



UNIVERSITÀ  
DEGLI STUDI  
FIRENZE

DOTTORATO DI RICERCA IN  
Storia delle Arti e dello Spettacolo

CICLO XXXV

COORDINATRICE Prof.ssa Cristina Landelli

**Tavole agiografiche iconico-narrative in  
Toscana (fine XIII-inizio XV secolo)**

**Dottoranda**

Chiara Demaria

**Tutor**

Prof.ssa Sonia Chiodo



*A Simone e a Tommaso.*



# INDICE

## I. INTRODUZIONE

1. Premesse di metodo.....	p. 9
1.1 Definizione dell'oggetto di studio .....	p.9
1.2 Struttura dello studio e strumenti di indagine .....	p 10
1.3 Stato delle ricerche .....	p 12
2. Origine e diffusione della tipologia .....	p. 14
2.1 Rapporto con la agiografia scritta e sua genesi .....	p. 14
2.2. Origine dei dipinti agiografici iconico-narrativi .....	p. 16
2.2.1 Sviluppo della tipologia in Oriente .....	p. 16
2.2.2 Sviluppo della tipologia in Occidente .....	p. 19
3. Inquadramento morfologico .....	p. 22
3.1 Tavole di formato orizzontale .....	p. 22
3.1.1 Diffusione della tipologia in Toscana .....	p. 22
3.1.2 Precisazioni terminologiche .....	p. 25
3.1.3 Collocazione delle tavole di formato orizzontale rispetto all'altare .....	p. 28
3.2 Tavole di formato verticale .....	p. 34
3.2.1 Rapporti con la produzione pittorica bizantina .....	p. 34
3.2.2 Devozione Francescana .....	p. 38
3.2.3 Oltre la devozione francescana .....	p. 41

3.2.3.1 Area pisana .....	p. 41
3.2.3.2 Area fiorentina .....	p. 42
3.2.3.3 Area senese .....	p. 44
3.3 Innesto della tipologia agiografica su pale complesse .....	p. 46
3.3.1 Area senese .....	p. 46
3.3.2 Area pisana e fiorentina .....	p. 48
3.4 Frammenti narrativi di tavole agiografiche iconico-narrative .....	p. 49
3.4 Tavole agiografiche iconico-narrative perdute .....	p. 52
3.5 Ipotesi di tavole agiografiche iconico-narrative .....	p. 54
3.5.1 <i>Storie di sant'Orsola</i> , Bernardo Daddi .....	p. 54
3.5.2 <i>Storie di san Nicola</i> , Ambrogio Lorenzetti .....	p. 57
3.5.3 <i>Santa Verdiana</i> , Ugolino di Nerio .....	p. 60
3.5.4 <i>Storie di san Benedetto</i> , Giovanni del Biondo .....	p. 61
3.5.5 <i>Sant'Eligio</i> , Pittore fiorentino di fine XIV secolo .....	p. 62
3.5.6 Questioni aperte.....	p. 64
4. I programmi iconografici .....	p. 66
5. Destinazione e committenza .....	p. 74
6. I santi novelli e agiografia dipinta iconico-narrativa .....	p. 77
6.1 I santi novelli e la religione civica.....	p. 78
6.2 Pale agiografiche iconico-narrative per santi novelli: alcuni casi studio ..	p.81
6.2.1 Agostino Novello .....	p. 81
6.2.2 Andrea Gallerani .....	p. 87
6.2.3 Umiltà da Faenza .....	p. 97

## II. CORPUS

1. Guido di Graziano, *San Pietro in cattedra con quattro storie della sua vita* ..... p. 101
2. Guido di Graziano, *San Francesco d'Assisi e otto storie della sua vita* ..... p. 111
3. Maestro della Maddalena, *Santa Maria Maddalena e otto storie della sua vita* ..... p. 124
4. Pittore senese del XIV secolo, *Santa Margherita da Cortona e nove storie della sua vita*  
..... p. 139
5. Maestro di santa Cecilia, *Santa Cecilia in trono e otto storie della sua vita* ..... p. 145
6. Maestro di santa Cecilia, *Santa Margherita d'Antiochia e sei storie della sua vita* ..... p. 156
7. Gregorio e Donato d'Arezzo, *Storie di santa Maria Maddalena* ..... p. 166
8. Gregorio e Donato d'Arezzo, *Santa Caterina d'Alessandria e dodici storie della sua vita*  
..... p. 171
9. Jacopo Landini, detto del Casentino, *San Miniato e otto storie della sua vita* ..... p. 179
10. Jacopo Landini, detto del Casentino, *San Pietro in cattedra* ..... p. 186
11. Maestro del Crocifisso Corsi, *Storie di san Pietro e san Paolo apostoli* ..... p. 190
12. Maestro di San Torpè, *Santa Giulia e otto storie della sua vita* ..... p. 197
13. Simone Martini, *Beato Agostino Novello e quattro storie della sua vita* ..... p. 205
14. Lippo Memmi, *Beato Andrea Gallerani* ..... p. 214
15. Pietro Lorenzetti, *Beata Umiltà da Faenza e tredici storie della sua vita* ..... p. 225
16. Francesco Traini, *San Domenico di Caleruega e otto storie della sua vita* ..... p. 247
17. Francesco Traini, *Santa Caterina d'Alessandria* ..... p. 261
18. Maestro del Vescovado, *Storie di San Giovanni Evangelista e San Giovanni Battista*  
..... p. 268
19. Andrea di Nerio, *Episodi della vita di san Giovanni Battista* ..... p. 278
20. Pittore anonimo del XIV secolo, *Beata Giulia da Certaldo e due storie della sua vita*  
..... p. 287

21. Andrea di Cione, detto l'Orcagna e Maestro della predella dell'Ashmolean Museum, <i>San Matteo e quattro storie della sua vita</i> .....	p. 295
22. Giovanni del Biondo, <i>San Giovanni Battista trionfante su Erode e undici storie della sua vita</i> .....	p. 312
23. Giovanni del Biondo e Lippo d'Andrea, <i>Santa Caterina d'Alessandria, otto storie della sua vita e i santi evangelisti Bartolomeo e Giovanni</i> .....	p. 322
24. Giovanni del Biondo, <i>San Giovanni Gualberto e quattro storie della sua vita</i> .....	p. 332
25. Giovanni del Biondo, <i>Traffittura di San Sebastiano e quattro storie della sua vita</i> .....	p. 345
26. Giovanni di Bartolomeo Cristiani, <i>San Giovanni Evangelista e otto storie della sua vita</i> .....	p. 357
27. Giovanni di Bartolomeo Cristiani, <i>Santa Lucia e sei storie della sua vita</i> .....	p. 368
28. Matteo di Pacino, <i>Sant'Egidio distribuisce elemosine</i> .....	p. 381
29. Andrea di Bartolo, <i>Sei storie della vita di san Galgano</i> .....	p. 388
30. Pittore fiorentino del XIV secolo e pittore del XV secolo, <i>Santa Reparata e quattro storie della sua vita; San Zanobi; San Giovanni Battista</i> .....	p. 404
31. Lorenzo di Niccolò di Martino, <i>San Bartolomeo e quattro storie della sua vita</i> .....	p. 412
32. Taddeo di Bartolo, <i>San Geminiano in trono e otto storie della sua vita</i> .....	p. 423
33. Pittore fiorentino di fine XIV secolo, <i>Santa Margherita d'Antiochia e otto storie della sua vita</i> .....	p. 438

### III. APPARATI

1. Bibliografia .....	p. 445
2. Immagini .....	p. 521

# I. INTRODUZIONE

## 1. Premesse di metodo

### 1.1 Definizione dell'oggetto di studio

Questo studio ha come oggetto la produzione pittorica su tavola di soggetto agiografico iconico-narrativo in Toscana, tra la fine del XIII e l'inizio del XV secolo. Tramite la definizione di tavole agiografiche iconico-narrative<sup>1</sup> si fa riferimento a una tipologia iconografica di dipinti, che prevede in posizione eminente, al centro del manufatto, la raffigurazione della figura intera di personaggio santo, stante o seduto in cattedra; in posizione liminare, ovvero disposti in colonne laterali ed eventualmente allineati sotto la figura, sono raffigurati episodi della vita del santo o della santa, in scala minore rispetto alla figura centrale. Queste agiografie dipinte sono quindi composte da una parte iconica, statica, atta a presentare il soggetto del prodotto votivo e artistico nella sua corporeità, e da una parte narrativa, di corredo alla precedente, avente il compito di raccontare all'osservatore la storia del soggetto. Per quanto riguarda la delimitazione crono-geografica, essa è quella che maggiormente permette di focalizzare l'attenzione sul contesto più significativo per la tipologia qui considerata, dal punto di vista della fortuna e varietà. Nonostante la diffusione di tavole agiografiche iconico-narrative ebbe luogo in Italia nel corso del XIII secolo, è però nel secolo successivo che la categoria conobbe il più florido e innovativo sviluppo: esemplare in questo senso è la tavola dedicata a beata Umiltà da Faenza, dove la tipologia iconografica agiografica viene monumentalmente innestata sul polittico. All'inizio di questo studio, la delimitazione geografica comprendeva anche l'Umbria, e l'arco cronologico di riferimento era simbolicamente compreso tra tre opere datate, ovvero la tavola assisiata del 1283 dedicata a santa Chiara d'Assisi

---

<sup>1</sup> Per la scelta del termine «pala agiografica iconico-narrativa» rimando a N. MATTEUZZI, *Affreschi agiografici iconico-narrativi in Toscana (1320-1490): 'In ipso pariete expressere memoriam quorumdam miracolorum'*, tesi di dottorato in Storia dell'Arte, Università degli Studi di Firenze, a.a. 2010/2012.

[fig. 104] e quelle sangimignanesi -entrambe datate, o già datate, 1401- di Taddeo di Bartolo e Lorenzo di Niccolò [figg. 101-102]. In seguito all'emergenza sanitaria, è stato necessario rimodulare il progetto di ricerca iniziale, escludendo dalla trattazione il territorio umbro, vale a dire -così come è stato impostato lo studio dell'area toscana- lo studio bibliografico, archivistico e autoptico dei dipinti agiografici, così come l'analisi estensiva delle fonti agiografiche, antiche e moderne, di santi e beati locali, alla ricerca di eventuali riferimenti a dipinti oggi perduti. L'attenzione a quest'area geografica non è comunque stata trascurata, preliminari ricerche bibliografiche sulla tavola dedicata a santa Chiara d'Assisi sono state svolte e indagini autoptiche hanno precisato che la tavola raffigurante *Sant'Antonio Abate in trono, san Lorenzo, con storie delle loro vite e di altri santi*, già considerata come opera eponima di un anonimo maestro umbro detto Maestro del 1343,<sup>2</sup> secondo l'interpretazione della data apposta sulla cornice dell'opera, è in realtà da considerarsi come opera di un pittore toscano di inizio XV secolo [fig. 105].<sup>3</sup> Con l'esclusione della tavola assisiata datata 1283 il termine cronologico inferiore si riferisce ora al nono decennio, anni in cui sono databili le più antiche opere incluse nel catalogo, ovvero la tavola eponima del Maestro della Maddalena [fig. 13] e la tavola orizzontale rettangolare di *San Pietro* di Guido di Graziano [fig. 1]. Soffermandosi esclusivamente sull'area toscana, la ricerca affronta lo studio della tipologia dei dipinti agiografici iconico-narrativi nell'area in cui questa iniziò ad affermarsi in maniera sistematica sul territorio italiano, e dove si sviluppò col maggiore numero di esemplari e grado di sperimentazione. L'ambizione è quella di approfondire in futuro la diffusione della tipologia -qui solo accennata- in altre realtà geografiche, quali l'Umbria, la Romagna, le zone di influenza veneziana e catalana, così come di prendere in considerazione altre forme di dipinti agiografici eccentriche rispetto ai parametri qui stabiliti, precisate nel successivo capitolo.

## 1.2 Struttura dello studio e strumenti di indagine

---

<sup>2</sup> TODINI F., *La pittura umbra dal Duecento al primo Cinquecento*, Milano 1989, I, p. 99.

<sup>3</sup> Lo studio diretto del dipinto mi è stato reso possibile grazie alla disponibilità di Lucia Biondi, Veruska Picchiarelli, Mara Hoffmann, e all'interessamento di Andrea De Marchi e Sonia Chiodo. Le novità legate alla lettura dell'iscrizione sulla cornice della predella del dipinto, così come alla definizione dell'ambito culturale dell'autore, le devo a Matteo Mazzalupi e a Andrea De Marchi, che qui ringrazio.

La prima parte dello studio tratta l'origine e la diffusione della tipologia della tavola agiografica iconico-narrativa dipinta, tenendo in considerazione anche gli sviluppi in terra orientale. Verrà poi offerto un inquadramento morfologico dell'evoluzione della tipologia in area toscana, uno iconografico per quanto riguarda i programmi narrativi, e uno sulla destinazione e committenza. In calce verrà preso in esame una particolare tipologia di destinazione delle tavole agiografiche iconico-narrative, vale a dire quelle destinate al culto dei santi novelli. La seconda parte è costituita dal catalogo di trentatré esemplari di tavole agiografiche iconico-narrative, composte da una raffigurazione centrale del santo –di norma seduto o stante– affiancata da episodi della sua parabola religiosa, *intra vitam* o *post mortem*. Sono esclusi così dal catalogo dipinti con cicli agiografici misti, diffusi specialmente nel corso del XIII secolo e raffiguranti per esempio al centro come icona un soggetto mariano o cristologico e nella parte narrativa, episodi della vita di santi, eventualmente raffigurati anch'essi nella porzione iconica del complesso. Un esempio trecentesco di questa categoria è costituito dalla tavola di Bartolo di Fredi che ornava l'altare dedicato al beato Filippo Ciardelli eretto nel 1382, e raffigurante la *Deposizione dalla Croce, due episodi della vita di san Giovanni Battista e due della vita del beato Filippo Ciardelli* (Montalcino, Museo d'Arte Sacra).<sup>4</sup> Sono esclusi anche cicli cristologici, mariani e dedicati ai genitori della Vergine, trattandosi di soggetti extra-agiografici, destinatari di un tipo di culto a sé stante, come la tavola di Andrea di Bartolo oggi frammentaria e divisa in diversi musei con storie mariane.<sup>5</sup> Il catalogo non comprende inoltre dipinti presumibilmente agiografici iconico-narrativi conosciuti solo tramite testimonianze che non offrono informazioni sul programma iconografico e sulla forma, come la tavola pisana già in San Paolo a Ripa d'Arno,<sup>6</sup> o quelle per San Martino a Lucca di Benedetto di Nacco e di Paoluccio di Lazzarino.<sup>7</sup> Sono infine

---

<sup>4</sup> FREULER G. – MALLORY M., *Der Altar des Beato Philippino Ciardelli in S. Francesco in Montalcino, 1382: Malerei im Dienste der franziskanischen Ordenspropaganda*, in «Bruckmanns Pantheon», 47, 1988, pp. 21-35; WILLIAMSON B., *Altarpieces, liturgy, and devotion*, in «Speculum», 79, 2004, pp. 341-406, in particolare pp. 367-371.

<sup>5</sup> BOSKOVITS M., *Italian paintings of the Thirteenth and Fourteenth centuries : the collections of the National Gallery of Art: systematic catalogue*, Washington 2016, pp. 14-25.

<sup>6</sup> CROWE J.A. - CAVALCASELLE G.B., *A New History of Painting in Italy*, a cura di E. Hutton, I, London 1908, p. 172; GHIRBERTI L., *Lorenzo Ghibertis Denkwürdigkeiten (I Commentari). Zum ersten Male nach der Handschrift der Biblioteca Nazionale in Florenz [1450-1455 circa]*, a cura di J. von Schlosser, 2 voll., Berlin 1912, p. 38; VON SCHLOSSER J., in *Lorenzo Ghibertis Denkwürdigkeiten...cit.*, pp. 133-134 nota 4, con rimandi alle fonti.

<sup>7</sup> Cfr. Scheda 16.

esclusi i tabernacoli agiografici, tra cui il tabernacolo reliquiario dedicato a santa Fina da San Gimignano di Lorenzo di Niccolò (San Gimignano, Musei Civici).<sup>8</sup>

A ogni tavola dipinta agiografica iconico-narrativa inclusa nel catalogo è stata dedicata una scheda di approfondimento nella quale si affrontano le vicende storiche e collezionistiche, l'analisi iconografica, lo studio delle condizioni conservative e l'anamnesi degli interventi di restauro, la fortuna critica, l'esame stilistico, la fortuna fotografica ed espositiva.<sup>9</sup> La ricostruzione delle vicende storiche e collezionistiche ha previsto in casi selezionati –generalmente quelli sui quali la ricerca non si era ancora soffermata, o lo aveva fatto in un passato ormai remoto– anche una fase di ricerca d'archivio. Negli archivi diocesani di Firenze, Pistoia, Pisa e Volterra sono state prese in considerazione visite pastorali e spogli di curati; negli archivi di stato di Firenze, Pisa, Pistoia, Siena, negli archivi storici della Collegiata e della Biblioteca Comunale di San Gimignano, così come nell'Archivio storico della provincia toscana dei frati francescani i fondi archivistici relativi alle singole istituzioni chiesastiche; nella Biblioteca Marucelliana, Moreniana e Nazionale Centrale di Firenze, nell'Archivio della Banca Monte dei Paschi di Siena, nell'Archivio storico dell'Istituto Storico Italiano per il Medioevo sono stati consultati fondi privati, contenenti notizie su singole opere o singole chiese.

### 1.3 Stato delle ricerche

Non esiste ad oggi uno studio monografico dedicato a questa tipologia iconografico-morfologica di dipinti nell'Occidente cristiano.<sup>10</sup> Il tema ha comunque trovato spazio all'interno di trattazioni di carattere complessivo sulla pala d'altare, le più approfondite delle quali sono quelle redatte da Joseph Braun (1924), Helmut Hager

---

<sup>8</sup> KOCH L. A., *The altar-shrine of santa Fina: local sainthood and church authority in Quattrocento San Gimignano*, in «Studies in Iconography», 21, 2000, pp. 181-236. Sulla cappella di santa Fina nella Collegiata di San Gimignano si veda: KROHN D. L., *Between legend, history, and politics: the Santa Fina chapel in San Gimignano*, in *Artistic exchange and cultural translation in the Italian Renaissance city*, a cura di S. J. Campbell, S. J. Milner, Cambridge 2004, pp. 246-269.

<sup>9</sup> La tipologia di scheda presa a modello è quella presente in BOSKOVITS M., *A Critical and Historical Corpus of Florentine Painting. Mediaeval panel painting in Tuscany: 12th to 13th century*, a cura di S. Chiodo, Firenze 2021.

<sup>10</sup> Per lo studio della diffusione della Vita Icon in Oriente si vedano gli studi di Nancy Patterson Ševčenko, a partire da PATTERSON ŠEVČENKO N., *The Vita icon and the painter as hagiographer*, in «Dumbarton Oaks Papers», 53, 1999, pp. 149-165.

(1962) e Klaus Krüger (1992). Il gesuita Joseph Braun se ne occupò all'interno della sua opera monumentale sullo studio dell'altare nel mondo cristiano, specificatamente nella prima sezione del secondo volume dedicata ai paramenti d'altare (*Die Altarbekleidung*), dove si occupa degli *antependia* o paliotti, e nella quinta sezione dedicata alle pale d'altare (*Das Retabel*).<sup>11</sup> In seguito il tema viene ripreso all'inizio degli anni Sessanta da Helmut Hager nel suo studio sulle pale d'altare in Toscana, in cui dedica alle pale dedicate alla raffigurazione di santi un intero capitolo (*Heiligenbilder*), all'interno del quale si sofferma sulle tavole raffiguranti figure di santi affiancati da scene della loro vita (*Heilige zwischen seitliche Szenen*).<sup>12</sup> Unicamente sulla tipologia delle tavole agiografiche iconico-narrative di formato verticale si sofferma poi Klaus Krüger alla fine del secolo scorso, avanzando l'ipotesi che la loro forma cuspidata derivi dai tabernacoli mariani, con chiudenda istoriate, e che non fossero ideate per una esposizione permanente sull'altare.<sup>13</sup> Più succintamente, l'argomento è stato affrontato, sempre in opere di carattere generale, da Jacob Burckhardt (1898), Edward B. Garrison (1949), André Chastel (1993), Victor Schmidt (2003).<sup>14</sup> Nell'ultimo ventennio, il saggio di Alessandra Galizzi Kroegel licenziato in occasione della mostra berlinese «*Geschichten auf Gold: Bilderzählungen in der frühen italienischen Malerei*» affronta il tema generico della rappresentazione delle vite dei santi,

---

<sup>11</sup> BRAUN J., *Der christliche Altar in seiner geschichtlichen Entwicklung. Die Ausstattung des Altars, Antependien, Velen, Leuchterbank, Stufen, Ciborium und Baldachin, Retabel, Reliquien- und Sakramentsaltar, Altarschranken*, II, München 1924, p. 123.

<sup>12</sup> HAGER H., *Die Anfänge des italienischen Altarbildes: Untersuchungen zur Entstehungsgeschichte des toskanischen Hochaltarretabels*, München 1962.

<sup>13</sup> Gli esempi proposti da Krüger provengono soprattutto dall'Abruzzo, ma anche dall'Umbria, dal Lazio, dalla Toscana e paiono tutti d'epoca posteriore alla diffusione delle prime tavole agiografiche cuspidate (KRÜGER K., *Der frühe Bildkult des Franziskus in Italien: Gestalt- und Funktionswandel des Tafelbildes im 13. und 14. Jahrhundert*, Berlin 1992, pp. 12-36). Una confutazione degli argomenti di Krüger è presente in FRUGONI C., *Francesco e l'invenzione delle stimmate: una storia per parole e per immagini fino a Bonaventura e Giotto*, Torino 1993, pp. 346-347, nota 3.

<sup>14</sup> BURCKHARDT J., *L'arte italiana del Rinascimento: la pala d'altare; il ritratto* [1898], a cura di M. Ghelardi, S. Müller, Venezia, 1994, p. 25; GARRISON E. B., *Italian Romanesque Panel Painting. An Illustrated Index*, Firenze 1949, pp.; CHASTEL A., *La pala d'altare nel Rinascimento* [1990], a cura di C. Lorgues-Lapouge, Milano, 1993 — che tra gli ottanta casi studio di pale d'altare tra XIII e XVI secolo inserisce una pala agiografica iconico-narrativa rettangolare orizzontale, una verticale cuspidata, una pala rettangolare verticale a tema mariano e una a tema cristologico; SCHMIDT V. M., *Tipologie e funzioni della pittura senese su tavola*, in *Duccio. Siena tra tradizione bizantina e mondo gotico*, a cura di A. Bagnoli, R. Bartolini, L. Bellosi, M. Laclotte, Cinisello Balsamo (Milano) 2003, pp. 531-569., in particolare pp. 541-548. Da segnalare anche il capitolo dedicato alle tavole agiografiche iconico-narrative di formato verticale all'interno della dispensa di un corso universitario, in DE MARCHI A., *La pala d'altare: dal paliotto al politico gotico*, dispense del corso tenuto nell'a.a. 2008-2009, Firenze 2009.

specialmente dal punto di vista della storia religiosa.<sup>15</sup> Sempre a seguito dell'allestimento di una mostra in terra tedesca, nel medesimo anno, si segnala il contributo di Rita Sauer in accompagnamento al catalogo della mostra di Francoforte «*Kult Bild: das Altar- und Andachtsbild von Duccio bis Perugino*», dove si offre un breve riepilogo della tipologia agiografica iconico-narrativa, a partire dallo studio della tavola pisana del Maestro di Calci con *Santa Caterina d'Alessandria e otto storie della sua vita* (Pisa, Museo Nazionale di San Matteo), ospitata presso lo Städel Museum in occasione della mostra.<sup>16</sup> Studi di carattere particolare, improntati specialmente alla definizione del contesto storico e culturale per cui queste opere vennero commissionate, sono quelli di Joanna Cannon.<sup>17</sup> In ultimo, sulla diffusione della tipologia della pala agiografica iconico-narrativa in area veneziana si segnala lo studio monografico di Karen E. McCluskey, dedicato ai santi novelli.<sup>18</sup>

## 2. Origine e diffusione della tipologia

### 2.1 Rapporto con la agiografia scritta e sua genesi

La categoria delle tavole agiografiche iconico-narrative costituisce la versione dipinta della produzione agiografica letteraria. Il loro sviluppo è sincrono e non sempre si può riconoscere la dipendenza della forma dipinta da quella scritta, specialmente a partire dal XIV secolo, quando si affermarono leggende popolari sulla vita dei santi, spesso veicolate oralmente.<sup>19</sup> Ad ogni modo, trattandosi di due fenomeni paralleli

---

<sup>15</sup> GALIZZI KROEGEL A., *Zwischen Tradition und Innovation: zur Ikonographie von Passion und Heiligenviten*, in *Geschichten auf Gold. Bilderzählungen in der frühen italienischen Malerei*, catalogo della mostra (Berlino, Staatliche Museen, Gemäldegalerie, 4 novembre 2005 – 26 febbraio 2006), a cura di S. Weppelmann, Berlin 2005, pp. 51-69.

<sup>16</sup> SAUER R., „... so soll auch euer ganzes Leben beilig werden“: *das Vitenretabel*, in *Kult Bild. Das Altar- und Andachtsbild von Duccio bis Perugino*, catalogo della mostra (Frankfurt, Städel Museum), a cura di J. Sander, Petersberg 2006, pp. 130-176.

<sup>17</sup> CANNON J. - VAUCHEZ A., *Margherita of Cortona and the Lorenzetti. Sienese art and the cult of a holy woman in medieval Tuscany*, University Park (PA) 1999; CANNON J., *Beyond the limitations of visual typology: reconsidering the function and audience of three Vita panels of women saints c. 1300*, in *Italian Panel Painting of the Duecento and Trecento*, a cura di V. M. Schmidt, Washington (DC) 2002, pp. 291-314.

<sup>18</sup> MCCLUSKEY K. E., *New saints in late-mediaeval Venice, 1200-1500: a typological study*, London 2020, in part. 104-146.

<sup>19</sup> Cfr. § 4, p. 56.

pare opportuno soffermarsi sulle origini della scrittura agiografica, prima di affrontare i dipinti.<sup>20</sup> Le prime testimonianze di forme agiografiche scritte si collocano intorno al III-IV secolo con la comparsa dei martirologi, ovvero calendari agiografici redatti dalle principali chiese di Oriente e di Occidente, che ponevano il nome di certi santi in corrispondenza con la data in cui era avvenuto il loro martirio, specificandone il luogo. In seguito, vennero aggiunti altri particolari relativi alla vita e all'uccisione del santo. In contemporanea allo sviluppo di questi calendari agiografici, si dedicò sempre maggior spazio alla commemorazione dei santi nel corso della liturgia. A partire dai fonti narrative, come gli *Atti dei martiri*, ovvero i verbali dei processi cui erano stati sottoposti i santi, o le *Passioni*, racconti popolari della vita e del martirio dei santi di natura edificante, si redassero testi liturgici dedicati ai singoli santi allo scopo di recitarli nel corso della liturgia eseguita nel loro *dies festivitatis*. La sempre maggior permeabilità del rito liturgico rispetto alle *Passioni* è da spiegarsi in larga parte col successo che ebbero alcune di queste tra IV e V secolo –vale a dire le vite dei grandi vescovi confessori e dei Padri del deserto– tanto da assumere valore archetipico all'interno della successiva produzione agiografica. In generale le *Passioni* nei primi secoli del Medioevo costituivano tante variazioni di una medesima trama epopeica e furono caratterizzati da strutture narrative più o meno simili, comprendenti la maggior parte dei *topoi* (la nobiltà di sangue dei santi, il loro *contemptus mundi*, la malvagia caratterizzazione dell'antagonista pagano) che andarono a caratterizzare la letteratura dei santi nel corso del Medioevo. A partire dal V secolo ai racconti delle vicende terrene dei santi e ai testi redatti per uso liturgico si aggiunsero i *liber miracolorum*, ovvero raccolte di miracoli avvenuti *post mortem*, spesso redatte a scopo promozionale del santuario che ospitava le reliquie del santo, cui il *liber* era dedicato. Questa produzione agiografica continuò anche in epoca carolingia, specialmente in corrispondenza delle incursioni normanne e saracene nel IX secolo, al fine di consolidare determinate tradizioni culturali in un clima di crisi. Il carattere eroico, fuori dall'ordinario, che caratterizzava i santi nelle agiografie del primo millennio del cristianesimo conobbe una variazione verso la fine del XIII secolo,

---

<sup>20</sup> VAUCHEZ A., in VAUCHEZ A.- PATTERSON ŠEVČENKO N., *Agiografia*, in *Enciclopedia dell'Arte Medievale*, I, Roma 1991, pp. 207-218, in particolare pp. 207-212. Su questi temi rimando ai saggi bibliografici presenti in MONACI CASTAGNO A., *Ideali di perfezione, modelli di vita e sviluppo del culto dei santi*, in *Storia del cristianesimo. L'età antica (secoli I-VII)*, I, a cura di E. Prinzivalli, Roma 2019, pp. 411-433, in particolare 431-433; BENVENUTI A., *Santità e agiografia*, in *Storia del cristianesimo. L'età medievale (secoli VIII-XV)*, II, a cura di M. Benedetti, Roma 2019, pp. 289-314, in particolare pp. 312-314.

quando in Italia iniziarono a comparire vite di santi laici di origine modesta, la cui fede si manifestava soprattutto tramite l'attività caritatevole. Nel secolo successivo, grazie anche alla maggior sensibilità per la dimensione pastorale promossa dai Cistercensi e dagli Ordini mendicanti, si affermò l'idea che l'eccezionalità dei santi non coincidesse più con la loro capacità di effettuare miracoli, o nella loro natura semicelestiale, ma nella rettitudine delle loro azioni quotidiane, a imitazione dell'esempio di Gesù Cristo e divenendo modelli a loro volta per i fedeli. Il nuovo sentimento di emulazione con cui si guardava alle vite dei santi stette alla base della rielaborazione agiografica, che diede forma ai leggendari abbreviati, che permisero una circolazione trasversale tra il clero delle fonti agiografiche, fino allora conservate esclusivamente per uso liturgico dalle maggiori chiese o abbazie. I testi che ebbero maggiore successo furono quelli licenziati dai domenicani Giovanni di Mailly<sup>21</sup> e Bartolomeo da Trento,<sup>22</sup> a loro volta rielaborati nella *Legenda Aurea* di Jacopo da Varazze (o de Voragine),<sup>23</sup> composta intorno alla prima metà del settimo decennio del XIII secolo e che ebbe una larghissima diffusione, non solo tra i chierici in cerca di materiale per i loro sermoni, ma anche tra i laici, che li impiegarono come supporto per la devozione privata.

## 2.2. Origine dei dipinti agiografici iconico-narrativi

### 2.2.1 Sviluppo della tipologia in Oriente

Per quanto riguarda la religione cristiana, la rappresentazione agiografica dipinta nasce in Oriente e, come la letteratura, è inizialmente incentrata sul momento più alto dell'esistenza dei santi, vale a dire il martirio, e decorava o il luogo dove questo era avvenuto, o il *martyrium*, l'edificio che accoglieva le spoglie del santo.<sup>24</sup>

---

<sup>21</sup> IOHANNES DE MALLIACO, *Abbreviatio in gestis et miraculis sanctorum*, [XIII secolo], ed. a cura di G. P. Maggioni, Firenze 2013.

<sup>22</sup> BARTOLOMEO DA TRENTO, *Liber epilogorum in gesta sanctorum*, [XIII secolo], ed. a cura di E. Paoli Tavarnuzze, Firenze 2001.

<sup>23</sup> JACOPO DE VORAGINE, *Legenda aurea: con le miniature del codice Ambrosiano C 240 inf.*, [fine del XIII secolo], ed. a cura di G. P. Maggioni, 2 voll., Firenze-Milano 2007.

<sup>24</sup> PATTERSON ŠEVČENKO N., in VAUCHEZ A.- PATTERSON ŠEVČENKO N., *Agiografia*, in *Enciclopedia dell'Arte Medievale*, I, Roma 1991, pp. 207-218, in particolare pp. 212-218.

Raffigurazioni di questo genere dovevano ornare il sepolcro di sant'Eufemia a Calcedonia (m. 303), quello di san Teodoro a Euchaita (m. 306-311) e quello di san Barlaam ad Antiochia (m. IV secolo), e sembra che includessero non soltanto la scena dell'assassinio del santo, ma anche le fasi immediatamente precedenti al drammatico esito, a partire dall'arresto, poi il processo e infine la tortura. In seguito, si diffusero anche cicli martirologici misti, formati cioè dall'accostamento di più scene di martirio di santi diversi, come quello che doveva decorare il portico della Nea Ecclesia di Costantinopoli, fondata da Basilio I attorno al 880. Il più antico ciclo martirologico misto – ma non sinottico – che conserviamo sembra essere quello miniato contenuto all'interno del Menologio di Basilio II (Roma, Biblioteca Apostolica Vaticana, gr. 1613; fig. 106), eseguito intorno all'anno 1000,<sup>25</sup> e contenente una moltitudine di miniature raffiguranti martiri di santi, secondo l'ordine liturgico della loro festività. I successivi cicli martirologici calendariali che conserviamo si sviluppano, oltre che su manoscritti, anche su icone (a partire dall'XI secolo) e su affreschi (a partire dal XIII secolo). In parallelo ai cicli calendariali, si svilupparono tra il IX e il X secolo, sia nella pittura monumentale sia in quella miniata, cicli agiografici dedicati a un singolo santo e composti da più scene dedicate al processo del martirio – ed eventualmente accompagnati da un episodio significativo della vita –, come i primi programmi iconografici a decoro dei *martyria*.

I primi cicli agiografici iconico-narrativi, costituiti cioè da una raffigurazione centrale del santo con serie di episodi *intra vitam* culminanti col suo martirio, apparvero nelle icone agiografiche, o Vita icon, un genere di pittura su tavola che si diffuse a partire dal XIII secolo.<sup>26</sup> I più antichi testimoni sono circa una ventina, di

---

<sup>25</sup> Il manoscritto, seppur noto come menologio, è un sinassario, ovvero una raccolta, ordinata secondo il calendario liturgico, di brevi notizie relative ai santi del giorno e destinate a essere lette durante l'ufficio mattutino. Sul manoscritto si veda in ultimo: D'AIUTO F. (a cura di), *El «Menologio de Basilio II»*, Città del Vaticano, Biblioteca Apostolica Vaticana, Vat. gr. 1613. *Libro de estudios con ocasión de la edición facsimil*, Città del Vaticano–Athena–Madrid, 2008.

<sup>26</sup> PATTERSON ŠEVČENKO N., *Vita icons and "decorated" icons of the Komnenian period*, in *Four Icons in the Menil Collection*, a cura di B. M. M. Davezac, Austin 1992, pp. 56-69; PATTERSON ŠEVČENKO N., *The Vita icon and the painter as hagiographer*, in "Dumbarton Oaks Papers", 53, 1999, pp. 149-165, in particolare p. 150, nota 3, per riferimenti bibliografici sul tema. Il più antico dipinto agiografico è probabilmente quella dedicata a San Nicola proveniente dal Monte Sinai e risalente al XI secolo, in origine nella forma di un trittico – forse dipendente dai trittici in avorio –, di cui oggi si conservano solo due frammenti. (PATTERSON ŠEVČENKO, *Vita icons...*cit., in particolare pp. 56, 61, fig. 46; PATTERSON ŠEVČENKO, *The Vita icon...*cit., in particolare p. 150, nota 2).

cui sei provenienti dal Monte Sinai, uno da Cipro e due da Kastoria.<sup>27</sup> Il termine *Vita icon* è preferibilmente accostabile solo alla produzione orientale, e non ai successivi manufatti occidentali di diversa impostazione concettuale, formale e fruitiva.<sup>28</sup> Si tratta di pannelli di altezza compresa tra 0,70 e 2 metri di altezza, generalmente dipinti; raffigurano il santo dedicatario (oggetto di inveterato culto) a mezzo busto o stante, attorniato sui quattro lati da diversi episodi della vita (tra i dodici e i venti) in campi quadrangolari [figg. 107-108]. Le tavole con episodi della vita di Cristo o della Vergine sono leggermente più tarde e di probabile derivazione da quelle dedicate ai santi.<sup>29</sup> Gli episodi rappresentati non risultano strettamente rispondenti alle versioni scritte delle Vite e la loro successione non è temporalmente ordinata, ad eccezione della scena iniziale della nascita e quella finale della morte. Sono narrate solo le vicende della vita terrena del santo, fino al martirio; a differenza di quanto avverrà in seguito nelle rielaborazioni della tipologia da parte di altre culture,<sup>30</sup> le scene raffigurate sono prive di riferimenti a luoghi o persone reali e nella loro selezione non è ravvisabile alcun intento programmatico, all'infuori della tendenza a presentarli come *exempla* di vita santa.<sup>31</sup> In aggiunta a questo, non abbiamo molti elementi a disposizione che ci permettano di capire la funzione per cui queste tavole vennero create, dal momento che ci è ignota la loro collocazione originaria e che solitamente non vi è il supporto di iscrizioni dedicatorie. Le dimensioni relativamente estese delle tavole escludono una forma di devozione privata e portano a ipotizzare una loro fruizione pubblica, appese alle pareti delle chiese in

---

<sup>27</sup> Tra le Vita icon, la più antica pare essere quella dedicata a Santa Marina, del tardo XII secolo e proveniente da Philousa, a Cipro (PATTERSON ŠEVČENKO, *The Vita icon...*cit., p. 150, nota 2).

<sup>28</sup> La necessità di precisazione terminologica era già stata sottolineata da Hager, contestando l'utilizzo del termine "Vitaikonen" da parte di Felicetti-Liebenfels per le tavole francescane (FELICETTI-LIEBENFELS W., *Geschichte der byzantinischen Ikonmalerei: von ihren Anfängen bis zum Ausklang unter Berücksichtigung der Maniera Greca und der italo-byzantinischen Schule*, Olten 1956, p. 62; HAGER, *Die Anfänge des italienischen Altarbildes...*cit., p. 94). Per una panoramica di confronto generale tra l'icona orientale e la sua recezione italiana si veda BELTING H., *Il culto delle immagini: storia dell'icona dall'età imperiale al tardo Medioevo* [2000], Roma 2001, pp. 429-435.

<sup>29</sup> PATTERSON ŠEVČENKO, *The Vita icon...*cit., p. 151, nota 3.

<sup>30</sup> Sia in Italia sia nel mondo slavo, le tavole agiografiche ricevettero specifiche connotazioni culturali, istituzionali e politiche, in relazione alla committenza e alla destinazione (PATTERSON ŠEVČENKO, *The Vita icon...*cit., pp. 154-156).

<sup>31</sup> PATTERSON ŠEVČENKO, *The Vita icon...*cit., pp. 150-152. L'assenza dagli episodi narrati di miracoli *post mortem*, nel culto di santi di antico culto, contrasta col loro massiccio impiego nelle tavole agiografiche iconico-narrative dedicate al culto dei santi novelli in Italia (PATTERSON ŠEVČENKO, *The Vita icon...*cit., pp. 154-155; cfr. § 4, p. 56).

corrispondenza di cappelle.<sup>32</sup> L'ipotesi di Ševčenko è che la funzione di tali tavole fosse strettamente correlata al luogo di origine della maggior parte di quelle oggi conservate, e cioè il monastero di Santa Caterina al Sinai, che a inizio XIII secolo diede un impulso considerevole all'antica attività di produzione di icone, aveva possedimenti in diverse città del Mediterraneo orientale e, già dall'XI secolo, accoglieva tra le proprie mura ospiti georgiani, siriaci e arabi. In tale clima di accentuato multiculturalismo, queste tavole agiografiche -forti della loro connotazione impersonale- avrebbero soddisfatto esigenze devozionali per i medesimi santi di culture diverse.<sup>33</sup>

### 2.2.2 Sviluppo della tipologia in Occidente

In Occidente raffigurazioni di cicli agiografici narrativi interessarono in primo luogo i paliotti in tessuto, come quello commissionato nel VI secolo dal vescovo di Ravenna Massimino –completato poi dal successore Agnello– decorato con storie della vita del Salvatore, e commissionato per ornare l'altare della cattedrale ravennate nel giorno dell'Epifania.<sup>34</sup> La descrizione del paliotto non chiarisce se la serie narrativa fosse accompagnata da una raffigurazione iconica di Cristo. Come esemplifica bene questa testimonianza, i soggetti principali dei decori del fronte d'altare erano soprattutto mariani e cristologici. Le prime testimonianze di rappresentazione agiografica iconico-narrativa in relazione ad un altare in Occidente risalgono al IX secolo, l'epoca in cui in Oriente compaiono i cicli agiografici calendariali: nel *Liber Pontificalis*, nella Vita di Leone IV (847-855) si menziona infatti una tavola argentata e dorata raffigurante *San Pietro* al centro e ai lati alcuni suoi miracoli, donata da Leone IV a decoro dell'altare confessionale del santo e del peso

---

<sup>32</sup> Solo in epoca più tarda le icone vennero sistemate sull'iconostasi. Kurt Weitzmann avanzò l'ipotesi che queste tavole agiografiche fossero generalmente appese sui muri di cappelle all'interno delle chiese, e che questo valesse anche per le icone provenienti dal Monte Sinai (WEITZMANN K., *Icon programs of the 12th and 13th centuries at Sinai*, in «Deltion tēs Christianikēs Archaïologikēs Hetaireias», 12, 1984, pp. 63-116, in particolare pp. 94-107, 113).

<sup>33</sup> PATTERSON ŠEVČENKO, *The Vita icon...*cit., pp. 162-165.

<sup>34</sup> «Iussit ipse endothim bissinam preciosissimam, cui similem nunquam videre potuimus, aculis factam, omnem Salvatoris nostri historiam cuntinentem» (*Monumenta Germaniae Historica, Scriptores rerum Langobardicarum et Italicarum*, I, *Agnelli liber pontificalis ecclesiae Ravennatis*, Hannoverae, 1878, p. 332, citato in BRAUN, *Der christliche Altar...*, II, p. 26).

di circa 40 chilogrammi.<sup>35</sup> L'oggetto liturgico cui si fa riferimento nel *Liber Pontificalis* si riferisce con ogni probabilità a un paliotto di metallo. Che la prima testimonianza in Occidente di un'opera figurativa di carattere agiografico iconico-narrativa riguardasse un *antependium* è da mettere in relazione con l'evoluzione delle abitudini di decorazione dell'altare. L'usanza di lasciare libera la mensa, almeno fino al XIII secolo, fece sì che le prime forme di decorazione figurativa riguardassero il fronte d'altare. Al V secolo risalgono le prime testimonianze dell'uso di ricoprire la mensa d'altare con *pallia* (*pallium*, *pallia*), o *vestis* (*vestis*, *vestis*) in area romana: i termini indicavano paramenti sia in tessuti preziosi sia in metallo.<sup>36</sup> L'usanza di decorare il fronte d'altare visibile ai fedeli, si intensificò durante il periodo carolingio, inizialmente tramite manufatti in tessuto o metallo,<sup>37</sup> e in seguito in legno.

La descrizione del paliotto petrino presente nel *Liber Pontificalis* specifica anche la disposizione del programma iconografico, col santo posizionato al centro del paliotto e, ai lati, scene raffiguranti miracoli da lui eseguiti; disposizione che accompagnerà l'evoluzione della tipologia in Occidente e che non è così distante dalle disposizione col santo al centro circondato da storie della sua vita delle prime *Vita icon* orientali del XIII secolo, sviluppate verticalmente a differenza del paliotto petrino di Leone I. La bipartizione del supporto in una parte centrale iconica e una narrativa, disposta liminalmente in modo simmetrico, trova a queste date un precedente nel campo della decorazione miniata, vale a dire nei *Vangeli di sant'Agostino*, un evangelario del VI secolo prodotto in Italia, probabilmente a Roma, e conservato a Cambridge (Corpus Christi College, ms. 286).<sup>38</sup> Al foglio 129v del manoscritto è presente una miniatura raffigurante il ritratto dell'evangelista Luca in trono col vangelo aperto in grembo, all'interno di una delle canoniche architetture trabeate, impiegate a scopo presentativo nella pittura miniata dei primi secoli del cristianesimo [fig. 109]. L'illusione architettonica viene però mitigata

---

<sup>35</sup> «Atque sacratissimum Dei altare, quod supra sanctissimum beati Petri apostoli corpus consistit, argenteris deauratisque in dextra et in laeva ipsius apostolorum principis habentibus miracula perornavit laminibus, quae ingenti splendore nunc ut caeli astra coruscant, pens. Vero simul lib. LXXXVIII et unc. V» (DUCHESNE L., *Le Liber Pontificalis. Texte, introduction et commentaire*, II, Paris 1892, p. 133, citato in HAGER, *Die Anfänge des italienischen Altarbildes...*cit., p. 286).

<sup>36</sup> BRAUN, *Der christliche Altar...*cit., II, p. 26.

<sup>37</sup> Sui paliotti in metallo si veda: BRAUN, *Der christliche Altar...*cit., II, pp. 87-108, 123-132;

<sup>38</sup> HINKS R. P., *Carolingian art: a study of early medieval painting and sculpture in western Europe*, Ann Arbor (Michigan), 1962, p. 68; sui *Vangeli di sant'Agostino* si veda in ultimo FAFINSKI M., "Glocal" Matters: *The Gospels of St Augustine as a Codex in Translation*, in *Medieval Manuscripts in the Digital Age*, a cura di B. Albritton, G. Henley, E. Treharne, Milton Park 2020, pp. 93-99.

dall'inserimento, tra le due coppie di colonne che fiancheggiano l'evangelista, di una serie di otto episodi narrati nei Vangeli di san Luca. La partitura architettonica viene quindi a sovrapporsi a quella impaginativa, così come avverrà qualche secolo più tardi in alcune tavole agiografiche iconico-narrative umbre (Maestro di Santa Chiara, *Santa Chiara d'Assisi e otto storie della sua vita*, Assisi, Santa Chiara [fig. 104]) e senesi (Gilio di Pietro, *San Francesco d'Assisi e quattro storie della sua vita*, Orte, Museo Diocesano [figg. 110-111]);<sup>39</sup> Gilio di Pietro, *San Giovanni Battista e dodici storie della sua vita*, Siena, Pinacoteca Nazionale [fig. 112];<sup>40</sup> Guido di Graziano, *San Francesco d'Assisi e otto storie della sua vita*, Siena, Pinacoteca Nazionale, n. inv. 313, già in Colle Val d'Elsa, San Francesco [scheda 2; fig. 8]). Andando più a ritroso, la bipartizione iconico-narrativa presente nella miniatura dei *Vangeli di Sant'Agostino* sembra dipendere dalle coperte eburnee realizzate tra V e VI secolo, e diffuse sia in Occidente che in Siria e in Egitto. In questi manufatti, generalmente divisi in cinque parti, un riquadro centrale maggiore veniva affiancata da entrambi i lati da due serie di riquadri minori, e l'insieme era poi compreso tra un listello superiore e uno inferiore, così come si verifica nel "Dittico delle cinque parti" del Museo del Tesoro del Duomo di Milano [fig. 113].<sup>41</sup> La caratteristica *ratio* dispositiva della produzione pittorica agiografica iconico-narrativa sembrerebbe pertanto derivare da modelli affermatasi tra V e VI secolo nella produzione artistica di piccolo formato, quali l'intaglio eburneo e la miniatura.

Come si vedrà nel prossimo capitolo, la diffusione tra XIII e XIV secolo di dipinti su tavola agiografici iconico-narrativi fa riferimento a due tradizioni ben distinte: quella occidentale dei paliotti figurati e quella orientale delle *Vita icon* di formato verticale. In Occidente, parallelamente e autonomamente dall'affermarsi del paliotto istoriato, altri importanti vettori della narrazione sacra monumentale furono i mosaici, come mostra la calotta absidale di Sant'Ambrogio a Milano, raffigurante al centro *Cristo in trono con santi* e lateralmente due scene della vita di sant'Ambrogio (XI

---

<sup>39</sup> BOSKOVITS, *Mediaeval Panel Painting in Tuscany...*cit., pp. 427-429

<sup>40</sup> *Ivi*, pp. 430-433

<sup>41</sup> HINKS, *Carolingian art...*cit., pp. 68-70. Secondo lo studioso il motivo sarebbe originario dell'area indiana (da dove provengono i primi manufatti agiografici narrativi o iconico-narrativi eseguiti al di fuori del Cristianesimo), e viaggiò poi verso l'Occidente tramite gli oggetti eburnei. Si veda inoltre DAVID M., *Elementi per una storia della produzione dei dittici eburnei*, in *Eburnea diptycha, i dittici d'avorio tra antichità e Medioevo*, a cura di M. David, Bari 2007, pp. 13-44.

secolo) [fig. 114],<sup>42</sup> verosimilmente eseguita in relazione al lato posteriore dell'altare di Vuolvinio –dirimpetto all'abside–, raffigurante dodici scene della vita del Dottore della Chiesa [fig. 115].<sup>43</sup> Anche le grandi Croci dipinte occasionalmente presentavano serie narrative dedicate alla *Passione di Cristo* dipinte ai lati del busto di Cristo; i primi esempi che conosciamo sono di inizio XII secolo, tra cui la croce firmata da Guglielmo nel Duomo di Sarzana [fig. 116], o quella in San Michele in Foro a Lucca.<sup>44</sup>

### 3. Inquadramento morfologico

#### 3.1 Tavole di formato orizzontale

##### 3.1.1. Diffusione della tipologia in Toscana

I più antichi esempi di paliotto in legno risalgono al XII secolo, provengono dalla Catalogna<sup>45</sup> e includono narrazioni agiografiche, come quello raffigurante *Cristo benedicente e quattro storie della vita di san Martino*, conservato al Museu d'Art Medieval di Vic (inv. n. MEV 9; 97 x 123 x 6 cm [fig. 117]), e quello con *Madonna e bambino e quattro scene del martirio di Quirico e Giulitta*, conservato al Museu Nacional d'Art de Catalunya di Barcelona (n. inv. 015809-000; 98 x 129.3 x 6.5 cm [fig. 118]).<sup>46</sup> Nel secolo successivo, dal medesimo contesto si conservano primi paliotti lignei agiografici iconico-narrativi, come quello raffigurante *San Vincenzo martire e quattro episodi della sua vita* (Lleida, Museu de Lleida, n.inv. MLDC 34 [fig. 119]) e quello con

---

<sup>42</sup> FOLETTI I., *Del vero volto di Ambrogio: riflessioni sul mosaico absidale di Sant'Ambrogio a Milano in epoca carolingia*, in «Arte lombarda», N.S. 166, 2012, 3, pp. 5-14 e bibliografia precedente.

<sup>43</sup> FOLETTI I., *L'autel d'or de la basilique Saint-Ambroise de Milan au IXe siècle : un programme anti-hérétique?*, in «Bulletin monumental», 175, 2, 2017, pp. 99-112, 201-203, con bibliografia precedente.

<sup>44</sup> Sulle prime croci istoriate, si veda BOSKOVITS, *Mediaeval Panel Painting in Tuscany...cit.*, pp. 40-51.

<sup>45</sup> CASTIÑEIRAS GONZÁLEZ M. A., *Catalan Romanesque painting revisited: the altar-frontal workshops*, in *Spanish Medieval art*, a cura di C. Hourihane, Tempe (AZ) 2007, pp. 119-153.

<sup>46</sup> Per altri esempi di paliotti lignei catalani del XII secolo, si segnalano i seguenti: Anonimo, *Cristo benedicente tra santi*, Barcelona, Museu Nacional d'Art de Catalunya, n. inv. 015802-000; Anonimo, *Cristo benedicente tra gli Apostoli*, Barcelona, Museu Nacional d'Art de Catalunya, n. inv. 015803-000 (BRAUN, *Der christliche Altar...cit.*, II, p. 110).

*San Pietro in trono e quattro storie della sua vita* (Barcelona, Museu Nacional d'Art de Catalunya, n. inv. 003912-000; 91 x 158 x 10 cm [fig. 120]).<sup>47</sup>

Parallelamente, la tipologia stava prendendo piede in Toscana, dove si trovava la prima tavola di cui si abbia testimonianza, ovvero quella dedicata a san Tommaso, firmata dal pittore Marchisello e datata 1191, che doveva decorare l'altare maggiore della chiesa fiorentina di San Tommaso almeno fino al tempo di Cosimo de' Medici<sup>48</sup>. Il paliotto raffigurante *San Zanobi in trono tra i santi Eugenio e Crescenzo e quattro storie della sua vita* [fig. 121], attribuito al Maestro del Bigallo e commissionato per l'altare che custodiva i resti di san Zanobi, nella cripta della chiesa di Santa Reparata a Firenze (ora Museo dell'Opera del Duomo), è –assieme alle tavole catalane– il più antico esempio conservatosi di tavola agiografica iconico-narrativa,<sup>49</sup> ed è anche il più maestoso nelle proporzioni (1,09 x 2,74 m), complice la destinazione d'eccezione. Tavole duecentesche comparabili a questa per dimensioni e proporzioni sono il cosiddetto *Paliotto del Salvatore*, raffigurante *Cristo benedicente tra i simboli degli Evangelisti e sei storie della Vera Croce* [figg. 122-123], datato 1215 e commissionato in origine per il fronte d'altare della Badia Berardegna (Siena, Pinacoteca Nazionale, 98 x 198 cm).<sup>50</sup> Come dimostrano i casi appena presi in considerazione, a livello puramente morfologico una distinzione tra le tavole di soggetto agiografico e quelle a tema mariano o cristologico –ovvero categorie iperagiografiche–, o miste, a queste date appare limitante e pertanto non opportuna.

Accanto a questa categoria di tavole di grandi dimensioni, vi sono esemplari di dimensioni più contenute, destinati evidentemente ad altari più piccoli. Di lunghezza compresa tra i 150 e i 170 cm sono la tavola propriamente agiografica iconico-narrativa raffigurante *San Giovanni Battista in trono e dodici scene della sua vita* [fig. 112], ricondotta alla produzione di Gilio di Pietro (Siena, Pinacoteca Nazionale),<sup>51</sup> la *Madonna col Bambino, quattro storie della vita di san Nicola e quattro storie della vita di san*

---

<sup>47</sup> BRAUN, *Der christliche Altar...*cit., II, p., 110

<sup>48</sup> PAATZ W. e E., *Die Kirchen von Florenz*, V, Frankfurt am Main 1953, p. 243, 246, note 16, 18.

<sup>49</sup> Per l'ipotesi di datazione agli anni attorno al 1230, si veda BOSKOVITS M., *A Critical and Historical Corpus of Florentine Painting. The origins of Florentine painting: 1100 – 1270*, sez. I, vol. I, Firenze 1994., pp. pp. 89-95, 292-303, in particolare p. 90; si veda inoltre TARTUFERI A., *Il Maestro del Bigallo e la pittura della prima metà del Duecento agli Uffizi*, Firenze 2007; CIATTI M. (a cura di), *"Fatta dell'olmo della piazza": il restauro del Paliotto di San Zanobi*, Firenze 2016.

<sup>50</sup> BOSKOVITS, *Mediaeval Panel Painting in Tuscany...*cit., pp. 400-403. Esistono anche altri frammenti attribuiti al Maestro di Tressa che probabilmente costituiscono frammenti di *antependia* (Ivi, pp. 395-396, 407-409).

<sup>51</sup> Ivi, pp. 430-433.

*Giovanni Evangelista* [figg. 124-125] attribuita a Margarito d'Arezzo (London, National Gallery, n. inv. NG564)<sup>52</sup> e la tavola con la *Madonna col Bambino in trono tra san Pietro e san Leonardo, sei storie della vita di san Pietro* (New Haven, Yale University Art Gallery [fig. 126]), attribuita al Maestro della Maddalena;<sup>53</sup> del medesimo maestro, anche i due frammenti provenienti dal convento vallombrosano di San Giovanni Evangelista dovevano far parte di una tavola di simili proporzioni (Firenze, Galleria dell'Accademia, nn. inv. 121-122 [figg. 127-128]).<sup>54</sup> Di dimensioni ancora inferiori è la tavola raffigurante *San Michele Arcangelo e quattro storie della sua vita*, ricondotta all'attività di Coppo di Marcovaldo e destinata alla chiesa di Sant'Angelo a Vico l'Abate, nel comune di San Casciano Val di Pesa, fuori Firenze (ora, San Casciano Val di Pesa, Museo Giuliano Ghelli [fig. 129]);<sup>55</sup> le due tavole francescane di ambito giuntesco (ora, Assisi, Museo del Tesoro [figg. 130-131], e Città del Vaticano, Pinacoteca Vaticana, n. inv.40023 [figg. 132-133]);<sup>56</sup> la *Madonna con Bambino in trono e quattro storie della Vergine*, ricondotta all'attività di Margarito e Ristoro d'Arezzo (Monte San Savino, Santa Maria delle Vertighe [fig. 134]);<sup>57</sup> la tavola di Meliore di Jacopo raffigurante la *Madonna col Bambino in trono tra san Pietro e san Paolo, due storie della vita di san Pietro e due storie della vita di san Paolo* (Panzano, Greve in Chianti, San Leolino [fig. 135]);<sup>58</sup> quella attribuita al Maestro della Maddalena raffigurante la *Madonna col Bambino in trono tra sant'Andrea e san Giacomo, sei storie mariane* (Paris, Musée des Arts Décoratifs, n. inv. PE 76 [fig. 136]);<sup>59</sup> e in ultimo la tavola petrina proveniente dalla chiesa senese di San Pietro in Banchi [fig. 1; scheda 1].

<sup>52</sup> Ivi, pp. 667-669.

<sup>53</sup> TARTUFERI A., *La pittura a Firenze nel Duecento*, Firenze 1990, p. 92.

<sup>54</sup> Le tavole vennero recuperate nel 1910 da Nello Tarchiani dal monastero di San Michele a San Salvi (dove erano state impiegate come imposte della finestra del campanile della chiesa) e pubblicate per la prima volta da Richard Offner nel 1927 che le ricondusse al Maestro della Maddalena, ipotesi da allora mai messa in dubbio (M. TRONCI, in M. BOSKOVITS - A. TARTUFERI (a cura di), *Dal Duecento a Giovanni da Milano*, catalogo della Galleria dell'Accademia di Firenze, I, Firenze 2003, pp. 157-160, cat. 28); la proposta dello studioso di collocare il dipinto nella piena maturità del pittore è quella che ha oggi il maggior consenso. Le prime a mettere in relazione il dossale con la chiesa San Giovanni Evangelista furono nel 1982 Tabani e Vadalà (TABANI, VADALÀ, *San Salvi...*, cit., pp. 86-89), su questa falsariga Daniela Parenti ha ipotizzato una originaria collocazione sull'altare maggiore e un'esecuzione compresa tra l'inizio di costruzione della chiesa (1282) e la data di consacrazione (1297) (D. PARENTI, *Il Maestro della Maddalena e la pittura fiorentina nella seconda metà del Duecento*, tesi di laurea in Storia dell'Arte, Università degli Studi di Firenze, a.a. 1989/1990, p. 66).

<sup>55</sup> TARTUFERI, *La pittura a Firenze...*cit., p. 82.

<sup>56</sup> BOSKOVITS, *Mediaeval Panel Painting in Tuscany...*cit., 258-260 e 251-252.

<sup>57</sup> Ivi, pp. 680-683.

<sup>58</sup> TARTUFERI, *La pittura a Firenze...*cit., p. 86.

<sup>59</sup> Ivi, p. 93.

Nel corso del Trecento il formato rettangolare orizzontale continuò a essere commissionato, anche se venne progressivamente affiancato da quello verticale, rettangolare o cuspidato, e a partire dagli anni trenta del XIV secolo, dal polittico agiografico. Dell'inizio del secolo sono la tavola rettangolare con *Santa Cecilia in trono e otto storie della sua vita*, opera eponima del Maestro di Santa Cecilia (Firenze, Galleria degli Uffizi) [fig. 22; scheda 5], quella cuspidata raffigurante *Santa Margherita d'Antiochia e sei storie della sua vita* (Montici, Santa Margherita) dello stesso artista [fig. 23; scheda 6], e quella rettangolare di programma iconografico misto raffigurante la *Madonna col Bambino e dodici storie della Passione* (San Diego, Timken Museum of Art [fig. 137]), eseguita dal Maestro della Maddalena in collaborazione con un altro pittore fiorentino, forse Grifo di Tancredi.<sup>60</sup>

La tipologia è poi ripresa a cavallo del primo quarto del secolo da Gregorio e Donato d'Arezzo nella tavola con *Santa Caterina d'Alessandria e dodici storie della sua vita* (Los Angeles, Getty Museum) [fig. 32; scheda 8]; verso il terzo quarto del secolo dal pittore pistoiese Giovanni di Bartolomeo Cristiani, nella tavola con *San Giovanni Evangelista in trono e otto storie della sua vita* (Pistoia, San Giovanni Fuorcivitas) [fig. 89; scheda 26] e in quella con *Santa Lucia e sei storie della sua vita* (divisa tra New Haven, Yale University Art Gallery; New York City, The Metropolitan Museum of Art; una collezione privata) [fig. 97; scheda 27]. A inizio del XV secolo il formato orizzontale rettangolare sembra caratterizzasse anche la tavola di Taddeo di Bartolo raffigurante *San Geminiano in trono e otto storie della sua vita* (San Gimignano, Musei Civici) [fig. 102; scheda 32]; nonostante l'incorniciatura esterna non sia originale, i rapporti proporzionali tra i diversi scomparti concordano con l'ipotesi di una forma rettangolare orizzontale originale.

### 3.1.2 Precisazioni terminologiche

In *incipit* al secondo volume del suo studio dedicato all'altare cristiano, Joseph Braun si sofferma sulla ricchezza terminologica emersa dalle fonti storiche, dall'epoca paleocristiana fino alla modernità, per designare quello che lui chiama *Altarbekleidung*, l'insieme dei paramenti volti a decorare la parte dell'altare visibile ai fedeli:

---

<sup>60</sup> Ivi, pp. 93-94; 109.

Die Altarbekleidung, *Antependium*, italienisch *palliotto*, spanisch *frontal*, französisch *devant d'autel*, englisch *altarfrontal*, holländisch *antependium*, führte im Mittelalter mancherlei Namen. Sie hiess *vestis*, *vestimentum*, *indumentum*, *endothis*, *velamen*, *coopertorium*, *pallium*, *facies*, *palla*, *paramentum*, *frontale*, *dorsale*, *pecia*, *altararium*, *pannus*, *antealtare*, *antependium*, *antependile*, *cortina*, *textura*, *tabula*. Freilich eigneten diese Namen nicht alle ausschließlich der Altarbekleidung, die meisten wurden vielmehr auch zur Bezeichnung sonstiger Paramente gebraucht. Insbesondere ist ihre Bedeutung in den mittelalterlichen Inventaren sehr wechselnd, so dass sich hier oft genug lediglich aus dem Zusammenhang ergeben muß, ob mit ihnen die Altarbekleidung oder sonst ein Parament gemeint ist.<sup>61</sup>

A partire dall'XI secolo, i documenti mostrano come si fosse iniziata a diffondere l'abitudine di decorare, oltre che il fronte, anche la mensa d'altare. Di queste pale non è rimasta traccia, dal momento che i più antichi esempi che conserviamo –provenienti per la maggior parte dal Nord Europa– risalgono al XII secolo.<sup>62</sup> Nella serie di fonti dell'XI secolo esaminate da Joseph Braun emergono diverse tipologie di distinzione terminologica tra le tavole che ornavano il fronte da quelle che ornavano la mensa, in un momento in cui verosimilmente anche le nuove tavole create a ornamento della mensa mantenevano la medesima forma semplice rettangolare dei frontali d'altare. Nel 1036 l'arcivescovo di Narbonne, Guifred de Cerdagne, venne accusato di aver rubato *tabulae* e *posttabulae* della cattedrale. Secondo Braun, il primo termine dovrebbe riferirsi alla tavola che ornava il fronte d'altare, mentre il secondo alla pala sulla mensa, posta secondo l'orientamento di una celebrazione *versus Deum* –come si vedrà a breve, la più comune all'epoca–, *dopo*, *oltre* il fronte d'altare. La medesima distinzione basata sull'idea della posteriorità fisica della pala d'altare rispetto all'*antependium* emerge in una fonte spagnola del 1073, dove si distingue tra *frontale argenteum et exauratum* e *retrofrontale argenteum*, chiarendo anche come la prima tavola fosse più preziosa della seconda. Una distinzione fondata sulla maggiore dimensione dell'*antependium* rispetto alla pala d'altare si trova nell'inventario del monastero benedettino di Farfa redatto alla morte dell'abate Beraldo, nel 1119,

<sup>61</sup> BRAUN, *Der christliche Altar...*cit., II, p. 9

<sup>62</sup> BRAUN, *Der christliche Altar...*cit., II, p. 279-280.

dove si distinguono una *tabulam ante altare principale majorem argenteam et deauratam et alteram minorem super eodem altare simili opere*. Nel *Rationale divinatorum officiorum*, redatto verso il 1280 da Guglielmo Durando, riaffiora nuovamente l'idea della posteriorità fisica delle pale d'altare, rispetto al fronte, come si evince dal seguente passo: «*Sanctorum Patrum immagina quandoque in parietibus ecclesiae, quandoque in posteriori altaris tabula, quandoque in vestibus sacris et aliis variis locis pinguntur*». <sup>63</sup>

Il termine dossale (*doxale, dossale*) viene impiegato inizialmente a Roma tra XIII e XV secolo per indicare i tessuti preziosi posti a decoro del fronte d'altare. Dal momento che il termine sembrerebbe derivare dal termine *dorsum, dorsum*, e includere pertanto l'idea di posteriorità, Braun ipotizza che in ambito romano, dove era diffusa la celebrazione *ad populum*, l'impiego del termine avrebbe fatto riferimento alla posizione di posterità rispetto al celebrante del lato d'altare dirimpetto ai fedeli. Successivamente, il termine venne impiegato con un diverso significato, ovvero per designare —proprio nell'iscrizione alla base—<sup>64</sup> la pala argentea commissionata nel 1366 dall'Arte di Calimala per l'altare maggiore del Battistero di Firenze. Il significato assunto in area fiorentina è quello ancora oggi principalmente diffuso nelle discipline storico-artistiche.

Il termine paliotto deriva dal *pallium* impiegato sin dagli esordi per il decoro del fronte d'altare, inizialmente in tessuti o metallo, significato che conserva tuttora.<sup>65</sup> Le prime attestazioni del termine «*antependium*», oggi piuttosto diffuso, si collocano tutte verso la fine del Medioevo, non risalendo oltre la fine del XV secolo, e fino all'ultimo quarto del XVI secolo sono piuttosto rare. Generalmente con questo termine si intendevano paramenti in tessuto, col tempo il termine ha incluso anche oggetti in legno o metallo, come è avvenuto per il termine «paliotto».<sup>66</sup>

---

<sup>63</sup> GUILLELMUS DURANTI, *Rationale divinatorum officiorum: (libri I - VIII)*, [XIII secolo], a cura di A. Davril, T.M. Thibodeau, B.G. Guyot, Turnhout 2010; cfr. BRAUN, *Der christliche Altar...cit.*, II, p. 280.

<sup>64</sup> «Anno Domini 1366 inceptum fuit hoc opus dossalis (sic) tempore Benedicti Nerozzi de Albertis, Pauli Michaelis de Rondinellis, Bernardi Domini Chovonis de Chovonibus officialium deputatorum» (BRAUN, *Der christliche Altar...cit.*, II, p. 18). Sull'altare argenteo si veda: BECHERUCCI L., *Le fiancate del dossale*, in BECHERUCCI L. – BRUNETTI G., *Il Museo dell'Opera del Duomo a Firenze*, 2 voll., Milano-Firenze 1969-1970, pp. 224-229; G. BRUNETTI, *Il dossale d'argento*, Ivi, pp. 215-224, con bibliografia precedente. Si veda inoltre VERDON T. (a cura di), *La Croce e l'altare d'argento del Tesoro di San Giovanni*, Modena 2012, pp. 13-29.

<sup>65</sup> BRAUN, *Der christliche Altar...cit.*, II, p. 11.

<sup>66</sup> BRAUN, *Der christliche Altar...cit.*, II, p. 18.

### 3.1.3 Collocazione delle tavole di formato orizzontale rispetto all'altare

La tipologia di tavole rettangolari orizzontali si incrocia con la questione della posizione della tavola rispetto all'altare, ovvero se il dipinto fosse inteso per decorare il fronte o piuttosto la mensa dell'altare, tema dipendente dalla posizione del celebrante rispetto all'altare.<sup>67</sup> Oggi l'*Institutio Generalis Missalis Romani* suggerisce per motivi comunicativi una celebrazione *versus populum*, ovvero col celebrante posto di fronte all'assemblea di fedeli, dietro l'altare, pur non escludendo la celebrazione *versus Deum*, dove il celebrante era rivolto verso l'abside, posizionato davanti all'altare e coi fedeli alle spalle.<sup>68</sup> Tale dualismo ha contraddistinto tutta la storia liturgica occidentale. Mentre per quanto riguarda l'Oriente vi è motivo di credere che la celebrazione liturgica fosse sempre *versus Deum*, in Occidente durante i primi secoli del cristianesimo pare fosse diffusa in misura minore anche la celebrazione *versus populum*.<sup>69</sup> La prima consuetudine doveva comunque essere quella più diffusa e già nel V e nel VI secolo abbiamo testimonianza di altari che, per conformazione, permettevano unicamente la celebrazione *versus Deum*. La preferenza per questa abitudine liturgica è da mettere in relazione col fatto che generalmente le chiese avevano l'abside rivolto verso est, e che era consuetudine per tutti i componenti dell'assemblea, celebrante incluso, pregare in questa direzione. La celebrazione *versus populum*, documentata in alcune chiese romane, doveva verificarsi pertanto in casi eccezionali. Lo storico dell'arte Joseph Braun ipotizza che il celebrante si rivolgesse alla navata in tre circostanze: quando l'abside della chiesa era orientato a ovest, come avveniva di norma in Nord Africa e a Ravenna (V-VI secolo), e in alcune delle più antiche chiese di Roma, come San Pietro e San Giovanni Laterano; nelle chiese episcopali, dove lo spazio dietro la mensa d'altare era generalmente occupato dalla cattedra vescovile; negli altari che si trovavano in corrispondenza di una *confessio*, per

---

<sup>67</sup> VAN DER PLOEG K., *How liturgical is a medieval altarpiece?*, in «Studies in the history of art», 61, 2002, pp. 102-121.

<sup>68</sup> *Institutio Generalis Missalis Romani*, § 299 (consultabile all'indirizzo web: [https://www.vatican.va/roman\\_curia/congregations/ccdds/documents/rc\\_con\\_ccdds\\_doc\\_20030317\\_ordinamento-messale\\_it.html#II.\\_Ordinamento\\_del\\_presbiterio\\_\\_per\\_la\\_Celebrazione\\_eucaristica](https://www.vatican.va/roman_curia/congregations/ccdds/documents/rc_con_ccdds_doc_20030317_ordinamento-messale_it.html#II._Ordinamento_del_presbiterio__per_la_Celebrazione_eucaristica)); *Congregatio De Cultu Divino et Disciplina Sacramentorum*, Prot. N° 2036/00/L (consultabile all'indirizzo web: <http://www.unavox.it/doc26.htm>).

<sup>69</sup> JUNGSMANN J. A. – BRUNNER F., *The mass of the roman rite: its origins and development (Missarum Sollemnia)*, II, New York City 1955, pp. 255-256.

permettere ai fedeli di avvicinarsi quanto più possibile alle sacre spoglie.<sup>70</sup> Nel IX e X secolo la celebrazione *versus Deum* costituiva la norma nel Nord Europa, e a partire dall'anno Mille lo divenne anche in Italia, con le eccezioni già viste delle chiese romane, e lo rimase fino al Concilio Vaticano II. Mentre la consuetudine della celebrazione *versus Deum* avrebbe permesso il decoro sia della mensa, che del fronte d'altare, la meno diffusa celebrazione *versus populum* non avrebbe permesso il decoro della mensa.

In origine, a essere decorato fu solo il fronte d'altare, prima con stoffe, poi con paliotti metallici e infine con tavole lignee. Alla base dell'esigenza di decorare la mensa d'altare stette certamente quanto decretato nel Concilio di Celichyt, in Inghilterra, nel 816, ovvero la necessità per ogni vescovo di esplicitare visivamente la dedicazione degli altari, tramite *tituli* collocati in prossimità di questi. Il decreto non faceva riferimento alla presenza di tavole sulle mense degli altari, tuttavia, sembra difficile escludere che questa necessità di esplicitazione dell'intitolazione degli altari non abbia avuto nulla a che fare con la comparsa dei primi dossali, dei quali le prime testimonianze inequivocabili si collocano a partire dall'XI secolo, anche se non è chiaro di che materiale fossero.<sup>71</sup> In origine, non si trattò per le *tabulae* di una migrazione dal fronte dell'altare alla mensa, ma piuttosto di un raddoppio: abbiamo infatti testimonianze di dossali eseguiti *in pendant* all'antependium del medesimo altare, tramite l'impiego di coppie di termini quali *tabula-post tabula*, o *tabulam maiorem-tabulam minorem*. In alcuni casi si specifica che il loro impiego dovesse essere festivo. Di dossali risalenti a questa altezza cronologica non è rimasta traccia: i più antichi esemplari, in pietra e in metallo, risalgono al XII secolo e sono comunque in numero esiguo. In Italia, l'uso di decorare la mensa d'altare si diffuse a partire dal secolo successivo, di pari passo col fiorire della pittura su tavola, per poi amplificarsi ulteriormente nel corso del XIV e XV secolo.<sup>72</sup>

Gli esempi di tavole rettangolari orizzontali sopra presi in considerazione risalgono quindi al momento in cui le mense degli altari in Italia iniziarono a

---

<sup>70</sup> BRAUN, *Der christliche Altar...cit.*, I, pp. 412-417.

<sup>71</sup> BRAUN, *Der christliche Altar...cit.*, II, pp. 277-278.

<sup>72</sup> Nel 1310 ebbe luogo il Concilio di Trier, dove si rinnovò quanto già stabilito nel Concilio di Celichyt (816), ovvero che su ogni altare ci dovesse essere un'immagine, dipinta o scolpita, o almeno un'iscrizione, che indicasse a quale santo l'altare fosse dedicato. Anche se non è agevole definire l'effettiva ricaduta di questo decreto nel campo della produzione di pale d'altare, sembra verosimile che quanto stabilito nel Concilio accelerasse il processo, già in corso, di decorazione delle mense d'altare (BRAUN, *Der christliche Altar...cit.*, II, pp. 278-279).

popolarsi, ed è pertanto opportuno domandarsi se ornassero il fronte o piuttosto la mensa dell'altare per il quale vennero commissionati. La conservazione dell'originario contesto di provenienza della tavola –e quindi dello stesso altare per cui la tavola venne commissionata– è un'eventualità piuttosto rara. Un caso d'eccezione, che si configura pertanto come osservatorio privilegiato per questa categoria di manufatti, è la chiesa fiorentina di Santo Spirito, dove si conservano diversi *antependia* ancorati agli altari brunelleschiani per i quali vennero commissionati [figg. 138-139]. Alcune caratteristiche morfologiche presenti sulle stesse tavole possono però essere indicative della loro originaria collocazione. Il retro della tavola del Salvatore [fig. 123], eseguita nel 1215 dal Maestro di Tressa e proveniente con ogni probabilità dall'Abbazia Berardenga, mostra infatti sul retro giunti metallici ideati per un incastro col fronte dell'altare, sul quale verosimilmente doveva essere presente una coppia di giunti complementari, formanti con quelli presenti sul retro della tavola un complesso d'incastro maschio-femmina.<sup>73</sup> Tracce di un simile sistema di ancoraggio all'altare sembrano essere rilevabili sul retro della tavola pistoiese di Giovanni di Bartolomeo Cristiani, commissionata a ornamento del fronte dell'altare maggiore della chiesa di San Giovanni Fuorcivitas [fig. 89; scheda 26]. Nelle due traverse esterne originali sul retro sono visibili, in posizione simmetrica e all'incirca alla medesima altezza delle morse di ancoraggio della tavola del Salvatore, danneggiamenti del legno compatibili con l'antica presenza di un sistema di incastro maschio-femmina [fig. 90]. Seppur non sia possibile ricercare riscontro sulla antica mensa dell'altare di San Giovanni Fuorcivitas, dal momento che venne abbattuta XVII e XVIII secolo,<sup>74</sup> l'esame del retro della tavola del Cristiani sembra mostrare un altro possibile indicatore dell'impiego di tavole rettangolari orizzontali come *antependia*, vale a dire la modellazione del retro della tavola per conformarsi alla sagoma del fronte d'altare al quale sarebbero state affisse. Il fatto che nel retro della tavola proveniente da San Giovanni Fuorcivitas la porzione superiore di tutte e sette le traverse sia stata resecata alla medesima altezza, spinge a ipotizzare che si possa essere trattata di una caratteristica morfologica originaria, volta a favorire l'adesione della tavola con la mensa d'altare [fig. 90]. Un simile modellamento del retro è visibile anche nella tavola duecentesca del Maestro Di San Felice Di Giano

<sup>73</sup> HAGER, *Die Anfänge des italienischen Altarbildes...*cit., p. 105.

<sup>74</sup> BACCI P., *La chiesa di S. Giovanni "Forcivitas" di Pistoia e i suoi ultimi restauri*, in «Bollettino d'arte», 1, 11, 1907, pp. 23-30, in particolare p. 29.

raffigurante *Cristo benedicente in trono, tra arcangeli, apostoli, profeti, storie della vita di san Felice* (Perugia, Galleria Nazionale dell'Umbria, n. inv. 979 [figg. 140-141])<sup>75</sup>, così in molti degli *antependia* conservati in Santo Spirito a Firenze, i quali presentano la parte tergale superiore modellata a quartabona, in conformità alla forma della mensa d'altare [fig. 139]. Questa serie quattrocentesca di tavole è caratterizzata in alcuni casi anche dalla presenza nella parte superiore dei bordi laterali di occhielli metallici progettati per essere collegati a ganci collocati sul bordo laterale degli altari [fig. 138]; non è da escludere che questo sistema di ancoraggio fosse presente anche in tavole due e trecentesche. Considerato che la maggior parte degli altari nel corso del XIV secolo era ideato per una celebrazione *versus Deum* si ritiene generalmente come indicatore valido di una originaria collocazione sul fronte dell'altare la consunzione accentuata delle parti inferiori e centrali della tavola, causata dallo sfregamento delle vesti del celebrante. Segni evidenti di queste forme di abrasione localizzata sono particolarmente evidenti nella tavola del Maestro di San Felice a Giano.

Sono poi considerati elementi indicativi anche l'altezza della tavola e la direzione della grana del legno. Nella loro evoluzione gli altari hanno variato la dimensione della lunghezza e della profondità, ma l'altezza è sempre stata commisurata al corpo umano, e pertanto compresa tra 50-110 cm, pertanto, una tavola rettangolare orizzontale caratterizzata da un'altezza eccedente questi valori è da intendersi come verosimilmente commissionata per ornare la mensa, piuttosto che il fronte d'altare. Oltre casi di tavole di dimensioni ragguardevoli, come quella di Giuliano da Rimini del 1307 raffigurante la *Madonna col Bambino tra santi* (Boston, Isabella Stewart Gardner Museum, n. inv. P27e46, 164x300 cm [fig. 142]),<sup>76</sup> o quella successiva di poco più di un secolo di Bitino da Faenza raffigurante la *San Giuliano d'Istria e storie della sua vita* (Rimini, San Giuliano, 231x307 cm [fig. 143]),<sup>77</sup> per le quali la posizione sopra la mensa è pacifica, vi sono altre tavole in cui un marcato sviluppo in altezza si accompagna ad altri elementi, tali da far ipotizzare una sua originaria collocazione sulla mensa d'altare.

---

<sup>75</sup> GARIBALDI V., *Galleria Nazionale dell'Umbria: catalogo generale*, Perugia 2015, pp. 122-124. Ringrazio per la segnalazione Sonia Chiodo.

<sup>76</sup> EKSERDJIAN D., *The Italian Renaissance altarpiece: between icon and narrative*, New Haven 2021, p. 136, fig. 79.

<sup>77</sup> TAMBINI A., *Bitino da Faenza, pittore di Rimini*, in «L'Arco», 8, 2010, p. 2-21, con bibliografia precedente.

Della tavola di Gregorio e Donato d'Arezzo raffigurante *Santa Caterina d'Alessandria e dodici storie della sua vita* (Los Angeles, Getty Museum, n. inv. 73.PB.69) [fig. 32; scheda 8] si ignora il contesto di provenienza, tuttavia, l'esame del dipinto può offrire nuovi elementi riguardo alla sua antica collocazione. La superficie pittorica è stata trasportata su tela nel corso del secolo scorso, ed è pertanto andato perduto il supporto originale. Il dipinto presenta dimensioni considerevoli (107 x 174 cm) e dall'esame di fotografie a luce UV [fig. 33] della superficie pittorica sono visibili sia l'andamento orizzontale della crettatura della superficie, sia una serie di danni di forma circolare e regolarmente distanziati lungo almeno due assi orizzontali (ad altezza rispettivamente di 9 e 90 cm dal bordo inferiore), che possono coerentemente essere interpretati come tracce dei chiodi di ancoraggio delle antiche traverse. La tavola doveva quindi essere formata da pannelli verticalmente orientati. Dal momento che generalmente, per motivi di stabilità,<sup>78</sup> la direzione dei pannelli delle tavole lignee segue la dimensione più sviluppata del manufatto, l'impiego in una tavola orizzontale di tavolato posto in direzione verticale può forse essere indice di una collocazione sopra la mensa d'altare, dove di norma le pale d'altare erano costituite da assi verticali, avendo un formato più sviluppato in verticale. L'accentuata altezza della tavola verrebbe così a costituire un ulteriore indizio per la collocazione della tavola sopra la mensa d'altare. In questo senso fa riflettere anche la posizione in piedi della santa nello scomparto centrale, adottata tipicamente nelle tavole posizionate sopra la mensa o issate su tramezzi o travi, caratterizzate da una accentuata dimensione verticale. Altri casi di tavole rettangolari orizzontali con la figura centrale in posizione stante sono le due tavole francescane attribuite a Giunta Pisano [figg. 130, 132], con venatura del legno orizzontale, e, a inizio XV secolo, la tavola riminese di San Giuliano d'Istria [fig. 143], costituita dall'accostamento di cinque pannelli lignei di venatura verticale.

Una altezza considerevole (133x241 cm) caratterizza anche la tavola di Taddeo di Bartolo eseguita verosimilmente per l'altare maggiore della Collegiata di San Gimignano, raffigurante *San Geminiano in trono e otto storie della sua vita* [fig. 102; scheda 32]. Anche in questo caso, come nel precedente, l'opera è caratterizzata da pannelli lignei posti in direzione verticale, a giudicare da quelle che sembrano linee di

---

<sup>78</sup> Maggiore era la dimensione della singola tavola, minore infatti era il numero di fenomeni distruttivi che potevano insorgere (CASTELLI C., *Tecniche di costruzione dei supporti lignei dipinti*, in *Dipinti su tavola: la tecnica e la conservazione dei supporti*, a cura di M. Ciatti, Firenze 1999, pp. 59-98, in particolare p. 63).

giunzione delle tavole, e dal fatto che –almeno a livello strutturale– l’opera dovette nascere come tripartita. Nel corso dell’Ottocento venne infatti ricordata come smembrata in tre pezzi –il centrale e i due blocchi laterali con le storie–, dei quali il centrale con *San Geminiano in trono* venne trasportato su tela; nelle fonti antiche il complesso è inoltre documentato come *trittico*, probabilmente in allusione alla tripartizione strutturale e –non è da escludere– forse anche ad antiche partizioni della carpenteria che ne accentuavano la forma a trittico, perdute in seguito allo smembramento dell’opera. Ad ogni modo, le proporzioni delle varie componenti della tavola sembrano escludere una originaria conformazione a trittico propriamente detta, e confermare piuttosto un formato orizzontale rettangolare, che oggi si osserva nell’assetto conferitole dal restauratore Domenico Fiscali, a fine Ottocento. In questo caso, a sostegno di una collocazione sopra la mensa d’altare concorre anche la testimonianza di una visita pastorale del 1440, nella quale si denota l’assenza di *unum paliotum et unum fregium bonum pro solemnitate*, ovvero di decorazioni del fronte d’altare, lasciando intendere che la tavola dovesse essere posizionata superiormente la mensa d’altare.

Un’altra caratteristica morfologica che potrebbe essere indicativa dell’impiego di una tavola rettangolare orizzontale come *antependium* è il richiamo alle cornici borchiate dei paliotti metallici –dai quali gli esemplari in legno derivano– tramite decorazioni a gesso rilevato. Molte tavole duecentesche presentano questa caratteristica, come il paliotto di *San Zanobi* [fig. 121],<sup>79</sup> la tavola di San Giovanni Battista (Siena, Pinacoteca Nazionale [fig. 112]),<sup>80</sup> le già citate tavole di Coppo di Marcovaldo raffigurante *San Michele Arcangelo e quattro storie della sua vita* (San Casciano Val di Pesa, Museo Giuliano Ghelli [fig. 129]), del Maestro della Maddalena presso la Yale University Art Gallery [fig. 126] e di Margarito d’Arezzo presso la National Gallery di Londra (n. inv. NG564 [fig. 124]).

In occasione dei restauri della tavola di Coppo di Marcovaldo raffigurante *San Michele Arcangelo e quattro storie della sua vita* [fig. 129] e di quella di Meliore di Jacopo raffigurante la *Madonna con Bambino, i santi Pietro e Paolo e storie della loro vita* [fig. 135], condotti dall’Opificio delle Pietre Dure, è emerso come in queste due tavole di formato rettangolare orizzontale non fossero presenti traverse sul retro del

---

<sup>79</sup> CIATTI, “*Fatta dell’olmo della piazza*”...cit., con bibliografia precedente.

<sup>80</sup> BOSKOVITS, *Mediaeval Panel Painting in Tuscany*...cit., pp. 430-433.

tavolato.<sup>81</sup> Il controllo del tavolato, si è supposto, in casi di tavole di dimensioni così contenute (rispettivamente 98 x 124 cm e 95 x 155 cm) sarebbe stato regolato dalle cornici perimetrali e dallo stesso supporto alle quali le tavole si suppone fossero appoggiate, ovvero il fronte d'altare. Ad oggi, queste sono le uniche tavole per le quali è ipotizzabile una collocazione sul fronte d'altare a essere prive di traverse. Tavole di dimensioni molto maggiori, come il *Paliotto del Salvatore* [figg. 122-123]<sup>82</sup> o la tavola di Margarito d'Arezzo alla National Gallery di Londra [figg. 124-125]<sup>83</sup> presentano infatti traverse verticali sul retro, così come la tavola raffigurante *San Vincenzo martire e quattro episodi della sua vita* del Museo di Lleida [fig. 119],<sup>84</sup> proveniente sì da un altro contesto, ma coeva e per la quale si ipotizza sempre una collocazione sul fronte d'altare. Allo stato attuale delle conoscenze, la mancanza o la presenza di traverse in dipinti su tavola rettangolare di formato orizzontale di piccole dimensioni non può quindi costituire un certo indicatore della loro posizione rispetto all'altare. Allo stesso modo, anche la presenza dei diversi elementi appena presi in considerazione non può essere considerata di per sé probante per determinare se in origine si trattasse di un paliotto o di un dossale, seppur, assieme ad altri argomenti, ne possa costituire comunque un indizio.

