[3], essa è stata presentata per la prima volta agli studi nel 1972 nelle sale dell'acclamata mostra *Firenze restaura*, in occasione della quale il curatore Umberto Baldini suggerì un'attribuzione a Lorenzo di Bicci[4], unanimemente accolta dalla critica successiva. Marxen-Wolska riferisce che in precedenza era creduta di Mariotto di Nardo, senza però esplicitare la sua fonte[5].

Capostipite di una dinastia di pittori che per più di un secolo, attraverso tre generazioni (assieme al figlio Bicci e al nipote Neri), soddisfece ampiamente le richieste della clientela cittadina[6], Lorenzo di Bicci si iscrive nel novero dei più prolifici pittori attivi a Firenze e più in generale in Toscana nella seconda metà del Trecento. Si immatricolò all'arte dei Medici e Speziali il 25 giugno 1359, risultando ancora in vita nel 1410[7]. Il suo catalogo conta oltre sessanta dipinti tra tavole devozionali e pale d'altare, che rivelano fin dagli esordi una stretta frequentazione dell'ambiente orcagnesco, in particolare quello di Jacopo di Cione e del Maestro dell'altare di San Niccolò, secondo alcuni il suo maestro[8]. In più di un'occasione fu coinvolto in prestigiosi incarichi pubblici: tra questi, la fornitura dei disegni (oggi perduti) per alcune delle *Virtù* della Loggia del Lanzi (1385 e 1394), scolpite da Jacopo di Piero Guidi, Giovanni Fetti e Giovanni d'Ambrogio, e per alcune figure destinate alla facciata della cattedrale di Santa Maria del Fiore (1387), eseguite da Piero di Giovanni Tedesco, per le quali Lorenzo si occupò anche della policromia[9]. Su richiesta della stessa Opera del Duomo, inoltre, il nostro realizzò nel 1398 quattro compassi (ovvero pannelli mistilinei) raffiguranti gli Evangelisti, un tempo incassati sulla volta di una cappella nella controfacciata della cattedrale; di quella commissione, però, sopravvivono soltanto tre esemplari (Firenze, Museo dell'Opera del Duomo, invv. 2005, nn. 121-123)[10]. Queste sono le uniche opere superstiti del *corpus* di Lorenzo di Bicci che possono essere datate con assoluta certezza, assieme a uno scomparto centrale di polittico raffigurante la *Crocifissione* già sull'altare della cappella della Compagnia della Croce in Santo Stefano a Empoli, agganciato dai documenti all'anno 1399 (Empoli, Museo della

Collegiata, inv. 12)[11]. Suggestiva a tal proposito è la recente proposta di Cristina De Benedictis di ricondurre all'anno 1402 il grande polittico di Loro Ciuffenna (chiesa di Santa Maria Assunta), forse proveniente dall'altare maggiore dell'oratorio dell'Ospedale di San Arcangelo Michele dei Broccardi a Firenze[12], a pochi passi dall'Ospedale di San Giovanni Battista in via San Gallo[13].

Queste commissioni rimarcano appieno il prestigio che gli veniva riconosciuto in città: tutt'altro che un «piccolo pittore»[14], dunque, a cui manca tuttavia un esauriente studio monografico[15]. La ricostruzione della vicenda artistica di Lorenzo di Bicci, d'altro canto, non è un'impresa così agevole: Giorgio Vasari confuse la sua attività con quella del figlio Bicci, il che ha impedito alla critica di giovarsi di un'importante fonte antica[16]; per di più, l'assenza di una qualsiasi firma o data apposta alle sue opere complica ulteriormente il quadro, solo in parte chiarito grazie agli affondi critici di Miklós Boskovits[17]. Come se non bastasse, assai fumosa è la questione relativa alle sue date di nascita e di morte, sulle quali però Cecilia Frosinini e più di recente Maximillian Hernandez hanno dato una convincente e condivisibile lettura[18].

Nell'opera di San Michele a Volognano si riconoscono immediatamente quelli che sono i caratteri distintivi della produzione di Lorenzo di Bicci. Basti portare sul banco delle prove il viso ovoidale della Vergine, inclinato verso destra e segnato da linee di contorno incisive, contraddistinto altresì da un taglio degli occhi particolarmente allungato e da uno sguardo trasognato, venato di malinconia: esso ritorna puntualmente in numerose opere tarde, per esempio nel polittico del Museo Nazionale di San Matteo di Pisa (invv. 112-113)[19], nella *Madonna col Bambino e due angeli* di Tavarnelle (Museo di Arte Sacra, inv. 3)[20], così come nel ben noto frammento di Baltimora (Walters Art Museum, inv. 37.478)[21] (**Fig. 12.1**). Analogamente, le forme tondeggianti che profilano la Vergine e il Gesù Bambino di Volognano rispecchiano quella compatta robustezza di matrice neogiottesca che caratterizza la tarda produzione del pittore, e che rendono plausibile una datazione tra gli anni Ottanta e Novanta del Trecento, come già proposto per primo dal Boskovits[22]. Perfino la posa scattante del Bambino, con il braccio a mezzaluna in atto benedicente, assume il valore di marchio di fabbrica, riscontrabile in egual modo nel trittico con la *Madonna col Bambino in trono e i santi Martino, Andrea, Agata e Giovanni Battista* della collegiata di Empoli[23] e in due piccole tavolette devozionali raffiguranti la *Madonna col Bambino e quattro santi* (Colle Val d'Elsa, Museo Civico e Diocesano di San Pietro, s.n.inv.; Firenze, mercato antiquario, 1990) (**Fig. 12.2**)[24].

Quanto all'intervento quattrocentesco di riquadratura, esso non ha catturato in sede critica particolare attenzione. L'autore di tale operazione, genericamente etichettato come «anonimo pittore»[25] o in alternativa, con toni quanto mai caustici, «pittore di contado [che] ha ridipinto senza ambizioni figurative»[26], è stato avvicinato in ultima battuta da Cecilia Filippini a un artefice «forse non lontano dal pittore miniatore Littifredi Corbizzi»[27]. Tale proposta, pur dal carattere ipotetico, non convince però fino in fondo: le coordinate d'attività del nostro sono da ricercare infatti a Firenze e non a Siena, dove il "Litti", autore soltanto di miniature, fu principalmente attivo[28]. Tuttavia, non sono in grado di suggerire un nome alternativo per questo pittore dal carattere popolaresco a metà strada fra Cosimo Rosselli e Filippino Lippi, che, per il momento, siamo costretti a lasciare nell'anonimato[29].

Come risulta chiaramente dall'iscrizione in basso, il rimodernamento della tavola fu effettuato nel 1485 (e non nel 1490)[30] su volontà della famiglia Della Vacchia (o Del Vacchia), originaria di Lavacchio[31], il cui stemma con bue rampante rosso su campo oro campeggia a metà dell'inno mariano. Vari esponenti di questa stirpe, oltre a risiedere a Firenze e a possedere appezzamenti terrieri nella vicina zona di Rosano, ressero per lungo tempo la prioria di San Michele a Volognano (il committente ritratto in abisso nella pala dell'Albertinelli, per esempio, è il cappellano Zanobi di Antonio Della Vacchia, come dimostrato da Ludovico Borgo)[32]; non deve pertanto sorprendere la presenza della loro arme anche sul pulpito nella navata di sinistra e sulla porta da cui si accede in sagrestia. È la forte devozione popolare verso l'immagine di Lorenzo di Bicci, creduta persino «miracolosa»[33], che spiega la decisione da parte della famiglia dei Della Vacchia di aggiornarne l'aspetto e riquadrarla, allineandosi a quanto stava succedendo nella vicina Firenze[34].

Si ritiene che il dipinto decorasse fin dall'origine l'altare maggiore: nel 1447 il vescovo di Fiesole Benozzo Federighi, durante una visita pastorale, registrava appunto sull'«altare maius» una «tabula Virginis Marie» (ASDFi, VP3, c. 309). L'ancona evidentemente venne spostata da quella sede prima del 1532 (ma con molta probabilità già attorno al 1485), dal momento che a quella data il vescovo Braccio Martelli riportava che nel coro «erat tabula pulcherrima cum immagine Virginis Marie cum multorum sanctorum» (ASDFi, VP8, c. 142)[35]. Ora, è molto probabile che la nostra *Madonna col Bambino* in principio fosse effettivamente affiancata da altri pannelli (risulterebbe infatti difficile immaginare una tavola di poco più di un metro d'altezza isolata come una *Maestà* sopra l'altare di una chiesa di fine Trecento); tuttavia, per procedere al suo rimodernamento, questi pannelli sono stati necessariamente separati dallo scomparto centrale, ed è per questo motivo che, a dispetto di quanto sostenuto finora dalla critica, la tavola di Lorenzo di Bicci non può essere quella «cum multorum sanctorum» attestata nel 1532 sull'altar maggiore. In tale posizione, tuttavia, non potevano figurare nemmeno le pale della bottega di Andrea del Sarto e dell'Albertinelli, che nella medesima visita pastorale risultano collocate su altri altari della chiesa. Purtroppo, di questi presunti scomparti laterali non rimane alcuna traccia, e nel pur folto catalogo di Lorenzo non si contano dipinti – con eventualmente raffigurato l'Arcangelo Michele, titolare della chiesa – che presentino misure compatibili. Oggi, come si vedrà a breve, del supporto originario dell'ancona non è rimasto nulla; tuttavia, dalle fotografie storiche a disposizione si evince che in occasione dell'ammodernamento furono aggiunte anche due fasce lignee sottili lungo i lati lunghi, al fine di ampliare la larghezza del tavolato: ciò costituisce un'ulteriore prova del fatto che, nel Cinquecento, la tavola non fosse più accompagnata dagli scomparti laterali. Certo, rispetto alle altre operazioni analizzate nel presente studio, il caso di Volognano risulta del tutto isolato: qui infatti sembra di capire che si optò per la separazione dello scomparto centrale dai pannelli laterali anziché un più consueto inserimento di spicchi lignei tra una cuspide e l'altra.

Tornando agli aspetti tecnici dell'intervento di riquadratura, nel 1485 la tavola – il cui supporto è costituito da quattro assi in legno di pioppo a venatura verticale – venne raccordata a due nuovi pannelli triangolari parimenti in legno di pioppo, necessari a ricavare un formato rettangolare (le seguenti informazioni tecniche si ricavano dal più volte citato contributo di Marxen-Wolska). Le fessure tra le parti sono state riempite con stoppa di fibre di lino. Molto probabilmente la tavola trecentesca e quella quattrocentesca erano tenute insieme da una traversa (si scorgono infatti delle discolorazioni del legno che potrebbero attestare l'antica presenza di un'asse orizzontale), che fu sostituita in epoca moderna in maniera piuttosto grossolana da altre tre assi (AOPD, GR5083, n. 147364) (**Fig. 12.3**). Quanto alla superficie pittorica, l'anonimo quattrocentesco provvide anzitutto a stuccare alcune lacune – che testimoniano come il dipinto di Lorenzo di Bicci versasse in uno stato conservativo non ottimale – e aggiunse una pavimentazione a scacchiera, un ampio trono a semicerchio e due angeli in volo che incoronano la Vergine, dipingendo anche sulla superficie pittorica trecentesca. Come spesso accadeva nelle operazioni di riquadratura, anche nel caso in questione il pittore ridipinse alcune porzioni dell'immagine medievale, racconciando con tempera a uovo soprattutto la figura di Maria.

Nel corso del Seicento, quando in chiesa è attestata la presenza di una Compagnia del Rosario[36], la pala è ricordata sulla parete sinistra, più precisamente sull'altare della Madonna del Rosario, inserita in una più ampia macchina con ai lati san Domenico, santa Caterina da Siena e alcuni angeli (cfr. visita pastorale di Francesco Maria Ginori, 26 maggio 1740, ASDFi, VP30, c. 258; e visita pastorale di Ranieri Mancini, 6 maggio 1793, ASDFi, VP35, cc. 80-83). Nell'"Inventario delle Suppellettili e mobili Sacri della Chiesa di S. Michele a Volognano", redatto nel 1795 per volontà del vescovo Mancini, si legge: «In Cornu Evangelii un Altare dedicato alla SS.ma Vergine del Rosario, con Sua Tavola grande con cornice in parte dorata, e parte tinta di giallo: dentro questa Tavola v'è dipinta l'Immagine di S. Domenico, di Santa Caterina da Siena, con vari Angeli, e Puttini. In mezzo a detta Tavola vi è un vuoto con cornice dorata, nel qual vuoto vi è una tavola piccola con cornice dorata antica, ove è dipinta l'Immagine della SS.ma Vergine del Rosario, col suo SS.mo Figliuolo in Braccio, con corona d'argento sopra la Sacra Testa, e coperta di Cristallo di due pezzi, e in oltre una mantellina di tela ingessata tirata sul telajo, con pittura dello

Spirito Santo in forma di Colomba» (ASDFi, XIX, 20, c. 569). Non è stato possibile risalire a informazioni più circostanziate su questo allestimento, verosimilmente smantellato tra il XIX e il XX secolo, quando l'opera fu dotata dell'attuale cornice.

Sulla parete sinistra è ancora documentata il 27 luglio 1909, quando Domenico Fiscali, rivolgendosi all'allora ministro della Pubblica Istruzione, redasse una perizia auspicando un intervento di restauro (cfr. ASTUC Fi 1636 (A/1620), cc. 53, 68, 70-71, 91, 96, 106, dove l'opera è considerata «di scarso interesse artistico e in condizioni di tale gravità»)[37]. In tempi più vicini ai nostri, la *Madonna* di Volognano è stata collocata nell'unica cappella rialzata superstite della chiesa, sul lato destro dell'edificio, dove in precedenza «veniva custodita in una nicchia coperta da un velo e che veniva mostrata soltanto in solenni e particolari circostanze»[38]. Di tale collocazione dà conto pure Caterina Caneva sulla base di una scheda manoscritta redatta nel 1966 dall'allora funzionario della Soprintendenza di Firenze Marco Chiarini, che però risulta dispersa[39]. Da questo ambiente venne prelevata l'8 agosto 1966 e condotta nei Laboratori di Restauro presso la Galleria degli Uffizi: le condizioni conservative, già preoccupanti al momento della consegna[40] (**Fig. 12.4**), subirono un ulteriore e disastroso deterioramento a causa dell'alluvione che colpì la città dopo nemmeno tre mesi[41] (**Fig. 12.5**). I danni riportati dall'esposizione all'acqua paludosa mista a nafta – che addirittura obbligarono a tenere l'opera per molto tempo in posizione orizzontale, altrimenti qualsiasi inclinazione rischiava di far sgretolare gli strati di pittura – resero necessaria la separazione delle due parti e la sostituzione del supporto[42] (**Fig. 12.6**). Dopo aver trasportato la pittura, venne altresì recuperata, ove possibile, l'originale stesura pittorica, ampiamente offuscata da ridipinture sette-ottocentesche (**Fig. 12.3**). La porzione quattrocentesca fu trasferita su un pannello in plexiglass, così da garantire il suo incastro con il *pendant* trecentesco a mo' di passe-partout. I risultati del restauro, anticipati da Umberto Baldini nell'ottobre del 1968 in una relazione inviata al CRIA – *Committee for the Rescue of Italian Art* (consultabile presso l'Archivio dell'Opificio delle Pietre Dure di Firenze, GR3895 V5083), sono stati commentati alcuni anni dopo dallo stesso Baldini e in maniera ancor più dettagliata dalla restauratrice Ewa Marxen-Wolska[43].

L'immagine che vediamo noi oggi risente moltissimo degli sfortunati eventi qui narrati, come ben dimostrano peraltro la nuca spelacchiata di Gesù Bambino, lo sfondo su cui si stagliano le figure, e più in generale l'intera pellicola pittorica, particolarmente consunta. Il restauro, tuttavia, è riuscito a preservare in alcune zone l'antica preziosità ornamentale della stoffa a motivi vegetali e aquile che si osserva alle spalle di Maria, così come quella della sua veste disseminata di coroncine[44], che certo rimarcano il gusto orafo di Lorenzo di Bicci[45]. Concluse le delicate operazioni di restauro (era l'ottobre 1969), il quadro fu esposto per la prima volta al pubblico in occasione della mostra *Firenze restaura* (1972) e in seguito ricollocato in chiesa; ma, per ragioni conservative e di sicurezza, nel 1979 fu trasferito presso il Seminario di Fiesole. Poté tornare nella sua originaria sede soltanto dopo oltre dieci anni, nel 1992, con grande giubilo da parte del popolo di Rignano sull'Arno[46].

Bibliografia specifica:

Firenze restaura 1972, pp. 26, 75, 135, 149, figg. 101-102; Boskovits 1975, p. 336; Fremantle 1975, p. 412, fig. 841; Marxen-Wolska 1985; Conti 1986, pp. 47, 50, 68, 95 nota 29; Barducci 1986, pp. 132-133, 139 nota 84; Bucci 1986, fig. 199; Filippini 1992a, p. 200, fig. 2; *Il ritorno della Madonna* 1992; C. Caneva, in *L'età di Savonarola* 1996, p. 226; Lembo 2000, pp. 49-50; N. Pons, in *Arte a Figline* 2013, p. 101; E. Capretti, in *Arte a Figline* 2013, p. 130; *Da Cimabue a Vasari* 2016, p. 298, n. 214; Augart 2018, pp. 87-88, fig. 25; Bencistà 2025, p. 56; L. Mattedi, in *Arte e restauro* 2025, pp. 116-119, n. 8.

[1] Sulla chiesa vedi Lembo 2000, pp. 48-51; Id. 2023, p. 73.

[2] Cfr. rispettivamente A. Baldinotti, in *Pontormo e Rosso* 2014, pp. 46-47, cat. I.2.4; E. Capretti, in *Arte a Figline* 2013, pp. 128-131, cat. 16.

[3] Carocci 1906-1907, vol. II (1907), p. 65.

[4] *Firenze restaura* 1972, p. 75.

[5] Marxen-Wolska 1985, p. 9.
[6] Sui meccanismi della ditta Bicci vedi Frosinini 1986; Ead. 1987; N. Pons, in *Maestri e botteghe* 1992, p. 93.
[7] Haines 1989, p. 188; Frosinini 1986, p. 12, doc. 9.
[8] A. Tartuferi, in *Galleria dell'Accademia* 2003-2020, vol. I (2003), p. 136; Pasquinucci 2005, p. 33; Fachechi 2006a.
[9] Poggi 1909 [1988], vol. I, pp. XXVII, CVI-CVIII, CXX, 10, 12, 203, 205, 233, fig. 75; Gronau 1933a.
[10] *La Cattedrale di Santa Maria del Fiore* 1995, vol. II, pp. 226-227; da ultimo A. Tartuferi, in *Museo dell'Opera* 2026, vol. II, pp. 64-67, n. 195.
[11] F. Suppa, in *Empoli 1424* 2024, pp. 172-173, cat. 6.1. Per l'attività di Lorenzo di Bicci a Empoli cfr. De Luca 2024, pp. 15-17.
[12] De Benedictis 2024, pp. 54-56.
[13] Su cui vedi il recente *L'Ospedale di Bonifacio Lupi* 2024.
[14] Sinibaldi 1952, p. 58.
[15] Piccoli medaglioni biografici sono stati stesi di recente da A. Labriola, in *The Alana Collection* 2009-2011, vol. I (2009), p. 87; Ead., in *Galleria dell'Accademia* 2003-2020, vol. II (2010), p. 64; Boggi 2015.
[16] Vasari 1550 e 1568 [1966-1997], vol. II (1967), pp. 315-322 (ma cfr. anche G. Milanesi, in Vasari 1568 [1878-1885], vol. II (1878), pp. 63-90, con un lungo commentario a corredo della vita del pittore).
[17] Boskovits 1975, pp. 331-336.
[18] Frosinini 1986, pp. 5-6; M. Hernandez, in *La collezione Giovanni Arvedi* 2021, pp. 60-61: «la critica sostiene che avesse iniziato la carriera intorno al 1370. Tuttavia, un "Lorenzo di Bicci da Nepozano" si immatricolò all'Arte dei Medici e Speziali il 25 giugno 1359, mentre non ci sono dipinti ascrivibili alla sua mano databili dopo il 1410, anno intorno al quale egli probabilmente morì (i tre documenti che lo citerebbero ancora in vita fino al 1427 sembrano confonderlo col figlio, al punto che uno lo chiama addirittura «Biccio Laurentiis ive Laurentio Bicci»).
[19] Boskovits 1975, p. 334, fig. 144.
[20] Caterina Proto Pisani 1989b, p. 29, n. 3.
[21] Zeri 1976, vol. I, p. 22, n. 13.
[22] Boskovits 1975, p. 336.
[23] De Luca 2024, p. 17, fig. 3.
[24] Bologna, Fondazione Zeri, Fototeca Zeri, scheda n. 4739.
[25] U. Baldini, in *Firenze restaura* 1972, p. 75.
[26] Conti 1986, pp. 50, 68.
[27] Filippini 1992a, p. 200, su suggerimento di Anna Padoa Rizzo.
[28] D. Galizzi, in *Dizionario biografico dei miniatori* 2004, pp. 174-175; Bovill 2022.
[29] L. Mattedi, in *Arte e restauro* 2025, pp. 116-119, n. 8.
[30] Conti 1986, pp. 50, 68.
[31] C. Caneva, in *Fra Bartolomeo* 1996, p. 226; E. Capretti, in *Arte a Figline* 2013, pp. 129-130.
[32] Borgo 1966, p. 468 nota 33 (ma cfr. anche Montesano 2010, pp. 11-12, 25-28).
[33] Conti 1986, p. 95 nota 29; Caneva 1992.
[34] Sui solidi rapporti tra Rignano sull'Arno e la città gigliata vedi Conti 1986; Pirillo 2011; Tanzini 2011.
[35] Barducci 1986, pp. 132-133 (sebbene qui venga riportata erroneamente la data 1539).
[36] Lembo 2000, pp. 49-50.
[37] Rinaldi 1998, p. 459; Bencistà 2025, p. 56.
[38] Lembo 2000, p. 50.
[39] Caneva 1992.
[40] AOPD, GR3895, n. 133298 (ma cfr. anche Marxen-Wolska 1985, pp. 10-11: «Das Holz des Urbildes, das besonders in mittleren Teil schon in früheren Zeiten furch Pilze und Insekten zerstört war, erlitt starke Krümmungen und war unaufhörlichen Bewegungen aufgrund des Feuchtigkeitsund Temperaturwechsels ausgesetzt»).
[41] AOPD, GR5083, n. 138073.
[42] AOPD, GR5083, n. 155444 (ma cfr. anche Marxen-Wolska 1985, p. 12).
[43] U. Baldini, in *Firenze restaura* 1972, p. 75; Marxen-Wolska 1985.
[44] Lo stesso motivo si ritrova anche nella *Madonna col Bambino e sei angeli* oggi di proprietà Romigioli Art, a Legnano (cfr. A. Tartuferi, in *Da Ambrogio Lorenzetti* 2003, pp. 88-93).
[45] Frosinini 1987, p. 669.
[46] Caneva 1992.



Fig. 12.1: Lorenzo di Bicci, *Madonna col Bambino*, Baltimora, The Walters Art Gallery; Lorenzo di Bicci, *Madonna col Bambino* (part.), Volognano (Rignano sull'Arno), San Michele Arcangelo; Lorenzo di Bicci, *Madonna col Bambino* (part.), Tavarnelle Val di Pesa, Museo di Arte Sacra.



Fig. 12.2: Lorenzo di Bicci, *Madonna col Bambino, angeli e santi* (part.), ubicazione sconosciuta; Lorenzo di Bicci, *Madonna col Bambino* (part.), Volognano (Rignano sull'Arno), San Michele Arcangelo; Lorenzo di Bicci, *Madonna col Bambino e quattro santi* (part.), Empoli, Museo della Collegiata di Sant'Andrea.

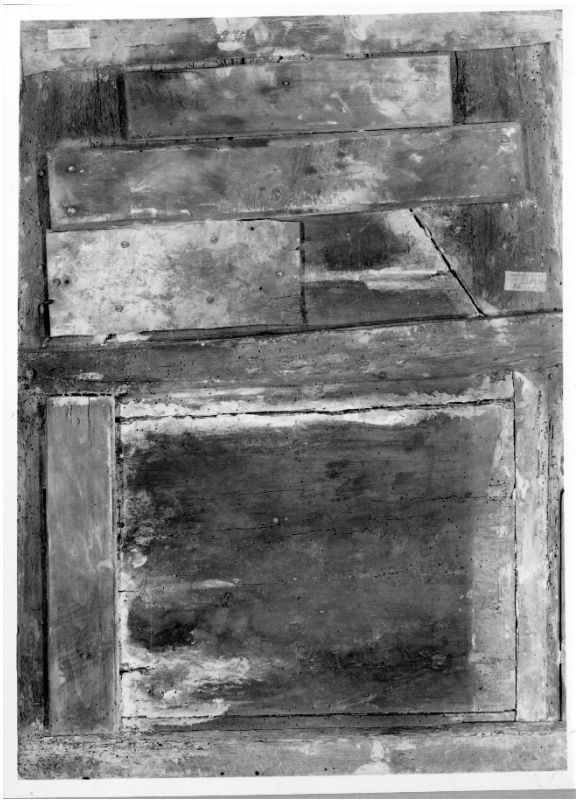


Fig. 12.3: *Prima del restauro (ottobre 1966).*



Fig. 12.4: *Prima del restauro (ottobre 1966).*



Fig. 12.5: *Prima del restauro* (post *4 novembre 1966).*



Fig. 12.6: *Durante il restauro, dopo il trasporto della pellicola pittorica (1966-1972).*



13.

Bernardo Daddi (doc. 1312/1320-1348)
Madonna col Bambino in trono, san Pietro, san Giovanni Evangelista, san Giovanni Battista e san Matteo; *Cristo benedicente, quattro profeti* (cuspidi)
1344
Tempera su tavola
162 x 232 cm
Firenze, Museo della basilica di Santa Maria Novella
Provenienza: Firenze, basilica di Santa Maria Novella (ubicazione originaria)
Restauri: 1903 circa, D. Fiscali (cfr. Alinari 1905, p. 217; Offner 1947, p. 88); 1938 (AOPD, GR213); 1966-1977, A. Grazzini, M. Marussich, G. Meller, M. Seroni (AOPD, GR5911); 2000, L. Pennucci (AGF, UR5195); 2013, C. Reichold
Iscrizioni: "ANNO·D[OMI]NI·MCCCXLIIII·BERNARDVS·MEPINSIT" (nel basamento, sotto lo scomparto centrale); "SANCTVS PETRVS [A]PO[STO]L[US]" "SA[NCTUS] JOHANNES EVANGELISTA" "SANCTVS JOHANNES BAPT[IST]A" "SANCTVS MATTHAEVS EVAN[GELISTA]" (nel basamento, sotto a ciascuna figura); "[E]GO SUM PANIS UIUS QUI DE C[A]ELO DES[CEN]DI" (Giovanni 6, 41) (nel cartiglio di Gesù Bambino); "REDE[M]PTI ESTIS DE VANA VE VESTRA CO[N]VERSATIONE PRETIOSO SANGUINE QUASI ANGNI INMACULATI ET INCO[N]TAMINATI IHU XPI" (epistola di San Pietro 1, 18-19); (nel libro di san Pietro); "HIC E[ST] PANIS Q[U]I DE C[A]ELO DESCENDIT NON SICUT MANDUCAVERU[N]T PATRES VESTRI MANNA E[T] M[O]RTUI SU[N]T QUI MA[N]DUCAT HUN[C] PANE[M] VIVE[T] INNETERNU[M]" (Giovanni 6, 59) (nel libro di san Giovanni Evangelista); "EGO VIDI E[T] TESTIMONIUM PER[H]IBUI QUIA HIC EST FILI[US] DEI" (Giovanni 1, 34) (nel libro di san Giovanni Battista); "[A]CCEPIT IHS PANE[M ET] BENEDIXIT AC FREGIT DEDITQUE DISCIPULIS SUIS [ET] AIT ACCIPITE ET COMEDITE [H]OC EST CORPUS MEUM" (Matteo 26, 26) (nel libro di san Matteo); "HIC EST PANIS Q[U]E[M] DEDIT VOBIS D[OMI]N[U]S A[D] VESCIENDUM" (Esodo 16, 15) (nel cartiglio del primo profeta a sinistra); "PANE[M] ANGIELORUM MANDUCAVIT HOMO" (Salmi 77, 25) (nel cartiglio del secondo profeta a sinistra); "PARATUM PANEM DE C[A]ELO PRESTITISTI EIS" (Sapienza 16, 20) (nel cartiglio del secondo profeta a destra); "PINGUIS EST PANIS XPI E[T] PR[A]EBEBAT DELICIAS REGIBUS" (Genesi 49, 20) (quasi illeggibile, nel cartiglio del primo profeta a destra)

Nel corso della sua prolificissima carriera, costellata di innumerevoli committenze per le chiese di Firenze, Bernardo Daddi instaurò un rapporto privilegiato con la basilica domenicana di Santa Maria Novella, per la quale realizzò almeno tre pale d'altare: una andata perduta, se non per cinque scomparti di predella[1], che, stando al *Sepoltuario* di Stefano Rosselli[2], era firmata e recava la data 1338; una seconda identificabile con l'affollata *Incoronazione della Vergine* oggi presso la Galleria dell'Accademia (inv. 1890, n. 3449)[3], che anticamente è probabile stesse sul tramezzo; e infine l'ancona qui in esame, l'unica delle tre ancora *in situ*, firmata e datata 1344, che attualmente è esposta nel museo del complesso. Al centro è raffigurata la Madonna col Bambino in trono, mentre ai lati campeggiano i santi Pietro, Giovanni Evangelista, Giovanni Battista e Matteo (talvolta erroneamente identificati con altri apostoli o profeti)[4], ciascuno con il proprio nome vergato alla base. Tanto questi santi quanto i profetini che sbucano dalle cuspidi reggono ciascuno libri o cartigli contenenti iscrizioni allusive al tema eucaristico[5]: tale corredo epigrafico ha indotto parte della critica a ipotizzare una collocazione originaria del polittico sull'altare della cappella absidale del Capitolo di Santa Maria Novella (poi divenuto Cappellone degli Spagnoli), dove fino alla fine del Cinquecento si venerava il culto del Corpus Domini. Per diverso tempo tale supposizione, avanzata per primo da Fineschi ancora nel XVIII secolo[6], ha incontrato numerosi detrattori, dal momento che alcune parziali trascrizioni settecentesche riportavano che il Capitolo, foderato dagli affreschi di Andrea Bonaiuti, fosse stato eretto soltanto tra il quinto e il sesto decennio del XIV secolo. Di recente, però, Silvia Colucci ha convincentemente anticipato queste cronologie agli anni 1335-1340

circa[7], mettendo in seria discussione l'attendibilità di quei testi e rendendo l'ipotesi di Fineschi nuovamente plausibile. Quel che è assolutamente certo, invece, è che intorno al 1485[8] – e non nel 1430, come sostenuto da Wood Brown[9] – il dipinto di Bernardo Daddi fu sostituito da un polittico attribuito da Giorgio Vasari a Ugolino da Siena, proveniente a suo dire dell'altar maggiore del cenobio domenicano[10]; venne così trasferito nell'attiguo Chiostro Verde, su un altare dedicato alla Visitazione, nel braccio settentrionale «non lungi dalla porta del Cappellone»[11], dove rimase – all'aperto! – fino al 1938, quando fu sottoposto a restauro. Questi due estremi cronologici (1485 e 1938) racchiudono l'esistenza della riquadratura che in origine interessava il polittico: essa, infatti, fu realizzata in occasione del trasferimento sul nuovo altare nel Chiostro Verde (e non è certo un caso che ai lati della cuspide centrale, in posizione preminente, figurassero la Vergine e santa Elisabetta), ma irrimediabilmente rimossa e con molta probabilità distrutta durante il restauro novecentesco. Fortunatamente, numerose testimonianze fotografiche documentano la precedente conformazione, la maggior parte delle quali commissionate da Richard Offner alla ditta Brogi di Roma tra il 1927[12] e il 1936[13] (**Fig. 13.1**). Altri scatti, realizzati dai fratelli Alinari, si conservano tra Firenze[14] e New York City[15].

Intorno alla metà del secolo, più precisamente tra il 1947[16] e il 1951[17], si decise di riposizionare l'opera nella sua sede originaria all'interno del Cappellone degli Spagnoli, come già auspicato anni prima da Chiappelli[18]. Tuttavia, nel 1966 questo ambiente fu uno dei più danneggiati dall'alluvione, con il livello dell'acqua che raggiunse oltre i due metri di altezza («la miscela di acqua e nafta è salita fino a coprire di circa un piede il basso degli affreschi parietali di Andrea da Firenze; molto più seria è la sommersione per diciotto pollici del polittico di Bernardo Daddi, dove la tavola si è gonfiata e il colore è caduto»)[19]. Una fotografia custodita presso la Fondazione Roberto Longhi (inv. 011439) documenta il drammatico stato di conservazione in cui versava il pentittico, ricoperto completamente da carta giapponese nella fascia inferiore (**Fig. 13.2**). Prelevato il 9 dicembre 1966 (ASTUC Fi 0119 (A/80), c. 15), fu ricoverato d'urgenza alla Limonaia di Boboli, dove rimase fino al 1977. Rientrato nuovamente in basilica[20], dal 2000 fa parte del percorso museale di Santa Maria Novella.

Le vicende sin qui delineate hanno inciso profondamente sullo stato di conservazione. Già la prolungata esposizione nel Chiostro Verde aveva compromesso irrimediabilmente la leggibilità dell'opera, la quale nei primissimi anni Sessanta dell'Ottocento risultava «danneggiatissima» (ASTUC Fi 0119 (A/80), n. 276). Nella prima edizione della *A New History of Painting*, Crowe e Cavalcaselle osservavano che «the surface has been flayed and the flesh tints are reduced to the primitive preparation»[21]. All'aprirsi del XX secolo il polittico fu restaurato da Domenico Fiscali[22], benché nel 1907 Chiappelli lo definisse ancora «deperito»[23]. Del resto, le fotografie che precedono l'intervento del Fiscali documentano condizioni conservative estremamente precarie[24] (**Fig. 13.3**). Un restauro più organico fu condotto come già detto nel 1938, ma, al pari di quello del Fiscali d'inizio secolo, non sopravvive alcuna documentazione al riguardo. Poco prima della metà del Novecento la pala veniva descritta da Richard Offner nei seguenti termini: «Fractures appear in different parts of the altarpiece, but chiefly in the compartment of St Matthew, where a split divides the panel in two. The gold has suffered locally, but is on the whole in good state [...]. The most considerable damage is in the figure of the Baptist, on the left side of St Matthew, in the lower half of the drapery of St John the Evangelist and in the lower portion of St Peter. The central compartment shows scars in the flesh of the Christ, traces of repainting in the Virgin's robe and a fading of the color in her face. Generally the flesh is of a grey hue emphasized by the spare use of lights. Considerable grime and old varnish encrust a surface that age has reduced and crackled, but relatively little evidence of repainting has remained»[25]. Del restauro che seguì l'alluvione del '66 si è già discusso, mentre si conoscono due ulteriori interventi, uno nel 2000 (Pennucci) e uno nel 2013 (Reichold). Malgrado ciò, l'opera risulta oggi in uno stato conservativo largamente compromesso.

Nonostante la presenza della firma e della data in calce, riemerse soltanto durante le operazioni di pulitura degli anni Trenta del Novecento, la storia attributiva del nostro polittico si rivela piuttosto complessa e per certi versi accidentata. All'alba della sua vicenda critica prevaleva l'opinione che si trattasse di un'opera «di mano di Simone Memmi», cioè Simone Martini[26]; a ciò si accompagnava la convinzione,

oggi priva di fondamento, che lo stesso Simone, insieme a Lippo Memmi, avesse affrescato anche le pareti della cappella del Corpus Domini[27], delle cui vestigia però non rimane alcuna traccia (l'ambiente è stato integralmente rinnovato nel 1592, con conseguente cambio di titolazione). Le fonti sette e ottocentesche si rivelano preziose anche perché ricordano sull'altare della Visitazione nel Chiostro Verde la presenza attorno al polittico di «due Santi dipinti a fresco dal Poccetti»[28] e di una «Madonna col Bambino in braccio alla foggia Greca»[29], riconducibile oggi ad Andrea di Bonaiuto, che tutt'ora sopravvivono e che quindi consentono di individuare con precisione l'altare su cui il dipinto daddesco fu trasferito intorno al 1485[30].

Negando qualsiasi legame con la cultura artistica senese, Crowe e Cavalcaselle attribuirono la nostra tavola ad Agnolo Gaddi[31], pur sottolineando come lo stato conservativo fosse talmente problematico «da rendere difficile oggi un esatto giudizio». Diversamente si espressero Thode e Sirén, che la riferirono a Giottino[32]. Per Venturi era da ricondurre a Nardo di Cione[33], per Chiappelli a Giovanni del Biondo[34], mentre per Crutwell, Suida, Schubring e Bertarelli a un anonimo fiorentino del Trecento[35]. È stato Frederick Mason Perkins il primo a pronunciare il nome di Bernardo Daddi («close to»), come si legge in un appunto del 1923 consultabile presso la Frick Art Reference Library di New York (inv. 41071003144465_0011). Tornando alla carta stampata, Bernard Berenson considerava il polittico daddesco di Santa Maria Novella un prodotto di bottega[36], anche a seguito della scoperta della firma[37]. Lo stesso Offner, pur di fronte all'iscrizione, esprimeva riserve sull'autorialità del Daddi, arrivando addirittura a costruire attorno a questo e ad altri dipinti un fantomatico "Assistant of Daddi"[38], riconosciuto poi unanimemente dalla critica nel Daddi medesimo[39]. Sulla scia di tali posizioni, in molti hanno a lungo relegato il polittico all'ambito della bottega[40], ma non Toesca, Paccagnini, Longhi, Marcucci e Borsook, che invece sostennero con decisione la piena autografia del pittore[41].

È questa, oggi, l'opinione più accreditata tra gli studiosi, che tendono anzi a riconoscere nella pala di Santa Maria Novella uno snodo fondamentale per la ricostruzione della fase conclusiva dell'attività di Bernardo Daddi, scomparso di lì a breve con la peste del 1348. In questo torno d'anni l'artista occupava una posizione di assoluto rilievo nel palcoscenico fiorentino, in grado di colmare il grande vuoto lasciato dalla morte di Giotto. Fu così chiamato ad assolvere alcuni tra i più prestigiosi incarichi dell'epoca, come ad esempio la perduta pala per l'altare di San Bernardo nella cappella dell'Udienza in Palazzo Vecchio[42], l'imponente *Polittico di Santa Reparata*[43] oppure la grande *Maestà* per Orsanmichele, ancor'oggi incastonata in quel sontuoso scrigno in marmo che è il tabernacolo dell'Orcagna[44]. Queste opere, al pari del pentittico di Santa Maria Novella, rivelano con chiarezza la ricerca da parte dell'artista di una maggiore essenzialità formale e di una rinnovata solennità plastica, che deve molto a Maso di Banco ma soprattutto a Taddeo Gaddi[45]. Dal repertorio di quest'ultimo, peraltro, in particolare da un trittichetto oggi a Castel Sant'Angelo a Roma[46], Roberto Longhi si accorse che il nostro prelevò la figura di san Pietro, per riproporla secondo quasi lo stesso disegno ma in scala maggiore nel pentittico domenicano qui in esame[47] (**Fig. 13.4**). La critica ha più volte sottolineato le affinità con tutti i dipinti fin qui evocati, anche in ragione del medesimo trattamento delle lamine dorate e dell'impiego di specifici punzoni[48]. A mio avviso sono però altre opere a tradire ancora più illuminanti punti di contatto con la tavola di Santa Maria Novella, come per esempio la *Santa Caterina d'Alessandria e un donatore* del Museo dell'Opera del Duomo di Firenze (inv. 2005, n. 127)[49], oppure la *Madonna col Bambino* dell'Isabella Stewart Gardner Museum di Boston (inv. P 15.26)[50], simili nella tipologia dei volti, nella resa degli incarnati, così come nel calibrato trattamento luministico, elementi che invitano suggerire per loro una datazione in questo stesso torno d'anni (**Fig. 13.5**).

Per quanto riguarda la riquadratura tardo quattrocentesca, le fotografie storiche restituiscono l'immagine di un apparato particolarmente ricco ed esuberante, presentando tra le cuspidi un'infilata di medaglioni all'interno dei quali trovavano posto, oltre alla Vergine e a santa Elisabetta (allusive, come già osservato, alla titolazione dell'altare nel Chiostro Verde), anche due angeli (di proporzioni inferiori rispetto alle altre figure), san Girolamo e una santa monaca, verosimilmente Caterina da Siena, le cui reliquie sono conservate in Santa Maria Novella. Tutt'attorno erano poi disseminate le teste di dodici paffute creature angeliche. È sorprendente che durante il secolo scorso soltanto due studiosi si siano

interessati a queste pitture, senza peraltro affaticarsi troppo nella loro analisi: Maud Crutwell rivolse a loro un fugace accenno riconducendole genericamente a un maestro del XVI secolo[51], mentre Richard Offner segnalò ancor più laconicamente solamente l'esistenza della riquadratura, senza avanzare alcuna attribuzione[52]. Per registrare una più circostanziata disamina occorre attendere gli anni Novanta, quando Cecilia Filippini ha ricondotto la riquadratura all'ambiente artistico di Domenico Ghirlandaio[53]: un'idea recepita da Andrea De Marchi e da Gaia Ravalli[54]. Non nascondo tuttavia la tentazione di andare ancora più nel profondo e provare a prospettare per queste pitture un'attribuzione al cosiddetto Maestro di Marradi (o comunque al suo più stretto ambito), un anonimo pittore attivo a Firenze e contado tra la fine del Quattrocento e gli esordi del Cinquecento (cfr. **SCHEDA 23**), il cui stile – esuberante e falotico, dichiaratamente arcaizzante e contraddistinto da forme morbide e rotonde – presenta per certi versi punti di contatto con le figurine già in Santa Maria Novella. Va tuttavia ribadito come tale proposta di lettura si fondi su poche e vecchie immagini in bianco e nero, e risulti penalizzata dal cattivo stato di conservazione della riquadratura, che prima della sua probabile distruzione presentava numerose lacune ed estese ridipinture. Per questi motivi, una più prudente attribuzione al vasto mondo dei *followers* di Domenico Ghirlandaio sembra per il momento la soluzione più appropriata.

In conclusione, una breve riflessione sulla costruzione della riquadratura. Le fotografie storiche disponibili suggeriscono che, per colmarne gli interstizi, fossero stati inseriti tra le cuspidi sei elementi triangolari di dimensioni analoghe alle cuspidi, sopra i quali, forse mediante un incastro a mezzo legno, sono state collocate due assi lignee di forma trapezoidale. Sul retro del polittico trecentesco (**FIG. 13.6**), oltre a una corposa imprimitura, si osserva nella parte superiore l'impronta di una traversa orizzontale, che potrebbe indicare l'impiego di un'asse lignea adottata come elemento di raccordo. Alcuni scatti immortalano inoltre – anche se purtroppo solo parzialmente – la cornice "all'antica" che un tempo cingeva la pala, formata da lesene decorate da un ricco repertorio di grottesche, testimoni di quel gusto antiquario che a quelle date guidò il rimodernamento di molti polittici medievali sparsi nelle chiese fiorentine[55] (**FIG. 13.7**).

Bibliografia specifica:

Bocchi, Cinelli 1677, p. 261; Mecatti 1737, p. 12; Fineschi 1790, p. 49; Follini, Rastrelli 1789-1802, vol. VI (1795), pp. 346, 359; Ridolfi, Tartini 1841 [1977], pp. 308-309; Fantozzi 1847, p. 519; François 1850, pp. 516-517; Crowe, Cavalcaselle 1864-1866, vol. I (1864), p. 473; *Guida di Firenze* 1868, p. 101; Crowe, Cavalcaselle 1883-1908, vol. II (1883), p. 196; Nistri 1884, pp. 23-24; Thode 1885, p. 467 nota 1; Wood Brown 1902, pp. 147-151, 163, 169-170; Alinari 1905, p. 217; Venturi 1901-1940, vol. V (1907), p. 766; Chiappelli 1907, p. 188; Crutwell 1908, p. 197; Sirén 1908, p. 29 nota 1; Suida 1908b, p. 1010; Benelli 1913, pp. 53-54; Schubring 1904-1917, vol. I.2 (1916), p. 20 nota 17; Bertarelli 1922, vol. II, p. 148; Chiappelli 1925, pp. 129, 262; Berenson 1932, p. 166; Berenson 1936, p. 143; Offner 1947, pp. 88-92; Gronau 1949, p. 295; Meiss 1951, p. 94; Toesca 1951, p. 624 nota 144; Paatz (1940-1955), vol. III (1952), pp. 723, 816-817 nota 319; Orlandi 1956, p. 45; Offner 1958, pp. 4-5, 38, 41, 49, 83, 115; Paccagnini 1958, p. 181; Longhi 1959b, p. 8; Berenson 1963, vol. I, p. 54; Steinweg 1963, p. 138; Marcucci 1965a, pp. 39, 44-45; Baldini 1966, p. 25; Borsook 1966, p. 126; White 1966, p. 263; Klesse 1967, pp. 224, 231, 234; Longhi 1967, p. 12; Lucchi 1967, p. 252; Shearman 1967, p. 29, figg. 12a,b; Gosebruch 1971, p. 242, fig. 13; B. Bina, in *Dizionario enciclopedico Bolaffi* 1972-1976, vol. IV (1973), p. 102; Fremantle 1975, pp. 47, 58-59, figg. 118-119; Offner [1979], p. 18 nota 10, pp. 83-84 nota 41; Ladis 1982, pp. 52, 218, fig. 25; Salvini 1981, pp. 92, 122-123; Lunardi 1983, p. 69; Offner [1984], p. 73 nota 279; Damiani 1985; E. Biagi, in *La pittura in Italia* 1986, vol. II, p. 567; Pope Hennessy 1987, p. 50; A. Tartuferi, in *Dipinti italiani* 1987, p. 8; Macadam 1988, p. 139; Offner [1989], pp. 61, 79; Tanaka 1989, p. 224; Boskovits 1990a, p. 67 nota 16; G. Previtali, in *Dizionario della pittura e dei pittori* 1989-1994, vol. II (1990), p. 5; G. Freuler, in "*Manifestatori delle cose miracolose*" 1991, p. 168; A. Tartuferi, in *Dipinti e sculture* 1991, p. 30; Filippini 1992a, pp. 202, 207, fig. 8; Gardner 1993, p. 119; Neri Lusanna 1994; Skaug 1994, vol. I, p. 104; A. Labriola, in *La collezione Cagnola* 1998, p. 67; Frinta 1998, pp. 265, 382, 394; Labriola 1999, p. 356; Michalsky 2000, p. 143 nota 408; Tartuferi 2000, pp. 53-55, fig. 57; A. Zanchi, in *La Madonna nell'attesa del parto* 2000, p. 46; Offner [2001], pp. 209-220; Bietti 2001, p. 240; Verdon 2002, p. 86; R.F. Lacher, in *Geschichten auf Gold* 2005, p. 130; A. Tartuferi, in *Da Bernardo Daddi al Beato Angelico* 2005, p. 70; Di Lorenzo 2005, pp. 11-12; Viggiani 2009, p. 28; De Marchi 2012a, p. 237; *Dai depositi nei depositi* 2012-2015, vol. II (2015), p. 67, fig. 10, p. 133, n. 14; Ravalli 2015, pp. 213-214, 244 nota 115, figg. 100-101; *Da Cimabue a Vasari* 2016, p. 74, n. 6a; *Gli Uffizi, la città e l'Arno* 2017, p. 238, n. 22; Roberts 2018, pp. 113-115, fig. 2; Filippini 2019, p. 98, figg. 14-15; Colucci 2021, pp. 32, 46 nota 51.

[1] R.F. Lacher, in *Geschichten auf Gold* 2005, pp. 128-131, cat. 1 (il quinto element di predella è stato riconosciuto di recente da Emanuele Zappasodi 2022, p. 4, fig. 3).
[2] Rosselli 1657, p. 729.
[3] A. Tartuferi, in *Galleria dell'Accademia* 2003-2020, vol. I (2003), pp. 53-60, n. 5 (ma cfr. anche E. Altiero, in *Repertorio dei dipinti* 2023, p. 50, n. 25).
[4] Sirén 1908, p. 29 nota 1; Benelli 1913, pp. 53-54.
[5] Offner 1947, pp. 89-90.
[6] Fineschi 1790, p. 49.
[7] Colucci 2021.
[8] *Lettere* 1855, p. XXIX.
[9] Brown 1902, p. 147.
[10] Vasari 1550 e 1568 [1966-1997], vol. II (1967), p. 139.
[11] Ridolfi, Tartini 1841 [1977], pp. 308-309.
[12] Bologna, Fondazione Federico Zeri, Fototeca Zeri, invv. 14597-14620; Firenze, Harvard University Center for Italian Renaissance Studies, Villa I Tatti, invv. 32044157150897, 32044157151283; Firenze, Kunsthistorisches Institut in Florenz, inv. 395212.
[13] Bologna, Fondazione Federico Zeri, Fototeca Zeri, invv. 14596-14597, 14602; Firenze, Kunsthistorisches Institut in Florenz, invv. 110190; Nashville, Vanderbilt University, Contini-Volterra Photographic Archive, inv. SC.MSS.088.FLOR.1128.
[14] Kunsthistorisches Institut in Florenz, inv. 14232; Firenze, Gallerie degli Uffizi, Regio Archivio Fotografico, inv. 20154-47167.
[15] Frick Art Reference Library, inv. 41071003144465_0001. Al medesimo restauro del 1938 si deve anche l'attuale cornice, connotata da colonnine tortili culminanti in pinnacoli e da gattoni posti a coronamento delle cuspidi, nonché il gradino a finti marmi con profilature dorate in stile neoquattrocentesco (oggi a Firenze, Deposito della Limonaia di Villa Corsini, cfr. *Dai depositi nei depositi* 2012-2015, vol. II (2015), p. 133, n. 14), che è visibile in alcune fotografie storiche (Bologna, Fondazione Federico Zeri, Fototeca Zeri, inv. 14595).
[16] Offner 1947, pp. 88-92.
[17] Meiss 1951, p. 94.
[18] Chiappelli 1925, pp. 129, 262.
[19] Shearman 1967, p. 29 (ma cfr. anche Baldini 1966, p. 25; e la dettagliata relazione di restauro stesa in quell'occasione, in AOPD, GR5911).
[20] Salvini 1981, p. 93.
[21] Crowe, Cavalcaselle 1864-1866, vol. I (1864), p. 473.
[22] Alinari 1905, p. 217; Offner 1947, p. 88.
[23] Chiappelli 1907, p. 188. Purtroppo, non è stato possibile rintracciare alcuna attestazione relativa a questo restauro, nemmeno nei fascicoli presso l'Archivio Centrale di Stato di Roma, dove invece si conserva una documentazione copiosa a proposito degli interventi condotti nel 1903 sugli affreschi del Chiostro Verde.
[24] Firenze, Harvard University Center for Italian Renaissance Studies, Villa I Tatti, inv. 32044157151176; Firenze, Gallerie degli Uffizi, Regio Archivio Fotografico, inv. 20153-47165; Firenze, Kunsthistorisches Institut in Florenz, inv. 178495.
[25] Offner 1947, p. 89.
[26] Bocchi, Cinelli 1677, p. 261; Mecatti 1737, p. 12; Fineschi 1790, p. 49; Follini, Rastrelli 1789-1802, vol. VI (1795), pp. 346, 359; Ridolfi, Tartini 1841 [1977], pp. 308-309; Fantozzi 1847, p. 519; François 1850, pp. 516-517; *Guida di Firenze* 1868, p. 101; Nistri 1884, pp. 23-24; Wood Brown 1902, p. 147; Alinari 1905, p. 217; Benelli 1913, pp. 53-54.
[27] Follini, Rastrelli 1789-1802, vol. VI (1795), p. 346.
[28] Ridolfi, Tartini 1841 [1977], pp. 308-309; Fantozzi 1847, p. 519; Nistri 1884, pp. 23-24.
[29] Follini, Rastrelli 1789-1802, vol. VI (1795), pp. 346, 359.
[30] Ravalli 2015, pp. 230-231, fig. 135.
[31] Crowe, Cavalcaselle 1864-1866, vol. I (1864), p. 473; Id. 1883-1908, vol. II (1883), p. 196.
[32] Thode 1885, p. 467 nota 1; Sirén 1908, p. 29 nota 1.
[33] Venturi 1901-1940, vol. V (1907), p. 766.
[34] Chiappelli 1907, p. 188; Id. 1925, pp. 129, 162.
[35] Crutwell 1908, p. 197; Suida 1908b, p. 1010; Schubring 1904-1917, vol. I.2 (1916), p. 20 nota 17; Bertarelli 1922, vol. II, p. 148.
[36] Berenson 1932, p. 166; Id. 1936, p. 143.
[37] Berenson 1963, vol. I, p. 54.
[38] Offner 1947, pp. 88-92; Id. 1958, pp. 4-5, 38, 41, 49, 83, 115.
[39] M. Boskovits, in Offner [1989], p. 33.
[40] Gronau 1949, p. 295; Meiss 1951, p. 94; White 1966, p. 263; Klesse 1967, p. 224, n. e, p. 231, n. a, p. 234, n. c; Ladis 1982, p. 52; Salvini 1981, pp. 92, 122-123; Pope Hennessy 1987, p. 50; Gardner 1993, p. 119.

[41] Toesca 1951, p. 624 nota 144; Paccagnini 1958, p. 181; Longhi 1959b, p. 8; Marcucci 1965a, pp. 39, 44-45; Borsook 1966, p. 126.
[42] Milanesi 1870, p. 13.
[43] Borghero 2019; Castelli, Gusmeroli, Ricciardi, Riitano, Santacesaria 2023.
[44] Offner [1989], pp. 312-323.
[45] Ladis 1982, p. 52, fig. 25; A. Labriola, in *La collezione Cagnola* 1998, p. 67; Tartuferi 2000, pp. 53-55, fig. 57; Ravalli 2015, pp. 213-214.
[46] Ladis 1982, pp. 218-219, n. 48.
[47] Longhi 1959b, p. 8.
[48] Offner [1984], p. 73 nota 279; Skaug 1994, vol. I, p. 104; Frinta 1998, pp. 265, 382, 394.
[49] Offner [2001], pp. 221-226; da ultimo A. Tartuferi, in *Museo dell'Opera* 2026, vol. II, pp. 48-51, n. 191.
[50] Offner [2001], pp. 184-188.
[51] Crutwell 1908, p. 197.
[52] Offner 1947, pp. 88-92.
[53] Filippini 1992a, p. 207, fig. 8; Ead. 2019, p. 98, fig. 15.
[54] De Marchi 2012a, p. 237; Ravalli 2015, p. 244 nota 115.
[55] Bologna, Fondazione Federico Zeri, Fototeca Zeri, invv. 14596, 14603; Firenze, Harvard University Center for Italian Renaissance Studies, Villa I Tatti, inv. 32044157150970; Firenze, Kunsthistorisches Institut in Florenz, inv. 395212.



Fig. 13.1: *Fotografia storica* (ante *1938*).



Fig. 13.2: *Fotografia storica (1966)*.



Fig. 13.3: *Fotografia storica* (ante *1905 circa*).

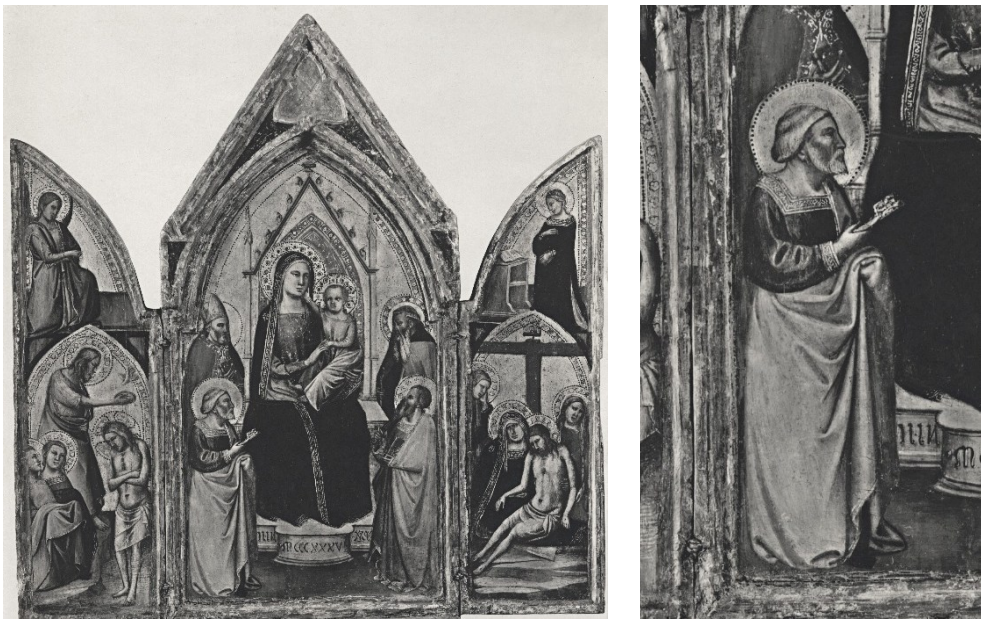


FIG. 13.4: Taddeo Gaddi, *Madonna col Bambino in trono e santi* (intero e part.), Roma, Castel Sant'Angelo.



FIG. 13.5: Bernardo Daddi, *Madonna col Bambino*, Boston, Museum of Fine Arts;
Bernardo Daddi, *Santa Caterina d'Alessandria e donatore*, Firenze, Museo dell'Opera del Duomo.

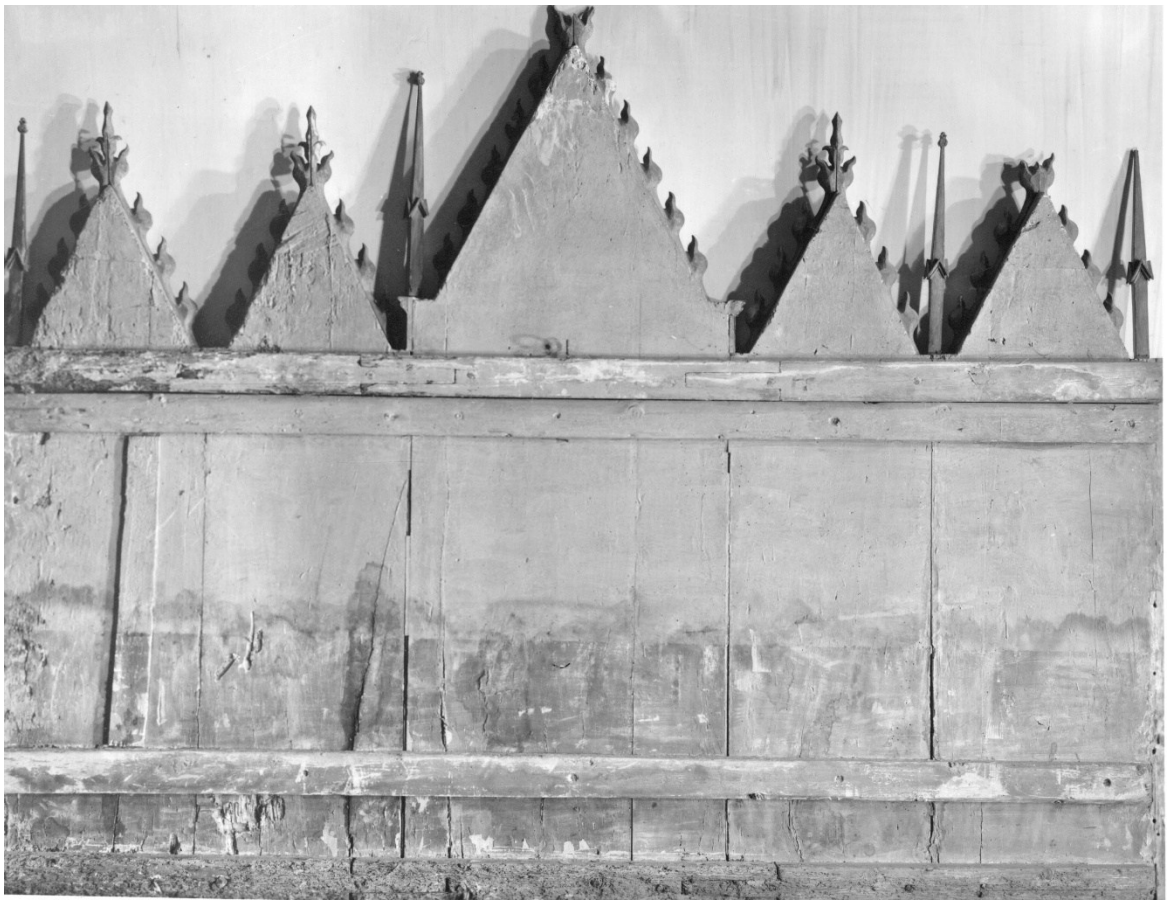


FIG. 13.6: *Retro del polittico (1976).*



FIG. 13.7: *Fotografie storiche (*ante *1938), con particolare della cornice rinascimentale.*



14a.

Maestro di Figline (attivo 1310-1330 circa)
Madonna col Bambino in trono tra santa Elisabetta d'Ungheria, san Ludovico di Tolosa e sei angeli
1325-1330 circa
Tempera su tavola
298 x 175,5 cm
Figline Valdarno, collegiata di Santa Maria Assunta
Provenienza: Firenze, basilica di Santa Croce (?) (ubicazione originaria?)
Restauri: 1936-1937, G. Lo Vullo, T. Sokolov (AOPD, GR171); 1984-1985, E. Schorscher, R. Alzeni (AOPD, GR9482)

14b.

Bartolomeo di Giovanni di Domenico (doc. 1488-1501)
Due angeli (riquadratura)
1485-1490 circa
Tempera su tavola
68,5 x 89 cm; 64,2 x 87 cm
Figline Valdarno, Museo d'Arte Sacra della collegiata di Santa Maria Assunta
Provenienza: Firenze, basilica di Santa Croce (?) (ubicazione originaria?); Figline Valdarno, collegiata di Santa Maria Assunta (?-1946); Firenze, depositi del Rondò di Bacco (1946-1982/1983)
Restauri: 1982-1983, R. Lari, M. Pieralli (AOPD, GR9334)

È al solito Richard Offner, conoscitore tra i più fini e acuti della cultura artistica toscana del Due e del Trecento, che si deve la messa a fuoco di uno dei pittori più eccentrici e attraenti di tutto il Trecento, che siamo soliti chiamare secondo il nome convenzionale di Maestro di Figline[1]. In realtà, lo studioso viennese aveva designato il pittore secondo la dicitura inglese Master of the Fogg Pietà, a partire da uno scomparto di predella raffigurante un *Compianto sul Cristo morto* del Fogg Art Museum di Cambridge, in Massachusetts (inv. 1927.306)[2], attorno al quale egli riunì per affinità stilistiche altre sei opere: lo strepitoso *Crocifisso* del coro di Santa Croce a Firenze[3]; due santoni dall'aria smunta del Worcester Art Museum (invv. 1923.18-19)[4]; una tavoletta raffigurante *Dio Padre* (che Offner credeva però *Re David*) già nel Musée Archéologique di Rennes e oggi esposto al Petit Palais di Avignone (inv. 20179)[5]; una *Vergine dolente* dell'antica collezione di Frederick Mason Perkins a Lastra a Signa, poi giustamente espunta dalla critica[6]; e infine la grande *Maestà* della collegiata di Figline Valdarno, oggetto della presente scheda, che, sorprendentemente, fino a quel momento era rimasta del tutto ignorata dalla letteratura. A qualche anno di distanza, sulla scia di un appello di Luigi Coletti («ma perché non lo si chiama piuttosto "Maestro di Figline"?»)[7], si è imposto negli studi il nome alternativo che trae origine proprio da quest'ultima opera, che è anche la più rappresentativa dell'artista, sebbene nel mondo anglosassone continui ancora a essere impiegato il nome di comodo coniato da Offner[8].

Nel suo testo seminale Offner esordiva constatando che «today the pictures that still remain without a settled designation, even those among them of considerable merit, are accorded a very limited attention»: non stupisce, dunque, che le opere da lui riunite in quelle pagine, per l'appunto non adeguatamente studiate fino a quel momento, fossero state attribuite in modo estremamente vario a personalità tra loro distantissime, quali Antonio Veneziano[9], Taddeo di Bartolo[10], Lorenzo d'Alessandro[11], oppure spesso ricondotte genericamente all'ambito italiano, a quello senese, veronese, emiliano e perfino francese[12]. Offner, di contro, insisteva sul carattere giottesco dell'artista e sulle sue origini fiorentine (forse

con un po' troppa convinzione su quest'ultimo punto), rimarcate a suo dire dai legami con Maso di Banco e con i fratelli Orcagna. Ne derivava così una cronologia piuttosto avanzata, spinta anche oltre la metà del XIV secolo, che tuttavia lo studioso in seguito finì in parte per correggere, collocando l'attività «clearly to the first half of the fourteenth century»[13]. La vicinanza ai modi orcagneschi è stata accolta e rilanciata peraltro anche da Bernard Berenson e da Paolo Dal Poggetto[14], per quanto Mario Salmi avesse già intuito le difficoltà e i limiti di una simile lettura[15].

A seguito dello studio del 1926 – e anche grazie alla risonanza della *Mostra Giottesca* di Firenze del 1937, dove furono esposte diverse opere dell'anonimo pittore[16] – l'attenzione nei confronti del Maestro della Pietà Fogg *alias* Maestro di Figline crebbe sensibilmente, coinvolgendo studiosi del calibro di Alberto Graziani[17] – il quale riconobbe la sua mano in un affresco raffigurante una *Madonna col Bambino in trono tra san Francesco d'Assisi e santa Chiara* nella sagrestia della basilica inferiore[18] e in un'*Assunzione della Vergine* dipinta sul fronte della cappella Tosinghi-Spinelli in Santa Croce a Firenze[19] – di Carlo Volpe, di Luciano Bellosi e di Miklós Boskovits[20]. Questi hanno saputo chiarire in modo pressoché definitivo l'inquadramento stilistico e cronologico dell'artista, che nel frattempo continuava a essere ritenuto un maestro attivo nel secondo Trecento[21], di origine variamente interpretata: straniera[22], lombarda[23] oppure emiliana[24]. Non mancavano poi interpretazioni che vedevano nel suo catalogo i segni di un superamento definitivo dell'arte giottesca, collocandolo addirittura nel pieno del «gotico internazionale della fine del Trecento»[25].

Un ventaglio di attribuzioni così lontane tra loro testimonia le difficoltà oggettive incontrate in passato nell'incasellare questo artista entro gli schemi più convenzionali della pittura trecentesca. Ai giorni nostri, invece, il Maestro di Figline emerge come una figura di primissimo piano nel vasto panorama dei giotteschi del primo Trecento (Bellosi arrivò a definirlo «il più grande pittore che lavora a Firenze in questo periodo»)[26], tutt'altro che attardato: egli si configura piuttosto come un «irregolare di talento»[27], tanto raro quanto stralunato e spiazzante. Con ogni probabilità mosse i primi passi accanto a Giotto nel cantiere della basilica inferiore di Assisi (non certo in quello degli Scrovegni a Padova, come voleva Ursula Schlegel)[28], assumendo in seguito un ruolo di punta nella gestione e nella conduzione di quel cantiere[29]. Una posizione di rilievo la mantenne anche nella basilica di Santa Croce a Firenze, dove nel corso del terzo decennio fu largamente attivo, sempre in stretta sinergia con Giotto, allora vero e proprio «demiurgo e supervisore di ogni impresa pittorica»[30] del cenobio francescano.

Oggi, accanto alle opere fin qui menzionate, il catalogo del Maestro di Figline comprende stabilmente anche i disegni per le vetrate di diverse cappelle della basilica inferiore[31], tra cui quelle per il sacello dedicato a San Martino, eseguite tra il 1312 e il 1317 sotto la supervisione di Simone Martini, la cui influenza, soprattutto «in termini di naturalismo epidermico prima che volumetrico», appare decisiva[32]. Alla sua mano sono inoltre attribuite le specchiature marmoree e i motivi decorativi che fanno da contorno alla *Madonna col Bambino tra san Francesco d'Assisi e santa Chiara* della sagrestia inferiore, databili a una fase ancora piuttosto precoce (nel 1317 circa, secondo la ricostruzione di De Marchi)[33]. È dell'ultima ora la giusta proposta di Emanuele Zappasodi di attribuire all'anonimo anche un affresco raffigurante l'*Imago pietatis con san Francesco d'Assisi* nella cappella di San Valentino, poco noto per la posizione defilata dell'ambiente che lo accoglie e in cattivo stato conservativo[34]. Restando nei territori dell'attuale Umbria, il Maestro di Figline è stato da tempo riconosciuto anche a Rocca Sant'Angelo, appena fuori Assisi[35]; mentre a Firenze tracce della sua attività sono state riscontrate nella chiesa di Sant'Ambrogio[36] – a nostra scienza l'unico coinvolgimento del pittore al di fuori di un contesto francescano, per quanto l'appartenenza di quest'opera al suo catalogo sia stata contestata in passato[37] – e come già anticipato nella basilica di Santa Croce, dove, oltre al *Crocifisso* appeso nel coro, rimangono sue vetrate nelle cappelle Bardi[38], Tosinghi-Spinelli e in quella maggiore[39]. Questi interventi in suolo fiorentino sono tradizionalmente collocati nel pieno degli anni Venti del Trecento, all'indomani dell'arrivo ad Assisi del ghibellino Muzio di Francesco, evento che con ogni probabilità dovette determinare l'allontanamento delle maestranze dal cantiere assisiate[40]. A una fase leggermente più tarda (1320-1325 circa) sembrano appartenere infine un *San Giovanni Battista* oggi nella Pinacoteca Nazionale di Ferrara (inv. 367)[41], ascritto al suo catalogo fin dagli anni Trenta del Novecento[42], e il polittico di cui facevano parte i già menzionati *San*

Francesco d'Assisi e *San Filippo* di Worcester (1330 circa). A questi ultimi la critica nel corso del tempo ha accostato convincentemente: altri due santi a figura intera (*San Giacomo* e *San Pietro*), oggi in una collezione privata; due piccole cuspidi (una nella Fondazione Magnani Rocca di Parma, l'altra nella collezione Van Heek di 's-Heerenberg, Kaastel Huis Bergh, nei Paesi Bassi), da affiancare al *Dio Padre* di Avignone; e infine quattro scomparti di predella oggi sparsi in diversi musei del mondo, di pari forma e di eguali dimensioni alla *Pietà Fogg* da cui abbiamo preso le mosse[43]. Purtroppo, non si conosce l'antica collocazione né del Battista ferrarese, né del polittico smembrato[44], benché per quest'ultimo in passato siano state avanzate diverse ipotesi, riconducendolo alla basilica fiorentina di Santa Croce[45] oppure al territorio umbro[46], chiamando in causa in particolare la chiesa di San Francesco a Gubbio[47] o il convento francescano di Costacciaro, sempre in territorio eugubino[48].

Malgrado l'apporto significativo degli studi, gli interrogativi da sciogliere relativi a questo artista restano ancora numerosi. *In primis*, la sua identità anagrafica resta ignota: accantonata la proposta di Luisa Marcucci di identificarlo con Stefano Fiorentino[49], un tentativo più articolato è stato fatto una cinquantina d'anni fa da Giuseppe Marchini[50], il quale, visto il numero considerevole di vetrate componenti il suo catalogo, suggerì di riconoscerlo nel maestro vetraio Giovanni di Bonino, documentato tra Assisi e Orvieto nel secondo quarto del Trecento. L'ipotesi ha trovato d'accordo una piccola parte della critica[51], ma è stata in seguito abbandonata sia per ragioni cronologiche, sia per l'evidente distanza stilistica tra i due artisti[52]. Allo stesso modo, non sembra cogliere nel segno la proposta di Joseph Polzer, il quale ha ipotizzato che nel nostro si celi la personalità quasi mitologica di Andrea Tafi[53], noto soprattutto attraverso il racconto che ne offre il Vasari nell'edizione giuntina delle *Vite*[54]. Più in generale, non sappiamo «di che sangue fu, quando e dove visse»[55], se nacque a Firenze o com'è più probabile in Umbria, come asserito dalla maggior parte della letteratura[56]. Non è nemmeno possibile stabilire se il suo legame continuativo con i francescani implichi un'effettiva appartenenza all'ordine, un'ipotesi spesso avanzata dalla critica ma al momento non verificabile (che egli fosse un frate francescano è stato supposto dai più, a cominciare da Richard Offner)[57]. A complicare ulteriormente il quadro, nessuna delle opere che gli sono state attribuite offre appigli cronologici certi, rendendo particolarmente ardua una seriazione solida del suo catalogo.

Non meno problematiche sono le questioni che riguardano l'opera eponima di questo sfuggente artista: quando venne realizzata? Da dove proviene originariamente? In che anni è stata oggetto di riquadratura? Si tratta di una grande tavola cuspidata alta quasi tre metri raffigurante la *Madonna col Bambino* assisa su un poderoso e sofisticatissimo trono architettonico, attorno al quale trovano posto sei angeli e i santi Elisabetta d'Ungheria e Ludovico di Tolosa. La pala si trova sulla parete destra della collegiata di Santa Maria Assunta a Figline Valdarno, dove viene ricordata per la prima volta dal canonico Ottavio Bargilli nel 1875[58]. Quando fu prelevata nel 1936 per essere sottoposta a restauro (AOPD, GR171) – e quindi esposta alla *Mostra Giottesca* l'anno successivo – la tavola manteneva ancora questa collocazione, salvo poi essere trasferita al suo rientro sull'altare maggiore[59]. Con l'ultimo scontro bellico prese di nuovo la direzione di Firenze[60], dove trovò riparo per alcuni anni, ritornando nella collegiata figlinese al termine della guerra: prima in un imprecisato luogo «diverso dall'altare dove era in origine e sistemato molto in alto in cattive condizioni di visibilità» (cfr. quanto denunciato dal Soprintendente dell'epoca nel 1953, cfr. ASTUC Fi 1133 (A/1020), Carteggio e Atti, c. 36), poi «sulla parete nord non discosta dalla porta d'ingresso», dove la vide Alberto Bossini[61]. Verosimilmente, fu alla metà degli anni Ottanta – in seguito cioè al secondo restauro novecentesco di cui noi abbiamo contezza (AOPD, GR9482)[62] – che la *Maestà* tornò nella sua precedente (nonché attuale) sede.

Prima dell'Offner, soltanto Guido Carocci si era pronunciato sulla paternità del dipinto, senza tuttavia rendere note le sue osservazioni, che sono rimaste confinate nei verbali d'inventariazione dei beni del territorio (ASTUC Fi 1133 (A/1020), n. 3): in occasione di un'ispezione del 1890, egli ritenne la *Maestà* di Figline della scuola senese del XIV secolo, come riportato peraltro anche nella didascalia di una fotografia Alinari del 1927[63]. Non è chiaro se Edward Hutton, nel redigere la sua guida del Valdarno – un diario colto e insieme contemplativo tipico della letteratura di viaggio romantica anglosassone –fosse a conoscenza dell'articolo dell'Offner uscito l'anno prima: della grande tavola egli scrisse che «important

and lovely is the large altarpiece in the Pieve of the Madonna and Child enthroned with SS Elizabeth of Hungary and Louis of Toulouse and six angels. This fine work is by an unidentified artist of the middle of the fourteenth century»[64]. Da qui in avanti l'attribuzione al Maestro della Pietà Fogg/Maestro di Figline è stata accolta unanimemente dagli studi, con la sola eccezione di Bossini, che, dimostrandosi totalmente ignaro dei fatti accaduti nella disciplina nei quarant'anni precedenti, la riferì alla scuola senese del XIV secolo[65].

Ben più animato, invece, si presenta il dibattito attorno alla sua cronologia, dal momento che per lungo tempo numerosi studiosi hanno catapultato la tavola nel secondo Trecento[66], se non già agli albori del secolo successivo[67]. Solo con il contributo «sempre da rileggere»[68] di Alberto Graziani si è imposta negli studi una datazione agli anni Venti del Trecento, oggi largamente condivisa[69]. Nello specifico, Miklós Boskovits situava l'opera intorno al 1320, cioè prima degli impegni in Santa Croce[70], mentre Alessandro Conti tendeva a collocarla verso la fine di quel decennio[71]. L'ampiezza degli scolli degli angeli che cingono la scena – malgrado la loro forma assurda, simile alla «base di un calice o di un ostensorio»[72] – sembrerebbe orientare verso una cronologia piuttosto tarda, forse prossima al 1330, come argomentato da Luciano Bellosi[73]. In ogni caso, il dipinto non poté esser stato licenziato prima del 1317, anno di canonizzazione di san Ludovico di Tolosa, il quale è qui raffigurato in primo piano con aria distratta mentre calpesta con l'aiuto del pastorale una corona, alludendo in maniera eloquente alla rinuncia al Regno di Napoli.

Già Luigi Coletti aveva ricondotto la pala di Figline alla maturità dell'artista, in un'epoca cioè non distante da quella in cui venne licenziato anche il "Polittico francescano", con cui in effetti è possibile istituire numerosi confronti (**Fig. 14.2**)[74]. Non stride con questa cronologia la composizione della scena, che, seppur ancora di stampo duecentesco (si rifà infatti a prototipici cimabueschi e ducceschi), propone un campionario di soluzioni di gusto pienamente trecentesco, che va dalla gustosa lavorazione della lamina dorata alla concezione del trono: un complicatissimo organismo architettonico immaginato come «un enorme mobile munito perfino di zampe»[75], fatto di forme concave e convesse che inglobano la Madre e il Figlio. In molti si sono soffermati sul significato biblico di questo seggio[76], che Robert Oertel – e non Ferdinando Bologna, come si è soliti credere[77] – si è accorto per primo essere una citazione dalla *Visione dei troni* delle *Storie di san Francesco* della basilica superiore di Assisi[78]. Rispetto alle opere giovanili, come l'affresco nella sagrestia della basilica inferiore di Assisi (di *imprinting* marcatamente giottesco), nella *Maestà* di Figline il linguaggio appare più evoluto, discostandosi dai modi di Giotto, come suggeriscono i colori chiari che accendono la scena, le pelli morbide ed eburnee quasi della stessa sostanza del trono, le linee di contorno sottili e la lavorazione articolata delle lamine dorate, di marca senese, che gli valsero l'epiteto «amico degli orafi»[79].

Il nocciolo più ostico relativo a quest'opera riguarda la sua provenienza. La *Maestà* è citata inequivocabilmente nell'attuale sede su un altare in *cornu epistolae* soltanto a partire dal 1875, nel già citato inventario del canonico Bargilli: «rimangono ancora due antiche tavole, l'una rappresentante la Beata Vergine circondata da alcuni Santi, detta la Madonna della Neve, dipinta sullo stile della Scuola di Giotto» (cfr. ASDFi, *Memorie storiche delle Chiese ed oratorii esistenti nella Terra di Figline raccolte dal Canonico Ottavio Bargigli per comodo della visita pastorale tenuta il 25 aprile 1875*, V, 2). La presenza in primo piano di due santi dell'ordine dei Minori – Ludovico di Tolosa sulla destra e in controparte Elisabetta d'Ungheria, anche lei di stirpe regale ma unitasi giovanissima alle monache terziarie francescane, qui ritratta mentre tiene in grembo un cesto di fiori – ha fatto supporre una provenienza francescana dell'ancona, forse dalla vicina chiesa di San Francesco a Figline. Questa tesi, avanzata per la prima volta da Brunetti e Sinibaldi[80], ha trovato d'accordo una schiera agguerrita di studiosi, che, soprattutto in tempi recenti, sulla scia di importanti ricerche archivistiche condotte da Elena Francalanci[81], ritiene che la nostra opera fosse stata trasferita nella collegiata di Figline tra Quattro e Cinquecento, ritenendo di poterla identificare con una «imago Beate Marie Virginis, depicta aureo, sed nimis antiqua», detta anche Madonna della Neve, che in una visita pastorale del 1592 era esposta su un altare di destra della collegiata (ASDFi, VP12, c. 330)[82]. Il nesso con la menzione del canonico Bargilli del 1875 sembrerebbe a prima vista lineare e immediato, e consentirebbe di chiudere definitivamente la questione, se non fosse che, andando a ritroso nel tempo,

il medesimo altare nel 1839 risulta dedicato a San Domenico (cfr. una visita pastorale in ASDFi, VP46), sul quale, nel 1819, viene registrata una «tavola in legno rappresentante Maria Santissima con figlio in braccio e San Domenico e San Francesco e vari serafini intorno a detti Santi» (ASDFi, VP36, c. 83). È stato supposto che in quella visita il vescovo avesse sbadatamente confuso i santi raffigurati; ma una simile svista, tale da scambiare addirittura una santa dell'ordine francescano per san Domenico, appare francamente poco credibile, tanto più considerando la competenza di Monsignor Martino Leonardo Brandaglia, come argomentato di recente da Alessandro Grassi[83]. Per di più – ed è di nuovo Grassi a mettere in valore questo aspetto – non sembra possibile che Emanuele Repetti, nel suo scrupolosissimo *Dizionario Geografico fisico storico della Toscana*, all'interno del volume relativo al territorio di Figline, ometta la presenza di un'opera così importante e monumentale[84].

Assumono così maggior significato le parole di Luciano Bellosi, il primo ad aver constatato che quella della *Maestà* di Figline «è una figurazione di qualità troppo alta perché si possa credere che fosse destinata originariamente ad una sede periferica come quella attuale»[85]; da qui la proposta di collocarne l'origine – certo più idonea e illustre – sul tramezzo della basilica di Santa Croce a Firenze (non ancora costruito nel 1320), dove, come poi sviluppato ulteriormente da Andrea De Marchi, la monumentale ancona avrebbe potuto figurare accanto al *San Francesco Bardi* di Coppo di Marcovaldo e alla *crux de medio ecclesiae* del medesimo Maestro di Figline[86]. L'assenza del fondatore dell'ordine nella tavola valdarnese, ammessa come punto debole da Bellosi per una provenienza da Santa Croce, è invece ritenuta un punto di forza da De Marchi, che la considerò un'immagine nata a completamento di un'altra tavola raffigurante il fondatore dell'ordine, che doveva stare sul lato opposto del tramezzo, per l'appunto il *San Francesco Bardi* (**Fig. 14.3**)[87]. Per giunta, non mi sembra che sia mai stato dato il giusto valore al fatto che il trono su cui siedono la Vergine e Gesù Bambino, non pienamente riuscito a livello prospettico, appaia in forme ben diverse se osservato dal basso e lateralmente.

Questa tesi, affascinante e supportata anche da osservazioni di carattere politico[88], è stata invece respinta da alcuni importanti studiosi, tra cui Miklós Boskovits, il quale, com'è risaputo, non credeva nella possibilità che pale di queste dimensioni potessero stare sul tramezzo di una chiesa[89]. Eppure, le probabilità che la *Maestà* valdarnese provenga da Santa Croce aumentano se, come supposto con buone ragioni da Alessandro Grassi[90], la si identifica con la «Madonna Grande» che Vasari ricorda come opera di Cimabue su «un pilastro a man destra intorno al coro»[91], la stessa che in un sepoltuario della basilica di Santa Croce del 1596 – redatto cioè dopo la demolizione del tramezzo – è attestata nella cappella della famiglia Spinelli, a lato della cappella maggiore.

La provenienza originaria da Santa Croce trova un ulteriore argomento a favore nell'intervento di riquadratura subìto dalla tavola allo scadere del Quattrocento, che fu condotto per mano di Bartolomeo di Giovanni: tale operazione, infatti, si inserirebbe in continuità nel più ampio contesto dei lavori di rinnovamento del sacello Baroncelli (**Scheda 16**) condotti in quegli stessi anni dalla bottega ghirlandaiesca, con cui Bartolomeo collaborava di frequente. Fino al 1936, infatti, la *Maestà* di Figline presentava una forma quadrangolare, determinata dall'innesto ai lati della cuspide di due tavole triangolari che ne regolarizzavano il profilo (si riproduce qui per la prima volta una fotografia dell'epoca)[92] (**Fig. 14.1**). Soltanto in occasione del restauro del 1936-1937 (AOPD, GR171, G. Lo Vullo, T. Sokolov) ci si rese conto che, sotto a uno spesso strato di colore uniforme, steso probabilmente nel XVIII secolo, si celavano due aggraziatissimi *Angeli*. Distaccati dalla pala trecentesca e liberati dalle ridipinture, essi furono portati per la prima volta all'attenzione degli studi in occasione della *Mostra di opere d'arte restaurate* del 1946[93], all'indomani della Seconda Guerra Mondiale, dove, malgrado lo stato conservativo disastroso, sono stati ottimamente avvicinati a un «modesto pittore vicino all'arte del Ghirlandaio e del Botticelli» (**Fig. 14.4**). Anziché tornare a Figline assieme alla *Maestà*, però, le due tavole sono state confinate per oltre tre decenni nei depositi del Rondò di Bacco di Firenze, venendo poi finalmente restaurate (1982-1983, AOPD, GR9334) e restituite alla città di Figline, dove oggi trovano posto nel Museo annesso alla collegiata[94]. Per Alessandro Conti non vi erano dubbi che in queste pitture si celasse la mano di Domenico Ghirlandaio, come ebbe modo di ribadire anche a seguito del restauro degli anni Ottanta[95]. Tale altisonante attribuzione ha riscosso un discreto successo[96], anche se Magnolia Scudieri ha più cautamente preferito

un riferimento a un anonimo fiorentino della fine del Quattrocento[97], mentre è merito di Everett Fahy di aver riconosciuto nella tavola il pennello di Bartolomeo di Giovanni[98]: un'attribuzione che, ad eccezione di Hoeniger e di Roberts[99], è stata accolta da tutta la letteratura successiva[100].

Anche di Bartolomeo di Giovanni le notizie sono scarse: pochi, infatti, sono i documenti noti, sconosciuta è la sua data di nascita e incerta è la sua prima formazione. Momento nodale per la messa a fuoco della sua figura critica è stato un articolo su Piero di Cosimo di Hermann Ulmann[101], dove lo studioso individuò un piccolo nucleo di dipinti molto coerenti sul piano stilistico, che però attribuì erroneamente a David Ghirlandaio. Tra questi figuravano le predelle dell'ancona eseguita da Domenico Ghirlandaio per l'altar maggiore dello Spedale degli Innocenti, che Gaetano Bruscoli a distanza di pochi anni fu in grado di allacciare all'atto di allogazione che il priore Francesco Tesori stipulò il 30 luglio 1488 con Bartolomeo di Giovanni[102]. Su questo primo gruppo di opere tornò poco dopo Bernard Berenson[103], il quale, nel primo numero del "Burlington Magazine", ampliò sensibilmente il catalogo dell'artista (composto soprattutto da predelle, cassoni e spalliere), che, dopo oltre un secolo, risulta in buona sostanza coerente, per quanto ulteriormente incrementato nel corso del tempo[104]. Berenson delineò con grande efficacia l'identikit di quel pittore, a suo dire a metà strada tra Domenico Ghirlandaio e Sandro Botticelli, soprannominandolo secondo quella sua consueta ficcante maniera "Alunno di Domenico". Solamente a ridosso della stampa egli apprese l'identificazione storica raggiunta da Bruscoli; eppure preferì mantenere quella dicitura, sostenendo in chiusura al suo testo che «it may be asked, why go on calling this artist Alunno di Domenico when his real name is known? But Bartolommeo di Giovanni is not even a complete name, and it tells us nothing about the artist»[105].

La prima attestazione documentaria di Bartolomeo di Giovanni di Domenico risale proprio al 1488 nell'ambito della commissione della pala per gli Innocenti, nella quale egli dipinse anche parte dello sfondo, come si accorsero per primi l'Ulmann e il Berenson[106]. La collaborazione con l'equipe dei Bigordi non fu un caso isolato, ma si verificò di frequente, sempre prevedendo da parte del nostro la realizzazione di predelle o comunque di parti secondarie o dello sfondo, come si evince pure nell'ancona della fine degli anni Settanta del Duomo di Lucca[107], nella pala destinata alla chiesa di San Marco a Firenze del 1481[108], negli affreschi più o meno contestuali della Cappella Sistina[109] e nell'*Incoronazione della Vergine* di San Girolamo a Narni (1484-1486), in cui di recente è stato ravvisato anche l'intervento di Biagio d'Antonio[110]. Da questo insieme di opere emerge una fisionomia ben distinta, facilmente riconoscibile per via dell'accentuata indole narrativa, per il segno di contorno marcato e le ombre nette, per le forme rotonde, le cromie accese e per la sua predilezione per «l'espressivo piuttosto che per il bello»[111].

È molto probabile che si riferisca al nostro pittore il documento rintracciato da Nicoletta Pons del 1492[112], in cui un certo Bartolomeo, all'epoca trentaquatrenne e in quell'occasione accusato di sodomia, viene detto «pictor socius Ghirlandai», il che permetterebbe tra le altre cose di collocare la sua nascita nell'anno 1458. Il legame con Domenico Ghirlandaio fu senz'altro significativo e prolungato nel tempo, ma non esclusivo, dal momento che, contemporaneamente, Bartolomeo di Giovanni è documentato a collaborare anche con Biagio d'Antonio[113], Pietro del Donzello[114] e – per quello che più interessa a noi – con Sandro Botticelli, su disegno del quale egli dipinse per il matrimonio di Giannozzo Pucci e Lucrezia Bini (1483) un pannello della serie su Nastagio degli Onesti (quello al Museo del Prado di Madrid raffigurante il *Banchetto nella pineta*)[115] (**Fig. 14.5**). Anche altre opere – tra cui uno degli affreschi staccati di Villa Tornabuoni (poi Lemmi), come si è accorto Christopher Daly[116] – dimostrano un solido rapporto con il Filipepi, destinato a protrarsi fino alla fine del secolo[117].

Di recente, il partito di studiosi a favore della provenienza da San Francesco a Figline della *Maestà* qui in esame ha supposto che l'elevazione al rango di collegiata della chiesa di Santa Maria Assunta di Figline – avvenuta nel 1493 per volere di papa Alessandro VI – potesse aver offerto l'occasione per ammodernare la pala e così trasferirla nella nuova sede[118]. Il punto è che lo stile dei due *Angeli* di Bartolomeo di Giovanni, come ammesso anche da Nicoletta Pons, tra le massime conoscitrici del pittore[119], rimanda a una cronologia più precoce, verosimilmente alla seconda metà degli anni Ottanta, in una fase cioè iper ghirlandaiesca in cui però si riconosce anche un aggiornamento evidente sullo stile del Botticelli[120]. Per quanto mi riguarda, una datazione dei due *Angeli* di Figline allo scadere del secolo appare difficilmente

sostenibile anche perché per Bartolomeo di Giovanni quel decennio rappresentò un momento di svolta nel percorso artistico, segnato dall'illustre impegno della decorazione di alcuni ambienti degli Appartamenti Vaticani al fianco di Pinturicchio e di altre maestranze umbre[121], a seguito del quale la sua produzione virò verso un modo di dipingere differente rispetto a quanto si osserva nelle due tavole valdarnesi. Nel decennio precedente, invece, le figure del suo repertorio sono avvolte in ampi panneggi rigonfi «che ne nascondono i corpi goffi e sgraziati, un po' sproporzionati»[122], ma che al tempo stesso presentano quella morbida delicatezza delle carni che è segnale di una strettissima vicinanza al Filipepi. I nostri angeli – stagliati come in un fumetto sopra un cielo stellato, uno completamente assorto in adorazione con le braccia conserte, l'altro che con molta discrezione guida lo sguardo del fedele verso il basso, dove stava il gruppo sacro – trovano i confronti più stringenti con la tavola del Prado del 1483 (con la quale condivide pure la vivacissima tavolozza), così come con una *Madonna col Bambino* di ubicazione sconosciuta (Londra, Christie's, 9 luglio 2015, lotto 8) e con un malconcio tondo oggi in deposito al Museo Horne di Firenze (inv. 1890, n. 507)[123], che è stato convincentemente datato agli anni 1485-1490 (**Fig. 14.6**); malgrado la pennellata più liquida, anche le predelle con le *Storie di san Benedetto*[124] – in particolare l'episodio in cui il santo converte in serpe un fiasco di vino – offrono appropriati termini di paragone con la riquadratura (**Fig. 14.7**).

Se venisse confermata questa datazione, l'intervento di riquadratura sarebbe stato compiuto – come già anticipato – nei medesimi anni in cui, proprio in Santa Croce, la bottega dei Ghirlandaio era impegnata nel rimodernamento degli ambienti della famiglia Baroncelli e nella riquadratura del polittico di Giotto sull'altare (**Scheda 16**): il coinvolgimento di Bartolomeo di Giovanni, che dell'equipe ghirlandaiesca era un fedele collaboratore, si inserirebbe così in modo fluido nei lavori di riqualificazione degli arredi del cenobio francescano fiorentino, aggiungendo un'ulteriore tassello a sostegno della possibile provenienza della *Maestà* di Figline da Santa Croce.

Da un esame ravvicinato delle due tavole di riquadratura, integrato dallo studio della documentazione fotografica dei vecchi restauri, si può affermare con un buon grado di attendibilità che le due aggiunte rinascimentali fossero ancorate al supporto trecentesco mediante l'applicazione congiunta di chiodi "alla traditora" battuti diagonalmente alla base della cuspide, di una lunga traversa orizzontale che fungeva da elemento di raccordo, e di due ulteriori piccole assi disposte obliquamente (**Fig. X** in **Capitolo 3**). Il preciso posizionamento di questi elementi è suggerito dai buchi dei chiodi sparsi sul supporto, nonché dalla traccia di colla che si legge – sia pure per le sole traversine oblique – anche sulla superficie della *Maestà* (**Fig. XI** in **Capitolo 3**). Le fotografie storiche Alinari e Brogi che ritraggono la pala prima del suo smantellamento sembrano confermare quanto si sta ipotizzando, mostrando come le aggiunte quattrocentesche aderissero a filo del legno nudo della pala su cui un tempo correva la cornice (**Fig. XII** in **Capitolo 3**).

La grande *Maestà* di Figline si presenta oggi in uno stato conservativo piuttosto soddisfacente, se si eccettua la grossa fenditura che attraversa da cima a fondo la parte di destra del tavolato; appaiono invece in condizioni più problematiche i due *Angeli* di Bartolomeo di Giovanni, la cui pellicola pittorica risulta in alcune zone sofferente (in particolare nelle campiture del cielo), complice ovviamente la loro storia conservativa che li ha visti per molto tempo coperti da uno spesso strato di colore scuro, steso verosimilmente nel Settecento. A quest'epoca dovrebbero risalire anche le numerose ridipinture che si notano nelle più volte accennate fotografie storiche Alinari e Brogi, che mostrano fra l'altro il manto di Maria ricoperto integralmente da stelline dorate[125]. Anche la cornice risultava interamente coperta da una stesura scura, celando la ricca decorazione che vediamo noi oggi. Pala d'altare e riquadratura hanno inoltre subìto in passato pesanti attacchi di insetti xilofagi, che hanno deteriorato in parte il supporto ligneo. Allo scadere dell'Ottocento Guido Carocci segnalava diffuse criticità a livello conservativo, imputandole a precedenti «cattivi restauri» (ASTUC Fi 1133 (A/1020), n. 3), come peraltro ribadito in seguito dall'Offner («Ruin and restoration disfigure at least half of the surface, and the photograph here reproduced renders inadequate testimony of its actual appearance»)[126]. Pochissimo viene scritto nella relazione di restauro stesa nel 1936-1937 da Lo Vullo e Sokolov («Fermatura e restauro pittorico. Tolte le

ridipinture. Lavori di falegnameria» (AOPD, GR171), per quanto quest'ultima espressione lasci intendere chiaramente che in quell'occasione si procedette al distacco delle aggiunte quattrocentesche. Nel 1943 lo stato dell'ancona trecentesca – priva quindi della riquadratura – viene giudicato «abbastanza buono»[127]. Più dettagliate sono le relazioni compilate negli anni Ottanta in occasione dei due restauri che, in ordine di tempo, interessarono le tavole di Bartolomeo di Giovanni (1982-1983, AOPD, GR9334)[128] e la pala del Maestro di Figline (1984-1985, cfr. AOPD, GR9482)[129]: a queste si rimanda la lettura per una trattazione più approfondita.

Bibliografia selezionata (3a):
Offner 1926; *Mostra giottesca* 1937, p. 51, cat. 139; Graziani 1943; Sinibaldi, Brunetti 1943, pp. 561-565, n. 182; A.M. Francini Ciaranfi, in *Mostra di opere d'arte trasportate* 1947, p. 24, n. 18; Longhi 1948 [1974], pp. 51-52, n. 182; Offner 1956, pp. 75-79; Offner [1984], pp. 60-66; C. Caneva, in *Capolavori a Figline* 1985, pp. 44-59; C. Caneva, in *Rinascimento in Valdarno* 2007, pp. 124-129; Caneva 2007b, pp. 26-27, 30-33; E. Francalanci, in *Arte a Figline* 2010, pp. 122-125, cat. 7; A. Tartuferi, in *L'arte di Francesco* 2015, pp. 214-215, cat. 23; Francalanci 2016; Polzer 2018, pp. 39-44.

Bibliografia specifica (3b):
Mostra di opere d'arte restaurate 1946, pp. 36-37, 43, nn. 16, 25; A. Conti, in *Il Maestro di Figline* 1980, p. 33; M. Scudieri, in *La città degli Uffizi* 1982, p. 229 n. 6; *Domenico Ghirlandaio* 1983; A. Conti, in *Domenico Ghirlandaio* 1983, p. 7; A. Angelini, in *Domenico Ghirlandaio* 1983, p. 18; Ragionieri 1983, p. 26; R. Lari, M. Pieralli, in *Domenico Ghirlandaio* 1983, pp. 27-29; C. Caneva, in *Capolavori a Figline* 1985, p. 45; A. Conti, in *Capolavori a Figline* 1985, pp. 60-61; Caneva 1991, p. 13; N. Pons in *Maestri e botteghe* 1992, p. 214, n. 8.2; Hoeniger 1995, pp. 102, 168 nota 7, fig. 74; Pons 2004, pp. 25-26, figg. 20-21; C. Caneva, in *Rinascimento in Valdarno* 2007, pp. 124, 126; Caneva 2007b, pp. 33, 66 n. 41; De Marchi 2009a, pp. 62-63; De Marchi 2009b, p. 620, nota 68; E. Francalanci, in *Arte a Figline* 2010, p. 124; Matteini 2011, p. 111, figg. 6-7; De Marchi 2012a, p. 236; Pons 2013, p. 33; N. Pons in *Arte a Figline* 2013, pp. 100-101, cat. 5; A. Tartuferi, in *L'arte di Francesco* 2015, p. 214; Francalanci 2016, p. 97; Roberts 2018, p. 127 nota 22; *La terra di Figline e Incisa* 2021, pp. 13, 24-25.

---

[1] Offner 1926.
[2] C. Campbell, R. Bellucci, C. Castelli, C. Frosinini, D. Cooper, in *Giotto e san Francesco* 2026, pp. 390-409, cat. V.4c.
[3] Tartuferi 2016b.
[4] C. Campbell, R. Bellucci, C. Castelli, C. Frosinini, D. Cooper, in *Giotto e san Francesco* 2026, pp. 390-409, catt. V.4e-f.
[5] C. Campbell, R. Bellucci, C. Castelli, C. Frosinini, D. Cooper, in *Giotto e san Francesco* 2026, pp. 390-409, cat. V.4b.
[6] Graziani 1943, p. 79 nota 8; G. Ragionieri, in *Il Maestro di Figline* 1980, pp. 40-41.
[7] Coletti 1938, p. 65.
[8] Offner 1956, pp. IX-XI, 65-102; Meiss 1966; M. Davies, in *European Paintings* 1974, vol. I, pp. 392-394; Offner [1984], pp. 60-66, 317-334; Hoeniger 1995, p. 102; Roberts 2018, p. 127 nota 22; per una panoramica sul pittore vedi Fremantle 1975, pp. 105-114; Santoleri 1977; *Il Maestro di Figline* 1980; Picchiarelli 2026, pp. 100-111, con bibliografia precedente.
[9] Sirén 1908, p. 94.
[10] *Accessions* 1924-1925, p. 22 (ma cfr. anche M. Davies, in *European Paintings* 1974, vol. I, p. 394).
[11] Offner 1926 [1927], p. 57 nota 5.
[12] Offner 1926 [1927].
[13] Offner 1956, pp. IX-XI, 75.
[14] Berenson 1931, pp. 1069-1070; P. Dal Poggetto, in *Omaggio a Giotto* 1967, p. 49.
[15] Salmi 1929, p. 137.
[16] Cfr. anche Monciatti 2008.
[17] Graziani 1943.
[18] G. Ragionieri, M.G. Vaccari, in *Il Maestro di Figline* 1980, p. 29, n. 1.
[19] G. Ragionieri, in *Il Maestro di Figline* 1980, pp. 30-31, n. 4.
[20] Volpe 1973 (ma cfr. anche *Carlo Volpe* 2025, pp. 224-234); Bellosi 1977c [2006a], p. 440; Id. 1980; Offner [1984].
[21] Oertel 1937, p. 223; Id. 1949, p. 129.
[22] Coletti 1938, p. 66: «un borgognone avanti lettera, o [...] un avignonese».

[23] Toesca 1951, p. 643; Marcucci 1962, p. 18; Ead. 1963, p. 38.
[24] Venturi 1931, vol. I, fig. XCVIII; Coletti 1941-1947, vol. II (1946), pp. XXXV-XXXVI.
[25] Sinibaldi, Brunetti 1943, pp. 554, 558.
[26] Bellosi 2004, p. 102.
[27] Zappasodi 2026, p. 65.
[28] Schlegel 1971.
[29] Picchiarelli 2026, pp. 100-111.
[30] De Marchi 2011b, p. 33.
[31] Martin 1998, pp. 118-196.
[32] De Marchi 2010, p. 626.
[33] De Marchi 2010, p. 626.
[34] Zappasodi 2026, pp. 67-68, figg. 40-44.
[35] Scarpellini 1969, p. 222; Cobuzzi, Vespari 2022.
[36] Meiss 1966.
[37] Bellosi 1966, p. 77; Volpe 1973, p. 22 nota 13; G. Ragionieri, in *Il Maestro di Figline* 1980, pp. 39-40; Offner [1984], pp. 333-334.
[38] Bologna 1956.
[39] Tripps 2007, su suggerimento di Francesca Pasut (ma cfr. anche De Marchi 2025).
[40] De Marchi 2010, p. 630; Picchiarelli 2026, p. 109.
[41] G. Del Monaco, in *Giotto e san Francesco* 2026, pp. 386-389, cat. V.3.
[42] Meiss 1966, p. 150 nota 4 (ma cfr. anche Offner 1956, p. 94).
[43] Per tutte queste opere rimando all'esaustiva scheda di catalogo a firma di più autori in *Giotto e san Francesco* 2026, pp. 390-409, cat. V.4.
[44] M. Boskovits, in Offner [1984], pp. 329-330.
[45] Volpe 1973, pp. 18-22.
[46] Mambelli 2010, p. 100.
[47] Offner [1984], pp. 329-330; Neri Lusanna 2018, pp. 90-94 (la quale però ha sostenuto una datazione assai avanzata difficile da condividere).
[48] D. Cooper, in *Giotto e san Francesco* 2026, pp. 407-409, cat. V.4.
[49] Marcucci 1963, p. 38. Su Stefano Fiorentino vedi Ravalli 2016; Ead. 2019.
[50] Marchini 1969; Id. 1971.
[51] Sgarbi 1984, pp. 19-24; Todini 1986, vol. II, p. 395.
[52] Conti 1980.
[53] Polzer 2007; Id. 2018.
[54] Vasari 1550 e 1568 [1966-1997], vol. II (1967), pp. 73-78.
[55] Graziani 1943, p. 69.
[56] Cfr. a questo proposito M. Boskovits, in Offner [1984], pp. 61-62; J. Cannon, in *Giotto e il Trecento* 2009, vol. II, p. 191.
[57] Offner 1956, p. X; S. Campbell, in *Giotto e san Francesco* 2026, p. 392.
[58] A. Conti, in *Il Maestro di Figline* 1980, p. 33.
[59] Brunetti, Sinibaldi, p. 563, n. 182.
[60] A.M. Francini Ciaranfi, in *Mostra di opere d'arte trasportate* 1947, p. 24, n. 18.
[61] Bossini 1964, p. 158.
[62] Cfr. anche E. Schorscher, R. Alzeni, in *Capolavori a Figline* 1985, pp. 49-59.
[63] Firenze, Harvard University Center for Italian Renaissance Studies, Villa I Tatti, Fondo Bernard Berenson, inv. 3204415716055; Nashville, Vanderbilt University, Contini-Volterra Photographic Archive, inv. SC.MSS.088.FLOR.0632.
[64] Hutton 1927, p. 123.
[65] Bossini 1964, p. 158.
[66] Oltre alle voci già citate in precedenza, vedi anche Pope Hennessy 1946, p. 172; Oertel 1949, p. 129.
[67] Brunetti, Sinibaldi, p. 563, n. 182.
[68] Volpe 1973, p. 4.
[69] Graziani 1943, p. 70.
[70] M. Boskovits, in Offner [1984], p. 64 (ma cfr. anche A. Tartuferi, in *L'arte di Francesco* 2015, pp. 214-215, cat. 23).
[71] Conti 1980, p. 34.
[72] Graziani 1943, p. 74.
[73] Bellosi 1977b [2006a], p. 432, fig. 11; Id. 1977c [2006a], p. 440.
[74] Coletti 1938, p. 66 (ma cfr. anche A.M. Francini Ciaranfi, in *Mostra di opere d'arte trasportate* 1947, p. 24, n. 18).
[75] Bellosi 1980, p. 16.
[76] Cfr. in particolare Offner 1956, p. 75 nota 2; A. Conti, in *Il Maestro di Figline* 1980, p. 33.
[77] Bologna 1956, p. 198, fig. 11.

[78] Oertel 1949 p. 129.
[79] Previtali 1985, p. 22. Sull'influenza della cultura artistica di Siena vedi Offner 1956, p. 75; Bellosi 1980, p. 14; Muller 1983, pp. 283-287; Previtali 1985, p. 22; Leone De Castris 2003, pp. 85, 90, 156-157.
[80] Brunetti, Sinibaldi 1943, p. 563, n. 182.
[81] E. Francalanci, in *Arte a Figline* 2010, pp. 122-125, cat. 7 (ma cfr. anche Tartuferi 2010, pp. 70-73; Francalanci 2016).
[82] Cfr. anche Caneva 1985, pp. 45-49.
[83] Grassi 2025, p. 113.
[84] Repetti 1833-1846.
[85] Bellosi 2002 [2006a], p. 112.
[86] De Marchi 2009a, pp. 62-63; Id. 2009b, pp. 613-614; Id. 2010, p. 633 nota 23.
[87] Pescarmona 2025.
[88] Picchiarelli 2026, p. 110 (con bibliografia precedente).
[89] Boskovits 2011, p. 29 nota 55.
[90] Grassi 2025.
[91] Vasari 1550 e 1568 [1966-1997], vol. II (1967), p. 37.
[92] Cfr. anche Firenze, Harvard University Center for Italian Renaissance Studies, Villa I Tatti, Fondo Bernard Berenson, inv. 32044157160557; Fondo Frederick Mason Perkins, s.n.inv., fascicolo 14.10; Firenze, Kunsthistorisches Institut in Florenz, inv. 115501; Nashville, Vanderbilt University, Contini-Volterra Photographic Archive, inv. SC.MSS.088.FLOR. 0632.
[93] *Mostra di opere d'arte restaurate* 1946, pp. 36-37, 43, nn. 16, 25.
[94] Cfr. anche R. Lari, M. Pieralli, in *Domenico Ghirlandaio* 1983, pp. 27-29.
[95] A. Conti, in *Il Maestro di Figline* 1980, p. 33; Id., in *Domenico Ghirlandaio* 1983, p. 7 (ma cfr. anche Id., in *Capolavori a Figline* 1985, pp. 60-61).
[96] A. Angelini, in *Domenico Ghirlandaio* 1983, p. 18; Ragionieri 1983, p. 26; C. Caneva, in *Capolavori a Figline* 1985, p. 45; Bucci 1986, fig. 208; Caneva 1991, p. 13.
[97] M. Scudieri, in *La città degli Uffizi* 1982, p. 229 n. 6.
[98] Cfr. N. Pons, in *Maestri e botteghe* 1992, p. 214, n. 8.2; Ead. 2004, pp. 25-26, figg. 20-21 (ma cfr. anche Bologna, Fondazione Federico Zeri, Fototeca Fahy, AI_99/1, 10 settembre 1991).
[99] Hoeniger 1995, pp. 102, 168 nota 7, fig. 74; Roberts 2018, p. 127 nota 22.
[100] C. Caneva, in *Rinascimento in Valdarno* 2007, pp. 124, 126; Ead. 2007b, pp. 33, 66 n. 41; De Marchi 2009a, pp. 62-63; De Marchi 2009b, p. 620, nota 68; E. Francalanci, in *Arte a Figline* 2010, p. 124; Matteini 2011, p. 111, figg. 6-7; De Marchi 2012a, p. 236; Pons 2013, p. 33; N. Pons in *Arte a Figline* 2013, pp. 100-101, cat. 5; A. Tartuferi, in *L'arte di Francesco* 2015, p. 214; Francalanci 2016, p. 97; *La terra di Figline e Incisa* 2021, pp. 13, 24-25.
[101] Ulmann 1896, pp. 58-62.
[102] Bruscoli 1902, pp. 7-11, 18-19. Sul dipinto vedi Bellosi 1977, pp. 234-235, nn. 39-46.
[103] Berenson 1903.
[104] Sull'artista si rimanda a De Francovich 1926; Marcucci 1964; ma soprattutto a Fahy 1973 [2020]; Id. 1976, pp. 126-166; e all'imprescindibile Pons 2004; Ead., in *Un restauro per Adina* 2025, pp 41-42.
[105] Cfr. anche Berenson 1932, p. 6; Id. 1936, p. 5; Id. 1950, p. 345 nota 1.
[106] Ulmann 1896, pp. 58-62; Berenson 1903, p. 6.
[107] M.T. Filieri, in *Matteo Civitali* 2004, pp. 426-428, cat. 4.9 (ma soprattutto Daly 2023, vol. II, pp. 320-321, n. R5.8).
[108] Fahy 1994 [2020], p. 257; Id. 2001-2002 [2020], pp. 324-325; N. Pons, in *Bartolomeo di Giovanni* 2004, pp. 76-79, cat. 3.
[109] Pons 2004, pp. 15-16.
[110] Pons 2016, pp. IV-V; Ead. 2026, p. 119.
[111] Pons 2004, p. 25.
[112] Pons 2004, p. 27.
[113] Bartoli 1999, pp. 161-162, 213-214, n. 77.
[114] Fahy 1984 [2020]; DePrano 2018, pp. 82-110.
[115] Lightbown 1978, vol. II, pp. 47-51, nn. B35-B38.
[116] Daly in c.d.s.
[117] Pons 2004, pp. 30-36. Sull'ultimo capitolo della sua carriera, che si concluse con la morte nell'ottobre dell'anno 1501, cfr. Pons 2004, pp. 37-55.
[118] E. Francalanci, in *Arte a Figline* 2010, p. 124.
[119] Pons 2004, pp. 24-25; Ead. 2013, p. 33.
[120] Cfr. anche Caneva 2007b, pp. 33, 66 n. 41.
[121] Acidini Luchinat 1992.
[122] Pons 2004, p. 25.
[123] N. Pons, in *Bartolomeo di Giovanni* 2004, pp. 80-81, cat. 4.
[124] C. Daly, in *La Collection Alana* 2019, pp. 136-137, catt. 43-44.
[125] Cfr. anche E. Schorscher, R. Alzeni, in *Capolavori a Figline* 1985, p. 57.

[126] Offner 1926, p. 163.
[127] Sinibaldi, Brunetti 1943, p. 565.
[128] Cfr. anche R. Lari, M. Pieralli, in *Domenico Ghirlandaio* 1983, pp. 27-29.
[129] Cfr. anche E. Schorscher, R. Alzeni, in *Capolavori a Figline* 1985, pp. 49-59.



FIG. 14.1: *Fotografia storica Alinari (1927).*



Fig. 14.2: Maestro di Figline, *San Francesco d'Assisi e San Filippo*, Worcester, Worcester Art Museum.



Fig. 14.3: *Ricostruzione virtuale ipotetica del perduto tramezzo di Santa Croce, veduta frontale (© G. Costanzone, G. Pescarmona) (da Pescarmona 2025, p. 66, fig. 2).*

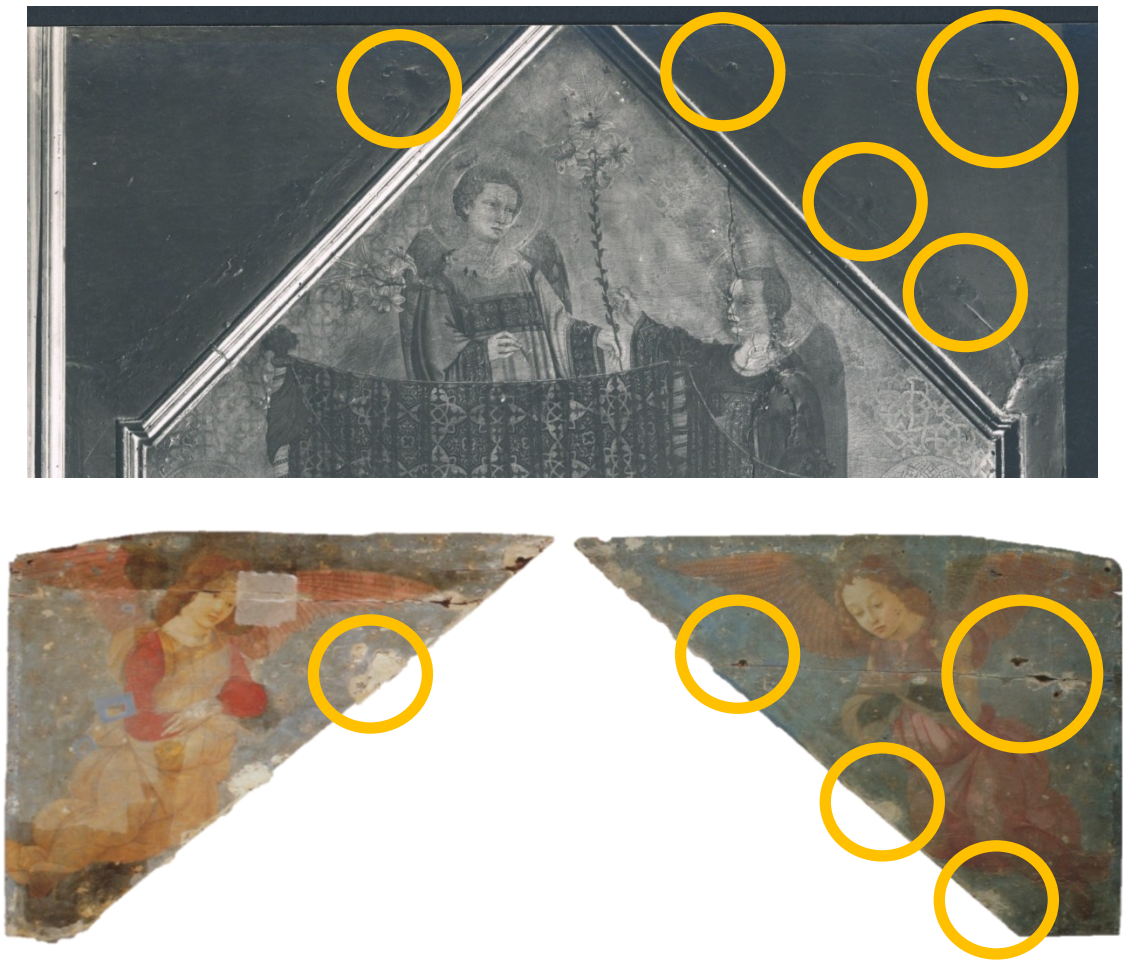


Fig. 14.4: *Fotografia storica Alinari (1927) a confronto con una fotografia storica (1982-1983), che dimostra inequivocabilmente l'antica presenza degli Angeli sepolti sotto a uno strato di colore.*



Fig. 14.5: Bartolomeo di Giovanni, *Episodio della novella di Nastagio degli Onesti*, Madrid, Museo Nacional del Prado.



Fig. 14.6: Bartolomeo di Giovanni, *Madonna col Bambino*, Londra, Christie's, 9 luglio 2015, lotto 8; Bartolomeo di Giovanni, *Madonna col Bambino e san Giovannino*, Firenze, Museo Horne.



Fig. 14.7: Bartolomeo di Giovanni, *Angelo*,
Figline, Museo d'Arte Sacra della collegiata di Santa Maria Assunta (part.);
Bartolomeo di Giovanni, *Storie di san Benedetto* (part.), Newark, collezione Alana (?).





15a.

Jacopo del Casentino (doc. 1339-*ante* 1349)
Madonna col Bambino
1335-1340 circa
Tempera su tavola
98,9 x 58,9 cm
Ginevra, Musée d'art et d'histoire, inv. CR 0351, legato Revilliod
Provenienza: Rignano sull'Arno, chiesa di Santa Maria a Ughi (ubicazione originaria, fino alla metà del XIX secolo circa); Ginevra, collezione Gustave Revilliod (?-1890)
Restauri: 1975-1976, D. Iacuitti-Queloz (cfr. D. Cerutti, V. Lopes, in Elsig, Natale 2015, p. 47)

15b.

Jacopo del Casentino (doc. 1339-*ante* 1349)
San Michele Arcangelo; *santa Margherita d'Antiochia*
1335-1340 circa
Tempera su tavola
88 x 43 cm (*San Michele Arcangelo*); 86,9 x 42,8 cm (*Santa Margherita d'Antiochia*)
Firenze, Palazzina Poggi, depositi
Provenienza: Rignano sull'Arno, chiesa di Santa Maria a Ughi (ubicazione originaria, fino al 21 ottobre 1961); Firenze, Fortezza da Basso (21 ottobre 1961-26 aprile 1999); Firenze, Palazzo Serristori, depositi (26 aprile 1999-26 gennaio 2006)
Restauri: 1965-1966, E. Serafini (AOPD, GR3264, ma cfr. anche P. Dal Poggetto, in *Omaggio a Giotto* 1967, p. 32, cat. 13); 2005, Istituto per l'Arte e il Restauro di Palazzo Spinelli (cfr. *Dai depositi nei depositi* 2012-2016, vol. I (2012), p. 135, n. 124)

15c.

Anonimo collaboratore di Filippo di Antonio Filippelli (1460-1506)
Trinità tra i santi Giuseppe, Giovanni Gualberto, Antonio abate e Sebastiano, con due serafini e due monaci vallombrosani in adorazione (riquadratura)
1485-1490 circa
Tempera su tavola
147,8 x 119,8 cm
Firenze, Palazzo Pitti, depositi del Soffittone
Provenienza: Rignano sull'Arno, chiesa di Santa Maria a Ughi (ubicazione originaria, fino al 21 ottobre 1961); Firenze, Fortezza da Basso (21 ottobre 1961-26 aprile 1999); Firenze, Palazzo Serristori, depositi (26 aprile 1999-26 gennaio 2006)
Restauri: 1999, ditta P. Gori (AGF, UR1627)
Iscrizioni: "INRI" (in cima alla croce)

Attestato soltanto con questa denominazione, che allude chiaramente alle sue origini aretine, Jacopo del Casentino è stato un importante pittore vissuto nella prima metà del Trecento e apparentemente attivo – stando alle informazioni in nostro possesso – nel solo territorio fiorentino. Nulla, infatti, rimane della sua produzione nell'alta valle dell'Arno rammentata da Giorgio Vasari e il suo stile non mostra affatto legami con la cultura artistica d'Arezzo del XIV secolo[1]. Lo stesso Vasari, assieme ad Antonio

Billi e all'Anonimo Magliabechiano[2], sosteneva che egli provenisse dalla famiglia Landini di Pratovecchio, dal cui ramo discendeva l'umanista Cristoforo Landino[3], tanto che per molto tempo è stato denominato Jacopo Landini. Recenti ricerche, tuttavia, hanno dimostrato l'infondatezza di tale notizia[4]. Ugualmente inverosimile, per questioni invece di carattere cronologico, appare l'asserzione vasariana secondo la quale Jacopo del Casentino «fu acconcio con Taddeo Gaddi [...] perché imparasse il disegno e colorito dell'arte»[5], dal momento che i due artisti furono pressoché coetanei. Resta comunque evidente il riflesso dell'attività del Gaddi (oltre a quella non meno importante di Bernardo Daddi) nelle opere collocabili nella fase matura del nostro (1330-1340 circa), mentre in relazione alla sua giovinezza (1320-1330 circa) – oggetto peraltro di accese discussioni[6] – la critica ha ritenuto significativi gli influssi di Giotto e dei suoi seguaci della prima ora, come il Maestro della Santa Cecilia[7] e Pacino di Bonaguida[8]. Da ignorare sono invece le considerazioni di Bernard Berenson, il quale lo riteneva un allievo di Meo da Siena influenzato dalla corrente pittorica bolognese[9].

I dati sicuri della biografia di Jacopo del Casentino si contano su una mano: egli anzitutto viene citato, assieme ad altri nove «dipintori» tra cui Bernardo Daddi, come socio fondatore della Compagnia di San Luca di Firenze nel 1339[10], in un'epoca in cui verosimilmente egli dovette aver acquisito una certa nomea in città (il che ci invita a collocare la sua data di nascita nei primissimi anni del XIV secolo o tutt'al più allo scadere del Duecento); risulta ancora in vita il 16 novembre del 1347, quando un certo Nello di Chele registrò nel proprio testamento la volontà di commissionare al «pictorem Jacobus de Casentino» la decorazione della propria cappella in Santa Maria Novella con «figuram et storiam beatj Martini» (tale incarico non venne mai eseguito)[11]; la sua data di morte è infine appuntata sotto l'anno 1349 accanto al suo nome nei registri della suddetta Compagnia di San Luca, svelando così un altro errore del Vasari, il quale sosteneva che l'artista fosse morto a Pratovecchio nel 1358[12].

La ricostruzione dell'attività pittorica di Jacopo del Casentino è stata avviata agli albori del secolo scorso con la pubblicazione da parte di Wilhelm Suida[13] di quella che è ancora oggi la sua unica opera firmata, ossia il tabernacolino portatile della Galleria dell'Accademia (inv. 1890, n. 9258, a quel tempo nella collezione del conte Guido Cagnola di Milano)[14]. Dopo lo «studio scrupolosamente erudito»[15] di Herbert Horne[16], fondamentale sotto svariati punti di vista, si è susseguita una sequenza importante di contributi monografici sul pittore[17], da cui emerge una produzione alquanto copiosa, specializzata soprattutto in arredi per la devozione privata. Tra i più prestigiosi incarichi pubblichi assolti a Firenze, invece, si possono annoverare la grande tavola raffigurante la *Madonna col Bambino in trono tra san Giovanni Battista, sant'Andrea e sei angeli*, riferitagli già dalle fonti prevasariane, un tempo nell'oratorio di Santa Maria della Tromba ma dal 1905 entro il tabernacolo a ridosso del Palazzo dell'Arte della Lana[18]; la pala con *San Miniato e le sue storie* della basilica eponima di San Miniato al Monte[19]; e infine l'affrescatura di alcune porzioni (purtroppo assai consunte) di parete della sagrestia-sala capitolare di Santa Croce[20]. Malgrado il folto *corpus*, arricchito peraltro anche di recente[21], la cronologia del suo catalogo si presenta ancor'oggi incerta, complice l'esistenza di soltanto due opere datate, ossia: la *Presentazione al Tempio* del 1330 di Kansas City (Nelson Atkins Museum of Art, inv. 61-59)[22] e la frammentaria *Maestà* della chiesa di Santa Maria a Crespino sul Lamone (Marradi), siglata con una lunga iscrizione nell'anno 1342[23].

È certamente a Jacopo del Casentino che si deve la realizzazione del trittico qui in esame, raffigurante al centro un'elegantissima e robusta Vergine con in braccio Gesù Bambino, mentre nei due scomparti laterali (leggermente più stretti e bassi rispetto alla tavola centrale, come di consueto) trovano posto *San Michele Arcangelo* e *Santa Margherita d'Antiochia*, entrambi alle prese con due innocui draghetti. L'ancona incarna gli elementi precipui dello stile del pittore, pervaso il più delle volte da formule ripetitive: la soluzione del Bambino che si volta dal lato opposto rispetto alla Vergine, con al collo un corallo e in mano un cardellino (entrambi allusivi alla Passione), ritorna infatti con minime varianti nelle opere di Bruxelles (Musées Royaux de Beaux-Arts de Belgique, inv. 794, elemento centrale di un pentittico frammentario)[24], di Pozzolatico (Impruneta, chiesa di Santo Stefano), del Museo Horne di Firenze (inv. 46)[25] e infine in due tavole di ubicazione sconosciuta (già Firenze, collezione De Micheli; New York, Sotheby's, 26 maggio 2005, lotto 100) (**Fig. 15.1**). È sorprendente la sovrapponibilità che si può cogliere tra molte figure dipinte dall'artista nel corso della carriera, contraddistinte dalle medesime languide

espressioni e da forme solide e compatte, di stampo marcatamente gaddiano: su tutte, la *Santa Caterina d'Alessandria* di Cambiano (chiesa di San Prospero) (**Fig. 15.1**) e l'angelo musicante in basso a sinistra del *San Bartolomeo in trono* della Galleria dell'Accademia di Firenze (databile presumibilmente intorno al 1339 circa)[26], ben confrontabili con le figure qui esaminate. Interessanti assonanze stilistiche si notano pure con la già menzionata pala di Crespino sul Lamone, datata 1342, tanto da farci supporre per il nostro trittico una datazione tutto sommato analoga, come peraltro già sostenuto autorevolmente da Bernard Berenson, Miklós Boskovits, Giovanna Ragionieri, Erling Skaug e in tempi recenti anche da Cerutti e Lopes[27]. Pure l'amplia scollatura – quasi «da spalla a spalla» – degli abiti della Vergine e di Santa Margherita, secondo il principio bellosiano di "moda e cronologia", invita a suggerire una datazione attorno al 1335-1340 circa[28]. Dal Poggetto riteneva invece più consona una cronologia entro la fase giovanile dell'artista[29].

A mia conoscenza si tratta dell'unica opera di Jacopo del Casentino realizzata su lamina d'argento, oggi ossidata e di colore rossastro: tale scelta suggerisce – come sostenuto più volte in passato – un'intenzione di risparmio sui materiali che risulta piuttosto frequente nelle chiese di periferia e di campagna, come è appunto quella vallombrosana di Santa Maria a Ughi detta la "Badiuzza", afferente alla diocesi fiorentina e dove fino a pochi decenni fa la pala era custodita[30].

La storia conservativa del trittico, in particolare quella recente, è a dir poco rocambolesca. Dopo circa un secolo e mezzo dalla sua realizzazione, esso venne rimodernato e riquadrato mediante l'aggiunta di una grande tavola (qui riprodotta per la prima volta a colori) che raffigura una *Trinità tra i santi Giuseppe* (e non Giacomo Maggiore, come sostenuto da sempre dalla critica), *Giovanni Gualberto, Antonio abate e Sebastiano, con due serafini e due monaci vallombrosani in adorazione*. Questa era ancorata al trittico trecentesco mediante l'applicazione di una grossa traversa (quella attuale è moderna) (**Fig. 15.2**), larga circa 6,5 centimetri come indica l'impronta lasciata sui tavolati trecenteschi, e di chiodi "alla traditora", i cui segni sono ancora visibili sul retro e nelle cuspidi dei pannelli laterali (**Figg. VI-VII** in **Capitolo 3**). Il tutto era tenuto insieme con ogni probabilità da una cornice contenitiva, sostituita in un secondo momento con una "alla salvadora", oggi in deposito presso Villa Corsini a Firenze[31].

Nella prima metà dell'Ottocento il solo scomparto centrale con la *Madonna col Bambino* venne prelevato dalla chiesa, anche se non sappiamo secondo quali modalità: difficile dimostrare che l'«antica Tavola, la quale fu venduta nel 1860, o 61, al Deputato Giuseppe Toscanelli di Pisa» (ASTUC Fi 1634, Nota delle Chiese della Comunità di Rignano, a cura di F. Rondoni, 1864) sia effettivamente la nostra; essa in tutti i casi non compare nel catalogo di vendita di quella collezione, curato negli anni Ottanta del XIX secolo da Gaetano Milanesi[32]. Un importante *terminus ante quem* in relazione a questa prima manomissione si può ricavare da un inventario dei beni della chiesa del 29 aprile 1861 (?) (la data non è pienamente leggibile, cfr. ASF, Corporazioni Religiose Soppresse dal Governo Francese, 260, n. 5, c. 63), reso noto da Anna Padoa Rizzo, che ricorda in mezzo alla pala un tabernacolo sostitutivo «con cornice indorata a mecca e suo specchio, toppa e chiave, entro il quale la Madonna del SS. Rosario vestita di brocato [*sic.*] fiorito con sua corona d'argento e sua mantellina bianca»[33]. La tavola centrale approdò quindi a una data imprecisata a Ginevra, nella collezione di Gustave Revilliod (1817-1890), il quale nei suoi ultimi anni di vita andò a costituire attraverso la propria raccolta il Musée Ariana, l'attuale Musée d'art et d'histoire[34].

Priva del suo scomparto centrale, la pala d'altare rimase nella chiesa di Santa Maria a Ughi fino all'ottobre 1961, quando si decise di trasferirla a Firenze e sottoporla a restauro presso la Fortezza da Basso (ASTUC Fi 1632 (A/1619), c. 1, ma anche AOPD, GR3264, n. 125571) (**Fig. 15.3**). Fu in questa occasione che le parti trecentesche e quattrocentesche vennero disgiunte e restaurate a parte. Tuttavia, soltanto i due santi laterali furono oggetto di un intervento conservativo (il fascicolo contenente la relazione è purtroppo vuoto, ma cfr. le foto prima del restauro custodite al Gabinetto Fotografico degli Uffizi, invv. 125572-73); la riquadratura invece fu restaurata solamente nel 1999 (ASTUC Fi 1632 (A/1619), c. 2, e AGF, UR1627), anche se, a dire il vero, confrontando lo stato attuale con quello documentato dalla foto degli anni Sessanta (**Fig. 15.2**), non sembra sia stato effettuato un intervento rilevante: oggi come allora

infatti è presente una preoccupante spaccatura che corre in verticale lungo tutto il tavolato, che necessita di essere risanata al più presto. Pure i due scomparti laterali di Jacopo del Casentino risultano ancor'oggi particolarmente sofferenti: al di là della superficie pittorica coperta da una patina di sporco, si noti in particolare il retro, costellato da numerose gallerie di tarlo scoperte che – oltre ad indicare che il tavolato è stato assottigliato a una data imprecisata – rendono il supporto ligneo particolarmente fragile (**Fig. 15.4**). Un'operazione di restauro sarebbe pertanto quanto mai auspicabile.

Tornando alla storia conservativa dell'opera, la sventurata vicenda non finisce qui, poiché a restauro ultimato (1966) – forse per colpa del trambusto dettato dall'alluvione – le due tavole superstiti di Jacopo del Casentino e la riquadratura non furono riconsegnate al loro contesto originario. Esse, infatti, dopo un lungo periodo di giacenza presso la Fortezza da Basso, vennero dapprima confinate nei depositi di Palazzo Serristori a Firenze (26 aprile 1999) e a distanza di qualche anno (26 gennaio 2006) separate e incomprensibilmente trasferite in due sedi differenti, dove si conservano tutt'oggi: le prime nei depositi della Palazzina Poggi in Piazza San Felice, la seconda nei cosiddetti depositi del Soffittone di Palazzo Pitti[35]. La "Badiuzza", sebbene oggi passata in mano a privati, è stata dunque spoglia per moltissimo tempo di una delle sue opere più antiche e rappresentative.

In virtù di questi avvenimenti, la storia critica della *Madonna col Bambino* e dei *Due santi* di Jacopo del Casentino ha seguìto due corsi leggermente differenti, quanto meno fino al 1966, quando Ugo Procacci intuì che il *San Michele Arcangelo* e la *Santa Margherita d'Antiochia* – in procinto di essere esposti alla mostra di Firenze *Omaggio a Giotto*[36] – affiancavano in origine la tavola ginevrina (ciò peraltro è stato confermato in seguito grazie alle analisi tecniche)[37]. Oltre alle affinità di stile e di dimensioni, è opportuno mettere in evidenza anche le strettissime analogie tra le aureole nei tre pannelli, che, come si legge molto chiaramente soprattutto dalle riproduzioni storiche, sono state stampigliate allo stesso modo. Unica voce contraria all'ipotesi di una loro appartenenza al medesimo complesso è stata quella di Anna Padoa Rizzo, la quale, mal interpretando il già citato inventario del 1861 circa, sosteneva che la parte centrale fosse costituita fin dai tempi più remoti «da una immagine plastica a figura intera, entro un tabernacolo»[38].

In riferimento alla tavola oggi a Ginevra, i primi cataloghi a stampa del museo la riferivano a Cimabue o a un fantomatico «Gualterio»[39], confondendo (anche in tempi recenti!)[40] l'antico casato da cui in passato si credeva che il grande pittore discendesse, ossia quello dei Gualtieri; ancora Bénézit, nei suoi *Dictionnaires* di metà Novecento, accoglieva sorprendentemente l'attribuzione a Cimabue[41]. Reinach la ricondusse in maniera generica alla scuola fiorentina del XIV secolo[42]. La corretta paternità dell'artista casentinese viene invece sostenuta dai tempi di Richard Offner[43], sebbene egli stesso in un secondo momento avesse relegato la tavola alla sua bottega[44]. Anche Mauro Natale in prima battuta considerava la *Madonna col Bambino* un prodotto di bottega[45].

È stato invece merito di Carlo Gamba di aver riconosciuto lo stile di Jacopo del Casentino nei due santi laterali[46], che, in precedenza, erano stati accostati «alla maniera dei Gaddi»[47]. In questo caso la critica successiva non ha mai messo in discussione l'autografia del nostro artista[48].

Sappiamo dalle fonti più antiche che fin dalla seconda metà del Cinquecento l'opera decorava entro un'incorniciatura marmorea il primo altare a sinistra di Santa Maria a Ughi, «oggi demolito»[49], dedicato alla Vergine Maria[50]; nella medesima ubicazione viene registrata nel già citato inventario del 1861 e da Guido Carocci[51]. In mancanza di queste informazioni, la provenienza della pala qui in esame da un contesto vallombrosano sarebbe stata ugualmente suggerita dalla presenza in posizione d'onore, alla destra della Trinità nella riquadratura, di san Giovanni Gualberto, così come dai due monaci in formato *junior* posti tra le cuspidi (**Fig. 15.5**), forse i promotori dell'intervento di ammodernamento[52].

Il supporto ligneo della riquadratura si compone di quattro tavole e, seppur rifilato su tutti i lati, risulta ben più grande rispetto alla parte riquadrata (è un fatto piuttosto desueto nella casistica affrontata in queste pagine, comparabile soltanto all'*Annunciazione* passata in asta Christie's a New York nel 1986, cfr. **Scheda 25**, e alla pala di Niccolò di Pietro Gerini e di Agnolo del Mazziere alla Galleria dell'Accademia

di Firenze, cfr. **Scheda 21**). Per via del carattere corsivo della pittura, la porzione rinascimentale non ha goduto di buona fama, anzi, è stata duramente stigmatizzata in passato: ritenuta un «lavoro mediocre di scuola fiorentina della fine del XV secolo»[53] «povera pittura»[54], «scadente»[55], «assai dozzinale»[56], «di qualità scarsissima»[57], addirittura creduta dipinta da «uno di quei pittori molto rozzi, che forse solo occasionalmente si cimentavano nella rappresentazione di figure»[58], essa è stata ricondotta dai più a un pittore vicino ai modi di Cosimo Rosselli e di Jacopo del Sellaio[59]. È passata però in sordina la proposta della Padoa Rizzo di riferire la riquadratura a «una bottega fiorentina a mio parere non distante da quella di Filippo Filippelli»[60], che mi sento di rilanciare.

Figlio di un ottonaio, Filippo di Antonio Filippelli fu un modesto pittore di provincia nato nel 1460 e attivo nell'ultimo ventennio del Quattrocento fra Firenze e la zona del Chianti, Sansepolcro, la Valdelsa e la Val di Pesa[61]. Il suo profilo artistico è stato messo a fuoco soltanto negli ultimi decenni grazie ai ripetuti affondi di Nicoletta Pons e di Filippo Gheri[62]. La carriera del Filippelli si lega in modo significativo all'ordine di Vallombrosa, in particolare all'abbazia di San Michele Arcangelo di Badia a Passignano, dove, fin da ragazzino, in compagnia dei fratelli Bartolomeo e Daniello, era solito «chantare e servire le messe e vespri» (ASF, Corporazioni Religiose Soppresse dal Governo Francese, 179, 13, c. 73)[63]. Nel 1474 e nel 1476, sempre negli ambienti della Badia a Passignano, il Filippelli è menzionato come garzone e assistente rispettivamente nelle botteghe di Bernardo di Stefano Rosselli e di David e Domenico Ghirlandaio, a quel tempo alle prese con la decorazione del refettorio[64]. Nel 1483 a ventitré anni il nostro si iscrisse alla Compagnia di San Luca e ottenne i primi pagamenti per la decorazione del chiostro del convento vallombrosano (**Fig. 15.6**), dove, nel giro di tre anni circa, affrescò ben ventinove episodi della vita di san Benedetto[65]. È proprio a partire da queste scene – unico caposaldo documentato del pittore, da cui si intuisce chiaramente un discepolato presso l'atelier di Bernardo Rosselli – che la critica ha riunito attorno al suo nome un piccolo catalogo di affreschi e di qualche dipinto da cavalletto, in cui il suo stile sembra non discostarsi molto tra le opere licenziate negli esordi (come appunto le scene di Badia a Passignano) e quelle dei primi anni del Cinquecento, come per esempio i murali della chiesa di Santa Maria a Marcialla (Barberino Valdelsa), che sono datati 1502[66]. Proprio in ragione di questa linearità stilistica, nel catalogo del *petit maître* a mio modo di vedere stona parecchio la presenza di due affreschi staccati oggi nella sala del Capitolo di Badia a Passignano, raffiguranti una *Madonna col Bambino in trono tra san Michele Arcangelo e san Giovanni Gualberto*[67] e un *San Benedetto* a figura intera[68], entrambi provenienti dal noviziato e ipoteticamente allacciati dalla Pons a un documento che li vede eseguiti entro l'agosto 1485 (la data "MCCCCL" che si legge oggi è apocrifa). In queste figure, infatti, pur tenendo conto delle estese ridipinture, il livello qualitativo scade fortemente rispetto alle pareti del chiostro: i rustici personaggi – dall'aria particolarmente seccata e le mani incerte – assumono qui pose ulteriormente irrigidite e goffe, le linee di contorno diventano più marcate e i volti abbandonano qualsiasi parvenza fisiognomica. Credo peraltro sia rilevante il fatto che Federico Zeri, in riferimento a queste due scene, non avesse raccolto le loro fotografie nella carpetta intestata a Filippo Filippelli, bensì in quella assai ricca e variegata degli anonimi fiorentini del secondo Quattrocento[69]. Sono proprio questi due affreschi, riferiti al Filippelli in maniera quasi naturale dalla critica, a trovare assonanze puntuali con la nostra riquadratura, come ben chiarifica il confronto – per me lampante e definitivo – tra il *San Benedetto* di Badia a Passignano e il Dio Padre che sorregge la croce entro una bolla infuocata di Rignano sull'Arno (**Fig. 15.7**). Così come era avvenuto per tale Simone, un assistente del Filippelli «che è stato chollui» sui ponteggi del convento vallombrosano fino all'ottobre del 1483, quando si trasferì a Roma[70], credo che per le due scene già nel noviziato il maestro si sia avvalso di un altro, modesto, collaboratore, purtroppo non menzionato dalle carte antiche, il quale, in tempi non troppo distanti dall'impresa di Badia a Passignano, dipinse per Santa Maria a Ughi (in un contesto dunque ugualmente vallombrosano) la riquadratura qui in esame.

Bibliografia specifica (15a):

Catalogue sommaire 1895, p. 15, n. 283; Sidler 1901, p. 166, n. 6; Sidler 1905, p. 225, n. 6; Reinach 1905-1923, vol. V (1922), p. 279, fig. 1; Offner 1923, pp. 264-265; Offner 1927, p. 31; B.C. Kreplin 1928, p. 297; Offner 1930a, pp. 92, 158-159; Berenson 1932, p. 272; Berenson 1936, p. 234; Berenson 1963, vol. I, p. 102; Procacci 1966, p. 304; P. Dal

Poggetto, in *Omaggio a Giotto* 1967, p. 32; Natale 1979, pp. 66-67, n. 81, tav. 46 - fig. 81, tav. 49 - fig. 81a; M. Natale, in *Sauver l'art* 1982, pp. 226-227, cat. 110; Offner [1984], pp. 60, 308-309; Conti 1986, p. 95 nota 28; Rinuy, Schweizer 1986; Offner [1987], pp. 510-511; G. Ragionieri, in *Le antiche leghe di Diacceto* 1988, p. 388; F. Moro, G. Freuler, in "*Manifestatori delle cose miracolose*" 1991, pp. 288, 290, cat. 24; Skaug 1994, vol. I, p. 121; Hoeniger 1995, pp. 104-105, 168 nota 10; F. Elsig A. Rinuy, in *L'art d'imiter* 1997, pp. 63-70, cat. 6; Rinuy 1997, p. 296; *A Discerning Eye* 1998, p. 129; Frinta 1998, pp. 218, n. Fd90, 283, n. Gf39; Lembo 2000, p. 84; A. Padoa Rizzo, in *Iconografia di San Giovanni Gualberto* 2002, p. 149; N. Pons, in *Arte a Figline* 2013, p. 101; D. Cerutti, V. Lopes, in Elsig, Natale 2015, pp. 47-48, n. 2; Elsig 2020, p. 149; L. Mattedi, in *Arte e restauro* 2025, pp. 106-109, n. 5.

Bibliografia specifica (15b):
Carocci 1888, filza 183, fascicolo 1635, cc. 2a-4a; Carocci 1906-1907, vol. II (1907), p. 112; Gamba 1934, p. 152; *Touring Club Italiano* 1950, p. 338; *Touring Club Italiano* 1964, p. 436; Procacci 1966, pp. 303-304, figg. 222-223; P. Dal Poggetto, in *Omaggio a Giotto* 1967, p. 32, cat. 13; *Firenze restaura* 1972, pp. 26, 131; *Touring Club Italiano* 1974a, p. 424; Fremantle 1975, p. 123, fig. 251; Offner [1984], p. 309; Conti 1986, pp. 44, 50, 64, 71, 95 nota 28; Rinuy, Schweizer 1986, pp. 106-107, figg. 14-15; Offner [1987], pp. 510-511; G. Ragionieri, in *Le antiche leghe di Diacceto* 1988, pp. 387-388, n. 22; F. Moro, G. Freuler, in "*Manifestatori delle cose miracolose*" 1991, p. 288; Skaug 1994, vol. I, p. 121; Hoeniger 1995, pp. 104-105, fig. 75; F. Elsig in *L'art d'imiter* 1997, pp. 63-70, figg. 1-2; Lembo 2000, p. 84; A. Padoa Rizzo, in *Iconografia di San Giovanni Gualberto* 2002, p. 149, n. II,B,45; *Dai depositi nei depositi* 2012-2016, vol. I (2012), pp. 23, 135, n. 124, vol. II (2016), p. 147, n. 88; N. Pons, in *Arte a Figline* 2013, p. 101; D. Cerutti, V. Lopes, in Elsig, Natale 2015, p. 48, fig. 1; L. Mattedi, in *Arte e restauro* 2025, pp. 106-109, n. 5.

Bibliografia specifica (15c):
Carocci 1888, filza 183, fascicolo 1635, cc. 2a-4a; Carocci 1906-1907, vol. II (1907), p. 112; Procacci 1966, pp. 303-304, figg. 222; P. Dal Poggetto, in *Omaggio a Giotto* 1967, p. 32; *Firenze restaura* 1972, p. 26; Offner [1984], p. 309; Conti 1986, pp. 44, 50, 64, 95 nota 28; Rinuy, Schweizer 1986, pp. 106, 108, fig. 16; Offner [1987], pp. 510-511; G. Ragionieri, in *Le antiche leghe di Diacceto* 1988, pp. 387-388, n. 22; Hoeniger 1995, pp. 104-105, fig. 75; F. Elsig in *L'art d'imiter* 1997, pp. 63-70, fig. 3; Lembo 2000, p. 84; A. Padoa Rizzo, in *Iconografia di San Giovanni Gualberto* 2002, p. 149, n. II,B,45; *Dai depositi nei depositi* 2012-2016, vol. II (2016), p. 147, n. 88; N. Pons, in *Arte a Figline* 2013, p. 101; D. Cerutti, V. Lopes, in Elsig, Natale 2015, p. 48, fig. 1; L. Mattedi, in *Arte e restauro* 2025, pp. 106-109, n. 5.

---

[1] Vasari 1550 e 1568 [1966-1997], vol. II (1967), p. 272.
[2] Cfr. Horne 1909, pp. 95-96.
[3] Pasetto 1998, pp. 92-96, 112-123.
[4] Chabot 2014.
[5] Vasari 1550 e 1568 [1966-1997], vol. II (1967), p. 271.
[6] Bellosi 1988 [2006a]; A. Tartuferi, in *Giotto e il Trecento* 2009, vol. I, pp. 193-194, cat. 36; Id. 2025.
[7] Offner 1930a, p. 87.
[8] Boskovits 1988, p. 69.
[9] Berenson 1932, p. 271; Id. 1936, p. 233; Id. 1963, vol. I, p. 100.
[10] Horne 1909, p. 99.
[11] Horne 1909, pp. 110-112.
[12] Horne 1909, p. 99.
[13] Suida 1906.
[14] D. Parenti, in *Galleria dell'Accademia* 2003-2020, vol. III (2020), pp. 230-233, n. 51.
[15] Offner 1923, p. 282 nota 2.
[16] Horne 1909.
[17] Offner 1923; Id. 1930a, pp. 87-212; Id. [1984], pp. 296-316; Labriola 2003; Tartuferi 2004; Chabot 2014; Pasetto 2014.
[18] Offner [1987], pp. 406-413; L. Bertani, in *Arte, storia, devozione* 1991, pp. 69-88.
[19] Offner [1987], p. 458.
[20] Zappasodi 2010.
[21] Dury 2018, pp. 86-87, fig. 3.
[22] Offner [1987], p. 386.
[23] Offner [1984], pp. 314-315.
[24] A. Labriola, in *The Alana Collection* 2009-2011, vol. I (2009), pp. 73-81, n. 14.
[25] M. Casati, in *Museo Horne* 2011, p. 86, n. 82.

[26] A. Lenza, in *Dal Giglio al David* 2013, pp. 294-295, cat. 84 (ma cfr. anche E. Altiero, in *Repertorio dei dipinti* 2023, p. 112, n. 95).
[27] Berenson 1932, p. 272; Id. 1936, p. 234; Id. 1963, vol. I, p. 102; M. Boskovits, in Offner [1984], p. 60; G. Ragionieri, in *Le antiche leghe di Diacceto* 1988, pp. 387-388, n. 22; Skaug 1994, vol. I, pp. 124-125; D. Cerutti, V. Lopes, in Elsig, Natale 2015, pp. 47-48, n. 2.
[28] Bellosi 1977b,c [2006a].
[29] P. Dal Poggetto, in *Omaggio a Giotto* 1967, p. 32.
[30] Sulla storia della chiesa cfr. Carocci 1906-1907, vol. II (1907), pp. 111-112; Calzolai 1970, pp. 401-402; Conti 1986, pp. 64, 95 nota 28; Lembo 2000, pp. 82-84; A. Padoa Rizzo, in *Iconografia di San Giovanni Gualberto* 2002, p. 149.
[31] *Dai depositi nei depositi* 2012-2016, vol. II (2016), p. 147, n. 88.
[32] *Catalogue de tableaux* 1883.
[33] A. Padoa Rizzo, in *Iconografia di San Giovanni Gualberto* 2002, p. 149, n. II,B,45.
[34] Sulla figura di Revilliod, sulla sua sfrenata passione collezionistica e sulla genesi del "suo" museo si veda Naef-Galuba, Buyssens, Loth-Lochner 2018.
[35] *Dai depositi nei depositi* 2012-2016, vol. I (2012), pp. 23, 135, n. 124.
[36] P. Dal Poggetto, in *Omaggio a Giotto* 1967, p. 32, cat. 13.
[37] Rinuy, Schweizer 1986.
[38] A. Padoa Rizzo, in *Iconografia di San Giovanni Gualberto* 2002, p. 149, n. II,B,45.
[39] *Catalogue sommaire* 1895, p. 15, n. 283; Sidler 1901, p. 166, n. 6; Sidler 1905, p. 225, n. 6.
[40] Natale 1979, p. 66; D. Cerutti, V. Lopes, in Elsig, Natale 2015, p. 47.
[41] Bénézit 1948-1955 [1999], vol. III, p. 648.
[42] Reinach 1905-1923, vol. V (1922), p. 279, fig. 1.
[43] Offner 1923, pp. 264-265.
[44] Offner 1930a, pp. 92, 158-159. Forse lo studioso si fece influenzare dalle precarie condizioni conservative, come riportato da alcune fonti dell'epoca (cfr. Carocci 1906-1907, vol. II (1907), p. 112: «cattivissimo stato»; Offner 1923, p. 264: «assai maltrattata e malamente ridipinta»; Id. 1927, p. 31: «battered and clumsily repainted»), quantunque le fotografie riprodotte a queste date non sembrino attestare uno stato così catastrofico.
[45] Natale 1979, pp. 66-67, n. 81.
[46] Gamba 1934, p. 152.
[47] Carocci 1888, filza 183, fascicolo 1635, cc. 2a-4a (ma cfr. anche Id. 1906-1907, vol. II (1907), p. 112; *Touring Club Italiano* 1950, p. 338).
[48] L. Mattedi, in *Arte e restauro* 2025, pp. 106-109, n. 5.
[49] Lembo 2000, p. 84.
[50] A. Padoa Rizzo, in *Iconografia di San Giovanni Gualberto* 2002, p. 149, n. II,B,45.
[51] Carocci 1888, filza 183, fascicolo 1635, cc. 2a-4a (ma cfr. anche Carocci 1906-1907, vol. II (1907), p. 112).
[52] A tal proposito, credo sia molto importante mettere in valore tra i santi raffigurati nella riquadratura la presenza (fino a questo momento mai compresa) di san Giuseppe, assai raro nelle pale d'altare della Firenze di quel tempo, che a mio avviso può fornire in futuro spiragli di ricerca molto interessanti.
[53] Carocci 1906-1907, vol. II (1907), p. 112.
[54] Procacci 1966, p. 304.
[55] P. Dal Poggetto, in *Omaggio a Giotto* 1967, p. 32.
[56] *Firenze restaura* 1972, p. 26.
[57] G. Ragionieri, in *Le antiche leghe di Diacceto* 1988, pp. 387-388, n. 22.
[58] Conti 1986, p. 50.
[59] Procacci 1966, pp. 303-304; Hoeniger 1995, pp. 104-105; F. Elsig A. Rinuy, in *L'art d'imiter* 1997, p. 66 nota 16; D. Cerutti, V. Lopes, in Elsig, Natale 2015, p. 48.
[60] A. Padoa Rizzo, in *Iconografia di San Giovanni Gualberto* 2002, p. 149, n. II,B,45.
[61] Colnaghi 1928, p. 100, n. 23.
[62] Pons 1991; Ead. 1992a; Ead. 2016, pp. V-VII; Gheri 2016 (ma cfr. anche Caterina Proto Pisani 2006a, pp. 86-88, n. 97; Bagnoli 2019, pp. 148-150).
[63] Cfr. anche Pons 1991, p. 12 nota 6.
[64] *Iconografia di San Benedetto* 1982, p. 136, n. C; Padoa Rizzo 1987a, pp. 21-22; Pons 2016.
[65] Schiavo 1955, p. 43; Pons 1991, pp. 5-9.
[66] Pons 1992a, pp. 25-26, figg. 18-19.
[67] A. Padoa Rizzo, in *Iconografia di San Giovanni Gualberto* 2002, p. 133, n. II,B,35.
[68] Pons 1991, p. 8, fig. 4.
[69] Bologna, Fondazione Zeri, Fototeca Zeri, invv. 39522, 42229.
[70] Pons 1991, p. 13 nota 21.



Fig. 15.1: Jacopo del Casentino, *Madonna col Bambino*, Bruxelles, Musées Royaux de Beaux-Arts de Belgique;
Jacopo del Casentino, *Madonna col Bambino*, Pozzolatico, chiesa di Santo Stefano;
Jacopo del Casentino, *Madonna col Bambino*, Firenze, Museo Horne;
Jacopo del Casentino, *Madonna col Bambino*, ubicazione sconosciuta;
Jacopo del Casentino, *Madonna col Bambino*, ubicazione sconosciuta;
Jacopo del Casentino, *Madonna col Bambino*, Cambiano, chiesa di San Prospero.



FIG. 15.2: *Retro della riquadratura (stato attuale).*



FIG. 15.3: *L'opera prima del suo smantellamento* (ante *1961*).



Fig. 15.4: *Retro dei due santi laterali di Jacopo del Casentino, prima del restauro e condizioni attuali.*



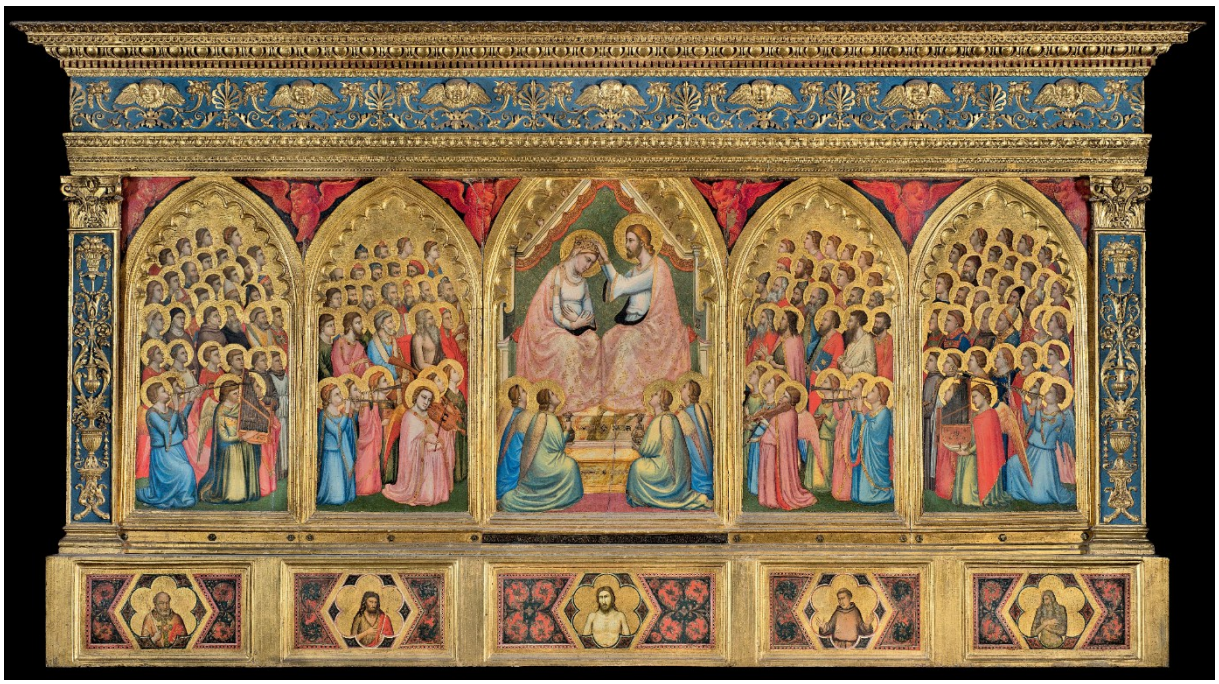
Fig. 15.5: Collaboratore di Filippo Filippelli, *Due monaci vallombrosani, due serafini (part.)*, Firenze, Palazzo Pitti, depositi del Soffittone.



Fig. 15.6: Filippo Filippelli, *Morte di san Benedetto* (part.), Badia a Passignano, abbazia di San Michele Arcangelo.



Fig. 15.7: Collaboratore di Filippo Filippelli, *San Benedetto* (part.), Badia a Passignano, abbazia di San Michele Arcangelo; *Trinità* (part.), Firenze, Palazzo Pitti, depositi del Soffittone.



16a.

Giotto di Bondone (1267 circa-1337); bottega di Domenico Ghirlandaio (1448-1494)
Incoronazione della Vergine tra angeli musicanti, santi, profeti; *Cristo in pietà, santo vescovo (san Nicola di Bari?), san Giovanni Battista, san Francesco d'Assisi e sant'Onofrio* (predella); *sei serafini* (riquadratura)
1334 circa (?); 1490 circa
Tempera su tavola
186 x 342 cm (con cornice); 110 x 288 cm (senza cornice)
Firenze, basilica di Santa Croce (ubicazione originaria)
Restauri: 1865, F. Rondoni (cfr. Sinibaldi, Brunetti 1943, pp. 346); 1970-1976, O. Bacci, P. Bracco, O. Casazza (AOPD, GR4364)
Iscrizioni: "O P U S M A G I S T R I I O C T I" (alla base degli scomparti, le singole lettere entro esagoni)

16b.

Giotto di Bondone (1267 circa-1337)
Figlio dell'Uomo adorato da sei angeli
1334 circa (?)
Tempera su tavola
76,2 x 71,1 cm
San Diego, San Diego Museum of Art, inv. 1945.26
Provenienza: Firenze, basilica di Santa Croce (ubicazione originaria-fino al 1485-1490 circa); Firenze, Pietro Toesca (?-*post* 27 agosto 1921); New York, A. Berenson (novembre 1921-1944); New York, A. McComb (1944-1945); Los Angeles, J.M. Heimann (1945)
Restauri: 1921 (cfr. Coen 2009, p. 7); *post* novembre 1921/1922 circa, D. Rosen (cfr. Marciari 2015, p. 32); 1945 (?); 1966-1968, A. Petryn; 1979; 1991; 2000; 2009; 2012
Iscrizioni: "ΩA" (nel volume tenuto in mano dal Figlio dell'Uomo)

Il *Polittico Baroncelli* della basilica francescana di Santa Croce a Firenze, che prende il nome dalla famiglia gentilizia committente e proprietaria del sacello che si apre nel transetto sud, è l'unico dipinto su tavola di Giotto che si conserva ancora dopo quasi sette secoli sull'altare per il quale fu commissionato. Questo primato, peraltro, si estende anche all'ambito dei polittici fiorentini medievali che sono stati riquadrati durante il Rinascimento. Solo tra il 1880 e il 1934 circa l'opera è stata temporaneamente depositata nella non distante cappella del Noviziato, di antico patronato Medici[1], dove alcune fotografie storiche la immortalano sopra due mensole (**Fig. 16.1**)[2].

Sono centodue i personaggi che, nel dolce frastuono generato dagli angeli musicanti, assistono con somma devozione alla cerimonia d'incoronazione di Maria, molti dei quali riconoscibili dai loro abiti o attributi iconografici[3]. Un posto privilegiato è riservato, naturalmente, ai santi dell'ordine dei Frati Minori, su tutti il fondatore d'Assisi, raffigurato sia in prima fila sul lato di sinistra, sia nel riquadro di predella accanto all'*Imago pietatis*, a rimarcare il concetto di Francesco quale *alter Christus*. In rappresentanza dell'ordine compaiono anche san Ludovico di Tolosa, sant'Antonio da Padova, santa Chiara e santa Elisabetta d'Ungheria. Non è affatto casuale, poi, la presenza nella folla festante di Bartolomeo, Silvestro, Giovanni e Pietro, i santi eponimi dei membri della famiglia committente[4], celebrati anche nella lunga iscrizione a destra dell'ingresso del sacello, nonché nelle vetrate dietro l'altare, ancora originali.

Malgrado le abrasioni e i danni causati dal tempo, l'opera si presenta in buone condizioni conservative, preservando in larga parte l'originaria preziosità e freschezza cromatica. Ne sono prova eloquente i raffinati motivi decorativi che decorano i mantelli rosati di Cristo e della Vergine, e il drappo di seta verde oliva che fa loro da cortina. Oltre a un non meglio specificato intervento conservativo nel 1865[5], l'opera è stata oggetto di un importante restauro durante gli anni Settanta del Novecento (1970-1976, cfr. AOPD, GR4364). A quei tempi, stando alla relazione di restauro, la pellicola pittorica risultava offuscata da una patina a base di probabile colla, con diffuse ridipinture e preoccupanti sollevamenti di colore[6]. Anche la cornice versava in condizioni piuttosto critiche, presentando mancanze e sollevamenti tanto nelle parti dorate quanto in quelle intagliate. In tempi più recenti, il polittico è transitato due volte presso il laboratorio di restauro dell'Opificio delle Pietre Dure di Firenze, poco prima della sua esposizione alle mostre di Milano[7] e di Forlì[8], dove in entrambi i casi è stato sottoposto ad alcune indagini non invasive, che hanno permesso un approfondito studio materiale e tecnico[9].

È probabile che Lorenzo Ghiberti si riferisse anche alla nostra opera quando, nei *Commentarii*, scriveva che «Nell'ordine de' frati minori» vi erano di sua mano «quattro capelle et quattro tavole»[10]. A qualche decennio di distanza circa fu invece il *Libro di Antonio Billi* a ricondurre esplicitamente al grande genio fiorentino «la tauola nella cappella de Baroncegli, a piè della quale è il suo nome»[11]. Anche Giorgio Vasari metteva in risalto la firma «a lettere d'oro» che corre entro piccoli esagoni lungo la base[12]; secondo l'aretino – che all'epoca affermava di potervi leggere pure una data, oggi scomparsa («in questa opera è scritto a lettere d'oro il nome suo et il millesimo») – era anche attraverso la presente ancona che si poteva comprendere come Giotto «senza alcun lume della buona maniera, diede principio al buon modo di disegnare e di colorire». Agli elogi vasariani fanno eco le fonti successive[13], che il più delle volte hanno insistito – anche a distanza di diversi secoli – sulle sue straordinarie condizioni[14]. Eppure, prima del 1827 qualcosa doveva essere successo sul piano conservativo, dal momento che von Rumohr osservava che il dipinto, pur conservando ancora il suo carattere originale (traduco dal tedesco), «era stato intaccato dall'umidità e più recentemente danneggiato qua e là da scrostature», da cui dipese evidentemente il restauro del 1865[15].

Non soltanto la vecchia storiografia ma anche quella moderna ha annoverato il dipinto tra i grandi capolavori del maestro fiorentino[16]. Tuttavia, malgrado l'iscrizione – invero assai singolare, al punto che è stata considerata quattrocentesca da Venturi[17], e apocrifa da Perkins e Supino[18] – c'è stato chi ha ravvisato nel pentittico un certo scarto qualitativo rispetto ad altri numeri dell'*oeuvre* giottesca: Schnaase, per esempio, con toni piuttosto duri, definiva la figura di Cristo «matt und unbedeutend»[19]; Schubring, invece, analizzando la nostra opera e il polittico di Bologna[20], constatava come Giotto, diversamente dalla produzione a fresco, dimostrasse meno dimestichezza nella pittura su tavola («manche verlegenheit»)[21]. Addirittura, Bernard Berenson nella prima edizione dei *Florentine painters* non elencava il polittico tra gli autografi giotteschi[22]. Dal canto loro, Roger Fry e Frederick Mason Perkins mettevano apertamente in discussione l'autografia di Giotto[23]: il primo riscontrando una marcata vicinanza allo stile di Taddeo Gaddi, il secondo interpretando l'ancona dei Baroncelli come un prodotto di bottega[24]. Al più fedele allievo di Giotto, autore peraltro degli affreschi delle pareti della cappella Baroncelli[25] e dei cartoni per la vetrata[26], la riferì in seguito una fetta consistente degli studi successivi, in particolar modo quelli di area tedesca, noti per il loro rigido approccio tassonomico[27], sicché con questo nome venne esposta in occasione della celebre *Mostra giottesca* del 1937[28].

È stato considerato un lavoro sovrinteso da Giotto ma con l'apporto consistente della bottega da Douglas[29], da Suida[30] (benché nel 1931 lo studioso si fosse dimostrato più cauto nel negare l'autografia giottesca, causa anche il fatto che «the picture [...] appears to be not badly preserved on the whole, but many of the details are repainted»)[31], da Cecchi[32], da Marchini[33] e da Peter[34], mentre Osvald Sirén[35], che in prima battuta aveva assegnato il disegno a Giotto e l'esecuzione a Taddeo, attribuì al maestro gran parte del lavoro, pur ammettendo la partecipazione del fidato allievo e collaboratore[36]. Tuttavia, in ultimo egli relegò l'intero intervento alla bottega[37]. Adolfo Venturi prima lo considerava di un generico seguace di Giotto[38], poi di Taddeo Gaddi in un momento di stretta vicinanza a Bernardo Daddi[39]. Le sfumature attributive affacciatesi in bibliografia sono infinite: Pietro Toesca lo credeva ideato da Giotto ma dipinto

dai discepoli, fra cui forse Taddeo Gaddi e un altro collaboratore[40], autore a suo dire della predella[41]; Gy Wilde e Beenken erano convinti invece di poter assegnare il *Polittico Baroncelli* allo stesso collaboratore che dipinse il pentittico di Bologna[42]. Infine, Richard Offner[43], nella sua visione purista dell'opera giottesca[44], lo riconduceva a un "Master of the Stefaneschi Altarpiece", autore quindi del polittico realizzato per la basilica di San Pietro in Vaticano[45]. Tale attribuzione è stata accolta e rilanciata da Janson-La Palme, Klara Steinweg e Miklós Boskovits[46].

Momento di svolta nella vicenda critica – quando ormai l'opinione prevalente tendeva a escludere la paternità di Giotto[47] – è stato l'affondo di Federico Zeri su "Paragone"[48]: in quelle pagine egli ricollegò brillantemente al *Polittico Baroncelli* la cuspide conservata al San Diego Museum of Art (inv. 1945.26) raffigurante il *Figlio dell'Uomo adorato da sei angeli*[49], che, come dimostra la corrispondenza palmare «delle misure, delle proporzioni, della iconografia, dell'andamento della cornice ad archetti, e, soprattutto, dallo stile», fungeva chiaramente da coronamento dello scomparto centrale[50]. La *trouvaille*, messa a segno l'11 agosto 1956 come annotato sul verso di una propria fotografia[51], si rivelò cruciale non soltanto per la ricostruzione ideale del polittico nella sua configurazione trecentesca, su cui ci concentreremo a breve, ma anche per la questione attributiva: la tavoletta di San Diego, infatti, come constatava lo studioso di Mentana (e prima di lui coloro che si erano dedicati al dipinto, che invece classificavano il *Polittico Baroncelli* come lavoro di bottega)[52], rivela una qualità tale da sostenere senza esitazioni un'attribuzione a Giotto in persona, dimostrando così in modo inequivocabile la partecipazione attiva e sostanziale del maestro, e soprattutto «sfatando una volta per sempre gli stolti dubbi circa l'autenticità della firma, che nulla suggerisce essere un'aggiunta più tarda o una fraudolenta manipolazione»[53].

Stabilita dunque l'autorialità giottesca, quanto meno nella progettazione e nell'esecuzione delle parti di maggiore qualità (senza per questo escludere la partecipazione di Taddeo Gaddi, e forse anche del giovanissimo Maso di Banco)[54], da qui in avanti il dibattito si è concentrato essenzialmente sulla datazione dell'opera. Con le sole eccezioni di Rosini, che la credeva eseguita tra il 1299 e il 1303[55], e di Rintelen, che la collocava tra il 1320 e il 1325[56], essa è stata da sempre datata o poco dopo il febbraio 1328 (stile moderno), a ridosso cioè della fondazione della cappella, come si legge nell'iscrizione tutt'ora presente all'esterno del sacello; oppure a seguito dei soggiorni di Giotto a Napoli e a Bologna, avvenuti rispettivamente nel 1328-1332 circa, e nel 1332-1334 circa[57]. Sarebbe tedioso elencare qui tutti i nomi di coloro che, nell'arco di oltre un secolo, hanno abbracciato una o l'altra ipotesi, oppure proposto soluzioni intermedie[58]; basti però rimarcare ancora una volta il fatto che l'esecuzione del polittico non può prescindere da quella degli affreschi con le *Storie di Maria* di Taddeo Gaddi sulle pareti circostanti, i quali, disancorati una volta per tutte dalla cronologia a cui si è creduto per molti anni (cioè 1332-1338, che sappiamo ora riferirsi all'altra cappella di patronato Baroncelli, dislocata nel tramezzo), sono da collocare tra il 1328 e il 1330 circa[59]. A queste stesse altezze dovrebbero risalire anche le due figure in marmo dell'*Annunciazione*, poste in alto su due mensole ai lati dell'arco d'ingresso[60].

Molte voci, anche tra le più recenti e autorevoli, sostengono che il pentittico sia stato eseguito «con molta sollecitudine, entro il dicembre 1328 [...] probabilmente precedentemente al soggiorno napoletano di Giotto, durante il quale sembra si accentui la sua tendenza alla sobrietà ed essenzialità del linguaggio»[61]; e che quindi l'esecuzione degli affreschi della cappella siano stati delegati dal maestro al suo valente allievo a ridosso della sua partenza alla volta del sud Italia. All'opposto, Luciano Bellosi ha letto nel nostro dipinto – la cui scena al centro è letteralmente, come lui dice, «una cerimonia di corte» – ricordi dell'ambiente angioino, anche sul piano cromatico, riscontrando nei frammenti superstiti delle decorazioni napoletane (quantomeno in quelli meglio riusciti) una pittura sommaria ma vigorosa, assai simile a quella dell'ancona di Santa Croce[62]. Affinità significative sono state inoltre riscontrate con il polittico bolognese, anche da un punto di vista costruttivo[63]. Se è difficile condividere la posizione di Erling Skaug – secondo il quale il polittico andrebbe datato dopo il 12 aprile 1334, in virtù della corrispondenza tra la firma in cui Giotto si definisce "magister", e la carica di "magistrum" ottenuta a Firenze per sovrintendere ai lavori del Duomo[64] – un elemento più sostanziale a favore di una cronologia avanzata potrebbe essere offerto dagli aspetti della moda, osservando in particolare lo sviluppo dei manicottoli pendenti dalle maniche di Cristo e degli angeli musicanti, che in effetti richiamano quelli che si

osservano per esempio nel *Trionfo della Morte* affrescato da Buffalmacco nel Camposanto di Pisa nel 1336[65]. Ma, qualunque sia la reale datazione (se a ridosso della partenza di Giotto per Napoli o se nel pieno dell'orchestrazione degli affreschi nel tramezzo e lungo le navate)[66], su cui preferisco mantenere la questione aperta pur propendendo per gli anni successivi al soggiorno napoletano, resta indubbio il legame profondo e continuativo che legò alla principale chiesa francescana fiorentina il maestro di Colle di Vespignano, «vero demiurgo e supervisore di ogni impresa pittorica in Santa Croce, fra secondo e quarto decennio»[67].

Il *Polittico Baroncelli* si presenta oggi con un aspetto molto diverso da come appariva originariamente. Allo scorcio del Quattrocento, infatti, i cinque pannelli sono stati privati delle rispettive parti cuspidate (non sappiamo se figurate, come nel caso del frammento di San Diego), quindi avvicinati tra loro rimuovendo i pilastri che li separavano; questi, in un caso più unico che raro, si conservano ancora sul retro, usati in passato come rinforzo all'azione delle traverse[68] (**Fig. 16.2**). L'insieme è stato infine inserito in una nuova cornice "all'antica", di superba qualità[69]. L'impattante operazione di riassemblaggio mirava anche a ricavare lo spazio necessario all'inserimento delle due paraste laterali rinascimentali[70] (**Fig. 16.3**). È probabile che i profili delle cuspidi, prima di venire regolarizzati, accogliessero una serie di gattoni che riecheggiavano quelli dipinti lungo il trono, secondo una soluzione assai prossima a quella tutt'ora visibile nel polittico di Bologna. Originariamente, inoltre, la fascia che correva nella porzione inferiore dell'opera e che accoglie la firma del pittore (*ab origine* di color verde, ma oggi alterata al punto da risultare nerastra) prevedeva la medesima decorazione dorata sgraffita a motivi cufici che sopravvive sia nello scomparto centrale, sia alla base dei pilastri quadrangolari, quelli oggi riutilizzati sul retro. Tale decorazione è stata grattata in epoca imprecisata, risparmiando unicamente i piccoli esagoni contenenti le lettere della firma.

Le ipotesi relative alla struttura primordiale del dipinto – che con ogni probabilità prevedeva anche svettanti pinnacolini tra le cuspidi e altri tipi di orpelli – si sono concentrate infine sull'eventuale presenza ai lati della predella di contrafforti, che, come in altri esemplari fiorentini, sarebbero scesi fino al suolo sostenendo l'intera macchina d'altare[71]. Tale evenienza, tuttavia, è stata scartata di recente e con solide ragioni dal team dell'Opificio delle Pietre Dure di Firenze[72].

Quanto all'attuale cornice – una struttura indipendente e facilmente rimovibile che racchiude perimetralmente il pentittico – essa si compone di due lesene laterali poggianti direttamente sulla predella a scatola e di un'elegantissima trabeazione, entrambe decorate con teste di creature angeliche, foglie d'acanto, palmette e motivi a grottesca a rilievo dorato, che si stagliano contro un fondale azzurro[73]. Tra quelle esaminate nel presente studio, si tratta dell'unico esemplare di cornice con decori intagliati: le altre presentano invece motivi decorativi solamente dipinti. La proposta di Cathleen Hoeniger di ricondurre l'intaglio ai fratelli Giuliano e Benedetto da Maiano è di grande fascino[74] e trova conferma, oltre che nella consuetudine di Giuliano di collaborare con la bottega di Domenico Ghirlandaio (a cui come vedremo dev'essere riferita la riquadratura per quanto concerne gli aspetti pittorici)[75], nell'efficace confronto evocato dalla studiosa con l'incorniciatura dell'altare di San Bartolo nella chiesa di Sant'Agostino a San Gimignano. Il raffinato sfondo blu costellato di motivi decorativi, peraltro, può ricordare quello nella Sala dei Gigli di Palazzo Vecchio; sappiamo per di più che Giuliano da Maiano riquadrò insieme a Neri di Bicci nel 1457 una pala medievale nella chiesa dei Santi Simone e Giuda a Firenze, non ancora identificata o andata perduta, una circostanza che potrebbe avvalorare la familiarità dello scultore-legnaiolo in questo genere di operazioni[76].

Per regolarizzare il profilo del polittico, i vuoti tra le cuspidi (relativamente piccoli, giusto una decina di centimetri di altezza) sono stati colmati con sei piccoli innesti di formato triangolare, applicati mediante una serie di chiodi visibili dalle immagini radiografiche[77]: è su queste porzioni lignee che sono stati dipinti sei serafini variamente scorciati, sfruttando anche parte della superficie trecentesca (**Fig. 16.4**). Tali aggiunte, talvolta stigmatizzate dagli studi[78], non hanno raccolto particolare interesse da parte della critica, venendo il più delle volte relegate genericamente al tardo Quattrocento[79]. Nelle stesse pagine di "Paragone" sopra evocate, Zeri constatava con lucidità che «è assai verosimile, anzi certo, che le forti modifiche "moderne" del coronamento vanno riferite alla medesima occasione che, nella stessa

Cappella Baroncelli, sollecitò la nascita dell'affresco con 'La Vergine che porge la Cintola a San Tommaso' di Bastiano Mainardi; e non è soltanto il tipo della cornice che racchiude i fianchi e la sommità del polittico a denunciare una data non lontana dal 1490, ma i sei Cherubini scarlatti dipinti negli intervalli fra le ogive (intervalli i cui vuoti sono stati accuratamente riempiti con l'inserzione di nuovi tasselli di legno) che sono di schietta marca ghirlandajesca, e precisamente di quella varietà cui si consente abitualmente di portare il nome del nebuloso Mainardi»[80]. L'attribuzione – avanzata in un'epoca in cui il profilo artistico del pittore sangimignanese, futuro cognato dei fratelli Ghirlandaio, era tutt'altro che definito, complice soprattutto il disastroso affondo di De Francovich[81] – è stata condivisa autorevolmente da Everett Fahy, quindi da Cecilia Filippini, Ronald Kecks, Carl Brandon Strehlke e tanti altri studiosi[82]. In molti hanno tuttavia preferito ricondurre l'intervento più genericamente all'ambiente dei Ghirlandaio[83]. Giovanna Ragionieri, in un primo istante, ha addirittura evocato il nome del capo bottega[84], relegando poi l'intervento alla sua cerchia[85], mentre Evelyn Sandberg Vavalà e più di recente John Marciari hanno dirottato l'ambito verso quello di Cosimo Rosselli[86].

Il DNA ghirlandaiesco di questi serafini è fuori discussione, il che induce ad accantonare immediatamente l'ipotesi rosselliana sostenuta in tempi recenti; tuttavia, se da un lato non sembra possibile riferirli direttamente a Domenico in persona a causa della tenuta qualitativa più modesta, dall'altra parte essi devono essere necessariamente accostati un suo stretto collaboratore. Faccio però fatica ad accogliere *in toto* il nome di Mainardi, che a mio avviso è riconoscibile soltanto nell'angiolotto alle spalle del Cristo giottesco che incorona la Vergine, caratterizzato come molte altre figure mainardesche da una fronte bombata, occhietti stretti e minuti, e un naso corto e leggermente a patata[87]. Le altre creature angeliche presentano invece caratteri leggermente diversi se rapportati ai modi di Bastiano, soprattutto se confrontati con l'affresco sangimignanese della chiesa di Sant'Agostino, datato 1487-1488, oppure nei dipinti murali del Bargello, di poco successivi[88]. Non mi è possibile, però, in questa sede avanzare un'attribuzione più circostanziata, mentre sembra preferibile mettere in valore la presenza all'interno della bottega dei Ghirlandaio di numerosi e ben collaudati assistenti, certamente in grado di replicare con coerenza lo stile del maestro: in questo senso, i serafini in esame potrebbero essere letti come il prodotto di una prassi di bottega ormai consolidata in cui la diffusione di modelli e di formule compositive standardizzate consentiva una notevole omogeneità stilistica, pur in assenza dell'intervento diretto del capo bottega[89].

Gli studi hanno unanimemente ricondotto l'intervento di rimodernamento al nono decennio del XV secolo; più precisamente, come asserito da Zeri, è molto probabile che esso sia avvenuto in concomitanza con l'affrescatura da parte di Mainardi della parete ovest della cappella, su cui, sfruttando i cartoni del maestro Ghirlandaio (è quanto riferisce il Vasari nell'edizione giuntina)[90], egli dipinse attorno al 1490 la *Madonna della Cintola* (cfr. **Fig. XI** in **Capitolo 2**). Viene da chiedersi per quale ragione Domenico Ghirlandaio avesse delegato *in toto* ai propri allievi l'ammodernamento della cappella Baroncelli (comprensivo di affresco e riquadratura), per quanto la fittissima agenda di quegli anni – che prevedeva, tra le varie cose, la realizzazione di diverse pale d'altare, il cantiere in Santa Maria Novella e quello appena inaugurato a Pisa – sembra offrire una valida risposta.

Finora non è stata data la giusta risonanza all'importante notizia rinvenuta non molto tempo fa da Paolo Coen – invero pubblicata senza darne l'adeguato risalto[91] – secondo cui il frammento oggi a San Diego, prima di entrare in possesso di Arthur Berenson (cugino del ben più noto storico dell'arte), fosse di proprietà di Pietro Toesca[92]. Lo studioso, infatti, come traspare da alcune lettere che qui si pubblicano per la prima volta, il 13 gennaio 1921 scriveva all'amico Bernard Berenson dalla propria abitazione a Firenze, in Viale Milton 13: «Le avevo promesso le fotografie della mia cuspide, dopo il restauro. Questo, com'Ella vedrà confrontando le precedenti riproduzioni, si è limitato a rattoppare il fondo qua e là, e a coprire con tinte locali le lacune più gravi, come l'angiolo del gruppo di destra, del quale si conserva soltanto un frammento della cintola. Il colore del dipinto è splendido, superiore per forza al polittico di S. Croce. Mi sembra si tratti di un periodo giottesco più prossimo a Padova. Ma, per quanto io abbia cara questa mia reliquia, dovrò amaramente disfarmene. E, ricordando l'ultima promessa, di questo mio proposito La debbo informare. Cederei il dipinto per lire italiane 200.000. È una cifra grossa, ma ridotta

in moneta estera diventa quasi modesta: e il ragguaglio si impone, poiché qui la moneta nostra va deprezzandosi ogni giorno. In quanto poi all'esportazione, io non potrò occuparmene personalmente, ma non dovrebbe essere cosa difficile, poiché l'opera è tale da non potersi apprezzare che da un occhio di grande gusto» (Firenze, Harvard University Center for Italian Renaissance Studies, Villa I Tatti, Archivio Berenson, Fondo 104.34, Carteggio di Pietro Toesca, busta 1/16, 1917-1925, 1/16). La risposta, naturalmente, si conserva insieme alle altre missive di questa corrispondenza nell'archivio Toesca, conservato a Roma presso gli eredi, purtroppo non accessibile al pubblico[93]. Tuttavia, da una lettera imbustata da Firenze il 2 marzo seguente possiamo desumere la volontà da parte di Berenson di visionare di persona la cuspide, chissà se già disposto a fare da intermediario per la possibile vendita («Trovo giusto il Suo desiderio di conoscere direttamente la bella cuspide. E questa attenderà, ben chiusa, il Suo ritorno»). Nei mesi successivi evidentemente la vicenda si evolvette, se il 27 agosto Toesca si recò a Genova per ultimare le pratiche burocratiche, come traspare da un'altra missiva: «Ho portato a Genova la bella cuspide, ma non mi sono ancora deciso ad affrontare il pericolo e le noie per le lunghe pratiche di cui parlammo. Debbo proprio decidermi? E c'è una probabilità, non troppo difficile, di non fare cosa inutile?». Nell'autunno la tavola uscì dai confini nazionali e raggiunse Bernard Berenson, il quale si dimostrò preoccupato per le condizioni conservative della tavola: «Caro Amico» scrisse in risposta Toesca «Ella mi pare un poco impressionata dell'urto sofferto dal piccolo quadro; e per rassicurarla ancora Le segno a inchiostro sulla qui acclusa fotografia il tratto che si è scrostato. Il danno è tutto in una parte da me fatta restaurare e ch'io avrei potuto riparare se il tempo mi fosse bastato. Sarà sufficiente ristuccare e coprire di una tinta verdastra uniforme. Un lavoro di un'ora. Avrò caro di sapere se il dipinto sia poi giunto senza altri danni» (24 ottobre 1921, *s.l.*)[94]. Una carta del 3 novembre 1921 ha per oggetto questa volta le agitazioni di Toesca, in ansia di sapere se la cuspide fosse giunta a destinazione negli Stati Uniti, non mancando di esprimere alcune sue preferenze sul pagamento, da effettuare in tempi stretti: «Questo mi urge stabilire perché debbo ora decidermi a prendere gravosi impegni per l'acquisto dell'altro quadro, di cui Le parlai: né potrei impegnarmi senza l'assoluta certezza di potere far fronte alle scadenze». Quello stesso giorno, come riportato da John Marciari[95], Berenson aveva scritto al cugino Arthur a proposito della chiusura dell'affare e dell'imminente arrivo del dipinto a New York City. Così, riprese di lì a poco la penna in mano, aggiornando l'amico Pietro Toesca che «the little picture reached Paris and without being opened had been despatched to NY» (questa è l'unica lettera della corrispondenza scritta dal versante americano che si conserva presso Villa I Tatti). Una fotografia di quei giorni immortala la cuspide giottesca approdata nel frattempo in America e adagiata con estrema cura su un caminetto nella casa di Arthur, il nuovo proprietario. Questo il contenuto dai toni lieti della missiva spedita il 5 novembre 1921 da Pietro Toesca a Villa I Tatti: «Caro Amico, la sollecita risposta, di cui Le sono grato, mi ha tolto di pensiero sull'arrivo del quadro, del quale fino ad oggi non ho avuto altra notizia [...] Desidero ripeterLe che nel Suo intervento io veggo una prova di quella amicizia che mi è cara quanto è grande e sincera l'ammirazione che ho per Lei».

Alla luce di quanto qui presentato, non è pertanto un caso che il primo affondo bibliografico riguardante la cuspide rechi proprio la firma di Toesca, che, nel proprio volume sulla pittura fiorentina del Trecento, scriveva: «tralasciando altri dipinti la cui attribuzione a Giotto è assai incerta, come il tondo della raccolta Jekill, è da rammentare per eccezionale qualità il frammento della raccolta di A. Berenson, a Boston: di Giotto, in tempo posteriore alla Dormizione della Madonna»[96]. Trova così preciso riscontro documentario, finalmente, l'indicazione di Bernard Berenson della provenienza del dipinto dal mercato fiorentino, a cui da sempre si alludeva nella storiografia con una certa vaghezza.

Se la vicenda collezionistica novecentesca è oggi ricostruibile in tutte le sue parti (dopo Firenze e Boston, New York, McComb; Los Angeles, J.M. Heimann; San Diego, San Diego Museum of Art), resta invece un mistero la sorte che toccò alla cuspide in seguito al suo risecamento dal polittico: Carl Brandon Strehlke ha ipotizzato che essa fosse stata custodita «as a souvenir» nella bottega ghirlandaiesca[97], dove peraltro, ai tempi del figlio Ridolfo Ghirlandaio, era documentato pure un dipinto attribuito a Masaccio, a dimostrazione dell'attenzione che la famiglia Bigordi riservava ai manufatti più antichi[98]; in alternativa, si potrebbe anche credere che siano stati i Baroncelli a conservare il frammento come una sorta di reliquia. Ma, al di là di queste congetture, su cui ho il presentimento che non si troverà mai una

risposta, quel che è certo è che la conservazione del frammento del *Polittico Baroncelli* riveli l'altissima venerazione che si nutriva a Firenze nei confronti di Giotto alla fine del XV secolo, il cui ritratto clipeato, peraltro, eseguito da Benedetto da Maiano, fu affisso in Duomo proprio a quelle date accanto a quello di Brunelleschi[99].

Bibliografia selezionata (11a-b):
Mostra giottesca 1937, p. 42, cat. 103, fig. 59; Sinibaldi, Brunetti 1943, pp. 346-350, cat. 107; Salvini 1952, pp. 50-51, figg. 203-204; Zeri 1957, pp. 75-79, figg. 1-4; Salvini 1962, pp. 86-87, figg. 247-248; Previtali 1967, pp. 128, 329, fig. 376; Gardner 1971; Fahy 1976, p. 216; Hoeniger 1995, pp. 1-2, 107-112, fig. 1; Cämmerer George 1996; M. Boskovits, in *Giotto: bilancio critico* 2000, pp. 187-191, cat. 27; Rosito 2004; *Giotto e la sua eredità* 2007, pp. 324-329, n. 27; De Marchi 2009a, pp. 75-76; G. Corso, in *Giotto e il Trecento* 2009, vol. I, pp. 173-175, cat. 16; Gardner 2015; Marciari 2015, pp. 32-37, n. 1; M. D'Attanasio, in *Dante* 2021, pp. 418-419, cat. 4; Bellucci, Castelli, Frosinini, Ricciardi 2022; Schwarz 2023, vol. II, pp. 451-467.

---

[1] Paatz 1940-1955, vol. I (1940), p. 650; Sinibaldi, Brunetti 1943, pp. 346-350, cat. 107.
[2] Bologna, Fondazione Federico Zeri, Fototeca Zeri, invv. 13097, 13099, 13105; Fototeca Fahy, inv. 412930; New York, Frick Art Reference Library, inv. 4107100195709.0001; Roma, Fototeca Bibliotheca Hertziana, inv. bh022030, bh063432, bh079714; Nashville, Vanderbilt University, Contini-Volterra Photographic Archive, inv. SC.MSS.088.FLOR.0141.
[3] Rosito 2004.
[4] Su cui vedi Gardner 2018, p. 229.
[5] Sinibaldi, Brunetti 1943, pp. 346.
[6] AOPD, GR4364, invv. 172914, 172916, 172918, 172920, 172922 (ma cfr. anche Casazza, Bracco, Mazzoni 1977; Id. 1981).
[7] *Giotto, l'Italia* 2015.
[8] *Dante* 2021.
[9] Bellucci, Castelli, Frosinini, Ricciardi 2022.
[10] Ghiberti 1450 circa [1912], p. 36.
[11] *Libro di Antonio Billi* [1892], p. 6.
[12] Vasari 1550 e 1568 [1966-1997], vol. II (1967), p. 99.
[13] Previtali 1967, p. 329.
[14] Bocchi, Cinelli 1677, pp. 335-336: «molto ben condotta, e meglio conservata, ed è di somma vaghezza in riguardo al tempo in che fu fatta, che sono ormai 300 anni, non solamente, ma anche in riguardo del tempo presente»; Baldinucci 1681-1728, vol. I (1681), p. 86 nota 2: «si è benissimo mantenuta, e chiari vi si vedono tutti i colpi del pennello di Giotto nelle figure, che hanno ragionevolmente dell'espressione»; Borghini 1584 [1730], p. 234 nota 1: «ed è benissimo conservata»; Richa 1754-1762, vol. I (1754), p. 105: «mirabilmente piace»; Vasari 1568 [1759-1760], vol. I (1759), p. 43 nota 1: «è mantenuta tanto bene, che par dipinta a' nostri tempi»; Cambiagi 1793, p. 125: «stimatissima Tavola di Giotto»; Follini, Rastrelli 1789-1802, vol. V (1794), p. 25: «il lavoro è ammirabile, e se ne pregiò ancora l'autore di esso, poiché vi scrisse il suo nome»; Rosini 1839-1847, vol. I (1839), pp. 232, 237, 241; Moisé 1845, p. 149: «il più prezioso tesoro di questa cappella, di questa chiesa, d'Italia e forse d'Europa; la tavola più autentica e la più bella che si conservi di Giotto»; François 1850, p. 433: «superba tavola di Giotto»; Medici 1869, p. 30: «un vero gioiello della antica scuola, il quale ti rapisce, ti trasporta e che, attentamente osservandolo, ti fa dimenticare di esser cosa terrena»; Magni 1900-1902, vol. I (1900), p. 450: «conservatissima».
[15] von Rumohr 1827-1831, vol. II (1827), p. 58.
[16] Crowe, Cavalcaselle 1864-1866, vol. I (1864), p. 308; Milanesi, in Vasari 1568 [1878-1885], vol. I (1878), pp. 374-375 nota 2; Thode 1885, p. 475; Id. 1899, p. 137; Wulff 1904, p. 312; Gamba 1904, p. 182 nota 1.
[17] Venturi 1905, p. 424; Id. 1906, p. 34.
[18] Perkins 1902, p. 129; Supino 1920, p. 267.
[19] Schnaase 1866-1879, vol. VII (1876), p. 373.
[20] M. Medica, in *Giotto e le arti a Bologna* 2005, pp. 166-171, cat. 21.
[21] Schubring 1900, p. 163 (ma cfr. anche Id. 1901, p. 364).
[22] Berenson 1896.
[23] Fry 1901, pp. 114-115 nota 1; Id. 1903, p. 126; Perkins 1902, p. 129; Id. 1914, p. 243 nota 1.
[24] Dello stesso parere erano anche Selincourt 1905, p. 215; Berenson 1908, p. 45; Cruttwell 1908, p. 98; Berenson 1909, p. 413; Rintelen 1912, pp. 257-259; Id. 1921, p. 99; e Hausenstein 1924, pp. 158-159; Toesca 1929, p. 76 nota 19;

Berenson 1932, p. 235; Toesca 1933; Id. 1936, p. 202; Gamba 1937, p. 284; Vavalà 1938, p. 151; Sinibaldi, Brunetti 1943, pp. 346-350, cat. 107; Berenson 1963, vol. I, p. 82.
[25] Gardner 1971; Vespari 2018.
[26] Ladis 1982, pp. 88-90, n. 4; Tripps 2007.
[27] Bode, von Fabriczy, in Burckhardt 1855 [1904-1910], vol. X.II.3 (1910), p. 645; Ghiberti 1450 circa [1912], pp. 36, 117 nota 15; Supino 1920, p. 267-268; van Marle 1923-1938, vol. III (1924), pp. 317-320; Kreplin 1920, p. 30; Weigelt 1925, p. 200; Hendy 1928, p. 290; Ciaranfi 1932; Vitzthum von Eckstädt, Volbach 1924, p. 265; Coletti 1938, p. 57; Brandi 1939, p. 123 nota 20.
[28] *Mostra giottesca* 1937, p. 42, cat. 103.
[29] R.L. Douglas, in Crowe, Cavalcaselle 1903-1914, vol. II (1903), p. 85 nota 1.
[30] Suida 1923, p. 134; Id. 1937, pp. 347, 349.
[31] Suida 1931, p. 93 (ma cfr. anche Oertel 1954, p. 198).
[32] Cecchi 1937, pp. 104, 173.
[33] Marchini 1938, pp. 232-233.
[34] Peter 1940, p. 8.
[35] Sirén 1905, p. 153 nota 1.
[36] Sirén 1906, pp. 86, 101, 149 (ma cfr. anche Longhi 1948 [1974], p. 49, n. 107; Id. 1951, p. 31).
[37] Sirén 1917, vol. I, pp. 84-85, 148, 265; Id. 1926, p. 185.
[38] Venturi 1906, p. 34.
[39] Venturi 1901-1940, vol. V (1907), pp. 531-533.
[40] Toesca 1929, p. 76 nota 19.
[41] Cfr. a questo proposito Salmi 1937, pp. 359-361, il quale riconduce la pala a Giotto e alla sua bottega, ma crede che la predella sia stata dipinta dopo la morte del maestro.
[42] Gy Wilde 1930, p. 82; Beenken 1934, p. 110.
[43] Offner 1947, p. 88 nota 10.
[44] Su cui vedi Offner 1939a,b.
[45] G. Ragionieri, in *Giotto: bilancio critico* 2000, pp. 151-156, cat. 17.
[46] Janson-La Palme 1976, vol. I, p. XII; K. Steinweg, in Offner [1967], p. 116 nota 4; M. Boskovits, in *The Martello Collection* 1985, pp. 98, 102.
[47] Cfr. Coletti 1938, p. 57: «tutti ormai son d'accordo nel ritenerlo di Taddeo».
[48] Zeri 1957, pp. 75-79.
[49] De Marchi 2006, pp. 117-121.
[50] Marciari 2015, pp. 32-37, n. 1.
[51] Bologna, Fondazione Federico Zeri, Fototeca Zeri, inv. 13112.
[52] Toesca 1929, pp. 74-75, n. 14; Berenson 1932, p. 234; Id. 1936, p. 234; Venturi 1933, fig. 29; Toesca 1941, p. 92; Id. 1951, p. 492, n. 26.
[53] Sulle dinamiche di bottega nell'atelier giottesco vedi, tra i tanti titoli, Previtali 1967, Skaug 1971; Ragionieri 1998; Bonsanti 2000; Boskovits 2000.
[54] De Marchi 2013, p. 44; Id. 2021b, p. 36.
[55] Cfr. *Guida di Firenze* 1868, p. 66.
[56] Rintelen 1912, pp. 258-260.
[57] Tra i moltissimi titoli vedi Medica 2005; Caglioti 2005.
[58] La questione è riassunta brevemente da Skaug 2013, p. 67.
[59] Ladis 1982, pp. 88-91, n. 4; Reddaway 2015, pp. 65-86.
[60] Caglioti 2005, p. 22, figg. 11-12. Di recente Francesca Girelli (2023, pp. 130-137) ha proposto di postdatare le sculture al 1334 circa, appena prima del trasferimento di Giovanni di Balduccio a Milano.
[61] M. Boskovits, in *Giotto: bilancio critico* 2000, p. 191 (ma cfr. anche De Marchi 2009a, pp. 75-76; Id. 2021b, pp. 39, 43).
[62] L. Bellosi, in *Giotto e la sua eredità* 2007, pp. 324-329, n. 27.
[63] L. Bellosi, in *Catalogo generale* 2004, pp. 64-68, n. II; Castelli 2012, pp. 104-105.
[64] Skaug 1971, pp. 142-146; Id. 2013, pp. 37-39.
[65] Bellosi 1977c [2006a], p. 439.
[66] De Marchi 2011b; Pescarmona 2025.
[67] De Marchi 2011b, p. 33.
[68] Firenze, Kunsthistorisches Institut di Firenze, invv. 288707-288709, 542522 (ma cfr. anche Cämmerer George 1996, p. 379, fig. 6).
[69] Santacesaria 2012, p. 153.
[70] Curiosamente, per Julian Gardner (1971, p. 104) quella attuale sarebbe la disposizione originale dei pannelli, i quali dunque a suo dire non sono stati avvicinati. Ma, come dimostrano efficacemente gli studi più recenti (Cämmerer George 1996; Bellucci, Castelli, Frosinini, Ricciardi 2022, pp. 107-108, fig. 16), anticamente i cinque pannelli erano certamente disposti mantenendo tra loro la medesima distanza che separa oggi i cinque scomparti di predella.

[71] Gardner von Teuffel 1979; Gardner 2015, p. 144.
[72] Bellucci, Castelli, Frosinini, Ricciardi 2022, pp. 107-108: «Come è possibile infatti osservare, per esempio, nei due polittici di Giovanni del Biondo nella stessa Santa Croce, i pilastri a contrafforte svolgono una funzione strutturale per costruzioni di dimensioni e peso maggiore, con un'impostazione della predella diversa da quella dell'Incoronazione Baroncelli [...]. In questa direzione va infine segnalato che i fori attualmente visibili lungo lo spessore della mensa d'altare potrebbero essere verosimilmente riconducibili a vecchi interventi non coerenti al polittico piuttosto che a eventuali strutture di sostegno presenti ai lati della mensa».
[73] Bellucci, Castelli, Frosinini, Ricciardi 2022, p. 106.
[74] Hoeniger 1995, pp. 107-108.
[75] Santi 1994; Baldini, Venturini 2017, pp. 66-67.
[76] *Le Richordanze* 1976, p. 66, n. 130.
[77] Bellucci, Castelli, Frosinini, Ricciardi 2022, p. 100, fig. 10.
[78] Sirén 1906, p. 101; Rintelen 1912, p. 258; Sandberg Vavalà 1959, p. 57; Casazza 1983, p. 242: «Un'opera stupenda [...] cui nocque la sconsiderata trasformazione compiuta in epoca quattrocentesca»; Gardner 2015, p. 144: «è stato mutilato e chiuso in una cornice rettangolare rinascimentale [...] ha subito gravi mutilazioni, è stato smembrato, e completamente reincorniciato [...] brutalmente tagliato [...] così come vari altri polittici gotici, sfigurati nello stesso modo [...] intervento procusteo».
[79] von Rumohr 1827-1831, vol. II (1827), p. 57; Crowe, Cavalcaselle 1864-1866, vol. I (1864), p. 308 nota 3; Vasari 1568 [1878-1885], vol. I (1878), pp. 374-375 nota 2; Cruttwell 1908, p. 98; Sinibaldi, Brunetti 1943, pp. 346-350, cat. 107; Salvini 1952, pp. 50-51.
[80] Zeri 1957, p. 75.
[81] De Francovich 1927.
[82] Fahy 1976, p. 216; Filippini 1992a, p. 204; Kecks 2000, p. 123; Strehlke 2001, p. 44; G. Corso, in *Giotto e il Trecento* 2009, vol. I, p. 174; Nagel, Wood 2010, p. 82; Gardner 2015, p. 144; Moskowitz 2015, p. 29; M. D'Attanasio, in *Dante* 2021, pp. 418-419, cat. 4; Bellucci, Castelli, Frosinini, Ricciardi 2022, p. 93.
[83] Conti 1973, p. 39; Id. 1988, p. 15; Cavazzini 1996, p. 60; M. Boskovits, in *Giotto: bilancio critico* 2000, p. 188; De Marchi 2009a, pp. 75-76; Id. 2012a, p. 236; Roberts 2018, pp. 120-122.
[84] Ragionieri 1983, p. 26.
[85] G. Ragionieri, in *Giotto e la sua eredità* 2007, p. 324, n. 27.
[86] Evelyn Sandberg Vavalà 1959, p. 57; Marciari 2015, p. 106 nota 14.
[87] Su Mainardi vedi le imprescindibili ricerche di Venturini 1992a; Ead. 1995; Ead. 2003, quindi Assonitis 2011; L. Bencistà, in *Arte a Figline* 2013, pp. 120-123, cat. 14; N. Pons, in *Italian Paintings* 2015, pp. 28-31; Pisani 2016; Daly 2022a, pp. 311-313.
[88] Venturini 1992a, pp. 41-42, figg. 1, 3.
[89] Venturini 1992b.
[90] Vasari 1550 e 1568 [1966-1997], vol. III (1971), p. 495.
[91] Coen 2009, pp. 168, 170, 172, figg. 3-4.
[92] Riportano la notizia soltanto Barbolani di Montauto 2020, p. 30; Cavazzini 2020, p. 150.
[93] Sul carteggio vedi Barbolani di Montauto 2020, pp. 29-31.
[94] Firenze, Harvard University Center for Italian Renaissance Studies, Villa I Tatti, Fondo Bernard Berenson, inv. 32044157116542.
[95] Marciari 2015, p. 37 nota 1.
[96] Toesca 1929a, p. 61 nota 14.
[97] Strehlke 2001, p. 44.
[98] Vasari 1550 e 1568 [1966-1997], vol. III (1971), p. 126. È probabile, tuttavia, che si tratti della tela di Francesco d'Antonio oggi al Philadelphia Museum of Art (inv. 17), sulla quale vedi Strehlke 2004, pp. 134-143, n. 24 (cfr. da ultimo Gianeselli 2019).
[99] A guardar bene, una vicenda del tutto analoga interessò gli elementi secondari del *Trittico di San Domenico* a Fiesole del Beato Angelico (**SCHEDA 20**), anch'essi gelosamente custoditi – molto probabilmente in convento – in seguito all'ammodernamento da parte di Lorenzo di Credi nel 1501 (**CAT. 2**). Casi di collezionismo di "primitivi" *ante litteram* su cui in futuro sarà opportuno riflettere.

.

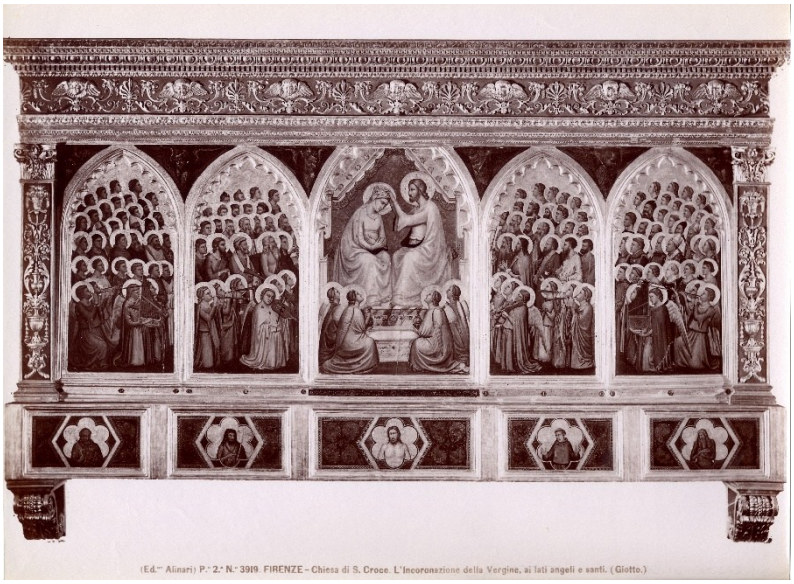


Fig. 16.1: *Fotografia storica (1880-1934).*



Fig. 16.2: *Particolare degli antichi pilastri trecenteschi, ricollocati sul retro.*

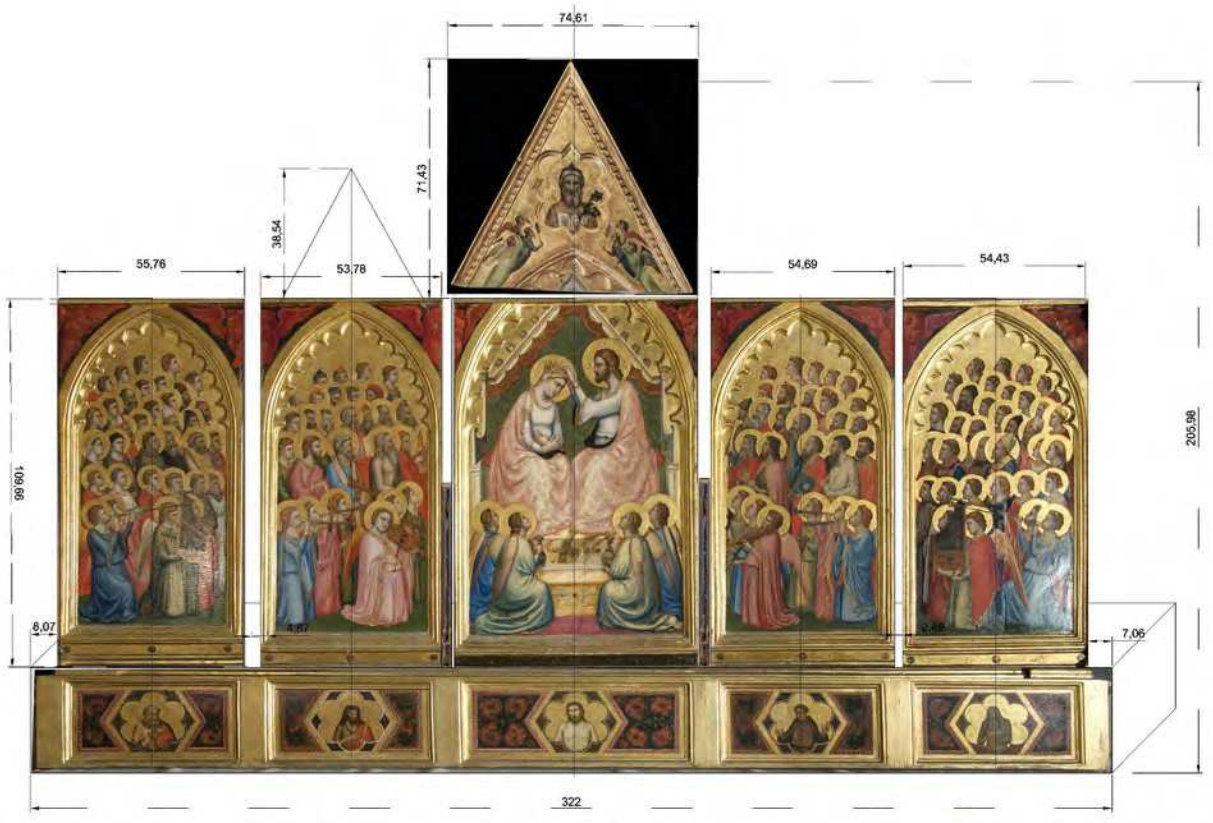


Fig. 16.3: *Ricostruzione grafica del polittico (da Bellucci, Castelli, Frosinini, Ricciardi 2022, pp. 107-108, fig. 16).*

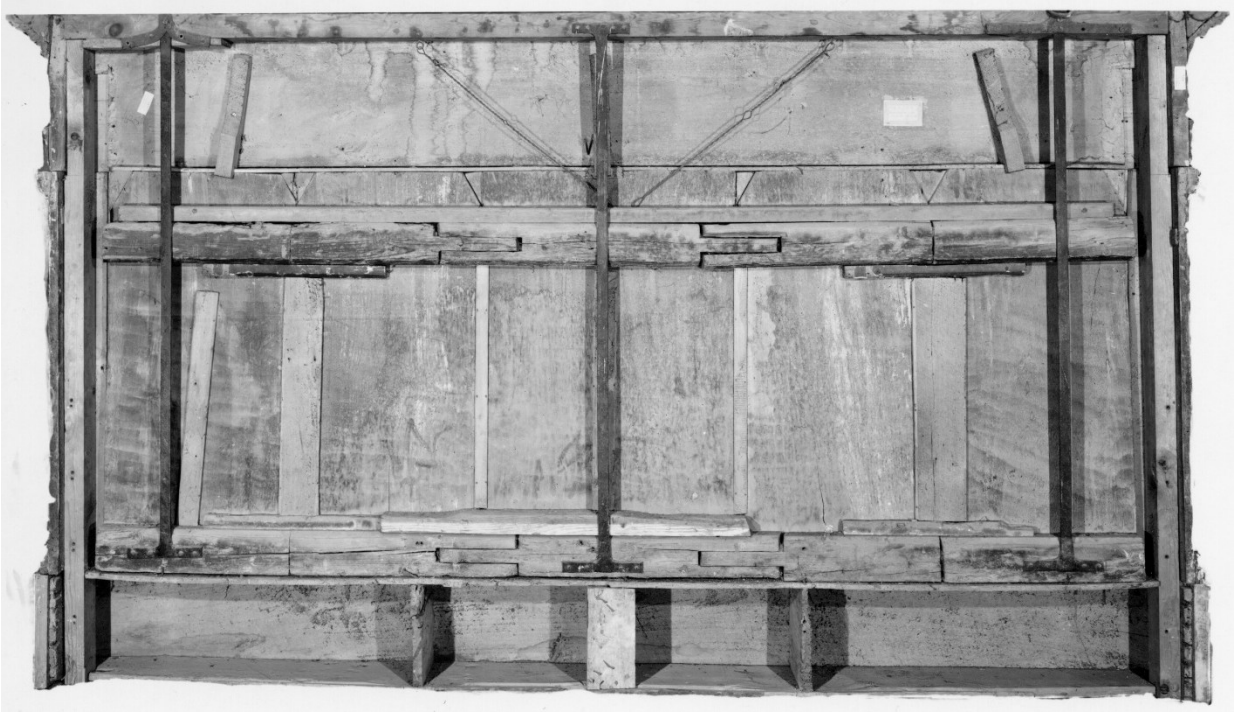


Fig. 16.4: *Retro del polittico prima del restauro (1970-1976).*



Fig. 16.5: *Particolare della riquadratura.*



17.

Cenni di Pepo, detto Cimabue (doc. 1272-1302)
Maestà con otto angeli e i profeti Geremia, Abramo, David e Isaia
1295-1300 circa
Tempera su tavola
384 x 223 cm
Firenze, Gallerie degli Uffizi, Gli Uffizi, inv. 1890, n. 8343
Provenienza: Firenze, chiesa di Santa Trinita (ubicazione originaria, fino al 1810); Firenze, Galleria dell'Accademia (1810-1919)
Restauri: 1890, O. Cambi (ASBASFi, 1890, 16, Mo, 5); 1947-1948 (cfr. Marcucci 1958, p. 42); 1992-1993, A. Del Serra (AGF, UR8242)
Iscrizioni: "[QUIA] C[RE]AV[IT]·D[OMINUS]·NOV[UM] S[UPE]R·T[ER]RA[M] FE[M]I[N]A·CI[R]C[U]MDAB[IT]" (Geremia, 31:22) (nel cartiglio di Geremia); "IN SEMINE·TUO·BENEDICENTUR·OMNES GENTES" (Genesi, 22:18) (nel cartiglio di Abramo); "DE FRUCTU·VENTRIS·TUI·PONA[M]·SUPER·SED[EM] TUA[M]" (Salmi, 131:11) (nel cartiglio di David); "ECCE VIRGO·CO[N]CIPIET·ET·[PARIET] FI[L]IU[M]" (Isaia, 7:14) (nel cartiglio di Isaia)

Senza tener conto delle opinioni di Wickhoff, Richter, Julius von Schlosser e di Langton Douglas[1], secondo i quali – in virtù di quella totale sfiducia nei confronti di Vasari che travolse la critica otto e novecentesca[2] – non sarebbe stato possibile riferire alcuna opera a Cimabue perché ritenuto una «legendarische Schattenfigur» o addirittura un «Florentiner Lokalroman», l'attribuzione della *Maestà* di Santa Trinita al grande padre della pittura italiana non è mai stata messa in discussione sin da quando è stata pronunciata per la prima volta dal biografo aretino nell'edizione giuntina delle *Vite*[3]. Pure nei verbali stilati in occasione delle soppressioni napoleoniche, spesso vaghi nelle loro considerazioni, la si riconduceva a colpo sicuro a Cimabue (AABAFi, Soppressioni, Carteggio e Atti, Processi Verbali, 1810, fasc. 2, n. 55: «un Quadro in Tavola alto Braccia 6 2/3 largo Braccia 3 5/6 rappr. La Madonna Gesù Bambino in collo vari angeli, e Santi da piede. Opera di Cimabue»). Soltanto Maud Cruttwell, a quanto mi risulta, ha riferito dubbiosamente l'opera al pittore[4].

Vasari, che vide l'opera «in una capella minor della navata sinistra», sosteneva una sua più antica collocazione sull'altar maggiore, da cui, a suo dire, venne tolta per far posto alla *Trinità tra san Benedetto e san Giovanni Gualberto* di Alesso Baldovinetti, datata 1471 (Firenze, Galleria dell'Accademia, inv. 1890, n. 8637)[5]. Allude a una precedente ubicazione sull'altare principale di Santa Trinita anche un documento del 18 marzo 1495 (stile moderno), già noto a Vasaturo ma messo recentemente in valore da Alice Chiostrini[6], da cui si comprende come in quella circostanza la grande tavola fu sistemata a decoro dell'appena costruita cappella della Vergine Maria detta "dei Tribolati": questa era dislocata in testa al transetto sinistro, vicino a quella di san Giovanni Gualberto, e dunque in un luogo tutt'altro che «minor» come sosteneva l'aretino, bensì «di alto valore simbolico per i vallombrosani, che transitavano davanti a essa quando dalla chiesa si dirigevano agli ambienti del monastero»[7]. Nel 1569, però, in concomitanza con i lavori architettonici nel coro e nel transetto, l'ancona venne trasferita sul lato opposto, «nella seconda cappella della destra nave»[8] di patronato Davizzi. Anche tale sistemazione non durò a lungo: anzi, con il XVII secolo sembra che l'enorme pala perse progressivamente d'importanza, venendo relegata nella sala dell'infermeria, dove la videro Baldinucci, Bottari, l'abate Lanzi e Della Valle[9]. In tale ambiente si trovava evidentemente ancora nel 1797, dal momento che non viene citata nella guida a doppia firma Follini-Rastrelli, che infatti si limita a descrivere gli ambienti in chiesa. In concomitanza con le soppressioni napoleoniche del 1810 (AABAFi, Soppressioni, Carteggio e Atti, Processi Verbali, 1810, fasc. 2, n.

55; Soppressioni, Inventari, Inventario 1808-1813, c. 105)[10], la *Maestà*, che nel frattempo era stata trasferita in sagrestia, venne prelevata da Santa Trinita e depositata alla Galleria dell'Accademia. Ben nota a questo proposito è la tela del macchiaiolo Odoardo Borrani, databile agli anni Sessanta circa dell'Ottocento (Firenze, Galleria dell'Accademia, inv. 1890, n. 10107), che immortala la tavola nella Sala Grande del museo, inerpicata a tre metri di altezza sopra il *Polittico della Beata Umiltà* di Pietro Lorenzetti[11] (**Fig. 17.1**). Nel 1919 la pala è stata infine trasferita agli Uffizi; non ha mai lasciato questa sede se non in occasione del secondo conflitto mondiale, quando venne confinata in via precauzionale prima al Museo del Bargello (19 giugno 1940), poi, come tante altre opere fiorentine, nel Castello di Montefugoni di Montespertoli (18 novembre 1942), rientrando agli Uffizi nel dicembre 1945. Del 2010 è la decisione di escluderla da qualsiasi forma di prestito.

L'ipotesi formulata negli anni Sessanta del Novecento da Eugenio Battisti[12], secondo la quale la *Maestà* sarebbe stata commissionata per l'altare maggiore di Santa Trinita dall'abate generale dell'ordine vallombrosano Valentino II degli Abati (in carica dal 1277 al 1298), ha riscosso un discreto successo in passato, sebbene sia stata messa fortemente in discussione da Cristina De Benedictis a distanza di qualche decennio[13]. La studiosa, che in prima battuta sospettava che l'opera fosse stata voluta da una confraternita esterna alla chiesa, e lì trasferita soltanto nel XVI secolo, portava sul banco delle prove le seguenti osservazioni: anzitutto, le carte antiche relative a un incendio divampato il 6 aprile 1360 a ridosso dell'altare maggiore della chiesa non fanno alcun accenno alla maestosa pala, limitandosi a ricordare la sola presenza di un crocifisso e di un palco di legno; in secondo luogo, lo stesso significativo silenzio si registra anche tra le voci di spesa che Alesso Baldovinetti appuntò nei propri *Ricordi*[14], dove non si fa alcuna allusione allo spostamento di una precedente pala d'altare; infine, prosegue la studiosa, nella tavola mancano «allusioni e riferimenti sia all'ordine vallombrosano sia al tema della Trinità cui la chiesa era dedicata»[15].

Dopo l'affondo di De Benedictis, l'ipotesi di immaginare la *Maestà* di Cimabue sull'altare maggiore di Santa Trinita è stata scartata dai più, per cui è stato osservato giustamente come non sia stata mai trovata alcuna prova che attesti per tavole di codeste dimensioni una collocazione originaria sull'altare principale di una chiesa fiorentina, mentre sono innumerevoli i casi accertati di polittici sviluppati in larghezza che stavano fin dall'origine in questa sede[16]. Si entra così in uno dei grattacapi più spinosi della storia dell'arte, su cui gli studi da decenni si concentrano nel tentativo di comprendere la funzione originaria di tali imponenti immagini: se destinate agli altari di confraternite religiose, come quella di Duccio di Buoninsegna in Santa Maria Novella, commissionata dalla Compagnia dei Laudesi[17]; oppure se disposte sui tramezzi delle chiese, spesso affiancate da un crocifisso, secondo una modalità ben fotografata da Giotto nelle due scene della *Verifica delle stigmate* e del *Presepe di Greccio* ad Assisi[18]. Quest'ultima tesi appare oggi quella più convincente e probabile[19], ma non è mia intenzione presentare in questa sede nuovi argomenti in merito all'annoso problema. Mi limito soltanto a ribadire la scarsa probabilità che la *Maestà* di Santa Trinita stesse fin dall'origine sull'altare maggiore della basilica di Santa Trinita, la cui conformazione attuale peraltro risale ai lavori di ampliamento della chiesa attestati a partire dal 1367. La primissima fase di vita della tavola cimabuesca sarà semmai da mettere in relazione alla cosiddetta Santa Trinita II, ovvero l'edificio di epoca romanica di cui abbiamo notizie fin dall'XI secolo; e che dunque solo in un secondo momento, a seguito della dismissione completa dell'edificio più antico (avvenuta intorno ai primi anni Ottanta del Trecento)[20], la *Maestà* è stata verosimilmente collocata sull'altare maggiore, come ricordava il Vasari.

Se, come visto, il dibattito attorno alla paternità del dipinto è stato assente, di tutt'altro tenore è stato quello relativo alla sua datazione, giacché l'opera è stata posta dalla critica otto e novecentesca entro qualsiasi momento della carriera dell'artista. Del resto, sebbene fin dai tempi di Dante e del Villani sia universalmente considerato il capostipite della pittura italiana, il «patriarca melanconico e grifagno che rimugina a nuovo pensieri antichissimi e inscena drammi vecchi di secoli»[21], le nostre conoscenze su Cimabue restano ancora oggi estremamente limitate. La prima attestazione documentaria che lo riguarda risale al 18 giugno 1272, quando un certo «Cimabove pictore de Florencia» figura come testimone

in un atto rogato presso la chiesa di Sant'Andrea delle Fratte a Roma, al cospetto di personalità di altissimo rango[22]. Successivamente, tra il 30 agosto 1301 e il 19 febbraio 1302 (stile moderno), a ridosso cioè della sua morte, il nostro venne incaricato di concludere i mosaici nella calotta absidale del Duomo di Pisa, eseguendo la figura di *San Giovanni Evangelista*[23]; e di dipingere insieme a Giovanni di Apparecchiato detto Nuccolo un polittico per la chiesa dell'ospedale di Santa Chiara della stessa città[24]. È attorno a questi pochi chiodi documentari che si articolano i suoi ulteriori impegni tra le città di Arezzo, Firenze (il suo probabile luogo natale), Bologna e Assisi[25].

Tra il XIX secolo e i primi anni del XX secolo in moltissimi reputavano la *Maestà* di Santa Trinita una delle prime se non la prima opera in assoluto dipinta dall'artista, chi datandola al 1260, chi al 1270, in contemporanea cioè al suo soggiorno romano[26]. All'opposto, Wilhem Suida, Osvald Sirén e l'accoppiata Vitzthum von Eckstädt-Volbach la collocavano a ridosso dell'esecuzione del *San Giovanni* a mosaico del Duomo di Pisa (1301-1302)[27], ultimissima impresa dell'artista[28], per quanto il Suida successivamente mutò parere retrodatandola al 1280 circa[29]. Mather e Garrison suggerivano una datazione al 1285 circa[30]. Per Aubert, Nicholson, Becherucci, Salvini, Sandberg Vavalà e Hager (e in tempi recenti anche De Benedictis), la *Maestà* di Santa Trinita, se confrontata con la ben nota versione su muro della Basilica Inferiore di Assisi, non poteva che stare a monte della scena umbra[31]; secondo Suida, Wackernagel, Vitzthum von Eckstädt, Volbach, Longhi, Toesca e Boskovits ne era contemporanea[32]; mentre per Frey, D'Ancona e Ragghianti doveva essere stata dipinta dopo l'impresa francescana, sebbene a quel tempo ci fosse un ampio dibattito attorno alla cronologia assisiate[33]. Ritornavano a una datazione precoce, sullo scorcio degli anni Settanta, Carlo Volpe e Ferdinando Bologna[34]. Di recente Joseph Polzer, autore peraltro di un saggio in cui ha insistito molto sull'influenza della cultura bizantina nel dipinto, ha sostenuto una datazione ai primi anni Ottanta del Duecento, senza però raccogliere alcun consenso[35]. Alla maturità del pittore, invece, verso il 1290 circa, la hanno ricondotta Weigelt, che riscontrava anche influssi del Maestro della Maddalena, Sinibaldi e Brunetti[36]. Con Bernard Berenson, Stubblebine, Nyholm e, in maniera ancora più convincente, con Luciano Bellosi, si è imposta la posizione critica oggi prevalente, che vede la nostra *Madonna* dipinta allo scadere del secolo, in un'epoca cioè di poco successiva agli affreschi della basilica Superiore di Assisi[37], che sono databili ai tempi del pontificato di Niccolò IV (1288-1292)[38]. A suffragare questa cronologia la critica ha giustamente messo in evidenza da un lato il divario stilistico con le opere che siamo soliti porre intorno ai primi anni Ottanta[39], come per esempio la *Maestà* freschissima di restauro già in San Francesco a Pisa (Parigi, Musée du Louvre, inv. 254)[40], dove si comprende chiaramente come Giotto non avesse ancora fatto irruzione nel panorama toscano, togliendo di lì a breve "il grido" al proprio maestro[41] (**Fig. 17.2**); dall'altro, le strette analogie con la documentata figura a mosaico di Pisa e il rinnovato interesse per la spazialità, evidente in particolare nella resa tridimensionale del trono, qui concepito come una sorta di «romanesque facade»[42] dalla cui base vediamo sbucare i profeti Geremia, Abramo, David e Isaia[43]. A ulteriore supporto di una datazione al tramonto del Duecento non credo sia superfluo tenere a mente che questi furono anni particolarmente prosperi a livello economico per i monaci fiorentini di Vallombrosa, i quali proprio nel 1295 stavano ampliando un ospedale ubicato nei pressi dell'attiguo ponte di Santa Trinita[44].

Diverse testimonianze ottocentesche, visive e scritte, attestano che in passato il formato cuspidato della pala fosse stato modificato tramite l'aggiunta nella porzione superiore di inserti triangolari, raffiguranti due creature angeliche (serafini o cherubini). È così che la vedevano i fratelli Riepenhausen – che nella loro *Geschichte der Mahlerei in Italien* ne riprodussero un'incisione[45] –, il von Rumohr[46], il Masselli («in alto si vedono due serafini dipinti in gran parte da mano moderna, quando fu resa rettangolare la tavola, che in antico terminava a punta faciente angolo ottuso»)[47], Crowe e Cavalcaselle («whose gable form has been modernized into a rectangular one»)[48] e Josef Strzygowski, il quale fu l'unico a pubblicare una fotografia del dipinto in quello stato, anche se imperfetta[49] (**Fig. 17.3**). Si riproduce qui, invece, un altro scatto a mia scienza inedito e conservato presso il Regio Archivio Fotografico delle Gallerie degli Uffizi (inv. 4723-9794): successivo rispetto a quello precedente, esso risulta molto prezioso in quanto consente di leggere più chiaramente le porzioni di pittura aggiunte ai lati della cuspide (**Figg. 17.4-17.5**). È curioso osservare che nel catalogo illustrato della Galleria dell'Accademia del 1845 compaia un'incisione

raffigurante l'opera con il profilo cuspidato, segno premonitore della sorte che toccò alla riquadratura nei decenni successivi[50] (cfr. **Capitolo 4**).

Si è sempre sostenuto che l'intervento di riquadratura fosse avvenuto tra il XVIII secolo e il primo decennio del XIX secolo. Eppure, come ho già osservato in occasione di un convegno tenuto presso l'Università degli Studi di Firenze il 5 giugno 2023, faccio davvero fatica a immaginarmi una trasformazione di questo tipo in date così avanzate, al tramonto del Barocco, per di più in un'epoca in cui si decise di confinare l'opera in un ambiente defilato della chiesa come l'infermeria. È più conveniente immaginare questa operazione nel pieno del clima delle riquadrature rinascimentali delle pale d'altare e dei polittici gotici, in concomitanza peraltro con i lavori di ammodernamento condotti in chiesa da Alesso Baldovinetti, il quale, oltre alla *Trinità*, fu incaricato di affrescare la volta e le pareti della cappella maggiore[51]. La conferma giunge ora con le già menzionate ricerche di Alice Chiostrini: nel suddetto documento del 18 marzo 1495, infatti, tra le operazioni effettuate a ridosso dell'inaugurazione della cappella dei Tribolati, si fa riferimento al fatto che «taglioron quella tavola, la quale era grande a misura di quella di Sancto Piero»[52], sciogliendo così ogni residuo dubbio a proposito dell'intervento di riquadratura[53].

Risulta molto complicato stabilire attraverso le fotografie storiche disponibili la paternità dell'intervento di riquadratura, anche perché le creature angeliche che furono dipinte sono state pesantemente ritoccate nel corso dei secoli (**Fig. 17.5**). È comunque forte la tentazione – per di più avendo negli occhi i serafini e i cherubini a mosaico disseminati nel Battistero di Firenze – di riferire queste pitture all'artista che di fatto teneva le redini del progetto di rinnovamento pittorico della chiesa, vale a dire Alesso Baldovinetti. Pur restando nel campo delle ipotesi, un nome alternativo altrettanto plausibile potrebbe essere quello di Bernardo Rosselli, attivo anch'egli a quelle date nel complesso vallombrosano; egli per di più teneva bottega in via Porta Rossa, all'angolo con piazza Santa Trinita, e nel corso della sua carriera fu più volte chiamato a racconciare pale d'altare d'età medievale (cfr. **Scheda 18**).

Per evidenti ragioni, in questa circostanza non è stato possibile osservare in maniera ravvicinata l'opera e nello specifico il suo supporto ligneo: risulta pertanto estremamente complesso avanzare considerazioni di carattere tecnico sulle modalità mediante cui la riquadratura venne applicata. Tuttavia, comparando la tecnica costruttiva impiegata sulla *Maestà* di Figline (**Scheda 14**), che presenta una carpenteria molto simile, e analizzando le fotografie storiche a nostra disposizione, che attestano una situazione quasi analoga, si può supporre ragionevolmente che gli inserti triangolari di riquadratura fossero stati ancorati al supporto medievale proprio come nel caso valdarnese: ossia direttamente a filo del legno nudo dove passava la cornice, mediante l'applicazione congiunta di chiodi "alla traditora" e di una o più traverse volte a raccordare le varie parti (**Fig. 17.5,** ma cfr. anche **Fig. XIII** in **Capitolo 3**).

Nel 1890 il restauratore Oreste Cambi fu chiamato a intervenire su un dipinto dallo stato conservativo a quel tempo apparentemente catastrofico (ASBASFi, 1890, 16, Mo, 5), come già denunciato nel 1882 in una relazione stesa dal comitato tecnico della Galleria Antica e Moderna di Firenze[54]. Cambi provvide a «riparare vari spacchi, mettendo code di rondine, o coni di legno [...]. Stuccare le fenditure, e velare con colore gli stucchi» e, per quel che ci interessa a noi, a «togliere i due triangoli aggiunti al lato superiore ritornando la tavola alla sua forma originale». Venne così ridisegnata una nuova cornice in stile (quella che tutt'ora corre intorno al tavolato) e infine installata sul retro una cerchiatura in ferro con traversa[55]. Con ogni probabilità, in quella stessa occasione fu anche rimossa la cornice visibile sia nelle più antiche fotografie storiche (**Fig. 17.3**), sia nel dipinto di Borrani (**Fig. 17.1**), applicata verosimilmente nel momento in cui la grande pala entrò in Galleria. Alla vigilia della Seconda Guerra Mondiale, la pala presentava «vari punti e tratti danneggiati, lungo le commessure delle tavole, nei volti della Madonna, del Bambino, di vari Angioli (i quattro più alti e il più basso a sinistra), dei Profeti, specie dell'ultimo a destra, molto indebolito nel modellato»[56]; fu così sottoposta «a revisione e ad un leggero restauro» tra il 1947 e il 1948[57], benché poco dopo Edward Garrison denunciasse ancora «somewhat damaged here and there. Rubbed, especially in flesh parts, and retouched»[58]. Allo scadere degli anni Cinquanta, Marcucci segnalava che «il colore è sciupato e il modellato indebolito nei volti, fatta eccezione per i due angeli più bassi a desta e per il secondo in basso a sinistra, ben conservati. Il colore è specialmente consunto nelle

figure più in basso, forse perché sono state troppo pulite in tempi passati: nelle peggiori condizioni sono il secondo profeta a sinistra e l'ultimo a destra. L'oro del fondo è sciupato e molto ritoccato in alto, ma per lo più è ben conservato»[59]. Battisti la vedeva «assai sporca»[60], mentre Nyholm sosteneva «che la tavola ha molto bisogno di pulizia», lamentando per di più un preoccupante attacco di insetti xilofagi in corso[61]. Tra il 1992 e il 1993 è stato intrapreso un ulteriore intervento conservativo (AGF, UR8242), durante il quale si constatò che «la superficie pittorica si presentava in condizioni peggiori del previsto, consunta e resa porosa da una drastica pulitura antica con soda o potassa, poi coperta con uno strato irregolare di olio di lino scurito e induritosi che nascondeva estese ridipinture in gran parte in corrispondenza delle spaccature delle tavole»[62]. Con l'occasione, vennero condotte numerose indagini diagnostiche, che hanno dimostrato come le dimensioni originarie della *Maestà* di Santa Trinita fossero ben maggiori di quelle attuali (458 x 275 cm), e che dunque, rimuovendo la cornice duecentesca, il tavolato fosse stato rifilato ampiamente su tutti e quattro i lati[63]. Tale operazione, così invasiva, avvenne necessariamente in contemporanea all'intervento di riquadratura, ovverosia sullo scorcio del XV secolo.