### 3.2 Tavole di formato verticale

#### 3.2.1 Rapporti con la produzione pittorica bizantina

Fin dal VI secolo, epoca in cui ebbe inizio il culto delle icone,<sup>85</sup> l'Occidente si mostrò permeabile alle icone orientali, che pervennero su suolo latino come bottino

---

<sup>81</sup> BELLUCCI R., *Tecniche pittoriche del XIII secolo: il dossale di Meliore di Jacopo in San Leolino a Panzano*, in «OPD restauro», 2, 1990, pp. 186-211.

<sup>82</sup> BOSKOVITS, *Mediaeval Panel Painting in Tuscany...cit.*, pp. 400-403.

<sup>83</sup> Ivi, pp. 667-669.

<sup>84</sup> Una ricostruzione tridimensionale della tavola è visibile al sito: <https://sketchfab.com/3d-models/frontal-de-sant-vicenc-museu-de-lleida-c5d279e66a534026a2996fa12a6b5526>.

<sup>85</sup> La venerazione tributata alle icone era riconducibile al fatto che queste non venissero considerate come manufatto artistico di una certa valenza estetica, bensì come tangibile manifestazione del divino. In particolare, era determinante nell'attribuzione di prestigio ad un'icona il grado di vicinanza con i ritratti primi, autentiche ed immediate raffigurazioni di Dio. Queste ultime potevano essere di due tipologie: la prima comprendeva tutte le immagini prodotte senza che fosse stato necessario l'intervento di mano umana (cioè acheropite) e pertanto di origine celeste o create tramite la riproduzione meccanica del modello durante la sua esistenza terrena; la categoria comprende solo immagini di Cristo (tra cui si può

di guerra, dono prestigioso in occasione della fondazione di monasteri, suggello di alleanze politiche o semplicemente frutto di acquisti, sia da privati sia da istituzioni. Similmente per quanto accadeva con le reliquie, attorno alle icone fiorivano leggende volte a sottolineare la loro antichità, la loro provenienza da Costantinopoli e i miracoli cui avevano contribuito: il loro possesso garantiva autorevolezza e costituiva un incredibile volano devozionale.<sup>86</sup>

Già nel VI secolo le prime icone raffiguranti Cristo o la Vergine trovarono diffusione da Costantinopoli a Roma a Kiev e il loro successo riecheggiò fino in Gallia.<sup>87</sup> Ciononostante, l'influsso che questa categoria esercitò sulla produzione artistica locale raggiunse il momento di culmine nel XIII secolo, non solo ma soprattutto in Italia,<sup>88</sup> dove le diverse tipologie di icona giocarono un ruolo rilevante nello sviluppo di pale d'altare e di tavole di devozione privata,<sup>89</sup> dossali, tavole con la Madonna a mezza figura e tavole agiografiche. Queste ultime già dal XIII secolo vennero recepite e rielaborate nel Sinai, a Cipro, in Russia ed in Italia,<sup>90</sup> dove per motivi storici e culturali piuttosto che per mera prossimità geografica<sup>91</sup> la penisola

---

inserirle la serie dei crocifissi scolpiti da Nicodemo, alla quale si riconduceva il Volto Santo di Lucca) e una di Santo Stefano. La seconda tipologia comprendeva le icone di Maria, eseguite secondo la leggenda principale dall'evangelista Luca, coadiuvato in versioni successive dall'intervento di Maria stessa o dello Spirito Santo, o in alternativa sostituito da un pittore orientale ingaggiato dai Re Magi. Gli esemplari più antichi di questi archetipi sono attestati nel VI secolo, tra cui il *mandylion* e il ritratto di Camuliana; l'origine delle icone mariane è più oscura, dal momento che già dalla prima metà del V secolo sono testimoniate a Roma e verso la metà del secolo, correlate alla figura dell'imperatrice costantinopolitana Pulcheria (BELTING, *Il culto delle immagini...*cit., pp. 71-104).

<sup>86</sup> BELTING, *Il culto delle immagini...*cit., p. 408

<sup>87</sup> Caratteristica delle icone era la loro mobilità, mentre le tecniche di esecuzione erano assai varie: oltre alla tavola dipinta, si andava dal mosaico, allo smalto, alla lavorazione dell'argento e della steatite. Anche tra le icone agiografiche non si registrano solo pitture su tavola: l'icona dedicata a San Giorgio del monte Sinai, ad esempio, è in legno intagliato (BELTING, *Il culto delle immagini...*cit., pp. 39-41).

<sup>88</sup> Precoce è pure la ricezione delle icone orientali in area germanica (BELTING, *Il culto delle immagini...*cit., pp. 40-41). Per un approfondito resoconto sulla ricezione delle usanze devozionali bizantine nelle diverse regioni italiane e, più in generale in Occidente, si veda BELTING H. (a cura di), *Il Medio Oriente e l'Occidente nell'arte del XIII secolo*, atti del convegno (Bologna, 1979), Bologna 1982. Riguardo la ricezione in area pisana, si veda BACCI M., *Pisa e l'icona*, in *Cimabue a Pisa: la pittura pisana del Duecento da Giunta a Giotto*, catalogo della mostra di Pisa a cura di M. Burrese e A. Caleca, Pisa 2005, pp. 59-64.

<sup>89</sup> BELTING, *Il culto delle immagini...*cit., pp. 39-41.

<sup>90</sup> PATTERSON ŠEVČENKO, *The Vita icon...*cit., p. 152.

<sup>91</sup> Al netto di importanti enclavi arabe, quali la Sicilia e l'Emirato di Bari, l'Italia meridionale aveva costituito un'appendice dell'Impero bizantino dalla guerra greco-gotica (535-553) fino alla presa di Bari del 1071 da parte dei Normanni. Anche dopo essersi svincolata dal dominio politico, la regione continuò a mantenere l'identità bizantina, costituitasi nel corso di più di mezzo millennio. Un esempio calzante, a livello di produzione figurativa, sono appunto le due icone agiografiche della pinacoteca provinciale di Bari, le quali rimandano inequivocabilmente a stilemi d'Oltremare, pur rivelando la loro destinazione a una chiesa del mondo cristiano latino (PACE V., *Icone di Puglia, della Terra Santa e di Cipro: appunti preliminari*

pugliese fu una delle aree che mostrò i più precoci riflessi di questa tipologia; esemplari a tale proposito sono i pannelli raffiguranti san Nicola [fig. 144] e santa Margherita circondati da storie, provenienti da Santa Margherita a Bisceglie (Bari, Pinacoteca metropolitana).<sup>92</sup>

Un'altra area dove la tradizione pittorico-devozionale bizantina venne accolta e rielaborata fu quella toscana e in particolare quella di Pisa, la cui importanza a livello commerciale, politico e culturale nel bacino mediterraneo tra XI e XIV secolo andò di pari passo con un significativo atteggiamento di scambio e confronto con le altre civiltà affacciate sul Mar Mediterraneo, come quella islamica, francese, e naturalmente quella bizantina e cristiano-orientale in generale. Sin dal 1111 i pisani controllavano, per concessione imperiale, un quartiere centrale di Costantinopoli e frequenti erano gli scambi di manufatti artistici e maestranze tra le due città.<sup>93</sup> Un caso esemplare di come la cultura pittorica medio-bizantina venne recepita in terra pisana è la *Bibbia* di Calci,<sup>94</sup> mentre al 1204 (stile pisano) è datato il bassorilievo col *Cristo benedicente* nella lunetta del portale di San Michele degli Scalzi, oggi al Museo di San Matteo, opera del tutto avulsa dal contesto pisano o toscano.<sup>95</sup>

Contestualmente alla rielaborazione degli aspetti stilistici e tecnici, innestati anche su oggetti tipicamente occidentali come le croci dipinte, anche Pisa fu testimone del generale fenomeno ricordato prima e cioè la diffusione di determinate tipologie di oggetto sacro, *in primis* le icone.<sup>96</sup> Già verso il primo quarto del XIII secolo la città dovette entrare in possesso della cosiddetta *Madonna di sotto gli organi*

---

per un'indagine sulla ricezione bizantina nell'Italia meridionale duecentesca, in BELTING, *Il Medio Oriente e l'Occidente...*cit., pp. 181-191; PATTERSON ŠEVČENKO, *The Vita icon...*cit., pp. 152-153).

<sup>92</sup> La tavola di San Nicola pare in diretta dipendenza da quella di inizio XIII secolo dal Monte Sinai: per un'analisi del rapporto tra le due, si veda: PATTERSON ŠEVČENKO, *The Vita icon...*cit., pp. 152-153. Prendendo le mosse da un riferimento di Weitzmann ad un "pittore greco attivo sul Sinai nella prima metà del XIII secolo", Pace postula per entrambe le tavole un radicamento nella cultura crociato-bizantina, a cavallo -se non oltre- della metà del XIII secolo (PACE, *Icone di Puglia...*cit., pp. 182-183).

<sup>93</sup> BACCI, *Pisa e l'icona...*cit., p. 59.

<sup>94</sup> Prodotta nel 1168 per il monastero di San Vito a Pisa e miniata probabilmente da un artista volterrano, è caratterizzata da uno stile fortemente legato alla pittura medio-bizantina. Per la fortuna critica rimando a VIOLI L., in *La Bibbia di Calci: un capolavoro della miniatura romanica in Italia*, a cura di S. Russo, Pisa 2014, pp. 53-66.

<sup>95</sup> BURRESI M. – CALECA A., *Pittura a Pisa da Giunta a Giotto*, in *Cimabue a Pisa: la pittura pisana del Duecento da Giunta a Giotto*, catalogo della mostra (Pisa, Museo Nazionale di San Matteo, 25 marzo – 25 giugno 2005), a cura di M. Burrese e A. Caleca, Pisa 2005, pp. 65-90, in particolare p. 69.

<sup>96</sup> Sulla rielaborazione dei modelli orientali nelle tavole dipinte centro-italiane del XIII secolo si veda PACE V., *Modelli da Oriente nella pittura duecentesca su tavola in Italia centrale*, in «Mitteilungen des Kunsthistorischen Institutes in Florenz», 44, 2000(2001), pp. 19-43.

[fig. 145]<sup>97</sup> e nel corso del secolo sono furono diversi i dipinti pisani (accanto ad altri toscani, in particolare lucchesi prodotti nella bottega dei Berlinghieri) che riproposero la tipologia dell'icona o la rielaborarono in altri oggetti devozionali.<sup>98</sup> Si pensi all'icona firmata da "...nellus" dal monastero di San Matteo [fig. 146],<sup>99</sup> dove il piano di posa della pittura è tutt'uno con la cornice a rilievo secondo il procedimento orientale del supporto scavato;<sup>100</sup> alla tavola mutila con la *Madonna Eleusa* da San Michele in Borgo;<sup>101</sup> o a quello con la *Madonna Galaktotrophousa* della chiesa di San Martino.<sup>102</sup>

L'altra tipologia orientale che incontrò maggior diffusione nell'area pisana fu proprio quella che più ci interessa in questa sede, e cioè la rappresentazione di un santo, o eventualmente della Madonna col Bambino, accompagnata da diversi episodi della vita, già esemplificata in opere provenienti in buona parte dal monte Sinai. Naturalmente la riproposizione -come nel caso delle icone- non fu pedissequa: in effetti le tavole agiografiche pisane costituiscono ad oggi i primi esempi di tavole dipinte cuspidate, che troveranno nei decenni a venire una diffusione considerevole nei gruppi di Madonne in trono col Bambino<sup>103</sup> e nei dossali.<sup>104</sup> La terminazione a cuspidate è stata ricondotta da Klaus Krüger alla forma degli *Altarschreine* con statue della Madonna al centro e storie all'interno degli sportelli, nei quali egli vedeva il modello informatore dei Vita-Retabel, facendo però raffronti poco stringenti da un punto di vista crono-geografico.<sup>105</sup> In realtà una incontrovertibile trasposizione di

<sup>97</sup> BOSKOVITS, *Mediaeval Panel Painting in Tuscany...*cit., pp. 86-97.

<sup>98</sup> Tra la metà del XIII secolo e gli anni ottanta è riscontrabile nella pittura pisana non una pedante imitazione del modello dell'icona, bensì una disinibita combinazione di diversi elementi tratti da quel repertorio iconografico e decorativo (BACCI, *Pisa e l'icona...*cit., p. 62).

<sup>99</sup> BOSKOVITS, *Mediaeval Panel Painting in Tuscany...*cit., pp. 261-262.

<sup>100</sup> Questo procedimento si riscontra in ambito orientale dalla seconda metà del XII secolo, come nell'icona con la *Vergine Glykophilousa* del Museo Bizantino e Cristiano di Atene e in Toscana a partire dai primi decenni del XIII secolo, nel paliotto del Redentore del Maestro di Tressa (datato 1215) e in quello di San Zanobi del Maestro del Bigallo, eseguito entro il 1230 per l'altare di Santa Reparata a Firenze (N. MATTEUZZI, *Affreschi agiografici iconico-narrativi in Toscana (1320-1490): 'In ipso pariete expressere memoriam quorundam miracolorum'*, tesi di dottorato in Storia dell'Arte, Università degli Studi di Firenze, a.a. 2010/2012, p. 12, n. 12).

<sup>101</sup> BOSKOVITS, *Mediaeval Panel Painting in Tuscany...*cit., pp. 288-289.

<sup>102</sup> Ivi, pp. 294-295.

<sup>103</sup> GARRISON E. B., *Italian romanesque panel painting*, Firenze 1949, pp. 78-84.

<sup>104</sup> GARRISON, *Italian romanesque...*cit., pp. 166-167.

<sup>105</sup> Gli esempi proposti da Krüger provengono soprattutto dall'Abruzzo, ma anche dall'Umbria, dal Lazio, dalla Toscana e paiono tutti d'epoca posteriore alla diffusione delle prime tavole agiografiche cuspidate (K. KRÜGER, *Der frühe Bildkult des Franziskaners in Italien: Gestalt- und Funktionswandel des Tafelbildes im 13. und 14. Jahrhundert*, Berlin 1992, pp. 12-36; una confutazione degli argomenti di Krüger è presente in C.

questa tipologia di manufatto si ha solo nella tavola di Santa Chiara con episodi della sua vita del 1283 [fig. 104], conservata nell'omonima chiesa assisiense, mentre non sembra necessario cercare di individuare un diretto precedente nella scelta della forma cuspidata, considerata la sua pervasività nella cultura figurativa del tempo, “the Romanesque shape par excellence”.<sup>106</sup> Un ulteriore elemento di divergenza rispetto ai prototipi bizantini è nella disposizione degli episodi esclusivamente lungo i lati verticali, elemento che in ambito orientale si riscontrava unicamente in area cipriota, oltre a isolate eccezioni come l'icona a rilievo dedicata a San Giorgio nel Museo Nazionale d'Arte a Kiev.<sup>107</sup> Anche per la disposizione laterale degli episodi rispetto alla figura centrale si è cercato di individuare dei precedenti nelle croci dipinte con scene della passione ai lati del corpo di Cristo,<sup>108</sup> prima ancora che nei *Flügelaltarschreine* centro-italiani.

### 3.2.2 Devozione francescana

Come si è visto, la tipologia di arredo ecclesiastico dell'Occidente latino che tradizionalmente supportava il racconto agiografico era quella del paliotto o *antependium*, e in misura minore, a partire dal XII secolo, quella delle Croci dipinte. Nel corso del XIII secolo, tuttavia, su questa tipologia di formato orizzontale si innestò quella della *Vita icon* orientale, di formato verticale, che si andava affermando in Oriente in quegli stessi anni. I primi a fare un uso sistematico del formato

---

FRUGONI, *Francesco e l'invenzione delle stimmate: una storia per parole e per immagini fino a Bonaventura e Giotto*, Torino 1993, pp. 346-347, n. 3).

<sup>106</sup> GARRISON, *Italian romanesque...*cit., pp. 78 e 153.

<sup>107</sup> BACCI, *Pisa e l'icona...*cit., p. 64.

<sup>108</sup> TARTUFERI A., *I pittori di Francesco*, in *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, Firenze 2015, pp. 145-159, in particolare p. 146. La tesi per cui le croci dipinte siano i più importanti precedenti per l'apposizione di scene laterali alle semplici raffigurazioni di santi è di Hellmut Hager; in particolare lo studioso sostiene che a Pisa si possa correttamente parlare di sostituzione, dal momento che il momento di declino delle croci dipinte istoriate coincide con quello di ascesa delle tavole agiografiche con le storie ai lati (HAGER, *Die Anfänge...*cit., p. 96). Cfr. anche FRUGONI, *Francesco e l'invenzione...*cit., pp. 345-346, nota 2. Anne Derbes ha ricondotto all'influenza dei francescani, per i quali il tema della Passione era significativo, la maggiore enfasi posta sulle storie della Passione nei tabelloni ai lati del Cristo crocifisso (DERBES A., *Picturing the Passion in Late Medieval Italy: Narrative Painting, Franciscan Ideologies and the Levant*, Cambridge 1996). Le prime croci istoriate con le *Storie della Passione* nei tabelloni laterali sono la Croce di San Frediano a Pisa, che in seguito alla scoperta di un più antico strato pittorico è stata datata ai primi anni del XII secolo (BOSKOVITS, *Medieval Panel Painting in Tuscany...*cit., pp. 42-45) e quella di Guglielmo del Duomo di Sarzana, datata 1138 (Ivi, pp. 54-57). Altri esempi di tale tipologia sono ricordati in MATTEUZZI, *Affreschi agiografici...*cit., pp. 14-15, note 20-21.

agiografico verticale furono i francescani ed è verosimile che questo sia avvenuto in primo luogo a Pisa, per poi diffondersi successivamente nelle altre città della Toscana. La prima tavola di soggetto francescano è quella raffigurante *San Francesco d'Assisi e sei storie della sua vita*, attribuita a Giunta Pisano, conservata presso il Museo di San Matteo e proveniente da San Francesco a Pisa [fig. 147],<sup>109</sup> precedente e forse presa a modello da quella più estesa e datata 1235 di Pescia di Bonaventura Berlinghieri [fig. 148].<sup>110</sup> Non è certo poi che la tavola oggi dispersa, proveniente dalla chiesa pisana di San Francesco a San Miniato (Pisa) e ricordata da un'incisione di fine XVII secolo, risalisse effettivamente all'anno 1228, documentato dall'incisione stessa, che si preferisce intendere come in memoria della canonizzazione del santo (come poi avvenne per la *Maestà* di Guido in San Domenico a Siena).<sup>111</sup> Tuttavia, la vicinanza del disegno con le tavole di Pisa e Pescia può essere indicativa per la sua datazione attorno al quarto decennio del secolo.<sup>112</sup> Tutte e tre queste tavole presentano una forma cuspidata e raffigurano il santo stante in posizione centrale, affiancato lateralmente fino all'altezza delle spalle da tre episodi della sua vita e accompagnato da due angeli a mezzo busto in alto, come accadeva nelle icone mariane bizantine.

Successive rielaborazioni sono ravvisabili nella tavola raffigurante *San Francesco d'Assisi e venti episodi della sua vita*, ora nella cappella Bardi in Santa Croce e forse in origine sul tramezzo [fig. 149],<sup>113</sup> ed in quella raffigurante *San Francesco d'Assisi e otto episodi della sua vita*, eseguita verosimilmente per la chiesa di San Francesco al Prato di Pistoia (Pistoia, Museo Civico, inv. n. 1975.18 [fig. 150]); anche per questa tavola è ipotizzabile una collocazione sul tramezzo, dal momento che il retro presenta una decorazione aniconica, e doveva pertanto essere visibile.<sup>114</sup> In entrambi i casi il numero delle storie rappresentate è aumentato: otto nella tavola pistoiese e venti in quella fiorentina, dove la figura del santo è interamente

---

<sup>109</sup> BOSKOVIČS, *Mediaeval Panel Painting in Tuscany...*cit., pp. 245-247.

<sup>110</sup> Ivi, pp. 125-126.

<sup>111</sup> COOK W. R., *Images of St. Francis of Assisi in painting, stone and glass from the earliest images to ca. 1320 in Italy: a catalogue*, Firenze 1999, pp. 265-267.

<sup>112</sup> TARTUFERI, *I pittori di Francesco...*cit., p. 147.

<sup>113</sup> Oggi è generalmente accolta l'attribuzione a Coppo di Marcovaldo. Si tratta del più completo ciclo francescano anteriore a quello della Basilica Superiore di Assisi (A. TARTUFERI, in *L'arte di Francesco...*cit., pp. 280-281, cat.50).

<sup>114</sup> BOSKOVIČS, *Mediaeval Panel Painting in Tuscany...*cit., 147-148. Chiesa da cui nel 1914 pervenne all'attuale ubicazione nel Museo Civico. L'opera è stata ricondotta al Maestro della Croce n. 434 degli Uffizi e al Maestro di Santa Primerana (A. TARTUFERI, in *L'arte di Francesco...*cit., pp. 184-188, cat. 9).

circondata dai numerosi riquadri e, per la prima volta in questa tipologia di tavole, gli episodi vengono posti anche ai piedi del santo, a formare una sorta di predella *ante litteram*.<sup>115</sup>

Con l'eccezione delle già esaminate due tavole di formato orizzontale rettangolare, conservate nel Tesoro della Basilica di San Francesco ad Assisi e nei Musei Vaticani [figg. 130-133],<sup>116</sup> i francescani impiegarono programmaticamente una innovativa tipologia di dipinto su tavola per promuovere il nuovo culto del loro fondatore (1228). Rispetto al modello orientale, essi scelsero, almeno in una fase iniziale, di introdurre nel programma narrativo un numero importante di miracoli *post mortem*, assenti nelle tavole agiografiche iconico-narrative orientali. Come si vedrà, questa fu la medesima strategia adottata nel corso del secolo successivo per promuovere il culto dei cosiddetti santi novelli – di cui Francesco d'Assisi costituisce l'esponente per eccellenza –, ovvero personalità religiose morte o canonizzate poco prima l'esecuzione delle tavole agiografiche iconico-narrative a loro dedicate, il cui ricordo era ancora impresso nella memoria dei fedeli ma che necessitava di essere vivificato dal ricordo degli aspetti miracolosi e sovranaturali del suo operato.

Ma come entrarono in contatto i francescani con le pale agiografiche orientali? Si è visto come non sia accidentale che i primi esempi di questa rielaborazione siano avvenuti in territorio pisano, tuttavia, gli stretti rapporti che legavano la città marinara all'Impero d'Oriente non sembrano essere sufficienti a spiegare l'impiego ricorrente di una tipologia di oggetto devozionale esclusivamente – perlomeno in prima battuta – da parte di una singola famiglia religiosa. La risposta a questo problema si può trovare nei diversi e ripetuti rapporti dell'Ordine con l'Oriente dei Mendicanti. In seguito ai primi tentativi di Francesco di raggiungere la Terrasanta nel 1212 (missione che porterà poi a compimento solo verso la fine del decennio), i francescani fondarono numerosi insediamenti nel Vicino e Medio Oriente tra il 1220 ed il 1260, fino a spingersi alle regioni caucasiche, tra i primi anni Trenta e la fine degli anni Settanta.<sup>117</sup> Nel corso di queste numerose missioni i

---

<sup>115</sup> HAGER, *Die Anfänge des italienischen Altarbildes...*cit., pp. 94-95.

<sup>116</sup> BOSKOVITS, *Mediaeval Panel Painting in Tuscany...*cit., pp. 258-260, 251-252.

<sup>117</sup> I francescani si insediarono a Costantinopoli (1220), Antiochia (1221), Gerusalemme (probabilmente nel 1229), Cipro (1232), Creta (1242), nella Grecia continentale (entro il 1260). Vennero poi inviate missioni in Georgia (1233), nel Regno d'Armenia (1246) e in Cilicia (entro il 1279) (DERBES A. – NEFF A., *Italy, the Mendicant orders and the Byzantine sphere*, in *Byzantium: Faith and Power (1261-1557)*, catalogo della mostra (New York City, The Metropolitan Museum of Art, 23 marzo – 4 luglio 2004), a cura di H. C. Evans, New York 2004, pp. 448-461, in particolare pp. 449-452).

francescani conobbero le locali abitudini devozionali, compreso l'impiego delle icone agiografiche, categoria che in breve impiegarono con successo nel culto del loro fondatore. Non è chiaro su quale sponda del Mediterraneo questo avvenne e in che direzione si diffuse l'invenzione: la prima tavola agiografica francescana è quella di Pescia datata 1235, tuttavia la scoperta nel 1967 in una cappella murata all'interno dell'antica chiesa di Istanbul dedicata alla Theotokos Kyriotissa, oggi moschea Kalenderhane (o Kalenderhane Camii), di un frammentario ciclo ad affresco con la figura stante di Francesco attorniata da episodi della vita e miracoli databile ai primi anni '50 del Duecento, non esclude l'esistenza di precedenti locali su tavola.<sup>118</sup> La cultura dell'autore degli affreschi è stata alternativamente riconosciuta come levantina e occidentale, ma è possibile di trattasse di un artista girovago, attivo nell'Italia centrale e nel regno crociato latino.<sup>119</sup>

Al di fuori del culto francescano, preferenze per l'antica tipologia bizantina di tavole rettangolari verticali con le scene della vita distribuite lungo tutta l'altezza della pala si esemplificano in due tarde tavole nell'Italia meridionale, in zone dove più radicato era l'influsso della cultura bizantina: una, oggi perduta, proveniente dalla chiesa di Sant'Antonio di Amalfi e datata 1300; un'altra del primo quarto del XIV secolo, oggi molto rovinata, conservata nel museo del palazzo Bellomo di Siracusa.<sup>120</sup>

### 3.2.3 Oltre la devozione francescana

#### 3.2.3.1 Area pisana

A conforto del fatto che in Italia la ricezione del formato agiografico iconico-narrativo verticale di origine orientale sia avvenuta prima a Pisa rispetto che ad altre

---

<sup>118</sup> Durante l'occupazione latina di Costantinopoli (1204-1261) molte chiese della città vennero convertite al rito occidentale (DERBES – NEFF, *Italy, the Mendicant orders...*cit., p. 449). Per gli affreschi di Kalenderhane Camii si rimanda a DERBES – NEFF, *Italy, the Mendicant orders...*cit., p. 603, n. 2 e, per una panoramica sulle vicende attributive, a MATTEUZZI, *Affreschi agiografici...*cit., p. 14, n. 18.

<sup>119</sup> DE MARCHI A. citato in MATTEUZZI, *Affreschi agiografici...*cit., p. 14, n. 18. Per lo studioso l'autore degli affreschi è in stretto rapporto con il miniatore della Bibbia di Corradino.

<sup>120</sup> FRUGONI, *Francesco e l'invenzione...*cit., p. 347, n. 4. Sul modello di diffusione dell'arte bizantina si veda SMITH C., *Pisa: a negative case of byzantine influence*, in *Il Medio Oriente e l'Occidente nell'arte del XIII secolo*, atti del convegno (Bologna, 1979), a cura di H. Belting, Bologna 1982, pp. 95-102, in particolare pp. 96-97.

città della Toscana è il diffuso impiego nell'area pisana di questa tipologia per la devozione di altri santi, oltre san Francesco d'Assisi. In contemporanea ai primi casi di impiego da parte dei francescani della tipologia della *Vita icon* orientale, i domenicani commissionarono infatti –verosimilmente per la loro chiesa pisana di Santa Caterina– una tavola agiografica iconico-narrativa raffigurante *Santa Caterina d'Alessandria e otto storie della sua vita*, attribuita al Maestro del Crocifisso di Calci (Pisa, Museo Nazionale di San Matteo, inv. n. 1583 [fig. 151]), forse in origine coronata da una cuspidè.<sup>121</sup> Sempre in territorio pisano, poco dopo la metà del secolo, venne commissionata per la pieve di San Verano a Peccioli la tavola raffigurante il dedicatario della chiesa tra sei storie della sua vita (Milano, Pinacoteca di Brera, inv. n. 5452 [fig. 152]), ricondotta in ultimo all'attività del Maestro di Castelfiorentino.<sup>122</sup> Per dimensioni, proporzioni e impaginazione questa tavola si avvicina maggiormente ai prototipi francescani rispetto alla tavola con *Santa Caterina d'Alessandria*, che si confronta più direttamente con l'omonima tavola proveniente dal Monte Sinai.<sup>123</sup> La tipologia sarà impiegata anche nel terzo decennio del secolo successivo, nella tavola raffigurante *Santa Giulia da Livorno e otto storie della sua vita* (Livorno, Museo Francesco Terreni), attribuita al Maestro di San Torpè e forse commissionata per l'altare della confraternita della santa nella pieve livornese di Santa Maria [fig. 43; scheda 12].

### 3.2.3.2 Area fiorentina

A Firenze la prima tavola agiografica iconico-narrativa sviluppata in verticale fu quella francescana di Coppo di Marcovaldo [fig. 149], a conferma dell'importanza del vettore francescano nell'iniziale diffusione di questa tipologia. Questo formato venne poi ripreso nella tavola eponima del Maestro della Maddalena (Firenze, Galleria dell'Accademia) [fig. 13; scheda 3]. Questa tavola, di cui si ignora il contesto di provenienza, è caratterizzata da proporzioni allungate, paragonabili a quelle della tavola francescana di Gilio di Pietro di metà XIII secolo (Orte, Museo Diocesano

<sup>121</sup> BOSKOVITS, *Mediaeval Panel Painting in Tuscany...*cit., pp. 236-238.

<sup>122</sup> BOSKOVITS, *Mediaeval Panel Painting in Tuscany...*cit., pp. 276-277.

<sup>123</sup> Per quanto riguarda invece il programma iconografico, Klaus Krüger, ipotizzando la provenienza dal convento domenicano di Santa Caterina a Pisa, mette in luce come la scelta degli episodi nella pala pisana paia celebrare programmaticamente la fama del convento pisano per l'erudizione e le capacità oratorie dei suoi membri, a differenza del prototipo bizantino conservato sul Monte Sinai in cui l'accento è posto sul martirio della santa (KRÜGER, *Der frühe Bildkult...*cit., pp. 65-67).

[figg. 110-111]), con la quale condivide anche –per quanto riguarda l’impaginazione– lo strabordare della figura centrale sulle aree laterali dedicate alle scene narrative.<sup>124</sup> L’esame del retro della tavola del Maestro della Maddalena mostra, in corrispondenza del bordo inferiore, una sagoma rettangolare, traccia della presenza in antico di un elemento posizionato a contatto col supporto, oggi espunto [fig. 14]. Considerate le proporzioni allungate della tavola non è da escludere che l’impronta rettangolare costituisca la traccia di un antico sistema di ancoraggio a un supporto pensile, quindi una trave o un tramezzo.

All’inizio del terzo decennio, in parallelo cronologico alla tavola pisana di *Santa Giulia*, dovrebbe risalire la tavola verticale cuspidata di Jacopo del Casentino con *San Miniato e otto storie della sua vita* (Firenze, San Miniato), eseguita verosimilmente per l’altare confessionale del santo, nella cripta della chiesa [fig. 34; scheda 9]. In seguito, il formato verticale viene impiegato nella tavola di Giovanni del Biondo raffigurante *San Giovanni Battista trionfante su Erode e undici storie della sua vita* (Firenze, Galleria degli Uffizi, Inv. Contini Bonacossi No. 27) [fig. 81; scheda 22],<sup>125</sup> avente dimensioni grandiose (275 x 180 cm) e paragonabili all’interno della tipologia solo a quelle della coppia di tavole eseguite dal Maestro di Santa Chiara per l’omonima chiesa assisiata [fig. 104]. La struttura di questa tavola in realtà è solo apparentemente arcaica, dal momento che presenta una sorta di predella, distinta strutturalmente –ma non dal punto di vista del programma iconografico, che prosegue coerentemente dall’alto in basso, da sinistra a destra, per terminare nell’episodio sotto alla figura del santo– dalla porzione superiore. Nonostante la sagoma del dipinto appartenga a una tipologia arcaica, la disposizione degli elementi interni tradisce il riferimento alla struttura del polittico, diffusasi nel corso del Trecento. Al contesto fiorentino, verso la fine del XIV secolo, sembra da ricondurre anche la tavola raffigurante *Santa Margherita d’Antiochia e otto storie della sua vita* (Roma, Pinacoteca Vaticana, Inv. n. 7), verosimilmente eseguita per l’altare confessionale della santa, nella cripta di Santa Margherita a Montefiascone [fig. 103; scheda 33].

Alcune tavole agiografiche iconico-narrative sviluppate in verticale non nacquero come tali, ma assunsero questa forma in seguito a rielaborazioni posteriori. La tavola di Giovanni del Biondo raffigurante *Santa Caterina d’Alessandria* (Firenze, Museo dell’Opera del Duomo, Inv. 2005 No. 133 [fig. 83]) si distingueva in origine

---

<sup>124</sup> BOSKOVIĆ, *Medieval Panel Painting in Tuscany...*cit., pp. 427-429.

<sup>125</sup> Ivi, pp. 430-433.

per proporzioni strette e lunghe (210 x 70 cm circa), paragonabili a quelle delle pale licenziate dal medesimo autore per decorare i pilastri sempre di Santa Maria del Fiore, dedicati a san Giovanni Evangelista (280 x 112 cm [fig. 153])<sup>126</sup> e a san Zanobi (240 x 110 cm [fig. 154]).<sup>127</sup> Probabilmente in occasione della fondazione di una cappella dedicata alla santa sul tramezzo di Santa Maria del Fiore nel 1407 da parte di Noferi de' Bischeri, già committente della tavola cuspidata attorno al 1370, quest'ultima venne riquadrata e all'immagine della santa in trono vennero aggiunte lateralmente due bande raffiguranti otto episodi della sua vita [fig. 83; scheda 23]. Nel terzo quarto del Trecento si colloca anche l'esecuzione della tavola rettangolare verticale raffigurante *Santa Reparata e storie della sua vita*, poi ridipinta nel corso del XV secolo (Firenze, Museo dell'Opera del Duomo – Inv. No. 130), anch'essa proveniente da Santa Maria del Fiore. Le sue dimensioni atipiche della tavola (113 x 78 cm) nel panorama della seconda metà del XIV secolo sembrano determinate dal fatto che per eseguirla si reimpiegò come supporto una tavola ancora più antica –della quale ignoriamo il programma iconografico–, forse in virtù della sua importanza devozionale, e che –secondo chi ha restaurato il dipinto– risalerebbe «probabilmente alla fine del XI secolo» [fig. 100; scheda 30].

### 3.2.3.3 Area senese

Anche nell'area senese, i primi esempi di tavole agiografiche iconico-narrative di formato verticale sono dedicate a san Francesco d'Assisi. Attorno alla metà del XIII secolo, la tavola attribuita al pittore senese Gilio di Pietro (Orte, Museo Diocesano [figg. 110-111])<sup>128</sup> e forse commissionata dalla locale comunità francescana, sembra porsi a metà tra la tradizione delle tavole agiografiche iconiche –ovvero raffiguranti unicamente il ritratto del santo, senza le scene della sua vita– francescane e quella delle tavole agiografiche iconico-narrative. La disposizione delle storie del santo alle quattro estremità della tavola rappresenta infatti un *unicum*. Per dimensioni e proporzioni la tavola si apparenta a quella eponima del Maestro della Maddalena [fig. 13], indicando forse una medesima funzione. Purtroppo, l'esame del retro della

---

<sup>126</sup> BOSKOVITS M., *Pittura fiorentina alla vigilia del Rinascimento 1370-1400*, Firenze 1975, p. 308.

<sup>127</sup> Ivi, pp. 95, 307, 323.

<sup>128</sup> BOSKOVITS, *Medieval Panel Painting in Tuscany...*cit., pp. 427-429.

tavola non fornisce indizi di possibili tracce di un sistema di ancoraggio, dal momento che la tavola appare resecata inferiormente [fig. 111]. Una delle tavole più antiche della serie presa in esame nel catalogo di opere, la tavola di Guido di Graziano raffigurante *San Francesco d'Assisi con otto storie della sua vita* (Siena, Pinacoteca Nazionale, n. inv. 313, 237 x 113 cm) [fig. 8; scheda 2] conserva anch'essa il legame col soggetto francescano. Essa proviene da San Francesco in Colle Val d'Elsa e memorie secentesche testimoniano la presenza della tavola al secondo altare a destra per chi entrava in chiesa e ricordano la sua precedente posizione, fino al 1584, all'altare maggiore della chiesa.<sup>129</sup> La tavola difficilmente poteva decorare in origine l'altare maggiore della chiesa, per il quale è più verosimile immaginare fosse stato commissionato allo stesso pittore, in un momento antecedente, il dossale raffigurante la *Madonna col Bambino tra i santi Francesco, Giovanni Battista, Giovanni Evangelista, Maria Maddalena* e datato 1270 (Siena, Pinacoteca Nazionale, n. inv. 7 [fig. 155]).<sup>130</sup> Le dimensioni apparentano il dipinto ad un'altra tavola agiografica iconico-narrativa di soggetto francescano e di formato verticale cuspidate, ovvero quella eseguita da Coppo di Marcovaldo per il tramezzo della chiesa fiorentina di Santa Croce (Firenze, Santa Croce, cappella Bardi, 230 x 123 cm [fig. 149]), a quella rettangolare verticale di soggetto mariano licenziata verosimilmente dallo stesso pittore nel 1275 per la trave del Duomo di Pistoia (Mosca, Museo Puškin, n. inv. 2700, 237 x 113 [fig. 156]),<sup>131</sup> e alla coppia di tavole, una *Madonna col Bambino* [fig. 157] e una *vita icon* raffigurante *Santa Chiara d'Assisi e otto storie della sua vita* (Assisi, Santa Chiara [fig. 104]), commissionate –assieme ad una Croce dipinta– per la trave della chiesa assisiense di Santa Chiara al Maestro di Santa Chiara.<sup>132</sup> Tutte queste opere si trovavano in origine collocate in posizione elevata ed è verosimile che questo accadesse anche per la tavola francescana di Colle Val d'Elsa. In questa chiave potrebbe essere interpretato, sul retro della tavola, al centro del bordo inferiore, un risarcimento moderno (applicato verosimilmente nel restauro

<sup>129</sup> La medesima conclusione è raggiunta in GIURA G., *Lo spazio oltre l'altare. Il patronato laicale sulla cappella maggiore nelle chiese francescane toscane*, in *Gli spazi del sacro nell'Italia medievale*, atti del convegno (Bologna, Università di Bologna, 27-28 novembre 2019), a cura di F. Massaccesi e G. Valenzano, Bologna, 2022, pp. 257-272, in particolare p. 258.

<sup>130</sup> BOSKOVITS, *Mediaeval Panel Painting in Tuscany...*cit., pp. 472-474.

<sup>131</sup> DE MARCHI A., *"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*, Milano 2009, pp. 603-621.

<sup>132</sup> ROBSON J., *Crisis and charity in fourteenth-century Florence: Ambrogio Lorenzetti's Saint Nicholas panels for San Procolo*, in *Late medieval Italian art and its contexts*, Woodbridge 2022, pp. 133-157.

di inizio anni Settanta) di una porzione lignea di forma rettangolare, che non è da escludere corrisponda all'antico punto di ancoraggio della tavola al supporto [fig. 11]. All'area senese pertiene anche la tavola verticale cuspidata dedicata alla beata cortonese Margherita (Cortona, Museo Diocesano) [fig. 20; scheda 4], per la quale è stata ipotizzata una commissione per l'altare confessionale dedicato alla santa. La presenza di campanelle sul retro della tavola ha fatto ipotizzare una sua collocazione originaria in una posizione elevata. Tuttavia, non è certo che le campanelle risalgono al periodo di esecuzione della tavola e non è da escludere che la tavola in origine decorasse la mensa dell'altare in corrispondenza delle spoglie della santa.<sup>133</sup>

### 3.3 Innesto della tipologia agiografica su pale complesse

Con poche eccezioni, la diffusione delle tavole agiografiche iconico-narrative di formato verticale si arresta intorno al quarto decennio del secolo. A partire da questo momento, infatti, si afferma una forma più complessa di pala agiografica iconico-narrativa, che vede il progressivo innesto di questa tipologia iconografica su quella morfologica del polittico. Culla di tali sperimentazioni sembra essere stata la città di Siena, in relazione alla diffusione del culto dei santi novelli: i primi esemplari di questa tipologia vennero infatti commissionati a pittori senesi per i sepolcri di alcuni dei santi di nuovo culto, tra il terzo e quarto decennio del XIV secolo.

#### 3.3.1 Area senese

L'opera che diede il via alla fase di innovazioni morfologiche della tipologia agiografica iconico-narrativa di formato verticale, che di fatto perpetrava i modelli bizantini, fu la tavola di Simone Martini dedicata al beato Agostino Novello, facente parte del monumento sepolcrale dedicato al santo, addossato alla parete sinistra di Sant'Agostino a Siena, nell'*ecclesia laicorum*, appena prima del tramezzo. La tavola raffigura al centro il beato Agostino Novello stante in un contesto boschivo, con ai lati quattro scene raffiguranti miracoli compiuti dal santo *post mortem* (Siena, Pinacoteca Nazionale) [fig. 44; scheda 13]. Pur essendo più sviluppata in larghezza,

---

<sup>133</sup> Cfr. Scheda 4.

essa è formata da tavole verticali, così come la tavola di *Santa Caterina d'Alessandria e dodici storie della sua vita* di Gregorio e Donato d'Arezzo [fig. 32; scheda 8], e quella di Taddeo di Bartolo con *San Geminiano in trono e otto storie della sua vita* [fig. 102; scheda 32]. La peculiare sagoma della pala si spiega con una sua originaria collocazione entro nicchie murali, caratteristiche dell'allestimento interno delle chiese senesi, come ben mostra l'episodio raffigurante il *Miracolo del Sacramento* (Barnard Castle, Bowes Museum), nella predella del polittico dell'Arte della Lana del Sassetta.<sup>134</sup> La parte inferiore del monumento funebre del beato Agostino Novello era costituita dalla cassa lignea –oggi perduta– contenente le spoglie del santo, la quale secondo una descrizione notarile secentesca era decorata con episodi *intra vitam* del santo. L'ipotesi più accreditata è che si trattasse di un monumento pensile, con la tavola agiografica iconico-narrativa del beato Agostino collocata sopra il sepolcro istoriato, similmente a quanto doveva verificarsi per il sepolcro di san Ranieri nel Duomo di Pisa (Pisa, Museo dell'Opera del Duomo [fig. 158]). In questo modo, pur trattandosi di due elementi autonomi, la pala e la cassa avrebbero costituito un complesso sepolcrale visivamente unitario, con la figura centrale del santo affiancata da quattro storie laterali e quattro storie posizione inferiormente, a mo' di predella. La disposizione delle storie veicolata dal monumento al beato Agostino Novello, venne rielaborata nel pentittico fiorentino di Pietro Lorenzetti, commissionato per l'altare funerario di beata Umiltà da Faenza, nella chiesa vallombrosana di San Giovanni Evangelista (Firenze, Galleria degli Uffizi; Berlin, Staatliche Museen zu Berlin; Collezione Salini) [fig. 54; scheda 15]. Qui si assiste alla piena compenetrazione della categoria iconografica delle tavole agiografiche iconico-narrative di formato verticale, tradizionalmente eseguite su supporti verticali rettangolari o cuspidati, in quella morfologica del polittico, formato nel caso specifico da cinque pannelli lignei accostati tra di loro. Su questo innovativo supporto, la figura centrale della santa si trovava così affiancata da otto episodi agiografici, mentre altri cinque si allineavano su un ordine inferiore, rielaborando la disposizione a U degli episodi introdotta dal

---

<sup>134</sup> Van Os mette in luce un mutamento avvenuto nel corso del Quattrocento senese, quando nella navata della chiesa apparve un nuovo tipo di pala d'altare che si poneva in rapporto nuovo con architettura. Le nuove pale abbandonarono le forme appuntite e irregolari dei polittici gotici ma si adattarono allo spazio arcuato delle nicchie poco profonde in cui per lo più erano situati. Il cambiamento tipologico interesserà in un primo momento le normali cappelle lungo la navata delle chiese senesi e, verso la fine del Quattrocento, anche l'altare maggiore (VAN OS H., *Due divagazioni intorno alla pala di Simone Martini per il Beato Agostino*, in *Simone Martini: atti del convegno*, atti del convegno (Siena, 27 - 29 marzo 1985), a cura di L. Bellosi, Firenze 1988, pp. 81-86).

monumento al beato Agostino Novello. Come si vedrà, credo che ci siano elementi per sostenere che una simile disposizione delle storie a U attorno alla figura centrale del santo, così come una conformazione a polittico, caratterizzasse anche la pala agiografica iconico-narrativa a ornamento del complesso sepolcrale del beato Andrea Gallerani, in San Domenico a Siena, della quale oggi si conosce solo il centrale, la tavola di Lippo Memmi raffigurante il santo in figura intera (Siena, Pinacoteca Nazionale) [figg. 47; scheda 14; cfr. § 6.2.2]. Non è poi da escludere che anche il trittico dedicato a san Galgano presentasse in origine una disposizione delle storie a U attorno alla figura centrale [fig. 52].

### 3.3.2 Area pisana e fiorentina

In termini cronologici, la prima rielaborazione del polittico agiografico iconico-narrativo da parte di artisti non senesi avviene a Pisa, col pentittico raffigurante *San Domenico e otto storie della sua vita* (Pisa, Museo Nazionale di San Matteo) per l'altare eseguito per volontà testamentaria di messer Albizo delle Stadere, nella chiesa domenicana di Santa Caterina [fig. 61; scheda 16]. Il pentittico di *San Domenico* si distanziava così dal precedente esempio di tavola agiografica iconico-narrativa in area pisana, vale a dire la tavola di formato verticale cuspidato raffigurante *Santa Giulia da Livorno e otto storie della sua vita* (Livorno, Museo Francesco Terreni), attribuita al Maestro di San Torpè [fig. 43; scheda 12]. La successiva occorrenza di un polittico agiografico iconico-narrativo in area senese è quella del trittico raffigurante *San Bartolomeo e quattro storie della sua vita* commissionato al pittore fiorentino Lorenzo di Niccolò nel 1399 per l'altare dedicato al santo e di patronato della famiglia Casucci, all'interno della Collegiata di San Gimignano [fig. 101; scheda 31].

La più complessa elaborazione del polittico agiografico ebbe luogo a Firenze, col trittico da pilastro raffigurante *San Matteo e quattro storie della sua vita* (Firenze, Galleria degli Uffizi): in questo caso, unico, il tema agiografico iconico-narrativo viene adattato a un supporto, che costituisce un ibrido tra il polittico e la pala pilastro [fig. 80; scheda 21]. La soluzione più diffusa fu, ad ogni modo, il semplice adattamento della tipologia agiografica iconico-narrativa al polittico, e ebbe come principale protagonista il pittore Giovanni del Biondo, il quale come si è visto declinò la tipologia agiografica anche secondo una struttura apparentemente di

formato verticale rettangolare, ma in realtà rispondente alla moderna tipologia del polittico. A questa personalità si deve infatti il trittico con *San Giovanni Gualberto e quattro storie della sua vita*, commissionato verosimilmente per la chiesa vallombrosana di San Giovanni Evangelista, detta delle Donne di Faenza, ispirato verosimilmente dal pentittico di Pietro Lorenzetti, presente nella stessa chiesa [fig. 84; scheda 24]; e quello raffigurante *San Sebastiano e quattro episodi della sua vita* (Firenze, Museo dell'Opera del Duomo), forse da identificare da quello commissionato per commemorare la vittoria delle Arti Maggiori, sostenute dal gruppo magnatizio, sulle Minori, avvenuta nel 1382 e eseguito verosimilmente poco dopo l'ondata di peste del 1383, considerati gli inequivocabili riferimenti iconografici [fig. 87; scheda 25].

### 3.4 Frammenti narrativi di tavole agiografiche iconico-narrative

Alcune degli esempi di tavole agiografiche iconico-narrative presi in considerazione nel catalogo si presentano in forma frammentaria. Due di questi esempi sono frammenti con raffigurazioni iconiche, ovvero consistono solamente nella porzione dell'antico complesso agiografico raffigurante il santo, stante o in trono. Si tratta del *San Pietro in cattedra* di Jacopo del Casentino [fig. 37; scheda 10] e del *Beato Andrea Gallerani* di Lippo Memmi (Siena, Pinacoteca Nazionale) [fig. 47; scheda 14]. Il primo frammento dovrebbe coincidere col centrale della tavola raffigurante *San Pietro in cattedra e sei storie della sua vita* che Giuseppe Maria Brocchi ricorda a metà XVIII secolo nella pieve di San Pietro a Vaglia. Il centrale, che conosciamo oggi solo tramite fotografia, è alto circa la metà e della medesima larghezza (94 x 55 cm) della corrispondente porzione centrale della di poco precedente tavola raffigurante *San Miniato e otto storie della sua vita* (189 x 54 cm circa, su dimensioni complessive di 189 x 107 cm) [fig. 34; scheda 9]. A giudicare dalla direzione della crettatura, la grana del legno del supporto doveva avere direzione verticale. Questo dato, unito al fatto che Brocchi descrive la tavola come *bislunga*, è indice del fatto che la tavola doveva avere in origine un formato verticale cuspidato, simile a quello della tavola di *San Miniato*, piuttosto che orizzontale cuspidato come la tavola di Montici del Maestro della Santa Cecilia [fig. 23; scheda 6]. Anche il formato dei sei episodi, di conseguenza, sarà stato maggiormente sviluppato nel senso dell'altezza, con dimensioni di circa 25 x 20 cm. Per quel che riguarda la tavola del *Beato Andrea Gallerani*, fonti documentarie

confermano che in origine faceva parte di una pala agiografica iconico-narrativa a decoro dell'altare confessionale del santo, in San Domenico a Siena, per la quale sembra verosimile ipotizzare una conformazione delle storie a U (§ 6.2.2).

Altri frammenti sono invece di carattere agiografico narrativo, raffigurano cioè episodi della vita del santo cui era dedicata la tavola agiografica iconico-narrativa da cui provengono. A livello iconografico questi frammenti possono essere scambiati per scomparti di predella, che a partire dal primo quarto del Trecento fornirono un ulteriore supporto alla veicolazione dei cicli narrativi su tavola.<sup>135</sup> Elementi utili a determinare la provenienza di un frammento rettangolare istoriato sono la direzione della grana del legno, il rapporto tra l'altezza e la larghezza del frammento, l'eventuale presenza di fori di cavicchi. Gli scomparti di predella sono generalmente autonomi strutturalmente dal resto del polittico, sono caratterizzati da un supporto ligneo di direzione orizzontale e da dimensioni più sviluppate nel senso della lunghezza. Tavole agiografiche iconico-narrative di formato verticale sono generalmente caratterizzate da episodi di formato rettangolare verticale, ovvero maggiormente sviluppato nel senso dell'altezza, e hanno una direzione del legno verticale. Per il formato orizzontale il discorso è più complesso dal momento che esistono tavole agiografiche iconico-narrative orizzontali formate da pannelli lignei aventi direzione sia orizzontale (la variante più diffusa), sia verticale (come la *Santa Caterina d'Alessandria e dodici storie della sua vita* di Gregorio e Donato d'Arezzo [fig. 32; scheda 8], o il *San Geminiano e otto storie della sua vita* di Taddeo di Bartolo [fig. 102]), così come tavole agiografiche iconico-narrative orizzontali caratterizzate da storie di formato sviluppato sia verticalmente (nuovamente la *Santa Caterina d'Alessandria* del Getty Museum, ma anche la *Santa Cecilia in trono con otto storie della sua vita* del Maestro della Santa Cecilia [fig. 22]), sia orizzontalmente (*Santa Lucia con sei storie della sua vita* di Giovanni di Bartolomeo Cristiani [fig. 97]). I polittici agiografici iconico-narrativi, pur essendo sempre formati dall'accostamento di tavole aventi direzione del legno verticale, possono presentare storie di formato rettangolare sia verticale (la casistica più diffusa), sia orizzontale (come nei trittici di *San Sebastiano* [fig. 87] e di *San Giovanni Gualberto* [fig. 84] di Giovanni del Biondo).

---

<sup>135</sup> Il primo esemplare di predella conservato dovrebbe coincidere con quella con storie di san Procolo di Pacino di Bonaguada (CHIODO S., in in "Onorevole e antico cittadino di Firenze". *Il Bargello per Dante*, a cura di L. Azzetta, S. Chiodo, T. De Robertis, Firenze 2021, pp. 160-161).

I più antichi frammenti narrativi di tavole agiografiche iconico-narrative sono quelli con storie di *Santa Maria Maddalena* di Gregorio e Donato d'Arezzo il cui formato accentuatamente orizzontale (26 x 48 cm) [figg. 26-31; scheda 7] si apparenta per proporzioni a quelli delle storie del molto più antico *Paliotto del Salvatore* e della tavola raffigurante *Santa Lucia con sei storie della sua vita* di Giovanni di Bartolomeo Cristiani [fig. 97; scheda 27], lasciando ipotizzare che il complesso integro dovesse essere caratterizzato da una simile struttura orizzontale rettangolare o eventualmente cuspidata, caratterizzata da uno scomparto centrale di formato quadrato o simil quadrato. Da una tavola verticale cuspidata, simile a quella di *San Miniato*, doveva essere quella da cui provengono i tre episodi ricondotti alla mano del Maestro del Crocifisso Corsi con scene della vita di san Pietro e san Paolo (Firenze, Museo Bardini, Inv. Comune No. 26; già Perugia, collezione van Marle; Firenze, Museo Horne, Inv. No. 88). I tre frammenti sono infatti caratterizzati da una direzione verticale della grana del legno e da un formato rettangolare verticale. Per la tavola agiografica pare ipotizzabile una provenienza dalla chiesa fiorentina di San Pier Scheraggio [figg. 38, 39, 41; scheda 11]. Simili proporzioni e simile direzione della grana del legno caratterizzano il più tardo frammento con un episodio della vita di sant'Egidio (Firenze, Galleria dell'Accademia, Inv. 1890 No. 460) [fig. 98; scheda 28], per il quale è stata proposta la provenienza dalla «tavola degl'infermi» per l'esecuzione della quale il pittore Matteo di Pacino venne pagato tra 1373 e 1374 da Santa Maria Nuova a Firenze. La tavola sarebbe stata destinata all'ambiente dello Spedale degli Uomini, interno al complesso chiesastico, ed è verosimile, considerate le caratteristiche morfologiche del frammento, che si trattasse di una tavola agiografica iconico-narrativa di formato verticale.

I frammenti con storie di san Giovanni Battista ricondotti ad Andrea di Nerio (Avignon, Musée du Petit Palais, Inv. No. MI 385; Bern, Kunstmuseum, Inv. No. 881; Napoli, Museo di Capodimonte, Inv. No. 1930.944; Bern, Kunstmuseum – Inv. No. 882) [figg. 70-75; scheda 19]. Dall'esame della grana del legno e dalla presenza di fori per cavicchi, si può dedurre che almeno due delle tavole erano in origine appartenenti al medesimo pannello ligneo verticale, posizionate una sopra l'altra, alla destra dello scomparto centrale [figg. 76-77]. Riguardo alla morfologia del complesso, queste sono le prime tavole dal punto di vista cronologico a presentare un formato rettangolare orizzontale su una tavola posta verticalmente; i casi successivi sono posteriori di circa 40 anni, vale a dire i trittici di Giovanni del Biondo dedicati a san Giovanni Gualberto

[fig. 84; scheda 24] e a san Sebastiano [fig. 87; scheda 25]. L'analisi del retro dei pannelli ha permesso la ricostruzione anche dei pannelli narrativi laterali del trittico dedicato a *San Galgano*, ricondotto alla mano di Andrea di Bartolo (Pisa, Museo Nazionale di San Matteo, Inv. No. 1635-266; 1638-270; 1634-265; 1637-269; 1636-267; Dublin, National Gallery, Inv. No. NGI.1089), formati ognuno da un pannello ligneo posto verticalmente [scheda 29]. La terminazione centinata dei due episodi apicali, così come i rapporti proporzionali tra altezza e larghezza delle tavolette narrative, paiono rievocare la pala agiografica iconico-narrativa dedicata al beato Agostino Novello, ipotesi confortata dalla provenienza senese di Andrea di Bartolo. Per questa ragione non è da escludere per il complesso una originaria disposizione delle storie a U, col pannello centrale diviso in due sezioni, una superiore, alta all'incirca due terzi della lunghezza totale del pannello, raffigurante il ritratto di san Galgano, e una inferiore raffigurante un episodio della vita di Galgano, compreso cronologicamente tra l'episodio inferiore sinistro, e quello inferiore destro, così come accade nel pentittico della beata Umiltà [fig. 99].<sup>136</sup>

L'impossibilità di effettuare un esame autoptico sui sei frammenti dedicati a storie dei santi Giovanni Battista ed Evangelista, attribuiti al Maestro del Vescovado e sparsi tra collezioni private, rende piuttosto difficoltoso lo studio del complesso agiografico di appartenenza [figg 64-68; scheda 18]. Tutte le tavolette sono caratterizzate da un supporto ligneo avente direzione orizzontale (a giudicare dalla direzione della crettatura) e presentano un formato rettangolare orizzontale, particolarmente accentuato in altezza. Questi elementi indicano come verosimile sia la provenienza da una predella narrativa sia da un *antependium*, ma considerando l'alto numero dei pannelli conservatisi e ipotizzando che ad entrambi i santi fosse dedicato il medesimo numero di episodi (almeno sei se si immagina una distribuzione simmetrica delle scene) sembra più verosimile l'ipotesi di provenienza da un *antependium*.<sup>137</sup>

### 3.4 Tavole agiografiche iconico-narrative perdute

---

<sup>136</sup> Al di fuori del contesto geografico qui preso a riferimento, varrebbe la pena indagare se una disposizione delle storie a U caratterizzasse anche il complesso agiografico con storie della vita del Battista e Madonna col Bambino al centro, ricondotto alla mano di Giovanni Baronzio (diviso tra la Pinacoteca Vaticana, la National Gallery of Art, Washington (DC), il Metropolitan Art Museum of Art, New York City, il Seattle Art Museum, Seattle). Qui, infatti, una delle storie è caratterizzata da una larghezza molto maggiore rispetto alle altre, coincidente con la larghezza del pannello centrale raffigurante la *Vergine col Bambino in trono*.

<sup>137</sup> Cfr. Scheda 18.

Dell'esistenza di alcune tavole agiografiche iconico-narrative possediamo solo una testimonianza scritta. La prima in ordine cronologico sembrerebbe essere quella raffigurante Sant'Antonio da Padova (m. 1231) ricordata da fonti cinquecentesche e secentesche all'altare *in cornu epistolae* della chiesa di San Francesco di Pescia, e manomessa in seguito ai lavori di rinnovamento del 1646. Non è da escludere che questa tavola fosse stata eseguita *in pendant* alla tavola agiografica francescana di Bonaventura Berlinghiero, datata 1235, documentata nella chiesa a partire dal XVII secolo, e pertanto verosimilmente per questa commissionata in origine.<sup>138</sup>

Un'altra tavola agiografica iconico-narrativa oggi scomparsa è probabilmente quella dedicata a sant'Agnese, ricordata nella chiesa pisana di San Paolo a Ripa d'Arno da Giorgio Vasari nell'edizione Giuntina delle sue *Vite*, e in particolare la *Vita di Cimabue*.<sup>139</sup> Nella categoria dei polittici agiografici iconico-narrativi doveva poi figurare la pala d'altare dedicata a Sant'Antonio Abate in San Martino a Lucca, commissionata nel 1381 a Paolo di Lazzarino, con l'indicazione di collocare la figura del santo al centro, ai lati otto scene della sua vita. Come modello si indicò una pala di Benedetto di Nacco, la quale doveva anch'essa dipendere dal modello di Francesco Traini in San Domenico a Siena.<sup>140</sup> Eccezionale è poi il caso del dossale cuspidato –oggi scomparso– dedicato a beata Giulia da Certaldo commissionato nel 1372 per l'altare confessionale della beata, nella chiesa dei Santi Michele e Jacopo (oggi detta dei Santi Filippo e Ippolito) e del quale è rimasta una testimonianza giurata del XVII secolo, accompagnata da uno schizzo della tavola [fig. 78; scheda

<sup>138</sup> NESSI S., *S. Antonio e i suoi miracoli in un'antica tavola perduta di Pescia*, in «Il Santo», 2 ser., 29, 1989, pp. 395-397; FRUGONI C. *La voce di Francesco nelle tavole del XIII secolo*, in *Segni del Francescanesimo a Bitonto e in Puglia*, a cura di N. Pice, F. Moretti, Bari 2012, pp. 13-64, in particolare p. 18, nota 16; TARTUFERI, *I pittori...cit.*, pp. 150, 159, nota 10

<sup>139</sup> “Nella medesima città di Pisa fece a richiesta dell'abate allora di S. Paulo in Ripa d'Arno, in una tavoletta, una S. Agnesa, et intorno a essa, di figure piccole, tutte le storie della vita di lei; la qual tavoletta è oggi sopra l'altare delle Vergini in detta chiesa” (Vasari, 1967 [1568], II, p. 38 citato da HAGER, *Die Anfänge des italienischen Altarbildes...cit.*, p. 95). Sempre a Pisa l'ipotesi di Joanna Cannon di identificare testamento di Sigerio Seccamerenda immagini santa Caterina e san Francesco con le due agiografiche ricordate da Vasari sul tramezzo (CANNON J., *Religious poverty, visual riches: art in the Dominican churches of central Italy in the thirteenth and fourteenth centuries*, New Haven 2013, p. 392, nota 24). In realtà la descrizione di Giorgio Vasari poteva fare riferimento alla stessa immagine cateriniana del Maestro di Calci, per la quale non si può escludere una provenienza da Santa Caterina (BOSKOVITS, *Mediaeval Panel Painting in Tuscany...cit.*), oppure con tavola con dieci storie poi andata distrutta ricordata da Targioni (PISANI, *Francesco Traini e la pittura a Pisa nella prima metà del Trecento*, Cinisello Balsamo, 2020, pp. 162-165).

<sup>140</sup> DE MARCHI A., *La pala d'altare: dal paliotto al polittico gotico*, dispense del corso tenuto nell'a.a. 2008-2009, Firenze 2009, pp. 125 e 165-166. Sulla figura di Paolo di Lazzarino vedi DE MARCHI A., *Pittori gotici a Lucca*, in *Sumptuosa tabula picta. Pittori a Lucca tra gotico e Rinascimento*, catalogo della mostra di Lucca a cura di M. T. Filieri, Livorno 1998, pp. 400-426, in particolare p. 403.

20], la quale riproponeva il modello del trittico di Bernardo Daddi con *Storie di Sant'Orsola*: una tavola cuspidata affiancata da due pannelli di formato simil quadrato (cfr. § 3.5.1).

### 3.5 Ipotesi di tavole agiografiche iconico-narrative in Toscana

Soggetto di questo capitolo sono opere frammentarie agiografiche, iconiche o narrative, per cui è stata vagliata l'ipotesi di una loro appartenenza *ab antiquo* ad un complesso agiografico iconico-narrativo, ma a supporto della quale non sono stati rintracciati per ora argomenti decisivi, o piuttosto vi sono indizi del contrario.

#### 3.5.1 *Storie di sant'Orsola*, Bernardo Daddi

Presso il Getty Museum di Los Angeles (inv. n. 70.PB.53) [figg. 159-160] ed il Landesmuseum di Zürich (presso il Sammlungszentrum, Affoltern am Albis, inv. n. LM-7253 [figg. 161-164]) sono conservate due tavole di mano di Bernardo Daddi<sup>141</sup> raffiguranti rispettivamente *L'arrivo di sant'Orsola a Colonia* e *Il martirio di sant'Orsola e delle undicimila vergini*.<sup>142</sup> I dipinti, che per dimensioni e proporzioni si appaiono agli scomparti narrativi del beato Agostino Novello, vennero riconosciuti come parte di un medesimo complesso da Roberto Longhi,<sup>143</sup> il quale individuò anche una copia

---

<sup>141</sup> Il primo a ricondurre *L'arrivo di sant'Orsola a Colonia* a Bernardo Daddi fu Bernard Berenson (BERENSON B., *Italian Pictures of the Renaissance*, Oxford 1932, p. 165) e con alcune eccezioni (KAFTAL G., *Iconography of the Saints in Tuscan Painting*, Firenze 1952, coll. 995-996, nota 304; OFFNER R., *A Critical and Historical Corpus of Florentine Painting. Workshop of Bernardo Daddi*, sez. III, vol. VIII, New York (NY) 1958, pp. 59, 60, nota 1, p. 61) è sempre stata sostenuta dalla critica la sua autografia, con precisazione al quarto decennio del Trecento (LONGHI R., *Un esercizio sul Daddi*, in «Paragone», 1950, 3, pp. 16-19, OFFNER R., *A critical and historical corpus of Florentine painting. The works of Bernardo Daddi*, sez. III, vol. III, seconda edizione a cura di M. Boskovits, Firenze 1989, pp. 49-50).

<sup>142</sup> La condizione dei due pannelli è molto diversa, sia a livello conservativo sia della composizione del supporto. La tavola del Getty Museum (inv. n. 70.PB.53) si presenta in un miglior stato di conservazione e pur non avendone potuto osservare il retro, che si presenta parchettato, sembra presentare un supporto omogeneo. La tavola di Affoltern am Albis (inv. n. LM-7253) al contrario versa in uno stato precario, sia per quanto riguarda la conservazione della pellicola pittorica, sia del supporto. Su quest'ultima è stato possibile constatare la presenza di sedi per cavicchi lungo entrambi i bordi verticali della tavola, elemento in linea con un'originaria conformazione a trittico del complesso (l'analisi autoptica è stata eseguita nel dicembre 2021 sotto la guida di Natalie Ellwanger e dei restauratori del Sammlungszentrum di Affoltern am Albis, che qui ringrazio per la disponibilità).

<sup>143</sup> LONGHI, *Un esercizio...*cit.

quattrocentesca del trittico, presso il Museo d'arte medievale e moderna di Arezzo (ma di pertinenza delle Gallerie degli Uffizi, n. inv. 5047/1890, 175 x 293 cm) [fig. 165], costituita dalle due storie di sant'Orsola e una tavola cuspidata raffigurante una *Crocifissione*, riconducibile ad un pittore fiorentino del XV secolo.<sup>144</sup> Rispetto ai pannelli di Bernardo Daddi, quelli del trittico quattrocentesco hanno dimensioni maggiori, ma vincolate dalle medesime proporzioni (102 x 103 cm circa, rispetto ai 66 x 68 circa dei pannelli trecenteschi).

Alla fine del sesto decennio del Settecento Giuseppe Richa documenta nel monastero di sant'Agata un'«ancona con Crocifisso su asse e dalle bande S. Orsola colle sue compagne vergini»<sup>145</sup>, dato confermato qualche decennio dopo da Vincenzo Follini e Modesto Rastrelli.<sup>146</sup> Un inventario tardo ottocentesco della Galleria degli Uffizi ricorda come la tavola quattrocentesca provenisse dal monastero di Sant'Orsola, prima di entrare nella Galleria degli Uffizi, e in seguito essere depositata presso il Museo d'Arte Medievale e Moderna di Arezzo, nel 1930.<sup>147</sup>

Il monastero di Sant'Orsola a Firenze venne fondato nel 1309 da una comunità benedettina femminile devota alla santa, e dipendeva dalla vicina chiesa di San Lorenzo.<sup>148</sup> Il monastero venne ampliato nel 1320 e nell'ultimo quarto del Trecento, accogliendo monache vallombrosane e suore di Santa Maria Madre. Nel 1435 la comunità di religiose venne trasferita nel monastero di Sant'Agata, e l'edificio divenne un convento di terziarie francescane.<sup>149</sup> Sembra verosimile ipotizzare la commissione del dipinto con storie di sant'Orsola a Bernardo Daddi per il monastero benedettino, e legare la commissione della copia al momento nel XV secolo del trasloco della comunità benedettina presso il monastero di Sant'Agata. Dal momento che la copia quattrocentesca, oggi conservata ad Arezzo, presenta nel pannello centrale ai piedi del Cristo crocifisso una santa con in mano una croce, identificabile con sant'Agata,<sup>150</sup> sembra verosimile che questa sia stata commissionata per la nuova sede della comunità benedettina, il monastero di Sant'Agata. A questa

---

<sup>144</sup> Forse avvicinabile all'ambito del Maestro del 1416, come mi suggerisce Sonia Chiodo, che qui ringrazio.

<sup>145</sup> RICHA G., *Notizie storiche delle chiese fiorentine divise ne' suoi quartieri*, V, 1757, p. 285.

<sup>146</sup> Ibidem; FOLLINI V. – RASTRELLI M., *Firenze antica, e moderna illustrata*, IV, 1792, p. 333.

<sup>147</sup> OFFNER, *Workshop of Bernardo Daddi*...cit., pp. 59-61.

<sup>148</sup> PAATZ W. e E., *Die Kirchen von Florenz: ein kunstgeschichtliches Handbuch*, IV, 1952, p. 560.

<sup>149</sup> CIANFERONI G. C. – D'AQUINO V., *Il monastero e la chiesa di Sant'Orsola a Firenze: indagine storico-archeologica dalla fondazione alla soppressione*, Firenze, 2014, p. 43, con bibliografia precedente a nota 3.

<sup>150</sup> KAFTAL, *Iconography*...cit., coll. 3-7; mentre per quanto riguarda sant'Orsola questa possibilità iconografica non è riportata (Ivi, coll. 995-1000).

tavola si riferirebbe quindi Richa e le fonti successive. L'attestazione della provenienza di questa tavola dal monastero di Sant'Orsola nell'inventario tardo ottocentesco della Galleria degli Uffizi è forse frutto di una confusione col dipinto originale di Bernardo Daddi, che dovette rimanere presso la chiesa del monastero orsolino, in seguito al trasloco della comunità in Sant'Agata. La presenza di san Lorenzo si spiega con la dipendenza di entrambi i monasteri femminili dalla basilica di San Lorenzo.<sup>151</sup>

Il fatto che i due episodi narrativi del trittico quattrocentesco ricalchino in maniera palmare quelli di Bernardo Daddi, sia per soggetto, sia per proporzioni, spinge a credere che il trittico trecentesco dovesse avere una configurazione simile, ovvero presentare un pannello centrale verticale cuspidato. Questo modello verrà poi ripreso nel trittico, oggi perduto, dedicato alla beata Giulia da Certaldo. Riguardo al soggetto del pannello centrale del trittico trecentesco è possibile sia che raffigurasse una *Crocifissione*, poi copiata al pari degli altri scomparti nel dipinto ora ad Arezzo, sia che presentasse un ritratto di sant'Orsola, poi sostituito con un soggetto più generico nella copia destinata al monastero di Sant'Agata.

Considerati i probabili forma e soggetto del trittico di Bernardo Daddi, sembra da escludere una sua collocazione sopra l'altare maggiore della chiesa del monastero di Sant'Orsola. Studi sulle fondazioni del complesso monastico hanno dimostrato come all'inizio del XIV secolo la chiesa fosse costituita da una navata unica, caratterizzata da un'area presbiteriale tripartita, con due cappelle ai lati dell'altare maggiore.<sup>152</sup> Abbiamo inoltre notizia dell'esistenza nel 1320 di una compagnia di sant'Orsola,<sup>153</sup> anche se non sappiamo dove avesse sede. Non è da escludere che la compagnia avesse sede proprio nella chiesa del monastero di Sant'Orsola, e che commissionò la tavola agiografica a Bernardo Daddi, forse a ornamento di uno degli altari presbiteriali.

Riguardo al perduto pannello centrale del trittico di Bernardo Daddi, sono forse da prendere in considerazione due frammenti di una *Crocifissione*, entrambi riconducibili all'attività del pittore, coerenti per dimensione e stile ai due pannelli narrativi. Un frammento rettangolare raffigura il gruppo a sinistra della croce con Longino in prima fila che indica la croce, due anziani e soldati (Stuttgart,

---

<sup>151</sup> LONGHI, *Un esercizio...*cit.

<sup>152</sup> CIANFERONI – D'AQUINO, *Il monastero e la chiesa di Sant'Orsola...*cit., pp. 51-52.

<sup>153</sup> DAVIDSOHN R., *Forschungen zur älteren Geschichte von Florenz*, IV, 1908, p. 440.

Staatsgalerie, inv. nr. 3064, 34,2 x 18 cm) [fig. 166],<sup>154</sup> mentre il secondo raffigura il gruppo a destra della croce con la Vergine, Giovanni Evangelista e le tre Marie (Zagreb, Strossmayerova galerija, 22,5 × 21 cm) [fig. 167]. Se l'ipotesi di ricostruzione venisse confermata [fig. 168], la copia quattrocentesca del trittico, commissionata dalle benedettine orsoline per la loro nuova sede, avrebbe riproposto in maniera palmare il soggetto dei laterali del prototipo daddesco, e in una versione leggermente variata, quello del centrale, tralasciando la raffigurazione storica del momento della *Crocifissione*, coi dolenti e gli aguzzini, e preferendo una meno patetica rappresentazione della Vergine e san Giovanni Evangelista, le due principali figure di dolenti, sant'Agata, cui era dedicata la chiesa per la quale l'opera veniva commissionata, e san Lorenzo, cui era intitolata la chiesa dalla quale il monastero di sant'Agata dipendeva.

### 3.5.2 *Storie di san Nicola, Ambrogio Lorenzetti*

Riguardo alla coppia di tavole raffiguranti *Quattro episodi della vita di san Nicola* (Firenze, Galleria degli Uffizi, inv. nn. 8348, 8349; 96,2 x 52,3 cm; 95,8 x 52,3 cm [figg. 169-170]), eseguiti dal pittore senese Ambrogio Lorenzetti e provenienti dalla chiesa fiorentina di San Procolo, si ritiene generalmente facessero parte di un complesso agiografico iconico-narrativo, con al centro l'immagine del santo, stante o in trono.<sup>155</sup> Per la stessa chiesa, Ambrogio Lorenzetti eseguì anche un trittico raffigurante una *Madonna con Bambino, San Nicola e San Procolo* (Firenze, Galleria degli Uffizi, nn. inv. 9411, 8731, 8732 [fig. 171]), con san Nicola in posizione d'onore e sul quale in passato era visibile la data di esecuzione, 1332.<sup>156</sup> La prima testimonianza dell'operato di Ambrogio Lorenzetti in San Procolo ci è offerta da Lorenzo Ghiberti nei suoi *Commentari*, dove ricorda come «In sancto Brocolo in Firenze è una tauola e

<sup>154</sup> RAVE A. B. – HÖPER C., *Staatsgalerie Stuttgart. Italian Painting*, Ostfildern 1999, p. 23.

<sup>155</sup> MARCUCCI L., *Gallerie nazionali di Firenze, I, I dipinti toscani del secolo XIII, scuole bizantine e russe dal secolo XII al secolo XVIII*, Roma 1958, pp. 161-3; BORSOOK E., *Ambrogio Lorenzetti*, Firenze 1966, pp. 29-30; AMATO G., *Le storie di San Nicola "in figure piccole" della chiesa di San Procolo a Firenze*, in BAGNOLI A. – BARTALINI R. – SEIDEL M. (a cura di), *Ambrogio Lorenzetti*, catalogo della mostra (Siena, Santa Maria della Scala, 22 ottobre 2017 - 21 gennaio 2018), Cinisello Balsamo (Milano) 2017, pp. 182-91.

<sup>156</sup> Cinelli G., in BOCCHI F., *Le bellezze della città di Firenze, dove a pieno di pittura, di scultura, di sacri templi, di palazzj i più notabili artifizi, e più preziosi si contengono. Scritte già da M. Francesco Bocchi, ed ora da M. Giovanni Cinelli in questa terza impressione ampliate, ed accresciute*, Pistoia 1678, p. 389.

una capella [di mano di Ambrogio Lorenzetti]». <sup>157</sup> Da altri passi dei *Commentari* (1447-1455), emerge come Ghiberti col termine «tavola» intendesse un dipinto su supporto ligneo, e col termine «capella» affreschi a decoro di una cappella architettonica, ovvero un ambiente minore all'interno di una chiesa destinato ad un tipo di devozione più raccolta. Con questo termine egli fa infatti riferimento agli affreschi di Maso di Banco con *Storie di san Silvestro e Costantino*, nella cappella Bardi di Mangona in Santa Croce, <sup>158</sup> e a quelli di Nardo di Cione nella cappella Strozzi di Mantova in Santa Maria Novella. <sup>159</sup> Secondo la testimonianza di Lorenzo Ghiberti quindi, in San Procolo Ambrogio Lorenzetti eseguì una tavola lignea e un ciclo di affreschi sulle pareti di una cappella. Un inventario della chiesa del 1441, di poco precedente alla testimonianza di Ghiberti, chiarisce come l'altare maggiore fosse dedicato a san Procolo e i patronati dei quattro altari laterali, ovvero delle famiglie Pannocchia, Villani, Arrighi e Valori. Riguardo alle dediche di questi altari ne conosciamo solo due: l'altare Pannocchia era intitolato all'Annunciazione a sant'Antonio Abate, quello Valori a san Nicola. <sup>160</sup>

Le successive testimonianze sono del terzo quarto del XVI secolo. Giorgio Vasari aggiunge che nella cappella, o nella cappella e nella tavola (a seconda di come si interpreti il passo), vi fossero dipinti episodi della vita di san Nicola, riferendosi con ogni probabilità alla coppia di pannelli con *Storie di san Nicola*; egli aggiunge poi che la tavola era corredata di una predella. <sup>161</sup> Al 1575 risalgono due descrizioni dell'altare di San Nicola nella chiesa di San Procolo: una vi ricorda al centro una «icona tabule lignea» con la *Madonna col Bambino, San Nicola e San Procolo*, <sup>162</sup> l'altra, una visita pastorale, ricorda concisamente una «immagine ipsius sancti [san Nicola] in tabula

---

<sup>157</sup> Ghiberti L., *Lorenzo Ghiberti's Denkwürdigkeiten (I Commentari). Zum ersten Male nach der Handschrift der Biblioteca Nazionale in Florenz* [1450-1455 circa], a cura di J. von Schlosser, Berlin 1912, I, p. 42.

<sup>158</sup> «Fece ne'frati minori una capella nella quäle sono istorie di sancto Siluestro et di Constantino imperadore» (Ivi, p. 38).

<sup>159</sup> «[Andrea di Cione] Ebbe tre fratelli, l'uno fue Nardo, ne'frati Predicatori fece la capella dello 'nferno che fece fare la famiglia degli Stroçi, seguì tanto quanto scrisse Dante in detto Inferno, e bellissima opera condotta con grande diligentia» (Ivi, p. 40).

<sup>160</sup> Parenti D., *Qualche approfondimento su Lorenzo Monaco e sulla chiesa di San Procolo a Firenze*, in *Intorno a Lorenzo Monaco*, a cura di D. Parenti, A. Tartuferi, Livorno 2007, pp. 20-31, in particolare p. 25. L'inventario del 1441 è conservato presso Archivio di Stato di Firenze [ASF], *Corporazioni religiose soppresse dal governo francese*, 78, filza 351, cc. 78r-81.

<sup>161</sup> Vasari G., *Le vite de' più eccellenti pittori, scultori e architettori nelle redazioni del 1550 e 1568*, [XVI secolo], ed. a cura di R. Bettarini, P. Barocchi, II, Firenze 1967, pp. 181, 183.

<sup>162</sup> Parenti, *Qualche approfondimento...* cit., p. 26. La descrizione è in ASF, *Corporazioni religiose soppresse dal governo francese*, 78, filza 351, c. 129r.

deaurata» allo stesso altare.<sup>163</sup> Dalle fonti appena prese in considerazione emerge l'ipotesi che il trittico di Ambrogio Lorenzetti con la *Madonna col Bambino, San Nicola e San Procolo*, con san Procolo in posizione d'onore, fosse stato commissionato per l'altare Valori in San Procolo.

A questo altare deve verosimilmente essere ricondotta anche la coppia di pannelli con storie di san Nicola, dal momento che Ghiberti fa riferimento a una sola tavola eseguita da Ambrogio Lorenzetti per san Procolo, e che Vasari vi ricorda dipinte sopra –tramite una locuzione confusa, che riferisce sia alla tavola che alla cappella– delle storie di san Nicola. A conferma di questo legame sembra essere la scelta di inserire nel ciclo narrativo la rappresentazione dell'episodio del *Miracolo delle navi granarie* [fig. 170], prima attestazione grafica del miracolo riportato anche nella *Legenda Aurea*. Taldo (Tedaldo) Valori, il committente di Ambrogio Lorenzetti, mercante e figura di spicco nella scena politica fiorentina di inizio XIV secolo, ebbe infatti un ruolo di primo piano nell'approvvigionamento di cereali per conto della Repubblica fiorentina nel corso della crisi del grano del 1328-1329. La scelta di inserire nel ciclo nicolino una scena che narrava come il santo avesse miracolosamente attinto a delle navi granarie destinate a Myra il necessario per sfamare la popolazione della sua provincia messa a dura prova da una carestia sembra far riferimento al medesimo ruolo che Taldo svolse per la Repubblica, in funzione autocelebrativa.<sup>164</sup> Inoltre, il simbolo ripetuto sulle navi granarie, potrebbe far riferimento all'aquila presente sullo stemma della famiglia Valori.<sup>165</sup>

Dal momento che le fonti ricordano solo una tavola lignea eseguita dal pittore senese per San Procolo, e considerato lo stretto legame con l'altare Valori dedicato a san Nicola sia del trittico, sia dei pannelli agiografici, sembra da prendere in considerazione l'ipotesi per cui le tre tavole facessero parte di un medesimo complesso.<sup>166</sup>

---

<sup>163</sup> «Item vidit altare sub titulo sancti nicolai in quo cum altare portatili non incluso celebratur eratque conveni[en]t[er] ornatum cum imagine ipsius sancti in tabula deaurata.» (Firenze, Archivio Diocesano, *Visite Pastorali*, 12, c. 104v).

<sup>164</sup> ROBSON J., *Crisis and charity in fourteenth-century Florence: Ambrogio Lorenzetti's Saint Nicholas panels for San Procolo*, in *Late medieval Italian art and its contexts*, Woodbridge 2022, pp. 133-157.

<sup>165</sup> Per lo stemma della famiglia Valori, rimando alla sezione dedicata del sito dell'Archivio di Stato di Firenze:

<https://archiviodistatofirenze.cultura.gov.it/ceramellipapiani/index.php?page=Famiglia&id=7663>.

<sup>166</sup> A sostegno di questa ipotesi vi sono anche probanti argomenti di natura morfologica sviluppati in DE MARCHI A., *Storie di cavicchi. Cultura materiale e paradigmi indiziari nella ricostruzione di politici smembrati*, in *Insedimenti e manifatture nel mondo mediterraneo fra Medioevo e prima età moderna. Ricerche archeologiche e*

### 3.5.3 *Santa Verdiana, Ugolino di Nerio*

Della tavola estremamente degradata raffigurante *Santa Verdiana tra le serpi* custodita nel Museo di Santa Verdiana di Castelfiorentino [fig. 172], dove la minima parte di superficie pittorica originale conservatasi è stata ricondotta alla mano di Ugolino di Nerio,<sup>167</sup> si ha testimonianza già nel XV secolo, quando sia nella versione latina, sia in quella volgare della *Vita* della santa, redatte da Lorenzo Giacomini, si fa riferimento ad un'immagine della santa collocata sull'altare a lei dedicato nella chiesa anch'essa a lei dedicata a Castelfiorentino –sotto il cui altare maggiore riposavano le spoglie della santa–, fatta eseguire come *ex voto* da un soldato romano.<sup>168</sup> Le locuzioni con cui si indica la tavola sono «ymago sive tabula vel yconia sancte Verdiane» o «tavola» e non si fa riferimento, né in queste quattrocentesche, né in fonti successive, alla presenza di episodi laterali, come d'altronde sembrerebbe confermare anche l'esame autoptico dei bordi laterali, privo di sedi per cavicchi.<sup>169</sup> La descrizione della tavola è comunque interessante, poiché esplica il meccanismo alla base del culto dei santi novelli e in particolare della commissione di dipinti in loro onore, i quali cercavano di riproporne le fattezze e catturare in questo modo l'attenzione dei fedeli che li avevano conosciuti quando erano ancora in vita, supportandone così la devozione. La notizia secentesca del fatto che si trattasse di «un quadro portatile, che è stato portato secondo l'occasione in diversi luoghi della detta chiesa» colloca la tavola –almeno per quel che riguarda l'epoca moderna– sul piano delle opere mobili, come è pure documentato per la tavola con san Ludovico di Tolosa in san Francesco a Sulmona.<sup>170</sup>

---

*documentarie. Per Andrea Vanni Desideri, a cura di A. Malavolti, G. Pinto e G. Vannin, in corso di stampa. Non sembra invece accettabile l'ipotesi di Victor Schmidt, per il quale i pannelli istoriati avrebbero fatto parte di un antependium agiografico iconico-narrativo destinato al fronte dell'altare, la cui mensa era ornata dal trittico di Ambrogio Lorenzetti degli Uffizi (SCHMIDT V. M., *Una proposta per le tavole di Ambrogio Lorenzetti provenienti dalla chiesa fiorentina di San Procolo*, in «Prospettiva», 181/182, 2021, pp. 23-30).*

<sup>167</sup> PROTO PISANI R. C., *Il Museo di Santa Verdiana a Castelfiorentino*, Firenze 1999, p. 31.

<sup>168</sup> NOCENTINI S., *La Vita I di Lorenzo Giacomini*, in *Verdiana da Castelfiorentino: contesto storico, tradizione agiografica e iconografia*, a cura di S. Nocentini, Firenze 2011, pp. 93-114, in particolare p. 108; NOCENTINI S., *La Vita II di Lorenzo Giacomini*, in *Verdiana da Castelfiorentino: contesto storico, tradizione agiografica e iconografia*, a cura di S. Nocentini, Firenze 2011, pp. 115-142, in particolare p. 136.

<sup>169</sup> Devo questa informazione a Sonia Chiodo e Andrea De Marchi, che qui ringrazio.

<sup>170</sup> DELPRIORI A., *La scuola di Spoleto: immagini dipinte e scolpite nel Trecento tra Valle Umbra e Valnerina*, Perugia 2015, p. 263.

### 3.5.4 Storie di san Benedetto, Giovanni del Biondo

Le cinque tavolette raffiguranti storie di san Benedetto (*Fuga di san Benedetto a Roma*, *San Benedetto in eremitaggio a Subiaco*, *Resurrezione di un giovane monaco*, *Visione di san Benedetto*, *Funerali di san Benedetto* [figg.173-181]) divise tra diverse collezioni (Firenze, Acton Collection, inv. n. XLVIII.D.23.(a), 33,1 x 37,3 cm; Firenze, Acton Collection, inv. n. XLVIII.D.23.(b), 37,1 x 41,4 cm; Toronto, Art Gallery of Ontario, n. inv. 52/36, 33,7 x 37,5 cm; Toronto, Art Gallery of Ontario, n. inv. 52/37, 35,8 x 39,3 cm; collezione privata, 31,6 x 35,6 cm) sono state riconosciute parte di un medesimo complesso di Giovanni del Biondo da parte di Federico Zeri.<sup>171</sup> Le tavolette sono tutte caratterizzate da un supporto ligneo di direzione orizzontale e da diversi formati, essendo state resecate. La tavoletta di dimensioni maggiori, che dovevano caratterizzare anche le altre tavolette, è quella raffigurante *San Benedetto in eremitaggio a Subiaco* (37,1 x 41,4 cm [figg. 174, 180]).<sup>172</sup> Per quanto riguarda le tavolette canadesi, l'esame a raggi infrarossi e quello a luce UV testimoniano l'assenza di chiodi di traverse, di sedi di cavicchi, e che le due tavolette non fossero consecutive; chiodi di traverse sono assenti anche dalla coppia di tavole fiorentine. Nel panorama toscano del XIV secolo episodi di dimensioni e proporzioni simili a quelle della tavoletta raffigurante *San Benedetto in eremitaggio a Subiaco* eseguiti su un supporto orizzontale sono riscontrabili unicamente sull'*antependium* eseguito da Giovanni di Bartolomeo Cristiani per il fronte d'altare maggiore della chiesa di San Giovanni Fuorcivitas a Pistoia, a integrazione del polittico di Taddeo Gaddi sulla mensa del medesimo altare. Considerata la rarità del formato nella produzione agiografica iconico-narrativa, e vista l'assenza di indizi morfologici che avrebbero confortato sull'appartenenza a un dipinto agiografico iconico-narrativo, quali chiodi per traverse e sedi per cavicchi, non sembra da escludere l'ipotesi che le tavolette facessero parte di una predella narrativa, sul modello di quella a ornamento del

---

<sup>171</sup> ZERI F., *Una predella ed altre cose di Giovanni del Biondo*, in «Paragone», 13, 1962, 149, pp. 14-20.