Di particolare rilievo, in conclusione, sono le recentissime ricerche condotte a tappeto da Sonia Chiodo in collaborazione con l'Opificio delle Pietre Dure di Firenze sul nucleo di dipinti medievali conservati presso le Gallerie degli Uffizi, che, nel caso della *Maestà* di Santa Trinita, hanno messo in luce l'inaspettato impiego da parte di Cimabue della tecnica dello spolvero per trasferire il disegno preparatorio sulla tavola[64].

Bibliografia selezionata:
Frey 1911, pp. 437-440; Sinibaldi, Brunetti 1943, pp. 258-265, n. 82; Longhi 1948 [1974], pp. 11-12, 42-45, n. M.82; Marcucci 1958, pp. 40-45, n. 13; Hager 1962, pp. 128, 133, 141-143, 153, 162, 166-167, fig. 207; Nyholm 1969; Sindona 1975, pp. 112-113, n. 42; Boskovits 1976a, n. 13; De Benedictis 1984; Bellosi 1985, pp. 155-173; De Benedictis 1987, pp. 89-92; Tartuferi 1990, pp. 44-45, 96-97, fig. 172; *La Maestà di Cimabue restaurata* 1993; Casazza 1995; Bellosi 1998, pp. 282-283, n. 12; Ragionieri 2000; Polzer 2017; Chiodo 2024; Chiostrini 2024.

[1] Wickhoff 1889, pp. 173, 184; Richter 1898, pp. 4-11; von Schlosser 1910, p. 107; R.L. Douglas, in Crowe, Cavalcaselle 1903-1914, vol. I (1903), p. 193.
[2] Bellosi 1998, p. 10.
[3] Vasari 1550 e 1568 [1966-1997], vol. II (1967), p. 37. Nel precedente *Libro di Antonio Billi* ([1892], p. 4), nella versione strozziana, si accennava genericamente a una «tavola» in Santa Trinita di «Giovanni Cognominato Cimabue», senza però che fosse fornita alcuna descrizione più specifica.
[4] Cruttwell 1907, p. 260.
[5] Huebscher 2020, pp. 329-334, n. 16.1 (ma cfr. anche M.A. Rinaldi, in *Repertorio dei dipinti* 2023, p. 41, n. 16).
[6] Vasaturo 1987, pp. 7, 343 nota 11; Chiostrini 2024.
[7] Chiostrini 2024, p. 100.
[8] Bocchi 1591, p. 92 (ma cfr. anche Bocchi, Cinelli 1677, p. 192).
[9] Baldinucci 1681-1728, vol. I (1681), p. 5; Bottari, in Vasari 1568 [1759-1760], vol. I [1759], p. 2 nota 2; Lanzi 1778-1779 circa [2002], p. 266; Della Valle 1782-1786, vol. I (1782), p. 255; Id., in Vasari 1568 [1791-1794], vol. I (1791), p. 236 nota 2.
[10] Cfr. anche R.N. Vasaturo, in *La Chiesa di Santa Trinita* 1987, pp. 397-398, doc. 20.
[11] M.A. Rinaldi, in *Repertorio dei dipinti* 2023, p. 59, n. 38.
[12] Battisti 1963, p. 68.
[13] De Benedictis 1984; Ead. 1987, pp. 89-92.
[14] *Ricordi* 1868, pp. 13-14 (ma cfr. anche Kennedy 1938, pp. 236-238).
[15] Per quanto su quest'ultimo punto ha insistito molto Antonio Natali (in *La Maestà di Cimabue restaurata* 1993), tentando di dimostrare – senza però convincere pienamente – che è possibile cogliere allusioni alla Trinità dai messaggi contenuti nei cartigli dei quattro profeti sotto al trono di Maria. In risposta a queste obiezioni, tuttavia, va sottolineato che Baldovinetti non avrebbe dovuto annotare necessariamente nel proprio diario fatti relativi alla precedente pala dell'altar maggiore; inoltre, vi è da dire, in base alle nostre attuali conoscenze, le raffigurazioni trinitarie non erano poi così diffuse nel Duecento.
[16] Boskovits 2011, p. 14.

[17] Su questa posizione vedi in particolare Boskovits 2011.
[18] Nella vasta bibliografia vedi Bellosi 2002 [2006a]; De Marchi 2009b.
[19] Cfr. anche Schmidt 2012, pp. 80-83; Cannon 2013, pp. 74-86; De Marchi 2015, pp. 125-129; Cooper, Giles, Rechichi, Bevilacqua 2025.
[20] Chiostrini 2024, p. 101.
[21] Longhi 1948 [1974], pp. 11-12.
[22] Strzygowski 1888, pp. 158-160.
[23] Ciampi 1810, pp. 144-145, doc. 26.
[24] Bellosi 1998, p. 292 (ma cfr. anche Marcheselli 2024).
[25] Per una disamina della carriera di Cimabue si rimanda (nella sterminata bibliografia) a Boskovits 1979; Bellosi 1998; Bohl 2025.
[26] Colzi 1817, pp. 28-29; Thode 1885, p. 234; Strzygowski 1888, p. 145; Zimmermann 1899, p. 202; Schubring 1901, p. 355; Woermann 1900-1927, vol. II (1905), p. 364; van Marle 1923-1938, vol. I (1923), p. 459; Hautecoeur 1931, p. 64; *Capolavori d'arte* 1932, p. 255; Ugo Procacci, comunicazione orale (cfr. Marcucci 1958, p. 44).
[27] Suida 1905, pp. 37-38; Sirén 1922, p. 282; Vitzthum von Eckstädt, Volbach 1924, p. 249.
[28] Tanfani Centofanti 1897, pp. 114-121.
[29] Suida 1909, p. 65 (ma cfr. anche Soulier 1924, pp. 188, 347, il quale riscontrava influssi dell'arte senese: su questo tema cfr. da ultimo De Marchi 2025, pp. 176-183).
[30] Mather 1923, pp. 14, 273; Garrison 1949, p. 15.
[31] Aubert 1907, pp. 44-45; Nicholson 1932, pp. 28, 53; Becherucci 1937-1938, pp. 14-17; Salvini 1946, p. 16; Sandberg Vavalà 1948, pp. 16-18; Hager 1962, p. 141; De Benedictis 1987, pp. 91-92.
[32] Suida 1909, p. 65; Wackernagel 1912, p. 601; Vitzthum von Eckstädt, Volbach 1924, p. 249; Longhi 1948 [1974], p. 43; Toesca 1941, pp. 122-124; Boskovits 1976, n. 13; Id. 1979, pp. 539-540.
[33] Frey 1911, pp. 437-440; D'Ancona 1935, p. 139; Ragghianti 1955, p. 124.
[34] Volpe 1954, p. 5; Bologna 1962 [1978], p. 105; Id. 1965, s.i.p.
[35] Polzer 2015, p. 221 (ma cfr. anche Id. 2017).
[36] Weigelt 1911, pp. 124-125; Sinibaldi, Brunetti 1943, pp. 258-265, n. 82.
[37] Berenson 1963, vol. I, p. 50; Stubblebine 1964, p. 6; Nyholm 1969, p. 55; Bellosi 1985, pp. 166-167; Id. 1998, pp. 282-283, n. 12.
[38] Per una convincente lettura vedi a questo proposito Bellosi 1998, pp. 147-247; Zappasodi 2025.
[39] Zappasodi 2025, pp. 230-231, 234-235.
[40] T. Bohl, in *Cimabue* 2025, pp. 144-151, cat. 19.
[41] Sul confronto con questa e altre *Maestà* dell'epoca vedi Bellosi 1986 [2006a], pp. 103-104. Julian Gardner (1982, p. 219) invece rovescia il rapporto tra queste due opere e crede che la versione del Louvre sia successiva rispetto a quella di Santa Trinita.
[42] Berenson 1920.
[43] Questi sono stati riconosciuti correttamente per primo dal Garrison e immaginati da Hager come una sorta di predella *ante litteram* (cfr. Garrison 1949, p. 80, n. 182; Hager 1962, p. 142).
[44] Chiostrini 2024, p. 101.
[45] Riepenhausen 1810, tav. VI.
[46] Rumohr 1827-1831, vol. I (1827), p. 285.
[47] Masselli 1859, pp. 62-63, n. 66.
[48] Crowe, Cavalcaselle 1864-1866, vol. I (1864), p. 206 nota 1.
[49] Strzygowski 1888, p. 53, fig. 1. Questa fu seguita dalla ditta fiorentina Alinari, la cui ripresa risale a un'epoca anteriore al 1873 (cfr. *Catalogo generale delle riproduzioni fotografiche* 1873, p. 67: si tratta della medesima fotografia consultabile presso la fototeca del Kunsthistorisches Institut di Firenze, inv. 119402).
[50] Masselli 1845 (ma cfr. anche Ragionieri 2000, p. 206, fig. 2).
[51] Padoa Rizzo 1987b, pp. 145-150.
[52] Chiostrini 2024, p. 99.
[53] Più incerta, invece, resta l'interpretazione della specifica «la quale era grande a misura di quella di Sancto Piero»: come mi suggerisce Alice Chiostrini (che ritornerà presto su questi temi, e alla quale io quindi rimando), il passo si riferisce a un'altra imponente opera, forse allora venerata nella chiesa di San Pier Maggiore o di San Pier Scheraggio a Firenze (in tal caso, potrebbe trattarsi della pala di Jacopo di Cione ora alla National Gallery di Londra, inv. NG569.1, o la *Madonna della Ninna* di Bernardo Daddi, delle Gallerie degli Uffizi, inv. 1890, n. 6165, cfr. E. Tronconi, in *Nel segno della vita* 2022, pp. 42-43); un'altra possibilità è che si stesse facendo riferimento a un'altra pala d'altare allora in Santa Trinita nell'adiacente cappella di San Pietro, quella che tra il 1429 e il 1432 venne foderata di affreschi da parte di Giovanni dal Ponte, oggi quasi completamente perduti (L. Sbaraglio, in *Giovanni dal Ponte* 2016, p. 200, n. 36).
[54] Thau 2014, pp. 197, 228, doc. 104 (ma prima ancora cfr. *Description de l'Imp. et R. Académie des Beaux-Arts de Florence* 1827, p. 26: «ce tableau a beaucoup souffert, et a été retouché»; Crowe, Cavalcaselle 1864-1866, vol. I (1864), p. 206: «the colour has been so altered by time and restoring that the excellent qualities of Cimabue in this respect can hardly be traced any longer»).

[55] A. Del Serra, in *La Maestà di Cimabue restaurata* 1993.
[56] Sinibaldi, Brunetti 1943, p. 259.
[57] Marcucci 1958, p. 42.
[58] Garrison 1949, p. 80, n. 182.
[59] Marcucci 1958, p. 42.
[60] Battisti 1963, p. 70.
[61] Nyholm 1969, p. 43.
[62] Cfr. anche A. Del Serra, in *La Maestà di Cimabue restaurata* 1993.
[63] Casazza, Aminti 1995. Presso l'Archivio delle Gallerie Fiorentine è possibile consultare tutta la documentazione relativa nonché le innumerevoli radiografie eseguite sul dipinto.
[64] Chiodo 2025.



Fig. 17.1: Odoardo Borrani, *Sala Grande della Galleria dell'Accademia*, Firenze, Galleria dell'Accademia.



Fig. 17.2: Cimabue, *Maestà*, Parigi, Musée du Louvre.



Fig. 17.3: *Fotografia storica Alinari (*ante *1873).*

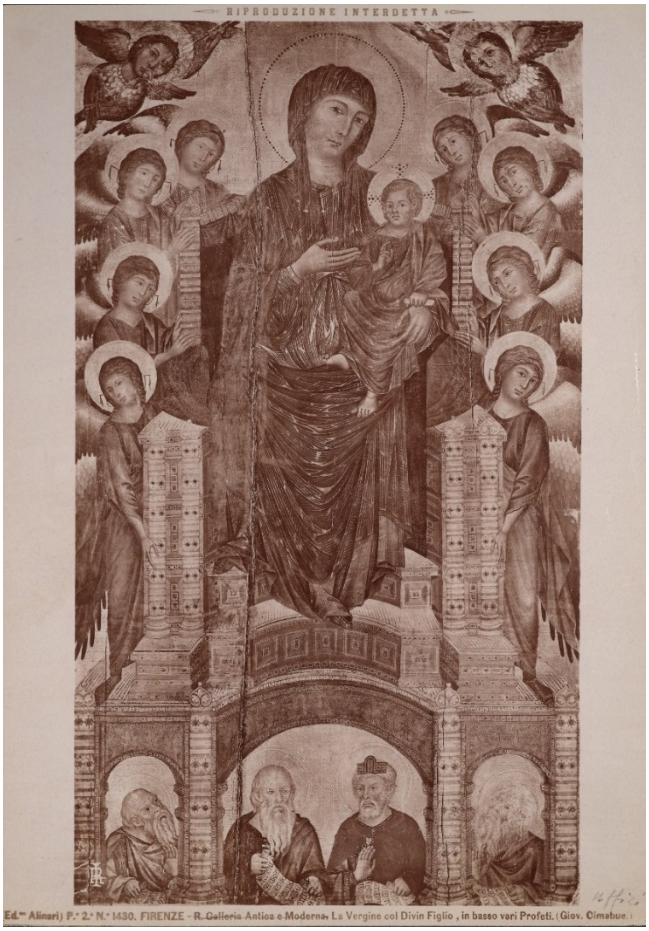


Fig. 17.4: *Fotografia storica Alinari (1880 circa).*



Fig. 17.5: *Particolare di* **Fig. 17.2** *(1880 circa).*



18.

Bernardo Daddi (doc. 1312/1320-1348)
Madonna col Bambino in trono, san Giovanni Gualberto, san Pancrazio, san Michele Arcangelo e san Benedetto; due profeti e due evangelisti (cuspidi)
1320-1325 circa
Tempera su tavola
128,6 x 258,4 cm
New Orleans, New Orleans Museum of Art, inv. 61.60
Provenienza: Firenze, chiesa di San Pancrazio (ubicazione originaria-1808); Firenze, Palazzo Rucellai (1808-doc. 1924); Milano, Achillito Chiesa (?-16 aprile 1926); New York, American Art Association, 16 aprile 1926, lotto 53; New Rochelle (New York), Mrs L.W. Hitchcock (16 aprile 1926-?); New York, Canessa (doc. 1927); Francia, collezione privata (doc. 1928); Firenze/Roma, A. Contini Bonacossi (?-4 marzo 1932); New York, Samuel H. Kress (4 marzo 1932-29 giugno 1939); Washington, National Gallery of Art (29 giugno 1939-15 ottobre 1952); New York, Samuel H. Kress Foundation (1952-1953)
Restauri: 1932-1933 (cfr. Kress Collection Digital Archive, inv. DOC07586); 1953, M. Modestini (cfr. W.E. Suida, in *The Samuel H. Kress Collection* 1953, p. 8)
Iscrizioni: "ASCULTA O F[I]LII PRECEPTA MAGISTRI ET INCLINA AUREM CORDIS TUI ET AMMONITIONEM PII [PATRIS] LIBE[NTER EXCIPE] ET EFICACITER COMPLE UT AD EUM P[ER] OBEDIENTIE LABOREM REDEAS. A QUO P[ER] INOBOBEDIENTIE DESIDEAM RECES[SER]AS" (nel libro di san Benedetto); [iscrizioni pseudo-cufiche] (nei cartigli dei due profeti e dell'evangelista di destra, nelle cuspidi)

Il cosiddetto *Polittico di San Pancrazio* (noto anche come *Polittico Rucellai*), attualmente conservato presso il New Orleans Museum of Art, in Louisiana, deve il nome alla sua antica collocazione nella chiesa abbaziale di San Pancrazio a Firenze, all'interno della cappella del Santo Sepolcro di patronato della famiglia Rucellai, dove ancora oggi, nonostante il *restyling* settecentesco che ha radicalmente mutato l'aspetto dell'edificio[1], troneggia il celebre tempietto albertiano, un'imitazione del *Santo Sepolcro* di Gerusalemme[2]. Tale provenienza è garantita dal catalogo di vendita della collezione Chiesa[3], ma ulteriormente dimostrata da Richard Offner, il quale mise in risalto sia la lunga permanenza – per oltre un secolo, come vedremo – del dipinto nel palazzo della famiglia fiorentina, sia il suo parlante programma iconografico[4]. Ai lati della Vergine col Bambino, infatti, si dispongono quattro santi strettamente legati al cenobio vallombrosano: san Giovanni Gualberto (in passato confuso con un generico santo francescano o con san Mauro)[5] è il fondatore dell'ordine di Vallombrosa, da cui dipendeva la chiesa; il giovane san Pancrazio, in posizione d'onore e vestito di un delizioso abito rosso acceso *à la page*, abbinato a un mantello dello stesso colore ma foderato di verde, è il titolare dell'edificio; san Michele Arcangelo, avvolto da un incantevole manto cangiante dallo smeraldo all'arancio, godeva di particolare venerazione nell'ordine, se si pensa che a lui è dedicata l'importante sede di Passignano; e infine san Benedetto, sulla cui regola – ostentata nel libro che tiene in mano, che ne riporta l'*incipit* – si fonda l'ordine. Dalle cuspidi invece si affacciano quattro personaggi di non facile identificazione, tre dei quali ostentano un cartiglio, cosa che rende ragionevole riconoscerli in profeti.

Risolutive, tuttavia, sono state le ricerche documentarie di Anna Padoa Rizzo, grazie alle quali ora sappiamo che il nostro polittico – di dimensioni adatte a una collocazione di prestigio – fu commissionato per l'altare maggiore della chiesa di San Pancrazio, il cui patronato, a partire dalla seconda metà del Quattrocento, apparteneva pur in forma ufficiosa alla famiglia Rucellai[6]. Sull'altare – che fino al 1484 era «presso al muro sotto la finestra» (cioè addossato al muro di fondo del coro, sotto il finestrone gotico), ma che in seguito «fu posto innanzi presso alle scalere, acciocché i monaci potessero cantare dietro»[7] – rimase fino al XVI secolo, quando venne sostituito dall'imponente pala di Bernardo Daddi

proveniente da Santa Reparata, anch'essa per lungo tempo nota agli studi come *Polittico di San Pancrazio*, poiché a torto ritenuta originaria di questa sede[8].

È forse al nostro dipinto che, come ipotizzato da Padoa Rizzo[9], si riferiva la guida di Francesco Bocchi glossata da Giovanni Cinelli[10], che, dopo aver lungamente descritto «il ritratto del Santo Sepolcro di Gierusalem fatto con le medesime misure a capello», menziona «sopra la porta una Madonna di Giotto». In questo punto doveva trovarsi verosimilmente già nel 1574, anno in cui sull'altare maggiore di San Pancrazio fu installato un monumentale ciborio. In ogni caso, il *Polittico Rucellai* rimase nella cappella del Santo Sepolcro fino al 1808, quando, in seguito alle soppressioni napoleoniche, venne ritirato dal conte Giuseppe Orazio Rucellai e depositato nel non distante palazzo di famiglia. Qui è ricordato da Sirén, da Tarani e da van Marle[11]. Successivamente venne ceduto ad Achillito Chiesa, il quale il 16 aprile 1926 mise all'incanto a New York la propria collezione[12]. In quell'occasione il pentittico fu acquistato per 16.000 dollari da Mrs L.W. Hitchcock, nota cantante di Tallmadge (Ohio) allora residente nello stato di New York[13]. L'anno seguente è documentato presso i fratelli Canessa[14], mentre nel 1928 in una collezione privata francese[15]. Di lì a non molto tornò in Italia, passando nelle mani di Alessandro Contini Bonacossi, il quale però già il 4 marzo 1932 lo vendette per 30.000 dollari a Samuel Henry Kress (cfr. Kress Collection Digital Archive, inv. ACQ124). È poco prima di questo ennesimo passaggio collezionistico che, con molta probabilità, la tavola sostò temporaneamente a Palazzo Davanzati, come indicato sul retro di una fotografia della Fondazione Zeri di Bologna[16]. Salpata nuovamente per gli Stati Uniti, rimase di proprietà del noto imprenditore e collezionista americano fino all'estate 1939, quando fu donata alla National Gallery of Art di Washington, come parte del suo imponente lascito (cfr. Kress Collection Digital Archive, inv. DIS001). Nell'ottobre 1952 il *Polittico Rucellai* venne deaccessionato e restituito alla Fondazione Kress di New York, quindi trasferito in deposito temporaneo presso l'allora Isaac Delgado Museum of Art Association[17], dove fu definitivamente acquisito nel dicembre 1961 (cfr. Kress Collection Digital Archive, inv. DIS038).

Nel Seicento, come già anticipato, il pentittico era ritenuto probabilmente di Giotto. Quando fu pubblicato per la prima volta da Osvald Sirén venne ricondotto alla mano di Jacopo del Casentino[18]. Tarani invece lo attribuì ad Agnolo Gaddi[19]. Lo stesso Sirén nel giro di qualche anno corresse il tiro riferendolo in maniera più appropriata alla bottega di Bernardo Daddi[20]. Da allora, nessuno ha più messo in discussione il legame della tavola con il maestro fiorentino, relegandola nella maggior parte dei casi alla sua cerchia e avanzando talvolta l'attribuzione a un fantomatico "Pseudo Bernardo Daddi" (come nel caso di Zeri)[21], oppure al "Maestro del Polittico Rucellai": un nome evocato in diverse *expertise* redatte tra gli anni Trenta e Cinquanta del secolo scorso da Wilhelm Suida, Roberto Longhi e Raimond van Marle (cfr. Kress Collection Digital Archive, inv. DOC07571, 7554, 7575)[22]. Soltanto in occasione della vendita Chiesa è stata sostenuta un'autografia piena di Bernardo Daddi, accolta e rilanciata in tempi più vicini ai nostri e con maggior autorevolezza da diversi studiosi, tra cui Miklós Boskovits, Everett Fahy e Andrea De Marchi, i quali hanno unanimemente datato il polittico agli anni Venti del Trecento[23]. Prima di questa nuova lettura, l'opinione prevalente collocava il dipinto nella piena maturità artistica del maestro, tra il quarto e il quinto decennio del Trecento[24]. Sulla base del tipo di punzone impiegato nella tavola di New Orleans, Mojmír Frinta – dopo aver sostenuto in un primo momento la paternità di un seguace di Bernardo Daddi[25] – ha riesumato il nome di Jacopo del Casentino, ipotizzandone un po' macchinosamente una collaborazione con il Daddi[26]. Ancor più fuorvianti sono le state le osservazioni di Joan Caldwell, secondo il quale il dipinto sarebbe la testimonianza chiara di «a stylistic relationship to the Sienese painters Simone Martini and Lippo Memmi»[27].

Il dipinto – la cui «struttura arcaica, con archeggiature riquadrate dallo schema del dossale tardo-duecentesco con timpano mediano e cuspidi triangolari equilatere» suggerisce di per sé una datazione alta[28] – è senza dubbio una primizia del giovane Bernardo Daddi, leggendosi tutto d'un fiato con quelle opere che, come ben argomentato per primo da Boskovits[29], possono essere stabilmente ricondotte alla sua fase aurorale, come ad esempio il polittico già Tacoli Canacci[30], la *Madonna col Bambino* degli Appartamenti Pontifici in Vaticano[31] (cfr. **Fig. 10.1**) – da accostare a una *Santa Maria Maddalena* d'ubicazione sco-

nosciuta[32] – e il cosiddetto *Polittico di Lucarelli*, anch'esso riquadrato nella seconda metà del Quattrocento (**Scheda 10**). Ha ragione Ada Labriola nel sostenere che queste tavole vanno a disporsi in maniera naturale in una fase anteriore rispetto al trittico di Ognissanti, firmato e datato 1328 (Firenze, Gallerie degli Uffizi, Gli Uffizi, inv. 1890, n. 3073)[33], dove invece spicca una «ricerca di ritmi compositivi più mossi e articolati e [...] nuove aperture ora orientate verso l'arte di Taddeo Gaddi»[34]. In particolare, il polittico oggi a New Orleans condivide con le opere appena menzionate i tipi umani, le forme tonde e morbide, l'assenza di punzoni, le linee marcate che ritagliano le figure e le ombre nette e fumose che fasciano le loro carni. A vantaggio di una loro comune cronologia viene in soccorso pure lo scollo degli abiti della Vergine, di san Pancrazio e dell'arcangelo Michele, ben stretto al collo e in linea con la moda dei primi anni Venti del Trecento, perfettamente a metà strada – per dirla alla Bellosi – tra quello «rotondo e severissimo, che è praticamente un 'paricollo'» del primo Trecento, e quello «amplissimo, da spalla a spalla» della fine degli anni Trenta[35]. Diventa insomma abbastanza agevole ricondurre la committenza della pala dell'altar maggiore di San Pancrazio al periodo di reggenza dell'abate Zanobi, che fu in carica dal 1306 al 1328[36].

Nel corso del Novecento è stata posta scarsissima attenzione alle sei creature angeliche che anticamente riquadravano il polittico e che oggi, purtroppo, risultano disperse[37] (**Fig. 18.1**). In più di un'occasione esse sono state ricondotte genericamente al XV secolo, senza però che ne sia mai stata tentata un'analisi stilistica[38]. Nel catalogo della vendita Chiesa si sosteneva che «the seraphim heads are a later addition of the fifteenth century», specificando però – quasi a voler invogliare i possibili compratori – che esse «can be easily removed»[39]. Tale invito fu raccolto a distanza di tempo da Samuel Kress, che, appena entrato in possesso della tavola, la fece restaurare e destrutturare, riportandola alla forma di polittico (cfr. Kress Collection Digital Archive, inv. DOC07586): così, di quell'intervento rinascimentale oggi rimane soltanto la colomba ad ali spiegate che plana sopra la testa di Maria. Tornando alla vicenda critica, è completamente passata sotto silenzio la proposta di Carl Brandon Strehlke di assegnare la riquadratura a Giovanni di Piamonte[40], mentre si deve ad Anna Padoa Rizzo il merito di averla riferita a Bernardo Rosselli[41].

La personalità di Bernardo di Stefano Rosselli (1450-1526), cugino del ben più noto Cosimo, allievo all'età di dieci anni di Neri di Bicci[42] e autore nel corso della sua lunga carriera di una «produzione pittorica di prevalente carattere dignitosamente artigianale»[43], è stata messa a fuoco a partire dalla metà degli anni Ottanta proprio da Anna Padoa Rizzo, grazie alla scoperta dei sei *Libri di bottega e di casa* del pittore. Dal loro scrutinio è derivata la pubblicazione di numerosi contributi[44], che hanno permesso di ricostruire l'attività di un artista fino a quel momento sostanzialmente sconosciuto agli studi, sebbene alcune indicazioni biografiche, derivanti da fonti di prima mano, fossero già state rese note da Aurelio Gotti[45]. In verità, anche Everett Fahy, come traspare dal suo archivio personale, dal 1967 aveva indipendentemente concentrato le sue attenzioni su questa medesima personalità artistica, da lui inizialmente denominata "Master of the Whittemore Madonna" (da un colmo donato da Thomas Whittemore al Fogg Museum di Cambridge, inv. 1951.31.3)[46] o, in alternativa, "Brucianesi Master" (per via di due pale d'altare conservate nella chiesa di Santa Maria a Lamole, nei pressi di Lastra a Signa)[47], nel cui catalogo erano peraltro confluite alcune tavole già smistate da Richard Offner sotto la dicitura "Master of the Via Romana Lunette"[48].

Come sostenuto dalla Padoa Rizzo, è certamente da ritenere di mano di Bernardo di Stefano l'operazione di ammodernamento del *Polittico di San Pancrazio*. La proposta veniva supportata dalla studiosa con convincenti confronti stilistici, chiamando in causa dipinti come la frammentaria *Madonna col Bambino e angeli* della chiesa parrocchiale di Brucianesi, o la *Sacra Conversazione* datata 1497 della chiesa di San Bartolomeo e san Jacopo a Terrossola, nei pressi di Bibbiena[49]; ma si sorreggeva in particolare su una memoria del 10 aprile 1499, già nota a Milanesi e a Colnaghi[50], secondo la quale l'allora abate di San Pancrazio don Giovanni Gualberto, in sinergia con Pandolfo Rucellai, aveva commissionato la costruzione di un nuovo coro ligneo e di «una tavola d'altare che l'aveva Bernardo Rosegli dipintore»[51]. Per questo incarico l'allora cinquantenne pittore – che rivestì anche il ruolo di mediatore a favore di uno scalpellino per la messa in opera di una mensa da porre parimenti sopra l'altare maggiore – ricevette nove fiorini,

un compenso che risulta «troppo basso per una completa tavola d'altare [...] ma adeguato per una riquadratura, che avrà incluso anche la pittura del legname dell'incorniciatura e i necessari ritocchi all'antico polittico»[52]. I lavori di rinnovamento dell'altare maggiore di San Pancrazio – per i quali fu ingaggiato un maestro legnaiolo di nome Antonio di Stefano, con bottega in piazza Santa Trinita[53], chissà se coinvolto anche nell'intervento strutturale della riquadratura – erano principiati già nel 1485, e interessarono pure altri ambienti della chiesa[54].

La scoperta ha messo così a disposizione un altro punto fermo nel catalogo del pittore, la cui carriera oggi si può ricostruire a partire da sette committenze certe ancora superstiti: le lunette ad affresco raffiguranti la *Cacciata dal Paradiso* e *Caino e Abele* nel refettorio della badia di Passignano, poste appena sopra l'*Ultima Cena* di Domenico e David Ghirlandaio, per le quali egli ricevette una serie nutrita di pagamenti tra il 1472 e il 1474[55]; la *Madonna col Bambino tra san Michele Arcangelo e san Francesco d'Assisi* eseguita nel 1476 per conto di Stoldo Frescobaldi per l'altar maggiore della chiesa di San Michele a Castiglioni, in Val di Pesa (New York, Sotheby's, 11 gennaio 1996, lotto 46)[56]; gli affreschi in terra verde del chiostro piccolo di Santa Maria Nuova, della quale esistono i pagamenti nel biennio 1486-1487[57]; un finto *antependium* parimenti ad affresco in cui è dipinto *Cristo in pietà*, pagato dalla famiglia Strozzi nel 1487 per l'altare nel coro della chiesa dei Santi Giacomo e Filippo a Lecceto[58]; le pareti e il soffitto decorati a gigli d'oro in campo azzurro della Sala dei Gigli in Palazzo Vecchio (1488-1490), senza dubbio il suo impegno più prestigioso e rilevante[59]; una pala eseguita per il priore della chiesa di San Bartolomeo a Casalecchio di Bibbiena nel 1501, di cui oggi sopravvivono soltanto due frammenti[60]; e il *Martirio di san Sebastiano* su muro per la Confraternita di San Sebastiano che, al tempo, aveva sede nella chiesa di San Martino a Sveglia, a nord di Firenze, realizzato nel 1502 con il collaboratore Domenico da Montorsi[61].

Come si può dunque facilmente constatare, quello per i Rucellai risulta essere uno dei pochi esempi di incarichi pubblici destinati al centro storico fiorentino, dove Bernardo teneva bottega, a due passi da piazza Santa Trinita[62]. È comunque nel contado dove il nostro risulta di gran lunga più attivo, al servizio tanto per una clientela di rango quanto per la piccola e media borghesia, per la quale licenziò un elevato numero di ancone d'altare e affreschi. Quanto alla produzione in chiave domestica, sia il catalogo delineato fino a questo momento dalla critica sia i sei libri di bottega (ancora inediti) testimoniano un'altissima specializzazione del Rosselli in colmi da camera, cassoni, spalliere e lettucci.

Questi rustici e monotoni serafini (o cherubini, difficile a dirsi non disponendo di immagini a colori), dall'aria particolarmente apatica, si ricollegano senza equivoci a molti altri dipinti oggi ricondotti al modesto ma prolifico pittore; i confronti più parlanti si istituiscono in particolare con una *Madonna col Bambino* oggi al Musée du Petit Palais di Avignone (inv. 20273)[63] e con un colmo raffigurante l'*Adorazione del Bambino con san Giovannino* a Berlino (Gemäldegalerie, Staatliche Museen zu Berlin, inv. 1353)[64], in cui i volti di entrambi i Gesù sembra siano stati prelevati e inseriti tra le cuspidi del polittico già in San Pancrazio (**Fig. 18.2**). Le loro forme sono abbondanti ma al tempo stesso dure e ipercalligrafiche, quasi che fossero state incise nel bronzo, con espressioni imperturbabili che senza troppe variazioni contraddistinguono molti protagonisti del catalogo rosselliano, già dai tempi delle scene «di più popolaresca ispirazione» della badia di Passignano[65]. L'attribuzione a Bernardo di Stefano trova poi ulteriore conferma nella familiarità di quest'ultimo sia con la famiglia Rucellai (per Cipriano nel 1476 aveva portato a termine alcuni lavori nella chiesa di Santa Maria all'Impruneta)[66], sia con i monaci vallombrosani[67]: nel corso della sua carriera lo troviamo attivo infatti nelle badie di Passignano (1472-1474), di Montescalari in Chianti (1473)[68] e di Scampata nei pressi di Figline Valdarno (1476)[69], così come nella chiesa di Santa Trinita a Firenze, a due passi dal proprio atelier; per la stessa San Pancrazio, inoltre, egli decorò nel marzo 1476 (stile moderno) «uno triangolo d'oro che serve a una choca d'un lino benedeto» per conto di «uno monacho», mentre nel Cinquecento, a pochi anni dal rimodernamento del polittico dell'altar maggiore e sempre per volere di don Gualberto, affrescò una *Pietà* con «fighure di morti e teschi sopra una schala che va' ne dove si sotterra, cioè dove sono le sepolture» (pagate nell'ottobre del 1503, cfr. ASF, Fondo Rosselli Del Turco, 6, Libro C, c. 107) e in una saletta adiacente alla sagrestia, a monocromo in terra verde, diciotto storie della vita di san Giovanni Gualberto (pagate nel marzo 1505, stile moderno),

come traspare da alcune pagine di uno dei suoi preziosissimi libri di bottega, qui rese note per la prima volta (ASF, Fondo Rosselli del Turco, 6, Libro C, P. 500, c. 144)[70].

Con l'operazione di riquadratura, il pentittico venne dotato di una nuova cornice (purtroppo perduta), con pilastri e trabeazione che ben si amalgamavano con la "frame box" tutt'ora ancorata alla struttura, così come di una predella, della quale è probabile che facesse parte una tavoletta già in Palazzo Rucellai raffigurante *San Giovanni Gualberto e la prova del fuoco di Pietro Igneo*. A render noto questo dipinto è stato George Kaftal, che, su indicazione di Offner, lo aveva attribuito – senza però riprodurlo – alla «school of Cosimo Rosselli»[71]. Con notevolissimo intuito, Anna Padoa Rizzo lo ha così ricollegato ipoteticamente alla committenza di San Pancrazio, lasciando però aperta la questione non essendo riuscita a rintracciare né l'opera né una sua riproduzione (che, da quanto ho potuto appurare, non si conserva in nessuna delle principali fototeche di storia dell'arte)[72]. Di recente, tuttavia, sono comparse a un'asta Dorotheum a Vienna (23 ottobre 2025, lotto 15) due piccole tavole (entrambe 20 x 58 cm, con cornice) sotto il nome di Francesco Botticini (**Fig. 18.3**): si tratta con ogni evidenza di dipinti di mano di Bernardo Rosselli, che raffigurano *San Michele arcangelo che pesa le anime* e *Un santo che salva un'anima dagli Inferi*. Insieme a Christopher Daly, che condivide l'attribuzione al pittore, crediamo che sia possibile che questi due frammenti di predella – e con loro, probabilmente, un terzo esemplare raffigurante *San Benedetto che esorcizza un monaco*, di ubicazione sconosciuta, che mi segnala lo stesso Daly e che conosce solamente attraverso una fotografia in bianco e nero presso la Fototeca di Roberto Longhi (inv. 016184) (**Fig. 18.4**) – formassero originariamente il gradino del polittico di Bernardo Daddi oggi conservato a New Orleans. Dallo stesso archivio di Longhi apprendiamo che nel 1955 la piccola tavola era di proprietà di Giorgio Bellini, il quale la reputava di Bartolomeo Vivarini, mentre lo studioso aveva catalogato la fotografia tra gli anonimi fiorentini del Quattrocento. Purtroppo, non si conoscono le dimensioni di quest'opera, eppure quelle dei due dipinti recentemente apparsi presso Dorotheum, per formato e proporzioni, si accorderebbero perfettamente alle dimensioni del polittico di San Pancrazio; anche la loro strettissima coerenza stilistica rafforza l'ipotesi di una loro appartenenza a un unico complesso, garantita peraltro dalle panciute colonnine laterali che sono state dipinte in ciascun episodio[73] (**Fig. 18.5**). Siamo dell'opinione che un'ulteriore corrispondenza si possa riscontrare facendo attenzione agli abiti dei santi rappresentati nelle predelle, che richiamano quelli dei loro corrispettivi nelle tavole del registro principale, permettendoci così di riconoscere nel santo intento a salvare un'anima dalle grinfie dei demoni il giovane Pancrazio. In verità, non conosco alcun riscontro di questo episodio nell'agiografia del santo, motivo per cui è opportuno procedere con cautela; dall'altro lato, però, l'ipotesi potrebbe trovare un solido fondamento nei temi che accomunano questi scomparti di predella, ossia la salvezza delle anime e la lotta alla corruzione, tanto cari ai vallombrosani.

Il *Polittico Rucellai* appare oggi in uno stato conservativo tutto sommato soddisfacente, sebbene la presente analisi si basi esclusivamente su riproduzioni fotografiche[74]. Il primo restauro di cui noi abbiamo contezza risale al 1932-1933 (cfr. Kress Collection Digital Archive, inv. DOC07586); eppure, aveva ragione Offner nel sostenere poco dopo quella data che «This polyptych has survived several restorations and cleanings»[75]. Disponiamo infatti di due fotografie che ritraggono l'opera con la riquadratura ancora intatta (e quindi anteriori al 1932-1933) che documentano due stati conservativi differenti, a dimostrazione che nei primi tre decenni del secolo avvenne certamente una pulitura della superficie (**Fig.18.6**). Nella relazione di restauro degli anni Trenta veniva riportato che «Blisters were secured and panels cradled. Superficially cleaned and restored with dry colors and damar. Damar varnish coating»; con l'occasione furono inoltre rimosse le sei colonnine tortili di fattura moderna che un tempo separavano gli scomparti. A distanza di due decenni, però, fu necessario intervenire nuovamente sulla pellicola pittorica[76], che, nel frattempo, «had become darkened and stained. M[ario] Modestini removed varnish and restorations with solvents. Inpainted with dry colors and tempera. French varnish isolator. Protective coating of damar varnish plus wax» (cfr. Kress Collection Digital Archive, inv. DOC07586). In quell'occasione venne intagliata una nuova cornice in stile con pinnacolini e intagli floreali, quelli che si vedono tutt'ora lungo il profilo delle cuspidi.

Bibliografia specifica:
Bocchi, Cinelli 1677, p. 206; Milanesi 1901, pp. 174-175, doc. 197; Sirén 1914a, pp. 78, 83, fig. II.E; Sirén 1917, vol. I, p. 272; Tarani 1923, p. 44; van Marle 1923-1938, vol. III (1924), pp. 401-402, fig. 233; *The Achillito Chiesa Collection* 1926, vol. II, n. 53; Colnaghi 1928, pp. 230-231; Comstock 1928, p. 90; Offner 1934, pp. 47-48; *Preliminary Catalogue* 1941, p. 53, n. 200; Offner 1947, p. 88 nota 10; Kaftal 1952-1985, vol. I (1952), p. 576; W.E. Suida, in *The Samuel H. Kress Collection* 1953, pp. 8-9; Shorr 1954, pp. 119, 126; Offner 1958, p. 204; Berenson 1963, vol. I, p. 56; Shapley 1966-1977, vol. I (1966), pp. 28-29, fig. 60; Fredericksen, Zeri 1972, pp. 62, 601, 660; J.G. Caldwell, in *Handbook* 1980, p. 26; M. Boskovits, in Offner [1984], p. 70; M. Boskovits, in *The Martello Collection* 1985-1992, vol. I (1985), p. 97; Padoa Rizzo 1987a, p. 27 nota 4; M. Boskovits, in Offner [1989], pp. 42-43 note 39-40; Angelelli, De Marchi 1991, p. 131, n. 238; Offner [1991], pp. 179-189; Frinta 1992, p. 8; Strehlke 1992, p. 38 nota 78; Padoa Rizzo 1993a; Hoeniger 1995, p. 168 nota 8; Frinta 1998, p. 142; A. Labriola, in *Da Bernardo Daddi a Giorgio Vasari* 1999, p. 28; E. Fahy, in *Cosimo Rosselli* 2001, p. 255; Offner [2001], p. 215 nota 10; *Fonds d'or* 2002, pp. 121, 127; De Marchi 2002, p. 17 nota 11; A. Padoa Rizzo, in *Iconografia di San Giovanni Gualberto* 2002, p. 66, n. II,A,20; Chierici 2007, pp. 173-174, fig. 7; Padoa Rizzo 2007, p. 198; Roberts 2009, vol. III, pp. 562-563; Pons 2013, p. 39; *Revelations* 2013, pp. 46-47, fig. 35; Marciari 2015, p. 106; S.G. Casu, in *The Pittas Collection* 2011-2021, vol. II (2018), pp. 42-43; Roberts 2018, p. 126 note 10-11; Filippini 2019, p. 98, figg. 4-6; Levy 2019, pp. 81-84, tav. 14; Ciampaglia 2024, p. 165.

---

[1] Dezzi Bardeschi 1963.
[2] Latini 2007; Vaccaro 2013.
[3] *The Achillito Chiesa Collection* 1926, vol. II, n. 53.
[4] Offner 1934, pp. 47-48.
[5] Sirén 1914a, pp. 78, 83; *The Achillito Chiesa Collection* 1926, vol. II, n. 53; Offner 1934, pp. 47-48; *Preliminary Catalogue* 1941, p. 53, n. 200; W.E. Suida, in *The Samuel H. Kress Collection* 1953, p. 8; Roberts 2018, p. 126 nota 10.
[6] Padoa Rizzo 1993a.
[7] Tarani 1923, p. 43.
[8] Offner 1930b, p. 54; Id. [1989], pp. 231-270; Borghero 2019; Castelli, Gusmeroli, Ricciardi, Riitano, Santacesaria 2023.
[9] Padoa Rizzo 1993a, p. 212.
[10] Bocchi, Cinelli 1677, p. 206.
[11] Sirén 1914a, pp. 78, 83; Id. 1917, vol. I, p. 272; Tarani 1923, p. 44; van Marle 1923-1938, vol. III (1924), pp. 401-402.
[12] *The Achillito Chiesa Collection* 1926, vol. II, n. 53. Una prima parte di quella raccolta era stata venduta presso la medesima casa d'aste il 27 novembre 1925 (ringrazio Marco Fossati per aver condiviso con me una grande mole di materiale su Chiesa e per avermi segnalato l'esistenza di una pagina del quotidiano "The Paris Times" del 21 marzo 1926, che pubblicizzava l'imminente asta e riproduceva l'opera qui in oggetto).
[13] Shapley 1966-1977, vol. I (1966), p. 29.
[14] Offner 1934, p. 47.
[15] Comstock 1928, p. 90.
[16] Bologna, Fondazione Federico Zeri, Fototeca Zeri, inv. 14641.
[17] W.E. Suida, in *The Samuel H. Kress Collection* 1953, p. 8.
[18] Sirén 1914a, pp. 78, 83.
[19] Tarani 1923, p. 44.
[20] Sirén 1917, vol. I, p. 272.
[21] Bologna, Fondazione Federico Zeri, Fototeca Zeri, inv. 14641.
[22] Cfr. anche Shapley 1966-1977, vol. I (1966), p. 29.
[23] M. Boskovits, in Offner [1984], p. 70; Id. [1989], pp. 42-43 note 39-40; A. Labriola, in *Da Bernardo Daddi a Giorgio Vasari* 1999, p. 28; E. Fahy, in *Cosimo Rosselli* 2001, p. 255; De Marchi 2002, p. 17 nota 11; Chierici 2007, pp. 173-174, fig. 7; S. Casu, in *The Pittas Collection* 2011-2021, vol. II (2018), pp. 42-43.
[24] van Marle 1923-1938, vol. III (1924), pp. 401-402: «close connection with Bernardo in the second half of his career»; *Preliminary Catalogue* 1941, p. 53, n. 200: «1350 ca.»; Roberto Longhi, opinione scritta, cfr. Kress Collection Digital Archive, inv. DOC07554: around 1330-1335»; W.E. Suida, in *The Samuel H. Kress Collection* 1953, p. 8: «painted about 1330»; J.G. Caldwell, in *Handbook* 1980, p. 26: «c. 1340»; A. Padoa Rizzo, in *Iconografia di San Giovanni Gualberto* 2002, p. 66, n. II,A,20: «entro il primo trentennio del Trecento, quindi in connessione con la fase giovanile ma ormai autonoma del Daddi stesso»; Levy 2019, p. 82: «c. 1340».
[25] Frinta 1992, p. 8.
[26] Frinta 1998, p. 142.
[27] J.G. Caldwell, in *Handbook* 1980, p. 26.

[28] De Marchi 2002, p. 17 nota 11.
[29] M. Boskovits, in Offner [1984], p. 70; Id. [1989], pp. 42-43 note 39-40.
[30] S. Giorgi, in *La Galleria Nazionale di Parma* 1997, pp. 41-43, n. 50.
[31] Offner [1991], pp. 133-139.
[32] Offner [1989], pp. 352-353.
[33] Offner [1989], pp. 110-121; Chiodo 2018, p. 67, fig. 20.
[34] A. Labriola, in *Da Bernardo Daddi a Giorgio Vasari* 1999, p. 28.
[35] Bellosi 1977b,c [2006a].
[36] Tarani 1923, p. 30.
[37] Bologna, Fondazione Federico Zeri, Fototeca Zeri, inv. 14641; Bologna, Fondazione Federico Zeri, Fototeca Fahy, inv. 415006; Firenze, Fondazione di Studi di Storia dell'Arte Roberto Longhi, invv. 011433-011438; Firenze, Harvard University Center for Italian Renaissance Studies, Villa I Tatti, invv. 32044157154311; New York, Frick Art Reference Library, inv. 4107100314462_0003-0005 (cfr. anche Angelelli, De Marchi 1991, p. 131, n. 238).
[38] Sirén 1914a, pp. 78, 83; Id. 1917, vol. I, p. 272; Offner 1934, pp. 47-48; W.E. Suida, in *The Samuel H. Kress Collection* 1953, p. 8; Offner [1991], pp. 179-189.
[39] *The Achillito Chiesa Collection* 1926, vol. II, n. 53.
[40] Strehlke 1992, p. 38 nota 78.
[41] Padoa Rizzo 1993a; Ead., in *Iconografia di San Giovanni Gualberto* 2002, p. 66, n. II,A,20; Ead. 2007, p. 198 (ma cfr. anche E. Fahy, in *Cosimo Rosselli* 2001, p. 255, e le sue precedenti liste custodite presso la Fondazione Federico Zeri di Bologna, Fototeca Fahy, AI_172/6, 9 febbraio 1999; AI_172/4, 25 agosto 2000).
[42] *Le Ricordanze* 1976, p. 153, n. 302.
[43] Padoa Rizzo 2001a, p. 83.
[44] Padoa Rizzo 1984; Ead. 1986, pp. 9-13; Ead. 1987a,b,c; Ead. 1991; Ead. 1997; Ead. 2001a,b.
[45] Gotti 1890, pp. 71, 78-81 (ma cfr. anche Vasari 1568 [1878-1885], vol. III (1878), p. 102).
[46] S. Boorsch, in *Cosimo Rosselli* 2001, pp. 170-173, cat. 20; Marciari 2015, p. 104.
[47] Padoa Rizzo 1987a, pp. 23-24; C. Filippini, in *Maestri e botteghe* 1992, pp. 118-119, cat. 3.5.
[48] Fahy 1989 [2020], p. 198. Sull'ingarbugliatissimo problema, che coinvolge anche il cosiddetto Maestro degli Argonauti, cfr. *Fonds d'or* 2002, pp. 121-129; A. De Marchi, in *Capolavori* 2016, pp. 190-199, cat. 25; Id. 2020, p. 93.
[49] Per entrambe cfr. Padoa Rizzo 1987a, pp. 23-24, figg. 8, 10; E. Fahy, in *Cosimo Rosselli* 2001, pp. 253, 255.
[50] Milanesi 1901, pp. 174-175, doc. 197; Colnaghi 1928, pp. 230-231.
[51] Padoa Rizzo 1993a, pp. 212, 216-217, doc. 1 (ma cfr. anche Ead. 1987a, p. 27 nota 4).
[52] Padoa Rizzo 1993a, pp. 212-213.
[53] Colnaghi 1928, p. 231; Padoa Rizzo 1993a, pp. 212, 216-217, doc. 1.
[54] Verso la fine degli anni Ottanta, per esempio, i Temperani (residenti proprio come i Rucellai nel Gonfalone del Lion Rosso) commissionarono a Biagio d'Antonio per il proprio sacello una pala d'altare, oggi divisa tra San Casciano in Val di Pesa e Cortona (Bartoli 1996). Per altre committenze in chiesa vedi anche Tarani 1923, pp. 18-19.
[55] Schiavo 1955, pp. 31-33, 39-40; Padoa Rizzo 2001a, pp. 83-85.
[56] Padoa Rizzo 2001a.
[57] Padoa Rizzo 1987a, p. 26.
[58] Borsook 1970, pp. 5-6.
[59] Gaye 1839-1840, vol. I (1839), pp. 582-583; Padoa Rizzo 1989; Ciampaglia 2024, pp. 119-120.
[60] Padoa Rizzo 1987a, p. 25, figg. 11-12.
[61] Padoa Rizzo 1997.
[62] Ciampaglia 2024, p. 205.
[63] Laclotte, Moench-Scherer 2005, p. 184, n. 242.
[64] *Gemäldegalerie* 1996, pp. 48, 436, n. 1917.
[65] Padoa Rizzo 1987a, p. 21, fig. 2.
[66] Padoa Rizzo 2001a, p. 88; Ciampaglia 2024, p. 172.
[67] Padoa Rizzo 1987a, p. 27 nota 4; Ciampaglia 2024, p. 214.
[68] A. Padoa Rizzo, in *Iconografia di San Giovanni Gualberto* 2002, pp. 130-131, n. II,B,33.
[69] Pons 2013, pp. 38-39.
[70] Su di essi vedi Guidotti 1986, pp. 544-550; Thomas 1995, pp. 305-308; Padoa Rizzo 2001a, pp. 81-93; Ciampaglia 2024.
[71] Kaftal 1952-1985, vol. I (1952), p. 576.
[72] A. Padoa Rizzo, in *Iconografia di San Giovanni Gualberto* 2002, p. 66, n. II,A,20.
[73] C'è da ammettere che forse alcune di queste colonnine siano più ridipinte di altre. Sul loro uso nelle pale d'altare vedi De Marchi 2012a, pp. 89-90.
[74] Offner [1991], p. 180: «the state of conservation is on the whole fair, although the painted surface was damaged by vertical cracks in the wooden support».
[75] Offner 1934, p. 8.
[76] W.E. Suida, in *The Samuel H. Kress Collection* 1953, p. 8.



Fig. 18.1: *Fotografia storica* (ante *1932-1933*).



Fig. 18.2: Bernardo Rosselli, *Serafini/Cherubini* (part.), ubicazione sconosciuta;
Bernardo Rosselli, *Madonna col Bambino* (part.), Avignone, Musée du Petit Palais;
Bernardo Rosselli, *Adorazione del Bambino* (part.), Berlino, Gemäldegalerie, Staatliche Museen zu Berlin.



Fig. 18.3: Bernardo Rosselli, *San Michele Arcangelo pesa le anime*; *Un santo (Pancrazio?) salva un'anima dagli Inferi*, Vienna, Dorotheum, 23 ottobre 2025, lotto 15.



Fig. 18.4: Bernardo Rosselli, *San Benedetto esorcizza un monaco*, ubicazione sconosciuta.

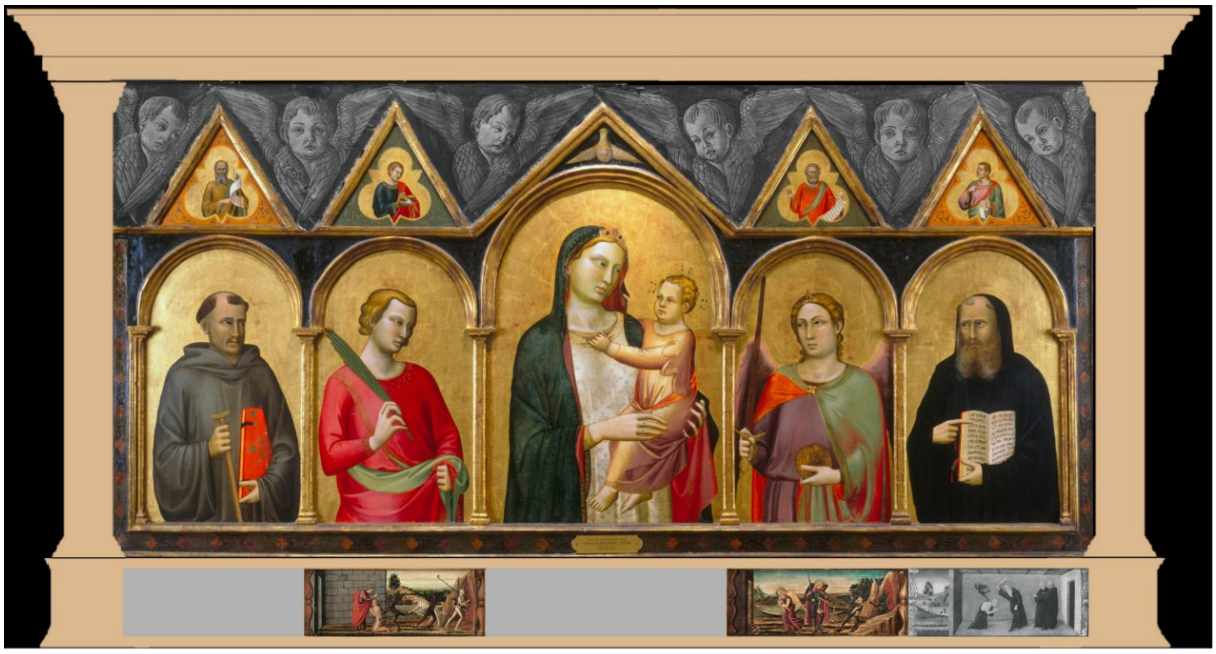


Fig. 18.5: *Ipotesi di ricostruzione del polittico a seguito della riquadratura (© Luca Mattedi).*



FIG. 18.6: *Due fotografie storiche* (ante *1932-1933*), *una più recente dopo un imprecisato intervento di restauro, una più antica.*


AVE MARIA GRATIA PLEN
ECCE AGNVS DEI QUI

19.

Giovanni di Marco, detto Giovanni dal Ponte (1385-1437/1438); pittore fiorentino del XVI secolo
Annunciazione tra san Giovanni Battista e santa Maria Maddalena; *due serafini* (riquadratura)
1430 circa; 1500 circa
Tempera su tavola
150 x 182 cm
Pratovecchio, chiesa di Santa Maria a Poppiena (ubicazione originaria)
Restauri: 1935-1940, G. Masini (AOPD, GR459); 2014, A. Gorgoni, P. Cardinali
Iscrizioni: "AVE MARIA GRATIA PLEN[A]" (parole pronunciate dall'arcangelo Gabriele); "ECCE·ANGNVS·DEI·Q[U]I·T[OLLIT]" (nel cartiglio di san Giovanni Battista); "ECCE·ANCILLA·DOMINI·FIAT·MIHI·SECUNTDUM·VERBUM·TUUM" (nel libro tenuto in grembo da Maria); "CHATERINA·DELLO·BARNINO·A·FATTO·FARE·QUESTA·TAVOLA·P.L.·ANIMA" (nel basamento, oggi quasi illeggibile, cfr. pertanto Bologna, Fondazione Federico Zeri, Fototeca Zeri, inv. 33052); "MD" (sul pilastro sinistro della cornice, oggi scarsamente visibile)

Alle soglie della casa di Maria – contraddistinta da un pavimento sontuosamente piastrellato e da esili architetture non del tutto risolte sul piano prospettico-spaziale – irrompe un elegantissimo e sinuoso arcangelo Gabriele, giunto dinanzi alla giovane donna per annunciarle il concepimento e l'imminente nascita del Figlio. Sopra di loro discende lo Spirito Santo, scagliato da Dio Padre sotto forma di colomba, con al seguito un piccolo Gesù Bambino che regge la croce, secondo un'iconografia piuttosto rara in Toscana ma che – seguendo la dottrina per cui Cristo non si sarebbe formato nell'utero della Madre, bensì sceso in terra già formato – ebbe diffusione soprattutto a nord delle Alpi e nei contesti francescani[1]. La scena – «sommamente pregevole»[2], «graziosissima [...] un vero gioiello»[3], «dai bei colori miniati»[4] – si svolge entro una tavola dalla sagoma singolare, cuspidata solamente al centro[5]; ai lati, entro due esili nicchie dipinte, trovano posto a figura intera due pesanti san Giovanni Battista e santa Maria Maddalena, separati dalla scena principale come se fossero gli sportelli di un tabernacolo. I serafini negli angoli superiori dell'ancona sono il risultato di un intervento di ammodernamento rinascimentale che trasformò il formato dell'opera, dotandola di due lesene laterali con capitelli corinzi e motivi a candelabre. Di questa operazione, su cui ritorneremo a breve, è andata perduta la trabeazione.

L'opera si conserva tutt'ora nel suo luogo d'origine, ossia la pieve di Santa Maria a Poppiena, a meno di un chilometro a sud da Pratovecchio, in Casentino, nei territori che, con la battaglia di Anghiari del 1440, vennero annessi alla Repubblica di Firenze. La chiesa, che mantiene ancora il suo aspetto romanico, apparteneva anticamente all'ordine benedettino, ma dal 1099 fa parte della congregazione di Camaldoli, ospitando una comunità di monache[6]. Le ricerche documentarie di Lisa Venturini hanno dimostrato che l'attuale altare – posto nella prima cappella a destra, decorato in pietra arenaria secondo uno spiccato gusto rinascimentale – ospitava il dipinto già agli inizi del Settecento (1° ottobre 1706)[7], e ancora nel 1796[8]. Una visita pastorale del vescovo Baccio Gherardini, avvenuta tra il 1615 e il 1619, riferisce che tale ambiente a quel tempo era dedicato alla «Santissima Nunziata», di patronato della famiglia Talenti (ma cfr. anche un'altra visita pastorale, ignota agli studi, condotta dal vescovo Filippo Neri Altoviti nel 1677, cfr. ASDFi, VP23, c. 104r), suggerendo dunque che questa fosse l'ubicazione originaria della nostra *Annunciazione*. Di contro, Ceccherini ha sostenuto di recente (senza offrire però alcuna prova al riguardo) un'antica ubicazione sull'altare maggiore, benché la titolazione dell'attuale sacello, conforme al soggetto della pala, sembri dare ragione a Venturini[9]. Durante il XIX secolo la tavola dovette comunque essere trasferita nel coro, dove la ricordano Beni, Noyes e Hutton[10]. Ritornò nella sua più antica sede entro il 1963, dove la registra Bernard Berenson[11].

Il primo a fare menzione dell'ancona fu Carlo Beni nella sua *Guida illustrata del Casentino*, che la ricondusse genericamente al XIV secolo[12]. L'attribuzione avanzata da Carlo Gamba a Giovanni di Marco – più conosciuto come Giovanni dal Ponte per via dell'ubicazione della bottega nei pressi della chiesa di Santo Stefano al Ponte Vecchio a Firenze[13] – non è mai stata contestata dagli studi successivi[14], concordi peraltro anche nel datare la tavola tra la fine degli anni Venti e i primi anni Trenta del Quattrocento, in un momento cioè non troppo distante dalla morte del pittore, avvenuta tra l'inverno del 1437 e la primavera del 1438[15]. Solamente Roberto Salvini la giudicava della sua fase «primaverile»[16], eppure a sostegno di una cronologia tarda la critica ha opportunamente accostato alla pala di Poppiena le *Annunciazioni* del monastero di Rosano[17] e della Pinacoteca Vaticana (inv. 11/85, depositi)[18], che sono datate rispettivamente 1434 e 1435 e che, in ragione della loro più spiccata consistenza e monumentalità plastica, sono tradizionalmente considerate di una fase leggermente successiva rispetto alla nostra tavola (**Fig. 19.1**).

Prescindendo dal Vasari, troppo confuso sui fatti della sua vita, sappiamo che Giovanni dal Ponte si immatricolò all'Arte dei Medici e Speziali nel 1410 e l'anno successivo alla Compagnia di San Luca[19]. Dopo un probabile apprendistato presso il padre, pittore di stoffe[20], egli si formò allo scorcio del Trecento in una bottega di tradizione ancora trecentesca, forse quella di Niccolò di Pietro Gerini oppure più preferibilmente quella di Spinello Aretino[21], prima di abbracciare le novità tardogotiche "internazionali" promosse da Lorenzo Monaco, Ghiberti e da Gherardo Starnina[22] (c'è senz'altro da scommettere su un «incontro folgorante» tra i due, come sostenuto da Zappasodi, sebbene questa eventualità sia stata sminuita da Tartuferi)[23]. Una piena aderenza ai modi sinuosi e morbidi della corrente tardogotica è testimoniata già a partire dall'*Incoronazione della Vergine* del Musée Condé di Chantilly (inv. 3)[24], la cui data – per come la leggiamo noi oggi (1410) – è però frutto di una ridipintura, come già lucidamente compreso da Guidi[25]: la data effettiva d'esecuzione andrà collocata attorno al 1420, in prossimità della sua prima opera datata, lo *Sposalizio mistico di santa Caterina d'Alessandria* del 1421 (Budapest, Szépmüvészeti Múzeum, inv. 1139)[26]. Senza scomodare Giovanni da Modena, con cui il nostro pittore non ha nulla da spartire se non il comune orizzonte gotico internazionale[27], furono assai significativi col procedere degli anni i contatti con Masaccio, Arcangelo di Cola e Beato Angelico, il cui «dolce sentimento», osservando in particolare i profili della Vergine e dell'arcangelo di Poppiena, è già stato messo in valore da Carlo Gamba[28].

Gli anni Trenta sono quelli meglio documentati della carriera di Giovanni dal Ponte: risalgono infatti a quest'epoca i brandelli di affresco della cappella di San Pietro in Santa Trinita a Firenze (1429-1432)[29], così come quelli nella stessa chiesa con le *Storie di san Bartolomeo* (1434-1435)[30], eseguiti insieme a Smeraldo di Giovanni, con il quale, a partire dal 1427 circa, egli condivise una bottega specializzata nella produzione di cassoni[31]. Allo stesso giro d'anni appartengono la *Madonna col Bambino in trono e santi* di San Salvatore al Monte a Firenze, datata 1434 e proveniente da San Michele in Visdomini[32], così come i già citati trittici di Rosano (1434) e della Pinacoteca Vaticana (1435). A questo proposito, suggestiva e convincente è la proposta di Lorenzo Sbaraglio di agganciare agli anni 1427-1431 i due sportelli di tabernacolo raffiguranti *San Giuliano* e *San Giovanni Battista*, oggi alla Galleria dell'Accademia (inv. 1890, nn. 6232, 6105) ma provenienti dalla chiesa di Santa Felicita[33].

È proprio questo piccolo nucleo di opere a tradire un dialogo vivace e serrato con la tavola di Poppiena, ugualmente contraddistinta da una semplicità compositiva e da un'intensità chiaroscurale che, tra le altre cose, denuncia una folgorante fascinazione nei confronti di Masaccio[34]. Non meno eloquenti sono le tangenze anche con l'*Incoronazione della Vergine e santi* della Galleria dell'Accademia (inv. 1890, n. 458)[35], dove le vesti dei santi laterali generano pieghe pressoché sovrapponibili a quelle dei due corrispettivi di Poppiena, secondo un campionario che ritorna pure nei coevi scomparti di polittico del Museo Bandini di Fiesole[36] (**Fig. 19.2**).

L'attività di Giovanni di Marco nei territori casentinesi ha da sempre trovato sostegno nell'indicazione fornita da Crowe e Cavalcaselle secondo cui il noto *Trittico di san Giovanni Evangelista* oggi alla National Gallery di Londra (inv. NG580.9-12)[37] potesse provenire dal monastero femminile di San Giovanni a

Pratovecchio[38]. Tale ipotesi, tuttavia, è stata messa in discussione da Annamaria Bernacchioni, che ha allacciato tentativamente la commissione al monastero benedettino camaldolese di Boldrone, fra Castello e Careggi nei pressi di Firenze[39]. È molto più probabile che per la non distante Arezzo, più precisamente per la cappella Albergotti in Santa Maria della Pieve, il nostro pittore avesse dipinto in tempi non troppo distanti dall'impegno di Poppiena la già menzionata *Incoronazione della Vergine* della Galleria dell'Accademia, come proposto dalla stessa studiosa[40].

Quanto alla riquadratura, divergenti sono stati i pareri relativi alla sua paternità, che nel corso degli anni è stata dirottata alternativamente alla cerchia di Alesso Baldovinetti[41], alla scuola di Filippo Lippi[42], a un anonimo maestro ghirlandaiesco[43], oppure ad Agnolo di Domenico del Mazziere, un nome su cui si è orientata la critica più recente[44]. Quest'ultima proposta è indubbiamente di suggestivo interesse, benché i confronti con il Mazziere, già noto secondo la dicitura convenzionale di Maestro di Santo Spirito[45], risultino a mio avviso piuttosto generici e non pienamente convincenti. I due serafini di Poppiena, infatti, dal volto pieno e rotondo, con un taglio di capelli ordinato e un'evidente macrotia, appaiono di un'esecuzione modesta e non raggiungono affatto la preziosità e la qualità spesso altissima del pittore fiorentino, a cui è attribuita un'altra riquadratura di polittico medievale (**Scheda 21**). Anche le decorazioni a candelabre visibili nelle lesene sono piuttosto povere e lontane dal suo più classico repertorio degno della Roma Antica. Indiscutibili, invece, sono i richiami all'ambiente ghirlandaiesco, sebbene debba ammettere di non essere in grado di ricondurre il dipinto a una personalità artistica chiaramente definita.

È stata Cecilia Filippini ad aver ancorato all'anno 1500 l'intervento di ammodernamento dell'*Annunciazione* di Poppiena, sostenendo che un tempo sulla lesena di sinistra si leggessero le lettere "MD" (che, a onore del vero, sono tutt'ora visibili, seppur non chiaramente)[46]. Mi chiedo tuttavia se anticamente, per ragioni puramente di equilibro, la datazione non proseguisse anche sulla lesena opposta, non limitandosi a queste due cifre; e che dunque la riquadratura debba essere ricondotta in un momento leggermente successivo rispetto a questa data, certo non oltre il 1510, come invita a credere lo stile dei due serafini. Anche lungo la base dell'ancona una volta si scorgeva un'iscrizione, oggi molto lacunosa e per questo meglio leggibile in alcune fotografie storiche[47], in cui veniva riportato il nome della committente, tale monna Caterina del Barnino, appartenente alla famiglia del Barna o Barnino[48]. Appare così evidente, benché mai messo in luce dagli studi, che tra Quattro e Seicento si registrò un cambio di patronato dell'altare, poi passato alla famiglia Talenti. Non è dato sapere, invece, chi fu il promotore della "rinascimentalizzazione" del trittico: se la famiglia proprietaria del sacello, oppure «il sacerdote per il servizio del culto»[49] che a partire dal 1494 fu incaricato a occuparsi della chiesa[50].

Nel 1935 l'*Annunciazione* fu sottoposta a restauro. Il fascicolo contenente la relazione, purtroppo vuoto, non consente di conoscere nel dettaglio le operazioni effettuate in quella circostanza (AOPD, GR459), che tuttavia hanno ripristinato la godibilità di un dipinto che fin dai primordi del Novecento si presentava in uno «stato deplorevole»[51] (**Fig. 19.3**). È probabile che al tempo si provvide anche a sostituire le antiche traverse in legno sul retro, applicandone di nuove con un sistema di nottole, molto diffuso a quell'epoca (**Fig. 19.4**). Dalla fotografia qui illustrata sembra inoltre che siano stati applicati alcuni pannelli di compensato a rinforzo delle lesene laterali e delle porzioni di riquadratura. È ipotizzabile che l'attuale traversa che unisce i due elementi di riquadratura alla cuspide centrale sia stata applicata nella stessa posizione dove correva anticamente, come peraltro confermerebbe la testa di chiodo visibile dal davanti in corrispondenza del serafino di sinistra. I lavori di restauro principiati nel 1935 si protrassero per cinque anni, poiché, per decreto ministeriale dell'ottobre 1937, secondo la volontà del Soprintendente Giuseppe Poggi, si decise di sospendere questo e altri diciotto interventi allora in corso, senza però che ne fosse espressa la ragione[52]. In occasione della mostra al Teatro degli Antei di Pratovecchio del 2014, l'opera è stata semplicemente spolverata, intervenendo soltanto su qualche piccola caduta di colore, come riportato nella breve relazione di restauro (che non sono riuscito a rintracciare negli archivi della Soprintendenza, ma che mi è stata gentilmente fornita da Sara Ragazzini).

Bibliografia specifica:
Beni 1881, p. 213; Gamba 1904, pp. 181-182; Noyes 1905 [1993], p. 113; Goretti Miniati 1913, p. 79, n. 32; Venturi 1901-1940, vol. VII.1 (1911), p. 27 nota 2; Salmi 1913, p. 222 nota 1; Vavasour-Elder 1916, pp. 257-258; Hutton 1927, p. 43; van Marle 1923-1938, vol. IX (1927), p. 72; Berenson 1932, p. 250; Gronau 1933b, p. 246; Salvini 1935, pp. 3, 9, 24, fig. 3; Berenson 1936, p. 215; *Mostra d'arte sacra* 1950, pp. 90-91, cat. 282; Salmi 1951, p. 178; Shell 1958, p. 232; Berenson 1963, vol. I, p. 92; Guidi 1968, pp. 36-38, fig. 33; Salmi 1971, pp. 86, 258, fig. 257; Vasari 1568 [1971-1978], vol. I (1971), p. 591 nota 14; Conti 1973, p. 210; L. Dania, in *Restauri nelle Marche* 1973, p. 101 nota 9; Fremantle 1975, p. 362, fig. 742; Beni 1881 [1983], p. 223; Bucci 1986, pp. 335-336; F. Petrucci, in *La pittura in Italia* 1987, p. 641; Filippini 1992a, pp. 204-205, fig. 11; Hoeniger 1995, p. 168 nota 9; A. Labriola, in *Mater Christi* 1996, pp. 47-48, cat. 16; Pasetto 1998, pp. 129, 132, 134, fig. 38; Skaug 1998, vol. I, p. 298; Becchis 2001; Bencistà 2001, p. VI, n. 11; Merzenich 2001, fig. 83; Pisani 2001, p. 14, fig. 20; Borri Cristelli 2002, p. 173 nota 31; Carl 2006, vol. I, p. 232, vol. II, p. 260, fig. 126; Staderini 2008, pp. 57, 76 nota 113, fig. 52; L. Brunori, in *Jacopo del Casentino* 2014, p. 158; S. Ragazzini, in *Jacopo del Casentino* 2014, pp. 114-115, cat. 14; Gonzàlez 2015, p. 10, fig. 5; Seravelli 2015; A. Bernacchioni, in *Giovanni dal Ponte* 2016, pp. 148-149, cat. 36; Bernacchioni 2016, p. 50; Brunori 2016, pp. 53, 56, fig. 4; L. Sbaraglio, in *Giovanni dal Ponte* 2016, p. 211, n. 59; Cavazzini 2017, p. 61: Thau 2017, p. 133; Roberts 2018, p. 119, fig. 3; L. Agnoletti, in *Il Museo Civico di Pescia* 2024, p. 118; Ceccherini 2024, p. 23.

---

[1] Réau 1955-1957, vol. II.2 (1957), pp. 190-191; De Marchi 2006, pp. 121-125; Brunori 2016.
[2] Beni 1881, p. 213.
[3] Gamba 1904, pp. 181-182.
[4] Noyes 1905 [1993], p. 113.
[5] De Marchi 2009a, pp. 57-58.
[6] Sulla sua storia vedi Beni 1881 [1983], p. 223; Bargiacchi 2011, pp. 93-96; Fabbri 2021, pp. 189-191; Ceccherini 2024.
[7] Cfr. A. Labriola, in *Mater Christi* 1996, pp. 47-48, cat. 16.
[8] S. Ragazzini, in *Jacopo del Casentino* 2014, pp. 114-115, cat. 14.
[9] Ceccherini 2024, p. 22.
[10] Beni 1881, p. 213; Noyes 1905 [1993], p. 113; Hutton 1927, p. 43.
[11] Berenson 1963, vol. I, p. 92.
[12] Beni 1881, p. 213.
[13] G. Milanesi, in Vasari 1568 [1878-1885], vol. I (1878), p. 633; Toesca 1904, p. 56; Gamba 1904; Horne 1906.
[14] Gamba 1904, pp. 181-182.
[15] Guidi 1968, p. 28.
[16] Salvini 1935, p. 3.
[17] L. Brunori, in *Jacopo del Casentino* 2014, pp. 158-159, cat. 40.
[18] L. Sbaraglio, in *Giovanni dal Ponte* 2016, p. 212, n. 63.
[19] Frey 1885, pp. 320, 360; cfr. A. Lenza, in *Giovanni dal Ponte* 2016, p. 226.
[20] Bernacchioni 2016, pp. 43-44.
[21] F. Petrucci, in *La pittura in Italia* 1987, p. 640; Tamassia 1995, p. 136; Guidi 1970, pp. 18-19 nota 3.
[22] Frosinini 1990b, pp. 123-130.
[23] Zappasodi 2018, p. 63; Tartuferi 2016, p. 30.
[24] L. Sbaraglio, in *Fra Angelico* 2014, pp. 37-39, cat. 3.
[25] Guidi 1968, pp. 30-32.
[26] Sbaraglio 2010.
[27] Guidi 1968, p. 33.
[28] Gamba 1904, pp. 181-182 (ma cfr. anche *Mostra d'arte sacra* 1950, pp. 90-91, cat. 282; Bucci 1986, pp. 335-336; A. Labriola, in *Mater Christi* 1996, pp. 47-48, cat. 16).
[29] L. Sbaraglio, in *Giovanni dal Ponte* 2016, p. 200, n. 36.
[30] Guidi 1987; L. Sbaraglio, in *Giovanni dal Ponte* 2016, p. 199, n. 35.
[31] Jacobsen 2001, pp. 573, 630; Sbaraglio 2007, pp. 35, 44 nota 6.
[32] A. Bernacchioni, in *Giovanni dal Ponte* 2016, pp. 164-165, cat. 43.
[33] L. Sbaraglio, in *Galleria dell'Accademia* 2003-2020, vol. III (2020), pp. 82-85, n. 16 (ma cfr. anche F. Baldini, in *Repertorio dei dipinti* 2023, p. 96, n. 78). Su Giovanni dal Ponte, nella vasta bibliografia, rimando agli ancora validi affondi di Guidi 1968; Id. 1970, nonché al catalogo della mostra monografica *Giovanni dal Ponte* 2016.
[34] A. Labriola, in *Mater Christi* 1996, pp. 47-48, cat. 16.

[35] F. Baldini, in *Galleria dell'Accademia* 2003-2020, vol. III (2020), pp. 77-81, n. 15.
[36] L. Sbaraglio, in *Giovanni dal Ponte* 2016, pp. 140-143, cat. 33.
[37] Gordon 2003, pp. 104-117.
[38] Crowe, Cavalcaselle 1883-1908, vol. I (1883), pp. 427-428.
[39] A. Bernacchioni, in *Giovanni dal Ponte* 2016, pp. 120-121, cat. 24.
[40] Bernacchioni 2016, p. 49.
[41] Gamba 1904, p. 182 nota 1 (ma cfr. anche *Mostra d'arte sacra* 1950, pp. 90-91, cat. 282).
[42] Salmi 1971, pp. 86, 258.
[43] Filippini 1992a, pp. 204-205, fig. 11; Hoeniger 1995, p. 168 nota 9; A. Labriola, in *Mater Christi* 1996, pp. 47-48, cat. 16; Bencistà 2001, p. VI, n. 11.
[44] Staderini 2008, p. 76; S. Ragazzini, in *Jacopo del Casentino* 2014, pp. 114-115, cat. 14.
[45] Padoa Rizzo 1988.
[46] Filippini 1992a, p. 204.
[47] AOPD, GR459, foto inv. 15150; Bologna, Fondazione Federico Zeri, Fototeca Zeri, invv. 33051-33052; Firenze, Kunsthistorisches Institut in Florenz, inv. 167562; New York, Frick Art Reference Library, inv. 000_4107100197241.
[48] A. Bernacchioni, in *Giovanni dal Ponte* 2016, pp. 148-149, cat. 36.
[49] Beni 1881 [1983], p. 223.
[50] Cfr. anche Ceccherini 2024, p. 22.
[51] Gamba 1904, pp. 181-182.
[52] Thau 2017, p. 133.



Fig. 19.1: Giovanni dal Ponte, *Annunciazione*, Rosano, abbazia di Santa Maria; Giovanni dal Ponte, *Annunciazione*, Città del Vaticano, Pinacoteca Vaticana.



Fig. 19.2: Giovanni dal Ponte, *Incoronazione della Vergine*, Firenze, Galleria dell'Accademia; Giovanni dal Ponte, *San Paolo e san Francesco*, Fiesole, Museo Bandini.

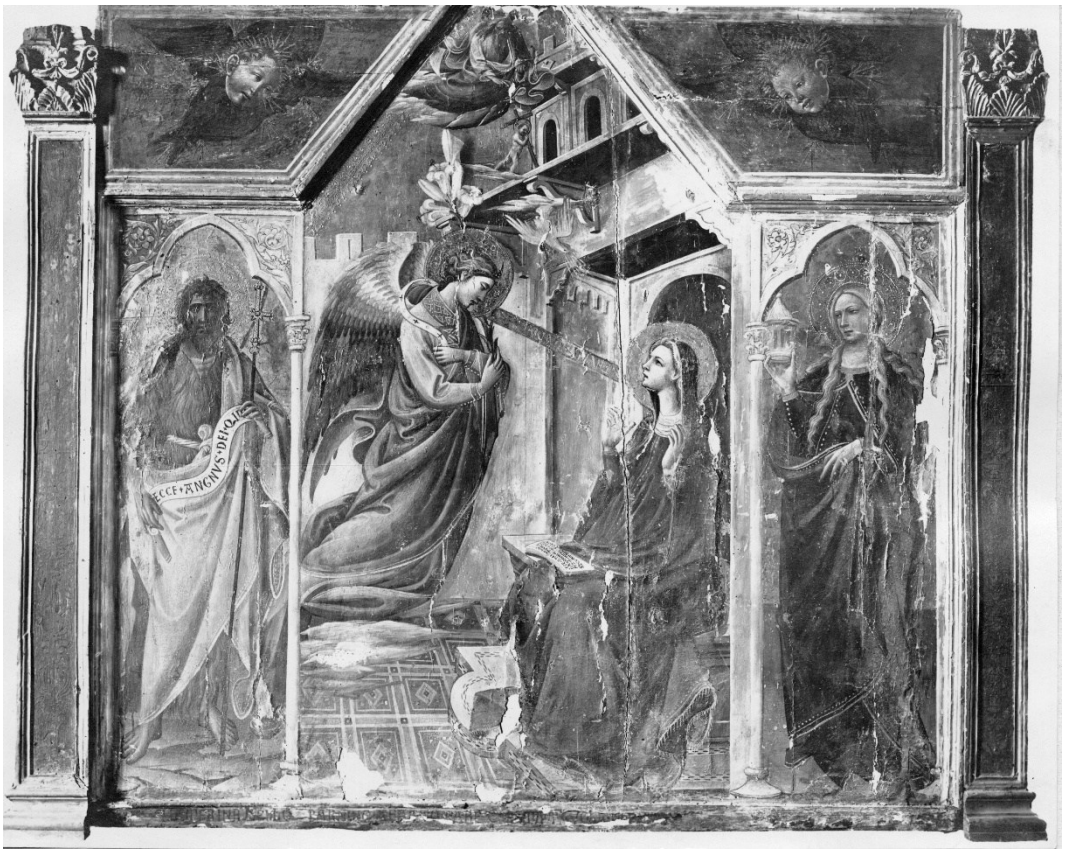


FIG. 19.3: *Fotografie storiche prima del restauro* (ante *1935*).

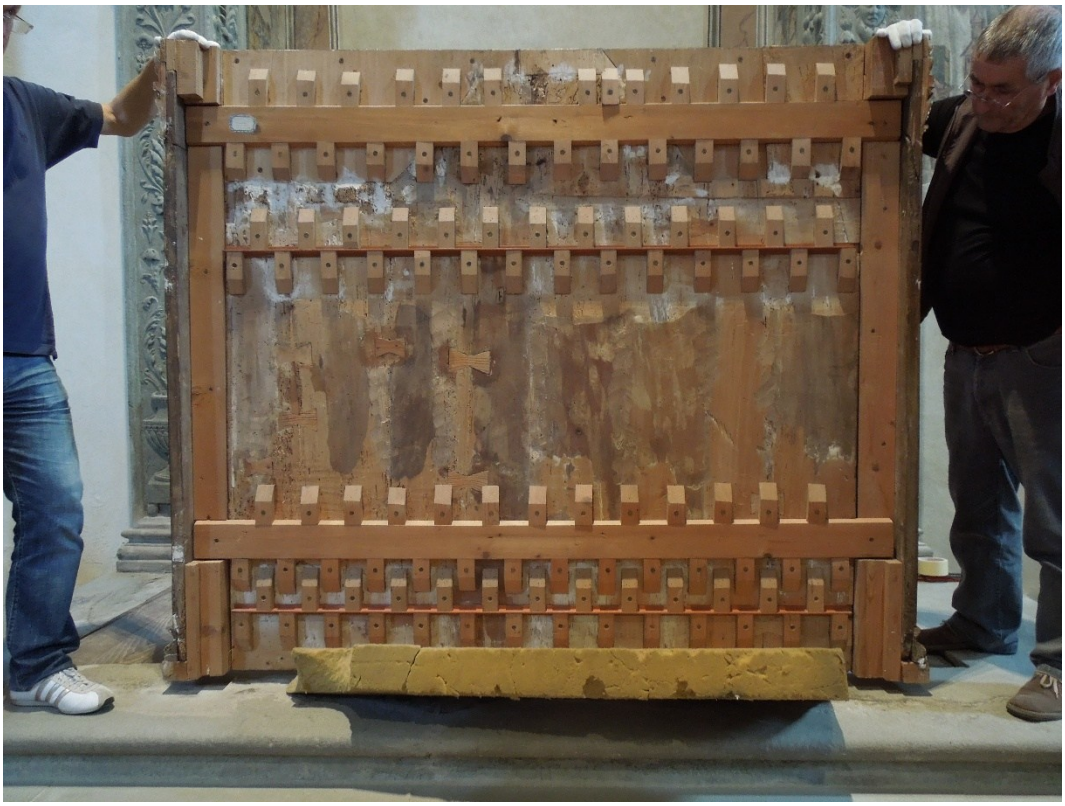


FIG. 19.4: *Retro dell'opera*.



20a.

Fra Giovanni da Fiesole (Guido di Pietro, detto Beato Angelico) (doc. 1417-1455); Lorenzo di Credi (1456/1460-1537)
[con successive aggiunte di Lorenzo Monaco e bottega (doc. 1391-1422) nei pilastri laterali; di Lorenzo di Bicci (doc. 1359-1410) alle estremità della predella; e di Michele Micheli (1794-1858) nella predella]
Madonna col Bambino in trono e angeli tra i santi Tommaso d'Aquino, Barnaba, Domenico e Pietro martire; *santa Caterina d'Alessandria, sant'Agnese, santa Maria Maddalena, e altre tre sante* (pilastri laterali); *Resurrezione di Cristo tra schiere angeliche, e santi* (predella); *dolenti* (alle estremità della predella)
1423-1424 circa; 1501
Tempera su tavola (e tempera e olio su tavola)
214 x 237 cm (tavola centrale); 353,5 x 333 cm (con cornice)
Fiesole, convento di San Domenico (ubicazione originaria)
Restauri: 1900-1901, D. Fiscali (ACS, Divisione seconda / Scavi; Musei, gallerie, oggetti d'arte, esportazioni; Monumenti / 1908-1924 (Divisione prima), busta 1269, fascicolo "Fiesole, Chiesa di San Domenico"); 1955-1972 (AOPD, GR2067); 1972-1976, E. Masini, T. Cianfanelli, N. Scotti, O. Ciappi, L. Passeri (AOPD, GR4970); 2024-2025, R. Buda, A. Dimuccio, D. Rossi (pratica non ancora registrata)
Iscrizioni: "RIGANS MONTES DE SUPERIORIBUS SUIS. DE FRUCTU OPERUM TUORUM SATIABITUR TERRA:" (Salmi, 103:13) (nel volume tenuto in mano da san Tommaso d'Aquino); "AVE·MARIA·GRATIA·PLENA· DOMINUS·" (Luca, 1:28) (nel nimbo della Madonna)

20b.

Fra Giovanni da Fiesole (Guido di Pietro, detto Beato Angelico) (doc. 1417-1455)
Madonna con Apostoli, Dottori della Chiesa e santi; *Cristo risorto in gloria*; *patriarchi, profeti, martiri e vergini*; *beati domenicani*; *beati domenicani e due domenicane terziarie*
1423-1424 circa
Tempera su tavola
33,7 x 65,6 cm; 33,4 x 74,2 cm; 32,8 x 64,8 cm; 32,2 x 22,8 cm; 32,4 x 22,8 cm (rispettivamente)
Londra, National Gallery, inv. NG663.1-5
Provenienza: Fiesole, convento di San Domenico (ubicazione originaria, fino al 1820/1827 circa); Firenze, N. Tacchinardi (?-?); J.B. Metzger (?); Roma, V. Valentini (doc. 1827); Roma, G. Valentini (?-1860)
Iscrizioni: [nomi dei santi] (cfr. Gordon 2003, pp. 2-25; C.B. Strehlke, in *Fra Angelico* 2019, pp. 120-125)

20c.

Fra Giovanni da Fiesole (Guido di Pietro, detto Beato Angelico) (doc. 1417-1455)
Sant'Alessandro
1423-1424 circa
Tempera su tavola
15,9 x 15,6 cm
New York, The Metropolitan Museum of Art, inv. 1991.27.2
Provenienza: Fiesole, convento di San Domenico (?); Londra, S. Rogers (*ante* 1855); Londra, C. Sutton; Londra, R. Langton Douglas (*ante* 1928); Berlino, P. Bottenwieser (?); New York, Mr. e Mrs. H. Moses (1928 circa-1990/1991)
Iscrizioni: "XA" (appena visibile sopra la spalla destra, cfr. Gardner von Teuffel 1997, p. 464)

20d.

Fra Giovanni da Fiesole (Guido di Pietro, detto Beato Angelico) (doc. 1417-1455)
San Romolo
1423-1424 circa
Tempera su tavola
16 x 15,6 cm
Londra, National Gallery, inv. NG2908
Provenienza: Fiesole, convento di San Domenico (?); M. Lindsay (?-1912)
Iscrizioni: "OL[...]US" (sopra la spalla sinistra, cfr. Gardner von Teuffel 1997, p. 464)

20e.

Fra Giovanni da Fiesole (Guido di Pietro, detto Beato Angelico) (doc. 1417-1455)
San Nicola di Bari; *san Michele Arcangelo*
1423-1424 circa
Tempera su tavola
35,5 x 14 cm (*San Nicola di Bari*); 35,5 x 14 cm (*San Michele Arcangelo*)
Remagen, Art Museum Bahnhof Rolandseck, Sammlung Rau für UNICEF, invv. GR1.696-697
Provenienza: Fiesole, convento di San Domenico (fino al 1820/1827 circa); Sheffield, A. Hawkins-Jones (?-26 giugno 1957); Londra, Sotheby's, 26 giugno 1957, lotto 151; Bel Air, Mr. e Mrs. D. Johnson; Londra, Sotheby's, 6 dicembre 1972, lotto 6; Colonia, G. Rau (?-2009)

20f.

Fra Giovanni da Fiesole (Guido di Pietro, detto Beato Angelico) (doc. 1417-1455)
San Marco; *san Matteo*
1423-1424 circa
Tempera su tavola
36 x 11 cm (*San Marco*); 32 x 11 cm (*San Matteo*)
Chantilly, Musée Condé, invv. 4-5
Provenienza: Fiesole, convento di San Domenico (fino al 1820/1827 circa); Parigi, F. Reiset (?-28 aprile 1879); Parigi, Hotel Drouot, 28 aprile 1879; Parigi, E. d'Orléans (28 aprile 1879-1884)

20g.

Fra Giovanni da Fiesole (Guido di Pietro, detto Beato Angelico) (doc. 1417-1455)
Arcangelo Gabriele annunciante; *Vergine annunciata*
1423-1424 circa
Tempera su tavola
25,2 cm Ø (*Arcangelo Gabriele annunciante*); 25,6 cm Ø (*Vergine annunciata*)
collezione privata
Provenienza: Fiesole, convento di San Domenico (?) (fino al 29 dicembre 1621?); D. Scaglia (?) (29 dicembre 1621-?); Vienna, H.F. von Tucher (1928); Germania, collezione von Tucher (?-2015)

Il trittico di San Domenico a Fiesole, tra le opere più sublimi dipinte da Beato Angelico, trova oggi posto nella prima cappella a sinistra entrando in chiesa, intitolata al Rosario ma detta anche "dell'Incoronata"[1], fin dalla fine del Quattrocento di patronato della famiglia Gaddi. Non è questa però la sua antica collocazione: come attesta il Vasari[2], infatti, esso decorava in origine l'altare maggiore. Agli inizi del XVII secolo, in concomitanza con il rifacimento della tribuna (1603-1608), venne spostato e sistemato sulla parete in fondo al coro, dove rimase per diversi secoli[3]: dalla documentazione inedita conservata presso l'Archivio Centrale dello Stato di Roma (ACS, Divisione seconda / Scavi; Musei, gallerie, oggetti d'arte, esportazioni; Monumenti/ 1908-1924 (Divisione prima), busta 1269, fascicolo "Fiesole, Chiesa di San Domenico") è anzi possibile ricavare la sua posizione esatta nell'anno 1900 ancora nel coro, ovvero «al di sopra di un'alta porta per la quale si accede all'ex Convento». Sembra tuttavia che la pala sia stata collocata in questo punto solo in un secondo momento, perché, come riferisce Domenico Moreni[4], alla fine del XVIII secolo era «un gran Crocifisso a olio al di sopra della menzionata Tavola».

Per avere un'idea del suo stato a quell'epoca disponiamo di una fotografia Alinari (inv. 4478)[5], il cui scatto risale con certezza a prima del 1896[6] (**Fig. 20.1**); un'altra riproduzione, databile a questi stessi anni e che ritrae parimenti la tavola nel coro sorretta da due mensole, è custodita nell'archivio del fotografo Franz Stoedtner[7]. Dopo esser stata restaurata da Domenico Fiscali tra il gennaio 1900 e il marzo 1901[8], la pala, pericolosamente «esposta ai raggi del sole che passavano da un'ampia finestra a mezzogiorno» e «tanto in alto [...] che non poteva gustarsi come se fosse stata a giusta distanza» (è quanto si legge ancora dalla documentazione in ACS), fu quindi trasferita nell'attuale sacello[9], il cui altare era rimasto spoglio da che le truppe napoleoniche avevano prelevato nel 1808 la superba *Incoronazione della Vergine* dello stesso Angelico (Parigi, Musée du Louvre, inv. 314 MR 220)[10].

È molto probabile che quest'ultima, insieme al terzo capolavoro che l'artista dipinse per i frati di Fiesole – ossia l'*Annunciazione* del Museo Nacional del Prado (invv. P0015/001-002)[11] – decorassero *ab origine* il tramezzo della chiesa[12]; ma già allo scadere del XV secolo queste furono posizionate nella navata sinistra, in due cappelle entrambe di proprietà Gaddi. Col Seicento, l'*Annunciazione* ha seguìto una vicenda collezionistica diversa rispetto al suo "pendant", che di contro rimase al suo posto fino all'arrivo dei francesi: il 28 febbraio 1611 essa infatti fu venduta al duca Mario Farnese per la somma di 1500 ducati[13]; partì poi alla volta della Spagna nel 1613 come dono dello stesso Farnese al duca di Lerma Francisco de Sandoval y Rojas; e venne ritrovata nel Monastero de las Descalzas Reales di Madrid nel 1861, entrando a far parte delle collezioni del Prado in quello stesso anno[14].

Se l'*Annunciazione* e l'*Incoronazione della Vergine* furono licenziate dall'Angelico *grosso modo* nella seconda metà degli anni Venti (rispettivamente nel 1426-1428 circa e nel 1430 circa), il trittico per l'altare maggiore venne dipinto qualche tempo prima, verosimilmente tra il 1423 e il 1424. Per tale committenza fu decisiva l'eredità che il ricco mercante fiorentino Barnaba di Giovanni di Filippo degli Agli, del popolo di San Jacopo Oltrarno, aveva lasciato ai domenicani di Fiesole al momento della sua morte, sopraggiunta nel luglio 1418[15].

Dunque, nel 1418 – ossia l'anno seguente all'iscrizione del giovane Guido di Pietro alla Confraternita di San Niccolò presso Santa Maria del Carmine a Firenze[16] – Barnaba degli Agli lasciò ai frati di San Domenico la cifra spropositata di seimila fiorini d'oro, cruciale per riprendere i lavori di costruzione dell'edificio che, principiati nel 1406, erano stati poco dopo interrotti per contrasti interni all'ordine e per mancanza di fondi. Le carte antiche sono purtroppo avare di notizie su questa campagna di lavori, che sappiamo però per certo si concluse entro il 25 ottobre 1435, giorno in cui venne consacrata la chiesa[17]. Trova così facilmente risposta il quesito sul perché, tra tuniche bianche e cappe nere, nel nostro dipinto spicchi in posizione d'onore il raro San Barnaba[18], divenuto apostolo dopo la cacciata di Giuda, qui raffigurato senza il consueto ramoscello d'ulivo in mano (come si riscontra per esempio nella *Pala di San Barnaba* di Botticelli, Firenze, Gallerie degli Uffizi, Gli Uffizi, inv. 1890, n. 8361) ma avvolto da un pregiatissimo manto rosa foderato verde pistacchio[19]. La Madonna – dallo sguardo *blasé*, col Bambino stretto a sé mentre titilla due rose, secondo una composizione che ritorna con minime varianti nella più

tarda tavoletta oggi alla Pinacoteca Vaticana (inv. 40253)[20] – è attorniata da otto angeli; i due inginocchiati in primo piano, a profilo quasi perduto e che danno senz'altro ragione al Cavalcaselle nel dire che l'Angelico «crea e fa perfetta la poesia dell'arte»[21], le porgono due vasetti dorati. A completamento della *Sacra Conversazione* compaiono «diritti, in rassegna, come statue»[22]: san Domenico, in controparte rispetto a san Barnaba, titolare della chiesa nonché fondatore dell'ordine, con il distintivo giglio in mano; san Tommaso d'Aquino, all'estremità di sinistra, che ostenta con aria severa il tredicesimo verso del salmo da lui recitato nel 1256 tra i banchi delle aule universitarie di Parigi; e infine, sul lato opposto, col sangue che gli sgorga dal capo, san Pietro Martire, che tiene fra le dita – quasi pizzicandola, come la corda di un violoncello – la palma del martirio.

Com'è noto, l'aspetto odierno dell'opera è assai diverso da quello progettato ai tempi dell'Angelico. La struttura originaria, infatti, è stata rimaneggiata in due diverse occasioni: una all'aprirsi del Cinquecento, quando la forma mistilinea ghibertiana venne pareggiata per conferire alla pala una forma quadrangolare; e una nel XIX secolo, quando le tavolette nei pilastri e la predella furono smontate, vendute e sostituite. Facevano quindi parte dell'originario complesso pittorico di Fiesole: il *San Nicola di Bari* e il *San Michele Arcangelo* dell'Arp Museum Bahnhof Rolandseck di Remagen (Sammlung Rau für UNICEF, invv. GR1.696-697)[23], la cui pertinenza al polittico, intuita per primo da Pope-Hennessy[24], è confermata da scritte ad inchiostro ancora leggibili sul retro («era una delle dieci [figure] che adornavano l'Altare del convento di S. Domenico di Fiesole»); il *San Marco* e il *San Matteo* del Musée Condé di Chantilly (invv. 4-5)[25], pure loro corredati dalle medesime iscrizioni, benché Crowe e Cavalcaselle li avessero ricondotti indipendentemente da ciò al trittico[26]; e la predella a cinque scomparti raffiguranti *Cristo risorto in gloria*, *Maria e una schiera di santi* e *Beati domenicani*, oggi alla National Gallery di Londra (invv. NG663.1-5)[27]. È molto probabile che decorassero il trittico anche due tondini quadrilobati in collezione privata con la *Vergine annunziata* e l'*Arcangelo Gabriele annunciante*, ipoteticamente allacciati alla nostra opera da Mario Salmi (1958, p. 11)[28]; così come due santini a mezzo busto con *San Romolo* e *Sant'Alessandro*, i due patroni di Fiesole, custoditi rispettivamente a Londra (National Gallery, inv. NG2908) e a New York (The Metropolitan Museum of Art, inv. 1991.27.2). Già Robert Langton Douglas, in una lettera indirizzata a W.G. Constable il 18 dicembre 1928, identificava questi ultimi quali elementi del trittico fiesolano[29]; non poteva certo esserne a conoscenza Umberto Baldini, che fu dunque il primo ad avanzare sulla carta stampata quella proposta[30]. È invece opinione comune che il tondo con *Dio Padre* della Royal Collection di Londra (ora in deposito presso la National Gallery, inv. L10), proposto come elemento decorativo apicale della cuspide centrale[31], non facesse parte del complesso; al suo posto, come suggerito da Longhi[32] – sebbene questa proposta sia stata lasciata cadere dalla critica[33] – è possibile che fosse presente il delizioso tondino col medesimo soggetto oggi al Musée du Louvre (inv. DL 1973 22), che, però, secondo alcuni, è da ricondurre alla metà degli anni Trenta[34].

La tavola dell'altar maggiore di San Domenico a Fiesole si presentava originariamente come un trittico dalla *silhouette* squisitamente tardogotica, formato da dieci assi in legno di pioppo (**Fig. 20.3**), con tanto di cuspidi mistilinee, santini entro pilastri laterali, una lunga predella divisa in cinque scomparti e, molto probabilmente, due colonnine tortili a scandire la scena centrale. Il restauro del 1972-1976 ha permesso di indagare approfonditamente la sua struttura e di offrire per la prima volta una ricostruzione grafica di come il trittico potesse apparire prima dell'intervento di riquadratura (AOPD, GR4970)[35]. Tenendo conto dei mezzi a disposizione a quel tempo, il risultato finale fu davvero eccellente[36], quantunque esso sia stato perfezionato in seguito da Laurence Kanter[37] e più di recente da Carl Brandon Strehlke[38] (**Fig. 20.2**), i quali hanno ragionevolmente immaginato che l'assetto primordiale dei pilastri della cornice prevedesse otto santini – quattro dei quali dunque non ancora rintracciati – a occupare sia la fronte sia il prospetto esterno di ciascun contrafforte. In occasione del recente restauro si è affacciata la possibilità che dalle tre cuspidi si innalzassero altrettanti tabelloni apicali "a vento"[39].

La cronologia della pala di Fiesole è stata oggetto di un acceso dibattito fin dal XIX secolo, inserendosi per di più nella questione quanto mai spinosa relativa alla giovinezza del frate pittore[40]. C'è stato chi l'ha creduta assurdamente precoce, del 1409[41]; chi della fine del secondo decennio, a ridosso cioè della morte del benefattore Barnaba degli Agli[42]; chi del 1420-1421 circa[43], a monte del *Trittico di San Giovenale*

di Masaccio; chi ha collocato la sua esecuzione nel 1425 circa[44]; chi l'ha datata genericamente nel corso della parentesi fiesolana dell'Angelico, tra il 1418 e il 1436[45]; chi al 1428-1430 circa[46]; e chi l'ha spedita addirittura negli anni Trenta[47], ritenendo la consacrazione dell'altar maggiore del 1435 un *terminus post quem*[48]. Macchinosa risulta l'interpretazione di Luciano Berti[49] – che, come Adolfo Venturi, non nutriva alcuna simpatia per la tavola[50] – secondo la quale la realizzazione dell'opera, alla luce di alcune presunte disomogeneità di stile, dovrebbe essere avvenuta in due momenti differenti (1420 circa; 1435 circa); pure Strehlke[51], sebbene sostenitore di una cronologia alta, riconosce uno scarto stilistico tra le parti, suggerendo per questo motivo una datazione al 1419 circa, con la conclusione della predella avvenuta solamente dopo qualche anno, nel 1421-1422 circa.

Eccetto qualche caso, la critica degli ultimi decenni si è assestata tuttavia su un *range* cronologico ben preciso, ossia la prima metà del terzo decennio (elencare qui tutte le voci bibliografiche sarebbe un lavoro impensabile, oltre che inutilmente compilativo). Come sostenuto autorevolmente da Longhi[52], è possibile stringere ulteriormente la forbice cronologica e collocare l'esecuzione del trittico di Fiesole tra il 1423 e il 1424 circa: vale a dire dopo il momento in cui Gentile da Fabriano svelò a tutta Firenze l'*Adorazione Strozzi* (Firenze, Gallerie degli Uffizi, Gli Uffizi, inv. 1890 n. 8364), ma prima della svolta masaccesca dell'Angelico, testimoniata a chiare lettere da una serie di dipinti come la *Madonna* di Francoforte (Städelsches Kunstinstitut, inv. 838), la *Madonna dell'uva* già Piasecka Johnson (poi Newark, collezione Alana) e il *Trittico di San Pietro Martire* (Firenze, Museo di San Marco, inv. 1890, n. 8769), tutti databili intorno al 1425-1426 circa. I richiami a Lorenzo Monaco (con ogni probabilità il suo primo maestro) e a Lorenzo Ghiberti[53], che segnarono la primissima operosità del giovane mugellano, si sono evidentemente affievoliti nella pala di Fiesole, dove invece «è palese la venatura improvvisa e, direi quasi, contro voglia, delle novità di Gentile»[54]. Non c'è dubbio che la verità epidermica e le pelli soffici, avvolgenti e carnose, si alliccino a quello che allora era l'artista più ricercato in Italia; ma, d'altro canto, il tono *courtois* che si coglie soprattutto nella Vergine rimanda in tutto e per tutto a Masolino, persino per quanto riguarda la scelta delle gamme cromatiche. All'interno del catalogo dell'Angelico, un utile termine di confronto risulta essere la *Madonna di Cedri* oggi al Museo Nazionale di San Matteo di Pisa, del 1422 circa[55], che da tempo è stata correttamente disancorata per questioni dimensionali da due superlativi pannelli che in passato le erano stati accostati, raffiguranti *Santa Caterina d'Alessandria*, *san Giovanni Battista*, un *Santo vescovo*, *sant'Agnese* (oggi in collezione privata)[56]. Questi, provenienti anch'essi da San Domenico a Fiesole[57], sono indubbiamente consentanei alla tavola di Pisa e si leggono tutto d'un fiato con il nostro trittico, come ben dimostra il confronto tra la Sant'Agnese e il primo angioletto fiesolano del gruppo di destra ai piedi della Vergine: due figure praticamente interscambiabili tra di loro.

L'intervento di riquadratura che ha rimodernato l'aspetto tardogotico del trittico è da porre in relazione a una nuova campagna di lavori che interessò il convento di San Domenico, principiata nel 1486 e conclusa con la riconsacrazione dell'altar maggiore nel 1503[58]. Come accerta un'antica cronaca della chiesa, trascritta parzialmente per la prima volta da Marchese[59], la riquadratura venne approntata da Lorenzo di Credi nell'anno 1501 (e non nel 1505)[60], a distanza cioè di solamente settant'anni e poco più dalla dipintura dell'Angelico: «Circa anno Domini 1501...renovata est tribuna capellae majoris in duobus arcubus, et remotum est altare majus, et positum iuxta murum... et tabula altaris majoris renovata est et reducta in quadrum et additae picturae, aer super picturas superius et ornamenta tabulae per singularem pictorem Laurentium de Credis». Si tratta senz'altro dell'operazione più drastica e spettacolare tra quelle indagate nel presente studio, di cui peraltro conserviamo ancora – come in pochi altri casi – la sontuosa cornice cinquecentesca, sebbene alcuni elementi, come la struttura del gradino, siano di fattura moderna[61]. Quest'ultima si compone di due imponenti pilastri in legno di pioppo su cui si innesta una grossa trabeazione, che risulta vuota al suo interno. La straordinarietà di questa operazione, su cui la critica non ha mai posto le dovute attenzioni[62], non risiede soltanto nella difficoltà d'innestare, lungo la complicata forma mistilinea delle cuspidi angelichiane, i tasselli lignei necessari a ridisegnare un nuovo formato, ma anche nel virtuosismo tecnico e nella precisione con cui Lorenzo di Credi fece scomparire il fondo dorato, dipingendo a tempera grassa direttamente sulla lamina e scontornando i santi e gli angeli, che ora si stagliano su un placido fondale atmosferico tipicamente rinascimentale. Questa

radicale trasformazione ha interessato anzitutto la struttura lignea del trittico tardogotico (le seguenti informazioni derivano dalla relazione di restauro compilata da Daniele Rossi, Roberto Buda e Alberto Dimuccio in occasione dell'appena concluso restauro): le colonnine tortili e i pilastri laterali sono stati rimossi, così come le traverse originali, che sono state asportate segando i chiodi che le ancoravano al supporto; dopo aver tagliato la tela di incamottatura che un tempo si stendeva sull'intero tavolato, i tre scomparti componenti il tavolato sono stati avvicinati tra loro e uniti attraverso colla proteica e un nuovo sistema di traverse; il lato inferiore è stato segato e ridotto di qualche centimetro; le punte e i bordi curvi delle cuspidi mistilinee sono state ritagliate di modo da ottenere una sagoma regolare; e infine, per ampliare la superficie, sono state aggiunte nella porzione superiore e in quella inferiore – con incastri a mezzo legno e un'ulteriore sistema di traversatura verticale – nuove assi di pioppo, sagomate al millimetro in base al profilo del trittico dell'Angelico (cfr. **Fig. XIV** in **Capitolo 3**), su cui Lorenzo di Credi ha dipinto rispettivamente il nuovo sfondo e lo scalino in pietra serena con il manto erboso (che Pope-Hennessy, bizzarramente, riteneva dei tempi dell'Angelico)[63]. Appena sopra questo scalino è ancora visibile, sulla sinistra, un saggio di rimozione della pittura cinquecentesca effettuato ai tempi di Baldini[64], che permette di comprendere come terminava originariamente il pavimento. Anche la totale ammanitura color avorio che si vede tuttora sul retro della tavola è riconducibile all'intervento di Lorenzo di Credi. Non sappiamo invece che tipo di intervento sia stato effettuato sul gradino che ospitava la predella, probabilmente anch'esso creato *ex novo* per adeguarlo alla nuova carpenteria. È chiaro che, con l'avvicinamento dei tre scomparti dell'Angelico, la prospettiva del pavimento e il disegno del basamento del trono è stata sfalsata in corrispondenza della giuntura delle assi, e di conseguenza riadattata pittoricamente dall'artista[65]. Anche altre porzioni di pittura più antica, come spesso accadeva negli interventi di riquadratura, sono state ritoccate: in questo caso il nostro artista, senza badare a spese, ridipinse completamente con lapislazzulo il manto blu di Maria e ridefinì a pennello nero i contorni delle aureole[66]. Se Wurm liquidava sbrigativamente che «in Wirklichkeit verhält sich die Sache so: total verändert wurde von Lorenzo di Credi nur der Hintergrund»[67], altri studiosi hanno invece creduto che nel 1501 egli fosse intervenuto su molte altre parti della scena angelichiana[68]: le indagini condotte sul dipinto in occasione del recente restauro sembrano però escludere quest'ultima possibilità.

Un esame ravvicinato della superficie pittorica permette di cogliere l'altissima qualità d'esecuzione degli interventi pittorici di Lorenzo di Credi, svolti con estrema accuratezza, tant'è che, come si accorto Daniele Rossi, dopo aver scontornato il giglio che san Domenico tiene in mano, il pittore, con l'attenzione e la cura di un agronomo, ne ridipinse addirittura la punta dei pistilli (**Fig. 20.4**). Ma si osservino pure gli elementi architettonici in pietra serena che corrono lungo le lesene, gli stessi presenti nella precedente *Pala Mascalzoni* (Parigi, Musée du Louvre, inv. 257)[69], realizzati con grande dovizia archeologica mediante la tecnica dello spolvero. Deliziosa a questo proposito è la scelta di adottare il medesimo disegno sia per i capitelli dipinti sia per quelli intagliati nella cornice. Merita poi una particolare nota di encomio l'incantevole baldacchino ciondolante sopra la testa di Maria, ancorato a un anello grazie a un virtuosistico intreccio di nastri di seta rosa infiocchettati e impreziosito da motivi d'argento e d'oro "a conchiglia" per simulare fili di cristalli di rocca[70].

Dipingendo la tenda blu fiordaliso che scende alle spalle del gruppo sacro, Lorenzo di Credi oscurò pure lo schienale del trono su cui in origine sedevano la Vergine e il Bambino: oggi, dopo diverse proposte di ricostruzione – basate essenzialmente sulle incisioni tutt'ora visibili tracciate dall'Angelico sull'imprimitura e sulle indagini radiografiche condotte nei primi anni Settanta[71] – è finalmente possibile avere un'idea molto più precisa della struttura grazie alla riflettografia a raggi infrarossi effettuata in occasione dell'appena concluso restauro (**Fig. 20.5**). Essa ha restituito una forma straordinariamente complessa, unica nel suo genere, composta da una geometria poligonale (e non curva, come si pensava fino a oggi) e da un incastro di marmi ben più audace rispetto al trono del *Trittico di San Giovenale* di Masaccio, a cui la nostra pala è stata tradizionalmente accostata; sulla sommità sembra inoltre di intravedere una nicchia incassata in una cuspide (meglio leggibile nelle radiografie degli anni Settanta)[72], dalle quali si scorgono pure due vasetti poggianti su altrettante mensoline. A mia conoscenza, questa ardita soluzione non trova riflessi puntuali nella produzione fiorentina del XV secolo: gli esempi più affini risul-

tano essere il polittico di Bicci di Lorenzo di Empoli, di poco successivo (1424-1426 circa), dove si colgono analogie pure nella posa del Bambino[73], e la tavola di Zanobi Strozzi oggi al Museo di San Marco di Firenze (1434-1439)[74].

Grazie ad alcune fotografie storiche[75] (**Fig. 20.6**) sappiamo che Lorenzo di Credi ridisegnò pure gli sfondi dei santini nei contrafforti laterali, distribuendoli entro delle finte nicchie in pietra serena dall'intenso sapore brunelleschiano, le quali, però, sono state sciaguratamente raschiate via nel secolo scorso per ripristinare il fondo oro sottostante (una piccola traccia di questa ridipintura si osserva ancora nel *San Marco* di Chantilly) (**Fig. 20.7**). Anche sulla sommità del pilastro laterale di destra della cornice, malgrado le manomissioni ottocentesche che analizzeremo a breve, sopravvive una porzione originale della decorazione crediana (mentre quella sul pilastro di sinistra è di fattura moderna) (**Fig. 20.8**): ciò consente di immaginare nei pilastri uno sviluppo pittorico unitario, che vedeva susseguirsi in tutta la loro altezza una serie di nicchie in pietra serena stagliate su una campitura amaranto. Evidentemente, questo riassetto non rendeva facilmente riconoscibile la presenza di due mani differenti, tanto da abbagliare sia Domenico Moreni, sia il canonico Angelo Maria Bandini, i quali videro «attorno al quadro molte figure di Lorenzo di Credi»[76]. Macciò, Ferretti, e Giglioli si convinsero così che gli «ornamenta tabulae» menzionati nella cronaca del convento di cui si è detto sopra altro non fossero che quelle rilevate prima di loro dal Moreni e dal Bandini[77]. Solamente con Roberto Longhi si è imposta l'idea che nel nuovo assetto rinascimentale avessero trovato posto i santini angelichiani; per Laurence Kanter, invece, secondo una logica forse un po' troppo macchinosa, la soluzione finale avrebbe previsto una *cohabitation* tra i personaggi dell'Angelico e altri realizzati per l'occasione da Lorenzo di Credi[78]. Ma sospendiamo per il momento la questione relativa ai santi nei pilastri: è possibile infatti sciogliere alcuni dubbi che ruotano attorno a essa solo ripercorrendo la vicenda ottocentesca della pala.

Fin dai tempi più remoti l'intervento di Lorenzo di Credi ha generato reazioni negative tra le fila degli studiosi: nell'edizione giuntina delle *Vite*, infatti, il Vasari sosteneva con toni dispregiativi che «perché forse pareva che si guastasse, è stata ritoccata da altri maestri e peggiorata»[79]. Anche una parte della critica otto-novecentesca ha stigmatizzato in più di un'occasione l'intervento crediano, a partire dagli ispettori Francesco Acciai ed Emilio Burci, i quali, incaricati nell'ottobre 1859 dal Direttore delle RR. Gallerie di valutare lo stato conservativo dei dipinti custoditi in San Domenico a Fiesole[80], constatarono come la pala «all'anno 1501 fu ritoccata da Lorenzo di Credi, e ridotta con pessimo consiglio in forma rettangolare»[81].

Ma, escluse le ragioni conservative addotte dall'aretino, all'origine della riquadratura stavano come già detto i lavori di ammodernamento dell'area absidale della chiesa e la precisa volontà di «mettere la pala in più giusto rapporto spaziale» col nuovo ambiente»[82]. La scelta cadde in maniera quasi naturale su Lorenzo di Credi, il quale, oltre ad essere un fedelissimo della setta piagnona[83], risultava a quelle date un artista di ormai acclarata fama a Firenze[84]. Egli era inoltre particolarmente avvezzo a questo tipo di operazioni, tant'è che nel 1524 fu lui ad intervenire (ma non sappiamo bene secondo quali modalità) sui due monumenti equestri affrescati da Andrea del Castagno e da Paolo Uccello sulle pareti della cattedrale di Santa Maria del Fiore[85]; non meno significative sono infine le parole del Vasari, il quale aveva più volte messo in evidenza la «pulitezza», la «diligenza» e la precisione della sua pittura.

È un triste e doloroso capitolo quello che contraddistingue la storia di San Domenico a Fiesole nei decenni a cavallo tra il XVIII e il XIX secolo[86]: come riportato da padre Ferretti, numerosi oggetti «di squisitissimo lavoro, in massima parte appartenenti al secolo XV e XVI»[87], tra cui diversi reliquiari e candelieri, vennero saccheggiati o andarono perduti; nel 1808, per giunta, il convento fu soppresso (sebbene i frati ottenessero il permesso di tornare nell'ottobre 1817)[88]; e in quello stesso anno l'*Incoronazione della Vergine* dell'Angelico venne saccheggiata dai francesi. Come se non bastasse, gli elementi dell'Angelico incastonati nella cornice cinquecentesca dell'opera – vale a dire i santini laterali e la predella – furono smontati e venduti. Tale rimaneggiamento viene abitualmente collocato tra il 1792, quando Moreni descrisse la chiesa e la pala al suo interno senza accennare a questo infausto episodio[89]; e il 1827, l'anno in cui gli scomparti di predella sono già attestati a Roma nella collezione del console prussiano Vincenzo

Valentini[90]. Al loro posto vennero collocati – secondo un quanto mai insolito *pastiche* – i dipinti che si vedono attualmente nell'incorniciatura.

Si tratta anzitutto di sei sante a figura intera, poste tre per lato sui pilastri, che sono state dipinte da Lorenzo Monaco e la sua bottega. Riconosciute come tali da Demostene Macciò, Adolfo Venturi e da gran parte della critica successiva[91], Diane Cole Ahl, Magnola Scudieri e Maria Sframeli le ritenevano invece un più modesto prodotto della sua cerchia, assegnandole quindi a Matteo Torelli[92], mentre Pope-Hennessy[93] – seguito dal solo Berenson nell'edizione postuma delle sue "liste"[94] – le considerava della maniera di Rossello di Jacopo Franchi. È dell'ultima ora l'ipotesi di Carl Brandon Strehlke[95] – un vero e proprio colpo di genio, per quanto avanzata cursoriamente in una nota del suo ultimo saggio sul pittore – di ricondurre queste sei sante al polittico che il frate camaldolese dipinse nel 1407 per la chiesa di San Salvatore in Valle a Monteloro, vicino a Pontassieve, oggi smembrato tra Avignone (Musée du Petit Palais, inv. MI430) e la Pinacoteca Vaticana (invv. 215-217)[96]. La proposta convince, ma restano ancora da chiarire le circostanze che portarono a scegliere proprio queste tavolette in sostituzione di quelle dell'Angelico. Le due opere inserite all'estremità del moderno gradino, anch'esse su fondo oro e facenti parte originariamente di una *Pietà*, sono invece da riferire a Lorenzo di Bicci, come proposto per primo da Miklós Boskovits[97]. Ferretti le riconduceva genericamente a un anonimo giottesco[98], Giglioli a un artista fiorentino del XIV secolo[99], mentre Luciano Berti le attribuiva a un pittore orcagnesco[100]. Della loro provenienza tutto si ignora. Infine, i tre scomparti di predella con *Cristo in gloria risorto e santi* sono delle parziali repliche ottocentesche degli originali londinesi, di fattura piuttosto modesta, dipinte da un artista ricordato in bibliografia solamente col suo cognome, Micheli. Umberto Baldini le definiva brutalmente «pessime e goffissime copie-imitazioni»[101], ma dello stesso parere è la maggior parte della critica[102].

Un articolo di Francesco Bartolucci finora mai messo in valore dalla critica, uscito in tre puntate tra il luglio e l'agosto del 1885 sulla rivista "Nuovo Osservatore Fiorentino", precisa ulteriormente la vicenda ottocentesca della nostra opera[103]. L'autore infatti ricorda di come il gradino originale dell'Angelico fosse rimasto fino «a circa il 1840 intatto allo stesso luogo, ma la tavola essendo siccome oggi coperta da tenda fu facile, connivente il parroco, far trarre una copia [...] e sostituirlo trafugandone l'originale senza che alcuno avesse agio di muovere opportuna lagnanza e senza che le autorità venissero in cognizione del fatto, nonostante la non breve permanenza in Firenze dell'opera derubata». Al di là del riferimento cronologico evidentemente impreciso (la predella era infatti già pervenuta a Roma nel 1827), il passo è di cruciale importanza e consente di mettere maggiormente a fuoco la dinamica del piano fraudolento. Non solo: dalle stesse colonne si viene a conoscenza delle identità dei protagonisti coinvolti in questo misfatto. Il Bartolucci infatti punta il dito contro l'allora parroco di San Domenico a Fiesole, padre Giacinto Giachi, apostrofato come «indegno» e «reo di questa iniquissima azione perpetrata per la ingordigia di pochi scudi»; e in seconda battuta contro l'artista chiamato a falsificare l'originale dell'Angelico, cioè «Michele Micheli, celebre contraffattore dei dipinti del 400 e singolarmente delle opere di Raffaello»[104]. Per sconosciute ragioni, il nome proprio del Micheli è andato a perdersi nei decenni, al punto che il più delle volte ci si è riferiti vagamente a «un certo Micheli», o a «tale Micheli», impedendo così la messa a fuoco della sua figura. Tale precisazione, invece, mi ha consentito di scoprire nuove informazioni biografiche su di lui (tra cui i luoghi e le date di nascita e di morte: San Giovanni Valdarno, 1794-1858), anche grazie al rinvenimento presso la Biblioteca dell'Istituto Nazionale di Archeologia e Storia dell'Arte di Roma (coll. ms. 20) di un inedito romanzo autobiografico dell'attore teatrante Antonio Colomberti dal titolo "Memorie di un celebre pittore e di un artista comico scritte da quest'ultimo nell'82esimo anno dell'età sua e terminate nell'anno 1888", in cui egli ripercorre il singolare, per non dire bislacco, a tratti morboso, rapporto di amicizia che ebbe col Micheli[105]. Il manoscritto conta 204 carte, divise in due parti, ognuna composta da dieci capitoli, dove peraltro si fa cenno ad alcune delle opere contraffatte dal falsario, su cui, assieme ad Alberto Bentoglio, intendo ritornare in altra sede[106].

Quanto a padre Agostino Giachi, chiamato Giacinto al secolo, sappiamo da fonti inedite rinvenute presso l'Archivio Vescovile di Fiesole che egli fu nominato rettore della parrocchia di San Domenico di Fiesole il 2 marzo 1820, ricoprendo tale carica fino al 20 novembre 1844, quando egli assunse l'abito regolare di San Marco e il ruolo di Vicario Generale della Congregazione (ASDFi, XVIII, B 99, c. 230; B

122, c. 963). Diventa dunque naturale restringere la parentesi cronologica entro cui datare la manomissione del polittico (1820-1827); anzi, così facendo trovano ulteriore fondamento le parole di Charles Eastlake, il quale, in una lettera indirizzata a Ralph Wornum nel 1860, stimava la data della vendita dei pezzi fiesolani intorno all'anno 1820[107]. Ernst Förster, invece, in uno dei primi testi a stampa dedicati al frate pittore, riferiva che il trafugamento fosse avvenuto tra il 1826 e il 1830 e che la copia della predella fosse di mano di un certo Rebnitz (molto probabilmente il nazareno Theodor Rehbenitz, come mi suggerisce Aldo Galli)[108].

Possiamo così concludere che nei primi anni dell'Ottocento, durante le turbolenti fasi delle soppressioni in corso a Firenze, la nostra tavola presentasse ancora il suo aspetto cinquecentesco: la relazione compilata dai commissari di governo in San Domenico a Fiesole nel 1808, che non era mai stata resa nota nell'infinita bibliografia angelichiana, diventa dunque preziosissima per la ricerca. Si legge: «Nel coro. N.1 Una Madonna Sedente contornata dagli Angioli, con San Pietro e tre Santi Domenicani stanti ai lati. Il quadro è intelajato. Su ciascuno dei lati del detto telajo sono quattro figure piccole e a basso in cinque scomparti rappresentata l'Ascensione pure in piccole figure. In legno» (AABAFi, Soppressioni, Carteggio e Atti, Rapporti, 1808, n. 2, c. 7). Abbiamo così l'assoluta certezza che Lorenzo di Credi inserì nei pilastri laterali tutti e otto i santini realizzati dal frate mugellano, quattro per parte, uno sopra l'altro (**Figg. 20.9-20.10**), diversamente dunque da quanto si era ipotizzato fino a questo momento (ci si era sempre immaginati infatti due o più preferibilmente tre santi per lato, in linea con la risistemazione ottocentesca dei frammenti di Lorenzo Monaco). Difficile però decretare con assoluta precisione la loro disposizione: certo è che la differenza di ampiezza delle basi dipinte che si nota dalle foto storiche spingerebbe a credere che il *San Matteo* stesse più in basso rispetto al compagno di Chantilly e a quelli di Remagen; inoltre, nessuna delle nostre tavolette è stata tagliata in alto in modo coerente con il pezzo crediano in cima al pilastro della cornice (**Fig. 20.8**), per cui si può supporre che in queste posizioni apicali fossero state incastonate le altre figure di santi del Beato Angelico, quelle oggi disperse. Con ogni probabilità, esse raffiguravano san Luca e san Giovanni, i due Evangelisti che mancano all'appello e che avrebbero senz'altro fatto coppia con quelli oggi a Chantilly; altri due possibili candidati potrebbero essere san Giovanni Battista, l'immancabile patrono di Firenze, e san Bartolomeo, dato che il convento di San Domenico sorgeva «in populo Abbatie sancti Bartholomei»[109]. Ma, in assenza di qualsiasi tipo di appiglio, non è il caso di pronunciarsi oltre. Confesso poi di non essere in grado di dare una spiegazione a quanto si trova scritto sul retro dei quattro santini dell'Angelico («era una delle dieci [figure] che adornavano l'Altare del convento di S. Domenico di Fiesole»), dal momento che, in virtù di quanto esposto finora, due figure resterebbero fuori dal conteggio.

In base ai fatti qui ricostruiti, si va così a confermare la proposta di Kanter e Strehlke secondo i quali i santini originali dell'Angelico fossero otto in totale. Non sembra necessario immaginare nelle fasce laterali dei pilastri ulteriori santini dipinti da Lorenzo di Credi[110], che, peraltro, avrebbero conferito alla macchina d'altare un aspetto ancora tardogotico, in netta contrapposizione con la modernissima cornice lignea[111]. Resta invece da chiedersi che cosa ne fu dei due tondini angelichiani con la scena dell'*Annunciazione* (collezione privata) e dei due santi patroni di Fiesole (Londra e New York), che campeggiavano verosimilmente in cima ai contrafforti e nelle cuspidi. Come già avanzato in passato[112], è certo che essi siano stati rimossi dal trittico in occasione della trasformazione del 1501; è probabile che per diverso tempo essi vennero custoditi in convento, dal momento che le carte d'archivio registrano nel febbraio 1621 la presenza in San Domenico di Fiesole di «duas parvas iconas depictas a B. fratre Joanne Angelico Filio huius conventus. videlicet B. Mariae Annunciatae, et Angeli annuntiantis» (che furono donate quell'anno dai frati al cardinale Desiderio Scaglia)[113]; e nel 1769 di «due piccole Tavole esistenti nella Sagrestia con due Santi in campo d'oro assai diligentemente lavorati»[114]. Le descrizioni sembrerebbero combaciare con le nostre opere, sebbene – e questo è un ostacolo non da poco – manchino all'appello gli altri due santini a mezzo busto che Kanter e Strehlke presuppongono nella loro ricostruzione, forse già dispersi o venduti a queste date. Se così fosse, si tratterebbe in sostanza di un episodio assai simile a quello che interessò la cuspide del *Polittico Baroncelli* di Giotto in Santa Croce a Firenze (**Scheda 16**), risecata allo scadere del Quattrocento durante le operazioni di riquadratura e custodita per diverso

tempo in un luogo a noi sconosciuto, prima di riemergere nella dimora fiorentina di Pietro Toesca nei primi anni Venti del Novecento.

Le alterne vicende qui narrate hanno notevolmente influenzato la storia conservativa della pala, che, a quanto ci risulta, è stata restaurata quattro volte negli ultimi centoventicinque anni[115]: nel 1900-1901 da Domenico Fiscali (fino ad oggi non si era a conoscenza di questo restauro, cfr. ACS, Divisione seconda / Scavi; Musei, gallerie, oggetti d'arte, esportazioni; Monumenti / 1908-1924 (Divisione prima), busta 1269, fascicolo "Fiesole, Chiesa di San Domenico")[116]; nel 1955, in occasione della mostra allestita per il cinquecentenario della morte dell'Angelico (AOPD, GR2067); nel 1972-1976, quando l'opera è stata esposta alla mostra *Firenze restaura* e «presentata con alcuni saggi di pulitura a inizio del lavoro di restauro»[117]; e infine nel 2024-2025 (pratica non ancora registrata). Alla relazione di quest'ultimo restauro, in cui si discutono anche i precedenti interventi conservativi, rimando la disamina[118].

Bibliografia selezionata (2a-g):
Giglioli 1933, pp. 21-25; Pope-Hennessy 1952, pp. 166-167, tavv. 3-7, fig. 1; L. Berti, in *Mostra delle opere di Fra Angelico* 1955, pp. 12-15, cat. 6; Davies 1961, pp. 15-32, nn. 663, 2908; Baldini 1970, pp. 87-89, n. 9; Pope-Hennessy 1974, pp. 189-190, tavv. 1-7, fig. 1; Baldini 1977; Cole Ahl 1977, pp. 172-180, n. 2; Hood 1993, pp. 66-72; Hoeniger 1995, pp. 120-126, fig. 83; Bonsanti 1998, pp. 118-119, n. 16; Boskovits 2002b, pp. 69-75; Gordon 2003, pp. 2-25; De Vries 2005; L.B. Kanter, in *Fra Angelico* 2005, pp. 64-72, catt. 10a-c; Cole Ahl 2008, pp. 36-45, fig. 33; C.B. Strehlke, in *Fra Angelico* 2019, pp. 116-129, cat. 17; A. Tartuferi, in *Beato Angelico* 2025, pp. 122-125, cat. 1.10; Mattedi 2026.

---

[1] Ferretti 1901 [1992], p. 41 nota 17; Bencistà 2021, p. III.
[2] Vasari 1550 e 1568 [1966-1997], vol. III (1971), p. 270.
[3] François 1850, p. 739.
[4] Moreni 1791-1795, vol. III (1792), p. 90.
[5] Bologna, Fondazione Zeri, Fototeca Zeri, inv. 34637; New York, Frick Art Reference Library, inv. 4107100383063_0001; Nashville, Vanderbilt University, Contini-Volterra Photographic Archive, inv. SC.MSS.088.FLOR.4669.
[6] È stata infatti pubblicata in *Firenze e Contorni* 1896, p. 109.
[7] Marburg, Deutsches Dokumentationszentrum für Kunstgeschichte–Bildarchiv Foto Marburg, inv. 1.076.672.
[8] Rinaldi 1998, pp. 364, 450, oltre a quanto custodito in ACS.
[9] Cfr. anche Ferretti 1901 [1992], p. 40 nota 16; Giglioli 1933, p. 22; Teubner 1975, pp. 386-387 nota 26.
[10] D. Thiebaut, in *Catalogue des peintures* 2007, p. 14.
[11] C.B. Strehlke, in *Fra Angelico* 2019, pp. 158-169, cat. 29; Strehlke 2019.
[12] Cole Ahl 2008, p. 226; C.B. Strehlke, in *Fra Angelico* 2019, p. 160, fig. 29.2.
[13] Marchese 1854, vol. I, pp. 230, 400, n. VI.
[14] Sull'intera vicenda vedi Strehlke 2019, pp. 32-36.
[15] Sul committente e sulle sue volontà testamentarie si rimanda ai poco noti ma preziosissimi tomi del Gamurrini (1668-1685, vol. V (1685), pp. 290-294), nonché all'Orlandi (1959-1960, vol. II (1960), pp. 31-35, 93-104), a Teubner (1975, pp. 512-514, docc. III-IV) e a Cipriani (2014, pp. 33-37); ma prima ancora si segnalano tre piccoli contributi apparsi sulle pagine del quotidiano di Firenze "Il Corriere italiano" (Tosi 1900a,b,c), che, a quanto mi risulta, non sono mai stati citati dalla critica: in questi sono contenute diverse occorrenze biografiche relative anche alla moglie di Barnaba, Donna Lisa, la quale, nel catasto del 1427, dichiarandosi vedova e abitante nel quartiere di Santo Spirito (gonfalone Nicchio), denunciava un podere nel popolo di Santo Stefano in Pane, verso l'attuale Rifredi (ma cfr. anche ASF, Catasto del 1427, Catasto 18_1, tomo II, c. 1042).
[16] Cohn 1955; Orlandi 1964, pp. VII-IX.
[17] Sulle vicissitudini di San Domenico a Fiesole e sugli interventi architettonici che hanno trasformato il primordiale assetto quattrocentesco si riportano, nella sterminata bibliografia: Centi 2007; Cipriani 2010; Ead. 2014; Ead. 2020.
[18] Kaftal 1952-1985, vol. I (1952), pp. 129-136, n. 39.
[19] In passato egli è stato confuso con san Giovanni Evangelista oppure con san Pietro: cfr. Marchese 1854, vol. I, p. 229; Cartier 1857, pp. 129, 420, n. VIII; Förster 1859, p. 18; Crowe, Cavalcaselle 1864-1866, vol. I (1864), p. 583; Gaetano Milanesi in Vasari 1568 [1878-1885], vol. II (1878), p. 510 nota 1; Supino 1898, p. 64; Langton Douglas 1900, p. 81; Wingenroth 1906, pp. 21, 24. La corretta identificazione del santo spetta a Schottmüller 1911, p. 227.
[20] G. de Simone, in *Benozzo Gozzoli e Cosimo Rosselli* 2011, pp. 146-149, cat. 2.

[21] Crowe, Cavalcaselle 1883-1908, vol. II (1883), p. 363.
[22] Venturi 1901-1940, vol. VII.1 (1911), p. 40.
[23] S. Blöcker, in *Horizonte* 2011, pp. 18-19, catt. 1-2; A. Tartuferi, in *Beato Angelico* 2025, pp. 122-125, catt. 1.10d-e.
[24] Pope-Hennessy 1952, p. 167.
[25] C. Gerbron, in *Fra Angelico* 2014, pp. 46-51, catt. 5-6.
[26] Crowe, Cavalcaselle 1864-1866, vol. I (1864), p. 584.
[27] Gordon 2003, pp. 2-25.
[28] C.B. Strehlke, in *Fra Angelico* 2019, pp. 116-129, catt. 17j,k.
[29] Gardner von Teuffel 1997; Gordon 2003, pp. 26-31.
[30] Baldini 1977, pp. 236, 244 note 13-14.
[31] Baldini 1977, pp. 236, 242-244 nota 11.
[32] Longhi 1968, p. 44 nota 5.
[33] Cole Ahl 1984; Bonsanti 1998, pp. 120-121, n. 19.
[34] L.B. Kanter, in *Fra Angelico* 2005, pp. 155-160, cat. 30C. Sull'altar maggiore di San Domenico il Vasari (1550 e 1568 [1966-1997], vol. III (1971), p. 271) ricordava dello stesso Angelico pure un ciborio, che fin dal primo Novecento è stato riconosciuto in quello già Bardini e oggi all'Ermitage di San Pietroburgo (inv. 283, cfr. Crowe, Cavalcaselle 1903-1914, vol. IV (1911), p. 88; Scalia 1991; Kustodieva 2011, p. 183, n. 39), ornato di due sportelli laterali oggi al Musée du Louvre (invv. 1731, 2002-3, cfr. D. Thiebaut, in *Catalogue des peintures* 2007, p. 15): si tratta tuttavia di un pezzo accessorio, dipinto peraltro successivamente rispetto al trittico qui in esame, e per questo motivo non deve essere affrontato nella presente trattazione (L.B. Kanter, in *Fra Angelico* 2005, p. 70 nota 1; per un'opinione differente vedi Baldini 1977, p. 242 nota 10; C.B. Strehlke, in *Fra Angelico* 2019, pp. 130-132, cat. 18). Sull'apporto della bottega nella realizzazione di tutti questi elementi, che a mio avviso è pari a zero, in molti si sono pronunciati in passato (Venturi 1901-1940, vol. VII.1 (1911), p. 40; Offner 1947, p. 89 nota 10; Pope-Hennessy 1952, pp. 166-167; Salmi 1958, pp. 11, 98; Berenson 1963, vol. I, p. 11), spingendosi in alcuni casi a conclusioni al limite della decenza (Cardile 1976, pp. 81-98). Raimond van Marle (1923-1938, vol. X (1928), pp. 42, 170-172) sosteneva che la predella, che tanto aveva estasiato il Vasari, non facesse parte della pala di Fiesole, essendo «without any doubt from the hand of [...] Zanobi Strozzi», raccogliendo il favore di Muratov (1930, pp. 27-28), di Pope-Hennessy (1952, p. 166; Id. 1974, p. 190) e di Collobi Ragghianti (1955, p. 42). Quest'ipotesi evidentemente circolava sin dall'inizio del XX secolo, se non prima, dal momento che veniva fermamente rigettata da Alois Wurm (1910, pp. 7-14).
[35] Ma cfr. anche Baldini 1977.
[36] Baldini 1977, pp. 241, 246, figg. 233, 239.
[37] L.B. Kanter, in *Fra Angelico* 2005, p. 65.
[38] C.B. Strehlke, in *Fra Angelico* 2019, pp. 116-129, cat. 17; Id., in *Beato Angelico* 2025, pp. 400-401.
[39] Strehlke 2025, pp. 39, 55 nota 40. Tra le varie restituzioni grafiche proposte nel corso degli anni, meno efficaci sono quelle di Cardile (1976, pp. 82-84, fig. 27) e di Prantoni (2018, pp. 36-56).
[40] Su questo tema valgono ancora gli insuperabili affondi di: Longhi 1940, pp. 173-177; Boskovits 1976b,c; Galli 1998. Risultano altrettanto importanti quelli di Cole Ahl 1980; Strehlke 1994; Id. 1998. Meno incisivo invece Berti 1963.
[41] Carinci 1935, p. 15.
[42] Wingenroth 1906, p. 24; Venturi 1901-1940, vol. VII.1 (1911), p. 40; Papini 1925, p. 14; van Marle 1923-1938, vol. X (1928), p. 172; Muratov 1930, p. 27; De Vries 2005, p. 59.
[43] Wurm 1907, p. 15; Collobi Ragghianti 1955, p. 24; Gordon, Wyld, Roy 2002, p. 4; L.B. Kanter, in *Fra Angelico* 2005, pp. 64-72, catt. 10a-c.
[44] Pichon 1912, p. 182; Schneider 1938, p. 18; Longhi 1940, p. 174; Salmi 1958, p. 98, tavv. 8b, 11a; Pope-Hennessy 1974, pp. 189-190; Cole Ahl 1980, p. 365.
[45] Supino 1898, pp. 63-67; Beissel 1905, p. 16; Strunk 1916, p. 35.
[46] Pope-Hennessy 1952, pp. 166-167; Davies 1961, p. 30 nota 41; Berti 1963, p. 10; Id. 1967, pp. 32-33, n. 4; Baldini 1970, pp. 87-89, n. 9; Id. 1977, pp. 237-238; Id. 1986, p. 228; Cardile 1976, pp. 81-98; Hertz 1981, pp. 38-39; Bering 1984, pp. 33-34; Cole Ahl 1984, p. 19; Bucci 1986, p. 342; E. Andreatta, in *L'età di Masaccio* 1990, p. 250; Hoeniger 1995, p. 121.
[47] Langton Douglas 1900, pp. 81-82; Giglioli 1933, p. 25; Prantoni 2018, p. 37.
[48] Orlandi 1954, pp. 170-171; Id. 1955a, p. 13. Lo stesso padre Orlandi (1964, pp. 24-25) a distanza di anni correggeva il tiro sostenendo che «la tavola dovè essere veramente tra le prime opere del B. Angelico».
[49] L. Berti, in *Mostra delle opere di Fra Angelico* 1955, p. 14.
[50] Venturi 1901-1940, vol. VII.1 (1911), p. 40.
[51] C.B. Strehlke, in *Fra Angelico* 2019, pp. 116-129, cat. 17 (ma cfr. anche Tartuferi 2022, p. 65; Id., in *Beato Angelico* 2025, p. 124).
[52] Longhi 1940, p. 174 (ma cfr. anche Boskovits 1976c, p. 32; Galli 1998, p. 26; De Vries 2004, pp. 228-233, fig. 279).
[53] Middeldorf 1955; De Marchi 1992.
[54] Longhi 1940, p. 174.
[55] F. Suppa, in *Empoli 1424* 2024, pp. 136-137, cat. 3.11; A. Tartuferi, in *Beato Angelico* 2025, pp. 120-121, cat. 1.9.
[56] Galli 1998, pp. 26, 35 nota 9; A. Tartuferi, in *Beato Angelico* 2025, pp. 136-137, cat. 1.15.

[57] Scudieri 2007, pp. 46-50.
[58] Cipriani 2014, pp. 49-68.
[59] Marchese 1854, vol. I, p. 229 nota 1 (ma cfr. poi Giglioli 1933, pp. 24-25; Teubner 1975, pp. 511-524).
[60] Cfr. Wingenroth 1906, p. 24; Schottmüller 1911, p. 227; Dalli Regoli 1966, p. 59.
[61] Baldini 1977, pp. 236-237.
[62] All'argomento si è dedicato soltanto Baldini 1977; qualche accenno si trova anche in L.B. Kanter, in *Fra Angelico* 2005, pp. 64-72, cat. 10.
[63] Pope-Hennessy 1974, p. 189.
[64] Baldini 1977, p. 236, fig. 229.
[65] Baldini 1977, pp. 236-237, figg. 226, 230.
[66] Baldini 1977, p. 236.
[67] Wurm 1907, p. 15.
[68] Cfr. Langton Douglas 1900, p. 81: «he repaints all the figures»; Muratov 1930, p. 27: «he repainted all the figures, particularly those of the Saints on either side»; Pope-Hennessy 1952, p. 166: «Credi who was also responsible for repainting the heads of the Saints Barnabas and Thomas Aquinas»; L.B. Kanter, in Fra Angelico 2005, p. 70 nota 1: «the feet and the robes of Santis Dominic and Peter Martyr [...], and the blue of Saint Barnabus' robe in the left panel [...] were repainted by Lorenzo di Credi in oil»; De Vries 2005, p. 59: «their [figures] costumes were overpainted, including the Virgin's mantle».
[69] D. Thiebaut, in *Catalogue des peintures* 2007, pp. 34-35.
[70] Un baldacchino simile a questo lo ritroviamo a distanza di un decennio circa nella tavola eseguita per l'Ospedale del Ceppo in Pistoia (oggi al Museo Civico, inv. 34), dove anche l'impaginato architettonico a due fornici è pressappoco lo stesso (C. Acidini Luchinat, in *Museo Civico di Pistoia* 1982, pp. 113-114, n. 20).
[71] *Firenze restaura* 1972, p. 25; Baldini 1977, p. 238, fig. 227; De Vries 2004, pp. 228-233, figg. 289a-b (ma cfr. anche Firenze, Kunsthistorisches Institut, invv. 490376-81; e dell'Harvard University Center for Italian Renaissance Studies, Villa I Tatti, invv. 32044157.3898, 3906, 3997, 4003, 4011, 4094, 4102, 4110, 4201, 4219, 4300, 4318).
[72] Ma cfr. De Vries 2005, pp. 59-60, fig. 30.
[73] G. Giura, in *Empoli 1424* 2024, pp. 146-147, cat. 4.4.
[74] M. Scudieri, in *Miniatura del '400* 2003, pp. 124-132, cat. I.24; A. Tartuferi, in *Beato Angelico* 2025, pp. 198-199, cat. 3.8.
[75] Bologna, Fondazione Zeri, Fototeca Zeri, invv. 34695, 35144-35145; Bologna, Fondazione Zeri, Fototeca Fahy, invv. 405180-405181, 405184; Firenze, Fondazione Roberto Longhi, invv. 016342-016343, 016433; Nashville, Vanderbilt University, Contini-Volterra Photographic Archive, invv. SC.MSS.088.FLOR.4959, 4660, 4675.
[76] Moreni 1791-1795, vol. III (1792), p. 90; Bandini 1800, p. 53.
[77] Macciò 1869, p. 24 nota 1; Ferretti 1901 [1992], p. 24; Giglioli 1933, p. 25.
[78] L.B. Kanter, in *Fra Angelico* 2005, p. 65.
[79] Vasari 1550 e 1568 [1966-1997], vol. III (1971), p. 270 (ma cfr. anche Borghini 1584, p. 324).
[80] Thau 2014, p. 142, doc. 27.
[81] Cfr. quindi Marchese 1854, vol. I, p. 229; van Marle (1923-1938), vol. X (1928), pp. 170-172; Giglioli 1933, p. 24; Urbani 1957, p. 33; Castelfranchi Vegas 1989 [2022], p. 23.
[82] U. Baldini, in *Firenze restaura* 1972, p. 25.
[83] Kent 1983.
[84] Dalli Regoli 1966, pp. 59-61. Oltre all'ormai datata monografia del '66 di Gigetta Dalli Regoli, sul pittore si segnalano i contributi di Grossman 1969; Dalli Regoli 1971; Ead. 2004; Ead. 2008; Di Monte 2006; N. Pons, in *Ghirlandaio* 2010, p. 90; Schlebusch 2022.
[85] Borsook 2001, p. 74; Cecchi 2024, p. 51 nota 61.
[86] Mattedi 2026.
[87] Ferretti 1901 [1992], pp. 69-70.
[88] Ma su questa vicenda vedi Cipriani 2014, pp. 101-102.
[89] Moreni 1791-1795, vol. III (1792), p. 90.
[90] von Ruhmor 1827-1831, vol. II (1827), p. 254; Strehlke 2018, p. 166 note 29-30.
[91] Macciò 1869, p. 24 nota 1; Venturi 1901-1940, vol. VII.1 (1911), p. 40; Giglioli 1933, pp. 22, 25.
[92] Ahl 1977, p. 180; Scudieri, Sframeli 1991, p. 44.
[93] Pope-Hennessy 1952, p. 166.
[94] Berenson 1963, vol. I, p. 13, fig. 594.
[95] Strehlke 2025, p. 54 nota 38.
[96] Laclotte, Moench-Scherer 2005, pp. 124-125.
[97] Boskovits 1975, p. 332.
[98] Ferretti 1901 [1992], p. 24.
[99] Giglioli 1933, pp. 22, 25.
[100] L. Berti, in *Mostra delle opere di Fra Angelico* 1955, p. 13.
[101] Baldini 1977, p. 240.

[102] L'unico a difendere l'operato del copista Micheli è stato Anselm Hertz (1981, p. 39). Giuseppe François (1850, p. 739), un po' sbadatamente, riconduceva i pilastri laterali a Lorenzo di Credi, anche a seguito della manomissione.
[103] Bartolucci 1885a,b,c.
[104] Cfr. anche Garneri 1924, pp. 381-382; Macciò 1869, p. 24 nota 2 (il quale, specificando pure lui soltanto il cognome, lo rubricava «autore celebre per le contraffazioni pittoriche nell'epoca della soppressione dei Conventi sotto il Governo Francese»).
[105] Su cui si veda Bentoglio 2004.
[106] Qualche notizia sul Micheli è contenuta in Fisher 1907. Con grande rammarico noto che Angelo Tartuferi (in *Beato Angelico* 2025, p. 122) ha riportato queste piccole novità, non certo stravolgenti per il corso della storia dell'arte, dopo che le avevo condivise con lui e i curatori della mostra, senza però citare le mie ricerche.
[107] Gordon, Wyld, Roy 2002, p. 18 nota 18; Avery-Quash 2011, vol. I, pp. 473, 528.
[108] Förster 1859, p. 19.
[109] Orlandi 1955b, vol. II, p. 514.
[110] L.B. Kanter, in *Fra Angelico* 2005, p. 65.
[111] L.B. Kanter, in *Fra Angelico* 2005, p. 65. Sullo sviluppo e la diffusione di pale quadre ibride con santi nei pilastri vedi De Marchi 2012a, pp. 84-87.
[112] L.B. Kanter, in *Fra Angelico* 2005, pp. 68, 71 nota 2.
[113] Orlandi 1964, p. 196, n. XXIII.
[114] C.B. Strehlke, in *Painting and Illumination* 1994, p. 341.
[115] A seguito della visita del 1859 di cui si è detto sopra, volta a valutare le condizioni dei dipinti in San Domenico, gli ispettori Burci, Acciai e Pini stabilirono che «il quadro del Fra Angelico [...] fosse lasciato come è, perché non bisognevole di verun risarcimento» (cfr. Thau 2014, p. 142, doc. 28).
[116] Ma cfr. anche Rinaldi 1998, pp. 364, 450.
[117] AOPD, GR4970 (ma cfr. anche U. Baldini, in *Firenze restaura* 1972, p. 25).
[118] Cfr. anche D. Rossi, R. Buda, in *Beato Angelico. Restauri per una mostra* 2025, pp. 20-25.



Fig. 20.1: *Fotografia storica Alinari* (ante *1896*).



Fig. 20.2: *Ipotesi di ricostruzione grafica del trittico prima dell'intervento di riquadratura (da Strehlke 2025) ©Luca Brunke, Florence 4D.*

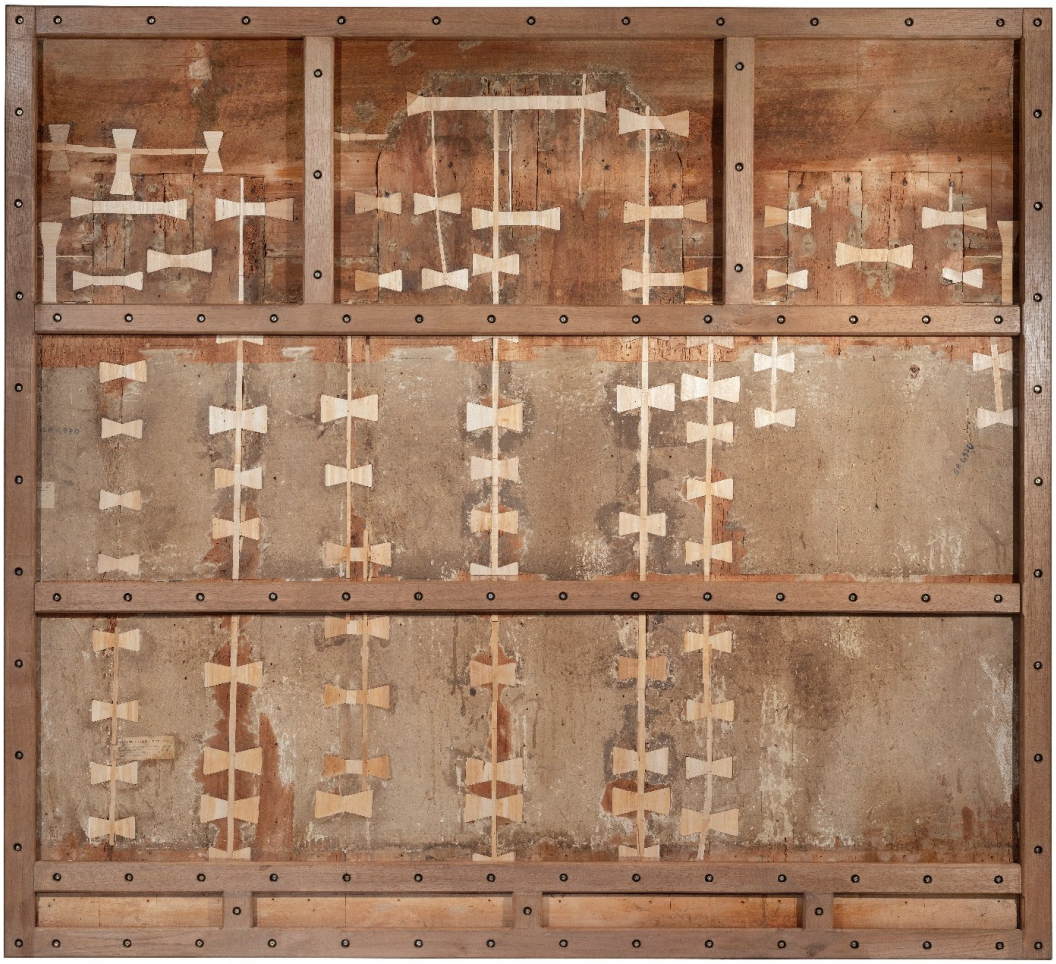


Fig. 20.3: *Retro della tavola dopo il recente restauro (2024-2025).*

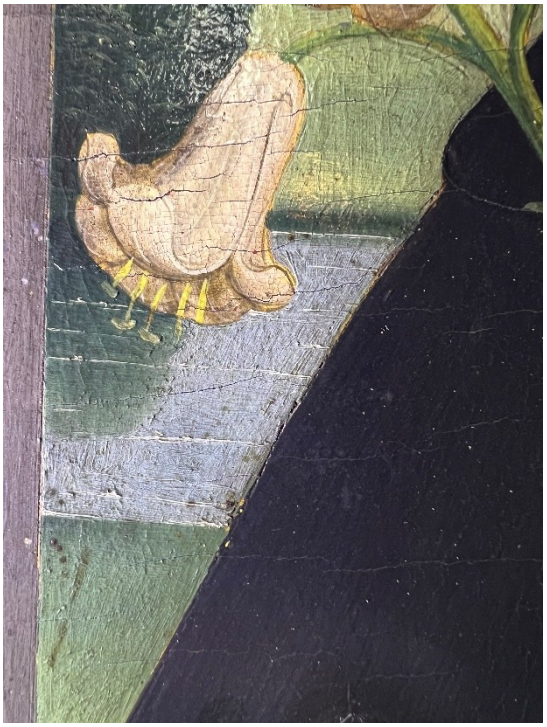


Fig. 20.4: *Particolare dei pistilli ridipinti da Lorenzo di Credi.*

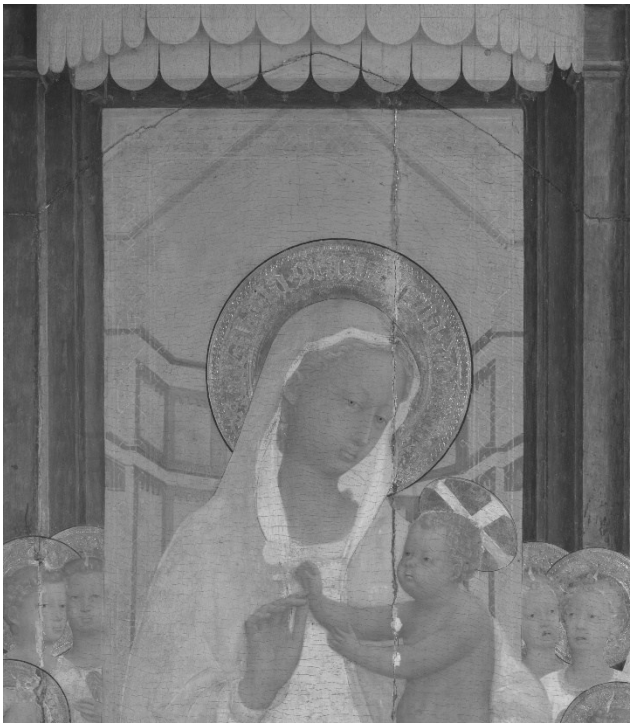


Fig. 20.5: *Riflettografia fino a 1250 nm (particolare del trono originale dipinto da Beato Angelico).*



Fig. 20.6: *Foto storiche dei santini di Chantilly e Remagen prima della rimozione delle ridipinture di Lorenzo di Credi (1960 circa).*

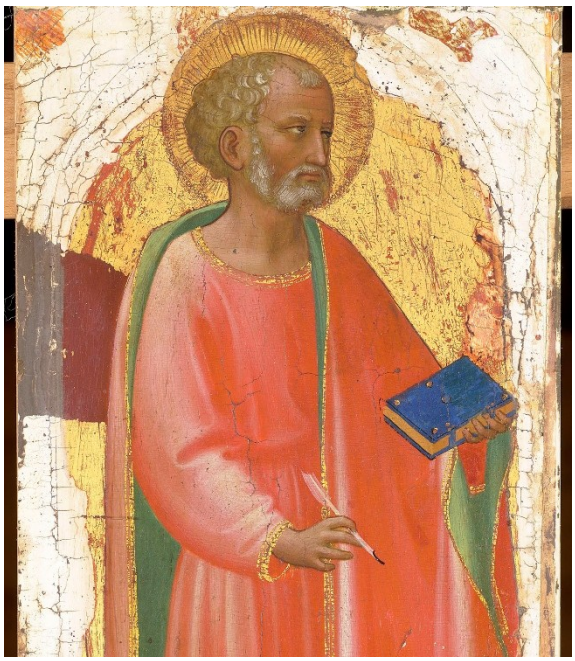


Fig. 20.7: *Frammento originale della decorazione pittorica delle nicchie in pietra serena di Lorenzo di Credi.*



Fig. 20.8: *Frammento originale della decorazione pittorica delle nicchie in pietra serena di Lorenzo di Credi.*





Figg. 20.9-20.10: *Ipotesi di ricostruzione della pala dopo la riquadratura rinascimentale (1501) ma prima della manomissione ottocentesca (1820/1827). Intero e particolare (© Vanja Macovaz).*



21.

Niccolò di Pietro Gerini (doc. 1368-1414); Agnolo di Domenico del Mazziere (1465-1513)
Crocifissione con i dolenti e san Francesco d'Assisi adorante ai piedi della croce; *san Paolo, la Vergine, san Luca*; *san Bartolomeo, santa Caterina d'Alessandria, san Pietro martire*; *Annunciazione e Cristo benedicente* (cuspidi); *quattro evangelisti* (riquadratura)
1391-1394 circa; 1505-1510 circa
Tempera su tavola
175 x 210,5 cm
Firenze, Galleria dell'Accademia, invv. 1890, nn. 3152, 5061
Provenienza: Firenze, Ospedale di San Giovanni Battista (ubicazione originaria?-1871); Firenze, Ospedale di Santa Maria Nuova, Galleria (1871-1900); Firenze, Galleria degli Uffizi (1900-1920)
Restauri: 1992, M. Signorini (AGF, UR2688); 2003, R. Lari (AGAF, s.n.i.)
Iscrizioni: "FUIT IN DIEBUS HERODIS REGIS IUDEE SACERDOS" (Luca, 1:5) (nel libro di san Luca); "INRY" (sulla sommità della croce); "[non leggibile]" (nel libro di san Matteo)

Lo scomparto centrale di questo trittico raffigura una *Crocifissione* particolarmente affollata: ai piedi della croce trovano posto infatti i due dolenti, le tre pie donne, alcuni centurioni e san Francesco d'Assisi, in adorazione in primissimo piano mentre abbraccia il legno. Ai lati, con proporzioni maggiori, quasi raddoppiate rispetto alla scena al centro[1], si dispongono sei santi, tre per ciascuno lato. Se cinque di loro sono facilmente riconoscibili per via dei loro attributi (Paolo, Luca, Bartolomeo, Caterina d'Alessandria e Pietro martire), più controversa si è rivelata l'identificazione della figura femminile a sinistra, avvolta in un preziosissimo manto blu foderato di giallo, talvolta riconosciuta come la Vergine Maria[2], talaltra come santa Maria Maddalena[3] oppure come santa Lucia[4]. Credo abbia ragione Andrea Staderini nel constatare come la donna in questione vada riconosciuta nella Madonna, la quale, seppur rarissima negli scomparti laterali delle *Sacre Conversazioni*[5], indossa un abbigliamento identico (con triplice *Stella Maris*!) a quello della Vergine dai capelli sciolti che viene sorretta dalle pie donne nella scena principale[6]. Anche san Luca – in passato confuso con san Giovanni Evangelista[7] – è raffigurato due volte nel dipinto, riapparendo seduto su una classicissima panca marmorea in compagnia degli altri evangelisti e dei rispettivi tetramorfi nella magnifica riquadratura rinascimentale innestata sopra il trittico.

Quest'ultima è attualmente appoggiata sopra il dipinto trecentesco, mentre *ab antiquo* vi si incastrava armoniosamente seguendone il profilo tricuspidato. Non è stato possibile comprendere le modalità tecniche attraverso cui le due parti erano una volta congiunte tra di loro, anche perché a una data imprecisata il supporto, composto da diverse assi in legno di pioppo a venatura orizzontale, è stato staccato dalla tavola medievale, rimaneggiato e regolarizzato attraverso l'aggiunta di tre elementi triangolari volti a colmare i "vuoti" del tavolato (**Fig. 21.1**); tuttavia, non riscontrando impronte di antiche traverse orizzontali, e tenendo conto che quelle attuali, di fattura moderna, sono disposte verticalmente, cioè in controfibra, si può sospettare che in origine come elementi di raccordo ci fossero proprio traverse con questo andamento, volte anche a contrastare i naturali movimenti del legno.

Di grande utilità risultano alcune fotografie che immortalano l'opera prima di questa manomissione, databili verso la fine dell'Ottocento (**Fig. 21.2**)[8]; di contro, uno scatto della ditta Alinari conservato presso la Fondazione Zeri di Bologna – che, stando al numero d'inventario del negativo, è databile tra il 1936 e il 1950 – ritrae l'opera già smontata[9]. Ebbene, entro questo arco temporale possiamo collocare l'operazione di smantellamento.

L'unico restauro documentato risale al 1992 (AGF, UR2688), in occasione del quale il dipinto si presentava con «alcune cadute di colore fermate sulla tavola parzialmente corrosa dai tarli, per cui la superficie

pittorica appare diseguale. Molti sono i ritocchi, anche sull'oro, ma le aureole sono interamente originali. Quasi tutte le decorazioni in oro delle vesti sono ripassate, mentre alcune sono state lasciate consunte e semicancellate. Stuccati alcuni spacchi delle assi. Nella cornice, quasi tutta originale – meno lo zoccolo che è moderno – si notano piccole reintegrazioni di legname»[10]. Solo la riquadratura è stata interessata da un ulteriore intervento nel 2003 (AGAF, s.n.i.), mirato a riparare i sollevamenti della pellicola pittorica e a rimuovere la quantità di cera che, in passato, era stata applicata nelle lacune. Oggi l'ancona si presenta in buono stato di conservazione[11].

La prima menzione del dipinto ne attesta la presenza all'interno della chiesa dell'Ospedale di San Giovanni Battista (nell'attuale via San Gallo, dove ha ora sede la Questura), nella prima cappella a destra dopo l'ingresso[12], intitolata a san Giuseppe[13]. Da qui entrò a far parte della Galleria dell'Ospedale di Santa Maria Nuova, allestita nel 1871 ma inaugurata nel 1874[14]. Con il nuovo secolo, il trittico fu trasferito agli Uffizi (1900-1920), rimanendo esposto al pubblico solo per pochi anni, poiché già nel 1904 venne ricoverato nei depositi, dove lo registrano diverse fonti[15]. Nel 1920 giunse alla Galleria dell'Accademia, sua sede da qui in avanti eccetto durante la Seconda Guerra Mondiale, quando venne trasferito – al pari di molte altre opere fiorentine – nel castello di Montefugoni presso Montespertoli (1942-1945).

In molti hanno ritenuto l'Ospedale di San Giovanni, sovvenzionato da Bonifacio Lupi e dalla moglie Caterina Franzesi della Foresta[16], il luogo d'origine dell'opera[17]. Tuttavia, tale ipotesi è stata di recente fortemente messa in discussione da Andrea Staderini[18], il quale ritiene assai significativo il fatto che nella guida di Firenze a doppia firma Follini-Rastrelli non venga menzionato il nostro dipinto[19]; anzi, lo studioso mette in valore il fatto che, come indicato dagli stessi autori, molte delle tavole esposte in chiesa a quell'epoca erano da poco approdate da diversi istituti limitrofi, tra cui il monastero di San Luca (oggi non più esistente)[20]. Sulla base di ciò, egli ipotizza che proprio quest'ultimo potesse costituire il luogo d'origine della tavola, anche in ragione del particolare risalto iconografico assegnato all'Evangelista[21]. Le recenti ricerche di John Henderson[22], sviluppate ulteriormente da Cristina De Benedictis[23], hanno tuttavia presentato nuove e convincenti evidenze a sostegno di una provenienza dalla chiesa dello Spedale di San Giovanni Battista: analizzando il programma iconografico della pala, infatti, i due studiosi hanno ritenuto che quest'ultima sia stata commissionata dalla vedova di Bonifacio Lupi (morto nel 1391), Caterina Franzesi della Foresta, pure lei come il marito particolarmente devota all'Ordine dei Frati Minori, che motiverebbe in un colpo solo la presenza di santa Caterina d'Alessandria e del santo assisiate ai piedi della croce. Nondimeno, san Luca in posizione d'onore che ostenta i passi relativi alla nascita del Battista potrebbe alludere sia all'allora Spedalingo che reggeva l'istituto, tale messer Luca canonico di San Lorenzo[24], sia al titolare del nosocomio. La Vergine, speculare alla santa eponima della committente, esalterebbe il ruolo tutto al femminile di questa impresa; mentre i quattro santi maschili nei pannelli laterali potrebbero alludere ai titolari di alcune tra le più importanti istituzioni caritative della città, ossia San Paolo dei Convalescenti, l'attiguo monastero di San Luca, San Bartolomeo al Mugnone e San Pier Maggiore.

La vicenda critica del dipinto ha preso avvio con la guida di Federigo Fantozzi[25], che segnalava nella chiesa dello Spedale Lupi «sulla diritta, una piccola cappella interna nella quale è una bella tavola di scuola Giottesca divisa in tre spazi sormontati da una lista ove sono dipinti i 4 Evangelisti: ne' tre spazi poi si vedono il Crocifisso e vari Santi». Nella medesima ubicazione lo ricorda un inventario del 1862, in cui si menziona «un trittico con le parti superiori sagomate» di scuola fiorentina del XIV secolo, «forse di Angelo Gaddi» (ASTUC Fi 43 (A/81), n. 120, inv. 3, c. 1)[26]. Il riferimento all'ambito giottesco per la parte trecentesca – ripreso in seguito soltanto da Giuseppe François e dai coniugi Paatz[27]– è stato meglio circoscritto da Burci e Mazzanti, i quali, non senza significato, hanno chiamato in causa il nome di Spinello Aretino[28]. Questa soluzione è stata accolta da Lafenêstre e Richtenberger, da Ridolfi, Pieraccini[29] e pure nei diversi documenti redatti in occasione del trasferimento dell'opera nel 1900 da Santa Maria Nuova alle Gallerie Fiorentine[30]. Fu Osvald Sirén il primo ad attribuire con sicurezza il dipinto a Niccolò di Pietro Gerini[31], artista ignoto al Vasari ma tra i più attivi negli ultimi due decenni del Trecento, raccogliendo ampio credito nella storiografia successiva[32]. Ciononostante, diversi storici – sulla scia di Richard Offner[33] – hanno preferito ricondurre l'esecuzione alla cerchia del pittore o comunque a

un suo collaboratore[34]. Come Ridolfi, che a suo tempo constatava come le «figure [...] dei comparti laterali [fossero] riccamente panneggiate e della più bella esecuzione»[35], anche Bernard Berenson – dopo aver inizialmente incluso il trittico nel catalogo di Spinello Aretino[36] – ha riscontrato uno scarto tra le parti, al punto da riferire il dipinto a due mani differenti: i santi negli scomparti laterali «chiefly by Niccolò di Pietro Gerini», la *Crocifissione* al centro «mostly by Jacopo di Cione»[37], trovando d'accordo soprattutto la bibliografia più recente[38]. Per Luisa Marcucci invece «è certo opera tarda di Niccolò, verosimilmente con la partecipazione di un aiuto, che sembrerebbe lo stesso figlio [sic.] Lorenzo, almeno nell'Annunciazione delle cuspidi laterali»[39], mentre per Miklós Boskovits[40], seguito dal solo Merzenich[41], si trattava di un'opera dipinta *tout court* da Ambrogio di Baldese, sotto il cui nome il conoscitore aveva erroneamente raggruppato opere di Mariotto di Nardo giovane ma soprattutto di Niccolò di Pietro Gerini[42].

Benché Niccolò di Pietro Gerini sia stato più volte coinvolto in imprese collaborative con diversi artisti del suo tempo – come Tommaso del Mazza (già Maestro di Santa Verdiana)[43], Pietro Nelli[44], il Maestro della Misericordia[45], Lorenzo di Niccolò[46], Spinello Aretino, lo stesso Jacopo di Cione[47] e il già citato Ambrogio di Baldese – nel nostro trittico non sembra necessario ipotizzare una ripartizione tra più mani: infatti, se è vero che la scena centrale non raggiunge esiti troppo esaltanti (frutto di una «impaziente esecuzione»)[48] e che le differenze proporzionali tra lo scomparto principale e quelli laterali sono notevoli, d'altro canto lo stile risulta perfettamente coerente – come peraltro già sostenuto autorevolmente da Boskovits[49] – e riconducibile alla cifra inconfondibile, a tratti monocorde, di Niccolò. Il volto di san Luca nella tavola di sinistra, tipicamente squadrato, è quasi interscambiabile con quello di Cristo sulla croce; ma più in generale tutte le figure, tanto nella *Crocifissione* quanto nei pannelli laterali, condividono la stessa espressione cupa e imbronciata, priva di una qualsivoglia apertura naturalistica e psicologica. Pure i panneggi si presentano allo stesso modo, abbondanti e spigolosi, creando una sorta di risacca all'altezza del bacino e ricadendo a terra in uguali pieghe dure e angolose "a zig zag" pressoché identiche nella santa Caterina d'Alessandria e nel san Giovanni Evangelista. Si tratta pertanto, a mio avviso, di un'opera dipinta da cima a fondo da Niccolò di Pietro Gerini, maestro di consumata esperienza nonché prolifico frescante, che si riconosce nella severa e burbera compostezza dei personaggi, nel segno insistito e rigido del pennello, e nel chiaroscuro di matrice neogiottesca che plasma e modella i volumi, il tutto però secondo una declinazione in chiave orcagnesca[50].

Formatosi probabilmente nella bottega di Taddeo Gaddi[51], il 15 settembre 1368 risulta iscritto all'Arte dei Medici e Speziali[52]. Più tardi, insieme a Pietro Nelli, dipinse l'elaboratissimo polittico datato 1375 della collegiata di Santa Maria all'Impruneta[53]. Una parte della critica crede di poterlo riconoscere nel «Niccholao cofanerio» e nel «Niccolaio dipintore» che compare insieme a Jacopo di Cione in alcuni documenti del 1368 e del 1370[54]. A questa fase precoce della sua attività la critica è solita ricondurre la *Madonna col Bambino* della pieve di Borgo San Lorenzo[55], esemplata sullo scomparto centrale del *Polittico di Badia* di Giotto (**Scheda 1**), e la *Dormitio Virginis* della Galleria Nazionale di Parma (inv. 431)[56], sulla quale Aldo Galli alla fine del secolo scorso scriveva: «La tavola di Parma appare insomma esemplare di quella tendenza, comune a tanta parte della pittura fiorentina della seconda metà del '300, a rileggere Giotto riducendone l'esempio a una rigida grammatica figurativa, a un prontuario di fisionomie e sagome ritagliate, in una sorta di puristico e fiorentinissimo ritorno alle origini di cui Andrea Orcagna era stato il primo e fortunato ispiratore»[57]. Sono parole, queste, che colgono efficacemente la cifra stilistica della sua prima fase ma che, come argomentato dallo stesso studioso, ben si adattano anche alle opere mature del pittore, fedele a sé stesso per gran parte della sua carriera (che durò fino almeno al 1414, data della sua ultima attestazione)[58]. Per farsi un'idea basti dare un'occhiata al più tardo *Battesimo di Cristo* della National Gallery di Londra (inv. NG579), datato epigraficamente 1387 e proveniente dal convento camaldolese di Santa Maria degli Angeli a Firenze[59] (**Fig. 21.3**), oppure alle due scene ad affresco nella sagrestia-capitolo di Santa Croce a Firenze, collocabili nel decennio successivo[60]. Questa coerenza stilistica – che gli costò le malaparole di Richard Offner (il primo a dedicargli uno studio monografico)[61], ma anche di Roberto Longhi, di Frederick Antal e di Luciano Bellosi[62] – ha determinato una notevole oscillazione tra le proposte di datazione del trittico qui in esame. A lungo infatti è stato collocato negli

ultimissimi anni del Trecento[63], se non agli inizi del secolo successivo[64], sebbene recentemente abbia preso piede una cronologia più precoce, nel pieno degli anni Ottanta[65].

Il trittico già in San Bonifacio scocca uno sguardo in particolare con il già menzionato dipinto londinese del 1387 e con quello più o meno contemporaneo oggi suddiviso tra Cambridge (Fitzwilliam Museum, inv. 2078) e Cortona (Museo dell'Accademia Etrusca e della città di Cortona, invv. 6090-6091) (**Fig. 21.3**)[66]; una significativa vicinanza, tuttavia, come già osservato dagli studi[67], si può riscontrare anche con alcune opere licenziate nel decennio successivo, come gli affreschi di casa Datini[68] e quelli in San Francesco a Pisa, firmati e datati 1392[69]. Altrettante interessanti assonanze emergono infine dal confronto con le predelle dell'ancona realizzata per la cappella del Crocifisso in Sant'Andrea a Empoli (oggi nel Museo della Collegiata, inv. 8)[70], che mi sembra si confrontino proficuamente con la tavola centrale del nostro polittico, popolata dalle stesse accigliate figure. Del resto, una cronologia più avanzata rispetto a quella che è stata sostenuta ultimamente calzerebbe benissimo alla ricostruzione offerta da De Benedictis[71], consentendo dunque di ancorare la commissione tra la morte di Bonifacio Lupi (1391) – quando la cura dell'arredo dell'ente assistenziale passò alla moglie Caterina – e la fine del rettorato dello Spedalingo Luca, in carica fino al 1394. Per giunta, risulta più che lecito collocare l'ancona di Niccolò di Pietro Gerini a valle del trittico per l'altare maggiore della chiesa dipinto dal «chompangno» Tommaso del Mazza[72], che, secondo alcuni, fu commissionato intorno al 1386, quando la chiesa dell'Ospedale era appena entrata in funzione[73]); secondo altri – e con più solide ragioni – appena dopo la scomparsa del Lupi[74].

La nostra opera, in conclusione, andrebbe a inserirsi nel momento più fortunato della vita di Niccolò di Pietro Gerini, chiamato a operare anche al di fuori dei confini di Firenze; a tali impegni seguirono poi, all'alba del nuovo secolo, lavori ancora più prestigiosi, come la realizzazione nel 1404 di un disegno per una vetrata in Santa Maria del Fiore[75], oppure di un affresco nella chiesa di Orsanmichele, pagatogli tra il 1408 e il 1409[76].

Quanto alla riquadratura, la critica non si è affaticata molto nel tentativo di definirne le coordinate stilistiche: spesso nemmeno menzionata, oppure genericamente ascritta al XV secolo[77] o all'ambito di Domenico Ghirlandaio (ASTUC Fi 43 (A/81), n. 120, inv. 3, c. 1)[78], è stata riferita in maniera più circostanziata al cosiddetto Alunno di Domenico (*alias* Bartolomeo di Giovanni) da Bernard Berenson[79], il quale tuttavia in un secondo momento la ricondusse dubitativamente a Raffaellino del Garbo[80]. Per De Benedictis è colpa dell'operazione di rimodernamento – «uno sconcertante, ibrido pastiche di stile gotico-rinascimentale»[81] – che gran parte delle voci bibliografiche hanno ignorato la porzione cinquecentesca del dipinto all'Accademia. Soltanto con Everett Fahy si è imposta in modo convincente l'opinione di riconoscere in questo intervento la bottega del Maestro di Santo Spirito[82], successivamente identificato da Anna Padoa Rizzo nei fratelli Agnolo e Donnino di Domenico del Mazziere[83]. In realtà, come appuntato dallo stesso Fahy sul retro di una sua fotografia[84], già nel 1941 Richard Offner aveva ricondotto la riquadratura al cosiddetto Maestro di Santo Spirito, coniando tale nome di comodo – diversamente da quanto si è sempre creduto – ben prima di Federico Zeri, il primo a suggerire in sede critica questa etichetta convenzionale[85]. Come traspare dal materiale d'archivio conservato presso la Frick Art Reference Library di New York[86], la dicitura "Master of Santo Spirito" risale a una sua *lecture* tenuta il 6 aprile 1927 e prendeva le mosse – proprio come per Zeri – dalle tre importanti pale d'altare conservate nella basilica fiorentina di Santo Spirito[87]. Queste, suddivise tra la cappella Baldelli e le due di patronato Corbinelli, erano state ricondotte prima da Herbert Horne e poi da Carlo Gamba a Giovanni di Michele Scheggini da Larciano, detto il Graffione[88], la cui unica opera certa è una *Madonna che adora il Bambino* incastonata al centro dell'ancona che Alesso Baldovinetti aveva dipinto poco prima per Sant'Ambrogio a Firenze[89]. L'ipotesi di Horne non ebbe molta fortuna e fu presto rettificata da Offner[90], che nella stessa conferenza del 1927 ampliò il catalogo del suo creato includendovi dipinti oggi unanimemente considerati autografi, ovverosia quelli conservati a Baltimora (Walters Art Museum, inv. 37.432)[91], Oxford (Ashmolean Museum, inv. WA1850.14)[92], Volterra (Pinacoteca)[93] e ubicazione sconosciuta (già New York, Christie's, 15 ottobre 1998, lotto 102)[94]. Quel che finora è completamente sfuggito alla storiografia è il ruolo svolto dal critico viennese nella ricostruzione dell'*oeuvre* dell'artista, al cui pennello nel corso

degli anni egli ricondusse – solamente attraverso annotazioni presso la Frick Art Reference Liberary, mai sulla carta stampata – il frammento della stessa pala d'altare di cui faceva parte il dipinto di Oxford sopra menzionato (Avignone, Musée du Petit Palais, inv. MI557)[95]; una poco nota *Sacra Conversazione* nella chiesa di Santa Maria Assunta a Stia[96], dove, come giustamente notato da Emanuele Zappasodi[97], si può ravvisare nella figura di san Bartolomeo la mano di Bernardo Rosselli[98]; un tondo raffigurante un'*Adorazione del Bambino* oggi alla National Gallery di Londra (inv. 2492), attribuito poi in sede critica al Maestro di Santo Spirito da Everett Fahy[99]; e infine la riquadratura qui in esame, che tuttavia a distanza di qualche anno egli preferì riferirla a un anonimo ghirlandaiesco[100].

Si giunge così al già menzionato affondo di Zeri[101], che, congiuntamente alle ricerche di Fahy[102], ha permesso di riunire un nutrito corpus di tavole e affreschi (oltre quaranta, sebbene alcune siano da rettificare) «da cui riemerge una delle più interessanti figure dell'ultimo Quattrocento fiorentino, operosa anche nei primi due decenni del secolo successivo»[103]. Grazie poi a due contributi di Anna Padoa Rizzo[104], dove è stata indagata anche la sua produzione grafica[105], questa affascinante personalità è stata ricollegata in via definitiva ai fratelli Agnolo e Donnino di Domenico del Mazziere (pur con qualche riserva da parte di Deimling e Bellosi)[106], entrambi nati negli anni Sessanta del Quattrocento e attestati fino al Cinquecento inoltrato tra Firenze, Lastra a Signa[107], Pistoia[108], Castelfiorentino[109], Stia[110], Volterra[111] e Roma[112]. La loro attività per nostra fortuna è rischiarata da diverse fonti antiche, come il Vasari e Filippo Baldinucci, nonché da diverse testimonianze documentarie[113]. In tempi recenti, il già folto catalogo dei due Mazziere è stato ampliato da Alessandro Nesi[114], Filippo Gheri[115], Cesare Sampieri[116] e da Edith Gabrielli (per quanto in quest'ultimo caso l'attribuzione non sia poi così convincente)[117].

Nel primo dei due fratelli – ricordato a Firenze insieme all'«amicissimo»[118] Cosimo Rosselli (col quale probabilmente svolse parte del suo apprendistato) e a Roma sui ponteggi della Cappella Sistina accanto a Michelangelo[119] – si riconosce tradizionalmente il maestro più dotato, il più frizzante e "moderno", quello che gli studi non hanno esitato a definire «nobilissimo»[120] e «raffinato»[121], autore delle opere di maggiore qualità e dei ritratti più fini[122]; mentre Donnino – il più anziano dei due, verosimilmente a capo della bottega familiare e che, diversamente da Agnolo (morto nel 1513), proseguì la carriera fino ai primi anni Venti del Cinquecento[123] – è stato riconosciuto per quel suo linguaggio più aspro e dimesso[124], come testimoniano gli affreschi dell'ex chiesa di Santa Chiara a Pistoia (oggi nel Seminario Vescovile), che gli furono saldati nel 1499[125]. È questa, insieme a una pala d'altare allogata nel 1490 dai Capitani del Bigallo per l'Ospedale di Santa Lucia a Firenze (Venezia, Gallerie dell'Accademia, inv. 363)[126], la sola impresa documentata che sopravvive di Donnino, benché non sia da escludere la sua partecipazione anche in altre committenze che siamo soliti riferire al fratello minore, com'era prassi nelle botteghe fiorentine di quel tempo.

Gli *Evangelisti* della Galleria dell'Accademia di Firenze – tutti e quattro barbuti e attempati, assorti nella lettura o nella scrittura e disposti tra le cuspidi del trittico di Niccolò di Pietro Gerini secondo un attento equilibrio formale – appartengono a mio avviso alla mano di Agnolo, rivelando una qualità davvero sorprendente. La preziosità con cui sono definiti questi sapienti, così come la pittura pulita e smaltata che li contraddistingue, sono figlie dello stretto legame del Mazziere con Lorenzo di Credi (da cui in diverse occasioni egli ne mutuò i modelli iconografici), con Filippino Lippi e con Raffaellino del Garbo, figura ancora da indagare in rapporto al nostro artista[127].

Rispetto alla porzione trecentesca, ci sono ben pochi dubbi attorno alla cronologia della riquadratura, che, come constatato dalla Padoa Rizzo[128], e come conferma da sé l'analisi dello stile, venne molto probabilmente innestata al trittico medievale all'alba del Cinquecento, in un momento non troppo distante dagli affreschi oggi perduti che Agnolo dipinse insieme a Bernardo Rosselli nella loggia antistante lo Spedale di San Giovanni Battista[129]. Questi sappiamo che furono eseguiti tra il 1507 e il 1509, ai tempi dello spedalingo Piero di Giovanni de Beda Teutonico[130], di cui le fonti più antiche – dal Vasari al Richa – offrono una puntuale descrizione[131]. Al momento dell'apertura di quei lavori, il Mazziere stava assistendo Michelangelo Buonarroti nel cantiere sistino, ma già a partire dall'anno seguente il libro di bottega di Bernardo Rosselli fa più volte riferimento al nostro pittore, evidentemente rientrato in patria molto presto[132]. Scorrendo il suo catalogo, i confronti più stringenti con la riquadratura si colgono con

quelle opere che segnano da un lato il definitivo abbandono degli stilemi rosselleschi tipici della sua prima produzione (si guardi all'affresco di Santa Maria delle Grazie a Stia, nel Casentino, datato 1485; oppure alla *Madonna col Bambino in trono, san Bartolomeo, san Giovanni Evangelista e due angeli* in Santo Spirito a Firenze, *grosso modo* delle stesse date)[133]; dall'altro il deciso affermarsi di un gusto antiquario di matrice filippinesca, che nelle sue opere è imperante a partire dalla fine del Quattrocento, come nella squisita pala d'altare di Volterra (ancorata per via documentaria all'anno 1496 da Marta Villadei)[134] e nel già citato tondo di Baltimora, da porre con buone ragioni agli inizi del nuovo secolo (**Fig. 21.4**). A questa medesima fase appartiene indubbiamente anche la tavola qui in esame, dove i quattro Evangelisti si stagliano su una panca marmorea rosa con schienali ornati da grottesche a finto rilievo degne dell'Antica Roma, che denunciano una raffinata sensibilità luministica ormai pienamente proiettata nel nuovo secolo.

Bibliografia specifica:
Fantozzi 1847, p. 443; François 1850, p. 263; Burci, Mazzanti 1874, n. 9; Lafenêstre, Richtenberger 1895, p. 318; Ridolfi 1898, p. 10, fig. 4; Pieraccini 1901, pp. 227-228, n. 9; Berenson 1903b, p. 17 nota 1; Sirén 1904, p. 338 nota 1; Ridolfi 1905, p. 54; Marrai 1907, p. 78; Khvoshinsky, Salmi 1912-1914, vol. II (1914), p. 56; Sirén 1920, p. 466; Offner 1921b, p. 238; van Marle 1923-1938, vol. III (1924), p. 624, fig. 352; Offner 1927, p. 93; Lavagnino 1929, p. 44; Berenson 1932, pp. 273, 395; Berenson 1936, pp. 235, 339; Procacci 1936, pp. 29, 56; Paatz 1940-1955, vol. I (1940), p. 399; Vasari 1568 [1942-1949], vol. IV (1949), p. 298 nota 14; Offner 1947, p. 89 nota 10; Kaftal 1952, p. 652; Berenson 1963, vol. I, pp. 103, 159, 186; Marcucci 1965a, pp. 111-112, n. 70, fig. 69; Conti 1973, p. 210; Boskovits 1975, p. 274; Fahy 1976, p. 192; Offner [1981], p. 81; Frederick 1983, p. 29 nota 37; Bonsanti 1987, p. 89; Padoa Rizzo 1988, pp. 142-144, 149, fig. 12; F. Brasioli, in *Santa Maria Nuova* 1989, pp. 30, 32, fig. 19; Filippini 1992a, p. 202, fig. 6; C. Filippini, in *Maestri e botteghe* 1992, pp. 217-218, cat. 8.6; Merzenich 1997, p. 123, fig. 12; Merzenich 2001, fig. 30; Offner [2001], p. 215 nota 10; Weppelmann 2003, p. 351, n. A 120; Diana 2005, p. 338; Henderson 2016, pp. 187-188; Masini 2006, p. 76; R. Bartoli, in *Entre tradition et modernité* 2008, pp. 250, 258; A. Staderini, in *Galleria dell'Accademia* 2003-2020, vol. II (2010), pp. 143-148, n. 28; Weppelmann 2011, p. 364, n. A 120; De Marchi 2012a, pp. 35, 237; E. Zappasodi, in *Italian Masterpieces* 2015, p. 149 nota 16; Roberts 2018, p. 125; Wood 2023, p. 319 nota 70; F. Baldini, in *Repertorio dei dipinti* 2023, p. 193, n. 187; De Benedictis 2024, pp. 53-54, 57-58, fig. 7; Baldini 2024, pp. 82, 88-90; Sampieri 2026, pp. 36, 38, fig. 12.

[1] Merzenich 1997, p. 123.
[2] Ridolfi 1898, p. 10; Pieraccini 1901, pp. 227-228, n. 9; De Marchi 2012a, pp. 35, 237; De Benedictis 2024, pp. 53-54, 57-58.
[3] Procacci 1936, pp. 29, 56; Marcucci 1965a, pp. 111-112, n. 70; Boskovits 1975, p. 274; F. Brasioli, in *Santa Maria Nuova* 1989, pp. 30, 32; Merzenich 1997, p. 123, fig. 12.
[4] Offner [1981], p. 81.
[5] Ma cfr. per esempio il polittico dello stesso Niccolò di Pietro Gerini a Empoli, Museo della Collegiata di Sant'Andrea, inv. 8 (per cui vedi R. Rinalducci, in *Empoli 1424* 2024, pp. 94-97, cat. 1.1b).
[6] A. Staderini, in *Galleria dell'Accademia* 2003-2020, vol. II (2010), pp. 143-148, n. 28. Non di meno, un ulteriore elemento da porre in rilievo a supporto della sua identificazione è «la sua vicinanza a San Luca e il rapporto di sguardi che la legano all'apostolo, [che] ricordano la tradizione secondo la quale sarebbe stata Maria a suggerirgli il testo del Vangelo, mentre l'Evangelista avrebbe dipinto il ritratto di Maria» (A. Staderini, in *Galleria dell'Accademia* 2003-2020, vol. II (2010), p. 143).
[7] Ridolfi 1898, p. 10; Pieraccini 1901, pp. 227-228, n. 9.
[8] Bologna, Fondazione Federico Zeri, Fototeca Zeri, invv. 6756, 135578; Fototeca Fahy, inv. 411509; Firenze, Harvard University Center for Italian Renaissance Studies, Villa I Tatti, Fondo Bernard Berenson, inv. 2044157169871; Fondo Frederick Mason Perkins, Folder 14.3; Nashville, Vanderbilt University, Contini-Volterra Photographic Archive, inv. SC.MSS.088.FLOR.9244.
[9] Bologna, Fondazione Federico Zeri, Fototeca Zeri, inv. 135578.
[10] Marcucci 1965a, p. 111.
[11] A. Staderini, in *Galleria dell'Accademia* 2003-2020, vol. II (2010), p. 143.
[12] Fantozzi 1847, p. 443.
[13] De Benedictis 2024, p. 58.

[14] Burci, Mazzanti 1874, n. 9; Ridolfi 1898, p. 10 (ma cfr. anche F. Brasioli, in *Santa Maria Nuova* 1989, pp. 30, 32; Diana 2005, p. 338).
[15] Sirén 1904, p. 338 nota 1; Khvoshinsky, Salmi 1912-1914, vol. II (1914), p. 56.
[16] *L'ospedale di Bonifacio Lupi* 2024.
[17] Paatz 1940-1955, vol. I (1940), p. 399; Bonsanti 1987, p. 89; Padoa Rizzo 1988, pp. 142-144; Filippini 1992a, p. 202; Merzenich 1997, p. 123, fig. 12; Weppelmann 2003, p. 351, n. A 120; Id. 2011, p. 364, n. A 120.
[18] A. Staderini, in *Galleria dell'Accademia* 2003-2020, vol. II (2010), pp. 143-148, n. 28.
[19] Follini, Rastrelli 1789-1802, vol. IV (1802), p. 314.
[20] Fantozzi Micali, Roselli 1980, p. 181.
[21] Dello stesso parere anche F. Baldini, in *Repertorio dei dipinti* 2023, p. 193, n. 187.
[22] Henderson 2016, pp. 187-188.
[23] De Benedictis 2024, pp. 53-54, 57-58.
[24] Richa 1754-1762, vol. V (1757), p. 313 (ma cfr. anche Lombardi 1992, p. 223).
[25] Fantozzi 1847, p. 443.
[26] De Benedictis 2024, p. 58.
[27] François 1850, p. 263; Paatz 1940-1955, vol. I (1940), p. 399.
[28] Burci, Mazzanti 1874, n. 9.
[29] Lafenêstre, Richtenberger 1895, p. 318; Ridolfi 1898, p. 10; Pieraccini 1901, pp. 227-228, n. 9.
[30] Ridolfi 1905, p. 54; Marrai 1907, p. 78 (ma cfr. anche Diana 2005, p. 338).
[31] Sirén 1904, p. 338 nota 1; Id. 1920, p. 466.
[32] Khvoshinsky, Salmi 1912-1914, vol. II (1914), p. 56; van Marle 1923-1938, vol. III (1924), p. 624; Lavagnino 1929, p. 44; F. Brasioli, in *Santa Maria Nuova* 1989, pp. 30, 32; Bonsanti 1987, p. 89; Filippini 1992a, p. 202, fig. 6; Ead., in *Maestri e botteghe* 1992, pp. 217-218, cat. 8.6; Weppelmann 2003, p. 351, n. A 120; Weppelmann 2011, p. 364, n. A 120; R. Bartoli, in *Entre tradition et modernité* 2008, pp. 250, 258; De Marchi 2012a, p. 237; Henderson 2016, pp. 187-188; F. Baldini, in *Repertorio dei dipinti* 2023, p. 193, n. 187; Baldini 2024, pp. 82, 88-90; De Benedictis 2024, pp. 53-54, 57-58.
[33] Offner 1921b, p. 238; Id. 1927, p. 93; Id. 1947, p. 89 nota 10.
[34] Procacci 1936, pp. 29, 56; Vasari 1568 [1942-1949], vol. IV (1949), p. 298 nota 14; Kaftal 1952, p. 652; Fahy 1976, p. 192; Offner [1981], p. 81; Frederick 1983, p. 29 nota 37.
[35] Ridolfi 1898, p. 10.
[36] Berenson 1903b, p. 17 nota 1.
[37] Berenson 1932, pp. 273, 395; Id. 1936, pp. 235, 339; Id. 1963, vol. I, pp. 103, 159.
[38] A. Staderini, in *Galleria dell'Accademia* 2003-2020, vol. II (2010), pp. 143-148, n. 28; Roberts 2018, p. 125; Wood 2023, p. 319 nota 70.
[39] Marcucci 1965a, pp. 111-112, n. 70, fig. 69.
[40] Boskovits 1975, p. 274.
[41] Merzenich 1997, p. 123, fig. 12; Id. 2001, fig. 30.
[42] In tempi più recenti, il vero Ambrogio di Baldese è stato ipoteticamente identificato da Sonia Chiodo nel cosiddetto Maestro della Madonna Straus (Chiodo 1998), sebbene tale proposta – non del tutto peregrina – faccia ancora fatica a imporsi negli studi (cfr. da ultimo Chiostrini 2023).
[43] B. Deimling, in Offner [2000], pp. 133, 230-231.
[44] Bellosi 1973.
[45] Chiodo 2005.
[46] I. Tronconi, in *Galleria dell'Accademia* 2003-2020, vol. II (2010), pp. 74-80, n. 12.
[47] Battistini 1919; Boskovits 1975, p. 98.
[48] Boskovits 1975, p. 99.
[49] Boskovits 1975, p. 274.
[50] Sul pittore, in assenza di una monografia, vedi l'importante Guasti 1871, quindi Boskovits 1975, pp. 58-60, 98-101, 402-415; Pierguidi 2000; Strehlke 2004, p. 151; *Da Bernardo Daddi al Beato Angelico* 2005, pp. 83-89; Pierguidi 2006; A. Staderini, in *Galleria dell'Accademia* 2003-2020, vol. II (2010), p. 123, con bibliografia precedente.
[51] Boskovits 1975, p. 209, nota 33; Tripps 2010.
[52] Frey 1885, p. 339; Jacobsen 2001, pp. 611-612.
[53] Bellosi 1973, pp. 183-194; Boskovits 1975, pp. 409-410, figg. 160, 165.
[54] Pierguidi 2000; Strehlke 2004, p. 151.
[55] Boskovits 1975, p. 403, tav. 60a.
[56] L. Sbaraglio, in *Legati da una cintola* 2017, pp. 166-168, cat. 23.
[57] A. Galli, in *Galleria Nazionale di Parma* 1997, p. 60.
[58] Gualandi 1840-1845, vol. VI (1845) p. 186; Jacobsen 2001, pp. 611-612.
[59] Gordon 2011, pp. 394-409.
[60] Zappasodi 2010.
[61] Offner 1921b,c.

[62] Longhi 1940 [2014], p. 17; Antal 1947, pp. 210-213; Bellosi 1973, p. 194.
[63] van Marle 1923-1938, vol. III (1924), p. 624; Boskovits 1975, p. 274; Merzenich 1997, p. 123, fig. 12.
[64] Marcucci 1965a, pp. 111-112, n. 70.
[65] De Marchi 2012a, p. 237; Roberts 2018, p. 125; Wood 2023, p. 319 nota 70.
[66] Boskovits 1975, pp. 404-405, fig. 68, tav. 62a-c.
[67] van Marle 1923-1938, vol. III (1924), p. 624; De Benedictis 2024 p. 54.
[68] Cole 1967; Bellosi 1991 [2000], pp. 88-89.
[69] Boskovits 1968b, p. 4; Tripps 2010.
[70] R. Rinalducci, in *Empoli 1424* 2024, pp. 94-97, cat. 1.1b.
[71] De Benedictis 2024, pp. 53-54, 57-58.
[72] Piattoli 1929, p. 544.
[73] Offner [2000], pp. 133, 230-231.
[74] De Benedictis 2024, pp. 40, 49-52.
[75] Poggi 1909 [1988], vol. I, p. LXXXI.
[76] Gamba 1904, p. 178.
[77] Procacci 1936, pp. 29, 56.
[78] Burci, Mazzanti 1874, n. 9; Ridolfi 1898, p. 10; Pieraccini 1901, pp. 227-228, n. 9; Sirén 1904, p. 338 nota 1; Ridolfi 1905, p. 54; Marcucci 1965a, pp. 111-112, n. 70; F. Brasioli, in *Santa Maria Nuova* 1989, pp. 30, 32.
[79] Berenson 1903b, p. 17 nota 1.
[80] Berenson 1963, vol. I, p. 186.
[81] De Benedictis 2024, p. 58.
[82] Fahy 1976, p. 192.
[83] Padoa Rizzo 1988; Ead. 1991. Tale opinione è stata accolta da Filippini 1992a, p. 202, fig. 6; Ead., in *Maestri e botteghe* 1992, pp. 217-218, cat. 8.6; R. Bartoli, in *Entre tradition et modernité* 2008, pp. 250, 258; A. Staderini, in *Galleria dell'Accademia* 2003-2020, vol. II (2010), pp. 143-148, n. 28; De Marchi 2012a, p. 237; E. Zappasodi, in *Italian Masterpieces* 2015, p. 149 nota 16; Roberts 2018, p. 125; F. Baldini, in *Repertorio dei dipinti* 2023, p. 193, n. 187; De Benedictis 2024, pp. 53-54, 57-58, fig. 7; Baldini 2024, pp. 82, 88-90.
[84] Bologna, Fondazione Federico Zeri, Fototeca Fahy, inv. 411509.
[85] Zeri 1962, pp. 218, 236 nota 2.
[86] Cfr. anche la lista delle opere del pittore del 24 agosto 1997 custodita a Bologna, Fondazione Federico Zeri, Fototeca Fahy, AI_119/1.
[87] Capretti 1996, pp. 243-245.
[88] Horne 1905; Gamba 1957.
[89] N. Pons, in *Maestri e botteghe* 1992, p. 50, cat. 1.3; Bellosi 2001 (ma cfr. anche Bernacchioni 2018, che, senza convincere, identifica il Graffione con il Maestro del Tondo Borghese).
[90] Ma cfr. anche s.n., in *Dizionario enciclopedico Bolaffi* 1972-1976, vol. VI (1974), pp. 129-130; e Carli 1980, pp. 38-39.
[91] Zeri 1976, vol. I, pp. 108-109, n. 71.
[92] E. Zappasodi, in *Italian Masterpieces* 2015, pp. 142-149.
[93] Carli 1980, pp. 38-39, n. 30.
[94] Fahy 1976, p. 195.
[95] E. Zappasodi, in *Italian Masterpieces* 2015, pp. 142-149.
[96] Dalli Regoli 2008, p. 20; Staderini 2008, pp. 75-76, fig. 73.
[97] Comunicazione orale, 2018.
[98] Cfr. anche Villadei 2023-2024, p. 9.
[99] Fahy 1976, p. 193 (ma cfr. anche Davies 1951-1953, vol. I (1951), p. 145).
[100] Offner 1947, p. 89 nota 10.
[101] Zeri 1962, pp. 218, 236 nota 2.
[102] Fahy 1976, pp. 192-195.
[103] Zeri 1962, p. 236 nota 2.
[104] Padoa Rizzo 1988; Ead. 1991; Ead., in *Maestri e botteghe* 1992, pp. 114-115.
[105] Su cui vedi anche Monbeig-Goguel 1992; Ead. 2025; Villadei 2023-2024.
[106] Deimling 1992, p. 397; Bellosi 2001, p. 97 nota 5.
[107] Baldinucci 1681-1728 [1974-1975], vol. I (1974), pp. 542-543.
[108] Bacci 1906; Padoa Rizzo 1988, p. 160, fig. 29.
[109] Deimling 1992.
[110] Padoa Rizzo 1988, p. 134; Staderini 2008, pp. 75-76, fig. 73.
[111] Carli 1980, pp. 38-39, n. 30.
[112] Vasari 1550 e 1568 [1966-1997], vol. VI (1987), p. 35; Sampieri 2026.
[113] Vasari 1550 e 1568 [1966-1997], vol. III (1971), p. 447; Baldinucci 1681-1728 [1974-1975], vol. I, pp. 542-543; G. Milanesi, in Vasari 1568 [1878-1885], vol. III (1878), pp. 190-191 nota 4; Colnaghi 1928, p. 180; Forlani 1960; Padoa Rizzo 1988, pp. 164-168; Nesi 2022.

[114] Nesi 2022 (ma cfr. anche Agnoletti 2026, pp. 155-159, 166-168, fig. 9).
[115] F. Gheri, in *Divini splendori* 2022, pp. 176-179, cat. 23.
[116] Sampieri 2026.
[117] Cfr. M. Vinco, in *Biaf* 2019, pp. 18-21, cat. 2. Anche il *Ritratto di giovane donna* di Williamstown (Sterling and Francine Clark Art Institute, inv. 1955.938), che gli attribuisce di recente Carmen Bambach (2024), a mio avviso non dev'essere ricondotto al Mazziere, pertenendo assolutamente al catalogo di David Ghirlandaio (Quirini-Poplawski, Daly 2024, pp. 74-75, fig. 11).
[118] Vasari 1550 e 1568 [1966-1997], vol. III (1971), p. 447.
[119] Vasari 1550 e 1568 [1966-1997], vol. VI (1987), p. 35; Colnaghi 1928, p. 180; Von Holst 1974, p. 213, doc. 19.
[120] Zeri 1962, p. 218.
[121] Bellosi 2001, p. 94.
[122] J.R. Sale, in *Italian Paintings* 2003, pp. 521-525; Bambach 2024.
[123] Nesi 2022, p. 1.
[124] E. Zappasodi, in *Italian Masterpieces* 2015, p. 146; Nesi 2022, pp. 2-3; F. Gheri, in *Divini splendori* 2022, pp. 176-179, cat. 23; Bambach 2024, p. 94 (ma cfr. anche **Scheda 24**).
[125] Bacci 1906.
[126] Padoa Rizzo 1991; C. Filippini, in *Maestri e botteghe* 1992, p. 123, cat. 3.8; De Luca 2001.
[127] Non è anzi un caso che Bernard Berenson (1903a, vol. I, pp. 87-88, 91) all'inizio del secolo scorso avesse ricondotto le tre ancone *namepieces* di Santo Spirito (così come la pala di Volterra e la riquadratura del trittico di Niccolò di Pietro Gerini) proprio al giovane Raffaellino.
[128] Padoa Rizzo 1988, pp. 142-144 (ma cfr. anche A. Staderini, in *Galleria dell'Accademia* 2003-2020, vol. II (2010), pp. 143-148, n. 28; Roberts 2018, p. 125).
[129] Francolini 1988.
[130] Richa 1754-1762, vol. V (1757), p. 314.
[131] Vasari 1550 e 1568 [1966-1997], vol. III (1971), p. 447; Richa 1754-1762, vol. V (1757), p. 327 (ma cfr. anche Padoa Rizzo 1988, pp. 128, 167-168, doc. 6).
[132] Padoa Rizzo 1988, pp. 167-168, doc. 6.
[133] Sulle due opere cfr. rispettivamente Padoa Rizzo 1988, p. 134, fig. 8; Capretti 1996, pp. 243-245.
[134] Villadei 2023-2024, p. 10.

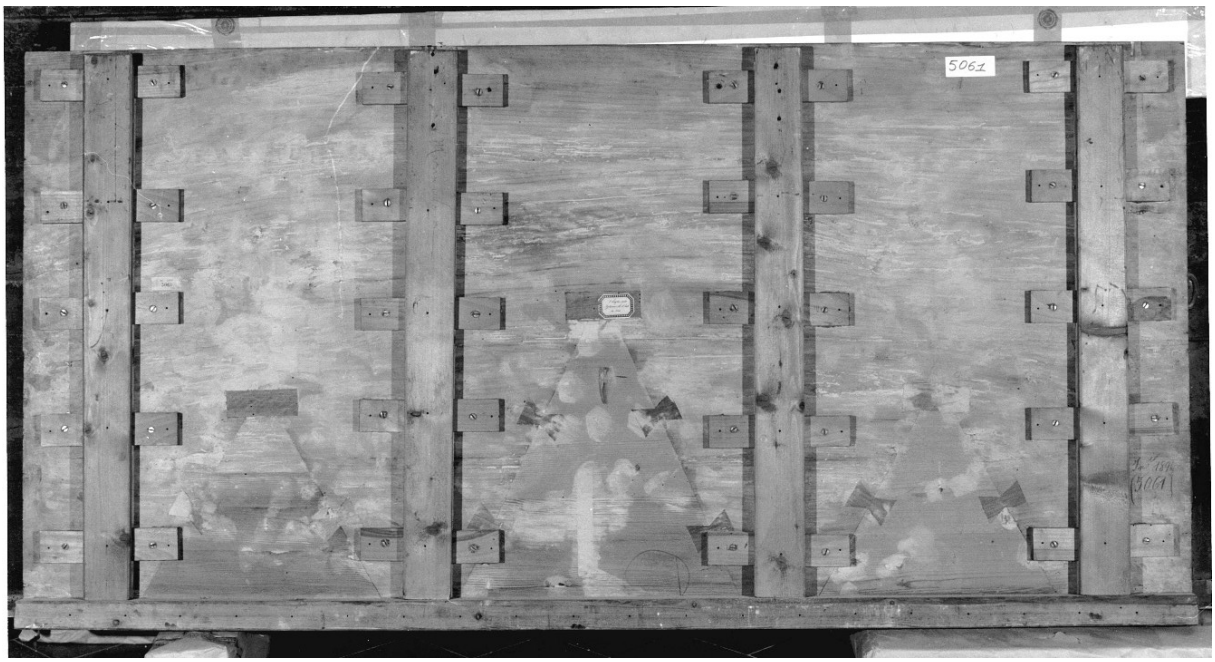


Fig. 21.1: *Retro della riquadratura.*



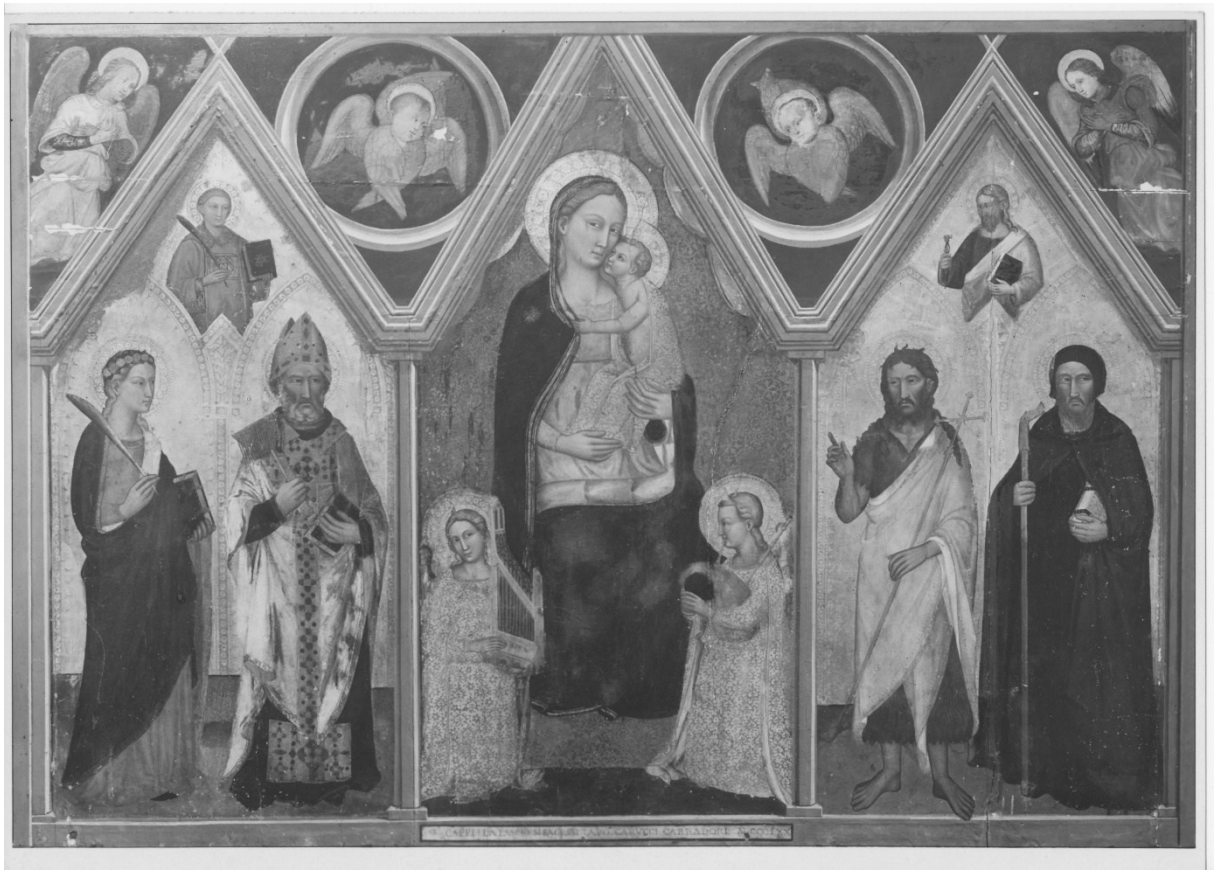
Fig. 21.2: *Fotografia storica prima della manomissione dell'ancona (1896-1936/1950 circa)*



Fig. 21.3: Niccolò di Pietro Gerini, *Battesimo di Cristo e due santi*, Londra, National Gallery; Niccolò di Pietro Gerini, *I santi Antonio abate, un vescovo, Benedetto e Zanobi*, Cortona, Museo della città.



Fig. 21.4: Agnolo del Mazziere, *Madonna col Bambino e santi*, Volterra, Pinacoteca; Agnolo del Mazziere, *Madonna col Bambino e due angeli*, Baltimora, Walters Art Museum.



22.

Ambito di Jacopo di Cione (doc. 1365-1398/1400); Giovanni di Benedetto Cianfanini (1470 circa-1542)
Madonna col Bambino in trono e due angeli, santa Dorotea, san Biagio, san Giovanni Battista e sant'Antonio abate; *san Lorenzo o santo Stefano, san Giacomo Maggiore* (cuspidi); *Due serafini/cherubini e due angeli* (riquadratura)
1370; 1500-1510 circa
Tempera su tavola
Misure non rilevate
ubicazione sconosciuta
Provenienza: Firenze, Egisto Melani; Firenze, Piero Bargagli-Petrucci; Firenze, L. Bellini (doc. 1940)
Iscrizioni: "CAPPELLA LASCIÒ SI FACESSI LAPO CARUCCI CARRADORI MCCCLXX"

Devo la conoscenza di quest'opera ad Annamaria Bernacchioni e ad Angelo Tartuferi, autori di uno studio monografico di imminente pubblicazione dedicato nello specifico agli aspetti stilistici del trittico e al suo contesto d'origine, al quale si rimanda per una trattazione più ampia. Nello scomparto centrale la Vergine è seduta in trono mentre abbraccia affettuosamente il Bambino, avvolto in un preziosissimo manto. Ai loro piedi, due giovani angeli di grande eleganza – ugualmente vestiti in sontuosi abiti che ricadono fino al suolo – suonano rispettivamente un organetto portatile e una cornamusa. Nei pannelli laterali, a figura intera, compaiono con aria severa i santi Dorotea, Biagio, Giovanni Battista e Antonio abate. La prima reca la palma del martirio e una corona di fiori; il secondo occupa la posizione d'onore alla destra di Maria e stringe nella mano l'acuminatissimo pettine con cui, secondo la sua agiografia, fu torturato; sull'altro lato il patrono di Firenze Giovanni Battista indica come di consueto l'Agnello di Dio; mentre Antonio abate è rappresentato in abiti monacali, con il tradizionale maialino al suo seguito.

La fotografia storica qui riprodotta – custodita presso la fototeca del Corpus of Florentine Painting (Firenze, Kunsthistorisches Institut in Florenz, inv. CP_05355) – illustra la pala d'altare nella sua conformazione rinascimentale, che prevedeva tra le cuspidi due serafini o cherubini (difficilmente distinguibili in assenza di documentazione a colori) e altrettanti angeli alle estremità. Un'ulteriore fotografia in bianco e nero, eseguita nel 1940 e oggi conservata nella Fondazione Federico Zeri di Bologna (inv. 15177), la immortala entro una cornice neogotica (**Fig. 22.1**). È complicato stabilire se quest'ultima occultasse la riquadratura, oppure se la riproduzione documentasse una configurazione già successiva alla sua rimozione: allo stato attuale, infatti, come mi comunica Tartuferi, l'opera è priva della sua antica riquadratura, attualmente dispersa. Il verso della foto del Corpus restituisce due passaggi collezionistici, il primo presso Egisto Melani, il secondo presso Piero Bargagli-Petrucci, entrambi attivi a Firenze nei primi decenni del Novecento; lo scatto Zeri invece riporta un successivo trascorso presso Luigi Bellini, sempre a Firenze, dove lo storico di Mentana ebbe modo di esaminare il dipinto nel febbraio 1940.

Lungo la base della tavola trecentesca corre un'iscrizione che, oltre a tramandare il nome del committente (tema sul quale si concentra ampiamente lo studio di Bernacchioni e Tartuferi), riferisce la data di esecuzione al 1370. Richard Offner, stando alle sue liste postume, riconduceva il dipinto al cosiddetto "Arezzo Orcagnesque Master"[1], denominazione convenzionale coniata dallo stesso studioso a partire da una tavola un tempo presso il Museo Statale di Arte Medievale e Moderna di Arezzo (andata distrutta durante la Seconda guerra mondiale)[2], che, come il trittico in esame, rifletteva la marcata adesione del suo autore al vocabolario dei fratelli Orcagna. La proposta di Offner, tuttavia, a quanto mi risulta, non ha avuto seguito nella letteratura successiva e le opere riunite sotto quella convenzionale denominazione, senz'altro affini tra di loro a livello stilistico, sono state attribuite a svariati artisti. Federico Zeri, invece, come traspare dalla sua fototeca, credeva di poter riferire il trittico qui in esame a Jacopo di Cione.

Il confronto con il polittico già in San Pier Maggiore a Firenze e oggi alla National Gallery di Londra (invv. NG 569.1-3, 570-578)[3], tuttavia, realizzato da Jacopo negli stessi identici anni del dipinto già Bellini, induce a una certa cautela, dal momento che in questa pittura non si ravvisa né la qualità né tanto meno la ricercata preziosità esecutiva che contraddistingue la grandiosa macchina d'altare londinese; nel nostro caso le carni sono più molli e morbide, il chiaroscuro è meno tagliente e i santi mostrano un'aria sorniona difficilmente riscontrabile nella produzione più autentica di Jacopo di Cione.

La riquadratura, invece, ricondotta genericamente al XV secolo nella scheda online del Corpus, è possibile assegnarla senza tante esitazioni al cosiddetto Maestro della Leggenda di Apollo e Dafne, *petit maître* attivo soprattutto a Firenze e nel contado, il cui corpus è stato ricostruito indipendentemente da Federico Zeri e da Everett Fahy negli anni Sessanta del secolo scorso[4]. Entrambi gli studiosi riunirono attorno a questo artista una serie di dipinti – a quell'epoca assegnati in larga parte a Bartolomeo di Giovanni e a Raffaellino del Garbo – che riflettono una certa fascinazione nei confronti della cultura figurativa di Sandro Botticelli e di Domenico Ghirlandaio, come ben chiariscono i due *namepieces*, una coppia di spalliere oggi allo Smart Museum of Art di Chicago (invv. 1973.44-45) (**Fig. 22.2**)[5]. Due ulteriori affondi sull'artista recano la firma di Nicoletta Pons[6], la quale, sulla scia di numerose tangenze documentarie, ha proposto di identificare il pittore con Giovanni di Benedetto Cianfanini, nato intorno al 1470[7] e ampiamente coinvolto in commissioni di dipinti religiosi di piccolo formato[8]. Recentemente Alessandro Grassi ha rintracciato un pagamento che conferma in maniera incontrovertibile quanto supposto dalla studiosa: si rimanda quindi a un suo studio di prossima uscita. L'attività del Maestro della Leggenda di Apollo e Dafne *alias* Giovanni Cianfanini si protrasse ben oltre l'inizio del XVI secolo (la sua morte si registra addirittura il 18 agosto 1542) e fu caratterizzata per tutto l'arco della carriera dalla persistenza di modi volutamente arcaizzanti. Egli fu dapprima allievo del Botticelli, presso la cui bottega è attestato nel 1480 all'età di dieci anni circa, per poi esser stato amico e collaboratore di Lorenzo di Credi, con il quale è documentato nel 1513 e nel 1523; compare persino come suo esecutore testamentario nel 1531. Nel 1515 e nel 1516 è invece al fianco di Fra Bartolomeo, come peraltro riporta il Vasari, il quale, a proposito dei «discepoli» del domenicano, menziona «Benedetto Ciampanini»[9], riconosciuto con il nostro da Gaetano Milanesi[10]. Sebbene non si possa parlare di un vero e proprio magistero, anche per una questione puramente anagrafica, sono indubbi i legami del Cianfanini con il frate pittore, come si vedrà a breve. Le numerose attestazioni documentarie raccolte a suo tempo dal Milanesi mostrano il pittore spesso impegnato in attività minori, dalla dipintura di candele e di cortine a interventi di restauro (su cui vedi quanto scritto in **Capitolo 2**), ma anche attivo in alcuni dei maggiori contesti cittadini, come la Cattedrale di Santa Maria del Fiore e il Palazzo della Signoria[11]. In quest'ultima sede è ricordato per lavori non meglio precisati eseguiti insieme a Ridolfo del Ghirlandaio, Poggio Poggini e Francesco Forzetti detto il Dolzemele[12].

L'attribuzione della riquadratura a Cianfanini trova un primo, significativo sostegno nel suo accostamento ai due dipinti di Chicago (**Fig. 22.2**), ma è soprattutto il confronto con gli angeli reggi-cartiglio del Wellesley College Art Museum (inv. 62.39), a lui riferiti da Everett Fahy[13], a offrire un riscontro quanto mai stringente (**Fig. 22.3**). Le figure, infatti, dai visi gentili e morbidi, mostrano una costruzione sorprendentemente vicina, al punto da far sospettare l'utilizzo di uno stesso modello grafico, forse un cartone, ripreso con minime varianti. Particolarmente significativo è inoltre il trattamento delle vesti: i tessuti ampi e pesanti si raccolgono in sbuffi all'altezza del ventre e delle gambe secondo una formulazione che si ritrova in altre opere del Cianfanini, come per esempio nella *Santa Barbara* dei depositi della Galleria Palatina di Palazzo Pitti (inv. 5879, depositi)[14], negli affreschi staccati oggi in deposito presso il Museo dell'Ospedale degli Innocenti (inv. Cenacoli n. 186)[15] e in quelli documentati al 1515 che fanno da sfondo al *Presepe* di Andrea della Robbia nella chiesa di Santa Maria Maddalena in Pian di Mugnone alle Caldine (Fiesole) (**Fig. 22.4**): un luogo, quest'ultimo, particolarmente caro a Fra Bartolomeo e più in generale agli artisti della setta domenicana della Scuola di San Marco, a ulteriore testimonianza del legame del nostro pittore con quell'ambiente[16]. Proprio la ripetizione di reiterati modelli, come più volte osservato dagli studi, costituisce uno dei tratti più caratteristici del linguaggio di Giovanni Cianfanini,

il che peraltro ha reso (e rende tutt'oggi) difficile una scansione cronologica della sua attività. Interessanti analogie si riconoscono anche osservando gli angeli svolazzanti presenti nella piccola *Madonna della Misericordia* del Conservatorio di San Giovanni Battista di Pistoia (proveniente con molta probabilità dall'Ospedale di San Gregorio), anch'essa attribuita al Cianfanini da Nicoletta Pons[17]. Più problematica è invece l'analisi delle figure dipinte nei due spicchi lignei di destra della riquadratura, che, in base alla fotografia storica a nostra disposizione, sembrano essere state ridipinte e ripassate in più parti. Pure i tondi – assai curiosi – entro cui sono racchiusi i due serafini/cherubini potrebbero essere il risultato di interventi d'età moderna[18]. Ma, al di là di ciò, l'attribuzione della riquadratura a Cianfanini trova sostegno anche nella documentata familiarità del pittore con interventi di restauro e di racconciamento: le fonti antiche lo ricordano infatti ripetutamente impegnato in questo genere di attività[19], alle quali, come si è accorta Nicoletta Pons, si può aggiungere anche la riquadratura del piccolo altarolo portatile oggi conservato alla Galleria dell'Accademia di Firenze (inv. 1890, n. 3227), dipinto in due momenti distinti da Lorenzo Monaco e dal cosiddetto Maestro della Predella Sherman[20].

Bibliografia specifica:
Offner [1981], p. 3.

[1] Offner [1981], p. 3.
[2] La tavola raffigurava una *Madonna col Bambino e una donatrice*. In passato è stata attribuita alternativamente a Niccolò di Tommaso (Berenson 1932, p. 397; Id. 1963, vol. I, p. 161), all'orbita di Nardo di Cione (parere di Roberto Longhi, cfr. Bologna, Fondazione Federico Zeri, n. 3079) e al Maestro dell'Ashmolean Museum (parere di Federico Zeri, cfr. Bologna, Fondazione Federico Zeri, n. 3079). Offner ([1981], p. 3) attribuiva allo stesso "Arezzo Orcagnesque Master" anche una *Madonna col Bambino* già presso Charles Kauffmann, in Francia, sulla quale, dato l'accenno veloce di questa scheda, non sono riuscito al momento a trovare informazioni più circostanziate.
[3] Gordon 2011, pp. 52-91.
[4] È a Federico Zeri che si deve il nome di comodo con cui siamo soliti chiamare questo pittore (cfr. Shapley 1966, pp. 129-130), che invece era stato inizialmente denominato da parte di Fahy (1968 [2020], pp. 55, 60; Id. 1976, pp. 11-20, 103-112) "Master of the Ryerson Panels".
[5] N. Pons, in *In the Light of Apollo* 2003, vol. I, pp. 292-293, cat. IV.16.
[6] Pons 1992c; Ead. 1996b, pp. 51-53.
[7] Colnaghi (1928, p. 71, n. 63) riporta la data di nascita all'anno 1462, ma, come dimostrato da Alessandro Cecchi (2005, p. 82), essa è da posticipare di quasi un decennio.
[8] Pons 1996b, p. 52; Ead. in c.d.s. In passato Giovanni Cianfanini è stato identificato da Gigetta Dalli Regoli (1966, p. 71 nota 1) con il cosiddetto Maestro della Sacra Conversazione di Santo Spirito, alias 'Tommaso' (per cui vedi da ultimo Civettini 2024).
[9] Vasari 1550 e 1568 [1966-1997], vol. IV (1976), p. 103.
[10] Vasari 1568 [1878-1885], vol. IV (1879), p. 200 nota 1, il quale ha messo in luce come in realtà si tratti del figlio di Benedetto, ossia Giovanni.
[11] Vasari 1568 [1878-1885], vol. IV (1879), p. 200 nota 1 (ma cfr. anche Colnaghi 1928, p. 71, n. 63).
[12] Quest'ultimo in passato è stato accostato dubitativamente al cosiddetto Maestro del Compianto di Scandicci da parte di Annamaria Bernacchioni (in *Ghirlandaio* 2010, pp. 164-167, cat. 20), la quale, però, recentemente ha proposto con più solide ragioni di identificare questo anonimo maestro con Aristotile da Sangallo (cfr. Bernacchioni 2026b).
[13] Fahy 1968 [2020], p. 66, n. 26.
[14] Padoa Rizzo 1987c, pp. 7, 14.
[15] N. Baldini, in *Perugino a Firenze* 2005, pp. 144-145, cat. 28.
[16] Pons 1992c; Ead. in c.d.s. Oltre al fatto che la sua produzione è stata spesso legata a contesti domenicani, sappiamo che fra il 1527 e il 1541 il Cianfanini eseguì imprecisati lavori per la chiesa di San Marco a Firenze (cfr. G. Milanesi, in Vasari 1568 [1878-1885], vol. IV (1879), p. 200 nota 1).
[17] Pons 1996b, pp. 51-53, fig. 28.
[18] Ben poco si può aggiungere a proposito degli espedienti tecnici mediante cui la riquadratura era una volta ancorata al supporto trecentesco, così come sulla storia conservativa dell'opera.
[19] Vasari 1568 [1878-1885], vol. IV (1879), p. 200 nota 1 (ma cfr. anche Colnaghi 1928, p. 71, n. 63).
[20] S. De Luca, in *Galleria dell'Accademia* 2003-2020, vol. III (2020), pp. 186-190, n. 41 (ma cfr. anche F. Baldini, in *Repertorio dei dipinti* 2023, p. 129, n. 115; da ultimo Pons in c.d.s.).



Fig. 22.1: *Fotografia storica (1940)*.



Fig. 22.2: Giovanni Cianfanini, *Angelo* (part.), ubicazione sconosciuta;
Giovanni Cianfanini, *Storie di Apollo e Dafne* (part.), Chicago, Smart Museum of Art.

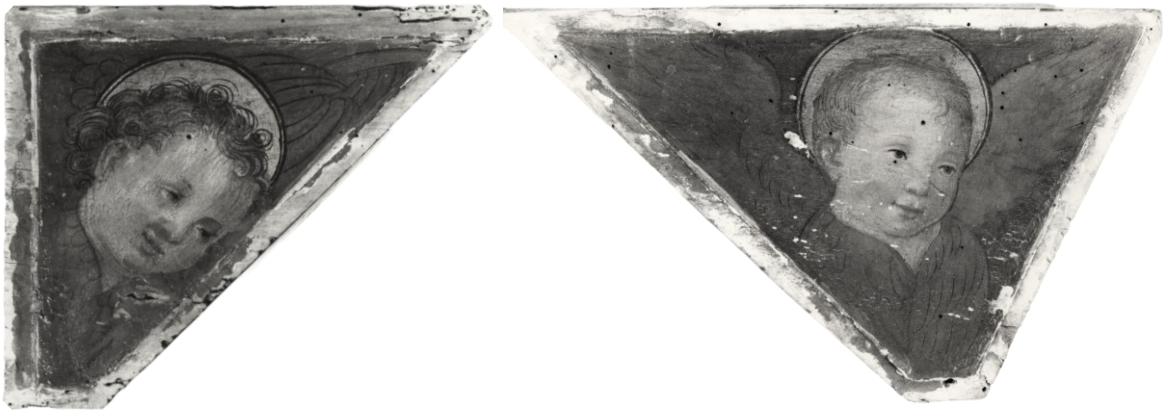


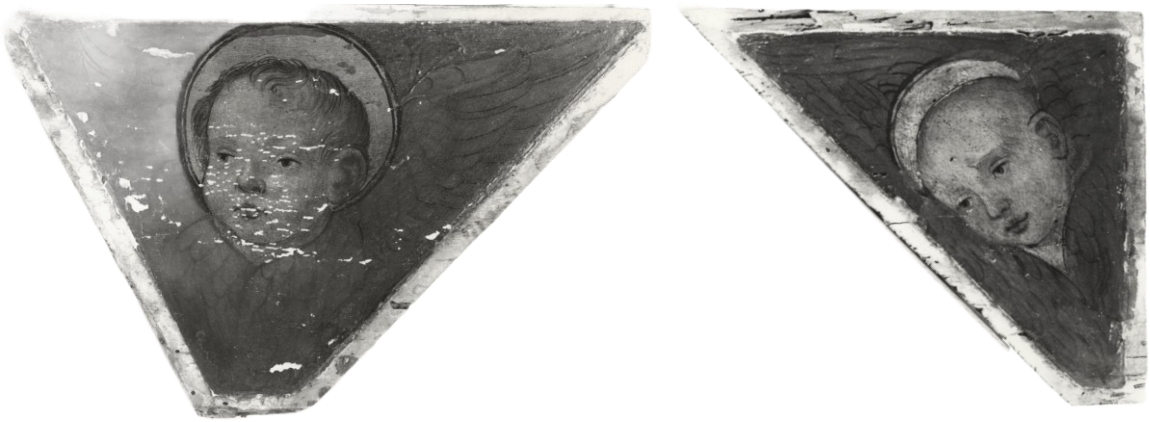
Fig. 22.3: Giovanni Cianfanini, *Angelo* (part.), ubicazione sconosciuta;
Giovanni Cianfanini, *Angelo* (part.), Wellesley, Wellesley College Art Museum.



Fig. 22.4: Giovanni Cianfanini, *Angelo* (part.), chiesa di Santa Maria Maddalena in Pian di Mugnone.







23a.

Maestro dell'Incoronazione Christ Church (doc. 1373)
Madonna col Bambino; *Sant'Antonio abate*; *santa Caterina d'Alessandria*
1373
Tempera su tavola
81 x 48 cm (ciascuno scomparto, misure tratte dal catalogo d'asta Finarte del 1995)
ubicazione sconosciuta
Provenienza: Parigi, E. Moreau (?-14 maggio 1897); Fécamp, Musée de la Bénédictine, inv. 1353 (14 maggio 1897-1958); Fécamp, Mesmin, 1958; Milano, Finarte, 4 aprile 1995, lotto 24; Milano, collezione privata (doc. 2001)

23b.

Maestro di Marradi (doc. 1498-1513)
Quattro serafini o cherubini (riquadratura)
1509
Tempera su tavola
32 cm, 21 cm, 23 cm (misure tratte da Bologna, Fondazione Federico Zeri, Fototeca Zeri, invv. 39141-39144)
ubicazione sconosciuta
Provenienza: Parigi, E. Moreau (?-14 maggio 1897); Fécamp, Musée de la Bénédictine, inv. 1353 (14 maggio 1897-1958); Fécamp, Mesmin, 1958; Ancona, collezione D'Angelo (doc. 1984)

Questo sospettoso Sant'Antonio abate, munito di libro e bastone a Tau con al suo seguito un minuscolo maialino, insieme alla Madonna che stringe a sé il Figlio ormai grandicello, e a una Santa Caterina d'Alessandria in vesti principesche, costituivano originariamente gli elementi di un trittico trecentesco riquadrato agli esordi del XVI secolo. Non molti decenni fa l'opera è stata gravemente manomessa, sicché i tre pannelli risultano oggi separati l'uno dall'altro, incorniciati singolarmente e disancorati sia dalle quattro creature angeliche rinascimentali che erano alloggiate tra le cuspidi, sia dalla preziosa cornice "all'antica" che li racchiudeva. Non conosciamo né l'attuale ubicazione di tutti questi elementi (con grande rammarico temo che l'incorniciatura sia andata distrutta), né le modalità con cui si è consumata questa feroce e radicale alterazione, imputabile ai meccanismi del mercato antiquario e avvenuta senz'altro entro il 1984, anno in cui gli elementi di riquadratura sono attestati presso una collezione privata di Ancona[1]. Disponiamo tuttavia di alcune fotografie storiche della ditta parigina Bulloz risalenti al 1929 che documentano lo stato della pala d'altare prima della sua destrutturazione, e che la ritraggono ancora integra presso il Musée de la Bénédictine di Fécamp, in Normandia, dove fino alla metà del secolo scorso circa si conservava[2] (**Fig. 23.1**).

Il Musée de la Bénédictine di Fécamp nacque dalla collezione personale dell'imprenditore locale Alexandre Prosper Hubert Le Grand, che vantava tra i tanti titoli quello di *Chevalier de la légion d'honneur*. Specializzato nella produzione e nella vendita di vini francesi, Le Grand ideò un liquore ispirato alla Chartreuse, chiamato *Bénédictine*, da cui l'intero complesso trasse il nome. Sebbene molte delle opere esposte al Palais Bénédictine (pitture su tavola, manoscritti, miniature, disegni, sculture, mobili, oreficerie, medaglie etc.) provengano dall'antica abbazia benedettina di Fécamp[3], è certo che il polittico riquadrato non faceva parte di questo nucleo. Esso, infatti, fu acquistato il 14 maggio 1897 dal pittore e restauratore parigino Ernest Moreau, che aveva lo studio al civico 37 di Boulevard de Clichy. Per tutta la prima metà del XX secolo il dipinto fu esposto nella cosiddetta "Sala Gotica" del Musée Bénédictine[4]; con lo scoppio della Seconda Guerra Mondiale, l'intera collezione venne messa al riparo prima presso il

Château de Gruville, quindi nell'abbazia di Saint Wandrille, per rientrare nella propria sede al termine del conflitto. Intorno al 1957, l'allora conservatore del museo decise di confinare nei depositi una cinquantina di opere perché «en mauvais état ou sans intérêt»: tra queste, al numero 13 di un inventario stilato in quell'occasione, compare anche il nostro dipinto, verosimilmente messo all'incanto l'anno successivo presso la casa d'aste locale Mesmin, in occasione di una grande asta comprendente cento manufatti della collezione. Non è stato possibile reperire quel catalogo di vendita; tuttavia, l'assenza del trittico riquadrato nei successivi registri del Musée de la Bénédictine (redatti nel 1963 e nel 1978), unita al fatto che nei decenni successivi non si resero necessarie ulteriori *deaccessions*, rende questa ipotesi molto probabile.