<sup>172</sup> La tavoletta già presso la Galleria Colonna è l'unica della serie caratterizzata da un decoro punzonato della lamina d'oro lungo il bordo superiore, e lungo le porzioni superiori dei due bordi laterali, a riprova del fatto che il pannello conserva la larghezza originaria dell'episodio (PARENTI D., in *Matthiesen Fine Art: Gold backs: 1250 – 1480*, London 1996, pp. 49-55). Purtroppo, questa è anche l'unica tavoletta che non sono riuscita a visionare, e le misure riportate di 31,6 x 35,6 cm non sono coerenti col fatto che tutte le altre tavolette hanno una larghezza maggiore, pur non presentando la cornice punzonata su entrambi i bordi laterali, poiché verosimilmente resecate.

trittico eseguito da Giovanni del Biondo per la chiesa di San Donnino, nel contado fiorentino. Di dimensioni simili sono anche gli scomparti della predella con storie di sant'Eligio orafo attribuita al Maestro della Misericordia [figg. 184-186].<sup>173</sup> Considerata la scelta di rappresentare i monaci benedettini in abito nero, si deve escludere per la destinazione una fondazione benedettina camaldolese, cistercense o olivetana, per le quali san Benedetto e i suoi monaci erano generalmente dipinti con l'abito bianco.<sup>174</sup> A Firenze, tra le fondazioni benedettine del XIV secolo non riformate, che proponevano cioè raffigurazioni dei loro monaci con l'abito nero, figuravano la Badia fiorentina,<sup>175</sup> la Badia a Settimo,<sup>176</sup> e San Miniato al Monte, prima della sua assegnazione nel 1373 agli Olivetani, uno degli ordini riformati della tradizione benedettina.<sup>177</sup> In particolare, colpisce che il ciclo agiografico benedettino dipinto da Spinello Aretino nella sagrestia della chiesa di San Miniato al Monte nel 1388 [fig. 182],<sup>178</sup> coi monaci vestiti di bianco secondo la consuetudine olivetana, riprenda il disegno e l'impostazione grafica delle tavolette di Giovanni del Biondo, collocabili attorno al settimo decennio.<sup>179</sup>

### 3.5.5 *Sant'Eligio*, Pittore fiorentino di fine XIV secolo

Nel 1920 Raimond Van Marle pubblicò sulla rivista «L'amatore dell'arte» la fotografia di una tavola cuspidata, entro una cornice ottocentesca e all'epoca

<sup>173</sup> CHIODO S., *A Critical and Historical Corpus of Florentine Painting. Painters in Florence after the "Black death": the Master of the Misericordia and Matteo di Pacino*, sez. IV, vol. IX, Firenze - Milano 2011a, pp. 139-145.

<sup>174</sup> KAFTAL, *Iconography...*cit., col. 145; DONGHI R., in ROCCA G. (a cura di), *La sostanza dell'effimero: gli abiti degli Ordini religiosi in Occidente*, catalogo della mostra (Roma, Museo Nazionale di Castel Sant'Angelo, 18 gennaio-31 marzo 2000), Roma 2000, p. 205.

<sup>175</sup> CHIODO S., *Preliminari per una ricostruzione virtuale della decorazione trecentesca della chiesa di Badia*, in *Badia fiorentina: la chiesa e il monastero*, a cura di Riccardo Spinelli, Firenze 2021, pp. 72-97, in particolare si veda la raffigurazione di san Benedetto nel polittico giottesco a p. 76; PONS N., *La pittura del Quattrocento alla Badia*, in *Badia fiorentina: la chiesa e il monastero*, a cura di Riccardo Spinelli, Firenze 2021, pp. 108-141, in particolare pp. 123-138 chiostro aranci

<sup>176</sup> KAFTAL, *Iconography...*cit., coll. 145-146.

<sup>177</sup> LEONARDI C., *San Miniato: il martire e il suo culto sul monte di Firenze*, in *La basilica di San Miniato al Monte a Firenze*, a cura di F. Gurrieri, L. Berti, C. Leonardi, Firenze 1988, pp. 279-285, n particolare p. 284.

<sup>178</sup> WEPPELMANN S., *Spinello Aretino e la pittura del Trecento in Toscana*, Firenze 2011, p. 185.

<sup>179</sup> L'unico episodio della serie di tavolette non riproposto dal ciclo di affreschi è quello piuttosto raro della *Visione di san Benedetto* [figg. 176, 178]; la stessa rappresentazione grafica del mondo tripartito trova riscontro unicamente in un coevo dipinto di Tommaso del Mazza (PASQUINUCCI S. – DEIMLING B., *A Critical and Historical Corpus of Florentine Painting. Tradition and Innovation in Florentine Trecento Painting: Giovanni Bonsi and Tommaso del Mazza*, sez. IV, vol. VIII, Firenze 2000, pp. 232, 285).

conservata a Roma in collezione Marinucci [fig. 183].<sup>180</sup> Lo studioso attribuì il dipinto al Maestro di santa Cecilia e identificò il soggetto raffigurato con san Damiano –poi correggendosi e riconoscendovi piuttosto sant’Eligio, in una successiva menzione dell’opera.<sup>181</sup> Una più tarda fotografia del medesimo dipinto, liberato dalla pesante cornice, si conserva presso la fototeca della Frick Art Reference Library a New York City, corredata di informazioni sulle dimensioni della tavola (43 ½ x 19 1/8 pollici, ovvero 110 cm x 49 cm circa) e circa il fatto che già nel 1947, in seguito al passaggio in una collezione newyorchese, si ignorasse dove il dipinto fosse conservato. A giudicare dalla fotografia conservata alla Frick Art Reference Library, la tavola sembra piuttosto riconducibile alla mano di un pittore fiorentino di fine XIV secolo.<sup>182</sup>

Sul piano iconografico, l’identificazione del soggetto della tavola con sant’Eligio è confermata dal fatto che il santo, sontuosamente vestito, regge nella sinistra lo zoccolo di un cavallo e nella destra una sorta di bastone, che verosimilmente doveva costituire in origine il manico di un martello, la cui sommità – per la quale venne forse impiegata una lamina metallica– non è più leggibile oggi. Tali attribuiti fanno riferimento all’episodio del miracoloso incontro con Cristo, all’interno della bottega di maniscalco di Eligio, dove il primo riattaccò miracolosamente la zampa mozzata a un cavallo.<sup>183</sup> Ai piedi del santo vi è una monaca inginocchiata in preghiera, probabile committente dell’opera. Il formato verticale cuspidato di questa tavola, simile in proporzioni a quello che si immagina fosse al centro dei due pannelli di Bernardo Daddi con storie di sant’Orsola, non esclude che potesse costituire il centrale di una tavola agiografica iconico-narrativa. Di certo però la tavola doveva essere indipendente dalla serie di tre pannelli

---

<sup>180</sup> VAN MARLE R., *Un dipinto del maestro della s. Cecilia*, in «L’amatore d’arte», 1, 3-4, 1920c, pp. 4-6, in particolare p. 4.

<sup>181</sup> VAN MARLE R., *Italian schools of painting*, III, 1924, pp. 277, 286-287, 290.

<sup>182</sup> In seguito all’articolo di Van Marle, l’unica menzione della tavola è stata quella di Miklòs Boskovits (OFFNER R., *A Critical and Historical Corpus of Florentine Painting. The School of the Santa Cecilia Master*, sez. III, vol. I, seconda edizione a cura di M. Boskovits, Firenze 1986, p. 57), il quale la espunse dal *corpus* del Maestro di santa Cecilia, senza però indicare una attribuzione alternativa per il dipinto, che è forse avvicinabile alla cerchia del Maestro della Misericordia, un anonimo protagonista della pittura fiorentina della seconda metà del XIV secolo, ipoteticamente identificato con Giovanni Gaddi, figlio di Taddeo e fratello maggiore di Agnolo (BOSKOVITS M., *Pittura fiorentina alla vigilia del Rinascimento 1370-1400*, Firenze 1975, *ad indicem*). In particolare, la vicinanza formale col polittico diviso tra Parma, Milano, Maastricht, Worcester e Gap (CHIODO, *Painters in Florence after the "Black Death"*...cit., pp. 121-138) suggerisce una collocazione del dipinto nella fase giovanile del Maestro della Misericordia.

<sup>183</sup> MEDIN A., *La leggenda popolare di S. Eligio e la sua iconografia*, Venezia 1911, p. 776-802, in particolare p. 786. Si veda anche KAFTAL, *Iconography of the Saints*...cit., coll. 331-336.

rettangolari con storie del santo attribuita al Maestro della Misericordia (Chiodo, 2011 [figg. 184-186]). Queste, infatti, sono caratterizzati da una direzione orizzontale della grana del legno e facevano verosimilmente parte di una predella narrativa dedicata al santo.<sup>184</sup> Inoltre, esse si basano su una diversa, più antica e autorevole, tradizione agiografica, per la quale Eligio svolse la professione di orafo prima di diventare vescovo di Noyon-Tournai. Il dipinto qui indagato, al contrario, raffigura il santo nelle vesti di maniscalco, seguendo una leggenda di origine popolare, che si affermò a partire dal XIV secolo.<sup>185</sup> Tale dualità iconografica trova spiegazione nella doppia venerazione di cui godeva il santo a Firenze – e altrove – da parte sia dell'Arte dei Fabbri, sia di quella degli Orefici.

Escluso il legame con la serie di tavolette raffiguranti episodi della vita di sant'Eligio orafo, non è comunque da accantonare l'ipotesi che la tavola costituisse il centrale di un insieme agiografico iconico-narrativo. Sicuramente, le ridotte dimensioni della tavola e il carattere di *ex voto* ne suggeriscono la provenienza da un altare privato. Non è da escludere che la tavola provenisse dallo Spedale di San Lo' in via San Gallo appartenente all'Arte dei Fabbri e dei Maniscalchi, documentato come già esistente nel 1361,<sup>186</sup> dal quale però proveniva già il trittico di Niccolò di Pietro Gerini, raffigurante anch'esso sant'Eligio nelle vesti di maniscalco, e storie della sua vita nella predella.<sup>187</sup>

### 3.5.6. Questioni aperte

---

<sup>184</sup> Forse a decoro di un polittico eseguito per la compagnia degli orefici, aveva sede presso Santo Stefano al Ponte, presso Ponte Vecchio, poi in seguito in santa Cecilia (CHIODO, *Painters in Florence after the "Black Death"*...cit., p. 40). Come nel caso delle storie benedettine di Giovanni del Biondo, per pannelli di formato rettangolare orizzontale particolarmente sviluppati in altezza e caratterizzati da una grana orizzontale del supporto non è da escludere l'ipotesi di provenienza da un *antependium*. Nel caso della serie di tavolette con storie di san Giovanni Evangelista e Battista attribuibili al Maestro del Vescovado, l'elevato numero di soggetti conservati, e l'ancora più alto numero ipotizzabile per la serie completa in origine, spinge a rigettare l'ipotesi di provenienza da una predella (BOSKOVITS M., *Marginalia su Buffalmacco e sulla pittura aretina del primo Trecento*, in «Arte cristiana», 86, 8, 1998, pp. 165-176, in particolare p. 170.)

<sup>185</sup> MEDIN, *La leggenda popolare di S. Eligio*...cit., p. 779.

<sup>186</sup> PAATZ W. e E., *Die Kirchen von Florenz: ein kunstgeschichtliches Handbuch*, II, 1955, *ad vocem*; ARTUSI L. – PATRUNO A., *Gli antichi ospedali di Firenze: un viaggio nel tempo alla riscoperta dei luoghi d'accoglienza e di cura; origine, storia, personaggi, aneddoti*, Firenze 2000, pp. 67-72.

<sup>187</sup> CHIODO, *Painters in Florence after the "Black Death"*...cit., p. 40, nota 99, p. 42, nota 102.

Per le opere appena prese in considerazione, pur con un inevitabile margine di incertezza, esistono argomenti di natura documentarie, morfologiche, iconografiche che permettono una riflessione più o meno circostanziata sull'ipotesi di una loro appartenenza in origine a un complesso agiografico iconico-narrativo, o di un loro legame con altre opere agiografiche frammentarie, potenzialmente affini. Per altre opere l'impossibilità di un esame autoptico, così come la mancanza di riferimenti documentari accentua l'incertezza dello studio e impone di rimandarlo a un momento futuro.

Tra questi, la tavola attribuita a Pietro Lorenzetti raffigurante *Santa Lucia*,<sup>188</sup> conservata presso la chiesa fiorentina di Santa Lucia de' Magnoli (168 x 83 cm [fig. 187]), al primo altare a sinistra, è paragonabile per dimensioni e proporzioni agli scompartimenti centrali di tavole agiografiche iconico-narrative di formato verticale cuspidato di varia provenienza e risalenti ad un periodo compreso tra la fine del XIII e il primo quarto del XIV secolo, quali quelle dedicate a beata Margherita da Cortona, a santa Giulia da Livorno, a san Miniato. Il fatto che nel 1473 la tavola venne affiancata da due pannelli laterali dipinti da Jacopo del Sellaio raffiguranti l'*Annunciazione* non esclude che in origine la nostra tavola potesse essere affiancata da storie della vita della santa, per le quali però –allo stato attuale delle ricerche– non vi è riscontro morfologico, dal momento che i bordi dell'opera sono coperti da listelli lignei e non è possibile verificare la presenza di fori per cavicchi. Il medesimo grado di incertezza caratterizza anche le tavole agiografiche iconiche raffiguranti un *Santo Vescovo* di inizio XIV secolo [fig. 188], avvicinato all'ambito di Gregorio e Donato d'Arezzo, già in collezione privata a Milano, poi transitato presso la Casa d'asta Semenzato e l'antiquario Altomani (78 x 35,7 cm),<sup>189</sup> un *San Leonardo e donatore* di Pietro Lorenzetti, presso la Abegg-Stiftung (Riggisberg),<sup>190</sup> un *San Giovanni Battista in trono* di Lippo di Benivieni (Oxford, Christ Church Library [fig. 189]),<sup>191</sup> un *Santo apostolo*, già avvicinato all'ambito del medesimo pittore, la cui posizione frontale scoraggia l'ipotesi di una sua appartenenza a un polittico e suggerisce piuttosto si

<sup>188</sup> VOLPE C., *Pietro Lorenzetti*, Milano 1989, p. 205. Cfr. Firenze, Opificio delle Pietre Dure, Archivio Storico, GR 2994.

<sup>189</sup> BOSKOVITS M., *A Critical and Historical Corpus of Florentine Painting. The Painters of the Miniaturist Tendency*, sez. III, vol. IX, Firenze 1984, p. 21, nota 41.

<sup>190</sup> VOLPE, *Pietro Lorenzetti*...cit., pp. 117-118.

<sup>191</sup> BOSKOVITS, *The Painters of the Miniaturist Tendency*...cit., pp. 33-34. Il museo di Oxford nega che l'opera possa essere tolta dalla cornice, esame essenziale per determinare se l'opera potesse avere agganci con altre tavole e di che tipo.

trattasse di una pala pilastro o del pannello centrale di una agiografica iconico-narrativa.<sup>192</sup> Da rimandare è anche la questione della categoria dei tabernacoli agiografici, intimamente connessi con la tipologia delle tavole dipinte agiografiche iconico-narrative, come già metteva in luce Klaus Krüger.<sup>193</sup> In particolare si ricordano il tabernacolo reliquiario raffigurante *Santa Fina e otto storie della sua vita* a San Gimignano di Lorenzo di Niccolò (San Gimignano, Musei Civici [figg. 190-191]), il tabernacolo con raffigurate nelle chiudenda *Sedici storie della vita di sant'Eustachio*, rubati a inizio XX secolo dalla chiesa di Sant'Eustachio a Campo di Giove (L'Aquila), approdati a Firenze e da qui dispersi nel mercato antiquario,<sup>194</sup> il trittico ad ante eseguito da Lippo Vanni raffigurante la *Madonna in trono col bambino, San Domenico e Sant'Aurea* (Roma, Angelicum),<sup>195</sup> oppure il tabernacolo per il battistero fiorentino per le cui ante con storie di san Giovanni Battista Lippo di Benivieni venne pagato dai Consoli dell'Arte di Calimala nel 1313.<sup>196</sup>

#### 4. I programmi iconografici

Le immagini agiografiche *in toto* avevano un ruolo di rilievo nella pratica religiosa dei fedeli, come ben esemplifica il seguente estratto della predica *Cuius est imago haec?* tenuta la mattina di lunedì 22 novembre 1305, festa di santa Cecilia, dal domenicano Giordano da Rivalto (1260-1311) presso Orsanmichele, a Firenze. Il tema

---

<sup>192</sup> Ivi, pp. 184-185.

<sup>193</sup> Cfr. nota 13.

<sup>194</sup> EISENBERG M. J., *A late trecento Custodia with the life of St. Eustache*, in *Studies in late medieval and Renaissance painting in honor of Millard Meiss*, New York City 1977, pp. 143-151. Due di questi episodi (*Conversione di sant'Eustachio* e *Fuga dalla città appestata*) sarebbero conservati presso il Gran Rapids Art Museum, mentre un terzo episodio raffigurante *La seconda apparizione di Cristo a sant'Eustachio* si troverebbe in una collezione privata a Washington (Frick Art Reference Library, Photoarchive, file n. 991012858249707141).

<sup>195</sup> CIRULLI B., *Per meglio "ascoltare" la messa dal coro: l'altare del Signore di Tolfa Vecchia e il trittico di Lippo Vanni in Santa Aurea*, in *Hagiologica*, a cura di A. Bartolomei Romagnoli, U. Paoli, P. Piatti, 2, 2012, pp. 1049-1062.

<sup>196</sup> MILANESI G., *Nuovi documenti per la storia dell'arte toscana dal XII al XVI secolo*, Roma 1893, p. 19, con rimandi bibliografici; ID., in *Le opere di Giorgio Vasari*, II, Firenze 1878, p. 13. Di questo tabernacolo si fa cenno anche nel *Decameron* di Boccaccio, nella novella che narra la burla perpetrata ai danni dello sprovvisto pittore Nozzo di Perino, detto Calandrino, circa l'esistenza di una pietra miracolosa chiamata eliotropia. Di Calandrino si dice infatti «trovandolo un dì nella chiesa di San Giovanni e vedendolo stare attento a riguardare le dipinture e gl'intagli del tabernacolo il quale è sopra l'altare della detta chiesa, non molto tempo davanti postovi [...]» (BOCCACCIO G., *Decameron*, a cura di M. Veglia, Milano 2020, VIII, 3).

affrontato era quello neoplatonico per cui le anime degli uomini sarebbero immagini di Dio e tra queste quelle dei santi spiccherebbero per il grado di perfezione. Per condurre una vita quanto più retta possibile i fedeli disporrebbero quindi – dopo quello di Cristo – del massimo esempio dei santi, e in questa dinamica le immagini agiografiche rivestirebbero una funzione notevole:

Ma non fu contento Iddio di darti questa immagine [l'immagine di Dio interna all'uomo], ma hatti dato altre immagini, i santi e le sante, e hatti dato la somma immagine naturale e perfetta di lui, hattela data e posta innanzi, acciocchè vi ti specchi dentro, e che in lui conoschi Iddio e te. La beata Cecilia riguarda l'anima sua, anzi Iddio nell'anima sua, e coll'animo le donne nostre si specchiano e guardansi nella faccia loro [...] Hacci posto innanzi altri santi, le immagini loro. Vedi come sono dipinti i santi, che ti sono posti innanzi acciocchè vedendo una donzella così nobile e così bella, con tante ricchezza, prendi allegrezza e fortezza e sicurtade, e di non dubitare [...] Mise mano ora a dire la storia di Santa Cecilia, la quale fu bellissima e molto divota. Deo gratias<sup>197</sup>.

Come era sua consuetudine, Giordano da Rivalto concluse il suo intervento con la narrazione delle vicende della santa festeggiata in quel giorno, Cecilia, a conferma del valore esemplare attribuito ai santi e alle loro vicende.<sup>198</sup> Questa forma di importanza del dato agiografico nella veicolazione della dottrina religiosa era ben chiara anche a un altro predicatore domenicano, Domenico Cavalca (c. 1270-1342), il quale ne *I frutti della lingua* riserva parole di forte disappunto per tutti i colleghi che «massimamente si indegnano di predicare gli esempi e li miracoli delli santi, dicendo, che sono cose da fanciulli e da femmine, non pensando che a mutare li cuori delli peccatori queste cose sono più utili».<sup>199</sup> In un'altra occasione – un componimento in cui si spiega al pubblico come strutturare i propri pensieri in modo da accogliervi durante la meditazione lo Spirito divino – il predicatore offre una più generica testimonianza di come nella pratica religiosa il culto dei santi fosse strettamente legato alla narrazione delle loro vite, facendo però particolare riferimento alla produzione figurativa agiografica iconico-

---

<sup>197</sup> DA PISA G., *Prediche del beato fra Giordano da Rivalto dell'Ordine dei Predicatori: recitate in Firenze dal 1303 al 1306 ed ora per la prima volta pubblicate*, a cura di D. Moreni, II, Firenze 1831, pp. 309-314. Si veda anche il passo immediatamente precedente, con la giustificazione secondo argomenti tradizionali del ruolo delle immagini nella religione (DA PISA G., *Prediche del beato fra Giordano...cit.*, pp. 307-308), così come altri estratti dalle prediche di Giordano da Pisa (DELCORNO C., *L'Exemplum nella predicazione volgare di Giordano da Pisa*, Venezia 1972, p. 42, nota 64).

<sup>198</sup> *Ivi*, pp. 31-33.

<sup>199</sup> CAVALCA D., *I frutti della lingua* [1330 circa], a cura di G. Bottari, Milano 1837, p. 239.

narrativa («sia nella mente croce figurata, /l'immagin della Donna disegnata,/ d'ogni altro Santo sia istoriata,/e ben dipinta»).<sup>200</sup>

Come in altri ambiti della produzione figurativa, e, più in generale della comunicazione, la rappresentazione agiografica dipinta tra XIII e XIV secolo in Toscana declinava il suo contenuto informativo in riferimento al soggetto della rappresentazione e al tipo del destinatario, ovvero del fruitore dell'oggetto artistico. Raramente la serie narrativa dedicata alla vita di un santo informava solo di questo, ma richiamava apparentemente l'attenzione del fedele tramite riferimenti al suo orizzonte culturale ed esperienziale. Un eventuale coinvolgimento del destinatario nella narrazione agiografica avrebbe avuto come fine una maggior efficacia e incisività di quest'ultima, la quale come si è visto aveva a queste date un valore esemplare per i fedeli.

Le strategie per facilitare la comunicazione religiosa di programmi agiografici consistevano principalmente nella loro declinazione in relazione al pubblico cui erano rivolti e quindi al contesto di commissione, una tendenza tipica della produzione agiografica del XIV secolo che sembra essere espressione di quella sensibilità devozionale che nel corso del XIV secolo «poneva l'accento sulla salvezza individuale, favoriva lo sviluppo di una pietà interiore e fomentava il desiderio di un rapporto diretto e immediato con il sacro»<sup>201</sup>.

In alcuni casi, per esempio, la narrazione fa riferimento, oltre che alle fonti agiografiche canoniche –generalmente i leggendari domenicani di vasta diffusione–, a tradizioni agiografiche di carattere popolare e folkloristico. La tavola raffigurante *Santa Caterina d'Alessandria e dodici episodi della sua vita* ricondotta alla mano di Gregorio e Donato d'Arezzo e oggi conservata a Los Angeles (Getty Museum, n. inv. 73.PB.69) [fig. 32; scheda 8] costituisce in questo senso un interessante caso studio, anche in luce della conservazione del programma narrativo nella sua integrità. Delle dodici scene che accompagnano la figura centrale della santa, solo le ultime otto sono riconducibili alla versione tramandata dai leggendari domenicani del XIII secolo, che a loro volta rielaboravano con alcune variazioni l'antica *passio* greca (VI-VII), e sulla quale fanno riferimento gli interi programmi narrativi della tavola pisana del Maestro di Calci con *Santa Caterina d'Alessandria e otto storie della sua vita* (Pisa,

---

<sup>200</sup> BOLZONI L., *La rete delle immagini: predicazione in volgare dalle origini a Bernardino da Siena*, Torino 2002, p. 106.

<sup>201</sup> BACCI M., *L'effigie sacra e il suo spettatore*, in *Arti e storia nel Medioevo. Del vedere: pubblici, forme e funzioni*, III, a cura di E. Castelnovo, G. Sergi, F. Crivello, Torino 2004, pp. 199-252, in particolare pp. 224-229.

Museo Nazionale di San Matteo) e quello eseguito da Lippo d'Andrea in aggiunta alla tavola raffigurante la sola santa Caterina di Giovanni del Biondo (Firenze, Museo dell'Opera del Duomo) [fig. 83; scheda 23]. Dei primi quattro episodi della tavola del Getty Museum, narranti la conversione di santa Caterina e il suo spozalizio mistico con Cristo, non troviamo invece traccia nelle tradizionali agiografie. Il resoconto degli antefatti della leggenda di Caterina sviluppa una linea narrativa già presente *in nuce* nella leggenda antica –ovvero nel rifiuto della santa a sposare Massenzio poiché già sposa di Cristo–, ma solo a partire dal XIII-XIV secolo in Centro Italia, venne inclusa nelle redazioni latine e volgari della *Vita* della santa,<sup>202</sup> verosimilmente in risposta al crescente interesse da parte dei devoti, interessati a conoscere anche gli aspetti favolistici, non ufficiali, della vita della santa. In particolare, non è da escludere che il rilievo attribuito alle vicende della santa adolescente fosse destinato a sollecitare la devozione di una comunità religiosa femminile, in particolare delle novizie.<sup>203</sup>

Riferimenti all'infanzia di un santo, facenti riferimento ad una tradizione agiografica popolare, estranea alle fonti evangeliche e ai leggendari del XIII secolo, sono ravvisabili anche delle serie frammentarie dedicate a san Giovanni Battista di Andrea di Nerio [figg. 70-73; scheda 19] e del Maestro del Vescovado [figg. 64-69; scheda 18], e nel trittico di *San Bartolomeo* di Lorenzo di Niccolò eseguito per l'altare Casucci nella collegiata di San Gimignano [fig. 101; scheda 31]. Nella serie di Andrea di Nerio gli episodi *Natività di san Giovanni Battista* [fig. 70] e *San Giovanni Battista*

---

<sup>202</sup> BRONZINI G. B., *La leggenda di santa Caterina d'Alessandria*, in «Atti della Accademia nazionale dei Lincei. Memorie. Classe di Scienze morali, storiche e filologiche», 8, 9, 2, 1960, pp. 256-416, in particolare pp. 415-416.

<sup>203</sup> La prima attestazione del dipinto pare essere nell'antica chiesa dedicata ai santi Lorentino e Pergentino, fuori dalla porta di San Lorentino ad Arezzo, a fine Ottocento (vedi scheda 8). Riguardo alla città di Arezzo, siamo poco informati sulle vicende dei tanti conventi femminili cittadini costruiti nel Basso Medioevo, dal momento che quasi tutti sono andati distrutti o hanno mutato funzione nel corso dei secoli (PINCELLI A., *Monasteri e conventi del territorio aretino*, Firenze 2000, pp. 11-12). Sappiamo tuttavia che in città esisteva, probabilmente almeno dal XIII secolo, un monastero agostiniano femminile intitolato alla santa alessandrina, detto "Le Muratelle", che sin dall'origine si occupò di educazione religiosa e di istruzione femminile. Il monastero si trovava nella zona dove si concentravano le istituzioni monastiche, ovvero a ridosso delle mura duecentesche, lungo la via Sacra (odierna via Garibaldi), in angolo con via di Porta Buia, di fronte al monastero di Santa Margherita, dei primi anni del XIV secolo. Il monastero viene menzionato per la prima volta nel 1333, quando se ne documenta la ricostruzione; verso la fine del XVI secolo venne restaurato, per poi essere soppresso nel 1785 e trasformato in conservatorio femminile. Nella seconda metà del XIX secolo l'edificio religioso viene occupato dal Regio Scrittoio delle Fabbriche, per poi essere distrutto alla fine del secolo (Ivi, p. 178). Nonostante ricerche presso l'Archivio Diocesano e l'Archivio di Stato di Arezzo) non abbia finora dato frutti, non è da escludere l'ipotesi, anche in virtù dei dati iconografici, che la tavola di Gregorio e Donato d'Arezzo provenisse da questo monastero.

*bambino viene condotto nel deserto e riceve la pelle di cammello* [fig. 72] non sono menzionati negli scritti evangelici, ma sono invece descritti, con minime variazioni, in una *Vita* del santo toscana del XIV secolo, redatta in volgare.<sup>204</sup> Da questa stessa *Vita* deriva l'unico episodio avente come protagonista san Giovanni Battista della serie di tavolette ricondotte al Maestro del Vescovado, ovvero *l'Incontro di Gesù e san Giovannino* [fig. 64; scheda 18]. Nel trittico di *San Bartolomeo* infine, il primo episodio della serie narrativa raffigurante *Furto e sostituzione di san Bartolomeo neonato, a opera del Demonio* episodio fa riferimento a una credenza popolare europea risalente agli ultimi secoli del Medioevo, innestata partire dal XIV secolo nelle leggende dei santi, nello specifico di san Lorenzo, san Bartolomeo e santo Stefano, con coeve testimonianze anche nella cultura figurativa.<sup>205</sup> Come nel caso della tavola raffigurante *Santa Caterina d'Alessandria e dodici storie della sua vita* l'inserimento di antefatti della vita del santo, attinenti a una tradizione agiografica popolare, estranea alle fonti evangeliche e ai leggendari del XIII secolo, manifesta la crescente attenzione a partire dal XIV secolo per le dinamiche più umane e terrene delle vicende dei santi, utili con ogni probabilità a favorire l'empatia – e quindi la partecipazione religiosa – dei devoti, in un contesto religioso marginale, non istituzionale.

Un'altra strategia di adattamento della narrazione agiografica al contesto di commissione è la selezione di episodi particolarmente significativi ed evocativi, sia per il committente sia per l'osservatore. Non di rado che questi episodi facevano riferimento a situazioni di crisi sperimentate dalla comunità locale, affrontate e risolte grazie all'intervento del santo o della santa celebrato nella tavola agiografica iconico-narrativa. Così nella tavola raffigurante *San Domenico e otto storie della sua vita in Santa Caterina a Pisa* [fig. 61; scheda 16] si sceglie di inserire l'episodio *Soccorso dei pellegrini naufragati guadando la Garonna*, con verosimile riferimento ai danni provocati dalle piene dell'Arno [fig. 62].<sup>206</sup> A differenza degli altri, questo episodio non è presente nella tradizionale agiografia domenicana facente riferimento alla prima biografia di Domenico redatta da Giordano di Sassonia, bensì viene riportato unicamente nelle *Vitae Fratrum* (1259-1260) di Gérard de Frachet, una raccolta

---

<sup>204</sup> *Biblioteca agiografica italiana: repertorio di testi e manoscritti, secoli 13.-15* [BAI], Firenze 2003, II, pp. 325-327.

<sup>205</sup> GAIFFIER B., *Études critiques d'hagiographie et d'iconologie: publiées à l'occasion du 70me anniversaire de l'auteur*, Bruxelles 1967; BUTTA L., *Peregrinus et exorcista: el nacimiento legendario de san Bartolomé en la hagiografía y la cultura visual de la Edad Media*, in «Anuario de Estudios Medievales», 51, 2021, 2, 563-600. Cfr. Scheda 31.

<sup>206</sup> PISANI L., *Francesco Traini e la pittura a Pisa nella prima metà del Trecento*, Cinisello Balsamo (Milano), 2020, pp. 127, 205-209.

indipendente di agiografie domenicane, cosicché la sua selezione pare programmatica. Il trittico di Giovanni del Biondo con *San Sebastiano e quattro episodi della sua vita* secondo una memoria quattrocentesca venne commissionato per commemorare la vittoria delle Arti Maggiori sulle Minori, avvenuta nel gennaio 1382 in concomitanza col *dies festivitatis* del santo. Il fatto che si scelga di rappresentare il santo come nella tradizione degli *ex voto* eseguiti contro le epidemie di peste, così come il fatto che tra le storie del santo figurino anche *Un'epidemia di peste a Roma viene miracolosamente interrotta in seguito alla costruzione di un altare dedicato a san Sebastiano in San Pietro in Vincoli* [fig. 88], che in maniera cruda e realistica raffigura una città colpita dalla pestilenza, lascia ipotizzare il riferimento alla grande pestilenza che flagellò Firenze nel 1383, l'anno dopo la vittoria delle Arti Maggiori sulle Minori, e che quindi si sovrapponesse all'iniziale valore civico della tavola, la tradizionale invocazione del santo come protettore contro le epidemie di peste [fig. 87; scheda 25]. La tavola eseguita da Taddeo di Bartolo [fig. 102; scheda 32] per l'altare maggiore della collegiata di San Gimignano presenta anch'essa un riferimento, tra gli episodi ai lati della figura centrale del santo, ad un evento di crisi sperimentato dalla comunità. L'episodio in basso a destra, nel blocco di storie alla sinistra del santo —rispetto all'osservatore—, raffigura infatti il tentato assedio —poi sventato grazie al provvidenziale intervento del santo— della cittadina avvenuto l'8 maggio 1342 da parte di Primerano Ardinghelli, col supporto di Gualtieri di Brienne duca d'Atena, avente lo scopo di sovvertire il governo guelfo di San Gimignano. In questo caso, la riproposizione a più di mezzo secolo di distanza dell'ultimo significativo intervento di resistenza della terra sangimignanese all'egemonia fiorentina, prima della definitiva capitolazione a questa nel 1353, all'interno delle vicende agiografiche del patrono cittadino doveva certamente andare a stimolare e rinverdire l'orgoglio civico, specialmente in un contesto, come quello a cavallo dell'anno 1400, di grande difficoltà economica e demografica [fig. 102; scheda 32]. In altri casi invece il riferimento era a episodi fondativi del legame tra il culto del santo e una famiglia religiosa, come il verosimile richiamo nella tavola eponima del Maestro della Maddalena (Firenze, Galleria dell'Accademia) al ritrovamento nel 1279 da parte di Carlo d'Angiò, conte di Provenza, delle reliquie di santa Maria Maddalena nella cripta della basilica paleocristiana di Saint-Maximin de Provence. L'evento ebbe al tempo grande risonanza, e il forte legame tra gli angioini e i domenicani, che di fatto nel 1295 vennero nominati custodi delle reliquie della santa e della chiesa di San

Massimino, spinge a credere che la tavola dovette essere commissionata per una chiesa domenicana [fig. 13; scheda 3].

Un altro modo per creare un legame con l'orizzonte esperienziale dell'osservatore era inserire riferimenti al luogo fisico per la quale la tavola veniva commissionata, o genericamente al contesto locale, come le rappresentazioni urbane nelle tavole agiografiche dedicate a beata Umiltà da Faenza [fig. 54; scheda 15] (con la rappresentazione di Firenze nell'episodio *Apparizione di san Giovanni Evangelista e arrivo di Umiltà e alcune consorelle a Firenze*), a San Gimignano [fig. 102; scheda 32] (nelle scene *Difesa della chiesa sorta sulle spoglie del santo da una alluvione* e *Grazie alle preghiere della beata Simona, san Geminiano appare a difesa di San Gimignano dal tentato assedio del 1342 da parte della famiglia ghibellina degli Ardinghelli, bandita in esilio perché ostile al regime guelfo cittadino*, oltre che nella miniatura della città tenuta in grembo dal santo nel pannello centrale), e nel ciclo dedicato a San Galgano [fig. 99; scheda 29] (nell'episodio *Punizione dei tre invidiosi*, dove al posto della capanna di Galgano è raffigurata la Rotonda di Montesiepi). Nel caso delle tavole agiografiche iconico-narrative destinate ad altari confessionali è poi frequente il riferimento alla chiesa o all'altare nei pressi del quale la tavola stava, quasi a conferma del legame tra tavola, reliquie e altare: nella tavola dedicata a san Miniato [fig. 34; scheda 9] l'ultima scena raffigura *San Miniato, cefaloforo, trasporta il suo capo reciso sulla collina dove poi sorgerà San Miniato* [fig. 36] quindi si fa riferimento alla località presso la quale la chiesa si trova. Nella tavola dedicata a *Beata Umiltà da Faenza* l'ultimo episodio (*Miracolo dell'olio e traslazione dei resti di Umiltà*) raffigura l'interno della chiesa che ospitava il sistema tomba-altare-polittico, mentre in quella dedicata alla beata Margherita da Cortona [fig. 20; scheda 4] l'ultimo episodio raffigura una scena di ostensione ai fedeli delle reliquie della santa su un cavalletto, similmente a quanto è documentato in una delle copie ad acquerello secentesche del ciclo di affreschi dedicato alla religiosa – oggi perduto – nella chiesa di Santa Margherita a Cortona, dove la scena della *Visita del Cardinale Napoleone Orsini* testimonia come in tale occasione, nel 1308 il corpo di Margherita venisse mostrato ai fedeli all'interno di una semplice grata metallica sostenuta da un cavalletto in legno.<sup>207</sup> Il rimando alla venerazione dei fedeli dei pressi della tomba della santa, presente nell'ultimo episodio della tavola dedicata a *Santa*

---

<sup>207</sup> CANNON – VAUCHEZ, *Margherita da Cortona e i Lorenzetti...*cit. tav. XI. Per l'ipotesi di una simile modalità di ostensione del corpo santo di Umiltà da Faenza, rimando a DEMARIA C., *Un contesto per la pala di Umiltà da Faenza di Pietro Lorenzetti*, in «Arte Cristiana», 109, 924, 2021, pp. 166-177.

*Margherita d'Antiochia* (Pinacoteca Vaticana) [fig. 103; scheda 33] rende verosimile l'ipotesi che anche questa tavola dovette essere commissionata per i pressi dell'altare confessionale della santa in essa celebrata.<sup>208</sup>

Nello studio dei programmi narrativi che accompagnavano le tavole agiografiche iconico-narrative toscane tra XIII e XIV secolo, emerge una distinzione importante tra le tavole dedicate a santi dedicatari di un culto antico e ormai consolidato, e quelle dedicate a santi morti da poco, i cosiddetti santi novelli. Alcune strategie come si è visto erano comuni sia alla categoria dei santi di antico culto sia a quella dei santi novelli, come il riferimento alla località, o a tradizioni popolari. A differenza di quello dei santi di antica venerazione però, il culto dei santi novelli in virtù della sua novità necessitava di essere consolidato – eventualmente anche in previsione della loro ufficializzazione –, e le strategie per farlo pare che consistessero nel sottolineare il legame del santo con la comunità. Si riproponevano quindi fattezze quanto più possibile realistiche, dal momento che molti dei fedeli che avrebbero osservato la tavola agiografica avevano conosciuto personalmente il santo novello quando era in vita; inoltre, vi era la tendenza a inserire nella serie narrativa un numero elevato di miracoli *post mortem* effettuati dal santo e di cui aveva beneficiato la comunità e che quindi erano ancora impressi nella memoria dei devoti, e – come si è visto più in generale a proposito degli altari confessionali – riferimenti a modalità di esposizione e adorazione delle reliquie del beato in questione, che spesso avevano luogo nei pressi della stessa tavola agiografica che le narrava.. Come si vedrà nel capitolo dedicato ai santi novelli, in questa dinamica un ruolo importante era destinato al grado di efferatezza degli episodi, ricercato verosimilmente per favorire una compartecipazione emotiva da parte del pubblico. Un caso eloquente è costituito dalle tavole francescane, dal momento che le prime tavole dedicate a Francesco d'Assisi mostravano principalmente miracoli taumaturgici del santo, indipendentemente dalla loro morfologia e funzione, dal momento che anche le due tavole di formato orizzontale rettangolare – che costituivano quindi verosimilmente *antependia* o dossali –, conservate nel Tesoro della Basilica di San Francesco ad Assisi e nei Musei Vaticani, presentano un programma iconografico incentrato su scene di

---

<sup>208</sup> Sulle arche dei santi in epoca medievale si veda: TOMASI M., *Le arche dei santi: scultura, religione e politica nel Trecento veneto*, Roma 2012, ma anche VAUCHEZ, *La santità...*, cit., pp. 203-206; CANNON – VAUCHEZ, *Margherita da Cortona e i Lorenzetti...*cit., p. 82, n. 53. Arche: Michele Tomasi. Sulle tombe altare, rimando al capitolo della mia tesi magistrale.

miracoli taumaturgici, così come le precedenti tavole verticali cuspidate. In una tavola francescana di fine secolo, quale quella eseguita da Guido di Graziano per la chiesa di San Francesco a Colle Val d'Elsa [fig. 8; scheda 2], il numero di episodi taumaturgici venne fortemente ridotto, forse a indice del fatto che il culto si era stabilizzato.

## 5. Destinazione e committenza

Delle pale agiografiche iconico-narrative eseguite nel periodo compreso tra la fine del XIII e l'inizio del XIV secolo in Toscana, quasi un quinto era destinato ad altari confessionali, ovvero altari che accoglievano le spoglie del santo cui erano dedicati. Questo genere di destinazione rimanda all'antichissima consuetudine orientale (IV secolo) di decorare i *martyria* con scene del martirio del santo, le cui spoglie erano accolte nell'edificio; in questa pratica e nella vicinanza con le reliquie del santo raffigurato si situa l'origine della raffigurazione agiografica cristiana.<sup>209</sup> Di questa categoria, nel periodo preso in esame, fanno parte principalmente tavole destinate al culto di santi novelli, vale a dire la tavola raffigurante *Santa Margherita da Cortona e nove storie della sua vita* (Cortona, Museo Diocesano) [fig. 20; scheda 4], quella del *Beato Agostino Novello* (Siena, Pinacoteca Nazionale) [fig. 44; scheda 13], la pala di *Beata Umiltà da Faenza* (Firenze, Galleria degli Uffizi) [fig. 54; scheda 15], quella dedicata al beato Andrea Gallerani, del quale si è conservato solo il pannello centrale (Siena, Pinacoteca Nazionale) [fig. 47; scheda 14], il trittico oggi scomparso posto sull'altare di beata Giulia da Certaldo [fig. 78; scheda 20]. In tutti questi casi, il sepolcro del santo per il quale la tavola agiografica venne commissionata si trovava su uno dei muri laterali della chiesa, in un'area accessibile ai laici. Il legame diretto che questi personaggi intrecciarono con la loro cerchia sociale nel corso della vita si tradusse infatti dal punto di vista devozionale nella possibilità per i fedeli di poter pregare in prossimità delle loro spoglie. Diverse sono le testimonianze di fenomeni di adorazione delle spoglie dei santi novelli che avevano luogo nelle immediate vicinanze del sepolcro, che per

---

<sup>209</sup> Sul valore quasi come di reliquia delle tavole francescane si veda KRÜGER, *Der frühe Bildkult...*cit., pp. 50-56.

questo motivo alle volte necessitava di un custode,<sup>210</sup> molte delle quali sono offerte dalle medesime tavole agiografiche che adornavano questi luoghi, le quali includevano nei loro programmi narrativi anche riferimenti alle pratiche devozionali che interessavano i santi cui queste stesse erano dedicate. Caso esemplare è il polittico di Pietro Lorenzetti dedicato a Umiltà da Faenza (Firenze, Galleria degli Uffizi), dove nella scena finale raffigurante la *Traslazione dei resti* si descrive l'usanza dei fedeli di avvicinare oggetti personali –in questo caso cintole– ai corpi santi, per infondergli tramite contatto le qualità miracolose,<sup>211</sup> ma si veda anche il caso già esaminato della tavola dedicata alla beata Margherita da Cortona.

Vi erano poi anche tavole agiografiche iconico-narrative destinate ad altari confessionali di santi di antico culto, come il paliotto duecentesco di *San Zanobi* (Firenze, Museo dell'Opera del Duomo) e come sembra essere verosimile per la tavola di *San Miniato* (Firenze, San Miniato) [fig. 34; scheda 9], e per quella di *Santa Margherita d'Antiochia* (Città del Vaticano, Pinacoteca Vaticana) [fig. 103; scheda 33], probabilmente commissionata per l'altare contenente le spoglie della santa all'interno dell'antica chiesa di Santa Margherita a Montefiascone. Nel primo caso l'altare confessionale è situato nella cripta della chiesa, e non è da escludere che fosse così anche per il secondo caso.

Negli ultimi due casi presi in considerazione, il soggetto della tavola agiografica iconico-narrativa coincide anche col dedicatario della chiesa che la ospitava, come d'altronde era il caso anche del paliotto petrino commissionato da Leone IV per l'altare confessionale del santo in San Pietro a Roma, primo esempio documentato di raffigurazione agiografica iconico-narrativa nell'Occidente cristiano. Il legame tra il santo titolare di una chiesa e la rappresentazione agiografica al suo interno permase nel corso dei secoli,<sup>212</sup> indipendentemente dalla presenza delle sue spoglie, come mostrano diverse tavole francescane duecentesche, tra cui quella di Guido di Graziano, proveniente da San Francesco a Colle Val d'Elsa (Siena,

---

<sup>210</sup> Cfr. note 261 e 286. La redazione in volgare della *Vita* di Umiltà da Faenza ricorda due episodi di devozione avvenuti nei pressi del suo sepolcro, tra cui quello di una donna malata che «venne al monumento nel quale era già sopellito il santissimo corpo. E dolendosi molto e lamentandosi sopra la sua sepoltura, cominciò a piangere molto dirottamente, e orando lei in tanta abbondanza di lagrime, sentì ismisurata consolatione dentro da ssè», quello di una donna cui Umiltà intimò in sogno di far «ardere una lanterna sopr'al corpo mio [di Umiltà]» (SIMONETTI A., *Le vite di Umiltà di Faenza: agiografia trecentesca dal latino al volgare*, Firenze 1997, pp. 55, 59, 60)

<sup>211</sup> Sulle reliquie da contatto, o sostitutive (*Ersatzreliquien*), si veda: HEINZELMANN M., *Translationsberichte und andere Quellen des Reliquienkultes*, Turnhout 1979, pp. 22-23, con bibliografia precedente.

<sup>212</sup> HAGER, *Die Anfänge des italienischen Altarbildes...*cit., p. 91.

Pinacoteca Nazionale) [fig.8 ; scheda 2], la tavola proveniente da San Pietro in Banchi a Siena (Siena, Pinacoteca Nazionale) [fig. 1; scheda 1], quella eseguita per San Giovanni Fuorcivitas a Pistoia, e tuttora in loco [fig. 89; scheda 26], la tavola eseguita da Taddeo di Bartolo per la collegiata di San Gimignano (San Gimignano, Musei Civici), per la quale già nel corso del XV secolo è attestata la dedicazione a san Geminiano [fig. 102; scheda 32]; negli ultimi due casi, la tavola decorava l'altare maggiore.<sup>213</sup> In altri casi ancora, la pala agiografica andava a omaggiare il fondatore dell'ordine religioso cui la chiesa apparteneva, pur non essendogli dedicata, come nel caso della pala di *San Domenico* di Francesco Traini (Pisa, Museo Nazionale di San Matteo) [fig. 61; scheda 16], o del trittico di *San Giovanni Gualberto* di Giovanni del Biondo (Firenze, Opera di Santa Croce), verosimilmente commissionata per la chiesa vallombrosana femminile di San Giovanni Evangelista, detta delle Donne di Faenza [fig. 84; scheda 24].

Altre pale agiografiche iconico-narrative erano poi commissionate per la commemorazione di eventi civici, come sembra essere il caso per quella di Giovanni del Biondo raffigurante *San Sebastiano e quattro storie della sua vita* (Firenze, Museo dell'Opera del Duomo), eseguita verosimilmente in ricordo della vittoria delle Arti Maggiori sulle Minori, nel gennaio del 1382 [fig. 87; scheda 25]. Il trittico-pilastro agiografico di *San Matteo* venne commissionato dall'Arte del Cambio, il cui protettore era appunto san Matteo, per decorare il pilastro di sua pertinenza all'interno di Orsanmichele (Firenze, Galleria degli Uffizi) [fig. 80; scheda 21], mentre il trittico di *San Bartolomeo* a San Gimignano (San Gimignano, Musei Civici) commemorava l'onomastico del suo committente [fig. 101; scheda 31]. La commissione della tavola dedicata alla beata Giulia da Certaldo sembra sia da collocare nel contesto del tentativo della canonica di Certaldo di affrancarsi dal controllo della vicina pieve di San Lazzaro a Lucardo [figg. 78-79; scheda 20]. Nel corso del XIV secolo, quindi, all'antica consuetudine di destinare le tavole agiografiche iconico-narrative ad altari confessionali, o alla celebrazione del dedicatario della chiesa, se ne affiancarono di nuove, laicamente connotate, come quella di commissionare tavole agiografiche in commemorazione di eventi civici, per la celebrazione dei santi patroni di corporazioni delle arti e dei mestieri, e dei santi onomastici di una committenza privata. Questa è documentata trasversalmente sia per tavole dedicate a santi di

---

<sup>213</sup> Non è detto fosse sempre così, a differenza di quanto sostiene HAGER, *Die Anfänge des italienischen Altarbildes...*cit., p. 91.

antico culto, sia per santi novelli, vale a dire per il pentittico domenicano eseguito per Santa Caterina a Pisa [fig. 61; scheda 16], per il trittico dedicato a *San Bartolomeo* nella Collegiata di San Gimignano [fig. 101; scheda 31], per la pala di *Beata Umiltà da Faenza* [fig. 54; scheda 15], per l'*antependium* eseguito da Giovanni di Bartolomeo Cristiani per San Giovanni Fuorcivitas a Pistoia [fig. 89; scheda 26], per la tavola di *Santa Caterina d'Alessandria* di Giovanni del Biondo, poi implementata con storie della sua vita da parte di Lippo d'Andrea [fig. 83; scheda 23]. Negli ultimi tre casi riportati, ai piedi del santo sono raffigurati i committenti in preghiera.

## 6. Santi novelli e agiografia dipinta iconico-narrativa

Lo sviluppo della tavola agiografica in Italia si interseca a più riprese col fenomeno dei così definiti “santi novelli”, manifestandosi all'incirca entro la medesima finestra temporale, tra XIII e XIV secolo. Il primo rilevante momento di diffusione delle tavole agiografiche iconico-narrative di formato verticale – e quindi slegate dalla più antica tipologia dell'*antependium* – a seguito della diffusione del culto per san Francesco d'Assisi, il santo novello per eccellenza. In tale contesto sono diverse, infatti, le pale agiografiche dedicate a santi di nuovo culto, spesso a ornamento degli altari contenenti le spoglie di questi personaggi. A partire dalla fine del Duecento e fino alla prima metà del secolo successivo, la città di Siena costituisce un buon osservatorio per questa intersezione. In questo lasso di tempo la città quasi triplicò il numero dei propri santi patroni, annettendo ben cinque santi novelli, il cui culto era patrocinato da diversi ordini religiosi<sup>214</sup>. Contestualmente, si devono ad artisti senesi gli esemplari morfologicamente più innovativi di pala agiografica iconico-narrativa. Si pensi al monumento per Agostino Novello, comprensivo di tavola e sarcofago istoriato, o alla pala di Umiltà da Faenza di Pietro Lorenzetti, eseguita per il monastero fiorentino di San Giovanni Evangelista, dove la tipologia della tavola agiografica viene innestata su quella del polittico.

---

<sup>214</sup> VAUCHEZ A., *La commune de Sienna. Les Ordres Mendiants et le culte des saints. Histoire et enseignements d'une crise (novembre 1328-avril 1329)*, in « Mélanges de l'École française de Rome, Moyen-Âge – Temps Modernes », 89, 1977, pp. 757-767 ; sul culto civico dei santi si veda almeno: VAUCHEZ A., *La religion civique à l'époque médiévale et moderne: chrétienté et islam : actes du Colloque organisé par le Centre de recherche Histoire sociale et culturelle de l'Occident, 12.-18. Siècle*. Atti del convegno (Nanterre, 21 -23 giugno 1993), a cura di A. Vauchez, Roma, École française de Rome, 1995.

## 6.1 I santi novelli e la religione civica

Col termine “santi novelli”<sup>215</sup> si fa riferimento a personaggi morti in odore di santità e il cui culto si sviluppò subito dopo la loro morte, o dopo un lasso di tempo non particolarmente esteso, nella comunità che li aveva conosciuti da vivi, indipendentemente da un riconoscimento ufficiale da parte della Santa Sede. Di conseguenza, nelle prime fasi del loro culto, il loro ricordo, le loro sembianze e le loro azioni erano ancora ben vividi nella memoria dei devoti, a differenza di quanto avveniva nel culto dei santi tradizionali. Questo fenomeno si sviluppò in particolare tra il XIII ed il XIV secolo, diffusamente in tutta l’Italia centro-settentrionale.<sup>216</sup>

Il culto per questi personaggi generalmente si originava in seno a piccoli gruppi della cittadinanza che avevano avuto legami col personaggio in questione, quando questi era in vita, ovvero casate, famiglie monastiche, confraternite laiche. Nonostante la rilevanza che ebbe, sia in termini di diffusione che di intensità culturale, non sempre il culto tributato ai santi novelli vantava una legittimità anche sul piano religioso istituzionale, anzi il più delle volte il riconoscimento pontificio arrivò solo a partire dal XVII secolo. La mancanza di ufficialità del culto dei santi novelli non fu ignorata, e anzi venne deprecata da tutti coloro, che di fronte all’emergere del fenomeno assunsero un atteggiamento conservatore, di chiusura e sospetto.

Tuttavia, nonostante il loro *status* ancora indefinito, ai santi novelli venne tributata grande attenzione da parte non solo delle famiglie aristocratiche e religiose a questi legate, ma soprattutto da parte delle istituzioni civiche. Il culto dei santi novelli, così come quello dei santi di più antica venerazione, nel cui *dies festivitatis* erano occorsi avvenimenti propizi alla collettività cittadina, era infatti di norma amministrato da chi si occupava anche di tutti gli altri aspetti del vivere comune, era

---

<sup>215</sup> Parti di questo capitolo sono stati inclusi in: DEMARIA C., *Utiles «a mutar li cuori». Forme di coinvolgimento emotivo nelle tavole agiografiche*, in «Quaderni religiosi di storia medievale», numero a cura di F. Massaccesi e Z. Murat, in c.d.s.

<sup>216</sup> VAUCHEZ A., *La santità nel Medioevo* [1981], Bologna 1989, pp. 65-84; sulla tendenza a descrivere e raffigurare questi personaggi come santi, prima della canonizzazione ufficiale: ivi, pp. 53-63; pp. 452-455; BATTAGLIA RICCI L., *Una polemica contro i «santi novellini»: Franco Sacchetti e papa Urbano V*, in *Confini dell’umanesimo letterario. Studi in onore di Francesco Tateo*, a cura di M. De Nichilo, G. Distaso, A. Iurilli, vol. I, Roma 2003, pp. 85-99; BISOGNI F., *Raggi e aureole ossia la distinzione della santità*, in *Con l’occhio e col lume. Atti del corso seminariale (Siena, 25 settembre - 7 ottobre 1995)*, a cura di L. Trenti, B. Klange, Siena 1999, pp. 349-351. Per una recente ricapitolazione sul tema dei santi novelli, all’interno di uno studio incentrato sul contesto veneziano, si veda: MCCLUSKEY K. E., *New saints in late-mediaeval Venice, 1200-1500: a typological study*, New York-London 2020, pp. 10-20.

cioè di pertinenza della *civitas*. Il culto civico dei santi è una delle manifestazioni di quella tendenza dei poteri civici negli ultimi secoli del Medioevo ad appropriarsi «dei valori inerenti alla vita religiosa al fine della legittimazione, della celebrazione e salute pubblica», tendenza denominata “religione civica”. In questa sede, l’aspetto che interessa approfondire è quello del culto civico dei santi, che tuttavia non costituiva l’unica espressione della religione civica, la quale si concretizzava, per esempio, anche nella presa in carico da parte della municipalità di alcuni edifici di culto, nel controllo esercitato sugli ospedali, sulle opere di beneficenza e sulle processioni. Il culto dei santi era quindi considerato da parte delle istituzioni civiche materia politica, la cui cura era indispensabile alla buona riuscita del vivere comune, così come quella per gli approvvigionamenti, per l’ordine, il decoro e per il sistema di difesa. Soprattutto, il fiorire di nuovi culti e il loro stratificarsi su quelli più antichi infoltiva, potenziandole, le fila dei santi avvocati della città, dotando quindi la comunità di un più efficace sistema apotropaico a difesa della prosperità e concordia.

Ma cosa implicava inserire un tributo civico ai santi nell’agenda politica? A riprova dell’affidabilità del modello storico proposto da André Vauchez, risposte a questa domanda ci vengono offerte dai principali documenti emanati dalle autorità municipali, gli Statuti Comunali e i registi delle Riformanze, i quali testimoniano spese per offerte in cera nel giorno di anniversario della morte -e quindi di festa- dei santi civici, offerte che venivano portate processionalmente dalle autorità a chiese e conventi legati alla memoria di questi santi. Non costituì un limite, trattandosi di omaggi civici, il fatto che questi santi il più delle volte fossero di nuovo culto, non ancora canonizzati, anzi fu proprio la natura civica e istituzionale del supporto garantito al sentimento religioso a permettere la sopravvivenza di questi culti, altrimenti poi generalmente soppressi dalla Controriforma.<sup>217</sup> Le istituzioni non garantivano soltanto una certificazione civica della bontà e liceità di quel culto

---

<sup>217</sup> Le municipalità legate a queste forme di culto erano solitamente molto sollecite nel richiederne la canonizzazione e dare così ufficialità al grande successo che questi riscuotevano, ma solo a partire dal XVII secolo il papato procederà con la regolarizzazione dello status di questi intercessori tramite una serie di beatificazioni e canonizzazioni *ex cultu immemorabili*. Il postulante, di solito il vescovo o il metropolita della regione entro cui il candidato era deceduto, presentava in sede pontificia una relazione atta a comprovarne la fama sanctitatis: una vera e propria indagine preliminare composta da una Vita, più o meno estesa e non necessariamente redatta per l’occasione, suppliche di personalità locali influenti e – dal 1230 – deposizioni di testi. La relazione confortava sui seri fondamenti della causa e sull’esistenza di una devozione già molto diffusa per il candidato: in base a questo materiale veniva decisa l’apertura del processo di canonizzazione (VAUCHEZ, *La santità...*cit., p. 45; PACIOCCO R., «*Sublimia negotia*». *Le canonizzazioni dei santi nella curia papale e il nuovo Ordine dei frati Minori*, Padova 1996, p. 46).

recente, ma soprattutto la sua diffusione all'interno della comunità, dal momento che, come si è detto, nelle prime fasi il culto dei santi novelli interessò solo realtà circoscritte, come casate nobiliari o comunità religiose. Queste chiaramente avevano poi tutto l'interesse, in termini di promozione pubblica, a elevare di grado il culto del "loro" santo, tramite il sostegno delle istituzioni civiche, che spesso patrocinavano la causa di canonizzazione del santo novello presso la Santa Sede.

Come già si accennava, Siena fu la realtà cittadina che più di ogni altra a partire dalla fine del Duecento espresse santi di nuova devozione. Essa quasi triplicò il numero dei propri santi patroni, annettendo ben cinque santi novelli, il cui culto era patrocinato da diversi ordini religiosi.<sup>218</sup> Di questi santi novelli, uno era un laico, Andrea Gallerani, morto nel 1251 e riconosciuto ufficialmente solo nel 1347, e quattro erano religiosi, Ambrogio Sansedoni (morto nel 1287), domenicano di famiglia aristocratica, Pier Pettinaio terziario francescano (morto nel 1289), Gioacchino da Siena, servita (morto nel 1306), e infine Agostino Novello, agostiniano (morto nel 1309). In questo Siena si configurò come un'eccezione, dal momento che il proliferare dei nuovi culti interessò generalmente città di piccola e media consistenza demografica, in particolare quelle la cui emancipazione è stata tardiva o difficile, come Cortona o Poggibonsi.<sup>219</sup> Non sembra una coincidenza che proprio a Siena, o per mano di pittori di origine senese, si producano gli esemplari morfologicamente più innovativi di pala agiografica iconico-narrativa. Si pensi al monumento per Agostino Novello, comprensivo di tavola e sarcofago istoriato, o alla pala di Umiltà da Faenza di Pietro Lorenzetti, eseguita per il monastero fiorentino di San Giovanni Evangelista, dove la tipologia della tavola agiografica viene innestata su quella del politico.

Offrendo due binari su cui impostare la prativa di devozione, quello iconico e quello narrativo, la tavola agiografica iconico-narrativa era uno strumento particolarmente adeguato, a ravvivare la memoria dei fatti della vita e dei miracoli *post mortem*, ma anche a supportare momenti più spirituali di devozione. Le serie narrative permettevano poi maggiori potenzialità espressive rispetto alla semplice rappresentazione iconica nel coinvolgimento del fedele tramite riferimenti precisi al suo orizzonte culturale ed esperienziale, al fine del consolidamento della devozione.

---

<sup>218</sup> VAUCHEZ, *La commune de Sienne...*cit..

<sup>219</sup> VAUCHEZ A., *Patrocino dei santi e religione civica nell'Italia comunale*, in Id., *I laici nel medio evo. Pratiche ed esperienze religiose*, Milano 1989, pp. 187-206.

## 6.2 Pale agiografiche iconico-narrative per santi novelli: alcuni casi studio

### 6.2.1 Agostino Novello

Dei nuovi intercessori senesi solo il beato Agostino Novello, al secolo Matteo da Tarano, era forestiero. Le fonti scritte più antiche per ricostruirne la vicenda sono due *Vite* trecentesche: una, inclusa negli *Acta Sanctorum*, opera di un anonimo agostiniano a lui contemporaneo<sup>220</sup>, e una, più concisa, redatta dal priore del convento fiorentino di Santo Spirito e databile agli anni 1329-1331.<sup>221</sup> Entrambe riportano che Agostino fosse originario «ex quondam castro Teranum vocato», forse da identificare col borgo di Tarano in provincia di Rieti<sup>222</sup>. La *Vita* più dettagliata specifica che, dopo gli studi a Bologna, divenne professore in diritto civile e canonico. Membro della Curia di re Manfredi, partecipò alla battaglia di Benevento, in seguito alla quale fuggì in Sicilia, dove fu colto da una grave infermità che lo spinse a votarsi a Dio, promettendo in caso di guarigione di abbandonare la vita secolare. Una volta guarito, Agostino cercò di entrare nell'Ordine domenicano, per poi realizzare che la volontà divina lo voleva frate eremitano di sant'Agostino. Celando il suo trascorso giuridico, prese l'abito, vivendo in umiltà e frugalità. Sempre secondo la *Vita* pubblicata negli *Acta Sanctorum* ebbe parte attiva, seppur a distanza, nella fondazione dello spedale di Santa Maria della Scala a Siena e ne redasse i primi statuti, notizia che però non trova riscontro nei documenti<sup>223</sup>. Desideroso di condurre vita eremitica, ottenne il trasferimento nella provincia senese, dove

---

<sup>220</sup> *Acta Sanctorum Maii*, a cura di G. Henschenio, D. Paperbrochio, IV, Antverpiae 1685, pp. 616-626; si veda anche NICOLOSI M., *Il codice senese (K, VII, 36) della Vita di Matteo Novelli*, in «Augustiniana», 42, 1/2, 1992, pp. 111-172.

<sup>221</sup> *Vita de beato Augustino de Tarano*, in ARBESMANN R., *A Legendary of early Augustinian Saints (1326-1342)*, in «Analecta Augustiniana», 29, 1966, pp. 5-58, consultato nella traduzione italiana: ARBESMANN R., *Un leggendario dei primi santi agostiniani (1326-1342)*, a cura di A. Marziali, Bologna s.d., pp. 18-21, consultabile al sito <http://ghirardacci.it/primisanti/indiceps.htm>; GAGLIARDI I., *L'ordine nello specchio dei suoi santi: il Leggendario agostiniano (1329-1331) custodito presso la Biblioteca Laurenziana di Firenze*, in «Rivista di Storia della Chiesa in Italia», 71, 2, 2017, pp. 459-476.

<sup>222</sup> Nelle cronache senesi è ricordato come «Austino romano» (MONTAURI P., *Cronaca senese conosciuta sotto il nome di Paolo di Tommaso Montauri*, [XIV secolo], in *Rerum Italicarum scriptores. Cronache senesi*, a cura di A. Lisini, F. Jacometti, I, Bologna 1931, pp. 173-252, in particolare p. 234; DEL GRASSO A., *Cronaca maggiore*, [XIV secolo], in *Rerum Italicarum scriptores. Cronache senesi*, a cura di A. Lisini, F. Jacometti, I, Bologna 1931, pp. 253-564, in particolare p. 306).

<sup>223</sup> BARTOLOMEI ROMAGNOLI A., *Pier Pettinaio e i modelli di santità degli ordini mendicanti a Siena tra Duecento e Trecento*, in «Hagiographica», 21, 2014, pp. 109-154, in particolare p. 128, nota 65.

risiedette negli eremi di Santa Barbara, di Sant'Antonio e di Santa Rosia. Qui, aiutando la propria comunità in una controversia legale, venne riconosciuto da un ex compagno di studi, il quale rese pubblica la sua competenza in campo giuridico. Venne scelto così come collaboratore dal priore generale dell'Ordine, Clemente da Osimo, partecipò alla stesura delle Costituzioni, fu per ventidue anni confessore del papa e venne eletto priore Generale a sua volta, incarico che abbandonò dopo due anni per ritornare alla vita eremitica, nell'eremo di San Leonardo al Lago, fuori Siena, dove morì nel 1309. Le *Vite* offrono poi distinti resoconti dei miracoli *post mortem*, tutti di natura taumaturgica.

Nonostante gli esili rapporti che Agostino intrattenne in vita con la città di Siena, appena dopo la sua morte i «frati di quella regola [agostiniana] manifestoro la sua santa vita e mostrò Idio per lui molti miracoli e cominciossi per lui fare in Siena una grande festa per le compagnie di Siena e chiamavasi beato Austino Novello»<sup>224</sup>. I festeggiamenti si ripeterono anche l'anno successivo quando «unde el terzo di Città [dove si trovava il convento di Sant'Agostino] comincioro di nuovo a fare gran festa per cagione di detto beato e nove contrade di quel terzo amaioro e fero vestimenti e nuovi giuochi e corsero un palio; per questo in Siena s'araunò molta gente»<sup>225</sup>. Nel 1324 abbiamo notizia che il Comune destinò 44 lire e 18 soldi per le candele destinate alla processione dei rappresentanti istituzionali in occasione della festa del beato: il culto per Agostino Novello aveva quindi già a questa data un carattere civico<sup>226</sup>. Non conosciamo la precisa data di traslazione dei resti del beato dall'eremo di San Leonardo al Lago ma è verosimile che la festa civica del 1324 ne possa costituire un *ante quem*. Giordano di Sassonia specifica poi che il trasferimento delle spoglie «in quadam tumba decente in ecclesia fratrum» avvenne per volere del vescovo di Siena, in seguito al manifestarsi di diversi miracoli<sup>227</sup>. Certo è che il corpo del beato si trovava in Sant'Agostino nel 1329<sup>228</sup> e nel 1334 viene menzionata una

---

<sup>224</sup> MONTAURI, *Cronaca senese...*cit., p. 234. Secondo Agnolo di Tura del Grasso gli venne attribuito l'appellativo di santo (DEL GRASSO, *Cronaca...*cit., p. 306).

<sup>225</sup> *Ibidem*. Si veda anche ARBESMANN, *Un leggendario...*cit., p. 29, nota 126.

<sup>226</sup> VAUCHEZ, *La commune de Sienn...*cit., p. 760; FLANSBURG M., *Simone Martini's «Beato Agostino Novello altarpiece» and reliquary altar: Siennese program and Augustinian agenda*, in *Images, relics, and devotional practices in Medieval and Renaissance Italy*, a cura di S. J. Cornelison, S. B. Montgomery, Tempe 2006, pp. 77-93, in particolare p. 85, nota 33.

<sup>227</sup> JORDANI DE SAXONIA, *Liber Vitasfratrum*, [1357], ed. a cura di R. Arbesmann, W. Hümpfner, New York (NY) 1943, p. 153.

<sup>228</sup> «Beatus Augustinus Novellus de ordine sancto dicto, cuius corpus est in ecclesia dicti loci de Senis » (VAUCHEZ, *La commune de Sienn...*cit., p. 765).

«capsa...in loco eminenti in modum reliquiarium»<sup>229</sup>. La *Vita* pubblicata dai Bollandisti e il *Liber Vitasfratrum* testimoniano già nel XIV secolo una fruizione pubblica dell'altare dedicato al beato<sup>230</sup>. Monika Butzek, studiando la disposizione degli arredi nella chiesa di Sant'Agostino a Siena nel corso dei secoli, ha poi ricostruito come verso il 1475 l'altare del beato si trovasse nell'*ecclesia laicorum* appena prima del tramezzo, addossato o alla sua parete sinistra, o alla parete della navata sinistra<sup>231</sup>. La visita apostolica di monsignor Bossi del 1575 testimonia che la cassa lignea fosse dotata di grate per permettere ai devoti di traguardare la salma, che si trovasse in prossimità di un'icona, identificabile ragionevolmente con quella di Simone Martini<sup>232</sup>, e come quest'ultima fosse decorata con miracoli del beato<sup>233</sup>. La descrizione di Bossi non specifica in che rapporti spaziali stesse la cassa-reliquiario con la tavola, impiegando un verbo generico, quale *adsum*. Al proposito, l'ipotesi più convincente è quella di Max Seidel, secondo cui dovette trattarsi di un monumento pensile sopra la mensa d'altare, composto dall'arca lignea retta da mensole o peducci e, al di sopra di questa, la tavola di Simone Martini<sup>234</sup>.

<sup>229</sup> SEIDEL M., *Condizionamento iconografico e scelta semantica: Simone Martini e la tavola del Beato Agostino Novello*, in *Simone Martini: atti del convegno*, atti del convegno (Siena, 27 - 29 marzo 1985), a cura di L. Bellosi, Firenze 1988, pp. 75-80, in particolare p. 76.

<sup>230</sup> NICOLOSI, *Il codice senese...*cit., pp. 150-151, 154-155; DE SAXONIA, *Liber Vitasfratrum...*cit., p. 153.

<sup>231</sup> BUTZEK M., in *S. Agostino – Ausstattung, verlorene Zustände*, in RIEDL P. A. – SEIDEL M., *Die Kirchen von Siena. Abbadia all'Arco – S. Biagio. Textband*, I.I, München 1985, pp. 210-213.

<sup>232</sup> BAGNOLI A., in *Simone Martini e "chompagni"*. Catalogo della mostra (Siena, 27 marzo – 31 ottobre 1985), a cura di A. Bagnoli e L. Bellosi, Firenze 1985, pp. 56-61; SEIDEL M., in *Simone Martini e "chompagni"*. Catalogo della mostra (Siena, 27 marzo – 31 ottobre 1985), a cura di A. Bagnoli e L. Bellosi, Firenze 1985, pp. 68-72; SEIDEL, *Condizionamento iconografico e scelta semantica...*cit., pp. 75-80; VAN OS H., *Due divagazioni intorno alla pala di Simone Martini per il Beato Agostino*, in *Simone Martini: atti del convegno*, atti del convegno (Siena, 27 - 29 marzo 1985), a cura di L. Bellosi, Firenze 1988, pp. 81-86; MARTINDALE A., *Simone Martini*, New York 1988, pp. 32-33, 211-214; HILLER VON GAERTRINGEN R., *Seven scenes of the Life of Saint Stephen by Martino di Bartolomeo in Frankfurt: a proposal for their provenence, function, and relationship to Simone Martini's Beato Agostino Novello Monument*, in «Studies in the history of art», 61, 2002, pp. 314-339; HOENIGER C., *The Child Miracles in Simone Martini's Beato Agostino Novello Altarpiece*, in «Zeitschrift für Kunstgeschichte», 65, 3, 2002, pp. 303-324; FLANSBURG, *Simone Martini's «Beato Agostino Novello altarpiece» and reliquary altar...*cit., pp. 77-93; HOENIGER C., *Simone Martini's panel of the blessed Agostino Novello: the creation of a local saint*, in *Art and the Augustinian Order in early Renaissance Italy*, a cura di L. Bourdua, A. Dunlop, Aldershot 2007, pp. 51-78.

<sup>233</sup> «Visitavit altare sub titulo Beati Augustini Novelli, lateritium, munitum et ornatum pro ut in aliis dictum est. Icona aderat quedam capsula lignea antiqua cum gratis ferreis, in qua asservatur corpus dicti Beati Augustini. Et aderant plura miracula depicta, tamen icona, quam capsula predicta facta per predictum Beatum Augustinum.» (BOSSI F., *Visita apostolica alla diocesi di Siena (1575)*, a cura di M. De Gregorio e D. Mazzini, II, Siena 2018, p. 276).

<sup>234</sup> SEIDEL, *Condizionamento iconografico e scelta semantica...*cit., p. 76. La tipologia del sepolcro parietale pensile ha numerose attestazioni nella Toscana della fine del Duecento e del secolo successivo, anche se pare che la tradizione risalisse fino agli anni ottanta del XII secolo (BARTALINI R., *Nicola Pisano: un rilievo pistoiese e le origini del sarcofago parietale*, in *Scultura gotica in Toscana: maestri, monumenti, cantieri del Due e Trecento*,

In origine quindi i fedeli dovettero trovarsi di fronte un complesso tombale che prevedeva nella sua porzione superiore la tavola raffigurante al centro il beato Agostino Novello, stante in un contesto boschivo, vestito dell'abito agostiniano con in mano un libro (forse i testi regolativi dell'Ordine che contribuì a redigere) e un angelo che gli sussurra all'orecchio [fig. 44]. Ai lati si snodano quattro scene raffiguranti miracoli compiuti dal santo *post mortem* (*Bambino risanato dopo l'attacco di un cane; Salvataggio di un bambino caduto da un balcone; Cavaliere risanato dopo una caduta da cavallo; Bambino risanato dopo la caduta dalla culla*). La scena del *Bambino risanato dopo la caduta dalla culla* trova corrispettivo nella *Vita* trecentesca inclusa negli *Acta Sanctorum*<sup>235</sup>, mentre il *Salvataggio di un bambino caduto da un balcone* viene narrato nella biografia più concisa<sup>236</sup>. La scena del *Cavaliere risanato dopo una caduta da cavallo* è stata identificata come un ex voto da parte del cavaliere Tavena Tolomei, la cui tomba di famiglia si trovava ai piedi dell'altare del beato e che nel 1307 aveva disposto nel suo testamento un'importante donazione a favore del convento – che nominò suo erede universale –, ordinando la costruzione di una cappella e, in prossimità di questa, della sua tomba<sup>237</sup>. La scena del *Bambino risanato dopo l'attacco di un cane* forse deriva da una tradizione orale.

---

Cinisello Balsamo (Milano) 2005, pp. 10-53, in particolare pp. 44-50). Questo tipo di monumento funebre incontrò particolare fortuna in ambito senese nel corso del XIV secolo, a partire dalla tomba del vescovo Tommaso d'Andrea nella Collegiata di Casole d'Elsa, firmata da Gano di Fazio e databile agli anni immediatamente successivi alla dipartita del vescovo, nel 1303 (BARDOTTI BIASION G., *Gano di Fazio e la tomba-altare di Santa Margherita da Cortona*, in «Prospettiva», 37, 1984, pp. 2-19, p. 17, n. 2), ma anche grazie al contributo di Tino di Camaino (BARDOTTI BIASION, *Gano di Fazio...cit.*, p.2), cui si deve -nel monumento funebre al cardinale Petroni, morto nel 1314- l'ibridazione della tipologia romana (e viterbese) a baldacchino, con quella dei sarcofagi parietali figurati (BARTALINI, *Nicola Pisano...cit.*, pp. 46-50).

<sup>235</sup> «Quidam puerulus, filius monne Margarite uxoris Miguccii Domini Johannis Paganelli de Senis, erat in cuna. Et nutrix eius ducendo cunam ut pausaret accidit quod funiculus cune fractus est et puer percussit capud in murum. Unde ex percussione capitis in murum factum est capud eius sicut una guastella. Erat autem puer fere Vi mensium. Unde mater eius plorabat fortiter et clamabat acriter quia videbat filium suum sic male peractum. Unde monna Nera Domini Joannis Paganelli cepit capud pueri reaptare quasi esset cera. Et sic reaptando vovit puerum beato Augustino ut si eum ab ilio malo liberaret ipsum offerret super altare suum vestitum admodum sicuti esset frater. Et facto voto deuotissime statim puer cepit plorare et mamillam sugere. Et liberatus fuit. At eum mater sua portans ad locum et fecit sicut promisit.» (NICOLOSI, *Il codice senese...cit.*, pp. 153-154).

<sup>236</sup> ARBESMANN, *Un leggendario...cit.*, p. 19.

<sup>237</sup> BUTZEK, in *S. Agostino...cit.*, p. 212; MARTINDALE, *Simone Martini...cit.*, p. 33, 214; HOENIGER, *The Child Miracles...cit.*, p. 307; FLANSBURG, *Simone Martini's «Beato Agostino Novello altarpiece»...cit.*, p. 84. Sulla famiglia dei Tolomei, si veda: MUCCIARELLI R., *I Tolomei banchieri di Siena: la parabola di un casato nel 13. e 14. secolo*, Siena 1995. Ad una rappresentazione del beato commissionata come *ex voto* accenna la *Vita* inclusa negli *Acta Sanctorum*, dove si riporta che una donna in cambio della resurrezione del fratello promise di recarsi scalza al sepolcro del beato e commissionare «unam imaginem pulcrum et

La parte inferiore del monumento funebre era costituita dalla cassa lignea dipinta, che era decorata con episodi *intra vitam*, come attesta la descrizione del 24 dicembre 1638 da parte di Domenico di Giulio del fu Giovanni Boschi:

*In ecclesia eiusdem conventus vidi altare cum capsula lignea antiqua, in qua, ut asserverunt dicti reverendissimi patres, iacebat corpus dicti beati, antequam missum fuisset in predictam capsam marmoream: in qua capsula lignea sunt quatuor picturae antiquae, sed bona manu et bene conservatae, quas dixerunt esse in memoriam dicti beati: prima videlicet, quando aegrotus iacebat in lecto, et suos servos mittebat vocaturos religiosos religionis praedictae, sed in actu discessionis eorum alter valde est humiliatus, alter respicit unde discedit. In secunda videntur duo patres simul cum dictis servis et divus Augustinus in aere, qui in manibus retrudit illos ad dictum beatum aegrotum. Tertia continet dictum beatum cum splendoribus aureis, indutum tunica, patientia ac capuccio albis, et corrigia nigra, genuflexum ante altare, imo coram religioso in ecclesia habitu augustiniano induto, similante superiorem dictae religionis; eumque recipientem ibi habitum nigrum multa cum humilitate, habentem retro suos servos, nunc aliis vestibus vestitos quam prius, quando ducebant religiosos ad aegrotum. In quarta pictura apparet dictus Beatus cum suis aureis splendoribus vestibus sacris indutus genuflexus ante episcopum nigra veste vestitum, ponentem illi planetam: ex quibus apparet illius ad [sacerdotium] ordinatio. Ibi adstantes videntur alii fratres eiusdem religionis<sup>238</sup>.*

Gli episodi non riguardano miracoli, come riporta Bossi, bensì l'ingresso e il percorso del beato all'interno dell'Ordine: i primi tre concernono la conversione e l'ultimo il momento dell'ordinazione a sacerdote. Le scene trovano riscontro nella *Vita* più dettagliata, pur con alcune minime differenze, come la descrizione dell'iniziale ritrosia dei servi, assente nella fonte scritta, e l'intervento in soccorso di questi da parte di sant'Agostino, anziché di un angelo<sup>239</sup>. Il programma iconografico del monumento funebre non dipende quindi strettamente da nessuna delle due *Vite* trecentesche ed è pertanto da considerarsi una fonte agiografica indipendente. Nonostante la *capsa* sia andata perduta e ci sia ignota la disposizione delle scene e

---

magnam sicuti erat ipse faceret», anche se non è chiaro se si trattasse di una scultura, magari in cera, o di un dipinto (NICOLOSI, *Il codice senese...*cit., pp. 150-151).

<sup>238</sup> *Acta Sanctorum Maii...*cit., p. 623.

<sup>239</sup> NICOLOSI, *Il codice senese...*cit., pp. 131-133, 143. L'altra *Vita* affronta la conversione del beato in modo molto più conciso e riferendosi a tre frati eremitani, anziché due (ARBESMANN, *Un leggendario...*cit., p. 18).

della grata sulle pareti del sarcofago, e quindi il loro rapporto rispetto alle scene della tavola di Simone Martini<sup>240</sup>, non ci sono motivi per dubitare che facesse parte del medesimo complesso della tavola, considerata soprattutto la complementarità delle due serie narrative.

Nella commissione del sepolcro il ruolo primario dovette essere quello della famiglia agostiniana, come dimostrano specialmente gli episodi che decoravano il sarcofago, celebrativi del rapporto di appartenenza di Agostino Novello all'Ordine, e quello sulla tavola raffigurante il *Bambino risanato dopo la caduta dalla culla*, dove nella porzione inferiore viene raffigurata la madre del neonato Paganelli mentre onora il voto fatto portandolo vestito dell'abito agostiniano («vestitum admodum sicuti esset frater») all'altare del beato<sup>241</sup>. Come altre famiglie religiose, gli agostiniani avevano tutto l'interesse a patrocinare il radicamento del culto – anche in sede civica – di un loro rappresentante; nel caso specifico dovevano però fare fronte al fatto che la sua popolarità non era ancora abbastanza diffusa, forse complice il fatto che Agostino

---

<sup>240</sup> La questione della disposizione degli episodi sul sarcofago ligneo, così come quella della tavola rispetto a quest'ultimo, non sono affatto secondarie, dal momento che vi è la possibilità di ricondurre diversi dipinti su tavola agiografici, come il polittico di Umiltà e la pala dedicata ad Andrea Gallerani, al prototipo di Simone Martini. Rudolf Hiller von Gaertringen, studiando le sette storie di santo Stefano di Martino di Bartolomeo allo Städel Museum di Francoforte, propose una ricostruzione del complesso funebre di Agostino Novello che vedeva la tavola di Simone Martini issata a vento sul filo del sarcofago, il quale ospitava sul lato frontale tre riquadri, dei quali i due esterni istoriati e il centrale occupato dalla grata, e su ognuno dei lati brevi un riquadro istoriato (HILLER VON GAERTRINGEN, *Seven scenes...*cit., pp. 314-339). Monika Butzek ipotizzò invece per le quattro scene dipinte una disposizione due a due ai lati della grata, e della stessa opinione furono Max Seidel – per poi ammettere a distanza di poco tempo anche la possibilità che due delle scene potessero stare sui lati brevi – e in ultimo Margaret Flansburg (BUTZEK, in *S. Agostino...*cit., p. 210; SEIDEL M., in *Simone Martini e "chompagni"*, catalogo della mostra (Siena, 27 marzo – 31 ottobre 1985), a cura di A. Bagnoli e L. Bellosi, Firenze 1985, pp. 68-72, in partic. p. 68; Id., *Ikonographie und Historiographie: "conversatio angelorum in silvis". Eremiten-Bilder von Simone Martini und Pietro Lorenzetti*, in «Städel-Jahrbuch», 10, 1986 (1985), pp. 77-142, in part. 85; FLANSBURG M., *Painted memorials: four Augustinian coffins*, in «Explorations in Renaissance culture», 26, 2000, pp. 121-158, in partic. pp. 140-154).

<sup>241</sup> NICOLOSI, *Il codice senese...*cit., p. 154. All'interesse mostrato dagli Eremitani Agostiniani per il patrocinio del culto del beato Agostino Novello e per la sua sponsorizzazione in sede civica poteva forse concorrere il fatto che negli stessi anni l'Ordine ottenne da papa Giovanni XXII (1327) il permesso di installarsi –aggiungendosi alla comunità preesistente di Canonici Lateranensi– presso il complesso di San Pietro in Ciel d'Oro, ove si conservavano dal VIII secolo le reliquie di sant'Agostino da Ippona (TRAPÈ A., *Agostino, Aurelio*, s.v., in *Bibliotheca Sanctorum*, vol. I, Roma 1961, col. 427-595, in part. col. 588-591; LOMARTIRE S., *Il problema dell'atrio e la dimensione urbanistica della basilica di San Pietro in Ciel d'Oro*, in *San Pietro in Ciel d'Oro a Pavia mausoleo santuario di Agostino e Boezio: materiali antichi e problemi attuali*, a cura di M. T. Mazzilli Savini, Pavia 2013, pp. 248-275, in part. p. 257). Di un eventuale ruolo del Comune nella commissione del complesso non vi sono né testimonianze documentarie, né allusioni iconografiche rintracciabili nella pala. L'ipotesi non è tuttavia da scartare, considerato il coinvolgimento del Comune nel culto di Agostino Novello a partire dal 1324, così come il suo legame con Simone Martini (BAGNOLI, in *Simone Martini e chompagni...*cit., p. 60).

non aveva mai avuto parte attiva nella comunità cittadina<sup>242</sup>. Dei miracoli presenti nelle *Vite* scritte, si è scelto di rappresentare nella pala agiografica due tra i più cruenti, aggiungendovi una terza scena (*Bambino risanato dopo l'attacco di un cane*) del medesimo tenore; l'episodio del *Cavaliere risanato dopo una caduta da cavallo*, quello meno disturbante, si spiega invece verosimilmente, come già detto, come ex voto. La scelta di rappresentare un neonato a terra in una pozza di sangue, la disperazione di una madre impotente di fronte alla tragedia, o durante l'estremo e brutale tentativo di protezione della prole, fino all'occhio del bambino penzolante fuori dall'orbita tra rivoli di sangue, sembra suggerire che l'intento non sia tanto di offrire al pubblico l'*exemplum* di una santa vita – come accadeva solitamente nelle tavole agiografiche dedicate ai santi di antica venerazione –, quanto piuttosto di sconvolgere, turbare, anche tramite riferimento a fatti recenti avvenuti a Siena (come probabilmente era il caso della salvifica guarigione del pargolo Paganelli), al fine di promuovere e radicare la devozione per colui che a tutti questi scenari raccapriccianti aveva saputo porre rimedio. Questa, che a tutti gli effetti sembra una strategia comunicativa emozionale basata su una prima fase di sconvolgimento e una successiva di conforto, venne impiegata – seppur con toni meno crudi – anche nelle prime tavole dedicate a Francesco d'Assisi, le quali mostravano soprattutto miracoli taumaturgici del santo (in particolare le scene della *Guarigione della fanciulla dal collo torto*; *Guarigione di Bartolomeo da Narni*; *Guarigione dell'indemoniata*; *Guarigione dello storpio*)<sup>243</sup>, riflettendo evidentemente un sentimento di devozione nei confronti del santo più incentrato sull'ammirazione delle sue capacità taumaturgiche, piuttosto che sull'esemplarità cristiana della sua esistenza<sup>244</sup>.

## 6.2.2 Andrea Gallerani

---

<sup>242</sup> Questo sembra essere confermato dal fatto che, in seguito alla decisione del Comune nel 1328 di sospendere per motivi economici la partecipazione dei rappresentanti municipali ai giorni di festa dedicati ai santi civici, l'istanza di abrogazione della delibera presentata dagli agostiniani a favore del culto di Agostino Novello venne accolta con minore entusiasmo rispetto a quelle presentate dai domenicani e dai francescani (VAUCHEZ, *La commune de Sienne...*cit.).