Il trittico e la riquadratura rinascimentale seguirono così due percorsi distinti: i tre santi, sottoposti a una drastica pulitura che eliminò anche le ridipinture cinquecentesche, sono riemersi a Milano in occasione di un'asta Finarte del 4 aprile 1995[5], approdando in seguito in una collezione privata meneghina[6]; i quattro angioletti, invece, come si può dedurre da un'inedita indicazione custodita presso la Fototeca Zeri (invv. 39141-39144), sono entrati in possesso di un collezionista di Ancona nel 1984 e da lì mai più riemersi (gli eredi di questa raccolta mi hanno riferito di aver messo tutto sbrigativamente all'incanto). Sul verso delle fotografie relative a questi triangolini Zeri annotò il nome del Maestro di Marradi, senza tuttavia coglierne il nesso con il trittico già in Normandia, di cui pure possedeva la fotografia[7]. Anche Miklós Boskovits, in una meditata recensione dei *Diari di lavoro* dello stesso Zeri[8], aveva sostenuto indipendentemente la paternità di questo secondario ma industrioso artista fiorentino, che è stata registrata e accolta soltanto da Everett Fahy nelle proprie liste relative al catalogo dell'anonimo[9].

Quanto alla sezione trecentesca del polittico riquadrato, anche in questo caso il dibattito critico è stato pressoché assente: fu di nuovo Boskovits a inquadrare l'autore dei tre scomparti, riferendoli al cosiddetto Maestro dell'Incoronazione Christ Church, *petit maître* attivo a Firenze e nel contado tra gli anni Cinquanta a Settanta del XIV secolo[10]. Da allora, questa proposta attributiva non è mai stata messa in discussione dagli studi. Di scarso rilievo è un'annotazione anonima presente sul verso di una fotografia della Fototeca Zeri (inv. 16817), che riconduce il trittico alla «école Florentine», mentre più appassionanti sono le considerazioni contenute all'interno dell'archivio di Roberto Longhi, il quale, a una data imprecisata, aveva inserito uno scatto dell'opera in un fascicolo intitolato "Maestro di Calenzano": questi, in base a quanto si legge sul retro di un'altra fotografia al suo interno (inv. 013395), era da ritenere secondo lui «uno dei migliori maestri anonimi fiorentini intorno al 1370 [...], un delicato pittore che partendosi da Nardo [di Cione] lo traduce in lusso decorativo e in grazia puerile», che trae il nome da un'*Annunciazione* conservata presso la chiesa di San Niccolò a Calenzano (che però è ormai riconosciuta al giovane Jacopo di Cione, forse in collaborazione col fratello Nardo)[11].

Pur giudicandola una «fatica modesta» di entrambi gli anonimi, Boskovits nel suo testo seminale metteva giustamente in valore l'importanza dell'iscrizione che correva alla base della cornice. Quest'ultima è stata confezionata in concomitanza con l'intervento di riquadratura, e raccoglieva come in pochissimi altri casi i dati essenziali di questa doppia committenza: "VNO · ORLANDO · PRINCIPIO · QUESTA · TAVO/LA · CHOLE · DUA · ARME · DRENTO · L['ANNO] · M · CCC · LXXIII ·" e sull'altro lato "VNO · ALTRO · ORLANDO · DANTONIO · BENVENUTI/ · RIFECIE · FARE · L'AN(N)O · MCCCCC · VIIII" (**Fig. VIII** in **Capitolo 2**). È facile comprendere come, in assenza delle antiche fotografie in bianco e nero oggi disponibili, si sarebbero irrimediabilmente perse queste informazioni, che risultano di primaria importanza per mettere a fuoco tale impresa: oltre a fornire l'identità dei committenti, su cui torneremo a breve, l'iscrizione infatti costituisce per entrambi i pittori una delle rarissime indicazioni cronologiche (nel caso del Maestro dell'Incoronazione Christ Church addirittura l'unica indicazione cronologica) del loro percorso artistico, che ora ripercorreremo per sommi capi.

Si deve a Richard Offner il nome di comodo Maestro dell'Incoronazione Christ Church, da lui coniato già negli anni Cinquanta del Novecento[12] e successivamente esplicitato in una lettera indirizzata nel 1960 a James Byam Shaw[13]. A questa missiva era allegata una lista di dodici dipinti, resa nota in parte da Shaw ma pubblicata in maniera integrale soltanto a distanza di alcuni decenni[14]. In verità, lo studioso

viennese aveva cominciato a riflettere su questo nucleo già negli anni Trenta e Quaranta, avvicinando allo stesso autore l'*Incoronazione della Vergine* di Oxford (Christ Church Gallery, inv. 7)[15] – censita inizialmente come «late Cionesque» – una *Madonna col Bambino e un donatore* (Budapest, Szépmùvészeti Múzeum, inv. 3275)[16] e una deliziosa anconetta già Kress, oggi a Tulsa, in Oklahoma (Philbrook Museum of Art, inv. 1961.9.4)[17].

Federico Zeri era a conoscenza del fatto che nel non ancora edito elenco offneriano figuravano pure una *Madonna col Bambino tra angeli e santi* del Musée Municipal de la Chartreuse di Dieppe, trasferita poi al Petit Palais di Avignone (inv. 20170)[18], e un trittichetto portatile del Museum of Art di San Diego (inv. 1950.87)[19]. A queste egli aggiunse altre tre tavole[20]: un'*Incoronazione della Vergine e quattro angeli* nel Museo Nazionale del Bargello (collezione Carrand, inv. 20009)[21], una *Sant'Apollonia* di ubicazione sconosciuta (già Firenze, De Clemente)[22] e due sportellini «molto ridipinti» di un trittico un tempo nella Historical Society di New York (oggi nel Museo Diocesano di Milano, collezione Crespi, invv. MD 2000.018.024-025), che tuttavia sono stati in seguito riferiti correttamente al cosiddetto Maestro della Madonna Lazzaroni[23]. Un decisivo passo in avanti è stato compiuto grazie a Miklós Boskovits, che, nel monumentale volume sulla *Pittura fiorentina alla vigilia del Rinascimento*, ampliò sensibilmente il catalogo di questo anonimo maestro – impegnato soprattutto «nella produzione di massa di piccoli quadri devozionali in grado di lasciare una loro impronta sulla produzione artistica degli anni '70» – raggiungendo in totale diciotto pezzi[24]. Questi, insieme a un non certo indimenticabile trittico nella chiesa di San Cristoforo in Perticaia, presso Rignano sull'Arno[25], sono stati accolti in buona parte da Cecilia Scalella, autrice dell'unico contributo monografico oggi esistente sul Maestro dell'Incoronazione Christ Church[26].

Si deve al sopracitato Boskovits una delle aggiunte più significative al *corpus* del nostro maestro: una tavoletta di formato rettangolare raffigurante una *Madonna col Bambino in trono, sei santi e una giovane donna*, già nella galleria Bellini di Firenze (Zurigo, Koller, 27 marzo 2015, lotto 3002)[27]. L'ancona, verosimilmente realizzata come dote per una postulante, è databile intorno alla metà del Trecento e rappresenta una delle primizie dell'anonimo *petit maître*, in un momento della sua attività in cui i principali riferimenti stilistici erano Jacopo del Casentino e, soprattutto, Bernardo Daddi e Puccio di Simone. Col passare degli anni, il suo sguardo si rivolse poi ai fratelli Orcagna, in assoluto la bottega di riferimento a Firenze nel terzo quarto del XIV secolo. Tale influenza è particolarmente evidente in altri dipinti portati all'attenzione dallo stesso Boskovits, quali il *Matrimonio mistico di santa Caterina d'Alessandria* del Museo di Palazzo Venezia a Roma (inv. 10445)[28], il *Cristo in pietà tra i simboli della Passione* del Museo Bardini di Firenze (collezione Corsi, inv. Comune 71, Corsi 1575)[29], oppure una *Madonna col Bambino in trono, due angeli e i santi Giovanni Battista e Clemente* già Kisters (Londra, Sotheby's, 5 luglio 2018, lotto 104), scomparto centrale di un trittico che prevedeva ai lati i *Santi Lorenzo, Giacomo Maggiore* e le *Sante Lucia e Caterina d'Alessandria* (ubicazione sconosciuta, già Milano, Finarte, 27 ottobre 1987, lotto 78), che proviene con tutta probabilità da Orsanmichele[30]. L'intero nucleo di dipinti è stato datato indicativamente all'ottavo decennio del Trecento, una proposta cronologica che trova conferma nel confronto con il trittico qui in esame datato 1373. In effetti, si riconoscono agilmente gli stessi tipi fisionomici, fatti di sguardi ammiccanti e furbetti, di lunghi setti nasali e di boccucce strette che non si azzardano a proferire parola (**Fig. 23.3**); le sagome, definite da un contorno marcato e da un deciso chiaroscuro, risultano parimenti solide e robuste, sebbene legnose, ma coerenti con quella sintesi plastica e spaziale promossa *in primis* da Andrea Orcagna. C'è da dire che, come attestano le fotografie a nostra disposizione, i tre scomparti ex Fécamp versano in uno stato conservativo problematico che ne pregiudica la leggibilità. Ciononostante, il confronto con il già citato colmo di Avignone – benché sia stato eseguito qualche tempo prima, a ridosso dell'*Incoronazione* eponima di Oxford (**Fig. 23.3**) – e soprattutto con la *Madonna col Bambino e un donatore* di Budapest, entrata fin da subito nel dibattito critico, in cui la Vergine è sorella carnale della *Santa Caterina d'Alessandria* (il grado di parentela peraltro è ulteriormente rimarcato anche in minuti dettagli come le dita lunghe e molli delle mani, che funzionano come vere e proprie firme stilistiche), lascia pochi dubbi sull'attribuzione al Maestro dell'Incoronazione Christ Church (**Fig. 23.4**).

Per quanto riguarda invece il Maestro di Marradi, fu Federico Zeri a enuclearne un primo profilo, toccando fugacemente la questione intorno alla metà degli anni Cinquanta e tornando poi sul tema sulle pagine di "Bollettino d'Arte", dove il pittore veniva definito una «notevole persona uscita dalla cerchia di Domenico Ghirlandaio intorno al 1475 e operosa sia in Firenze che per alcuni centri del contado»[31]. L'etichetta coniata dal conoscitore intendeva dare risalto al consistente numero di opere (ben cinque!) conservate nella badia vallombrosana di Santa Reparata al Borgo di Marradi, nell'Alto Mugello (oggi trasferite nella chiesa di San Lorenzo) e andava a sostituire quella adottata poco tempo prima da Wilhelm Suida di Maestro dell'Apollini Sacrum[32] (dal soggetto di un dipinto conservato all'High Museum of Art di Atlanta, inv. 1958.47)[33]. Quasi contestualmente, anche Roberto Longhi si interrogò sulla ricostruzione critica di tale personalità, riconoscibile nel tratto ricorrente del modulo ovale nei volti delle sue figure, così peculiare ai suoi occhi da indurlo a ribattezzarlo Maestro Tondo[34] o Tondino[35]. Tale denominazione, forse per la sua bizzarria, non ebbe tuttavia alcuna eco negli studi successivi. L'inquadramento offerto da Zeri e da Suida riconosceva in questo *notnamen* una personalità influenzata da Domenico Ghirlandaio e da Sandro Botticelli e che, nella fase più tarda della sua attività, risentì anche di Perugino; fu autore di un gran numero di tavole destinate all'arredo domestico e spesso impropriamente confuso con Bartolomeo di Giovanni o con Jacopo del Sellaio. Il già folto nucleo iniziale di ventisette dipinti raccolti da Zeri (il quale peraltro tornò ripetutamente sull'argomento)[36] fu ampliato da Everett Fahy[37] e da molti altri studiosi[38], fino a comprendere oggi oltre cento opere tra tondi per la devozione privata, colmi da camera, predelle, forzieri e spalliere ispirate alle scene della Roma Antica, sparsi in diverse parti del mondo. Il numero mastodontico di pezzi ricondotto al suo catalogo, degno del miglior Pseudo Pier Francesco Fiorentino, suggerisce la necessità di una revisione, soprattutto per quanto riguarda le attribuzioni più generose. Credo inoltre sia da riconsiderare la proposta di Fahy – ventilata nell'aprile 1985 ma rimasta inedita[39] – di riconoscere la giovinezza del Maestro di Marradi[40] nelle tavole da lui precedentemente riferite all'affascinante Maestro di Villamagna[41].

In parallelo alla sua produzione di opere destinate al contesto domestico, il Maestro di Marradi si cimentò anche nella realizzazione di grandi pale d'altare (oltre alle opere eponime di Marradi si ricordano anche quelle di Cortine, chiesa di San Lorenzo; Novoli, chiesa di Santa Maria; San Casciano in Val di Pesa, Museo della Misericordia della chiesa di Santa Maria del Prato); molte di esse recano una precisa datazione, fornendo appigli cronologici utili per la ricostruzione della sua attività. La *Madonna col Bambino in trono, due angeli e i santi Benedetto, Reparata, Giovanni Gualberto e Bernardo degli Uberti* di Marradi, per esempio, ora esposta nel coro della chiesa di San Lorenzo, è datata per via documentaria al 1498[42]. La meno nota *Annunciazione* della cappella del Seminario di Pesaro, ricondotta al pittore da Fahy e proveniente dalla chiesa della Madonna del Monte della stessa cittadina marchigiana, reca la data 1510[43]. Infine, pur nutrendo seri dubbi sulla sua effettiva appartenenza al catalogo del pittore, la pala di Montefiridolfi presso San Casciano in Val di Pesa, da tempo ricondotta alla sua mano[44], presenta in epigrafe l'anno 1513, che potrebbe idealmente chiudere la carriera del pittore.

Tanto nelle pale d'altare quanto nelle tavole destinate all'arredo domestico, dove il livello qualitativo è comunque meno sostenuto, il Maestro di Marradi conserva il suo riconoscibilissimo registro, popolando le scene con personaggi dall'aria bonaria e morbida, «in cui circola una sorte di timida, anemica gentilezza»[45]. Nel trattare i diversi temi egli talvolta cade in ripetizioni, ma si mostra attentissimo nella resa dei dettagli, accurato e preciso con le fonti, ostentando una sapienza narrativa che ha pochi uguali nel panorama fiorentino di fine Quattrocento. Al tempo stesso sorprende a date così inoltrate la sua adesione a soluzioni dichiaratamente arcaizzanti, come la rappresentazione rigidamente frontale di eroi della classicità e di santi, privi di fisicità e stagliati su fondali dorati, con aureole finemente punzonate e orli degli abiti decorati a missione, calati in una sorta di *revival* trecentesco del tutto estraneo ai colleghi a lui contemporanei[46].

In questo quadro si inseriscono perfettamente i quattro serafini/cherubini già a Fécamp. Essi presentano un'espressione tenera e soave, talora incantata, che rimanda immediatamente al repertorio del

Maestro di Marradi, impostato su moduli rotondeggianti che, come già anticipato, avevano tanto affascinato Longhi. Non siamo affatto distanti, io credo, da quelle creature angeliche dai minuti occhietti che l'anonimo dipinse per esempio in uno stendardo processionale oggi all'Ermitage di San Pietroburgo (inv. 4129)[47], ricondotto congiuntamente al pittore nel 1985 da Everett Fahy e da Michel Laclotte[48]. Sorprendenti affinità balzano in modo evidente anche accostando la riquadratura a una deliziosa *Madonna col Bambino* che sta a Binghamton (Binghamton University Art Museum, inv. 1968.109)[49], a una *Presentazione di Maria al tempio* oggi al Musée d'Art et d'Histoire di Ginevra (inv. 5222)[50], tra le opere cardine e più conosciute dell'artista, così come a una misconosciuta tavoletta raffigurante le *Stigmate di San Francesco d'Assisi*, da tempo orbitante sul mercato antiquario (Londra, Christie's, 14 ottobre 1999, lotto 389)[51] (**Fig. 23.5**). È soprattutto allo stretto mondo ghirlandaiesco che in queste tavole il nostro maestro volge lo sguardo, benché altrettanto significative risultino le tangenze con l'arte di Raffaellino del Garbo, su cui egli certo rifletté in coda alla sua parabola. Pure il volto zuccheroso della Vergine, ridipinto secondo la consuetudine delle operazioni di riquadratura (sebbene oggi perduto), risultava sovrapponibile a quelli che siamo soliti incontrare nel catalogo del pittore[52] (**Fig. 23.6**). Condotto «con indubbio garbo»[53], l'intervento di riquadratura comportò – oltre al rifacimento del viso di Maria – anche la ridipintura del manto e del velo della Vergine, il rinforzo pittorico di alcuni dettagli come i contorni delle aureole, e infine il risecamento della cuspide dello scomparto centrale: operazioni che, pur alterando l'assetto originario, testimoniano un tentativo di aggiornamento dell'opera secondo il gusto corrente. Al gusto corrente apparteneva senz'altro la cornice che un tempo cingeva il trittico di Fécamp, che ben si confronta con il fregio a grottesche di un paliotto dipinto dal Maestro di Marradi con al centro *Santa Reparata* (Marradi, chiesa di San Lorenzo)[54].

Fin dagli studi di Zeri, è stato più volte messa in evidenza la consuetudine da parte del Maestro di Marradi di lavorare prevalentemente in ambiti periferici, spesso «rassegnandosi a soddisfare le richieste di una clientela spicciola della provincia»[55]; in questo caso, però, la preziosa iscrizione che un tempo correva lungo la predella lascia intendere che l'artista dovette confrontarsi con una famiglia di ben altro lignaggio, dal momento che il patrocinatore della trasformazione del polittico si riconosce in tale Orlando di Antonio Benvenuti ("VNO · ALTRO · ORLANDO · DANTONIO · BENVENUTI · RIFECIE · FARE · L'AN(N)O · MCCCCC · VIIII"). I Benvenuti – il cui stemma si poteva leggere nello scomparto di destra, come dimostrano le fotografie storiche[56] – erano ben radicati nel tessuto cittadino di Firenze, accatastati coi loro diversi rami nel quartiere di Santa Croce, e che, in base allo spoglio archivistico condotto nella presente occasione di studio, deteneva il patronato di due cappelle in Santa Croce e in San Pier Scheraggio (per quest'ultima sede la famiglia aveva commissionato un'importante tavola d'altare a Francesco Botticini)[57]. Tuttavia, in nessuna di queste sedi è possibile riconoscere tracce della nostra macchina d'altare; e con grande rammarico niente di positivo si può ricavare dalla prima parte dell'iscrizione ("VNO · ORLANDO · PRINCIPIO · QUESTA · TAVO/LA · CHOLE · DUA · ARME · DRENTO · L['ANNO] · M · CCC · LXXIII ·"). L'altro stemma, che si leggeva un tempo alle spalle di *Sant'Antonio abate* (a cui faceva riferimento la didascalia, e che fu dipinto già nel Trecento), presentava due catene intrecciate ed era riferibile con ogni probabilità alla famiglia Alberti o, in alternativa, a quella dei Benini, entrambe ben inserite nel circuito fiorentino. Com'è facile intuire, il chiarimento dei rapporti tra questi due casati potrebbe rivelarsi decisivo in futuro per ricostruire la storia del trittico, così come quella dei due artisti coinvolti, i quali, ad oggi, risultano ancora ostinatamente anonimi.

Bibliografia specifica (24a,b)

Boskovits 1971a, pp. 8-9, 13, fig. 17; Conti 1973, p. 41; Boskovits 1975, p. 212 nota 56; Id. 1990b, p. 109; Mazza 1991, p. 10; N. Pons, in *The Martello Collection* 1985-1992, vol. II (1992), p. 128; Simari 1992, p. 6; G. Briganti, in *Dipinti antichi* 1995, p. 13, n. 24; Troup 1998, p. 55; Scalella 2001, pp. 117, 123 nota 3, figg. 2-3, 5; A. Soffici, in *La collezione Corsi* 2011, pp. 104, 109; F. Giannini, in *Tabula Picta* 2018, pp. 25, 115; A. Chiostrini, in *Arte e restauro* 2025, p. 122; Fraticelli 2025; Mattedi in c.d.s.

[1] Bologna, Fondazione Federico Zeri, Fototeca Zeri, invv. 39141-39144.
[2] Bologna, Fondazione Federico Zeri, Fototeca Zeri, inv. 16817; Firenze, Fondazione di Studi di Storia dell'Arte Roberto Longhi, inv. 013411. Tutte queste informazioni, così come quelle che seguono, sono tratte dalla documentazione interna al museo che mi è stata gentilmente messa a disposizione dal curatore Sébastien Roncin; allo stesso devo pure queste due rare fotografie che immortalano l'opera appesa alle pareti del museo (**Fig. 24.2**).
[3] Brockhaus 2009.
[4] In un inventario degli anni Venti del Novecento vengono riportate le sue antiche misure: 120 x 195 cm.
[5] G. Briganti, in *Dipinti antichi* 1995, p. 13, n. 24.
[6] Scalella 2001, pp. 117, 123 nota 3.
[7] Bologna, Fondazione Federico Zeri, Fototeca Zeri, inv. 16817.
[8] Zeri 1971 (sul progetto editoriale vedi Mattedi 2022b, p. 103).
[9] Boskovits 1971a, pp. 8-9, 13, fig. 17 (ma cfr. anche Boskovits 1990b, p. 109). Per le liste di Fahy vedi Bologna, Fondazione Federico Zeri, Fototeca Fahy, AI_88/3, 15 agosto 1985; 19 febbraio 1988; 21 febbraio 1991; 13 marzo 2001.
[10] Boskovits 1971a, pp. 8-9, 13, fig. 17; Id. 1975, p. 212 nota 56.
[11] Boskovits 1975, pp. 52, 322. Il fascicolo longhiano contiene a dire il vero altre primizie di Jacopo e tocca diverse problematiche attorno al variegato mondo degli orcagneschi, tra cui il problematico Maestro dell'Infanzia.
[12] Cfr. Shorr 1954, type 31, Florence 5.
[13] Shaw 1967, pp. 33-34.
[14] Offner [1981], pp. 29-31.
[15] Shaw 1967, pp. 33-34, fig. 9.
[16] Pigler 1954, p. 589; Tàtrai, Dobos, Béres 2024, p. 181.
[17] Offner 1947, p. 249; Scalella 2001, pp. 118, 124, fig. 8.
[18] Laclotte, Moench-Scherer 2005, p. 132, n. 142.
[19] Marciari 2015, pp. 39-40, n. 2.
[20] Zeri 1968, p. 70.
[21] Scalella 2001, p. 123, fig. 10; Chiodo 2018, p. 76, fig. 33.
[22] Bologna, Fondazione Federico Zeri, Fototeca Zeri, scheda n. 3620.
[23] Boskovits 1975, pp. 212 nota 56, p. 240 nota 169 (ma cfr. anche A. Tartuferi, in *Museo Diocesano* 2011, pp. 30-31).
[24] Boskovits 1975, pp. 56, 212 nota 56.
[25] C. Caneva, in *Arte e restauri in Valdarno* 1991, p. 49, cat. 3, su suggerimento di Angelo Tartuferi (ma cfr. anche A. Chiostrini, in *Arte e restauro* 2025, pp. 120-123, n. 9).
[26] Scalella 2001. Recente è la proposta di Sonia Chiodo (2018, p. 76) di identificare il nostro pittore con Margherita di Mone, figura di grande interesse in quanto unica pittrice documentata a Firenze nel XIV secolo, figlia e sorella d'arte di Mone di Cambio e di Neri di Mone e, probabilmente, del ben più noto Puccio di Simone (Haines 1989, p. 196). Pur nella sua originalità, l'ipotesi appare fondata su argomentazioni che non mi sento di condividere fino in fondo: nello stile del Maestro dell'Incoronazione Christ Church, difatti, la studiosa riscontra un serrato dialogo con Puccio di Simone e con il cosiddetto Maestro di Barberino, il quale, secondo una sua precedente ricostruzione (Chiodo 2008, pp. 37-42), potrebbe riconoscersi in Neri di Mone, vale a dire il fratello di Margherita e Puccio; nondimeno, al Maestro di Barberino è attribuito un affresco staccato nella chiesa di Ognissanti raffigurante un'*Annunciazione*, da dove la stessa Chiodo propone (pur senza alcun riscontro documentario) che provenga la già citata tavola con l'*Incoronazione della Vergine* del Maestro dell'Incoronazione Christ Church, oggi al Museo del Bargello. Tali legami, di natura sia stilistica sia familiare, potrebbero giustificare secondo Chiodo questa teoria, ma a mio avviso non risultano sufficienti per sciogliere l'identità del maestro (o della maestra).
[27] Scalella 2001, p. 129, fig. 17.
[28] Fraticelli 2025.
[29] A. Soffici, in *La collezione Corsi* 2011, pp. 104-112, n. 5.
[30] S. Dell'Orso, in *Pittura italiana* 1991, p. 165.
[31] *La pittura viterbese* 1954, p. 38; Zeri 1963, pp. 249-250.
[32] W. Suida, in *Italian Paintings and Northern Sculpture* 1958, p. 17.
[33] C. Filippini, in *In The Light of Apollo* 2003, vol. I, pp. 342-343, cat. VII.26.
[34] Fahy 1976, p. 181.
[35] C. Filippini, in *Maestri e botteghe* 1992, p. 245 (ma cfr. anche Firenze, Fondazione di Studi di Storia dell'Arte Roberto Longhi, invv. 017720, 017722, 017725, 017727, 017739-40).
[36] Milkovich 1970, pp. 205, 207-208 (a cui Zeri scrisse una lettera il 3 ottobre 1969, cfr. Bologna, Fondazione Federico Zeri, Fototeca Fahy, inv. 407865); Zeri 1971c; Fredericksen, Zeri 1972, p. 132; Zeri 1973, pp. 105-106.
[37] Fahy 1967 [2020], pp. 45-46; Id. 1976, pp. 181-185.
[38] *Gilberto Algranti presenta* 1973, s.i.p.; Laclotte, Mognetti 1976, p. 142, n. 143; Lloyd 1977, p. 109, n. A520d, fig. 78; Natale 1979, p. 86, n. 114; Elsig, Natale 2015, p. 69, n. 32; Conti 1983, p. 81; Fahy 1984 [2020], pp. 169-170 nota 18; Ugolini 1988, p. 92 nota 54; Caterina Proto Pisani 1989a, pp. 99-101, fig. 9; Angelelli, De Marchi 1991, p. 211, n. 418;

Mazza 1991, pp. 7-10, n. 2; P. Zambrano, in *Pittura italiana* 1991, p. 172-173; Filippini 1992c,d; Simari 1992, pp. 5-8; Filippini 1994; Ead. 1996a; Tambini 2005; Galeotti Pedulli 2009.
[39] Tronconi 2010, p. 41; De Marchi 2020, p. XLI, fig. 13.
[40] Bologna, Fondazione Federico Zeri, Fototeca Fahy, inv. 407910.
[41] Su cui vedi Fahy 1976, p. 203; Dalli Regoli 2008. A proposito di questo anonimo maestro rimando a quanto ho scritto nell'INTRODUZIONE.
[42] Filippini 1992c.
[43] Fahy 1976, p. 183; Filippini 1994.
[44] Caterina Proto Pisani 1989a, pp. 99-101.
[45] Zeri 1971c, p. 66.
[46] Su questo tema vedi Zeri 1971c; Filippini 1992b.
[47] Kustodieva 2011, p. 224, n. 197.
[48] Bologna, Fondazione Federico Zeri, Fototeca Zeri, inv. 407971.
[49] Milkovich 1970, pp. 207-208.
[50] Elsig, Natale 2015, pp. 67-69, n. 31.
[51] Bologna, Fondazione Federico Zeri, Fototeca Fahy, scheda n. 106460.
[52] Bologna, Fondazione Zeri, Fototeca Fahy, scheda n. 106466 (ma cfr. anche Fahy 1976, p. 182; Id. 1984 [2020], pp. 169-170 nota 18; *Dai depositi, nei depositi* 2012-2016, vol. I (2012) p. 142, n. 156).
[53] Boskovits 1990b, p. 109.
[54] C. Filippini, in *Maestri e botteghe* 1992, p. 197, cat. 7.7.
[55] Boskovits 1971a, p. 8.
[56] Cfr. ASF, Ceramelli Papiani, fasc. 584: «Di rosso, alla banda d'oro caricata di tre uccelli posati di nero, e accostata da due rose d'oro»; Orsini De Marzo 2005, p. 477: «Rose, e Banda d'oro Ucelli neri. 1365».
[57] L. Venturini, in *A Poet in Paradise* 2000, pp. 78-79, cat. 19; Mattedi, Venturini 2024, pp. 92, 99-100, fig. 8.



FIG. 23.1: *Fotografia storica Bulloz (1929).*



FIG. 23.2: *Fotografie storiche che immortalano l'opera nel Musée de la Bénédictine (1930-1950 circa).*



Fig. 23.3: Maestro dell'Incoronazione Christ Church, *Madonna col Bambino in trono, due angeli e i santi Giovanni Battista e Clemente* (part.), ubicazione sconosciuta;
Maestro dell'Incoronazione Christ Church, *Madonna col Bambino* (part.), ubicazione sconosciuta;
Maestro dell'Incoronazione Christ Church, *Madonna col Bambino tra angeli e santi* (part.),
Avignone, Musée du Petit Palais.

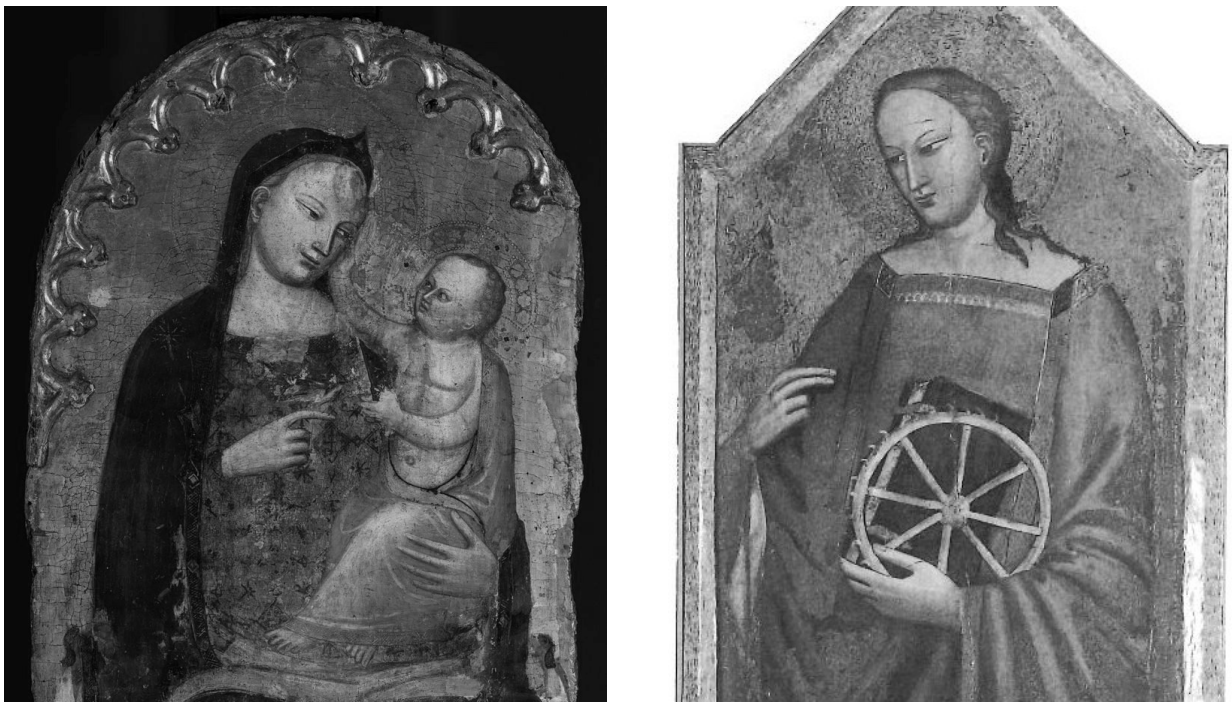


Fig. 23.4: Maestro dell'Incoronazione Christ Church, *Madonna col Bambino e un donatore*,
Budapest, Szépmùvészeti Múzeum;
Maestro dell'Incoronazione Christ Church, *Santa Caterina d'Alessandria* (part.), ubicazione sconosciuta.



Fig. 23.5: Maestro di Marradi, *Madonna col Bambino* (part.), Binghamton, Binghamton University Art Museum;
Maestro di Marradi, *Serafinio o cherubino* (part.), ubicazione sconosciuta;
Maestro di Marradi, *Presentazione di Maria al Tempio* (part.), Ginevra, Musée d'Art et d'Histoire;
Maestro di Marradi, *Stigmate di San Francesco d'Assisi* (part.), ubicazione sconosciuta;
Maestro di Marradi, *Serafino o cherubino* (part.), ubicazione sconosciuta;
Maestro di Marradi, *Assunzione di Maria* (part.), San Pietroburgo, Ermitage.



Fig. 23.6: Maestro di Marradi, *Madonna col Bambino* (part.), ubicazione sconosciuta;
Maestro di Marradi, *Madonna col Bambino* (part.), Firenze, Palazzina Poggi, depositi;
Maestro di Marradi, *Adorazione del Bambino* (part.), ubicazione sconosciuta, già Amsterdam, mercato antiquario;
Maestro di Marradi, *Annunciazione* (part.), Pesaro, Seminario.



24.

Bottega di Jacopo di Cione (doc. 1365-1398/1400); Bicci di Lorenzo (1368-1452); Donnino di Domenico del Mazziere
Madonna col Bambino in trono e due angeli, san Pietro, santa Cristina, san Giovanni Battista e san Bartolomeo; *Annunciazione* (cuspidi); *san Nicola di Bari, san Girolamo e due serafini* (riquadratura)
1390-1410 circa; 1520
Tempera su tavola
138 x 230 cm
Santa Cristina in Pilli (Poggio a Caiano), chiesa di Santa Cristina in Pilli (ubicazione originaria)
Restauri: 1981-1984, G. Rosi (AOPD, GR3372)
Iscrizioni: "[...] [C]RIST[INA] [...] AN[N]O · DO[MI]NI · M · D · XX · ME[N]SIS MAR[TII] · S · IOANNES · S · B[...]" (nel basamento); "AVE MARIA GR[...]" (nel libro che tiene in mano la Vergine annunciata nella cuspide dello scomparto di destra)

Completamente sfuggito alla letteratura relativa alla riquadratura dei polittici medievali fiorentini, il trittico qui in esame si conserva nella chiesa parrocchiale di Santa Cristina in Pilli[1], situata nell'omonima località del comune di Poggio a Caiano, a nord-ovest di Firenze. Esso raffigura la Madonna col Bambino in trono, due angeli, e i santi Pietro, Cristina, Giovanni Battista e Bartolomeo, suddivisi in coppie negli scomparti laterali. Nelle cuspidi, a occupare in maniera alquanto insolita l'intero spazio a disposizione (secondo una soluzione che ricorda gli sportelli laterali dei tabernacoli portatili), si inseriscono l'arcangelo Gabriele e la Vergine annunciata, mentre negli spicchi lignei di riquadratura si distinguono due serafini, san Nicola di Bari e un vigorosissimo san Girolamo, con al suo seguito l'immancabile leoncino e il galero, appeso alle sue spalle.

Dalla metà degli anni Ottanta del Novecento il dipinto trova posto sulla parete destra della chiesa, a oltre due metri di altezza, sopra un confessionale in pietra serena risalente agli inizi del XVIII secolo. Una visita pastorale del 1553 attesta che a quell'epoca – ma quasi sicuramente fin dalle origini – era ubicato sopra l'altare maggiore («Deinde accessit ad altare maius quod invenit ornatum tabula picta 5 imaginibus, videlicet Beate Marie Virginis cum duobus angelis et Sancte Chaterine, Sancti Petri, Sancti Jacobi et Sancti Bartholomei; duobus baccinis octonis, sex candelabris duobus fereis et quattuor octonis pulens et cruce lignea picta et deaurata et cum cortina cooperiens totum altare»)[2] e che qui rimase fino al 1652, quando fu sostituito da una grande tela di Annibale Niccolai[3]. Un'altra visita pastorale, dell'ottobre 1575, riferisce che l'«altare maius» era «decenter ornatum»[4], anche se a distanza di soli sette anni viene registrata la volontà di dotarlo di una croce e di renderlo più grande[5]. Nell'estate del 1603 invece l'«altare maius indigeret aliqua restauratione»[6]. Le carte d'archivio successive al 1652 ignorano completamente la nostra opera, per cui non sappiamo dove fu ricollocata. Ricompare soltanto l'11 giugno 1911, quando, in occasione di un'ispezione da parte di Odoardo Giglioli (ASTUC Fi s.n. (A/1390), s.i.p.), è ricordata «nella sacrestia, appoggiata su un armadio, senza una stabile ubicazione»; per ragioni di sicurezza si decise così di trasferirla nella canonica, dove è attestata ancora nel marzo 1925 e nell'ottobre 1931 (cfr. le schede compilate rispettivamente dagli ispettori delle Gallerie Fiorentine Marangoni e Chellini, cfr. ASTUC Fi s.n. (A/1390), s.i.p.).

Che due dei quattro santi elencati nella visita pastorale del 1553 non coincidano con quelli effettivamente presenti nella tavola è un aspetto di poco conto: l'equivoco è infatti giustificato dal fatto che santa Cristina, titolare della chiesa e per questo motivo in posizione d'onore, è qui raffigurata senza particolari connotati, con la palma del martirio in una mano e un libro nell'altra[7], e dunque facilmente confondibile con Caterina d'Alessandria; allo stesso modo, non appare così grave l'errore che portò a identificare il pellegrino san Giacomo nel barbuto san Giovanni Battista, con una lunga croce astile.

Il trittico poggese riveste una notevole importanza nell'ambito delle riquadrature dei polittici fiorentini, in quanto conserva ancora, come pochi altri casi, la sua cornice originale "all'antica", attualmente priva soltanto dell'architrave e della predella, che sono state rimosse in un'epoca imprecisata. Curiosamente, il motivo a ovuli di sapore classicheggiante che corre nella parte alta dell'incorniciatura è dipinto anziché scolpito nel legno. Un ulteriore elemento che conferisce interesse all'opera è la presenza lungo il registro inferiore di un'iscrizione che, seppur lacunosa e a tratti pasticciata (e che i suddetti Giglioli, Marangoni e Chellini ritenevano apocrifa), tiene memoria dell'anno in cui fu effettuata l'operazione di rimodernamento: "AN[N]O · DO[MI]NI · M · D · XX · ME[N]SIS MAR[TII]" (cfr. **Fig. VI** in **Capitolo 2**). Fu dunque nella primavera del 1520 che il trittico venne ripulito di tutti gli elementi decorativi che correvano un tempo lungo le cuspidi per essere ridotto ad quadratum e inserito in una nuova cornice rinascimentale. A quell'epoca, peraltro, come riportato in una visita pastorale condotta dall'arcivescovo Antonio Pucci[8], il rettore della chiesa di Santa Cristina in Pilli era un certo ser Niccolò da Firenze, la cui famiglia deteneva il patronato dell'altare maggiore[9]: si viene così a spiegare immediatamente la presenza nella riquadratura del suo santo patrono, Nicola di Bari, al punto da poter individuare con buona probabilità il committente dell'intervento di riquadratura. È altrettanto verosimile che si riferisse a ser Niccolò e alla sua famiglia lo stemma in rilievo (purtroppo oggi illeggibile) ancorato alla lesena di destra, che doveva senz'altro figurare pure sul lato opposto. Al contempo, si vengono a sciogliere le ragioni per cui la riquadratura sia stata ordinata in un territorio extra-fiorentino: la diocesi di afferenza di Santa Cristina in Pilli era ed è ancora oggi quella di Pistoia, eppure sembra plausibile che Niccolò volle esportare nella nuova chiesa di cui egli era diventato rettore questa prassi, particolarmente diffusa nella propria città natale.

Le schede ministeriali compilate nei primi decenni del Novecento assegnavano il trittico genericamente alla scuola fiorentina del XIV secolo. L'unica voce bibliografica che si è interessata all'opera, a firma di Marco Ciatti, ha rimarcato invece notevoli affinità con il *coté* di Agnolo Gaddi e di Niccolò di Pietro Gerini, al punto da proporre ipoteticamente per la porzione tardogotica il nome Giovanni di Tano Fei[10], artista fiorentino attivo nei decenni a cavallo tra XIV e XV secolo, già noto come Maestro del 1399[11]. Riconosciuto col suo vero nome grazie agli affondi di Boskovits, Bacarelli e Merciai[12], in precedenza era conosciuto secondo la dicitura "Metropolitan Master of 1394" o "Maestro del Polittico del Metropolitan Museum n. 50.229.2"[13]. Quanto alle aggiunte cinquecentesche, lo stesso Ciatti rilevava un legame con gli ambienti di Domenico Ghirlandaio e di Raffaellino del Garbo. Ma, più che a questi due mondi, si riscontrano io credo interessanti assonanze con il linguaggio dei fratelli Agnolo e Donnino di Domenico del Mazziere, il cui carattere artistico sembra emergere in particolare nei due stanchi e svogliati serafini tra le cuspidi, benché quello di sinistra sia parecchio malandato. I volti pieni ma gentili, le espressioni morbide ma con linee di contorno corpose, i panneggi liquidi e le specchiature marmoree che fanno da sfondo contrassegnano tanto il pittore attivo a Poggio a Caiano quanto i Mazziere. A queste date Agnolo era morto da sette anni, eppure siamo certi che la ditta familiare venne portata avanti dal fratello, il quale, sulla base dei recenti rinvenimenti archivistici di Alessandro Nesi, risulta ancora in vita nel 1525[14]. Del resto, Agnolo spicca per una preziosità e un decorativismo assenti nell'opera qui in esame, mentre quello attivo in Santa Cristina in Pilli è un artista più austero, senza dubbi più confacente all'identikit di Donnino, a cui queste pitture si avvicinano nell'impostazione generale delle figure e delle loro corporature, e perfino nella resa dei nimbi (piatti e contornati di nero), come ben suggerisce il confronto con alcuni dei santini a mezzo busto che molto spesso animano le predelle delle pale d'altare sue e del fratello (**Fig. 24.1**). Al momento, la fisionomia artistica di Donnino del Mazziere è tutta da definire: oltre alle opere per cui è lui il solo a ricevere compensi (ossia: i frammenti d'affresco nel Seminario Vescovile di Pistoia, provenienti dall'ex chiesa di Santa Chiara e documentati al 1499[15]; la pala d'altare raffigurante una *Madonna col Bambino, santa Lucia, san Pietro martire e due angeli* del 1490 oggi alle Gallerie dell'Accademia di Venezia ma proveniente dallo Spedale di Santa Lucia[16]; e una dispersa *Sacra Conversazione con i santi Biagio e Lucia*, attestata soltanto dalle fonti al 1515 ed eseguita insieme a tale Domenico di Piero Aghinetti)[17], gli si riferiscono tradizionalmente i lavori meno esaltanti del catalogo un tempo riunito sotto l'etichetta convenzionale di Maestro di Santo Spirito, come ad esempio le pale di Altomena (già chiesa di San Niccolò, in seguito Milano, Christie's, 26 maggio 2009, lotto 35)[18], di Montevettolini (Monsummano Terme, pieve)[19] e di Fiesole (convento di San Francesco)[20]. Mettere in fila questi tre dipinti, e

accanto a loro la riquadratura, sembra dare ragione a una comune paternità, benché lo stato di conservazione delle pitture di Poggio a Caiano inviti a una certa prudenza (**Fig. 24.2**). Peraltro, a supporto dell'attribuzione, è opportuno mettere in valore come la bottega dei Mazziere fosse stata ripetutamente attiva in queste terre, in particolare nella non troppo distante Pistoia[21].

Sulla scorta di quanto detto finora, sembra naturale aggiungere al catalogo del Mazziere *senior* anche la pala dell'altare maggiore della chiesa di Santa Lucia dei Magnoli (benché non sia questa la sua più antica collocazione)[22], una frammentaria *Madonna col Bambino in gloria* attestata in passato presso gli antiquari fiorentini Volterra[23], e una *Sacra Conversazione* già nella collegiata di Castelfiorentino (oggi a Londra, Catholic Church)[24], che, peraltro, contribuiscono anch'esse a supportare un'attribuzione a Donnino del Mazziere per quel che riguarda il rimodernamento del trittico di Santa Cristina in Pilli.

Nelle pagine di questo studio è stato appurato come, in concomitanza con gli interventi di riquadratura, i pittori quattro e cinquecenteschi erano soliti intervenire anche nelle porzioni di pittura più antica, ridipingendo alcune figure o ripassandone solamente delle parti (**Capitolo 2**): nel caso di Santa Cristina in Pilli, interventi di questo tipo furono parecchio consistenti, dal momento che il probabile Donnino ridipinse completamente le vesti dei due angeli in primo piano, il viso della Madonna, il drappo alle sue spalle e pure il trono su cui siede, ora di forme classiche; aggiunse inoltre una fascia verde scuro lungo tutto il profilo dei tre scomparti e rinforzò di nero il contorno dei nimbi dei santi, dei loro attributi e delle nappe del tappeto su cui siede la Vergine annunciata. Non è stato possibile in questa occasione esaminare di persona il retro dell'opera, ma da una fotografia storica custodita presso l'Archivio dell'Opificio delle Pietre Dure di Firenze, scattata in occasione del restauro degli anni Ottanta (AOPD, GR3372), si comprende chiaramente come in occasione della riquadratura sia stata applicata una grossa traversa nella parte apicale del tavolato, al fine di raccordare al trittico trecentesco le aggiunte rinascimentali (**Fig. 24.3**). Non è da escludere che queste ultime siano state ulteriormente vincolate alla struttura mediante cavicchi o ranghette, vista la stretta aderenza dei diversi supporti. L'intervento va comunque inserito all'interno di un più ampio progetto di rinnovamento della chiesa, che interessò fra le tante cose anche un affresco tardo trecentesco, per cui il volto della Vergine è stato ridipinto in chiave moderna[25].

Quanto al trittico tardogotico, invece, pur confermando anche in questa sede una datazione tra lo scadere del XIV secolo e gli esordi di quello successivo, non convince fino in fondo la proposta di allacciarlo allo stile esuberante e iper-decorativo, perfino visionario, di Giovanni di Tano Fei, mentre appaiono di gran lunga più calzanti i rimandi all'arte di Bicci di Lorenzo, soprattutto osservando i due angeli musicanti ai piedi della Vergine. A favore di questa soluzione parla il confronto a mio avviso decisivo con le *Gerarchie celesti* del Museo Bandini di Fiesole[26], oppure con il tempietto battesimale in San Martino a Gangalandi[27], in cui ritornano i medesimi e stereotipati visi allungati e quelle sue tipiche espressioni lupine (**Fig. 24.5**). È pur vero, però, che le creature angeliche di Santa Cristina in Pilli, prescindendo da uno stato di conservazione tutt'altro che ottimale, sono ingabbiate in rigide pose e mostrano una qualità pittorica un po' più modesta rispetto a quella del maestro. Di più alto tenore sono invece i santi laterali – felicemente caratterizzati nei simpatici volti – le cui proporzioni, così tozze e solide, si allontanano drasticamente dalle più sdutte forme biccesche, ostentando per di più un marcato sentore orcagnesco (**Fig. 24.6**). La Madonna annunciata nella cuspide di destra è come se fosse stata dipinta da tutt'altra mano rispetto a quella dell'atelier di Bicci, con molta probabilità da qualcuno della più stretta cerchia di Jacopo di Cione; e i confronti con lui e con gli innumerevoli altaroli licenziati nei suoi tre decenni di attività non si risparmiano (**Fig. 24.7**). Insomma, il divario stilistico tra lo scomparto centrale e quelli laterali risulta così marcato al punto da far sospettare, pur con le dovute cautele, che Bicci di Lorenzo sia intervenuto ridipingendo soltanto gli angeli del pannello centrale, ulteriormente rimaneggiato in occasione del riallestimento cinquecentesco: un'eventualità certo inconsueta ma non del tutto impossibile, e anzi indicativa del grado di venerazione riservato al manufatto, e che potrà essere vagliata soltanto con l'ausilio di indagini diagnostiche non invasive.

L'opera, come detto, versa attualmente in uno stato conservativo problematico: l'intera pellicola pittorica risulta sofferente e a tratti pericolante, usurata in particolare nello scomparto di sinistra, dove sono

presenti estese lacune. Un tempo le lamine dorate che ornavano le aureole e il tappeto al di sotto della Vergine annunciata erano impreziosite da un variegato repertorio di punzoni, oggi leggibili solo in minima parte. Nel 1911 l'ispettore alle Belle Arti Giglioli riportava quanto segue: «la tavola non è in buono stato di conservazione. Una fenditura longitudinale taglia per metà lo scomparto centrale, si notano stacchi di colore. Nelle vesti degli angioli musicanti non rimane quasi più traccia del colore originale [...]. Gli altri scomparti e le altre figure nella parte superiore della tavola, pur presentando qualche stacco di colore, si trovano in migliori condizioni». Marangoni nel 1925 e Chellini nel 1931 ribadivano a loro volta il «pessimo stato di conservazione». L'unico restauro documentato risale al 1981-1984 e venne condotto a Firenze da Giuseppe Rosi (AOPD, GR3372)[28], il quale ha rispettato la natura composita del polittico, mantenendo le ridipinture cinquecentesche. Purtroppo, il fascicolo relativo a questo intervento non contiene una relazione scritta ma soltanto quattro fotografie antecedenti il restauro, che confermano lo stato allarmante in cui versava l'opera a quell'epoca (**FIG. 24.4**).

Bibliografia specifica:
M. Ciatti, in *Le chiese di Carmignano* 1994, pp. 94-95, n. 11; C. Cerretelli, in *Le chiese di Carmignano* 1994, pp. 84, 392, doc. 14.

[1] Sulla storia della chiesa vedi Repetti 1833-1846, vol. IV (1841), p. 264; C. Cerretelli, in *Le chiese di Carmignano* 1994, pp. 81-87.
[2] C. Cerretelli, in *Le chiese di Carmignano* 1994, p. 392, doc. 14.
[3] R. Caterina Proto Pisani, in *Le chiese di Carmignano* 1994, pp. 96-97, n. 12.
[4] C. Cerretelli, in *Le chiese di Carmignano* 1994, p. 396, doc. 17.
[5] C. Cerretelli, in *Le chiese di Carmignano* 1994, p. 399, doc. 18.
[6] C. Cerretelli, in *Le chiese di Carmignano* 1994, p. 401, doc. 20.
[7] Kaftal 1952-1985, vol. I (1952), pp. 261-266.
[8] C. Cerretelli, in *Le chiese di Carmignano* 1994, p. 389, doc. 13.
[9] C. Cerretelli, in *Le chiese di Carmignano* 1994, pp. 396-401, doc. 17-20. Su di lui purtroppo non sono stato in grado di reperire informazioni biografiche, né di comprendere se la famiglia di appartenenza fosse quella dei Cristini, poi detta «de Pelleriis», che sappiamo resse il rettorato della chiesa parrocchiale per diversi decenni.
[10] M. Ciatti, in *Le chiese di Carmignano* 1994, pp. 94-95, n. 11.
[11] A. Tartuferi, in *Arte a Figline* 2010, pp. 134-139, cat. 10.
[12] Boskovits 1975, pp. 131-132, 241 nota 190, pp. 359-362; Bacarelli 1985; Merciai 2003.
[13] Offner [1981], p. 59; Zeri 1964, pp. 49-50.
[14] Nesi 2022, p. 1.
[15] Bacci 1906.
[16] Padoa Rizzo 1991.
[17] G. Milanesi, in Vasari 1878-1885, vol. III (1878), pp. 190-191.
[18] Padoa Rizzo 1991, p. 54, fig. 2.
[19] Padoa Rizzo 1998, p. 160, fig. 29; Nesi 2022, pp. 2-3.
[20] F. Gheri, in *Divini splendori* 2022, pp. 176-179, cat. 23.
[21] Bacci 1906; Padoa Rizzo 1988.
[22] Fahy 1976, p. 192.
[23] Bologna, Fondazione Federico Zeri, scheda n. 17132.
[24] Deimling 1992.
[25] M. Ciatti, in *Le chiese di Carmignano* 1994, pp. 92-93, n. 10.
[26] M. Scudieri, in *Il Museo Bandini* 1993, p. 116, n. 30.
[27] G. Romagnoli, in *Il Medioevo* 2000, pp. 144-145, nn. 10-11.
[28] Cfr. anche M. Ciatti, in *Le chiese di Carmignano* 1994, p. 95.



Fig. 24.1: Donnino (e Agnolo?) di Domenico del Mazziere, Firenze, chiesa di Santo Spirito (part.); Donnino di Domenico del Mazziere, *San Girolamo* (part.), Santa Cristina in Pilli (Poggio a Caiano), chiesa di Santa Cristina in Pilli.

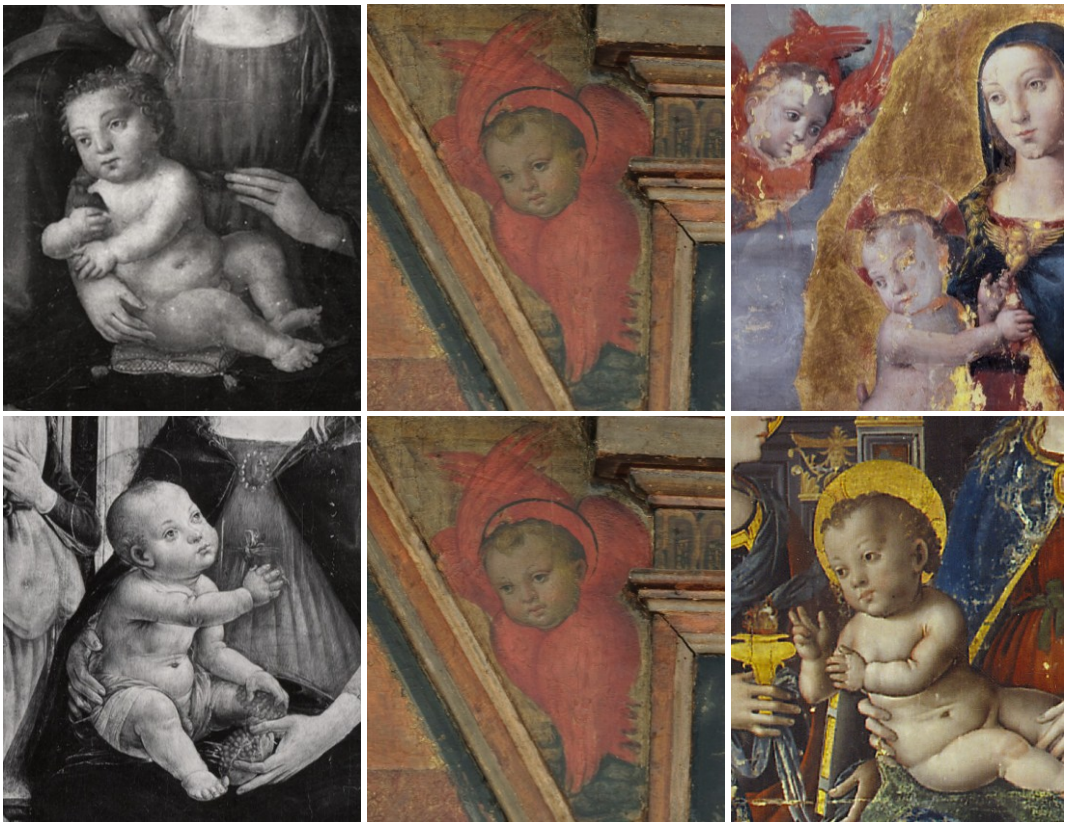


Fig. 24.2: Donnino di Domenico del Mazziere, Firenze, Santa Lucia dei Magnoli (part.); Donnino di Domenico del Mazziere, Santa Cristina in Pilli (Poggio a Caiano), chiesa di Santa Cristina in Pilli (part.); Donnino di Domenico del Mazziere, ubicazione sconosciuta (già Firenze, Volterra) (part.); Donnino di Domenico del Mazziere, Venezia, Gallerie dell'Accademia (part.); Donnino di Domenico del Mazziere, ubicazione sconosciuta, già Altomena, San Niccolò.

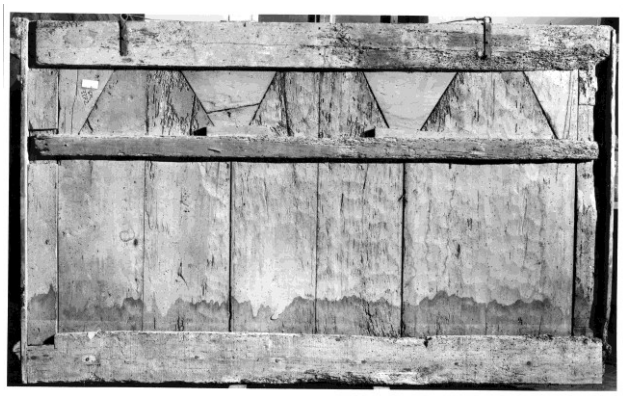


FIG. 24.3: *Retro della tavola.*



FIG. 24.4: *Foto storica prima del restauro (1981).*





FIG. 24.5: Bicci di Lorenzo, *Madonna col Bambino in trono e due angeli musicanti* (part.), Santa Cristina in Pilli (Poggio a Caiano), chiesa di Santa Cristina in Pilli; Bicci di Lorenzo, *Gerarchie celesti* (part.), Fiesole, Museo Bandini.



FIG. 24.6: Bottega di Jacopo di Cione, *Santi laterali* (part.), Santa Cristina in Pilli (Poggio a Caiano), chiesa di Santa Cristina in Pilli.



FIG. 24.7: Jacopo di Cione, *Madonna col Bambino* (part.), Washington, National Gallery of Art; Bottega di Jacopo di Cione, *Madonna annunciata* (part.), Santa Cristina in Pilli (Poggio a Caiano), chiesa di Santa Cristina in Pilli.


3
OMP

25.

Ambito di Giovanni Antonio Sogliani (1492-1544)
Annunciazione
1520-1525 circa
Olio (?) su tavola
45,8 x 98 cm
ubicazione sconosciuta
Provenienza: New York, Christie's, 16 aprile 1986, lotto 130

L'*Annunciazione* qui in esame è apparsa per la prima volta sul mercato antiquario quarant'anni fa e da allora non è mai più riemersa o menzionata in letteratura. Il riferimento avanzato in occasione di quell'asta a un generico pittore fiorentino del XV secolo è stato meglio circoscritto da Everett Fahy, il quale annotò sul verso di una fotografia il nesso con l'ambiente di Lorenzo di Credi[1]. Verosimilmente, lo studioso aveva in mente l'*Annunciazione* di Lorenzo di Credi oggi alle Gallerie degli Uffizi (inv. 1890, n. 1597), dove l'Arcangelo Gabriele, dal folto piumaggio e vestito di una magnifica tunica color carta da zucchero, plana in punta di piedi nella camera di Maria con le mani incrociate al petto, secondo una maniera molto simile a quella che si può osservare nel nostro dipinto[2] (**Fig. 25.1**). A guardar bene, analogie puntuali per quel che concerne la posa dell'arcangelo si riscontrano anche in altri prodotti usciti dalla bottega di Lorenzo, in particolare: in una tavoletta oggi a Cambridge, in Massachusetts (Harvard Art Museum – Fogg Museum, inv. 1971.17), per la quale è possibile avanzare il nome di Giovanni Antonio Sogliani (**Fig. 25.2**)[3]; e in un'altra *Annunciazione* attestata di recente nella collezione Alana di Newark (**Fig. 25.3**)[4]. Di quest'ultima esiste peraltro una seconda versione, di un sentore granaccesco, parimenti dispersa nel mercato antiquario (**Fig. 25.3**)[5].

Non sono in grado di fornire un nome preciso per l'autore di questi esemplari, così come per la tavola oggetto di questa scheda; tuttavia, diversamente dalle altre opere qui menzionate, della nostra colpisce soprattutto il tono intimo e placido della scena, con la Vergine nient'affatto disturbata dall'arrivo del messaggero, ma, anzi, completamente immersa nella lettura entro il proprio stanzino, quest'ultimo delimitato solamente da alcune tende. La composizione, ordinata e semplice, senza affacci sul mondo esterno, così come i dati di stile (le pelli molli dei personaggi, i loro panneggi morbidi e avvolgenti), rimandano alla cifra artistica di Fra Bartolomeo e di Mariotto Albertinelli, dal cui repertorio mi sembra possa derivare anche il leggio in scorcio con quel lungo drappo inamidato che scende fino a terra. L'*identikit* fin qui profilato, che mescola cioè il vocabolario crediano con il linguaggio "purista" degli anni Venti del Cinquecento della cosiddetta Scuola di San Marco, si adatterebbe bene alle figure di Antonio Ceraiolo e di Giovanni Antonio Sogliani (di quest'ultimo vengono in mente in particolare le *Annunciazioni* del Museo del Cenacolo di Andrea del Sarto di San Salvi e della chiesa di Santa Maria degli Innocenti)[6] (**Figg. 25.4-25.5**), se non fosse che la qualità della nostra pittura non raggiunge quella che invece si riscontra abitualmente nei due allievi di Lorenzo[7].

Come si nota dall'unica fotografia a disposizione, il pavimento della camera è curiosamente puntellato da tre elementi triangolari: mi chiedo se questi non possano essere gli indizi per riconoscervi la riquadratura di un trittico gotico. Naturalmente, non è possibile risalire all'antico manufatto da cui venne disancorata l'*Annunciazione*: si propone tuttavia in questa sede una sommaria restituzione grafica di come potesse apparire il complesso originariamente (**Fig. 25.6**). Come si può osservare, la riquadratura, se di questo si tratta, a un certo punto della vicenda è stata risecata ai lati, in basso, e con molta probabilità anche in alto, dal momento che le ali dell'angelo appaiono leggermente mozzate. È possibile altresì che nelle porzioni oggi mancanti proseguisse l'interno della casa entro cui è ambientata la scena, escludendo l'ipotesi che fossero presenti altre figure. Si tratterebbe insomma dell'unica riquadratura – assieme a quella della Galleria dell'Accademia di Firenze di Agnolo del Mazziere (**Scheda 21**) – ambientata entro

uno spazio interno, diversamente dagli altri casi esaminati nel presente studio dove invece le aggiunte pittoriche di riquadratura si stagliano su fondali dorati o a tinta neutra, oppure entro un paesaggio lacustre, come nel trittico del Beato Angelico in San Domenico a Fiesole (**SCHEDA 20**). Un'ulteriore differenza la discosta dalle altre riquadrature, perché anziché inserirsi tra le cuspidi con inserti "in negativo", come avveniva il più delle volte, questa tavola prosegue ben oltre l'altezza massima del polittico, trovando dei parallelismi soltanto con gli esemplari di Rignano sull'Arno (**SCHEDA 15**) e dell'appena citato intervento di Agnolo del Mazziere.

Ho fin qui taciuto di proposito su un'altra annotazione presente sul verso dell'unica fotografia a disposizione, di mano dello stesso Fahy, il quale si chiedeva se questa *Annunciazione* non potesse essere un falso moderno. Ora, è molto probabile che l'allora neo-*Chief Curator* del Dipartimento di Pittura Europea del Metropolitan Museum avesse visto di persona l'opera (Fahy, si sa, era di casa negli uffici di Christie's al Rockefeller Center di New York) e che quindi avesse avuto delle solide ragioni per pronunciarsi in questi termini; d'altro canto, però, la fotografia testimonia (oltre a uno stato conservativo in certe parti problematico) una pennellata coerente, che non sembra mettere in discussione l'autenticità della tavola. Non avrebbero poi alcun senso, in un'operazione di falsificazione di un dipinto, le tre punte che emergono dal basso, che, per quanto mi riguarda, non lasciano dubbi sulla sua antica funzione. Tuttavia, si tratta di un ulteriore elemento che costringe ad essere maggiormente cauti nell'analisi di quest'opera.

Bibliografia specifica:
inedito.

---

[1] New York, Christie's, 16 aprile 1986, lotto 130 (cfr. Bologna, Fondazione Zeri, Fototeca Fahy, inv. 413821).
[2] N. Baldini, in *Piero di Cosimo* 2015, pp. 210-211, cat. 5 (ma cfr. anche A. Schumacher, in *Florenz und seine Maler* 2018, pp. 194-195, cat. 28).
[3] Dalli Regoli 1966, p. 180, n. 175, fig. 227 (ma cfr. anche Bowron 1990, p. 103, n. 644).
[4] Kanter 2018, p. 25, fig. 12.
[5] Londra, Sotheby's, 27 aprile 2016, lotto 713.
[6] L. Bencistà, in *L'età di Savonarola* 1996, pp. 210-212, cat. 64; pp. 266-268, cat. 89.
[7] Su di loro si vedano Zeri 1967; Tamborino 2003; Nesi 2018, con bibliografia precedente.



FIG. 25.1: Lorenzo di Credi, *Annunciazione*, Firenze, Gallerie degli Uffizi, Gli Uffizi.



FIG. 25.2: Giovanni Antonio Sogliani, *Annunciazione*, Cambridge, Harvard Art Museum.



Fig. 25.3: Lorenzo di Credi (bottega?), *Annunciazione*, Newark, collezione Alana (?); Bottega di Francesco Granacci, *Annunciazione*, ubicazione sconosciuta.



Fig. 25.4: Giovanni Antonio Sogliani, *Annunciazione*, Firenze, Museo del Cenacolo di San Marco.



Fig. 25.5: Giovanni Antonio Sogliani, *Annunciazione*, Firenze, chiesa di Santa Maria degli Innocenti.

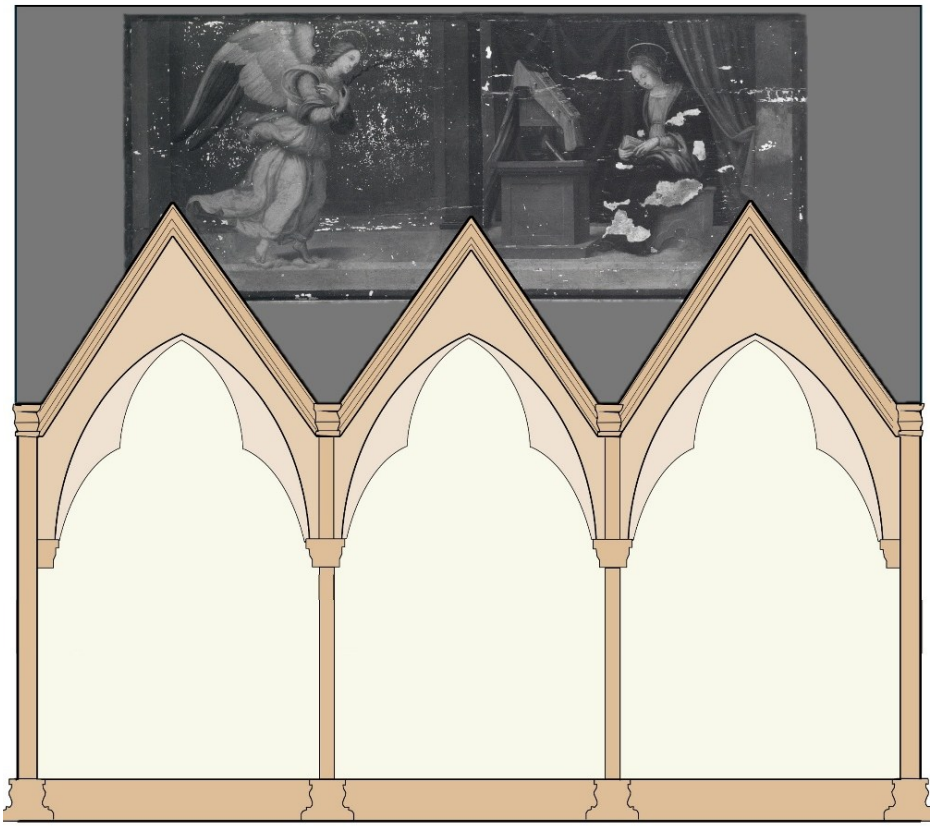


Fig. 25.6: *Restituzione grafica ipotetica della destinazione originaria dell'opera (© Alberto Dimuccio).*



26.

Bottega di Bernardo Daddi (doc. 1312/1320-1348); pittore fiorentino del XVI secolo
Madonna col Bambino, san Giovanni Battista, san Benedetto, san Nicola di Bari e san Giovanni Evangelista; *Cristo benedicente, quattro profeti* (cuspidi); *Annunciazione, san Girolamo e san Francesco d'Assisi* (riquadratura)
1333; 1530
Tempera su tavola
100 x 203 cm (senza la predella moderna)
San Godenzo, abbazia di San Godenzo (in deposito dalle Gallerie Fiorentine, inv. 1890, n. 8745)
Provenienza: Firenze, convento di San Niccolò in Cafaggio (ubicazione originaria-?); Firenze, chiesa di San Salvatore al Monte (?-1808); Firenze, chiesa di San Marco (1808-1810); Firenze, Galleria dell'Accademia (1810-marzo 1922)
Restauri: 2000-2002, L. Pennucci, U. Saba Dezzi (AGF, UR6391)
Iscrizioni: "FACTA AL TEMPO DI MADO[NN]A GRAZIA PRIMA ABBATISSA MCCCXXXIII RIFACTA AL TEMPO DI MADONA BRIGIDA DE RIDOLFI MCCCCCXXX" (alla base del polittico, sopra la predella moderna); "AVE MARIA" (sulla testata del letto di Maria nel tondino di riquadratura); [iscrizioni pseudo-cufiche] (nei cartigli dei quattro profeti entro i clipei delle cuspidi)

Questo pentittico troneggia sull'altare maggiore dell'abbazia di San Godenzo, fondata nell'XI secolo nel cuore dell'alta Val di Sieve. L'edificio risulta oggi ben lontano dalla sua originaria fisionomia, complice il radicale, «arbitrario e ingenuo»[1] restyling condotto dall'architetto Ezio Cerpi nei primissimi anni Venti del Novecento[2], che ne ha stravolto l'aspetto[3]. Malgrado sia la più antica fra quelle custodite al suo interno, l'opera non proviene da San Godenzo: giunse infatti in Mugello in deposito dalle Gallerie Fiorentine solamente nel marzo del 1922 (AGF, Direzione delle R.R. Gallerie, Verbali di Consegna, inv. 107), a seguito cioè dell'appena concluso intervento architettonico d'epoca fascista. Fu in questa occasione che venne dotata di una nuova predella (di quella originale non disponiamo di alcuna notizia), composta da dieci stemmi di famiglie e associazioni locali che molto probabilmente contribuirono al suo trasferimento (Romanelli, Frescobaldi, Pecori Giraldi, Gerini, Guasconi e Gioventù Cattolica Italiana)[4]. Una fotografia inedita scattata all'incirca in quegli anni, che la immortala nel coro ma su un altare differente rispetto a quello attuale, si conserva presso l'archivio fotografico di Mario Salmi[5]. In precedenza, il polittico era stato posto in giacenza per oltre un secolo presso la Galleria dell'Accademia (1810-1922) – inizialmente nella Tribuna del David[6], poi a partire dal 1900 circa in quello che era allora l'ufficio dell'Ispettore[7] – giungendovi attraverso le soppressioni ordinate dal regime napoleonico, che lo aveva prelevato dal convento di San Salvatore al Monte (AABAFi, Soppressioni, Carteggio e Atti, Processi Verbali, 1810, fasc. 2, n. 4, dove si legge: «un Quadro in Tavola di forma Quintica Alto Braccia 2 Largo Braccia 3 1/2 rappr. La Madonna, Gesù Bambino e molti Santi e Angioli. Opera Antica, buon grado»). Non è più rintracciabile presso l'Archivio Provinciale Toscano dell'Ordine dei Frati Minori di Firenze un cabreo steso il 18 agosto 1709 "di tutte le suppellettili sacre mobilj, qualunque altra cosa esistente tanto nella chiesa quanto nel convento di San Salvatore al Monte", citato da Francesca Capecchi, che avrebbe potuto fornire nuovi indizi sull'approdo del dipinto in quest'ultima sede[8].

Come ipotizzato in modo convincente da Werner Cohn, però, neppure il cenobio francescano sopra Piazzale Michelangelo costituisce l'ubicazione originaria della pala, dipinta invece con molta probabilità per l'altare maggiore del monastero di suore benedettine di San Niccolò in Cafaggio, in via del Cocomero (l'attuale via Ricasoli, angolo via degli Alfani), la cui fondazione risale alla prima domenica di Quaresima del 1331[9]. Lo studioso fu in grado di allacciare questo insediamento monastico al nostro polittico grazie all'iscrizione che corre sotto ai cinque scomparti, redatta in occasione dell'intervento di riquadratura e che recita, al posto dei soliti *tituli* e invocazioni, le seguenti parole: "FACTA AL TEMPO DI MADO[NN]A GRAZIA PRIMA ABBATISSA MCCCXXXIII RIFACTA AL TEMPO DI MADONA BRIGIDA DE RIDOLFI

MCCCCCXXX" (cfr. **Fig. IX** in **Capitolo 2**). La prima badessa di San Niccolò in Cafaggio fu in effetti Grazia di Bartolo Bardi, la quale, insieme ad altre monache provenienti dalla chiesa di Sant'Ambrogio, fu chiamata a costituire una nuova comunità; nondimeno, la presenza in posizione d'onore di San Benedetto di Norcia (fondatore dell'ordine) e di San Nicola di Bari (titolare della chiesa), rispettivamente alla destra e alla sinistra della Vergine, rafforza la supposizione di Cohn, il quale per di più poneva giustamente in valore il fatto che i santi raffigurati oggi in San Godenzo coincidessero in buona sostanza con quelli presenti nella grande macchina d'altare che Bicci di Lorenzo dipinse nel 1433 in sostituzione di quella oggi in San Godenzo[10]. Su Brigida Ridolfi invece, citata nella seconda parte dell'iscrizione (forse parente dell'allora arcivescovo di Firenze, Niccolò?) non disponiamo di alcun dato.

Il Del Migliore rammentava nella cappella maggiore di San Niccolò «una Tavola dipinta su l'asse alla greca», ovvero quella di Bicci di Lorenzo, «e similmente le due agl'Altari laterali, a piè del presbiterio son tendenti a quella maniera, co'l fondo d'Oro»[11], in una delle quali si è tentati di riconoscere la nostra opera. A fugare qualsiasi dubbio sulla sua provenienza da San Niccolò in Cafaggio viene in soccorso Giuseppe Richa, il quale, pur non accennando al polittico (forse già alienato a quel tempo, oppure collocato in un luogo non accessibile al padre gesuita), riporta un'indicazione per noi significativa: nel leggere le sue *Notizie Istoriche*, infatti, mi sono accorto che all'interno del monastero erano un tempo due cappelle che, rispettivamente «sul muro» e «nello scalino dell'altare», riportavano le seguenti iscrizioni: "FATTA FARE DA MESS. PIERO PIOVANO DI RUBBIANA MCCCCXL ESSENDO BADESSA SUOR BARTOLOMMEA"; e nell'altro ambiente "LA PRESENTE CAPPELLA FECE FARE MADONNA TADDEA DI IACOPO RIDOLFI BADESSA GIA DI QUESTO MONASTERO MCCCCXXXVII. LA QUALE HANNO FATTO RIFARE QUESTE DIVOTE SUORE AL TEMPO DELLA REVERENDA MADRE BADESSA SUOR BARTOLOMMEA DI ANTONIO LAPI MDXXXXIII"[12]. Pertanto, l'operazione di ammodernamento si inserì in un progetto unitario di trasformazione della chiesa – già avviato nel Quattrocento sotto la guida di un'altra superiora appartenente alla medesima famiglia Ridolfi, forse coinvolta anche nella commissione del polittico di Bicci di Lorenzo – che volesse tener memoria (addirittura riprendendo quasi testualmente la medesima formula) degli anni in cui furono effettuati i rifacimenti, tramandando di volta in volta pure il nome delle badesse coinvolte[13].

L'iscrizione consente inoltre di ancorare l'esecuzione del pentittico a due sicuri chiodi cronologici: il 1333 e il 1530 (trovo incomprensibili le ragioni di alcuni studiosi di voler avanzare di qualche anno queste datazioni)[14]. Alla luce dei dati in nostro possesso, ci dovremmo trovare di fronte all'ultima operazione in suolo fiorentino di riquadratura di un polittico medievale, affidata a un artista che, a giudicare dai quattro clipei – in cui sono stati dipinti un angelo annunciante dall'aria smunta e sparuta, una Vergine annunciata, e i santi Girolamo e Francesco d'Assisi – si dimostra assai attardato e totalmente impermeabile ai fatti della Maniera Moderna (**Fig. 26.1**). Senza la datazione affissa sul polittico, infatti, difficilmente si sarebbe ipotizzata una cronologia così avanzata per queste non troppo esaltanti pitture, che appaiono invece di un tenore tardo quattrocentesco. Ciò che contraddistingue questo pittore è il tratto intenso, rapido e iper-calligrafico della pennellata; le forme che definiscono le figure sono fortemente semplificate e lo spazio entro cui è inserita la camera da letto di Maria non riesce a seguire una rigorosa costruzione prospettica. Siamo con tutta probabilità di fronte a un maestro di provincia, la cui identità resta per ora sconosciuta: il suo stile, benché falotico e a tratti naif, si riconosce tuttavia per un piglio narrativo divertente, che amalgama elementi di stampo ghirlandaiesco, botticelliano e filippinesco, in una maniera non troppo diversa da quella che caratterizza per esempio il Maestro di Marradi o il Maestro dell'Epifania di Fiesole, due *petit maîtres* attivi a Firenze e nei territori limitrofi nei decenni a cavallo tra il XV e il XVI secolo.

È curioso come i primi giudizi sulla paternità della riquadratura siano stati forniti soltanto una manciata d'anni fa: Lucia Bencistà e Cecilia Filippini per prime hanno avvicinato l'autore dei quattro tondi rispettivamente all'ambito di Francesco Granacci e di Domenico Ghirlandaio[15], mentre Alessandro Naldi e Maria Sframeli si sono limitati a ricondurre l'opera a un ignoto maestro fiorentino[16]. Quale che sia l'identità del pittore, quel che è certo è che la primitiva forma dentellata del polittico è stata modificata eliminando i probabili gattoni e i pinnacolini che originariamente correvano lungo il profilo delle cuspidi, e inserendo un grosso tavolato di forma dentellata lungo quasi due metri che è stato fissato alla struttura

trecentesca mediante una grezza ma robusta traversa (cfr. **Fig. II** in **Capitolo 3**). La venatura del legno dell'aggiunta cinquecentesca è orizzontale, e segue quindi un andamento parallelo rispetto alla traversa di raccordo: per questa ragione, per contrastare le naturali deformazioni causate dall'imbarcamento del legno, sono stati inchiodati alle estremità della riquadratura due ulteriori elementi lignei, disposti però verticalmente. Se confrontato con gli altri accorgimenti tecnici messi in atto in quegli anni, appare evidente che questo intervento di riquadratura riveli un carattere decisamente dozzinale, al pari – mi sento di dire – di quello pittorico. Sulla fronte, invece, è stato applicato oro in foglia a imitazione del fondo trecentesco; è verosimile che il progetto originario prevedesse alle estremità del tavolato due ulteriori medaglioni, come suggeriscono le incisioni ancora visibili sulla lamina.

Non sappiamo se il misterioso maestro cinquecentesco abbia ridipinto alcune parti della pittura medievale, come spesso accadeva in tali circostanze; ugualmente difficile risulta inoltre stabilire se siano imputabili al suo pennello le fasce color verdemare che fanno oggi da contorno ai cinque pannelli cuspidati. Le fotografie storiche a disposizione, databili all'epoca in cui il dipinto era conservato presso la Galleria dell'Accademia (*ante* 1922), documentano ulteriori ripassature sulla pellicola pittorica, imputabili quasi certamente a un'epoca più vicina ai nostri giorni[17] (**Fig. 26.2**). Nei primi anni Duemila, quando il dipinto fu ricoverato a Firenze per un intervento di restauro (AGF, UR6391), il colore era «completamente scurito, sollevato, ossidato, e si intravedono ritocchi malfatti di precedenti restauri [...]; modellato è appiattito, il colore è in parte caduto [...] presenza di deiezioni di mosche e buchi di tarlo [...]; in alcune parti il colore è completamente polverizzato e caduto lasciando intravedere la preparazione [...]; l'oro del fondo è in parte ripassato e anche la punzonatura delle aureole è ricoperta da strato di colore dorato»[18].

Ben più animato si è rivelato invece il dibattito attorno alla paternità del polittico trecentesco: nei primi cataloghi a stampa della Galleria dell'Accademia il dipinto è stato assegnato genericamente a un anonimo pittore del XIV secolo[19]. Luigi Bertarelli ne riconduceva l'esecuzione a un anonimo fiorentino di fronda giottesca[20], sebbene già da qualche anno Osvald Sirén avesse autorevolmente avanzato il nome di Bernardo Daddi[21]. Raimond van Marle sosteneva che «on account of its bad condition» l'attribuzione al grande pittore non poteva che essere «dubious»[22]. Solo Richard Offner e Bernard Berenson condivisero l'autorialità del Daddi *tout court*, entrambi convincendosi tuttavia in un secondo momento che il polittico di San Godenzo fosse da ricondurre più preferibilmente alla bottega[23]. Nel corso del secondo Novecento la critica si è allineata in buona parte a quest'ultima posizione[24], benché non siano mancati pareri a favore della piena paternità di Bernardo Daddi[25].

Come sostenuto da van Marle, le complicate condizioni conservative del polittico di San Godenzo pregiudicano in effetti una lettura piana del dipinto; eppure, il confronto con le opere autografe di Bernardo Daddi che sono state licenziate contestualmente – vale a dire la grande pala della Galleria dell'Accademia datata 1333 (inv. 1890, n. 6170)[26], il delizioso trittichino del Museo del Bigallo dello stesso anno[27] e il pentittico oggi diviso tra Philadelphia (Museum of Art, inv. 344), Cambridge (Harvard Art Museums – Fogg Museum, inv. 1936.56) e Fitchburg (Art Museum, inv. 1994.36)[28] – rivela un divario qualitativo piuttosto netto; sarebbe sufficiente anche il solo accostamento dei santi Giovanni Battista e Nicola di Bari di San Godenzo ai loro corrispettivi di Philadelphia (dove però il santo vescovo è in realtà Egidio), questi ultimi carichi di eleganza e di un sofisticato lirismo, per orientarsi con maggiore sicurezza nella questione sull'autografia (**Fig. 26.3**). Del resto, ci ritroviamo negli anni tra i più intensi della carriera del Daddi, il quale, per far fronte a una sempre più crescente richiesta di pale d'altare, tabernacoli e altaroli portatili (dovuta anche all'assenza in città di Giotto)[29], fece ampio affidamento alla propria bottega[30]. È proprio intorno a queste altezze che si registra l'esecuzione di pale d'altare di notevole impegno, come ad esempio quella perduta per l'altare di san Bernardo nella cappella dell'Udienza in Palazzo Vecchio (1335)[31], oppure il mastodontico *Polittico di Santa Reparata* (1335-1340 circa), conservato in gran parte presso le Gallerie degli Uffizi[32].

Un breve episodio di cronaca, a conclusione del presente studio: nella notte del 15 dicembre 1975 il pentittico fu trafugato dall'abbazia di San Godenzo, ma recuperato nel giro di poche ore (e non a distanza

di mesi)[33] grazie all'intervento tempestivo della squadra mobile dei Carabinieri di Firenze, che rintracciò l'opera nella non distante Cavallino, una piccola frazione in direzione del Passo del Muraglione. «Campane a stormo e festa per tutti» titolava il pezzo de "La Nazione" del 17 dicembre, il cui ritaglio è incollato sul supporto in cartoncino di una fotografia del Kunsthistorisches Institut di Firenze (inv. 102514).

Bibliografia specifica:

Nuovo catalogo 1851, p. 36, cat. 23; Pieraccini 1884, p. 31, n. 29; Pieraccini 1893, p. 31, cat. 48; Sirén 1917, vol. I, pp. 161, 270; Bertarelli 1924, vol. II, p. 361; van Marle 1923-1938, vol. III (1924), p. 358; Domino 1929, s.i.p.; Offner 1930b, p. 13; Berenson 1932, p. 168; Offner 1934, pp. 147-149; Bertarelli 1935, p. 280; Berenson 1936, p. 144; Offner 1947, p. 89 nota 10, pp. 144, 207; Galetti, Camesasca 1951, vol. I, p. 774; Cohn 1958a, pp. 71-72; Berenson 1963, vol. I, p. 57; Marcucci 1965a, pp. 48-49, n. 23; Bologna 1969, pp. 25-26 nota 2; Fremantle 1975, p. 607, n. 1299; *Iconografia di San Benedetto* 1982, pp. 201-202, n. 65, fig. 113; Offner [1984], p. 76 nota 294; E. Biagi, in *La pittura in Italia* 1986, vol. II, p. 567; Bucci 1986, p. 331; Offner [1989], p. 46 nota 55; M. Bietti, in *L'Abbazia di San Godenzo* 1989, s.i.p.; Acidini Luchinat 1990, pp. 41, 186, fig. 139; Offner [1991], pp. 419-423; Wright 1992, p. 235; Hoeniger 1995, p. 168 nota 8; Certini, Salvadori 1999, p. 250; Offner [2001], p. 215 nota 10; Strehlke 2004, pp. 100-101, fig. 17.8; L. Brunori Cianti, in *Antichi percorsi* 2009, p. 103; Viggiani 2009, p. 28; E. Marianini, in *Sulle orme di Giotto* 2017, pp. 115, 117, 120-123; Roberts 2018, pp. 113, 126-127 note 12-13; Bencistà 2019, p. III, n. 6; Filippini 2019, pp. 98-99, figg. 8-9; Naldi 2021, pp. 32-34, figg. 31-37; *Le dimore del patrimonio* 2023, vol. I, p. 464, n. I.1381, vol. II, p. 327, n. 582.

---

[1] Bencistà 2019, p. I.
[2] Domino 1929.
[3] Del Monte 2014; Bencistà 2019, pp. I-II.
[4] E. Marianini, in *Sulle orme di Giotto* 2017, p. 122; Bencistà 2019, p. III.
[5] Firenze, Dipartimento di Storia delle Arti e dello Spettacolo, Fototeca (ma cfr. anche Domino 1929, s.i.p.).
[6] Pieraccini 1893, p. 31, cat. 48.
[7] Offner 1934, p. 148; Sirén 1917, vol. I, p. 161.
[8] Capecchi 1993-1994, p. 165.
[9] Cohn 1958a, pp. 71-72. Il complesso è stato soppresso, demolito e al suo posto è oggi un nuovo edificio, sede dell'auditorium del conservatorio cittadino Luigi Cherubini, annesso alla Galleria dell'Accademia.
[10] Sul dipinto di Bicci di Lorenzo vedi Zeri 1958; Chiodo 2000; Bacchi, Mattedi 2022, pp. 183-184, 204-205, nn. 90, 92, 200, 203.
[11] Del Migliore 1684, p. 260.
[12] Richa 1754-1762, vol. VII (1758), pp. 36-37 (le iscrizioni sono state trascritte in maniera leggermente differente in Rosselli 1657, p. 1560).
[13] Sulla storia di San Niccolò in Cafaggio vedi Richa 1754-1762, vol. VII (1758), pp. 31-41; Paatz 1940-1955, vol. IV (1952), pp. 387-391; Duval 2012, pp. 113-115.
[14] Hoeniger 1995, p. 168 nota 8; E. Marianini, in *Sulle orme di Giotto* 2017, p. 122; Roberts 2018, p. 127 nota 13; Filippini 2019, p. 98.
[15] Bencistà 2019, p. III, n. 6; Filippini 2019, pp. 98-99.
[16] Naldi 2021, pp. 32-34; M. Sframeli, in *Le dimore del patrimonio* 2023, vol. I, p. 464, n. I.1381, vol. II, p. 327, n. 582.
[17] Bologna, Fondazione Zeri, Fototeca Zeri, invv. 14642-14643; Firenze, Gallerie degli Uffizi, Regio Archivio Fotografico, inv. 5813-13987; Firenze, Harvard University Center for Italian Renaissance Studies, Villa I Tatti, invv. 32044157155.391-490; Firenze, Kunsthistorisches Institut in Florenz, inv. 102514.
[18] Per altre considerazioni di carattere tecnico-conservativo vedi Offner 1934, p. 148; Marcucci 1965a, p. 48.
[19] *Nuovo catalogo* 1851, p. 36, cat. 23; Pieraccini 1884, p. 31, n. 29; Pieraccini 1893, p. 31, cat. 48.
[20] Bertarelli 1924, vol. II, p. 361; Id. 1935, p. 280.
[21] Sirén 1917, vol. I, pp. 161, 270.
[22] van Marle 1923-1938, vol. III (1924), p. 358.
[23] Offner 1930b, p. 13; Berenson 1932, p. 168; Id. 1936, p. 144; Offner 1934, pp. 147-148; Id. 1947, p. 89 nota 10, pp. 144, 207; Berenson 1963, vol. I, p. 57.
[24] Cohn 1958a, pp. 71-72; Marcucci 1965a, pp. 48-49, n. 23; Bologna 1969, pp. 25-26 nota 2; Fremantle 1975, p. 607, n. 1299; *Iconografia di San Benedetto* 1982, pp. 201-202, n. 65, fig. 113; Hoeniger 1995, p. 168 nota 8; Strehlke 2004, pp.

100-101, fig. 17.8; E. Marianini, in *Sulle orme di Giotto* 2017, pp. 115, 117, 120-123; Roberts 2018, pp. 113, 126-127 nota 12; Bencistà 2019, p. III, n. 6; Filippini 2019, p. 98.
[25] Galetti, Camesasca 1951, vol. I, p. 774; Bucci 1986, p. 331; E. Biagi, in *La pittura in Italia* 1986, vol. II, p. 567; Acidini Luchinat 1990, pp. 41, 186, fig. 139; Wright 1992, p. 235; Certini, Salvadori 1999, p. 250; L. Brunori Cianti, in *Antichi percorsi* 2009, p. 103; Naldi 2021, pp. 32-34; M. Sframeli, in *Le dimore del patrimonio* 2023, vol. I, p. 464, n. I.1381, vol. II, p. 327, n. 582.
[26] A. Tartuferi, in *Galleria dell'Accademia* 2003-2020, vol. I (2003), pp. 63-65, n. 7 (ma cfr. anche E. Altiero, in *Repertorio dei dipinti* 2023, p. 47, n. 21).
[27] Offner [1989], pp. 170-183.
[28] Strehlke 2004, pp. 96-102, n. 17.
[29] Caglioti 2005.
[30] Sul complicato tema dell'atelier daddesco vedi, tra i molti titoli in bibliografia, Zeri 1971b, p. 16; Offner [1984], pp. 68-70; Boskovits 1990a, p. 64 nota 13; Tartuferi 2000, pp. 51-52; Offner [2001], pp. 9-22.
[31] Milanesi 1870, p. 13.
[32] Borghero 2019; Castelli, Gusmeroli, Ricciardi, Riitano, Santacesaria 2023.
[33] Naldi 2021, p. 34.



FIG. 26.1: Pittore fiorentino del XVI secolo, *Angelo annunciante*, *Vergine annunciata*, *San Girolamo e San Francesco d'Assisi* (part.), San Godenzo, basilica.



Fig. 26.2: *Fotografia storica* (ante *1922*).



Fig. 26.3: Bernardo Daddi, *Madonna col Bambino, san Giovanni Battista e sant'Egidio*, Philadelphia, Philadelphia Museum of Art.

Apparati

Nella presente sezione vengono messi a disposizione del lettore una serie di strumenti di consultazione relativi alle pale d'altare riquadrate, qui presentate secondo un criterio progressivo coerente con la numerazione adottata nello studio. In apertura, una tabella sinottica raccoglie i dati essenziali relativi alle ancone medievali e alle riquadrature. Seguono due tavole comparative che illustrano le differenze dimensionali tra i manufatti esaminati: nella prima sono visibili le opere nel loro stato attuale di conservazione, mentre nella seconda viene proposta una loro ricostruzione ipotetica, integrando – ove mancanti – cornici "all'antica", al fine di suggerire una possibile restituzione del loro aspetto originario (la pala d'altare esaminata nella **Scheda 22** non è stata riprodotta in quanto non si conoscono le sue dimensioni). La sezione si conclude con: un grafico che consente di visualizzare con maggiore chiarezza la diffusione del fenomeno nel corso dei decenni; una linea del tempo nella quale i dipinti sono disposti in base all'epoca in cui sono stati ammodernati, mantenendo anche in questo caso – ad eccezione della suddetta pala d'altare, inserita con misure approssimative – le dovute proporzioni dimensionali (nella parte superiore sono state collocate le pale d'altare per le quali disponiamo di un riferimento cronologico puntuale, mentre nella parte inferiore sono state inserite quelle per cui è possibile formulare soltanto un'ipotetica datazione); e infine una mappa di Firenze, con le collocazioni originarie delle tavole riquadrate.

	ATTUALE UBICAZIONE	TIPOLOGIA OPERA RIQUADRATA	AUTORE OPERA RIQUADRATA	AUTORE RIQUADRATURA	SOGGETTO OPERA RIQUADRATA
1	Firenze, Gallerie degli Uffizi, Gli Uffizi; Firenze, Gallerie degli Uffizi, Gli Uffizi, depositi	pentittico	Giotto	Pesellino	Madonna col Bambino e quattro santi
2	ubicazione sconosciuta	pentittico	Puccio di Simone (attr.)	Maestro di Signa	Madonna col Bambino e quattro santi
3	Firenze, Gallerie degli Uffizi, Gli Uffizi; ubicazione sconosciuta; New York, The Metropolitan Museum of Art	pentittico	Lippo di Benivieni	Benozzo Gozzoli	Madonna col Bambino e quattro santi
4	Firenze, Fondazione Carlo Marchi	trittico	X	Pittore fiorentino del XV secolo	X
5	Firenze, Galleria dell'Accademia	paliotto?	Meliore?	Cosimo Rosselli	Cristo benedicente e quattro santi?
6	Firenze, Gallerie degli Uffizi, Gli Uffizi	trittico	Lorenzo Monaco	Cosimo Rosselli	Adorazione dei Re Magi
7	Firenze, chiesa di San Martino a Mensola	trittico	Francesco di Michele	Cosimo Rosselli	Madonna col Bambino e otto santi
8	Cambridge, Harvard Art Museums-Fogg Museum; ubicazione sconosciuta; Cremona, Museo Diocesano; Shushan (New York), Georgi Museum	pentittico	Bottega di Agnolo Gaddi	Neri di Bicci	(Madonna col Bambino?) e quattro santi
9	New York, The Metropolitan Museum of Art	pentittico	Taddeo Gaddi	David Ghirlandaio	Madonna col Bambino e quattro santi
10	Siena, Pinacoteca Nazionale, depositi	pentittico	Bernardo Daddi	Ambito di Sandro Botticelli	Madonna col Bambino e quattro santi
11	Firenze, chiesa di San Martino a Mensola	trittico	Taddeo Gaddi	Ambito di Cosimo Rosselli	Madonna col Bambino e due sante
12	Volognano (Rignano sull'Arno), chiesa di San Michele Arcangelo	trittico o pentittico?	Lorenzo di Bicci	Pittore fiorentino del XV secolo	Madonna col Bambino
13	Firenze, Museo della basilica di Santa Maria Novella	pentittico	Bernardo Daddi	Pittore fiorentino del XV secolo	Madonna col Bambino e quattro santi
14	Figline Valdarno, collegiata di Santa Maria Assunta; Figline Valdarno, Museo d'Arte Sacra della collegiata	Maestà	Maestro di Figline	Bartolomeo di Giovanni	Madonna col Bambino e due santi
15	Ginevra, Musée d'art et d'histoire; Firenze, Palazzina Poggi, depositi; Firenze, Palazzo Pitti, deposito del Soffittone	trittico	Jacopo del Casentino	Anonimo collaboratore di Filippo Filippelli	Madonna col Bambino e due santi
16	Firenze, basilica di Santa Croce	pentittico	Giotto e bottega	Bottega di Domenico Ghirlandaio	Incoronazione della Vergine e santi
17	Firenze, Gallerie degli Uffizi, Gli Uffizi	Maestà	Cimabue	X	Madonna col Bambino e angeli
18	New Orleans, New Orleans Museum of Art	pentittico	Bernardo Daddi	Bernardo Rosselli	Madonna col Bambino e quattro santi
19	Pratovecchio, chiesa di Santa Maria a Poppiena	trittico	Giovanni dal Ponte	Pittore fiorentino del XVI secolo	Annunciazione
20	Fiesole, convento di San Domenico	trittico	Beato Angelico	Lorenzo di Credi	Madonna col Bambino e quattro santi
21	Firenze, Galleria dell'Accademia	trittico	Niccolò di Pietro Gerini	Agnolo di Domenico del Mazziere	Crocifissione e santi
22	ubicazione sconosciuta	trittico	Ambito di Jacopo di Cione	Giovanni di Benedetto Cianfanini	Madonna col Bambino e quattro santi
23	ubicazione sconosciuta	trittico	Maestro dell'Incoronazione Christ Church	Maestro di Marradi	Madonna col Bambino e due santi
24	Santa Cristina in Pilli (Poggio a Caiano), chiesa di Santa Cristina in Pilli	trittico	Bottega di Jacopo di Cione; Bicci di Lorenzo	Donnino di Domenico del Mazziere	Madonna col Bambino e quattro santi
25	ubicazione sconosciuta	trittico	X	Ambito di Giovanni Antonio Sogliani	X
26	San Godenzo, basilica di San Godenzo	pentittico	Bottega di Bernardo Daddi	Pittore fiorentino del XVI secolo	Madonna col Bambino e quattro santi

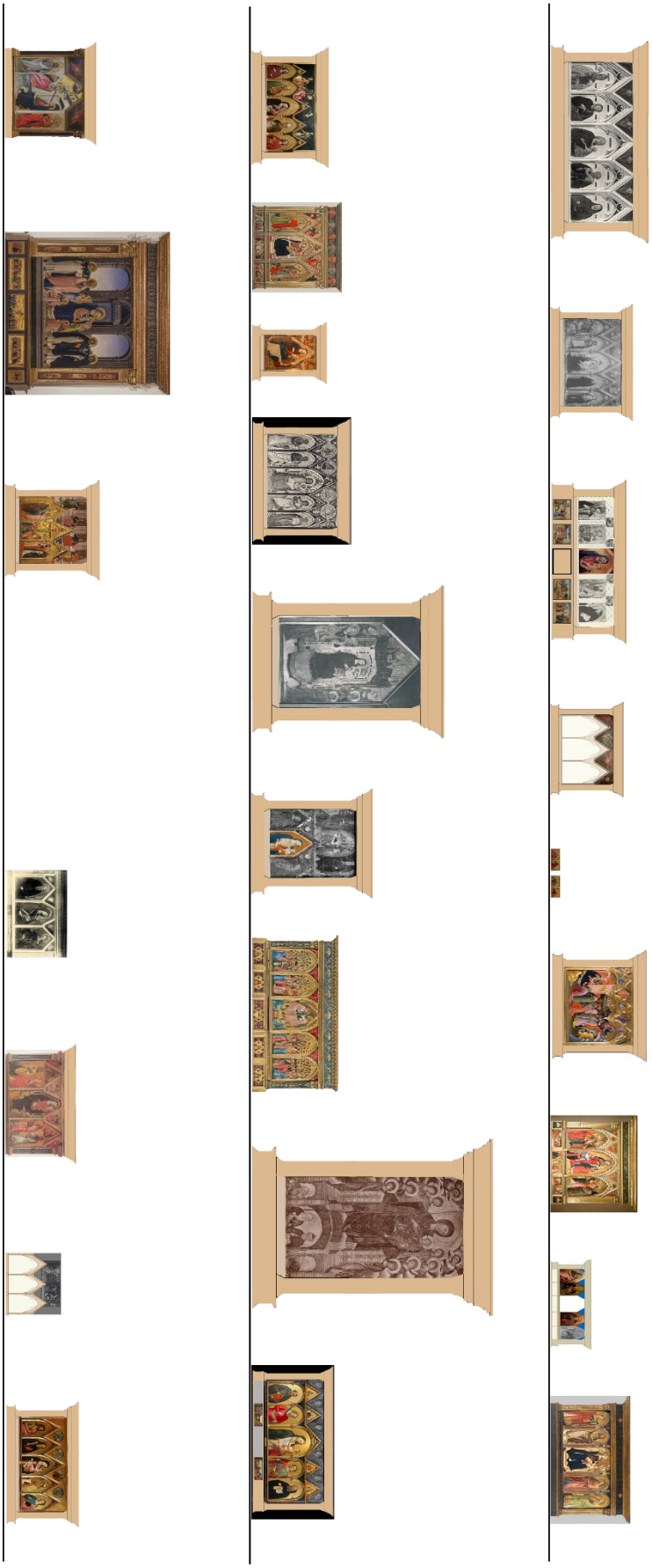
SOGGETTO RIQUADRATURA	DATAZIONE OPERA RIQUADRATA	DATAZIONE RIQUADRATURA (*= datato o documentato)	COMPENSO	PROVENIENZA ORIGINARIA (ordine religioso)
Serafini	1295-1300 circa	1451-1453*	33 fiorini	Firenze, Badia Fiorentina (benedettino)
Evangelisti; Profeti	1335-1340 circa	1450-1470 circa	X	Signa, chiesa di San Mauro (?) (benedettino)
Storie di santi (predelle)	1315-1320 circa	1460-1465 circa	X	Firenze, chiesa di San Pier Maggiore (benedettino)
Cherubini e Serafini	X	1460-1470 circa	X	X
Profeti	1271?	1470-1475 circa	X	X
Annunciazione; Profeti	1420 circa	1470-1475 circa	X	X
Profeti	1391	1470-1475 circa	X	Firenze, chiesa di San Martino a Mensola (benedettino)
Cherubini o Serafini	1395-1400 circa	1471*	12 fiorini	Firenze, chiesa di San Frediano
Evangelisti	1345-1350 circa	1475-1480 circa	X	Firenze, chiesa di San Jacopo in Campo Corbolini (gerosolimitano)
Annunciazione san Pietro, san Girolamo	1320 circa	1475-1480 circa	X	X
Profeti; Cherubini e Serafini	1345-1350 circa	1482 circa*	X	Firenze, chiesa di San Martino a Mensola (benedettino)
Angeli	1380-1390 circa	1485*	X	Volognano (Rignano sull'Arno), chiesa di San Michele Arcangelo
Visitazione; san Girolamo, santa Caterina da Siena (?); Cherubini o Serafini; Angeli	1344	1485 circa*	X	Firenze, basilica di Santa Maria Novella (domenicano)
Angeli	1325-1330 circa	1485-1490 circa	X	Firenze, basilica di Santa Croce (?) (francescano)
Trinità; san Giuseppe, san Giovanni Gualberto, sant'Antonio abate, san Sebastiano; Serafini; Due monaci	1335-1340 circa	1485-1490 circa	X	Rignano sull'Arno, chiesa di Santa Maria a Ughi (vallombrosano)
Serafini	1334 circa	1490 circa	X	Firenze, basilica di Santa Croce (francescano)
Cherubini o Serafini	1295-1300 circa	1495*	X	Firenze, chiesa di Santa Trinita (vallombrosano)
Cherubini o Serafini	1320-1325 circa	1499*	9 fiorini	Firenze, chiesa di San Pancrazio (vallombrosano)
Serafini	1430 circa	1500-1510 circa*	X	Pratovecchio, chiesa di Santa Maria a Poppiena (camaldolese)
Paesaggio	1423-1424 circa	1501*	X	Fiesole, convento di San Domenico (domenicano)
Evangelisti	1394-1394 circa	1505-1510 circa	X	Ospedale di Bonifacio Lupi
Cherugini o Serafini; Angeli	1370	1500-1510 circa	X	X
Cherubini o Serafini	1373	1509*	X	X
Serafini; san Nicola di Bari, san Girolamo	1390-1410 circa	1520*	X	Santa Cristina in Pilli (Poggio a Caiano), chiesa di Santa Cristina in Pilli
Annunciazione	X	1520-1525 circa	X	X
Annunciazione; san Girlamo, san Francesco	1333	1530*	X	Firenze, monastero di San Niccolò di Cafaggio (benedettino)

COMMITTENTE DELLA RIQUADRATURA	ATTUALE UBICAZIONE = UBICAZIONE ORIGINARIA	COMPLESSO ANCORA INTATTO (data dello smantellamento)	RIQUADRATURA DISPERSA	
Gherardo di Astore	No	No (1956-1958)	No	1
X	No	Si	?	2
famiglia Albizi (poi Alessandri)	No	No	No	3
X	No	No	No	4
X	No	No	No	5
X	No	Sì	No	6
famiglia Zati	Sì	Sì	No	7
Tommaso Soderini	No	No	Sì	8
Matteo di Angelo Vagnucci da Cortona (?)	No	Sì	No	9
X	No	No (1935)	No	10
Giusto d'Antonio di Michele Betti	Sì	Sì	No	11
famiglia Della Vacchia (o Del Vacchia)	Sì	No (1966)	No	12
X	Sì	No (1938)	Sì	13
X	No (?)	No (1936-1937)	No	14
X	No	No (1961)	No	15
X	Sì	Sì	No	16
X	No	No (1890)	Sì	17
don Giovanni Gualberto e Pandolfo Rucellai	No	No (1932-1933)	Sì	18
X	Sì	Sì	No	19
X	Sì	Sì	No	20
X	No	No (1896-1936/1950)	No	21
X	No	No	Sì	22
Orlando di Antonio Benvenuti	No	No (tra il 1958 e il 1984)	Sì	23
Niccolò da Firenze	Sì	Sì	No	24
X	No	No	No	25
Grazia di Bartolo Bardi (?)	No	Sì	No	26

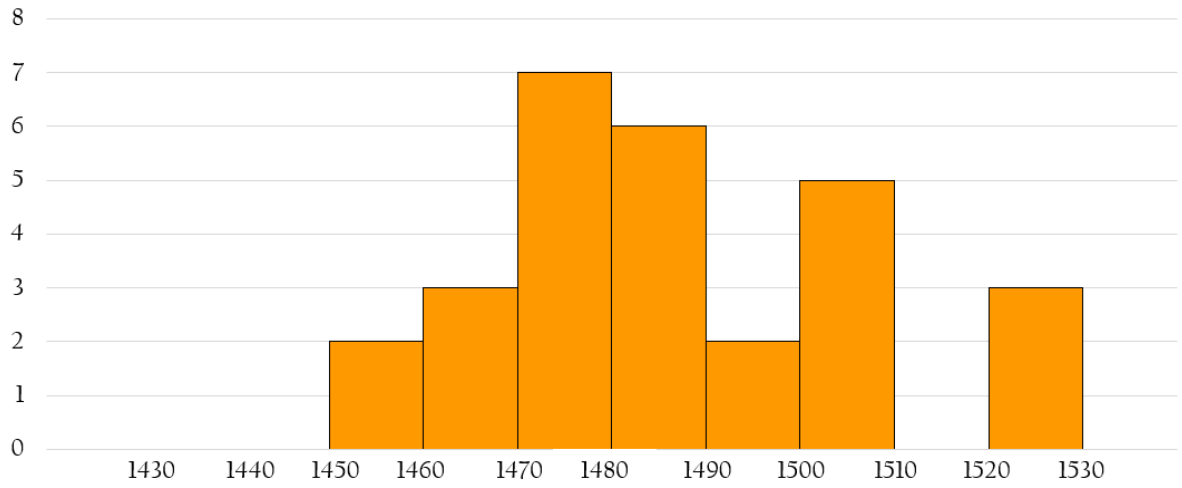
Raffronto dimensionale:



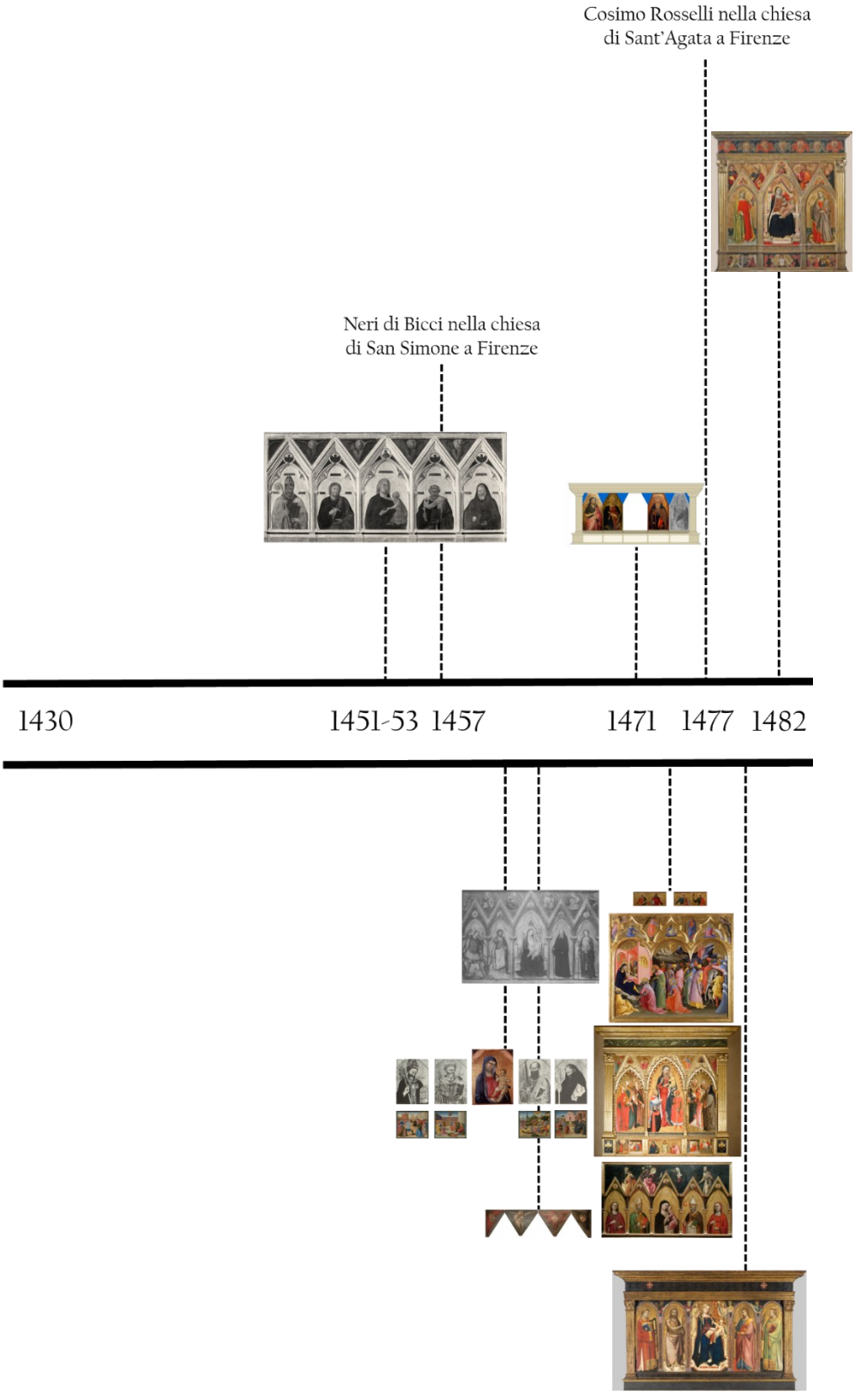
Raffronto dimensionale con ipotetiche cornici:

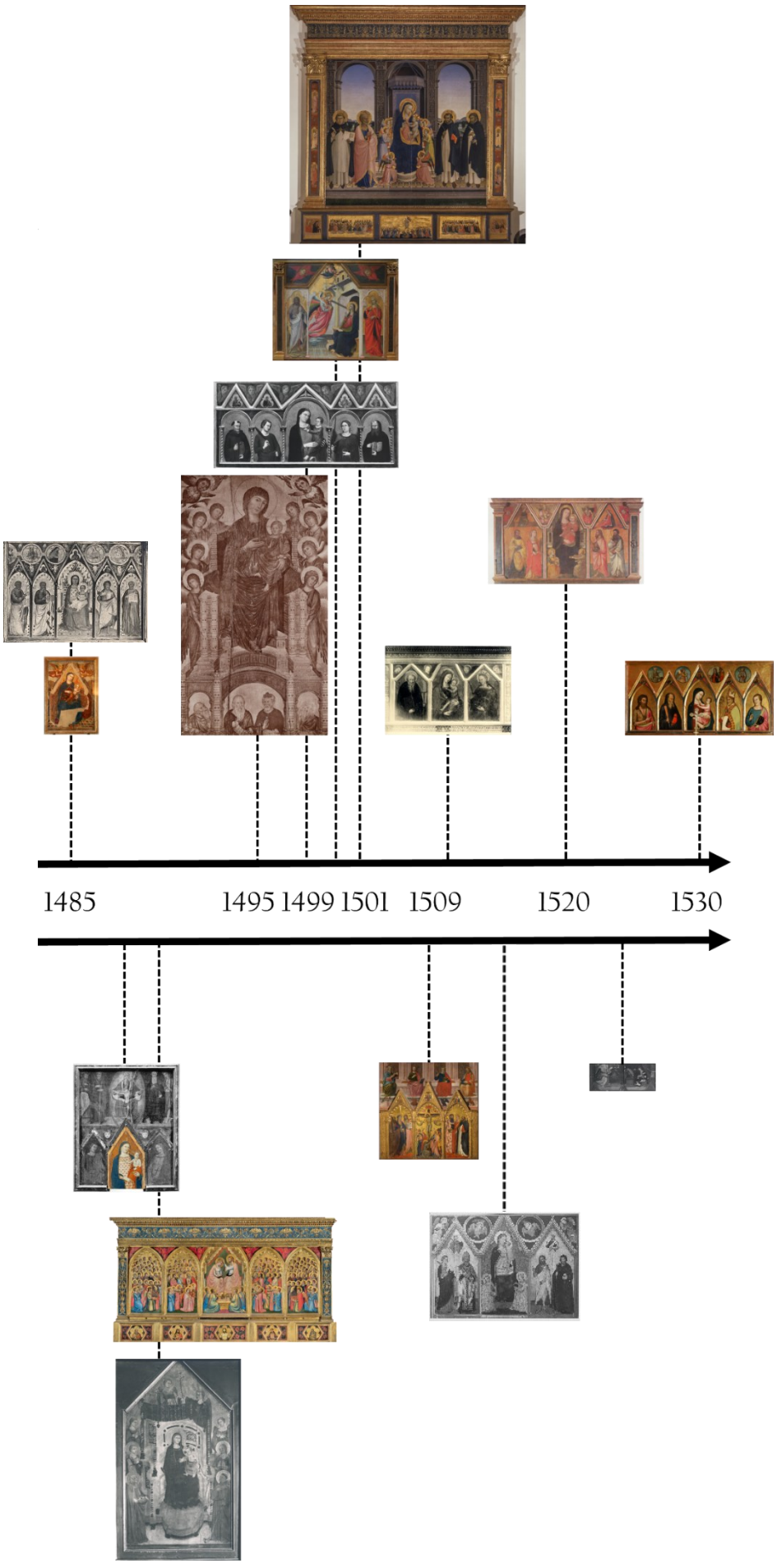


Sequenza cronologica degli interventi di riquadratura (grafico):

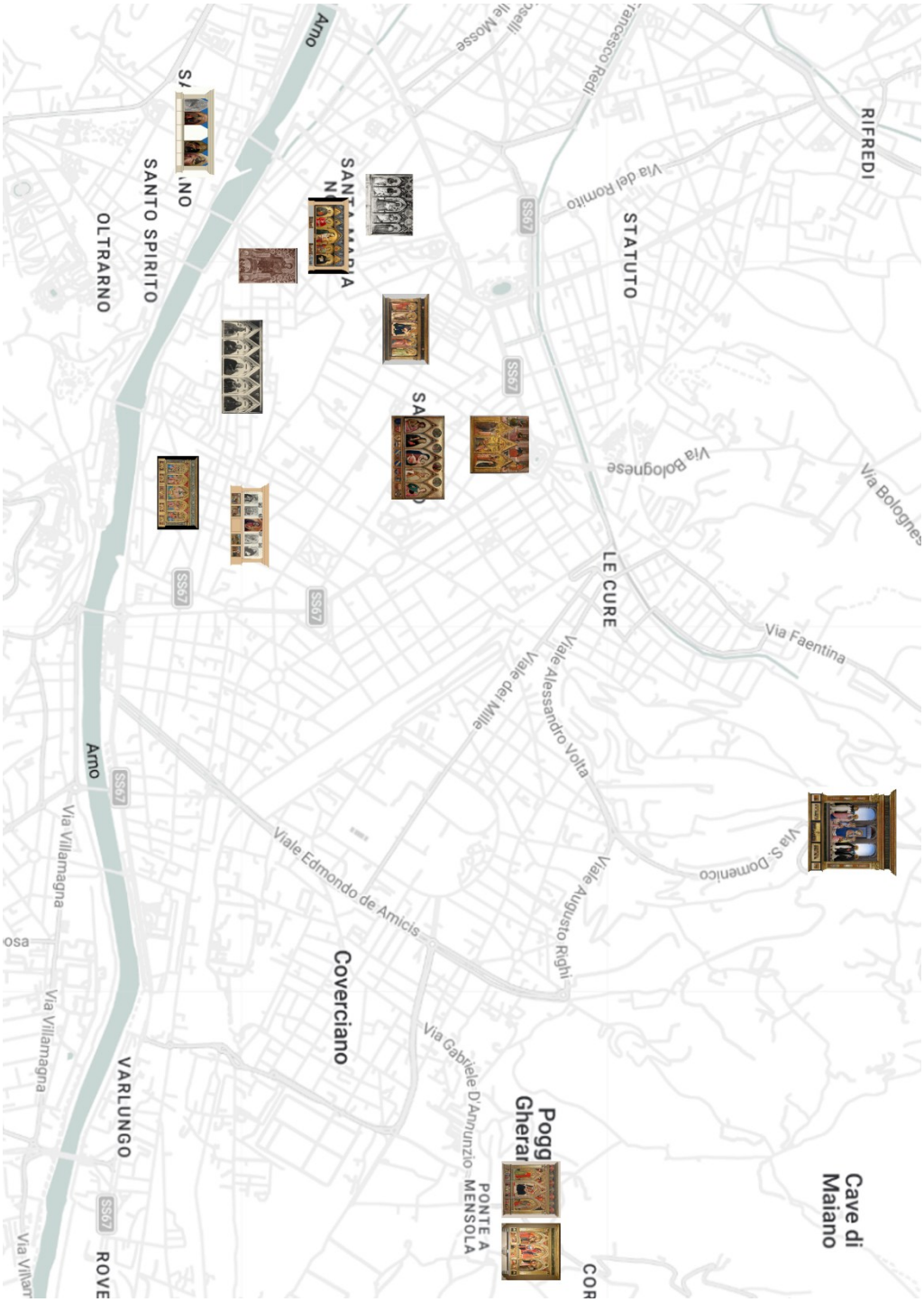


Sequenza cronologica degli interventi di riquadratura (linea del tempo):




1485
1495
1499
1501
1509
1520
1530

Mappa delle collocazioni originarie delle tavole riquadrate:



Bibliografia

L'Abbazia di San Godenzo 1989
L'Abbazia di San Godenzo e il San Sebastiano restaurato, Rufina 1989.

Accademia Carrara Bergamo 2018
Accademia Carrara Bergamo: dipinti italiani del Trecento e del Quattrocento. Catalogo completo, a cura di G. Valagussa, Milano 2018.

Accessions 1924-1925
Accessions April 1, 1923-April 1, 1924, in "Bulletin of the Worcester Art Museum", XV, 1924-1925, pp. 19-22.

The Achillito Chiesa Collection 1926
The Achillito Chiesa Collection: Sale Conducted by American Art Association. Early Italian Majolicas and French Enamels, Gothic Ivories, Renaissance Textiles, XV-XVIth Century Furniture, a Remarkable XVIth Century Persian Manuscript, 4 voll., New York 1926.

Acidini Luchinat 1990
C. Acidini Luchinat, *Una nota sul patrimonio artistico*, in *Immagini del Mugello. La terra dei Medici*, catalogo della mostra (Firenze, Museo di Storia della Fotografia Fratelli Alinari, 1990), Firenze 1990, pp. 37-45.

Acidini Luchinat 1992
C. Acidini Luchinat, *Pittori fiorentini al servizio dei papi*, in *Maestri e botteghe* 1992, pp. 271-281.

Acidini Luchinat 1994
C. Acidini Luchinat, *Benozzo Gozzoli*, Antella 1994.

Agnoletti 2026
L. Agnoletti, *Il patrimonio artistico della Pieve di San Iacopo e San Martino tra il XV e la prima metà del XVI secolo*, in *Uzzano e La Costa: indagini storico-artistiche su architetture religiose e civili*, a cura di D. Donatini, Lucca 2026, pp. 145-173.

Ajaccio, Palais Fesch-Musée des Beaux-Arts 2011
Ajaccio, Palais Fesch-Musée des Beaux-Arts. Catalogues raisonnés des collection. Peintures Italiennes, XIV^{e}-XVI^{e} siécles, a cura di D. Thiébaut, P. Costamagna, A. Galansino, Cinisello Balsamo 2011.

The Alana Collection 2009-2011
The Alana Collection, a cura di M. Boskovits, 2 voll., Firenze 2009-2011.

The Alana Collection 2014
The Alana Collection. Italian Paintings from the 14th to the 16th Century, a cura di S. Chiodo, S. Padovani, Firenze 2014.

Albertini 1436 [1975]
L.B. Alberti, *De pictura*, Firenze 1436; ed. a cura di C. Grayson, Roma 1975.

Albertini 1510 [2010]
F. Albertini, *Memoriale di molte statue et picture sono nella inclyta cipta di Florentia. Un volumetto dedicato all'arte fiorentina*, Firenze 1510; ed. a cura di W.H. de Boer, Firenze 2010.

Alessandro Filipepi 1987
Alessandro Filipepi Commonly Called Sandro Botticelli Painter of Florence, 2 voll., a cura di C. Caneva, Firenze 1987.

Allgemeines Lexikon 1907-1950
Allgemeines *Lexikon. Die bildenden Künstler von der Antike bis zur Gegenwart*, 37 voll., Leipzig 1907-1950.

Allgemeines Künstler 1992-2023
Allgemeines Künstler Lexikon. Die bildenden Künstler aller Zeiten und Volker, 119 voll., Berlin-Boston 1992-2023.

Alinari 1905
V. Alinari, *Eglises et couvents de Florence*, Firenze 1905.

Allano 2005
M. Allano, *Peintures Italiennes en Bretagne. Catalogue raisonné des oeuvres (XIII^e-XIX^e siécles)*, 2 voll., tesi di dottorato, Rennes, Université Rennes 2 – Haute Bretagne, 2005.

Allegretto Nuzi 2021
Allegretto Nuzi e il '300 a Fabriano: oro e colore nel cuore dell'Appennino, catalogo della mostra (Fabriano, Pinacoteca Civica Bruno Molajoli, 14 ottobre 2021-30 gennaio 2022), a cura di A. De Marchi, M. Mazzalupi, Cinisello Balsamo 2021.

Allegri 1989
E. Allegri, *La Fondazione Carlo Marchi. Raccolta d'arte e arredi*, Firenze 1989.

Allen, Gardner 1954
J.L. Allen, E.E. Gardner, *A Concise Catalogue of the European Paintings in the Metropolitan Museum of Art*, New York 1954.

Altri quaranta dipinti 2008
Altri quaranta dipinti antichi della Collezione Saibene, a cura di G. Agosti, Verona 2008.

Amato 2017
G. Amato, *Benedetto da Maiano e il Crocifisso ligneo di Santa Maria del Fiore*, in *Il "Crocifisso" di Benedetto da Maiano*, a cura di B. Santi, Firenze 2017, pp. 21-27.

Ambrogio Lorenzetti 2012
Ambrogio Lorenzetti: il "Trittico di Badia a Rofeno". Studi, restauro e ricollocazione, a cura di M. Ciatti, L. Gusmeroli, Firenze 2012.

Amerio 1958
R. Amerio, voce "Lorenzo Monaco", in *Enciclopedia Universale dell'arte* 1958-1978, vol. VIII (1958), pp. 699-702.

Ames-Lewis 1996
F. Ames-Lewis, voce "Pesellino", in *The Dictionary of Art* 1996, vol. XXIV, pp. 537-539.

Ames-Lewis 2000
F. Ames-Lewis, *Francesco Pesellino's "Story of David" Panels in the National Gallery, London*, in "Biuletyn historii sztuki", LXII, 2000, pp. 189-203.

Amico di Sandro 2006
Amico di Sandro, a cura di P. Zambrano, Milano 2006.

Angelelli, De Marchi 1991
W. Angelelli, A.G. De Marchi, *Pittura dal Duecento al primo Cinquecento nelle fotografie di Girolamo Bombelli*, Milano 1991.

Anheim 2021
É. Anheim, *Penser l'hybridité visuelle une Crucifixion entre Lorenzo Monaco et Neri di Bicci*, in "Histoire de l'art", LXXXVIII, 2, 2021, pp. 29-37.

Antal 1947
F. Antal, *Florentine Painting and Its Social Background*, London 1947.

Antichi percorsi 2009
Antichi percorsi in Mugello e Val di Sieve: itinerari di storia, arte e umanità in una terra toscana, a cura di B. Santi, Firenze 2009.

L'Annunciazione di San Martino 2013
L'Annunciazione di San Martino a Mensola: studi e restauro, a cura di L. Brunori, Firenze 2013.

Le antiche leghe di Diacceto 1988
Le antiche leghe di Diacceto, Monteloro e Rignano: un territorio dall'antichità al Medioevo, a cura di I. Moretti, Firenze 1988.

Aquino 2007
L. Aquino, *I Ghirlandaio, Baccio d'Agnolo e le loro botteghe "in sulla piazza di San Michele Berteldi"*, in *Invisibile agli occhi* 2007, pp. 64-76.

Aquino 2017
L. Aquino, voce "Rosselli, Cosimo", in *Dizionario biografico degli Italiani*, LXXXVIII, 2017 (online).

Aranguren 1977
P. Aranguren, *La basilica di S. Pier Maggiore e la sua demolizione*, in "Il Fiorino", XLVIII, 1977, p. 48

Arnolfo 2005
Arnolfo: alle origini del Rinascimento fiorentino, catalogo della mostra (Firenze, Museo dell'Opera di Santa Maria del Fiore, 21 dicembre 2005-21 aprile 2006), a cura di E. Neri Lusanna, Firenze 2005.

L'art d'imiter 1997
L'art d'imiter: images de la Renaissance italienne au Musée d'art et d'histoire. Falsifications, manipulations, pastiches, catalogo della mostra (Ginevra, Musée d'art et d'histoire, 14 marzo-28 settembre 1997), a cura di M. Natale, C. Ritschard, Genéve 1997.

Arte, storia, devozione 1991
Arte, storia, devozione. Tabernacoli da conservare, a cura di A. Paolucci, Firenze 1991.

Arte a Figline 2010
Arte a Figline. Dal Maestro della Maddalena a Masaccio, catalogo della mostra (Figline Valdarno, Palazzo Pretorio, 16 ottobre 2010-16 gennaio 2011), a cura di A. Tartuferi, Firenze 2010.

Arte a Figline 2013
Arte a Figline. Da Paolo Uccello a Vasari, catalogo della mostra (Figline Valdarno, Palazzo Pretorio, 19 ottobre 2013-19 gennaio 2014), a cura di N. Pons, Firenze 2013.

Arte e restauri in Valdarno 1991
Arte e restauri in Valdarno, catalogo della mostra (Figline Valdarno, Palazzo Comunale, 18 maggio-7 luglio 1991), a cura di C. Caneva, Firenze 1991.

Arte e restauro a Terranuova 2019
Arte e restauro a Terranuova Bracciolini: studi in memoria di monsignor Donato Buchicchio, a cura di C. Fabbri, L. Fiaschi, Montevarchi 2019.

Arte e restauro 2025
Arte e restauro a Rignano sull'Arno, a cura di L. Bencistà, E. Bruttini, C. Fabbri, L. Fiaschi, Montevarchi 2025.

L'arte di Francesco 2015
L'arte di Francesco: capolavori d'arte italiana e terre d'Asia dal XIII al XV secolo, catalogo della mostra (Firenze, Galleria dell'Accademia, 31 marzo-11 ottobre 2015), a cura di A. Tartuferi, F. D'Arelli, Firenze 2015.

Assonitis 2011
A.G.M. Assonitis, *Bastiano Mainardi: Painter of Altarpieces in Renaissance Tuscany*, Indianapolis 2011.

Avery-Quash 2011
S. Avery-Quash, *The Travel Notebooks of Sir Charles Eastlake*, in "The Walpole Society", LXXIII, 2 voll., 2011 (numeri monografici).

Aubert 1907
A. Aubert, *Die malerische Dekoration der San Francesco Kirche in Assisi. Ein Beitrag zur Lösung der Cimabue Frage*, Leipzig 1907.

Augart 2014
I. Augart, *Rahmenbilder. Altarbilder mit eingebettetem Gnadenbild im frühneuzeitlichen Italien*, in "Das Münster", LXVII, 3, 2014, pp. 184-193.

Augart 2018
I. Augart, *Rahmenbilder. Konfigurationen der Verehrung im frühneuzeitlichen Italien*, Berlin 2018.

Augart 2021
I. Augart, *Riquadratura: intermediale Valenzen der Rahmung bei Hausaltären des Quattrocento*, in "Kritische Berichte", XLIX, 1, 2021, pp. 38-47.

Aujac 1995
G. Aujac, *Le paintre florentin Piero del Massaio, et la Cosmographia de Ptolémée*, in "Geographia antiqua", III-IV, 1995, pp. 187-209.

Bagliori dorati 2012
Bagliori dorati. Il Gotico Internazionale a Firenze 1375-1440, catalogo della mostra (Firenze, Galleria degli Uffizi, 19 giugno-4 novembre 2012), a cura di A. Natali, E. Neri Lusanna, A. Tartuferi, Firenze 2012.

Bacarelli 1985
G. Bacarelli, *Le commissioni artistiche attraverso i documenti: novità per il maestro del 1399 ovvero Giovanni di Tano Fei e per Giovanni Antonio Sogliani*, in *Il "Paradiso" in Pian di Ripoli*, a cura di M. Gregori, G. Rocchi, Firenze 1985, pp. 96-103.

Baccheschi 1967
E. Baccheschi, *L'opera completa di Giotto*, Milano 1967.

Bacchi 2022
A. Bacchi, *"The Most Outstanding Connoisseur of Early Italian Painting": genesi di un catalogo (1948-1963)*, in Bacchi, Mattedi 2022, pp. 13-78.

Bacchi, Mattedi 2022
A. Bacchi, L. Mattedi, *Italian Paintings. Federico Zeri e il Metropolitan Museum (1948-1988)*, Bologna 2022.

Bacci 1906
P. Bacci, *I pittori fiorentini Donnino e Agnolo di Domenico a Pistoia*, in "Rivista d'arte", IV, 1906, pp. 1-12.

Bacci 1910-1912
P. Bacci, *Documenti toscani per la storia dell'arte*, 2 voll., Firenze 1910-1912.

Bacci 1939
P. Bacci, *Dipinti inediti e sconosciuti di Pietro Lorenzetti, Bernardo Daddi etc. in Siena e nel contado, con documenti, commenti critici e 70 illustrazioni*, Siena 1939.

Bacci 2004
M. Bacci, *La nuova iconografia religiosa*, in *Storia delle Arti in Toscana* 2004, pp. 147-169.

Baetjer 1995
K. Baetjer, *European Paintings in the Metropolitan Museum of Art by Artists Born Before 1865. A Summary Catalogue*, New York 1995.

Bagnoli 2019
A. Bagnoli, *Una pala all'antica in muratura e ad affresco del fiorentino Francesco di Bartolomeo*, in *Pian de' Campi a Poggibonsi. Santi, tesori e battaglie in un territorio di confine fra Siena e Firenze*, a cura di R. Merli, Monteriggioni 2019, pp. 129-152.

Bagnoli 2021
A. Bagnoli, *La "Resurrezione di Cristo" di Francesco Botticini per la compagnia del Corpus Domini a Poggibonsi*, in "Prospettiva", 179-180, 2020, pp. 24-38.

Badia fiorentina 2021
Badia fiorentina: la chiesa e il monastero, a cura di R. Spinelli, E. Capretti, S. Chiodo, S. De Luca, Firenze 2021.

Badino 2006
G. Badino, *San Niccolò Oltrarno 1420 circa: note sulla chiesa dei Quaratesi e di Gentile*, in *Il Gentile risorto. Il Polittico dell'intercessione di Gentile da Fabriano; studi e restauro*, a cura di M. Ciatti, Firenze 2006, pp. 45-54.

Badino 2022
G. Badino, *Firenze, 7 gennaio 1422. Masaccio, "pictor populi Sancti Nicholai"*, in *Masaccio e i maestri* 2022, pp. 80-92.

Baldini 1952
U. Baldini, *Note brevi su inediti toscani. Taddeo Gaddi*, in "Bollettino d'arte del Ministero della Pubblica Istruzione", XXXVII, 1952, pp. 173-174.

Baldini 1953
U. Baldini, *Note brevi su inediti toscani. Maestro delle Effigi Domenicane; Lorenzo di Bicci*, in "Bollettino d'arte del Ministero della Pubblica Istruzione", XXXVIII, 1953, pp. 277-278.

Baldini 1966
U. Baldini, *Il restauro*, in "Antichità viva", V, 6, 1966, pp. 24-32.

Baldini 1967
U. Baldini, *Restauri giotteschi*, in *Giotto e il Mugello nel VII centenario della nascita di Giotto*, a cura di R. Chiarelli, Firenze 1967, pp. 55-60.

Baldini 1970
U. Baldini, *Catalogo delle opere. Elenco cronologico e iconografico di tutti i dipinti dell'Angelico o a lui attribuiti*, in *L'opera completa dell'Angelico. I Classici dell'arte*, a cura di U. Baldini con una presentazione di E. Morante, Milano 1970.

Baldini 1971
U. Baldini, *La cappella Migliorati nel S. Francesco a Prato*, Prato 1971.

Baldini 1977
U. Baldini, *Contributi sull'Angelico. Il trittico di San Domenico di Fiesole e qualche altra aggiunta*, in *Scritti di storia dell'arte in onore di Ugo Procacci*, a cura di M.G. Ciardi Duprè Dal Poggetto, P. Dal Poggetto, Milano 1977, I, pp. 236-246.

Baldini 1986
U. Baldini, *Beato Angelico*, Firenze 1986.

Baldini 2004
C. Baldini, *Il maestro di Sant'Ivo: ritratto di un pittore fiorentino a cavallo tra XIV e XV secolo*, Roma 2004.

Baldini 2019
N. Baldini, *I Ghirlandaio a Colle Ramole: storia di una dimora della famiglia nel contado fiorentino*, Firenze 2019.

Baldini 2020
N. Baldini, *Per la pittura fiorentina fra la fine del XIII secolo e l'inizio del XIV secolo: il notaio Matteo di Biliotto, l'arte, l'apprendistato e alcuni artisti del suo tempo*, in *La Firenze dell'età di Dante negli atti di un notaio*, atti della giornata di studi (Firenze, Medici Archive Project, 17 giugno 2017), a cura di A. Barlucchi, F. Franceschi, F. Sznura, Firenze 2020, pp. 233-337.

Baldini 2024
N. Baldini, *L'eredità pittorica dell'ospedale di messer Bonifacio Lupi dal tardo Trecento agli anni Trenta del XVI secolo*, in *L'Ospedale di Bonifacio Lupi* 2024, pp. 83-100.

Baldini, Nardini 1983
U. Baldini, B. Nardini, *Il complesso monumentale di Santa Croce: la basilica, le cappelle, i chiostri, il museo*, Firenze 1983.

Baldini, Venturini 2017
N. Baldini, L. Venturini, *Ghirlandaria. Un manoscritto di ricordi della famiglia Ghirlandaio*, Firenze 2017.

Baldinotti, Barsanti 1996
A. Baldinotti, R. Barsanti, *Signa. Itinerario storico artistico*, Signa 1996.

Baldinucci 1681-1728
F. Baldinucci, *Notizie de' professori del disegno da Cimabue in qua*, 6 voll., Firenze 1681-1728.

Baldinucci 1681-1728 [1974-1975]
F. Baldinucci, *Notizie de' professori del disegno da Cimabue in qua*, 6 voll., Firenze 1681-1728; ed. a cura di F. Ranalli, 7 voll., Firenze 1974-1975.

Bambach 2024
C. Bambach, *Crise of Identity: an Artist, a Young Woman's Portrait, and the Politics of her Marriage*, in "Artibus et historiae", XLV, 2024, pp. 77-113.

Bandera Viani 1981
M.C. Bandera Viani, *Fiesole. Museo Bandini*, Bologna 1981.

Bandera Bistoletti 1989
S. Bandera Bistoletti, *Giotto. Catalogo completo dei dipinti*, Firenze 1989.

Bandini 1747
A.M. Bandini, *Specimen literaturae Florentinae saeculi XV: in quo dum Christophori Landini Gesta enarrantur virorum ea aetate doctissimorum in literariam rem p. merita status gymnasii Florentini a Landino instaurati et Acta Academiae Platonicae a Magno Cosma excitatae cui idem praeerat, recensentur et illustrantur*, Firenze 1747.

Bandini 1800
A.M. Bandini, *Lettere XII della città di Fiesole e suoi contorni*, Siena 1800.

Bandini, Cinelli, Frosinini 2015
F. Bandini, L. Cinelli, C. Frosinini, *Il restauro di tre affreschi strappati provenienti dalla Badia Fiorentina realizzati da Giotto e bottega tra il 1315 e il 1325*, in "OPD restauro", XXVII, 2015, pp. 174-186.

Bandini, Felici, Lanfranchi 2015
F. Bandini, A. Felici, M.R. Lanfranchi, *I recenti interventi di restauro sulle pitture murali di Giotto e del Maestro di Figline nel transetto della basilica di Santa Croce*, in "OPD restauro", XXVI, 2014 (2015), pp. 268-290.

Barbolani di Montauto 2020
N. Barbolani di Montauto, *Toesca prima di Roma: gli anni fiorentini*, in *Pietro Toesca a Roma* 2020, pp. 19-46.

Bardati, Mozzati 2012
F. Bardati, T. Mozzati, *Jérôme Pacherot et Antoine Juste: artistes italiens à la cour de France*, in "Studiolo", IX, 2012, pp. 208-254.

Barducci 1986
M. Barducci, *Il territorio di Rignano attraverso le visite pastorali tra XV e XVI secolo*, in Conti, Moretti, Barducci 1986, pp. 98-139.

Bargiacchi 2011
R. Bargiacchi, *Chiese e Santuari del Casentino*, Arezzo 2011.

Baroni 1866
G. Baroni, *La parrocchia di S. Martino a Mensola: cenni storici*, Firenze 1866.

Barsanti 1999
R. Barsanti, *Sculture in terracotta a Signa*, in *La pala robbiana di San Mauro* 1999, pp. 13-55.

Bartoli 1996
R. Bartoli, *Biagio d'Antonio: una predella resuscitata e la cappella Temperani in San Pancrazio*, in *La Toscana al tempo di Lorenzo il Magnifico* 1996, pp. 325-333.

Bartoli 1999
R. Bartoli, *Biagio d'Antonio*, Milano 1999.

Bartolomeo di Giovanni 2004
Bartolomeo di Giovanni: collaboratore di Ghirlandaio e Botticelli, catalogo della mostra (Firenze, Museo di San Marco, 24 aprile-5 giugno 2004), a cura di N. Pons, Firenze 2004.

Bartolucci 1885a
F. Bartolucci, *San Domenico di Fiesole I*, in "Il Nuovo Osservatore Fiorentino. Periodico di critica storica artistica", XV, 1885, pp. 118-120.

Bartolucci 1885b
F. Bartolucci, *San Domenico di Fiesole II*, in "Il Nuovo Osservatore Fiorentino. Periodico di critica storica artistica", XVI, 1885, pp. 126-128.

Bartolucci 1885c
F. Bartolucci, *San Domenico di Fiesole III*, in "Il Nuovo Osservatore Fiorentino. Periodico di critica storica artistica", XVII, 1885, pp. 135-136.

Batistoni 1992
A. Batistoni, *I Pivieri dell'Alto Casentino: origini, planimetrie e descrizioni degli edifici religiosi e delle loro opere d'arte*, Montana del Casentino 1992.

Battisti 1963
E. Battisti, *Cimabue*, Milano 1963.

Battistini 1919
M. Battistini, *L'affresco di Iacopo Orcagna e di Niccolò di Pietro nel Palazzo dei Priori di Volterra*, in "L'arte", XXII, 1919, pp. 228-229.

Baxandall 1978
M. Baxandall, *Pittura ed esperienze sociali nell'Italia del Quattrocento*, Torino 1978.

Beato Angelico a Pontassieve 2010
Beato Angelico a Pontassieve, catalogo della mostra (Pontassieve, Palazzo Municipale, 28 febbraio-17 giugno 2010), a cura di A. Labriola, Firenze 2010.

Beato Angelico 2025
Beato Angelico, catalogo della mostra (Firenze, Palazzo Strozzi; Museo di San Marco, 26 settembre 2025-25 gennaio 2026), a cura di C.B. Strehlke, Venezia 2025.

Beato Angelico. Restauri per una mostra 2025
Beato Angelico. Restauri per una mostra, a cura di L. Sebregondi, Venezia 2025.

Becchis 2001
M. Becchis, voce "Giovanni dal Ponte", in *Dizionario biografico degli Italiani*, LVI, 2001 (online).

Becherucci 1937-1938
L. Becherucci, *Il restauro della "Madonna dei Servi" di Bologna*, in "Bollettino d'arte del Ministero della Pubblica Istruzione", XXXI, 1937-1938, pp. 9-18.

Beenken 1934
H. Beenken, *A Polyptych Ascribed to Giotto*, in "The Burlington Magazine for Connoisseurs", LXV, 1934, pp. 99-113.

Beissel 1905
S. Beissel, *Fra Giovanni Angelico da Fiesole: sein Leben und seine Werke*, Freiburg im Briesgau 1905.

Bellosi 1965
L. Bellosi, *Lorenzo Monaco*, Milano 1965.

Bellosi 1965 [2000]
L. Bellosi, *Da Spinello Aretino a Lorenzo Monaco*, in Bellosi 2000, pp. 33-49.

Bellosi 1966
L. Bellosi, *Affreschi staccati al Belvedere*, in "Paragone", XVII, 201, 1966, pp. 74-79.

Bellosi 1973
L. Bellosi, *Due note per la pittura fiorentina di secondo Trecento*, in "Mitteilungen des Kunsthistorischen Institutes in Florenz", XVII, 2-3, 1973, pp. 179-194.

Bellosi 1974
L. Bellosi, *Buffalmacco e il Trionfo della Morte*, Torino 1974.

Bellosi 1974 [2003]
L. Bellosi, *Buffalmacco e il Trionfo della Morte*, Torino 1974; II ed., Milano 2003.

Bellosi 1977
L. Bellosi, *Il Museo dello Spedale degli Innocenti a Firenze*, Milano 1977.

Bellosi 1977a [2006a]
L. Bellosi, *Una precisazione sulla Madonna di Orsanmichele*, in Bellosi 2006a, pp. 343-346.

Bellosi 1977b [2006a]
L. Bellosi, *Moda e cronologia. A) Gli affreschi della Basilica Inferiore di Assisi*, in Bellosi 2006a, pp. 428-437.

Bellosi 1977c [2006a]
L. Bellosi, *Moda e cronologia. B) Per la pittura di primo Trecento*, in Bellosi 2006a, pp. 438-452.

Bellosi 1979 [2000]
L. Bellosi, *Un trittico molto insolito*, in Bellosi 2000, pp. 51-54.

Bellosi 1980
L. Bellosi, *Il 'Maestro di Figline'*, in *Il Maestro di Figline* 1980, pp. 11-17.

Bellosi 1981
L. Bellosi, *Giotto*, Firenze 1981.

Bellosi 1985
L. Bellosi, *La pecora di Giotto*, Torino 1985.

Bellosi 1985 [2000]
L. Bellosi, *Francesco di Michele, il Maestro di San Martino a Mensola*, in Bellosi 2000, pp. 69-72.

Bellosi 1986 [2006a]
L. Bellosi, *Anni 1280-90: la gestazione del Trecento pittorico italiano*, in Bellosi 2006a, pp. 103-107.

Bellosi 1987
L. Bellosi, *Giovanni di Piamonte e gli affreschi di Piero ad Arezzo*, in "Prospettiva", 50, 1987, pp. 15-35.

Bellosi 1988 [2006a]
L. Bellosi, *Il pittore oltremontano di Assisi: il gotico a Siena e la formazione di Simone Martini*, in Bellosi 2006a, pp. 227-236.

Bellosi 1990
L. Bellosi, *Giovanni di Francesco e l'arte fiorentina di metà Quattrocento*, in *Pittura di luce* 1990, pp. 11-45.

Bellosi 1991 [2000]
L. Bellosi, *Le arti figurative a Prato ai tempi di Francesco Datini*, in Bellosi 2000, pp. 83-93.

Bellosi 1991a [2006a]
L. Bellosi, *Precisazioni su Coppo di Marcovaldo*, in Bellosi 2006a, pp. 18-32.

Bellosi 1991b [2006a]
L. Bellosi, *Per un contesto cimabuesco senese: a) Guido da Siena e il probabile Dietisalvi di Speme*, in Bellosi 2006a, pp. 56-70.

Bellosi 1998 [2006a]
L. Bellosi, *Il grande affresco di Antonio Veneziano recentemente scoperto nella chiesa di San Marco a Firenze*, in Bellosi 2006a, pp. 369-375.

Bellosi 1998
L. Bellosi, *Cimabue*, Milano 1998.

Bellosi 2000
L. Bellosi, *Come un prato fiorito. Studi sull'arte tardogotica*, Milano 2000.

Bellosi 2001
L. Bellosi, *Notarella sul Graffione*, in *Scritti di storia dell'arte in onore di Sylvie Béguin*, a cura di M. Giampaolo, E. Saccomani, Napoli 2001, pp. 93-102.

Bellosi 2002 [2006a]
L. Bellosi, *La funzione della "Madonna" Rucellai*, in Bellosi 2006a, pp. 108-118.

Bellosi 2004
L. Bellosi, *La lezione di Giotto*, in *Storia delle arti in Toscana. Il Trecento*, a cura di M. Seidel, Firenze 2004, pp. 89-116.

Bellosi 2006a
L. Bellosi, *"I vivi parean vivi". Scritti di storia dell'arte italiana del Duecento e del Trecento*, Firenze 2006.

Bellosi 2006b
L. Bellosi, *L'attività tarda di Lorenzo Monaco*, in *Lorenzo Monaco* 2006, pp. 45-52.

Bellosi, Haines 1999
L. Bellosi, M. Haines, *Lo Scheggia*, Firenze 1999.

Bellucci, Castelli, Frosinini, Ricciardi 2022
R. Bellucci, C. Castelli, C. Frosinini, L. Ricciardi, *Nuove considerazioni sul Polittico Baroncelli di Giotto*, in "OPD restauro", XXXIV, 2022, pp. 92-111.

Belting 1990
H. Belting, *Bild und Kult: eine Geschichte des Bildes vor dem Zeitalter der Kunst*, München 1990.

Beltramini 2008
M. Beltramini, *Brunelleschi e la rinascita dell'architettura*, Firenze 2008.

Benati 1995
D. Benati, *Disegno del Trecento riminese*, in *Il Trecento riminese: maestri e botteghe tra Romagna e Marche*, catalogo della mostra (Rimini, Museo della Città, 20 agosto 1995-7 gennaio 1996), a cura di D. Benati, Milano 1995, pp. 29-57.

Bencistà 2001
L. Bencistà, *Arte a Pratovecchio*, in "Corrispondenza", XXI, 2001, pp. I-IX.

Bencistà 2019
L. Bencistà, *Arte nell'abbazia di San Godenzo: una storia inedita*, in "Corrispondenza", XXXIX, 1, 2019, pp. I-VIII.

Bencistà 2021
L. Bencistà, *Opere d'arte in San Domenico di Fiesole*, in "Corrispondenza", XLI, 2, 2021, pp. I-VIII.

Bencistà 2025
L. Bencistà, *Rignano sull'Arno. Rileggendo il territorio tra arte e storia*, in *Arte e restauro* 2025, pp. 46-61.

Benelli 1913
G. Benelli, *Firenze nei monumenti domenicani: guida storica*, Firenze 1913.

Bénézit 1948-1955 [1999]
E. Bénézit, *Dictionnaire critique et documentaire des Peintres, Sculpteurs, Dessinateurs et Graveurs de tous les temps et de tous les pays par un groupe d'écrivains spécialistes français et étrangers*, Paris 1948-1955; ed. a cura di J. Busse, 14 voll., Paris 1999.

Beni 1881
C. Beni, *Guida illustrata del Casentino*, Firenze 1881.

Beni 1881 [1983]
C. Beni, *Guida illustrata del Casentino*, Firenze 1881; ed. a cura di F. Domestici, Firenze 1983.

Benozzo Gozzoli 1997
Benozzo Gozzoli in Toscana, a cura di A. Padoa Rizzo, Firenze 1997.

Benozzo Gozzoli 2002
Benozzo Gozzoli: allievo a Roma, maestro in Umbria, catalogo della mostra (Montefalco, Pinacoteca Museo Comunale, 2 giugno-31 agosto 2002), a cura di B. Toscano, G. Capitelli, Cinisello Balsamo 2002.

Benozzo Gozzoli 2021
Benozzo Gozzoli e la Cappella dei Magi, catalogo della mostra (Firenze, Palazzo Medici Riccardi, 16 dicembre 2021-10 marzo 2022), a cura di S. Nocentini, V. Zucchi, Livorno 2021.

Benozzo Gozzoli a San Gimignano 2016
Benozzo Gozzoli a San Gimignano, a cura di G. de Simone, C. Borgioli, Firenze 2016.

Benozzo Gozzoli e Cosimo Rosselli 2011
Benozzo Gozzoli e Cosimo Rosselli nelle terre di Castelfiorentino, catalogo della mostra (Castelfiorentino, BeGo Museo Benozzo Gozzoli, 10 maggio-31 luglio 2011), a cura di S. Nocentini, A. Padoa Rizzo, Firenze 2011.

Bentoglio 2004
A. Bentoglio, *Antonio Colomberti. Memorie di un artista drammatico. Testo, introduzione, cronologia e note*, Roma 2004.

Berenson 1896
B. Berenson, *The Florentine Painters of the Renaissance. With an Index to Their Works*, New York 1896.

Berenson 1902
B. Berenson, *A Miniature Altarpiece by Pesellino at Empoli*, in "Revue Archéologique", XL, 1902, pp. 191-195.

Berenson 1903a
B. Berenson, *The Drawings of the Florentine Painters. Classified Criticized and Studied as Documents in the History and Appreciation of Tuscan Art*, 2 voll., London 1903.

Berenson 1903b
B. Berenson, *Alunno di Domenico*, in "The Burlington Magazine for Connoisseurs", I, 1903, pp. 6-20.

Berenson 1905
B. Berenson, *Una Annunciazione del Pesellino*, in "Rassegna d'arte", V, 1905, pp. 42-43.

Berenson 1908
B. Berenson, [senza titolo], in "Rassegna d'arte", VIII, 1908, p. 45.

Berenson 1909a
B. Berenson, *The Florentine Painters of the Renaissance. With an Index to Their Works*, New York 1909.

Berenson 1909b
B. Berenson, *The Central Italian Painters of the Renaissance*, New York 1909.

Berenson 1921-1922
B. Berenson, *Prime opere di Allegretto Nuzi*, in "Bollettino d'arte del Ministero della Pubblica Istruzione", XV, 1921-1922, pp. 297-308.

Berenson 1924
B. Berenson, *Un antiphonaire avec miniatures par Lippo Vanni*, in "Gazette des beaux-arts", V, 1924, pp. 257-285.

Berenson 1931
B. Berenson, *Quadri senza casa. Il Trecento fiorentino, II*, in "Dedalo", XII, 1931, pp 1039-1073.

Berenson 1932
B. Berenson, *Italian Pictures of the Renaissance. A List of the Principal Artists and Their Works with an Index of Places*, Oxford 1932.

Berenson 1936
B. Berenson, *I pittori italiani del Rinascimento*, Milano 1936.

Berenson 1938
B. Berenson, *The Drawings of the Florentine Painters*, 3 voll., Chicago 1938.

Berenson 1950
B. Berenson, *Zanobi Machiavelli*, in "The Burlington Magazine", XCII, 1950, pp. 345-349.

Berenson 1957
B. Berenson, *Italian Pictures of the Renaissance. A List of the Principal Artists and Their Works with an Index of Places. Venetian School*, 2 voll., London 1957.

Berenson 1963
B. Berenson, *Italian Pictures of the Renaissance. A List of the Principal Artists and Their Works with an Index of Places. Florentine School*, 2 voll., London 1963.

Berenson 1968
B. Berenson, *Italian Pictures of the Renaissance. Central and North Italian Schools*, 2 voll., London 1968.

Berenson 1969
B. Berenson, *Homeless Paintings of the Renaissance*, London 1969.

Bering 1984
K. Bering, *Fra Angelico: mittelalterlicher Mystiker oder Maler der Renaissance?*, Essen 1984.

Bernacchioni 1992
A. Bernacchioni, *Tradizione e arcaismi*, in *Maestri e botteghe* 1992, pp. 171-180.

Bernacchioni 2000
A. Bernacchioni, *Le vicende pittoriche della chiesa di Santa Maria a Peretola nel Quattrocento*, in "Arte, musica, spettacolo", I, 2000, pp. 223-236.

Bernacchioni 2016
A. Bernacchioni, *Giovanni di Marco e la sua bottega: clientela e produzione artistica*, in *Giovanni dal Ponte* 2016, pp. 43-51.

Bernacchioni 2018
A. Bernacchioni, *Cosimo Rosselli a Sant'Ambrogio e una proposta per il Graffione*, in *Cosimo Rosselli: tre restauri* 2018, pp. 92-105.

Bernacchioni 2019
A. Bernacchioni, *Congiunture artistiche fra Firenze e l'Europa nel tardo Quattrocento: Benedetto Ghirlandaio e il "Gallo Fiorentino", Piero di Cosimo e Alexander Formoser*, in *Fra Bartolomeo 1517*, a cura di A. Assonitis, L. Cinelli, M. Tamassia, Firenze 2019, pp. 113-119.

Bernacchioni 2021
A. Bernacchioni, *Proposte e conferme sulla vexata quaestio Maestro del Trittico Carrand e Maestro di Pratovecchio. Una perduta tavola per i Buonarroti di Giovanni di Francesco da Rovezzano*, in "Studi di storia dell'arte", XXXII, 2021, pp. 37-48.

Bernacchioni 2026a
A. Bernacchioni, *Cosimo Rosselli pittore mariano. Un enigma risolto e alcune provenienze di opere giovanili*, in *Scritti di storia dell'arte* 2026, pp. 109-116.

Bernacchioni 2026b
A. Bernacchioni, *Ricerche sul soggiorno di Raffaello a Firenze: Aristotile da Sangallo: il Maestro del Compianto di Scandicci*, Firenze 2026.

The Bernard and Mary Berenson Collection 2015
The Bernard and Mary Berenson Collection of European Paintings at I Tatti, a cura di C.B. Strehlke, M. Israëls, Milano 2015.

Bernhard 1965
M. Bernhard, *Verlorene Werke der Malerei: in Deutschland in der Zeit von 1939 bis 1945 zerstörte und verschollene Gemälde aus Museen und Galerien*, München 1965.

Bertani, Migliore 1987
L. Bertani, V. Migliore, *Antonio Veneziano e l'affresco di Torre degli Agli a Novoli*, Firenze 1987.

Bertani, Vervat 2000
L. Bertani, M. Vervat, *La Madonna di Bernardo Daddi negli "horti" di San Michele*, Livorno 2000.

Bertarelli 1922
L.V. Bertarelli, *Touring Club Italiano. Italia centrale*, 2 voll., Milano 1922.

Bertarelli 1924
L.V. Bertarelli, *Touring Club Italiano. Liguria, Toscana a nord dell'Arno, Emilia*, 2 voll., Milano 1924.

Bertarelli 1935
L.V. Bertarelli, *Touring Club Italiano. Toscana*, Milano 1935.

Bertarelli 1937
L.V. Bertarelli, *Touring Club Italiano. Firenze e dintorni*, Milano 1937.

Berti 1850
G.F. Berti, *Cenni storico-artistici per servire di guida ed illustrazione alla insigne Basilica di S. Miniato al Monte e di alcuni dintorni presso Firenze*, Firenze 1850.

Berti 1963
L. Berti, *Miniature dell'Angelico (e altro) II*, in "Acropoli", III, 1963, pp. 1-38.

Berti 1967
L. Berti, *Angelico*, Firenze 1967.

Bertini, Vignoli 2021
S. Bertini, A. Vignoli, *Benozzo Gozzoli. Vita e opere maggiori*, in *Benozzo Gozzoli* 2021, pp. 87-91.

Biaf 2019
Biaf 2019. Biennale Internazionale dell'Antiquariato di Firenze, Palazzo Corsini, a cura di E. Frascione, Firenze 2019.

Bibliotheca Sanctorum 1961-2013
Bibliotheca Sanctorum. Enciclopedia dei Santi, 18 voll., Roma 1961-2013.

Bietti 1987
M. Bietti, *Gaddo Gaddi: un'ipotesi*, in "Arte Cristiana", LXXI, 1987, pp. 49-52.

Bietti 2001
M. Bietti, *La conservazione delle opere d'arte in Santa Maria Novella*, in *Giotto: la croce di Santa Maria Novella*, a cura di M. Ciatti, M. Seidel, Firenze 2001, pp. 239-244.

Bietti 2013
M. Bietti, *Dal Savonarola al pontificato di Leone X: artisti e patroni in San Pier Maggiore a Firenze*, in *Nello splendore mediceo* 2013, pp. 127-137.

Bietti Favi 1990
M. Bietti Favi, *Indizi documentari su Lippo di Benivieni*, in "Studi di storia dell'arte", I, 1990, pp. 243-252.

Bigazzi 2008
I. Bigazzi, *Motivi tessili nel polittico di Taddeo: raffronti e approfondimenti o "l'arte dell'inganno"*, in *Il polittico di Taddeo Gaddi* 2008, pp. 59-76.

Binion 1994
A. Binion, *IV. The Piazzetta Paradox*, in *The Glory of Venice*, catalogo della mostra (Londra, Royal Academy of Arts, 15 settembre-14 dicembre 1994), a cura di J. Martineau, New Haven 1994, pp. 138-169.

Biondi 2019
A. Biondi, *L'arcispedale di S. Maria Nuova in Casentino alla fine del Medioevo: territorio, strutture e viabilità*, in *V Ciclo di Studi Medievali*, a cura di NUME, Monza 2019, pp. 111-116.

Bisacca, Kanter 1990
G. Bisacca, L.B. Kanter, *Introduction*, in *Italian Renaissance Frames* 1990, pp. 11-30.

Bisogni 1997
F. Bisogni, *Una Madonna con Bambino di primo Trecento fiorentino*, in *Scritti per l'Istituto Germanico di Storia dell'Arte di Firenze*, a cura di C. Acidini Luchinat, L. Bellosi, M. Boskovits, P.P. Donati, B. Santi, Firenze 1997, pp. 51-54.

Bocchi 1591
F. Bocchi, *Le bellezze della città di Firenze dove a pieno di pittura, di scultura, di sacri templi, di palazzi, i più notabili artifizi, e più preziosi si contengono*, Firenze 1591.

Bocchi, Cinelli 1677
F. Bocchi, G. Cinelli, *Le bellezze della città di Firenze dove a pieno di pittura, di scultura, di sacri templi, di palazzi, i più notabili artifizi, e più preziosi si contengono*, Firenze 1677.

Boggi 2015
F. Boggi, voce "Lorenzo di Bicci", in *Allgemeines Künstler* 1992-2023, vol. LXXXV (2015), pp. 316-317.

Bohl 2025
T. Bohl, *Cimabue e le vie del rinnovamento della pittura alla fine del Duecento*, in *Cimabue* 2025, pp. 13-33.

Bologna 1956
F. Bologna, *Vetrate del Maestro di Figline*, in "Bollettino d'arte del Ministero della Pubblica Istruzione", XLI, 1956, pp. 193-199.

Bologna 1962 [1978]
F. Bologna, *La pittura italiana delle origini*, Roma 1962; II ed., Roma 1978.

Bologna 1965
F. Bologna, *Cimabue*, Milano 1965.

Bologna 1969
F. Bologna, *Novità su Giotto. Giotto al tempo della cappella Peruzzi*, Torino 1969.

Bologna 1971
F. Bologna, *Un'opera di Giotto nella Gemäldegalerie di Dresda e il problema del polittico della Cappella Peruzzi*, in *Giotto e il suo tempo* 1971, pp. 265-298.

Bonsanti 1987
G. Bonsanti, *La Galleria della Accademia, Firenze: guida e catalogo completo*, Firenze 1987.

Bonsanti 1998
G. Bonsanti, *Beato Angelico. Catalogo completo*, Firenze 1998.

Bonsanti 2000
G. Bonsanti, *La bottega di Giotto*, in *Giotto: bilancio critico* 2000, pp. 55-73.

F. Borghero, *Il Polittico di Santa Reparata di Bernardo Daddi: fonti notarili inedite sulla committenza e la datazione dell'opera*, in "Mitteilungen des Kunsthistorischen Institutes in Florenz", LXI, 2, 2019, pp. 264-271.

Borghesi, Banchi 1898
S. Borghesi, L. Banchi, *Nuovi documenti per la storia dell'arte senese*, Siena 1898.

Borghini 1584
R. Borghini, *Il Riposo, in cui della pittura, e della scultura si favella, de' più illustri pittori, e scultori, e delle più famose opere loro si fa mentione, e le cose principali appartenenti a dette arti s'insegnano*, Firenze 1584.

Borghini 1584 [1730]
R. Borghini, *Il Riposo, in cui della pittura, e della scultura si favella, de' più illustri pittori, e scultori, e delle più famose opere loro si fa mentione, e le cose principali appartenenti a dette arti s'insegnano*, Firenze 1584; ed. a cura di G. Bottari, Firenze 1730.

Borgo 1966
L. Borgo, *Fra Bartolommeo, Albertinelli and the Pietà for the Certosa of Pavia*, in "The Burlington Magazine", CVIII, 762, 1966, pp. 463-468.

Borri Cristelli 2002
L. Borri Cristelli, "*Tabula quadrata sine civoriis*": *la diffusione della tavola rinascimentale in Arezzo*, in *Matteo di Giovanni* 2002, pp. 165-173.

Borsook 1966
E. Borsook, *The companion guide to Florence*, London 1966.

Borsook 1968
E. Borsook, *Maestro Francesco and a portrait of the Signoria of Florenz*, in *Festschrift Ulrich Middeldorf*, a cura di A. Kosegarten, P. Tigler, Berlin 1968, pp. 60-63.

Borsook 1970
E. Borsook, *Documenti relativi alle Cappelle di Lecceto e delle Selve di Filippo Strozzi*, in "Antichità viva", IX, 3, 1970, pp. 3-20.

Borsook 1979
E. Borsook, recensione a *Le Ricordanze, a cura di B. Santi*, in "The Art Bulletin", LXI, 1979, pp. 313-318.

Borsook 2001
E. Borsook, *The Power of Illusion: Fictive Tombs in Santa Maria del Fiore*, in *Santa Maria del Fiore: the Cathedral and its Sculpture*, atti del convegno (Firenze, Villa I Tatti, 5-6 giugno 1997), a cura di M. Haines, Fiesole 2001, pp. 59-78.

Boskovits 1966a
M. Boskovits, *La scuola di Giotto*, Milano 1966.

Boskovits 1966b
M. Boskovits, "*Giotto born again*". *Beiträge zu den Quellen Masaccios*, in "Zeitschrift für Kunstgeschichte", XXIX, 1966, pp. 51-66.

Boskovits 1968a
M. Boskovits, *Tuscan Paintings of the Early Renaissance. Budapest Museum of Fine Arts. Esztergom Christian Museum*, Corvina 1968.

Boskovits 1968b
M. Boskovits, *Sull'attività giovanile di Mariotto di Nardo*, in "Antichità viva", VII, 5, 1968, pp. 3-13.

Boskovits 1971a
M. Boskovits, *Appunti su un libro recente*, in "Antichità viva", X, 5, 1971, pp. 3-15.

Boskovits 1971b
M. Boskovits, *Nuovi studi su Giotto e Assisi*, in "Paragone", XXII, 261, pp. 34-56.

Boskovits 1975
M. Boskovits, *Pittura fiorentina alla vigilia del Rinascimento: 1370-1400*, Firenze 1975.

Boskovits 1976a
M. Boskovits, *Cimabue e i precursori di Giotto: affreschi, mosaici e tavole*, Firenze 1976.

Boskovits 1976b
M. Boskovits, *Un'Adorazione dei Magi e gli inizi dell'Angelico*, Bern 1976.

Boskovits 1976c
M. Boskovits, *Appunti sull'Angelico*, in "Paragone", XXVII, 313, 1976, pp. 30-54.

Boskovits 1978
M. Boskovits, recensione a *B.M. Cole, Agnolo Gaddi*, in "The Art Bulletin", LX, 4, 1978, pp. 707-711.

Boskovits 1979a
M. Boskovits, voce "Cenni di Pepe, detto Cimabue", in *Dizionario biografico degli Italiani*, XXIII, 1979 (online).

Boskovits 1979b
M. Boskovits, *In margine alla bottega di Agnolo Gaddi*, in "Paragone", XXX, 355, 1979, pp. 54-62.

Boskovits 1981
M. Boskovits, *Gli affreschi della Sala dei Notari a Perugia e la pittura in Umbria alla fine del XIII secolo*, in "Bollettino d'arte del Ministero della Pubblica Istruzione", LXVI, 1981, pp. 1-42.

Boskovits 1988
M. Boskovits, *Frühe italienische Malerei. Katalog der Gemälde*, Berlin 1988.

Boskovits 1990a
M. Boskovits, *The Thyssen-Bornemisza Collection. Early Italian Painting, 1290-1470*, London 1990.

Boskovits 1990b
M. Boskovits, *La "Madonna dei Servi" di Orvieto e i suoi rifacimenti*, in "Paragone", XLI, 479-481, 1990, pp. 107-110.

Boskovits 2000
M. Boskovits, *Giotto: un artista poco conosciuto?*, in *Giotto: bilancio critico* 2000, pp. 75-94.

Boskovits 2002a
M. Boskovits, *Ancora sul Maestro del 1419*, in "Arte Cristiana", XC, 2002, pp. 332-340.

Boskovits 2002b
M. Boskovits, *Appunti sugli inizi di Masaccio e sulla pittura fiorentina del suo tempo*, in *Masaccio e le origini del Rinascimento*, catalogo della mostra (San Giovanni Valdarno, Casa Masaccio, 20 settembre-21 dicembre 2002), a cura di L. Bellosi, Milano 2002, pp. 52-81.

Boskovits 2004
M. Boskovits, *Un nome per il maestro del Trittico Horne*, in "Saggi e memorie di storia dell'arte", XXVII, 2003 (2004), pp. 57-70.

Bossini 1964
A. Bossini, *Storia di Figline del Valdarno superiore*, Figline 1964.

Botticelli 2009
Botticelli. Likeness, Myth, Devotion, catalogo della mostra (Frankfurt am Main, Städel Museum, 13 novembre 2009-28 febbraio 2010), a cura di A. Schumacher, Ostfildern 2009.

Botticelli to Titian 2009
Botticelli to Titian: Two Centuries of Italian Masterpieces, catalogo della mostra (Budapest, Szépmũvészeti Múzeum, 28 ottobre 2009-14 febbraio 2010), a cura di D. Sallay, V. Tàtrai, A. Vécsey, Budapest 2009.

Bovill 2022
F. Bovill, *Littifredi Corbizzi, Johann Anton Ramboux and an Album of Manuscript Cuttings at the John Rylands Library*, in "Bulletin of the John Rylands Library", XCVIII, 2022, pp. 87-110.

Bowron 1990
E.P. Bowron, *European Paintings Before 1900 in the Fogg Art Museum: A Summary Catalogue Including Paintings in the Busch-Reisinger Museum*, Cambridge 1990.

Branca 2008
M. Branca, *Il polittico di Taddeo Gaddi in Santa Felicita*, in *Il polittico di Taddeo Gaddi* 2008, pp. 3-38.

Brandi 1938
C. Brandi, *Giotto I*, in "Le Arti", I, 1, 1938, pp. 5-21.

Brandi 1939
C. Brandi, *Giotto II*, in "Le Arti", I, 2, 1939, pp. 116-131.

Brandi 1951
C. Brandi, *Duccio*, Firenze 1951.

Brandi 1952
C. Brandi, *Il restauro dell'opera d'arte secondo l'istanza della storicità*, in "Bollettino. Istituto Centrale per il Restauro", XI-XII, 1952, pp. 115-119.

Brandi 1963
C. Brandi, voce "Restauro", in *Enciclopedia Universale dell'arte* 1958-1978, vol. XI (1963), pp. 322-332.

Brandi 1963 [1977]
C. Brandi, *Teoria del restauro*, Torino 1963; II ed., Torino 1977.

Brandi 1983
C. Brandi, *Giotto*, Milano 1983.

Brilliant 2022
V. Brilliant, *Father of Light: Giotto and the Beatific Vision in the Baroncelli Chapel*, in *Late Medieval Italian Art and its Contexts. Essays in Honour of Professor Joanna Cannon*, a cura di D. Cooper, B. Williamson, Woodbridge 2022, pp. 159-179.

Brockhaus 2009
K. Brockhaus, *L'abbatiale de la trinité de Fécamp et l'architecture normande au Moyen âge*, Caen 2009.

Brucker 2008
G.A. Brucker, *I Tatti and its Neighbors 1427-1530*, in "I Tatti Studies", XI, 2007 (2008), pp. 57-76.

Brunori 2013
L. Brunori, *L'Annunciazione di San Martino a Mensola*, in *L'Annunciazione di San Martino* 2013, pp. 8-14.

Brunori 2016
L. Brunori, *"Ed era sì piccolino, che non era quanto una cruna d'aco": breve percorso iconografico nelle Annunciazioni di Giovanni dal Ponte*, in *Giovanni dal Ponte* 2016, pp. 53-61.

Bruscoli 1902
G. Bruscoli, *L'Adorazione dei Magi: tavola di Domenico del Ghirlandaio nella chiesa dello Spedale degl'Innocenti*, Firenze 1902.

Bucci 1966
M. Bucci, *Giotto*, Firenze 1966.

Bucci 1986
M. Bucci, *Introduzione alla pittura e alla scultura in diocesi di Fiesole*, in *Fiesole: una diocesi nella storia. Saggi, contributi, immagini*, Firenze 1986, pp. 325-364.

Buda 2008
R. Buda, *Il supporto ligneo: tecniche costruttive*, in *Il polittico di Taddeo Gaddi* 2008, pp. 39-41.

Bughetti 1926
B. Bughetti, *Vita e miracoli di S. Francesco nelle tavole istoriate dei secoli XIII e XIV, con l'aggiunta di due note*, in "Archivum Franciscanum Historicum", XIX, 1926, pp. 636-732.

Buonocore 2005
V. Buonocore, *Il marchese Alfonso Tacoli-Canacci: onesto gentiluomo smaniante per la pittura*, Reggio Emilia 2005.

Burci, Mazzanti 1874
G.E. Burci, A. Mazzanti, *Catalogo dei quadri ed altri oggetti d'arte esistenti nella galleria del R. Arcispedale di Santa Maria Nuova di Firenze*, manoscritto conservato presso l'Archivio di Stato di Firenze, Ospedale di Santa Maria Nuova, nuovo versamento, Affari spediti, Filza 599, ins. 89.

Burckhardt 1855 [1904-1910]
J. Burckhardt, *Der Cicerone: eine Anleitung zum Genuss der Kunstwerke Italiens*, Basel 1855; ed. a cura di W. Bode, C. von Fabriczy, 11 voll., Leipzig 1904-1910.

Burckhardt 1855 [1952]
J. Burckhardt, *Der Cicerone: eine Anleitung zum Genuss der Kunstwerke Italiens*, Basel 1855; ed. a cura di P. Mingazzini, F. Pfister, Firenze 1952.

Burroughs 1915
B. Burroughs, *An Altarpiece by Benozzo Gozzoli*, in "The Metropolitan Museum of Art Bulletin", X, 1915, pp. 224-228.

Burroughs 1926
B. Burroughs, *Catalogue of Paintings*, New York 1926.

Burroughs 1931
B. Burroughs, *Catalogue of Paintings*, New York 1931.

Busignani 1962
A. Busignani, *Cosimo Rosselli e il gusto della tarsia*, in "Antichità viva", I, 2, 1962, pp. 40-45.

Cadogan 1996a
J.K. Cadogan, voce "Ghirlandaio, Domenico, Davide, Benedetto", in *The Dictionary of Art* 1996, vol. XII, pp. 547-556.

Cadogan 1996b
J.K. Cadogan, *Sulla bottega del Ghirlandaio*, in *Domenico Ghirlandaio 1449-1494*, atti del convegno internazionale (Firenze, Accademia delle Arti del Disegno; Kunsthistorisches Institut in Florenz, 16-18 ottobre 1994), a cura di W. Prinz, M. Seidel, Firenze 1996, pp. 89-96.

Cadogan 2000
J.K. Cadogan, *Domenico Ghirlandaio: Artist and Artisan*, New Haven 2000.

Cadogan 2007
J.K. Cadogan, *Notes on a Drawing by Pesellino*, in "The Burlington Magazine", CIL, 1256, 2007, pp. 767-771.

Caglioti 2005
F. Caglioti, *Giovanni di Balduccio: l'"Annunciazione" per la rocca papale di Porta Galliera (con una digressione sulla cronologia napoletana e bolognese di Giotto)*, in "Prospettiva", 117-118, 2005, pp. 21-62.

Caglioti 2022
F. Caglioti, *I pergami donatelliani di San Lorenzo nel contesto: architettura, liturgia, committenza*, in *L'ultimo Donatello. I pulpiti di San Lorenzo: studi e restauro*, a cura di M.D. Mazzoni, Firenze 2022, pp. 39-90.

Callmann 1988
E. Callmann, *Apollonio di Giovanni And Painting For The Early Renaissance Room*, in "Antichità viva", XXVII, 3-4, 1988, pp. 5-18.

Calogero 2013
G.A. Calogero, *Un'aggiunta al catalogo di Agnolo Gaddi*, in "Paragone", LXIV, 757, 2013, pp. 34-39.

Calzolai 1970
C.C. Calzolai, *La Chiesa Fiorentina. Notizie storiche*, Firenze 1970.

Cambiagi 1793
G. Cambiagi, *Guida al forestiero per osservare con metodo le rarità e bellezze della città di Firenze*, Firenze 1793.

Cämmerer George 1966
M. Cämmerer George, *Die Rahmung der toskanischen Altarbilder im Trecento*, Strasbourg 1966.

Cämmerer George 1996
M. Cämmerer George, *Giottos Polyptychon in der Baroncelli-Kapelle von Santa Croce. Nachträge und neue Beobachtungen*, in "Mitteilungen des Kunsthistorischen Institutes in Florenz", XXXIX, 1995 (1996), pp. 374-393.

Camporeale 2012
E. Camporeale, *Polittici murale del Trecento e Quattrocento: un percorso dall'Umbria alla Toscana*, in "Atti e memorie dell'Accademia Toscana di Scienze e Lettere La Colombaria", LXII, 2012, pp. 9-77.

Caneva 1991
C. Caneva, *Arte e tutela in Valdarno*, in *Arte e restauri in Valdarno* 1991, pp. 11-18.

Caneva 2007a
C. Caneva, *Il Rinascimento in Valdarno. Grandi maestri a confronto*, in *Rinascimento in Valdarno* 2007, pp. 31-73.

Caneva 2007b
C. Caneva, *Museo d'Arte Sacra della Collegiata di Santa Maria a Figline Valdarno: guida alla visita del museo e alla scoperta del territorio*, Firenze 2007.

Cantatore 2010
F. Cantatore, *La Biblioteca Vaticana nel palazzo di Niccolò V*, in *Le origini della Biblioteca Vaticana tra Umanesimo e Rinascimento (1447-1534)*, a cura di A. Manfredi, Città del Vaticano 2010, pp. 383-412.

Capecchi 1993-1994
F. Capecchi, *Il convento di San Salvatore al Monte di Firenze: rilettura critica per una indicazione di recupero*, tesi di laurea, Università degli Studi di Firenze, a.a. 1993-1994.

Capolavori 2016
Capolavori da collezioni italiane, catalogo della vendita (Firenze, Pandolfini Casa d'Aste, 9 novembre 2016), Firenze 2016.

Capolavori a Figline 1985
Capolavori a Figline: cinque anni di restauri, catalogo della mostra (Figline Valdarno, Vecchio Palazzo Comunale, 7 dicembre 1985-2 febbraio 1986), a cura di C. Caneva, Firenze 1985.

Capolavori d'arte 1932
Capolavori d'arte nelle Regie Gallerie Uffizi-Pitti: con 230 ill., Firenze 1932.

Capolavori & Restauri 1986
Capolavori & Restauri, catalogo della mostra (Firenze, Palazzo Vecchio, 14 dicembre 1986-26 aprile 1987), a cura di A. Forlani Tempesti, Firenze 1986.

Capretti 1996
E. Capretti, *La Pinacoteca sacra*, in *La chiesa e il convento di Santo Spirito a Firenze*, a cura di C. Acidini Luchinat, Firenze 1996, pp. 239-303.

Capretti 2021
E. Capretti, *La pittura del Cinquecento*, in *Badia fiorentina* 2021, pp. 169-193.

Capron 2023
E. Capron, *Der Portinari-Altar*, in *Hugo van der Goes: zwischen Schmerz und Seligkeit*, catalogo della mostra (Berlino, Gemäldegalerie, Staatliche Museen zu Berlin, 31 marzo-16 luglio 2023), a cura di S. Kemperdick, E. Eising, München 2023, pp. 88-97.

Caracciolo 2016
R. Caracciolo, *La prima e tarda attività di Luca Signorelli: nuove indagini e acquisizioni*, Perugia 2016.

Carbonara 1990
G. Carbonara, *Restauro fra conservazione e ripristino: note sui più attuali orientamenti di metodo*, in "Palladio", III, 6, 1990, pp. 43-76.

Carelli 2020
F. Carelli, *Il Maestro delle Effigi Domenicane, Bernardo Daddi e Puccio di Simone a Santa Marta a Montughi*, in "Paragone", LXXI, 845, 2020, pp. 54-72.

Cardarelli 2022
S. Cardarelli, *New Insights into Filippo Lippi's Alessandri Altarpiece*, in "The Metropolitan Museum of Art Bulletin", LVII, 2022, pp. 120-133.

Cardile 1976
P.J. Cardile, *Fra Angelico and his Workshop at San Domenico (1420-1435): the Development of his Style and the Formation of his Workshop*, tesi di dottorato, Yale, Yale University, 1976.

Carinci 1935
N. Carinci, *Il Beato Angelico*, Chiavari 1935.

Carl 2006
D. Carl, *Benedetto da Maiano: ein Florentiner Bildhauer an der Schwelle zur Hochrenaissance*, 2 voll., Regensburg 2006.

Carli 1936
E. Carli, recensione a *R. Salvini, L'arte di Agnolo Gaddi*, in "Annali della Scuola Normale Superiore di Pisa", V, 1936, pp. 1-9.

Carli 1980
E. Carli, *La pinacoteca di Volterra*, Pisa 1980.

Carlo Volpe 2025
Carlo Volpe. La pittura del Duecento e del Trecento in Toscana e in Umbria: dispense universitarie 1968-1974, a cura di L. Amenduni, M. Cobuzzi, A. Volpe, Roma 2025.

Carnasciali 1996
M. Carnasciali, *Gli edifici sacri nel comune di Radda in Chianti*, Radda in Chianti 1996.

Carocci 1881
G. Carocci, *I dintorni di Firenze: nuova guida-illustrazione storico-artistica*, Firenze 1881.

Carocci 1888
G. Carocci, *Manoscritto contenente schede degli oggetti e dei luoghi visitati*, in ASTUC (Archivio Storico del Territorio), ottobre 1888.

Carocci 1895
G. Carocci, *Monumenti e oggetto d'arte nei comuni toscani. Comune di Lastra a Signa*, Firenze 1895.

Carocci 1904
G. Carocci, *Chiesa e Convento de' SS. Filippo e Jacopo a Lecceto nel Comune della Lastra a Signa*, in "L'illustratore fiorentino", 1904, pp. 61-67.

Carocci 1906
G. Carocci, *Il Valdarno da Firenze al mare*, Bergamo 1906.

Carocci 1906-1907
G. Carocci, *I dintorni di Firenze*, 2 voll., Firenze 1906-1907.

Cartier 1857
E. Cartier, *Vie de Fra Angelico de Fiesole de l'Ordre des Fréres Prêcheurs*, Paris 1857.

Casalini 1962
E.M. Casalini, *Una tavola di Taddeo Gaddi già alla SS.ma Annunziata di Firenze*, in "Studi storici dell'Ordine dei Servi di Maria", XII, 15, 1962, pp. 57-68.

Casazza 1983
O. Casazza, *La scoperta del modulo*, in *Il complesso monumentale di Santa Croce: la basilica, le cappelle, i chiostri, il museo*, a cura di U. Baldini, B. Nardini, Firenze 1983, pp. 242-245.

Casazza, Bracco, Mazzoni 1977
O. Casazza, P. Bracco, P. Mazzoni, *L'Incoronazione della Vergine di Giotto*, in "Critica d'arte", XLII, 1977, pp. 203-226.

Casazza, Bracco, Mazzoni 1981
O. Casazza, P. Bracco, P. Mazzoni, *Il modulo dell'Incoronazione di Giotto nella Cappella Baroncelli in S. Croce*, in *Convegno sul Restauro delle Opere d'Arte*, atti del convegno (Firenze, Opificio delle Pietre Dure e Laboratori di Restauro di Firenze, 2-7 novembre 1976), a cura di A.M. Giusti, Firenze 1981, I, pp. 123-126.

Casazza, Aminti 1995
O. Casazza, P. Aminti, *Le "vere" dimensioni della Maestà di Cimabue*, in "Critica d'arte", LVIII, 1995, pp. 25-44.

Castelfranchi Vegas 1989 [2022]
L. Castelfranchi Vegas, *Beato Angelico*, Milano 1989; II ed., Milano 2022.

Castelli 2012
C. Castelli, *Tecniche di costruzione dei supporti lignei dipinti*, in *Dipinti su tavola* 2012, pp. 73-130.

Castelli, Gusmeroli, Ricciardi, Riitano, Santacesaria 2023
C. Castelli, L. Gusmeroli, L. Ricciardi, P. Riitano, A. Santacesaria, *Il Polittico di Santa Reparata di Bernardo Daddi: scoperte e ipotesi*, in "OPD Restauro", XXXV, 2023, pp. 88-101.

Catalogo del Museo 2026
Catalogo del Museo dell'Opera del Duomo di Firenze, 4 voll., a cura di T. Verdon, R. Filardi, Firenze 2026.

Catalogo della vendita 1905
Catalogo della vendita di rarissimi quadri, bronzi, arazzi, marmi, mobili ed oggetti di curiosità del Prof. Cav. M. Galli Dunn: esposizione privata il 24 aprile 1905, esposizione pubblica il 25 aprile, vendita all'asta il 1° maggio e giorni seguenti, Roma 1905.

Catalogo generale delle riproduzioni fotografiche 1873
Catalogo generale delle riproduzioni fotografiche pubblicate per cura dei Fratelli Alinari, Firenze 1873.

Catalogue de la vente 1902
Catalogue de la vente du Musée Guidi de Faenza ansi que les collections du Marquis Albites de Florence, du Comte G. Bracci, du G. Surdi, de A. Clerle de venise, et autres, Roma 1902.

Catalogue de tableaux 1883
Catalogue de tableaux, meubles et objects d'art formant la Galerie de Mr.le Chev. Toscanelli, a cura di G. Milanesi, Milano 1883.

Catalogue des objects d'art 1910
Catalogue des objects d'art ancien poir l'année 1910. Galerie Sangiorgi, Rome, Palais Borghese, Roma 1910.

Catalogue des peintures 2007
Catalogue des peintures italiennes du Musée du Louvre: catalogue sommaire, a cura di É. Foucart-Walter, Paris 2007.

Catalogue of Paintings 1969
Catalogue of Paintings. Foreign Schools. Muzeum Narodowe w Warszawie, 2 voll., a cura di J. Białostocki, A. Chudzikowski, Warsaw 1969.

Catalogue sommaire 1895
Catalogue sommaire du Musée Ariana, Genève 1895.

Caterina Proto Pisani 1982
R. Caterina Proto Pisani, *Tre casi d'intervento nel territorio toscano*, in "Bollettino d'arte del Ministero della Pubblica Istruzione", LXVII, 1982, pp. 99-108.

Caterina Proto Pisani 1989a
R. Caterina Proto Pisani, *Note brevi su inediti toscani*, in "Bollettino d'arte del Ministero della Pubblica Istruzione", LXXVI, 1989, pp. 95-102.

Caterina Proto Pisani 1989b
R. Caterina Proto Pisani, *Museo di Arte Sacra a Tavarnelle Val di Pesa*, Firenze 1989.

Caterina Proto Pisani 2006a
R. Caterina Proto Pisani, *Museo d'Arte Sacra di Montespertoli. Guida alla visita del museo e alla scoperta del territorio*, Firenze 2006.

Caterina Proto Pisani 2006b
R. Caterina Proto Pisani, *Museo d'Arte Sacra di Certaldo. Guida alla visita del museo e alla scoperta del territorio*, Firenze 2006.

La Cattedrale di Santa Maria del Fiore 1995
La Cattedrale di Santa Maria del Fiore a Firenze, a cura di C. Acidini Luchinat, 2 voll., Firenze 1995.

Cavazzini 2008
L. Cavazzini, *Roger Fry, il cantiere di Assisi e la "questione" giottesca*, in R. Fry, *Giotto*, a cura di L. Cavazzini, Milano 2008, pp. 65-80.

Cavazzini 2017
L. Cavazzini, *Un polittico di Giotto ricomposto*, in *Il mestiere del conoscitore* 2017, pp. 59-77.

Cavazzini 2020
L. Cavazzini, *Il Trecento (soprattutto la scultura)*, in *Pietro Toesca a Roma* 2020, pp. 143-156.

Cavazzini 2022
L. Cavazzini, *Dalla prima alla seconda età, dalla Torrentiniana alla Giuntina: il ruolo di Arnolfo e Brunelleschi tra i novatori delle arti*, in *Le tre età* 2022, pp. 53-60.

Ceccherini 2024
S. Ceccherini, *Una visita a Santa Maria a Poppiena: la Badia di Pratovecchio*, in "Corrispondenza", XLIV, 2024, pp. 22-23.

Cecchi 1937
E. Cecchi, *Giotto: con 200 tavole*, Milano 1937.

Cecchi 1990a
A. Cecchi, *Percorso di Baccio d'Agnolo legnaiuolo e architetto fiorentino: dagli esordi al palazzo Borgherini. 1*, in "Antichità viva", XXIX, 1, 1990, pp. 31-46.

Cecchi 1990b
A. Cecchi, *Percorso di Baccio d'Agnolo legnaiuolo e architetto fiorentino: dal ballatoio di Santa Maria del Fiore alle ultime opere. 2*, in "Antichità viva", XXIX, 2-3, 1990, pp. 40-57.

Cecchi 1998a
A. Cecchi, *L'arte dei Legnaiuoli in Firenze: gli esordi*, in *La grande storia dell'artigianato. Il Medioevo*, a cura di G. Fossi, Firenze 1998, pp. 186-213.

Cecchi 1998b
A. Cecchi, *Lorenzo Monaco e gli Uffizi: vicende collezionistiche e restauri*, in *Lorenzo Monaco* 1998, pp. 31-38.

Cecchi 1999
A. Cecchi, *Maestro d'intaglio e di tarsia*, in *La grande storia dell'artigianato. Il Quattrocento*, a cura di F. Franceschi, G. Fossi, Firenze 1999, pp. 214-249.

Cecchi 2005
A. Cecchi, *Botticelli*, Milano 2005.

Cecchi 2024
A. Cecchi, *«Ob eius memoriam aliquid remanere debeat et massime in locis ubi sepulta sunt ossa dicti capitanei». I monumenti funebri dei condottieri in Santa Maria del Fiore*, in *La spada e la memoria. Giovanni Acuto e Niccolò da Tolentino: i condottieri del Duomo di Firenze fra storia, arte e conservazioni*, a cura di L. Fabbri, Roma 2024, pp. 34-51.

Centi 2007
T.S. Centi, *Gli illustrissimi del convento di San Domenico di Fiesole, nel VI centenario della fondazione del convento, 1406-2006*, Firenze 2007.

Certini, Salvadori 1999
M. Certini, P. Salvadori, *Il Mugello: guida alla scoperta del territorio e dei suoi tesori*, Borgo San Lorenzo 1999.

Chabot 2014
I. Chabot, *Da Jacobus de Casentino alla famiglia Landini: decostruzione di una tradizione genealogico*, in *Jacopo del Casentino* 2014, pp. 58-71.

Chantilly, Musée Condé 1988
Chantilly, Musée Condé: peintures de l'école italienne, a cura di V. Lavergne-Durey, Paris 1988.

Chastel 1958
A. Chastel, *Une mosaique florentine du XV^e siécle*, in "La Revue des arts", VIII, 1958, pp. 97-101.

Chastel 1993 [2020]
A. Chastel, *Histoire du retable italien des origines à 1500*, Paris 1993; trad. it. a cura di F. Arturi, Milano 2020.

Chiappelli 1900
A. Chiappelli, *Di una tavola dipinta da Taddeo Gaddi nella chiesa di S. Giovanni Fuorcivitas in Pistoia*, in "Bullettino storico Pistoiese", II, 1990, pp. 1-6.

Chiappelli 1907
A. Chiappelli, *Arte domenicana del Trecento*, in "Nuova Antologia", CXXXI, 1907, pp. 177-352.

Chiappelli 1925
A. Chiappelli, *Arte del Rinascimento*, Roma 1925.

Chiarini 1968a
M. Chiarini, voce "Bigordi, David", in *Dizionario biografico degli Italiani*, X, 1968 (online).

Chiarini 1968b
M. Chiarini, voce "Bigordi, Ridolfo", in *Dizionario biografico degli Italiani*, X, 1968 (online).

Chierici 2007
R. Chierici, *Tabernacoli stradali dipinti a Firenze nel XIV secolo*, in "Arte Cristiana", XCV, 840, 2007, pp. 169-180.

La chiesa di Sant'Egidio 2020
La chiesa di Sant'Egidio nell'ospedale di Santa Maria Nuova di Firenze: dai restauri un ambiente "prezioso", a cura di E. Diana, Firenze 2020.

La chiesa di Santa Trinita 1987
La chiesa di Santa Trinita a Firenze, a cura di G. Marchini, E. Micheletti, M.G. Ciardi Duprè Dal Poggetto, Firenze 1987.

Le chiese di Carmignano 1994
Le chiese di Carmignano e Poggio a Caiano, a cura di C. Cerretelli, M. Ciatti, M.G. Trenti Antonelli, Prato 1994.

Chiodo 1998
S. Chiodo, *Pittori attivi in Santo Stefano al Ponte a Firenze e una proposta di identificazione per il Maestro della Madonna Straus*, in "Paragone", XLIX, 577, 1998, pp. 48-79.

Chiodo 2000
S. Chiodo, *Osservazioni su due polittici di Bicci di Lorenzo*, in "Arte Cristiana", LXXXVIII, 2000, pp. 269-280.

Chiodo 2001
S. Chiodo, *Una tavola ritrovata e qualche proposta per Taddeo Gaddi*, in "Arte Cristiana", LXXXIX, 2001, pp. 247-256.

Chiodo 2002
S. Chiodo, *Lippo d'Andrea: problemi di iconografia e stile*, in "Arte Cristiana", XC, 2002, pp. 1-16.

Chiodo 2005a
S. Chiodo, *Il Maestro della Misericordia e Niccolò di Pietro Gerini: un problema di pittura fiorentina di secondo Trecento*, in "Arte Cristiana", XCIII, 2005, pp. 43-56.

Chiodo 2005b
S. Chiodo, voce "Gaddi, Agnolo", in *Allgemeines Künstler* 1992-2023, vol. XLVII (2005), pp. 112-115.

Chiodo 2008
S. Chiodo, *Gli affreschi della chiesa di San Domenico a San Miniato: un capitolo poco noto della pittura fiorentina fra Tre e Quattrocento (parte I)*, in "Arte Cristiana", XCVI, 2008, pp. 35-48.

Chiodo 2016
S. Chiodo, voce "Puccio di Simone", in *Dizionario biografico degli Italiani*, LXXXV, 2016 (online).

Chiodo 2018
S. Chiodo, *Uno sguardo indietro sul filo della memoria: la chiesa degli umiliati in età gotica*, in *San Salvatore in Ognissanti: la chiesa e il convento*, a cura di R. Spinelli, Firenze 2018, pp. 51-79.

Chiodo 2021
S. Chiodo, *Preliminari per una ricostruzione virtuale della decorazione trecentesca della chiesa di Badia*, in *Badia fiorentina* 2021, pp. 73-97.

Chiodo 2024a
S. Chiodo, *"Gaddo Gaddi": nuove opere e qualche riflessione*, in "Paragone", LXXV, 887-889, 2024, pp. 7-26.

Chiodo 2024b
S. Chiodo, *Dalla costola di Giotto: profilo critico e artistico del Maestro della Santa Cecilia (alias Gaddo Gaddi)*, in "Imagines", X, 2024, pp. 14-63.

Chiodo 2024c
S. Chiodo, *Le stimmate: un miracolo nuovo e difficile da mostrare: temi e varianti a Santa Croce*, in *La croce che fiorisce* 2024, pp. 52-77.

Chiodo 2025
S. Chiodo, *Tracce di 'spolvero' nella Maestà di Santa Trinita. Un'opera che guarda al passato o che anticipa il futuro?*, in "Technè", LVIII, 2025, pp. 94-102.

Chiostrini 2018
A. Chiostrini, *Damnatio memoriae, restauri e spostamenti per un trittico di Puccio di Simone*, in "Arte Cristiana", CVIII, 2018, pp. 222-227.

Chiostrini 2023
A. Chiostrini, *Il Maestro della Madonna Straus, pittore "all milk and roses"*, in *Uno sguardo sul maestro della Madonna Straus: a margine del restauro del Polittico di Citille*, a cura di A. Chiostrini, M. Maugeri, Firenze 2023, pp. 14-31.

Chiostrini 2024
A. Chiostrini, *Un documento inedito per la "Maestà" di Cimabue in Santa Trinita*, in "Paragone", LXXV, 887-889, 2024, pp. 63-66.

Christiansen 1982
K. Christiansen, *Fourteenth-Century Italian Altarpieces*, in "The Metropolitan Museum of Art Bulletin", XL, 1982 (numero monografico).

Christiansen 1983
K. Christiansen, *Early Renaissance Narrative Painting in Italy*, in "The Metropolitan Museum of Art Bulletin", XLI, 1983, pp. 3-48.

Christiansen 1987
K. Christiansen, *Botticelli's Portrait of a Young Man with a Trecento Medallion*, in "The Burlington Magazine", CXXIX, 1016, 1987, p. 744.

Christiansen 1994
K. Christiansen, *Simone Martini's Altarpiece for the Commune of Siena*, in "The Burlington Magazine", CXXXVI, 1092, 1994, pp. 148-160.

Christiansen 2005a
K. Christiansen, *L'Adorazione dei Magi di Gentile da Fabriano*, in *Gentile da Fabriano agli Uffizi*, a cura di A. Cecchi, Cinisello Balsamo 2005, pp. 11-40.

Christiansen 2005b
K. Christiansen, *Florence: Filippo Lippi and Fra Carnevale*, in *From Filippo Lippi to Piero della Francesca: Fra Carnevale and the Making of a Renaissance Master*, catalogo della mostra (New York, The Metropolitan Museum of Art, 1° febbraio-1° maggio 2005), a cura di K. Christiansen, New Haven 2005, pp. 39-65.

Christiansen 2014
K. Christiansen, *Taddeo Gaddi, Madonna and Child Enthroned with Saints* (scheda tratta dal sito ufficiale del The Metropolitan Museum of Art: https://www.metmuseum.org/art/collection/search/436430), 2014.

Ciabattini 2021
R. Ciabattini, *Un dossale da attribuire a Bastiano Mainardi della chiesa di Santo Stefano a Palazzuolo sul Senio recentemente restaurato*, Firenze 2021.

Ciampaglia 2024
M. Ciampaglia, *Il "Libro Debitori et Chreditori segnato A" di Bernardo di Stefano Rosselli: vita di un dipintore fiorentino nel Rinascimento*, Firenze 2024.

Ciampi 1810
S. Ciampi, *Notizie inedite della Sagrestia Pistoiese de' belli arredi e del Campo Santo pisano e di altre opere di disegno dal secolo XII al XV*, Firenze 1810.

Cianelli 2010
B. Cianelli, *La cappella Migliorati in San Francesco e la "Madonna della Cintola" in San Niccolò: due restauri esemplari*, in "Prato", CVII, 2010, pp. 117-127.

Cianferoni 2012
A. Cianferoni, *Gaviserri e il suo popolo. Storia di un territorio casentinese*, Arezzo 2012.

Ciaranfi 1932
A.M. Ciaranfi, voce "Gaddi", in *Enciclopedia Italiana*, XVI, 1932 (online).

Ciardi Dupré dal Poggetto 1967
M.G. Ciardi Dupré dal Poggetto, *Sulla collaborazione di Benozzo Gozzoli alla Porta del Paradiso*, in "Antichità viva", VI, 6, 1967, pp. 60-73.

Ciatti, Santi, Castelli, Giovannini, Parri, Petrone, Santacesaria 2003
M. Ciatti, B. Santi, C. Castelli, C. Giovannini, M. Parri, P. Petrone, A. Santacesaria, *Il restauro della Croce dipinta di San Cresci in Valcava attribuita a Lippo di Benivieni*, in "OPD Restauro", XV, 2003, pp. 15-41.

Ciatti 2004
M. Ciatti, *Ulisse Forni e la cultura del restauro a Firenze*, in *Manuale del pittore restauratore. Ulisse Forni. Studi per la nuova edizione*, a cura di G. Bonsanti, M. Ciatti, Firenze 2004, pp. 273-292.

Ciatti 2009
M. Ciatti, *Appunti per un manuale di storia e di teoria del restauro*, Firenze 2009.

Ciatti 2012
M. Ciatti, *Dipinti su tavola: riflessioni sulla storia della produzione e della conservazione dei supporti*, in *Dipinti su tavola* 2012, pp. 17-33.

Cimabue 2025
Cimabue. Alle origini della pittura italiana, catalogo della mostra (Parigi, Musée du Louvre, 24 gennaio-12 maggio 2025), a cura di T. Bohl, Cinisello Balsamo 2025.

Cipriani 2010
M. Cipriani, *Il complesso conventuale e chiesastico di San Domenico di Fiesole*, in "Memorie domenicane", XL, 2009 (2010), pp. 91-100.

Cipriani 2014
M. Cipriani, *San Domenico di Fiesole: storia e arte*, Firenze 2014.

Cipriani 2020
M. Cipriani, *San Domenico di Fiesole: le lunghe e complesse vicende architettoniche del convento del Beato Angelico*, in "Corrispondenza", XL, 2, 2020, pp. 22-26.

Ciraiolo, Arbib 1928
C. Ciraiolo, B.M. Arbib, *Il Beato Angelico: la sua vita e le sue opere*, Bergamo 1928.

La città degli Uffizi 1982
La città degli Uffizi, catalogo della mostra (Firenze, Galleria degli Uffizi, 23 giugno 1982-6 gennaio 1983), a cura di F. Borsi, Firenze 1982.

Civettini 2021
D. Civettini, *L'enigma di Arundel Castle*, in "Nuovi Studi", XXVI, 2021, pp. 37-50.

Civettini 2022
D. Civettini, '*Stachanovista' e 'pasticheur' della pittura fiorentina: lo 'Pseudo Pier Francesco Fiorentino*', in *Pseudo Pier Francesco Fiorentino* 2022, pp. 13-41.

Civettini 2024
D. Civettini, '*Tommaso' Lorenzo di Credi's "Doppelgänger": with a list of paintings by Christopher Daly*, London 2024.

Civettini in c.d.s.
D. Civettini, *La 'primavera' di Jacopo del Sellaio*, in c.d.s.

Clarke 1991
P.C. Clarke, *The Soderini and the Medici: Power and Patronage in Fifteenth Century Florence*, Oxford 1991.

Cobuzzi, Vespari 2022
M. Cobuzzi, S.A. Vespari, *Per un capolavoro del Maestro di Figline: la Stigmatizzazione di San Francesco a Santa Maria in Arce a Rocca Sant'Angelo*, in "Studi di storia dell'arte", XXXIII, 2022, pp. 37-48.

Il Codice Magliabechiano 1540 circa [1892]
Il Codice Magliabechiano, cl. XVII. 17, contenente notizie sopra l'arte degli antichi e quella de' fiorentini da Cimabue a Michelangelo Buonarroti, scritte da Anonimo Fiorentino, a cura di C. Frey, Berlin 1892.

Codici liturgici 1982
Codici liturgici miniati dei Benedettini in Toscana, a cura di M.G. Ciardi Duprè Dal Poggetto, Firenze 1982.

Coen 2009
P. Coen, *'Di dottrina e di pratica'. Pietro Toesca e la fotografia al servizio del mercato dell'arte*, in *Pietro Toesca e la fotografia: "saper vedere"*, a cura di P. Callegari, E. Gabrielli, Milano 2009, pp. 167-186.

Cohn 1955
W. Cohn, *Il Beato Angelico e Battista di Biagio Sanguigni*, in "Rivista d'arte", XXX, 1955, pp. 207-216.

Cohn 1957a
W. Cohn, *La seconda immagine della loggia di Orsanmichele*, in "Bollettino d'arte del Ministero della Pubblica Istruzione", XLII, 4, 1957, pp. 176-178.

Cohn 1957b
W. Cohn, *Aggiunte all'"Assistente di Daddi" e al "Maestro di Fabriano"*, in "Bollettino d'arte del Ministero della Pubblica Istruzione", XLII, 2, 1957, pp. 175-176.

Cohn 1958a
W. Cohn, *Notizie storiche intorno ad alcune tavole fiorentine del '300 e del '400*, in "Rivista d'arte", XXXI, 1956 (1958), pp. 41-72.

Cohn 1958b
W. Cohn, *Maestri sconosciuti del Quattrocento fiorentino*, in "Bollettino d'arte del Ministero della Pubblica Istruzione", XLIII, 4, 1958, pp. 64-68.

Cole 1967
B. Cole, *The Interior Decoration of the Palazzo Datini in Prato*, in "Mitteilungen des Kunsthistorischen Institutes in Florenz", XIII, 1-2, 1967, pp. 61-82.

Cole 1977
B. Cole, *Agnolo Gaddi*, Oxford 1977.

Cole Ahl 1977
D. Cole Ahl, *Fra Angelico: his Role in Quattrocento Painting and Problems of Chronology*, tesi di dottorato, Virginia, Virginia University, 1977.

Cole Ahl 1980
D. Cole Ahl, *Beato Angelico: A New Chronology for the 1420s*, in "Zeitschrift für Kunstgeschichte", XLIII, 1980, pp. 360-381.

Cole Ahl 1984
D. Cole Ahl, *Il 'Dio Padre' del Beato Angelico al Louvre: analisi di un'opera giovanile*, in "Antichità viva", XXIII, 3, 1984, pp. 19-20.

Cole Ahl 1996
D. Cole Ahl, *Benozzo Gozzoli*, New Haven 1996.

Cole Ahl 2008
D. Cole Ahl, *Beato Angelico*, London 2008.

Coletti 1938
L. Coletti, *La mostra giottesca*, in "Bollettino d'arte del Ministero della Pubblica Istruzione", XXXI, 3, 1938, pp. 49-72.

Coletti 1941-1947
L. Coletti, *I Primitivi*, 3 voll., Novara 1941-1947.

Collaborations 1983
Collaborations: Artist Working Together, catalogo della mostra (New York, The Metropolitan Museum of Art, 1983), New York 1983.

Collareta 1986
M. Collareta, *Un mosaico fiorentino nel museo di Cluny*, in "Rivista d'arte", XXXVIII, 1986, pp. 287-290.

La Collection Alana 2019
La Collection Alana. Chefs-doeuvre de la peinture italienne, catalogo della mostra (Parigi, Musée Jacquemart-André, 13 settembre 2019-20 gennaio 2020), a cura di C. Falciani, P. Curie, Paris 2019.

La collezione Cagnola 1998
La collezione Cagnola. I dipinti dal XIII al XIX secolo, a cura di M. Boskovits, G. Fossaluzza, Busto Arsizio 1998.

La collezione Contini Bonacossi 2018
La collezione Contini Bonacossi nelle Gallerie degli Uffizi, Firenze 2018.

La collezione Corsi 2011
La collezione Corsi: dipinti italiani dal XIV al XV secolo, a cura di S. Chiodo, A. Nesi, Firenze 2011.

La collezione Giovanni Arvedi 2021
La collezione Giovanni Arvedi e Luciana Buschini al Museo Diocesano di Cremona. Dipinti e sculture, a cura di L. Cavazzini, A. De Marchi, Firenze 2021.

La collezione Rau 2002
La collezione Rau: da Beato Angelico a Renoir a Morandi; sei secoli di grande pittura europea, catalogo della mostra (Bergamo, Accademia Carrara, 31 gennaio-1° maggio 2002), a cura di M. Restellini, Genève 2002.

Collobi Ragghianti 1950
L. Collobi Ragghianti, *Domenico di Michelino*, in "Critica d'arte", V, 31, 1950, pp. 363-378.

Collobi Ragghianti 1955
L. Collobi Ragghianti, *Studi angelichiani*, in "Critica d'arte", II, 7, 1955, pp. 22-45.

Colnaghi 1928
D.E. Colnaghi, *A Dictionary of Florentine Painters from 13th to the 17th Centuries*, London 1928.

Colomberti 1888
A. Colomberti, *Memorie di un celebre Pittore e di un Artista Comico. Scritte da quest'ultimo nell'82esimo anno dell'età sua, e terminate nell'anno 1888*, manoscritto conservato presso la Biblioteca dell'Istituto Nazionale di Archeologia e Storia dell'Arte di Roma (coll. ms. 20).

Colucci 2021
S. Colucci, *Il Chiostro Verde in Santa Maria Novella: appunti sulla storia della costruzione e della decorazione*, in *Paolo Uccello a Santa Maria Novella*, a cura di C. Frosinini, Firenze 2021, pp. 25-51.

Colzi 1817
C. Colzi, *Descrizione dell'I.e e R.e Accademia delle Belle Arti di Firenze*, Firenze 1817.

Comstock 1928
H. Comstock, *The Bernardo Daddis in the United States. Part II*, in "International Studio", LXXXIX, 1928, pp. 71-76, 90.

Concioni 2009
G. Concioni, *Preti e mecenatismo nella Lucca del '400*, in "Rivista di archeologia, storia, costume", XXXVII, 3-4, 2009, pp. 15-46.

Connors 2011
J. Connors, *Foreword*, in *Italy and Hungary: Humanism and Art in the Early Renaissance*, atti del convegno (Firenze, Villa I Tatti, 6-8 giugno 2007), a cura di P. Farbaky, L.A. Waldman, Milano 2011, pp. X-XVII.

Contaldi 1928
E. Contaldi, *Benozzo Gozzoli. La vita - le opere*, Milano 1928.

Conti 1968
A. Conti, *Frammenti pittorici a Santa Croce*, in "Paragone", XIX, 225, 1968, pp. 10-20.

Conti 1973
A. Conti, *Storia del restauro e della conservazione delle opere d'arte*, Milano 1973.

Conti 1979
A. Conti, *L'evoluzione dell'artista*, in *Storia dell'arte italiana*, I, *Materiali e problemi*, 2, *L'artista e il pubblico*, a cura di G. Previtali, Torino 1979, pp. 115-263.

Conti 1980
A. Conti, *Le vetrate e il problema di Giovanni di Bonino*, in *Il Maestro di Figline* 1980, pp. 23-27.

Conti 1983
A. Conti, *I dintorni di Firenze: arte, storia, paesaggio*, Firenze 1983.

Conti 1986
A. Conti, *Dipinti e committenti nel piviere di Rignano*, in Conti, Moretti, Barducci 1986, pp. 44-97.

Conti 1988
A. Conti, *Storia del restauro e della conservazione delle opere d'arte*, Milano 1988.

Conti, Moretti, Barducci 1986
A. Conti, I. Moretti, M. Barducci, *Rignano sull'Arno: tre studi sul patrimonio culturale*, Firenze 1986.

Cooper, Giles, Rechichi, Bevilacqua 2025
D. Cooper, L. Giles, P. Rechichi, M.G. Bevilacqua, *Alla ricerca dell'ubicazione originaria della Maestà di Cimabue nella chiesa di San Francesco a Pisa*, in *Cimabue* 2025, pp. 118-129.

Cooper, Sliwka 2015
D. Cooper, J. Sliwka, *In Context: San Pier Maggiore*, in "Apollo", CLXXXII, 636, 2015, pp. 76-81.

Cooper 2018
D. Cooper, *Firenze scomparsa: le chiese di Santa Chiara e San Pier Maggiore e la loro ricostruzione digitale presso i musei di Londra*, in *Progetti digitali per la storia dell'arte medievale*, a cura di P. Vitolo, Firenze 2018, pp. 67-80.

Cordaro 1983
M. Cordaro, *Il problema dei rifacimenti e delle aggiunte nei restauri con due esempi relativi a dipinti medievali*, in "Arte medievale", I, 1983, pp. 263-276.

La cornice fiorentina e senese 1992
La cornice fiorentina e senese. Storia e tecniche di restauro, a cura di R. Baldi, Firenze 1992.

Cosimo Rosselli 2001
Cosimo Rosselli Painter of the Sistine Chapel, catalogo della mostra (Winter Park, Rollins College Cornell Fine Arts Museum, 9 febbraio-22 aprile 2001), a cura di A.R. Blumenthal, Winter Park 2001.

Cosimo Rosselli: tre restauri 2018
Cosimo Rosselli: tre restauri. Nuova luce su un maestro del Rinascimento fiorentino, atti della giornata di studi (Firenze, Accademia delle Arti del Disegno, 8 novembre 2017) a cura di C. Acidini, Firenze 2018.

Costa 1961
D. Costa, *Musées départementaux de Loire-Atlantique Musée Dobrée. Catalogue 1. Du XII^e au XVI^e siécles*, Nantes 1961.

Covi 1958
D. Covi, *A XIV^th Century Italian Altarpiece*, in "The Metropolitan Museum of Art Bulletin", XVI, 5, 1958, pp. 147-155.

La croce che fiorisce 2024
La croce che fiorisce e le stimmate di Francesco: un percorso fra testi e immagini a Santa Croce, catalogo della mostra (Firenze, Refettorio di Santa Croce, 4 dicembre 2024-3 marzo 2025), a cura di S. Chiodo, G. Giura, A. Pegoretti, F. Rossi, Firenze 2025.

E.B. Crocker Art Gallery 1964
E.B. Crocker Art Gallery: Catalogue of Collections, Sacramento 1964.

Crocker Art Museum 1979
Crocker Art Museum: Handbook of Paintings, a cura di R.V. West, Sacramento 1979.

Crowe, Cavalcaselle 1864-1866
J.A. Crowe, G.B. Cavalcaselle, *A New History of Painting in Italy from the Second to the Sixteenth Century*, 3 voll., London 1864-1866.

Crowe, Cavalcaselle 1883-1908
J.A. Crowe, G.B. Cavalcaselle, *Storia della pittura in Italia, dal secolo II al secolo XVI*, 11 voll., Firenze 1883-1908.

Crowe, Cavalcaselle 1903-1914
J.A. Crowe, G.B. Cavalcaselle, *A History of Painting in Italy. Umbria, Florence and Siena from the 2^nd to the 16^th Century*, 6 voll., a cura di R. Langton Douglas, London 1903-1914.

Crowe, Cavalcaselle 1908-1909
J.A. Crowe, G.B. Cavalcaselle, *A New History of Painting in Italy. From the II to the XVI Century*, 3 voll., a cura di E. Hutton, London 1908-1909.

Cruttwell 1907
M. Cruttwell, *A Guide to the Paintings in the Florentine Galleries: the Uffizi, the Pitti, the Accademia. A Critical Catalogue with Quotations from Vasari*, London 1907.

Cruttwell 1908
M. Cruttwell, *A Guide to the Paintings in the Churches and Minor Museums of Florence*, London 1908.

Czarnecki 1996
J. Czarnecki, voce "Lorenzo Monaco", in *The Dictionary of Art* 1996, vol. XIX, pp. 678-683.

D'Ancona 1935
P. D'Ancona, *Les primitifs Italiens du XI^e au XIII^e siécles*, Paris 1935.

Da Ambrogio Lorenzetti 2003
Da Ambrogio Lorenzetti a Sandro Botticelli, catalogo della mostra (Firenze, Galleria Moretti, 27 settembre-29 novembre 2003), a cura di F. Moretti, Firenze 2003.

Da Bernardo Daddi a Giorgio Vasari 1999
Da Bernardo Daddi a Giorgio Vasari, a cura di M.P. Mannini, Firenze 1999.

Da Bernardo Daddi al Beato Angelico 2005
Da Bernardo Daddi al Beato Angelico a Botticelli. Dipinti fiorentini del Lindenau-Museum di Altenburg, catalogo della mostra (Firenze, Museo di San Marco, 22 marzo-4 giugno 2005), a cura di M. Boskovits, Firenze 2005.

Da Cimabue a Vasari 2016
Da Cimabue a Vasari: repertorio delle opere d'arte alluvionate dagli archivi dell'Opificio delle Pietre Dure, a cura di A. Mieli, I. Foraboschi, E. Nazzari, Firenze 2016.

Da Giotto a Gentile 2014
Da Giotto a Gentile: pittura e scultura fra Due e Trecento, catalogo della mostra (Fabriano, Pinacoteca Civica Bruno Molajoli, 26 luglio-30 novembre 2011), a cura di V. Sgarbi, G. Donnini, S. Papetti, Firenze 2014.

Da Puccio di Simone a Giottino 2005
Da Puccio di Simone a Giottino. Restauri e conferme, catalogo della mostra (Firenze, Galleria dell'Accademia, 15 novembre 2005-29 gennaio 2006), a cura di A. Tartuferi, D. Parenti, Firenze 2005.

Dagli eredi di Giotto 2007
Dagli eredi di Giotto al primo Cinquecento, catalogo della mostra (Firenze, Galleria Corsini, stand Moretti, 29 settembre-7 ottobre 2007), a cura di F. Moretti, Firenze 2007.

Dai depositi nei depositi 2012-2016
Dai depositi nei depositi, a cura di M.M. Simari, 2 voll., Livorno 2012-2016.

Dal Giglio al David 2013
Dal Giglio al David. Arte civica a Firenze fra medioevo e rinascimento, catalogo della mostra (Firenze, Galleria dell'Accademia, 14 maggio-18 dicembre 2013), a cura di M.M. Donato, D. Parenti, Firenze 2013.

Dalli Regoli 1966
G. Dalli Regoli, *Lorenzo di Credi*, Milano 1966.

Dalli Regoli 1971
G. Dalli Regoli, *Precisazioni sul Credi*, in "Critica d'arte", XVIII, 116, 1971, pp. 67-80.

Dalli Regoli 1988
G. Dalli Regoli, *Il "Maestro di San Miniato": lo stato degli studi, i problemi, le risposte della filologia*, Pisa 1988.

Dalli Regoli 2004
G. Dalli Regoli, *Lorenzo di Credi e la pittura di devozione. Il "Tondo Casati"*, in "Critica d'arte", LXVII, 22, 2004, pp. 75-88.

Dalli Regoli 2008a
G. Dalli Regoli, *I "maltrattati" delle Vite vasariane. Riflessioni e marginali risarcimenti*, in "Critica d'arte", LXX, 33-34, 2008, pp. 9-33.

Dalli Regoli 2008b
G. Dalli Regoli, *Un problema difficile: la pala quattrocentesca di Villamagna*, in "Paragone", LIX, 697, 2008, pp. 3-18.

Daly 2021
C. Daly, *Dans l'atelier de Sandro Botticelli: l'exemple du Maître des bâtiments gothiques (Jacopo Foschi?)*, in *Botticelli, artiste & designer*, catalogo della mostra (Parigi, Musée Jacquemart-André, 10 settembre 2021-24 gennaio 2022), a cura di A. Debenedetti, P. Curie, Paris 2021, pp. 66-75.

Daly 2022a
C. Daly, *Two Reconstructions for Ghirlandaio's Workshop and a New Altarpiece by Bastiano Mainardi*, in "Arte Cristiana", CX, 2022, pp. 304-315.

Daly 2022b
C. Daly, *A New Florentine Painter for the Late Quattrocento: the Master of The Samaritan Woman (and a Note on a Forgotten Tondo by Raffaellino del Garbo)*, in "Colnaghi Studies Journal", XI, 2022, pp. 8-21.

Daly 2023
C. Daly, *Painting in Lucca in the Late Fifteenth Century: A Problem in Artistic Geography*, 2 voll., tesi di dottorato, Baltimore, John Hopkins University, 2023.

Daly 2024
C. Daly, *Thinking Through a Tondo by the Master of the Fiesole Epiphany*, in "Journal of the Walters Art Museum", LXXVII, 2024 (online).

Daly 2025a
C. Daly, *A Botticelli Fragment in Mexico City*, in "The Burlington Magazine", CLXVII, 1470, 2025, pp. 862-871.

Daly 2025b
C. Daly, *A Pietro e Polito del Donzello: un dipinto poco noto in Spagna e alter aggiunte*, in "Paragone", LXXVI, 903-905, 2025, pp. 39-55.

Daly in c.d.s.
C. Daly, *In the Circle of Botticelli: Associates, Followers, Collaborators*, in *Botticelli Designer*, atti del convegno (Parigi, Institut Culturel Italien, 16 dicembre 2021), a cura di A. Debenedetti, M. Gianeselli, Parigi in c.d.s.

Damiani 1982
G. Damiani, *La chiesa quattrocentesca: ipotesi di ricostruzione*, in *San Niccolò Oltrarno* 1982, I, pp. 25-45.

Damiani 1985
G. Damiani, voce "Bernardo Daddi", in *Dizionario biografico degli Italiani*, XXXI, 1985 (online).

Damiani 2009
G. Damiani, *Firenze città copiosissima d'uomini singulari in ogni facultà*, in *Le arti a Firenze tra Gotico e Rinascimento*, catalogo della mostra (Aosta, Museo Archeologico, 27 giugno-1° novembre 2009), a cura di G. Damiani, Firenze 2009, pp. 39-61.

Dante 2021
Dante, la visione dell'arte, catalogo della mostra (Forlì, Musei di San Domenico, 30 aprile-11 luglio 2021), a cura di G. Brunelli, F. Mazzocca, A. Paolucci, E. Schmidt, Cinisello Balsamo 2021.

Darrow 2004
E. Darrow, *Neri di Bicci and the Practice of Renaissance Devotional Painting*, in *Renaissance Art in Focus*, catalogo della mostra (Seattle, Seattle Art Museum, 25 marzo-13 giugno 2004), a cura di E.J. Darrow, N. Dorman, Seattle 2004, pp. 13-33.

Davis 1971
H.M. Davis, *Gravity in the Paintings of Giotto*, in *Giotto e il suo tempo* 1971, pp. 367-382.

Davies 1951-1953
M. Davies, *National Gallery Catalogues. The Earlier Italian Schools*, 5 voll., London 1951-1953.

Davies 1961
M. Davies, *National Gallery Catalogues. The Earlier Italian Schools*, London 1961.

Davisson 1971
D.D. Davisson, *The Advent of the Magi: A Study of the Transformations in Religious Images in Italian Art 1260-1425*, tesi di dottorato, Baltimore, John Hopkins University, 1971.

De Benedictis 1984
C. De Benedictis, *Riflessioni sulla maestà fiorentina di Cimabue*, in *Scritti di storia dell'arte in onore di Roberto Salvini* 1984, pp. 131-133.

De Benedictis 1987
C. De Benedictis, *La pittura del Duecento e del Trecento in S. Trinita*, in *La Chiesa di Santa Trinita* 1987, pp. 89-106.

De Benedictis 2020
C. De Benedictis, *L'arredo quattrocentesco della chiesa*, in *La chiesa di Sant'Egidio* 2020, pp. 43-59.

De Benedictis 2024
C. De Benedictis, *"Pro remedio animae suae et suorum predecessorum": pale d'altare per Bonifacio, Caterina e Pietro Broccardi*, in *L'ospedale di Bonifacio Lupi* 2024, pp. 47-60.

De Francovich 1926
G. De Francovich, *Nuovi aspetti della personalità di Bartolomeo di Giovanni*, in "Bollettino d'arte del Ministero della Pubblica Istruzione", XX, 1926, pp. 65-92.

De Francovich 1927
G. De Francovich, *Sebastiano Mainardi*, in "Cronache d'arte", IV, 1927, pp. 169-193, 256-270.

De Francovich 1930-1931
G. De Francovich, *David Ghirlandaio. I-II*, in "Dedalo", XI, 1930-1931, pp. 65-88, 133-151.

De Giotto à Bellini 1956
De Giotto à Bellini: les primitifs italiens dans les musées de France, catalogo della mostra (Parigi, Musée de l'Orangerie, maggio-luglio 1956), a cura di M. Laclotte, Paris 1956.

De Giotto à Goya 2017
De Giotto à Goya: peintures italiennes et espagnoles du Musée des Beaux-Arts de Strasbourg, a cura di D. Jacquot, M. Lavallée, C. Marcle, Strasbourg 2017.

De Luca 2001
F. De Luca, *La Madonna col Bambino in trono tra i santi Lucia e Pietro martire di Agnolo e Donnino del Mazziere*, Milano 2001.

De Luca 2024
S. De Luca, *Continuità e innovazione nell'arte del Quattrocento a Empoli*, in *Empoli 1424* 2024, pp. 15-31.

De Juliis 1978
G. De Juliis, *Un codice dimenticato della chiesa di Orsanmichele*, in "Commentari", XXIX, 1978, pp. 165-168.

De Marchi, De Luca, Suppa 2025-2026
A. De Marchi, S. De Luca, F. Suppa, *Postludio a "Empoli 1424"*, in "Bollettino Storico Empolese", XXII, 2025-2026, pp. 59-132.

De Marchi 1992
A. De Marchi, *Una fonte senese per Ghiberti e per il giovane Angelico*, in "L'artista", 1992, pp. 130-151.

De Marchi 1992 [2006]
A. De Marchi, *Gentile da Fabriano: un viaggio nella pittura italiana alla fine del gotico*, Milano 1992; II ed., Milano 2006.

De Marchi 2002
A. De Marchi, *Norma e varietà nella transizione dal polittico alla pala quadra*, in *Storia delle Arti in Toscana. Il Quattrocento*, a cura di G. Dalli Regoli, R.P. Ciardi, Firenze 2002, pp. 199-222.

De Marchi 2004
A. De Marchi, *La tavola d'altare*, in *Storia delle Arti in Toscana* 2004, pp. 15-44.

De Marchi 2006
A. De Marchi, *Per speculum in aenigmate*, in *L'immagine di Cristo: dall'Acheropita alla mano d'artista; dal tardo medioevo all'età barocca*, atti del convegno (Roma, Bibliotheca Hertziana, 8-10 marzo 2001), a cura di C.L. Frommel, G. Wolf, Città del Vaticano 2006, pp. 117-142.

De Marchi 2009a
A. De Marchi, *La pala d'altare. Dal paliotto al polittico gotico; dispense del corso tenuto nell'a.a. 2008-2009*, Firenze 2009.

De Marchi 2009b
A. De Marchi, *"Cum dictum opus sit magnum": il documento pistoiese del 1274 e l'allestimento trionfale dei tramezzi in Umbria e Toscana fra Due e Trecento*, in *Medioevo: immagine e memoria*, atti del convegno (Parma, Università degli Studi di Parma, 23-28 settembre 2008), a cura di A.C. Quintavalle, Milano 2009, pp. 603-621.

De Marchi 2010
A. De Marchi, *Partimenti assisiati: il Maestro di Figline e la sua bottega*, in *Medioevo: le officine*, atti del convegno (Parma, Università degli Studi di Parma, 22-27 settembre 2009), a cura di A.C. Quintavalle, Milano 2010, pp. 623-634.

De Marchi 2011a
A. De Marchi, *Analisi e comparazioni per un manufatto composito*, in *La croce di Bernardo Daddi*, a cura di A. Nesi, Firenze 2011, pp. 8-13.

De Marchi 2011b
A. De Marchi, *Relitti di un naufragio: affreschi di Giotto, Taddeo Gaddi e Maso di Banco nelle navate di Santa Croce*, in *Santa Croce: oltre le apparenze*, a cura di A. De Marchi, G. Piraz, L. Giorgi, Pistoia 2011, pp. 33-71.

De Marchi 2011c
A. De Marchi, *Il progetto di Giotto tra sperimentazione e definizione del canone: partimenti a finti marmi nelle cappelle del transetto di Santa Croce*, in "Ricerche di storia dell'arte", CII, 2011, pp. 13-24.

De Marchi 2012a
A. De Marchi, *La pala d'altare. Dal polittico alla pala quadra; dispense del corso tenuto nell'a.a. 2011-2012*, Firenze 2012.

De Marchi 2012b
A. De Marchi, *Geometria e naturalezza, modulo e ritmo: un'opera fondativa alle origini del concetto illusionistico del polittico gotico*, in *Giotto. Il restauro* 2012, pp. 31-51.

De Marchi 2013a
A. De Marchi, *Pittori per il nuovo santuario, nel cantiere di Michelozzo e Alberti*, in *La Basilica della Santissima Annunziata. Dal Duecento al Cinquecento*, a cura di G. Alessandrini, C. Sisi, Firenze 2013, pp. 153-174.

De Marchi 2013b
A. De Marchi, *Maso di Banco in Giotto's Workshop in Naples and an Unpublished Saint Dominic*, Firenze 2013.

De Marchi 2014
A. De Marchi, *La "tabula ... pro altari Cinguli" di Bernardo Daddi e il ciclo della cappella Salviati Buonristori nella Propositura di Prato*, in *Officina pratese*, atti del convegno (Prato, Palazzo Comunale, 6-7 dicembre 2013), a cura di P. Benassai, M. Ciatti, A. De Marchi, C. Gnoni Mavarelli, I. Lapi Ballerini, Firenze 2014, pp. 245-261.

De Marchi 2015
A. De Marchi, *Duccio e Giotto, un abbrivio sconvolgente per la decorazione del tempio domenicano ancora in fieri*, in *Santa Maria Novella, la basilica e il convento* 2015, pp. 125-156.

De Marchi 2020
A. De Marchi, *Il "Maestro dall'occhio vispo": curiosità insaziabile, generosità e passione nel metodo di un conoscitore anomalo*, in Fahy 2020, I, pp. X-XLVIII.

De Marchi 2021a
A. De Marchi, *Allegretto Nuzi, o della tartaruga*, in *Allegretto Nuzi* 2021, pp. 19-47.

De Marchi 2021b
A. De Marchi, *Giotto "magister et gubernator" al servizio della città: la sua scuola e la ricostruzione dell'identità comunale fiorentina dopo l'alluvione del 1333*, in *"Onorevole e antico cittadino di Firenze": il Bargello per Dante*, catalogo della mostra (Firenze, Museo Nazionale del Bargello, 21 aprile-31 luglio 2021), a cura di L. Azzetta, S. Chiodo, T. De Robertis, Firenze 2021, pp. 32-47.

De Marchi 2025a
A. De Marchi, *L'ombra inafferrabile di Cimabue*, in *Cimabue* 2025, pp. 170-186.

De Marchi 2025b
A. De Marchi, *Vetrate giottesche: nuove proposte attributive in Santa Croce*, in *Santa Croce* 2025, pp. 40-63.

de Montaiglon 1877
A. de Montaiglon, *Post-scriptum aux Juste*, in "Gazette des Beaux-Arts", XIX, 1877, pp. 221-224.

De Vries 2004
A. De Vries, *Schilderkunst in Florence tussen 1400 en 1430: een onderzoek naar stijl en stilistische vernieuwing*, Leiden 2004.

De Vries 2005
A. De Vries, *A Velvet Revolution. Fra Angelico's High Altarpiece for San Domenico in Fiesole*, in *Fra Angelico* 2005, pp. 59-64.

De Vries, Schmidt 2006
A. De Vries, V.M. Schmidt, *L'incoronazione della Vergine per l'altare maggiore di Santa Maria degli Angeli: iconografia e funzione*, in *Lorenzo Monaco* 2006, pp. 39-42.

De Vries 2010
A. De Vries, *L' "Incoronazione della Vergine" di Lorenzo di Niccolò in San Domenico a Cortona: da polittico silvestrino a pala domenicana*, in "Prospettiva", 137, 2010, pp. 86-96.

Del Migliore 1684
F.L. Del Migliore, *Firenze, città nobilissima. Illustrata da Ferdinando Leopoldo Del Migliore*, Firenze 1684.

Della Valle 1782-1786
G. Della Valle, *Lettere sanesi sopra le belle arti*, 3 voll., Venezia 1782-1786.

Del Monte 2014
R. Del Monte, *Ezio Cerpi ed il "restauro" dell'Abbazia di San Godenzo*, in "Anagké", LXXIII, 2014, pp. 118-124.

Dei (s.d.) [1984]
B. Dei, *La cronica dall'anno 1400 all'anno 1500*, a cura di R. Barducci, Monte Oriolo 1984.

Deimling 1992
B. Deimling, *Provenienz und Auftraggeber eines Gemäldes von der Hand des Meisters von Santo Spirito*, in "Mitteilungen des Kunsthistorischen Institutes in Florenz", XXXVI, 3, 1992, pp. 397-400.

DePrano 2018
M.K. DePrano, *Art Patronage, Family, and Gender in Renaissance Florence : the Tornabuoni*, Cambridge 2018.

Description de l'Imp. et R. Académie des Beaux-Arts de Florence 1827
Description de l'Imp. et R. Académie des Beaux-Arts de Florence; aug mentée de tous les maîtres don quoique ouvrage est indiqué dans ce livre, Firenze 1827.

Description de l'i. et R. Académie 1842
Description de l'I. et R. Académie des Beaux-Arts de Florence, Firenze 1842.

Description de l'i. et R. Académie 1847
Description de l'I. et R. Académie des Beaux-Arts de Florence, Firenze 1847.

Description de l'Imp. et R. Académie des Beaux-Arts de Florence 1850
Description de l'Imp. et R. Académie des Beaux-Arts de Florence; aug mentée de tous les maîtres don quoique ouvrage est indiqué dans ce livre, Firenze 1850.

Description des objects d'arts 1859
Description des objects d'arts de la Royale Académie des Beaux-Arts de Florence, Firenze 1859.

Description des objects d'arts 1872
Description des objects d'arts de la Royale Académie des Beaux-Arts de Florence, Firenze 1872.

Descrizione degli oggetti d'arte 1864
Descrizione degli oggetti d'arte della R. Accademia delle Belle Arti di Firenze, Firenze 1864.