<sup>243</sup> BOSKOVITS, *Medieval panel painting...*cit., pp. 125-125, 147-148, 245-247, 251-252, 258-260.

<sup>244</sup> COOK, *Images of st Francis...*cit., p. 63. La preferenza per raffigurazioni di miracoli taumaturgici caratterizza anche dipinti destinati al culto di santi di antica venerazione, come il paliotto di san Zanobi del Maestro del Bigallo, oggi presso il Museo dell'Opera di Santa Maria del Fiore (CIATTI, *Fatta dell'olmo della piazza*...cit. con bibliografia precedente).

Mentre l'ordine agostiniano cercava di far fronte alla contraddizione interna tra la natura ascetica e solitaria delle origini e il percorso intrapreso a partire dalla metà del XIII, fatto di contemplazione e apostolato,<sup>245</sup> le famiglie conventuali fondavano la loro missione proprio sul connubio tra vita attiva e contemplativa, suggerendo anche ai devoti concrete pratiche penitenziali, quali per esempio le attività di misericordia all'interno di istituzioni ospedaliere. In seno a questi contesti, a partire dagli ultimi decenni del XII secolo fino alla fine del secolo successivo, in Italia centro-settentrionale si diffuse il culto dei cosiddetti «santi della carità e del lavoro», personaggi laici legati alla fondazione di ospizi, ospedali o opere assistenziali<sup>246</sup>: tra questi rientra Andrea di Ghezolino di Gallerano (morto nel 1251), emerso anch'egli da quella «*faecunda sanctorum patria*»<sup>247</sup> che era Siena. Le più antiche fonti sulla sua vicenda sono duecentesche, una *Vita* tramandata dai Bollandisti in cui si fa riferimento a «*frater Ambrosius*», Ambrogio Sansedoni, e che quindi è da collocare tra la morte del beato Andrea e quella del Sansedoni nel 1286<sup>248</sup>, e due sportelli raffiguranti tre storie del beato e altre di san Domenico e san Francesco, oggi nella Pinacoteca Nazionale di Siena<sup>249</sup>.

Dalla *Vita* sappiamo che apparteneva alla famiglia magnatizia senese dei Gallerani<sup>250</sup> e venne bandito dalla città in seguito a un assassinio. Durante l'esilio venne sorpreso da una tromba d'aria ma, affidatosi alla Vergine, riuscì a salvarsi miracolosamente. Da questo momento ebbe inizio il suo percorso di conversione, contraddistinto da un'assidua dedizione ai bisognosi e ai malati e da un grande impegno nell'attività di preghiera, sul solco del precetto di comunione tra vita attiva e contemplativa perpetrato dagli ordini mendicanti. Tradizionalmente il beato è stato considerato il fondatore attorno al 1240 dell'istituzione assistenziale detta *Domus Misericordiae*, anche se le fonti non ne danno conferma<sup>251</sup>. In seguito alla morte, nel 1251,

---

<sup>245</sup> BELLANDI S., *Agostiniani*, s.v., in *Enciclopedia Italiana*, I, Roma 1929.

<sup>246</sup> VAUCHEZ, *La santità nel Medioevo*...cit., pp. 159-168, 212-213.

<sup>247</sup> *Acta Sanctorum Martii*, a cura di G. Henschenio, D. Paperbrochio, III, Antverpiae 1668, pp. 49-57, in particolare p. 49.

<sup>248</sup> *Ibidem*, cfr. BARTOLOMEI ROMAGNOLI, *Pier Pettinaio*...cit., p. 119, nota 32.

<sup>249</sup> BOSKOVITS, *Mediaeval panel painting*...cit., pp. 463-465, con riferimenti a bibliografia precedente, in particolare: ARGENZIANO R., *La prima iconografia del beato Andrea Gallerani fondatore della Domus Misericordiae*, in *La Misericordia di Siena attraverso i secoli*, a cura di M. Ascheri, P. Turrini, Siena 2004, pp. 52-93, in partic. pp. 53-56.

<sup>250</sup> ZARRILLI C., *Gallerani, Andrea*, s.v., in *Dizionario Biografico degli Italiani*, LI, Roma 1998, pp. 544-546; NARDI P., *Origini e sviluppo della Casa della Misericordia nei secoli XIII e XIV*, in *La Misericordia di Siena attraverso i secoli*, a cura di M. Ascheri, P. Turrini, Siena 2004, pp. 64-93, in particolare pp. 65-66.

<sup>251</sup> Quel che è certo è che questa struttura assistenziale si andò a configurare istituzionalmente solo nei mesi immediatamente successivi alla morte di Andrea, ottenendo immediatamente supporto civico e religioso (NARDI, *Origini e sviluppo*...cit., pp. 64-93).

le sue spoglie vennero in un primo momento inumate in un luogo imprecisato, ma in seguito al manifestarsi di miracoli vennero collocate «in elevato luogo» nella chiesa di San Domenico, che si stava erigendo in quegli anni<sup>252</sup>. La traslazione dei resti e l'edificazione di un altare dedicato al santo dovettero avvenire entro il 1274, quando il vescovo di Siena, Bernardo Gallerani, concesse «a reverenza e devozione del venerabile Andrea» un anno di indulgenza a tutti coloro che avessero visitato San Domenico il lunedì dopo la Domenica delle Palme facendo elemosine<sup>253</sup>. La convergenza della nascita del culto di Andrea Gallerani e dei lavori di edificazione di San Domenico, che si protrassero almeno per quello che riguarda il corpo principale fino all'inizio del XIV secolo, sembrerebbe indicare un interesse di tipo economico da parte dei Frati Predicatori nella promozione del beato<sup>254</sup>. Seppur il culto di Andrea sembri svilupparsi in un primo momento in seno domenicano (e in particolare grazie alla figura del beato Ambrogio Sansedoni, primo promotore del Gallerani),<sup>255</sup> furono però i membri della *Domus Misericordia* a chiederne il riconoscimento civico, tramite una petizione presentata al Comune in data 8 giugno 1347 e che venne accolta con larghissima maggioranza<sup>256</sup>. Come si vedrà, ci sono ragioni per credere che fossero i confratelli della *Domus Misericordia* a commissionare la tavola agiografica dedicata al beato in San Domenico. Non è invece certo il ruolo che ebbe la famiglia Gallerani nella promozione del culto del beato: l'impiego nei suoi confronti di una locuzione molto lusinghiera («tam de nobili stirpe natus») nella petizione presentata nel 1347 sembrerebbe indicarne un'accresciuta egemonia nel panorama cittadino e interesse nel patrocinio del culto del beato<sup>257</sup>, tuttavia solo a partire dal 1519 è documentata la sepoltura di un membro della famiglia Gallerani presso l'altare in San Domenico, mentre si ha notizia che nel 1404 vi fu seppellito Andrea Tenduccio, già rettore della *Domus Misericordiae*<sup>258</sup>.

---

<sup>252</sup> Barbi riporta che inizialmente le sue spoglie vennero interrate nella chiesa di San Gregorio, al cui posto venne poi edificata quella di San Domenico (BARBI R., *Vita del Beato Andrea Gallerani nobil di Siena istitutore dello spedale e frati della Misericordia nella sua patria descritta dal P.F. Raimondo Barbi*, Siena 1638, pp. 69-70). L'esistenza di San Gregorio è stata però messa in discussione in BUTZEK M., in *S. Domenico – Chronologie, Kirche und Konvent*, in RIEDL P. A. – SEIDEL M., *Die Kirchen von Siena. Abbadia all'Arco – S. Biagio. Textband*, I.I, München 1985, p. 453, nota 2.

<sup>253</sup> BUTZEK, in *S. Domenico*...cit., p. 455, nota 24. Non è certo però il legame di parentela del vescovo col beato Andrea (GIORGI A., *Gallerani, Bernardo (Bernardo di Bonçio)*, in *Dizionario Biografico degli Italiani*, LI, Roma 1998, pp. 546-548).

<sup>254</sup> Cf. BARTOLOMEI ROMAGNOLI, *Pier Pettinaio*...cit., pp. 119-120.

<sup>255</sup> Inoltre, nel 1344 si costituì in San Domenico un'associazione sotto l'invocazione di Andrea Gallerani, che si riuniva in un oratorio del convento (Ivi, p. 119).

<sup>256</sup> VAUCHEZ, *La commune de Sienne*, cit., pp. 757-758.

<sup>257</sup> VAUCHEZ, *Patrocinio dei santi*...cit., in particolare p. 195.

<sup>258</sup> BÄHR I., in *S. Domenico – Chronologie, Kirche und Konvent*, in RIEDL P. A. – SEIDEL M., *Die Kirchen von Siena. Abbadia all'Arco – S. Biagio. Textband*, I.I, München 1985, pp. 734, 739-740.

Dalla *Vita* duecentesca, e in particolare dalla descrizione dei miracoli *post mortem*, si ricava che la cassa contenente le spoglie del beato fosse collocata su un «sepulcro», che qui forse indica una struttura soprastante l'altare («sepulcro, super quod steterat capsula, ubi erat corpus beati viri») <sup>259</sup>, e che questo fosse una meta abitualmente frequentata –anche nottetempo– dai fedeli <sup>260</sup>, tant'è che era previsto che un converso domenicano fungesse da custode del sito <sup>261</sup>. Verso il 1450 l'altare del beato doveva trovarsi circa a metà della parete destra della navata <sup>262</sup>. Una più completa descrizione del complesso monumentale ci è offerta dalla visita pastorale del 1575 di Francesco Bossi:

Visitavit altare sub titulo beati Andreae Gallerani senensis, quod altare est lateritium coopertum mensa lignea, et haebat tres tobaleas, cum petra sacra quam mandavit equari, et infigi dicte mensae; aderant duo candelabra octonea, et pallium ex serico albo damasco, et predella lignea nova et decens; supra quod altare aderat icona imaginis [sic] beati Andreae cum variis miraculis per eum factis in tabulis, perpulcre, et ornate depictis, subtus quam iconam aderat gratis ferrea, et post illam aderat capsula lignea deaurata, in qua erat repositum corpus supradicti beati Andreae <sup>263</sup>.

Si ricorda quindi sopra l'altare un'immagine del beato Andrea Gallerani con diversi miracoli della sua vita «in tabulis depictis»: non è chiaro dalla descrizione se l'immagine del beato fosse scolpita o dipinta e, in quest'ultima eventualità, se i miracoli fossero dipinti su tavolette autonome, o piuttosto strutturalmente coerenti all'immagine del beato, andando quindi a costituire una tavola agiografica iconico-narrativa. Al di sotto del complesso si situava una grata e, oltre questa, l'urna del beato Andrea, forse incassata nel muro. Alla descrizione di monsignor Bossi segue quella di padre Raimondo Barbi, estensore della biografia del beato, licenziata nel 1638:

---

<sup>259</sup> *Acta Sanctorum Martii*...cit., p. 56.

<sup>260</sup> Ivi, cit., pp. 55-57; «Quidam nomine Matthaëus per octo menses amiserat loquelam, sed pernoctans ante sepulcrum viri Dei, usum loquendi solitum mox recepit.» (Ivi, p. 55).

<sup>261</sup> «Frater Oliverius conversus Ordinis Praedicatorum ante quam intraret Ordine, custodiens viri Dei sepulcrum...» (*Ibidem*). I diversi fori presenti diffusamente sulla superficie della tavola sono stati interpretati come tracce dell'antico ancoraggio di *ex voto* (AVANZATI, in *Simone Martini e "chompagni"*...cit., pp. 78-81, in particolare p. 78), anche se sembrerebbe piuttosto trattarsi di fori di sfarfallamento; in assenza di un esame autoptico approfondito non è tuttavia il caso di escludere l'ipotesi che alcuni di questi siano tracce di antichi *ex voto*, ma non è possibile stabilire se risalgano al XIV secolo. Ad ogni modo, è verosimile ipotizzare la presenza di altre tipologie di *ex voto* nei pressi dell'altare, come sembra essere il caso anche per il beato Agostino Novello.

<sup>262</sup> BÄHR, in *S. Domenico*...cit., pp. 734, 739-740.

<sup>263</sup> BOSSI, *Visita apostolica*...cit., II, pp. 253-254.

Ma sopra al tutto dien pur credito alla devotione de popoli ed alla santità sua, quella [immagine] fatta da Antonio Laurati fratello di Pietro sanese amendue pittori, (come alcuni dicono) nell'anno 1327 in circa, posta in quei giorni nel proprio altare, dove al presente anco risiede il suo santo corpo, in elevato luogo ornata attorno con diversi miracoli ed opere caritative di questo Beato la qual'effigie vogliano molti che sia cavata dal suo Originale, che rappresentava la figura di questo Beato<sup>264</sup>.

La testimonianza di Barbi specifica l'anno di esecuzione, l'autore – intendendo con ogni probabilità Ambrogio Lorenzetti –, che si trattasse quindi di un complesso pittorico, che i miracoli si situassero attorno all'icona del santo e, in passi successivi, che fossero dipinti sul medesimo supporto<sup>265</sup>. Più volte la letteratura ha provato a identificare l'elemento centrale del complesso col pannello raffigurante il beato Andrea Gallerani attribuibile a Lippo Memmi, oggi in Pinacoteca a Siena e già presso la chiesa della Sapienza [fig. 47]<sup>266</sup>. Questa ipotesi può essere confermata dal seguente documento, sinora inedito, che ho potuto rintracciare presso l'Archivio di Stato di Siena, vale a dire una memoria secentesca dell'allora camerlengo della compagnia del beato Andrea Gallerani<sup>267</sup>, Ferdinando Miniati:

A dì 10 dicembre [1670] comprai un s. Andrea in tavola alto circha tre braccia e largo poco più di un braccio, il quale era la tavola già dell'altare che era in San Domenico e detto quadro fu dato anni sono dai reverendissimi padri a un tal Musio Catini, legnaiuolo, chon altre tavole, tra le quali ci era il gradino pure dipinto con alquanti miracoli di detto santo i quali nono possuto riechuperare per essere in diverse mani, cioè il detto Musio li vendé a diverse persone e questo non lo vendé per che ebbe intensione di donarlo alla nostra compagnia, il qual morì anni sono, et io sapendo che li suoi eredi lo avevano glieli dimandai, e per essere povere genti si rimessero in me di quel che io gli avessi dato lo avrebbero preso per carità e non per pagamento, avendo io datoli intensione di voler chonlocharlo a piè la prima schala, del che gli dei lire cinque e la vedova moglie già del detto Musio ne fu contenta dichiarando che le dette

---

<sup>264</sup> BARBI, *Vita del Beato Andrea Gallerani...*cit., pp. 124-125.

<sup>265</sup> Si veda la nota 273.

<sup>266</sup> KAFTAL, *Iconography of the Saints...*cit., col. 53; CARLI E., *Il Beato Andrea Gallerani e la sua famiglia*, in «Terra di Siena», 18, 1964, pp. 29-34, in partic. pp. 31-32; AVANZATI, in *Simone Martini e "chompagni"*...cit., pp. 78-81; VAN OS, *Due divagazioni intorno alla pala di Simone Martini...*cit., p. 86, nota 11; BELLOSI L., *Per un contesto cimabuesco senese: a) Guido da Siena e il probabile Dietisalvi di Speme*, in «Prospettiva», 61, 1991, pp. 6-20, in partic. pp. 7-10, 15, 19 nota 13; NORMAN D., *Icona imaginis ... cum variis miraculis: preserving the memory of the Blessed Andrea Gallerani in Siena*, in *Saints, miracles and the image*, a cura di S. Cardarelli, L. Fenelli, Turnhout 2017, pp. 53-73.

<sup>267</sup> Per la compagnia del beato Andrea Gallerani si veda: BÄHR, in *S. Domenico...*cit., p. 480.

tavole furno date al detto Musio per guastare, il qual doveva far certi lavori di tavole vecchie, e al suddetto legnaiolo gli rincrebbe, e in luogo di quelle gli dé altre tavole e quelle le prese per sé, e se mal non mi richordo mi par di aver letto nella Vita del beato Andrea che di questa tavola e miracholi ne facci mensione e per ciò mi è parso bene il pigliarla e chonlocharla dove parrà che stia meglio ne mancharò far maggior diligenza in ricercare ancho i miracoli<sup>268</sup>.

Con ogni probabilità percepito come antiquato, il complesso pittorico trecentesco dedicato al santo venne venduto dai padri domenicani ad un legnaiolo, detto Musio Catini, che avendo in programma di fare «certi lavori di tavole vecchie», si procurava materiale da «guastare». Dobbiamo quindi la conservazione della tavola raffigurante il beato Andrea alla sensibilità del legnaiolo Musio Catini e alla prontezza del camerlengo Miniati, il quale comprò dalla vedova di Catini la tavola raffigurante il beato e la riconobbe in quella citata da Barbi. Se parte della critica tendeva a scartare l'ipotesi dell'identità tra la tavola descritta da Bossi e da Barbi con quella oggi presente in Pinacoteca e già nell'atrio della chiesa della Sapienza<sup>269</sup>, la memoria appena riportata però sembra confutare ogni dubbio, dato che le dimensioni riportate da Miniati di «circa tre braccia per poco più di un braccio» corrispondono infatti a quelle della tavola (172,5 x 75,5 cm). Si ricordi poi l'argomento, già di Diana Norman, della corrispondenza tra l'effigie del beato della tavola oggi in Pinacoteca, e quella presente sul frontespizio della *Vita* curata da Barbi accompagnata dall'iscrizione «Vera effigies b[ea]ti andree gallerani» e che doveva corrispondere a quella che lui vide sull'altare del beato in San Domenico, che pure ricorda come cavata dal vero [figg. 50-51]<sup>270</sup>. L'ipotesi che Barbi vedesse sull'altare di San Domenico la tavola oggi in Pinacoteca risolve anche la difficoltà di una menzione da parte dello stesso – e quindi ben prima del 1670 – di un'altra tavola raffigurante il beato nella chiesa della Sapienza e che quindi doveva essere aliena alla nostra questione.<sup>271</sup>

Per quanto riguarda le scene con storie la descrizione assicura che Musio ricevette dai padri domenicani oltre al centrale raffigurante il beato anche *altre tavole* di non specificato soggetto al netto di un gradino, ovvero predella, che è descritto come raffigurante miracoli, concordando con la descrizione del Bossio, che pure si

---

<sup>268</sup> Siena, Archivio di Stato, Patrimonio Resti, 114, c. 67v.

<sup>269</sup> ROMAGNOLI E., *Biografia cronologica de' bellartisti senesi*, [1835], rist. anast. 13 voll., Firenze 1976, II, p. 256; ARGENZIANO, *La prima iconografia del beato Andrea Gallerani...*cit., p. 60.

<sup>270</sup> NORMAN, *Icona imaginis ... cum variis miraculis...*cit., pp. 60-64.

<sup>271</sup> ARGENZIANO, *La prima iconografia del beato Andrea Gallerani...*cit., p. 60.

riferisce esclusivamente a miracoli e non a generici fatti della vita. Ad alimentare il sospetto che si trattasse di un complesso agiografico iconico-narrativo, concorre la descrizione secentesca del Barbi che ricorda un'immagine «ornata attorno con diversi miracoli e opere caritative di questo Beato», precisando in altro luogo il numero di sette episodi, e la presenza, messa in luce già da Enzo Carli e in seguito da Elisabetta Avanzati, di sedi per cavicchi e ranghette lungo i lati della tavola [fig. 53].<sup>272</sup> Oltre il *gradino* quindi anche altre tra le *altre tavole* ricordate da Miniati erano istoriate e dovevano inizialmente ornare i lati della tavola che oggi conserviamo. Nonostante i buoni propositi Miniati non riuscì a rintracciare le scene laterali raffiguranti i miracoli e ad oggi esse risultano ancora disperse. Padre Barbi ci segnala tuttavia nella *Vita* di Andrea che sette dei miracoli *post mortem* attribuiti al beato erano stati dipinti sull'«icona antica» del santo<sup>273</sup>. Se il numero delle scene –sette– raffiguranti miracoli riportato da Barbi fosse corretto, e considerata la menzione da parte di Miniati di un «gradino dipinto con alquanti miracoli», si potrebbe ipotizzare una disposizione delle scene a U attorno al pannello centrale – sul quale sono ben visibili lungo i lati diverse sedi per cavicchi e ranghette –, secondo un modello che riproponeva l'unità visiva tra tavola e sarcofago istoriati presente nel monumento al Beato Agostino Novello [fig. 52]<sup>274</sup>.

Per quanto riguarda la morfologia del complesso, non è certo se l'indicazione secentesca della presenza di una “gradino” sia da considerarsi semplicemente in riferimento alla disposizione di un registro di storie al di sotto dell'icona del beato, a modo di predella, o piuttosto a descrizione di un'entità strutturalmente autonoma come la predella, in dipendenza dal complesso dedicato al beato Agostino Novello, dove il sarcofago istoriato faceva le veci di una predella a sé stante. Tuttavia, non è

---

<sup>272</sup> CARLI, *Il Beato Andrea Gallerani e la sua famiglia...*cit., in particolare pp. 31-32; AVANZATI, in *Simone Martini e “chompagni”...*cit., pp. 78-81.

<sup>273</sup> Tra le formule impiegate da padre Barbi per indicare la presenza della raffigurazione dei miracoli nella tavola agiografica vi sono: «il qual miracolo con licenza di chi poteva farla fu dipinto tra li altri al suo altare in memoria di sì gran beneficio»; «il qual miracolo è tra li dipenti con quelli che s'è detto di sopra al suo altare»; «e registrato questo ancora tra li altri miracoli che sono notati in pittura nella sopradetta tavola»; «e fu depento insieme con quelli che sono dal suo altare»; «questo miracolo è dipento dal suo altare nell'Icona antica insieme con altri segnalati ad honor e gloria di questo Beato» (BARBI, *Vita del Beato Andrea Gallerani...*cit., pp. 79-90).

<sup>274</sup> Al prototipo di Simone Martini, Hiller Von Gaertringen riconduce la pala della beata Umiltà da Faenza di Pietro Lorenzetti, quella di sant'Antonio Abate di Sano di Pietro, oltre a quella di Martino di Bartolomeo da cui il suo studio prende le mosse, e denomina la categoria *Heiligenbild mit U-förmig umlaufenden Szenen*. Mentre sussistono diverse difficoltà correlate alla ricostruzione avanzata dallo studioso del complesso agostiniano come struttura a vento, è indubbio che una ordinata disposizione a U delle storie fosse una soluzione diffusa tra i pittori senesi (HILLER VON GAERTRINGEN, *Seven scenes of the Life of Saint Stephen by Martino di Bartolomeo in Frankfurt...*cit., pp. 314-339).

da escludere che il complesso potesse essere invece formato da un trittico, i cui pannelli o sezioni laterali ospitassero ognuno tre storie, mentre al centro stesse l'immagine del beato con una storia sottostante, in linea con quelle inferiori degli altri pannelli, similmente a quanto si verifica nel polittico dedicato a Umiltà da Faenza di Pietro Lorenzetti (che peraltro era corredato da una predella con busti di santi, autonoma dal resto del complesso sia dal punto di vista strutturale che da quello iconografico) [figg. 54-57].<sup>275</sup> Dalla fotografia del retro della tavola raffigurante il *Beato Andrea Gallerani* e dall'esame autoptico permesso dall'attuale collocazione della tavola in Pinacoteca, il bordo inferiore presenta un andamento irregolare e pare essere stato resecato, apparentemente in linea con l'ipotesi avanzata, anche se la presenza di un listello rende impossibile un esame ravvicinato del bordo inferiore della tavola [fig. 48]. Il listello ligneo, non originale, sembra essere stato concepito in supporto all'attuale cornice, eccedente le dimensioni della tavola e commissionata da Ferdinando Miniati l'anno successivo all'acquisto della tavola, come si vedrà a breve.

Non è poi certo che l'attuale disposizione delle traverse, visibili sempre dalla fotografia del retro, corrisponda a quella originale, dal momento che sono tutte inserite nello spessore del supporto, ovvero secondo un sistema particolarmente diffuso nel XVI secolo (per esempio nell'*Incoronazione della Vergine* di Sandro Botticelli).<sup>276</sup> Una diversa posizione, più dilatata, delle traverse originali sembra inoltre essere suggerita dalle alterazioni cromatiche e da quelli che potrebbero sembrare fori di inserimento dei chiodi (che di consueto erano inseriti dal retro) [fig. 49]; una quarta traversa avrebbe interessato la porzione inferiore dell'insieme, costituita dall'ordine inferiore di storie. Secondo la ricostruzione qui proposta, non ostacolata dalla posizione delle sedi di cavicchi e ranghette, la tavola raffigurante il beato verrebbe quindi a essere affiancata lateralmente da quattro tavolette istoriate, due per lato, e a modo di predella una sequenza di tre episodi, le cui dimensioni verosimilmente si allineerebbero con le tre partizioni superiori [fig. 52].

---

<sup>275</sup> CASTELLI C. – RICCIARDI L., *Studio, restauro e ipotesi di ricostruzione della carpenteria del polittico della beata Umiltà*, in *Il polittico della beata Umiltà di Pietro Lorenzetti*, a cura di R. Bartali, D. Parenti, Livorno 2023, pp. 87-93.

<sup>276</sup> CASTELLI, *Tecniche di costruzione...*cit., p. 93. Fino all'inizio del XV secolo le traverse generalmente sarebbero state ancorate al supporto tramite chiodi (UZIELLI L., *Historical Overview of Panel-Making Techniques in Central Italy*, in *The Structural Conservation of Panel Paintings: Proceedings of a Symposium at the J. Paul Getty Museum, 24-28 April 1995*, a cura di K. Dardes, A. Rothe, Los Angeles 1998, pp. 110-135, in particolare p. 122).

In un passo successivo, datato all'ottobre successivo, Ferdinando Miniati riporta le seguenti parole:

[...] A di 10 ottobre [1671] feci fare la cornice al Santandrea che chomprai fin del mese di maggio dell'anno passato il quale è chonlochato scesa la prima schala in faccia alla porta di strada è prima dei Giuli otto in otto braccia di tavole gentili è per fattura di detta cornice, lire otto e per intagliatura di due mensole e una cartella sotto al detto quadro lire due e mezza e per ciò di bullette e colla lire una e al muratore per aver fatte le buche per mettere li scedoni o mensole e grappe e gesso di suo a ver riturato alquanti buchi del medesimo muro e aver aitato a mettere su il quadro in tutto gli o dato un Giulio e detto lavoro l'ha fatto Giuseppe Querci legnaiuolo.<sup>277</sup>

Il passo specifica quanto già accennato nel primo estratto, ovvero che il camerlengo intende posizionare la tavola recuperata raffigurante il patrono della compagnia *scesa la prima schala in faccia alla porta di strada*. Come si è detto la compagnia della Misericordia occupava i locali interrati del complesso della Sapienza e, nello specifico, l'oratorio sotto la chiesa di San Pellegrino, al quale si accedeva tramite due rampe di scale, come documenta il rilievo del piano interrato risalente al 1678, qualche anno successivo alla nostra vicenda.<sup>278</sup> La tavola del beato si sarebbe quindi sarebbe stata la prima cosa che chi, scendendo i gradini per raggiungere l'oratorio della compagnia, avrebbe visto.

Gli episodi miracolosi che dovevano attorniare l'icona del beato sono tutti presenti nella *Vita* duecentesca e padre Barbi associa agli episodi dipinti che può vedere in San Domenico le corrispondenti scene descritte nella *Vita* antica, trascrivendole nella sua descrizione però in un diverso ordine, verosimilmente secondo il senso di lettura da lui adottato. Incrociando l'ordine delle scene nella *Vita* duecentesca con quello riportato da Barbi, si può ipotizzare per le rappresentazioni dei miracoli disposte a U attorno alla figura del beato un senso di lettura a serpentina, dalla scena in alto a sinistra, fino a quella in basso a destra<sup>279</sup>. Le scene miracolose raffigurate, seguendo l'ordine presente

---

<sup>277</sup> Siena, Archivio di Stato, Patrimonio Resti, 114, c. 71r.

<sup>278</sup> EICHBERG M., *La Casa della Sapienza di Siena: i lavori di ridisegno e adattamento tra '400 e '700*, in *L'università di Roma la Sapienza e le università italiane*, a cura di B. Azzaro, Roma 2008, pp. 259-275, in particolare pp. 263, 268, fig. 7.

<sup>279</sup> Un senso di lettura a serpentina del programma narrativo si ritrova anche nella tavola del Maestro di santa Cecilia dedicata a santa Margherita d'Antiochia e nel complesso dedicato a santo Stefano di Martino di Bartolomeo, ricostruito da Rudolf Hiller Von Gaertringen (HILLER VON GAERTRINGEN, *Seven scenes of the Life of Saint Stephen by Martino di Bartolomeo in Frankfurt...cit.*, pp. 314-339).

nell'agiografia scritta, sono le seguenti: *La guarigione di un occhio ferito*<sup>280</sup>, *Esorcismo di un indemoniato*<sup>281</sup>, *Evasione di un incarcerato*<sup>282</sup>, *Liberazione degli ostaggi dai Saraceni*<sup>283</sup>, *Resurrezione di Baroncello*<sup>284</sup>, *Bambina miracolosamente illesa dopo una caduta*<sup>285</sup>, *Guarigione miracolosa della mano del custode del sepolcro del beato*<sup>286</sup>. Si tratta quindi di quattro azioni taumaturgiche e di tre interventi provvidenziali del beato, invocato dagli interessati: per la maggioranza sono scene cruente, che costituiscono quindi un valido contraltare a quelle presenti nel monumento del beato Agostino Novello, eseguito dalla medesima cerchia di pittori. L'occhio che il vignaiolo si ritrova con orrore ai propri piedi non può non richiamare alla mente quello nella scena del *Bambino risanato dopo l'attacco di un cane* – che a sua volta ha un precedente nella scena della madre che prega per la figlia con gli occhi fuori dalle

---

<sup>280</sup> «Quidam dum figeret paxillum in vinea, transcurrit per alium paxillum cum facie, ita quod oculum sibi erutum vidit in terram deiectum; qui facto voto Beati Andreae, mox in capite ut primitus collocatur» (*Acta Sanctorum Martii*, cit., p. 55).

<sup>281</sup> «Quidam etiam a daemonio vexatus viri Dei sepulcro devotius assistebat, sed daemon invitus recedens dixit, quod saltem campanae in eius recessu nullatenus pulsarentur pro exultatione miraculi; eo quod ab ipso recedente stanga campanae penitus frangeretur, quod postmodum rei exitus approbavit, nam ipsum discerpens, et liberum dimittens dictam stangam in furore confregit» (Ivi, p. 56).

<sup>282</sup> «Quidam nomine Ugucione de Ischia, dum esset in carcere votum faciens viro Dei, mox adinvenit clavum, cum quo carcere dissipabat: sed cum tempus esset quietum, ut non sentiretur, rogavit pro tempore inquieto; et factum est tempus procellosum; ita quod nullo custode sentiente omnes de carcere penitus evaserunt» (*Ibidem*).

<sup>283</sup> «[Quidam navigantes] sed cum redirent, navis in albagia posita ab octo galeis piratarum invaditur; et omnes, qui erant in ea, vinculantur in parte inferiori, ipsis Saracenis superius existentibus: sed captivi memores recepti beneficij, viro Dei iterum se voverunt, et facto voto relaxata sunt vincula, et adscendentes superius, invenerunt dictos Saracenos somno gravissimo soporatos, quos omnes occiderunt, bona eorum cum galeis plenarie obtinentes» (*Ibidem*).

<sup>284</sup> «Quidam nomine Baroncellus, diem clauserat extremum, sed facto voto Beati Andreae a Landa uxore eius et Ganna filia sua pro suscitatione et liberatione defuncti, vitae et sanitati est sancti viri meritis restitutus» (*Ibidem*).

<sup>285</sup> «Nobilis quaedam domina fuit in civitate senensi, quae Beati Andreae precibus magnum beneficium est adepta. Haec in nocte Dominicae in ramis palmarum tale somnium se habuisse narravit: somniabat enim, quod filia sua parvula de fenestra cuiusdam domus praecipitium pateretur. Haec cum a somno evigilasset timore perterrita, filiam suam Beati Andreae devotissime commendavit: ipsa vero die in qua beatissimi confessoris Andreae festum a fidelibus cum veneratione incipitur venerari, dum filia praedictae dominae esset in quadam altissima domo, contigit ipsam per fenestram eiusdem domus ruere, et ad terram demergi, somnio ad effectum perducto. Dum sic praecipitaretur, quaedam mulier eam videndo demergi, lacrymabiliter, et alta voce coepit sic dicens Beati Andreae patrocinium invocare: Sancta Andrea, Sancte Andrea, adiuva illam. Miranda res! Cum puella pervenisset ad terram, tam leviter et tam suaviter cecidit, quod nullum nocumentum in eius corpore a medico et ab aliquo alio potuerit reperiri» (*Ibidem*).

<sup>286</sup> «Senese, custos sepulcri beati viri, cum oblatas cereas imagines in honorem Beati Andreae, eiusdem sanctitatem in miraculis protestantes, supra eius sepulcrum decenter collocaret in alto; pede lapso, contigit eius manum a quodam clavo a parte inferiore superius perforari; qui emisso voto, coepit inhaerendo sepulcro penitus dormire. Ipsi vero dormienti, apparuit Beatus Andreas, exhortans eum, ut pauperum curam diligenter haberet, et eius manui signum sanctae Crucis impressit. Ipse vero postmodum excitatus invenit se penitus liberatum, nulla in eius manu deformitate manente; ad eius gloriam, et honorem, qui manum leprosi, tactu suae mindissime manu miraculose curavit» (Ivi, p. 57).

orbite nella tavola francescana di Giunta Pisano (fig. 7) –<sup>287</sup>, mentre la scena della *Bambina miracolosamente illesa dopo una caduta* replica quasi alla lettera la dinamica del *Salvataggio di un bambino caduto da un balcone*. Non abbiamo invece un paragone per quella che doveva essere la terribile – ma sapidissima – scena di *Liberazione degli ostaggi dai Saraceni* e successivo trucidamento di questi ultimi.

Seppur la nostra conoscenza di questa serie narrativa si limiti alla sola descrizione di padre Barbi, sembra che il suo scopo, al pari di quello della tavola dedicata ad Agostino Novello, fosse quello di impressionare la sensibilità dei fedeli, i quali – come si è visto – erano abituali frequentatori del sepolcro. L'interesse per un loro coinvolgimento emotivo tramite la commissione di una pala agiografica potrebbe essere spiegato dalla volontà di preparare il terreno all'istanza di istituzionalizzazione del culto in sede comunale, presentata dai membri della *Domus Misericordia* nel 1347. Il legame della tavola agiografica – di cui oggi conosciamo solo il centrale – con la confraternita è testimoniato peraltro dalla presenza sul manto del beato delle insegne della compagnia della Misericordia (una M sovrastata da una croce). La marcatura del manto degli oblati fu resa obbligatoria negli Statuti redatti tra il 1331 ed il 1332,<sup>288</sup> che quindi vanno intesi come *post quem* per l'esecuzione del dipinto. Sembra pertanto verosimile che dietro la commissione del dipinto agiografico ci fossero i confratelli della *Domus Misericordia* e che quella potesse situarsi tra il quarto decennio, al culmine peraltro di un periodo di grande sviluppo e fortuna economica per la compagnia, e l'istanza presentata al Comune nel giugno 1347 – forse in vista del centenario della morte del santo –, affinché la festività del beato fosse pubblicamente onorata.

### 6.2.3 Umiltà da Faenza

Il polittico di Pietro Lorenzetti destinato a Umiltà da Faenza, oggi diviso – fuorché una cuspidale con San Matteo dispersa – tra la Galleria degli Uffizi [fig. 54], la Gemäldegalerie di Berlino [figg. 55-56] e la collezione Salini, e in origine commissionato per il monastero femminile vallombrosano di San Giovanni Evangelista, mostra un diverso tipo di strategia per catturare e indirizzare l'emotività del pubblico tramite la selezione di episodi agiografici, allo scopo di promuovere o favorire il culto di un santo di nuova

---

<sup>287</sup> BOSKOVIĆ, *Mediaeval panel painting...* cit., pp. 245-247.

<sup>288</sup> NARDI, *Origini e sviluppo della Casa della Misericordia...* cit., p. 75.

venerazione<sup>289</sup>. Le più antiche fonti scritte sulla vita della religiosa corrispondono a due biografie trecentesche, una in latino e una in volgare, indipendenti tra loro. La redazione latina risulta essere stata autenticata per la prima volta nel 1332 ed è verosimile facesse parte del materiale presentato presso la Sede Pontificia in istanza dell'apertura del processo di canonizzazione di Umiltà. La redazione in volgare della *Vita*, più lunga, sembra invece essere leggermente più tarda (1345). Originaria di Faenza, dopo un'esperienza da reclusa e dopo aver fondato un monastero vallombrosano dedicato a Santa Maria Novella, Umiltà ne edificò a Firenze uno dedicato a san Giovanni Evangelista, detto delle Donne di Faenza, alla cui guida rimase fino alla morte avvenuta nel 1310. Tumulate inizialmente a sinistra dell'altare maggiore del monastero di San Giovanni Evangelista, le spoglie di Umiltà vennero traslate nel 1311 in un altare a lei dedicato, sul lato destro della navata, e che verso l'inizio del quarto decennio del Trecento venne dotato della pala di Pietro Lorenzetti. L'agiografia dipinta non dipende strettamente da nessuna delle due scritte ed è quindi da considerarsi autonoma e precedente l'autentica notarile della *Vita* latina. Il più rilevante elemento di dissonanza tra le fonti è costituito dalla variazione nella successione cronologica degli episodi: nelle due *Vite* scritte solo due dei miracoli tra quelli presenti anche nel polittico avvengono in seguito del trasferimento di Umiltà da Faenza a Firenze (la *Resurrezione del bambino* e il *Miracolo dell'olio*), mentre nella versione dipinta si uniscono a questi altri tre episodi (la *Dettatura dei Sermoni*, la *Guarigione dell'emorroissa* e il *Miracolo del ghiaccio*). Se a questo si aggiunge che nella pala di Pietro Lorenzetti momenti imprescindibili del percorso spirituale di Umiltà avvenuti prima del suo arrivo a Firenze – come l'esperienza da reclusa e la fondazione del monastero di Santa Maria Novella a Faenza – vengono tralasciati, sembra chiara la volontà di sottolineare il legame di Umiltà con Firenze, realisticamente rappresentata nella scena dell'*Apparizione di san Giovanni Evangelista e arrivo di Umiltà e alcune consorelle a Firenze*. In questo caso, la strategia di coinvolgimento del pubblico sembra puntare non tanto sulla sollecitazione del senso del macabro – seppur non manchino i due miracoli più impressionanti della vicenda di Umiltà (la *Resurrezione del bambino* e la *Guarigione dell'emorroissa*) –, quanto piuttosto del senso di appartenenza alla medesima comunità, Firenze, dove Umiltà scelse di trasferirsi e operare nell'ultima parte della sua esistenza, e dove le sue spoglie si trovavano. Questo avrebbe dovuto rinverdire, a circa vent'anni dalla morte, i sentimenti di devozione per la beata e garantire un solido punto di partenza per la petizione presentata in sede pontificia per

---

<sup>289</sup> Per questo paragrafo rimando a DEMARIA C., *Un contesto per la pala di Umiltà da Faenza di Pietro Lorenzetti*, in «Arte Cristiana», 109, 924, 2021, pp. 166-177.

l'apertura del suo processo di canonizzazione, nel 1332. Le specificità dell'esteso programma narrativo lasciano dunque ipotizzare una fruizione pubblica – quindi una collocazione nell'*ecclesia laicorum* – dell'altare contenente le spoglie di Umiltà e ornato dalla pala di Pietro Lorenzetti. Che il sepolcro della santa fosse accessibile ai fedeli, prima e dopo la traslazione dei resti nel 1311, è confermato d'altronde da diversi passi delle *Vite* trecentesche di Umiltà, similmente a quanto si è visto per Agostino Novello e Andrea Gallerani<sup>290</sup>.

---

<sup>290</sup> SIMONETTI A., *Le vite di Umiltà di Faenza: agiografia trecentesca dal latino al volgare*, Firenze 1997, pp. 21-23, 54-60; DEMARIA, *Un contesto per la pala di Umiltà...cit.*, p. 171. Riguardo a una forma di interazione coi fedeli non abituale – come invece doveva essere il recarsi di questi nei pressi del sepolcro –, vi è motivo di credere che la pala agiografica di Pietro Lorenzetti fungesse da scenario a ostensioni straordinarie della cassa contenente le spoglie della beata, in modalità simili a quelle documentate per Margherita da Cortona (Ivi, pp. 171-173).

II. CORPUS

Guido di Graziano

*San Pietro in cattedra con quattro storie della sua vita; Annunciazione; Natività*

Siena, Pinacoteca Nazionale – *Inv. No. 15*

1285-1290 circa

*Antependium*

Tempera su tavola, fondo oro; 100,5 x 141 cm

#### ISCRIZIONI

Ai lati del capo del santo:

S[anctus] Pe | trus

Sul retro della tavola, a penna in corsivo:

In Siena S[an] Pietro in Banchi di Sotto

#### VICENDE STORICHE

Un'iscrizione moderna sul retro della tavola, oggi leggibile solo in parte in seguito al restauro del 1967, indica la provenienza dalla chiesa di San Pietro in Banchi a Siena. L'informazione è confermata dalle più antiche testimonianze della tavola, che pure la ricordano posizionata altrove: nell'abitazione del curato di San Pietro in Banchi (Della Valle, I, 1782), e nella chiesa di San Giovannino in Pantaneto (Da Morrone, II, 1792), una delle due chiese – assieme a quella di San Cristofano – in cui si divise il popolo di San Pietro in Banchi, in seguito alla sua soppressione nel 1783.<sup>291</sup> Il dipinto entrò in seguito a far parte della Galleria dell'Istituto di Belle Arti (Pini, 1842) e a queste date dovette essere visto da Johann Anton Alban Ramboux, il quale ne schizzò l'episodio [II].

Guglielmo Della Valle ricorda in una nicchia sopra (preposizione sostituita in altri passi con “dietro”) l'altare maggiore un affresco raffigurante una *Madonna con Bambino*, che lo studioso apparenta alla *Madonna di Bellemme*<sup>292</sup> e alla *Madonna del Voto*,<sup>293</sup>

<sup>291</sup> LIBERATI A., *Chiese, Monasteri, Oratori e Spedali senesi*, in «Bullettino senese di storia patria», 62/63, 1955-1956, pp. 237-239.

<sup>292</sup> BOSKOVIČ M., *A Critical and Historical Corpus of Florentine Painting. Mediaeval panel painting in Tuscany: 12th to 13th century*, a cura di S. Chiodo, Firenze 2021, p. 443.

<sup>293</sup> BOSKOVIČ M., *Mediaeval panel painting...*cit., p. 460.

entrambe opere databili alla metà del XIII secolo o poco dopo. Dalla descrizione sembra quindi lecito ipotizzare un altare addossato al muro, con una nicchia affrescata sovrastante. Visto che due delle sei scene figurate presenti sulla tavola sono dedicate alla vita della Vergine (costituendo peraltro un preambolo alla scena della *La chiamata di Pietro e Andrea*, dove Cristo è protagonista),<sup>294</sup> non è da escludere che la tavola, come *antependium*, e l'affresco facessero parte del medesimo progetto decorativo per l'altare maggiore (Hager, 1962).

## ICONOGRAFIA

Il programma narrativo trova il suo fulcro nella figura centrale di san Pietro seduto in una cattedra intarsiata, benedicente con la mano destra e recante le chiavi del paradiso e pergamena nella sinistra; il campo figurativo è delimitato da un arco trilobo in gesso rilevato dal quale si sporgono due angeli a presentare il santo. L'ordine superiore degli episodi laterali raffigura l'*Annunciazione* a sinistra, e la *Natività* a destra, che nella loro impostazione narrativa fanno riferimento alla tradizione bizantina, come del resto anche i restanti episodi (vedi *infra*). Il riferimento alla Vergine, tra i più antichi avvocati della città, assieme a santi di antica venerazione in toscana come san Donato e sant'Ansano,<sup>295</sup> può forse trovare spiegazione nella prossimità del dipinto ad un coevo affresco dell'abside raffigurante una *Madonna col Bambino*, rispetto alla quale le due scenette si ponevano verosimilmente a pedice (vedi *supra*). Nei restanti riquadri, da sinistra a destra e dall'alto in basso, si sviluppa la vicenda terrena del santo, condensata nei seguenti episodi: [I] *La chiamata di Pietro e Andrea*; [II] *La liberazione dal carcere, in seguito all'incarcerazione voluta da Erode Antipa*; [III] *La caduta di Simon Mago*; [IV] *La crocifissione*. Dei quattro episodi, solo i primi due derivano da fonti neotestamentarie ([I]: Vangelo di Luca, 5, 11; [II]: Atti degli Apostoli, 12, 1-11), mentre gli ultimi fanno riferimento ad un'antica tradizione apocrifia, derivata dalla conclusione della prima epistola del santo, che lega il santo alla città di Roma, e che portò al fiorire di varie leggende petrine. L'episodio [IV] della crocifissione con la testa in basso risale ad un periodo compreso tra II e III secolo d.C., mentre quello [III] della caduta e della morte di Simon Mago è contenuto in una delle *Passio Petri* (BHL 6657) redatte tra IV e VI secolo, andando ad arricchire ulteriormente lo scenario agiografico apocrifio, che venne poi condensato nella

---

<sup>294</sup> Devo questa ipotesi iconografica a Zuleika Murat, che qui ringrazio.

<sup>295</sup> VAUCHEZ A., *La commune de Sienne. Les Ordres Mendicants et le culte des saints. Histoire et enseignements d'une crise (novembre 1328-avril 1329)*, in « Mélanges de l'École française de Rome, Moyen-Âge – Temps Modernes », 89, 1977, pp. 757-767, in particolare p. 760.

raccolta dello pseudo Abdia, redatta tra VI e VII secolo. Questa a sua volta fu alla base, assieme alle fonti neotestamentarie, dei leggendari domenicani del XIII secolo,<sup>296</sup> dai quali dipende la selezione iconografica della tavola di Guido di Graziano, che comprende – come si è visto – episodi traditi da fonti sia ufficiali, sia apocrife. Il programma iconografico è inoltre coerente a quello di cicli agiografici toscani della seconda metà del XIII secolo, come è il caso della tavola orizzontale del Maestro della Maddalena, raffigurante la *Madonna col Bambino in trono, i santi Leonardo e Pietro, con scene della vita di san Pietro* (New Haven, Yale University Art Gallery, n. inv. 1871.3). Con le scene di questo dipinto, quello di Guido di Graziano condivide l'impostazione narrativa di tradizione bizantina (si vedano ad esempio gli episodi mosaicati dedicati a san Pietro all'interno del Duomo di Monreale, in particolare quello della *Crocifissione*, con gli aguzzini in equilibrio sulle braccia della croce), ignorando – poiché forse in troppo stretta concomitanza – il rilancio cimabuesco dei prototipi di scene petrine a decoro dell'antico portico di San Pietro a Roma, che ebbe luogo nel transetto destro della basilica superiore di San Francesco ad Assisi,<sup>297</sup> poi ripreso in San Piero a Grado, nei pressi di Pisa,<sup>298</sup> e nel polittico Stefaneschi di Giotto.<sup>299</sup> Rispetto all'antico prototipo romano, infatti, la scena [III] manca del riferimento all'impalcatura lignea sulla quale si inerpicò Simon Mago, mentre la scena [IV] di quelli alla *Meta Romuli* e al Terebinto, monumenti funebri del fondatore di Roma e di Nerone tra i quali la letteratura localistica a partire dal XII secolo colloca il luogo del martirio di Pietro.<sup>300</sup> La scena [I] viene in seguito ripresa puntualmente nel ciclo cristologico sul retro della predella della *Maestà* duccesca eseguita per il Duomo senese (1308-1311).<sup>301</sup>

## STATO DI CONSERVAZIONE

La tavola è formata da tre assi di legno orizzontali, in origine collegati da quattro traverse lignee. Verosimilmente in seguito all'ingresso nel museo il dipinto venne dotato di una cornice moderna; all'epoca il dipinto mostrava segni di ritocchi (specie della scena

---

<sup>296</sup> MAGGIONI G. P. in JACOPO DE VORAGINE, *Legenda aurea: con le miniature del codice Ambrosiano C 240 inf.*, [fine del XIII secolo], ed. a cura di G. P. Maggioni, Firenze-Milano 2007, II, pp. 1574-1576).

<sup>297</sup> BELLOSI L., *Cimabue*, Milano 2004, pp. 214-226

<sup>298</sup> SODI S., *La Basilica di San Piero a Grado*, Pisa 2010; BACCI E., *Cimabue in San Piero a Grado*, Livorno 2016.

<sup>299</sup> Romano S. – Zandler P., in ANDALORO M. – ROMANO S., *La pittura medievale a Roma (312-1431). Apogeo e fine del Medioevo*, VI, Roma 2017, pp. 281-286.

<sup>300</sup> Cfr. Scheda 11.

<sup>301</sup> Il pannello è ora conservato presso la Washington National Gallery of Art, inv. n. 1939.1.141 (BELLOSI L., *Duccio: la Maestà*, Milano 1998, p. 282).

con *La caduta di Simon Mago*) e cadute di colore lungo le commettiture (foto Lombardi, s. n. inv.). Forse in occasione della mostra senese del 1912 (Lusini, 1912), la cornice ottocentesca venne rimossa e si mostrò la severa condizione di degrado della cornice originale, in particolare lungo i bordi laterali e in quello inferiore; nella stessa occasione dovettero anche essere risarcite grossolanamente le cadute di colore più estese (foto Soprintendenza Gallerie di Siena, 2135). Un ulteriore intervento di risarcimento della superficie pittorica dovette essere condotto prima del 1937 (foto Alinari, 67128). Il primo restauro documentato è quello del 1967 (restauratore: D. Martelli) durante il quale le assi del supporto, ormai sconnesse fra loro, vennero ricollegate tramite inserti rettangolari in pioppo; il bordo sinistro della cornice venne consolidato; il retro venne parchettato; vennero asportate ridipinture e stucchi e pulita la superficie pittorica; il restauro pittorico venne eseguito con colori ad acquerello con tecnica del rigatino,<sup>302</sup> le lacune più estese vennero campite a tinta neutra. Il successivo restauro ebbe luogo nel 1998 (restauratrice: E. Razzi) e documentò una condizione della superficie pittorica particolarmente deperita, a causa di antiche puliture eccessivamente aggressive. Nel corso di questo intervento venne asportata la parchettatura in alluminio e sostituita con traverse lignee; vennero asportati ritocchi e stucature; le lacune vennero ricostruite ad acquerello e vennero eseguite nuove stuccature.<sup>303</sup>

Lo stato di conservazione è mediocre. La superficie pittorica risulta danneggiata in corrispondenza delle commettiture delle assi e dei volti degli antagonisti, oggetto di forme di devozione particolarmente violente. Particolarmente deteriorati sono i bordi laterali e quello inferiore della cornice; diffuse cadute di colore sono presenti nella *Chiamata di san Pietro*, *Caduta di Simon Mago* e *Crocifissione di san Pietro*. In queste scene, inoltre, la lamina d'oro si presenta particolarmente assottigliata. Alcune incisioni di guida sembrano indicare una diversa impostazione progettuale, rispetto a quanto oggi visibile (si veda la scena della *Chiamata di san Pietro*). Il bordo inferiore della tavola sembra essere stato rifilato, ma non è possibile stabilire di quanto. L'ipotesi di una collocazione sul fronte dell'altare concorderebbe con la più severa consunzione delle porzioni laterali e inferiore della cornice rispetto a quella superiore. Nelle porzioni rimanenti la cornice appare ridipinta, anche se il motivo a cromie alternate, col richiamo all'antica decorazione borchiate degli *antependia* in metallo, sembra verosimile.

---

<sup>302</sup> Siena, Pinacoteca Nazionale, Archivio Restauri, fascicolo relativo alla tavola di Guido di Graziano, *San Pietro in cattedra con quattro storie della sua vita; Annunciazione; Natività*, relazione di restauro di D. Martelli (cc. n. n.).

<sup>303</sup> Siena, Pinacoteca Nazionale, Archivio Restauri, fascicolo relativo alla tavola di Guido di Graziano, *San Pietro in cattedra con quattro storie della sua vita; Annunciazione; Natività*, relazione di restauro di E. Razzi (cc. n. n.).

## NOTE CRITICHE

La tavola venne sin dall'Ottocento avvicinata alla produzione di Guido da Siena (Da Morrona, 1792; Crowe- Cavalcaselle, 1864). Nella prima monografia dedicata all'artista venne considerata opera eponima del *corpus* di un assistente di Guido (Stubblebine, 1964), gruppo poi rivisto e assegnato da Bellosi a *Guidone pictor*, autore della coperta di Biccherna del primo semestre del 1280 e identificato dallo studioso col pittore Guido di Graziano attestato nei registri di Biccherna dal 1284 al 1292 (Bellosi, 1991). Alcuni studiosi e in ultimo Miklós Boskovits hanno proposto di considerare la produzione di Guido di Graziano, caratterizzata da una forte fascinazione per il Cimabue assiate, come l'estrema attività di Guido da Siena e riconoscendo pertanto al primo buona parte delle opere solitamente attribuite al secondo o ai suoi aiutanti o seguaci, tra cui anche il San Pietro della Pinacoteca di Siena (Boskovits, 2021). Pare opportuno, come propone Boskovits, confrontare due delle scene mariane della tavola, l'*Annunciazione* e la *Natività* con quelle di medesimo soggetto facenti parte del complesso cristologico già a Badia Ardenga (Boskovits, 2021). L'impostazione di entrambe le coppie di scene è la medesima, così come la predilezione per cromie sui toni pastello e alcuni *tic* disegnativi (piume delle ali degli angeli, pieghe della fusciasca, ondulazione del bordo delle vesti), anche se una pittura più secca sembra caratterizzare i volti dei personaggi del paliotto di San Pietro. Consonanze degne di nota emergono anche dal confronto del volto del san Pietro in trono con quello del medesimo personaggio nel dossale n. 7 della Pinacoteca senese. Le figure sembrano sottese dalla medesima griglia disegnativa, con la differenza che nel più recente paliotto di San Pietro questa viene maggiormente sfumata e sono aggiunti particolari naturalistici. Se non della medesima mano, osservata a distanza di circa un ventennio, sembrerebbe senz'altro trattarsi della medesima bottega. D'altronde difformità esecutive riconducibili alla normale divisione del lavoro in una bottega sono ben osservabili nelle due schiere affrontate di angeli nei pennacchi della *Maestà* di San Domenico, dove quelli a destra –caratterizzati da una stesura più morbida e meno schematica– si offrono al paragone con quelli che abitano i pennacchi del paliotto qui studiato.<sup>304</sup> Con la *Maestà* di San Domenico la tavola di san Pietro condivide anche una parte consistente del lessico decorativo.

La qualità esecutiva del dipinto è sostenuta. Di impostazione bizantina – nella schematica definizione cromatica dei volumi, nelle tipologie architettoniche, decorative e

---

<sup>304</sup> BOSKOVITS, *Mediaeval panel painting...*cit., pp. 482-485.

in divertimenti naturalistici, come i pesci nella scena della *Chiamata di Pietro e Andrea*, o i capi di bestiame nella *Natività*—, esso risponde all'attività di Cimabue nella Basilica francescana di Assisi, nella *Madonna in trono con San Francesco* nella basilica inferiore e in seguito nella grandiosa decorazione ad affresco di quasi tutto il transetto e l'abside della chiesa superiore.<sup>305</sup> Da questa lezione paiono derivare tutte le attenzioni di carattere naturalistico che distanziano il paliotto dalle opere dei decenni precedenti, come il più raffinato grado di sfumatura degli incarnati tramite pennellate incrociate, le chiome meno definite plasticamente e mosse da alcune ciocche scarmigliate. L'impiego della prospettiva invertita nella resa del trono è un motivo arcaico diffuso nel centro Italia e rielaborato anche da Giunta Pisano, Gilio di Pietro e dal Maestro della Maddalena, tuttavia la raffinatezza degli intagli, il tipo di decoro a foglie acantive, trovano preciso riscontro nell'attività di Cimabue, ovvero nei troni delle vele assisiati dedicate agli Evangelisti,<sup>306</sup> oltre che in quello della *Maestà* degli Uffizi<sup>307</sup> — a differenza del trono nella successiva *Madonna* di Montaione,<sup>308</sup> che Guido di Graziano imposterà in maniera molto più essenziale—. Il fatto che il dipinto reagisca alle novità formali introdotte da Cimabue ad Assisi —seppur non ancora al recupero iconografico dell'antico ciclo petrino vaticano— (vedi *supra*), spinge a collocarlo a ridosso del termine dei lavori.

Di carattere tradizionale appare invece il lessico architettonico e la sensibilità spaziale, così come la divisione a gesso rilevato degli scompartimenti, coerente con la tradizione agiografica locale e nello specifico col dossale di Gilio di Pietro. Il lavoro di incisione della lamina d'oro non è particolarmente elaborato e i nimbi sono definiti solo da compassature. Il drappo del trono presenta, eseguito a sgraffito — una tecnica presente anche nella successiva tavola di santa Margherita d'Antiochia, nella chiesa di Santa Margherita di Montici—<sup>309</sup> lo stesso motivo di girali ingemmati impiegato a decoro dei nimbi nella *Madonna col Bambino* di San Domenico e nel dossale n. 7 della Pinacoteca di Siena.<sup>310</sup> Le vesti di san Pietro, dei due angeli nei pennacchi e il manto della Vergine presentano arcaici motivi ad ageminatura in oro a missione.

## FONTI

<sup>305</sup> BELLOSI, *Cimabue...*cit., pp. 168-226, 230-233,

<sup>306</sup> Ivi, pp. 170-176.

<sup>307</sup> POLZER J., *A note concerning Byzantine influence in Cimabue's Santa Trinita Madonna*, in «Arte cristiana», 105, 903 (novembre/dicembre 2017), pp. 401-406, con bibliografia precedente.

<sup>308</sup> BOSKOVITS, *Mediaeval panel painting...*cit., pp. 554-555.

<sup>309</sup> Cfr. Scheda 6.

<sup>310</sup> BOSKOVITS, *Mediaeval panel painting...*cit., pp. 472-474.

Frankfurt am Mein, Städel Museum, n. inv. Bib. 2472 III 31A, [Ramboux, 1838-1842]  
(Schizzo raffigurante *La liberazione dal carcere: Pietrolino, secolo XII*).

#### BIBLIOGRAFIA

Della Valle, I, 1782, pp. 210-213, 216-218 (*Nell'antica chiesa di San Pietro in Banchi, e rappresenta questo santo apostolo a sedere sopra una cattedra; somiglia quei mosaici, che per rappresentarlo sono stati fatti in Roma intorno l'undecimo secolo; nota somiglianze con cattedra di Badia a Isola; datazione precedente al XII secolo; ora sta appesa al muro nell'atrio dell'abitazione del curato*);

Da Morrona, II, 1792, pp. 147-148 (*Nell'anno 1792...stava nella chiesa di San Giovannino, dopo che nell'antica di San Pietro in Banchi; somiglianza della Natività con quella nei pulpiti di Nicola Pisano; ha molta relazione colla Madonna di Guido Sanese, e colla Santa Caterina di San Silvestro di Pisa; una insolita chiarezza nelle carni devesi al pulimento*);

De Angelis, 1821, p. 31 (*Qualche lustro prima [rispetto alla Madonna di Betlemme] vuolsi dipinto il davanzale, che si conservava in San Pietro Bujo, che oggi è nella serie della detta Accademia, il quale risente molto della maniera di F. Giacomo*);

Seroux d'Agincourt, III, 1823, p. 118 (*Opera menzionata tra diverses peintures du XI siècle, et antérieures, écoles purement italiennes*);

Romagnoli, [1835] 1976, I, pp. 5-9 (*Piero di Lino o Petrolino*);

Pini, 1842, p. 3, n. 9 (Ignoto, XIII secolo);

Crowe-Cavalcaselle, I, 1864, p. 178, nota 4 (*Later than 1215*);

Thode, 1890, p. 14 (Ignoto simile a Guido da Siena, seconda metà del XIII secolo);

Douglas, in Crowe-Cavalcaselle, I, 1903, pp. 157-158 (*Some immediate predecessor of Duccio about the year 1265*);

Suida, 1905, p. 90, nota 3 (XIII secolo, successivo al *Paliotto del Salvatore*);

Aubert, 1907, pp. 68, 106 (Nota somiglianze tra le architetture e il trono della *Madonna Rucellai* di Duccio di Buoninsegna);

Jacobsen, 1907, pp. 15-16 (*Werk...aus der Mitte des Duecento...von einem unmittelbaren Vorgänger Duccios*; propone come antecedente per la figura centrale di san Pietro la statua bronzea in San Pietro a Roma, eseguita all'incirca negli stessi anni);

Venturi, V, 1907, pp. 87-91 (Molto prossimo allo stile di Guido da Siena);

Weigelt, 1911, pp. 226 et passim (*Der Arbeit entstammt dem Kreise Guidos und gehört wohl in die Mitte des Dugento*; evidenzia legami tra il trono di san Pietro e quello della *Madonna Rucellai*);

Lusini, in «Rassegna Arte Senese», 8, 1912, pp. 106-107 (*Il carattere generale, specialmente della figura di S. Pietro, tiene ancora molto del bizantino; ma le storie... si avvicinano al fare di Duccio; verso la metà del secolo XIII; proviene dalla soppressa chiesa (26 marzo 1786) parrocchiale di S. Pietro in Banchi, che ... aveva per titolare la festa della Cattedra di san Pietro*);

Khvoshinsky – Salmi, I, 1912, pp. 33-34 (Guido da Siena);

Siren, in «Art in America», 3, 1915, p. 278 (Guido da Siena);

Van Marle, 1920, p. 271 (*Di poco posteriore [alla Madonna col Bambino di Berlino]; innegabile qui l'influenza di Guido*);

Van Marle, I, 1923, p. 382 (Seconda metà del XIII secolo)

Braun, 1924, p. 118 (XIII secolo; *antependium*);

Toesca, 1927, pp. 995, 997 (Maniera di Guido da Siena; evidenza una profonda comprensione dei modi bizantini);

Cecchi 1928, pp. 14-15 (Nota modi guideschi nella figura centrale e duccheschi nelle storiette)

Muratoff, 1928, 144 (Fine del XIII secolo);

Lazarev, in «Burlington Magazine», 59, 1931, p. 166 (Terzo quarto del XIII secolo; l'impostazione delle scene deriva da miniature del XII-XIII secolo);

Weigelt, 1931, pp. 21-22 (*A good example of his bottega production; [the artist is a] younger follower of Guido, who has retained an older iconographic tradition, while his master has already passed on to newer modes of conception*);

Berenson, 1932, p. 269 (*Guido da Siena, late*);

Brandi, 1933, pp. 110-111 (Guido da Siena (?); molto vicino alla *Maestà* di San Domenico);

Sandberg Vavalà, 1934, p. 261, nota 267 (*Influence predominant of Guido: no mere echo, but the work of an excellent master who led the way from Guido towards Duccio*)

*Mostra giottesca*, 1937, p. 95 (Scuola di Guido da Siena, seconda metà XIII secolo);

Meiss, in «The Burlington Magazine for connoisseurs», 71, p. 18 (Follower of Guido; 1280-1285)

Bacci, 1939, pp. 31-32 (Maestro del Beato Andrea Gallerani);

Sinibaldi-Brunetti, 1943, pp. 92-95 (Legame con Guido da Siena; non più tardo del 1275);

Carli, 1947, p. 11 (Corrente guidesca; ultimo quarto del XIII secolo);

Longhi, in «Proporzioni», 2, 1948, p. 36 (Scuola di Guido da Siena; dopo il 1280; *da questo paliotto emerge miglioramento dei modi di Guido, che riflette l'azione del Cimabue più morbido del tempo assisiato e forse anche del grande maestro pisano di San Martino*);

Garrison, 1949, p. 144 (*School of Guido da Siena, 1275-1285*);

Offner, in «Gazette des Beaux-Arts», s. 6, 37, 1950, pp. 62 nota 2, 65, 66, 77 (*Guido's workshop...there can be no doubt about the lateness*);

Meiss, 1951, p. 96 (*Follower of Guido, 1280-1285*);

Toesca, 1951, pp. 510-511, nota 40 (Pittore ducresco);

Sandberg Vavalà, 1953, pp. 51-53 (*School of Guido da Siena; dossale che si pone tra lo stile pittorico di Guido e quello di Duccio*);

Carli, 1955, pp. 17, 19, 32-33 (Seguace di Guido da Siena, 1280-1285);

Bologna, 1962, p. 127 (Pittore senese, circa 1285; vicino sia ai modi di Cimabue, sia a quelli di Guido da Siena);

Hager, 1962, pp. 91-93 (Lo crede *antependium* poiché la lavorazione della cornice ricorda quella dei paliotti metallici)

Stubblebine, 1964, pp. 15, 71, 88-89, 92-96, 98 (*St. Peter Master, artista legato a Guido; late 1280s*);

Berenson, 1968, p. 206 (*Guido da Siena's studio work*)

Ziemke, in «Städel-Jahrbuch», 2, 1969, pp. 267, 292 nota 89 (Nei disegni di Ramboux [1838-1842] la tavola è attribuita a Petrolino e datata al XII secolo);

Giusti, in «Commentari», 25, 1974, pp. 276-277 (Propone l'identificazione del Maestro di San Pietro con Rinaldo da Siena);

Torriti, 1977, pp. 41-43 (Maestro di San Pietro, attorno 1280);

Giusti, 1982, pp. 44-58 (Maestro di San Pietro; *apporti cimabueschi appaiono decantati in un classicismo ellenizzante*);

Rago, 1984, p. 71 (Probabile formazione dell'autore nella bottega di Guido da Siena, attingendo però molti elementi anche dai Pisano e da Duccio)

Bellosi, 1985, 173, pp. 196 nota 50, 213 (Maestro del Dossale di San Pietro; sia il dossale di *San Pietro* che la tavola con *San Francesco* seppur legati a Guido da Siena, rispecchiano un interesse per Cimabue, che sembra indipendente dall'apporto del giovane Duccio);

Marques, 1987, pp. 221-223 (*Rinaldo da Siena; vers 1275*);

Bellosi, in «Prospettiva», 61, 1991, pp. 15, 17-22 (Guido di Graziano, anni ottanta del XIII secolo; forte influenza di Cimabue; gamma cromatica delle storie schiarita e trasparente come nei mosaici fiorentini più cimabueschi e nella serie cristologica proveniente da Badia Ardenga);

Cannon, in *Dictionary of Art*, 1996, p. 820 (Non esclude che l'autore sia Guido da Siena);

Chelazzi Dini, in *Pittura senese*, 1997, pp. 15-16 (Guido di Graziano);

Valagussa, in *Miniature a Brera*, 1997, p. 96 (Se l'autore è Guido di Graziano, si tratta di un'opera iniziale);

Giorgi, in *Dizionario dei Pittori*, 2002, p. 402 (Guido di Graziano);

Van der Ploeg, in *Italian Panel Paintings*, 2002, p. 111 (*About 1285, probably as an altarpiece and not a frontal*);

Maginnis, in *Italian Panel Paintings*, 2002, pp. 478, 482 (St. Peter Master; anni ottanta del XIII secolo);

Mori, in *Duccio*, 2003, pp. 72-75 (Guido di Graziano, anni ottanta del XIII secolo);

Boskovits, in *Medioevo: la chiesa e il palazzo*, 2007, p. 565 (Guido da Siena; *the strong similarities between the two Scenes from the Life of Christ and those from Badia Ardenga now in the Princeton University Art Museum and the Louvre suggest a common authorship*);

Boskovits, 2021, pp. 380, 382, 532-534 (Guido di Graziano; 1285-c. 1295).

## MOSTRE

Siena 1912 (n. 2); Firenze 1937 (n. 24); Siena 1944 (n. 5); Siena 2003 (n. 12).

## FOTOGRAFIE

Lombardi, Siena, s. n. inv. 9358? (pinacoteca Siena inv. 5813, 5863) [1890-1928];

Anderson, Roma, 21204 [ante 1913];

Brogi, Firenze, 22957-22963, 22976 [ante 1919];

Frick Reference Art Library, New York, 8113, 9345-51 [ante 1937];

Brogi, Firenze, 25957-25963 [1937];

Alinari, Firenze, 43345-43352 [1937];

Soprintendenza, Firenze, 26743-26745 [post 1937];

Grassi, Siena, s. n. inv. (Sopr. Siena 9209-9211) [ante restauro 1967];

Alinari 65908-65912 [1978];

Soprintendenza, Siena, 2135-2142, 46770 [prima del restauro del 1998], 60088-60090 [durante il restauro del 1998], 60077-60087 [1998], 119323-119336 [1998].

Guido di Graziano

*San Francesco d'Assisi e otto storie della sua vita*

Siena, Pinacoteca Nazionale – *Inv. No. 313*

1290 circa

Tavola verticale cuspidata

Tempera su tavola, fondo oro; 237 x 113 cm

#### ISCRIZIONI

Ai piedi della figura centrale del santo:

«S[anctus] Fra[n]ciscus»

Iscrizione graffita del XVI secolo nella scena [IV]:

«1540 ottob[ris]»

Iscrizione graffita del XVI secolo nella scena [VIII]:

«A di VIII de [...]bris»<sup>311</sup>

Iscrizione moderna, sul retro della tavola:

«Era a Colle d'Elsa»

Iscrizione moderna, sul retro della tavola:

«20 ottobre 1871. Proveniente dall'Ufficio del Consiglio Provinciale di Siena»

#### VICENDE STORICHE

L'iscrizione moderna presente sul retro del dipinto ne certifica la provenienza da Colle Val d'Elsa, dove sin dalla metà dell'Ottocento la tavola è ricordata nella chiesa di San Francesco al secondo altare a destra (Biadi 1859, Brogi 1897), prima di passare nel 1871 nella Galleria dell'Istituto di Belle Arti di Siena, nel cui catalogo viene ricordata l'anno successivo (*Catalogo*, 1872). L'opera è tuttora conservata nella Pinacoteca Nazionale di Siena.

---

<sup>311</sup> Ringrazio per il supporto nell'esame dei graffiti il professore Carlo Tedeschi.

Memorie del XVII secolo sembrano documentare la tavola in questa collocazione anche a date anteriori. Il Campione del convento, redatto nel 1645, ricorda che l'altare dedicato al Padre serafico si trovava nella «seconda cappella a mano sinistra» (con l'altare maggiore alle spalle), la quale era «la più antica di tutte le altre cappelle e prima era posta in mezzo della nostra chiesa servendo per altare maggiore, nella quale si ritrova la vera effigie del serafico e glorioso p[ad]re e patriarca Francesco santo dipinta per mano di quel famoso et antico pittore di Cimabue» (Campione di San Francesco di Colle Val d'Elsa). Le memorie redatte da padre Ludovico Nuti (Nuti, 1667/1668) confermano la presenza della tavola di san Francesco dipinta da Cimabue al «secondo altare a mano destra», specificando come in precedenza questa si trovasse sull'altare maggiore fino al 1584, quando venne «levata» e al suo posto venne collocato un ciborio. Nonostante non si nominino le storie laterali, le indicazioni stilistiche di massima, il soggetto della tavola, e la sua posizione suggeriscono l'identificazione con la tavola agiografica qui studiata (la medesima conclusione è stata raggiunta in Giura, 2021). Sembra da escludere pertanto la supposta provenienza dal convento francescano di San Gimignano, i cui beni mobili vennero assegnati ai confratelli di Colle dopo la soppressione nel 1782 (Bagnoli, 1999).

La tavola qui studiata difficilmente poteva essere stata commissionata per la mensa d'altare (come invece si sostiene in: Hager, 1962), ornata più probabilmente dal dossale dello stesso pittore raffigurante la *Madonna col Bambino tra i santi Francesco, Giovanni Battista, Giovanni Evangelista, Maria Maddalena* (Siena, Pinacoteca Nazionale, n. inv. 7), opera datata 1270 e, all'epoca della testimonianza di Nuti (c. 5r), già espunta dall'arredo sacro della chiesa e relegata nel refettorio.<sup>312</sup> La forma, le imponenti dimensioni e alcune tracce sul retro (vedi infra) della tavola agiografica francescana suggeriscono piuttosto una sua collocazione su un luogo sopraelevato come il tramezzo o la trave *de medio ecclesiae* dell'antica chiesa. La presenza nell'episodio della [I] *Rinuncia agli averi* di un graffito datato 1540 indica però che già a quella data la tavola doveva trovarsi in un luogo facilmente accessibile ai fedeli, non più quindi su un tramezzo. Questo concorda con la testimonianza di Nuti, il quale ricorda la tavola francescana posizionata sull'altare maggiore fino al 1584 (vedi *supra*). La tavola, commissionata in origine per il tramezzo o la trave *de medio ecclesiae*, in seguito a un riallestimento della chiesa dovette essere spostata sull'altare maggiore, mentre il dossale del 1270 venne probabilmente collocato sul terzo altare a sinistra, dedicato alla Concezione, prima di

---

<sup>312</sup> GIURA G., *San Francesco di Asciano: opere, fonti e contesti per la storia della Toscana francescana*, Firenze 2018, pp. 117-118.

essere collocato nel refettorio.<sup>313</sup> A partire dal 1584 l'altare dedicato al santo, tavola agiografica inclusa, venne lateralizzato sul secondo altare a destra, dove rimase fino alla fine dell'Ottocento.<sup>314</sup>

L'incrocio delle fonti secentesche della chiesa francescana di Colle permette anche l'identificazione della tavola che in origine ornava l'altare Pelliccioni – il secondo altare a sinistra al tempo di Nuti – e raffigurante «nel mezzo la Vergine col Bambino e sopra un crocifisso. Dalla destra san Giovanni Battista, e san Francesco, e sopra san Paolo e san Bartolomeo; e dalla sinistra san Giacomo e santa Maria Madalena, e sopra san Pietro e san Giovanni Evangelista», con quello di Ugolino di Nerio, oggi conservato a Cleveland (The Cleveland Museum of Art, n. inv. 1961.40).<sup>315</sup>

## ICONOGRAFIA

Il programma iconografico della tavola si articola in tre porzioni, delimitate dagli archi in gesso rilevato: quella centrale, che ospita la figura stante di san Francesco, segnata dalle stimmate, reggente una croce nella mano destra e un libro nella sinistra. La presenza della croce nella mano destra si discosta dal tipo tramandato dalle prime tavole agiografiche, dove la mano destra del santo era libera e benedicente, e riprende quella delle tavole agiografiche di formato orizzontale di metà secolo, in cui il santo regge una croce nella sinistra. Tale variazione va posta in relazione col fatto che la comunità francescana per la quale la tavola venne commissionata aveva come sigillo proprio l'immagine del santo con la croce in mano.<sup>316</sup> L'iconografia è ripresa anche nel dossale n. 7 della Pinacoteca di Siena, anch'esso proveniente dal convento francescano di Colle Val d'Elsa, verosimilmente commissionato per l'altare maggiore (vedi *supra*). La porzione apicale della tavola rappresenta *Cristo benedicente tra otto angeli*, come già accadeva con qualche differenza nella *Maestà* di San Domenico e in quella di San Gimignano, opere precedenti del medesimo autore. Gli spazi laterali sono destinati allo sviluppo narrativo della vicenda del santo, ospitando quattro scene per lato, delimitati inferiormente e superiormente da due bande rosse. L'ordine di lettura procede in senso cronologico

---

<sup>313</sup> Firenze, Archivio Storico della Provincia dei frati minori conventuali, fondo Nuti, serie 11, inserto 5, c. 5r.

<sup>314</sup> La medesima sorte interessò anche la *Maestà* di Santa Trinita, la quale venne spostata sull'altare maggiore in età moderna pur non essendovi destinata in origine (DE BENEDICTIS C., in *La Chiesa di Santa Trinita a Firenze*, a cura di G. Marchini, Firenze 1987, pp. 89-108, in particolare p. 90.

<sup>315</sup> GIURA G., *San Francesco di Asciano: opere, fonti e contesti per la storia della Toscana francescana*, Firenze 2018, p. 128, con bibliografia precedente.

<sup>316</sup> Firenze, Archivio Storico della Provincia dei frati minori conventuali, fondo Nuti, serie 11, inserto 5, c. 5v.

dall'episodio in basso a sinistra, fino a quello in basso a destra, e gli eventi descritti sono i seguenti: [I] *Rinuncia agli averi*; [II] *Miracolo del crocifisso di San Damiano*; [III] *Sogno di Innocenzo III*; [IV] *Predica agli uccelli*; [V] *Visione del carro di fuoco*; [VI] *Visione di un uomo in figura di serafino crocifisso e ricezione delle stimmate*; [VII] *Presepe di Greccio*; [VIII] *Esequie di san Francesco*. Gli episodi derivano dalla *Legenda Maior*, composta da Bonaventura da Bagnoregio entro il 1263, redatta in sostituzione a tutte quelle composte in precedenza – tra cui la *Vita prima* di Tommaso da Celano, che non comprendeva gli episodi del [II] *Miracolo del crocifisso di San Damiano* e del [III] *Sogno di Innocenzo III* – al fine di appianare contrasti interni all'Ordine.<sup>317</sup> La successione degli episodi non corrisponde però a quanto tramandato dalla *Legenda Maior*, secondo cui il primo episodio sarebbe il *Miracolo del crocifisso di San Damiano*, con Francesco vestito ancora degli abiti secolari, e la coppia di episodi con la *Visione del carro di fuoco* –dove per maggior efficacia comunicativa viene visualizzato il santo al posto del globo luminoso, simbolo della sua anima– il *Presepe di Greccio* precederebbero la *Predica agli uccelli*. La compresenza di elementi riconducibili alla *Vita prima* di Tommaso da Celano, come la descrizione del santo come barbuto, l'apertura della serie narrativa con la *Rinuncia agli averi*, e elementi della *Legenda Maior*, come il riferimento nelle storie alle stimmate sul costato anche prima dell'episodio della *Visione di un uomo in figura di serafino crocifisso*, fanno pensare a una disinvolta rielaborazione secondo gli aggiornamenti agiografici dei programmi narrativi delle prime tavole francescane (Cook, 1999), ispirate dalla *Vita prima* e da un diverso sentimento di devozione. In queste, una parte rilevante del programma narrativo era infatti occupata da eventi miracolosi e azioni taumaturghe, necessari al consolidamento di una devozione non ancora pienamente affermata, in linea con quanto di norma accade nelle prime fasi di devozione per i santi novelli. Col consolidamento del culto e le sempre maggiori pretese istituzionali dell'Ordine andò a diminuire la quota di episodi taumaturgici, ovvero quelli più indicati a favorire il coinvolgimento emotivo del pubblico, necessario al consolidamento di un culto, e aumentò quella destinata alla celebrazione della personalità del santo, del suo rapporto col divino (*Miracolo del crocifisso di San Damiano*), con le istituzioni terrene (*Sogno di Innocenzo III* e le *Esequie*, cui presenza una figura vescovile –probabilmente il vescovo Guido d'Assisi– privo di riscontro nelle fonti scritte).

## STATO DI CONSERVAZIONE

---

<sup>317</sup> MICCOLI G., *Francescanesimo*, in *Enciclopedia dell'Arte Medievale*, VI, 1995, pp. 331-334.

La tavola è formata da tre assi verticali che in origine sembra fossero tenute assieme da quattro traverse sul retro, di cui ancora si possono osservare le tracce. Sempre sul retro, al centro del bordo inferiore, si può osservare un risarcimento moderno (applicato verosimilmente nel restauro di inizio anni Settanta) di una porzione lignea di forma rettangolare, che non è da escludere corrisponda all'antico punto di ancoraggio della tavola al supporto. Una sagoma della medesima forma si distingue sul retro della tavola eponima del Maestro della Maddalena, anche se in questo caso il supporto non è danneggiato.<sup>318</sup>

Un'antica fotografia mostra l'opera con pesanti ridipinture in stile neogotico (Alinari, 36630), eseguite in *pendant* con la sovrastruttura che incorniciava il dipinto, ancora oggi visibile in San Francesco a Colle, e che per un certo periodo durante il secolo scorso ospitò una copia della tavola agiografica francescana di Coppo di Marcovaldo (Los Angeles, Getty Research Institute, Max Hutzell Collection, 86.P.8, Box 401, n. inv. 31). Questo stato dovette essere quello successivo all'intervento di restauro da parte di un pittore di Colle di nome Franciolini (Biadi, 1859). Queste ridipinture vennero asportate nel corso di un intervento nel 1931 (Brandi, 1933). Tra la fine degli anni Sessanta e l'inizio dei Settanta l'opera venne restaurata consolidando la struttura lignea con l'inserimento di porzioni di legno e tasselli a farfalla in corrispondenza delle committiture, fissando e pulendo il colore sollevato e staccato dall'imprimatura, stuccando e integrando con la tecnica "a rigatino" le cadute di colore (F. Fiorai, 1968-1969;<sup>319</sup> foto Alinari 7072, 7073, 7071, 7074). Una fotografia scattata durante questo restauro (1972; foto Soprintendenza Siena 16220) mostra l'opera in un grave stato di conservazione, con assi sconnesse e diffuse cadute di colore. Nel corso di un successivo restauro nel 1980 (I. Innocenti), si è proceduto nuovamente ad un consolidamento del colore, stuccature e reintegrazione pittorica.<sup>320</sup> Pochi anni dopo un ulteriore restauro (A. Del Serra, 1985) ha nuovamente affrontato il problema dell'adesione della pellicola pittorica al supporto.<sup>321</sup>

Lo stato di conservazione ad oggi è mediocre; cadute di colore interessano tutta superficie, specialmente la linea di committitura sinistra. L'opera è interessata da diversi

---

<sup>318</sup> Cfr. Scheda 3.

<sup>319</sup> Siena, Pinacoteca Nazionale, Archivio Restauri, fascicolo relativo alla tavola di Guido di Graziano, *San Francesco d'Assisi e otto storie della sua vita*, relazione di restauro di F. Fiorai (cc. n. n.).

<sup>320</sup> Siena, Pinacoteca Nazionale, Archivio Restauri, fascicolo relativo alla tavola di Guido di Graziano, *San Francesco d'Assisi e otto storie della sua vita*, relazione di restauro di I. Innocenti (cc. n. n.).

<sup>321</sup> Siena, Pinacoteca Nazionale, Archivio Restauri, fascicolo relativo alla tavola di Guido di Graziano, *San Francesco d'Assisi e otto storie della sua vita*, relazione sullo stato precario della tavola e sulla necessità di un nuovo restauro, poi affidato a A. Del Serra (cc. n. n.).

graffi derivanti da fenomeni di devozione particolarmente accesa nel corso dei secoli e che, essendo datati, forniscono indicazioni cronologiche sulla collocazione della tavola nel corso dei secoli (vedi *supra*).

#### NOTE CRITICHE

La tavola è stata generalmente attribuita all'ambito di Guido da Siena; Bacci (1939) lo identificò con lo stesso autore del tabernacolo dedicato ad Andrea Gallerani, mentre Bellosi con l'autore del paliotto di san Pietro (1985), che in seguito riconobbe in Guido di Graziano (1991). In ultimo Miklós Boskovits l'ha riconosciuta a Guido di Graziano *alias* Guido da Siena. Nonostante il cattivo stato di conservazione della tavola, è possibile condurre validi confronti sia col paliotto proveniente da San Pietro in Banchi,<sup>322</sup> sia con opere più antiche. I paragoni più eloquenti sono quelli tra il volto di san Francesco nella tavola qui studiata e il corrispettivo nel dossale n. 7, o quello del *Redentore* della cuspide della *Maestà* di San Domenico. Da questi emerge una sostanziale corrispondenza delle linee e degli schemi disegnativi, con la differenza che nella pala agiografica – corrispondente all'estrema attività del pittore assieme al paliotto di *San Pietro* – questi vengono sfumati in graduali passaggi chiaroscurali. Medesime considerazioni emergono dai confronti della scena in cui [IV] *San Francesco riceve le stimmate* e le omonime raffigurate sulle ante dei tabernacoli nn. 4 e 5 della Pinacoteca senese<sup>323</sup> – che con minime variazioni condividono la medesima impostazione narrativa –, e soprattutto da quello tra il Cristo crocifisso nella scena [III] *Miracolo del crocifisso di San Damiano* e quello adorato da Andrea Gallerani (inv. n. 5). Anche le pitture sul lato esterno delle ante di questo tabernacolo, più liquide e meno preziose di quelle dei lati interni, sono coerenti dal punto di vista formale con quelle della pala francescana: si veda a questo proposito il confronto tra il volto del beato Gallerani e quello del giovane Francesco nella scena di [IV] *Rinuncia agli averi*.

Come nel caso della tavola proveniente da San Pietro in Banchi, l'accresciuta sensibilità naturalistica per l'uniformità degli incarnati e dei tessuti sembrerebbe indicare l'aggiornamento di un pittore nato nella prima metà del XIII secolo sull'attività di Cimabue nella Basilica Inferiore di Assisi – in particolare al *San Francesco* accanto alla *Madonna in trono e angeli* –,<sup>324</sup> e in quasi tutto il transetto e l'abside della Basilica

---

<sup>322</sup> Cfr. Scheda 1.

<sup>323</sup> BOSKOVITS, *Mediaeval panel painting...*cit., pp. 463-465.

<sup>324</sup> BELLOSI, *Cimabue...*cit., pp. 230-233.

Superiore. Ancora ancorato alla tradizione bizantina appare il lessico architettonico, così come la sensibilità spaziosa. A riprova della comune paternità poi è la medesima fascia decorativa a motivo acantino che appare sulla pisside di santa Maria Maddalena nel dossale n. 7,<sup>325</sup> sul muro di cinta sullo sfondo della crocifissione di san Pietro nella tavola proveniente da San Pietro in Banchi, sul bordo del paliotto in tessuto dell'altare della scena del *Presepe di Greccio*, in una delle ante del tabernacolo con *Storie di san Domenico e del beato Andrea Gallerani* (Siena, Pinacoteca, n. inv. 5). Anche dal punto di vista della carpenteria la tavola si colloca nel solco della consuetudine locale, in particolare in quello della tavola di Gilio di Pietro dedicata a San Giovanni Battista:<sup>326</sup> dall'interpretazione architettonica degli scompartimenti a gesso rilevato, terminanti in capitelli, alla doppia linea di separazione tra un ordine e un altro di episodi, al motivo floreale quadrilobo a decorazione della cornice, dipinto nella tavola francescana e intagliato in quella giovannea. L'idea di una tripartizione della tavola verticale, quasi a imitazione di un trittico, non è tanto dissimile da quella che caratterizza la tavola eponima del Maestro di Santa Chiara, oggi nell'omonima chiesa assisiata, nella quale la divisione dipinta degli scomparti ricorda all'osservatore un reliquiario ad ante aperto.<sup>327</sup> Questa tavola (1283) era issata sul tramezzo della chiesa assieme alla tavola raffigurante la *Madonna col Bambino* e una tavola, oggi perduta, dedicata a san Francesco e che forse poteva costituire un modello per la nostra, così come per quella che doveva ornare la chiesa francescana di Siena, di cui ad oggi si sono perse le tracce. La lavorazione dell'oro non è particolarmente sviluppata, fuorché nel nimbo del santo, decorato con motivi floreali quadrilobi disposti a scacchiera raggiata. Il motivo, atipico nel repertorio di Guido di Graziano, rielabora verosimilmente i fondi oro scaccati delle *Maestà* cimabuesche e il raffinato divergere della griglia è forse debitore delle prime riflessioni prospettiche portate avanti nel cantiere della navata assisiata, nella prima metà dell'ultimo decennio del XIII secolo, condivise in quel torno d'anni anche da Cimabue nel trono della *Maestà* di Santa Trinita (Firenze, Galleria degli Uffizi, inv. 1890 n. 8343).<sup>328</sup>

## FONTI

---

<sup>325</sup> BOSKOVITS, *Mediaeval panel painting...* cit., pp. 472-474.