Desloge, Meyer 1988
N.W. Desloge, L. Meyer, *Italian Paintings and Sculpture*, in "Bulletin St Louis Museum", XIX, 1, 1988, pp. 1-63.

The Detroit Institute of Arts 1971
The Detroit Institute of Arts Illustrated Handbook, a cura di F. Cummings, C.H. Elam, Detroit 1971.

Dezzi Bardeschi 1963
M. Dezzi Bardeschi, *Studio storico e proposte di restauro della chiesa e del convento di S. Pancrazio in Firenze*, Firenze 1963.

Di Lorenzo 2005
A. Di Lorenzo, *La Croce astile di Bernardo Daddi del Museo Poldi Pezzoli*, in *La croce di Bernardo Daddi del Museo Poldi Pezzoli. Ricerche e conservazione*, a cura di M. Ciatti, Firenze 2005, pp. 11-30.

Di Monte 2006
M. Di Monte, voce "Lorenzo di Credi", in *Dizionario biografico degli Italiani*, LXVI, 2006 (online).

Diana 2005
E. Diana, *Contributi sulla storia contemporanea della raccolta artistica dell'Ospedale di Santa Maria Nuova: i cataloghi di fine Ottocento*, in "Archivio Storico Italiano", CLXIII, 604, 2005, pp. 313-351.

The Dictionary of Art 1996
The Dictionary of Art, a cura di J. Turner, 36 voll., New York 1996.

Diari di lavoro 1971
Diari di lavoro, a cura di F. Zeri, Bergamo 1971.

Dillon Bussi 2003
A. Dillon Bussi, *Battista miniatore*, in *Miniatura del '400* 2003, pp. 44-51.

Le dimore del patrimonio 2023
Le dimore del patrimonio: opere delle Gallerie fiorentine in deposito esterno a sedi di rappresentanza e luoghi di culto, 2 voll., a cura di M. Sframeli, Firenze 2023.

Dipinti 1997
Dipinti. La Spezia, Museo Civico Amedeo Lia, a cura di F. Zeri, A.G. De Marchi, Cinisello Balsamo 1997.

Dipinti antichi 1995
Dipinti antichi. Finarte Casa d'Aste, Milano 4 aprile 1995, Milano 1995.

I dipinti della Galleria Palatina 2014
I dipinti della Galleria Palatina e degli Appartamenti Reali: le scuole dell'Italia centrale 1450-1530, a cura di S. Padovani, L. Aquino, Firenze 2014.

Dipinti e sculture 1991
Dipinti e sculture in una raccolta toscana: secoli XIV-XVI, a cura di M. Boskovits, Firenze 1991.

Dipinti italiani 1987
Dipinti italiani del XIV e XV secolo in una raccolta milanese, a cura di M. Boskovits, Milano 1987.

Dipinti salvati 1966
Dipinti salvati dalla piena dell'Arno: 4 novembre 1966, catalogo della mostra (Firenze, Galleria degli Uffizi, dicembre 1966), a cura di S. Meloni Trkulja, Firenze 1966.

Dipinti su tavola 2012
Dipinti su tavola. La tecnica e la conservazione dei supporti, a cura di M. Ciatti, C. Castelli, A. Santacesaria, Firenze 2012.

A Discerning Eye 1998
A Discerning Eye. Essays on Early Italian Painting, a cura di A. Ladis, University Park 1998.

Divini splendori 2022
Divini splendori: tesori e percorsi francescani a Fiesole e La Verna, catalogo della mostra (Fiesole, San Francesco; La Verna, Santuario, 28 luglio-30 ottobre 2022), a cura di M. Scipioni, Bibbiena 2022.

Dizionario biografico dei miniatori 2004
Dizionario biografico dei miniatori italiani, a cura di M. Bollati, Milano 2004.

Il dizionario dei pittori 2002
Il dizionario dei pittori, a cura di C. Pirovano, 3 voll., Milano 2002.

Dizionario della pittura e dei pittori 1989-1994
Dizionario della pittura e dei pittori, a cura di E. Castelnuovo, B. Toscano, 6 voll., Torino 1989-1994.

Dizionario enciclopedico Bolaffi 1972-1976
Dizionario enciclopedico Bolaffi dei pittori e degli incisori italiani: dall'XI al XX secolo, a cura di A. Bolaffi, U. Allemandi, 11 voll., Torino 1972-1976.

Domenico Ghirlandaio 1983
Domenico Ghirlandaio: restauro e storia di un dipinto, Fiesole 1983.

Domestici 1988
F. Domestici, *Il mecenatismo di Leonardo Buonafede per l'arredo del santuario delle Grazie in Casentino*, in "Antichità viva", XXVII, 3-4, 1988, pp. 35-40.

Domino 1929
I. Domino, *L'Abbazia di San Godenzo: con 18 illustrazioni*, Firenze 1929.

Da Donatello a Lippi 2013
Da Donatello a Lippi: officina pratese, catalogo della mostra (Prato, Museo di Palazzo Pretorio, 13 settembre 2013-13 gennaio 2014), a cura di A. De Marchi, C. Gnoni Mavarelli, Milano 2013.

Donatello e il primo Rinascimento 2008
Donatello e il primo Rinascimento: Filippo Brunelleschi, Lorenzo Ghiberti, Nanni di Banco, Angelico, Paolo Uccello, Michelozzo, Luca della Robbia, Masaccio, Filippo Lippi, a cura di M. Campigli, A. Galli, Firenze 2008.

Donatello 2022
Donatello il Rinascimento, catalogo della mostra (Firenze, Palazzo Strozzi; Museo Nazionale del bargello, 19 marzo-31 luglio 2022), a cura di F. Caglioti, Venezia 2022.

Donati 1966
G. Donati, *Taddeo Gaddi*, Firenze 1966.

Donati 1971
P.P. Donati, *Primitivi alla Finarte e una proposta per Lippo di Benivieni*, in "Arte Illustrata", IV, 1971, pp. 75-78.

Donati 1985
P.P. Donati, *Nell'ambito di Lippo di Benivieni*, in "Paragone", XXXVI, 419-423, 1985, pp. 17-21.

Donato 2015
M.M. Donato, *Gli affreschi del Palazzo dell'arte dei Giudici e Notai*, in *Il cibo e la bellezza*, a cura di U. Montano, M.M. Donato, Milano 2015, pp. 17-43.

Duccio 2003

Duccio. Alle origini della pittura senese, catalogo della mostra (Siena, Santa Maria della Scala; Museo dell'Opera del Duomo, 4 ottobre 2003-11 gennaio 2004), a cura di A. Bagnoli, Milano 2003.

Due restauri 2014

Due restauri: Domenico Ghirlandaio e Arcangelo di Jacopo del Sellaio, a cura di N. Pons, M. Vervat, Livorno 2014.

Dunkerton 1994

J. Dunkerton, *The Painting Technique of the Manchester Madonna*, in *The Young Michelangelo*, catalogo della mostra (Londra, The National Gallery, 19 ottobre 1994-15 gennaio 1995), a cura di M. Hirst, J. Dunkerton, London 1994, pp. 83-106.

Dury 2018

C. Dury, *"Heures italiennes", suites: trois panneaux florentins découverts à Machemont*, in *Regards sur les primitifs. Mélanges en l'honneur de Dominique Thiébaut*, a cura di J. Martinez, Paris 2018, pp. 84-89.

Duval 2012

S. Duval, *Sant'Antonino e i monasteri femminili fiorentini: un riformatore?*, in *Antonino Pierozzi OP (1389-1459): la figura e l'opera di un santo arcivescovo nell'Europa del Quattrocento*, atti del convegno internazionale (Firenze, 25-28 novembre 2009), a cura di L. Cinelli, M.P. Paoli, Firenze 2012, pp. 101-118.

Eckstein 1995

N.A. Eckstein, *The District of the Green Dragon: Neighborhood Life and Social Change in Renaissance Florence*, Firenze 1995.

Edizione delle opere complete di Roberto Longhi 1961-2000

Edizione delle opere complete di Roberto Longhi, 19 voll., Firenze 1961-2000.

Eisenberg 1981

M. Eisenberg, *The First Altarpiece for the "Cappella de' Signori" of the Palazzo Pubblico in Siena*, in "The Burlington Magazine", CXXIII, 936, 1981, pp. 134-148.

Eisenberg 1989

M. Eisenberg, *Lorenzo Monaco*, Princeton 1989.

Elam 2019

C. Elam, *Roger Fry and Italian Art*, London 2019.

Elsig, Natale 2015

F. Elsig, M. Natale, *Peintures italiennes et espagnoles, XIV^e^-XVIII^e^ siécles. Genève, Musée d'Art et d'Histoire*, Cinisello Balsamo 2015.

Elsig 2020

F. Elsig, *Louis Gielly et la collection de peintures*, in *L'héritage de Gustave Revilliod* 2020, pp. 145-170.

Empoli 1424 2024

Empoli 1424. Masolino e gli albori del Rinascimento, catalogo della mostra (Empoli, Museo della Collegiata di Sant'Andrea; Chiesa di Santo Stefano degli agostiniani, 6 aprile-7 luglio 2024), a cura di S. De Luca, A. De Marchi, F. Suppa, Firenze 2024.

Enciclopedia Cattolica 1948-1954

Enciclopedia Cattolica, 12 voll., Firenze 1948-1954.

Enciclopedia Universale dell'arte 1958-1978

Enciclopedia Universale dell'arte, 16 voll., Firenze 1958-1978.

Entre tradition et modernité 2008
Entre tradition et modernité: peinture italienne des XIV^e^ et XV^e^ siécles / From Gothic Tradition to the Renaissance: Italian Painting from the 14^th^ and 15^th^ Centuries, catalogo della mostra (Vienna, Fürstlich Liechtensteinsche Gemäldegalerie, dicembre 2008-aprile 2009), a cura di G. Sarti, Paris 2008.

Ercoli 1986
G. Ercoli, *Precursori, maestri e 'chompagni' nella pittura del Duecento e del Trecento*, in "Antichità viva", XXV, 2-3, 1986, pp. 5-13.

L'eredità di Giotto 2008
L'eredità di Giotto. Arte a Firenze, 1340-1375, catalogo della mostra (Firenze, Gallerie degli Uffizi, 10 giugno-2 novembre 2008), a cura di A. Tartuferi, Firenze 2008.

Ermini Frosini, Sestini 2009
D. Ermini Frosini, C. Sestini, *Sulle tracce dei tabernacoli restaurati. Storia e curiosità fiorentine*, Firenze 2009.

L'età di Masaccio 1990
L'età di Masaccio. Il primo Quattrocento a Firenze, catalogo della mostra (Firenze, Palazzo Vecchio, 7 giugno-16 settembre 1990), a cura di L. Berti, A. Paolucci, Milano 1990.

L'età di Savonarola 1996
L'età di Savonarola: Fra Bartolomeo e la scuola di San Marco, catalogo della mostra (Firenze, Palazzo Pitti; Museo di San Marco, 25 aprile-28 luglio 1996), a cura di S. Padovani, Venezia 1996.

European Art 1966
European Art in The Virginia Museum of Fine Arts: A Catalogue, Richmond 1966.

European Paintings 1974
European Paintings in The Collection of The Worcester Art Museum, 2 voll., Worcester 1974.

Eye of the Beholder 2003
Eye of the Beholder: Masterpieces from the Isabella Stewart Gardner Museum, a cura di A. Chong, R. Lingner, Boston 2003.

Fabbri 2021
A. Fabbri, *Camaldolesi e vallombrosani nella Toscana medievale: repertorio delle comunità monastiche sorte fra XI e XV secolo*, Firenze 2021.

Fabriczy 1906
C. Fabriczy, *Memorie sulla chiesa di S. Maria Maddalena de' Pazzi a Firenze e sulla Badia di S. Salvatore a Settimo*, in "L'arte", IX, 1906, pp. 255-262.

Facciate palinsesto 2026
Facciate palinsesto. L'arte medievale nei processi di trasformazione urbana e architettonica, a cura di L. Cavazzini, P. Vitolo, Milano 2026.

Fachechi 2006a
M.G. Fachechi, voce "Lorenzo di Bicci", in *Dizionario biografico degli Italiani*, LXVI, 2006 (online).

Fachechi 2006b
M.G. Fachechi, voce "Lorenzo Monaco", in *Dizionario biografico degli Italiani*, LXVI, 2006 (online).

Fahy 1967 [2020]
E. Fahy, *Some Early Italian Pictures in the Gambier-Parry Collection*, in Fahy 2020, I, pp. 37-51.

Fahy 1968 [2020]
E. Fahy, *The 'Master of Apollo and Daphne'*, in Fahy 2020, I, pp. 55-66.

Fahy 1973 [2020]
E. Fahy, *Bartolomeo di Giovanni Reconsidered*, in Fahy 2020, I, pp. 92-103.

Fahy 1976
E. Fahy, *Some Followers of Domenico Ghirlandajo*, New York-London 1976.

Fahy 1984 [2020]
E. Fahy, *The Tornabuoni-Albizzi Panels*, in Fahy 2020, I, pp. 163-170.

Fahy 1985 [2020]
E. Fahy, *A Predella Panel by Neri di Bicci*, in Fahy 2020, I, pp. 171-172.

Fahy 1986
E. Fahy, recensione a *R. Offner, A Critical and Historical Corpus of Florentine Painting*, in "The Burlington Magazine", CXXVIII, 994, 1986, p. 40.

Fahy 1989 [2020]
E. Fahy, *The Argonaut Master*, in Fahy 2020, I, pp. 192-201.

Fahy 1993
E. Fahy, *Florence. Palazzo Strozzi: Late Fifteenth-Century Florentine Painting*, in "The Burlington Magazine", CXXXV, 1079, 1993, pp. 169-171.

Fahy 1994 [2020]
E. Fahy, *Two Suggestions for Verrocchio*, in Fahy 2020, I, pp. 254-259.

Fahy 2001-2002 [2020]
E. Fahy, *The Este Predella Panels and Other Works by the Master of the Fiesole Epiphany*, in Fahy 2020, I, pp. 311-325.

Fahy 2020
E. Fahy, *Studi sulla pittura toscana del Rinascimento / Studies in Tuscan Renaissance Painting*, a cura di A. De Marchi, E. Sambo, 2 voll., Bologna-Roma 2020.

Faini 1965-1966
F. Faini, *Matteo Rosselli pittore*, 2 voll., tesi di laurea, Firenze, Università degli Studi di Firenze, a.a. 1965-1966.

Fantozzi 1847
F. Fantozzi, *Nuova guida ovvero descrizione storico-artistico-critica della città e contorni di Firenze*, Firenze 1847.

Fantozzi Micali, Roselli 1980
O. Fantozzi Micali, P. Roselli, *Le soppressioni dei conventi a Firenze: riuso e trasformazioni dal sec. 18 in poi*, Firenze 1980.

Fattorini 2011
G. Fattorini, *Un trittico di Niccolò di Pietro Gerini a Pienza*, in "Predella", XXIX, 2011 (online).

Federico Zeri-Roberto Longhi 2021
Federico Zeri-Roberto Longhi: lettere (1946-1965), a cura di M. Natale, Cinisello Balsamo 2021.

Federico Zeri e Milano 2021
Federico Zeri e Milano: giorno per giorno nella pittura, catalogo della mostra (Milano, Museo Poldi Pezzoli, 11 novembre 2021-7 marzo 2022), a cura di A. Bacchi, A. Di Lorenzo, Cinisello Balsamo 2021.

Ferretti 1901 [1992]
L. Ferretti, *La Chiesa e il Convento di San Domenico di Fiesole. Monografia illustrata*, Firenze 1901; II ed., Siena 1992.

Ferretti 1907
P. Ferretti, *L'Ospizio di Lecceto*, in "Il Rosario. Memorie domenicane", XXIV, 1907, pp. 59-63.

Ferretti 1976
M. Ferretti, *Una croce a Lucca, Taddeo Gaddi, un nodo di tradizione giottesca*, in "Paragone", XXVII, 317-319, 1976, pp. 19-40.

Ffoulkes 1894
C.J. Ffoulkes, *L'esposizione d'arte italiana a Londra, 1*, in "Archivio storico dell'arte", VII, 1894, pp. 153-176.

Fineschi 1790
V. Fineschi, *Il forestiero istruito in S. Maria Novella di Firenze*, Firenze 1790.

Fiocco 1929
G. Fiocco, *Dello Delli scultore*, in "Rivista d'arte", XI, 1929, pp. 25-42.

Filieri 2004
M.T. Filieri, *Il rinnovamento delle chiese lucchesi alla fine del Quattrocento*, in *Matteo Civitali* 2004, pp. 207-235.

Filippini 1933
F. Filippini, *Notizie di pittori fiorentini a Bologna nel Quattrocento*, in *Miscellanea di storia dell'arte in onore di Igino Benvenuto Supino*, a cura della Rivista d'Arte, Firenze 1933, pp. 417-428.

Filippini 1992a
C. Filippini, *Riquadrature e "restauri" di polittici trecenteschi o pale d'altare nella seconda metà del Quattrocento*, in *Maestri e botteghe* 1992, pp. 199-218.

Filippini 1992b
C. Filippini, *Il recupero del fondo d'oro e altre tendenze arcaizzanti*, in *Maestri e botteghe* 1992, pp. 181-189.

Filippini 1992c
C. Filippini, *Un compagno d'infanzia di Lorenzo il Magnifico, Taddeo Adimari, committente del "Maestro di Marradi"*, in "Antichità viva", XXXI, 2, 1992, pp. 18-24.

Filippini 1992d
C. Filippini, *Il re Nabucodonosor e il profeta Daniele: una storia biblica illustrata dal Maestro di Marradi*, in "Paragone", XLIII, 503, 1992, pp. 31-37.

Filippini 1994
C. Filippini, *Note su una tavola pesarese del Maestro di Marradi*, in "Paragone", XLV, 529-533, 1994, pp. 41-46.

Filippini 1996a
C. Filippini, *Riflessi del Botticelli in una tavoletta del Maestro di Marradi a Palazzo Davanzati a Firenze*, in "Varia", V, 18, 1996, pp. 17-19.

Filippini 1996b
C. Filippini, *Il pittore-battiloro Antonio di Stefano, compagno di bottega dell'Indaco*, in *La Toscana al tempo di Lorenzo il Magnifico* 1996, pp. 305-311.

Filippini 2019
C. Filippini, *Un esempio di riquadratura quattrocentesca nella bottega del Ghirlandaio: il polittico di Bernardo Daddi già nella chiesa di San Pietro alle Stinche nel Comune di Greve in Chianti*, in *Le Stinche: un castello nel Chianti*, a cura di N. Bernini, Siena 2019, pp. 91-105.

Fioravanti Baraldi 1993
A.M. Fioravanti Baraldi, *Il Garofalo. Benvenuto Tisi pittore (c. 1476-1559)*, Ferrara 1993.

Firenze e Contorni 1896
Firenze e Contorni. Vedute, Bassorilievi, Statue, Quadri, Affreschi, Quadri moderni P.A., Botanica, Zoologia ec. Catalogo n. 1. Riproduzioni Fotografiche pubblicate per cura dei Fratelli Alinari, Firenze 1896.

Firenze restaura 1972
Firenze restaura. Il Laboratorio nel suo quarantennio. Guida alla mostra, a cura di U. Baldini, P. Dal Poggetto, Firenze 1972.

Fisher 1907
R.C. Fisher, *A Maker of Old Masters*, in "The Athenaeum", MMMMCXXXV, 1907, pp. 109-110.

Florentiner Malerei 2017
Florentiner Malerei. Alte Pinakothek: die Gemälde des 14. bis 16. Jahrhunderts, a cura di A. Schumacher, A. Kranz, A. Hojer, P. Dietemann, U. Fischer, Berlin 2017.

Florenz und seine Maler 2018
Florenz und seine Maler: von Giotto bis Leonardo da Vinci, catalogo della mostra (Monaco di Baviera, Bayerische Staatsgemäldesammlungen, Alte Pinakothek, 18 ottobre 2018-27 gennaio 2019), a cura di A. Schumacher, M. Burioni, C. Campbell, C. Doris, M.W. Cole, München 2018.

Flores D'arcais 1995
F. Flores D'Arcais, *Giotto*, Milano 1995.

Follini, Rastrelli 1789-1802
V. Follini, M. Rastrelli, *Firenze antica e moderna illustrata*, 8 voll., Firenze 1789-1802.

Forlani 1960
A. Forlani, voce "Agnolo, di Domenico di Donnino, detto il Mazziere", in *Dizionario biografico degli Italiani*, I, 1960 (online).

Förster 1859
E. Förster, *Leben und Werke des Fra Angelico da Fiesole*, Regensburg 1859.

Fonds d'or 2002
Fonds d'or et fonds peints italiens (1300-1560). Galerie Sarti, Paris 2002.

La fortuna dei primitivi 2014
La fortuna dei primitivi. Tesori d'arte dalle collezioni italiane fra Sette e Ottocento, catalogo della mostra (Firenze, Galleria dell'Accademia, 24 giugno-8 dicembre 2014), a cura di A. Tartuferi, G. Tormen, Firenze 2014.

Fra Angelico 2005
Fra Angelico, catalogo della mostra (New York, The Metropolitan Museum of Art, 26 ottobre 2005-29 gennaio 2006), a cura di L.B. Kanter, P. Palladino, New York 2005.

Fra Angelico 2014
Fra Angelico, Botticelli... chefs-d'œuvre retrouvés, catalogo della mostra (Chantilly, Musée Condé, 6 settembre 2014-4 gennaio 2015), a cura di M. Laclotte, N. Volle, Paris 2014.

Fra Angelico 2019
Fra Angelico and the Rise of the Florentine Renaissance, catalogo della mostra (Madrid, Museo Nacional del Prado, 28 maggio-15 settembre 2019), a cura di C.B. Strehlke, Madrid 2019.

Fra Angelico. The Annunciation 2019
Fra Angelico. The Annunciation Altarpiece in the Museo del Prado, a cura di C.B. Strehlke, Madrid 2019.

Fra Carnevale 2004
Fra Carnevale: un artista rinascimentale da Filippo Lippi a Piero della Francesca, catalogo della mostra (Milano, Pinacoteca di Brera; New York, The Metropolitan Museum of Art, 13 ottobre 2004-9 gennaio 2005; 1° febbraio-1° maggio 2005), a cura di K. Christiansen, M. Ceriana, Milano 2004.

Francalanci 2016
E. Francalanci, *Il Maestro di Figline e la sua pala eponima*, in "Città di vita", LXXI, 1, 2016, pp. 90-98.

Franci, Ceccanti 1996
A. Franci, M. Ceccanti, *Le miniature del Silio Italico e la formazione di Pesellino*, in "Miniatura", V-VI, 1993-1996 (1996), pp. 83-88.

François 1850
G. François, *Nuova guida della città di Firenze ossia Descrizione di tutte le cose che vi si trovano degne d'osservazione con pianta e vedute*, Firenze 1850.

Francolini 1988
S. Francolini, *La decorazione pittorica dell'antica loggia*, in *Bonifazio in San Gallo. Dallo Spedale alla Questura: un palazzo ed i suoi seicento anni di storia*, a cura di A.M. Zandri, C. Acidini Luchinat, S. Francolini, Firenze 1988, pp. 181-194.

Franklin 1987
D. Franklin, *Rosso, Leonardo Buonafé and the Francesca de Ripoi altarpiece*, in "The Burlington Magazine", CXXIX, 1987, pp. 652-662.

Fraticelli 2025
V. Fraticelli, *Maestro dell'Incoronazione Christ Church, Matrimonio mistico di santa Caterina d'Alessandria, un santo vescovo e un santo diacono* (scheda tratta dal sito ufficiale del VIVE. Vittoriano e Palazzo Venezia: https://vive.cultura.gov.it/it/catalog/matrimonio-mistico-di-santa-caterina-dalessandria-un-santo-vescovo-e-un-santo-diacono), 2025 (online).

Frederick 1983
K.M. Frederick, *A Program of Altarpieces for the Siena Cathedral*, in "The Rutgers Art Review", IV, 1983, pp. 18-35.

Freedberg 1989
D. Freedberg, *The Power of Images: Studies in the History of Response*, Chicago 1989.

Fremantle 1973
R. Fremantle, *Some Additions to a Late Trecento Florentine: the Master of San Martino a Mensola*, in "Antichità viva", XII, 1, 1973, pp. 3-13.

Fremantle 1975
R. Fremantle, *Florentine Gothic Painters from Giotto to Masaccio: A Guide to Painting in and Near Florence 1300 to 1450*, London 1975.

Fredericksen, Zeri 1972
B.B. Fredericksen, F. Zeri, *Census of Pre-Nineteenth-Century Italian Paintings in North American Public Collections*, Cambridge 1972.

Freuler 2006
G. Freuler, *Gli inizi di Lorenzo Monaco miniatore*, in *Lorenzo Monaco* 2006, pp. 75-83.

Freuler 2024
G. Freuler, *Giovanni di Paolo: the Onset of an Artistic Extravaganza. Apprenticeship and Early Career (1410-1426)*, Todi 2024.

Frey 1885
K. Frey, *Die Loggia dei Lanzi zu Florenz. Eine Quellenkritische Untersuchung*, Berlin 1885.

Frey 1911
K. Frey, *Le Vite de' più eccellenti pittori, scultori e architettori scritte da Giorgio Vasari*, München 1911.

Frinta 1992
M.S. Frinta, *A Portable Coronation Triptych and a Carved Enthroned Madonna in the National Gallery at Prague: A Few Observations*, in "Bulletin of the National Gallery in Prague", II, 1992, pp. 4-12.

Frinta 1998
M.S. Frinta, *Punched Decoration on Late Medieval Panel and Miniature Painting*, Prague 1998.

Frosinini 1986
C. Frosinini, *Il passaggio di gestione in una bottega pittorica fiorentina del primo Rinascimento: Lorenzo di Bicci e Bicci di Lorenzo*, in "Antichità viva", XXV, 1, 1986, pp. 5-15.

Frosinini 1987
C. Frosinini, *Il passaggio di gestione in una bottega pittorica fiorentina del primo Rinascimento: Bicci di Lorenzo e Neri di Bicci (2)*, in "Antichità viva", XXVI, 1, 1987, pp. 5-14.

Frosinini 1989
C. Frosinini, *Appunti sui forzerinai e i dipintori nella Firenze del Quattrocento*, in *Legno e restauro. Ricerche e restauri su architetture e manufatti lignei*, a cura di G. Tampone, Firenze 1989, pp. 139-150.

Frosinini 1990a
C. Frosinini, *Gli esordi del Maestro di Signa: dalla bottega di Bicci di Lorenzo alle prime opere autonome*, in "Antichità viva", XXIX, 1990, pp. 18-25.

Frosinini 1990b
C. Frosinini, *Proposte per Giovanni dal Ponte e Neri di Bicci: due affreschi funerari del duomo di Firenze*, in "Mitteilungen des Kunsthistorichen Institutes in Florenz", XXXIV, 1-2, 1990, pp. 123-138.

Frosinini 1995
C. Frosinini, *Alcune proposte e riconsiderazioni sul Maestro di Signa*, in *Il Maestro di Signa* 1995, pp. 18-26.

Frosinini 2012
M. Frosinini, *Il contesto storico nell'evoluzione tipologica della pala d'altare: alcune note*, in *Dipinti su tavola* 2012, pp. 43-49.

Fry 1901
R. Fry, *Florentine Painting of the Fourteenth Century*, in "Monthly Review", IX, 1901, pp. 112-134.

Fry 1903
R. Fry, *Pictures in the Collection of Sir Hubert Parry, at Highnam Court, near Gloucester*, in "The Burlington Magazine for Connoisseurs", II, 1903, pp. 117-131.

Fumi 1891
L. Fumi, *Orvieto: note storiche e biografiche*, Città di Castello 1891.

Gabrielli 1997
E. Gabrielli, *L'attività di Cosimo Rosselli dal primo soggiorno romano all'impresa sistina*, in *Le due Rome del Quattrocento*, atti del convegno internazionale (Roma, Università "La Sapienza", 21-24 febbraio 1996), a cura di S. Rossi, S. Valeri, Roma 1997, pp. 127-147.

Gabrielli 2000
E. Gabrielli, *L'impresa Sistina e l'ultima "maniera" di Cosimo Rosselli*, in *Sisto IV: le arti a Roma nel primo Rinascimento*, atti del convegno internazionale (Roma, Palazzo della Cancelleria Apostolica, 23-25 ottobre 1997), a cura di F. Benzi, C. Crescentini, Roma 2000, pp. 203-223.

Gabrielli 2007
E. Gabrielli, *Cosimo Rosselli. Catalogo ragionato*, Torino 2007.

Galeotti Pedulli 2009
L. Galeotti Pedulli, *Alla scoperta del Maestro di Marradi*, Firenze 2009.

Galetti, Camesasca 1951
U. Galetti, E. Camesasca, *Enciclopedia della pittura italiana*, 3 voll., Milano 1951.

Galleria dell'Accademia 2003-2020
Galleria dell'Accademia. Dipinti, a cura di M. Boskovits, A. Tartuferi, D. Parenti, 3 voll., Firenze 2003-2020.

Galleria Nazionale d'Arte Antica 2008
Galleria Nazionale d'Arte Antica. Palazzo Barberini: i dipinti. Catalogo sistematico, a cura di L. Mochi Onori, R. Vodret Adamo, Roma 2008,

Galleria Nazionale di Parma 1997
Galleria Nazionale di Parma: catalogo delle opere dall'Antico al Cinquecento, a cura di L. Fornari Schianchi, Milano 1997.

Galli 1998
A. Galli, *L'assestamento dell'attività dell'Angelico: 25 anni di studi*, in *Un nuovo dipinto dell'Angelico*, a cura di L. Bellosi, A. Galli, Torino 1998, pp. 24-36.

Galli 2005
A. Galli, *Lorenzo Ghiberti*, Roma 2005.

Galli 2007
A. Galli, *Tavole toscane del Tre e Quattrocento nella collezione di Alfonso Tacoli Canacci*, in *Invisibile agli occhi* 2007, pp. 13-28.

Galli 2017
A. Galli, *Il Maestro di Pratovecchio: caso chiuso?*, in *Il mestiere del conoscitore* 2017, pp. 123-150.

Gamba 1904
C. Gamba, *Giovanni da Ponte*, in "Rassegna d'arte", IV, 1904, pp. 177-186.

Gamba 1933
C. Gamba, *Opere d'arte ignote o poco note. Opere d'Arte inedite alla Mostra del Tesoro di Firenze Sacra*, in "Rivista d'arte", XV, 1933, pp. 65-74.

Gamba 1934
C. Gamba, *La mostra del tesoro di Firenze sacra. La pittura*, in "Bollettino d'arte del Ministero della Pubblica Istruzione", XXVII, 1933 (1934), pp. 145-163.

Gamba 1937
C. Gamba, *Osservazioni sull'arte di Giotto*, in "Rivista d'arte", XIX, 1937, pp. 271-285.

Gamba 1957
C. Gamba, *Il Graffione*, in "L'arte", LVI, 1957, pp. 111-113.

Gamurrini 1668-1685
E. Gamurrini, *Istoria genealogica delle famiglie nobili Toscane et Umbre*, 5 voll., Firenze 1668-1685.

Gandolfo 1956
G. Gandolfo, *Taddeo Gaddi, storia del problema critico*, in "Critica d'arte", XIII-XIV, 1956, pp. 32-55.

Gandolfo, Ghione 2009
F. Gandolfo, F. Ghione, *Giotto e il punto di fuga*, in *Giotto e il Trecento* 2009, II, pp. 365-377.

Gardner 1971
J. Gardner, *The Decoration of the Baroncelli Chapel in Santa Croce*, in "Zeitschrift für Kunstgeschichte", XXXIV, 1971, pp. 89-114.

Gardner 1982
J. Gardner, *The Louvre Stigmatization and the Problem of the Narrative Altarpiece*, in "Zeitschrift für Kunstgeschichte", XLV, 1982, pp. 217-247.

Gardner 1993
J. Gardner, *Patrons, Painters and Saints: Studies in Medieval Italian Painting*, Aldershot 1993.

Gardner 1994
J. Gardner, *Altars, Altarpieces, and Art History: Legislation and Usage*, in *Italian Altarpieces 1250-1550: Function and Design*, a cura di E. Borsook, Oxford 1994, pp. 5-39.

Gardner 2002
J. Gardner, *Giotto in America (and Elsewhere)*, in "Studies in the History of Art", LXI, 2002, pp. 160-181.

Gardner 2015
J. Gardner, *Il polittico Baroncelli per Santa Croce*, in *Giotto, l'Italia* 2015, pp. 140-153.

Gardner 2018
J. Gardner, *Painters, Inquisitors, and Novices. Giotto, Taddeo Gaddi, and Filippo Lippi at Santa Croce*, in "Mitteilungen des Kunsthistorischen Institutes in Florenz", LX, 2, 2018, pp. 222-253.

Gardner 2025
J. Gardner, *The Saint in the Sacristy: the Christ Church "John the Baptist Enthroned" by Lippo di Benivieni*, in "Convivium", XII, 2, 2025, pp. 106-118.

Gardner von Teuffel 1979
C. Gardner von Teuffel, *The Buttressed Altarpiece: A Forgotten Aspect of Tuscan Fourteenth Century Altarpiece Design*, in "Jahrbuch der Berliner Museen", XXI, 1979, pp. 21-65.

Gardner von Teuffel 1982
C. Gardner von Teuffel, *Lorenzo Monaco, Filippo Lippi und Filippo Brunelleschi: die Erfindung der Renaissancepala*, in "Zeitschrift für Kunstgeschichte", XLV, 1982, pp. 1-30.

Gardner von Teuffel 1983
C. Gardner von Teuffel, *From Polyptych to Pala: Some Structural Considerations*, in *La pittura nel XI e XV secolo. Il contributo dell'analisi tecnica alla storia dell'arte*, a cura di H.W. van Os, J.R.J. van Asperen de Boer, Bologna 1983, pp. 323-344.

Gardner von Teuffel 1997
C. Gardner von Teuffel, *Fra Angelico's Bishop Saints from the High Altar of S. Domenico, Fiesole*, in "The Burlington Magazine", CXXXIX, 1132, 1997, pp. 463-465.

Gardner von Teuffel 2017
C. Gardner von Teuffel, *The Altarpieces of San Lorenzo: Memorializing the Martyr of Accommodating the Parishioners*, in *San Lorenzo: A Florentine Church*, a cura di R.W. Gaston, L.A. Waldman, Firenze 2017, pp. 184-243.

Gardner von Teuffel 2021
C. Gardner von Teuffel, *The First Florentine "Tavola Quadra"? Fra Angelico's High Altarpiece in San Marco*, in *La pala di San Marco* 2021, pp. 51-88.

Garibaldi 2015
V. Garibaldi, *Galleria Nazionale dell'Umbria: catalogo generale. 1. Dipinti e sculture dal XIII al XV secolo*, Perugia 2015.

Garneri 1924
A. Garneri, *Fiesole e dintorni. San Domenico, Settignano, Maiano e Vincigliata; guida ricordo, pratica, storica, critica*, Torino 1924.

Garrison 1949
E.B. Garrison, *Italian Romanesque Panel Painting. An Illustrated Index*, Firenze 1949.

Garzelli 1975
A. Garzelli, *Codici miniati laurenziani. Appunti per un catalogo, 2*, in "Critica d'arte", XXI, 144, 1975, pp. 25-40.

Garzelli 1985
A. Garzelli, *Miniatura fiorentina del Rinascimento: 1440-1525. Un primo censimento*, 2 voll., Firenze 1985.

Gaye 1839-1840
J. Gaye, *Carteggio inedito d'artisti dei secoli XIV, XV, XVI*, 3 voll., Firenze 1839-1840.

Gealt 1979
A.M. Gealt, *Lorenzo di Niccolò*, tesi di dottorato, Bloomington, Bloomington Indiana University, 1979.

Gemäldegalerie 1996
Gemäldegalerie Berlin: Gesamtverzeichnis, a cura di R. Grosshans, H. Bock, Berlin 1996.

Gentilini 1980
G. Gentilini, *Nella Rinascita delle antichità*, in *La civiltà del cotto: arte della terracotta nell'area fiorentina dal XV al XX secolo*, catalogo della mostra (Impruneta, maggio-ottobre 1980), a cura di A. Paolucci, Firenze 1980, pp. 67-99.

Gentilini 1992
G. Gentilini, *I Della Robbia: la scultura invetriata nel Rinascimento*, 2 voll., Firenze 1992.

Gerbron 2016
C. Gerbron, *Giovanni di Franco au Louvre: deux Adorations et un mur de pierres*, in "La revue des musées de France", I, 2016, pp. 30-39.

Geschichten auf Gold 2005
Geschichten auf Gold. Bilderzählungen in der frühen Italienischen Malerei, catalogo della mostra (Berlino, Staatliche Museen zu Berlin, Gemäldegalerie, 4 novembre 2005-26 febbraio 2006), a cura di S. Weppelmann, Berlin 2005.

Gheri 2016
F. Gheri, *Una nota pratese, e altro, per Filippo d'Antonio Filippelli*, in "Prato", CXX, 2016, pp. 20-30.

Ghiberti 1450 circa [1912]
L. Ghiberti, *I Commentarii*, a cura di J. von Schlosser, Berlin 1912.

Ghirlandaio 2010
Ghirlandaio: una famiglia di pittori del Rinascimento tra Firenze e Scandicci, catalogo della mostra (Scandicci, Castello dell'Acciaiolo, 21 novembre 2010-1° maggio 2011), a cura di A. Bernacchioni, Firenze 2010.

Il Ghirlandaio di Vallombrosa 2006
Il Ghirlandaio di Vallombrosa: un restauro difficile, un ritorno trionfale, a cura di C. Caneva, Firenze 2006.

Gianeselli 2012
M. Gianeselli, *L'atelier du peintre: l'original multiple*, in *Primitifs italiens: le vrai, le faux, le fortune critique*, catalogo della mostra (Ajaccio, Musée Fesch, 29 giugno-1° ottobre 2012), a cura di E. Moench, Cinisello Balsamo 2012, pp. 83-89.

Gianeselli 2016
M. Gianeselli, *Pratiche del disegno nella bottega di Domenico Ghirlandaio e un'aggiunta al suo catalogo*, in "Paragone", LXVII, 799-801, 2016, pp. 45-53.

Gianeselli 2019
M. Gianeselli, *Dans l'intimité de Ridolfo del Ghirlandaio: les collections d'"un'uomo da bene"*, in *Le collezioni degli artisti in Italia: trasformazioni e continuità di un fenomeno sociale dal Cinquecento al Settecento*, atti della giornata di studi (Roma, British School, 2017), a cura di F. Parrilla, M. Borchia, Roma 2019, pp. 209-221.

Giglioli 1905
O.H. Giglioli, *Le pitture di Andrea del Castagno e di Alesso Baldovinetti per la chiesa di S. Egidio e il pergamo di Giuliano da Maiano*, in "Rivista d'arte", III, 1905, pp. 206-208.

Giglioli 1906
O.H. Giglioli, *L'antica cappella Nenti nella chiesa di S. Lucia dei Magnoli a Firenze e le sue pitture*, in "Rivista d'arte", IV, 1906, pp. 184-188.

Giglioli 1933
O.H. Giglioli, *Fiesole*, Roma 1933.

Gilbert 1977
C. Gilbert, *Peintres et menuisiers au début de la Renaissance en Italie*, in "Revue de l'art", XXXVII, 1977, pp. 9-28.

Gilberto Algranti presenta 1973

Gilberto Algranti presenta: Selezione 1973, catalogo della mostra (Milano, Gallerie Alberto Algranti & Co, 1973), a cura di G. Algranti, Milano 1973.

Gioseffi 1961

D. Gioseffi, *Lo svolgimento del linguaggio giottesco da Assisi a Padova: il soggiorno riminese e la componente ravennate*, in "Arte Veneta", XV, 1961, pp. 11-24.

Giotto: bilancio critico 2000

Giotto: bilancio critico di sessant'anni di studi e ricerche, catalogo della mostra (Firenze, Galleria dell'Accademia, 5 giugno-30 settembre 2000), a cura di A. Tartuferi, Firenze 2000.

Giotto. Il restauro 2012

Giotto. Il restauro del Polittico di Badia, a cura di A. Tartuferi, Firenze 2012.

Giotto, l'Italia 2015

Giotto, l'Italia, catalogo della mostra (Milano, Palazzo Reale, 2 settembre 2015-10 gennaio 2016), a cura di S. Romano, P. Petraroia, Milano 2015.

Giotto e compagni 2013

Giotto e compagni, catalogo della mostra (Parigi, Musée du Louvre, 18 aprile-15 luglio 2013), a cura di D. Thiébaut, Paris 2013.

Giotto e il suo tempo 1971

Giotto e il suo tempo, atti del congresso internazionale (Assisi, Palazzo Comunale, 24 settembre-1° ottobre 1967), Roma 1971.

Giotto e il Trecento 2009

Giotto e il Trecento. "Il più Sovrano Maestro stato in dipintura", catalogo della mostra (Roma, Museo Centrale del Risorgimento, 6 marzo-26 giugno 2009), 2 voll., a cura di A. Tomei, Milano 2009.

Giotto e la sua eredità 2007

Giotto e la sua eredità: Filippo Rusuti, Pietro Cavallini, Duccio, Giovanni da Rimini, Neri da Rimini, Pietro da Rimini, Simone Martini, Pietro Lorenzetti, Ambrogio Lorenzetti, Matteo Giovannetti, Maso di Banco, Puccio Capanna, Taddeo Gaddi, Giovanni da Milano, Giottino, Giusto de' Menabuoi, Altichiero, Jacopo Avanzi, Jean Pucelle i fratelli Limbourg, a cura di L. Bellosi, Milano 2007.

Giotto e le arti a Bologna 2005

Giotto e le arti a Bologna al tempo di Bertrando del Poggetto, catalogo della mostra (Bologna, Museo Civico Medievale, 3 dicembre 2005-28 marzo 2006), a cura di M. Medica, Cinisello Balsamo 2005.

Giotto e san Francesco. Una rivoluzione nell'Umbria del Trecento, catalogo della mostra (Perugia, Galleria Nazionale dell'Umbria, 14 marzo-14 giugno 2026), a cura di V. Picchiarelli, E. Zappasodi, Cinisello Balsamo 2026.

Giovanni dal Ponte 2016

Giovanni dal Ponte, protagonista dell'Umanesimo tardogotico fiorentino, catalogo della mostra (Firenze, Galleria dell'Accademia, 22 novembre 2016-12 marzo 2017), a cura di L. Sbaraglio, A. Tartuferi, Firenze 2016.

Girelli 2023

F. Girelli, *Giovanni di Balduccio prima di Milano: la scalata al successo, 1326-1335*, Perugia 2023.

Giura 2011

G. Giura, *Santa Croce ecclesia laicorum: 1383-1400*, in "Ricerche di storia dell'arte", CII, 2011, pp. 65-77.

Giura 2014

G. Giura, *Una fotografia per Ghirlandaio*, in "Nuovi Studi", XIX, 2014, pp. 23-30.

Giura 2015
G. Giura, *Un insolito "pastiche"*, in *L'ospedale di Orbatello: carità e arte a Firenze*, a cura di C. De Benedictis, C. Milloschi, Firenze 2015, pp. 223-226.

Giura 2016
G. Giura, *La seconda età della pittura in Santa Maria Novella*, in *Santa Maria Novella, la basilica e il convento* 2016, pp. 97-153.

Giura 2024
G. Giura, *Da un inventario ottocentesco di Santa Croce: Bartolomeo Bulgarini per Arcetri, Giovanni del Biondo per le Campora*, in "Paragone", LXXV, 887-889, 2024, pp. 80-96.

Glasser 1977
H. Glasser, *Artist' Contracts of the Early Renaissance*, New York 1977.

Gnudi 1958
C. Gnudi, voce "Giotto", in *Enciclopedia Universale dell'Arte* 1958-1978, vol. VI (1958), pp. 219-239.

Gnudi 1959
C. Gnudi, *Giotto*, Milano 1959.

Golzio 1931
V. Golzio, *Lorenzo Monaco: l'unificazione della tradizione senese con la Fiorentina e il Gotico*, Roma 1931.

Gonzàlez 2015
J.M.S. Gonzàlez, *Sanctitate vernans virga Aaronis. Interpretation of the stem of lilies in the medieval iconography of the Annunciation according to theological sources*, in "Art, Studies and Architectural Journal", X, 9, 2015, pp. 2-32.

Goodison, Robertson 1967
J.W. Goodison, G.H. Robertson, *Fitzwilliam Museum. Catalogue of Paintings. Italian Schools*, Cambridge 1967.

Gordon 2003
D. Gordon, *National Gallery Catalogues. The Fifteenth Century. Italian Paintings*, London 2003.

Gordon 2011
D. Gordon, *National Gallery Catalogues. The Italian Paintings Before 1400*, London 2011.

Gordon, Wyld, Roy 2002
D. Gordon, M. Wyld, A. Roy, *Fra Angelico's Predella for the High Altarpiece of San Domenico, Fiesole*, in "National Gallery Technical Bulletin", XXIII, 2002, pp. 4-19.

Goretti Miniati 1913
G.G. Goretti Miniati, *Vita di Jacopo di Casentino*, Firenze 1913.

Gosebruch 1962
M. Gosebruch, *Giotto und die Entwicklung des neuzeit Kunstbewusstseins*, Köln 1962.

Gosebruch 1971
M. Gosebruch, *Sulla necessità di colmare la lacuna tra Padova e le cappelle di S. Croce nella biografia artistica di Giotto*, in *Giotto e il suo tempo* 1971, pp. 233-251.

Gotti 1890
A. Gotti, *Ricordanze della nobil famiglia Rosselli Del Turco*, Firenze 1890.

Grassi 2025
A. Grassi, *L'allestimento del San Francesco Bardi e della Maestà creduta di Cimabue dopo l'abbattimento del tramezzo*, in *Santa Croce* 2025, pp. 99-120.

Graziani 1943
A. Graziani, *Affreschi del Maestro di Figline*, in "Proporzioni", I, 1943, pp. 65-79.

Gregori 1973
M. Gregori, *La pittura umbra della prima metà del Trecento: lezioni di Roberto Longhi nell'anno accademico 1953-1954*, in "Paragone", XXIV, 281-283, 1973, pp. 3-44.

Grifi 1906
E. Grifi, *Illustrated Catalogue of the Pitti and Uffizi Galleries in Florence*, Firenze 1906.

Gronau 1909
G. Gronau, voce "Benozzo Gozzoli", in *Allgemeines Lexikon* 1907-1950, vol. III (1909), pp. 341-349.

Gronau 1933a
H.D. Gronau, *Lorenzo di Bicci: ein Rekonstruktionsversuch*, in "Mitteilungen des Kunsthistorischen Institutes in Florenz", IV, 1932-1934 (1933), 2/3, pp. 103-118.

Gronau 1933b
G. Gronau, voce "Ponte, Giovanni del", in *Allgemeines Lexikon* 1907-1950, vol. XXVII (1933), p. 246.

Gronau 1938
H.D. Gronau, *In margine a Francesco Pesellino*, in "Rivista d'arte", XX, 1938, pp. 123-146.

Gronau 1949
H.D. Gronau, recensione a *R. Offner, A Critical and Historical Corpus of Florentine Painting: the Fourteenth Century*, in "The Burlington Magazine", XCI, 1949, pp. 294-295.

Grossman 1969
S. Grossman, *Two New Paintings by Lorenzo di Credi. A Contribution to the Painter's Late Style*, in "Mitteilungen des Kunsthistorischen Institutes in Florenz", XIV, 2, 1969, pp. 161-182.

Gualandi 1840-1845
M. Gualandi, *Memorie originali italiane riguardanti le belle arti*, 6 voll., Bologna 1840-1845.

Guarnieri 1987
E. Guarnieri, *I tabernacoli. Le immagini di devozione nelle strade di Firenze*, Firenze 1987.

Guasti 1871
G. Guasti, *La cappella de' Migliorati già Capitolo de' Francescani in Prato, dipinta nel secolo XIV*, Prato 1871.

Guasti 1888
G. Guasti, *I quadri della Galleria e altri oggetti d'arte del Comune di Prato, descritti e illustrati con documenti inediti*, Prato 1888.

Guazzini 2013
G. Guazzini, *Il coro delle monache di San Pier Maggiore a Pistoia: funzione e percezione di un inedito ciclo decorativo di primo Trecento*, in "Commentari d'arte", XVIII, 52-53, 2012 (2013), pp. 5-21.

Guazzini in c.d.s.
G. Guazzini, *La tavola di San Francesco a Pistoia: vita e trasformazioni di un capolavoro del XIII secolo*, in c.d.s.

Guida di Firenze 1868
Guida di Firenze e suoi contorni, con vedute e nuova pianta della città, aggiuntivi i cataloghi delle gallerie pubbliche e private, Firenze 1868.

Guidi 1968
F. Guidi, *Per una nuova cronologia di Giovanni di Marco*, in "Paragone", XIX, 223, 1968, pp. 27-46.

Guidi 1970
F. Guidi, *Ancora su Giovanni di Marco*, in "Paragone", XXI, 239, 1970, pp. 11-23.

Guidi 1987
F. Guidi, *La pittura fiorentina del primo Quattrocento nel transetto di S. Trinita*, in *La Chiesa di Santa Trinita* 1987, pp. 118-122.

Guidotti 1986
A. Guidotti, *Pubblico e privato, committenza e clientela: botteghe e produzione artistica a Firenze tra XV e XVI secolo*, in "Ricerche storiche", XVI, 3, 1986, pp. 535-550.

Gurrieri 2017
F. Gurrieri, *Domenico di Michelino: Dante, la "Divina Commedia" e Firenze*, Firenze 2017.

Gy-Wilde 1930
J. Gy-Wilde, *Giotto-Studien*, in "Wiener Jahrbuch für Kunstgeschichte", VII, 1930, pp. 45-94.

Hager 1962
H. Hager, *Die Anfänge des italienischen Altarbildes: untersuchungen zur Entstehungsgeschichte des toskanischen Hochaltarretabels*, München 1962.

Haines 1989
M. Haines, *Una ricostruzione dei perduti libri di matricole dell'arte dei Medici e Speziali a Firenze dal 1353 al 1408*, in "Rivista d'arte", XLI, 4, 1989, pp. 173-207.

Handbook 1980
Handbook of the Collection. New Orleans Museum of Art, a cura di B.N. McDermott, New Orleans 1980.

Hatfield Strens 1968
B. Hatfield Strens, *L'arrivo del trittico Portinari a Firenze*, in "Commentari", XIX, 1968, pp. 315-319.

Hatfield 1970
R. Hatfield, *The Compagnia de' Magi*, in "Journal of the Warburg and Courtauld Institutes", XXXIII, 1970, pp. 107-161.

Hausenstein 1924
W. Hausenstein, *Giotto*, Berlin 1924.

Hautecoeur 1931
L. Hautecouer, *Les primitifs italiens*, Paris 1931.

Henderson 1988
J. Henderson, *The Parish and the Poor in Florence at the Time of the Black Death: the Case of S. Frediano*, in "Continuity and Change", III, 2, 1988, pp. 247-272.

Henderson 2016
J. Henderson, *L'ospedale rinascimentale: la cura del corpo e dell'anima*, Bologna 2016.

Hendy 1928
P. Hendy, *The Supposed "Painter of Saint Stephen"*, in "The Burlington Magazine for Connoisseurs", LII, 1928, pp. 284-295.

Hernandez 2022
M. Hernandez, *La pittura della "seconda età" vasariana e la storia delle due "Crocifissioni" di Andrea del Castagno*, in *Santa Maria degli Angeli a Firenze: da monastero camaldolese a biblioteca umanistica*, a cura di C. De Benedictis, C. Milloschi, G. Tigler, Firenze 2022, pp. 324-346

L'héritage de Gustave Revilliod 2020
L'héritage de Gustave Revilliod, a cura di F. Elsig, I. Naef Galuba, Chêne-Bourg 2020.

Hertz 1981
A. Hertz, *Fra Angelico*, Freiburg 1981.

Hoeniger 1995
C.S. Hoeniger, *The Renovation of Paintings in Tuscany 1250-1500*, Cambridge 1995.

Holmes 1993
M. Holmes, *"Frate Filippo di Tommaso dipintore": Fra Filippo Lippi and Florentine Renaissance Religious Practices*, tesi di dottorato, Cambridge, Harvard University, 1993.

Holmes 2003
M. Holmes, *Neri di Bicci and the Commodification of Artistic Values in Florentine Painting (1450-1500)*, in *The Art Market in Italy: 15th-17th Centuries*, atti del convegno (Firenze, Villa Le Balde; Palazzo Medici-Riccardi, 19-21 giugno 2000), a cura di M. Fantoni, L.C. Matthew, S.F. Matthews-Grieco, Modena 2003, pp. 213-223.

Holmes 2013
M. Holmes, *The Miraculous Image in Renaissance Florence*, New Haven 2013.

Hood 1993
W. Hood, *Fra Angelico at San Marco*, New Haven 1993.

Hoogewerff 1930
G.J. Hoogewerff, *Benozzo Gozzoli*, Paris 1930.

Horizonte 2011
Horizonte. Landschaften von Fra Angelico bis Monte, catalogo della mostra (Remagen, Arp-Museum Bahnhof Rolandseck, 18 marzo-18 settembre 2011), a cura di O. Kornhoff, Bielefeld 2011.

Horne 1905a
H.P. Horne, *Notes on Pictures in the Royal Collections Article VIII – the Story of Simon Magus, Part of a Predella Painting by Benozzo Gozzoli*, in "The Burlington Magazine for Connoisseurs", VII, 1905, pp. 377-383.

Horne 1905b
H.P. Horne, *Il Graffione*, in "The Burlington Magazine for Connoisseurs", VII, 1905, pp. 189-196.

Horne 1906
H.P. Horne, *Giovanni dal Ponte*, in "The Burlington Magazine for Connoisseurs", IX, 1906, pp. 332-337.

Horne 1909
H.P. Horne, *A Commentary Upon Vasari's Life of Jacopo del Casentino*, in "Rivista d'arte", VI, 1909, pp. 95-112, 165-184.

Huebscher 2020
A.J. Huebscher, *Alesso Baldovinetti und die Florentiner Malerei der Frührenaissance*, Münster 2020.

Hueck 1972
I. Hueck, *Le matricole dei pittori fiorentini prima e dopo il 1320*, in "Bollettino d'arte del Ministero della Pubblica Istruzione", LVII, 1972, pp. 114-121.

Hueck 1983
I. Hueck, *Il cardinale Napoleone Orsini e la cappella di S. Nicola nella basilica francescana ad Assisi*, in *Roma anno 1300*, atti della IV settimana di studi di storia dell'arte medievale (Roma, Università "La Sapienza", 19-24 maggio 1980), a cura di A.M. Romanini, Roma 1983, pp. 187-198.

Hutton 1908
E. Hutton, *Country Walks About Florence*, London 1908.

Hutton 1927
E. Hutton, *The Valley of Arno: A Study of its Geography, History & Works of Art*, London 1927.

Hyatt 1950
M. Hyatt, *Change and Permanence in Men's Clothes*, in "The Metropolitan Museum of Art Bulletin", VIII, 1949 (1950), pp. 262-269.

Iconografia di San Benedetto 1982
Iconografia di San Benedetto nella pittura della Toscana: immagini e aspetti culturali fino al XVI secolo, Firenze 1982.

Iconografia di San Giovanni Gualberto 2002
Iconografia di San Giovanni Gualberto: la pittura in Toscana, a cura di A. Padoa Rizzo, Vallombrosa 2002.

Important Old Master Paintings 1990
Important Old Master Paintings: Within the Image, Fall Exhibition, catalogo della mostra (New York, Piero Corsini Inc., 1990), New York 1990.

Indrio 1989
L. Indrio, *Firenze nel Quattrocento: divisione e organizzazione del lavoro nelle botteghe*, in "Ricerche di Storia dell'arte", XXXVIII, 1989, pp. 61-70.

Invisibile agli occhi 2007
Invisibile agli occhi, atti della giornata di studio in ricordo di Lisa Venturini (Firenze, Fondazione Roberto Longhi, 15 dicembre 2005), a cura di N. Baldini, Firenze 2007.

Israëls 2003
M. Israëls, *Sassetta's Madonna della Neve: An Image of Patronage*, Leiden 2003.

Israëls 2008
M. Israëls, *L'"Assunzione" del Sassetta e la fortuna del Trecento: un caso senese?*, in *La presenza del passato* 2008. *Political ideas e modelli culturali nella storia e nell'arte senese*, atti del convegno internazionale (Siena, 4 maggio 2007), a cura di C. Barbieri, Siena 2008, pp. 225-238.

Israëls 2009
M. Israëls, *Sassetta: the Borgo San Sepolcro Altarpiece*, 2 voll., Firenze 2009.

Italian Masterpieces 2015
Italian Masterpieces: 14th-15th Centuries, a cura di G. Sarti, London 2015.

Italian Paintings 2003
Italian Paintings of the Fifteenth Century: the Collections of the National Gallery of Art. Systematic Catalogue, a cura di M. Boskovits, D.A. Brown, New York 2003.

Italian Paintings 2010
Italian Paintings from the Richard L. Feigen Collection, catalogo della mostra (New Haven, Yale University Art Gallery, 28 maggio-12 settembre 2010), a cura di L.B. Kanter, J. Marciari, New Haven 2010.

Italian Paintings 2015
Italian Paintings. With an Unpublished "Judith Beheading Holofernes" by Giuseppe Vermiglio, a cura di Grassi Studio, Firenze 2015.

Italian Paintings 2025
Italian Paintings at the Yale University Art Gallery. Volume 1, 1230-1420, a cura di L.B. Kanter, P. Palladino, New Haven 2025.

Italian Renaissance Frames 1990
Italian Renaissance Frames, catalogo della mostra (New York, The Metropolitan Museum of Art, 5 giugno-2 settembre 1990), a cura di T.J. Newbery, G. Bisacca, L.B. Kanter, New York 1990.

Ito 2004
T. Ito, *L'identità di Giovanni di Francesco*, in "Ricerche di storia dell'arte", LXXXIV, 2004, pp. 51-69.

Ito 2014
T. Ito, *Domenico Ghirlandaio's Santa Maria Novella Altarpiece: A Reconstruction*, in "Mitteilungen des Kunsthistorischen Institutes in Florenz", LVI, 2, 2014, pp. 170-191.

Ito 2019
T. Ito, *In the Shadow of Domenico: the Workshop Practice of the Ghirlandaio Brothers*, in *Proceedings of the 34th World Congress of Art History*, XXXIV, 2019, pp. 584-592.

Ito 2020
T. Ito, *Ghirlandaio Brothers Reconsidered: the Master of the Saint Louis Madonna as the Young Benedetto Ghirlandaio*, in "Journal of the Warburg and Courtauld Institutes", LXXXIII, 2020, pp. 81-130.

Jacobsen 2001
W. Jacobsen, *Die Maler von Florenz zu Beginn der Renaissance*, München 2001.

Jacopo del Casentino 2014
Jacopo del Casentino e la pittura a Pratovecchio nel secolo di Giotto, catalogo della mostra (Pratovecchio, Teatro degli Antei, 14 giugno-19 ottobre 2014), a cura di D. Parenti, S. Ragazzini, Firenze 2014.

Janson-La Palme 1976
R. Janson-La Palme, *Taddeo Gaddi's Baroncelli Chapel: Studies in Design and Content*, 2 voll., tesi di dottorato, Princeton, Princeton University, 1976.

Justi 1910
L. Justi, *Die italienische Malerei des XV. Jahrhunderts*, Berlin 1910.

Kaftal 1950
G. Kaftal, *Saint Francis in Italian Painting*, London 1950.

Kaftal 1952-1985
G. Kaftal, *Saints in Italian Art*, 4 voll., Firenze 1952-1985.

Kanter 2002
L.B. Kanter, *Zanobi Strozzi Miniature and Battista di Biagio Sanguigni*, in "Arte Cristiana", XC, 2002, pp. 321-331.

Kanter 2005a
L.B. Kanter, *Fra Angelico: the Early Works (about 1410-21)*, in *Fra Angelico* 2005, pp. 3-12.

Kanter 2005b
L.B. Kanter, *Battista di Biagio Sanguigni and Zanobi Strozzi*, in *Fra Angelico* 2005, pp. 227-230.

Kanter 2006
L.B. Kanter, *Lorenzo Monaco e (?) il Beato Angelico*, in *Lorenzo Monaco* 2006, pp. 59-65.

Kanter 2018
L.B. Kanter, *Leonardo da Vinci, Pupil of Andrea del Verrocchio*, in *Leonardo: Discoveries from Verrocchio's Studio. Early Paintings and New Attribution*, catalogo della mostra (New Haven, Yale University Art Gallery, 29 giugno-7 ottobre 2018), a cura di L. Kanter, New Haven 2018, pp. 9-102.

Kecks 2000
R.G. Kecks, *Domenico Ghirlandaio und die Malerei der Florentiner Renaissance*, München 2000.

Kecks 2007
R.G. Kecks, voce "Ghirlandaio, Davide", in *Allgemeines Künstler* 1992-2023, vol. LIII (2007), pp. 70-72.

Kehrer 1908
H. Kehrer, *Die heiligen drei Könige in Literatur und Kunst*, Leipzig 1908.

Kennedy 1938
R.W. Kennedy, *Alesso Baldovinetti: A Critical & Historical Study*, New Haven 1938.

Kent 1983
F.W. Kent, *Lorenzo di Credi, his Patron Iacopo Bongianni and Savonarola*, in "The Burlington Magazine", CXXV, 966, 1983, pp. 539-541.

Kent, Elam 2015
F.W. Kent, C. Elam, *Piero del Massaio: Painter, Mapmaker and Military Surveyor*, in "Mitteilungen des Kunsthistorischen Institutes in Florenz", LVII, 2015, pp. 65-89.

Khvoshinsky, Salmi 1912-1914
B. Khvoshinsky, M. Salmi, *I pittori toscani dal XIII al XVI secolo*, 2 voll., Roma 1912-1914.

Kindlers Malerei 1964-1971
Kindlers Malerei Lexikon, 6 voll., Zürich 1964-1971.

Klaniczay 2002
G. Klaniczay, *Holy Rulers and Blessed Princesses: Dynastic Cults in Medieval Central Europe*, Cambridge 2002.

Klesse 1959
B. Klesse, *Der Meister des Hochaltars von S. Martino a Mensola*, in "Mitteilungen des Kunsthistorischen Institutes in Florenz", VIII, 1957-1959 (1959), pp. 247-252.

Klesse 1962
B. Klesse, *Literatur zur Trecentomalerei in Florenz*, in "Zeitschrift für Kunstgeschichte", XXV, 1962, pp. 251-276.

Klesse 1967
B. Klesse, *Seidenstoffe in der Italianischen Malerei des 14. Jahrhunderts*, Bern 1967.

Kreplin 1920
B.C. Kreplin voce "Taddeo Gaddi", in *Allgemeines Lexikon* 1907-1950, vol. XIII (1920), pp. 29-33.

Kreplin 1928
B.C. Kreplin voce "Landini, Jacopo", in *Allgemeines Lexikon* 1907-1950, vol. XXII (1928), p. 297.

Krüger 2002
K. Krüger, *Medium and Imagination: Aesthetic Aspects of Trecento Panel Painting*, in "Studies in the History of Art", LXI, 2002, pp. 56-81.

Kustodieva 2011
T.K. Kustodieva, *Museo Statale Ermitage. La pittura italiana dal XIII al XVI secolo*, Milano 2011.

Labriola 1998a
A. Labriola, voce "Gaddi, Taddeo", in *Dizionario biografico degli Italiani*, LI, 1998 (online).

Labriola 1998b
A. Labriola, voce "Gaddi, Agnolo", in *Dizionario biografico degli Italiani*, LI, 1998 (online).

Labriola 1999
A. Labriola, voce "Daddi, Bernardo", in *Allgemeines Künstler* 1992-2023, vol. XXIII (1999), p. 356.

Labriola 2003
A. Labriola, *Un dipinto di Jacopo del Casentino e alcuni appunti sull'antica cattedrale di Santa Reparata a Firenze*, in "Arte Cristiana", XCI, 2003, pp. 333-344.

Labriola 2023
A. Labriola, *Lippo di Benivieni, un tabernacolo perduto e lo Statuto miniato dell'Arte di Calimala*, in *Il restauro del fregio di Andrea Pucci Sardi da Empoli: la rilettura di una oreficeria trecentesca per il Battistero di Firenze*, a cura di M. Ceriana, R. Gennaioli, S. Rossi, Firenze 2023, pp. 47-66.

Lachi 1995
C. Lachi, *Il Maestro della Natività di Castello*, Firenze 1995.

Laclotte 2002
M. Laclotte, *Observations on Some Polyptychs and Altaroli by Ambrogio Lorenzetti*, in "Studies in the History of Art", LXI, 2002, pp. 182-197.

Laclotte, Moench-Scherer 2005
M. Laclotte, E. Moench-Scherer, *Peinture italienne. Musée du Petit Palais, Avignon*, Paris 2005.

Laclotte, Mognetti 1976
M. Laclotte, E. Mognetti, *Avignon, Musée du Petit Palais: peinture italienne*, Paris 1976.

Ladis 1978
A. Ladis, *Taddeo Gaddi: Style and Chronology*, tesi di dottorato, Virginia, University of Virginia, 1978.

Ladis 1982
A. Ladis, *Taddeo Gaddi: Critical Reappraisal and Catalogue Raisonné*, Columbia 1982.

Ladis 1984
A. Ladis, *The Velluti Chapel in Santa Croce, Florence*, in "Apollo", CXX, 1984, pp. 238-245.

Ladis 1992
A. Ladis, *The Reflective Memory of a Late Trecento Painter: Speculations on the Origins and Development of the Master of San Martino a Mensola*, in "Arte Cristiana", LXXX, 1992, pp. 323-334.

Lafenêstre, Richtenberger 1895
G. Lafenêstre, E. Richtenberger, *La peinture en Europe: Florence*, Paris 1895.

Laghi 2002
A.V. Laghi, *La pinacoteca dell'Accademia di Belle Arti di Carrara*, Milano 2002.

Langton Douglas 1900
R. Langton Douglas, *Fra Angelico*, London 1900.

Lanzi 1778-1779 circa [2002]
L. Lanzi, *Taccuino di Roma e di Toscana*, a cura di D. Levi, Pisa 2002.

Lapaire 1992
C. Lapaire, *La peinture du Moyen Age*, Genève 1992.

Lapi Ballerini 2004
I. Lapi Ballerini, *Nuovi maestri per l'età tardogotica in Prato*, in "Studi di storia dell'arte", XV, 2004, pp. 71-98.

Lari, Pieralli 1983
R. Lari, M. Pieralli, *Osservazioni tecniche e note di restauro*, in *Domenico Ghirlandaio* 1983, pp. 27-29.

Lasareff 1928
V. Lasareff, *Studies on Giuseppe Maria Crespi*, in "Art in America", XVII, 1928, pp. 3-25.

Latini 2007
E. Latini, *La cappella del Santo Sepolcro nel complesso conventuale di San Pancrazio a Firenze*, in *I fiorentini alle crociate: guerre, pellegrinaggi e immaginario orientalistico a Firenze tra Medioevo ed età moderna*, a cura di S. Agnoletti, Firenze 2007, pp. 267-281.

Lavagnino 1929
E. Lavagnino, *Per un trittico di Niccolò di Pietro Gerini*, in "Bollettino d'arte del Ministero della Pubblica Istruzione", XXIII, 1929, pp. 39-44.

Legati da una cintola 2017
Legati da una cintola. L'Assunta di Bernardo Daddi e l'identità di una città, catalogo della mostra (Prato, Museo di Palazzo Pretorio, 8 settembre 2017-14 gennaio 2018), a cura di A. De Marchi, C. Gnoni Mavarelli, Firenze 2017.

Legato Marchi 1985
Legato Marchi alle Gallerie fiorentine, a cura di C. Caneva, M. Spallanzani, E. Spalletti, Firenze 1985.

Lembo 2000
R. Lembo, *Rignano sull'Arno: edifici, luoghi e segni di culto del territorio*, Rignano sull'Arno 2000.

Lembo 2023
R. Lembo, *Rignano sull'Arno: itinerario storico fra territorio, insediamenti e comunità*, Rignano sull'Arno 2023.

Lenza 2005
A. Lenza, *Alcune note archivistico-documentarie su Puccio di Simone: precisazioni sulla biografia e vicenda storica delle sue opere*, in *Da Puccio di Simone a Giottino* 2005, pp. 21-24.

Lenza 2022
A. Lenza, *Gli atti del notaio ser Tino d'Ottaviano: alcuni documenti inediti su Nardo di Cione, Ristoro di Andrea, Puccio di Simone, Andrea Bonaiuti, Giovanni Bonsi, Neri di Mone e altri pittori*, in "Studi di storia dell'arte", XXXII, 2021 (2022), pp. 9-14.

Leone De Castris 2003
P. Leone De Castris, *Simone Martini*, Milano 2003.

Leone De Castris 2006
P. Leone De Castris, *Giotto a Napoli*, Napoli 2006.

Lermolieff 1890 [1897]
I. Lermolieff [G. Morelli], *Della pittura italiana. Studi storico-critici: le gallerie Borghese e Doria-Pamphili in Roma*, Milano 1897.

Lettere 1855
Lettere edite e inedite di Filippo Sassetti, a cura di E. Marcucci, Firenze 1855.

Letters of Roger Fry 1972
Letters of Roger Fry, a cura di D. Sutton, 2 voll., London 1972.

Levi D'Ancona 1958
M. Levi D'Ancona, *Some New Attributions to Lorenzo Monaco*, in "The Art Bulletin", XL, 1958, pp. 175-191.

Levi D'Ancona 1962
M. Levi D'Ancona, *Miniatura e miniatori a Firenze dal XIV al XVI secolo: documenti per la storia della miniatura*, Firenze 1962.

Levi D'Ancona 1995
M. Levi D'Ancona, *Gli artisti di Santa Maria degli Angeli e le loro miniature*, in *I corali del monastero di Santa Maria degli Angeli*, catalogo della mostra (Firenze, Biblioteca Medicea Laurenziana, 15 giugno-31 luglio 1995), a cura di M. Levi D'Ancona, A. Dillon Bussi, A.R. Fantoni, D. Savelli, Firenze 1995, pp. 110-193.

Levi D'Ancona 2001
M. Levi D'Ancona, *Lo zoo del Rinascimento. Il significato degli animali nella pittura italiana dal XIV al XVI secolo*, Lucca 2001.

Levy 2019
A. Levy, *House of Secrets. The Many Lives of a Florentine Palazzo*, London 2019.

Il Libro di Antonio Billi [1892]
Il Libro di Antonio Billi, a cura di K. Frey, Berlin 1892.

In the Light of Apollo 2003
In the Light of Apollo: Italian Renaissance and Greece, catalogo della mostra (Atene, National Gallery; Alexandros Soutzos Museum, 22 dicembre 2003-31 marzo 2004), a cura di M. Gregori, Cinisello Balsamo 2003.

Lightbown 1978
R. Lightbown, *Sandro Botticelli*, 2 voll., London 1978.

Llewellyn 2021
L. Llewellyn, *La pala d'altare di Benozzo Gozzoli per la Compagnia della Purificazione e di San Zanobi*, in *Benozzo Gozzoli* 2021, pp. 73-85.

Llewellyn 2023
L. Llewellyn, *Pesellino and the Medici Palace*, in *Pesellino* 2023, pp. 25-33.

Llewellyn, Tedbury 2024
L. Llewellyn, I. Tedbury, *Two Portable Altarpieces by Simone Martini*, in *Siena 2024*, pp. 117-125.

Lloyd 1977
C. Lloyd, *A Catalogue of the Earlier Italian Paintings in the Ashmolean Museum*, Oxford 1977.

Lombardi 1992
E. Lombardi, *Messer Bonifacio Lupi da Parma e la sua fondazione in via San Gallo in Firenze*, Firenze 1992.

Longhi 1930 [1968]
R. Longhi, *Progressi nella reintegrazione di un polittico di Giotto*, in *Edizione delle opere complete di Roberto Longhi* 1961-2000, IV (1968), pp. 3-6.

Longhi 1940
R. Longhi, *Fatti di Masolino e di Masaccio*, in "Critica d'arte", V, 25-26, 1940, pp. 145-191.

Longhi 1940 [1975]
R. Longhi, *Genio degli anonimi*, in *Edizione delle opere complete di Roberto Longhi* 1961-2000, VIII.I (1975), pp. 137-137.

Longhi 1948 [1974]
R. Longhi, *Giudizio sul Duecento*, in *Edizione delle opere complete di Roberto Longhi* 1961-2000, VII (1974), pp. 1-53.

Longhi 1951
R. Longhi, *Stefano Fiorentino*, in "Paragone", II, 13, 1951, pp. 18-40.

Longhi 1952 [1974]
R. Longhi, *Giotto spazioso*, in *Edizione delle opere complete di Roberto Longhi* 1961-2000, VII (1974), pp. 59-64.

Longhi 1952 [1975]
R. Longhi, *Il "Maestro di Pratovecchio"*, in *Edizione delle opere complete di Roberto Longhi* 1961-2000, VIII.I (1975), pp. 99-122.

Longhi 1959a
R. Longhi, *Qualità e industria in Taddeo Gaddi*, in "Paragone", IX, 109, 1959, pp. 31-40.

Longhi 1959b
R. Longhi, *Qualità e industria in Taddeo Gaddi ed altri*, in "Paragone", IX, 111, 1959, pp. 3-12.

Longhi 1963 [1974]
R. Longhi, *In traccia di alcuni anonimi trecentisti*, in *Edizione delle opere complete di Roberto Longhi* 1961-2000, VII (1974), pp. 163-173.

Longhi 1965
R. Longhi, *Una "riconsiderazione" dei primitivi italiani a Londra*, in "Paragone", XVI, 183, 1965, pp. 8-16.

Longhi 1967
R. Longhi, *Firenze diminuita*, in "Paragone", XVIII, 203, 1967, pp. 3-12.

Longhi 1968
R. Longhi, *Un dipinto dell'Angelico a Livorno (1928)*, in *Edizione delle opere complete di Roberto Longhi* 1961-2000, IV (1968), pp. 145-153.

Lorenzo Monaco 1998
Lorenzo Monaco. Tecnica e restauro. L'Incoronazione della Vergine degli Uffizi. L'Annunciazione di Santa Trinita a Firenze, a cura di M. Ciatti, C. Frosinini, Firenze 1998.

Lorenzo Monaco 2006
Lorenzo Monaco. Dalla tradizione giottesca al Rinascimento, catalogo della mostra (Firenze, Galleria dell'Accademia, 9 maggio-24 settembre 2006), a cura di A. Tartuferi, D. Parenti, Firenze 2006.

Lorenzo Monaco: guida alla mostra 2006
Lorenzo Monaco: guida alla mostra, a cura di A. Tartuferi, D. Parenti, Firenze 2006.

Lorenzoni 1921
A. Lorenzoni, *Cosimo Rosselli: pittor fiorentino; MCCCCXXXIX-MDVII, con nuovi documenti e con XXIX tavole eliotipiche, per nozze Roberto Rosselli del Turco-Maria Luisa dei baroni Ricasoli Firidolfi*, Firenze 1921.

Lucchi 1967
A. Lucchi, *Firenze, S. Maria Novella*, Bologna 1967.

Luchs 1977
A. Luchs, *Cestello. A Cistercian Church of the Florentine Renaissance*, New York-London 1977.

Lunardi 1983
R. Lunardi, *Arte e storia in Santa Maria Novella*, Firenze 1983.

Lux Divina 2024
Lux Divina. Lucia di Siracusa, il trionfo della Santità nell'arte, catalogo della mostra (Siracusa, Galleria Regionale di Palazzo Bellomo; Belpasso, chiesa del Carmine, 30 novembre 2024-2 marzo 2025), a cura di D. Bottaro, A. Consoli, A. Di Mauro, R. Insolia, M. Romano, Siracusa 2024.

Macadam 1988
A. Macadam, *Florence. Blue Guide*, London 1988.

Macciò 1869
D. Macciò, *Nuova guida della Città di Fiesole, corredata di cenni storici e note desunte da documenti, e dai più accreditati scrittori*, Volterra 1869.

Mackowsky 1899a
H. Mackowsky, *Jacopo del Sellaio*, in "Jahrbuch der Preußischen Kunstsammlungen", XX, 1899, pp. 192-202, 271-284.

Mackowsky 1899b
H. Mackowsky, *Die Verkündigung und die Verlobung der Heiligen Katharina von Francesco Pesellino*, in "Zeitschrift für bildende Kunst", X, 1899, pp. 80-85.

La Madonna nell'attesa del parto 2000
La Madonna nell'attesa del parto: capolavori dal patrimonio italiano del '300 e '400, catalogo della mostra (Milano, basilica di San Carlo al Corso, 25 marzo-25 aprile 2000), a cura di E.M. Ronchi, Milano 2000.

La Maestà di Cimabue restaurata 1993
La Maestà di Cimabue restaurata, Firenze 1993.

Maestri e botteghe 1992
Maestri e botteghe. Pittura a Firenze alla fine del Quattrocento, catalogo della mostra (Firenze, Palazzo Strozzi, 16 ottobre 1992-10 gennaio 1993), a cura di M. Gregori, A. Paolucci, C. Acidini Luchinat, Cinisello Balsamo 1992.

Il Maestro di Figline 1980
Il Maestro di Figline: un pittore del Trecento. Presentazione e catalogo delle opere in occasione della mostra didattica, catalogo della mostra (Figline Valdarno, Palazzo del Comune, 21 dicembre 1980-4 gennaio 1981), a cura di L. Bellosi, A. Conti, Firenze 1980.

Il Maestro di Signa 1995
Il Maestro di Signa: un tabernacolo restaurato a Signa, a cura di M.M. Simari, Antella-Firenze 1995.

Maginnis 1993
H.B.J. Maginnis, *Giotto's world through Vasari's eyes*, in "Zeitschrift für Kunstgeschichte", LVI, 1993, pp. 385-408.

Magni 1900-1902
B. Magni, *Storia dell'arte italiana dalle origini al secolo XX*, 3 voll., Roma 1900-1902.

Maisonneuve 2012
C. Maisonneuve, *Florence au XV^e siécle: un quartier et ses peintres*, Paris 2012.

Mambelli 2010
F. Mambelli, *Di alcuni primitivi nella Collezione Ranghiasci Brancaleoni di Gubbio*, in "Annuario della Scuola di specializzazione in Beni storici artistici dell'Università di Bologna", VIII, 2010, pp. 89-103.

Mambelli 2020
F. Mambelli, *"Il più grande centro commerciale di oggetti d'arte": la galleria Sangiorgi tra strategie di marketing e artigianato artistico*, in *Capitale e crocevia*, a cura di A. Bacchi, G. Capitelli, Cinisello Balsamo 2020, pp. 185-227.

"Manifestatori delle cose miracolose" 1991
"Manifestatori delle cose miracolose": arte italiana del '300 e '400 da collezioni in Svizzera e nel Liechtenstein, catalogo della mostra (Lugano, Fondazione Thyssen-Bornemisza, 7 aprile-30 giugno 1991), a cura di G. Freuler, Einsiedeln 1991.

Mancini 1999
C.M. Mancini, *Giuseppe Sangiorgi, antiquario e filantropo*, in "L'Urbe", III, 59, 1999, pp. 109-122.

Mannini 1995
M.P. Mannini, *La Madonna della Cintola di Ridolfo del Ghirlandaio*, in *La Sacra Cintola nel Duomo di Prato*, a cura di C. Martini, Prato 1995, pp. 292-295.

Marchese 1854
V. Marchese, *Memorie dei più insigni pittori, scultori e architetti domenicani*, 2 voll., Firenze 1854.

Marcheselli 2024
S. Marcheselli, *"Cum colonnellis et [p]redula". (Im)materialità della committenza di polittici per la chiesa dell'Ospedale Santa Chiara di Pisa*, in "Predella", LVI, 2024, pp. 97-115.

Marchini 1938
G. Marchini, *Gli affreschi perduti di Giotto in una cappella di S. Croce*, in "Rivista d'arte", XX, 1938, pp. 215-241.

Marchini 1955
G. Marchini, *Le vetrate italiane*, Milano 1955.

Marchini 1969
G. Marchini, *Le vetrate della Basilica di San Francesco*, in *Giotto e i giotteschi in Assisi*, a cura di G. Palumbo, G.A. Cicognani, Roma 1969, pp. 271-299.

Marchini 1971
G. Marchini, *Il giottesco Giovanni di Bonino*, in *Giotto e il suo tempo* 1971, pp. 67-77.

Marciari 2015
J. Marciari, *Italian, Spanish and French Paintings Before 1850 in the San Diego Museum of Art*, San Diego 2015.

Marcucci 1958
L. Marcucci, *Gallerie nazionali di Firenze. I dipinti toscani del secolo XIII*, Roma 1958.

Marcucci 1962
L. Marcucci, *Del polittico di Ognissanti di Giovanni da Milano*, in "Antichità viva", IV, 1, 1962, pp. 11-19.

Marcucci 1963
L. Marcucci, *Dal "Maestro di Figline" a Giottino*, in "Jahrbuch der Berliner Museen", V, 1, 1963, pp. 14-43.

Marcucci 1965a
L. Marcucci, *Gallerie nazionali di Firenze. I dipinti toscani del secolo XIV*, Roma 1965.

Marcucci 1965b
L. Marcucci, voce "Gaddi, Taddeo", in *Kindlers Malerei* 1964-1971, vol. II (1965), pp. 519-523.

Marquand 1922
A. Marquand, *Andrea della Robbia and his Atelier*, 2 voll., Princeton 1922.

Marrai 1907
B. Marrai, *Opere d'arte dall'Arcispedale di Santa Maria Nuova*, Firenze 1907.

Marrone 2023
R. Marrone, *Oltre la soglia di Sant'Egidio: committenza, programma e vicende del perduto ciclo pittorico della cappella maggiore*, in "Prospettiva", 185, 2022 (2023), pp. 31-52.

Martelli 2016
C. Martelli, *Uno spettacolo per i Tornabuoni, regista Domenico Ghirlandaio. Affreschi e vetrate, spalliere e pale d'altare*, in *Santa Maria Novella, la basilica e il convento* 2016, pp. 155-205.

The Martello Collection 1985-1992
The Martello Collection, 2 voll., a cura di M. Boskovits, Firenze 1985-1992.

Martin 1998
F. Martin, *Le vetrate di San Francesco in Assisi: nascita e sviluppo di un genere artistico in Italia*, Assisi 1998.

Marxen-Wolska 1985
E. Marxen-Wolska, *Das Bild der Mutter Gottes aus Vologno*, in "Maltechnik, Restauro", XCI, 1, 1985, pp. 9-18.

Masaccio e i pittori 2002
Masaccio e i pittori del suo tempo agli Uffizi, a cura di A. Cecchi, Genève 2002.

Masaccio e i maestri 2022
Masaccio e i maestri del Rinascimento a confronto, catalogo della mostra (Reggello, Museo Masaccio d'Arte Sacra, 23 aprile-23 ottobre 2022), a cura di A. Tartuferi, L. Bencistà, N. Matteuzzi, Firenze 2022.

Masini 2006
M.P. Masini, *Le collezioni delle opere d'arte dell'Arcispedale di Santa Maria Nuova e le R.R. Gallerie Fiorentine*, in *Santa Maria Nuova e gli Uffizi. Vicende di un patrimonio nascosto*, catalogo della mostra (Firenze, Galleria degli Uffizi, 28 giugno-27 settembre 2006), a cura di A. Coppellotti, C. De Benedictis, E. Diana, Firenze 2006, pp. 75-81.

Masselli 1845
G. Masselli, *Galleria dell'I. e Reale Accademia delle Belle Arti di Firenze, pubblicata con incisione in rame da una Società Artistica e illustrata da chiare e intelligenti penne italiane*, Firenze 1845.

Masselli 1859
G. Masselli, *Catalogo descrittivo e storico delle Pitture Antiche che si conservano nelle sale della fiorentina Accademia delle Belle Arti*, Firenze 1859.

Masterpieces of Fifty Centuries 1970
Masterpieces of Fifty Centuries, catalogo della mostra (New York, The Metropolitan Museum of Art, 1970), New York 1970.

Mater Christi 1996
Mater Christi. Altissime testimonianze del culto della Vergine nel territorio aretino, catalogo della mostra (Arezzo, Sottochiesa di San Francesco; Cattedrale, 11 maggio-25 luglio 1996), Cinisello Balsamo 1996.

Mather 1910
F.J. Mather, *An Altarpiece by Taddeo Gaddi*, in "The Metropolitan Museum of Art Bulletin", V, 11, 1910, pp. 252-254.

Mather 1923
F.J. Mather, *A History of Italian Painting*, London 1923.

Mattedi 2022a
L. Mattedi, *«Tempi felici»: in ricordo di Lisa Venturini (1960-2005) / "Happy times": in memory of Lisa Venturini (1960-2005)*, in *Le donne storiche dell'arte tra tutela, ricerca e valorizzazione*, atti del convegno (Macerata, Università degli Studi di Macerata, 28-29 aprile 2022; Genova, Università degli Studi di Genova, 26-27 maggio 2022), a cura di E. Carrara, P. Dragoni, Macerata 2022, pp. 449-467.

Mattedi 2022b
L. Mattedi, *«Jee, what a job!»: la lunga gestazione dei cataloghi del Metropolitan (1963-1986)*, in Bacchi, Mattedi 2022, pp. 79-160.

Mattedi 2026
L. Mattedi, *Il trittico del Beato Angelico in San Domenico a Fiesole: alcune novità sulla riquadratura rinascimentale e sul suo rimaneggiamento ottocentesco*, in "Prospettiva", CXCIV, 2026, pp. 68-78.

Mattedi in c.d.s.
L. Mattedi, *Lo studio delle pale d'altare medievali a Firenze attraverso la lente del fenomeno rinascimentale della riquadratura*, in "Figure. Rivista della Scuola di Specializzazione in Beni Storico-Artistici", in c.d.s.

Mattedi in c.d.s.
L. Mattedi, *The Provenance of an Important Altarpiece by Taddeo Gaddi Reframed by David Ghirlandaio*, in c.d.s.

Mattedi, Venturini 2024
L. Mattedi, L. Venturini, *Ancora su Francesco Botticini*, in "Studi di storia dell'arte", XXXV, 2024, pp. 91-104.

Matteini 2011
D. Matteini, *Opere d'arte nella Collegiata di Santa Maria a Figline Valdarno*, in "Corrispondenza", XXXI, 1, 2011, pp. I-VIII.

Matteo Civitali 2004
Matteo Civitali e il suo tempo, catalogo della mostra (Lucca, Museo Nazionale di Villa Guinigi, 3 aprile-11 luglio 2004), a cura di M.T. Filieri, Cinisello Balsamo 2004.

Matteo di Giovanni 2002
Matteo di Giovanni e la pala d'altare nel senese e nell'aretino, 1450-1500, atti del convegno (Sansepolcro, Fondazione Piero della Francesca, 9-10 ottobre 1998), a cura di D. Gasparotto, S. Magnani, Montepulciano 2002.

Mayor 1950
A.H. Mayor, *Change and Permanence in Men's Clothes*, in "Bulletin of the Metropolitan Museum of Art", IX, 1950, pp. 262-269.

Mazza 1991
A. Mazza, *La collezione dei dipinti antichi della Cassa di Risparmio di Cesena*, Bologna 1991.

Mazzalupi 2011
M. Mazzalupi, *La Madonna di Brera e il vero Giovanni di Francesco*, in *Brera mai vista. Pittura di luce. La Madonna col Bambino del Maestro di Pratovecchio*, catalogo della mostra (Milano, Pinacoteca di Brera, 13 maggio-11 settembre 2011), a cura di E. Daffra, C. Quattrini, Milano 2011, pp. 35-45.

Mazzalupi 2021
M. Mazzalupi, *Allegretto e il Trecento fabrianese*, in *Allegretto Nuzi* 2021, pp. 49-81.

Mazzoleni 2007
N. Mazzoleni, *La riscoperta di un protagonista del panorama culturale della città di Modena*, in "Atti e memorie. Deputazione di Storia Patria per le Antiche Provincie Modenesi", XXIX, 2007, pp. 203-232.

Mecatti 1737
G.M. Mecatti, *Notizie istoriche riguardanti il capitolo esistente nel Convento de' Padri Domenicani di Santa Maria Novella della città di Firenze detto il Cappellone degli Spagnuoli*, Firenze 1737.

Medica 2005
M. Medica, *Giotto e Giovanni di Balduccio: due artisti toscani per la sede papale di Bologna*, in *Giotto e le arti a Bologna* 2005, pp. 37-53.

Medici 1869
U. Medici, *La chiesa di Santa Croce di Firenze e il Municipio*, Firenze 1869.

Il Medioevo 2000
Il Medioevo nelle colline a sud di Firenze, a cura di A. Baldinotti, Firenze 2000.

Medioevo: le officine 2010
Medioevo: le officine, atti del convegno (Parma, 22-27 settembre 2009), a cura di A.C. Quintavalle, Milano 2010.

Medioevo a Pistoia 2021
Medioevo a Pistoia. Crocevia di artisti fra Romanico e Gotico, catalogo della mostra (Pistoia, Antico Palazzo dei Vescovi / Museo Civico, 27 novembre 2021-8 maggio 2022), a cura di A. Tartuferi, E. Neri Lusanna, A. Labriola, Firenze 2021.

Meiss 1951
M. Meiss, *Painting in Florence and Siena After the Black Death*, Princeton 1951.

Meiss 1958
M. Meiss, *Four Panels by Lorenzo Monaco*, in "The Burlington Magazine", C, 1958, pp. 191-196.

Meiss 1966
M. Meiss, *Una pittura murale del Maestro della "Pietà" Fogg*, in "Bollettino d'arte del Ministero della Pubblica Istruzione", LI, 1966, pp. 149-150.

Melli 1999
L. Melli, *Restauri nella chiesa di San Martino a Mensola a Firenze*, in "Kermes", XII, 1999, pp. 3-8.

Mencherini 1929
S. Mencherini, *Santa Croce di Firenze (memorie e documenti)*, Firenze 1929.

Meoni 1987
L. Meoni, *Due affreschi inediti nella chiesa di San Felice in Piazza a Firenze*, in "Paragone", XXXVIII, 443, 1987, pp. 48-52.

Meoni 1993
L. Meoni, *San Felice in Piazza a Firenze*, Firenze 1993.

Merciai 2003
E. Merciai, *Il probabile Giovanni di Tano Fei: un interprete bizzarro del gotico internazionale a Firenze*, in "Arte Cristiana", XCI, 2003, pp. 79-91.

Merzenich 1997
C. Merzenich, *Carpentry and Painting in Florentine Altarpieces of the First Half of the 15th Century*, in "Nederlands Instituut te Rome: Mededelingen van het Nederlands Instituut te Rome", LV, 1996 (1997), pp. 111-148.

Merzenich 2001
C. Merzenich, *Vom Schreinerwerk zum Gemälde. Florentiner Altarwerke der ersten Hälfte des Quattrocento; eine Untersuchung zu Konstruktion, Material und Rahmenform*, Berlin 2001.

Mesnil 1905
J. Mesnil, *Botticelli a Rome*, in "Rivista d'arte", III, 5-6, 1905, pp. 112-123.

Messeri, Calzi 1909
A. Messeri, A. Calzi, *Faenza nella storia e nell'arte*, Faenza 1909.

Il mestiere del conoscitore 2017
Il mestiere del conoscitore. Roberto Longhi, a cura di A.M. Ambrosini Massari, A. Bacchi, D. Benati, A. Galli, Bologna 2017.

Il mestiere del conoscitore 2024
Il mestiere del conoscitore. Bernard Berenson, Herbert Horne, Roger Fry, a cura di E. Camporeale, A. De Marchi, Bologna 2024.

The Metropolitan Museum of Art 2016
The Metropolitan Museum of Art. Masterpiece Paintings, a cura di K.C. Galitz, New York 2016.

Michalsky 2000
T. Michalsky, *Memoria und Repräsentation*, Göttingen 2000.

Middeldorf 1955
U. Middeldorf, *L'Angelico e la scultura*, in "Rinascimento. Rivista dell'Istituto Nazionale di Studi sul Rinascimento", VI, 2, 1955, pp. 179-194.

Milanesi 1854-1898
G. Milanesi, *Documenti per la storia dell'arte senese raccolti e illustrati dal dott. Gaetano Milanesi*, 4 voll., Siena 1854-1898.

Milanesi 1870
G. Milanesi, *Della tavola di Nostra Donna nel tabernacolo D'Or San Michele e del suo vero autore*, in "Nuova Antologia", settembre 1870, pp. 1-16.

Milanesi 1893
G. Milanesi, *Nuovi documenti per la storia dell'arte toscana dal XII al XVI secolo*, Roma 1893.

Milanesi 1901
G. Milanesi, *Nuovi documenti per la storia dell'arte toscana*, Firenze 1901.

Milanesi, Pini 1876
G. Milanesi, C. Pini, *La scrittura di artisti italiani (secoli XIV-XVII), riprodotta con la fotografia da Carlo Pini e corredata di notizie da Gaetano Milanesi*, 3 voll., Firenze 1876.

Milkovich 1970
M. Milkovich, *The New University Art Gallery at Binghamton*, in "The Art Journal / College Art Association of America", XXIX, 1969-1970 (1970), pp. 204-208.

Miller, Jasper 2010
M.C. Miller, K.L. Jasper, *The Foundation of the Monastery of San Pier Maggiore in Florence*, in "Rivista di storia della Chiesa in Italia", LXIV, 2, 2010, pp. 381-396.

Mina 1904
L. Mina, *Impressioni senesi ed appunti sulla mostra d'arte antica*, Alessandria 1904.

Minucci del Rosso 1882
P. Minucci del Rosso, *Gli affreschi nella residenza del Proconsolo*, in "Arte e storia", I, 1882, pp. 109-110.

The Miraculous Image 2004
The Miraculous Image: In The Late Middle Ages and Renaissance, atti del convegno (Roma, Accademia di Danimarca, 31 maggio-2 giugno 2003), a cura di E. Thunø, G. Wolf, Roma 2004.

Moisè 1845
F. Moisè, *Santa Croce di Firenze: illustrazione storico-artistica, con note e copiosi documenti inediti*, Firenze 1845.

Monbeig-Goguel 1992
C. Monbeig-Goguel, *A propos des dessins du "Maitre de la femme voilée Assise du Louvre": réflexion méthodologique en faveur du "Maitre de Santo Spirito" (Agnolo et/ou Donnino di Domenico del Mazziere?)*, in *Florentine Drawing at the Time of Lorenzo the Magnificent: Papers from a Colloquium Held at the Villa Spelman*, a cura di E. Cropper, Bologna 1992, pp. 111-129.

Monbeig-Goguel 2015
C. Monbeig-Goguel, *For Agnolo di Donnino del Mazziere, the Maestro di Santo Spirito*, in *Rethinking Renaissance Drawings: Essays in Honour of David McTavish*, a cura di U.R. D'Elia, Montreal 2015, pp. 64-69.

Monciatti 2008
A. Monciatti, *La "Mostra giottesca" del 1937 a Firenze*, in *Medioevo-Medioevi. Un secolo di esposizioni d'arte medievale*, a cura di E. Castelnuovo, A. Monciatti, Pisa 2008, pp. 141-167.

Monciatti 2014
A. Monciatti, *A proposito di Giotto e compagni, e qualche notazione per la "bottega"*, in "Studi medievali", LV, 2, 2014, pp. 627-652.

Montesano 2010
M. Montesano, *Da Figline a Gerusalemme. Viaggio del prete Michele in Egitto e in Terrasanta (1489-1490), con il testo originale del viaggio di ser Michele*, Roma 2010.

Moreni 1791-1795
D. Moreni, *Notizie Istoriche dei Contorni di Firenze*, 6 voll., Firenze 1791-1795.

Moretti 1973
I. Moretti, *La chiesa di San Niccolò Oltrarno*, Firenze 1973.

Moretti 2005
S. Moretti, voce "Lippo di Benivieni", in *Dizionario biografico degli Italiani*, LXV, 2005 (online).

Morisani 1953
O. Morisani, *Art Historians and Art Critics. III: Cristoforo Landino*, in "The Burlington Magazine", XCV, 605, 1953, pp. 267-270.

Moskowitz 2015
A.F. Moskowitz, *Stefano Bardini "principe degli antiquari": Prolegomenon to a Biography*, Firenze 2015.

Mostra d'arte sacra 1950
Mostra d'arte sacra della diocesi e della provincia dal sec. XI al XVIII, catalogo della mostra (Arezzo, Palazzo Pretorio, maggio-settembre 1950), Arezzo 1950.

Mostra dei dipinti 1971
Mostra dei dipinti del XIV e XV secolo, catalogo della mostra (Milano, Finarte, 16 febbraio-7 marzo 1971), Milano 1971.

Mostra dei tesori 1960
Mostra dei tesori segreti delle case fiorentine, catalogo della mostra (Firenze, Circolo Borghese e della Stampa, 11 giugno-11 luglio 1960), Firenze 1960.

Mostra dell'antica arte senese 1904
Mostra dell'antica arte senese, aprile-agosto 1904. Catalogo generale illustrato, catalogo della mostra (Siena, Palazzo della Repubblica, 17 aprile-30 agosto 1904), Siena 1904.

Mostra delle opere del Beato Angelico 1955
Mostra delle opere del Beato Angelico nel quinto centenario della morte (1455-1955), catalogo della mostra (Firenze, Museo di San Marco, maggio-settembre 1955), a cura di M. Salmi, Firenze 1955.

Mostra delle opere di Fra Angelico 1955
Mostra delle opere di Fra Angelico nel quinto centenario della morte (1455-1955), catalogo della mostra (Città del Vaticano, Palazzo Apostolico Vaticano, aprile-maggio 1955), a cura di L. Berti, D. Redig de Campos, Città del Vaticano 1955.

Mostra di Firenze 1966
Mostra di Firenze ai tempi di Dante, catalogo della mostra (Firenze, Certosa di Val d'Ema, 1966), Firenze 1966.

Mostra di opere d'arte restaurate 1946
Mostra di opere d'arte restaurate, catalogo della mostra (Firenze, ottobre-novembre 1946), a cura U. Procacci, Firenze 1946.

Mostra di opere d'arte restaurate 1958
Mostra di opere d'arte restaurate. Nona esposizione, catalogo della mostra (Firenze, Laboratorio dei Restauri, ottobre-novembre 1958), a cura U. Baldini, Firenze 1958.

Mostra di opere d'arte trasportate 1947
Mostra di opere d'arte trasportate a Firenze durante la guerra e di opere d'arte restaurate, catalogo della mostra (Firenze, Galleria dell'Accademia, maggio 1947), Firenze 1947.

Mostra giottesca 1937
Mostra giottesca: onoranze a Giotto nel VI centenario della morte, catalogo della mostra (Firenze, Galleria degli Uffizi, aprile-ottobre 1937), Bergamo 1937.

Miniatura del '400 2003
Miniatura del '400 a San Marco, catalogo della mostra (Firenze, Museo di San Marco, 1° aprile-30 giugno 2003), a cura di M. Scudieri, G. Rasario, Firenze 2003.

Muller 1983
N.E. Muller, *Lorenzettian Technical Influences in a Painting of S. Philip by The Master of Figline*, in *La pittura nel XIV e XV secolo: il contributo dell'analisi tecnica alla storia dell'arte*, a cura di H.W. van Os, J.R.J. van Asperen de Boer, Bologna 1983, pp. 283-295.

Muller 2016
W. Muller, *Representations of Elderly People in the Scenes of Jesus' Childhood in Tuscan Paintings. 14th-16th Centuries: Images of Intergeneration Relationship*, Newcastle 2016.

Müntz 1975
E. Müntz, *Les Peintures de Melozzo da Forlì et de ses contemporains à la bibliothèque du Vatican d'après les registres de Platina*, in "Gazette des Beaux-Arts", XII, 2, 1975, pp. 369-374.

Muratov 1930
P.P. Muratov, *Fra Angelico. With 296 Reproductions in Collotype*, London 1930.

Musacchio 2008
J.M. Musacchio, *Art, Marriage & Family in the Florentine Renaissance Palace*, New Haven 2008.

Musée National 2009
Musée National de la Renaissance, Château d'Écouen, a cura di A. Béon, B. Bergbauer, Paris 2009.

Il Museo Bandini 1993
Il Museo Bandini a Fiesole, a cura di M. Scudieri, Firenze 1993.

Il Museo Civico di Pescia 2024
Il Museo Civico di Pescia: storia e collezioni, a cura di C. Massi, E. Pellegrini, Cinisello Balsamo 2024.

Museo Civico di Pistoia 1982
Museo Civico di Pistoia. Catalogo delle collezioni, a cura di M.C. Mazzi, Firenze 1982.

Il Museo d'Arte Sacra 1998
Il Museo d'Arte Sacra della Val d'Arbia, Buonconvento, a cura di A.M. Guiducci, Siena 1998.

Museo della Basilica di Santa Maria delle Grazie 2019
Museo della Basilica di Santa Maria delle Grazie a San Giovanni Valdarno: pittura e scultura, arredi sacri, paramenti liturgici, a cura di C. Ghelli, M. Martini, L. Pesci, L. Sacchetti Lelli, M. Scudieri, Firenze 2019.

Museo di Castelvecchio 2010
Museo di Castelvecchio. Dalla fine del X all'inizio del XVI secolo, a cura di P. Marini, G. Peretti, F. Rossi, Cinisello Balsamo 2010.

Il Museo dell'Accademia Etrusca 1992
Il Museo dell'Accademia Etrusca di Cortona, a cura di P. Bocci Pacini, A.M. Maetzke, Firenze 1992.

Museo diocesano 2011
Museo diocesano di Milano, a cura di P. Biscottini, Milano 2011.

Il Museo Diocesano di Cortona 1992
Il Museo Diocesano di Cortona, a cura di A.M. Maetzke, Firenze 1992.

Museo Horne 2011
Museo Horne. Guida alla visita del museo, a cura di E. Nardinocchi, Firenze 2011.

Naef-Galuba, Buyssens, Loth-Lochner 2018
I. Naef-Galuba, D. Buyssens, B. Loth-Lochner, *Gustave Revilliod (1817-1890). Un homme ouvert au monde*, Milano 2018.

Nagel, Wood 2010
A. Nagel, C.S. Wood, *Anachronic Renaissance*, New York 2010.

Naldi 2021
A. Naldi, *L'abbazia di San Godenzo e le chiese del territorio*, Empoli 2021.

Nardinocchi 2004
E. Nardinocchi, voce "Horne, Herbert Percy", in *Dizionario biografico degli Italiani*, LXI, 2004 (online).

Nardinocchi 2024
E. Nardinocchi, *Herbert Horne: uno sguardo nuovo sull'unità delle arti*, in *Il mestiere del conoscitore* 2024, pp. 176-199.

Natale 1979
M. Natale, *Musée d'art et d'histoire de Genève. Catalogue raisonné des peintures. Peintures italiennes du XIV^e^ au XVIII^e^ siécles*, Genève 1979.

Natali 2010
A. Natali, *La città degli Uffizi. Il pane e le mostre*, in *Arte a Figline* 2010, pp. 21-26.

Nel segno della vita 2022
Nel segno della vita: donne e Madonne al tempo dell'attesa, catalogo della mostra (Poppi, Castello dei Conti Guidi, 8 luglio-1° novembre 2022), a cura di A.A. Piroci Branciaroli, Firenze 2022.

Nelson 2019
J.K. Nelson, *Breaking Conventions: Donor Portraits in Ghirlandaio's Malatesta Altarpiece*, in *The Art and Language of Power in Renaissance Florence*, atti del convegno (Prato, Monash University Prato Centre, 9-10 dicembre 2015), a cura di A.R. Bloch, C. James, C. Russell, Toronto 2019, pp. 221-249.

Nelson 2021
J.K. Nelson, *Ethiopianon the Margins: Symbolic Blackness in Filippino Lippi's Adoration of the Magi and Miracle of St Philip*, in "Renaissance Studies", XXXV, 2021, pp. 857-879.

Nelson, Zambrano 2004
J.K. Nelson, P. Zambrano, *Filippino Lippi*, Milano 2004.

Neri 1901
A. Neri, *Descrizione storico-artistica del Castello di Badia già di Marturi a Poggibonsi di proprietà del Prof. Marcello Galli-Dunn*, Castelfiorentino 1901.

Neri Lusanna 1989
E. Neri Lusanna, *Aspetti della cultura tardo-gotica a Firenze: il "Maestro del Giudizio di Paride"*, in "Arte Cristiana", LXXVII, 1989, pp. 409-426.

Neri Lusanna 1994
E. Neri Lusanna, voce "Daddi, Bernardo", in *Enciclopedia dell'Arte Medievale*, V, 1994 (online).

Neri Lusanna 1995
E. Neri Lusanna, voce "Gaddi, Taddeo", in *Enciclopedia dell'Arte Medievale*, VI, 1995 (online).

Neri Lusanna 2010
E. Neri Lusanna, *La bottega nel cantiere. Il ciclo giottesco della cappella della Maddalena e il Palazzo del Podestà*, in *Medioevo: le officine* 2010, pp. 609-622.

Neri Lusanna 2018
E. Neri Lusanna, *Le arti a Gubbio nel Trecento, dal cantiere di Assisi al lungo dialogo con Siena: personaggi e interpreti*, in *Gubbio al tempo di Giotto: tesori d'arte nella terra di Oderisi*, catalogo della mostra (Gubbio, Palazzo dei Consoli; Museo Diocesano; Palazzo Ducale, 7 luglio-4 novembre 2018), a cura di G. Benazzi, E. Lunghi, E. Neri Lusanna, Perugia 2018, pp. 70-97.

Neri Lusanna 2021
E. Neri Lusanna, *Oltre il dipinto e tra i margini: alle origini di Manfredino da Pistoia*, in *Al di là del testo e fra i margini: studi di storia dell'arte in ricordo di Anna De Floriani*, a cura di G. Ameri, Genova 2021, pp. 114-125.

Nesi 2018
A. Nesi, voce "Sogliani, Giovanni Antonio", in *Dizionario biografico degli Italiani*, XCIII, 2018 (online).

Nesi 2022
A. Nesi, *Precisazioni, conferme e proposte per Donnino e Agnolo del Mazziere*, Firenze 2022.

Nessi 2010
S. Nessi, *Francesco Melanzio da Montefalco*, Montefalco 2010.

Nethersole 2013
S. Nethersole, recensione a *Bagliori dorati. Il Gotico Internazionale a Firenze 1375-1440, a cura di A. Natali, E. Neri Lusanna, A. Tartuferi*, in "Renaissance Studies", XXVII, 5, 2013, pp. 754-764.

Nicholson 1932
A. Nicholson, *Cimabue: A Critical Study*, Princeton 1932.

Nicolaus Pictor 2004
Nicolaus Pictor: Niccolò di Liberatore detto L'Alunno. Artisti e botteghe a Foligno nel Quattrocento, catalogo della mostra (Foligno, Palazzo Trinci, 29 maggio-3 ottobre 2004), a cura di G. Benazzi, E. Lunghi, Foligno 2004.

Nistri 1884
L. Nistri, *Guida alla chiesa monumentale di Santa Maria Novella*, Firenze 1884.

Nocentini, Zucchi 2021
S. Nocentini, V. Zucchi, *Benozzo, pittore fiorentino*, in *Benozzo Gozzoli* 2021, pp. 13-41.

Notarloberti 2006
G. Notarloberti, "*Fone ricordo ché è di Taddeo Gaddi, solenne maestro di dipignere*": *i Gerini committenti di una tavola sconosciuta*, in "Medioevo e Rinascimento", XVII, 2006, pp. 175-183.

Noyes 1905 [1993]
E. Noyes, *La "valle chiusa". L'alto e il basso Casentino*, in *Viaggio in Casentino: una valle nello specchio della cultura europea e americana 1791-1912*, a cura di A. Brilli, Città di Castello 1993, pp. 107-125.

Nuovo catalogo 1851
Nuovo catalogo dell'I. e R. Galleria di Firenze, Firenze 1851.

Nyholm 1969
E. Nyholm, *La Madonna di Santa Trinita di Cimabue*, in "Analecta Romana Instituti Danici", V, 1969, pp. 41-74.

O'Neill 2025
H. O'Neill, *Re-framing the Italian Renaissance at the National Gallery 1824-2014*, London 2025.

Oertel 1937
R. Oertel, *Giotto-Ausstellung in Florenz*, in "Zeitschrift für Kunstgeschichte", VI, 1937, pp. 219-238.

Oertel 1942
R. Oertel, recensione a *P. Bacci, Dipinti inediti e sconosciuti di Pietro Lorenzetti, Bernardo Daddi etc. in Siena e nel contado*, in "Zeitschrift für Kunstgeschichte", X, 1941 (1942), pp. 222-223.

Oertel 1949
R. Oertel, recensione a *G. Sinibaldi, G. Brunetti, Pittura italiana del Duecento e Trecento*, in "Zeitschrift für Kunstgeschichte", XII, 1949, pp. 125-129.

Oertel 1953
R. Oertel, *Die Frühzeit der Italienische Malerei*, Stuttgart 1953.

Oertel 1954
R. Oertel, recensione a *M. Meiss, Painting in Florence and Siena After the Black Death*, in "Kunstchronik", VII, 1954, pp. 194-198.

L'officina della maniera 1996
L'officina della maniera: varietà e fierezza nell'arte fiorentina del Cinquecento fra le due repubbliche 1494-1530, catalogo della mostra (Firenze, Galleria degli Uffizi, 28 settembre 1996-6 gennaio 1997), a cura di A. Cecchi, A. Natali, R. Bartalini, A. Petrioli Tofani, Venezia 1996.

Offner 1921a
R. Offner, *Due quadri inediti di Taddeo Gaddi*, in "L'arte", XXIV, 1921, pp. 116-123.

Offner 1921b
R. Offner, *Niccolò di Pietro Gerini. I*, in "Art in America", IX, 1921, pp. 148-155.

Offner 1921c
R. Offner, *Niccolò di Pietro Gerini. II*, in "Art in America", IX, 1921, pp. 233-240.

Offner 1923
R. Offner, *Jacopo del Casentino: integrazione della sua opera*, in "Bollettino d'arte del Ministero della Pubblica Istruzione", XVII, 1923, pp. 248-284.

Offner 1926
R. Offner, *The Master of Fogg Pietà*, in "Art in America", XIV, 1926, pp. 160-176.

Offner 1926 [1927]
R. Offner, *The Master of Fogg Pietà*, in Offner 1927, pp. 49-57.

Offner 1927
R. Offner, *Studies in Florentine Painting: the 14th Century*, New York 1927.

Offner 1929
R. Offner, *An Archangel by Bernardo Daddi*, in "International Studio", XCIII, 1929, pp. 21-26.

Offner 1930a
R. Offner, *A Critical and Historical Corpus of Florentine Painting*, III, *The Fourteenth Century*, 2, *Works Attributed to Jacopo del Casentino*, part. II, New York 1930.

Offner 1930b
R. Offner, *A Critical and Historical Corpus of Florentine Painting*, III, *The Fourteenth Century*, 3, *The Works of Bernardo Daddi*, New York 1930.

Offner 1931
R. Offner, *A Critical and Historical Corpus of Florentine Painting*, III, *The Fourteenth Century*, 1, *The School of the St Cecilia Master*, New York 1931.

Offner 1933a
R. Offner, *The Mostra del Tesoro di Firenze Sacra: 1*, in "The Burlington Magazine for Connoisseurs", LXIII, 1933, pp. 72-84.

Offner 1933b
R. Offner, *The Mostra del Tesoro di Firenze Sacra: 2*, in "The Burlington Magazine for Connoisseurs", LXIII, 1933, pp. 166-178.

Offner 1934
R. Offner, *A Critical and Historical Corpus of Florentine Painting*, III, *The Fourteenth Century*, 4, *Daddi, his Shop and Following*, New York 1934.

Offner 1939a
R. Offner, *Giotto, Non-Giotto: 1*, in "The Burlington Magazine for Connoisseurs", LXXIV, 1939, pp. 259-268.

Offner 1939b
R. Offner, *Giotto, Non-Giotto: 2*, in "The Burlington Magazine for Connoisseurs", LXXV, 1939, pp. 96-113.

Offner 1947
R. Offner, *A Critical and Historical Corpus of Florentine Painting*, III, *The Fourteenth Century*, 5, *Master of San Martino alla Palma, Assistant of Daddi, Master of the Fabriano Altarpiece*, New York 1947.

Offner 1956
R. Offner, *A Critical and Historical Corpus of Florentine Painting*, III, *The Fourteenth Century*, 6, *Workshop of Bernardo Daddi*, New York 1956.

Offner 1958
R. Offner, *A Critical and Historical Corpus of Florentine Painting*, III, *The Fourteenth Century*, 8, *Close Following of the S. Cecilia Master*, New York 1958.

Offner [1967]
R. Offner, *A Critical and Historical Corpus of Florentine Painting*, IV, *The Fourteenth Century*, 1, *Giovanni del Biondo*, a cura di K. Steinweg, K. Steinweg, Firenze 1967.

Offner [1979]
R. Offner, *A Critical and Historical Corpus of Florentine Painting*, IV, *The Fourteenth Century*, 6, *Andrea Bonaiuti*, a cura di K. Steinweg, M. Boskovits, Firenze 1979.

Offner [1981]
R. Offner, *A Critical and Historical Corpus of Florentine Painting*, V, *A Legacy of Attributions*, I, a cura di H.B.J. Maginnis, Firenze 1981.

Offner [1984]
R. Offner, *A Critical and Historical Corpus of Florentine Painting*, III, *The Fourteenth Century*, IX, *The Painters of the Miniaturist Tendency*, a cura di M. Boskovits, Firenze 1984.

Offner [1986]
R. Offner, *A Critical and Historical Corpus of Florentine Painting*, III, *The Fourteenth Century*, I, *The St. Cecilia Master and his Circle*, a cura di M. Boskovits, Firenze 1986.

Offner [1987]
R. Offner, *A Critical and Historical Corpus of Florentine Painting*, III, *The Fourteenth Century*, 2, *A New Edition with Additional Material, Notes and Bibliography*, a cura di M. Boskovits, Firenze 1987.

Offner [1989]
R. Offner, *A Critical and Historical Corpus of Florentine Painting*, III, *The Fourteenth Century*, 3, *A New Edition with Additional Material, Notes and Bibliography*, a cura di M. Boskovits, Firenze 1989.

Offner [1991]
R. Offner, *A Critical and Historical Corpus of Florentine Painting*, III, *The Fourteenth Century*, 4, *Bernardo Daddi, his Shop and Following. A New Edition with Additional Material, Notes and Bibliography*, a cura di M. Boskovits, Firenze 1991.

Offner [1993]
R. Offner, *A Critical and Historical Corpus of Florentine Painting*, I, *The Origins of Florentine Painting 1100-1270*, 1, a cura di M. Boskovits, Firenze 1993.

Offner [2000]
R. Offner, *A Critical and Historical Corpus of Florentine Painting*, IV, *Tradition and Innovation in Florentine Trecento Painting*, 8, *Giovanni Bonsi, Tommaso del Mazza*, a cura di M. Boskovits, M. Gregori, Firenze 2000.

Offner [2001]
R. Offner, *A Critical and Historical Corpus of Florentine Painting*, III, *Bernardo Daddi and his Circle*, 5, *A New Edition with Additional Material, Notes and Bibliography*, a cura di M. Boskovits, Firenze 2001.

Offner [2007]
R. Offner, *A Critical and Historical Corpus of Florentine Painting*, 1, *The Thirteenth Century*, 2, *The Mosaics of the Baptistery of Florence*, a cura di M. Boskovits, Firenze 2007.

Offner [2011]
R. Offner, *A Critical and Historical Corpus of Florentine Painting*, IV, *Painters in Florence After the "Black Death". The Master of the Misericordia and Matteo di Pacino*, 9, a cura di S. Chiodo, Firenze 2011.

Offner [2021]
R. Offner, *A Critical and Historical Corpus of Florentine Painting. Medieval Panel Painting in Tuscany 12th to 13th Century. Supplement*, a cura di S. Chiodo, Firenze 2021.

Olson 2000
R. Olson, *The Florentine Tondo*, Oxford 2000.

Old Master Paintings 1993
Old Master Paintings. Wednesday, 8th December 1993. Sotheby's, London 1993.

Omaggio a Beato Angelico 2001
Omaggio a Beato Angelico: un dipinto per il Museo Poldi Pezzoli, catalogo della mostra (Milano, Museo Poldi Pezzoli, 20 settembre-2 dicembre 2001), a cura di A. Di Lorenzo, Cinisello Balsamo 2001.

Omaggio a Giotto 1967
Omaggio a Giotto. Celebrazioni nazionali nel VII centenario della nascita di Giotto, catalogo della mostra (Firenze, Museo di Orsanmichele, giugno 1967-ottobre 1967), a cura di P. Dal Poggetto, Firenze 1967.

Orlandi 1954
S. Orlandi, *Il Beato Angelico*, in "Rivista d'arte", XXIX, 1954, pp. 161-197.

Orlandi 1955a
S. Orlandi, *Beato Angelico. Note cronologiche*, Firenze 1955.

Orlandi 1955b
S. Orlandi, *Necrologio di S. Maria Novella*, 2 voll., Firenze 1955.

Orlandi 1956
S. Orlandi, *S. Maria Novella e i suoi chiostri monumentali: piccola guida storico-artistica con 51 illustrazioni*, Firenze 1956.

Orlandi 1959-1960
S. Orlandi, *S. Antonino. Studi bibliografici*, 2 voll., Firenze 1959-1960.

Orlandi 1964
S. Orlandi, *Beato Angelico. Monografia storica della vita e delle opere con un'appendice di nuovi documenti inediti*, Firenze 1964.

Orsini De Marzo 2005
N. Orsini De Marzo, *Stemmario fiorentino Orsini De Marzo*, Milano 2005.

L'ospedale di Bonifacio Lupi 2024
L'ospedale di Bonifacio Lupi a Firenze: un patrimonio dimenticato di arte e assistenza, a cura di C. De Benedictis, E. Diana, R. Roani Villani, Firenze 2024.

Paardekooper 2002
L. Paardekooper, *Matteo di Giovanni e la tavola centinata*, in *Matteo di Giovanni* 2002, pp. 19-37.

Paatz 1940-1955
W., E. Paatz, *Die Kirchen von Florenz. Ein kunstgeschichtliches Handbuch*, 6 voll., Frankfurt am Main 1940-1955.

Paccagnini 1958
G. Paccagnini, voce "Daddi, Bernardo", in *Enciclopedia Universale dell'arte* 1958-1978, vol. VIII (1958), p. 181.

Pacchierotti 2005
L.S. Pacchierotti, *La "Mostra dell'Antica Arte Senese" 17 aprile - 30 ottobre 1904*, in *Il segreto della civiltà*, catalogo della mostra (Siena, Museo Civico, 1° settembre 2005-31 gennaio 2006), a cura di G. Cantelli, L.S. Pacchierotti, Siena 2005, pp. 50-69.

Pacciani 2011
F. Pacciani, *Storia e arte nella chiesa di San Martino a Mensola*, in "Corrispondenza", XXXI, 2011, pp. I-VIII.

Padoa Rizzo 1972
A. Padoa Rizzo, *Benozzo Gozzoli, pittore fiorentino*, Firenze 1972.

Padoa Rizzo 1977
A. Padoa Rizzo, *La cappella Salutati nel Duomo di Fiesole e l'attività giovanile di Cosimo Rosselli*, in "Antichità viva", XVI, 3, 1977, pp. 3-12.

Padoa Rizzo 1986
A. Padoa Rizzo, *Pittori e miniatori a Firenze nel Quattrocento*, in "Antichità viva", XXV, 5-6, 1986, pp. 5-15.

Padoa Rizzo 1987a
A. Padoa Rizzo, *Ricerche sulla pittura del '400 nel territorio fiorentino. Bernardo di Stefano Rosselli*, in "Antichità viva", XXVI, 5-6, 1987, pp. 20-27.

Padoa Rizzo 1987b
A. Padoa Rizzo, *La pittura del Quattrocento*, in *La Chiesa di Santa Trinita* 1987, pp. 107-160.

Padoa Rizzo 1987c
A. Padoa Rizzo, *La cappella della Compagnia di Santa Barbara della "Nazione Tedesca" alla Santissima Annunziata di Firenze nel secolo XV: Cosimo Rosselli e la sua "impresa" artistica*, in "Antichità viva", XXVI, 3, 1987, pp. 3-18.

Padoa Rizzo 1987d
A. Padoa Rizzo, *Bernardo di Stefano Rosselli (1450-1526) e la tavola di Santa Maria a Panzano: un "ex voto" per la guerra del Chianti?*, in "Corrispondenza", VII, 1987, pp. 17-20.

Padoa Rizzo 1988
A. Padoa Rizzo, *Agnolo di Donnino: nuovi documenti, le fonti e la possibile identificazione con il "Maestro di Santo Spirito"*, in "Rivista d'arte", XL, 1988, pp. 125-168.

Padoa Rizzo 1989
A. Padoa Rizzo, *Soffitti lignei dipinti di Bernardo di Stefano Rosselli (1450-1526)*, in *Legno e restauro. Ricerche e restauri su architetture e manufatti lignei*, a cura di G. Tampone, Firenze 1989, pp. 97-98.

Padoa Rizzo 1991
A. Padoa Rizzo, *Indagini sulle botteghe di pittura del '400 in Toscana. Il Maestro di Santo Spirito e i Del Mazziere: una conferma*, in "Erba d'Arno", XLVI, 1991, pp. 52-63.

Padoa Rizzo 1992a
A. Padoa Rizzo, *Ristudiando i documenti: proposte per il "Maestro di Pratovecchio" e la sua tavola eponima*, in *Studi di storia dell'arte sul Medioevo e il Rinascimento*, atti del convegno (Arezzo-Firenze, 16-19 novembre 1989), a cura di M.G. Ciardi Duprè Dal Poggetto, Firenze 1992, I, pp. 579-599.

Padoa Rizzo 1992b
A. Padoa Rizzo, *Benozzo Gozzoli, catalogo completo dei dipinti*, Firenze 1992.

Padoa Rizzo 1993a
A. Padoa Rizzo, *Bernardo di Stefano Rosselli, il "polittico Rucellai" e il polittico di San Pancrazio di Bernardo Daddi*, in "Studi di storia dell'arte", IV, 1993, pp. 211-222.

Padoa Rizzo 1993b
A. Padoa Rizzo, *Sulla tavola di Canneto di Neri di Bicci*, in "Bollettino dell'Accademia degli Euteleti della Città di San Miniato", LXXIV, 60, 1993, pp. 71-89.

Padoa Rizzo 1997
A. Padoa Rizzo, *Bernardo di Stefano Rosselli: un nuovo affresco e un ricordo sanminiatese*, in "Bollettino dell'Accademia degli Euteleti della Città di San Miniato", LXXVII, 64, 1997, pp. 27-46.

Padoa Rizzo 1998
A. Cecchi, *La Cappella Bartolini di Lorenzo Monaco in Santa Trinita*, in *Lorenzo Monaco* 1998, pp. 39-45.

Padoa Rizzo 2001a
A. Padoa Rizzo, *Indagini sul territorio: artisti e committenti*, in "Bollettino dell'Accademia degli Euteleti della Città di San Miniato", LXXX, 68, 2001, pp. 75-111.

Padoa Rizzo 2001b
A. Padoa Rizzo, *Cosimo and Bernardo Rosselli's Work for Lay Confraternities*, in *Cosimo Rosselli* 2001, pp. 61-74.

Padoa Rizzo 2002
A. Padoa Rizzo, *Santa Maria Nuova e Sant'Egidio: due chiese per un Ospedale e gli "ornamenti" dei loro altari maggiori*, in *Il patrimonio artistico* 2002, pp. 126-141.

Padoa Rizzo 2003
A. Padoa Rizzo, *Benozzo Gozzoli: un pittore insigne, "pratico di grandissima invenzione"*, Milano 2003.

Padoa Rizzo 2007
A. Padoa Rizzo, *Cosimo Rosselli "restauratore"*, in "Mitteilungen des Kunsthistorischen Institutes in Florenz", L, 2006 (2007), pp. 197-200.

Padovani 1994
S. Padovani, *Appunti su alcuni dipinti quattrocenteschi di San Niccolò Oltrarno*, in *Studi di storia dell'arte in onore di Mina Gregori*, a cura di M. Boskovits, Cinisello Balsamo 1994, pp. 39-46.

Painting and Illumination 1994
Painting and Illumination in Early Renaissance Florence, 1300-1450, catalogo della mostra (New York, The Metropolitan Museum of Art, 17 novembre 1994-26 febbraio 1995), a cura di A. Lucke, L.B. Kanter, New York 1994.

Paintings from Europe 1994
Paintings from Europe and the Americas in the Philadelphia Museum of Art: A Concise Catalogue, a cura di C.R. Scott, Philadelphia 1994.

La pala di San Marco 2021
La pala di San Marco del Beato Angelico: restauro e ricerche, a cura di C. Frosinini, Firenze 2021.

La pala robbiana di San Mauro 1999
La pala robbiana di San Mauro e la scultura in terracotta a Signa, a cura di M.M. Simari, Sesto Fiorentino 1999.

Palazzo degli Alberti 2004
Palazzo degli Alberti. Le collezioni d'arte della Cariprato, a cura A. Paolucci, I. Lapi Ballerini, Milano 2004.

Palladino 1997
P. Palladino, *Art and Devotion in Siena After 1350: Luca di Tommé and Niccolò di Buonaccorso*, in *Art and Devotion in Siena After 1350*, catalogo della mostra (San Diego, Timken Museum of Art, 12 dicembre 1997-12 aprile 1998), a cura di P. Palladino, San Diego 1997.

Paolucci 1985
A. Paolucci, *Il Museo della Collegiata di S. Andrea in Empoli*, Firenze 1985.

Papini 1912
R. Papini, *Catalogo della Galleria Comunale di Prato*, Bergamo 1912.

Papini 1925
R. Papini, *Fra Giovanni Angelico*, Bologna 1925.

Parronchi 1965
A. Parronchi, *Due note para-uccellesche*, in "Arte antica e moderna", VIII, 1965, pp. 169-180.

Partsch 2004
S. Partsch, voce "Francesco di Michele", in *Allgemeines Künstler* 1992-2023, vol. XLIII (2004), p. 332.

Partsch 2013
S. Partsch, voce "Jacopo del Casentino", in *Allgemeines Künstler* 1992-2023, vol. LXXVII (2013), pp. 110-111.

Pasetto 1998
F. Pasetto, *I Landino: una famiglia di artisti vissuti fra Pratovecchio e Firenze nei secoli d'oro della storia toscana*, Cortona 1998.

Pasetto 2000
F. Pasetto, *Santa Maria delle Grazie di Stia in Casentino: storia e significato religioso di un santuario mariano*, Stia 2000.

Pasetto 2014
F. Pasetto, *Jacopo Landino. Pittore dalla vita semplicissima e integra*, in *Jacopo del Casentino* 2014, pp. 72-83.

Pasquinucci 2005
S. Pasquinucci, *Il maestro dell'altare di San Niccolò: un pittore di nome Giovanni? Note a margine della tavola con "San Giovanni Gualberto" nella basilica di San Miniato al Monte*, in *Da Puccio di Simone a Giottino* 2005, pp. 33-34.

Pasut 2026
F. Pasut, *Dal cantiere di Assisi ai codici miniati: ricognizioni sul primo Trecento umbro*, in *Giotto e san Francesco* 2026, pp. 185-203.

Il patrimonio artistico 2002
Il patrimonio artistico dell'Ospedale Santa Maria Nuova di Firenze: episodi di committenza, a cura di C. De Benedictis, Firenze 2002.

Pedrocco 2003
F. Pedrocco, *Paolo Veneziano*, Milano 2003.

Peintures italiennes 2023
Peintures italiennes du XIV^e^ au XIX^e^ siécles. Musée Jacquemart-André, a cura di P. Curie, G. Cilmi, Dijon 2023.

Pelago 1985
Pelago. Storia, monumenti, opere d'arte, catalogo della mostra (Pelago, Comune di Pelago, 1985), a cura E. Colvicchi, L. Meoni, R. Spinelli, Firenze 1985.

Perkins 1902
F.M. Perkins, *Giotto*, London 1902.

Perkins 1904a
F.M. Perkins, *La pittura alla mostra d'arte in Siena*, in "Rassegna d'arte", IV, 1904, pp. 145-153.

Perkins 1904b
F.M. Perkins, *The Sienese Exhibition of Ancient Art*, in "The Burlington Magazine for Connoisseurs", V, 1904, pp. 581-584.

Perkins 1910
F.M. Perkins, *Alcuni dipinti di Lippo Vanni*, in "Rassegna d'arte senese", VI, 1910, pp. 39-40.

Perkins 1914
F.M. Perkins, *Ancora del quadro di Giotto*, in "Rassegna d'arte", XIV, 1914, pp. 243-245.

Perkins 1918
F.M. Perkins, *Un'opera ignorata di Giotto*, in "Rassegna d'arte", XVIII, 1918, pp. 39-41.

Perugino a Firenze 2005
Perugino a Firenze. Qualità e fortuna d'uno stile, catalogo della mostra (Firenze, Cenacolo di Fuligno, 8 ottobre 2005-8 gennaio 2006), a cura di R. Caterina Proto Pisani, Firenze 2005.

Pescarmona 2025
G. Pescarmona, *La ricostruzione virtuale del tramezzo di Santa Croce: "close viewing" nella "digital art history"*, in *Santa Croce* 2025, pp. 64-81.

Pesellino 2023
Pesellino: A Renaissance Master Revealed, catalogo della mostra (Londra, The National Gallery, 7 dicembre 2023-10 marzo 2024), a cura di L. Llewellyn, J. Dunkerton, N. Silver, London 2023.

Peter 1940
A. Peter, *Giotto and Ambrogio Lorenzetti*, in "The Burlington Magazine for Connoisseurs", LXXVI, 1940, pp. 3-8.

Petrocchi 1995
S. Petrocchi, voce "Gaddi, Agnolo", in *Enciclopedia dell'Arte Medievale*, VI, 1995 (online).

Petrucci 2025
F. Petrucci, *Il santuario di Santa Maria delle Grazie a Stia*, in "Corrispondenza", XLV, 2, 2025, pp. I-VIII.

Piattoli 1929
R. Piattoli, *Un mercante del Trecento e gli artisti del tempo suo*, in "Rivista d'arte", XI, 1929, pp. 537-579.

Pichon 1912
A. Pichon, *Fra Angelico*, Paris 1912.

Picchiarelli 2026
V. Picchiarelli, *La versione degli umbri. La pittura nell'Umbria di Giotto dal Maestro del Farneto a Puccio Capanna*, in *Giotto e san Francesco* 2026, pp. 77-133.

Pieraccini 1883
E. Pieraccini, *Guida della R. Galleria Antica e Moderna e Tribuna del David*, Firenze 1883.

Pieraccini 1884
E. Pieraccini, *Guida della R. Galleria Antica e Moderna e Tribuna del David*, Firenze 1884.

Pieraccini 1893
E. Pieraccini, *Guida della R. Galleria Antica e Moderna e Tribuna del David*, Firenze 1893.

Pieraccini 1901
E. Pieraccini, *Catalogue of the Royal Uffizi Gallery*, Firenze 1901.

Pieraccini 1912
E. Pieraccini, *Catalogue of the Royal Uffizi Gallery in Florence*, Firenze 1912.

Pierguidi 2000
S. Pierguidi, voce "Gerini, Niccolò di Pietro", in *Dizionario biografico degli Italiani*, LIII, 2000 (online).

Pierguidi 2006
S. Pierguidi, voce "Gerini, Niccolò di Pietro", in *Allgemeines Künstler* 1992-2023, vol. LII, 2006, pp. 146-148.

Pietro Toesca a Roma 2020
Pietro Toesca a Roma e la sua eredità, a cura di N. Barbolani Montauto, M. Gianandrea, S. Pierguidi, M. Ruffini, Roma 2020.

La pieve, il castello e il ponte 2011
La pieve, il castello e il ponte. San Leolino a Rignano in Valdarno nel Medioevo, atti del convegno (Pagnana, Rignano sull'Arno, 23 maggio 2009), a cura di P. Pirillo, Firenze 2011.

Pigler 1954
A. Pigler, *A Régi Képtàr: Katalògusa. Országos Színháztörténeti Múzeum és Intézet*, Budapest 1954.

Pini 1999
S. Pini, *Un Angelico sotto inchiesta: vicissitudini e pertinenze del Tabernacolo Stroganoff*, in "Critica d'arte", LXII, 2, 1999, pp. 30-43.

Pirillo 2011
P. Pirillo, *Dinamiche di un territorio. Firenze, Rignano e i suoi castelli*, in *La pieve, il castello e il ponte* 2011, pp. 165-183.

Pisani 2001
L. Pisani, *Pittura tardogotica a Firenze negli anni Trenta del Quattrocento: il caso dello Pseudo Ambrogio di Baldese*, in "Mitteilungen des Kunsthistorischen Institut in Florenz", XLV, 2001, pp. 1-36.

Pisani 2007
L. Pisani, *Echi pisani di Lorenzo Monaco*, in *Intorno a Lorenzo Monaco: nuovi studi sulla pittura tardogotica*, atti del convegno (Fabriano, Foligno e Firenze, 31 maggio-3 giugno 2006), a cura di D. Parenti, A. Tartuferi, Livorno 2007, pp. 76-87.

Pisani 2016
V. Pisani, *Bastiano Mainardi: breve racconto di un pittore toscano di fine Quattrocento*, in *La fucina di Vulcano. Studi sull'arte per Sergio Rossi*, a cura di S. Valeri, Roma 2016, pp. 79-93.

The Pittas Collection 2011-2021
The Pittas Collection, a cura di S.G. Casu, A. Andronikou, P. Humfrey, 4 voll., Firenze 2011-2021.

Pittura di luce 1990
Pittura di luce. Giovanni di Francesco e l'arte fiorentina di metà Quattrocento, catalogo della mostra (Firenze, Casa Buonarroti, 16 maggio-20 agosto 1990), a cura di L. Bellosi, Milano 1990.

La pittura in Italia 1986
La pittura in Italia. Il Duecento e il Trecento, 2 voll., a cura di E. Castelnuovo, Milano 1986.

La pittura in Italia 1987
La pittura in Italia. Il Quattrocento, 2 voll., a cura di F. Zeri, Milano 1987.

Pittura italiana 1991
Pittura italiana dal '300 al '500, a cura di M. Natale, Milano 1991.

La pittura viterbese 1954
La pittura viterbese dal XIV al XVI secolo: catalogo delle opere, catalogo della mostra (Viterbo, Museo Civico, settembre-ottobre 1954), a cura di I. Faldi, L. Mortari, Viterbo 1954.

A Poet in Paradise 2000
A Poet in Paradise: Lord Lindsay and Christian Art, catalogo della mostra (Edimburgo, National Gallery of Scotland, 25 agosto-19 novembre 2000), a cura di N. Barker, H. Brigstocke, T. Clifford, A. Weston-Lewis, Edinburgh 2000.

Polzer 2007
J. Polzer, *Who Is Tafo?*, in "Studi di storia dell'arte", XVIII, 2007, pp. 9-22.

Polzer 2015
J. Polzer, *Cimabue Reconsidered*, in "Arte medievale", IV, 5, 2015, pp. 197-224.

Polzer 2017
J. Polzer, *A Note Concerning Byzantine Influence in Cimabue's Santa Trinita Madonna*, in "Arte Cristiana", CV, 903, 2017, pp. 401-406.

Polzer 2018
J. Polzer, *The Figline Master Revised*, in "Studi di storia dell'arte", XXIX, 2018, pp. 27-62.

Poggi 1903a
G. Poggi, *Dall'Archivio della Badia Fiorentina*, in "Miscellanea d'arte", I, 8/9, 1903, pp. 144-146.

Poggi 1903b
G. Poggi, *Il reliquiario di S. Pietro Martire e un quadro di David Ghirlandaio in S. Maria Novella*, in "Miscellanea d'arte", I, 4, 1903, pp. 69-70.

Poggi 1909
G. Poggi, *I ricordi di Alessio Baldovinetti*, Firenze 1909.

Poggi 1909 [1988]
G. Poggi, *Il duomo di Firenze: documenti sulla decorazione della chiesa e del campanile tratti dall'Archivio dell'Opera*, Firenze 1909; ed. a cura di M. Haines, 2 voll., Firenze 1988.

Il polittico di Taddeo Gaddi 2008
Il polittico di Taddeo Gaddi in Santa Felicita a Firenze: restauro, studi e ricerche, a cura di M. Branca, Firenze 2008.

Pons 1989
N. Pons, *Botticelli. Catalogo completo*, Milano 1989.

Pons 1990
N. Pons, *Precisazioni su tre Bartolomeo di Giovanni: il cartolaio, il sargiaio e il dipintore*, in "Paragone", XLI, 479-481, 1990, pp. 115-128.

Pons 1991
N. Pons, *Il pittore Filippo d'Antonio Filippelli e la sua attività tra Valdelsa e Valdipesa (I parte)*, in "Antichità viva", XXX, 4-5, 1991, pp. 5-13.

Pons 1992a
N. Pons, *Il pittore Filippo d'Antonio Filippelli e la sua attività tra Valdelsa e Valdipesa (II parte)*, in "Antichità viva", XXXI, 1, 1992, pp. 23-28.

Pons 1992b
N. Pons, *L'unità delle arti in bottega*, in *Maestri e botteghe* 1992, pp. 251-260.

Pons 1992c
N. Pons, *Il maestro di Apollo e Dafne al convento della Maddalena alle Caldine*, in "Antichità viva", XXXI, 4, 1992, pp. 17-22.

Pons 1996a
N. Pons, *Arcangelo di Jacopo del Sellaio*, in "Arte Cristiana", LXXXIV, 1996, pp. 374-388.

Pons 1996b
N. Pons, *Importanti opere perdute di pittori fiorentini a Pistoia e una aggiunta al Maestro di Apollo e Dafne*, in *Fra Paolino e la pittura a Pistoia nel primo '500: l'età di Savonarola*, catalogo della mostra (Pistoia, Palazzo Comunale, 24 aprile-31 luglio 1996), a cura di C. D'Afflitto, F. Falletti, A. Muzzi, Venezia 1996, pp. 50-53.

Pons 2004
N. Pons, *Bartolomeo di Giovanni*, in *Bartolomeo di Giovanni* 2004, pp. 11-67.

Pons 2007
N. Pons, *Ricerche documentarie su Jacopo del Sellaio*, in *Invisibile agli occhi* 2007, pp. 29-36.

Pons 2011
N. Pons, "*Fu maestro ragionevole, ed operò molto a fresco e a olio*": *Cosimo Rosselli e la sua attività negli anni Settanta*, in *Benozzo Gozzoli e Cosimo Rosselli* 2011, pp. 62-75.

Pons 2013
N. Pons, *Artisti e committenti a Figline (e dintorni) tra Quattrocento e Cinquecento*, in *Arte a Figline* 2013, pp. 23-54.

Pons 2016
N. Pons, *L'"Ultima Cena" di Domenico e David Ghirlandaio nella Badia di Passignano*, in "Corrispondenza", XXXVI, 2, 2016, pp. I-VIII.

Pons 2018
N. Pons, *Maler in Florentiner Werkstätten des 15. Jahrhunderts*, in *Florenz und seine Maler* 2018, pp. 49-57.

Pons 2021
N. Pons, *La pittura del Quattrocento alla Badia*, in *Badia fiorentina* 2021, pp. 108-141.

Pons 2026
N. Pons, *Biagio d'Antonio, "compagno" del Sellaio e collaboratore del Ghirlandaio*, in *Scritti di storia dell'arte* 2026, pp. 117-122.

Pons in c.d.s.
N. Pons, *Giovanni di Benedetto Cianfanini e l'identificazione con il Maestro di Apollo e Dafne*, in *Botticelli Designer*, atti del convegno (Parigi, Institut Culturel Italien, 16 dicembre 2021), a cura di A. Debenedetti, M. Gianeselli, Parigi in c.d.s.

Pons, Daly 2025
N. Pons, C. Daly, *Novità per Arcangelo di Jacopo del Sellaio*, in "Paragone", LXXVI, 909, 2025, pp. 3-23.

Pontormo e Rosso Fiorentino 2014
Pontormo e Rosso Fiorentino: divergenti vie della "maniera", catalogo della mostra (Firenze, Palazzo Strozzi, 8 marzo-20 luglio 2014), a cura di C. Falciani, A. Natali, Firenze 2014.

Pope-Hennessy 1946
J.W. Pope-Hennessy, *Recent Research*, in "The Burlington Magazine", LXXXVIII, 520, 1946, pp. 172-175.

Pope-Hennessy 1952
J.W. Pope-Hennessy, *Fra Angelico*, London 1952.

Pope-Hennessy 1974
J.W. Pope-Hennessy, *Fra Angelico*, London 1974.

Pope-Hennessy 1987
J.W. Pope Hennessy, *The Robert Lehman Collection. Italian Paintings*, New York 1987.

Prantoni 2018
E. Prantoni, *Ipotesi di ricostruzione del tabernacolo di Montefune e della Pala di Fiesole del Beato Angelico*, Imola 2018.

Prehn 1961-1962
E.T. Prehn, *Due problemi di attribuzione*, in "Rivista d'arte", XXXVI, 1961-1962, pp. 11-25.

Preiser 1973
A. Preiser, *Das Entstehen und die Entwicklung der Predella in der italienischen Malerei*, Hildesheim 1973.

Preliminary Catalogue 1941
Preliminary Catalogue of Paintings and Sculpture: Descriptive List with Notes, Washington 1941.

Previtali 1964
G. Previtali, *La fortuna dei primitivi: dal Vasari ai neoclassici*, Torino 1964.

Previtali 1967
G. Previtali, *Giotto e la sua bottega*, Milano 1967.

Previtali 1985
G. Previtali, *Introduzione*, in *Simone Martini e "chompagni"*, catalogo della mostra (Siena, Pinacoteca Nazionale, 27 marzo-31 ottobre 1985), a cura di A. Bagnoli, Firenze 1985, pp. 11-32.

Procacci 1929
U. Procacci, *Appunti d'archivio: il soggiorno fiorentino di Arcangiolo di Cola*, in "Rivista d'arte", XI, 1929, pp. 119-127.

Procacci 1932
U. Procacci, *Opere d'arte ignote o poco note: opere sconosciute d'arte toscana*, in "Rivista d'arte", XIV, 1932, pp. 341-353, 463-475.

Procacci 1933
U. Procacci, *Opere d'arte inedite alla Mostra del tesoro di Firenze sacra*, in "Rivista d'arte", XV, 1933, pp. 224-244.

Procacci 1936
U. Procacci, *La R. Galleria dell'Accademia di Firenze*, Roma 1936.

Procacci 1960
U. Procacci, recensione a *R. Offner, Corpus of Florentine Painting. The Institute of Fine Arts, New York University, voll. VI, VII, VIII, 1956-1958*, in "Rivista d'arte", XXXIII, 1958 (1960), pp. 121-139.

Procacci 1961
U. Procacci, *Di Jacopo di Antonio e delle compagnie di pittori del Corso degli Adimari nel XV secolo*, in "Rivista d'arte", XXXV, 1961, pp. 3-70.

Procacci 1962
U. Procacci, *La tavola di Giotto dell'altar maggiore della Chiesa della Badia fiorentina*, in *Scritti di storia dell'arte in onore di Mario Salmi*, a cura di F.M. Aliberti Gaudioso, Roma 1962, II, pp. 9-45.

Procacci 1966
U. Procacci, *Cinque opere inedite di arte toscana*, in *Arte in Europa*, a cura di E. Arslan, Milano 1966, I, pp. 303-305.

Procacci 1991
U. Procacci, *Sull'allogagione e sull'esecuzione della tavola del Vasari per l'altar maggiore della Badia Fiorentina*, in "Antichità viva", XXX, 6, 1991, pp. 5-11.

Pseudo Pier Francesco Fiorentino 2022
Pseudo Pier Francesco Fiorentino: Cristo di dolori, a cura di A. De Marchi, D. Civettini, Firenze 2022.

Puccinelli 1664
P. Puccinelli, *Cronica dell'insigne ed imperial Abbadia di Fiorenza*, in *Istoria dell'eroiche attioni di Ugo il Grande, duca della Toscana [...] con la Cronica dell'Abbadia di Fiorenza [...], la Galleria sepolcrale, con l'introduzione della festa di S. Mauro et le memorie di Pescia [...]*, Milano 1664.

Pudelko 1938
G. Pudelko, *The Stylistic Development of Lorenzo Monaco I*, in "The Burlington Magazine for Connoisseurs", LXXIII, 1938, pp. 237-250.

Pudelko 1939
G. Pudelko, *The Stylistic Development of Lorenzo Monaco II*, in "The Burlington Magazine for Connoisseurs", LXXIV, 1939, pp. 76-81.

Quintavalle 1939
A.O. Quintavalle, *La Regia Galleria di Parma*, Roma 1939.

Quinterio 2004
F. Quinterio, voce "Juste", in *Dizionario biografico degli Italiani*, LXII, 2004 (online).

Quirini-Poplawski, Daly 2024
R. Quirini-Poplawski, C. Daly, *The Adoration of the Child by the Ghirlandaio Workshop Rediscovered in Zhytomyr*, in "Colnaghi Studies Journal", XIV, 2024, pp. 67-83.

Ragionieri 1983
G. Ragionieri, *Fra adattamento e "restauro": polittici e cornici "all'antica"*, in *Domenico Ghirlandaio* 1983, pp. 24-26.

Ragionieri 1986
G. Ragionieri, *Pittura del Trecento a Firenze*, in *La Pittura in Italia* 1986, I, pp. 283-314.

Ragionieri 1998
G. Ragionieri, *Allievi e gregari nella bottega di Giotto*, in *La bottega dell'artista tra Medioevo e Rinascimento*, a cura di R. Cassanelli, Milano 1998, pp. 55-70.

Ragionieri 2000
G. Ragionieri, *Vicende ottocentesche della 'Maestà' di Cimabue per Santa Trinita*, in "Prospettiva", 98/99, 2000, pp. 206-208.

Ragghianti 1936
C.L. Ragghianti, *Antonio Pollaiolo e l'arte fiorentina del '400*, in "Critica d'arte", I, 1936, pp. 69-81, 115-126, 157-165.

Ragghianti 1955
C.L. Ragghianti, *Pittura del Dugento a Firenze*, Firenze 1955.

Ragghianti 1965
C.L. Ragghianti, *Consistenza e valore dei dipinti della Galleria degli Uffizi*, in "Critica d'arte", XII, 1965, pp. 14-76.

Ragghianti 1980
C.L. Ragghianti, recensione a *M. Natale, Musée d'art et d'histoire de Genève. Catalogue raisonné des peintures. Peintures italiennes du XIV^e^ au XVIII^e^ siécles*, in "Critica d'arte", XLV, 1980, pp. 172-174.

Raspini 1977
G. Raspini, *San Martino a Mensola*, Firenze 1977.

Raub 2020
A. Raub, *Museumsbilder auf Altären. Gemälde und Retabel der Berliner Museen in preußischen Kirchen (1829-1940)*, Berlin 2018/2019 (2020).

Ravalli 2015
G. Ravalli, *L'egemonia degli Orcagna e un secolo di pittura a Santa Maria Novella*, in *Santa Maria Novella, la basilica e il convento* 2015, pp. 157-245.

Ravalli 2016
G. Ravalli, *Rileggere Ghiberti: Stefano fiorentino, Orcagna e altri fatti pittorici a Santa Maria Novella*, in *Ricerche a Santa Maria Novella: gli affreschi ritrovati di Bruno, Stefano e altri*, a cura di A. Bisceglia, Firenze 2016, pp. 145-171.

Ravalli 2019
G. Ravalli, voce "Stefano di Ricco, detto Stefano Fiorentino", in *Dizionario biografico degli Italiani*, XCIV, 2019 (online).

Réau 1955-1957
L. Réau, *Iconographie de l'art chrétien*, 8 voll., Paris 1955-1957.

Recent Acquisitions 1997-1998
Recent Acquisitions. A Selection: 1996-1997, in "The Metropolitan Museum of Art Bulletin", LV, 2, 1997-1998.

Reddaway 2015
C. Reddaway, *Transformations in Persons and Paint: Visual Theology, Historical Images, and the Modern Viewer*, Turnhout 2015.

Regards sur les primitifs 2018
Regards sur les primitifs. Mélanges en l'honneur de Dominique Thiébaut, a cura di J. Martinez, Paris 2018.

Reimpiego, rilavorazione, rifunzionalizzazione 2021
Reimpiego, rilavorazione, rifunzionalizzazione: la "lunga vita" della scultura medievale nei cantieri di Età Moderna, in "Mélanges de l'École française de Rome – Moyen Âge", 133, 2021 (numero monografico).

Reinach 1905-1923
S. Reinach, *Répertoire de peintures du Moyen Age et de la Renaissance (1280-1580)*, 6 voll., Paris 1905-1923.

The Renaissance Portrait 2011
The Renaissance Portrait: from Donatello to Bellini, catalogo della mostra (Berlino, Bode Museum, 25 agosto-20 novembre 2011; New York, The Metropolitan Museum of Art, 21 dicembre 2011-18 marzo 2012), a cura di K. Christiansen, S. Weppelmann, New Haven 2011.

Repertorio dei dipinti 2023
Repertorio dei dipinti della Galleria dell'Accademia di Firenze, a cura di C. Hollberg, Firenze 2023.

Repetti 1833-1846
E. Repetti, *Dizionario geografico fisico storico della Toscana: contenente la descrizione di tutti i luoghi del Granducato, Ducato di Lucca, Garfagnana e Lunigiana*, 7 voll., Firenze 1833-1846.

Un restauro per Adina 2025
Un restauro per Adina: il tabernacolo di Bartolomeo di Giovanni del Museo Nazionale d'Arte Medievale e Moderna di Arezzo, a cura di L. Berretti, Firenze 2025.

Restauri nelle Marche 1973
Restauri nelle Marche. Testimonianze, acquisti e recuperi, catalogo della mostra (Urbino, Palazzo Ducale, 28 giugno-30 settembre 1973), a cura di P. Torriti, Urbino 1973.

Revelations 2013
Revelations: Discoveries and Rediscoveries in Italian Primitive Art, a cura di A.G. De Marchi, Firenze 2013.

Le Ricordanze 1976
Le Ricordanze (10 marzo 1453-24 aprile 1475), a cura di B. Santi, Pisa 1976.

Ricordanze di Alesso Baldovinetti 1868
Ricordanze di Alesso Baldovinetti pittore fiorentino del secolo XV, a cura di G. Pierotti, Lucca 1868.

Ricci 1904a
C. Ricci, *Il Palazzo pubblico di Siena e la mostra d'antica arte senese*, Bergamo 1904.

Ricci 1904b
C. Ricci, *Benozzo Gozzoli. La pala della Compagnia della Purificazione*, in "Rivista d'Arte", II, 1904, pp. 1-12.

Richa 1754-1762
G. Richa, *Notizie Istoriche Delle Chiese Fiorentine, divise ne' suoi Quartiere*, 10 voll., Firenze 1754-1762.

Richter 1894
G.M. Richter, *Die Ausstellung italienischer Renaissancewerke in der New Gallery in London*, in "Repertorium für Kunstwissenschaft", XVII, 1894, pp. 235-242.

Richter 1898
J.P. Richter, *Lectures on the National Gallery*, London 1898.

Richter 1930
G.M. Richter, *Megliore di Jacopo and the Magdalen Master*, in "The Burlington Magazine for Connoisseurs", LVII, 1930, pp. 223-236.

Ridolfi 1898
E. Ridolfi, *La Galleria dell'Arcispedale di Santa Maria Nuova in Firenze*, Roma 1898.

Ridolfi 1905
E. Ridolfi, *Il mio direttorato delle Regie Gallerie fiorentine*, Firenze 1905.

Ridolfi, Tartini 1841 [1977]
C. Ridolfi, F. Tartini, *Notizie e guida di Firenze e de' suoi contorni*, Firenze 1841; ed. [rist. anast.], Sala Bolognese 1977.

Riepenhausen 1810
F., J. Riepenhausen, *Geschichte der Mahlerei in Italien nach ihrer Entwickelung, Ausbildung und Vollendung: aus den Werken der besten Künstler anschaulich dargestellt und mit kurzen Erläuterungen und Lebensbeschreibungen begleitet; Erster Theil, Erster Heft*, Tübingen 1810.

Righini 1961
G. Righini, *Il Valdarno fiorentino e la Valle del Bisenzio*, Firenze 1961.

Rigoni 1891
C. Rigoni, *Catalogo della R. Galleria degli Uffizi in Firenze*, Firenze 1891.

Rinaldi 1998
S. Rinaldi, *I Fiscali, riparatori di dipinti: vicende e concezioni del restauro tra Ottocento e Novecento*, Roma 1998.

Rinascimento in Valdarno 2007
Rinascimento in Valdarno: una mostra per cinque maestri. Giotto, Masaccio, Beato Angelico, Andrea della Robbia, Domenico Ghirlandaio, catalogo della mostra (Vallombrosa, Museo d'Arte Sacra; Reggello, Museo Masaccio d'Arte Sacra; Figline Valdarno, Museo d'Arte Sacra; Montevarchi, Museo d'Arte Sacra; San Giovanni Valdarno, Museo della Basilica di SS. Maria delle Grazie; Firenze, Palazzo Medici Riccardi, 10 maggio-25 novembre 2007), a cura di C. Caneva, Firenze 2007.

Rintelen 1912
F. Rintelen, *Giotto und die Giotto-Apokryphen*, München-Leipzig 1912.

Rintelen 1921
F. Rintelen, voce "Giotto", in *Allgemeines Lexikon* 1907-1950, vol. XIV (1921), pp. 94-100.

Rinuy, Schweizer 1986
A. Rinuy, F. Schweizer, *A propos d'une peinture florentine du Trecento: une contribution à la définition de critéres d'authenticité*, in "Genava", XXXIV, 1986, pp. 95-112.

Rinuy 1997
A. Rinuy, *Les falsifications sous le microscope*, in *L'art d'imiter* 1997, pp. 293-301.

Rivoletti 2013
D. Rivoletti, voce "Neri di Bicci", in *Dizionario biografico degli Italiani*, LXXVIII, 2013 (online).

Rivoletti 2025
D. Rivoletti, *Tra Lucca e Modena: tre pale d'altare composite di Ambrogio Pucci e Giovanni Gerardo dalle Catene*, in "Paragone", LXXVI, 903-905, 2025, pp. 71-87.

Il ritorno della Madonna 1992
Il ritorno della Madonna di Lorenzo di Bicci. Chiesa di Santa Maria a Vologno (Rignano sull'Arno), 23 maggio 1992 (opuscolo).

Roberts 1993
P.L. Roberts, *Masolino da Panicale*, Oxford 1993.

Roberts 2009
P.L. Roberts, *Corpus of Early Italian Paintings in North American Public Collection: the South*, 3 voll., Athens 2009.

Roberts 2018
D. Roberts, *Transformative Rahmenwerke. Neurahmungen von Tafelbildern des Trecento und Quattrocento im Florenz des 15. Jahrhunderts*, in *Rahmen-frames. Funkionsbestimmungen in der Vormoderne*, a cura di D. Wagner, F. Conrad, Berlin 2018, pp. 111-128.

Romagnoli 1991
G. Romagnoli, *L'eremo di Lecceto*, Lasta a Signa 1991.

Romagnoli 2005
G. Romagnoli, *Selve e Lecceto. Due conventi a Lastra a Signa ed un grande mecenate, Filippo Strozzi. Arte e storia*, Firenze 2005.

Romano 2010
S. Romano, *Le botteghe di Giotto: qualche novità sulla cappella di San Nicola nella basilica inferiore di Assisi*, in *Medioevo: le officine* 2010, pp. 584-596.

Romano 2015
S. Romano, *La Badia Fiorentina: il ciclo ad affresco*, in *Giotto, l'Italia* 2015, pp. 64-75.

Romano 2022
S. Romano, *"Risuscitò la moderna e buona arte della pittura": la sterzata della storia nelle Vite vasariane*, in *Le tre età* 2022, pp. 37-51.

Rosenauer 1969
A. Rosenauer, *Zum Stil der frühen Werke Domenico Ghirlandajos*, in "Wiener Jahrbuch für Kunstgeschichte", XXII, 1969, pp. 59-85.

Rosini 1839-1847
G. Rosini, *Storia della pittura italiana esposta coi monumenti*, 8 voll., Pisa 1839-1847.

Rosito 2004
M.G. Rosito, *Il polittico Baroncelli di Giotto da Firenze a Roma*, in "Città di vita", LIX, 3, 2004, pp. 267-271.

Rosselli 1657
S. Rosselli, *Sepoltuario fiorentino ovvero descrizione Delle Chiese Cappelle e Sepolture loro Armi & Inscrizioni della Città di Firenze e suoi Contorni fatta da me*, Firenze 1657.

Rossi 2012
S. Rossi, *I pittori fiorentini del Quattrocento e le loro botteghe: da Lorenzo Monaco a Paolo Uccello*, Todi 2012.

Röstel, Huth 2025
A. Röstel, A. Huth, *Più di "una Nostra Donna di gesso": sulla singolarità dei rilievi prodotti a calco*, in *Tra arte e industria. La serialità della scultura nel Rinascimento*, a cura di A. Galli, B. Rosa, M. Scansani, Roma 2025, pp. 65-80.

Rousseau 1954
T. Rousseau, *A Guide to the Picture Galleries*, in "The Metropolitan Museum of Art Bulletin", XII, 5, 1954, pp. 1-7.

Rubin 1999
P.L. Rubin, *Patrons and Projects*, in *Renaissance Florence: the Art of the 1470s*, a cura di P.L. Rubin, A. Wright, London 1999, pp. 32-75.

Rubinstein 1971
N. Rubinstein, *Il governo di Firenze sotto i Medici*, Firenze 1971.

Ruda 1978
J. Ruda, *A 1434 Building Programme for San Lorenzo in Florence*, in "The Burlington Magazine", CXX, 903, 1978, pp. 358-361.

Saalman 1968
H. Saalman, *The Baltimore and Urbino Panels: Cosimo Rosselli*, in "The Burlington Magazine", CX, 784, 1968, pp. 376-383.

Saalman 1978
H. Saalman, *San Lorenzo: the 1434 Chapel Project*, in "The Burlington Magazine", CXX, 903, 1978, pp. 361-364.

Saint Francis 2023
Saint Francis of Assisi, catalogo della mostra (Londra, The National Gallery, 6 maggio-30 luglio 2023), a cura di G. Finaldi, J. Joustra, London 2023.

Sallay 2017
D. Sallay, *A Rediscovered Altarpiece by the Master of Signa*, in "Bulletin du Musée Hongrois des Beaux-Arts", CXXII, 2017, pp. 105-140.

Salmi 1913
M. Salmi, *Spigolature d'arte Toscana*, in "L'arte", XVI, 1913, pp. 208-227.

Salmi 1928a
M. Salmi, *Iacopo del Casentino miniatore*, in "La Bibliofilia", XXX, 1928, pp. 369-382.

Salmi 1928b
M. Salmi, *Antonio Veneziano*, in "Bollettino d'arte del Ministero della Pubblica Istruzione", XXII, 1928, pp. 433-452.

Salmi 1929
M. Salmi, recensione a *R. Offner, Studies in Florentine Painting: the Fourteenth Century*, in "Rivista d'arte", XI, 1929, pp. 133-145.

Salmi 1937
M. Salmi, *La mostra giottesca*, in "Emporium", LXXXVI, 511, 1937, pp. 349-364.

Salmi 1951
M. Salmi, *Postille alla mostra di Arezzo*, in "Commentari", II, 1951, pp. 93-97, 169-195.

Salmi 1955
M. Salmi, *Premessa*, in *Mostra delle opere di Fra Angelico* 1955, pp. V-XVI.

Salmi 1958
M. Salmi, *Il Beato Angelico*, Spoleto 1958.

Salmi 1967
M. Salmi, *La donazione Contini Bonacossi*, in "Bollettino d'arte del Ministero della Pubblica Istruzione", LII, 1967, pp. 222-232.

Salmi 1971
M. Salmi, *Civiltà artistica della terra aretina*, Arezzo 1971.

Salvini 1932
R. Salvini, *Opere d'arte ignote o poco note: un affresco e una tavola di Lorenzo di Bicci*, in "Rivista d'arte", XIV, 1932, pp. 475-483.

Salvini 1934
R. Salvini, *In margine ad Agnolo Gaddi*, in "Rivista d'arte", XVI, 1934, pp. 205-228.

Salvini 1935
R. Salvini, *Lo sviluppo stilistico di Giovanni dal Ponte*, in "Atti e memorie dell'Accademia Petrarca di Lettere, Arti e Scienze Arezzo", XVI, 1935, pp. 3-30.

Salvini 1936a
R. Salvini, *Per la cronologia e per il catalogo di un discepolo di Agnolo Gaddi*, in "Bollettino d'arte del Ministero della Pubblica Istruzione", XXIX, 1936, pp. 279-294.

Salvini 1936b
R. Salvini, *Per la cronologia e per il catalogo di un discepolo di Agnolo Gaddi*, in "Bollettino d'arte del Ministero della Pubblica Istruzione", XXIX, 1936, pp. 279-294.

Salvini 1946
R. Salvini, *Cimabue*, Roma 1946.

Salvini 1952
R. Salvini, *Tutta la pittura di Giotto*, Milano 1952.

Salvini 1962
R. Salvini, *Tutta la pittura di Giotto*, Milano 1952; ed. Milano 1962.

Salvini 1981
R. Salvini, *Il Cappellone degli Spagnoli*, in *Santa Maria Novella. La basilica, il convento, i chiostri monumentali*, a cura di U. Baldini, Firenze 1981, pp. 89-126.

Sampieri 2026.
C. Sampieri, *Una presenza inaspettata: Agnolo di Domenico del Mazziere nell'Appartamento Borgia in Vaticano*, in "Prospettiva", CXCIV, 2024 (2026), pp. 33-43.

The Samuel H. Kress Collection 1953
The Samuel H. Kress Collection in the Isaac Delgado Museum of Art: New Orleans, a cura di W.E. Suida, A. Lansford, New Orleans 1953.

San Niccolò Oltrarno 1982
San Niccolò Oltrarno, a cura di G. Damiani, A. Laghi, 2 voll., Firenze 1982.

Sanchini 2025
D. Sanchini, *Leonardo Buonafede e l'arte della terracotta invetriata: Della Robbia e Buglioni al servizio dell'Ospedale di Santa Maria Nuova a Firenze*, in "Proporzioni", II, 2025, pp. 13-37.

Sanctity Pictured 2014
Sanctity Pictured: the Art of the Dominican and Franciscan Orders in Renaissance Italy, catalogo della mostra (Nashville, The First Center for the Visual Arts, 31 ottobre 2014-25 gennaio 2015), a cura di T. Kennedy, Nashville 2014.

Sandberg Vavalà 1929
E. Sandberg Vavalà, *La croce dipinta italiana e l'iconografia della passione*, 2 voll., Verona 1929.

Sandberg Vavalà 1938
E. Sandberg Vavalà, *Giotto's Workshop*, in "The Burlington Magazine for Connoisseurs", LXXIII, 1938, pp. 151-154.

Sandberg Vavalà 1948
E. Sandberg Vavalà, *Uffizi Studies: the Development of the Florentine School of Painting*, Firenze 1948.

Sandberg Vavalà 1959
E. Sandberg Vavalà, *Studies in the Florentine Churches. 1: Pre-Renaissance Period*, Firenze 1959.

Sanesi 1913
E. Sanesi, *Il Seminario Fiorentino: nel diario del suo fondatore e nelle memorie dei suoi rettori; monografia storica con note e documenti*, Firenze 1913.

Sangiorgi 1924
G. Sangiorgi, *A viso aperto*, Milano 1924.

Sani 2022
B. Sani, *Anna Maria Francini Ciaranfi, allieva di Pietro Toesca e Adolfo Venturi. Il percorso di un'"umile collaboratrice" nella difesa del patrimonio storico artistico e nella ricerca*, in *Le donne storiche dell'arte tra tutela, ricerca e valorizzazione*, atti del convegno (Macerata, Università degli Studi di Macerata, 28-29 aprile 2022; Genova, Università degli Studi di Genova, 26-27 maggio 2022), a cura di E. Carrara, P. Dragoni, Macerata 2022, pp. 135-150.

Santa Croce 2025
Santa Croce tra passato e futuro. Conoscere, conservare, condividere, atti della giornata di studi (Firenze, Cenacolo di Santa Croce, 8 ottobre 2022), a cura di E. Mazzocchi, Firenze 2025.

Santa Maria Novella, la basilica e il convento 2015
Santa Maria Novella, la basilica e il convento. Dalla fondazione al tardogotico, a cura di A. De Marchi, C. Sisi, R. Spinelli, F. Cervini, P. Bertoncini Sabatini, Firenze 2015.

Santa Maria Novella, la basilica e il convento 2016
Santa Maria Novella, la basilica e il convento. Dalla "Trinità" di Masaccio alla metà del Cinquecento, a cura di A. De Marchi, C. Sisi, R. Spinelli, Firenze 2016.

Santa Maria Nuova 1989
Santa Maria Nuova: il tesoro dell'arte nell'antico ospedale fiorentino, a cura di S. Ardinghi, Firenze 1989.

Santacesaria 2012
A. Santacesaria, *I fattori di degrado dei supporti lignei*, in *Dipinti su tavola* 2012, pp. 131-163.

Santelli 1965
A. Santelli, *Le Signe e i loro dintorni*, Firenze 1965.

Santi 1973
B. Santi, *Dalle Ricordanze di Neri di Bicci*, in "Annali della Scuola Normale Superiore di Pisa", III, 3, 1973, pp. 169-188.

Santi 1984
B. Santi, *Due dipinti recuperati di Neri di Bicci*, in *Scritti di storia dell'arte in onore di Roberto Salvini* 1984, pp. 329-334.

Santi 1987
B. Santi, *Pittura 'minore' in S. Trinita: da Bicci di Lorenzo a Neri di Bicci*, in *La Chiesa di Santa Trinita* 1987, pp. 132-142.

Santi 1990
B. Santi, *Una croce dipinta di Lippo di Benivieni dalla villa "La Quiete" in Valcava di Mugello*, in "Studi di storia dell'arte", I, 1990, pp. 253-258.

Santi 1991
B. Santi, *Tabernacoli a Firenze: valenze storico-artistiche e problemi di tutela*, in *Arte, storia, devozione* 1991, pp. 9-13.

Santi 1994
B. Santi, *Giuliano da Maiano e Neri di Bicci. Due botteghe quattrocentesche in collaborazione*, in *Giuliano e la bottega dei da Maiano*, atti del convegno internazionale (Fiesole, 13-15 giugno 1991), a cura di D. Lamberini, Firenze 1943, pp. 143-147.

Santi 1996
B. Santi, voce "Neri di Bicci", in *The Dictionary of Art* 1996, vol. XXII, pp. 797-803.

Santi 2018
B. Santi, *Cosimo Rosselli nella bottega di Neri di Bicci*, in *Cosimo Rosselli: tre restauri* 2018, pp. 21-27.

Santoleri 1997
V. Santoleri, voce "Maestro di Figline", in *Enciclopedia dell'Arte Medievale*, VIII, 1997 (online).

Sauver l'art 1982
Sauver l'art? Conserver, Analyser, Restaurer, catalogo della mostra (Ginevra, Musée Rath, 18 marzo-16 maggio 1982), a cura di C. Lepaire, Genève 1982.

Savelli 1991
L. Savelli, *Faenza: architetture neoclassiche*, Faenza 1991.

Sbaraglio 2007
L. Sbaraglio, *Note su Giovanni dal Ponte "cofanaio"*, in "Commentari d'arte", XXXVIII, 2007, pp. 32-47.

Sbaraglio 2010
L. Sbaraglio, *Lo Sposalizio di Santa Caterina di Giovanni dal Ponte, una cappella poco nota del Brunelleschi e i primordi della "pala quadra"*, in "Bulletin du Musée Hongrois des Beaux-Arts", CXII-CXIII, 2010, pp. 63-86.

Sbaraglio 2016
L. Sbaraglio, *Lo sviluppo (altalenante) dello stile di Giovanni dal Ponte*, in *Giovanni dal Ponte* 2016, pp. 13-27.

Scalella 2001
C. Scalella, *Contributi alla pittura fiorentina del secondo Trecento: il Maestro dell'Incoronazione della Christ Church Gallery*, in "Arte Cristiana", LXXXIX, 2001, pp. 117-130.

Scalia 1991
F. Scalia, *Contributo all'Angelico. Nuovi documenti per il ciborio di San Domenico di Fiesole*, in "Critica d'arte", LV, 2-3, 1990-1991 (1991), pp. 34-40.

Scarpelli 2012
S. Scarpelli, *L'intervento di restauro alla luce dello stato di conservazione e delle tecniche esecutive*, in *Giotto. Il restauro* 2012, pp. 103-149.

Scarpellini 1969
P. Scarpellini, *Di alcuni pittori Giotteschi nella città e nel territorio di Assisi*, in *Giotto e i giotteschi in Assisi*, a cura di G. Palumbo, G.A. Cicognani, Roma 1969, pp. 211-270.

Scarpellini 2015
P. Scarpellini, *Iconografia francescana nei secoli XIII e XIV*, in *Scritti d'arte. Medioevo umbro*, a cura di F.F. Mancini, Perugia 2015, II, pp. 735-762.

Schiavo 1955
A. Schiavo, *Notizie riguardanti la Badia di Passignano estratte dai fondi dell'Archivio di Stato di Firenze*, in "Benedectina", IX, 1-2, 1955, pp. 31-92.

Schlebusch 2022
K. Schlebusch, *La data di nascita di Lorenzo di Credi e altre notizie sopra la sua famiglia*, in "Erba d'Arno", CLXVII-CLXVIII, 2022, pp. 75-80.

Schlegel 1971
U. Schlegel, *Un collaboratore di Giotto a Padova. Osservazioni sul Maestro di Figline*, in *Giotto e il suo tempo* 1971, pp. 161-167.

Schmidt 2005
V. Schmidt, *Painted Piety: Panel Paintings for Personal Devotion in Tuscany, 1250-1400*, Firenze 2005.

Schnaase 1866-1879
C. Schnaase, *Geschichte der bildenden Künste*, 8 voll., Düsseldorf 1866-1879.

Schneider 1938
E. Schneider, *Fra Angelico*, Paris 1938.

Schottmüller 1911
F. Schottmüller, *Fra Angelico da Fiesole. Des Meisters Gemälde in 327 Abbildungen*, Stuttgart 1911.

Schottmüller 1913
F. Schottmüller, *Die Italienischen und Spanischen Bildwerke der Renaissance und des Barocks in Marmor, Ton, Holz und Stuck*, Berlin 1913.

Schubring 1900
P. Schubring, *Giottino*, in "Jahrbuch der Preußischen Kunstsammlungen", XXI, 1900, pp. 161-177.

Schubring 1901
P. Schubring, *Die primitive Italiener im Louvre*, in "Zeitschrift für Christliche Kunst", XIV, 1901, pp. 353-382.

Schubring 1904-1917
P. Schubring, *Die Lebensbeschreibungen der berühmtesten Architekten, Bildhauer und Maler*, 9 voll., Strasbourg 1904-1917.

Schwarz 2004-2020
M.V. Schwarz, *Giottus pictor*, 3 voll., Wien 2004-2020.

Schwarz 2023
M.V. Schwarz, *Giotto the painter*, 3 voll., Wien 2023.

Scritti di storia dell'arte in onore di Roberto Salvini 1984
Scritti di storia dell'arte in onore di Roberto Salvini, a cura di C. De Benedictis, Firenze 1984.

Scritti di storia dell'arte 2026
Scritti di storia dell'arte in onore di Angelo Tartuferi, a cura di M. Cobuzzi, G. de Simone, A. Labriola, Roma 2026.

Scudieri, Sframeli 1991
M. Scudieri, M. Sframeli, *Le chiese di Fiesole e dintorni: guida storico-artistica*, Fiesole 1991.

Scudieri 2003
M. Scudieri, *Sanguigni, Beato Angelico, Zanobi Strozzi: attività parallele o intersecanti?*, in *Miniatura del '400* 2003, pp. 33-43.

Scudieri 2007
M. Scudieri, *Sfogliando il graduale 558*, in *Fra Giovanni Angelico. Pittore miniatore o miniatore pittore?*, catalogo della mostra (Firenze, Museo di San Marco, 20 dicembre 2007-29 marzo 2008), a cura di M. Scudieri, S. Giacomelli, Firenze 2007, pp. 26-57.

Scudieri 2010
M. Scudieri, *Sull'Angelico a San Domenico di Fiesole*, in "Memorie domenicane", XL, 2009 (2010), pp. 101-112.

Sebregondi 2005
L. Sebregondi, *San Jacopo in Campo Corbolini a Firenze: percorsi storici dai Templari all'Ordine di Malta all'era moderna*, Firenze 2005.

Sebregondi 2010
L. Sebregondi, *Tra Malta e Firenze con Francesco dell'Antella, viaggi di sangue*, in *I cavalieri di Malta e Caravaggio: la storia, gli artisti, i committenti*, a cura di S. Macioce, Roma 2010, pp. 135-141.

Selected Acquisitions 2017
Selected Acquisitions: July 1st, 2016-June 30th, 2017, in "Yale University Art Gallery Bulletin", 2017 (numero monografico).

Selincourt 1905
B. Selincourt, *Giotto*, London 1905.

Serrani 2024
A. Serrani, *Lavoro e arte: le corporazioni di mestiere nel Rinascimento bolognese*, Bologna 2024.

Sette secoli 2024
Sette secoli d'Arte Italiana, catalogo della mostra (Mesagne, Castello Normanno Svevo, 13 giugno 2024-6 gennaio 2025), a cura di P. Carofano, Locorotondo 2024.

Setti 2022-2023
E. Setti, *Vicende di due eremi del contado fiorentino: Santa Maria delle Selve e Santi Filippo e Jacopo a Lecceto*, tesi di laurea, Università degli Studi di Firenze, a.a. 2022-2023.

Sgarbi 1984
V. Sgarbi, *Fondazione Magnani-Rocca: capolavori della pittura antica*, Milano 1984.

Sgarrella 2012
A. Sgarrella, *Una tavola francescana per le terziarie dello spedale di San Paolo a Firenze*, in "Mitteilungen des Kunsthistorischen Institutes in Florenz", LIV, 2010 (2012), pp. 521-529.

Shapley 1966-1977
F. Shapley, *Paintings from the Samuel H. Kress Collection*, 5 voll., London 1966-1977.

Shaw 1967
J.B. Shaw, *Paintings by Old Masters at Christ Church, Oxford: Catalogue*, London 1967.

Shearman 1967
J.K.C. Shearman, *Le rovine dell'arte fiorentina: ciò che l'alluvione è costata alla civiltà*, in "Paragone", XVIII, 203, 1967, pp. 13-33.

Shell 1958
C. Shell, *Giovanni dal Ponte and the Problem of Other Lesser Contemporaries of Masaccio*, tesi di dottorato, Cambridge, Harvard University, 1958.

Shorr 1954
D.C. Shorr, *The Christ Child in Devotional Images in Italy During the XIV century*, New York 1954.

Sidler 1901
G. Sidler, *Catalogue officiel du Musée Ariana*, Genève 1901.

Sidler 1905
G. Sidler, *Catalogue officiel du Musée Ariana*, Genève 1905.

Siemoni 2013
W. Siemoni, *Santo Stefano a Empoli. La chiesa e il convento degli Agostiniani*, Firenze 2013.

Siena 2024
Siena. The Rise of Painting, 1300-1350, catalogo della mostra (New York, The Metropolitan Museum of Art, 13 ottobre 2024-26 gennaio 2025; London, The National Gallery, 8 marzo-22 giugno 2025), a cura di J. Cannon, London 2024.

Silver 2015
N. Silver, *Creating a Renaissance Painter: Pesellino, Connoisseurship, and the "Romantik"*, in "I Tatti / Villa i Tatti, The Harvard University Center for Italian Renaissance Studies", XVIII, 2, 2015, pp. 429-467.

Simari 1992
M.M. Simari, *Per il Maestro di Marradi e per il Maestro di Serumido*, in "Antichità viva", XXXI, 3, 1992, pp. 5-14.

Simari 1995
M.M. Simari, *Il Maestro di Signa: un tabernacolo restaurato a Signa*, in *Il Maestro di Signa* 1995, pp. 5-17.

Sindona 1975
E. Sindona, *L'opera completa di Cimabue e il momento figurativo pregiottesco*, Milano 1975.

Sinibaldi 1952
G. Sinibaldi, *Note brevi su inediti toscani. Lorenzo di Bicci*, in "Bollettino d'arte del Ministero della Pubblica Istruzione", XXXVII, 1952, pp. 57-59.

Sinibaldi, Brunetti 1943
G. Sinibaldi, G. Brunetti, *Pittura italiana del Duecento e Trecento: catalogo della mostra giottesca di Firenze del 1937; con 436 illustrazioni*, Firenze 1943.

Sirén 1904
O. Sirén, *Di alcuni pittori fiorentini che seguirono l'influenza di Lorenzo Monaco*, in "L'arte", VII, 1904, pp. 337-355.

Sirén 1905
O. Sirén, *Don Lorenzo Monaco*, Strasbourg 1905.

Sirén 1906
O. Sirén, *Giotto*, Stockholm 1906.

Sirén 1908
O. Sirén, *Giottino und seine Stellung in der gleichzeitigen florentinischen Malerei*, Leipzig 1908.

Sirén 1914a
O. Sirén, *Early Italian Pictures, the University Museum, Göttingen*, in "The Burlington Magazine for Connoisseurs", XXVI, 1914, pp. 77-83, 107-114.

Sirén 1914b
O. Sirén, *Pictures in America by Bernardo Daddi, Taddeo Gaddi, Andrea Orcagna and his Brothers: I*, in "Art in America", II, 1914, pp. 263-275.

Sirén 1917
O. Sirén, *Giotto and Some of his Followers*, 2 voll., Cambridge 1917.

Sirén 1920
O. Sirén, voce "Gerini, Niccolò di Pietro", in *Allgemeines Lexikon* 1907-1950, vol. XIII (1920), pp. 465-467.

Sirén 1922
O. Sirén, *Toskanische Maler im XIII. Jahrhundert*, Berlin 1922.

Sirén 1923
O. Sirén, *Some Paintings by a Follower of Giotto*, in "The Burlington Magazine for Connoisseurs", XLIII, 1923, pp. 259-269.

Sirén 1926
O. Sirén, *A Madonna by Taddeo Gaddi*, in "The Burlington Magazine for Connoisseurs", XLVIII, 1926, pp. 185-186.

Skaug 1971
E.S. Skaug, *Contributions to Giotto's Workshop*, in "Mitteilungen des Kunsthistorischen Institutes in Florenz", XV, 2, 1971, pp. 141-160.

Skaug 1994
E.S. Skaug, *Punch Marks from Giotto to Fra Angelico*, 2 voll., Oslo 1994.

Skaug 2008
E.S. Skaug, *The Santa Felicita Altarpiece and Some Observations on Taddeo Gaddi's Punchwork and Halo Style c. 1345-1355*, in *Il polittico di Taddeo Gaddi* 2008, pp. 49-57.

Skaug 2009
E.S. Skaug, *Did Francesco di Michele alias the Master of San Martino a Mensola, Start Out in Giovanni Bonsi's Workshop?*, in "Arte Cristiana", XCVII, 855, 2009, pp. 403-408.

Skaug 2013
E.S. Skaug, *Giotto and the Flood of Florence in 1333: A Study in Catastrophism, Guild Organization and Art Technology*, Firenze 2013.

Smart 1971
A. Smart, *The Assisi Problem and the Art of Giotto: A Study of the Legend of St Francis in the Upper Church of San Francesco Assisi*, Oxford 1971.

Solberg 2002
G.E. Solberg, *Altarpiece Types and Regional Adaptations in the Work of Taddeo di Bartolo*, in "Studies in the History of Art", LXI, 2002, pp. 198-227.

Solberg 2007
G.E. Solberg, *Bild und Zeremoniell in San Pier Maggiore, Florenz*, in *Zeremoniell und Raum in der frühen italienischen Malerei*, atti del convegno internazionale (Berlino, Gemäldegalerie Staatliche Museen zu Berlin, 21-23 ottobre 2004), a cura di S. Weppelmann, Petersberg 2007, pp. 194-209.

Solberg 2020
G.E. Solberg, *Artistic Exchange Between Liguria, Piedmont and Tuscany: Taddeo di Bartolo, Pietro Gallo da Alba, Barnaba da Modena, Niccolò da Voltri and Francesco di Michele*, in "Predella", XLVII, 2020, pp. 47-64.

The Solly Collection 2021
The Solly Collection 1821-2021: vom Bilder "Chaos" zur Gemäldegalerie, catalogo della mostra (Berlino, Gemäldegalerie, Staatliche Museen zu Berlin, 21 ottobre 2021-16 gennaio 2022), a cura R. Skwirblies, R. Contini, N. Rowley, S. Kemperdick, K. Kleinert, Berlin 2021.

Sonnevend 2011
M. Sonnevend, *Pesellino esztergomi Madonnája: adalékok egy népszerű kompozíció eredetéhez*, in "Művészettörténeti értesítò", LX, 1, 2011, pp. 63-72.

Sonnevend 2015
M. Sonnevend, *La cuspide centrale di una smembrata pala d'altare di Pesellino nel Museo Cristiano di Esztergom*, in "Acta historiae artium Academiae Scientiarum Hungaricae", LVI, 2015, pp. 89-102.

Soulier 1924
G. Soulier, *Les influences orientales dans la peinture toscane: d'après les dessins de Cécile Gaillard et Florence Soulier et des croquis de l'auteur*, Paris 1924.

Nello splendore mediceo 2013
Nello splendore mediceo: Papa Leone X e Firenze, catalogo della mostra (Firenze, Museo delle Cappelle Medicee; Museo di Casa Buonarroti, 26 marzo-6 ottobre 2013), a cura di N. Baldini, M. Bietti, Livorno 2013.

Staatliche Museen zu Berlin 2006
Staatliche Museen zu Berlin: Dokumentation der Verluste Skulpturensammlung, a cura di L. Lambacher, Berlin 2006.

Staderini 2008
A. Staderini, *Pittori fiorentini dal tardogotico al Rinascimento*, in *Arte in terra d'Arezzo. Il Quattrocento*, a cura di L. Fornasari, G. Gentilini, A. Giannotti, Firenze 2008, pp. 49-76.

Staderini 2010
A. Staderini, *Il confronto con le novità rinascimentali: pittori di cassoni nella Firenze di metà Quattrocento*, in *Virtù d'amore* 2010, pp. 115-125.

Steinweg 1963
K. Steinweg, recensione a *R. Oertel, Frühe Italienische Malerei in Altenburg*, in "Kunstchronik", XVI, 5, 1963, pp. 137-142.

Stemmi Robbiani 2014
Stemmi Robbiani in Italia e nel mondo: per un catalogo araldico, storico e artistico, a cura di R. Dionigi, Firenze 2014.

Lo stile dello zar 2009
Lo stile dello zar: arte e moda tra Italia e Russia dal XIV al XVIII secolo, catalogo della mostra (Prato, Museo del Tessuto, 19 settembre 2009-10 gennaio 2010), a cura di D. Degl'Innocenti; T. Lekhovich, Milano 2009.

Storia delle Arti in Toscana 2004
Storia delle Arti in Toscana. Il Trecento, a cura di M. Seidel, Firenze 2004.

Strehlke 1992
C.B. Strehlke, *Cenni di Francesco, the Gianfigliazzi, and the Church of Santa Trinita in Florence*, in "The J. Paul Getty Museum Journal", XX, 1992, pp. 11-40.

Strehlke 1994
C.B. Strehlke, *Fra Angelico Studies*, in *Painting and Illumination* 1994, pp. 25-42.

Strehlke 1998
C.B. Strehlke, *Angelico*, Milano 1998.

Strehlke 2001
C.B. Strehlke, *Carpentry and Connoisseurship: the Disassembly of Altarpieces and the Rise in Interest in Early Italian Art*, in *Rediscovering Fra Angelico: A Fragmentary History*, catalogo della mostra (New Haven, Yale University, 28 settembre-30 dicembre 2001), a cura di C. Dean, New Haven 2001, pp. 41-58.

Strehlke 2004
C.B. Strehlke, *Italian Paintings, 1250-1450, in the John G. Johnson Collection and the Philadelphia Museum of Art*, Philadelphia 2004.

Strehlke 2006
C.B. Strehlke, *Lorenzo Monaco and Gentile da Fabriano*, in "The Burlington Magazine", CXLVIII, 1243, 2006, pp. 680-684.

Strehlke 2008
C.B. Strehlke, *From Nofri Strozzi to Lorenzo di Palla Strozzi: the Taste of the Florentine Oligarchy, 1471-1438*, in *Da Giotto a Botticelli*, atti del convegno (Firenze, Università degli Studi di Firenze; Museo di San Marco, 20-21 maggio 2005), a cura di F. Pasut, J. Tripps, Firenze 2008, pp. 145-185.

Strehlke 2018
C.B. Strehlke, *Niccola Tacchinardi: ténor du bel canto, scénographe et collectionneur d'art*, in *Regards sur les primitifs* 2018, pp. 160-169.

Strehlke 2019
C.B. Strehlke, *Fra Angelico's Annunciation Altarpiece: from Fiesole to Madrid*, in *Fra Angelico. The Annunciation* 2019, pp. 8-44.

Strehlke 2021
C.B. Strehlke, *Fra Angelico: Domenican Painter or Medici Painter?*, in *La pala di San Marco* 2021, pp. 15-33.

Strehlke 2022
C.B. Strehlke, *Angelico's "Last Judgment" for Santa Maria degli Angeli and The Potency of The Simple Line*, in *Il Giudizio Universale restaurato*, a cura di M. Tamassia, Livorno 2022, pp. 52-75.

Strehlke 2025
C.B. Strehlke, *L'arte di Beato Angelico*, in *Beato Angelico* 2025, pp. 20-55.

Strunk 1916
I.M. Strunk, *Fra Angelico aus dem Dominikanerorden, mit farbigem Titelbild und 133 Abbildungen*, Mönchengladbach 1916.

Strzygowski 1888
J. Strzygowski, *Cimabue und Rom*, Wien 1888.

Stubblebine 1964
J. Stubblebine, *Guido da Siena*, Princeton 1964.

Suida 1905
W. Suida, *Einige florentinischer Maler aus der Zeit des Überganfs vom Duecento ins Trecento, I: Die Rucellai Madonna*, in "Jahrbuch der königlichen preussischen Kunstsammlungen", XXVI, 1905, pp. 28-39.

Suida 1906
W. Suida, *Ein bezeichnetes Werk des Jacopo da Casentino*, in "Kunstchronik", XVII, 1906, p. 335.

Suida 1908a
W. Suida, *Studien zur Trecentomalerei*, in "Repertorium für Kunstwissenschaft", XXXI, 1908, pp. 199-214.

Suida 1908b
W. Suida, *Zur Florentiner Trecentomalerei*, in "Monatshefte für Kunstwissenschaft", I, 1908, pp. 1009-1012.

Suida 1909
W. Suida, *Zur Dugentomalerei*, in "Monatshefte für Kunstwissenschaft", II, 1909, pp. 64-67.

Suida 1923
W. Suida, *Giottos Tafel des Todes der Maria im Kaiser-Friedrich-Museum*, in "Jahrbuch der Preußischen Kunstsammlungen", XLIV, 1923, pp. 127-135.

Suida 1929
W. Suida, voce "Lorenzo Monaco", in *Allgemeines Lexikon* 1907-1950, vol. XXIII (1929), pp. 391-393.

Suida 1931
W. Suida, *A Panel Painting by Giotto*, in "Apollo", XIII, 1931, pp. 90-93.

Suida 1937
W. Suida, *Die Giotto-Ausstellung in Florenz*, in "Pantheon", XX, 1937, pp. 347-352.

Sulle orme di Giotto 2017
Sulle orme di Giotto. Percorsi in Mugello: 1267-2017 - 750 anni dalla nascita di Giotto, a cura di G.C. Romby, F. Noferini, Borgo San Lorenzo 2017.

Supino 1898
I.B. Supino, *Beato Angelico*, Firenze 1898.

Supino 1920
I.B. Supino, *Giotto*, 3 voll., Firenze 1920.

Tabula Picta 2018
Tabula Picta: Italian Paintings from the Late Gothic Age to the Renaissance, catalogo della mostra (Milano, Galleria Salamon, 22 novembre 2018-31 gennaio 2019), a cura di M. Minardi, F. Giannini, Milano 2018.

Takahashi 2007
K. Takahashi, *Lippo di Dalmasio nella chiesa bolognese di S. Maria dei Servi*, in "Strenna storica bolognese", LVII, 2007, pp. 387-405.

Tamassia 1995
M. Tamassia, *Collezioni d'arte tra Ottocento e Novecento. Jacquier fotografi a Firenze, 1870-1935*, Napoli 1995.

Tambini 2005
A. Tambini, *Osservazioni sulla "Madonna del sangue" di Portico di Romagna e sul Maestro di Marradi*, in "Romagna, arte e storia", XXV, 74, 2005, pp. 5-28.

Tamborino 2003
A. Tamborino, *Considerazioni sull'attività di Antonio del Ceraiolo e proposte al suo catalogo*, in "Proporzioni", II-III, 2001-2002 (2003), pp. 104-122.

Tanaka 1989
H. Tanaka, *Oriental Scrips in the Paintings of Giotto's Period*, in "Gazette des Beaux-Arts", CXIII, 1989, pp. 214-226.

Tanfani Centofanti 1897
L. Tanfani Centofanti, *Notizie di artisti tratte dai documenti pisani*, Pisa 1897.

Tanzini 2011
L. Tanzini, *Vicende della proprietà fiorentina nel territorio di Rignano*, in *La pieve, il castello e il ponte* 2011, pp. 211-226.

Tarani 1923
F. Tarani, *La Badia di S. Pancrazio in Firenze*, Pescia 1923.

Tarchi 2025a
R. Tarchi, *Il monastero di San Giuseppe e la prioria di San Frediano in Firenze: vicende storico-artistiche di un "complesso ritrovato"*, Firenze 2025.

Tarchi 2025b
R. Tarchi, *Note storiche su S. Margherita a Quorle*, in "Corrispondenza", XLV, 2, 2025, p. 16.

Tartuferi 1986
A. Tartuferi, *Corpus of Florentine Painting. Nouveautés sur le Trecento*, in "Revue de l'art", LXXI, 1986, pp. 43-46.

Tartuferi 1990
A. Tartuferi, *La pittura a Firenze nel Duecento*, Firenze 1990.

Tartuferi 1994
A. Tartuferi, *La pittura del Trecento in Italia*, in *Uffizi e Pitti* 1994, pp. 28-34.

Tartuferi 1995
A. Tartuferi, *Note in margine a un trattato sulla decorazione punzonata dei dipinti trecenteschi*, in "Arte Cristiana", LXXXIII, 1995, pp. 478-482.

Tartuferi 1996
A. Tartuferi, voce "Lippo di Benivieni", in *Enciclopedia dell'Arte Medievale*, VI, 1996 (online).

Tartuferi 1998
A. Tartuferi, *Trecento lucchese. La pittura a Lucca prima di Spinello Aretino*, in *Sumptuosa tabula picta: pittori a Lucca tra Gotico e Rinascimento*, catalogo della mostra (Lucca, Museo Nazionale di Villa Guinigi, 28 marzo-5 luglio 1998), a cura di M.T. Filieri, Livorno 1998, pp. 42-63.

Tartuferi 2000
A. Tartuferi, *Bernardo Daddi. L'incoronazione di Santa Maria Novella*, Livorno 2000.

Tartuferi 2001a
A. Tartuferi, *I dipinti («...anche questo è suo!»)*, in *Un tesoro rivelato. Capolavori dalla Collezione Carlo De Carlo*, catalogo della mostra (Firenze, Galleria dell'Accademia, 6 giugno-30 settembre 2001), a cura di M. Scalini, A. Tartuferi, Firenze 2001, pp. 32-37.

Tartuferi 2001b
A. Tartuferi, *Riflessioni in margine ad alcuni restauri di fine millennio su dipinti trecenteschi nella chiesa di Santa Croce a Firenze*, in "Arte Cristiana", LXXXIX, 2001, pp. 103-116.

Tartuferi 2004
A. Tartuferi, voce "Jacopo del Casentino", in *Dizionario biografico degli Italiani*, LXII, 2004 (online).

Tartuferi 2005a
A. Tartuferi, *Puccio di Simone: osservazioni sulla cronologia e lo svolgimento artistico*, in *Da Puccio di Simone a Giottino* 2005, pp. 13-20.

Tartuferi 2005b
A. Tartuferi, *Da Giotto al Tardogotico*, in *Firenze. Arte e Architettura*, a cura di S. Bietoletti, Udine 2005, pp. 120-159.

Tartuferi 2009
A. Tartuferi, *La nuova visione pittorica di Giotto a Firenze e in Toscana: giotteschi, non-giotteschi*, in *Giotto e il Trecento* 2009, II, pp. 73-83.

Tartuferi 2010
A. Tartuferi, *Arte a Figline. Dal Maestro della Maddalena a Masaccio*, in *Arte a Figline* 2010, pp. 67-95.

Tartuferi 2011a
A. Tartuferi, *I giotteschi*, Firenze 2011.

Tartuferi 2011b
A. Tartuferi, *Ercole nell'arte fiorentina dei secoli XIV e XV: alcuni esempi e una proposta per il Maestro del 1441 a Signa*, in *Ercole, il fondatore dall'antichità al Rinascimento*, catalogo della mostra (Brescia, Museo Civico di Santa Giulia, 11 febbraio-12 giugno 2011), a cura di M. Bona Castellotti, A. Giuliano, Milano 2011, pp. 84-91.

Tartuferi 2012a
A. Tartuferi, *Pittori a Firenze alla vigilia del Rinascimento (e anche dopo): qualche spunto critico*, in *Bagliori dorati* 2012, pp. 17-27.

Tartuferi 2012b
A. Tartuferi, *Il restauro del Polittico di Badia: Giotto 1295-1300*, in *Giotto. Il restauro* 2012, pp. 13-29.

Tartuferi 2015
A. Tartuferi, *La Badia fiorentina. Il polittico per l'altare maggiore*, in *Giotto, l'Italia* 2015, pp. 54-63.

Tartuferi 2016a
A. Tartuferi, *Giovanni dal Ponte: tra genio e sregolatezza*, in *Giovanni dal Ponte* 2016, pp. 29-41.

Tartuferi 2016b
A. Tartuferi, *Il Crocifisso di Santa Croce nel percorso del Maestro di Figline*, in "Città di vita", LXXI, 2, 2016, pp. 191-206.

Tartuferi 2022
A. Tartuferi, *Masaccio e Beato Angelico, diversi ma sodali per la pittura nuova*, in *Masaccio e i maestri* 2022, pp. 62-71.

Tartuferi 2023
A. Tartuferi, *L'Angelico a Milano (con un appunto sugli esordi)*, in *Beato Angelico. Storie dell'infanzia di Cristo. Anta dell'Armadio degli Argenti*, catalogo della mostra (Milano, Museo Diocesano Carlo Maria Martini, 28 ottobre 2023-28 gennaio 2024), a cura di N. Righi, A. Tartuferi, G. de Simone, Milano 2023, pp. 27-33.

Tartuferi 2025
A. Tartuferi, *Per l'esordio di Jacopo del Casentino: exit Maestro dell'Annunciazione Spinola*, in *L'arte in Casentino fra il XIV e il XI secolo. Luoghi, artisti e opere*, atti della XVI e XVII giornata di studi (Raggiolo, 26 settembre 2020; 25 settembre 2021), a cura di N. Baldini, Firenze 2025, pp. 11-31.

Tàtrai, Dobos, Béres 2024
V. Tàtrai, Z. Dobos, C.J. Béres, *A Summary Catalogue of Italian Paintings 1250-1800. Museum of Fine Arts Budapest*, Budapest 2024.

Taucci 1942
R. Taucci, *La Chiesa e il Convento della SS. Annunziata di Firenze e i loro ampliamenti fino alla metà del secolo XV*, Firenze 1942.

Teubner 1975
H. Teubner, *Zur Entwicklung der Saalkirche in der Florentiner Frührenaissance*, tesi di dottorato, Heidelberg, Ruprecht-Karl-Universität, 1975.

La terra di Figline e Incisa 2021
La terra di Figline e Incisa 1387-1901: capolavori restaurati, catalogo della mostra (Figline Valdarno, Palazzo Pretorio, 20 novembre 2021-20 febbraio 2022), a cura di F. Merz, G. Serafini, N. Lagalla, Figline 2021.

Thau 2014
M.V. Thau, *Restauri e restauratori. Firenze, 1829-1892*, Firenze 2014.

Thau 2017
M.V. Thau, *Fra Longhi e Procacci: restauro a Firenze nella prima metà del Novecento*, Firenze 2017.

Thode 1885
H. Thode, *Franz von Assisi und die Anfänge der Kunst der Renaissance in Italien*, Berlin 1885.

Thode 1899
H. Thode, *Giotto*, Bielefeld-Leipzig 1899.

Thomas 1993
A. Thomas, *Neri di Bicci: the S. Sisto Crucifixion, the Mantellate Nuns of S. Monaca at Florence and the Compagnia di Miransù*, in "Antichità viva", XXXII, 5, 1993, pp. 5-15.

Thomas 1995
A. Thomas, *The Painter's Practice in Renaissance Tuscany*, Cambridge 1995.

Thomas 1997
A. Thomas, *Neri di Bicci, the Compagnia di S. Frediano Detta La Bruciata and a Painting of a Deacon Saint*, in "Arte Cristiana", LXXXV, 778, 1997, pp. 27-34.

Thomas 1998
A. Thomas, *Restoration or Renovation: Remuneration and Expectation in Renaissance 'Acconciatura'*, in *Studies in the History of Painting Restoration*, atti del convegno (Londra, 23 febbraio 1996), a cura di C. Sitwell, S. Staniforth, London 1998, pp. 1-14.

Todini 1985
F. Todini, *Un dossale fiorentino del primo Trecento*, in "Paragone", XXXVI, 419-423, 1985, pp. 22-25.

Todini 1986
F. Todini, *Un Pittura del Duecento e del Trecento in Umbria e il cantiere di Assisi*, in *La pittura in Italia. Il Duecento e il Trecento*, 2 voll., a cura di E. Castelnuovo, Milano 1986, pp. 375-413.

Toesca 1904
P. Toesca, *Umili pittori fiorentini del principio del Quattrocento*, in "L'arte", VII, 1904, pp. 49-58.

Toesca 1929a
P. Toesca, *La pittura fiorentina del Trecento*, Verona 1929.

Toesca 1929b
P. Toesca, *Die florentinische Malerei des vierzehnten Jahrhunderts*, Firenze 1929.

Toesca 1930
P. Toesca, voce "Giotto di Bondone", in *Dizionario biografico degli Italiani*, XXII, 1933 (online).

Toesca 1941
P. Toesca, *Giotto*, Torino 1941.

Toesca 1950
I. Toesca, *Taddeo Gaddi: un dittico*, in "Paragone", I, 3, 1950, pp. 48-49.

Toesca 1951
P. Toesca, *Il Trecento*, Torino 1951.

La Toscana al tempo di Lorenzo il Magnifico 1996
La Toscana al tempo di Lorenzo il Magnifico: politica, economia, cultura, arte, atti del convegno (Firenze, Pisa, Siena, 5-8 novembre 1992), a cura di L. Beschi, I, Pisa 1996.

Tosi 1893
C.O. Tosi, *Dintorni di Firenze. La villa Guasconi*, in "Il Corriere italiano di Firenze", XXIX, 255, 12 settembre 1893.

Tosi 1900a
C.O. Tosi, *Dintorni di Firenze. La Torre degli Agli*, in "Il Corriere italiano di Firenze", XXXVI, 24, 24 gennaio 1900.

Tosi 1900b
C.O. Tosi, *Dintorni di Firenze. S. Domenico di Fiesole. I*, in "Il Corriere italiano di Firenze", XXXVI, 36, 5 febbraio 1900.

Tosi 1900c
C.O. Tosi, *Dintorni di Firenze. S. Domenico di Fiesole. II*, in "Il Corriere italiano di Firenze", XXXVI, 300, 27 ottobre 1900.

Traversi 2020
F. Traversi, *Dalla natura al cuore: l'arte in Casentino nei primi decenni del Cinquecento*, in *Cinquecento svelato*, a cura di M. Scipioni, C.U. Cortoni, Bibbiena 2020, pp. 16-85.

Traversi 2022
F. Traversi, *Arte e fede nel convento di San Francesco a Fiesole*, in *Divini splendori* 2022, pp. 135-171.

Le tre età 2022
Le tre età: il problema della periodizzazione nelle Vite di Vasari, a cura di G. Antoni, S. Pierguidi, M, Ruffini, L. Sterpetti, Roma 2022.

Il Trecentonovelle [1970]
Il Trecentonovelle. Di Franco Sacchetti; ed. a cura di E. Faccioli, Torino 1970.

Trexler 1972
R.C. Trexler, *Florentine Religious Experience: the Sacred Image*, in "Studies in The Renaissance", XIX, 1972, pp. 7-41.

Tripps 2010
J. Tripps, *Taddeo Gaddi e Niccolò di Pietro Gerini nel convento di San Francesco a Pisa: sulle orme di un cenacolo perduto*, in "Predella", XXVII, 2010 (online).

Tripps 2014a
J. Tripps, *"Che li conoscitori, quando le vedeano, per lo grandissimo diletto raitieno". Taddeo Gaddi e le storie di Giobbe nel Camposanto di Pisa*, Heidelberg 2014.

Tripps 2014b
J. Tripps, *Taddeo Gaddi e l'impiego dei disegni di modello*, Heidelberg 2014.

The Triumph of Marriage 2008
The Triumph of Marriage: Painted Cassoni of the Renaissance, catalogo della mostra (Boston, Isabella Stewart Gardner Museum, 16 ottobre 2008-18 gennaio 2009; Sarasota, The John and Mable Ringling Museum of Art, 14 febbraio-17 maggio 2009), a cura di C. Baskins, Boston 2008.

Tronconi 2010
I. Tronconi, *Dipinti poco noti di secondo Quattrocento a Campi Bisenzio presso Firenze*, in "Arte Cristiana", XCVIII, 856, 2010, pp. 35-44.

Troup 1998
C. Troup, *The Image as Body: Reflections on Language and Art Restoration Through Neri di Bicci's Ricordanze 1453-75*, Clayton 1998.

Gli Uffizi 1979
Gli Uffizi. Catalogo generale, a cura di L. Berti, 2 voll., Firenze 1979.

Gli Uffizi, la città e l'Arno 2017
Gli Uffizi, la città e l'Arno. Ugo Procacci, Giuseppe Marchini e la Soprintendenza fiorentina nel 1966, a cura di M.M. Simari, G. Romagnoli, Firenze 2017.

Uffizi e Pitti 1994
Uffizi e Pitti: i dipinti delle Gallerie Fiorentine, a cura di M. Gregori, G. Ceriotti, Udine 1994.

Uffizi & Pitti 2018
Uffizi & Pitti: da Giotto a Caravaggio, a cura di A. Paolucci, M. Chiarini, Bologna 2018.

Ugolini 1988
A. Ugolini, *Due singolari pale ed altri appunti lucchesi*, in "Ricerche di Storia dell'arte", XXXVI, 1988, pp. 81-92.

Uguccioni 1998
A. Uguccioni, voce "Francesco di Stefano, detto Pesellino", in *Dizionario biografico degli Italiani*, L, 1998 (online).

Ulmann 1896
H. Ulmann, *Piero di Cosimo*, in "Jahrbuch der Preußischen Kunstsammlungen", XVII, 1896, pp. 42-64, 120-142.

Umbri e toscani 1988
Umbri e toscani tra Due e Trecento, a cura di L. Bellosi, Torino 1988.

Urbani 1957
G. Urbani, *Beato Angelico*, Verona 1957.

Usi e riusi 2023
Usi e riusi della scultura medievale in età Moderna, a cura di L. Cavazzini, C. Di Fabio, P. Vitolo, Milano 2023.

Utari 2013
G. Utari, *Una data per la croce di San Marco a Firenze*, in "Studi di storia dell'arte", XXIV, 2013, pp. 17-26.

Vaccari, Sailer, Sernesi 1991
M.G. Vaccari, M. Sailer, D. Sernesi, *Gli Evangelisti Giovanni, Marco e Matteo. Lorenzo di Bicci (Firenze 1368 ca.-Arezzo 1452); il Redentore e due dottori della Chiesa; Mariotto di Nardo (notizie 1394 ca.-1424 ca.); Firenze, Santa Maria del Fiore, sagrestia*, in "OPD restauro", III, 1991, pp. 184-192.

Vaccaro 2013
V. Vaccaro, *La cappella Rucellai a Firenze*, in *Comunicare con Leon Battista Alberti: il nuovo collegamento tra il Museo Marino Marini e la Cappella del Santo Sepolcro*, a cura di V. Vaccaro, Firenze 2013, pp. 13-19.

Valentiner 1949
W.R. Valentiner, *Orcagna and the Black Death of 1348*, in "The Art Quarterly", XII, 1949, pp. 48-72.

van Dam van Isselt 1952
H. van Dam van Isselt, *Sulla iconografia della "Conversione di Saulo" di Michelangelo*, in "Bollettino d'arte del Ministero della Pubblica Istruzione", XXXVII, 4, 1952, pp. 315-319.

van Marle 1920
R. van Marle, *Simone Martini et les peintres de son école: avec 52 planches*, Strasbourg 1920.

van Marle 1923-1938
R. van Marle, *The Development of the Italian Schools of Painting*, 19 voll., The Hague 1923-1938.

van Vechten Brown, Rankin 1921
A. van Vechten Brown, W. Rankin, *A Short History of Italian Painting*, London 1921.

van Waadenoyen 1974
J. van Waadenoyen, *A Proposal for Starnina: Exit the Maestro del Bambino Vispo*, in "The Burlington Magazine", CXVI, 1974, pp. 82-91.

Vasari 1568 [1759-1760]
G. Vasari, *Le Vite de' più eccellenti pittori, scultori et architettori*, Firenze 1568; ed. a cura di G.G. Bottari, 2 voll., Roma 1759-1760.

Vasari 1568 [1791-1794]
G. Vasari, *Le Vite de' più eccellenti pittori, scultori et architettori*, Firenze 1568; ed. a cura di G. Della Valle, 11 voll., Roma 1791-1794.

Vasari 1568 [1846-1870]
G. Vasari, *Le Vite de' più eccellenti pittori, scultori et architettori*, Firenze 1568; ed. a cura di C. Pini, V. Marchese, 14 voll., Firenze 1846-1870.

Vasari 1568 [1878-1885]
G. Vasari, *Le Vite de' più eccellenti pittori, scultori et architettori*, Firenze 1568; ed. a cura di G. Milanesi, 9 voll., Firenze 1878-1885.

Vasari 1550 e 1568 [1966-1997]
G. Vasari, *Le Vite de' più eccellenti pittori, scultori et architettori*, Firenze 1550 e 1568; ed. a cura di P. Barocchi, R. Bettarini, 11 voll., Firenze 1966-1997.

Vasari 1568 [1942-1949]
G. Vasari, *Le Vite de' più eccellenti pittori, scultori et architettori*, Firenze 1568; ed. a cura di L. Collobi Ragghianti, C.L. Ragghianti, G. Innamorati, 4 voll., Milano 1942-1949.

Vasari 1568 [1971-1978]
G. Vasari, *Le Vite de' più eccellenti pittori, scultori et architettori*, Firenze 1568; ed. a cura di L. Collobi Ragghianti, C.L. Ragghianti, G. Innamorati, 4 voll., Milano 1971-1978.

Vasaturo 1987
R.N. Vasaturo, *Appunti d'archivio sulla costruzione e trasformazioni dell'edificio*, in *La Chiesa di Santa Trinita* 1987, pp. 7-22.

Vavasour-Elder 1916
I. Vavasour-Elder, *Alcuni dipinti ed oggetti d'arte nei dintorni di Firenze*, in "Rassegna d'arte", I, 16, 1916, pp. 179-186, 247-264.

Venturi 1901-1940
A. Venturi, *Storia dell'arte italiana*, 26 voll., Milano 1901-1940.

Venturi 1905
A. Venturi, *La quadreria Sterbini in Roma*, in "L'arte", VIII, 1905, pp. 422-440.

Venturi 1906
A. Venturi, *Le Vele d'Assisi*, in "L'arte", IX, 1906, pp. 19-34.

Venturi 1931
L. Venturi, *Pitture italiane in America*, 2 voll., Milano 1931.

Venturini 1988-1989
L. Venturini, *Bastiano Mainardi, pittore di San Gimignano e altri problemi di pittura fiorentina tra la fine del Quattrocento e l'inizio del Cinquecento*, 3 voll., tesi di laurea, Università degli Studi di Firenze, a.a. 1988-1989.

Venturini 1990
L. Venturini, *Qualche novità e alcune considerazioni su due tavole ghirlandaiesche*, in "Paragone", XLI, 487, 1990, pp. 67-76.

Venturini 1992a
L. Venturini, *Tre tabernacoli di Sebastiano Mainardi*, in "Kermes", V, 1992, pp. 41-48.

Venturini 1992b
L. Venturini, *Dall'idea del maestro all'opera compiuta*, in *Maestri e botteghe* 1992, pp. 125-136.

Venturini 1994a
L. Venturini, *"Restauri" quattrocenteschi: Neri di Bicci, Domenico Ghirlandaio*, in "Kermes", VII, 19, 1994, pp. 28-34.

Venturini 1994b
L. Venturini, *Francesco Botticini*, Firenze 1994.

Venturini 1995
L. Venturini, *Il Maestro del 1506: la tarda attività di Bastiano Mainardi*, in "Studi di storia dell'arte", V-VI, 1994-1995 (1995), pp. 123-183.

Venturini 1996a
L. Venturini, *Un'ipotesi per la "Pala del Palco" di Domenico e David Ghirlandaio*, in *La Toscana al tempo di Lorenzo il Magnifico* 1996, pp. 297-304.

Venturini 1996b
L. Venturini, *Riflessioni sulla pala ghirlandaiesca di Rimini*, in *Domenico Ghirlandaio 1449-1494*, atti del convegno internazionale (Firenze, 16-18 ottobre 1994), a cura di W. Prinz, M. Seidel, Firenze 1996, pp. 154-164.

Venturini 2000
L. Venturini, *Una precisazione per Giovanni Antonio Sogliani e qualche nota sull'antico arredo della Compagnia del "Raffa"*, in "Arte, musica, spettacolo", I, 2000, pp. 237-244.

Venturini 2002
L. Venturini, *I Ghirlandaio e l'Ospedale di Santa Maria Nuova*, in *Il patrimonio artistico* 2002, pp. 142-151.

Venturini 2003
L. Venturini, *I Mainardi di San Gimignano, ospiti di Benozzo*, in *Benozzo Gozzoli: viaggio attraverso un secolo*, atti del convegno internazionale (Firenze-Pisa, 8-10 gennaio 1998), a cura di E. Castelnuovo, A. Malquori, Ospedaletto 2003, pp. 129-147.

Venturini 2006
L. Venturini, *"Pro uno tondo Virginis Mariae": riflessioni su forma, destinazione, iconografia nei tondi fiorentini; il caso di Botticelli*, in *Il tondo di Botticelli a Piacenza*, a cura di D. Gasparotto, A. Gigli, Milano 2006, pp. 33-43.

Venturoli 1969
P. Venturoli, *Giotto*, in "Storia dell'arte", I, 1-2, 1969, pp. 142-158.

Verdon 2002
T. Verdon, *Le chiese e la città*, Firenze 2002.

Verdon 2015
T. Verdon, *Beato Angelico*, Milano 2015.

Vertova 1967
L. Vertova, voce "Lorenzo Monaco", in *Kindlers Malerei* 1964-1971, vol. IV (1967), pp. 204-207.

Vespari 2018
S.A. Vespari, *Aspetti iconografici della cappella Baroncelli nella chiesa di S. Croce a Firenze*, in "Studi francescani", CXV, 1-2, 2018, pp. 109-135.

Viggiani 2009
C. Viggiani, *L'Italia di Giotto: itinerari giotteschi*, Roma 2009.

Villadei 2023-2024
M. Villadei, *I disegni di Agnolo e Donnino di Domenico del Mazziere*, tesi di specializzazione, Università degli Studi di Firenze, a.a. 2023-2024.

Villani 1348 [1991]
G. Villani, *Nuova cronica*, Firenze 1384; ed. a cura di G. Porta, Torino 1991.

Villani [1997]
F. Villani, *De origine civitatis Florentie et de eiusdem famosis civibus*; ed. a cura di G. Tanturli, Padova 1997.

Vinco 2018
M. Vinco, *Cassoni. Pittura profana del Rinascimento a Verona*, Milano 2018.

Vigotti 2020
L. Vigotti, *The Emergence of the New Florentine Oligarchy: Palazzo Alessandri as a Pre-Renaissance Prototype for the Palazzo Typology (1369-76)*, in "Palladio", XXXIII, 65-66, 2020, pp. 7-24.

Vision of Paradise 2015
Vision of Paradise: Botticini's Palmieri Altarpiece, catalogo della mostra (Londra, The National Gallery, 4 novembre 2015-14 febbraio 2016), a cura di J. Sliwka, London 2015.

Vitali 1991
M. Vitali, *Artisti faentini: Federico Argnani (1822-1905)*, in "Manfrediana", XXV, 1991, pp. 28-30.

Vitzthum von Eckstädt, Volbach 1924
G. Vitzthum von Eckstädt, W.F. Volbach, *Die Malerei und Plastik des Mittelalters in Italien*, Wildpark-Potsdam 1924.

von Holst 1974
C. von Holst, *Francesco Granacci*, München 1974.

von Rumohr 1827-1831
C.F. von Rumohr, *Italienische Forschungen*, 3 voll., Berlin 1827-1831.

von Schlosser 1910
J. von Schlosser, *Lorenzo Ghibertis Denkwürdigkeiten: Prolegomena zu eine künftigen Ausgabe*, in "Kunstgeschichtliches Jahrbuch der Kaiserlich Königlichen Zentral-Kommission für Erforschung und Erhaltung der Kunst und Historischen Denkmale", IV, 1910, pp. 105-211.

Volbach 1987
W.F. Volbach, *Pinacoteca Vaticana: catalogo della Pinacoteca Vaticana. Il Trecento. Firenze e Siena*, Città del Vaticano 1987.

Volpe 1954
C. Volpe, *Preistoria di Duccio*, in "Paragone", V, 49, 1954, pp. 4-22.

Volpe 1963
C. Volpe, *Un momento di Giotto e il "Maestro di Vicchio a Rimaggio"*, in "Paragone", XIV, 157, 1963, pp. 3-14.

Volpe 1965
C. Volpe, *La pittura riminese del Trecento*, Milano 1965.

Volpe 1971
C. Volpe, *Sulla croce di San Felice in Piazza e la cronologia dei crocefissi giotteschi*, in *Giotto e il suo tempo* 1971, pp. 253-263.

Volpe 1972
C. Volpe, *Frammenti di Lippo di Benivieni*, in "Paragone", XXIII, 267, 1972, pp. 3-13.

Volpe 1973
C. Volpe, *Ristudiando il Maestro di Figline*, in "Paragone", XXIV, 277, 1973, pp. 3-23.

Volpe 1983
C. Volpe, *Il lungo percorso del "dipingere dolcissimo e tanto unito"*, in *Storia dell'arte italiana. Dal Medioevo al Novecento*, a cura di F. Zeri, Torino 1983, V, pp. 229-304.

Volpe 1989
C. Volpe, *Pietro Lorenzetti*, Milano 1989.

Volpe 2002
A. Volpe, *Giotto e i Riminesi: il gotico e l'antico nella pittura di primo Trecento*, Milano 2002.

Wackernagel 1940
M. Wackernagel, voce "Cimabue", in *Allgemeines Lexikon* 1907-1950, vol. VI (1912), pp. 597-603.

Warnke 1968
M. Warnke, *Italienische Bildtabernakel bis zum Frühbarock*, in "Münchner Jahrbuch der bildenden Kunst", XIX, 1968, pp. 61-102.

Wasserman 2023
J. Wasserman, *Brunelleschi And Michelozzo. The Chapel of Cosmas and Damian and The Old Sacristy in the Church of San Lorenzo, Florence*, in "Mitteilungen des Kunsthistorischen Institutes in Florenz", LXV, 2-3, 2023, pp. 173-201.

Wehle 1940
H.B. Wehle, *A Catalogue of Italian, Spanish and Byzantine Paintings*, New York 1940.

Wehrmann 1910
M. Wehrmann, *Taddeo Gaddi: ein Florentine Maler des Trecento*, Stettin 1910.

Weidmann 1993
D. Weidmann, *Zur Genese der Trecentomalerei in der Generation zwischen Cimabue und Giotto: das Werk der Maler Salerno di Coppo, Lippo di Benivieni und Guido da Siena und das Assisiproblem*, München 1993.

Weigelt 1911
C.H. Weigelt, *Duccio di Buoninsegna. Studien zur Geschichte der frühsienesischen Tafelmalerei*, Leipzig 1911.

Weigelt 1925
C.H. Weigelt, *Giotto: des Meisters Gemälde*, Stuttgart 1925.

Weigelt 1929
C.H. Weigelt, voce "Lippo di Benivieni", in *Allgemeines Lexikon* 1907-1950, vol. XXIII (1929), p. 275.

Weisbach 1901
W. Weisbach, *Francesco Pesellino und die Romantik der Renaissance*, Berlin 1901.

Weppelmann 2003
S. Weppelmann, *Spinello Aretino und die toskanische Malerei des 14. Jahrhunderts*, Firenze 2003.

Weppelmann 2011
S. Weppelmann, *Spinello Aretino e la pittura del Trecento in Toscana*, Firenze 2011.

White 1966
J. White, *Art and Architecture in Italy 1250 to 1400*, Harmondsworth 1966.

White 1979
J. White, *Duccio: Tuscan Art and Medieval Workshop*, London 1979.

Wickhoff 1889
F. Wickhoff, *Über die Zeit des Guido von Siena*, in "Mitteilungen des Instituts für osterreichische Geschichtsforschung", X, 1889, pp. 144-186.

Wingenroth 1906
M. Wingenroth, *Angelico da Fiesole*, Bielefeld 1906.

Woermann 1900-1927
K. Woermann, *Geschichte der Kunst aller Zeiten und Völker*, 20 voll., Leipzig 1900-1927.

Wohl 1971
H. Wohl, *Domenico Veneziano Studies: the Sant'Egidio and Parenti Documents*, in "The Burlington Magazine", CXIII, 1971, pp. 635-641.

Wohl 1980
H. Wohl, *The Paintings of Domenico Veneziano, ca. 1410-1461: A Study in Florentine Art of the Early Renaissance*, New York 1980.

Wood Brown 1902
J. Wood Brown, *The Dominican Church of Santa Maria Novella at Florence: A Historical, Architectural, and Artistic Study; with Ground Plans, and Illustrations of the Church and Convent*, Edinburgh 1902.

Wood 2023
C.S. Wood, *The Embedded Portrait: Giotto, Giottino, Angelico*, Princeton 2023.

Wright 1992
C. Wright, *The World's Master Paintings: from the Early Renaissance to the Present Day. A Comprehensive Listing of Works By 1300 Painters and a Complete Guide to their Locations Worldwide*, 2 voll., London 1992.

Wulff 1904
O. Wulff, *Zur Stilbildung der Trecentomalerei*, in "Repertorium für Kunstwissenschaft", XXVII, 1904, pp. 308-321.

Wulff 1907
O. Wulff, *Die Madonnenmeister*, in "Zeitschrift für Christliche Kunst", XX, 1907, pp. 195-210, 227-236.

Wurm 1907
A. Wurm, *Meister und Schülerarbeit in Fra Angelicos Werk*, Strasbourg 1907.

Wurm 1910
A. Wurm, *Eine Alternative in Sachen Fra Angelicos*, in "Zeitschrift für Christliche Kunst", XXIII, 1910, pp. 7-14.

Zaccaria 2018
R. Zaccaria, voce "Soderini, Tommaso", in *Dizionario biografico degli Italiani*, XCIII, 2018 (online).

Zaccheddu 2010
M.P. Zaccheddu, *Il Museo di Arte Sacra di San Martino a Gangalandi. Guida alla visita del museo e alla scoperta del territorio*, Firenze 2010.

Zappasodi 2010
E. Zappasodi, *La più antica decorazione della sagrestia-capitolo di Santa Croce*, in "Ricerche di Storia dell'arte", CII, 2010, pp. 49-64.

Zappasodi 2018
E. Zappasodi, *Ristudiando Gherardo Starnina: materiali e comparazioni per i polittici con i pilieri*, in "Nuovi Studi", XXIII, 2018, pp. 61-87.

Zappasodi 2021
E. Zappasodi, *Due nuovi sportellini di Lorenzo Monaco*, in "Paragone", LXXII, 851-853, 2021, pp. 69-78.

Zappasodi 2022
E. Zappasodi, *Sulla prima maturità di Allegretto Nuzi e qualche aggiunta al suo catalogo*, in "Prospettiva", 187, 2022, pp. 3-23.

Zappasodi 2025
E. Zappasodi, *Cimabue ad Assisi. L'alba di un mondo nuovo*, in *Cimabue* 2025, pp. 226-239.

Zappasodi 2026
E. Zappasodi, *Giotto, Assisi e la "passione degli umbri"*, in *Giotto e san Francesco* 2026, pp. 37-75.

Zeri 1957
F. Zeri, *Due appunti su Giotto. I: La cuspide centrale del "Polittico Baroncelli"; II: La cimasa del crocefisso del Tempio Malatestiano*, in "Paragone", VIII, 85, 1957, pp. 75-87.

Zeri 1958
F. Zeri, *Una precisazione su Bicci di Lorenzo*, in "Paragone", IX, 105, 1958, pp. 67-71.

Zeri 1959 [1991]
F. Zeri, *Il Maestro di Santa Verdiana*, in Zeri 1991, pp. 47-49.

Zeri 1962
F. Zeri, *Eccentrici fiorentini*, in "Bollettino d'arte del Ministero della Pubblica Istruzione", XLVII, 1962, pp. 216-236.

Zeri 1963
F. Zeri, *La mostra "Arte in Valdelsa" a Certaldo*, in "Bollettino d'arte del Ministero della Pubblica Istruzione", XLVIII, 1963, pp. 245-258.

Zeri 1964
F. Zeri, *Appunti sul Lindenau Museum di Altenburg*, in "Bollettino d'arte del Ministero della Pubblica Istruzione", XLIX, 1964, pp. 45-53.

Zeri 1967
F. Zeri, *Antonio del Ceraiolo*, in "Gazette des Beaux-Arts", CIX, 1967, pp. 139-154.

Zeri 1968
F. Zeri, *Sul catalogo dei dipinti toscani del secolo XIV nelle Gallerie di Firenze*, in "Gazette des Beaux-Arts", LXXI, 1968, pp. 65-78.

Zeri 1971a
F. Zeri, *Italian Paintings. Florentine School*, London 1971.

Zeri 1971b
F. Zeri, *Qualche appunto sul Daddi*, in *Diari di lavoro* 1971, pp. 11-16.

Zeri 1971c
F. Zeri, *Una scheda per il Maestro di Marradi*, in *Diari di lavoro* 1971, pp. 66-69.

Zeri 1973
F. Zeri, recensione a *N. Gabrielli, Catalogo dei dipinti italiani nella Galleria Sabauda*, in *Quaderni di Emblema*, a cura di F. Zeri, Bergamo 1973, pp. 103-108.

Zeri 1976
F. Zeri, *Italian Paintings in The Walters Art Gallery*, 2 voll., Baltimore 1976.

Zeri 1985
F. Zeri, *Questioni di bottega del Botticelli*, in "Paragone", XXXVI, 419-423, 1985, pp. 135-139.

Zeri 1986
F. Zeri, *Diari di lavoro 3*, in "Paragone", XXXVII, 435, pp. 3-16.

Zeri 1991
F. Zeri, *Giorno per giorno nella pittura: scritti sull'arte toscana dal Trecento al primo Cinquecento*, Torino 1991.

Zeri 1998
F. Zeri, *Giorno per giorno nella pittura: scritti sull'arte italiana del Sei e Settecento; recensioni e altri saggi; aggiunte*, Torino 1998.

Zervas 2006
D.F. Zervas, *Andrea Orcagna: il tabernacolo di Orsanmichele*, Modena 2006.

Zimmermann 1899
M.G. Zimmermann, *Giotto und die Kunst Italiens im Mittelalter*, Leipzig 1899.

Zucchi 1947
A. Zucchi, *Ospizi domenicani in Toscana*, in "Memorie domenicane", LXIV, 1947, pp. 49-56.

Ringraziamenti

Comincio col ringraziare Laura Cavazzini, che da anni – ancor prima dell'inizio di questo percorso dottorale – mi segue e mi guida con passione, dispensando consigli di rara precisione e pragmaticità. È a lei, per l'appunto, che devo la scelta di questo così appassionante argomento.

Grazie anche ad Aldo Galli, pure lui presenza costante nel corso della mia carriera, il quale, seppur dalle retrovie, è stato indispensabile per queste ricerche.

In via Tommaso Gar ho imparato molto anche grazie ad Alessandra Galizzi Kroegel, a Mattia Vinco e agli amici e compagni di dottorato che ho incontrato lungo il percorso: Alice Gatti, Federica Giamattei, Lea De Giorgio, Gigliola Gorio, Alberto Lai, Valeria Paruzzo, Lorenzo Pirazzi, Luca Salaorni, Marco Scansani e Sara Tonni. Ognuno di loro ha contribuito a creare un ambiente altamente formativo e al tempo stesso sereno e felice, fatto di complicità e risate.

Ho avuto il grandissimo privilegio di aver avuto due lettori del calibro di Machtelt Brüggen Israëls e di Emanuele Zappasodi: a loro va il mio più sentito riconoscimento, e li ringrazio per gli impareggiabili consigli e per la passione con cui hanno giudicato il mio lavoro. Per la mia crescita non potevo chiedere di meglio.

Alcune delle scoperte e delle osservazioni contenute in queste pagine sono il frutto di un lavoro di squadra appassionato e mai venato di invidie, di cui vado particolarmente fiero: ringrazio quindi Valentijn As, Lucia Bencistà, Marcello Calogero, Davide Civettini, Alessandro Grassi, Giovanni Pescarmona, Nicolò Pitto e Marta Villadei. Da loro – amici prima che colleghi – ho ricevuto tutta la vicinanza che potessi desiderare. Una menzione a parte va a Nicoletta Pons, della quale nutro tantissima stima come studiosa e come persona, e a Christopher Daly, mio principale interlocutore negli ultimi anni di studio. Non mi stancherò mai di ribadire quanto questo studioso sia competente e genuinamente altruista.

Sono infinitamente debitore, per quanto scritto nel terzo capitolo, a Lucia Biondi, George Bisacca, Roberto Buda, Alberto Dimuccio, Giovanni Gualdagni, Daniele Rossi, Andrea Santacesaria e Damiano Spinelli. Sono stati loro a condurmi per mano nei tecnicismi del restauro e dei supporti lignei.

Sono molto riconoscente anche a Elvira Altiero, Andrea Baldinotti, Annamaria Bernacchioni, Ferruccio Botto, Sonia Chiodo, Alice Chiostrini, Keith Christiansen, Giacomo Guazzini, Maximillian Hernandez, Laurence Kanter, Victor Lopes, Luca Mirtilli, Mauro Natale, Daniela Parenti, Giovanna Ragionieri, Dóra Sallay e Carl Brandon Strehlke, con i quali ho avuto modo di confrontarmi e dai quali ho imparato tanto.

Questi anni sono stati per me un continuo indossare e togliere guanti bianchi di cotone, tra crocchianti albumine, polverosi fascicoli di restauro e illeggibili documenti del Quattrocento. Nelle ore trascorse nelle fototeche, negli uffici delle Soprintendenze e negli archivi ho ricevuto assistenza da moltissime persone, che mi hanno sempre dimostrato professionalità, generosità e tanta pazienza. Un ringraziamento particolare va quindi a Elena Alfani, Louise Arizzoli, Danilo Badii, Paolo Benassai, Irene

Biadaioli, Alessandro Bicchi, Elisa Cappelletti, Susanna Cialdai, Marcella Culatti, Manuela Fusi, Marina Ginanni, Rossella Lari, Francesca Leolini, Francesca Mambelli, Cinzia Manco, Maria Maugeri, Eleonora Mazzocchi, Daniele Mazzolai, Francesca Moschi, Simona Pasquinucci, Giovanna Pecorilla, Elena Pinzauti, Elena Prandi, Sara Ragazzini, Davide Ravaioli, Maria Russo, Elisabetta Sambo, Silvano Sassolini e Michela Zurla. Ho ricordi indelebili in compagnia di Ilaria Della Monica, Ornella Savarino e Rossella Tarchi, alle quali devo qualcosa in più di un semplice grazie.

La lista prosegue con i numerosi parroci e con i curatori di museo tormentati al telefono e via email, che mi hanno facilitato enormemente il lavoro; e con tutti coloro che, a proprio modo, hanno contribuito a portare a termine questa ricerca: chi inviandomi scansioni di un volume impossibile da consultare, chi condividendo con me una fotografia ad alta risoluzione altrimenti introvabile (senza chiedere nulla in cambio), chi inviandomi immagini di polittici sparsi per il mondo e riquadrati nelle più assurde maniere, e chi anche solo suggerendomi una piccola riflessione o rivolgendomi un pensiero nei momenti più faticosi della ricerca e della scrittura. Grazie quindi a Lorenzo Agnoletti, Luca Annibali, Andrea Bacchi, Grazia Badino, Alessandro Bagnoli, Marcello Beato, Carlo Benedetti, Alberto Bentoglio, Giacomo Alberto Calogero, Alison Cariens, Pierluigi Carofano, Rossella Cavigli, Margherita Ciampaglia, Cristiano Maria Ciani, Sara Cluggish, Claudio Collari, Monica Conti, Sylvain Cordier, Davide Cunelli, Theresa Cunningham, Vera Cutolo, Claire De Lalande, Silvia De Luca, Gherardo Degli Albizzi, Monica Donati, Adam Eaker, Bruce Edelstein, Elena Facchino, Marco Fagiani, Alessandra Fiaschi, Marco Fossati, Susana Garcia, Giancarlo Gentilini, Manuela Gianandrea, Ettore Giovanati, Giovanni Giura, Walter Gretchen, Piero Guida, Michelle Interrante, Craig Irving, Gabriele Langosco, Flavia Lefebvre D'Ovidio, Ginevra Marchi, Marco Massoni, Paul Molinari, Giuseppe Mondello, Gerardo Moscariello, Jonathan Nelson, Alessandro Ottanelli, Walter Padovani, Antonio Pagliai, Francesca Rosa Pasut, Gaia Ravalli, Ilenia Rhus, Sebastién Roncin, Anna Flavia Rosati, Neville Rowley, Cesare Sampieri, Danilo Sanchini, Giovanni Sannino, Johannes Schaefer, Caitlin Schwarz, Giovanni Serafini, Alessandro Serrani, Elena Setti, Luca Siracusano, Anna Tambini, Angelo Tartuferi, Maria Vittoria Thau, Muriel Vervat, Francesco Zimei.

Grazie infine a Marco, senza il quale la bibliografia sarebbe un ammasso di «sciatterie»; e a Paoletta e a Faio, modelli insuperabili di genitori ma prima ancora di persone. A Beatrice va il mio ultimo pensiero: fare storia dell'arte insieme a te e al tuo sorriso rende tutto più bello.