<sup>326</sup> Ivi, pp. 430-433.

<sup>327</sup> BIGARONI M. – MEIER H. R. – LUNGHI E., *La basilica di S. Chiara in Assisi, Ponte San Giovanni* (Perugia) 1994, pp. 164-188.

<sup>328</sup> POLZER, *Cimabue's Santa Trinita...* cit., con bibliografia precedente.

Pisa, Archivio di Stato, Corporazioni Religiose Soppresse, 431 [Campione di San Francesco di Colle Val d'Elsa], 1645, cc. 5-12 ([c. 5v] *Della fondatione della nostra Chiesa. L'anno di nostro signiore 1229 fu fondata questa nostra venerabil chiesa [...] e questa fondatione fu fatta tre anni doppo la morte del nostro gran padre serafico e patriarca Francesco santo sotto il devotissimo auspicio e protezione fu intitolata e denominata la chiesa de' frati di san Franceco, de minori conventuali di colle e presero per sigillo un san Francesco con una croce in mano la quale adora. Viveva in quel tempo il padre dei miracoli, sant'Antonio da Padova sempre gloriosissimo e fioriva in quei secoli la nostra religione in grandissima santità di devotione e di reputatione appresso tutta la christianità. Ho voluto parimente describere la lunghezza, larghezza et altezza della medesima nostra chiesa; con tutte le cose notabile, che si ritrovano al presente in essa, e adunque di lunghezza, braccia cinquanta e dieci il choro che sono sessanta; di larghezza dicesette braccia, di altezza braccia trentotto, era ministro generale dell'ordine nostro il beato Giovanni Parenti fiorentino: et il padre priore di san Domenico di Siena, in nome di detto Pontefice pose, con molta devotione e solennità la prima pietra con universale contento di tutta questa patria... [c. 6r] Fu consecrata questa nostra Chiesa l'anno di nostra salute 1485, alli due del mese di luglio, giorno di domenica, dedicato alla Visitatione della gloriosa Vergine Maria nostra signiora e protettrice con concorso e giubilo grandissimo di tutto il populo di Colle...[c. 7v] Dell'altare maggiore. Anticamente l'altare maggiore era poco vagho e meno adorno et il choro era in mezzo della chiesa, come costumava in quei tempi tutta la religione, è stato ridotto nella maniera forma e modo che si ritrova al presente quando si levò il choro e che si ridusse la detta chiesa alla moderna; il ciborio è fatto a uso di sepolchro per lascito fatto dal pr[ete] f[rate] Bartolomeo Ferrosi, di questo convento et eseguito da Christofano di Niccolò Ferrosi, nepote del detto f[rate] Bartolomeo che costò con il piede ducati trentasette e fu dipinto da Francesco Roselli Fiorentino, fu dunque il medesimo ciborio fornito e collocato nel suo luogho l'anno 1584, il dì 28 di aprile, l'ultimo anno del pontificato di Gregorio XIII Buoncompagni bolognese... questa memoria si è cavata dal libro vecchio dei superiori, il sito è della religione... [c. 12r] Dell'altare del p[ad]re S[an] Francesco. La seconda cappella a mano sinistra è la più antica di tutte le altre cappelle e prima era posta in mezzo della nostra chiesa servendo per altare maggiore, nella quale si ritrova la vera effigie del serafico e glorioso p[ad]re e patriarca Francesco santo dipinta per mano di quel famoso et antico pittore di Cimabue raro e tanto celebre nei tempi suoi come habbiamo visto nei libri di questa nobilissima comunità nei quali si conserva questa degna memoria e come appresso ne fa mentione nel suo libro di ricordi il molto illustre et eccellentissimo signor Iacomo Buonaccorsi da colle Fiscale della nobilissima città di Siena, huomo ripieno d'integrità e splendore di questa città la quale fu eretta l'anno 1584 dai fratelli e sorelle del terzo ordine e con solenne pompa fu traslatata [sic] detta miracolosa effigie e quivi collocata et decorata del solito privilegio di aggregatione a quella di Assisi l'anno 1586 alli 22 di giugno [...].);*

Firenze, Archivio Storico della Provincia dei frati minori conventuali, fondo Nuti, serie 11, inserto 5 [1667/1668] ([c. 4r] *Altari della chiesa: Gl'altari della chiesa secondo il variare de [padri?] si sono accresciuti, o diminuiti, e specialmente nell'occasione che la chiesa fu ridotta alla moderna. Altare maggiore: Anticamente l'altare maggiore vi era molto vago. Come fusse nel primo principio non si sa. Poi vi si pose la tavola del padre san Francesco, e vi si tenne sino al 1584 nel qual anno alli 28 di aprile levata l'immagine di san Francesco, vi fu posto il ciborio superiore, che era sostenuto da un cornicione dipinto et ornato insieme con quei due angeli, che hora sono nell'altare di [...], da Francesco Rosselli pittore Accademico fiorentino per prezzo di scusi 35 pagato in nome dei frati da Cristofano di Nicolò Ferrari da Colle per lascito di fra Bartolomeo Ferrari suo zio; e per fare il piè dal quale è sostenuto il ciborio si spesero più di lire 14 e ne tempi seguenti sempre continuarono i frati ad abbellirlo, di modo che nel 1613 si fece un'armarino nella parte anteriore dell'altare per riporvi le reliquie, e dell'anno medesimo si fece un cornicione co' suoi balaustri, il quale era dell'una parte all'altra, al pari del ciborio e l'anno seguente 1615 si fece mettere a' oro. Nel 1615 si fece il grado dell'altare maggiore, dove posano i candellieri, e costò lire 37, e si fece indorare e l'istesso anno si fecero fare le scalette dietro all'altare maggiore per la comodità di accendere i ceri che prima non era [vario?]. Poi l'anno 1616 vedendosi, che il ciborio compariva con poca proportion, si fece alzare ponendovi sotto quel cassone, fatto a foggio di sepolcro, come sta al presente, e l'anno medesimo si fece fare un cornicione co' suoi balaustri avanti all'altare per la comunione. Doppo nel 1619, acciò nel ammaiare la chiesa apparisse in faccia qualche paramento, si fece fare quel cornicione, ch'è sopra l'altare maggiore e si fece dipingere, e costò in tuttolire 40 togliendosi via nella parte inferiore l'altro cornicione, co' balaustri, che nell'alzato del ciborio era di sproportion. Per legato di ser Somarzio suddetto ser [...] Duccio di ser Tello, delle 200 lire doveva spendersi anco una parte in una tavola, et altri ornamenti e pitture di detta tavola per l'altare maggiore. Forse questa tavola non fu mai fatta, se vi fu il crocifisso di [...] o ' vero il san Francesco, che dicono di Cimabue. Era già in chiesa un crocifisso antichissimo, e stava sopra la porta maggiore della chiesa nella parete interiore, fu poi levato, e messo nel dormitorio, doppo per la vecchiezza s'è guasto. Altare di san Bonaventura. Il primo altare a mano destra dell'altare maggiore fu eretto l'anno 1594 sotto il titolo de santa Bonaventura, e Lodovico, communemente però si chiama l'altare delle spine, conservandosi quivi due delle spine di nostro signore in un caso di cristallo dentro ad una buca nel muro sopra la mensa dell'altare. Fu questo altare eretto per rendere uniforme la chiesa. In questo altare non è tavola alcuna, ma semplicemente sono dipinte del muro, et emsse a oro le figure di san Bonaventura alla destra, e di san Lodovico vescovo alla sinistra. L'anno 1601 già si era fatto l'ornamento, che vi è al presente sotto al tabernacolo delle spine hora vi si tiene un quadretto, dove è dipinto san Carlo. Le figure le fece dipingere delle sue limosine il padre Domenico Salvestrini da Colle. Si è applicata a questo altare la dote, che era dell'altare vecchio di san Buonaventura, e quella che anco era dell'altare vecchio di san Lodovico. Altare di san Francesco. Il secondo altare a mano destra è*

*dedicata al padre san Francesco, nel quale è la sua effigie dipinta, dicono, da Cimabue; fu eretto nel 1564 e vi fu posta la detta immagine, che prima era nell'altare maggiore. Doppo successivamente non ridur la chiesa alla moderna, si è andato adornando. Nel 1601 vi si fece l'ornamento presente di legname, e nel 1615 si fece dipingere, e mettere a oro. Doppo nel 1626 vedendosi che ne anco compariva troppo bene, si fece fare la tavola grande, nella quale sono dipinti i santi Lodovico e Antonio da Padova dozzinalmente, e vi è anco santa Lucia e sant'Apollonia, rimanendo nel mezzo una finestrella a guisa di tabernacolo, dalla quale si vede l'immagine sopradetta di san Francesco. Costò la tavola 30 scudi, et altri otto si spesero nella finestrella tela, telaio. [...] Già questa cappella era più a basso verso la porta, et era intitolato san Lodovico, et era antichissimo, non solo per essere stato dotato nel 1423 18 gennaio da Nicola di ser Ambrogio di Rittorino, e da Lena di ser Taddeo di ser Biagio sua moglie, che lo donorno inalienabilmente un pezzo di terra aretina [...]).*

#### BIBLIOGRAFIA

- Biadi, 1859, p. 306 (*Il secondo altare [a destra, nella chiesa di San Francesco in Colle] dei francescani, contiene dipinto in tavola il Serafico d'Assisi, figura intiera (restaurata da Colligiano Francolini), condotta in origine dal pennello di Cimabue*);
- Catalogo*, 1872, p. 54 (Incognito; era nella chiesa di San Francesco in Colle);
- Thode, 1885, p. 90 *et passim* (*Sienesischen Meisters*; seconda metà del XIII secolo);
- Brogi, 1897, p. 156 (*Secondo altare a destra. San Francesco d'Assisi colla croce nella mano destra, ed un libro nell'altra. Ai lati vi sono otto istorie in piccole figure della vita del Santo, e nella cuspide Iddio Padre con otto angeli...Ignoto, XIII secolo*);
- Weigelt, 1911, pp. 152, 272 (*Schule Guidos*; paragona il trono del vescovo nella scena *Rinuncia agli averi* con quello della *Madonna Rucellai*);
- Van Marle, I, 1923, pp. 373-375 (*Follower of Guido da Siena*; autore più arcaico di quello degli sportelli di tabernacolo con storie del beato Andrea Gallerani);
- Bughetti, in «Archivum franciscanum historicum», 19, 1926, pp. 700- 705 (Seguace di Guido da Siena; seconda metà del XIII secolo)
- Toesca, 1927, p. 1038 nota 44 (Autore affine a Guido da Siena, ma con un fare più coloristico; lo identifica con l'autore degli sportelli nn. 4 e 5 nella Pinacoteca di Siena raffiguranti storie del beato Andrea Gallerani);
- Bacci, in «Bollettino d'Arte», 26, 1932, pp. 181-182 (Incognito; seconda metà del XIII secolo)
- Brandi, 1933, pp. 119-120 (*Fra le opere della scuola di Guido... una delle più tarde*);
- Bacci, 1939, pp. 30-31 (Maestro del beato Andrea Gallerani);

Garrison, 1949, p. 156 (*Late follower of Guido da Siena, 1290-1300*);

Sandberg Vavalà 1953, p. 49 (*Guidesque artist*);

White, in «The Burlington magazine», 98, 1956, p. 344 (Seguace di Guida da Siena; tardo XIII secolo);

Carli, 1958, p. 14 (*Scuola di Guido da Siena, c. 1290*);

Hager, 1962, p. 97 (*Eines der wenigen Beispiele ist in der 1229 erbauten Franziskanerkirche zu Colle Val d'Elsa bei Siena die von ser Sovarizio di ser Bonafidanza 1328 gestiftete, nicht mehr erhaltene Tafel des hl. Franz, die bis zum Jahre 1584 auf dem Hochaltar des einbörigen Saalbaues gestanden hat. Vielleicht ist sie ein Nachfolgebild der am Ende des Dugento entstandenen Pala [di Guido di Graziano], die 1871 in die Pinakothek in Siena überführt wurde.*)

Stubblebine, 1964, pp. 16-17, 107-109 (Pone l'opera in dipendenza dal ciclo francescano assiate, seguendo la proposta di datazione al primo decennio del XIV secolo);

Van Os, in «Simiolus: Netherlands Quarterly for the History of Art», 7, 3, 1974, p. 121 (*Paintings of the saint surrounded by scenes from his life were almost always installed on side altars*);

Torriti, 1977, p. 39 (Seguace di Guida da Siena);

Chelazzi Dini, in *Il Gotico a Siena*, 1982, pp. 82-85 (Nota affinità tra il modo di raffigurare i volatili nel *Tractatum de creatione mundi* e nella scena della *Predica agli uccelli* della tavola francescana della Pinacoteca di Siena);

Bellosi, 1985, p. 196 nota 50 (Riconduce le tavole agiografiche dedicate a san Pietro e a san Francesco nella Pinacoteca di Siena a un medesimo autore, vicino a Guido da Siena e sensibile alla lezione cimabuesca);

Marques, 1987, pp. 221-223, 291 (Rinaldo da Siena, verso il 1280);

Bagnoli, in *Restauri: 1983-1988*, 1988, pp. 11-13 (Maestro del Dossale di San Pietro; verso il 1290);

Christiansen, 1988, p. 104 (Seguace di Guido da Siena);

Torriti, 1990, p. 20 (*Opera del Maestro di San Pietro o di un artista a lui prossimo*);

Bellosi, in «Prospettiva», 62, 1991, pp. 18-23 (Guido di Graziano; *gli angeli sopra gli archetti in aggetto sono inconfondibilmente 'guideschi'... ma... sono i dati cimabueschi a prevalere*);

Krüger, 1992, pp. 83-84, 131-136, 202-203 *et passim* ([pp. 83-84] *1328 stiftet hier [in San Francesco a Colle Val d'Elsa] Ser Sovarizio di ser Bonafidanza da Colle anlässlich des todes seiner Frau Giovanna 200 L. für die Ausmalung des Gewölbes über dem Hauptaltar und eine Tafel mit der Darstellung des Franziskus, die erst 1584 von dort auf einen neu errichteten Nebenaltar verbracht wird*);

Frugoni, 1993, pp. 408-413 (*Seguace di Guido da Siena... è posteriore al 1266*);

Lunghi, in *La basilica di S. Chiara in Assisi*, 1994, p. 168, nota 81 (*La soluzione [della tavola eponima del Maestro di Santa Chiara, caratterizzata da una tripartizione che rende l'illusione di un tabernacolo ad ante aperte] non ha riscontro nelle icone duecentesche raffiguranti San Francesco, tranne in parte nella tavola della Pinacoteca Nazionale di Siena proveniente da Colle Val d'Elsa, dove la forma del trittico è suggerita da una cornicetta dorata in rilievo.*)

Bagnoli, in «Bollettino della Società degli Amici dell'Arte di Colle di Val d'Elsa», 12, 1995, pp. 22-23 (*Sul secondo altare di destra vi era stata adattata e abbondantemente restaurata dal pittore colligiano Ferdinando Francolini (attivo nella prima metà dell'Ottocento) un'antica tavola con San Francesco e le storie della sua vita, che nel 1871 fu acquistata dall'Amministrazione provinciale di Siena per il Regio Istituto di Belle Arti...allora venne rimpiazzata da un'interessante tela che copia l'icona del cosiddetto San Francesco Bardi (Firenze, Santa Croce)...questa copia colligiana è un lavoro del primo Seicento fedele all'iconografia della tavola originaria;*)

Ascani, 1997, pp. 12-13, 188 (*Ambito di Guido da Siena; forse Guido di Graziano attorno o dopo il 1290;*)

Chelazzi Dini, in *Pittura senese*, 1997, p. 17 (Guido di Graziano);

Valagussa, in *Miniature a Brera*, 1997, p. 95 (Guido di Graziano);

Bagnoli, 1999, p. 151 nota 184 (Guido di Graziano; propone la provenienza da San Francesco a San Gimignano)

Giorgi, in *Il dizionario dei pittori*, 2002, p. 402 (*Una pronta risposta di Guido [di Graziano] ai capolavori di Cimabue;*)

Labriola, in *Miniatura senese*, 2002, pp. 36-39 (Guido di Graziano, attorno al 1290);

Mori, in *Duccio*, 2003, pp. 80-83 (Guido di Graziano; posteriore alla tavola raffigurante *San Pietro in trono e quattro storie della sua vita;*)

Pasut, 2003, p. 42 *et passim* (*Guido di Graziano, attributed to, c. 1275-1285; esamina i motivi ornamentali del dipinto;*)

Boskovits, in *Maestri senesi e toscani nel Lindenau-Museum*, 2008, p. 13 (Guido da Siena, *da identificare probabilmente con Guido di Graziano;*)

Boskovits, 2021, pp. 535-537 (*Guido di Graziano, attributed to, 1285-1295;*)

Giura, in *Lo spazio oltre l'altare*, 2021, pp. 257-272 ([p. 5] *La tavola cui Nuti fa riferimento è il San Francesco e storie della sua vita attribuito a Guido di Graziano, oggi nella Pinacoteca Nazionale di Siena, un'opera che per tipologia difficilmente poteva essere nata come pala d'altare; [p. 6, nota 13] Invece le due tavole dovevano essere state realizzate quantomeno di concerto, seppur a distanza di almeno una quindicina d'anni l'una dall'altra: il dossale del 1270 per l'altare maggiore, la vita-icon del 1285-1290 per il tramezzo).*

## MOSTRE

Siena 2003 (n. 14).

## FOTOGRAFIE

Lombardi, n. inv. 3072 [*ante* restauro del 1931];

Alinari, 36630, 36630a [*ante e post* restauro 1931];

Roma, Fototeca dell'Istituto Centrale per il Catalogo e la Documentazione, n. inv. E-15225, E-15226 [1932];

Roma, Fototeca dell'Istituto Centrale per il Catalogo e la Documentazione, n. inv. E-33804 [1954-1955];

Siena, Fototeca della Pinacoteca Nazionale (Direzione Regionale Musei Toscana), n. inv. 16218 [*ante* restauro 1972];

Siena, Fototeca della Pinacoteca Nazionale (Direzione Regionale Musei Toscana), n. inv. 16220 [*inter* restauro 1972];

Siena, Fototeca della Pinacoteca Nazionale (Direzione Regionale Musei Toscana), n. inv. 16216 [*post* restauro 1972];

Alinari, n. inv. 65869-65876 [1978];

Siena, Fototeca della Pinacoteca Nazionale (Direzione Regionale Musei Toscana), n. inv. 79737, 79739, 79741, 79743, 79745 [*ante* restauro 1985];

Siena, Fototeca della Pinacoteca Nazionale (Direzione Regionale Musei Toscana), n. inv. 79747, 79749, 79751, 79753, 79755, 79757, 79759, 79761, 79763 [*inter* restauro 1985];

Siena, Fototeca della Pinacoteca Nazionale (Direzione Regionale Musei Toscana), n. inv. 79765 [*post* restauro 1985];

Siena, Fototeca della Pinacoteca Nazionale (Direzione Regionale Musei Toscana), n. inv. 95361, 101841, 101843, 101845, 101847, 101849, 101851, 101853 [marzo 1988];

Siena, Fototeca della Pinacoteca Nazionale (Direzione Regionale Musei Toscana), n. inv. 87544, 87546, 87548, 87550, 87552, 87554, 87556, 87558 [marzo 1989];

Siena, Fototeca della Pinacoteca Nazionale (Direzione Regionale Musei Toscana), n. inv. 103721 [maggio 1991].

Maestro della Maddalena

*Santa Maria Maddalena e otto storie della sua vita*

Firenze, Galleria dell'Accademia – Inv. 1890 No. 8466

1285 circa

Tavola verticale cuspidata

Tempera su tavola, fondo oro; 165 x 75 cm

#### ISCRIZIONI:

Sul cartiglio retto dalla santa:

«Ne desp[er]etis vos qui peccare soletis exemplo meo vos reparate deo».

Sul sigillo in basso a destra, sotto il piede destro della figura centrale della santa:

«delle [...]visioni e si[...]»; al centro lo stemma del Granducato di Toscana.

Sul sigillo in basso a destra, sul bordo destro della tavola:

«[...]ti di Firenz[e]».

Etichette moderne sul retro:

«Estratto dal convento della S[antis]s[im]a Annunziata di Firenze»;

«Comitato Italia-Francia. Mostra d'arte italiana a Parigi, n. inv. 104»;

«La Maddalena tra sacro e profano. Firenze. Palazzo Pitti. Sala Bianca 24 maggio-7 settembre 1986»;

«Reale Galleria dell'Accademia, n. inv. 177».

#### VICENDE STORICHE

La tavola viene ricordata nell'anticamera della libreria, appesa sopra la porta di ingresso a quest'ultima, nel convento della Santissima Annunziata di Firenze, assieme ad *una non indifferente raccolta di pitture antiche* (Moreni, 1791; Follini, 1791) messa assieme da Padre Adami, già generale dell'ordine servita (Lanzi, 1809). Da questa sede l'anno successivo in seguito alle Soppressioni del 1810 la tavola venne portata nel convento di San Marco e in seguito alla Galleria dell'Accademia, dove venne esposta (Colzi, 1817). Al momento

dell'uscita dal convento della Santissima Annunziata la tavola deve essere stata corredata dei sigilli in ceramica ancora visibili in basso a destra. La provenienza originaria dell'opera è ignota, anche se ci sono motivi per ipotizzare una sua commissione per una chiesa di ordine domenicano (vedi *infra*). Proprio nella principale chiesa domenicana fiorentina, Santa Maria Novella, era dedicato alla santa l'altare della famiglia Cavalcanti, sul tramezzo della chiesa, appoggiato al quarto pilastro a partire dalla facciata. Secondo Borghigiani, questo altare venne fondato all'epoca di costruzione dello stesso pilastro cui si appoggiava e secondo la ricostruzione di Marcia Hall, doveva fronteggiare l'altare della famiglia Castiglioni, fondato nel 1298.<sup>329</sup>

Seppur l'ipotesi di una provenienza domenicana sia alquanto verosimile, al presente stato delle ricerche non sono da escludere ipotesi alternative. Santa Maria Maddalena fu oggetto nel Medioevo di una diffusissima venerazione: oltre che modello di *vita mixta* (essendo dedicatasi sia alla predicazione che alla contemplazione) per gli ordini mendicanti, e ideale penitenziale per i laici, la santa fu infatti patrona di istituzioni assistenziali e ospedaliere (come dimostra ad esempio l'affresco duecentesco dell'Ospedale della Misericordia e Dolce, vedi *infra*). Un fenomeno particolarmente diffuso a partire dal XIII secolo fu quello delle istituzioni penitenziali femminili intitolate alla santa, ospitanti convertite, pentite e malmaritate: donne prive di una vera identità sociale e il più delle volte estremamente indigenti.<sup>330</sup> A Firenze una delle prime espressioni di questo genere fu Santa Maria Maddalena delle convertite o penitenti in borgo Pinti, istituzione conventuale di carattere privato fondata nel 1256 e verosimilmente volta al recupero e alla riabilitazione sociale di ex prostitute.<sup>331</sup> Allo stato attuale delle conoscenze, non pare da escludere che la raffigurazione della santa come peccatrice penitente, coperta solo dei suoi capelli, sensuale e al contempo miseranda, con la promessa nel cartiglio di redenzione dai peccati e attorniata da episodi esemplari della sua vita da convertita (a partire appunto dall'episodio della *Lavanda dei piedi*) fosse in origine destinata a una simile realtà. D'altronde, oltre due secoli più tardi, un altro istituto di penitenza femminile -Sant'Elisabetta delle Convertite- si dotò della celebre

---

<sup>329</sup> HALL M. B., *The Ponte in S. Maria Novella: the problem of the rood screen in Italy*, in «Journal of the Warburg and Courtauld Institutes», 37, 1974, pp. 157-173, in particolare pp. 164-165.

<sup>330</sup> BENVENUTI PAPI A., *Donne religiose nella Firenze del Due-Trecento; appunti per una ricerca in corso*, in *Le mouvement confraternel au Moyen Âge. France, Italie, Suisse*, atti del convegno (Lausanne, 9-11 maggio 1985), Roma 1987, pp. 41-82.

<sup>331</sup> DAVIDSOHN R., *Forschungen zur älteren Geschichte von Florenz*, IV, Berlin 1908, p. 416; LUCHS A., *Cestello: A Cistercian church of the Florentine Renaissance*, London 1977, p. 128; PAATZ W. e E., *Die Kirchen von Florenz: ein kunstgeschichtliches Handbuch*, IV, Frankfurt am Main 1952, p. 105, note 4-5.

pala botticelliana, detta delle Convertite, in cui figurava la Maddalena penitente con scene della sua vita nella predella.

## ICONOGRAFIA

Maria Maddalena è raffigurata stante su un piedistallo marmorizzato –anche se oggi il motivo decorativo è poco visibile–, coperta dai soli capelli, con la mano destra levata col palmo aperto verso lo spettatore, in un gesto di attestazione, mentre nella mano sinistra regge un cartiglio recante un’iscrizione che corrisponde a un’esortazione presente anche in altre opere d’arte raffiguranti santa Maria Maddalena contemporanee alla nostra tavola, ma provenienti da contesti diversi (una statua della facciata ovest della chiesa di Santa Maria di Collemaggio a L’Aquila della prima metà del XIII secolo, una miniatura del *Codex Gisle* di Osnabrück dell’inizio del XIV secolo, una statua del XV secolo a Saint Martial a Limoges), e in testi letterari inglesi, boemi e polacchi del XV e del XVI secolo. L’esortazione parrebbe derivare dal passo di un’omelia di Gregorio Magno.<sup>332</sup> Maddalena è raffigurata nuda, coperta solo dalla lunghezza dei suoi capelli. Questo stato nella sua biografia corrisponde al momento in cui abbandonò la predicazione per darsi alla vita contemplativa, sull’eremo della St. Baume. Esempi precedenti di questa iconografia si rilevano a Perugia, nella decorazione a fresco di San Bevignate (XII secolo), e di San Prospero (1225).<sup>333</sup> Una chioma lunga e coprente caratterizzava anche santa Maria Egiziaca, la cui lunga chioma derivava da un prolungato eremitismo, come nel caso di Maria Maddalena,<sup>334</sup> così come sant’Agnese, la quale, destinata a un bordello dal prefetto, venne miracolosamente coperta nella sua nudità da un’improvvisa crescita dei capelli.<sup>335</sup>

---

<sup>332</sup> «(Deus) dedit homni precepta, ne peccet, et tamen peccandi dedit remedia, ne desperet», si vedano a proposito: SAXER V., *Santa Maria Maddalena dalla storia evangelica alla leggenda e all’arte*, in *La Maddalena tra sacro e profano*, a cura di M. Mosco, Firenze 1986, pp. 24-30, in particolare p. 27; CHIODO S., in *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, Firenze 2015, pp. 232-233; MASSACCESI F., in ACIDINI C. – BRUNELLI G. – MAZZOCCA F. – REFICE P., *Maddalena: il mistero e l’immagine*, catalogo della mostra (Forlì, 27 marzo – 10 luglio 2022), Cinisello Balsamo (Milano) 2022, pp. 438-439.

<sup>333</sup> PARENTI D., *Il Maestro della Maddalena e la pittura fiorentina nella seconda metà del Duecento*, tesi di laurea, Università degli Studi di Firenze, Università degli Studi di Firenze 1989-1990, p. 174.

<sup>334</sup> MAGGIONI G. P. in JACOPO DE VORAGINE, *Legenda aurea...*cit., pp. 422-425.

<sup>335</sup> JANSSEN M., *Maria Magdalena in der abendländischen Kunst: Ikonographie der Heiligen von den Anfängen bis ins 16. Jahrhundert*, tesi di dottorato, Albert-Ludwigs-Universität zu Freiburg im Breisgau 1961, pp. 142-143; MAGGIONI G. P. in JACOPO DE VORAGINE, *Legenda aurea...*cit., I, pp. 203-207.

La figura della santa si sovrappone leggermente al campo delle storie laterali, incorniciate da una sottile linea rossa dalla quale gli elementi figurativi trasbordano liberamente. Il senso di lettura delle storie procede da sinistra a destra, dall'alto in basso. Gli episodi raffigurati sono i seguenti, con senso di lettura da sinistra a destra, dall'alto in basso: [I] *Cena in casa del fariseo*; [II] *Resurrezione di Lazzaro*; [III] *Noli me tangere*; [IV] *Predicazione di Maddalena a Marsiglia*; [V] *Estasi di Maddalena*; [VI] *Maddalena viene sfamata da un angelo*; [VII] *Maddalena riceve la comunione da san Massimino, vescovo di Aix*; [VIII] *Invenio/traslatio delle reliquie della santa nella cripta di Saint-Maximin in Provenza*. Con l'eccezione dell'ultimo episodio, la sequenza narrativa fa riferimento alla tradizione leggendaria domenicana, in particolare alla *Legenda Aurea*, compilata a partire dagli anni Sessanta del XIII secolo, fino alla morte dell'autore, Jacopo da Varagine, nel 1298.<sup>336</sup> Maria Maddalena è uno degli attori principali nella vicenda cristologica e viene citata esplicitamente nei vangeli dodici volte, mai negli Atti degli Apostoli, in diversi dei vangeli gnostici e scritti apocriefi. A partire dal III secolo nella tradizione agiografica questa figura viene progressivamente sovrapposta ad altri personaggi femminili dei Vangeli, fino a quando Gregorio Magno nel corso di una predica che tenne in San Clemente a Roma il 21 settembre 591 non collassò in un'unica persona Maria Maddalena, Maria di Betania, la peccatrice in casa del Fariseo e la donna che versa olio profumato sul capo di Cristo alla mensa di Simone il lebbroso, definendo così l'identità della santa come peccatrice e penitente, identità accettata da quel momento in tutto il Medioevo occidentale, fino alla riforma del calendario liturgico del 1969. Le scene [I]-[III] derivano dalla tradizione evangeliche, rispettivamente dal Vangelo di Luca (VII, 37) e da due passi del Vangelo di Giovanni (XI, 1-44, e XX, 11-18). Secondo lo sviluppo occidentale della vicenda della Maddalena, definito tra XI e XII secolo a partire da un passo del Vangelo di Nicodemo (XI, 5) e riassunto da Vincenzo da Beauvais nello *Speculum Historiale* – fonte dalla quale poi attinse a piene mani Jacopo da Varazze –,<sup>337</sup> Maria Maddalena da Efeso partì per Marsiglia con i fratelli Marta e Lazzaro, Giuseppe di Arimatea e Massimino. Lì, la santa si dedicò alla predicazione e in seguito decise di ritirarsi in una grotta sul massiccio provenzale della Sainte-Baume, venendo saziata da banchetti celesti organizzati da schiere angeliche e ricevendo prima della morte l'eucarestia da Massimino, già vescovo d'Aix. Il sud della Francia divenne così incubatore del culto della Maddalena in Occidente, e da questa tradizione agiografica

<sup>336</sup> MAGGIONI G. P. in JACOPO DE VORAGINE, *Legenda aurea...*cit., I, p. XVII.

<sup>337</sup> MAGGIONI G. P. in JACOPO DE VORAGINE, *Legenda aurea...*cit., I, p. 707.

derivano le scene [IV]-[VII]. La scena [VI] trova un diretto antecedente nel ciclo affrescati all'interno dello spedale pratese della Misericordia e Dolce.<sup>338</sup>

In opposizione ai benedettini di Vezelay, i primi a rivendicare il possesso delle sue reliquie alla fine del quarto decennio del XI secolo, Carlo d'Angiò, conte di Provenza – oltre che principe di Salerno e futuro re di Napoli – nel 1279 rinvenne le reliquie della santa –cui era particolarmente devoto– nella cripta della basilica paleocristiana di Saint-Maximin de Provence, al centro del regno angioino, all'interno di un sarcofago marmoreo nel quale esse erano già state traslate ai tempi di Oddone per preservarle dalle incursioni saracene. Il 5 maggio dell'anno successivo traslò le spoglie *in capsula pretiosa, ex auro et argento, et lapidibus pretiosis primitus praeparata*,<sup>339</sup> alla presenza degli arcivescovi di Narbonne, Aix e Arles, oltre ad altri dignitari ecclesiastici e nobili. Così facendo Carlo andava a screditare la precedente tradizione culturale borgognona e dotava la sua casa regnante –di recente fondazione, trattandosi di un ramo cadetto dei Capetingi– di una santa protettrice e legittimante il dominio angioino nel Mediterraneo. L'*inventio* e la *traslatio* dei resti della santa ebbero naturalmente particolare risonanza e diverse sono le testimonianze che le descrivono.<sup>340</sup> Nella scena [VIII], si riconosce la salma della santa collocata all'interno di un sarcofago strigliato e due figure in abiti vescovili a officiare il rito; il momento raffigurato sembrerebbe essere identificabile con l'*inventio* o con la *traslatio* dei resti della santa –entrambi eventi contemporanei all'esecuzione della tavola qui studiata–, nonostante non venga raffigurato Carlo d'Angiò, presente invece nella miniatura della scena dell'*inventio*, all'interno di un antifonario proveniente dal convento femminile domenicano di Sant'Agnese di Val di Pietra a Bologna.<sup>341</sup> La presenza nella scena descritta dal Maestro della Maddalena di chierici e figure in abiti vescovili, precisata dalle fonti solo per quanto riguarda la *traslatio*, non è indicativa, come mostra il confronto con la scena dell'*inventio* nell'antifonario bolognese. Certo è che, dal momento che nessuna delle due figure risulta identificabile con san Massimino, raffigurato nella scena precedente, per differenze fisiognomiche e soprattutto per la mancanza del nimbo, si deve escludere il riferimento della scena ai funerali della santa, officiati dal vescovo di Aix. La devozione di Carlo d'Angiò per santa Maria Maddalena è legata a doppio filo con l'Ordine dei Predicatori. Il principe nel 1284,

---

<sup>338</sup> MARCHINI G., *Affreschi inediti del Duecento a Prato*, in «Rivista d'arte», 19, 1937, pp. 163-169, in particolare p. 167.

<sup>339</sup> FAILLON E. M. –MIGNE J. P., *Monuments inédits sur l'apostolat de sainte Marie Madeleine en Provence*, 2 voll., Petit-Montrouge (Paris) 1848, II, pp. 777-779.

<sup>340</sup> JANSEN K. L., *The making of the Magdalen: preaching and popular devotion in the later Middle Ages*, Princeton (NJ) 2000, p. 42, nota 76.

<sup>341</sup> Bologna, Museo Civico Medievale, Ms. 519, c. 229v.

in seguito al *inventio* dei resti della santa, sollecitò una sua più intensa venerazione presso il Capitolo della Provincia Romana dell'Ordine, e nel 1295, divenuto re di Napoli, elesse i domenicani a custodi delle reliquie della santa e della chiesa di San Massimino. Egli favorì nel 1294 l'istituzione della *Provincia Regni* e tra il 1289 ed il 1324 promosse la costruzione di San Domenico a Napoli, dedicata in origine proprio alla santa eremita, il cui culto venne poi perpetrato dai successori di Carlo II, Roberto il Saggio e Giovanna II.<sup>342</sup> I religiosi a loro volta a inizio XIV secolo documentarono nel *Liber Miraculorum B. Mariae Magdalенаe* tutti i miracoli avvenuti nel santuario da loro gestito, a discredito di quello borgognone, seguitando anche nel corso del XV secolo a sottolineare il legame divino tra il loro ordine, la corona di Angiò e il culto di santa Maria Maddalena.<sup>343</sup> La scelta di rappresentare in *explicit* alla narrazione della vita della santa, l'evento attualissimo del recupero in Provenza dei suoi resti, fondativo del legame tra Angioini e domenicani sembrerebbe indicare che la tavola fosse stata commissionata per una chiesa domenicana.

Il programma iconografico della tavola risulta quindi composto da tre episodi evangelici, che evidenziano il rapporto della santa con Cristo e costituiscono il punto di partenza della vicenda della sua conversione; un episodio che descrive l'impegno cristiano attivo della santa, che contribuì a evangelizzare parte della Provenza; ben tre episodi dedicati agli anni in cui la santa si ritirò dal mondo secolare, in contemplazione di Dio; l'episodio di ritrovamento o traslazione dei suoi resti, evento contemporaneo all'esecuzione della tavola e che sembrerebbe denotare una commissione domenicana della tavola. Il rilievo conferito all'esperienza ascetica di Santa Maria Maddalena è sottolineato anche dalla figura centrale della santa, rappresentata come eremita oratrice e recante un cartiglio esprimente l'invito ai fedeli a prendere a modello la vicenda terrena della santa, che – come i fedeli – ha indugiato nel peccato, prima di convertirsi e darsi, dopo una breve concessione alla vita attiva (scena [IV]), alla vita contemplativa (scene [V], [VI], [VII]). Alla base dell'esortazione sta una delle più stringenti ragioni della produzione pittorica medievale, ovvero il principio di emulazione. Le rappresentazioni dei santi servivano innanzitutto a fornire un esempio della perfezione divina all'uomo; tramite il racconto delle loro vicende, i fedeli avevano un modello, umano come loro, da seguire. A circostanziare la funzione di questo dipinto, può forse essere utile prendere in considerazione il testo della predica tenuta dal domenicano Giordano da Rivalta in Santa

---

<sup>342</sup> CIOFFARI G., in CIOFFARI G. – MIELI M., *Storia dei domenicani nell'Italia meridionale*, I, Napoli-Bari 1993, pp. 40-45; SALERNO L., *Il convento di S. Domenico Maggiore in Napoli*, Napoli 1997, pp. 52-53.

<sup>343</sup> JANSEN, *The making of the Magdalen...*cit., pp. 43-46.

Maria Maddalena Oltrarno, il 22 luglio 1305, *dies festivitatis* della santa.<sup>344</sup> Nel corso della predica frate Giordano esplicita l'importanza di santa Maria Maddalena proprio come esempio di penitente («In femmine, come in Santa Maria Maddalena, nella quale Cristo mostrò al mondo esempio di penitenza più altamente, e più perfettamente, che in nullo altro Santo»), dal momento che ella seguendo Cristo abbandonò gli agii secolari («materia di molto peccato») e preferì la vita contemplativa («pensare del creatore, e diletartarti in lui, o in belli canti, o in pensiero...e istudiare sempre in crescere nell'amore suo») a quella attiva. Come di norma, la predica era seguita dal racconto della vita della santa festeggiata.<sup>345</sup> L'orazione di Giordano da Rivalta sembra così trovare un contraltare dipinto nella tavola eponima del Maestro della Maddalena, dove è la santa medesima ad assumere il ruolo di oratrice, tramite la posa di attestazione conferitale. Non vi sono prove dell'impiego di tavole agiografiche da parte dei predicatori, tuttavia, in questo caso di studio parrebbe che gli intenti comunicativi, nei contenuti e nelle modalità, e quindi il pubblico di riferimento, fossero i medesimi.

A livello iconografico, derivazioni della tavola eponima del Maestro della Maddalena possono essere individuati nel polittico di ambito daddesco, oggi a Barga presso il Reale Conservatorio di Santa Elisabetta,<sup>346</sup> dove santa Maria Maddalena è rappresentata vestita dei soli capelli, con in mano un cartiglio col medesimo testo *Ne desperetis*; nel trittico del Maestro di San Lucchese raffigurante la *Madonna con Bambino e angeli, Santa Maria Maddalena, Sant'Ansano*, oggi presso il Rijksmuseum di Amsterdam (inv. SK-C-1608), dove torna la medesima citazione, nonostante la santa vesta abiti civili.<sup>347</sup> Un testo leggermente modificato (*Ne desperetis vos qui peccare soletis exemplo quippe meo corda*) è presente su un filatterio nella scena *Maddalena vestita dai soli capelli riceve la comunione da san Massimino*, affrescata da Cenni di Francesco nell'arcosolio della famiglia Gianfigliuzzi, nella chiesa fiorentina di Santa Trinita.<sup>348</sup> Un altro probabile caso di derivazione dalla tavola duecentesca qui studiata è quello della tavola di Jacopo di Cione,

---

<sup>344</sup> DA PISA G., *Prediche del beato fra Giordano da Rivalto dell'Ordine dei Predicatori: recitate in Firenze dal 1303 al 1306 ed ora per la prima volta pubblicate*, a cura di D. Moreni, I, Firenze 1831, pp. 180-188.

<sup>345</sup> DELCORNO C., *L'Exemplum nella predicazione volgare di Giordano da Pisa*, Venezia 1972, pp. 31-33.

<sup>346</sup> BOSKOVITS M., *A Critical and Historical Corpus of Florentine Painting. Bernardo Daddi and his circle*, sez. III, vol. V, Firenze 2001, pp. 298-304.

<sup>347</sup> Ivi, p. 298, nota 1.

<sup>348</sup> SANTI B., *Pittura minore in Santa Trinita: da Bicci di Lorenzo a Neri di Bicci*, in *La Chiesa di Santa Trinita a Firenze*, a cura di G. Marchini, Firenze 1987, p. 133 (qui ricordata non come santa Maria Maddalena ma come santa Maria Egiziaca).

ora in collezione privata, già transitata da Sotheby's,<sup>349</sup> raffigurante la santa in vesti di romita orante, priva però del cartiglio. Ai piedi della santa figurano due donatori, i cui abiti riprendono i colori dello stemma di famiglia posto al centro, d'azzurro, a gemelle in banda di rosso, identificabile con una variante di quello della famiglia Di Antonio.<sup>350</sup> A riprova invece della fortuna di questo genere di produzione artistica nel mercato artistico ottocentesco è una copia moderna dell'opera, recentemente esposta nella mostra forlivese *Maddalena: il mistero e l'immagine*.<sup>351</sup>

#### STATO DI CONSERVAZIONE

Il dipinto si trova in un buon stato di conservazione ed è corredato da una cornice settecentesca. La tavola è formata da tre assi verticali e sul retro sono visibili le tracce dell'antico sistema di traversatura. In corrispondenza dell'ombra della traversa inferiore, si notano tracce di chiodi quasi a filo col bordo della tavola, indice del fatto che questa deve essere stata resecata in basso di almeno 3-4 cm, in base ad un calcolo approssimativo dell'altezza dell'orma della traversa visibile. La porzione di tavola resecata probabilmente corrispondeva a quella su cui batteva la cornice originale, ed è verosimile che anche gli altri quattro lati della tavola abbiano ricevuto lo stesso trattamento. Non avendo potuto vedere l'opera privata della cornice moderna, non è chiaro se in questa operazione sia stata resecata anche superficie pittorica. Dall'analisi diretta e delle fotografie storiche non è infatti chiaro se lungo i bordi siano presenti tracce di barba del gesso, inoltre si spiega con difficoltà la presenza della punzonatura solo lungo uno dei due spioventi, quello sinistro. Tornando all'analisi del retro, la presenza di una sagoma sporgente di circa 5 cm dalla traccia di traversa inferiore sembra forse da ascrivere ad un sistema di ancoraggio dell'opera al supporto, eventualmente a baionetta, come si incontra in questa tavola del Maestro di Santa Chiara. Viste le dimensioni e le proporzioni della tavola sembra verosimile una sua collocazione originaria su una trave o un tramezzo *de medio ecclesia*. Sempre sul retro, il nugolo di tracce di chiodi ammassati al vertice della cuspide può forse indicare l'antica presenza di

---

<sup>349</sup> Sotheby's, Old Master Paintings Evening Sale, 9 luglio 2008, lotto 65, <https://www.sothebys.com/en/auctions/ecatalogue/2008/old-master-paintings-evening-sale-108033/lot.65.html>.

<sup>350</sup> MARTINUZZI A. – SALVADORI G., *Stemmi di famiglie fiorentine dal XIII al XVIII secolo*, 2 voll., Settevene (Viterbo) 2018, I, p. 44.

<sup>351</sup> PENCO S., in ACIDINI C. – BRUNELLI G. – MAZZOCCA F. – REFICE P., *Maddalena: il mistero e l'immagine...*cit., pp. 437-438; sui falsari si veda: MAZZONI G., *Falsi d'autore: Icilio Federico Joni e la cultura del falso tra Otto e Novecento*, Siena 2004.

strumenti di supporto, come una campanella. Sul fronte, la tavola presenta una frattura piuttosto importante nella parte superiore dell'asse centrale e una più contenuta in basso.

A causa di antichi tentativi di pulitura, la superficie pittorica è mediamente abrasa, a scapito della resa tridimensionale e naturalistica dell'opera (Marcucci, 1958): il piano su cui si erge la santa mostra solo una sbiadita idea di marmorizzazione. Anche la lamina d'oro è abrasa e in alcuni punti emerge il bolo sottostante. I nimbi sono decorati tramite punzonature puntiformi lungo il bordo e girali incisi, eccetto il nimbo crucigero di Cristo, decorato a incisione e quello della figura centrale della Maddalena, decorato da girali incisi a risparmio su fondo tratteggiato. Lo spiovente sinistro e le prima scena in alto a sinistra sono contornati da punzonatura puntiforme, assente nei contorni delle altre scene. L'opera ha certamente subito un intervento di restauro tra la fine del quarto e l'inizio del quinto decennio del secolo scorso, del quale però non si conosce l'entità.<sup>352</sup> In basso a destra sono presenti due bolli amministrativi, mentre sul retro sono un'etichetta ottocentesca che ne indica la provenienza dal convento dell'Annunziata di Firenze e altre moderne successive al suo trasferimento presso la Galleria dell'Accademia.

#### NOTE CRITICHE

La tavola è l'opera attorno alla quale è stato ricostruito il *corpus* dell'anonimo pittore fiorentino a partire da Sirén (Sirén, 1922), cui se ne deve la denominazione. Specialmente in quest'opera emerge un tratto caratteristico –seppur presente in gradi variabili– della produzione del pittore, ovvero la corritività della conduzione pittorica, per via della quale il Maestro della Maddalena è stato accostato a Neri di Bicci (Longhi, 1948). Nello specifico, al netto delle impoverite condizioni della pellicola pittorica (vedi *supra*), è evidente lo scarto esecutivo rispetto a opere più impegnate dell'anonimo, come la tavola del Musée des Arts Décoratifs di Parigi (*Madonna in trono con Bambino, i santi Andrea e Jacopo e storie della Vergine*, n. inv. NH 33). Rispetto a quest'ultima tavola, il tratto pittorico risulta più grossolano e l'introspezione psicologica, così come la dinamicità dei personaggi, poco affinate; le relazioni tra i personaggi sono impacciate e vi è meno interesse a soffermarsi sulla preziosità dei particolari (si confrontino per esempio le strutture cupolate nella scena dell'*Invenzione dei resti della Maddalena* e nella scena parigina della *Presentazione al Tempio*). Anche la lavorazione della lamina d'oro denota una minima

---

<sup>352</sup> Firenze, Opificio delle Pietre Dure, Archivio Storico, GR 722.

cura: un semplice contorno borchiato si limita a delineare i nimbi dei personaggi e una minima parte del bordo esterno della tavola –solo lo spiovente sinistro della cuspidè, non è chiaro se questo fatto dipenda da una rifilatura del pannello–, mentre le scene vengono racchiuse da una semplice linea di colore; il nimbo della santa stante al centro è decorato da un tralcio vegetale eseguito a risparmio su fondo a tratteggio incrociato, simile a quelli che decorano i nimbi dei personaggi principali del dipinto parigino; la fantasia viene poi replicata in forma stilizzata in punta di stiletto nei nimbi delle scene laterali. Infine, l'impostazione grafica della tavola è piuttosto disinvolta: per far fronte alla poca superficie a disposizione, la figura centrale della santa sborda invadendo le sezioni narrative e sembra così sopravanzare verso lo spettatore, distante dalla tavola della Yale University Art Gallery (*Madonna in trono con Bambino, i santi Leonardo e Pietro e storie della loro vita*, n. inv. 1871.3), dove i santi Leonardo e Pietro, pur stretti tra il trono della Vergine e le storie laterali, rimangono nel campo spaziale a essi assegnato.<sup>353</sup>

La figura centrale della santa, nel disegno della fisionomia e dei panneggi, nonché nel grado di tridimensionalità, è ancorata saldamente alla consuetudine pittorica duecentesca, tuttavia il taglio allungato degli occhi – non più sgranati come nella produzione precedente dell'anonimo maestro–, lo sguardo penetrante, la costruzione luministica del setto nasale, l'attenzione ai passaggi sfumati dell'arco sopraccigliare, mento e collo, così come per particolari naturalistici come i ciuffi ribelli della chioma scarmigliata, rispondono alla pittura di Cimabue degli anni Ottanta, e si vedano ad esempio i confronti tra il volto della santa e quello della Vergine nella *Maestà* del Louvre.<sup>354</sup> Anche i modelli compositivi delle scene affondano le radici nella tradizione della narrativa dipinta duecentesca, dove le figure sono accostate in via paratattica e il cui volume trova generalmente come contraltare sullo sfondo quello di edifici, strutture voltate o montagne. Nello specifico l'anonimo pittore molto deve avere ragionato sulla produzione di Coppo di Marcovaldo, si confronti per esempio lo stratagemma nella *Predica di Maria Maddalena a Marsiglia* di rendere la folla tramite un'impilata di testa, simile a quanto è raffigurato nella *Predica di san Francesco d'Assisi* della tavola francescana Bardi. Tramite Coppo di Marcovaldo, inoltre, l'anonimo pittore recepisce e sviluppa diverse soluzioni iconografiche di tradizione bizantina, quali le convenzionali strutture architettoniche, anche voltate, o la buia grotta scavata nella roccia dai contorni ondulati da cui emerge, nella tavola eponima, la Maddalena in attesa della comunione. Di questo pittore, appartenente alla generazione precedente, il Maestro della Maddalena non

<sup>353</sup> TARTUFERI A., *La pittura a Firenze nel Duecento*, Firenze 1990, p. 92.

<sup>354</sup> BELLOSI, *Cimabue...cit.*, pp. 102-118.

eguaglia tuttavia la freschezza narrativa, oltre che la qualità pittorica: si veda l'essenzialità, quasi schematica, della posa frontale della Maddalena a confronto con quella in contrapposto del sopra citato San Francesco Bardi; sempre nella tavola Bardi, il forte grado di emotività che caratterizza scene quali *L'esorcismo della donna di Narni* e *Il salvataggio di una nave salpata da Ancona* non trova un valido contraltare nella tavola dell'Accademia, nemmeno nella scena della *Resurrezione di Lazzaro*. La tavola sembrerebbe mostrare poi alcuni riflessi di una delle maggiori opere decorative del Duecento fiorentino, vale a dire la decorazione musiva della cupola del Battistero di Firenze,<sup>355</sup> in particolare del programma eseguito verosimilmente tra la fine dell'ottavo decennio e l'inizio del nono dalla bottega guidata da Corso di Buono. Oltre che una generica rigidità nelle pose e nei panneggi, la nostra tavola condivide con questi mosaici anche alcuni tic decorativi, prima assenti nella produzione dell'anonimo: i curiosi pennacchi che decorano la struttura cupolata della scena dell'*Inventio dei resti della santa* sembrano rimandare alle decorazioni acantine dell'edificio nel *Falso annuncio della morte di Giuseppe*, nell'*Adorazione dei Magi*, fino alla versione piumata nella *Presentazione di Gesù al Tempio*. In quest'ultima scena la profetessa Anna regge un cartiglio molto simile a quello retto da Santa Maria Maddalena, con versi separati da una doppia riga e con l'angolo dell'estremità ripiegato. La lunga chioma della Maddalena, solcata da fitte linee parallele e terminante in ciuffi scarmigliati, trova riscontro nelle vesti di san Giovanni Battista, ma anche nella resa dei flutti del fiume Giordano (*San Giovanni Battista mentre battezza; Battesimo di Cristo*). La reazione ai mosaici di Corso di Buono e soprattutto alla lezione del periodo di prima maturità di Cimabue sembrerebbe indicare per la nostra tavola una datazione verso la metà del nono decennio del XIII secolo.

## FONTI

Firenze, Archivio dell'Accademia di Belle Arti (AABA), Processi verbali della commissione di arti e scienze nel 1810, Documenti riguardanti la provenienza ed il passaggio dei quadri appartenenti ai monasteri soppressi, c. 108v (*Un quadro in tavola a punta di sopra alto braccia 2 e 5/6 e largo braccia 1 e 1/3 rappr. Santa Maria Maddalena Penitente ed altri fatti della medesima. Opera antica, buon grado*);

Firenze, Archivio dell'Accademia di Belle Arti (AABA), Soppressioni, Inventari, Inventario degli oggetti di belle arti estratti dalle chiese e conventi soppressi nel 1808 e

---

<sup>355</sup> BOSKOVITS M., *A critical and historical corpus of Florentine painting. The mosaics of the baptistery of Florence*, sez. I, vol. II, Firenze 2007.

1810 e raccolti nel deposito d'arti e scienza stabilito in quel tempo nel museo di San Marco, coll'indicazione del successivo passaggio degli oggetti medesimi in alcuni pubblici stabilimenti, e nelle chiese e conventi ripristinati dopo il 1813, [1808-1813], cc. 29-30 (*Un quadro a punta di sopra rappresenta Santa Maria Maddalena penitente, e altri fatti della medesima. Opera antica in buon grado*);

#### BIBLIOGRAFIA

Follini – Rastrelli, III, 1791, p. 363 (*Una S. Maria Maddalena fatta da pittore anteriore a Cimabue sta accanto a una tavola di Cosimo Rosselli sopra la porta dell'atrio* [nella chiesa della Santissima Annunziata a Firenze]);

Moreni, 1791, p. 61 (*Una S. Maria Maddalena fatta da pittore anteriore a Cimabue sta accanto a una tavola di Cosimo Rosselli sopra la porta dell'atrio* [nella chiesa della Santissima Annunziata a Firenze]);

Lanzi, 1809, p. 13 (*Gli stessi religiosi [serviti] nella loro raccolta delle pitture antiche, fatta dal dotto Padre Adami Generale già di quell'Ordine, conservano una Maddalena, che al disegno e alla forma delle lettere par similmente opera del secolo XIII*);

Colzi, 1817, p. 26 (*S. Maria Maddalena penitente, figura in piedi: Opera greca anteriore al risorgimento della Pittura*);

*Description*, 1827, p. 33 (*S.te Marie Magdelaine pénitente, figure en pied. Ouvrage grec antérieur à la renaissance de la Peinture*);

Thode, in «*Repertorium für Kunstwissenschaft*», 13, 1890, p. 17 (Mette in evidenza la tendenza naturalistica del pittore);

Suida, 1905, 26, pp. 96-97 (*Von einem nach lebendigem Ausdrucke strebenden Toskaner des späteren Duecento, könnte sogar ungefähr die Stufe bezeichnen, an welcher unser Anonymus einsetzt*);

Cruttwell, 1907, p. 261 (*Byzantine school; XIII century*);

Venturi, V, 1907, pp. 88-92 (Include la tavola tra quelle *rettangolari terminate superiormente ad angolo ottuso, messe dinanzi nelle pergule, sulle travi alle imposte dell'arcate del presbiterio e delle cappelle, il pittore è uno studioso de' bizantini, ma volgare, nonostante certa vivacità nei racconti*);

Ryss, 1909, pp. 26-29 (*Noch dem ausgehenden 13. Jahrhundert angehört; wir müssen den Schöpfer des Werkes eine reiche, gestaltungskräftige Phantasie zusprechen, wenn immerhin sein technisches Können noch vielfach versagt und er in älteren Formen befangen bleibt*);

Garneri, 1910, p. 218 (Scuola bizantina; XIII secolo);

Sirén, in «*Art in America*», 3, 1915, p. 283 (*Margaritone's school*);

Sirén, 1916, p. 12 (Seguace di Margaritone d'Arezzo; stesso autore del dossale n. inv. 1871.3 presso la Yale Art Gallery);

Wulff, 1916, p. 86 (Cultura del pittore si pone tra quella bizantina e quella fiorentina);

Sirén, 1922, pp. 264-266 (*Der Magdalenmeister*; lo studioso raccoglie attorno alla tavola della Galleria dell'Accademia una serie di opere da lui ricondotte alla medesima mano; *Der Künstler steht der Wirklichkeit näher als irgendein echter Byzantiner, seine Schilerungslust und seine Ausdrucksformen haben einen deutlich italienischen Klang, ja geradezu florentinischen Akzent. Dieser ist nicht so stark und ausgesprochen wie bei Coppo di Marcovaldo, aber er ist hier doch vorhanden und unterscheidet das Bild von Werken aus anderen toskanischen Lokalschulen*);

Offner, in «Bollettino d'arte del Ministero della Pubblica Istruzione», 17, 3, 1923-1924, p. 274 (Evidenzia la natura arcaica del rapporto dimensionale tra la figura centrale e gli episodi, così come nella tavola agiografica iconico-narrativa di Jacopo del Casentino dedicata a san Miniato);

Van Marle, I, 1923, p. 348 (1270-1280; pittore di cultura occidentale e non orientale);

Sirén, in «Gazette des Beaux-Arts», 1926, pp. 353-355 (Artista interessato al dato naturale, di cultura fiorentina);

Offner, 1927b, p. 11 (Magdalen Master);

Muratoff, 1928, p. 142 (Ignoto, fine XIII secolo; il dipinto dimostra come nella Toscana di fine XIII secolo si potesse dipingere senza il minimo contatto con la cultura bizantina);

Sandberg Vavalà, 1929, p. 763 (Pittore fiorentino; XIII secolo; la tavola come altre opere fiorentine manifesta una certa larghezza di stile, monumentalità di concezione, in contrasto alla tendenza dei pisani e dei lucchesi di ispirarsi alle miniature);

Richter, in «The Burlington magazine for connoisseurs», 57, 1930, pp. 235-236 (Maestro della Maddalena, 1270-1275);

Salmi, in «Dedalo», 11, 1930-1931, pp. 565-566 (La tavola è precedente a quella del medesimo pittore rappresentante la *Madonna con Bambino in trono, sant'Andrea, san Jacopo e storie della Vergine* del Musée des Arts Decoratifs di Parigi);

Hautecoeur, 1931, pp. 54-55 (Che questo maestro sia toscano è innegabile, che sia fiorentino è meno certo);

Rowland, in «Art in America», 19, 1931, pp. 125-133 (*It is possible to discern in the painter of the Accademia panel a combination of Florentine sobriety and monumentality and refinement of design more properly called Siennese; the most winning characteristic of the Magdalen Master is his almost Oriental sensitiveness to linear rhythm and grace of outline; his work is part of that last triumph of stylization*);

Procacci, 1936, p. 20 (Maestro della Maddalena);

Garrison, in «Gazette des beaux-arts», 6. Pér., 29, 1946, p. 339 (*Il Maestro della Maddalena sta tra i coppeschi e i cimabueschi, ma le piccole figure nei suoi lavori più tardi, come quelle della Maddalena fiorentina, sono molto avanzate verso i cimabueschi*);

Longhi 1948, pp. 44, 48 (*L'arido Maestro della Maddalena (il Neri di Bicci del Duecento); debole maestro la cui ricostruzione più efficiente si deve all'Offner*);

Garrison, 1949, p. 404 (*Magdalen Master; 1280-1285*);

Marcucci, 1958, pp. 50-52 (Tra le opere più scadenti del *corpus* del pittore);

Zeri-Gardner, 1971, p. 3 (Tavola di qualità cruda e debole; probabilmente eseguiti per una committenza di campagna, non molto esigente);

Parenti, 1989-1990, pp. 67-69, 148-154 (Mette in relazione l'ultima scena col ritrovamento del corpo della santa nella chiesa provenzale di Saint Maximin nel 1279, poi riesumato l'anno successivo, proponendo così per la tavola il *postquem* 1280, già confermato dai dati stilistici);

Tartuferi, 1990, pp. 42, 44, 90 (Maestro della Maddalena, piena maturità dell'artista);

Tartuferi, in Boskovits – Tartuferi 2003, pp. 151-156 (Penultimo decennio del XIII secolo; *partendo da un modulo iconografico arcaico...il Maestro della Maddalena presenta una versione aggiornata sul piano stilistico, scarsamente indebitata con la tendenza bizantina aulica, fondata soprattutto sulle novità introdotte sul piano narrativo e cromatico*);

Chiodo, in *La fortuna dei primitivi*, 2014, pp. 232-233 (Maestro della Maddalena, 1285 circa; *la sostanziale estraneità del Maestro della Maddalena al linguaggio figurativo dei suoi colleghi più aggiornati, non solo il giovane Giotto ma anche il più anziano Cimabue, del resto sono evidenti in altre opere dell'ultimo periodo della sua attività, per esempio il dossale oggi a San Diego, segnato dal contrasto tra il vocabolario ormai antiquato della Madonna col Bambino che dipinge al centro e i riflessi del linguaggio giottesco cui non si sottrae più il giovane Grifo di Tancredi nelle scene ai lati*);

Refice 2022, pp. 45-46 (Maestro della Maddalena, settimo-decimo decennio del XIII secolo; [si tratta di] *un'agiografia parallela a quella legata agli avvenimenti post-mortem, utile questa alla predicazione ma anche all'affermazione dei luoghi magdalenici, ripresa nella Legenda aurea; la narrazione [degli episodi] si snoda attraverso scene dedotte dall'omiletica...La rappresentazione attinge alle varie personificazioni della santa, qui proposta come eremita e penitente, nel tipo dell'Egiziaca –derivato da modelli antichissimi– e li unifica in un'unica tradizione.*);

Massaccesi, in *Maddalena*, 2022, pp. 438-439 (Maestro della Maddalena, 1280-1285; *non è da escludere che il dipinto fosse posto sul tramezzo o pontile*)

## MOSTRE

Paris 1935 (n. 274); Firenze 1937 (n. 70); Firenze 1986 (n. 2); Firenze 2014 (n. 24); Forlì 2022 (3.10).

## FOTOGRAFIE

Reali, n. inv. 415-420 [1910-1940];  
Anderson, n. inv. 25087 [*ante* 1929];  
Anderson, n. inv. 40748;  
Mannelli&Co., n. inv. 2503;  
RR. Gallerie Firenze, n. inv. 2408;  
Alinari, n. inv. 1609;  
Alinari, n. inv. 44420-44425;  
Alinari, n. inv. 46376 [*ante* 1930];  
Brogi, n. inv. 2408 [*ante* 1903];  
Brogi, n. inv. 19989-19991 [*ante* 1932];  
Firenze, Soprintendenza del Polo Museale Fiorentino, n. inv. 26816, 103737-103738;  
Firenze, Soprintendenza del Polo Museale Fiorentino, n. inv. 512398, 512428, 512430-512437 [1998];  
Firenze, Soprintendenza del Polo Museale Fiorentino, negativo ex art. 15, 1839-1848.

Pittore senese

*Santa Margherita da Cortona e nove storie della sua vita*

Cortona, Museo Diocesano

c. 1295-1305 circa

tavola verticale cuspidata

Tempera su tavola, fondo oro; 178 x 128 cm

#### ISCRIZIONI

Nella scena di *Ostensione delle spoglie di santa Margherita da Cortona*, sul catafalco:

«Sa[ncta] Margarita devot[a] mulier»

#### VICENDE STORICHE

La tavola è menzionata per la prima volta in una visita pastorale del 1634, che ricorda la tavola nel convento cortonese di San Girolamo, detto delle Poverelle, una comunità di terziarie francescane.<sup>356</sup> Il convento e la chiesa di San Girolamo furono costruiti nel 1426 e nel 1569 vi subentrò una comunità di terziarie francescane. Nel 1786, con le riforme leopoldine, il convento venne trasformato in conservatorio; venne poi definitivamente soppresso nel 1808 e la comunità di terziarie si trasferì nel convento di Santa Chiara, portando con sé la tavola (Della Cella, 1900). Nel 1900 la tavola è ricordata nel palazzo del Vescovado (Della Cella, 1900), e nel 1947 entrò nel Museo Diocesano, dove tuttora si trova.

Joanna Cannon ha ipotizzato che la tavola fosse stata commissionata a ornamento della prima sepoltura di santa Margherita, nella chiesa di San Basilio (Da Pelago, 1793; Cannon-Vauchez, 2000). L'edificio era stato fondato nel 1170 da monaci camaldolesi e nel corso dell'assedio degli aretini del 1258 fu gravemente danneggiato. Accanto a San Basilio in rovina, Margherita da Cortona si stabilì come cellana, e nel 1290 ottenne dal vescovo la concessione di un'indulgenza di 40 giorni per tutti coloro che avrebbero contribuito a ricostruire la chiesa e quando morì le sue spoglie vennero incassate lungo il muro occidentale della chiesa. La tavola agiografica sarebbe andata a

---

<sup>356</sup> CANNON J. - VAUCHEZ A., *Margherita of Cortona and the Lorenzetti. Sienese art and the cult of a holy woman in medieval Tuscany*, University Park (PA) 1999, p. 172, nota 2.

decorare questa primitiva sepoltura, prima che le spoglie della santa venissero traslate nel sepolcro marmoreo situato nella nuova chiesa di Santa Margherita, fatta costruire accanto all'antica San Basilio nel corso del XIV secolo. Secondo Cannon le campanelle presenti sul retro del dipinto indicherebbero una collocazione originaria in una posizione elevata.<sup>357</sup> In realtà, non è certo che le campanelle risalgano al periodo di esecuzione della tavola e non è da escludere che la tavola in origine decorasse la mensa dell'altare costruito in corrispondenza delle spoglie della santa.

## ICONOGRAFIA

La santa è raffigurata stante scalza con un rosario nella mano sinistra e con la destra levata verso lo spettatore. Veste il velo bianco, il manto bigio e la correggia, tipici abiti femminili dell'ordine della Penitenza, o Terz'Ordine. La tunica quadrettata, che riceve da un frate francescano e che indossavano anche le sue compagne, non era particolarmente diffusa ma veniva indossata da un'altra penitente, non affiliata in origine ai francescani, come beata Chiara da Rimini (Bisogni, 1998). Dietro la santa su un piedistallo, un drappo sorretto da tre angeli. Ai lati e sotto l'icona della santa sono nove scene della sua vita, all'interno di scomparti rossi, definiti da listelli strombati. Il senso di lettura va dall'alto al basso, da sinistra a destra, per terminare con la scena centrale in basso. Gli episodi sono i seguenti: [I] *Margherita ispirata dallo spirito divino chiede protezione ai francescani di Cortona*; [II] *Vestizione di Margherita, che riceve l'abito mentre un frate le taglia i capelli*; [III] *Margherita, dona i suoi beni ai poveri, compresa la sua veste e si copre con la stuoia su cui ha dormito*; [VI] *Tramite l'intercessione di san Francesco, Cristo assolve Margherita dai suoi peccati*; (VII) *La santa riceve l'eucarestia nella sua cella, non potendo recarsi in chiesa*; [VIII] *Cristo e la Vergine appaiono a Margherita e le mostrano il trono celeste riservato per la santa*; [IX] *La santa defunta è sistemata sopra un catafalco al quale accorrono bisognosi sperando in un miracolo, ai lati sono san Domenico e san Francesco* (Cannon, 2000). Secondo Joanna Cannon non tutti gli episodi descritti sono presenti nella *Vita* della santa redatta da Giunta Bevignati, tra il 1297 ed il 1307, e pertanto la tavola dovrebbe precedere l'esecuzione del testo scritto.

## STATO DI CONSERVAZIONE

La cornice e la forma della tavola sembrano essere quelle originali. La tavola viene già ricordata già a inizio XX secolo come in cattivo stato a causa di un incendio (Della Cella,

---

<sup>357</sup> CANNON - VAUCHEZ, *Margherita of Cortona...*cit., p. 178.

1900). Il riferimento all'incendio deriva probabilmente dall'iscrizione sulla cornice cuspidata della tavola, rimossa nel corso del restauro operato dalla Soprintendenza di Firenze nel 1946-1947, e che recitava «Per vetusta imago ex incendio erepta», come testimonia una fotografia antecedente l'inizio dei lavori (Soprintendenza, Firenze, 31533). Quest'ultima documenta come la tavola fosse estesamente ridipinta, con una importante lacuna lungo il bordo inferiore. Il restauro eliminò le ridipinture dalla tavola e dalla cornice, risarcendo le lacune con neutri. Il dipinto subì un ulteriore restauro a opera della Soprintendenza di Arezzo nel 1992, nel corso del quale si eliminarono altre ridipinture, vernici scure, i risarcimenti del precedente restauro, restituendo un'opera fortemente consunta, probabilmente a causa di antichi lavaggi, e con diffuse lacune.<sup>358</sup> Le porzioni meglio conservate dell'opera sono le incisioni della lamina d'oro nei nimbi, in particolare di quello in rilievo della santa.

#### NOTE CRITICHE

Il cattivo stato della tavola ha da sempre reso problematica la sua lettura formale, seppure ne riesca ancora a percepire la sostenuta cifra qualitativa. A partire dalla metà del XX secolo è stato di frequente avvicinato in maniera generica all'ambiente locale toscano centro-orientale tra la fine del XIII e l'inizio del XIV secolo. Attribuzioni più circoscritte sono state avanzate in primo luogo da Luciano Bellosi (1985), che in un primo momento attribuì il dipinto all'autore di cultura cimabuesca della Crocifissione Forteguerra datata 1288 in Santa Maria Nuova a Viterbo e di quattro frammenti di tabernacolo presenti nella Galleria Nazionale di Perugia. In occasione della mostra senese dedicata a Duccio (2003) lo studioso accolse invece la proposta di Alessandro Bagnoli di attribuire la tavola a Guido di Graziano, pittore documentato a Siena di influenza cimabuesca, coetaneo di Duccio. Sempre in ambito senese Miklòs Boskovits (2021) riconosce la cultura di provenienza di questo dipinto e in particolare con l'anonimo Maestro degli Albertini, autore di un affresco staccato raffigurante Vergine con Bambino in trono nella cappella Albertini nella collegiata di Casole d'Elsa, databile alla metà del secondo decennio del secolo. Il corpus di partenza del pittore è stato delineato da Raimond van Marle ed è composto oltre che dall'opera eponima, da un frammento di pala con Vergine con Bambino e sei angeli presso la London National Gallery e due tavole senesi, la Vergine con Bambino in trono n. 18 e la Vergine con

---

<sup>358</sup> MAETZKE A. M., *Il Museo Diocesano di Cortona*, Firenze 1992, p. 27.

Bambino n. 592. Si tratta di un artista di raccordo tra la cultura ducessa e quella del Maestro di Città di Castello (col quale è stato identificato da alcuni studiosi, tra cui lo stesso Boskovits) e Pietro Lorenzetti. Il confronto tra la tavola dedicata a santa Margherita e la produzione del Maestro degli Albertini credo possa risultare convincente, tuttavia, il pessimo stato di conservazione della tavola qui studiata impone particolare cautela.

A livello decorativo si considerino i motivi a fettuccine bianche che decora il bordo superiore del drappo eretto dalla coppia di angeli e davanti a cui si erge stante Margherita e quelli, frammentari, dell'intradosso dell'arco della cappella del Porrina e del vescovo Ranieri di Cremona nella Collegiata di Casole. Eloquente inoltre il confronto tra le posizioni delle mani dell'angelo mediano alla sinistra del trono e quelle di Margherita, con la destra di dorso aperta a tenaglia e la sinistra col palmo rivolto verso il basso e le falangi, dal mignolo all'indice, progressivamente più distese e le nocche messe in risalto da rapidi tocchi di luce; anche tra il velo bianco della santa nell'intradosso della cappella e quello di Margherita, entrambi (seppur quello di Margherita sia difficilmente leggibile) dagli angoli acuti, con emergenze costruite in punta di pennello e depressioni tramite gradi più o meno saturi del beige. Per quanto riguarda la conduzione pittorica si veda la comune costruzione del volto tramite lueggiature dell'area della fronte immediatamente sopra le sopracciglia - la cui ombreggiatura è resa tramite un unico segno ondulato, ininterrotto dall'innesto della canna nasale -, degli zigomi alti e delle altre parti prominenti come labbro superiore e canna nasale. Ma si consideri anche il disegno dell'incavo oculare e il fine tratteggio parallelo sui panni scuri per le zone emergenti. Non ultime si considerino i motivi dei moduli triangolari a incisioni parallele e delle foglie carnose a decoro dei nimbi (in particolare si confronti quello di Margherita con quelli degli angeli in alto a sinistra e in basso a destra del trono nella tavola di Londra), così come la ripresa negli stilizzati motivi floreali tetrapetali della cornice della tavola agiografica con quelli, più raffinati, dei braccioli del trono marmoreo di Londra. Si veda poi la persistenza in questo pittore di tratti arcaici come l'ageminatura dei manti di Cristo e della santa (che sembrerebbe una santa regina, forse Caterina d'Alessandria) e le loro maggiori proporzioni rispetto a quelle di Margherita nell'ottava scena della tavola.

## BIBLIOGRAFIA

Da Pelago, II, 1793, p. 39 (*Per quello poi, che riguarda il colore di essa tonaca; per quanto rilevasi da una pittura in tavola fatta subito, o poco dopo la morte della Santa, e che conservasi nei Monastero di S. Girolamo di Cortona detto delle Poverelle*);

Della Cella, 1900, p. 117 (*Nello episcopio vicino al Seminario è da osservarsi un'antichissima tavola in cui è effigiata Santa Margherita col nimbo d'oro. Sembra di scuola giottesca, ma è in cattivo stato serbando traccio d'incendio. Era nel monastero di santa Chiara*);

Garrison, 1949, p. 154 (*Tuscan-Cortonese painter?; First quarter, 14th century*);

Kaftal, 1952, cc. 668, 672 (Riporta il commento orale di R. Offner: *Sienezing master of the second quarter of the XIVth century*);

Previtali, 1967, p. 133 nota 49 (*Fuori di Firenze uno dei casi più interessanti di precoce interferenza giottesca è costituito dalla tavola del Museo diocesano di Cortona che rappresenta la beata Margherita e storie della sua vita. Si tratta di un artista di formazione bizantineggiante che mostra già chiari segni di aggiornamento giottesco, può essere datata negli anni subito successivi a morte di Margherita [1297], beatificata poi nel '700*);

Salmi, 1971, pp. 56-57 (Data la tavola ai primi anni del Trecento e ne evidenzia l'affinità col Maestro di santa Cecilia)

Scapecchi, 1980, p. 54 (Scuola cortonese, primo quarto del XIV secolo);

Nightlinger, 1982, p. 51 (*Probably an early fourteenth century work*);

Weinstein – Bell, 1982, p. 107 nota 14 (*Sieneze style, second quarter of the fourteenth century*);

Bellosi, 1985, 193 nota 15 (Propone confronti con l'affresco della Crocifissione nella cappella Forteguerri a Santa Maria Nuova (Viterbo) datato 1288, e con la tavola a Perugia rappresentante San Francesco e Santa Chiara);

Bisogni, in *Sante e beate ombre*, pp. 107-109 (*Nell'insieme delle scene non compare alcun episodio relativo alla sua vita di concubinaggio, si inizia invece subito con la conversione, seguono poi scene di carità, di miracoli e di visioni...Margherita entra nel novero dei santi taumaturghi*);

Maetzke, 1992, pp. 27-35 (*Artista di cultura ancora pienamente tardo duecentesca, anche se non ignaro delle novità del giovane Giotto ad Assisi apprese forse tramite l'ambiente del Maestro della santa Cecilia, e degli altrettanto recenti primi capolavori ducceschi; datazione tra il 1298 e il 1299; propone affinità con la miniatura aretina della prima metà del XIII secolo e con l'opera di Ristoro d'Arezzo*);

Corti, in «Annali Pisa», s. 4, 1-2, 1996 [1998], pp. 139, 598 (Anonimo maestro toscano; forse antecedente al 1312);

Bisogni, 2016 [1998], p. 138 (Ignoto pittore toscano);

Cannon, in *Margherita of Cortona*, 1999, pp. 159-170 (*None of the... miracles described... in the Legenda [redatta da Giunta Bevignati negli anni 1297-1307] ...is specifically represented, and*

*therefore, the painting probably precedes the written text* ; la studiosa ipotizza che la tavola sia stata in origine fosse stata commissionata a ornamento della prima sepoltura di Margherita da Cortona, nella chiesa di San Basilio);

Bellosi, in *Duccio*, 2003, pp. 26, 32 (*Ora vedo bene anche [che] la rovinatissima tavola di... Cortona... deve essere un'opera tarda di Guido di Graziano, come crede da tempo Alessandro Bagnoli*);

Bacci, in *Il Trecento*, 2004, pp. 162-163 (L'opera [...] svolgeva il ruolo di rendere esplicita la dignità di venerazione della santa);

Tigler, 2010, pp. 192-195, 198 (*Pittore toscano; già prima di quella data [dell'approvazione della vita ufficiale della santa nel 1308], in una tavola con Margherita e scene della sua storia, che si trovava probabilmente all'altare maggiore della chiesa di San Basilio ed è oggi al Museo Diocesano, era stata operata una scelta in cui compaiono episodi esclusi da fra Giunta [nella biografia ufficiale] e ne mancano altri da lui narrati*);

Staderini, in *Museo Diocesano*, 2007, pp. 51-56 (Dipinto del tardo XIII secolo; accoglie attribuzione a Guido di Graziano);

Droandi, 2010, pp. 202- 203 (Guido di Graziano);

Boskovits 2021 (*Sieneese painter (?)*; 1295 - c. 1305; evidenza affinità col Maestro dell'affresco di Casole, o Maestro degli Albertini, che propone di identificare col Maestro di Città di Castello; mantiene comunque l'attribuzione a un *young painter strongly influenced by the Duccesque culture. As to the dating, the only terminus post quem is Margaret's death in 1297*).

De Marchi, in *Allegretto Nuzi*, 2021, p. 28 (*Tavola databile nell'ultimo decennio del Duecento, del cimabuesco-duccesco Maestro del Crocifisso Loeser*).

## MOSTRE

-

## FOTOGRAFIE

Soprintendenza, Firenze, 31533 (intero, prima del restauro del 1946-1947);

Soprintendenza, Firenze, 46867 (intero, dopo il restauro del 1946-1947);

Soprintendenza, Firenze, 46868-46872 (particolari, dopo il restauro del 1946-1947);

Tavanti, Arezzo (intero, dopo il restauro del 1992).

Maestro di santa Cecilia

*Santa Cecilia in trono e otto storie della sua vita*

Firenze, Galleria degli Uffizi – Inv. 1890, inv. n. 449

1300-1310

Tavola di formato orizzontale

Tempera su tavola, fondo oro; 85 x 181 cm

#### ISCRIZIONI

-

#### VICENDE STORICHE

La tavola viene ricordata come dossale d'altare nella oggi non più esistente chiesa di Santa Cecilia a Firenze (1896 [1550-1563]; Vasari, 1967 [1550]; Vasari, 1967 [1568]). La chiesa, in origine situata tra l'attuale Piazza della Signoria e piazzetta de' Malespini, subì i danni di un incendio nel 1304 e dell'ampliamento di piazza della Signoria, che comportò la demolizione (1385-1386) e ricostruzione (1387-1391) con inversione dell'orientamento della chiesa. In seguito al rifacimento dell'interno della chiesa voluto dalla famiglia Nardi nei primi anni Quaranta del XVII secolo, la tavola venne levata dall'altare maggiore, dove stava *sotto a una croce grande*, e collocata *sopra la porta* della chiesa. Sull'altare maggiore venne posta la tavola di Francesco Curradi raffigurante il *Martirio di santa Cecilia* (Cambiagi, 1771; BMF, ms. 174).

Nel 1783 la chiesa venne soppressa e unita alla parrocchia di Santo Stefano, dove la tavola venne trasferita (Lanzi, 1795) e collocata nella parete destra del coro (Ridolfi-Tartini, 1841; Fantozzi, 1842; Fantozzi, 1850). Nel 1844 venne venduta dal priore di Santo Stefano, Giovanni Gualberto Catani, in *perfetta condizione* per 100 zecchini alle Gallerie degli Uffizi, dove era esposta al pubblico già nel 1845 (ARGF, n. 11, 1844). Sulla originaria collocazione della tavola davanti o sopra l'altare ci sono pochi elementi su cui basarsi, dal momento che l'altare per il quale la tavola venne commissionata è scomparso. Le dimensioni e i rapporti tra queste non escludono, né una collocazione di fronte alla mensa né al di sopra di questa, e si apparentano a quelle della tavola rettangolare di programma iconografico misto raffigurante la *Madonna col Bambino e dodici*

*storie della Passione* (San Diego, Timken Museum of Art), eseguita a inizio XIV secolo dal Maestro della Maddalena in collaborazione con un altro pittore fiorentino, forse Grifo di Tancredi.<sup>359</sup>

## ICONOGRAFIA

La santa in posizione centrale siede su un trono marmoreo intarsiato; con la sinistra regge un libro, forse il vangelo che portava sempre appresso,<sup>360</sup> e con la destra un ciuffo di palma del martirio. Ai lati si sviluppano otto storie della sua vita, quattro per lato. Ogni storia è bordata di rosso e internamente un bordo punzonato delimita lo sfondo lavorato a incisione. I blocchi di storie ai lati della santa sono a loro volta bordati di rosso. La lettura inizia dal blocco di storie a sinistra della santa, da sinistra a destra, dall'alto in basso, e prosegue nel blocco a destra, sempre da sinistra a destra, dall'alto in basso. Gli episodi sono i seguenti: [I] *Banchetto di nozze di Cecilia e Valeriano*; [II] *Colloquio tra Cecilia e Valeriano*; [III] *Dono delle corone a Valeriano da parte di un angelo*; [IV] *Cecilia istruisce nella religione cristiana il marito Valeriano e il cognato Tiburzio, che si converte*; [V] *Tiburzio viene battezzato da papa Urbano*; [VI] *Cecilia predica davanti alla folla*; [VII] *Colloquio tra Cecilia e il prefetto Almachio*; [VIII] *Martirio di santa Cecilia*. Gli episodi seguono la *Passio* più antica della santa (BHL 1495), non risalente oltre il V secolo, che venne rielaborata dai leggendari domenicani del XIII secolo.

## STATO DI CONSERVAZIONE

La tavola è in buone condizioni, nonostante la superficie si presenti consunta e con alterazioni di antichi ritocchi (Marcucci, 1958). Di recente è stata oggetto di un restauro da parte dell'Opificio delle Pietre Dure.<sup>361</sup> La conservazione della lamina d'oro sembra essere buona e mostra una lavorazione particolarmente preziosa.

## FONTI

Firenze, Biblioteca Moreniana [BMF], ms. 174 [XVIII secolo], c. 65r (*Messer Giovanni Bongiovanni fu eletto dal popolo l'anno 1620 e morì l'anno 1640 al tempo di questo rettore si risvoltò*

---

<sup>359</sup> TARTUFERI, *La pittura a Firenze...*cit., pp. 93-94, 109.

<sup>360</sup> JACOPO DE VORAGINE, *Legenda aurea...*cit., II, p. 1323.

<sup>361</sup> Intervento dei cui esiti si attende la pubblicazione.

*l'antica chiesa stando prima l'altare maggiore volto a levante, onde la porta principale era su la piazzola per di dietro [...]. La fabbrica della cappella dell'altare maggiore de' Nardi fatto tutto di pietrami e col bello altare di marmi misti, con principio di soffitta, e fu messa la nuova tavola rappresentante il transito di santa Cecilia fatta di mano di cavalier Curradi e fu levata l'antica, che ora è sopra la porta grande, la quale stava sotto ad una croce grande e fece detto Nardi dipingere a fregio alcuni angeli e due evangelisti da Cecco Bracco che in oggi non si vedono più.);*

Frankfurt am Mein, Städel Museum, n. inv. Bib. 2472 III 110C, [Ramboux, 1818-1843] (Schizzo raffigurante la tavola con *Santa Cecilia e otto scene della sua vita*);

Firenze, Archivio delle Reali Gallerie [ARGF], Filza LXVIII, parte I, n. 11 1843, in Carapelli 1996, pp. 99-104 (il 9 ottobre il priore di S. Stefano Giovanni Gualberto Catani chiede il permesso di vendita di una tavola di Cimabue, trasferita dalla soppressa chiesa di S. Cecilia al coro di S. Stefano)

Firenze, Archivio delle Reali Gallerie [ARGF], Filza LXVIII, parte I, n. 11 1844, in Carapelli 1996, pp. 99-104 (il 24 febbraio il permesso viene negato favorendo l'acquisto dell'opera da parte della Galleria Reale; il 27 febbraio si documenta il consenso del priore al prezzo di 100 zecchini e la consegna della tavola in perfetta condizione alla Galleria Reale).

#### NOTE CRITICHE

La tavola costituisce il punto di partenza per la ricostruzione del corpus del suo anonimo autore. Il primo ampliamento del suo catalogo venne avanzato da Crowe-Cavalcaselle (1864), evidenziando la relazione stilistica con alcuni affreschi delle storie francescane ad Assisi è stata avanzata da Crowe-Cavalcaselle (1875) ed è oggi generalmente accettata (con riferimento alle ultime tre scene della storia). La tavola effettivamente manifesta una stretta dipendenza dal cantiere di Assisi, così come dalla pittura romana. Si consideri per esempio nella rappresentazione della santa, la riproduzione quasi palmare della *Madonna con Bambino* in controfacciata ad Assisi, velata di un velo trasparente che lascia travedere il capo (e che nel caso della Vergine ha un ulteriore copricapo, come prescrive la religione ebraica). Di derivazione assisiata è anche la *palette* di colori tenui, di tonalità pastello, degli edifici. La tavola è contraddistinta da un'esecuzione preziosa e raffinata, estremamente particolareggiata, sia nel disegno sia nella lavorazione della lamina d'oro: lo sfondo delle otto storie presenta losanghe e motivi floreali a risparmio su fondo intrecciato di varia matrice e ogni storia e blocco di

storie è delimitato da punzoni a bulino e incisioni. Il nimbo della santa nel pannello centrale presenta scritte pseudo cufiche e elementi vegetali incisi a risparmio su fondo intrecciato, bordati da due serie concentriche di punzoni floreali. Punzonature a bulino e elementi vegetali e floreali delimitano il riquadro centrale.

La tipologia del trono marmoreo di santa Cecilia sembrerebbe radicarsi nella cultura figurativa romana. A Roma il motivo iconografico risaliva al trono di Cristo nel *Sancta Sanctorum*, con lo schienale in pietra, e ebbe poi successo in forme più massicce e semplici nella seconda metà dell'ultimo decennio del XIII secolo.<sup>362</sup> Troni più elaborati e dai volumi più snelli sono generalmente datati entro il primo decennio del XIV secolo.<sup>363</sup> Proprio in area laziale troviamo delle rielaborazioni più tarde del modello del trono presente nella tavola di *Santa Cecilia e otto storie della sua vita* con schienale e braccioli su doppio ordine, precisamente in pitture parietali a Viterbo (XIV secolo),<sup>364</sup> San Martino sul Cimino (XIV secolo)<sup>365</sup> e a Santa Maria Maggiore a Tuscania (XV secolo),<sup>366</sup> che si può supporre prendessero le mosse da un modello autorevole più antico oggi scomparso. A Firenze un probabile antecedente di questo trono, seppur non a due ordini, deve essere stato quello presente nella *Maestà* di San Giorgio alla Costa, nella quale si scorgono appena le basi dei pilastrini laterali del trono, dal momento che è stata resecata. Nella tavola degli Uffizi, la presenza sul trono di piccoli angeli inginocchiati a modo di cariatide fa l'eco alle sculture antiche a decoro degli edifici ad Assisi, ma anche alle piccole sculture sul trono di Cristo in Santa Cecilia a Roma.<sup>367</sup> Un altro elemento presente nella tavola di *Santa Cecilia* da ricondurre alla lezione di Assisi, con radici nella tradizione romana, sono le maestose architetture sullo sfondo delle quali le scene prendono vita. Si tratta di vere e proprie scenografie dipinte costruite con un punto di vista centrale ribassato e perlopiù simmetriche e tripartite nel loro sviluppo volumetrico. A ben vedere si tratta delle medesime costruzioni che popolano le scene francescane ad Assisi, ma posizionate esclusivamente frontalmente e limitando al minimo la presenza di

---

<sup>362</sup> ANDALORO M. – ROMANO S., *La pittura medievale a Roma (312-1431). Il Duecento e la cultura gotica*, V, Roma 2012, pp. 321-331.

<sup>363</sup> Si vedano per esempio quelli della *Vergine col bambino* staccato dalla facciata di Sant'Agnese in Agone (SGHERRI D., in ANDALORO – ROMANO, *La pittura medievale a Roma...cit.*, VI, pp. 230-231; quello della *Madonna con Bambino tra san Pietro e un santo vescovo* proveniente da Santa Maria in cappella (SGHERRI D., in ANDALORO – ROMANO, *La pittura medievale a Roma...cit.*, VI, pp. 234-235); quello della *Maestà* nel convento di Sant'agnese fuori le mura (ROMANO S., in ANDALORO – ROMANO, *La pittura medievale a Roma...cit.*, VI, pp. 242-244).

<sup>364</sup> ROMANO S., *Eclissi di Roma: pittura murale a Roma e nel Lazio da Bonifacio VIII a Martino V (1295 - 1431)*, Roma 1992, p. 248.

<sup>365</sup> Ivi, pp. 248-249.

<sup>366</sup> Ivi, pp. 429-430.

<sup>367</sup> GIESSER V., ANDALORO – ROMANO, *La pittura medievale a Roma...cit.*, VI, pp. 80-91.

accessori spaziosi come i pilastrini, il cui effetto verrebbe mitigato dal formato ridotto delle scene. Parenti stretti di queste costruzioni si trovano anche in area romana. Altra eco assisiata, con radice nulla cultura romana, sta nella preziosità dei dettagli architettonici (gattoni rampanti, fregi, infilate prospettiche di mensole e archetti, inserti cosmateschi), molto distante da quella che poi sarà la prassi per la produzione agiografica del Trecento, dove la preferenza sarà per un'architettura minimale. La presenza così importante e predominante delle architetture non è riconducibile alla tradizione bizantina, come invece può essere il caso per la *Santa Margherita* di Montici, ma si radica piuttosto nella pittura romana antica.

Nonostante i forti rimandi alla cultura assisiata e romana, lo stile della tavola di *Santa Cecilia* ha molte affinità con la tavola raffigurante *San Pietro in trono* del medesimo autore e datata 1307 (Firenze, San Simone).<sup>368</sup> La posizione dei due santi sul trono è molto simile, così come il grado di confidenza spaziale che l'autore dimostra nella loro esecuzione, e l'impiego del chiaroscuro. Anche i troni sono stilisticamente affini tra di loro, al netto della maggior complessità di quello della *Santa Cecilia*, così come la scelta dei colori, con preferenza per tinte tenui. La tavola non sembra pertanto allontanarsi dall'esecuzione del *San Pietro*, entro il primo decennio del secolo.

## BIBLIOGRAFIA

Gelli, 1896 [1550-1563], p. 15 (*Sonci di suo [Cimabue] mano in Firenze ... uno dossale di un altare in santa Cecilia in piazza*);

Vasari, II, 1967 [1550], p. 37 (*Ne fanno fede in Fiorenza, le prime opere che egli [Cimabue] lavorò, come il dossale dello altare di Santa Cecilia*);

Vasari, II, 1967 [1568], p. 37 (*Di che fanno fede in Fiorenza le pitture che egli lavorò, come il dossale dell'altare di S. Cecilia*);

Richa, II, 1755, pp. 54, 58 (*Fra' tanti però onori e vantaggi, ebbe questa chiesa le sue disgrazie, e cominciando dall'incendio, che seguì, qualmente gli storici tutti ci ricordano, nell'anno 1304 per opera di Ser Neri Abati colla distruzione di case moltissime, per cui ... né S. Cecilia potè scampare l'ira del fuoco e su fu tosto dalla Repubblica rifabbricata, nel 1341 corse un altro pericolo di essere demolita dalle stravaganze del Duca di Atene, avendo egli in concetto di ampliare la piazza...ma quello che tentò e non ottenne il Duca, i fiorentini bensì più e più anni dopo, cioè nel 1367 lo fecero per ampliare la Piazza de' Signori, gittando al suolo...anco la chiesa, che riedificarono per la terza volta,*

---

<sup>368</sup> OFFNER R., *A critical and historical corpus of Florentine painting. The school of the St. Cecilia Master*, sez. III, vol. I, seconda edizione a cura di M. Boskovits, Firenze 1986, pp. 114-121

capovoltandola, e aprendo la porta sulla piazza de' Malespini, e nel suolo della chiesa rovinata fu fatta la loggia...dossale conservato già da molti secoli in S. Cecilia, veggendosi in esso otto quadri dipinti sull'asse, e divisi secondo la maniera di que' tempi in altrettante spartizioni uguali componenti una sol tavola...questo dossale, che è una tavola di Cimabue dal Vasari accennata tra le prime opere di quel restauratore della pittura);

Cambiagi, 1771, p. 193 (Nella chiesa di S. Cecilia, sopra la porta vi è un'antichissima tavola di Cimabue);

Follini-Rastrelli, V, 1794, pp. 117-118 (Conservasi ancora in questa [di S. Cecilia] ...una tavola di Cimabue in legno ... rimaneva divisa in otto quadretti, che formavano tutto l'insieme della tavola, ed esprimevano fatti della vita di S. Cecilia);

Lanzi, I, 1795, pp. 14-15, 52 (O almeno non ha la maniera né il colore delle opere di Cimabue anche giovanili. Tal è la S. Cecilia con gli atti del suo martirio, che dalla chiesa della Santa passò a quella di Santo Stefano);

Ridolfi-Tartini, 1841, p. 444 (Chiesa di S. Stefano – una tavola nel coro di Cimabue);

Fantozzi, 1842, p. 590 (Nel coro della chiesa parrocchiale dei santi Stefano e Cecilia è una pregevole tavola che rappresenta i fatti di S. Cecilia di Cimabue);

Il fiorentino istruito, II, 1845, p. 3 (Per la settima cappella della chiesa di S. Stefano e Cecilia Cimabue fece una tavola coi fatti di santa Cecilia e che ora si trova nella Galleria);

Moisè, 1845, p. 149 nota 1 (Una tavola rappresentante la vita di S. Cecilia creduta opera di Cimabue e recentemente acquistata dalla Reale Galleria di Firenze sarebbe testimonianza se fosse di lui come anch'egli sapesse ben colorire e comporre...e come negli ultimi anni avesse preso un fare largo e degno di Giotto stesso);

Vasari, I, 1846, p. 221, nota 1 (Inferiore to Cimabue's meriti);

Rosini, I, 1848, p. 136 (Il davanzale di S. Cecilia fu dipinto [da Cimabue] non in età giovanile);

Fantozzi, 1850, p. 272 (Nella parete a destra [del coro di S. Stefano] vi è una tavola di Cimabue);

François, 1850, p. 633 (Cimabue);

Galleria degli Uffizi. Nuovo catalogo, 1855, p. 13 (Giovanni Cimabue Fiorentino);

Crowe Cavalcaselle, I, 1864, p. 207 nota 1 (Beginning of the 14th century, more in the Giottesque manner in fact);

Burckhardt, II, 1869, p. 744 nota 1 (Ist von viel zu freier Bildung für Cimabue);

Crowe Cavalcaselle, I, 1875, pp. 313-314 (Piuttosto che i caratteri particolari a Cimabue, noi vi troviamo quelli dei suoi scolari...che ricordano...maniera che si riscontra in alcune storie della vita di San Francesco nella chiesa superiore di Assisi...questo dipinto, e specialmente la Santa, ha molto del carattere giottesco);

Milanesi, in *Le opere di Giorgio Vasari*, I, 1878, p. 249 nota 1 (*Non dubitiamo di asserire che Cimabue non sia autore di quest'opera*);

Frey, 1885, pp. 114-115 (*Bemerken will ich noch, dass sich in Santa Cecilia bis zu der Aufhebung der Kirche in Jahre 1783 ein Tafelbild befand, heute im 1. Corridor der Uffizien unter nr. 2 und mit der Bezeichnung „Cimabue“... Cimabue hat diese sehr fein ausgeführte Tafel wohl nicht gemalt...wohl aber möchte das Werk auf einen alten Meister zurückgehen, der ein früher Schüler Giotto's war. Die Köpfe, die Art der Gewandung, die langen Gestalten und ähnliche Merkmale bestimmen mich, in dem Bilde einen frühen Taddeo Gaddi. Wenn di Kirche 1304 eingäschert wurde, so dürfte übrigens das Bild erst nach diesem Jahre entstanden sein*);

Thode, 1885, pp. 238 nota 2, 556 (*Non accetta l'attribuzione a Cimabue; an Giotto's Fresken der Franzlegende [...], namentlich an die letzten erinnert das Bild im Corridor der Uffizien, welches in der Mitte die heilige Cäcilie zeigt*);

Strzygowsky, 1888, p. 144 (*Schule Giotto's*);

Thode, in «Repertorium für Kunstwissenschaft», 13, 1890, pp. 26-27 (*Non accetta l'attribuzione a Cimabue*);

Rigoni, 1891, p. 84 (*Ignoto toscano del XIV secolo; cerchia di Cimabue*);

*Catalogue*, 1897, p. 79 (*Inconnu, école Toscane, XIV siècle*);

Fry, in «The Monthly review», 1, 3, 1900, p. 157 (*Giotto's fellow-worker at Assisi; stesso autore delle ultime tre scene del ciclo francescano ad Assisi; small altarpiece dedicated to St. Cecilia*);

Perkins, 1907 [1902], p. 83 (*Imitatore dello stile di Giotto*);

Fry, in «The Burlington magazine for connoisseurs», 2, 1903, p. 118 (*Though he [Maestro di santa Cecilia] was Giotto's contemporary, shows an independent development out of the older tradition; author best known from his frescoes in the upper church at Assisi*);

Douglas, in Crowe Cavalcaselle, I, 1903, p. 185 (*The picture of St. Cecilia ... resembles in some peculiarities of composition and drawing the first and the four last of the St. Francis series in the upper church at Assisi*);

Schubring, 1904, p. 546 (*Die Cecilia Tafel im Korridor der Uffizien (nr. 20) kann meines Erachtens nicht vor 1341 entstanden sein; ihr Stil weist ins endende Trecento*);

Suida, in «Jahrbuch der Preussischen Kunstsammlungen», 26, 1905, p. 90-93 (*Dieses Werk, ehemals auf dem Hochaltar der zerstörten Kirche S. Cecilia, befand sich seit 1783 in S. Stefano und gelangte 1831 in die Uffizien. Vielleicht darf aus der Tatsache, dass die Kirche S. Cecilia 1304 abbrannte, geschlossen werden, das Bild sei nach diesem Jahre, unmittelbar beim Wiederaufbau für den Hochaltar gestiftet worden...Anderseits darf man nicht verkennen, dass die Formensprache des Meisters der Cecilia gegenüber der Giottos eine gebundene ist*);

Wulff, in «Repertorium für Kunstwissenschaft», 29, 1906, p. 474 (*Die heilige Cäcilie hingegen ist die Schöpfung eines nur von der Monumentalität dieses Stiles beeinflussten Künstlers, der selbst auf ganz anderem, und zwar auf einem Boden mit dem jungen Giotto steht und von dessen Hand, wie der Frauen- und Kriegertypus der Flügelbilder u. a. m. beweist, ganz gewiss die letzten Fresken der Franziskuslegende mit den überschlanen Figuren nach dessen Kompositionen ausgeführt sind...Aber auch die altertümliche Schwere der grossen Heiligenfiguren spricht zugunsten des von Suida angenommenen frühen Zeitansatzes*);

Rintelen, in «Kunstgeschichtlichen Anzeigen», 2, 1906, pp. 36-37 (*In das zweite oder dritte Jahrzehnt des Trecento zu setzen*);

Sirén, 1906a, pp. 26-27, 150 (Maestro della santa Cecilia);

Pieraccini, 1907, 102, n. 20 (*Inconnu, école Toscane, XIV siècle, transporté en 1831 dans la Galerie*);

Aubert, 1907, pp. 69-70 (*Man ist schon längst auf die starken Berührungspunkte zwischen diesem Altarbild und den letzten Szenen der Franzlegende in Assisis Oberkirche aufmerksam geworden.*)

Venturi, V, 1907, p. 488 (Maestro della santa Cecilia; pittore toscano più giovane di Giotto e che ne seguiva la vecchia maniera);

Cruttwell, 1907, p. 8 (*Florentine school, XIV century*);

Berenson, 1908, p. 45 (*Le scene 1, 20-28 ad Assisi provenivano da un'altra mano, da me immedesimata con quella del maestro della tavola di S. Cecilia*);

Kallab, 1908, p. 184 (Ricorda che Vasari e Gelli come le uniche fonti ad attribuire l'opera a Cimabue);

Berenson, 1909, p. 142 (Cfr. Berenson, 1908; denomina il pittore "Assistente A di Giotto")

Burckhardt – von Bode – von Zahn – von Fabriczy, 1910, p. 647 n. 1 (*Von einem bedeutenden und sehr originellen Zeitgenossen Giottos...bald nach 1304 gemalt*);

Frey, in *Le Vite*, 1911, pp. 425-428 (*Kam 1783 nach Santo Stefano [...] und 1841 in die Uffizien*; mette in relazione l'autore del dipinto con quello delle due tavole d'altare in Santa Margherita a Montici);

Pieraccini, 1912, p. 80 (Sconosciuto maestro toscano del XIV secolo);

Salmi, in «L'arte», 16, 1913, p. 208 (*Maestro della santa Cecilia; opera sotto diretta influenza di Giotto, nei primi anni del Trecento*);

Sirén, 1917, pp. 15, 16, 266 (*St. Cecilia Master*);

Sirén, in «The Burlington magazine for connoisseurs», 35, 1919, pp. 229, 230, 236 (*A rather early work of the St. Cecilia Master, such scenes find their correspondence not with the works of*

*early Florentine painters, but rather with the illustrative paintings by Duccio, Simone and Pietro Lorenzetti*);

Supino, I, 1920, pp. 202-203, tav. CCII (*Maestro della santa Cecilia*; non è lo stesso autore delle scene 20-28 dipinte ad affresco ad Assisi);

Van Marle, in «L'amatore d'arte», 1, 3-4, 1920c, p. 5 (*Maestro della santa Cecilia*);

Offner, in «Bollettino d'arte del Ministero della Pubblica Istruzione», 17, 3, 1923-1924, pp. pp. 284 nota 5 (*St. Cecilia Master*);

Sirén, in «The Burlington magazine for connoisseurs», 44, 1924, pp. 272, 277 (*It is closely related to the frescoes in Assisi, may be dated in the first decennium of the XIV century*);

Van Marle, III, 1924, pp. 274-280, figg. 160, 161 (*St. Cecilia Master*);

Toesca, 1929, p. 68 (*Maestro della santa Cecilia*);

Sinibaldi, 1930, pp. 52-53 (*Maestro della santa Cecilia*);

Hautecoeur, 1931, pp. 107-108 (*Maestro della santa Cecilia*);

Berenson, 1932, p. 344 (*Maestro della santa Cecilia*) [idem edizioni 1936, 1963];

Offner, in «The Burlington magazine for connoisseurs», 63, 1933, p. 80 (*Maestro della santa Cecilia*);

De Ricci, in «Gazette des beaux-arts», 6. Pér., 12., 1934, p. 114 (*Maestro della santa Cecilia*);

*Cimabue à Tiepolo*, 1935, n. 127 (*Maestro della santa Cecilia*);

Lavagnino, 1936, p. 633 (*Maestro della santa Cecilia*);

Cecchi, 1937, p. 119 (*Maestro della santa Cecilia*);

*Mostra giottesca*, 1937, p. 46, n.119 (*Maestro della santa Cecilia*);

Parronchi, in «Rivista d'arte», 21, 1939, pp. 216, 222, 227 (*Legame con le prime storie assisiati di Giotto*);

Paatz, I, 1940, pp. 444-445 (*Maestro della santa Cecilia, probabilmente dipinto in seguito al 1304*);

Sinibaldi – Brunetti, 1943, pp. 381, 385, n. 117 (*Maestro della santa Cecilia*);

Antal, 1948, pp. 166-167 (*Lontano dalla maniera giottesca*);

Sandberg Vavalà, 1948, pp. 40-49 (*Precedente all'incendio del 1304*);

Vollmer, in Thieme-Becker, XXXVII, 1950, p. 62 (*Maestro della santa Cecilia*);

Galetti-Camesasca, II, 1951, pp. 1480-1482 (*Maestro della santa Cecilia*);

Toesca, 1951, pp. 605-607 nota 127 (*Maestro della santa Cecilia*);

Kaftal, 1952, col. 249 (*Maestro della santa Cecilia*);

Salmi, in «Accademie & biblioteche d'Italia», 20, 1952, p. 12 (*Maestro della santa Cecilia*);

Salvini, 1952, p. 9 (Maestro della santa Cecilia);

Oertel, 1953, p. 220 nota 139 (Maestro della santa Cecilia);

Richardson, in «Bulletin of the Detroit Institute of Arts», 33, 1953/1954, 3/4, p. 67 (Maestro della santa Cecilia);

Sandberg Vavalà, 1959, pp. 69-72 (Maestro della santa Cecilia);

Smart, in «The Burlington magazine», 102, 1960, pp. 405, 413, fig. 39 (Maestro della santa Cecilia);

Marcucci, 1965, pp. 14-16 (Maestro della santa Cecilia, primi anni del XIV secolo);

Boskovits, in «Zeitschrift für Kunstgeschichte», 29, 1966, pp. 59-60, fig. 11 (Maestro della santa Cecilia);

Dal Poggetto, in *Omaggio a Giotto*, 1967, pp. 15-17 (Maestro della santa Cecilia);

Previtali, 1967, pp. 55, 58 (Maestro della santa Cecilia);

Berti, 1971, p. 26 (Maestro della santa Cecilia);

Fremantle, 1971, pp. 69-70 (Maestro della santa Cecilia);

Smart, 1971, pp. 36-37, 39, 42, 172, 193, 199, 210, 220, 227, 229, 258 (Maestro della santa Cecilia);

Cole, in «Gazette des beaux-arts», 80, 1972, pp. 93-94 (Maestro della santa Cecilia);

De Benedictis, in «Antichità viva», 11, 1972, pp. 3-5 (Maestro della santa Cecilia);

Cole, in «Mitteilungen des Kunsthistorischen Institutes in Florenz», 17, 1973, 1, p. 236, nota 35 (Maestro della santa Cecilia);

Gregori, in «Paragone», 24, 1973, 281/283, p. 27 (Maestro della santa Cecilia);

Verga, in «Critica d'arte», 21, 1974, 135, nota 75 (Maestro della santa Cecilia);

Cole, 1976, p. 159 (Maestro della santa Cecilia);

Bellosi, in «Prospettiva», 11, 1977b, 11, 15, 16, 25 nota 11 (Maestro della santa Cecilia; in seguito all'incendio del 1304 e prima del 1307);

Smart, 1978, pp. 31, 70-71, 90 (Maestro della santa Cecilia);

Wilkins, in «The art quarterly», N.S. 1, 1977/78, 2/4, pp. 147, 162 (Maestro della santa Cecilia);

Bellosi, in *Gli Uffizi*, 1979, p. 354 (Maestro della santa Cecilia);

Ciardi Duprè Dal Poggetto, 1981, pp. 102, 113-114 (Maestro della santa Cecilia);

Scarpellini, 1982, pp. 435, 452 (Maestro della santa Cecilia);

Bietti, in «Arte cristiana», n.s. 71, 1983, 694, pp. 51-52, figg. 5, 6, 8 (Maestro della santa Cecilia, identificato dalla studiosa con Gaddo Gaddi e col Maestro del trittico Horne, accogliendo in questo caso un suggerimento di Miklós Boskovits);

Brandi, 1983, pp. 54-56, 179, fig. 54 (Maestro della santa Cecilia);

Conti, 1983, p. 161 (Anteriore al 1304);

Boskovits, 1984, III, IX, pp. 13, 14, 15 nota 15, 35 (*The typology and gestures of the figures of the S. Margherita altarpiece appear to be closer to those of the Assisi frescoes, and the haloes have an overall incised pattern instead of motifs disposed in concentric circles, as in the case of the S. Peter and S. Cecilia panels; from an analysis of the structure and decoration of the thrones in S. Margherita, S. Peter [1307] and S. Cecilia, one can probably deduce that they were painted in this order [...] the two-tiered back, elaborate structure and rich ornamentation of the throne in the Uffizi panel surpass the thrones of the other two in complexity, while the somptuous Cosmatesque decoration and the great spaciousness of S. Peter's throne would seem to represent a more advanced stage than that of the Madonna in Santa Margherita a Montici*)

Bellosi, 1985, pp. 106, 136 nota 8 (Tavola eseguita in seguito all'incendio del 1304);

Bietti, in «OPD restauro», 7, 1995(1996), p. 91 (Ipotizza una commissione della tavola per il presbiterio di Santa Cecilia subito dopo l'incendio del 1304; la studiosa considera la tavola *vicina stilisticamente alla Maestà* [di Montici, proveniente anch'essa secondo Bietti da Santa Cecilia], *ma ancora più ricca, preziosa e romaneggiante, più facilmente databile dopo il 1304*).

Rinaldi, in *Nel segno di Masaccio*, 2001, p. 10, n. I.1.4 (Eseguito dopo il 1304).

## MOSTRE

Parigi 1935 (n. 127); Firenze 1937 (n. 119); Firenze 2001 (n. I. 1.4)

## FOTOGRAFIE

Alinari, n. inv 968;

Alinari, n. inv. 46219-462127;

Brogi, n. inv. 2568;

Brogi, n. inv. 22010-22017, 24125-24126;

Mannelli, n. inv. 2620;

Anderson, n. inv. 40759;

Firenze, Archivio fotografico della Soprintendenza, n. inv. 10628-10636, 26926.

Maestro di santa Cecilia

*Santa Margherita d'Antiochia e sei storie della sua vita*

Montici (Firenze), Santa Margherita

1300-1310 circa

Tavola di formato orizzontale cuspidato

Tempera su tavola, fondo oro; 130 x 163 cm

#### ISCRIZIONI

Sotto la prima scena:

Qualit[er] pre[fe]ttus eq[ui]ta[n]s vidit s[an]c[t]am margarita[m];

Sotto la seconda scena:

Qual[ite]r fuit ducta ante prefectum;

Sotto la terza scena:

Qualit[er] fuit laesa cum virgis subtilissimis;

Sotto la quarta scena:

Qual[ite]r missa fuit in carcere[m] drago deglutivat ea[m];

Sotto la quinta scena:

Quali[te]r [fuit] missa vas aq[uae] ex caelo] sp[iritus] s[an]c[tu]s descendit super eam ;

Sotto la sesta scena:

Qualit[er] fuit decollata.

#### VICENDE STORICHE

La tavola è documentata, assieme alla *Madonna col Bambino e due sante* dello stesso autore, a partire dalla fine del XIX secolo in un ambiente annesso alla chiesa di Santa Margherita a Montici, ove i due dipinti si trovano tuttora (Carocci, 1875; Carocci 1881). Alfonso Binnarini nella visita pastorale del 1575 dà notizia di un altare dedicato a santa

Margherita, ordinando però un rinnovamento («instaurari sunt») delle immagini «in tabula centris»,<sup>369</sup> che non pare però essere portato a termine ancora nel 1638, quando Pietro Niccolini ricorda all'altare una «tabula vetustissima».<sup>370</sup> Le due testimonianze, tarde e generiche, non permettono un'identificazione certa della tavola mal ridotta sull'altare dedicato a santa Margherita con quella del Maestro di santa Cecilia.

Nel 1660 Domenica di Domenico Ferroni fece dono alla Compagnia dell'Assunta,<sup>371</sup> che aveva sede a partire dal 1570 nei pressi di Santa Margherita in Montici, di «un quadro col dipintovi dentro la madonna col bambino giesu in braccio», e che «Reverendo signore Antonio Francesco Ferroni donò un quadro per accompagnare l'altro e vi era dipinto dentro santa margherita con le cornicie indorate».<sup>372</sup> Negli anni successivi diversi membri della famiglia Ferroni sono documentati come camerlenghi, fornitori di candele e doratori di candele della Compagnia dell'Assunta.<sup>373</sup> Le memorie secentesche descrivono con relativa precisione i soggetti delle due tavole donate e il loro legame stilistico («per accompagnare l'altro»), e sembrerebbe pertanto verosimile

---

<sup>369</sup> «Altaris S. Margarita [...] in quo mandavit altar portatili includi et imagines in tabula centris instaurari sunt» (Firenze, Archivio Diocesano, *Visita apostolica delle chiese di campagna di mons. Alfonso Binnarini, vescovo di Camerino (1575-1576)*, c. 186 v [visita del 18 novembre 1575]).

<sup>370</sup> «In alia dictae ecclesiae parte [...] est aliud altare noncupatum Sanctae Margheritae tabula decoratum est vetustissima [...]» (Firenze, Archivio Diocesano, *Visita delle chiese della città (chiese, compagnie, ospedali) dell'arcivescovo Pietro Niccolini (1633-1638)*, c. n. n. [visita del 1 maggio 1638]).

<sup>371</sup> Riguardo alla Compagnia dell'Assunta, sappiamo che il 18 dicembre 1570 il rettore della chiesa di Santa Margherita a Montici, don Francesco del fu Carlo Gherardini, concesse in affitto un pezzo di terreno a fianco della chiesa perché vi si fabbricasse la sede di una compagnia sotto il titolo dell'Assunzione (Firenze, Archivio di Stato, *Indice degli Spogli delle Cartapecore appartenenti agli appresso Particolari e all'infrascritte Chiese e Compagnie*, n. 26, Compagnia di Santa Margherita a Montici, c. 330). Nei Capitoli del 1573 si specifica che la Compagnia, già una confraternita di stendardo, che volle diventare confraternita di disciplina, scegliendo di stabilirsi vicino alla chiesa di Santa Margherita di Montici «da quella banda che guarda il fiume dell'Arno» [...] dietro il campanile di detta chiesa» (Firenze, Archivio di Stato, *Capitoli delle Compagnie religiose soppresse da Pietro Leopoldo*, 494, n. 23, cc. 1r-1v); proprio su questo lato –settentrionale– della chiesa di Santa Margherita sono addossate diverse costruzioni, tra cui forse quella che ospitava la Compagnia dell'Assunta; si tratta tuttavia di ambienti destinati alla canonica e non mi è stato possibile visitarli. La Compagnia aveva anche un altare all'interno della chiesa, dotato nel 1568 di una «tabula altaris [...] assumptionis vetustissima et exincta et esset rifacienda» (Firenze, Archivio Diocesano, *Visita delle chiese di campagna dell'arcivescovo Antonio Altoviti (1568)*, c. 512 v; non si parla invece di una «Assunzione “antichissima”», cfr. BIETTI M, *Nuove proposte per la tavola di Montici*, «OPD restauro», 7, 1995(1996), pp. 91-95: p. 91), che forse coincide con quella esprimente una Vergine, «quae velo retinet tecta», ricordata nel corso della visita del 1638 (Firenze, Archivio Diocesano, *Visita delle chiese della città (chiese, compagnie, ospedali) dell'arcivescovo Pietro Niccolini (1633-1638)*, c. n. n. [visita del 1 maggio 1638]).

<sup>372</sup> I passi sui membri della famiglia Ferroni sono riportati da Raffaello Morghen senza alcun riferimento archivistico (MORGHEN R., *Vita religiosa e vita cittadina nella Firenze del Duecento*, in *La coscienza cittadina nei comuni italiani del Duecento*, atti del convegno (Todi, 11-14 ottobre 1970), Todi 1972, pp. 195-228: pp. 216-217). Nel fondo Morghen, conservato presso l'Istituto Storico Italiano per il Medioevo a Roma, è però presente la fotocopia della carta cui fa riferimento Morghen, che sembra provenire da una raccolta di ricordi secenteschi (Roma, Istituto Storico Italiano per il Medioevo a Roma, fondo Morghen, c. n. n.).

<sup>373</sup> Firenze, Archivio di Stato, *Capitoli delle Compagnie religiose soppresse da Pietro Leopoldo*, 494, fascicolo 23, *passim*.

identificarle con quelle del Maestro di santa Cecilia (la *Santa Margherita d'Antiochia e sei scene della sua vita* e la *Madonna col Bambino e due sante*), che le prime fonti sicure non ricordano in chiesa ma in «una stanza annessa alla chiesa», ovvero «un guardaroba» (Carocci, 1875 e 1881). Si può ipotizzare pertanto, o che i Ferroni avessero donato alla Compagnia dell'Assunta, forse al fine di ornare gli ambienti della nuova sede, tavole provenienti da loro eventuali altari privati nella chiesa di Santa Margherita, tavole considerate antiquate e da rinnovare, come comproverebbero le testimonianze delle visite pastorali, o che la destinazione originaria delle due tavole fosse altra rispetto a Santa Margherita, e che le tavole fossero altrimenti giunte nelle mani dei Ferroni. La prima eventualità sarebbe confermata dal fatto che in seguito alla visita pastorale del 1638 le due tavole non vengono più ricordate in Santa Margherita. La loro commissione potrebbe poi essere legata alla concessione di indulgenze in occasione di entrambe le feste della Vergine e di santa Margherita, prima da parte del vescovo Monaldeschi nel 1296 ai confratelli della «Societas beatae Mariae de Montiscio», avente sede in Santa Margherita, come testimonia un'iscrizione in marmo murata sulla parete interna a *cornu evangelii*, e in seguito nel 1304 da parte del legato pontificio Niccolò da Prato, vescovo di Ostia, che le estese anche a coloro che si fossero recati alla chiesa nell'anniversario della dedicazione.<sup>374</sup>

## ICONOGRAFIA

La santa è raffigurata al centro, stante su di un piedistallo, con alle spalle un drappo, decorato con *rotae* e scritte pseudo-cufiche sul bordo, agganciato ad un sostegno timpanato di fantasia. La soluzione dello sfondo è simile a quella adottata nella tavola di Margherita da Cortona, dove però il drappo viene retto da angeli. Santa Margherita regge con la sinistra la palma del martirio, con la destra un lembo del manto e sul capo porta la corona, con cui venne incoronata da una colomba in seguito al martirio della vasca d'acqua. I sei episodi che affiancano la santa, tre per lato, sono bordati da una cornice nera con decorazioni a scritte pseudo-cufiche e, sui bordi inferiori, iscrizioni che descrivono brevemente il contenuto delle scene. Il senso di lettura degli episodi è a

---

<sup>374</sup> MORGHEN, *Vita religiosa...*cit., pp. 214-215; REPETTI E., *Montici*, in *Dizionario Geografico, Fisico e Storico della Toscana* (1833-1845), III, Firenze 1972, *ad vocem*. Non è chiaro se la «Societas beatae Mariae de Montiscio» fosse in origine una compagnia di laudesi (DAVIDSOHN R., *Forschungen zur Geschichte von Florenz*, IV, Berlin 1908, p. 439; MORGHEN, *Vita religiosa...*cit., pp. 215; BOSKOVITS M., *Maestà monumentali su tavola tra XIII e XIV secolo: funzione e posizione nello spazio sacro*, in «Arte cristiana», 99 (2011), 862, pp. 13-30, in particolare pp. 21-22).

serpentina, iniziando in alto a sinistra e terminando in basso a destra, e le scene raffigurate sono le seguenti: [I] *mentre Margherita custodisce le pecore della sua nutrice, viene vista dal prefetto Olibrio*; [II] *disputa con Olibrio*; [III] *Margherita viene fustigata con verghe sottili*; [IV] *Margherita viene incarcerata e le appare accanto Satana sotto le sembianze di un dragone che la inghiotte, ma lei riesce a salvarsi*; [V] *Dopo essere stata posta in una vasca d'acqua, avviene un terremoto e scende dal cielo una colomba per incoronarla*; [VI] *Margherita viene decollata e Malco, il suo carnefice, cade a terra, mentre degli angeli trasportano l'anima di Margherita in cielo*. La serie di episodi dipende dalla primigenia versione della *passio* di Margherita, attribuita allo pseudo Teotimo (BHL 5303).

#### STATO DI CONSERVAZIONE:

Le più antiche fotografie dell'opera mostrano una condizione relativamente buone, con una fine crettatura, cadute di colore localizzate dove il pigmento è stato steso sull'oro e lungo le committiture tra le assi, assenza di ritocchi importanti (fotografie Alinari, 3344-3344B; Reali, 80-82; Brogi, 24764-24769). Forse in occasione della Mostra giottesca del 1937, le cadute di pigmento lungo le committiture vennero risarcite (fotografie Brogi, 25932; Anderson, 40726). Nel 2021 l'opera è stata sottoposta a restauro (L. Venerosi Pesciolini).<sup>375</sup>

#### NOTE CRITICHE

Rispetto alla tavola eponima dell'autore proveniente da Santa Cecilia,<sup>376</sup> quella oggi conservata nella chiesa di Santa Margherita a Montici, nei pressi di Firenze, si configura con tono più modesto, specialmente per quel che riguarda la serie narrativa, lontana dal grado di rifinitura e particolarismo della prima: eloquente è per esempio il confronto tra la vasca metallica in cui viene immersa Cecilia, di cui sono visibili le committiture tra le lastre e i bulloni, e quella molto più semplice di Margherita. Le architetture nelle scene nella tavola di Montici non sono le imponenti e alte stanze in prospettiva centrale di cultura assiate (e prima ancora romana) della tavola degli Uffizi, ma seguono piuttosto la tradizionale impostazione bizantina, che più modestamente vede gli edifici (o complessi montuosi) più alti disposti ai lati, a racchiudere la scena, con quinte centrali

---

<sup>375</sup> Intervento dei cui esiti si attende la pubblicazione.

<sup>376</sup> Cfr. Scheda 5.

più basse. Nei due episodi del registro superiore ([I], [II]), l'impostazione della scena segue il formato trapezoidale della cornice, anche tramite soluzioni di compromesso.

Il motivo dei personaggi che si sporgono dal secondo piano degli edifici (solitamente l'antagonista che osserva dall'alto lo spettacolo del martirio), non sembra risalire oltre il ciclo padovano di Giotto (*Massacro degli innocenti*), che è verosimilmente da considerare come *post quem*.<sup>377</sup> Rispetto alla tavola raffigurante *Santa Cecilia e otto storie della sua vita*, dove le figure assumono pose compassate, nel dossale di Montici i gesti sono vivaci e vibranti, indice verosimilmente di una esecuzione posteriore. Il nimbo della santa nella porzione centrale è decorato da motivi floreali a risparmio su fondo a tratteggio incrociato, col bordo esterno marcato da un motivo bulinato; nelle scene laterali il nimbo è reso solo tramite una semplice bulinatura. Questo genere arcaico di decorazione della lamina d'oro, così come l'ampiezza contenuta dello scollo della veste della santa e il motivo arcaico del velo ondulato ai lati del viso non allontanano l'opera dal primo decennio del secolo. La soluzione del drappo dietro la santa stante su piedistallo è simile a quella adottata nella tavola dedicata a santa Margherita da Cortona e traspone in verticale l'idea del drappo interposto tra la Vergine e il trono nella *Maestà* di San Giorgio alla Costa.<sup>378</sup> La recente pulitura della superficie pittorica ha messo in evidenza l'impiego di una *palette* vivace e metallica e l'impiego di un marcato chiaroscuro, elementi che richiamano il *San Pietro* eseguito dal medesimo autore nel 1307 (Firenze, San Simone), dove il motivo decorativo del tappeto riprende peraltro quello della veste di santa Margherita.<sup>379</sup>

## BIBLIOGRAFIA

Carocci, 1875, p. 130 (*In un guardaroba della chiesa di S. Margherita possono vedersi in tristi condizioni una Madonna dipinta in tavola che può ritenersi degli ultimi del XIII o dei primi del XIV secolo e un dossale d'altare della stessa epoca*);

Carocci, 1881, p. 246 (*In una stanza annessa alla chiesa sono alcune belle tavole del XIV secolo ridotte però in tristi condizioni*);

---

<sup>377</sup> SCHWARZ M. V., *Giottos pictor. Giottos Werke*, II, Wien 2008, pp. 59-68

<sup>378</sup> CIATTI M. – FROSININI C., *La Madonna di San Giorgio alla Costa di Giotto: studi e restauro*, Firenze 1995; SCHWARZ, *Giottos Werke*...cit., pp. 298-305. OFFNER, *The school of the St. Cecilia Master*...cit., seconda edizione a cura di M. Boskovits, pp. 122-131.

<sup>379</sup> OFFNER, *The school of the St. Cecilia Master*...cit., seconda edizione a cura di M. Boskovits, pp. 114-121

Fry, in «Burlington Magazine», 2, 1903, p. 118 (*Two other altarpieces by the master of the Cecilia altarpiece and Assisi Upper Church frescoes have been recently discovered by Mr. Herbert Horne in the neighbourhood of Florence*);

Suida, in «Jahrbuch der Preussischen Kunstsammlungen», 26, 1905a, pp. 93-96 (*Zwei weitere Werke des gleichen Künstlers befinden sich in der Kirche S. Margherita zu Montici, südlich von Florenz, eine thronende Madonna und eine hl. Margarete mit Legende, beide jetzt in Querschiff aufgehängt. Das Bild des Namensheiligen stand jedenfalls ehemals auf dem Hochaltar der Kirche...Alle diese Momente führen zu der Überzeugung, dass die heilige Margarete am frühesten, vermutlich um das Jahr 1300 entstanden sei*);

Rintelen, in «Kunstgeschichtlichen Anzeigen», 2, 1906, p. 37 (*Der Margarethen-Altar in Montici bei Florenz, bei dem sich der gleiche Dualismus wie bei der Cäciliientafel fühlbar macht, nur nicht so stark, weil das Bild offenbar um mehrere Jahre älter ist, wird von Suida mit Becht für den gleichen Künstler in Anspruch genommen*);

Sirén, 1906a, pp. 27, 150 (Maestro della santa Cecilia);

Wulff, in «Repertorium für Kunstwissenschaft», 29, 1906, p. 474 (*Dass nicht nur der von Suida entdeckte Margarethenaltar, sondern auch die Madonnentafel in Montici ihm [Maestro della santa Cecilia] gehört, machen schon die mit der Margaretha fast identischen Nebenfiguren unzweifelhaft*);

Venturi, V, 1907, p. 488 (In rapporto con la tavola raffigurante santa Cecilia);

Carocci, II, 1907, p. 245 (*Tavola del XIII della scuola di Giotto*);

Hutton, 1908, p. 145 (*Early Sienese picture*);

Berenson, 1909, p. 142 (Maestro della santa Cecilia);

Burckhardt – von Bode – von Zahn – von Fabriczy, 1910, p. 647 (Maestro della santa Cecilia);

Frey, in *Le Vite*, 1911, p. 426 (Maestro della santa Cecilia);

Khvoshinsky – Salmi, II, 1914, p. 9 (Maestro della santa Cecilia);

Sirén, 1917, pp. 16, 266 (Maestro della santa Cecilia);

Sirén, in «The Burlington magazine for connoisseurs», 35, 1919, pp. 229, 230, 235 236 (*Between the S. Cecilia and the S. Paul picture...in fairly good condition and stylistically closely related to the Sta. Cecilia picture*);

Van Marle, in «L'amatore d'arte», 1, 3-4, 1920, p. 5 (Maestro della santa Cecilia);

Supino, I, 1920, p. 202 (Maestro della santa Cecilia);

Offner, in «Bollettino d'arte del Ministero della Pubblica Istruzione», 17, 3, 1923-1924, pp. 281-282 (Maestro della santa Cecilia);

Suida, in «Jahrbuch der Preussischen Kunstsammlungen», 44, 1923, p. 132 (Maestro della santa Cecilia);

Sirén, in «The Burlington magazine for connoisseurs», 44, 1924, pp. 272, 277 (Maestro della santa Cecilia);

Van Marle, III, 1924, pp. 276-277, 289-291 (Maestro della santa Cecilia);

Vitzthum-Volbach, 1924, p. 267 (Maestro della santa Cecilia);

Offner, in «The Burlington magazine for connoisseurs», 50, 1927a, pp. 97, 103, 104 (Maestro della santa Cecilia...*final maturity*);

Offner, 1927b, p. 16 (Maestro della santa Cecilia);

Offner, 1927c, pp. 18, 21 (Maestro della santa Cecilia);

Sinibaldi, 1930, p. 52 (Maestro della santa Cecilia);

Hautecoeur, 1931, p. 108 (Maestro della santa Cecilia);

Berenson, 1932, p. 344 (Maestro della santa Cecilia);

*Mostra del tesoro*, 1933, p. 44 (Maestro della santa Cecilia, inizio del XIV secolo);

Offner, in «The Burlington magazine for connoisseurs», 63, 1933, p. 80 (Maestro della santa Cecilia);

Gamba, in «Bollettino d'arte», 3. Ser., 27, 1933/1934, p. 147 (Maestro della santa Cecilia);

De Ricci, in « Gazette des beaux-arts », 6. Pér., 12., 1934, p. 114 (Maestro della santa Cecilia);

Lavagnino, 1936, p. 633 (Maestro della santa Cecilia);

Cecchi, 1937, p. 119 (Maestro della santa Cecilia);

*Mostra giottesca*, 1937, pp. 46-47, n. 123 (Maestro della santa Cecilia);

Oertel, in «Zeitschrift für Kunstgeschichte», 6, 1937, p. 237 (Maestro della santa Cecilia, punto più maturo della produzione dell'artista);

Parronchi, in «Rivista d'arte», 21, 1939, pp. 223-224, 227 (*La stilizzazione che lì si verifica rispetto ai modi del dossale di santa Cecilia, non preclude, anzi accenna a un successivo orientamento dell'artista verso forme gotiche...Non è detto che essa non si sia potuta ispirare a qualche esempio perduto di Duccio, la cui operosità può darsi che fosse più riccamente testimoniata in Firenze di quanto non ci risulti oggi. Certo essa è strettamente legata sia alla Madonna che alla Santa Cecilia*);

Sinibaldi – Brunetti, 1943, pp. 385, 387, 389-391, n. 119 (Maestro della santa Cecilia, opera successiva alla tavola eponima collocabile nei primi anni del XIV secolo);

Offner, 1947, V, V, p. 22 (Maestro della santa Cecilia);

Antal, 1948, p. 166 (Maestro della santa Cecilia);

Sandberg Vavalà, 1948, p. 47 (Maestro della santa Cecilia; appartiene a una fase giottesca, successiva a quella iniziale di fascinazione romana);

Vollmer, in Thieme-Becker, XXXVII, 1950, p. 62 (Maestro della santa Cecilia);

Galetti-Camesasca, II, 1951, pp. 1482-1483 (Maestro della santa Cecilia);

Toesca, 1951, pp. 605-607 nota 127 (Maestro della santa Cecilia);

Kaftal, 1952, col. 249 (Maestro della santa Cecilia);

Salmi, in «Accademie & biblioteche d'Italia», 20, 1952, p. 12 (Maestro della santa Cecilia);

Oertel, 1953, p. 220 nota 139 (Maestro della santa Cecilia);

Offner, 1956b, III, VI, pp. vi, xii, 95 (Maestro della santa Cecilia);

Sandberg Vavalà, 1959, p. 69 (Maestro della santa Cecilia);

Smart, in «The Burlington magazine», 102, 1960, pp. 405, 413 (Maestro della santa Cecilia);

Marcucci, 1965, p. 16 (Maestro della santa Cecilia);

Dal Poggetto, in *Omaggio a Giotto*, 1967, pp. 15-18, no. 5, tav. XI (Maestro della santa Cecilia; punto più maturo della sua produzione);

De Benedictis, in *Omaggio a Giotto*, 1967, pp. 34, 41, fig. 10 (Maestro della santa Cecilia);

Klesse, 1967, p. 47 (Maestro della santa Cecilia; seconda metà del XIV secolo);

Previtali, 1967, pp. 55 *et passim* (Maestro della santa Cecilia);

Bologna, 1969b, pp. 15-16, 47 nota 1 (Maestro della santa Cecilia);

Smart, 1971, pp. 43, 144, 157 (Maestro della santa Cecilia; opera tarda);

De Benedictis, in «Antichità viva», 11, 1972, pp. 3-6 (Maestro della santa Cecilia; il processo, favorito *dall'influsso delle opere fiorentine di Giotto, [...] di semplificazione delle immagini e di approfondimento dei nessi spaziali e compositivi [...] si realizza compiutamente nel dossale di S. Margherita, che sembra l'opera più fusa -anche nelle gamme coloristiche – e riuscita dal Maestro*);

Cole, in «Mitteilungen des Kunsthistorischen Institutes in Florenz», 17, 1973, 1, p. 236 nota 35 (Maestro della santa Cecilia);

Gilbert, 1973, pp. 27, 28 (*In the master's last, most beautiful work, the S. Margaret altarpiece, he underlines Cavallini's feeling for the soft, dignified figure, and for lively drama in front of little rooms, by a rich glowing pigment that makes his energetic little people in their thin drapery move fluidly in a shifting air*);

Gregori (Longhi, 1953/1954), in «Paragone», 24, 1973, 281/283, p. 25 (Maestro della santa Cecilia...l'importanza attribuita alle pause dell'oro tra le figure è motivo arcaico);

Smart, 1978, p. 74 (Maestro della santa Cecilia);

Bellosi, in *Gli Uffizi*, 1979, p. 354 (Maestro della santa Cecilia);

Brandi, 1983, pp. 54, 179 (Maestro della santa Cecilia);

Conti, 1983, p. 161 (Maestro della santa Cecilia, probabilmente anteriore al 1300);

Boskovits, 1984, III, IX, p. 15 nota 11, 16 nota 15 (Maestro della santa Cecilia; *the typology and gestures of the figures of the S. Margherita altarpiece appear to be closer to those of the Assisi frescoes, and the haloes have an overall incised pattern instead of motifs disposed in concentric circles, as in the case of the S. Peter and S. Cecilia panels; from an analysis of the structure and decoration of the thrones in S. Margherita, S. Peter [1307] and S. Cecilia, one can probably deduce that they were painted in this order [...] the two-tiered back, elaborate structure and rich ornamentation of the throne in the Uffizi panel surpass the thrones of the other two in complexity, while the sumptuous Cosmatesque decoration and the great spaciousness of S. Peter's throne would seem to represent a more advanced stage than that of the Madonna in Santa Margherita a Montici; le più strette somiglianze degli affreschi della cappella di S. Caterina dei Rucellai si trovano nel pannello di S. Margherita a Montici, che può ben essere contemporanea a questi affreschi [successivi al 1303]);*

Parronchi, 1994, p. 27 (Maestro di santa Cecilia, identificato dall'autore con Pietro Cavallini);

Tartuferi, 1994, in «Art e dossier», 19, 2004, 201, p. 30 (Maestro di santa Cecilia);

Bietti, in «OPD restauro», 7, 1995(1996), p. 91 (Maestro della santa Cecilia);

Boskovits, in «Saggi e memorie di storia dell'arte», 27, 2003(2004), p. 58 (Maestro di santa Cecilia, che lo studioso identifica con Gaddo Gaddi);

Boskovits, in «Arte cristiana», 99, 2011, 862, p. 21 (Maestro di santa Cecilia, *artista che lo scrivente propone di identificare con Gaddo Gaddi; potrebbe datarsi nel corso del primo decennio del Trecento, e forse nel 1304 circa, quando il cardinale Niccolò da Prato concedette ulteriori indulgenze a coloro che visitavano la chiesa di Santa Margherita).*

## MOSTRE

Firenze 1933; Firenze 1937 (n. 123); Firenze 1967 (n. 5).

## FOTOGRAFIE

Alinari, 3344-3344B [1850 circa];

Reali, 80-82 [1900 circa];

Brogi, 24764-24769, 25932 [1930-1940];

Anderson, 40726 [1940 circa];

Firenze, Soprintendenza, Archivio fotografico, 21069 [ante restauro 2021];

Venerosi Pesciolini [durante e post restauro 2021].<sup>380</sup>

---

<sup>380</sup> Fotografie visibili online al sito: <https://www.lisavenerosipesciolini.com/progetti/maestro-di-santa-cecilia-santa-margherita-e-le-storie-del-suo-martirio-xiii-sec/>.

Gregorio e Donato d'Arezzo

*Storie di santa Maria Maddalena*

[I] e [II] Pistoia, Monastero Santa Maria degli Angeli

[III] collezione privata

[IV] collezione privata

1315 circa

Tempera su tavola, fondo argento; [I] 26 x 48 cm; [II] 26 x 48 cm; [III] dimensioni sconosciute; [IV] 29 x 46 cm

## ISCRIZIONI

-

## VICENDE STORICHE

L'episodio raffigurante la [I] *Cena in casa del Fariseo* venne esposta alla Mostra di Arte Antica, all'interno dell'Esposizione circondariale di Pistoia del 1899. La tavola proveniva dalla collezione del privato Pacifico Vannini, funzionario provveditore del Comitato esecutivo del Circondario pistoiese. La mostra venne ospitata nei locali dell'ex monastero benedettino femminile di Santa Maria degli Angeli, detto da Sala, soppresso nel 1800 e oggi occupato dal liceo Forteguerra-Vannucci. Presso le monache benedettine di Santa Maria degli Angeli, dal 1899 trasferitesi nel vicino palazzo Tolomei, già monastero benedettino dedicato a S. Michele Arcangelo, sono attualmente conservate la [I] *Cena in casa del Fariseo*, la [II] *Resurrezione di Lazzaro* (II), non documentata in Mostra, ma verosimilmente già di proprietà Vannini all'epoca dell'Esposizione circondariale, e un'altra tavola proveniente sempre dalla collezione Vannini raffigurante *la Natività della Vergine* di Bartolomeo di Fruosino ed esposta anch'essa alla Mostra di Arte Antica. Dell'episodio [III] *Viaggio della Maddalena a Marsiglia* non è nota l'attuale collocazione, così come quella del [IV] *Battesimo di Cristo*, forse parte anch'esso dell'insieme agiografico iconico-narrativo; di quest'ultima tavoletta si sa solo che dalla collezione Benedict a Parigi transitò presso Sarti (Todini, 1989). Non si conoscono altri componenti del complesso, così come la sua collocazione originaria.

## ICONOGRAFIA

Tre delle tavolette raffigurano le vicende di santa Maria Maddalena: [I] *Cena in casa del Fariseo*; [II] *Resurrezione di Lazzaro*; [III] *Viaggio della Maddalena a Marsiglia*. La sequenza narrativa fa riferimento alla tradizione leggendaria domenicana, in particolare alla *Legenda Aurea*, compilata a partire dagli anni Sessanta del XIII secolo, fino alla morte dell'autore, Jacopo da Varagine, nel 1298. Le scene [I]-[II] derivano dalla tradizione evangeliche, rispettivamente dal Vangelo secondo Luca (VII, 37) e dal Vangelo secondo Giovanni (XI, 1-44). Secondo lo sviluppo occidentale della vicenda della Maddalena, definito tra XI e XII secolo a partire da un passo del Vangelo di Nicodemo (XI, 5) e riassunto da Vincenzo da Beauvais nello *Speculum Historiale* – fonte dalla quale poi attinse a piene mani Jacopo da Varazze<sup>381</sup> – Maria Maddalena da Efeso partì per Marsiglia con i fratelli Marta e Lazzaro, Giuseppe di Arimatea e Massimino. Lì, la santa si dedicò alla predicazione e in seguito decise di ritirarsi in una grotta sul massiccio provenzale della Sainte-Baume, venendo saziata da banchetti celesti organizzati da schiere angeliche e ricevendo prima della morte l'eucarestia da Massimino, già vescovo d'Aix. Il sud della Francia divenne così incubatore del culto della Maddalena in Occidente, e da questa tradizione agiografica deriva la scena [III]. Le tavolette che è stato possibile visionare ([I], [II]) mostrano le scene bordate da una cornice, che ora appare verde scuro. Non è ben chiaro – e forse deriva da un errore – perché santa Maria Maddalena nella [I] *Cena in casa del Fariseo* non sia nimбата, mentre lo sia nella scena raffigurante la [II] *Resurrezione di Lazzaro*.

Non è certo se facesse parte dell'insieme anche una quarta tavoletta raffigurante il [IV] *Battesimo di Cristo* (Vangelo secondo Marco, I, 9-11; Vangelo secondo Matteo, III, 13-17; Vangelo secondo Luca, III, 21-22), avente le medesime dimensioni delle precedenti e lo stesso fondo argentato; alla destra della scena del *Battesimo* è presente in modo atipico san Giovanni Evangelista, con in mano un rotolo di pergamena.

## STATO DI CONSERVAZIONE

La *Cena in casa del Fariseo* [I] e la *Resurrezione di Lazzaro* [II], avendo verosimilmente condiviso il percorso collezionistico, si presentano nel medesimo cattivo stato conservativo, coperte da uno spesso e sporco strato di vernice, segnate da profondi graffi, con diffuse cadute di colore e della lamina d'argento (foto Archivio fotografico

---

<sup>381</sup> MAGGIONI G. P. in JACOPO DE VORAGINE, *Legenda aurea...*cit., I, p. 707.

Soprintendenza Firenze, 275485, 275542). Le schede OA 09/00094820 e 09/00094821,<sup>382</sup> compilate nel 1977, documentano con fotografie uno stato conservativo precedente all'intervento di restauro che dovette risarcire grossolanamente le lacune (Feraci, 2008). Lungo il bordo sinistro della *Cena in casa del Fariseo* [I] e quello superiore e sinistro della *Resurrezione di Lazzaro* [II] è presente una decorazione difficilmente leggibile a risparmio su fondo a tratteggio incrociato. I nimbi, anch'essi poco leggibili, erano resi tramite semplice compassatura. Dall'analisi della venatura del legno –verticale– sul retro delle tavole emerge come la *Cena in casa del Fariseo* [I] e la *Resurrezione di Lazzaro* [II] fossero in origine dipinti sullo stesso supporto, con la prima scena sopra la seconda (Feraci, 2008). Dall'analisi autoptica dei bordi delle due tavolette, impedita in parte dalla moderna incorniciatura, sembra che sul bordo sinistro della *Cena in casa del Fariseo* [I] siano presenti due sedi per cavicchi, collocate rispettivamente a circa 7 cm e a circa 25 cm dalla base della tavoletta; il bordo destro non è visibile, e nessuno dei bordi laterali della *Resurrezione di Lazzaro* [II] mostra segni di sedi di cavicchi. Sembra pertanto che la *Cena in casa del Fariseo* [I] e la *Resurrezione di Lazzaro* [II] dovessero collocarsi alla destra dell'immagine centrale. Dalle fotografie della tavoletta col *Viaggio della Maddalena a Marsiglia* [III] si può apprezzare, seppur con difficoltà, uno stato di conservazione mediocre, con graffi e un'accentuata crettatura, compatibile con la direzione verticale della grana del legno (Steinweg, 1964). Simili considerazioni possono valere per il [IV] *Battesimo di Cristo*, che non ho potuto analizzare direttamente; le sue dimensioni (29 x 46 cm) sono leggermente diverse da quelle delle tavolette pistoiesi (26x 48 cm), ma non si può escludere la loro originaria appartenenza al medesimo complesso agiografico, che –considerate le proporzioni delle tavolette– è verosimile avesse un formato orizzontale.

#### NOTE CRITICHE

Riconosciute a Gregorio e Donato d'Arezzo da Miklós Boskovits (1984) e Ugo Feraci (2008), le storie con *La cena in casa del Fariseo*, *La Resurrezione di Lazzaro* e *Il Viaggio della Maddalena* dipendono nella loro impostazione da quelle omonime nella cappella della Maddalena, eseguita da Giotto nella Basilica Inferiore di Assisi (1307-1308 circa).<sup>383</sup> Seppur il rapporto di filiazione sia inequivocabile, si tratta di rielaborazioni contraddistinte da un tono più modesto. Nella scena raffigurante *La cena in casa del*

---

<sup>382</sup> Pistoia, Santa Maria degli Angeli, Archivio Storico, schede OA 09/00094820 e 09/00094821.

<sup>383</sup> SCHWARZ, *Giotto's Werke...*cit., pp. 366-390

*Fariseo*, Gregorio e Donato d'Arezzo propongono a modo di stanza una scatola spaziale molto meno elaborata rispetto al modello assisiato, secondo una soluzione proposta anche nel ciclo dedicato a san Nicola nella chiesa di San Flaviano a Montefiascone, dove i rapporti tra i personaggi, fusi e disinvolti ad Assisi, si limitano qui alla secca paratassi. Il riferimento al ciclo assisiato è evidente nella riproposizione della sapida invenzione giottesca del bordo della tovaglia increspato sul ventre di Cristo, così come nelle combinazioni cromatiche delle vesti. Anche le altre due storie si caratterizzano per una riproposizione corriva del modello giottesco. Rispetto al dossale con *Santa Caterina d'Alessandria e dodici storie della sua vita* le tavolette mostrano una minore scioltezza narrativa, specie nell'apposizione meccanica e impacciata di una figura vicino all'altra; questo sembrerebbe indicare una loro precedenza rispetto alla tavola del Getty Museum. Confronti più calzanti emergono col trittico opistografo firmato da Gregorio e Donato d'Arezzo nel 1315, conservato nella collegiata di S. Stefano a Bracciano e raffigurante da un lato *Il Redentore in trono e angeli tra S. Giovanni Battista e S. Nicola* negli sportelli laterali e dall'altro *La Madonna della Cintola, s. Tommaso d'Aquino, angeli e un monaco tra S. Stefano e S. Lorenzo*.<sup>384</sup> Si notino in particolare i confronti tra l'incerta resa volumetrica dell'avello sotto la mandorla della Madonna e la forma della tavola nella tavoletta [I]; la presenza del tic di increspatura e arricciamento delle vesti nel san Giovanni Battista del trittico di Bracciano e nel san Pietro della tavoletta [II], che si tura il naso di fronte a Lazzaro risorto; la figura di san Tommaso orante in ginocchio a mani giunte col volto di tre quarti dal profilo semiperduto mentre riceve la Sacra Cintola e quelle di santa Marta e santa Maria Maddalena nella scena [II]. Le tavolette sembrano pertanto appartenere al medesimo momento stilistico, segaligno e un po' impacciato, calcato dal chiaroscuro, del trittico di Bolsena. L'impossibilità di visionare il [IV] *Battesimo di Cristo* – anch'esso riconosciuto a Gregorio e Donato da Miklós Boskovits (1984) – ne preclude la piena comprensione dello stato conservativo, rendendo più difficile stabilirne i rapporti con il trio maddaleniano. Cautamente, si può osservare come – seppur i momenti stilistici siano molto prossimi tra di loro – il (IV) *Battesimo di Cristo* sia contraddistinto da una conduzione più arida e diversa in alcuni tratti – si noti il risvolto in fondo alla tunica e la diversa rappresentazione delle fattezze di Cristo – da quella delle storie della Maddalena. La tavoletta rielabora l'impostazione bizantina tradizionale della scena, ripresa anche nei cicli cristologici nella basilica superiore di San Francesco ad Assisi e nella cappella degli Scrovegni a Padova.

---

<sup>384</sup> BARTALINI R., *Da Gregorio e Donato ad Andrea di Nerio: vicende della pittura aretina del Trecento*, in *Arte in terra d'Arezzo*, a cura di A. Galli, P. Refice, Firenze 2005, pp. 11-40, in particolare p. 12.

## BIBLIOGRAFIA

*Esposizione*, 1899, p. 11 (I: 161. *Cena di Gesù cogli apostoli. Frammento di gradino. Scuola toscana della fine del secolo XIV* (sig. Pacifico Vannini));

Steinweg, in «Mitteilungen des Kunsthistorischen Institutes in Florenz», 11, 1963/1965(1964), 2/3, p. 200 nota 18 (III: *Giovanni di Bartolomeo Cristiani*);

Donati, in «Paragone», 19, 1968, 221/241, pp. 14-15 (III: *Maestro delle sante Flora e Lucilla*; ne riconosce la dipendenza dal ciclo maddaleniano nella Basilica Inferiore di Assisi);

Boskovits, 1984, III, IX, pp. 20-21, nota 41 (III, IV: *Gregorio e Donato d'Arezzo*);

Todini, in *Trente-trois primitifs italiens*, 1998, pp. 16-18 (III, IV: *Gregorio e Donato d'Arezzo*);

Feraci, in «Arte cristiana», 96, 2008, 845, pp. 109-117 (I, II, III, IV: *Gregorio e Donato d'Arezzo*; cronologia più avanzata della santa Caterina del Getty Museum; si esclude per ragioni dimensionali che il centrale dell'insieme agiografico potesse essere costituito dal *Santo Vescovo*, già transitato presso la casa d'aste Semenzato e dubbiosamente ascritto ai due pittori aretini).

## MOSTRE

[I] Pistoia, 1899 (n. 161); [IV] Paris, 1998 (n. 1)

## FOTOGRAFIE

[I] Archivio fotografico Soprintendenza Firenze, 275485 (1977 circa, *ante* restauro);

[II] Archivio fotografico Soprintendenza Firenze, 275542 (1977 circa, *ante* restauro);

[III] Firenze, Università degli Studi, Fototeca del Corpus, C60, Arezzo, foto Reali, s. n. inv.;

[IV] Sarti, 1998.

Gregorio e Donato d'Arezzo

*Santa Caterina d'Alessandria e dodici storie della sua vita*

Los Angeles, The J. Paul Getty Museum – *Inv. No. 73.PB.69*

c. 1315-1320

Tavola rettangolare orizzontale

Tempera su tavola, fondo oro; 107 x 174 cm (senza cornice), 113 x 181 x 10,2 cm (con cornice)

#### ISCRIZIONI

-

#### VICENDE STORICHE

Il dipinto sembra essere identificabile con quello ricordato da Ubaldo Pasqui nell'antica chiesa dedicata ai santi Lorentino e Pergentino, fuori dalla porta di San Lorentino ad Arezzo, seppur l'erudito ricordi solo sei storie della santa (Pasqui, 1882). Nella chiesa dei Santi Lorentino e Pergentino l'opera stette fino al 1903 quando Fabio Chigi Saracini, proprietario dell'edificio, trasferì il quadro nella sua abitazione di via Sasso Verde.<sup>385</sup> In seguito, l'opera prese la via del mercato antiquario, transitando nelle collezioni di Luigi Grassi, Wildenstein & Co. e André Seligmann, Achillito Chiesa, William Randolph Hearst (1931-1941), Nicola e Paula de Koenigsberg (1941-1970), Luigi Grassi (1970-1973; nipote omonimo del primo collezionista), prima di entrare a fare parte del J. Paul Getty Museum nel 1973, dove tuttora si trova.

#### ICONOGRAFIA

Caterina è raffigurata al centro stante con un libro nella mano sinistra significante la sua sapienza, avvolta da un drappo decorato lungo i bordi da scritte pseudo cufiche, e con la palma del martirio nella mano destra. La santa è sontuosamente abbigliata con vesti ricamate d'oro e con un manto foderato di pelliccia. Sul capo doveva stare una corona, oggi non ben leggibile, se non per alcune incisioni di guida e per l'interruzione dei

<sup>385</sup> Siena, Archivio Monte dei Paschi, fondo Saracini, 45, 101, cc. n. n.

pattern decorativi del nimbo in corrispondenza della stessa. Gli episodi raffigurati ai lati della santa sono i seguenti: [I] *Caterina e la madre si rivolgono ad un eremita per un consiglio e questo dona alla giovane un'icona raffigurante la Madonna col Bambino per pregarvi dinnanzi;* [II] *Caterina pregando in camera sua di fronte all'icona si addormenta e gli appare in visione la Vergine col Bambino, il quale però si rifiuta di sposare misticamente Caterina perché non battezzata;* [III] *Caterina, con la madre e un seguito cortese, tornano dall'eremita, dove Caterina viene battezzata;* [IV] *Caterina ha una seconda visione e questa volta Cristo acconsente al matrimonio mistico;* [V] *disputa di Caterina coi sapienti;* [VI] *martirio dei sapienti;* [VII] *fustigazione di Caterina e apparizione di una colomba;* [VIII] *conversione della regina, di Porfirio e dei soldati del re Massenzio;* [IX] *apparizione a Caterina di Cristo con angeli e vergini;* [X] *martirio delle quattro ruote e intervento divino;* [XI] *martirio della regina, di Porfirio e dei soldati del re Massenzio;* [XII] *decollazione di Caterina e trasporto della sua salma sul monte Sinai.* Gli episodi che vanno dalla *Disputa di Caterina coi sapienti* alla *Decollazione e trasporto della sua salma sul monte Sinai* ([V]-[XII]) sono riconducibili con alcune variazioni<sup>386</sup> alla versione tramandata dai leggendari del XIII secolo, basati a loro volta sulla *passio* greca del VI-VII secolo (BHL 1663).<sup>387</sup> Dei primi quattro episodi, narranti la conversione di santa Caterina e il suo sposalizio mistico con Cristo, non troviamo invece traccia nelle tradizionali agiografie. Il resoconto degli antefatti della leggenda di Caterina sviluppa una linea narrativa già presente *in nuce* nella leggenda antica –ovvero nel rifiuto della santa a sposare Massenzio poiché già sposa di Cristo–, e a partire dal XIII-XIV secolo, specialmente nel Centro Italia, venne inclusa nelle redazioni latine e volgari della *Vita* della santa, verosimilmente in risposta al crescente interesse da parte dei fedeli.<sup>388</sup> La tavola di Gregorio e Donato d'Arezzo sembrerebbe dunque rappresentare sul piano visuale questa declinazione popolare e favolistica del culto della santa. Considerato il focus sugli antefatti della santa adolescente, non è da escludere la destinazione per una comunità religiosa femminile.

## STATO DI CONSERVAZIONE

<sup>386</sup> Nella settima scena si condensa la scena della *fustigazione* (VII) e quella dell'*apparizione a Caterina della colomba* (IX), scene che nelle raccolte di Jean de Mailly, Bartolomeo da Trento e Jacopo da Varagine sono intervallate dalla scena della *Conversione della regina, di Porfirio e dei soldati del re Massenzio*, qui invece successiva. Inoltre, riguardo alla scena del Martirio delle quattro ruote i leggendari del XIII secolo non fanno menzione all'impiego di spade da parte degli angeli intervenuti in salvataggio di Caterina.

<sup>387</sup> MAGGIONI G. P. in JACOPO DE VORAGINE, *Legenda aurea...*cit., II, pp. 1700-1701.

<sup>388</sup> BRONZINI G. B., *La leggenda di santa Caterina d'Alessandria*, in «Atti della Accademia nazionale dei Lincei. Memorie. Classe di Scienze morali, storiche e filologiche», 8, 9, 2, 1960, pp. 256-416, in particolare pp. 415-416. Per alcune redazioni in volgare della *Vita* della santa coeve al dossale di Gregorio e Donato, si veda *BAI...*cit., pp. 12, 17, 18.

Verosimilmente a causa di precarie condizioni conservative, entro i primi decenni del XX secolo la tavola è stata assottigliata e trasportata su un nuovo supporto ligneo.<sup>389</sup> La superficie pittorica presenta diffuse ma limitate ammaccature e abrasioni; il cretto è uniforme e mediamente accentuato. La più antica fotografia dell'opera mostra tracce di antiche ridipinture, come quella in corrispondenza della mano sinistra della santa, all'esterno del panno chiaro che le scende dalla spalla (Fototeca Zeri, 14239); sembra inoltre che la foglia d'oro fosse stata in passato ritoccata con del bronzo (Zeri, 1972). Forse in occasione della Mostra Giottesca la ridipintura in corrispondenza della mano sinistra di santa Caterina venne asportata, a differenza di altre meno vistose sulla corona e sulla mano destra della santa (Fototeca Zeri, 14237; Brogi, 25935, 25998-26009; Alinari, 43499-43504; Anderson, 40696). Un'ulteriore operazione di pulitura della superficie del dipinto era iniziata già prima della vendita a Getty (Fototeca Zeri, 14236) e poi continuata nel 1974, quando si procedette anche al risarcimento pittorico delle lacune pittoriche (restauratori: M. Grassi, P. Puccetti, N. Achiappa).<sup>390</sup> La lamina d'oro completamente ripulita mostra una fine trama di incisioni a motivi floreali e pseudo-cufici sui bordi, a risparmio su fondo a tratteggio incrociato. Cadute di colore circoscritte e collocate a intervalli regolari, oggi visibili dalla fotografia a luce UV, sembrano indicare l'antica presenza di chiodi di ancoraggio delle traverse, poste in orizzontale: una pare fosse collocata all'altezza del viso della figura centrale di santa Caterina e l'altra, in posizione speculare, all'altezza delle ginocchia della santa; si può quindi supporre che la venatura del dipinto fosse verticale (Zeri, 1972), ipotetico indice di una originaria esposizione della tavola sopra la mensa d'altare.

#### NOTE CRITICHE

Nel catalogo della mostra giottesca di Firenze del 1937, dove venne esposta, la tavola venne messa in relazione per la prima volta con la pittura aretina, e in particolare col trittico opistografo firmato da Gregorio e Donato d'Arezzo nel 1315, conservato nella collegiata di S. Stefano a Bracciano e raffigurante da un lato *Il Redentore in trono e angeli tra S. Giovanni Battista e S. Nicola* negli sportelli laterali e dall'altro *La Madonna della Cintola, s. Tommaso d'Aquino, angeli e un monaco tra S. Stefano e S. Lorenzo*. In seguito, a partire da queste due opere —più una terza, una *Vergine col Bambino* in collezione privata— Roberto

---

<sup>389</sup> Los Angeles, Getty Research Center, Painting Department, Condition Report, 1982.

<sup>390</sup> Los Angeles, Getty Research Center, Painting Department, relazione di restauro di M. Grassi, P. Puccetti, N. Achiappa (cc. n. n.).

Longhi (1963) pose le basi per la costruzione del corpus dei due consociati pittori aretini. I principali riferimenti formali della tavola raffigurante *Santa Caterina d'Alessandria e dodici storie della sua vita* sembrano essere i cantieri giotteschi della Basilica Inferiore, in particolare la cappella della Maddalena, decorata con storie della santa (1307-1308 circa),<sup>391</sup> e le *Storie dell'Infanzia* (1314-1317 circa).<sup>392</sup> Si confronti per esempio la figura di santa Caterina nello scomparto centrale, massiccia ed elegante, coi tipi femminili nello scacchiere di santi nell'arcone di ingresso alla cappella della Maddalena, caratterizzate da una simile impostazione dei volumi, trattamento dei panneggi e capigliatura. Nella cappella della Maddalena si possono rintracciare poi le medesime soluzioni decorative delle vesti di santa Caterina, già rielaborate peraltro nel trittico di Bracciano del 1315, così come il modello per il ramoscello di palma del martirio tenuto in mano da Caterina, secco e stilizzato, sembra essere ripreso dai tronchi degli arbusti sullo sfondo della scena del *Noli me tangere*. Altre idee testimoniano un'attenta riflessione sulle nuove ricerche spaziali: si consideri, per esempio, il virtuosismo della mano avvolta in un panno, a confronto di quelle giunte di san Lazzaro, nella volta della cappella. Dal ciclo con *Storie dell'Infanzia* paiono derivare soluzioni decorative come quella delle tende appese e riarrotolate sui loro sostegni, e i decori acantini in rilievo sugli edifici. Le architetture vengono stilizzate in semplici scatole spaziali, anche se in maniera più elaborata rispetto a quelle delle tavolette con *Storie di Santa Maria Maddalena* e a quelle delle *Storie di san Nicola* in San Flaviano a Montefiascone. Posti questi riferimenti culturali, la tavola con *Santa Caterina d'Alessandria e dodici storie della sua vita* manifesta rispetto al trittico firmato del 1315 maggiore morbidezza dei passaggi chiaroscurali e più affinata capacità narrativa, a indice verosimilmente di un'esecuzione posteriore, forse da collocare all'inizio del terzo decennio, quando i pittori vengono documentati ad Arezzo (Bartalini, 2005).

## FONTI

Siena, Archivio Monte dei Paschi, Fondo Saracini, 45, 101, c. s. n. (*All'ill.mo signore conte Fabio Chigi via sasso verde Arezzo, Roma addì 19 maggio 1903. L'ufficio regionale per la conservazione dei monumenti della Toscana mi comunica che la signoria vostra onorevole ha rimosso dall'antichissimo oratorio dei Ss. Lorentino e Pergentino un pregevole dipinto del secolo XIII, rappresentante s. Caterina di Alessandria e varie storie della sua vita. Mi aggiunge lo stesso Ufficio che*

---

<sup>391</sup> SCHWARZ, *Giottos Werke...*cit., pp. 366-388.

<sup>392</sup> Ivi, 354-366.

la signoria vostra onorevole è venuta in questa determinazione per togliere il quadro dai danni dell'umidità. Questo Ministero non mette in dubbio la ragione di buona conservazione della pregevole opera d'arte che ha esaminata la signoria vostra ed è d'altra parte sicuro che ella non vorrà mai toglierla alla vigilanza delle autorità tutrici del nostro glorioso patrimonio artistico e storico. Ma siccome sembra che l'oratorio dei SS. Laurentino e Pergentino sia, per antichissima consuetudine, aperto al pubblico in alcune solennità, e quindi devonsi considerare così vincolati all'uso pubblico gli oggetti che in esso si trovano, e in speciale modo gli oggetti d'arte – questo Ministero sento il dovere d'interrogare la signoria vostra onorevole, se non creda conveniente rimettere al posto primitivo l'antico quadro di s. Caterina, che i fedeli erano da secoli abituati ad ammirare. Che se la sola ragione dell'umidità ha indotto la signoria vostra onorevole a portarlo in sua casa, non è difficile bonificare la parete, dove era collocato, con tutti quei mezzi che la tecnica consiglia);

Siena, Archivio Monte dei Paschi, Fondo Saracini, 45, 101, c. s. n. ([Replica di Fabio Chigi alla precedente missiva] *Ill.mo sig., In replica al pregiato suo foglio del 19 corrente, recante il n. 4 di posizione e 6960 quello di protocollo generale, col quale la signoria vostra mi domanda se riterrei conveniente rimettere al primitivo posto nell'oratorio, prossimo alle porte di Arezzo, e dedicato a s. Lorentino e Pergentino, il dipinto in tavola ed a tempera di Parri Spinello rappresentate il martirio di quei santi, giacchè l'oratorio fu costruito nella località stessa ove il martirio avvenne dirò per prima cosa, che tal dipinto circa quarant'anni or sono fu riparato a nostre spese, quindi è nostro interesse curarne la buona conservazione, che ritengo non sia possibile attuarsi lasciando quel dipinto nella località ove sempre è stato, giacché non solo riesce difficile mantenere sano l'ambiente rimanendo continuamente chiuso quanto perché essendo l'oratorio situato in piena ed aperta campagna e non essendo possibile la sorveglianza durante la notte specialmente, io non mi assumerei davvero responsabilità alcuna su tale pregevole opera d'arte se dovessi rimuoverla dal mio palazzo in Arezzo ove l'ho collocata; giacché sarebbe facilissimo dall'oratorio trafugarla faccendola passare dal soffitto non a volta ma a travi, ove con una piccola scala a pioli è facilissimo salire per essere a pochi metri da terra. Mi decisi del resto a rimuovere quel dipinto, allorché ora sono due anni mi accorsi che, sotto l'azione dell'umidità nell'inverno, e del forte calore durante l'estate andava distaccandosi la mstica. Mentre la località ove al presente il dipinto si trova, offre ogni maggior garanzia desiderabile per la completa conservazione di tale pregevole opera d'arte, come la S.V. può fare a suo piacere verificare. Faccio anche notare che il ridetto oratorio è alquanto al di sotto del livello del terreno, più difficile quindi mantenerlo sano);*

Los Angeles, Getty Research Center, Painting Department, missiva s. n. inv. di Federico Zeri a John Paul Getty, 1972 (*Evidently, the original panel was in rotten condition and the picture has been transferred to a new wooden support. [...] The old panel must have had, as usual, a wooden beam running horizontally along the back for the purpose of keeping united and flat the various sections*

*of wood, and against warpage. This beam must have run at the level of the mouth of the central figure; in fact, there are five areas (one corresponding to the lower portion of the saint's face, and the other four in the four upper lateral scenes) in which the color is completely missing. This damage was certainly caused by the iron nails of the original beam mounted behind. [...]. The quality and the Giottesque accent of the painting have nothing to do [...] with those masters [Gregorio e Donato d'Arezzo]; the work must be related to some follower, very close to the Master, of the young Giotto. In the lateral scenes, there are strong elements related to the Roman school of Pietro Cavallini, and resemblances also to the painters of Rimini. The central figure of St. Catherine is strongly reminiscent of the Saint Cecilia Master, and the range of colors indicates that the artist had been trained during the late 13<sup>th</sup> century [...] The use of very clear and pure colors confirms that this is a very early Giottesque work, dating from around 1310-1320, if not earlier).*

#### BIBLIOGRAFIA

- Pasqui, 1882, p. 135 (*Uscendo dalla porta di S. Lorentino, lungi circa un mezzo chilometro, incontrasi una piccola chiesa che ritiene tuttora la sua antica costruzione del secolo XIII ed il titolo dei prenommati Santi, che in questo luogo, come vuole la tradizione, dicesi venissero martirizzati. Nell'interno si osserva una tavola con figure in campo dorato, nel cui mezzo è Caterina e attorno sei storiette ad essa relative. La chiesa è di proprietà degli eredi del sig. Alessandro Saracini*);
- Sirén, in «The Burlington magazine for connoisseurs», 44, 1924, pp. 272, 277-278 (*An authentic work of the St. Cecilia Master, che lo studioso identifica con Buonamico Buffalmacco*);
- Van Marle, V, 1925, pp. 469-470 (*St. Cecilia Master*);
- Offner, in «The Burlington magazine for connoisseurs», 50, 1927a, p. 97 (Esclude che sia opera del Maestro di santa Cecilia);
- Offner, 1931, III, I, pp. xxvi, 66 (*Close following of the St. Cecilia Master*);
- De Ricci, in «Gazette des beaux-arts», 6. Pér., 12., 1934, p. 119 (*Élève du maître de sainte Cécile*);
- Coletti, in «Bollettino d'Arte», 31, 1937-1938, p. 64 (*Bottega o imitatore del Maestro di santa Cecilia*);
- Mostra giottesca*, 1937, p. 47 (*Maniera del Maestro di santa Cecilia*);
- Comstock, in «Connoisseur», 103, 454, 1939, pp. 317-19 (*Attributed to the Master of the S. Cecily altarpiece*);
- McCall – Valentiner, 1939, p. 120 (*Master of St. Cecilia*);
- Valentiner – Frankfurter, 1939, pl. 7. (*Master of St. Cecilia, Florentine, early 14<sup>th</sup> century*);

Longhi, in «Critica d'arte», 5, 1940, 24, p. 124 (Pittore bolognese);

*Art Objects*, 1941, pp. 12, 282 (Pittore veneziano, metà del XIV secolo);

Sinibaldi – Brunetti, 1943, p. 395 (*Il dossale è opera probabilmente di un aretino, appartenente a una corrente locale, che può dirsi parallela a quella del «Maestro della S. Cecilia». L'esistenza di una tale corrente più essere attestata dal trittico già nella cattedrale di Bracciano firmato dai due pittori aretini Gregorio e Donato, e datato 1315*);

Offner, 1947, III, V, p. 228 nota 1 (*Follower of St. Cecilia Master*);

*Exposicion de arte gotico*, 1947, p. 23 (Maestro di santa Cecilia, inizio del XIV secolo);

Longhi, in «Proporzioni», II, 1948, p. 52 (*Pittore emiliano della prima metà del secolo che prelude a Jacopo da Bologna*);

Garrison, 1949, p. 139 (Seguace del Maestro di santa Cecilia);

Meiss, 1951, p. 108 (Seguace del Maestro di santa Cecilia);

Kaftal, 1952, pp. 225-26, 231-34 (Stretto seguace del Maestro di santa Cecilia);

Freeman, in «The Metropolitan Museum of Art bulletin», 13., 1954/1955 (1955), 10, p. 283 (Seguace del Maestro di santa Cecilia);

Offner, 1956b, III, VI, p. 144 (Follower of the St. Cecilia Master);

Berenson, 1963, I, p. 102, pl. 98 (*Jacopo del Casentino, early work*);

Longhi, in «Paragone», 14, 167, 1963, pp. 13-15, figg. 10b, 11b, 13 (Gregorio e Donato d'Arezzo; opera molto vicina al *Trittico di Bracciano* datato 1315);

Donati, in «Paragone», 19, 1968, 35, 215, pp. 24, 28, 31, 35-37, 38 nota 8, figg. 37, 39-43 (Opera riconducibile solo a Gregorio d'Arezzo, negli anni 1320-1330);

Bologna, 1969b, pp. 15-16 (Gregorio e Donato d'Arezzo; *più avanzato del trittico di Bracciano del 1315*);

Fehm, 1971, I, p. 134 (Seguace del Maestro di santa Cecilia);

Boccia, 1974, pp. 44-47 (Gregorio e Donato d'Arezzo; 1320-1340);

Fredericksen – Frel – Wilson, 1976, p. 58 (Donato d'Arezzo);

Fredericksen – Frel – Wilson, 1978, p. 75 (Donato d'Arezzo);

Boskovits, 1984, III, IX, pp. 20-21 nota 41 (Gregorio e Donato d'Arezzo);

Fehm, 1986, p. 40 (Seguace del Maestro di santa Cecilia);

Offner-Boskovits, 1986, pp. 9, 24, 28, 202-9, pl. XVIII-XVIII (*Close following of the St. Cecilia Master*);

Parronchi, 1994, pp. 34, 198, fig. 110 (Seguace di Pietro Cavallini; vaga derivazione dal Maestro di santa Cecilia);

Jaffé, 1997, p. 4 (Donato e Gregorio d'Arezzo; 1330 ca.);

Schmidt, in *Visions of holiness*, 2001, pp. 25-26, 31 (Seguace del Maestro di santa Cecilia);

Bellosi, in *Il Trecento*, 2004, p. 101 (Gregorio e Donato d'Arezzo; *assai guasto e ripassato*);  
Bartalini, in *Arte in terra d'Arezzo*, 2005, pp. 11-18 (Gregorio e Donato d'Arezzo; inizio  
anni venti del XIV secolo);  
Nelson, 2006, pp. 276-77 (Gregorio e Donato d'Arezzo; 1330 ca.);  
Seydl, in *Hearst: the Collector*, 2008, pp. 125-26, 238-39 (Gregorio e Donato d'Arezzo;  
1330 ca.);  
Fredericksen, 2015, p. 149 (Donato d'Arezzo, inizio del XIV secolo);

## MOSTRE

Firenze 1937 (n. 124); New York City 1939 (pl. 7); Buenos Aires 1947 (n. 2); Los  
Angeles 2006-2007 (n. 60); Los Angeles 2008-2009 (n. 128).

## FOTOGRAFIE

Fototeca Zeri, 14239 [*ante* restauro];  
Fototeca Zeri, 14237 [1937];  
Brogi, 25935, 25998-26009 [1937 circa]  
Alinari, 43499-43504 [*ante* 1937]  
Anderson, 40696 [1937 circa]  
Fototeca Zeri, 14236 [1972];  
Getty Research Institute, Conservation Department, Photo Archive, 11 fotografie s. n.  
inv. [1974 circa; intero e particolari]  
Getty Research Institute, Conservation Department, Photo Archive, 9 fotografie s. n.  
inv. [1992; intero e particolari]  
Getty Research Institute, Conservation Department, Photo Archive, 16 fotografie s. n.  
inv. [2019; intero e particolari, luce radente, luce UV, IR]

Jacopo Landini, detto del Casentino

*San Miniato e otto storie della sua vita*

Firenze, San Miniato al Monte

1320-1325 circa

tavola verticale cuspidata

Tempera su tavola, fondo oro; 189 x 107 cm

#### ISCRIZIONI:

Sul gradino del piedistallo:

«Sanctus Miniatus»

#### VICENDE STORICHE

La tavola viene per la prima volta menzionata nelle *Memorie* del preposto Anton Francesco Gori, che nel 1730 la ricorda all'altare della cripta di San Miniato, dove erano conservate le ossa del martire (BMF, ms. C 196). Dal 1790 la tavola è ricordata accanto alla sacrestia (Cambiagi, 1790), tra la porta di ingresso e quella che conduce al chiostro (fotografia Brogi, 6427; Berti, 1850). Dal 1909 viene descritta nella stanza del lavabo, o sacrestia (Tarani, 1909; Dami, 1915). Nel 1923 si trovava nella Galleria degli Uffizi, in attesa di essere restaurata. In seguito, venne spostata sull'altare laterale destro dell'abside di San Miniato, dove tutt'ora si trova (Sinibaldi-Brunetti, 1943; Boskovits, 1984). Per ragioni stilistiche, la commissione del dipinto sembrerebbe precedere i lavori di ristrutturazione della cripta, eseguiti tra il 1335 e il 1342 – nella documentazione a essi relativa si menziona peraltro solo l'altare del santo, e non la tavola (Frey, 1911).

#### ICONOGRAFIA

Al centro è raffigurato san Miniato stante su un piedistallo marmoreo, vestito con abiti regali, una corona sul capo e la palma del martirio della mano sinistra. Riguardo l'attributo nella mano destra, le incisioni sulla lamina d'oro potrebbero fare pensare che in origine dovesse trattarsi di uno scettro; non è tuttavia da escludere una modifica in corso d'opera, e che quello raffigurato sia uno degli strumenti del martirio di san Miniato, ovvero il palo appuntito che i suoi aguzzini gli conficcarono sotto le unghie (BHL 5967, 10.3). L'ignoto committente del dipinto è ritratto inginocchiato ai piedi del

santo, con proporzioni minuscole, tonsurato e con l'abito nero dei benedettini; egli doveva pertanto appartenere alla famiglia monastica che abitava in quegli anni San Miniato al Monte. Ai lati del santo sono raffigurati episodi della sua vita e il martirio: [I] *Decio ordina la cattura di Miniato*; [II] *Miniato riesce a fronteggiare una belva*; [III] *Miniato riesce a uscire illeso dalla fornace*; [IV] *Miniato è posto sul cavalletto di tortura*; [V] *a Miniato viene colato del piombo fuso nelle orecchie; gli appare Cristo*; [VI] *Decio prova a corromperlo con l'offerta di ricchezze, invano*; [VII] *decapitazione di Miniato*; [VIII] *Miniato, cefaloforo, trasporta il suo capo reciso sulla collina dove poi sorgerà San Miniato*. Questa versione dipinta dell'agiografia di Miniato dipende dalla riscrittura della *passio* primigenia (BHL 5965) eseguita dall'abate Drugone (BHL 5967) in occasione della fondazione dell'abbazia di San Miniato sul Monte Fiorentino (1018). Il fenomeno della cefaloforia, elemento di novità introdotto da Drugone, contribuisce a consolidare il rapporto tra l'abbazia e le reliquie di Miniato, oltre che a ravvivarne il culto, forse affievolito.<sup>393</sup> Venne quindi presa a modello l'agiografia scritta propria della basilica di San Miniato per l'esecuzione della tavola agiografica che ornava l'altare contenente le reliquie del santo.

#### STATO DI CONSERVAZIONE

La più antica fotografia dell'opera (Brogi, 6427, 1880-1890 circa) documenta uno stato di conservazione non buono, con diffuse cadute di colore, specialmente lungo le committiture tra le assi, nella porzione inferiore del dipinto e sulla corona; sul petto del santo e nella scena della *decapitazione di Miniato* [VII] sono visibili sollevamenti della pellicola pittorica. A quest'epoca la tavola doveva già aver subito degli interventi di restauro, come testimoniano i grossolani ritocchi su stuccature nelle scene del cavalletto di tortura [IV] e della cefaloforia [VIII], nonché in corrispondenza della figura del donatore. Il restauro del 1925 rimosse gli antichi ritocchi (Archivio Soprintendenza Firenze, Fototeca, 2319), colmò le numerose cadute di pigmento (Reali, 603-610; Archivio Soprintendenza Firenze, nn. inv. 19062-19071) e lo dotò verosimilmente della cornice neogotica tuttora visibile (Sinibaldi-Brunetti, 1943). Tra il maggio 1981 e l'aprile 1982 la tavola ha subito un nuovo restauro, del quale non è presente alcun resoconto.<sup>394</sup>

---

<sup>393</sup> LEONARDI C., *San Miniato: il martire e il suo culto sul monte di Firenze*, in *La basilica di San Miniato al Monte a Firenze*, a cura di F. Gurrieri, L. Berti, C. Leonardi, Firenze 1988, pp. 279-285, in particolare pp. 283-284.

<sup>394</sup> Firenze, Opificio delle Pietre Dure, Archivio Storico, GR 8767.

## NOTE CRITICHE

La ricostruzione dell'attività del pittore è ostacolata dal fatto che solo due delle sue opere sono datate (la *Presentazione al tempio* di Kansas City del 1330 e la *Maestà* di Crespino sul Lamone del 1342) e solo una databile con buon grado di certezza (il *San Bartolomeo in trono e otto angeli* della Galleria dell'Accademia di Firenze, databile negli anni appena successivi al 1339). Con un apparato decorativo essenziale, una massiccia trattazione dei volumi nella scala monumentale, e un indolente tono espressivo, la tavola dedicata a san Miniato sembra essere stata eseguita prima delle opere datate summenzionate. Il principale riferimento culturali dell'opera è il giottismo dei primi due decenni del secolo. Le architetture a due piani ornate da tralci acantini in rilievo, dalle quali si sporgono gli antagonisti e davanti alle quali le folle si affastellano i personaggi della scena, rielaborano quelle dalle *Storie dell'Infanzia* del transetto settentrionale di Assisi. Anche la figura del santo al centro, e nella fisionomia e nella massiccia volumetria – qui irrigidita nel tentativo di incasellare la figura nello scomparto centrale – sembra dipendere dalla lezione giottesca del secondo decennio del secolo (si confronti per esempio col *Cristo benedicente* del polittico Peruzzi). La cura con cui viene rappresentata la folla, sempre caratterizzata in angolature ed espressioni, ricorda quella nel polittico Stefaneschi<sup>395</sup> e in questa rielaborazione sembra costituire un esito parallelo a quello del Maestro del Crocifisso Corsi.<sup>396</sup> Altri dettagli denotano invece una forte adesione ai canoni della tradizione pittorica senese, a partire da Duccio, fino al Simone Martini della cappella di san Martino. La decorazione del nimbo del santo, costituita da un tralcio centrale da cui si partono diramazioni fogliacee, il tutto a risparmio su fondo a tratteggio incrociato (*cross-hatched*), trova un precedente nella *Maestà* di Duccio. Anche alcuni dettagli di moda, come i bordi decorati della veste, più sottili e semplici di quelli contemporanei di Giotto, così come la manica lunga aderente portata al di sotto di una veste più ampia, trovano confronti nella *Maestà*, ma anche nel *San Luigi IX* della cappella di san Martino nella basilica inferiore di Assisi, simile anche nell'acconciatura dei capelli e nella foggia dei calzari. La tavola sembra agevolmente collocabile nella giovinezza del pittore, entro la prima metà del terzo decennio del XIV secolo.

## FONTI

---

<sup>395</sup> Romano S. – Zandler P., in ANDALORO – ROMANO, *La pittura medievale a Roma...* cit., pp. 281-286.

<sup>396</sup> Cfr. Scheda 11.

Firenze, Biblioteca Marucelliana [BMF], ms. C 196 (*A di 29 maggio 1730 visitai la basilica di San Miniato al Monte, ovi celebrai la Santa Messa [...] all'altare della Confessione dove giace il corpo di san Miniato e ss. compagni martiri [...] Dietro al detto altare vi è in quadro antichissimo dipinto san Miniato, ed il martirio di lui e de suoi compagni*).

## BIBLIOGRAFIA

Cambiagi, 1790, p. 328 (L'altare dove era stato traslato il corpo di san Miniato è *sotto le volte della medesima chiesa* [San Miniato al Monte]; accanto alla medesima [sagrestia] *vedesi un quadro con S. Miniato, con otto spartimenti*) [idem 1793, 1798];

Berti, 1850, pp. 96-98, 155-156 (*Fra la porta di Sagrestia e quella del Chiostro...potrebbe dubitarsi opera d'Agnolo di Taddeo Gaddi*; riporta la tradizione che in antico la tavola stava nella confessione, dove è anche l'altare dedicato a san Miniato);

Jameson, 1850, p. 384 (*Picture of the Giotto school*);

Carocci, 1875, p. 137 (*Vicino alla porta della sagrestia è una tavola dipinta da Agnolo Gaddi*);

Crowe- Cavalcaselle, II, 1883, p. 203 (*Alla parete destra della tribuna una tavola a cuspidi, alquanto deteriorata dagli anni e offesa in qualche parte, nella quale è dipinta nel mezzo, in grandezza quasi naturale la figura di S. Miniato, e ai lati otto scene della sua vita. Se non è questa la tavola cui accennano i pagamenti, è però certo che i caratteri della pittura, specialmente le storie ai lati, le quali non mancano di vita e di movimento, ricordano quelli delle opere di Agnolo Gaddi*);

Douglas, in Crowe-Cavalcaselle, II, 1903, p. 246 (Agnolo Gaddi);

Suida, in «Jahrbuch der Preussischen Kunstsammlungen», 26, 1905a, pp. 101-102 (Maestro di santa Cecilia; ultima fase della sua attività; *Trotz aller Starrheit aber klingt doch eines in der Gestalt vernehmlich an: die Bekanntschaft mit Sienas Trecentomalerei, insbesondere mit dem anmutigen Simone Martin [...] Für die Entstehungszeit des Bildes gibt die Anlehnung an die Spätwerke Giotto's und Arbeiten Simones einigen Anhalt. Man kann es in die zwanziger, ja vielleicht sogar bis in den Anfang der dreißiger Jahre verlegen*);

Rintelen, in «Kunstgeschichtlichen Anzeigen», 2, 1906, p. 37 (*Der heilige Miniatus aber, den Saida sehr viel später als das Cäcilienbild entstanden sein lässt, zeigt zwar manche interessanten Gemeinsamkeiten mit diesem, die jedoch mehr auf den gemeinsamen Ursprung des Arrangements aus der byzantinischen Tradition hinweisen als auf die gleiche künstlerische Hand*);

Wulff, in «Repertorium für Kunstwissenschaft», 29, 1906, p. 474 (*Hier haben wir es also wohl mit einem anderen frühen Giotto'schüler zu tun*);

Venturi, V, 1907, p. 488 (Maestro di santa Cecilia);

Berenson, 1909, p. 142 (Maestro di santa Cecilia, assistente di Giotto);

Tarani, 1909, p. 95 (*Alcuni...attribuiscono al maestro della santa Cecilia, altri... ad Agnolo di Taddeo Gaddi, nella stanza del lavabo*);

Frey, in Vasari, 1911, p. 427 (Non del Maestro di santa Cecilia);

Dami, in «Bollettino d'arte del Ministero della Pubblica Istruzione», 9, 8, 1915, pp. 238-240, 242, figg. 13, 14 (*Attualmente nella sacrestia della chiesa; non è certo del Maestro della Santa Cecilia questa tavola di S. Miniato; tutto fa credere che noi siamo dinanzi ad uno di quei primi diretti discepoli di Giotto che noi sì mal conosciamo, come Stefano o Giotto; artista fiorentinissimo e non di influenze senesi come sostiene il Suida; verso la metà del [XIV] secolo; essendo la cappella del Santo stata nuovamente ornata dal 1335 al 1342, ci sembra che tutto concordi nel far ritenere la tavola di torno quegli anni*);

Sirén, 1917, pp. 16, 266 (Maestro di santa Cecilia; *heavily restored*);

Sirén, in «The Burlington magazine for connoisseurs», 35, 1919, pp. 230, 236 (Maestro di santa Cecilia; *he has certainly known most of Giotto's works and received some influence from them, but at some period in his career he must have been in close contact with the great Sieneese masters, and accordingly modified his style; Less well preserved, but nevertheless quite characteristic of the master [...] the standing S. Miniatus with eight scenes from his life in San Miniato al Monte; unfourtunately S. Miniatus has got slippers painted on by some uncompromising restorer, who evidently did not like the somenbat clumsy feet*);

Supino, I, 1920, p. 202 (Maestro di santa Cecilia);

Offner, in «Bollettino d'arte del Ministero della Pubblica Istruzione», 17, 3, 1923-1924, pp. 262, 265-268, fig. p. 271, 272-274, 281, 282, 284 (Jacopo del Casentino);

Sirén, in «The Burlington magazine for connoisseurs», 44, 1924, pp. 272 (Maestro di santa Cecilia);

Van Marle, III, 1924, pp. 276-277, 291-293, fig.172, p. 654 (Maestro di santa Cecilia [che lo studioso pensa di origine romana]; tra i lavori della maturità);

Vitzthum-Volbach, 1924, p. 267 (Maestro di santa Cecilia);

Offner, in «The Burlington magazine for connoisseurs», 50, 1927a, p. 97 (Esclude sia del Maestro della santa Cecilia);

Offner, 1927c, pp. 25, 31, 32, 36, 37, 40, 42 (*An advanced stage in Jacopo's activity*);

Gronau, in «The Burlington magazine for connoisseurs», 53, 1928, p. 82 (Jacopo del Casentino);

Salmi, in «La Bibliofilia», 30, 1928, pp. 380, 381, fig. 11 (Jacopo del Casentino);

Salmi, in «Mitteilungen des Kunsthistorischen Institutes in Florenz», 3, 3, 1929, p. 147 (Jacopo del Casentino; 1335-1342);

Toesca, 1929, p. 68 (Jacopo del Casentino);

Berenson, in «Dedalo», 10, 1, 1929 (1930), p. 270 (Jacopo del Casentino);

Hautecoeur, 1931, p. 108 (Jacopo del Casentino);

Berenson, 1932, p. 272 (Jacopo del Casentino; *early work*);

Fannucci, 1933, p. 42 (Jacopo del Casentino);

Offner, in «The Burlington magazine for connoisseurs», 63, 1933, pp. 80-81 (Jacopo del Casentino);

*Mostra del tesoro*, 1937, p. 55, n. 147, tav. 93 (Jacopo del Casentino);

Longhi, in «Critica d'arte», 5, 1940, 24, p. 123 (Jacopo del Casentino; lo studioso mette in luce come l'ultima pulitura della superficie pittorica sia stata troppo aggressiva);

Sinibaldi – Brunetti, 1943, pp. 467-469, n. 147 (Jacopo del Casentino; *sull'altare a sinistra di quello maggiore*);

Coletti, II, 1946, p. xxxv (Jacopo del Casentino);

Offner, 1947, V, V, p. 132 nota 3 (Jacopo del Casentino);

Antal, 1948, pp. 170, 186, 187 (Probabilmente eseguito attorno al 1335 e al 1342, schema arcaico mutuato dalla tavola del Maestro di santa Cecilia);

Salmi, in «Atti e memorie della Accademia Petrarca di lettere arti e scienze», 35, 1949-1950, p. 25 (Antecedente al tabernacolo Cagnola);

Meiss, 1951, p. 45 (Jacopo del Casentino);

Toesca, 1951, p. 626 (Jacopo del Casentino; opera giovanile);

Paatz, IV, 1952, pp. 239, 286, 287 nota 181 (Jacopo del Casentino; attorno al 1340);

Sandberg Vavalà, 1959, pp. 80-83, fig. 17 (Jacopo del Casentino; 1335-1342);

Dal Poggetto, 1963, p. 25 (Legame delle storie con gli affreschi di Assisi);

Borsook, 1966, p. 303 (Jacopo del Casentino);

Roli, 1966, pp. 22, 48 (Jacopo del Casentino; inizi del XIV secolo);

Brunetti, in Becherucci-Brunetti, II, 1970, pp. 278-279 (Jacopo del Casentino);

Bologna, 1969b, pp. 19-20, 19 n. 1, 88-89 (Jacopo del Casentino; non prima del 1320);

Fehm, in «The Burlington magazine», 111, 1969, p. 577, p. 575 fig. 52 (Jacopo del Casentino; vicino alla Santa Lucia di Groeningen);

De Benedictis, in «Antichità viva», 11, 1972, 4, pp. 6-8 (Jacopo del Casentino, attorno al 1320);

Cole, in «Mitteilungen des Kunsthistorischen Institutes in Florenz», 17, 1973, 1, pp. 245-247 (Jacopo del Casentino; attorno al 1330);

Boskovits, 1975, p. 19 (Jacopo del Casentino, nella sua fase senese, dopo un inizio giottesco);

Fremantle, 1975, p. 117 (Jacopo del Casentino);

Smart, 1978, pp. 74, pl. 78, 81 (Jacopo del Casentino);  
Volpe, in *Early Italian paintings*, 1983, p. 19 (Jacopo del Casentino; attorno al 1340);  
Boskovits, 1984, III, IX, p. 57 (Jacopo del Casentino; 1315-1325);  
Ladis, in «Apollo», 120, 1984, 272, pp. 239, 240, 242 (Jacopo del Casentino);  
Bellosi, in «Prospettiva», 121/124, 2006 [1988], pp. 332 (Jacopo del Casentino; opera giovanile);  
Tartuferi, in *Dizionario Biografico degli Italiani*, 62, 2004, *Jacopo del Casentino, ad vocem* (Jacopo del Casentino; 1320-1325; testimonia *la forte adesione dell'artista ai canoni fondamentali del linguaggio giottesco*).

#### MOSTRE

Firenze 1937 (n. 147).

#### FOTOGRAFIE

Artini, 6113-6123;  
Brogi 6427 [1880-1890 circa];  
Archivio Soprintendenza Firenze, Fototeca, 2319 [durante restauro 1925];  
Reali, 603-610 [durante restauro 1925];  
Archivio Soprintendenza Firenze, Fototeca, 19062-19071 [post restauro 1925];  
Brogi 24517 [1932-1935];  
Alinari 44368-44376 [*ante* 1937circa];  
Anderson 40740 [1937 circa];  
Archivio OPD, Fototeca, 7122, 7270-7273 [post restauro 1982].

Jacopo Landini, detto del Casentino

*San Pietro in cattedra*

ubicazione ignota

1330-1340 circa

Frammento di tavola verticale cuspidata

Tempera su tavola, fondo oro; 94 x 55 cm

## ISCRIZIONI

-

## VICENDE STORICHE

L'opera è ricordata nell'altare della cappella del Castello del Trebbio, presso Mulin del Piano (Offner 1927; Offner 1930), proprietà della famiglia Baldini a inizio '900 e dove la tradizione vuole che si fosse tramata la congiura dei Pazzi (Puccioni 1916). Nel 1961 l'opera transita presso la casa d'aste Fischer e da allora se ne sono perse le tracce (*Galerie Fischer*, 1961). Appare convincente la recente identificazione<sup>397</sup> di questa tavola con quella ricordata da Giuseppe Maria Brocchi (1748) nella pieve di San Pietro a Vaglia e contrassegnata dallo stemma del vescovo Francesco Silvestri da Cingoli (Brocchi, 1784). A partire dall'ultimo quarto del XVI secolo le visite pastorali attestano la presenza in chiesa di tavole d'altare in precario stato conservativo; nello specifico nel 1589 Paolo Ceccarelli, vicario dell'arcivescovo Alessandro de' Medici, ricorda all'altare maggiore una «tabula antiquissima in pluribus loci extincta», verosimilmente da identificare con la tavola di Jacopo del Casentino.<sup>398</sup> L'ipotesi di un'originaria commissione per San Pietro a

<sup>397</sup> Ringrazio Sonia Chiodo per la segnalazione. Sulla figura del vescovo Francesco Silvestri da Cingoli si veda: ZORZI A., *Firenze dalla condanna di Dante alla cacciata del Duca d'Atene*, in "Onorevole e antico cittadino di Firenze". *Il Bargello per Dante*, a cura di L. Azzetta, S. Chiodo, T. De Robertis, Firenze 2021, pp. 48-57, in particolare pp. 54-55.

<sup>398</sup> «Receptit [...] tabulae altarium quae lignae erant levarentur et prout commisit accomodaretur» (Firenze, Archivio Arcivescovile, *Visita apostolica delle chiese di campagna di mons. Alfonso Binnarini, vescovo di Camerino (1575-1576)*, c. 27r); «et ulterius iussit amoveri tabulam ligneam super altare maius existens» (Firenze, Archivio Arcivescovile, *Atti di visite diverse dell'arcivescovo card. Alessandro de' Medici (1575-1605), Visita pastorale alle chiese del Mugello (1585)*, c. 58r); «Altare maius [...] quod altar tabula antiquissima in pluribus loci extincta, quae esset restauranda, vel (?) pintus amovenda» (Firenze, Archivio Arcivescovile, *Visitatio*

Vaglia da parte del vescovo Francesco Silvestri è supportata dal fatto che il pievano di Vaglia, Gherardo, è ricordato al servizio di Francesco da Cingoli in qualità di suo cappellano nel 1327, nel 1330, nel 1335 e nel 1336.<sup>399</sup> La commissione della tavola da parte del vescovo fiorentino potrebbe quindi verosimilmente configurarsi come un omaggio personale a Gherardo.

## ICONOGRAFIA

San Pietro è raffigurato seduto su un trono intarsiato, con un pallio alla greca, benedicente con la mano destra, le chiavi e la croce pastorale nella mano sinistra. Questa raffigurazione corrisponde a quella riportata da Brocchi (1748), mentre mancano all'appello le storiette ricordate dall'erudito.

## STATO DI CONSERVAZIONE

La prima fotografia dell'opera (Reali, s. n. inv.) la documenta già reseca su tutti i lati, in una cornice moderna, priva della modanatura su due lati. Nel 1930 l'opera è ricordata come ricoperta da uno spesso strato di sudiciume, con la lamina d'oro consumata e il colore generalmente ben conservato, al netto di alcune cadute (Offner, 1939). La fotografia della tavola che accompagna il catalogo della vendita Fischer (*Galerie Fischer*, 1961) la mostra all'interno di una cornice neogotica. L'andamento della crettatura sembra indicare che la venatura lignea del supporto abbia direzione verticale.

## NOTE CRITICHE

La tavola appartiene ad un momento successivo rispetto a quello del *San Miniato e otto storie della sua vita*, con più accentuati riferimenti alla cultura giottesca. Il *San Pietro* rielabora un modello del Maestro di santa Cecilia (1307), differenziandosene però per una più solida impostazione spaziale e per la tipologia dello stesso trono, il quale – con gugliette e bordi concavi – rielabora i tratti essenziali di quello della *Maestà* Ognissanti, secondo un modello proposto a partire dal terzo decennio del XIV secolo anche da

---

Anni MDLXXXIX. *Atti della visita alle chiese di campagna del vic. Paolo Ceccarelli per conto dell'arcivescovo card. Alessandro de' Medici*, c. 343r).

<sup>399</sup> DI SAN LUIGI I., *Etruria sacra triplici monumentorum codice canonico, liturgico, diplomatico, per singulas dioeceses distribuita et in perenne observantiae suae argumentum illustrissimo, ac reverendissimo domino Antonio Martinio archiepiscopo Florentino meritissimo a Fr. Ildephonso a S. Aloysio Carmelita excalceato provinciae Tusciae dicata*, Firenze 1782, I, pp. 35-37; Firenze, Archivio Arcivescovile, *Fondo Calzolari, Vaglia*, cc. 2r, 21r.

Bernardo Daddi (nel *San Pietro* di Ajaccio) precedendo la più elaborata versione del *San Bartolomeo* della Galleria dell'Accademia, databile poco dopo al 1339.

Un altro possibile prototipo per la figura di san Pietro poteva essere il centrale della tavola agiografica iconico-narrativa del Maestro del crocifisso Corsi, eseguita verosimilmente per San Pier Scheraggio.<sup>400</sup> La mano benedicente del san Pietro, alta e tesa verso l'esterno, segue quella del *Cristo benedicente* nel polittico Peruzzi (che a sua volta rielaborava il gesto caratteristico della *Crocifissione* di Ognissanti). Il volto del santo è molto più vicino nel grado di caratterizzazione psicologica e naturalistica a quello dell'omonimo santo di Bernardo Daddi ad Ajaccio, che a quello placido e anonimo di san Miniato. Decorazioni della lamina d'oro della medesima tipologia di quella presente sul nimbo del *San Pietro*, con motivo acantino eseguito a risparmio su fondo granito, conobbero particolare fortuna a partire dalla metà del quarto decennio con Bernardo Daddi e Taddeo Gaddi.<sup>401</sup> A dispetto del tono arcaizzante della composizione, la presenza di questo motivo decorativo sembra spingere l'esecuzione del *San Pietro* di Jacopo del Casentino entro il quarto decennio del XIV secolo.

## BIBLIOGRAFIA

Brocchi, 1748, p. 182 (Nella pieve di San Pietro a Vaglia ... *si conserva una tavola antichissima di figura bislunga, dipinta poco dopo al principio del secolo quartodecimo, vedendovisi in quattro luoghi intorno ad essa in alcuni tonfi l'arme di Francesco Silvestri da Cingoli, che è uno scorpione nero in campo bianco, essendo egli stato eletto vescovo fiorentino nel 1323 e morto nel 1341. Nella medesima si vede in mezzo dipinto san Pietro sedente, col pallio alla greca, ed attorno vi sono rappresentate sei delle di lui più celebri azioni, in sei quadretti*);

Puccioni, 1916, p. 108 (*La cappella [del castello del Trebbio] ha sull'altare una tavoletta del '300 che rappresenta s. Pietro*);

Offner, 1930, III, II.II, pp. 112-113, pl. XLV (Jacopo del Casentino);

Salmi, in «Atti e memorie della Accademia Petrarca di lettere arti e scienze», 35, 1949-1950, p. 23 (Jacopo del Casentino; soggetto che prende a modello il san Pietro del Maestro di santa Cecilia, datato 1307);

*Galerie Fischer*, 1961, lot. 1412, p. 76, tavola 25 (Jacopo del Casentino);

Cole, in «Gazette des beaux-arts», 80, 1972, pp. 93, 96, n. 11 (Jacopo del Casentino);

---

<sup>400</sup> Cfr. Scheda 11.

<sup>401</sup> SKAUG E., *Punch marks from Giotto to Fra Angelico: attribution, chronology, and workshop relationships in Tuscan panel painting; with particular consideration to Florence, c. 1330 – 1430*, Oslo 1994, I, pp. 96, 111-112.

Bolaffi–Allemandi, VI, 1974, pp. 293-295 (Jacopo del Casentino; tra le prime opere);  
Boskovits, 1975, p. 194 nota 33 (Jacopo del Casentino; precede la *Santa Lucia*, in un momento di fascinazione giottesca del pittore [prima 1330]);  
Volpe, in *Early Italian paintings*, 1983, p. 19 (Jacopo del Casentino; precede la *Madonna con Bambino* del Palazzo dell'Arte della Lana; si mostra aderente alla più severa maniera giottesca);  
Boskovits, 1984, III, IX, p. 57 (Jacopo del Casentino; 1315-1325);  
Offner-Boskovits, 1987, III, II, p. 23 (Jacopo del Casentino; *early work; he is by nature a miniaturist. In this period, as ever after in his large pictures, accordingly, Jacopo at best attains a dimensional grandeur. on rare occasions, as in his St. Peter at Mulin del Piano, he has forced from the figure something of the sense of ultimate reality in the material presence, the secret of which was held by Giotto*);  
Skaug, 1994, I, p. 124 (Jacopo del Casentino; 1334-1337/1338);  
Tartuferi, in *Dizionario Biografico degli Italiani*, 62, 2004, *Jacopo del Casentino, ad vocem* (Jacopo del Casentino; 1320-1325; testimonia *la forte adesione dell'artista ai canoni fondamentali del linguaggio giottesco*);  
De Marchi, in *Allegretto Nuzi*, 2021, pp. 28-29 (Riporta ipotesi di Matteo Mazzalupi, che propone di avvicinare alla tavola due tavolette raffiguranti *San Pietro liberato dal carcere e La disputa di una santa davanti a un tiranno*).

## MOSTRE

-

## FOTOGRAFIE

Fototeca Zeri, 13771 [Reali, s. n. inv. [1910-1940]]

Fototeca Zeri, 13772 [Wolf-Bender's Erben [1940-1960 ca.]

Maestro del Crocifisso Corsi

*Storie di san Pietro e san Paolo apostoli*

[I] Firenze, Museo Bardini –Inv. Comune No. 26 (Inv. Corsi No. 751)

[II] già Perugia, collezione van Marle

[III] Firenze, Museo Horne –Inv. No. 88

1315-1325

Frammenti di una tavola dipinta

[I] 43,8 x 40 x 3 cm; [II] 43,7 x 40 cm; [III] 47,5 x 39 cm

## ISCRIZIONI

-

## VICENDE STORICHE

I frammenti raffiguranti l'*Abbraccio di san Pietro e san Paolo apostoli* [I] e la *Crocifissione di san Pietro* [III] figurano nel terzo inventario della collezione Corsi, redatto prima del 1909 (Chiodo, 2011). Da questa collezione venne espunta nel 1915 la *Crocifissione di san Pietro* [III], acquistata da Herbert Percy Horne e oggi ancora appartenente alla sua collezione (Inv. No. 88; Calamini, 2011). Il *Martirio di san Paolo* [II] è ricordato nella collezione van Marle di Perugia nel 1944, poi se ne sono perse le tracce (Zeri, 1971).

## ICONOGRAFIA

I tre episodi raffigurano in ordine cronologico l'*Abbraccio di san Pietro e san Paolo apostoli* [I]; la *Decollazione di san Paolo* [II]; la *Crocifissione di san Pietro* [III]. A partire dal IV secolo si andò radicanando la tradizione per cui i due santi sarebbero stati martirizzati lo stesso giorno e per questo leggendari del XIII secolo, come la *Legenda Aurea*, inclusero in calce alla vita di uno dei due santi, riferimenti al martirio dell'altro.<sup>402</sup> Il fatto che la *Crocifissione di san Pietro* [III] chiudesse il programma iconografico porta a credere che la tavola fosse dedicata a quel santo (vedi *infra*). La presenza del martirio di san Paolo caratterizzava inoltre anche il ciclo petrino del portico di San Pietro, oggi perduto ma conosciuto

<sup>402</sup> MAGGIONI G. P. in JACOPO DE VORAGINE, *Legenda aurea...cit.*, II, pp. 1575-1576.

tramite copie del XVII secolo,<sup>403</sup> così come quello successivo di San Piero a Grado. L'iconografia dell'abbraccio tra san Pietro e Paolo ha origine alla fine del IV secolo in contesti funerari, come testimoniano un affresco della catacomba romana di Vigna Chiaraviglio, nel complesso romano di San Sebastiano, e un rilievo oggi conservato presso il Museo del Monastero di Aquileia. Il tema della *concordia* apostolorum, dell'*ecclesia ex gentibus* e di quella *ex circumcissione*, riecheggia quello politico della *concordia augustorum* e seppur non abbia dirette fonti agiografiche si ispira ad alcuni scritti apocrifi (*Epistula de morte apostolorum Petri et Pauli ad Thymoteum* di Dionigi l'Areopagita e la *Passio sanctorum apostolorum Petri et Pauli*) che rievocano un incontro dei due apostoli prima del martirio alle porte di Roma e la loro riconciliazione in seguito a diatribe teologiche.<sup>404</sup> Non è da escludere che l'episodio dipinto dal Maestro del Crocifisso Corsi citasse il ciclo petrino che in origine decorava la basilica vaticana, come mostra il confronto –almeno nel nucleo centrale– con un altro ciclo petrino in San Pietro a Tuscania, derivante probabilmente da quello romano. L'edificio sulla sinistra rappresenta verosimilmente una delle porte di Roma, mentre quello sulla destra, una chiesa a impianto basilicale con rosone e archivolto a fantasia bicroma, tipica del romanico fiorentino, a rievocare la chiesa per cui verosimilmente la tavola venne eseguita, ovvero San Pier Scheraggio, e, in particolare, la tradizione per cui il rosone di San Pier Scheraggio era stato raziato dai fiorentini da una chiesa fiesolana in seguito alla vittoria del 1125 su Fiesole (Calamini, 2011). Verosimilmente anche gli altri due frammenti, rappresentanti la *Decollazione di san Paolo* e la *Crocifissione di san Pietro*, dipendono dall'antico prototipo romano, come lascia ipotizzare il paragone con gli stessi episodi di altri cicli dedicati ai due apostoli, quali quello assisiato o di San Piero a Grado. La scena del *Decollazione di san Paolo* [II] descrive oltre al martirio anche la successiva restituzione a Plautilla del velo con cui il santo apostolo si bendò gli occhi poco prima dell'esecuzione. Quest'ultimo episodio venne in origine descritto nell'*Epistula de morte apostolorum* dello Pseudo Dionigi e nel XIII secolo confluì nella *Legenda Aurea*; la scena di Plautilla non venne raffigurata in quella di decollazione del santo nel portico di San Pietro, né nella scena del ciclo assisiato; è presente però nel trittico Stefaneschi,<sup>405</sup> il quale mostra una certa vicinanza nella composizione –al netto delle differenze dimensionali dei supporti– col nostro

<sup>403</sup> WAETZOLDT S., *Die Kopien des 17. Jahrhunderts nach Mosaiken und Wandmalereien in Rom*, München 1964, p. 321, figg. 466, 470.

<sup>404</sup> BISCONTI F., *La concordia apostolorum tra Roma e Aquileia*, in *Legite, tenete, in corde habete. Miscellanea in onore di Giuseppe Cascito*, a cura di F. Bisconti, G. Cresci Marrone, F. Mainardis, F. Prenc, 2020, pp. 47-60, in particolare pp. 53-54.

<sup>405</sup> Romano S. – Zandler P., in ANDALORO – ROMANO, *La pittura medievale a Roma...*cit., pp. 281-286.

frammento: si veda per esempio il gruppo del carnefice e del santo decollato o il riferimento –nelle tre crepe nel terreno in prossimità del capo reciso– al luogo termale detto *Ad Aquas Salvias*, e in seguito Tre Fontane, dove secondo la tradizione riportata già da Gregorio Magno avvenne il martirio del santo e dove nel IV secolo venne costruita la Scala Coeli.<sup>406</sup> A partire dal XIV secolo, l'iconografia della *Decollazione di san Paolo* con l'inclusione dell'episodio di Plautilla ebbe fortuna nella pittura fiorentina. La *Crocifissione di san Pietro* [III] rielabora l'antico prototipo presente nel portico di San Pietro, che raffigurava la crocifissione tra la *Meta Romuli* e il Terebinto, monumenti funebri del fondatore di Roma e di Nerone. Sin dalle origini le leggende sul martirio di Pietro hanno fatto riferimento al luogo del martirio del santo,<sup>407</sup> ma la notizia che avvenisse tra i due mausolei si trova nella letteratura localistica a partire dal XII secolo (*Mirabilia Urbis Romae*). La *Crocifissione di san Pietro* del portico di San Pietro venne ripresa anche nei cicli petrini della basilica superiore di Assisi e di San Piero a Grado, oltre che nel polittico Stefaneschi, dove si inserì il motivo –già presente in *Passio* antiche (BHL 6655 e 6664), poi confluite nella *Legenda Aurea*– dei due angeli apparsi vicino al santo, uno dei quali mostrandogli un libro contenente le sue ultime parole. Questa scena sembra essere compendiata nel frammento qui esaminato, con la differenza che è raffigurato un solo angelo proveniente da sinistra e recante a Pietro la palma del martirio, scelta iconografica priva di corrispettivo nelle fonti esaminate e che non sembra derivare dall'antico prototipo del portico di San Pietro, dove invece era presente un angelo che si allontanava con l'*animula* del santo, così come nella *Decollazione di san Paolo*. Il manifesto legame iconografico delle scene [II] e [III] con le corrispondenti del trittico Stefaneschi porterebbe a ipotizzare o una dipendenza del complesso agiografico qui studiato, o l'esistenza di un comune prototipo, oggi ignoto. Inoltre, il fatto che la particolarità dell'unico angelo recante al santo la palma del martirio caratterizzi la medesima scena della predella con storie di san Pietro del polittico di Giovanni da Ponte documentato nel 1743 sull'altare maggiore della chiesa di San Pier Scheraggio supporta l'ipotesi di provenienza da un altare petrino di questa chiesa del complesso agiografico qui studiato, il quale sarebbe poi sostituito verso il 1430 dal nuovo polittico che ne avrebbe in parte riproposto nella predella la funzione narrativa. Da San Pier Scheraggio proviene peraltro anche il Crocifisso dello stesso autore delle tavolette qui studiate, oggi presso la Galleria dell'Accademia (Inv. No. 436).

---

<sup>406</sup> BERTELLI C., *Pietro e Paolo*, in *Enciclopedia dell'arte antica, classica e orientale*, VI, 1965, pp. 162-167.

<sup>407</sup> DUCHESNE L., *Naumachie, Obélisque, Térébinthe* (1902), in *Scripta Minora. Études de topographie romaine et de géographie ecclésiastique*, Roma, 1973, pp. 315-328.

## STATO DI CONSERVAZIONE

Lo stato di conservazione delle due tavolette già in collezione Corsi è discreto, con una leggera consunzione della lamina d'oro e qualche foro da insetti xilofagi [I, III]. La tavoletta col *Martirio di san Paolo* [II] è nota solo da una fotografia non datata, ma eseguita verosimilmente quando si trovava ancora in collezione van Marle, prima che se ne perdessero le tracce nel corso della Seconda Guerra Mondiale. Dalla fotografia sembra emergere uno stato di conservazione buono, al netto di alcune cadute di colore, specialmente lungo il bordo sinistro. L'andamento orizzontale della crettatura, ben visibile sulla foglia d'oro, indica la direzione verticale della venatura del supporto, in linea con quanto si osserva sugli altri due frammenti e al fatto che le tavolette sono maggiormente sviluppate in altezza. Ciò lascia ipotizzare l'appartenenza dei tre frammenti a una tavola agiografica verticalmente orientata, verosimilmente cuspidata, con otto o sei episodi a seconda che il san Pietro al centro fosse raffigurato stante, come nella tavola di Jacopo del Casentino a San Miniato, o seduto in trono, come in quella proveniente dalla pieve di Vaglia dello stesso autore. Considerata l'ipotesi di provenienza da San Pier Scheraggio, dove la tavola del Maestro del Crocifisso Corsi sarebbe stata sostituita verso il 1430 dal polittico di Giovanni da Ponte, si potrebbe ipotizzare che il ciclo petrino qui analizzato dovesse includere tra le altre scene anche la *Liberazione dal carcere*, presente nella predella del polittico quattrocentesco, assieme al *San Pietro in cattedra*, verosimilmente al centro del complesso trecentesco. Rispetto ai rapporti dimensionali delle storie di San Miniato, i nostri frammenti sono più tozzi. La tavoletta raffigurante la *Crocifissione di san Pietro* [III], più alta delle altre due di circa 4 cm, include nel bordo inferiore parte del supporto che in origine stava sotto la cornice: si può pertanto ipotizzare una sua primitiva collocazione a destra in basso rispetto al centrale, in coda al programma iconografico. Dalla tavoletta con l'*Abbraccio di san Pietro e san Paolo apostoli* [I] sembra emergere come le storie non fossero contornate da una cornice dipinta o punzonata, ma si stagliassero semplicemente sul fondo oro. Gli episodi da noi conosciuti dovevano essere quelli conclusivi, nell'ordine qui presentato; non è però chiaro se il senso di lettura procedesse dall'alto in basso, da sinistra a destra, o a serpentina, da sinistra a destra, dall'alto in basso.

## NOTE CRITICHE

Le tavolette [II, III] vennero accostate alla *Crocifissione* dell'Accademia già da Roberto Longhi (Marcucci, 1965), e poi ricollegate all'anonimo autore della *Crocifissione* già in collezione Corsi da Ferdinando Bologna (1969). Federico Zeri, non accettando quest'ultima attribuzione, riconobbe però l'appartenenza alla medesima serie della tavola con con l'*Abbraccio di san Pietro e san Paolo apostoli* [I]. Dal confronto dei tre frammenti con le *Crocifissioni* dell'Accademia e quella già in collezione Corsi appare confermata l'identità del loro autore: si vedano per esempio la marcata sporgenza delle fronti e i nasi allungati messi in evidenza dai profili di tre quarti. Somiglianze notevoli sono ravvisabili tra le tre tavolette e quelle della tavola eponima del Maestro della santa Cecilia, come l'impiego di una pittura secca e poco fusa (si vedano le lumeggiature sopra le arcate sopraccigliari, sulle canne nasali e sulle falangi, l'effetto metallico conferito ai tessuti), il gusto per il particolarismo, gli occhietti vispi dei personaggi, alcuni elementi di moda militare e il senso di staticità delle scene e poca fluidità dei gesti (si veda il goffo abbraccio tra i due apostoli). Questa vicinanza potrebbe spiegarsi con l'appartenenza dei due pittori alla medesima generazione. I frammenti qui esaminati sembrano però essere successivi alla tavola della santa Cecilia, presentando elementi più moderni e che denotano la conoscenza delle *Storie dell'Infanzia* del transetto settentrionale di Assisi (1314-1317 circa), come l'architettura con loggia ornata da tralci acantini in rilievo; inoltre, la stretta vicinanza col programma iconografico del trittico Stefaneschi, spinge a non allontanarne eccessivamente l'esecuzione, collocabile entro il primo quarto del secolo.

#### FONTI

Firenze, Museo Horne, *Inventario della collezione Corsi*, ante 1909, I, n. 17 ([I]: opera giottesca);

Firenze, Museo Horne, *Inventario della collezione Corsi*, ante 1909, II, n. 289 ([III]: scuola bolognese).

#### BIBLIOGRAFIA

*Catalogo Horne*, 1921, p. 13 ([III]: Scuola toscana; XIV secolo);

Suida, in «Belvedere», 5, 1924, 19, pp. 127-129 ([III]: *Schule Giotto's*; considera il frammento anteriore al polittico Stefaneschi, che data attorno al 1310; *Vergleicht man aber das florentinische Bild mit dem römischen, so treten so viele Beziehungen zwischen beiden zutage, dass*

*wohl nicht nur die Rückführung auf den gleichen Künstler, sondern auch die zeitliche Folge ausser Zweifel stehen*);

Van Marle, III, 1924, p. 655 ([III]: *Bernardo Daddi, hesitatingly*);

*Catalogo Horne*, 1926, p. 26 ([III]: Scuola toscana; XIV secolo);

Bacci, 1939, p. 204 ([I]: Scuola fiorentina);

Gamba, 1961, p. 28 ([III]: Scuola fiorentina; XIV secolo);

Marcucci, 1965, p. 26 ([II, III]: Riporta un commento orale di Roberto Longhi, il quale avvicina le due tavolette all'opera eponima del Maestro del Crocifisso Corsi, secondo lui di scuola fiorentina del primo ventennio del XIV secolo);

Offner, 1965, IV, III, p. 70 nota 1 ([II, III]: Pittore umbro; 1340 circa);

Previtali, 1967, pp. 117, 119, 144, nota 226 ([II, III]: Pittore fiorentino di cultura arcaica; terzo decennio del XIV secolo; lo studioso mette i frammenti in rapporto al polittico Stefaneschi);

Rossi, 1967, p. 137 ([III]: Scuola fiorentina; XIV secolo);

Bologna, 1969a, p. 223 ([II, III]: Maestro del Crocifisso Corsi, 1330-1335; secondo lo studioso i frammenti dipendono dal polittico Stefaneschi);

Boskovits, in «Antichità viva», 10, 1971, 5, pp. 3-9 nota 6 ([I]: Maestro del Crocifisso Corsi; frammenti non dipendono dal polittico Stefaneschi);

Zeri, 1971, pp. 9-10 ([I, II, III]: Scuola fiorentina; primo quarto del XIV secolo; riporta che la tavoletta raffigurante la *Decollazione di san Paolo* venne razzata nel corso della Seconda Guerra Mondiale);

Bellosi, in «Atti della Società Leonardo da Vinci», 3. Ser. 6, 1974/1975 (1975), p. 239 ([I, II, III]: Maestro del Crocifisso Corsi);

Boskovits, 1984, III, IX, pp. 22-23, 152 ([I, II, III]: Maestro del Crocifisso Corsi (corpus che include quello del Maestro della cappella Velluti); entro il secondo decennio del XIV secolo);

Boskovits, 1986, III, I, p. 196 ([I, II, III]: Maestro del Crocifisso Corsi);

Zeri – Bacchi, 1991, p. 14 ([I]: Scuola fiorentina, primo quarto del XIV secolo);

De Marchi, 2009, p. 123 (ipotizza che le tre tavolette facessero parte di una tavola agiografica dedicata a san Pietro, forse proveniente dalla chiesa fiorentina di San Pier Scheraggio per la quale il Maestro del Crocifisso Corsi dipinse anche una Croce ora alla Galleria dell'Accademia. Lo studioso non esclude che entrambe le opere potessero provenire dal tramezzo della chiesa);

Calamini, in Chiodo, 2011b, pp. 82-88 ([I, II, III]: Maestro del Crocifisso Corsi; 1315-1320; ipotizza la provenienza da San Pier Scheraggio, per la quale lo stesso anonimo

maestro aveva eseguito il *Crocifisso* oggi conservato presso la Galleria dell'Accademia ed esclude la provenienza da San Pier Maggiore, per il quale nel 1307 venne eseguito un *San Pietro in trono* dal Maestro di santa Cecilia);

Nardinocchi, 2011, pp. 81-82 ([III]: Maestro del Crocifisso Corsi; ante 1330).

## MOSTRE

-

## FOTOGRAFIE

[I]

Firenze, Musei Civici fiorentini, Fototeca

Firenze, Università degli Studi, Fototeca del Corpus

[II]

Anonimo, s. n. inv.

[III]

Firenze, Soprintendenza, Fototeca, 10035

Firenze, Università degli Studi, Fototeca del Corpus

Maestro di San Torpè

*Santa Giulia e otto storie della sua vita*

Livorno, Museo Francesco Terreni

1320-1330 circa

tavola verticale

Tempera su tavola, argento; 156 x 104 cm

#### ISCRIZIONI

Ai lati della figura centrale della santa:

«S[an]c[t]a Giulia»

#### VICENDE STORICHE

La prima menzione della tavola è quella di Cristoforo Lauro (1615), il quale riporta la tradizione allora diffusa oralmente secondo cui il dipinto venne eseguito a Pisa su commissione di alcuni marinai corsi con l'intento di portarla in Corsica, dove la santa era molto venerata. Nel giorno della partenza la nave carica della tavola miracolosamente non riuscì a salpare, nonostante le condizioni di navigazione fossero favorevoli. A quel punto intervenne il pievano di Livorno che fece trasportare la tavola in processione fino alla pieve di Santa Maria. Non è da escludere che questa leggenda si fondi su un'effettiva appropriazione indebita da parte dei livornesi della tavola commissionata per una chiesa corsa. Nella pieve livornese il dipinto fu conservato probabilmente fino alla demolizione della pieve nel 1525, per dar luogo allo spiazzo antistante il fosso della Fortezza Vecchia, per essere poi trasferito in un «luogo poco decente» (Magri, 1647). Nel 1603, come riporta Lauro, venne quindi nuovamente nel nuovo oratorio della Compagnia di Santa Giulia e collocata sopra la porta della nuova chiesa (1615), per poi essere spostato in seguito in uno degli ambienti della sacrestia (*Guida di Livorno*, 1899; *Guida di Livorno*, 1912; Ceccardi, 1925). Nel corso del XX secolo, verosimilmente in seguito all'intervento di restauro degli anni Quaranta, la tavola venne collocata nella parete di fondo della chiesa di Santa Giulia, dove ancora si trovava prima del restauro del 1999-2000. In seguito al restauro la tavola è conservata nel museo Francesco Terreni di Livorno. Una commissione dell'opera da parte della Compagnia di

Santa Giulia, esistente già nel 1284, quando viene citata come beneficiaria in un lascito testamentario,<sup>408</sup> non è certa. Ciononostante, un altare di pertinenza della Compagnia nella pieve di Santa Maria – dove la leggenda narra che la tavola dedicata a santa Giulia venne condotta – è ricordato in fonti quattrocentesche citate da una del XIX secolo: si tratta di un libro del 1410 che, tra gli obblighi della Pieve di Santa Maria, citava una «festa all'Altare del Sacramento, e S. Giulia de' Cantelmi a 22 di Maggio [festività della santa]», e un libro delle Entrate del monastero agostiniano di San Giovanni, che ricordava un «altare Cantelmi per gli huomini del Sacramento, e S. Giulia».<sup>409</sup> Oltre all'altare dei Cantelmi (forse di patronato di uno dei primi confratelli) nella pieve, alla Compagnia di Santa Giulia era pertinente anche un adiacente locale adibito ad oratorio, situato sotto l'abitazione del pievano. In seguito alla demolizione della pieve e dei locali a essa attigui nel 1525, la Compagnia si spostò nell'oratorio di Santa Giulina, eretto in quegli anni<sup>410</sup> in via S. Antonio,<sup>411</sup> dove a quanto pare si appoggiò temporaneamente anche il pievanato, in attesa che la vicina chiesa di Sant'Antonio fosse ingrandita e poi consacrata nel 1543. In quest'ultima chiesa la Compagnia continuò ad avere un altare a essa dedicato, oltre a quello presente nell'oratorio di Santa Giulina.<sup>412</sup> Nel 1603, come riporta Lauro, la Compagnia si trasferì nel nuovo oratorio, portando con sé la tavola dedicata a santa Giulia, come verosimilmente aveva fatto anche nei precedenti spostamenti.

## ICONOGRAFIA

La santa è raffigurata stante con la palma del martirio nella mano destra e il lembo del manto nella sinistra; sul capo porta una corona. Due minuscoli angeli oranti si vedono ai lati del volto. Ai lati della santa si trovano gli otto episodi *intra vitam* e *post mortem*, inseriti entro cornici costituite da un listello rosso: [I] *Vendita di Giulia come schiava a Eusebio*; [II]

<sup>408</sup> Si veda il testamento di Alberto il Padovano Rava, rogato il 3 luglio 1284, in particolare il passo «Item iudico fraternite (sic) Sancte Iulie de Liburna soldos undecim dr. Pis. Qui confratres dicant pro anima mea *Pater noster* et alias bonas orationes» (RAVA E., *Testatori e carcerati, in La religione dei prigionieri*, a cura di M. C. Rossi, Caselle di Sommacampagna, 2013, pp. 107-140, in particolare, pp. 111-113, 128-131, passo citato a pp. 129-130). Per successivi (XIV secolo) lasciti testamentari alla compagnia di Santa Giulia si veda: RAVA E., *I testamenti raccontano: brevi storie di 'livornesi' nel tardomedioevo*, in «Nuovi studi livornesi», 15, 2008, pp. 13-36; Ead., *"Volens in testamento vivere": testamenti a Pisa, 1240-1320*, Roma 2016, pp. 198-199.

<sup>409</sup> VIVOLI G., *Annali di Livorno dalla sua origine sino all'anno di Gesù Cristo 1840 colle notizie riguardanti i luoghi più notevoli antichi e moderni dei suoi contorni*, Livorno 1842, p. 164.

<sup>410</sup> MAGRI N., *Stato antico, e moderno ovvero Origine di Livorno in Toscana: dalla sua fondazione sino all'anno 1646*, a cura di A. Santelli, Firenze 1769, p.333.

<sup>411</sup> VIVOLI, *Annali di Livorno...*cit., p. 172.

<sup>412</sup> Pisa, Archivio Diocesano, *Visite Pastorali*, V, cc. 1081r-1082v.

*Decisione di Eusebio di dirigersi verso Capo Corso; [III] Ormeggio della nave a Capo Corso; [IV] Schiaffeggiamento di Giulia, contraria a convertirsi al paganesimo; [V] Torsione dei capelli di Giulia; [VI] Crocifissione di Giulia, cui assistono gli angeli; la sua anima si allontana dal corpo sotto forma di colomba; [VII] Recupero della salma di Giulia da parte di una congregazione di monaci avvisata dagli angeli; [VIII] Deposizione delle spoglie di Giulia nell'isola di Gorgona.* Gli episodi dipendono puntualmente dalla *passio* più antica della santa (BHL 4516), composta intorno al VII secolo, con l'eccezione nella scena [II] *Decisione di Eusebio di dirigersi verso Capo Corso* nella quale si nota la presenza di un monaco con le mani conserte e con lo stesso abito benedettino dei monaci gorgonesi, non altrimenti documentata.<sup>413</sup> Questo particolare ha portato a ipotizzare il coinvolgimento nella commissione del dipinto dei monaci benedettini dell'abbazia di San Gorgonio dell'isola di Gorgona o dei loro confratelli del monastero di San Vito in Borgo a Pisa (Corsi Masi, 2003). Una collocazione originaria della tavola in una di queste sedi è però poco plausibile, dal momento che il monastero di San Vito venne soppresso nel 1373 per volere di Gregorio XI, che dispose il trasferimento di tutti i suoi beni presso quello della Gorgona, assegnato poi nello stesso anno all'Ordine dei Certosini e unito nel 1425 alla Certosa di Calci, dove vennero convogliati i beni in precedenza posseduti dai monasteri benedettini di San Vito e della Gorgona, come la celebre Bibbia di Calci. Non si spiegherebbe come la tavola pervenisse poi entro il XVI secolo alla Compagnia di santa Giulia, che nel 1603 la trasferì processionalmente nella nuova sede. Inoltre, il nome della santa non figura mai tra i santi titolari nelle carte del monastero della Gorgona, così come in quelle della dipendenza pisana di San Vito (Bergamaschi, 2010). Non è tuttavia da escludere una parte attiva dei benedettini di Gorgona nella commissione della tavola o quantomeno un loro coinvolgimento nell'elaborazione del programma iconografico. Da lasciare aperta è anche l'ipotesi di un'appropriazione illecita della tavola, della quale la leggenda tradita da Cristoforo Lauro verrebbe quindi a costituire una leggendaria mistificazione.

## STATO DI CONSERVAZIONE

La tavola, come informa la relazione dell'ultimo restauro (1999-2000; restauratori: Colombini, Nardini), è composta da tre assi di legno verticali in origine controllate da un sistema di traversatura a griglia, in una modalità che non doveva essere dissimile da

---

<sup>413</sup> Per una panoramica sull'abito benedettino si veda: ENGELBERT P., *Formazione ed evoluzione dell'abito monastico*, in *La sostanza dell'effimero: gli abiti degli Ordini religiosi in Occidente*, catalogo della mostra (Roma, Museo Nazionale di Castel Sant'Angelo, 18 gennaio-31 marzo 2000), a cura di G. Rocca, Roma 2000, pp. 63-86, in particolare pp. 79-82.

quella visibile sul retro della *Maestà* di Giotto, eseguita per la chiesa fiorentina di Ognissanti.<sup>414</sup> Verosimilmente, sulla base del confronto con opere del primo quarto del Trecento, come il *San Miniato e otto storie della sua vita* di Jacopo Landini, la tavola in origine terminava con una cuspid, poi resecata quando si è data alla tavola una forma centinata. Il retro della tavola è colorato con minio e questo lascia aperta l'ipotesi di una originaria collocazione a vento.<sup>415</sup> La conservazione del dipinto non è buona. Tutta la superficie è interessata da cadute di colore, specialmente la porzione sinistra dove gli episodi sono pressoché illeggibili e lungo il bordo inferiore. La lamina d'argento meccato è fortemente abrasa. Le più antiche fotografie dell'opera mostrano lo stato precedente al restauro degli anni Quaranta: la tavola era inserita in una cornice centinata e la superficie pittorica era offuscata da ridipinture (Pisa, Soprintendenza, Fototeca, 305-310; *Guida di Livorno*, 1899). Durante il restauro si asportarono le ridipinture e, a giudicare dalle fotografie, si risarcirono le estese lacune con una pesante stuccatura. Probabilmente in occasione di questo intervento si applicarono nuove traverse e si sostituì la metà inferiore dell'asse di sinistra, causando in seguito la deformazione dello strato pittorico corrispondente. L'ultimo restauro, condotto tra 1999 e 2000 ha consolidato la pellicola pittorica e il supporto ligneo, ricostruendone le porzioni più indebolite dall'attacco xilofago, asportato le stuccature e le traverse in ferro apposte nel corso del restauro precedente; il supporto è stato dotato di un nuovo sistema di traversatura a griglia ricalcante quello originale, ancora leggibile sul retro. Le lacune sono state integrate con colori a vernice con la tecnica della selezione cromatica.<sup>416</sup>

## NOTE CRITICHE

La personalità del Maestro di San Torpè è stata ricostruita attorno ad una *Madonna con Bambino* conservata presso l'omonima chiesa pisana,<sup>417</sup> caratterizzata da una cultura

---

<sup>414</sup> CASTELLI C., *Tecniche di costruzione dei supporti lignei dipinti*, in *Dipinti su tavola: la tecnica e la conservazione dei supporti*, a cura di M. Ciatti, Firenze 1999, pp. 59-98, in particolare p. 74, fig. 15; SCHWARZ, *Giottos Werke...* cit., pp. 458-477.

<sup>415</sup> Si veda anche il caso della tavola raffigurante *San Francesco d'Assisi e otto episodi della sua vita*, eseguita verosimilmente per la chiesa di San Francesco al Prato di Pistoia (Pistoia, Museo Civico, inv. n. 1975.18), per la quale è ipotizzabile una collocazione sul tramezzo, dal momento che il retro presenta una decorazione aniconica, che doveva essere pertanto visibile (BOSKOVITS, *Mediaeval Panel Painting in Tuscany...* cit., pp. 147-148).

<sup>416</sup> Pisa, Soprintendenza Archeologia Belle Arti e Paesaggio, Archivio Restauri, fascicolo relativo alla tavola del Maestro di San Torpè, *Santa Giulia e otto storie della sua vita*, relazione del restauro eseguito da "Lo Studiolo" (cc. n. n.).

<sup>417</sup> Sul Maestro di San Torpè si veda PISANI L., *Francesco Traini e la pittura a Pisa nella prima metà del Trecento*, Cinisello Balsamo (Milano) 2020, pp. 37-44.

pittorica duceduca unita a una forte attrazione per le prime ricerche spaziose giottesche, paragonabile a quella riscontrabile nel dossale di Oristano, generalmente ricondotto al *corpus* di Memmo di Filippuccio.<sup>418</sup> In parte questi riferimenti sono ancora sottesi alla figura centrale della santa Giulia: nei tratti e chiaroscuri del viso della santa, ben confrontabili con quelli del dossale di Oristano, nella fattura delle vesti dotate di passamaneria dorata, nei panneggi e nelle posizioni delle mani derivanti dalla lezione di Duccio, nella solida volumetria della santa. Altri elementi denunciano però la conoscenza del giovane Simone Martini, come la capigliatura vaporosa della santa, il contrapposto che innerva la figura della santa, il manto caratterizzato da dritto e rovescio in acceso contrasto, come nel polittico servita di Orvieto,<sup>419</sup> lo scollo accentuato simile a quelli delle vesti degli angeli nella scena de *La morte di san Martino*.<sup>420</sup> Le otto storie ai lati della santa sono distanti nella qualità della conduzione pittorica dalla figura centrale, oltre che nella situazione conservativa. Al netto delle numerose e impattanti lacune e alla difficoltosa leggibilità di quanto rimane a causa dell'abrasione degli strati più esterni della pellicola pittorica, il tratto è grossolano, le scene mancano di profondità e cura nella loro impaginazione (si veda la croce su cui è martirizzata santa Giulia, poggiante direttamente sull'incorniciatura della scena e rifilata di bianco allo stesso modo, o il fatto che la santa sia sempre sprovvista di nimbo). Ciononostante, alcuni elementi come la grande quinta architettonica, completa di soffitto e bacino absidale cassettonati, eseguita in scorcio centrale dal basso verso l'alto nella scena dello [IV] *Schiacciamento di Giulia, contraria a convertirsi al paganesimo* o quella laterale della successiva [V] *Torsione dei capelli* rimandano alla lezione della basilica superiore di Assisi. Altri aspetti come il digradare dello sfondo in bande sui toni del verde-azzurro sono invece caratteristici del Maestro di San Torpè (si vedano le tavolette con *Madonna con bambino e santi* di Providence e di collezione privata, transitata presso la casa d'asta Sarti);<sup>421</sup> la semplice incorniciatura rossa delle scene è presente anche nel *Crocifisso* proveniente dal Belvedere di Crespina (Pisa, Museo Nazionale di San Matteo). La decorazione della lamina argentea in corrispondenza del nimbo della santa è a motivo floreale a risparmio su fondo a tratteggio incrociato. La tavola si caratterizza per una

<sup>418</sup> USAI N., *La pittura nella Sardegna del Trecento*, Perugia 2018, pp. 138-169.

<sup>419</sup> LEONE DE CASTRIS P., *Simone Martini*, Milano 2003, pp. 188-208.

<sup>420</sup> Ivi, pp. 74-120, in particolare p. 95.

<sup>421</sup> PISANI, *Francesco Traini...cit.*, pp. 39-42; DE MARCHI A., in *Trente-trois primitifs italiens de 1310 à 1500: du sacré au profane*, a cura di G. Sarti, London 1998, pp. 30-36.

sintassi essenzialmente arcaica, ammodernata in alcuni elementi marginali che sono indicatori di una datazione entro il terzo decennio del XIV secolo.

## BIBLIOGRAFIA

Lauro, 1615, pp. 64-65 (*Ha questa compagnia [di santa Giulia] una tavola di braccia tre in circa antichissima, dove è il ritratto della santa con lettere d'oro presso la testa, che dicano SANTA GIULLA, e dalle bande in quattro quadretti per lato vi è dipinta la sua passione e traslazione del suo corpo da Cavocorso all'isola di Gorgona; e con ogni diligenza usata non vi ho potuto trovare millesimo, ne altre lettere, ma si conosce benissimo, che è fatta molti centinaia d'anni sono, e ho fatto il possibile per sapere qualche cosa di detta santa imagine, ma no si è trovato cos'alcuna, mercè la calamità de' tempi per le tante guerre passate in queste parti, oltre che la maggior parte delle scritture andorno a male quando detto oratorio si bruciò, come si dirà di sotto. Dicono i più vecchi, c'hanno inteso dire da' loro padri, e avi, come si può credere, che quelli habbiano anche inteso da' loro passati di mano in mano, che li signori corsi, come quelli, che sono generalmente divotissimi di detta santa, facessero dipingere la sudetta santa imagine nella città di Pisa, e c'havendola condotta in questo luogo per portarla in Corsica, e messa in nave, per ogni sforzo che molte volte facessero, mai poterno però proseguire il loro viaggio, essendo sempre la nave sospinta in questo porte, ancorché il mare fosse placido, e tranquillissimo; onde reputando ciascuno essere questa cosa miracolosa, subito la comunità col Reverendo pievano, non vi essendo in quel tempo altri religiosi, andò alla nave, e con grandissima divotione fu portata processionalmente alla chiesa, e all'hora fu questa santa così gloriosa presa dal pubblico per avocata, e protettrice; e si può credere, che quasi nel medesimo istante fosse dalla comunità eretta così venerabile compagnia, e dalla quale essa habbia dipendenza ancora [...] L'anno poi 1603 ch'era finita la Chiesa [ovvero l'oratorio di Santa Giulia], fu cominciato a ufficiarla, nel giorno della festività del glorioso Santo Andrea Apostolo nel qual giorno in detto Oratorio annualmente si recita solennemente l'ufficio [...] e fu anche in tal giorno solennemente trasportata la suddetta imagine con buon numero di lumi, e con grandissimo concorso di tutto il popolo, e fu collocata a piedi la chiesa sopra la porta dove si tiene quasi continuamente accesa la lampada, e mostrasi ogni ultima domenica del mese, e nelle feste mobili con buon numero di torce cantandosi hinni con quel che segue);*

Magri, 1647, p. 185, nota 15, 197, nota 34 (*Tutti quelli che scrivono di questa santa la fanno cartaginese, ne sono autori ordinari, trattandone Beda, e altri di prima classe solo un moderno scrittore la fa di Corsica col fondamento di un chirografo da lui trovato morì crocifissa in questi mari e da alcuni manoscritti ho cavato che detta santa in pittura sia stata fatta fare in Pisa da alcuni devoti di Corsica che non la poterono imbarcare, essendo rimasta con loro ancora in Livorno: mi diceva il Cuffi che prima stava in un luogo poco decente come si legge nelli miei Fragmenti di Livorno; l'effigie della santa si*

*conserva oggi sopra la porta dell'oratorio nuovo di S. Giulia [...] detta Santa, la quale effigie in tavola hoggi si conserva sopra la porta dell'oratorio nuovo di S. Giulia);*

Magri, 1769 [1646], p. 260 (*La cui tavola capitata al nostro Porto non volle in alcun modo partire, dandoci segno d'esser nostra Protettrice in terra per averla noi a riverire come tale in cielo);*

*Guida di Livorno, 1899, p. 28 (Nella sala dell'archivio in sacrestia è una tavola raffigurante S. Giulia con otto storiette ai lati, opera della scuola di Giotto, malamente restaurata);*

*Guida di Livorno, 1912, p. 81 (Santa Giulia: nella sala dell'archivio della confraternita si ammira una tavola su cui è dipinta S. Giulia, ai lati della quale sono otto piccoli quadretti. Fu giudicata opera di pregio della scuola di Giotto ma un restauratore senza coscienza l'ha deturpata);*

Ceccardi, 1925, pp. 57-58 (*Nell'archivio [della chiesa di Santa Giulia] è una S. Giulia con intorno otto piccoli quadri raffiguranti la storia della santa, attribuita alla scuola di Giotto);*

Garrison, 1949, 155, n. 106 (Pisan, influenced by Cimabue);

Kaftal, 1952, pp. 587-590 (Florentine school, beginning of the XIVth century);

Ferretti, in «Storia dell'Arte e della Critica d'Arte», 3 ser., 2, 2, 1972, p. 1055 (Accoglie l'attribuzione orale di Mario Bucci al Maestro di San Torpè; vicino alla Madonna di Campiglia, non oltre il primo decennio);

Bellosi, 1974, p. 92 (Maestro di San Torpè);

Bellosi, [1991] 2006, in «Prospettiva», 121/124, 2006, p. 389 (Maestro di San Torpè);

Martelli, in «Paragone», 47, 1996(1997), Ser. 3, 5/7, pp. 33-34 (Figura centrale attribuibile al Maestro di San Torpè, mentre le scene ai lati a un collaboratore; verso il 1320, se non oltre);

De Marchi, in Sarti, 1998, pp. 31-34 (Maestro di San Torpè con aiuto di bottega; attorno al 1320);

Corsi Masi, in «Comune notizie», 43, 2003, pp. 33-44 (Ipotizza per la tavola una commissione da parte del monastero di San Vito in Borgo a Pisa, dipendente dall'abbazia benedettina di San Gorgonio, sull'isola della Gorgona);

Bergamaschi, 2010, pp. 186-187, nota 134 (Lo studioso ipotizza che la tavola sia stata commissionata per la confraternita livornese di Santa Giulia);

Pisani, 2020, pp. 38-39, 41, 163 (Maestro di San Torpè; *denota un aggiornamento sul linguaggio simoniano-memmiano; anni Trenta del XIV secolo).*

MOSTRE

-

## FOTOGRAFIE

Pisa, Soprintendenza, Fototeca, 305-310 [*ante* restauro anni Quaranta]

Pisa, Soprintendenza, Fototeca, 269-270 [1946; durante restauro, prima della rimozione della cornice centinata]

Garrison [durante restauro anni Quaranta, dopo la rimozione della cornice centinata]

Pisa, Soprintendenza, Fototeca, 198-200, 207-210 [durante restauro anni Quaranta, particolari]

Pisa, Soprintendenza, Fototeca, 4391, 4392, 221054 [*post* collocazione nella parete di fondo della chiesa di Santa Giulia]

Simone Martini

*Beato Agostino Novello e quattro storie della sua vita*

Siena, Pinacoteca Nazionale

1320-1325 circa

Tavola dipinta (porzione superiore di un complesso sepolcrale)

Tempera su tavola, oro a guazzo; 200 x 256 cm

## ISCRIZIONI

-

## VICENDE STORICHE

Il dipinto era parte integrante del monumento funebre dedicato al beato Agostino Novello, collocato in Sant'Agostino a Siena. Non conosciamo la precisa data di traslazione dei resti del beato dall'eremo di San Leonardo al Lago ma è verosimile che la festa civica del beato nel 1324, per cui il Comune di Siena destinò 44 lire e 18 soldi per le candele destinate alla processione dei rappresentanti istituzionali, ne possa costituire un *ante quem*. Giordano di Sassonia specifica poi che il trasferimento delle spoglie «in quadam tumba decente in ecclesia fratrum» avvenne per volere del vescovo di Siena, in seguito al manifestarsi di diversi miracoli.<sup>422</sup> Certo è che il corpo del beato si trovava in Sant'Agostino nel 1329<sup>423</sup> e nel 1334 viene menzionata una «capsa...in loco eminenti in modum reliquiarium»,<sup>424</sup> che è verosimile possa riferirsi al complesso monumentale che includeva il dipinto di Simone Martini. Verso il 1475 l'altare del beato Agostino doveva trovarsi nell'*ecclesia laicorum* appena prima del tramezzo, addossato o alla sua parete sinistra, o alla parete della navata sinistra, in corrispondenza dell'altare Tolomei.<sup>425</sup> La visita apostolica di monsignor Bossi del 1575 testimonia che la cassa lignea era dotata di

<sup>422</sup> JORDANI DE SAXONIA, *Liber Vitasfratrum*, [1357], ed. a cura di R. Arbesmann, W. Hümpfner, New York (NY) 1943, p. 153.

<sup>423</sup> « Beatus Augustinus Novellus de ordine sancto dicto, cujus corpus est in ecclesia dicti loci de Senis » (VAUCHEZ, *La commune de Sienne...*cit., p. 765).

<sup>424</sup> SEIDEL M., *Condizionamento iconografico e scelta semantica: Simone Martini e la tavola del Beato Agostino Novello*, in *Simone Martini: atti del convegno*, atti del convegno (Siena, 27 - 29 marzo 1985), a cura di L. Bellosi, Firenze 1988, pp. 75-80, in particolare p. 76.

<sup>425</sup> BUTZEK M., in *S. Agostino – Ausstattung, verlorene Zustände*, in RIEDL P. A. – SEIDEL M., *Die Kirchen von Siena. Abbadia all'Arco – S. Biagio. Textband*, II, München 1985, pp. 210-213.

grate per permettere ai devoti di traguardare la salma, che si trovava in prossimità di un'icona, e che entrambe erano decorate con miracoli del beato. Questa testimonianza è la prima menzione ragionevolmente certa della tavola di Simone Martini. La descrizione di Bossi non specifica in che rapporti spaziali stesse la cassa-reliquiario con la tavola, impiegando un verbo generico, quale *adsum*. Al proposito, l'ipotesi più convincente è quella di Max Seidel (1988), secondo cui dovette trattarsi di un monumento pensile sopra la mensa d'altare, composto dall'arca lignea retta da mensole o peducci e, al di sopra di questa, la tavola di Simone Martini. In seguito alla visita di Bossi, il sarcofago ligneo venne sostituito con uno in pietra all'antica; l'originale viene in seguito ricordato in sagrestia (1614), nuovamente sull'altare (1638), genericamente in chiesa (prima metà del XVIII secolo), prima di essere rimosso verso ignota collocazione entro il 1757.<sup>426</sup> La tavola di Simone Martini dovette invece rimanere nell'antica collocazione (1665) fino al 1754 quando venne spostata nel coro della chiesa in seguito alla ristrutturazione vanvitelliana, come testimonia un'iscrizione trascritta da Johann Anton Ramboux sotto lo schizzo della tavola di Simone Martini (Ramboux, 1816-1822; 1837-1842). Qui il dipinto rimase fino al 1917 quando venne spostato nella sagrestia della chiesa, in attesa di un restauro, che dovette compiersi entro il 1947. Nel 1972 venne depositato presso il Museo dell'Opera del Duomo di Siena e nel 1982 trasferito presso la Pinacoteca Nazionale, dove tutt'ora si trova.

## ICONOGRAFIA

In origine il complesso tombale dedicato al beato Agostino Novello prevedeva nella sua porzione superiore la tavola raffigurante al centro il beato, stante in un contesto boschivo, vestito dell'abito agostiniano con in mano un libro (forse i testi regolativi dell'Ordine che contribuì a redigere) e un angelo che gli sussurra all'orecchio. Ai lati si snodano quattro scene raffiguranti miracoli compiuti dal santo *post mortem* (*Bambino risanato dopo l'attacco di un cane*; *Salvataggio di un bambino caduto da un balcone*; *Cavaliere risanato dopo una caduta da cavallo*; *Bambino risanato dopo la caduta dalla culla*). La scena del *Bambino risanato dopo la caduta dalla culla* trova corrispettivo nella *Vita* trecentesca inclusa negli *Acta Sanctorum*,<sup>427</sup> mentre il *Salvataggio di un bambino caduto da un balcone* viene narrato nella

---

<sup>426</sup> SEIDEL M., in *Simone Martini e "compagni"*. Catalogo della mostra (Siena, 27 marzo – 31 ottobre 1985), a cura di A. Bagnoli e L. Bellosi, Firenze 1985, pp. 68-72.

<sup>427</sup> *Acta Sanctorum Maii*, a cura di G. Henschenio, D. Paperbrochio, IV, Antverpiae 1685, pp. 616-626; si veda anche NICOLOSI M., *Il codice senese (K, VII, 36) della Vita di Matteo Novelli*, in «Augustiniana», 42, 1/2, 1992, pp. 111-172, in particolare pp. 153-154.

biografia più concisa.<sup>428</sup> La scena del *Cavaliere risanato dopo una caduta da cavallo* è stata identificata come un ex voto da parte del cavaliere Tavena Tolomei, la cui tomba di famiglia si trovava ai piedi dell'altare del beato e che nel 1307 aveva disposto nel suo testamento un'importante donazione a favore del convento – che nominò suo erede universale –, ordinando la costruzione di una cappella e, in prossimità di questa, la sua tomba. La scena del *Bambino risanato dopo l'attacco di un cane* forse deriva da una tradizione orale. La parte inferiore del monumento funebre era costituita dalla cassa lignea dipinta, che a differenza di quanto riporta Bossi era decorata con episodi *intra vitam*, come attesta la descrizione del 24 dicembre 1638 da parte di Domenico di Giulio del fu Giovanni Boschi. Tutti gli episodi riguardano l'ingresso e il percorso del beato all'interno dell'Ordine: i primi tre ne narrano la conversione, mentre l'ultima il momento dell'ordinazione a sacerdote. Le scene trovano riscontro nella *Vita* più dettagliata, pur con alcune minime differenze, come la descrizione dell'iniziale ritrosia dei servi, assente nella fonte scritta, e l'intervento in soccorso di questi da parte di sant'Agostino, anziché di un angelo. Il programma iconografico del complesso funebre non dipende quindi strettamente da nessuna delle due *Vite* trecentesche ed è pertanto da considerarsi una fonte agiografica indipendente.

#### STATO DI CONSERVAZIONE

La pala è formata da un tavolato unico composto da otto tavole tenute assieme da tre traverse. Da una fotografia del retro sono visibili sistemi di ancoraggio della tavola al muro, forse risalenti al XIX secolo, e il disegno di una spirale (Siena, Soprintendenza, Fototeca, 28412). Quando, nel corso del restauro del 1983-1984, è stata sollevata la parte superiore della cornice della tavola, è emerso sopra la centina della storia in alto a sinistra un altro disegno, raffigurante un profilo femminile eseguito a carboncino (Siena, Soprintendenza, Fototeca, 28408).<sup>429</sup> La forma centinata è verosimilmente da ascrivere alla nicchia entro la quale la pala venne incassata (Van Os, 1988). La prima raffigurazione del dipinto è uno schizzo eseguito da Johann Anton Ramboux tra 1816-

---

<sup>428</sup> *Vita de beato Augustino de Tarano*, in ARBESMANN R., *A Legendary of early Augustinian Saints (1326-1342)*, in «Analecta Augustiniana», 29, 1966, pp. 5-58, consultato nella traduzione italiana: ARBESMANN R., *Un leggendario dei primi santi agostiniani (1326-1342)*, a cura di A. Marziali, Bologna s.d., pp. 18-21, in particolare p. 19, consultabile al sito <http://ghirardacci.it/primisanti/indiceps.htm>.

<sup>429</sup> BAGNOLI A., in *Simone Martini e "compagni"*. Catalogo della mostra (Siena, 27 marzo – 31 ottobre 1985), a cura di A. Bagnoli e L. Bellosi, Firenze 1985, pp. 56-61, in particolare p. 56.

1822 e 1837-1842,<sup>430</sup> che mostra uno stato del dipinto grossomodo coerente con quello moderno. Lo schizzo è accompagnato da un'iscrizione («B. augustini novi imago haec, quae paulo post eius obitum in ara ipsi sacra, mox genti ptholomeae attributa, colebatur, in nova ecclesiae extruptione huc transfertur. ad. Mdccliv») in parte documentata da una delle più antiche fotografie dell'opera (Lombardi, s. n. inv.). Questa e altre fotografie (Alinari, 9371, 36874-36878; Anderson, 21615-21618) testimoniano un formato riquadrato, diverso dall'attuale, un'evidente sconnessione delle assi, diffuse e importanti cadute di pigmento, specialmente in corrispondenza delle committiture tra le assi, lo spazio tra le cornici ricoperto da uno strato di colore nero e schizzi di bianco da calce. Lo stato del dipinto è confermato da un rapporto del 1917 propedeutico al restauro, che avvenne entro il 1947 (fotografie Soprintendenza Siena, 2702; Alinari, 65082-65086) e consistette nell'asportazione del pigmento nero dalla cornice, nell'integrazione delle lacune e nell'apposizione delle cornici esterne dentellate, sulla traccia di quelle antiche tolte probabilmente in un intervento settecentesco.<sup>431</sup> Nel 1953 il dipinto è ricordato in un luogo imprecisato di Sant'Agostino, colpevolmente esposto alla luce del sole. Nel 1983-1984 il dipinto, in precario stato conservativo, subì un secondo intervento di restauro (L. Mora; P. Mora), che consistette nel consolidamento della pellicola pittorica, della mestica e della tela sul supporto, rimozione delle antiche integrazioni alterate e nel risanamento delle ampie fenditure tra le assi.<sup>432</sup>

## NOTE CRITICHE

La figura del beato nello scomparto centrale, in una salda posa di tre quarti appena incurvata col volto leggermente inclinato verso destra, recupera il modello del sant'Antonio da Padova nell'arcone della cappella di san Martino, nella basilica inferiore di Assisi,<sup>433</sup> così come il san Domenico nel polittico domenicano di Orvieto.<sup>434</sup> Nel caso del beato Agostino il volto sembra però essere più caratterizzato fisiognomicamente. Anche la raffinata indagine naturalistica della flora e della fauna ai lati dell'eremita

---

<sup>430</sup> SALLAY D., «Praticissimo della scuola senese»: *Johann Anton Ramboux (1790-1866) conoscitore*, in *I conoscitori tedeschi tra Otto e Novecento*, a cura di F. Caglioti, A. De Marchi, A. Nova, Milano 2018, pp. 39-51, 170-171, in particolare pp. 40-41.

<sup>431</sup> BAGNOLI, in *Simone Martini...cit.*, BAGNOLI A., in *Simone Martini e "compagni"*. Catalogo della mostra (Siena, 27 marzo – 31 ottobre 1985), a cura di A. Bagnoli e L. Bellosi, Firenze 1985, pp. 56-61, in particolare p. 56.p. 56.

<sup>432</sup> Siena, Soprintendenza, Archivio Restauri, fascicolo relativo alla tavola.

<sup>433</sup> LEONE DE CASTRIS, *Simone Martini...cit.*, pp. 120-136, in particolare p. 124.

<sup>434</sup> Ivi. P. 188-208, in particolare p. 108.

Agostino era già presente *in nuce* nelle storie di san Martino.<sup>435</sup> La tavola dedicata ad Agostino Novello non è la prima prova di pittura narrativa di piccole dimensioni di Simone Martini, che già aveva corredato la tavoletta cuspidata raffigurante *San Ludovico di Tolosa che incorona Roberto d'Angiò* di una predella con cinque episodi *intra vitam* e *post mortem* del santo canonizzato nel 1317.<sup>436</sup> Al netto della maggiore superficie a disposizione, rispetto a questa serie di storie la tavola del beato Agostino Novello mostra una più elaborata impostazione spaziale che riflette le raffinatezze esecutive maturate nel cantiere di Assisi, come l'impiego delle prospettive angolari o delle trabeazioni decorative, lo studio del contado. La palette è molto simile a quella presente nel polittico dei serviti di Orvieto:<sup>437</sup> nelle sfumature iridescenti di verde della palma di santa Caterina e delle ali dell'angelo appresso il beato Agostino, nell'intenso verde oliva dell'interno del mantello della Vergine, nel rosso aranciato, nel blu petrolio e nel viola prugna delle vesti di san Paolo, ripresi dagli abiti dei personaggi delle storie del beato Agostino. Col polittico eseguito per i serviti orvietani la tavola qui presa in esame condivide anche altri tratti formali come l'accentuato chiaroscuro nella resa dei volti (si confronti in particolare il volto della Vergine con quello del beato) o le grazie caricate dei lembi svolazzanti delle vesti, negli angeli delle cuspidi del polittico di Boston e nell'angelo che bisbiglia ad Agostino.<sup>438</sup>

## FONTI

Frankfurt am Mein, Städel Museum, n. inv. Bib. 2472 VI 54A [Ramboux, 1816-1822; 1837-1842], (Lippo Memmi; nel coro di Sant'Agostino).

## BIBLIOGRAFIA

Bossi, in Butzek, in Riedl – Seidel, 1985, p. 210, nota 62 (*Visitavit altare sub titulo Beati Augustini Novelli, lateritium, munitum et ornatum pro ut in aliis dictum est. Icona aderat quedam capsula lignea antiqua cum gratis ferreis, in qua asservatur corpus dicti Beati Augustini. Et aderant plura miracula depicta, tamen icona, quam capsula predicta facta per predictum Beatum Augustinum*);

Boschi, in Butzek, in Riedl – Seidel, 1985, p. 210, nota 63 (*In ecclesia eiusdem conventus vidi altare cum capsula lignea antiqua, in qua, ut asserverunt dicti reverendissimi patres, iacebat corpus dicti*

<sup>435</sup> Si veda in particolare *Il miracolo del fanciullo resuscitato* (Ivi, p. 93).

<sup>436</sup> Ivi, pp. 136-154.

<sup>437</sup> Ivi, pp. 188-208, in pp. 189.

<sup>438</sup> Ivi, pp. 188-208, in pp. 189.

*beati, antequam missum fuisset in predictam capsam marmoream: in qua capsam lignea sunt quatuor picturae antiquae, sed bona manu et bene conservatae, quas dixerunt esse in memoriam dicti beati: prima videlicet, quando aegrotus iacebat in lecto, et suos servos mittebat vocaturos religiosos religionis praedictae, sed in actu discessionis eorum alter valde est humiliatus, alter respicit unde discedit. In secunda videntur duo patres simul cum dictis servis et divus Augustinus in aere, qui in manibus retrudit illos ad dictum beatum aegrotum. Tertia continet dictum beatum cum splendoribus aureis, indutum tunica, patientia ac capuccio albis, et corrigia nigra, genuflexum ante altare, imo coram religioso in ecclesia habitu augustiniano induto, similante superiorem dictae religionis; eumque recipientem ibi habitum nigrum multa cum humilitate, habentem retro suos servos, nunc aliis vestibus vestitos quam prius, quando ducebant religiosos ad aegrotum. In quarta pictura apparet dictus Beatus cum suis aureis splendoribus vestibus sacris indutus genuflexus ante episcopum nigra veste vestitum, ponentem illi planetam: ex quibus apparet illius ad [sacerdotium] ordinatio. Ibi adstantes videntur alii fratres eiusdem religionis);*

Landucci, 1657, p. 97 (*L'immagine di lui [beato Agostino Novello] è ancho esposta nella chiesa di S. Agostino di detta città sopra d'un sepolcro di marmo intagliato con qualche diligenza nel quale si conservano le sue reliquie*);

Faluschi, 1784, 80 (Simone o Filippo di Memmo; nel coro di Sant'Agostino);

De Angelis, 1812, (Simone Martini; nel coro di Sant'Agostino);

Romagnoli, II, 1835, p. 101; XII, pp. 41-43, 162-163 (Lippo Memmi; poco dopo il 1324);

Romagnoli, 1836, p. 32 (Lippo Memmi; nel coro di Sant'Agostino);

Lazzeri, 1862, p. 235 (Tavola attribuita a Lippo Memmi, ma forse di Lippo Vanni; nel coro di Sant'Agostino);

Berenson, 1897, pp. 46, 182 (Simone Martini; *later work*);

Bode, in Burckhardt – Von Bode – Von Zahn – Von Fabriczy, 1898, p. 604 (Probabilmente di Simone Martini);

Gosche, 1899, pp. 27-28 (Non di Simone Martini);

Schubring, in «Kunstchronik», 13, 1901/1902, p. 375 (*Das fälschlich Simone Martini genannte Heiligenbild des S. Agostino Novello im Chor von S. Agostino in Siena*);

Guthmann, 1902, pp. 72-73 (Lippo Memmi);

Roths, 1904, p. 115 (Simone Martini);

Venturi, V, 1907, pp. 666-668 (Lippo Memmi);

Douglas, in Crowe-Cavalcaselle, III, 1908, pp. 48, 75 (Simone Martini, con aiuti);

Dami, 1915, pp. 23, 127 (tavola centrale di Simone Martini, mentre le storie rivelano l'intervento di aiuti, forse Lippo Memmi);

Sirén, in «The Burlington magazine for connoisseurs», 35, 1919, pp. 230, 236 (Simone Martini);

Van Marle, II, 1924, pp. 230-232 (Simone Martini; simile tratto vigoroso che si trova nell'affresco dedicato a Guidoriccio da Fogliano);

Gielly, 1926, pp. 58, 113 (Lippo Memmi; nel coro della chiesa di Sant'Agostino);

Cecchi, 1928, p. 77 (Lippo Memmi, per la maggior parte; la didascalia delle tavole riporta però l'attribuzione a Simone Martini);

Weigelt, 1930, pp. 22-23 (Simone Martini; fine del terzo decennio del XIV secolo);

Berenson, 1932, p. 535 (Simone Martini; nella sacrestia di Sant'Agostino);

Douglas, 1933, p. 100 (ideazione di Simone Martini, ma esecuzione da ascrivere a Lippo Memmi);

Perkins, in Thieme-Becker, XXXI, 1937, p. 67 (Simone Martini; *mittlere Periode*);

Carli, in «Domus», 1943 (Simone Martini; eseguito poco prima degli affreschi di Assisi);

Bacci, 1944, pp. 122-123 (Rigetta autografia simoniana);

Carli, 1947, pp. 23-24 (Simone Martini; eseguito poco prima degli affreschi di Assisi);

Cecchi, 1948, pp. 92-93, 181 (Lippo Memmi; tavola coeva all'*Annunciazione* del 1333 o successiva);

Toesca, 1951, p. 531 (Tavola centrale di Simone Martini, mentre le storie rivelano l'intervento di aiuti; esecuzione immediatamente successiva al 1328);

Kaftal, 1952, coll. 117-122 (Simone Martini);

Sandberg Vavalà, 1952, p. n. n. (Simone Martini; tra la *pala del Carmine* e l'*Annunciazione* del 1333);

Oertel, 1953, pp. 135-136 (Simone Martini; attorno al 1328);

Sandberg Vavalà, 1953, pp. 127, 129-130 (Simone Martini; fine del terzo decennio del XIV secolo);

Carli, 1955, pp. 65, 78, 80 (Simone Martini);

Paccagnini, 1955, pp. 56-60, 128-129 (Simone Martini; 1328-1329);

Volpe, in «Paragone», 6, 1955, 63, p. 51 (Simone Martini; fine del terzo decennio del XIV secolo);

Carli, 1957, pp. 26, 30 (Simone Martini; 1324-1328);

Volpe, 1965, p. 20 (Simone Martini; 1328-1330);

Bologna, 1966, p.n.n. (Simone Martini; attorno al 1328);

Volpe, 1966, p. 20 (Simone Martini; 1325 circa);

Berenson, 1968, p. 404 (Simone Martini);

Carli, 1971, p. 15 (Simone Martini; intorno il 1328);

Boskovits, in «The Burlington magazine», 116, 1974, pp. 367, 372, 375 (Simone Martini; attorno al 1330);

Carli, 1981, pp. 102-106 (Simone Martini; attorno al 1330);

Bellosi, in «Prospettiva», 28, 1982, p. 54 (Simone Martini);

Bagnoli, in *Simone Martini e "cbompagni"*, 1985, pp. 56-67 (Simone Martini; *bisognerà pensare che l'opera già splendesse sull'altare in occasione della festa del 1324 sopra indicata e che la sua commissione fosse stata un'idea già concepita in occasione del primo decennale della morte del Beato.*)

Butzek, in Riedl – Seidel, 1985, pp. 146, 210-211 (Argomenta come l'altare dedicato al beato si trovasse nel 1475 sul lato sinistro in prossimità del tramezzo, all'interno della chiesa di Sant'Agostino a Siena, e fosse di patronato della famiglia Tolomei);

Seidel, in *Simone Martini e "cbompagni"*, 1985, pp. 68-72 (Nota come il programma iconografico della tavola sia volto alla promozione del culto del nuovo santo tra la comunità locale di fedeli);

Tartuferi, in «Arte cristiana», 74, 1986, pp. 82-83 (Opera di Simone Martini pienamente autografa; fine del terzo-inizio del quarto decennio del XIV secolo);

Martindale, 1988, pp. 32-34, 211-214 (Simone Martini; terzo decennio del XIV secolo);

Seidel, in *Simone Martini: atti del convegno*, 1988, pp. 75-80 (Ricostruisce il complesso funerario del beato, composto dalla tavola e da una cassa istoriata contenente le spoglie del beato stesso; mette in luce come il pittore abbia favorito l'avvicinamento empatico del devoto alle storie del beato e la promozione dell'ordine agostiniano);

Van Os, in *Simone Martini: atti del convegno*, 1988, pp. 83-86 (Spiega la forma della tavola di Simone Martini con una sua originaria collocazione all'interno di una nicchia murale);

Flensburg, in «Explorations in Renaissance culture», 26, 2000, pp. 140-150 (Propone una ricostruzione della cassa istoriata contenente le spoglie del beato Agostino Novello);

Testi Cristiani, in «Critica d'arte», 8.Ser. 64, 2001, 9, pp. 25, 42 (Ipotizza che il polittico di *San Domenico* di Francesco Traini abbia preso ad esempio la tavola di Simone Martini dedicata al beato Agostino Novello);

Hiller von Gaertringen, in «Studies in the history of art», 61, 2002, pp. 314-339 (Lo studioso considera la tavola di Simone Martini il prototipo tipologico per la pala della beata Umiltà da Faenza di Pietro Lorenzetti, quella di sant'Antonio Abate di Sano di Pietro, oltre a quella di Martino di Bartolomeo da cui il suo studio prende le mosse, e denomina la categoria *Heiligenbild mit U-förmig umlaufenden Szenen*. Ipotizza anche per il complesso agostiniano una originaria struttura a vento);

Hoeniger, in «Zeitschrift für Kunstgeschichte», 65, 3, 2002, pp. 303-324 (Analizza il programma iconografico della tavola, mettendo in luce il ruolo dei miracoli di guarigione di bambini);

Williamson, in «Speculum», 79, 2004, pp. 357-362 (Simone Martini; anni venti del XIV secolo)

Flansburg, *Images, relics, and devotional practices*, 2006, pp. 83-84 (La studiosa riconosce nel cavaliere caduto da cavallo protagonista di uno dei miracoli il donatore, Tavena Tolomei)

Hiller von Gaertringen, in *Das Modell*, 2006, pp. 43-56 (cfr. Hiller von Gaertringen, 2002);

Hoeniger, in *Art and the Augustinian Order*, 2007, p. 78 (It is apparent that Simone used the most ambitious and skilful pictorial techniques to bring the lesser known Agostino Novello into the forum of Sieneese communal religious practice).

## MOSTRE

Siena 1985 (n. 7).

## FOTOGRAFIE

Lombardi, s. n. inv. [1860-1890];

Alinari, 9371 [1890 circa];

Grassi, 43-53 [1900 circa];

Alinari, 36874-36878 [1925 circa];

Anderson, 21615-21618 [1925 circa];

Siena, Soprintendenza, Fototeca, 2702 [1968];

Alinari, 65082-65086 [1970 circa];

Siena, Soprintendenza, Fototeca, 28408-28427 [1983, *ante* restauro];

Siena, Soprintendenza, Fototeca, 28428-28434 [1983, *post* restauro];

Siena, Soprintendenza, Fototeca, 30957-30974 [1984, *post* restauro];

Siena, Soprintendenza, Fototeca, 30975 [1984, *durante* restauro].

Lippo Memmi

*Beato Andrea Gallerani*

Siena, Pinacoteca Nazionale – *Inv. No. 9*

1335-1340 circa

Frammento di tavola verticale

Tempera su tavola, fondo oro; 172,5 x 72,5 cm

## ISCRIZIONI

-

## VICENDE STORICHE

Il pannello costituiva l'elemento centrale di una tavola agiografica commissionata per il complesso monumentale del beato Andrea Gallerani in San Domenico a Siena, come emerge da una inedita serie di ricordi di fine XVII secolo del camarlengo della Compagnia del beato Andrea Gallerani, Domenico Miniati (ASS, *Patrimonio Resti*, 114). Dopo la morte, nel 1251, le spoglie di Andrea Gallerani vennero in un primo momento inumate in un luogo imprecisato, ma in seguito al manifestarsi di miracoli vennero collocate «in elevato luogo» nella chiesa di San Domenico, che si stava erigendo in quegli anni.<sup>439</sup> Secondo Barbi la prima sepoltura ebbe luogo nella chiesa di San Gregorio, dove poi venne eretta quella di San Domenico, anche se al riguardo sussistono ancora molti dubbi.<sup>440</sup> La traslazione dei resti e l'edificazione di un altare dedicato al santo dovettero avvenire entro il 1274, quando il vescovo di Siena concesse «a reverenza e devozione del venerabile Andrea» un anno di indulgenza a tutti coloro che avessero visitato San Domenico il lunedì dopo la Domenica delle Palme facendo elemosine.<sup>441</sup> Dalla *Vita* duecentesca, e in particolare dalla descrizione dei miracoli *post mortem*, si ricava che la cassa contenente le spoglie del beato fosse collocata su un «sepulcro», che qui forse indica una struttura soprastante l'altare («sepulcro, super quod steterat capsula, ubi erat

<sup>439</sup> BARBI, *Vita del Beato Andrea Gallerani...*cit., pp. 69-70.

<sup>440</sup> BUTZEK M., in *S. Domenico – Chronologie, Kirche und Konvent*, in RIEDL P. A. – SEIDEL M., *Die Kirchen von Siena. Abbadia all'Arco – S. Biagio. Textband*, I.I, München 1985, p. 453, nota 2.

<sup>441</sup> BUTZEK, in *S. Domenico...*cit., p. 455, nota 24.

corpus beati viri»),<sup>442</sup> e che fosse una meta piuttosto frequentata, tanto da avere come custode un converso domenicano.<sup>443</sup> Verso la metà del XV secolo l'altare del beato doveva trovarsi circa a metà della parete destra della navata.<sup>444</sup> Una più completa descrizione del complesso monumentale ci è offerta dalla visita pastorale del 1575 di Francesco Bossi, il quale ricorda sopra l'altare un'immagine del beato Andrea Gallerani con diversi miracoli della sua vita «in tabulis depictis», al di sotto della quale si situava una grata e oltre questa stava, forse incassata nel muro, il sarcofago del beato Andrea. La successiva testimonianza di Raimondo Barbi, estensore della biografia del beato (1638), specifica l'anno di esecuzione, l'autore – intendendo con ogni probabilità Ambrogio Lorenzetti –, la presenza di un'opera pittorica con le storie del santo. Barbi documenta poi che la tavola stette sull'altare fino al rinnovamento di quest'ultimo nel 1580; a quest'epoca la tavola fu spostata all'altare dei Petrucci vicino alla sagrestia e poi sistemata nel 1625 vicino all'altare Gallerani, sul quale nel 1630 fu posta la tela di Stefano Volpi. Negli anni successivi il complesso pittorico trecentesco dedicato al santo venne venduto dai padri domenicani ad un legnaiolo, detto Musio Catini, che avendo in programma di fare «certi lavori di tavole vecchie», si procurava materiale da «guastare», al quale verosimilmente si deve l'allontanamento delle storie dal complesso agiografico. Nel 1670 la vedova di Musio vendette, infatti, al camarlengo della Compagnia del beato Andrea Gallerani, Domenico Miniati, solamente il centrale del complesso agiografico raffigurante il beato Andrea (ASS, *Patrimonio Resti*, 114). Questi lo collocò sulla scala di ingresso all'oratorio della compagnia, situato sotto le volte della chiesa di San Pellegrino alla Sapienza, nell'atrio della quale venne poi documentato dalla letteratura localistica nella prima metà del XIX secolo (a partire da Romagnoli, 1832). In seguito al restauro del 1962, la tavola venne spostata nel corpo della chiesa, sulla parete destra.<sup>445</sup> Lì rimase fino alla mostra «Simone Martini e compagni» (1985), in seguito alla quale si decise di conservarla presso la Pinacoteca di Siena.

## ICONOGRAFIA

---

<sup>442</sup> *Acta Sanctorum Martii*, a cura di G. Henschenio, D. Paperbrochio, III, Antverpiae 1668, pp. 49-57, in particolare p. 56.

<sup>443</sup> *Acta Sanctorum Martii...*cit., pp. 54-57.

<sup>444</sup> BÄHR I., in *S. Domenico – Chronologie, Kirche und Konvent*, in RIEDL P. A. – SEIDEL M., *Die Kirchen von Siena. Abbadia all'Arco – S. Biagio. Textband*, I.I, München 1985, pp. 734, 739-740.

<sup>445</sup> Siena, Soprintendenza, Archivio Restauri, fascicolo relativo all'opera di Lippo Memmi, *Beato Andrea Gallerani*.

Il beato Andrea è raffigurato stante in posa frontale, col capo leggermente inclinato. Veste gli abiti degli oblati della compagnia della Misericordia. Nella mano destra regge un rosario, scarsamente leggibile, e nella sinistra il lembo del mantello. La presenza sul mantello delle insegne della Compagnia della Misericordia (una M sovrastata da una croce) è da mettere in relazione con gli Statuti della Compagnia, redatti tra il 1331 ed il 1332,<sup>446</sup> che resero obbligatoria la marcatura del manto degli oblati e che quindi vanno intesi come *post quem* per l'esecuzione del dipinto. L'esplicito riferimento alla Compagnia della Misericordia supporta l'ipotesi che dietro la commissione del complesso agiografico ci fossero i confratelli della *Domus Misericordia*. Raimondo Barbi attesta inoltre nella *Vita* da lui curata, che sette dei miracoli *post mortem* attribuiti al beato Andrea nella *Vita* duecentesca erano stati raffigurati sull'«icona antica» del santo. Gli episodi sarebbero i seguenti, secondo l'ordine della *Vita* duecentesca: (I) *La guarigione di un occhio ferito*; (II) *Esorcismo di un indemoniato*; (III) *Evasione di un incarcerato*; (IV) *Liberazione degli ostaggi dai Saraceni*; (V) *Resurrezione di Baroncello*; (VI) *Bambina miracolosamente illesa dopo una caduta*; (VII) *Guarigione miracolosa della mano del custode del sepolcro del beato*. Si tratta di quattro azioni taumaturgiche e di tre interventi provvidenziali del beato, invocato dagli interessati: per la maggioranza sono scene cruente, che costituiscono quindi un valido contraltare a quelle presenti nel monumento del beato Agostino Novello, eseguito dalla medesima cerchia di pittori (cfr. § 6.2.2).

#### STATO DI CONSERVAZIONE

Nel 1949 il parroco di San Pellegrino alla Sapienza a Siena denunciava il cattivo stato di conservazione della tavola che si era spaccata e necessitava quindi un intervento di restauro, come testimoniano anche le prime fotografie dell'opera (Brogi, s. n. inv.; Sansoni, s. n. inv.). Il primo restauro documentato è quello del 1962 (V. Mazzuoli),<sup>447</sup> in cui si consolidò e pulì la superficie pittorica e si dotò verosimilmente la tavola di una parchettatura che in pochi decenni alterò la sagoma del supporto, provocando il sollevamento del colore in minute ma fitte creste. Alle pessime condizioni della tavola si pose parzialmente rimedio nel successivo restauro del 1985 (E. Razzi),<sup>448</sup> tramite la pulitura del colore, rimozione delle ridipinture, fermatura del colore, stuccatura delle parti mancanti, restauro pittorico e nuova verniciatura. La notizia che l'immagine del

<sup>446</sup> NARDI P., *Origini e sviluppo della Casa della Misericordia nei secoli XIII e XIV*, in *La Misericordia di Siena attraverso i secoli*, a cura di M. Ascheri, P. Turrini, Siena 2004, pp. 64-93, in particolare p. 75.

<sup>447</sup> Siena, Soprintendenza Archeologia Belle Arti e Paesaggio, Archivio Restauri, fondo relativo alla tavola.

<sup>448</sup> *Ibidem*.

beato fosse accompagnata da sette miracoli è confermata dalla presenza lungo i bordi della tavola di diverse sedi per cavicchi e ranghette, già messa in luce da Enzo Carli (1964), Elisabetta Avanzati (1985) e Victor Schmidt (2003), per le quali rimando allo schema alla fig. 52. Considerato il numero dispari dei miracoli, è ipotizzabile una loro originaria disposizione a U attorno all'icona del beato, su modello di quanto avveniva nel complesso pala-sarcofago dedicato al beato Agostino Novello di Simone Martini, ripreso anche nella pala di Umiltà da Faenza di Pietro Lorenzetti. Il complesso sarebbe quindi stato verosimilmente formato da tre pannelli verticali: ognuno dei due esterni occupato da tre episodi miracolosi disposti in verticale, quello centrale dall'icona del beato e un miracolo al di sotto, che formava con gli episodi inferiori dei pannelli laterali una sorta di predella. Una pala così ipotizzata avrebbe avuto dimensioni all'incirca di 230 x 200 cm. La disposizione delle tre traverse che osserviamo oggi sul retro del pannello non è certo che corrisponda a quella originale, dal momento che si tratta di traverse inserite con un incastro a coda di rondine nello spessore del supporto. Questo genere di traversatura inizia a diffondersi a partire dalla fine del XV secolo (per esempio nell'*Incoronazione della Vergine* di Botticelli) e ancora di più nel secolo successivo, ma in genere fino all'inizio del XVI secolo le traverse venivano fissate al supporto generalmente tramite chiodi, inseriti di norma dal fronte verso il verso.<sup>449</sup> E difatti una diversa posizione, più dilatata, delle traverse originali sembra essere suggerita dalle alterazioni cromatiche presenti sul retro e da quelli che potrebbero sembrare fori di inserimento dei chiodi. In corrispondenza dell'ordine inferiore di miracoli è verosimile ipotizzare l'esistenza di una quarta traversa, a una distanza congrua a quelle tra le ombre delle traverse originali e anche a una certa distanza dal bordo come era consuetudine nella scuola senese. I diversi fori presenti diffusamente sulla superficie della tavola (specialmente in corrispondenza del bordo punzonato) sono stati interpretati come tracce dell'antico ancoraggio di *ex voto*.<sup>450</sup>

#### NOTE CRITICHE

La discussione critica sulla tavola rientra nella grande questione della compagnia di Simone Martini e deve far fronte a importanti scogli metodologici impliciti nello studio di qualsivoglia genere di sodalizio artistico, come la divisione non solo orizzontale

---

<sup>449</sup> CASTELLI, *Tecniche di costruzione...*cit., p. 53.

<sup>450</sup> AVANZATI E., in *Simone Martini e "compagni"*, catalogo della mostra (Siena, 27 marzo – 31 ottobre 1985), a cura di A. Bagnoli e L. Bellosi, Firenze 1985, pp. 78-81, in particolare p. 78.

(l'intervento di mani diverse in diverse parti del dipinto) ma anche verticale del lavoro (l'intervento di mani diverse in diversi momenti della confezione dell'opera), procedimento quest'ultimo che contribuisce ad omogeneizzare le distanze esecutive dei diversi attori, anche con l'intento di garantire al committente un oggetto quanto più uniforme, e per qualità e per stile; nonché i naturali processi di influenza e attrazione che si andavano a creare tra collaboratori. Ulteriore difficoltà nel caso della cerchia simoniana è la documentata esistenza di figure Donato Martini e Tederigo Memmi, dal profilo però non ancora definito. La qualità formale della tavola è abbastanza sostenuta. Nonostante la materia pittorica delle zone generalmente più eloquenti dal punto di vista formale, quali volto, mani e parte dell'ariccio del panneggio, sia stata offesa da un'importante spaccatura della tavola prima e da almeno due interventi di restauro poi, diversi sono i punti in cui è ancora ben visibile chiaramente l'attenzione naturalistica riservata ai tendini del collo, ai peli della barba, più fitti attorno alle labbra e via via più radi salendo verso gli zigomi, alle singole ciocche della chioma ondulata, ai tendini delle mani e non ultimo al pavimento marmoreo. L'espressione della corporeità del beato è mediamente perseguita: la figura si erge solida sul piedistallo, ma le mani sono connotate da una gestualità così delicata da rendere poco verosimile la presa di un così elaborato e teso -quindi di grana non leggerissima- arricciamento della cappa. Incertezze compositive si notano poi nella zona inferiore, dove se in prossimità del piede destro la veste cade a piombo, su quello sinistro invece si accartoccia leggermente. La quota più stupefacente del dipinto risiede nella lavorazione dell'oro. Le fasce perimetrali sono infatti impreziosite da un bordo punzonato con motivi floreali emergenti a risparmio da fondo granito e il capo del beato è poi cinto da un nimbo decorato con un racemo fogliato e infiorato tramite punzoni e da cui promana una raffinata e irregolare razzatura che si soprammette al bordo punzonato con intensità via via minore quanto più ci si allontana dal capo del beato, per un effetto di estrema raffinatezza. L'opera sembra successiva all'Annunciazione del 1333, riproponendone -seppur in un contesto decisamente meno maestoso- alcune felici invenzioni come la curata marmorizzazione del pavimento e la razzatura del nimbo, oltre a rimandi più generici alla cultura simoniana, come la base del collo costretta dalla veste e le acconciature ondulate.<sup>451</sup> A livello compositivo la figura del beato si apparenta maggiormente al mondo lippesco: senso di placidità, movimenti compiuti in tempi estremamente dilatati ma al contempo ipercontrollati, linee severe ed essenziali, tessuti pesanti dai panneggi controllati e ritmati, sguardi fissi ma non molto intensi, un linguaggio ben distinguibile da quello di

---

<sup>451</sup> LEONE DE CASTRIS, *Simone Martini...*cit., pp. 274-286.

Simone, infuso di tutt'altro fulgore. Altri punti di contatto col repertorio lippesco del quarto decennio risiedono nel coronamento trapezoidale della tavola, che torna nella *Madonna dei Servi* (firmata ma non datata)<sup>452</sup> ma soprattutto direi nella *Madonna con Bambino* del Metropolitan Museum di New York (n. inv. 43.98.6), unico termine di confronto per quanto riguarda la sperimentazione dell'intersezione dell'aura raggiata con altri oggetti resi sul fondo oro, decorativi -come nel caso del beato Gallerani- o naturalistici come i turiboli punzonati e le spade degli *Arcangeli* nella tavola del Metropolitan Museum. Riflessioni tecniche che sembrano più avanzate rispetto a quelle proposte nella tavoletta di Berlino del 1333 (Berlin, Gemäldegalerie, n. inv. 1081A),<sup>453</sup> dove la decorazione è impostata, in maniera paratattica, esclusivamente sul punzone. Piuttosto suggestivo il confronto proposto da Avanzati (1985) con lo *Sposalizio di Santa Caterina* del Museum of Fine Arts di Boston (n. inv. 15.1145), in particolare per il riferimento all'arriccio tubolare del manto della santa, opera anch'essa da sempre gravitante intorno alla cerchia simoniana; mentre sembra meno convincente l'ipotesi di includere l'opera nel corpus del Maestro della Madonna di Palazzo Venezia (Longhi, 1946; Tartuferi, 1986), dal momento che le figure di questo preziosissimo anonimo non raggiungono forse la stessa fermezza volumetrica della tavola raffigurante il beato Andrea.

## FONTI

Siena, Archivio di Stato [ASS], Patrimonio Resti, 114, cc. 67v, 71r ([c. 67v] *A dì 10 dicembre [1670] comprai un s. Andrea in tavola alto circha tre braccia e largo poco più di un braccio, il quale era la tavola già dell'altare che era in San Domenico e detto quadro fu dato anni sono dai reverendissimi padri a un tal Musio Catini, legnaiuolo, chon altre tavole, tra le quali ci era il gradino pure dipinto con alquanti miracoli di detto santo i quali nono possuto riechuperare per essere in diverse mani, cioè il detto Musio li vendé a diverse persone e questo non lo vendé per che ebbe intensione di donarlo alla nostra compagnia, il qual morì anni sono, et io sapendo che li suoi eredi lo avevano glieli dimandai, e per essere povere genti si rimessero in me di quel che io gli avessi dato lo avrebbero preso per carità e non per pagamento, avendo io datoli intensione di voler chonlocharlo a piè la prima schala, del che gli dei lire cinque e la vedova moglie già del detto Musio ne fu contenta dichiarando che le dette tavole furno date al detto Musio per guastare, il qual doveva far certi lavori di tavole vecchie, e al suddetto*

<sup>452</sup> AVANZATI E., in *Simone Martini e "chompagni"*, catalogo della mostra (Siena, 27 marzo – 31 ottobre 1985), a cura di A. Bagnoli, L. Bellosi, Firenze 1985, pp. 86-87.

<sup>453</sup> BOSKOVITS M., *Gemäldegalerie Berlin: frühe italienische Malerei*, Berlin 1988, pp. 76-79.

*legnaiuolo gli rincrebbe, e in luogo di quelle gli dé altre tavole e quelle le prese per sé, e se mal non mi richordo mi par di aver letto nella Vita del beato Andrea che di questa tavola e miracoli ne facci menzione e per ciò mi è parso bene il pigliarla e chonlocharla dove parrà che stia meglio ne mancharò far maggior diligenza in ricercare ancho i miracoli. [c. 71r] [...] A dì 10 ottobre [1671] feci fare la cornice al Santandrea che chomprai fin del mese di maggio dell'anno passato il quale è chonlochato scesa la prima schala in faccia alla porta di strada è prima dei Giuli otto in otto braccia di tavole gentili è per fattura di detta cornice, lire otto e per intagliatura di due mensole e una cartella sotto al detto quadro lire due e mezza e per ciò di bullette e colla lire una e al muratore per aver fatte le buche per mettere li scedoni o mensole e grappe e gesso di suo a ver riturato alquanti buchi del medesimo muro e aver aitato a mettere su il quadro in tutto gli o dato un Giulio e detto lavoro l'ha fatto Giuseppe Querci legnaiuolo).*

Longhi, 1946, commento orale riportato da Federico Zeri sul verso di una fotografia della Fototeca Zeri, n. inv. 21254 (Maestro della Madonna di Palazzo Venezia).

## BIBLIOGRAFIA

Bossi, [1575], II, 2019, pp. 253-254 (*Visitavit altare sub titulo beati Andreae Gallerani senensis, quod altare est lateritium coopertum mensa lignea, et haebat tres tobaleas, cum petra sacra quam mandavit equari, et infigi dicte mensae; aderant duo candelabra octonea, et pallium ex serico albo damasco, et predella[682v] lignea nova et decens; supra quod altare aderat icoa imaginis [sic] beati Andreae cum variis miraculis per eum factis in tabulis, perpulcre, et ornate depictis, subtus quam iconam aderat gratis ferrea, et post illam aderat capsula lignea deaurata, in qua erat repositum corpus supradicti beati Andreae. Et quia dicta capsula erat aperta, et ad eam patet liber accessus, mandavit fieri in dicta capsula duas claves, et continuo clausam retineri nec facile aperiri, aut corpus illud beati Andreae facile ostendi. Quod altare est illorum de Galleranis, et est dotatum, et habet onus decantandi missam secunda feria post Pascham Resurrectionis, quod adimplere dixerunt.*)

Barbi, 1638, pp. 79-90 [segue l'elenco dei miracoli raffigurati nella tavola agiografica, l'ordine col quale sono riportati segue quello della *Vita* duecentesca del santo, riportata in *Acta Sanctorum Martii*, a cura di G. Henschenio, D. Paperbrochio, vol. III, Antverpiae, apud Iacobum Meursium, 1668, pp. 49-57], 124-126 ([p. 79] *Nel giorno nel quale si faceva la festa in Siena di questo beato, che era il Lunedì Santo, un contadino stando nella vigna e volendo porre un palo in terra vicino ad una vite, nel volersi abbassare urtò col viso nella sommità dell'altro palo e gl'entrò in un occhio che fu cagione che li si schizzasse fuori della testa per la percossa tanto galiarda, immantinente se lo vedde quell'occhio alli piedi. Pingente e lagrimante si cominciò a raccomandare al beato Andrea, in tanta sua disgrazia. O cosa di stupore! A mala pena havea finito la preghiera che si*

ritrovò l'occhio ritornato al suo senso senza documento alcuno. Il qual miracolo con licenza di chi poteva farla fu dipinto tra li altri al suo altare in memoria di sì gran beneficio. [p. 83] Un'huomo travagliato ancora egli dal nemico dell'humano genere perseverando di far oratione al sepolcro di questo Servo del Signore in chieder gratia di essere libero da tal traditore. Essendo il demonio forzato a partirsi non potendo far di meno cominciò a grifare e strepitare con dire che se egli usciva da quel corpo non si sarebbero sonate le campane (essendo soliti quei religiosi ogni volta che succedeva un miracolo di farne allegrezza con un sonoro doppio ad honor del Santo) perché harebbe rotti e fracassati quei legnami che le sostengono. Il che così successe perché seguitando quel povarello a raccomandarsi al beato Andrea, alla fine il maligno demonio fu forzato andarsene a lassar libero quel corpo, havendo però molto bene avanti stratitato e straccato. E subito si veddero andar per l'aria le scheggie di quei legnami e ridursi in piccoli pezzi sentendosi strepito particolare che fu necessario di acconciarli. Il qual miracolo è tra li dipinti con quelli che s'è detto di sopra al suo altare. [p. 88] Un tal'Uguccione da Istia stando in prigione fece voto al Santo, subito li venne per le mani un chiodo, col quale a poco a poco cominciò a guastare il muro dove stava incastrata fortemente la serratura principle della porta. Riuscendogli quel semplice strumento per volontà di Dio, come fusse stato grosse e forte scarpello. Ma dubitando di non'esser sentito dalle guardia in far romore tanto più che era notte e l'aria in tal tempo è più quieta. Supplicò Nostro Signore che facesse venire un temporale che disturbasse la quiete di quella notte. In un tratto si levò un strepito per l'aria di venti, acque che pareva che fusse venuto l'ultimo giorno. Il che fu cagione che veruno sentisse scassare la porta la quale aperta sen'uscì Uguccione con ogni felicità in compagnia di quanti vi stavano rinserrati ringratiando tutti il Beato di tal favore. Questo anco è registrato al suo altare. [p. 89] Ma poi seguendo altro viaggio ed entrando pur in'alto mare, furono assaliti da otto galene di corsari e fatti da quelli prigionieri furono legati con forti corde nel fondo della nave, essendo li medesimi saracini in bonissima quantità del piano d'essa. Ricordandosi all'ora questi povari prigionieri del beneficio ricevuto li giorni addietro dal B. Andrea [...] di nuovo si raccomandarono con ogn'affetto di cuore, votandosi ad esso. Un gran miracolo; subito fatto il voto si sciolsero immediatamente li legami, e salendo con grand'animo dove erano quei Saracini, che dormivano saporitissimamente, si messero a tirargli alla vita, e tutti l'ammazzorno, impossessandosi de beni di quelli: e registrato questo ancora tra li altri miracoli che sono notati in pittura nella sopradetta tavola. [pp. 89-90] Un domandato Baroncello, era passato di questa vita, il che dispiacendo molto come si puol pensare alla sua consorte e alla figlia, con dolorose lagrime piangevano la di lui perdita, confidate nelli meriti del B. Andrea, ricorsero amendue al suo aiuto, che volesse ridurre in vita il loro capo di casa; cosa degna di grandissimo stupore, non solo ritornò in vita il morto già di molte hore, ma anco libero da ogn'infermità; ed è questo anco figurato nel sopracitato luogo. [pp. 81-82] Fu nella città di Siena una gentil donna devota di questo santo [...] la quale vedendo cadere per l'aria una donna, cominciò con gran voci e strida, a raccomandarla al beato Andrea [...] cosa mirabile, venne la fanciulla in terra tanto leggermente, che non li fu trovata lesione

alcuna [...] acclamandosi per tutto questo miracolo degno di gran stupore, e fu depento insieme con quelli che sono dal suo altare. [p. 80] Un altro che era custode del sepolcro del beato...avvenne che stando in cima d'una scala di legno portatile venne a fallire un piede, e per non cadere attaccarsi volle ad un ferro posto nella muraglia, il qual'essendo acuto in cima li passò una mano da banda a banda, sentendo gran dolore. Fece subito voto al santo in presenza di molta gente [...] si trovò perfettamente sano, non rimanendo pur nella mano cicatrice, o margine alcuna. Questo miracolo è dipento dal suo altare nell'Icona antica insieme con altri segnalati ad honor e gloria di questo Beato. [pp. 124-126] Ma sopra al tutto dien pur credito alla devotione de' popoli ed alla santità sua quella [immagine] fatta da Antonio Laurati fratello di Pietro Sanese ambedue pittori (come alcuni dicono) nell'anno 1327 in circa, posta in quei giorni nel proprio altare, dove al presente anco risiede il suo Santo Corpo, in elevato luogo attorno con diversi miracoli e d'opere caritative di questo Beato la qual effigie vogliono molti che sia cavata dal suo Originale che rappresentava la figura di questo Beato. E stette qui fino all'anno 1580 nel tempo del Capitano Giulio Gallerani che fece fare l'ornamento di marmo a quell'altare e la detta figura fu collocata nell'altare poi de' Petrucci dalla parte della Sagrestia con li medesimi santi trofei de' miracoli fino l'anno 1620 rispetto che nell'istesso altare de' Petrucci fu trasferita la tavola o quadro del beato Ambrogio Sansedoni il quale era dove è hoggi la Cappella del Santissimo Rosario; e mentre stette detta icona del beato Andrea Gallerani nel suo proprio altare come anco nell'altare de' Petrucci s'accendevano lumi e porgevasi sacrificii a Dio benedetto secondo gli obblighi delle cappelle. La qual tavola fu poi acconciata nel 1625 vicino all'altare del beato dove al presente sta. Nel proprio detto altare dove risiede il suo santo corpo fu fatta una tavola con la figura del santo posta in ginocchioni rappresentante la gratia che li fece la Vergine Santissima [...] fatta fare nell'anno 1630 dalla Nobile e adottata Fameglia de Signori Venturi, dal Signor Giulio Gallerani ultimo discendente di questa casa. Dipenta tal figura da Stefano Volpi);

Romagnoli, 1832, p. 165 (*Il b. Gio. Colombini colorito da Taddeo Bartoli pell'arte della lana, ora è nell'atrio del descritto tempio [chiesa della Sapienza]*);

Romagnoli, II, 1835, p. 256 (*Essa [la tavola descritta da Barbi in San Domenico] non è quella che vedesi nell'atrio della Sapienza a destra collocata, pinta da maestro Taddeo, come alcuno disse. L'opera del nostro artista era assai imponente e ben danneggiata, benché molto deperita*);

Micheli, 1862, p. 263 (*Nell' atrio [della chiesa di Santa Maria della Misericordia, oggi di San Pellegrino alla Sapienza] è una figura del b. Giov. Colombini dipinta da Taddeo Bartoli*);

Brogi inventario, vol. VII, filza 6, atrio n.1 (*Maniera di Taddeo Bartoli; Appesa a una parete [della chiesa di Santa Maria della Misericordia, oggi di San Pellegrino alla Sapienza]: B. Andrea Gallerani. Figura ritta di grandezza naturale, che posa la mano dx sul petto, e coll'altra raccoglie a sé il manto. Sulla spalla sinistra vi è il presente stemma. Tavola spinzata nel lato superiore dipinta a tempera, e fondeggiata in oro, alta 1, 89 larga 103*);

Olcott, 1903, p. 339 (Taddeo di Bartolo; nell'atrio della chiesa di San Pellegrino alla Sapienza);

Manna, 1910, p. 232 (Taddeo di Bartolo; nell'atrio della chiesa di San Pellegrino alla Sapienza);

Gielly, in «Revue de l'art ancien et moderne», 1913, p. 264 (Riporta l'attribuzione a Lippo Memmi di Giacomo De Nicola);

Dami, 1915, p. 38 (Attribuzione dubitativa a Taddeo di Bartolo);

Van Marle, 1920b, p. 192 (scuola di Simone Martini);

Perkins, in «Rassegna d'arte senese», 15, 1922, p. 62 (Pittore vicino a Taddeo di Bartolo);

Van Marle, II, 1924, p. 569, nota 1 (*Taddeo di Bartolo's school work*);

Gielly, 1926, p. 113 (Lippo Memmi);

Berenson, 1932, p. 360 (Lippo Memmi);

Van Marle, 1934, p. 323 (Barna da Siena);

Pope-Hennessy, 1939, p. 92 (Andrea Vanni; Siena, San Pellegrino);

Kaftal, 1952, col. 53 (Andrea Vanni);

Carli, 1964a, pp. 31-32 (Lippo Memmi; non oltre la rima metà del Trecento);

Carli, 1964b, p. 257 (Lippo Memmi; non oltre la rima metà del Trecento);

Berenson, 1968, p. 270 (Lippo Memmi);

Delogu Ventroni, 1972, p. 67 (Attribuzione dubitativa a Barna da Siena);

Avanzati, in *Simone Martini e "chompagni"*, 1985, pp. 78-81, (Maestro della Madonna Straus, con alcuni passaggi riconducibili allo stesso Simone Martini);

Tartuferi, in «Arte cristiana», 74, 1986, p. 88 (Maestro della Madonna di Palazzo Venezia);

Torriti, 1988, p. 250 (Artista senese della bottega di Simone Martini, con alcuni passaggi riconducibili allo stesso Simone Martini);

Bellosi, in «Prospettiva», 1991a, pp. 7-10, 15, 19, nota 13 (Molto prossima a Simone Martini; forse coincidente col centrale di quella ricordata da Bossio);

De Castris, 2003, pp. 283-284 (Lippo Memmi);

Schmidt, in *Duccio*, 2003, p. 543 (Non è chiaro se quest'opera sia da identificare con la tavola della cerchia di Simone Martini già nella chiesa di San Pellegrino alla Sapienza; tuttavia, le tracce dei perni sui lati della tavola sembrano indicare la presenza di pannelli laterali con scene narrative);

Argenziano, *La Misericordia di Siena*, 2004, p. 60 (Ambito di Simone Martini);

Norman, in *Saints, miracles and the image*, 2017, pp. 60-64 (Bottega di Simone Martini).

## MOSTRE

Siena 1985 (n. 9).

## FOTOGRAFIE

Siena, Soprintendenza, Fototeca, 30463-30467, 31082 [1984, *ante* restauro];

Siena, Soprintendenza, Fototeca, 31083-31088 [1984, *durante* restauro];

Siena, Soprintendenza, Fototeca, 31224-31227 [1985, *post* restauro].

Pietro Lorenzetti

*Beata Umiltà da Faenza e tredici storie della sua vita*

[I] Firenze, Galleria degli Uffizi – *Inv. 1890 Nn. 6120-6126 [sette tondi], 6129-6131 [tre cuspidi], 8347 [centrale e undici storie]*

[II] Berlin, Staatliche Museen zu Berlin, Preußischer Kulturbesitz, Gemäldegalerie – *Inv. Nn. 1077, 1077A [due storie]*

[III] Collezione Salini [*cuspidi centrale*]

1330-1332 circa

polittico

Tempera su tavola, fondo oro; [I] pannello centrale: 128x57 cm; tavolette: 45x32 cm circa; cuspidi: 51x21 cm; tondi: 18 cm di diametro [II] 1077: 42x56 cm; 1077A: 42x31 cm; [III] dimensioni sconosciute

#### ISCRIZIONI

Iscrizione un tempo presente alla base del polittico, che ne sanciva la pertinenza all'altare di Umiltà della chiesa di San Giovanni Evangelista e che venne trascritta da Bernardo Mochi nel 1610 (ASF, Conv. Soppr., 260, n. 40, cc. 525r-527v)

«H(a)ec su(n)t miracula b(eatae) humilitatis p(rimae) abbat(issae) et fundatricis hu(ius) monast(erii) et in isto alt(ari) est corp(us) eius»

#### VICENDE STORICHE

Il polittico venne commissionato a Pietro Lorenzetti verso il 1330 per ornare l'altare ospitante le spoglie di Umiltà, sul lato destro della chiesa di San Giovanni Evangelista a Firenze, come testimonia l'iscrizione un tempo presente alla base del polittico e trascritta dal notaio Bernardo Mochi nel 1610. Qui rimase fino al settembre 1529, quando il complesso monastico venne distrutto in vista dell'assedio da parte delle truppe di Carlo V (Guiducci, 1632).<sup>454</sup> Il polittico di Pietro Lorenzetti, assieme ad altri arredi, fu consegnato alle monache (Nannini, 1722), le quali dopo la distruzione del monastero

<sup>454</sup> Si veda inoltre: MANETTI R., *Michelangiolo: le fortificazioni per l'assedio di Firenze*, Firenze 1980, pp. 69-70; CAPULLI C., *Displacement and Reconfiguration: The Effects of the Florentine Gusto of 1529 on Devotional Spaces and Networks of Artistic Patronage*, tesi di dottorato in corso di elaborazione (University of Cambridge).

sfollarono prima nel vicino monastero di Santa Caterina al Mugnone, poi in quello di Sant'Antonio e infine, nel 1534, nel già monastero vallombrosano maschile di San Michele a San Salvi (Boskovits, 1988). In questa ultima sede il polittico di Umiltà venne posizionato nel 1542 sull'altare che ne ospitava i resti, nel transetto destro di San Salvi, nei pressi dell'entrata in sagrestia: qui rimase fino alla piena dell'Arno del 1557 (Scudieri, 1979). Nel 1610 viene ricordato dal notaio Mochi sempre all'interno della chiesa, sul secondo altare a destra (Tabani-Vadalà, 1982), dove è verosimile si trovasse anche in occasione della visita arcivescovile del maggio 1624 (Marzi Medici, 1624). Mochi testimonia come già a quella data il polittico dovesse aver perduto l'unità originaria, ricordando in posizione apicale una cuspidata con una *Madonna col Bambino*, in sostituzione del *Redentore* oggi in collezione Salini (Colasanti, 1932). Una successiva visita arcivescovile, anteriore al novembre del 1627, documenta il polittico in clausura in una cappella del chiostro (Benuccio, terzo decennio del XVII secolo), forse quella in cui le monache ricevevano l'Eucarestia, dove il polittico venne ricordato verso la metà del XVIII secolo e dove pare sia rimasto fino alla soppressione del monastero (Benoffi, 1746; Rapporti, 1810). Nel 1810 è ricordato tra le opere d'arte confiscate e raccolte nel convento di San Marco (Rapporti, 1810; Processi, 1810). Probabilmente a queste date vennero sottratte dal complesso le due tavolette che oggi sono a Berlino, i pinnacoli e i tondi, ricondotti al complesso solo negli anni Cinquanta del XX secolo, meno una cuspidata ancora dispersa. Il resto del polittico venne conservato nei depositi dell'Accademia fino al restauro del 1841 condotto da Francesco Acciai (Masselli, 1855-1859). L'opera venne esposta nelle Gallerie dell'Accademia dal 1842 fino al 1919, anno in cui fu trasferita agli Uffizi (Marcucci, 1962). Tra la fine del quinto decennio e l'inizio del successivo, le superfetazioni di Acciai vennero asportate e nel 1961 si aggiunsero al gruppo anche tre cuspidi con gli Evangelisti e i tondi della predella. Delle tavolette oggi a Berlino, la *Guarigione dell'emorroissa* (n. inv. 1077) entrò nel 1821 nelle Gallerie Reali di Berlino, assieme a tutta la collezione di Edward Solly. Anche l'altra tavoletta, raffigurante il *Miracolo del ghiaccio ad agosto* (n. inv. 1077A), è da credere appartenesse in origine alla collezione Solly e fosse stata acquistata dalle Gallerie Reali, ma è verosimile venne subito messa all'asta perché giudicata inadatta all'esposizione, per poi fare ingresso definitivo nelle Gallerie Reali nel 1888, proveniente dalla collezione privata Stobwasser. Nel corso del secondo conflitto mondiale questa tavoletta venne trasferita a scopo precauzionale nella Flakturm Friedrichshain, per poi essere trasferita negli Stati Uniti d'America dopo la fine della guerra e rientrare successivamente in Germania, prima a Wiesbaden e poi nel 1956 a Berlino (Boskovits, 1988).

## ICONOGRAFIA

Nel pannello centrale è raffigurata stante beata Umiltà da Faenza, fondatrice e prima badessa del monastero femminile vallombrosano di San Giovanni Evangelista a Firenze, con indosso l'abito vallombrosano, una pelle d'agnello sul capo, un libro nella mano sinistra e una palma nella destra. Ai suoi piedi è una donna in ginocchio in preghiera, da identificare con la donatrice dell'opera. Degli attributi di Umiltà il più caratteristico è il copricapo in pelle d'agnello. Nessuna delle *Vite* trecentesche riporta l'abitudine di Umiltà di vestire la pelle d'agnello, ciononostante lacerti di questo copricapo erano conservati all'interno di un reliquiario, oggi perduto, inviato a Roma nel 1611 come materiale documentario per il processo di canonizzazione.<sup>455</sup> Inoltre, nei suoi *Sermones* Umiltà è solita definirsi come pecorella di Cristo.<sup>456</sup> Nella simbologia cristiana, l'agnello è considerato l'animale sacrificale per eccellenza ed era pertanto identificativo della virtù dell'Umiltà, come appare negli affreschi delle volte della cripta di San Miniato al Monte di Taddeo. L'attributo ben caratterizzava quindi la religiosa che dell'umiltà aveva fatto la sua cifra identitaria. Sembra invece meno pertinente l'identificazione che ebbe luogo a partire dal XVIII secolo di questo copricapo con la *melote*, la veste di pelle di pecora o di capra impiegata dagli eremiti dei primordi, ma anche dalle comunità eremitiche contemporanee a Umiltà, come è il caso della Società dei Servi di Gesù, documentata nel 1334 fuori dalle mura di Firenze.<sup>457</sup> Il libro retto da Umiltà nella mano sinistra, quasi completamente coperto dal mantello, si riferisce molto probabilmente ai *Sermones*, dettati da lei stessa ad alcune consorelle, sotto ispirazione divina. Nella mano destra Umiltà sembra tenere un ramo di palma, in passato erroneamente interpretato come penna, rimandando all'attività letteraria di Umiltà, o come fascio di verghe, indice della potestà correttiva della badessa. In questo caso la palma non si riferisce al martirio, bensì al più generale concetto della vittoria sul male, di immortalità e delle buone opere, secondo l'interpretazione dello Pseudo Bonaventura.<sup>458</sup> La donatrice ai piedi di Umiltà è stata identificata a partire dal XVII secolo con la beata Margherita (Marzi Medici, 1624; Guiducci, 1632), la consorella più vicina ad Umiltà, considerata la sua erede spirituale e

---

<sup>455</sup> TABANI O. – VADALÀ F., *San Salvi e la storia del movimento vallombrosano (XI - XVI)*, Firenze 1982, p. 105.

<sup>456</sup> SMITH J. G., *Santa Umiltà of Faenza: her Florentine convent and its art*, in *Visions of holiness*, a cura di A. Ladis, S. E. Zuraw, Athens (GA) 2001, pp. 37-65, in particolare p. 44.

<sup>457</sup> SMITH, *Santa Umiltà of Faenza*...cit., p. 62, nota 66.

<sup>458</sup> ANDERGASSEN L., *L' iconografia di Sant'Antonio di Padova dal XIII al XVI secolo in Italia*, Padova 2016, p. 174.

morta nel 1330. In realtà, a giudicare dall'abbigliamento non pare trattarsi di una monaca, bensì di una conversa (Benuccio, terzo decennio del XVII secolo; Carmichael, 1913).

I tredici episodi rappresentati sono i seguenti: (I) *Colloquio di Rosanese col marito Ugolotto*; (II) *Vestizione di Ugolotto*; (III) *Lettura nel refettorio*; (IV) *Fuga di Umiltà da Santa Perpetua*; (V) *Diagnosi della malattia di un monaco* e successiva (VI) *Guarigione grazie all'intervento di Umiltà*; (VII) *Apparizione di san Giovanni Evangelista e arrivo di Umiltà e alcune consorelle a Firenze*; (VIII) *Resurrezione del bambino*; (IX) *Costruzione del monastero di San Giovanni Evangelista*; (X) *Dettatura dei Sermoni*; (XI) *Guarigione dell'emorroissa*; (XII) *Miracolo del ghiaccio ad agosto*; (XIII) *Miracolo dell'olio e traslazione dei resti di Umiltà*. L'ordine originario degli episodi è confermato dalla testimonianza del notaio Bernardo Mochi (1610) e dallo schizzo eseguito nel 1717 da Antonio Puglieschi, su incarico del cardinale Fabroni in previsione del processo settecentesco di canonizzazione di Umiltà (Carmichael, 1913). Quest'ultimo costituisce la prima testimonianza visuale completa dell'opera, dal momento che l'incisione pubblicata qualche decennio prima dai Bollandisti in appendice alla voce su Umiltà negli *Acta Sanctorum* (1688) era schematica e molto poco accurata.

Le più antiche fonti scritte sulla vita della religiosa corrispondono a due biografie trecentesche, una in latino e una in volgare, indipendenti tra loro.<sup>459</sup> La redazione latina risulta essere stata autenticata per la prima volta nel 1332 ed è verosimile facesse parte del materiale presentato presso la Sede Pontificia in istanza dell'apertura del processo di canonizzazione di Umiltà. La redazione in volgare della *Vita*, più lunga, sembra invece essere leggermente più tarda (1345). La pala di Umiltà non dipende strettamente da nessuna delle due scritte ed è quindi da considerarsi autonoma e precedente l'autentica notarile della *Vita* latina. Il più rilevante elemento di dissonanza tra le fonti è costituito dalla variazione nella successione cronologica degli episodi: nelle due *Vite* scritte solo due dei miracoli tra quelli presenti anche nel polittico avvengono in seguito al trasferimento di Umiltà da Faenza a Firenze (la *Resurrezione del bambino* e il *Miracolo dell'olio*), mentre nella versione dipinta si aggiungono a questi altri tre episodi (la *Dettatura dei Sermoni*, la *Guarigione dell'emorroissa* e il *Miracolo del ghiaccio*). Se a questo si aggiunge che nella pala di Pietro Lorenzetti momenti imprescindibili del percorso spirituale di Umiltà

---

<sup>459</sup> SIMONETTI A., *Le vite di Umiltà di Faenza: agiografia trecentesca dal latino al volgare*, Firenze 1997. Sulla figura di Umiltà da Faenza si veda inoltre: Ead., *Santità femminile vallombrosana fra Due e Trecento*, in *L'Ordo Vallisumbrosae tra XII e XIII secolo: gli sviluppi istituzionali e culturali e l'espansione geografica (1101 - 1293)*, atti del convegno (Vallombrosa 1986), a cura di G. Monzio Compagnoni, Vallombrosa 1999, pp. 467-481, in particolare p. 467, nota 1; BENVENUTI A., *Firenze e santa Umiltà, Sermones. Le lezioni di una monaca*, a cura di L. Montuschi, Firenze 2005, pp. 495-505.

avvenuti prima del suo arrivo a Firenze – come l’esperienza da reclusa e la fondazione del monastero di Santa Maria Novella a Faenza – vengono tralasciati, sembra chiara la volontà di sottolineare il legame di Umiltà con Firenze, realisticamente rappresentata nella scena dell’*Apparizione di san Giovanni Evangelista e arrivo di Umiltà e alcune consorelle a Firenze*.

Lo schizzo di Puglieschi conforta anche sulla sequenza degli Evangelisti nelle cuspidi, che da sinistra a destra vedevano raffigurati *San Marco, San Giovanni, San Matteo e San Luca*. Oggi *San Matteo* è disperso, ma è certo fosse raffigurato sul tipo degli altri tre conservati: seduto nell’atto di scrivere, col codice squadernato in avanti ed in basso la propria impresa. Per quanto riguarda la cuspide centrale, Mochi ricorda «un quadretto dove è dipinta l’immagine della gloriosa Vergine Maria con il fig[lio] in braccio», mentre lo schizzo di Puglieschi sembra documentare un ornamento apicale curvilineo. In realtà, è più che verosimile che il centrale raffigurasse, come di consueto nella tradizione senese, un *Redentore*, e segnatamente quello appartenente alla collezione Salini (Marcucci, 1965; Colasanti, 1932; Boskovits, 1988). La predella non è invece compresa nello schizzo di Puglieschi, probabilmente perché di minore interesse ai fini della valutazione della santità di Umiltà, rispetto alle storie e alla sua raffigurazione a figura intera con gli attributi caratteristici. Curiosamente Mochi descrive, *in pede anconae*, non la predella che oggi associamo al polittico bensì una serie di santi che corrispondono a quelli della predella del trittico dedicato a San Giovanni Gualberto di Giovanni del Biondo, sempre proveniente dal monastero di San Giovanni Evangelista. Probabilmente nel corso dei diversi traslochi subiti dai due polittici, complici le dimensioni affini, le due predelle erano state invertite.<sup>460</sup> Nelle posizioni esterne si trovano il fondatore dell’Ordine di Vallombrosa, cui apparteneva Umiltà, Giovanni Gualberto (identificato anche da un’iscrizione emersa in seguito ai restauri) e quello che è considerato per molti versi il secondo fondatore dell’Ordine, Bernardo degli Uberti. In posizione d’onore, rispetto al gruppo centrale della Pietà, troviamo San Pietro e San Paolo che rappresentano l’unità della Chiesa romana nelle sue due origini *ex circumcissione* e *ex gentibus*. Il culto di San Paolo in particolare era legato indirettamente all’insediamento delle monache di Faenza a Firenze, dal momento che inizialmente si appoggiarono alla confraternita dei pinzocheri di Borgo San Paolo.<sup>461</sup> La sequenza dei santi è stata ricostruita in considerazione del loro

---

<sup>460</sup> HOCH A. S., *Notable changes in medieval images of "Saint" Humility after Counter-Reformation documents*, in «Zeitschrift für Kunstgeschichte», 75, 2012, 1, pp. 1-32, in particolare pp.11-12.

<sup>461</sup> Nel 1281 Umiltà ricevette dalla prepositura fiorentina il *nulla osta* per l’edificazione del suo monastero, e l’anno successivo acquistò dai pinzocheri di Borgo San Paolo, una confraternita di laici impegnata in attività caritatevoli (BENVENUTI A., *Donne religiose nella Firenze del Due-Trecento; appunti per una ricerca in*

orientamento e delle tracce di colori alternati all'esterno dei tondi, emerse in seguito ai restauri degli anni Cinquanta.

#### STATO DI CONSERVAZIONE

La pala, oggi smembrata e divisa, era formata in origine da cinque tavole verticali accostate tra loro e collegate tramite cavicchi, da una predella e da pinnacoli, unici elementi del complesso che sembrano conservare l'incorniciatura originale, a quartabuona. A conferma di ciò, diverse sedi per cavicchi si trovano lungo i bordi laterali delle tavolette, perpendicolarmente alla venatura del legno, come di consueto. Non sono riconoscibili sui frammenti del polittico chiodi di antiche traversature, anche se è verosimile fossero presenti. Non è semplice stabilire come si organizzasse l'antico sistema di incorniciatura, specialmente per via dei diversi rimaneggiamenti subiti dalle tavolette. Come dimostra la tavoletta con la (XI) *Guarigione dell'emorroissa*, ora a Berlino, sembravano coesistere nel polittico due diversi sistemi di incorniciatura. Il bordo superiore e quello inferiore della tavoletta mostrano infatti riconoscibili segni di stacco della cornice, coerentemente –per quanto riguarda il bordo superiore– a quelli presenti sul bordo inferiore del pannello centrale raffigurante Umiltà. Il bordo laterale destro mostra invece ancora traccia di un bordo neutro, sul quale in origine forse la cornice era semplicemente apposta, e non inclusa materialmente nel supporto, come di prassi in Toscana. Non sembra un testimone affidabile per determinare l'antico aspetto della cornice della pala lo schizzo di Puglieschi del 1717, dal momento che sembra testimoniare uno stato non più originale, come induce a pensare la presenza degli elementi sferici sul margine superiore della tavola e alla base di due pinnacoli, probabili superfetazioni moderne, di foggia non attestata in età gotica.

Il primo intervento documentato sull'opera è un ritocco ricordato da padre Benoffi nelle *Memorie* che redasse nel 1746, anno in cui fu confessore delle monache e

---

corso, in *Le mouvement confraternel au Moyen Âge. France, Italie, Suisse*, atti del convegno (Lausanne, 9-11 maggio 1985), Roma, 1987, pp. 41-82, in particolare pp. 68 e 69, con bibliografia precedente; BENVENUTI A., *Firenze e santa Umiltà*, in *Sermones. Le lezioni di una monaca*, a cura di L. Montuschi, Firenze, 2005, pp. 495-505, p. 501, nota 14), un lotto di terreno nei pressi del ponte sul Mugnone dal quale partiva la strada per la pieve di Santo Stefano in Pane. La posa della prima pietra avvenne il 14 marzo 1283 (1282 *ab incarnatione*) sotto l'egida del vescovo di Fiesole (essendo vacante la sede fiorentina), il quale concesse, come da prassi in queste occasioni, quaranta giorni d'indulgenza a chiunque avesse sostenuto i lavori di edificazione (NANNINI V., *Breve racconto della vita, miracoli e culto di Sant'Umiltà fondatrice delle monache vallombrosane. Scritto da un religioso del medesimo ordine per accendere maggiormente verso la Santa Madre i cuori de' suoi devoti*, Firenze 1722, pp. 34-35). Nella stessa occasione Umiltà ottenne anche l'approvazione del generale di Vallombrosa (GUIDUCCI I., *Vita e miracoli di s. Humiltà da Faenza, badessa e fondatrice delle monache dell'ordine di Vallombrosa*, Firenze 1632, pp. 73-74).

curato del monastero di San Giovanni Evangelista in San Salvi. Giovanni Masselli poi ricorda nell'inventario delle Gallerie dell'Accademia di Firenze (1860) come la tavola in seguito alle Soppressioni del Governo francese venne divisa in pezzi e posta in un magazzino delle Gallerie dell'Accademia, per poi essere «ripulita e restaurata da Francesco Acciai, il quale rifece alcuni pezzetti perduti per antiche scrostature, e tra questi il maggiore fu la testa dell'asinello nell'ottavo (secondo la disposizione di Acciai) quadretto ove la santa è figurata d'andare in cerca di materiali per la edificazione della chiesa» (Masselli, 1855-1859). Il restauro di Francesco Acciai venne documentato da diverse fotografie (Brogi, n. inv. 2488, 14883, 19256-19258; Alinari, n. inv. 1419; Istituto Centrale per il Catalogo e la Documentazione, n. inv. 19207), databili tra la seconda metà dell'Ottocento ed il primo decennio del successivo: in queste si nota come il restauratore non abbia incluso nella ricomposizione le tavolette apicali e la predella (riconosciute come parti del polittico solo nella seconda metà del XX secolo) e abbia sistemato le altre tavolette all'interno di una cornice posticcia neogotica. L'intervento più invasivo del restauratore non venne tuttavia documentato dal Masselli e fu riconosciuto e messo in evidenza solo da Luisa Marcucci nel 1961. Preoccupandosi di ricomporre il polittico scomposto il restauratore (o chi ne guidò la mano) equivocò l'ordine originario della maggior parte delle tavolette, arrivando a modificare la sagoma di due di queste (*Fuga di Umiltà da Santa Perpetua* e *Diagnosi della malattia di un monaco*). Inoltre, nel posto ai piedi di Umiltà, lasciato vacante dalla scena della *Guarigione dell'emorroissa*, Acciai sistemò un pannello con la trascrizione dell'iscrizione e la supposta data di completamento dell'opera. Forse piccoli interventi di risarcimento vennero apportati in seguito al trasferimento della pala agli Uffizi (1919), come lasciano supporre alcune fotografie (Alinari, n. 45984-45988). Non è ben chiaro se un ulteriore intervento di restauro sia avvenuto in prossimità del 1954 (Boskovits, 1988), anno in cui si liberò la pala dalla cornice neogotica e si cambiò la disposizione delle tavolette (Marcucci, 1962). L'ordine originario non venne però pienamente ristabilito: per via del rimodellamento di due delle tavolette, del quale ci si accorse in quell'occasione (Marcucci, 1961), e poiché non si tenne conto dello schizzo settecentesco di Puglieschi, pubblicato nel 1913 (Carmichael, 1913) ma riportato all'attenzione degli studi solo nel 1959 (Cohn, 1959).

Per quanto riguarda le tre tavolette cuspidate raffiguranti gli Evangelisti e i sette tondi di predella, dopo essere state notati nei depositi degli Uffizi e pubblicati nel 1955 da Millard Meiss (il quale però non le riteneva provenienti dallo stesso complesso e giudicava solo gli Evangelisti come autografi di Pietro Lorenzetti), vennero restaurati

dall'Opificio delle Pietre Dure tra il 1956 ed il 1958.<sup>462</sup> Il principale intervento che interessò i tondi della predella fu l'asportazione dalla superficie della grossolana ridipintura a smalto bianco del contorno e delle diverse verniciature andate a sovrapporsi nel corso del tempo. Si recuperarono così al di sotto dello smalto frammenti della decorazione originale che si interponeva tra un tondo e l'altro e che permise, essendo in colori alternati, l'esatta comprensione della sequenza originale dei tondi nella predella. Si scoprì inoltre una frammentaria iscrizione al di sotto del santo all'estrema destra, originale o di poco posteriore al dipinto, che lo identificava con San Giovanni Gualberto, fondatore dell'Ordine vallombrosano. Per i tre pinnacoli con gli Evangelisti, il restauro ha interessato principalmente le strutture lignee, con la rimozione dalla falsa doratura che ha rivelato tracce della decorazione originale condotta in argento meccato. Entrambi i gruppi di tavolette hanno mostrato segni di danneggiamento della materia pittorica causati da antichi tentativi di pulitura. In seguito alle operazioni di restauro, i frammenti vennero riconosciuti come provenienti dallo stesso complesso e di mano di Pietro Lorenzetti (Baldini, 1958), e in seguito ricondotti al polittico di Umiltà (Cohn, 1959).

Per quanto riguarda le tavolette oggi a Berlino, quella raffigurante la *Guarigione dell'emorroissa* (n. inv. 1077) entrò nel 1821, con la collezione di Edward Solly, a far parte delle Gallerie Reali berlinesi. Diverse testimonianze attestano che i dipinti della collezione Solly, poco prima di essere acquistati dallo stato, versavano in un pessimo stato di conservazione tanto da necessitare un intervento di restauro e che la causa era da ricercare negli sconsiderati tentativi di pulitura da parte dello stesso Solly. Tra il 1824 ed il 1830 lo stato finanziò una immensa campagna di restauri che interessò circa 1200 dipinti appartenenti alle Gallerie Reali, tra cui verosimilmente anche la tavoletta 1077. Forse in occasione di questi interventi vennero ritoccati sia il fondo oro (a olio e con polvere d'oro) che la superficie dipinta; vennero inoltre apposti sul retro della tavoletta due listelli verticali di legno in corrispondenza di spaccature del supporto. Nel 1960 (H. Böhm) vennero asportati i ritocchi oleosi della lamina dorata e il retro del supporto venne cerato. Probabilmente anche la tavoletta raffigurante il *Miracolo del ghiaccio ad agosto* (n. inv. 1077A) apparteneva in origine alla collezione Solly, ma è verosimile venne messa all'asta dalle Gallerie Reali subito dopo l'acquisto, perché giudicata inadatta all'esposizione (Herrmann, 1967, p. 154). Quando rientrò nelle collezioni reali dalla collezione Stobwasser, la tavoletta n. 1077A aveva già subito un trasporto della tela e della materia pittorica su una tavoletta di pino (Boskovits, 1988). Nel 1930 la tavoletta

---

<sup>462</sup> Firenze, Opificio delle Pietre Dure, Archivio Storico, GR 1254-1255.

subì una pulitura che asportò oltre allo strato di sporco e alla vernice, anche antichi ritocchi ad olio, mentre altri più curati a mastice vennero lasciati. La superficie pittorica necessitò di essere consolidata nel 1937 e successivamente a Wiesbaden, dopo il soggiorno negli Stati Uniti, dove aveva subito un ulteriore trattamento conservativo. In seguito al rientro della tavoletta nelle Gallerie di Berlino (1959), se ne trasportò su tela la pellicola pittorica e venne eseguito il ritocco pittorico (H. Böhm; Boskovits, 1988).

#### NOTE CRITICHE

Il polittico di Umiltà, è il più importante dei lavori problematici associati all'attività di Pietro Lorenzetti, non è firmato né datato. La discussione circa la datazione dell'opera è stata piuttosto vivace, seppur viziata per buona parte dall'intervento del restauratore Francesco Acciai, che nel 1841 appose ai piedi di Umiltà, al posto della tavoletta raffigurante la *Guarigione dell'emorroissa*, un pannello in cui trascrisse l'antica iscrizione e una data, 1316, in seguito interpretata spesso come 1341. Il dibattito storiografico si è polarizzato su queste due date almeno fino all'inizio degli anni Sessanta del secolo scorso, quando Luisa Marcucci (1961), e Miklós Boskovits in seguito (1988), hanno chiarito come quasi tutte le fonti antiche trascrivono l'iscrizione alla base del polittico di Umiltà, ma nessuna cita la presenza della data 1316; l'idea che il polittico fosse stato eseguito nel 1316 sembrerebbe derivare da una tradizione orale riportata da Guiducci (1632). Dal momento che fin dalla fine del XIX secolo si è ricondotta l'opera all'ambito di Pietro Lorenzetti, riguardo l'autorialità la discussione è stata generalmente circoscritta al grado di autografia e alla cronologia. In effetti, a fronte di un non trascurabile intervento di aiuti, i rapporti di partecipazione risultano ben orchestrati e la presenza di Pietro è palpabile nel respiro del dipinto, sconfessando il declassamento a mera opera di bottega. Diversi sono i confronti con opere certe, in particolare con la pala del Carmine. Si pensi alla *Vestizione di Ugolotto*, vicina nel governo degli spazi alla celeberrima *Consegna dell'abito carmelitano*, inclusa la presenza del pilastro spazioso e dell'essenziale balaustra, o alle variazioni prospettiche sul tema dell'alcova di Sobac. Consonanze ancora più vivide con l'impresa del 1329 emergono dalle raffinate fisionomie degli Evangelisti nelle cuspidi e dei personaggi nei tondi di predella, improntate al medesimo nitore del basto dell'asino nella *Costruzione del monastero di San Giovanni Evangelista* o della catena di capriata nel *Miracolo dell'olio e traslazione dei resti di Umiltà*. L'impegno descrittivo trova conferma nell'utilizzo di lamine metalliche a scopo naturalistico; in particolare è da approfondire l'impiego di foglia d'argento – o forse stagno – nella rappresentazione del

blocco di ghiaccio fatto miracolosamente comparire da Umiltà nel pozzo del monastero ad agosto. Il volto della protagonista nello scomparto centrale del polittico è eseguito su modello di quello della Madonna del Carmine, pur denotando una resa anatomica meno attenta e un tratto più secco. Altri brani indicano poi una vicinanza notevole coi modi affilati del fratello Ambrogio, lasciando aperta la possibilità di una collaborazione. Uno degli aspetti su cui però la critica ha più fatto leva nel disconoscere l'autografia dell'opera è lo studio sintetico nella caratterizzazione dei personaggi (Venturi, 1947; Frinta, 1976) e nelle architetture (Weigelt, 1930; Péter, 1933; Brandi, 1939; Carli, 1981), il quale rimanda più alle abbreviature del Giotto tardo e di Maso di Banco che alle descrizioni minuziose della *Nascita della Vergine* per l'altare di San Savino (De Wald, 1929; White, 1987). Se è pacifico riconoscere l'intervento della bottega in certe approssimazioni esecutive, quanto detto finora sul contesto di commissione, unito alla constatazione di una qualità generalmente sostenuta, spinge alla cautela nel giudizio dello spirito compendiato che informa l'opera. Questo può infatti essere interpretato come programmatico in un dipinto avente la funzione di suscitare la devozione portando ad esempio episodi della vita di Umiltà. La preferenza per un'impostazione spaziale immediatamente riconoscibile ma mai banale, una strategia di narrazione essenziale e una tavolozza vivace, luminosa e armonica paiono indicare che tutto fosse volto a una più efficace suggestione esercitata sul fedele. Di intenti diversi – seppur dialogante nello stile – è la pala del Carmine, opera celebrativa dell'antichità dell'omonimo ordine eremitico e della sua legittimazione moderna, caratterizzata difatti da un linguaggio sofisticato e indagatore delle più varie possibilità espressive della pittura. La medesima distanza emerge con le *Storie di san Nicola* agli Uffizi, resti di una pala d'altare già in San Procolo a Firenze e verosimilmente ideata per manifestare la personale devozione del facoltoso committente, verso in cui si esprime coerentemente il fratello Ambrogio.<sup>463</sup> Non pare poi casuale che il medesimo *sermo simplex* del polittico di Umiltà fosse stato adottato pochi anni prima da un pittore solitamente raffinatissimo nello studio del particolare come Simone Martini, nella pala dedicata al beato Agostino Novello. Fintantoché non si tenne conto della funzione dell'opera – legata anche in questo caso alla promozione di un beato – e della deliberata essenzialità stilistica conseguente, parve difficile collocarla coerentemente nel percorso stilistico del pittore (Carli, 1943; Seidel, 1985).

Il fatto che nella successione degli episodi la pala si discosti dalla *Vita* latina, autenticata nel 1332 come materiale d'inchiesta da inserirsi nel *dossier* preliminare per la

---

<sup>463</sup> ROBSON J., *Crisis and charity in fourteenth-century Florence: Ambrogio Lorenzetti's Saint Nicholas panels for San Procolo*, in *Late medieval Italian art and its contexts*, Woodbridge 2022, pp. 133-157.

canonizzazione, induce piuttosto a pensare che la sua esecuzione preceda quella data. Sembra improbabile difatti che la pala provante il culto tributato a Umiltà, nonché i suoi carismi sapienziali e taumaturgici, si discostasse dalla *Vita* scritta una volta che questa venne autenticata dal timbro notarile; più plausibile che si rifacesse a una versione della *Vita* di Umiltà, scritta o orale, precedente a quella ufficializzata nel 1332. Posto un *ante quem*, si può ulteriormente ragionare sull'opportunità di non allontanare l'esecuzione del dipinto dalla data dell'inchiesta preliminare del 1332. Se si pone attenzione alla scelta di raffigurare certi episodi piuttosto che altri o alla loro successione, emerge una connotazione del polittico quasi come di amplificatore della devozione rivolto specialmente alla comunità locale di fedeli. Momenti imprescindibili del percorso spirituale di Umiltà come l'esperienza da reclusa e la fondazione del monastero di Santa Maria Novella a Faenza vengono tralasciati; ciò che interessa far emergere dalla sequenza di episodi, oltre alla santità della religiosa, è che le vicende più significative della sua vita siano avvenute in terra fiorentina. Ritornando alla questione della diversa successione degli episodi, non si può non notare che, mentre in entrambe le versioni scritte solo due dei miracoli tra quelli presenti anche nel polittico avvengono a Firenze (la *Resurrezione del bambino* e il *Miracolo dell'olio*), nella versione dipinta si aggiungono a questi altri tre episodi (la *Dettatura dei Sermoni*, la *Guarigione dell'emorroissa* e il *Miracolo del ghiaccio*). Queste particolarità non si spiegano solo con l'impiego di una fonte altra rispetto alle due pervenute, ma anche e soprattutto con una precisa volontà di rinfocolare presso la comunità locale il ricordo di Umiltà non come generica badessa vallombrosana e men che meno come reclusa, ma specificatamente come santa e venerata figura di riferimento del monastero di San Giovanni Evangelista a Firenze. La commissione dell'opera sembra quindi ben configurarsi nel contesto di fervore che dovette precedere la richiesta di istruzione del processo di canonizzazione, sulla scia della morte di Margherita nel 1330.

#### FONTI

Mochi, [1610], in Firenze, Archivio di Stato (ASF), Conventi Soppressi, 260, n. 40, cc. 525r-527v, citato in Tabani-Vadalà, 1982, pp. 106-107 (*L'secondo altare adunque in detta chiesa del monastero di San Salvi a' mano destra chisten (?) ha la sua tavola distinta in cinque caselle, o vero tavolette, quali sono dipinti, e ripieni di miracoli, et essi caselli, o' tavolette, et conseguentemente essi miracoli distinti, e tramezzati da cornici indorate, et in cima esse tavolette son fatti a guisa di piramidi assai antiche dal loro aspetto, e nella cima delle quattro piramidi vi sono dipinti li quattro*

*evangelisti con le loro imprese, e nella tavola di mezzo vi è l'immagine intera della beata Umiltà vestita da monaca velata di velo bianco e nero e sopra il velo una pelle d'agnello e sopra la diadema dorata, a' piedi della quale immagine vi è, dipinta, un'altra monaca velata in ginocchioni vestita di color nero con veli bianchi solamente, e sopra detta immagine di detta beata Umiltà nel frontispizio della tavola vi è un quadretto dove è dipinta l'immagine della gloriosa Vergine Maria con il figlio in braccio. [...] In pede [...] dictae anconae seu tabulae dicti altaris haec leguntur verba litteris deuratis maiusculis [...] infra ad verbum videt Hec sut miracula b. humilitatis p. abbat. et fundatricis hu. monast. et in isto alt. est corp. eius);*

Marzi Medici, [1624], in ASF, Conventi Soppressi, 224, n. 116, cc. n. n. 61r-64v (*Credesi che la pittura di detta tavola per esser maniera greca ha fatta di mano di Buonamico Buffalmacco fatta dipingere dalla beata Margherita sua discepola, si come si legge dell'Istorie dei Pittori composte dal Vasare, et detto Buffalmacco dipingeva assai nel detto monasterio delle monache di Faenza*);

Benuccio, [terzo decennio del XVII secolo], in *Faventina, seu florentina canonizationis B. Humilitatis Abbatissae, ac Fundatricis Monialium Ordinis Vallis Umbrosae. Summarium pro reassumptione causa*, Roma 1711, in ASF, Corporazioni religiose soppresse dal Governo francese, 224, San Bartolomeo di Ripoli, 116, 30-31 (*Nella cappella [del chiostro di San Salvi] si vidde una tavola dipinta assai antica divisa in diciotto quadretti tramezzati con cornice dorate a piede dalle detta tavola si vidde l'infrascritte parole con lettere d'oro: Haec sunt Miracula Beatae Humilitatis P. Abbatissae, et Fundatricis Venerabilis Monasterij, et in isto Altare est Corpus eius.[...] à piedi della quale [beata Umiltà] si vedeva una monaca vestita d'habito nero, e veli bianchi con le mani giunte [...] e dalle Madri si asserisce essere quella essere il Ritratto di Sor Margarita [...]*);

Puglieschi, [1717], in ASF, Corp. Soppr., 224, 116, cc. n. n. 172r-173v, citato in Tabani-Vadalà, 1982, p. 106 (*Attestasi con piena, et indubitata fede per mera verità, e con giuramento da me infrascritto professore di pittura e perito nell'arte d'avere per ordine dell'illustrissimo e reverendissimo Monsignore Arcivescovo di Firenze, ed ad istanza del R. P. don Vincenzo Nannini fedelmente, e colla possibile attenzione ricopiato il presente di sopra disegno da un'antichissima tavola conservata appresso le reverende monache di San Salvi dell'ordine di Vallombrosa vicino a Firenze, coll'iscrizione posta a piedi della medesima, senza aggiungere, o lasciare cosa alcuna, quale tavola si asserisce essere già stata dell'altare, eretto ne' tempi antichi in onore di santa Umiltà da Faenza dopo la di lei morte nella chiesa del suo monastero di San Giovanni Evangelista di Faenza presso Firenze, ora distrutto. Nella quale tavola è effigiata la detta santa Umiltà, con una monaca genuflessa a suoi piedi, ed intorno a detta immagine vi sono dipinte 13 storie rappresentanti alcuni suoi miracoli, e segnalate azioni da ella operate, di mano dell'istesso pittore. Quale tavola, o pittura, avendola io più e più volte considerata secondo che porto la perizia dell'arte, asseveratamente giudico essere stata dipinta di mano di Buonamico*

Buffalmacco [...] *In fede di che ho scritto e sottoscritto la presente di propria mano questo dì 20 dicembre 1717, in Firenze. Io Antonio Puglieschi.*[...]);

Benoffi, [1746], in ASF, Manoscritto 176, filza 25 da [c. s. n. 1r] a [c. s. n. 11r] (*Nell'oratorio terreno, ove si comunicano le monache v'è l'altare, al quale è appesa la tavola, che fu fatta subito dopo la morte della santa. L'immagine è dipinta col diadema di santa, e intorno tredici storiette, che rappresentano altrettanti miracoli, e fatti eroici da lei in vita operati. Vi si legge la seguente iscrizione: Haec sunt miracula beate Humilitatis prime abbatisse et fundatricis huius monasterii et in isto altaris est corpus eius. È stato ritoccato modernamente*);

Rapporti, [1810], in AABAF, *Soppressioni. Carteggi e atti. Rapporti della commissione sugli oggetti d'arte e sacri esistenti nei conventi del Dipartimento dell'Arno* (1808-1811), c. 9 (*La commissione si recò la mattina dei ventisei novembre milleottocentdieci al soppresso monastero di San Salvi [...] nella sagrestia delle monache un quadro distinto in vari spartimenti*);

Processi, [1810], in AABAF, *Soppressioni. Carteggi e atti. Processi verbali della Commissione di Arti e Scienze nel 1810. Documenti riguardanti la provenienza e il passaggio dei quadri appartenenti ai Monasteri Soppressi*, 68, inserto "Abbozzi delle note dei quadri tolti dai monasteri soppressi nel 1810", c. 78r (*Dal Convento di San Giovanni Evangelista, detto di San Salvi fuori di Firenze [...] un quadro diviso in sedici quadretti in tavola alto braccia 3 e mezzo, largo braccia 3 e tre quarti rappresentante vari santi, opera antica. Mediocre*);

Masselli, [1855-1859], in ASGF, *Catalogo della Galleria dell'Accademia*, c. 62 v ([I]: Buffalmacco; *Tavola composta di cinque parti terminate superiormente a cuspide troncata, e coi fondi messi a oro. La cuspide di mezzo, più alta dell'altre, ha di sopra una cornice dentellata, e di sotto un arco a sesto acuto. Nella parte di mezzo è figurata Santa Umiltà in piedi vestita da monaca, colla Beata Margherita sua discepola inginocchiata, in atto di pregarla. Sotto la figura della santa è una iscrizione in caratteri dorati, rifatta modernamente a imitazione di quella che eravi innanzi ma guasta assai, e così concepita: «A. MCCCXVI hec sunt miracula beate humilitatis prime abbtisse et fundatricis huius venerabilis monasterii et in isto altari est corpus eius.»*Le parti laterali contengono undici quadretti (il duodecimo è smarrito) esprimente storie della vita di S. Umiltà).

## BIBLIOGRAFIA

Guiducci, 1632, pp. 136, 149 (*Stabilirono alzare un altare ad honor suo, et in breve tempo fu fatto, postavi l'immagine in un quadro ricco, e ben ornato, dipinta dell'istessa (santa). Qual pittura era circondata da 14 altri quadretti piccoli, ne' quali si rimiravano l'opere più segnalate, che nella sua angelica vita fece. Quella stette in detto altare lo spazio di 240 anni, cioè tutto il tempo che in detto monasterio dimororno le monache [...] la tavola quale dicono fusse dipinta 6 anni dopo il suo felice*

*passaggio all'altra vita, nel 1316, in cui si vede Santa Humiltà nel mezzo, con una monaca a' piedi, che l'adora (e vogliono che rappresenti la beata Margherita) e all'intorno 14 quadretti de' miracoli insigni della santa, in ciascheduno de' quali ell'è dipinta con la diadema in capo);*

*Acta Sanctorum, Maii, V, 1685, p. 218 (Praecipue tamen ei placuit tabula, sexto post felicem transitum anno, id est XCCCXVI picta, cum monacha ad pedes orante (quam B. Margartiam esse volunt) circumdaa areolis quatuordecim, continentibus totidem S. Humilitatis miracula, et ipsam in sin[gu]lis earum diadematum);*

*Acta Sactorum, Maii, VII, 1688, p. 837 (pubblicano uno schema molto approssimativo della pala, eseguito da Antonio Magliabechi);*

Giamboni, 1700, p. 101 (A S. Pancrazio, dov'è la sua vera antica Immagine dipinta per mano di Giovanni detto Buffalmaco);

Nannini, 1722, pp. 52-53, 65 (*Fu dopo consacrato il detto altare in onore della Santa Abbadessa, ed ornato con un gran quadro, dentro del quale è dipinta la di lei immagine con diadema di Santa, e intorno tredici storie, che rappresentano altrettanti miracoli, e fatti eroici, da lei in vita operati. Conservasi tuttavia il predetto quadro entro al Monastero di S. Salvi, e vi si legge appiè d'esso a' caratteri antichi la seguente iscrizione: haec sunt miracula beatae humilitatis p. abbatissae, et fundatricis venerabilis monasterij, et in isto altare est corpus eius; Buona parte de' loro mobili, ed arredi rimase sepolta sotto le pietre [...] trovossi ancora senza lesione il quadro grande dell'altare, e statua mentovata di sopra, ed alcuni altri quadretti, ne' quali era dipinta a di lei immagine: quali cose tutte estratte dalle rovine due giorni dopo per diligenza di D. Biagio monaco vallombrosano, e governatore del monastero furono poscia trasportate col sacro corpo nel convento di Santa Caterina per consolazione, e conforto di quelle povere religiose);*

Brocchi, 1742, p. 304 (*la qual tavola si conserva ancora come prezioso avanzo d'antichità, nel Monastero di S. Salvi);*

Richa, I, 1754, p. 398 (*Conservasi finalmente in Monastero un'antica tavola, ove S. Umiltà è dipinta col diadema di Beata, ed intorno vi sono tredici storie, che rappresentano altrettanti miracoli, e fatti eroici operati da lei in vita);*

Waagen, 1830, p. 53 ([II: 1077]: Ambrogio di Lorenzo) [si vedano anche edizioni del 1832, 1833, 1841, 1845, 1847, 1851, 1855, 1857, 1860];

Kugler., 1834, p. 282, ([II: 1077]: Ambrogio Lorenzetti) [si veda anche edizione del 1838];

Nagler, 1838, p. 63, ([II: 1077]: attribuzione a Pietro Lorenzetti, che sembra però essere frutto di un errore);

*Description*, 1842, p. 11 ([I]: Ambrogio Lorenzetti);

*Description*, 1847, p. 10 ([I]: Buffalmacco; datato 1341);

*Description*, 1850, p. 10 ([I]: Buffalmacco; datato 1316) [si veda anche edizione del 1852];  
 Crowe-Cavalcaselle, II, 1864, p. 147, nota 5, ([II: 1077]: scuola di Ambrogio Lorenzetti; si mette in relazione per la prima volta la tavoletta 1077 col polittico fiorentino);  
 Murray, [1878], in Tucker, 2017, p. 224 (Si riconducono per la prima volta, sia la tavoletta n. 1077, sia il polittico di Firenze alla mano di Pietro Lorenzetti; si documenta come che l'idea dell'attribuzione a Pietro Lorenzetti già circolasse tra i conoscitori tedeschi, tra cui anche il barone Karl Eduard von Liphart e Julius Meyer, nella prima metà degli anni ottanta del XIX secolo);  
 Crowe-Cavalcaselle, II, 1883, pp. 77-78 ([I]: Buffalmacco; datato 1316);  
 Pieraccini, 1883, pp. 56-57 ([I]: Scuola del Lorenzetti; datato 1316);  
 Bode, in Burckhardt, III/II, 1884, p. 549 ([I]: Pietro Lorenzetti; datato 1316);  
 Crowe-Cavalcaselle, III, 1885, 156, nota 1, 192, nota 2, 235-236, ([I, II: 1077]: Pietro Lorenzetti; sembrerebbe datato 1316);  
 Meyer, 1885, pp. 31-32 ([II: 1077]: riporta attribuzione di Charles Fairfax Murray e Karl Eduard von Liphart a Pietro Lorenzetti; datato 1316);  
 Bode, in «Gazette des Beaux-Arts», 1888, p. 201 ([I, II: 1077] Pietro Lorenzetti);  
 Cocera, in «Archivio storico dell'arte», 1, 1888, p. 430, ([II: 1077A]: Pietro Lorenzetti; datato 1316);  
 Thode, 1888, p. 7 ([I]: Pietro Lorenzetti; datato 1316);  
 Von Tschudi, in «Amtliche Berichte aus den Königlichen Kunstsammlungen», 9, 4, 1888, p. LV-LVI ([II: 1077A]: Pietro Lorenzetti; datato 1316);  
 Muther-Hirt, 1889, p. 20 ([I, II]: Pietro Lorenzetti; datato 1316);  
*Verzeichnis*, 1891, pp. 151-152, ([III]: Pietro Lorenzetti; datato 1316) [si vedano anche edizioni del 1898, 1904, 1906, 1912, 1921, 1930];  
 Berenson, 1897, p. 150, ([II]: Pietro Lorenzetti; datato 1316);  
 Schubring, 1901, pp. 7-8 ([I, II]: rigetta l'attribuzione a Pietro Lorenzetti e attribuisce l'opera al Maestro della Beata Umiltà; datata 1341);  
 Douglas, 1902, p. 364 ([I, II]: Pietro Lorenzetti; datato 1316);  
 Douglas, in Crowe-Cavalcaselle, II, 1903, p. 164, nota 2 ([I, II]: Pietro Lorenzetti; datato 1316);  
 Von Meyemburg, 1903, p. 7 ([I, II]: Pietro Lorenzetti; datato 1316);  
 Suida, in «Repertorium für Kunstwissenschaft», 27, 1904, p. 387, nota 4 ([I, II]: Pietro Lorenzetti; datato 1316);  
 Suida, 1905b, p. 96, nota 1 ([I, II]: Pietro Lorenzetti; datato 1316);  
 Cruttwell, 1907, pp. 253-254 ([I, II]: Pietro Lorenzetti; datato 1316);

Venturi, V, 1907, pp. 668-672 ([I, II]: Pietro Lorenzetti; datato 1316);

Davidsohn, IV, 1908, p. 19 ([I]: datato 1341);

Douglas, in Crowe-Cavalcaselle, III, 1908, p. 92, note 1-2 ([I, II]: Pietro Lorenzetti; datato 1316);

Suida, in «Repertorium für Kunstwissenschaft», 31, 1908, p. 208 ([I, II]: Pietro Lorenzetti; datato 1316);

Berenson, 1909, p. 188 ([I, II]: Pietro Lorenzetti; datato 1316);

Posse, 1908, pp. 20-21 ([I, II]: Pietro Lorenzetti; datato 1341);

Ercolani, 1910, pp. 199-202 ([I, II]: Pietro Lorenzetti; datato 1316);

Lazzareschi, 1910, pp. 504-514 ([I, II]: Pietro Lorenzetti; datato 1316);

Kurzwelly, in «Repertorium für Kunstwissenschaft», 35, 1912, pp. 355-360, 362 ([I]: Francesco Traini; attorno al 1333, in prossimità delle tavolette di San Procolo di Ambrogio Lorenzetti);

Perkins, 1912, pp. 35-37, 39 ([I, II]: Pietro Lorenzetti; datato 1316);

Carmichael, in «The Ecclesiastical Review», 49, 1913, pp. 429-445 ([I]: pubblica una copia dello schizzo della pala di Antonio Puglieschi, eseguito nel 1717 in vista del processo di canonizzazione di Umiltà; politico commissionato nel 1311);

Sirén, 1916, p. 320 ([I, II]: Pietro Lorenzetti; datato 1341);

Berenson, 1918, p. 266, ([I, II]: Pietro Lorenzetti; datato 1341);

De Nicola, in «Rassegna d'arte antica e moderna», 18, 1918, p. 95 ([I, II]: Pietro Lorenzetti; datato 1316);

Sirén, in «The Burlington magazine for connoisseurs», 35, 1919, pp. 230, 236 ([I, II]: Pietro Lorenzetti);

De Nicola, in «Bollettino d'arte del Ministero della Pubblica Istruzione», 16, 1922-1923, p. 57 ([I, II]: Pietro Lorenzetti; datato 1316);

Suida, in «Jahrbuch der Preussischen Kunstsammlungen», 44, 1923, p. 133 ([I, II]: Pietro Lorenzetti; datato 1316);

Van Marle, II, 1924, pp. 368-370, 375-376 ([I, II]: Pietro Lorenzetti; datato 1341);

Gielly, 1926, pp. 62-63, 114 ([I, II]: Pietro Lorenzetti; datato 1316);

*Galleria degli Uffizi*, 1926, p. 6 ([I, II]: Pietro Lorenzetti; datato 1316);

Cecchi, 1928, pp. 89, 93-94, ([I, II]: Pietro Lorenzetti; datato 1341);

De Wald, in «Art Studies», 7, 1929, pp. 158-159 (Rigetta l'attribuzione a Pietro Lorenzetti e avvicina il polittico al Maestro di santa Cecilia e Bernardo Daddi; datato 1341);

Sinibaldi, in Thieme-Becker, XXIII, 1929, p. 387 ([I, II]: incerta attribuzione Pietro Lorenzetti; datato 1341);

Cecchi, 1930, pp. 38-39, ([I, II]: Pietro Lorenzetti; datato 1341);

Sandberg Vavalà, in «The Burlington magazine for connoisseurs», 57, 1930, p. 142 ([I, II]: rigetta attribuzione a Pietro Lorenzetti);

Sinibaldi, 1930, p. 47 ([I, II]: Pietro Lorenzetti; datato 1341);

Weigelt, 1930, p. 42 ([I, II]: Pietro Lorenzetti; datato 1341);

Hautecoeur, 1931, p. 142 ([I, II]: Pietro Lorenzetti; datato 1341);

*Verzeichnis*, 1931, pp. 262-263 ([III]: Pietro Lorenzetti; datato 1316 o 1341);

Berenson, 1932, p. 292 ([I, II]: Pietro Lorenzetti; datato 1341);

Colasanti, in «Dedalo», 3, 1932, p. 664 ([III]: Pietro Lorenzetti);

Giglioli, 1932, p. 5 ([I, II]: Pietro Lorenzetti; datato 1316);

Péter, in «La Diana», 1933, pp. 175, 178, 190, nota 52 ([I, II]: rigetta attribuzione a Pietro Lorenzetti e ripropone la tesi di Paul Schubring dell'esistenza di un Maestro della Beata Umiltà);

Sinibaldi, 1933, pp. 109-110, 192-193 ([I, II]: Rigetta attribuzione a Pietro Lorenzetti);

Kunze, 1934, p. 7 ([I, II]: Pietro Lorenzetti; datato 1341);

Berenson, 1936, p. 251 ([I, II]: Pietro Lorenzetti; datato 1341);

Lavagnino, 1936, pp. 657, 660 ([I, II]: Pietro Lorenzetti; datato 1341);

Zama, 1938, p. 51 ([I, II]: Pietro Lorenzetti; datato 1341);

Brandi, 1939, p. 126 ([I, II]: rigetta attribuzione a Pietro Lorenzetti e propone quella a un pittore faentino);

Hentzen, 1940, p. 18 ([II: 1077A]: Pietro Lorenzetti; datato 1316 o 1341) [si veda anche edizione del 1944];

Hamlin, in «College Art Journal», 5, 2, 1946, p. 76 ([II]: Pietro Lorenzetti);

Venturi, 1947, pp. 130-131 ([I, II]: rigetta attribuzione a Pietro Lorenzetti; datato 1341);

Cecchi, 1948, pp. 139-141 ([I, II]: rigetta attribuzione a Pietro Lorenzetti; datato 1341);

Sandberg Vavalà, 1948, pp. 84-85, 297 ([I, II]: Pietro Lorenzetti; datato 1341);

*Zurückgekehrte Meisterwerke*, 1949, p. 23-24 ([II] Pietro Lorenzetti);

Brandi, 1949, p. 33 ([I, II]: rigetta attribuzione a Pietro Lorenzetti e parla di “lorenzettinismo”);

Longhi, in «Paragone», 23, 1951, p. 27 ([I, II]: Pietro Lorenzetti; datato 1341);

Toesca, 1951, pp. 558-558, ([I, II]: Pietro Lorenzetti; datato 1316);

Volpe, in «Paragone», 13, 1951, pp. 49-50 ([I, II]: Pietro Lorenzetti; datato 1341);

Kaftal, 1952, coll. 489-496 ([I, II]: non di Pietro Lorenzetti, ma di un pittore influenzato da Bernardo Daddi e dal Maestro di santa Cecilia);

Salvini, 1952, p. 11 ([I, II]: Pietro Lorenzetti; datato 1341);

Oertel, 1953, pp. 154-155, 230, 270, 271 ([I, II]: Pietro Lorenzetti; datato 1341);

Carli, 1955, pp. 86, 280, nota 1 ([I, II]: Pietro Lorenzetti; datato 1316);

Meiss, in «Rivista d'Arte», 30, 1955, p. 129, nota 33 ([I: cuspidi e tondi]: scopre nei depositi degli Uffizi e pubblica le cuspidi e i tondi della predella, riconducendo solo i primi alla mano di Pietro Lorenzetti, non ritenendo i tondi, come il resto del polittico, dello stesso livello qualitativo e provenienti dallo stesso complesso; 1329 circa; [III] ipotizza che la cuspidi centrale dovette raffigurare il Redentore);

Carli, 1956, pp. 5-8, 10 ([I, II]: Pietro Lorenzetti; datato 1316);

Oertel, 1956, pp. 84-85 ([I, II]: Pietro Lorenzetti; datato 1340 o 1341);

Volpe, in «Paragone», 7, 1956, 73, p. 53 ([I: cuspidi e tondi]: Pietro Lorenzetti, attribuzione con cui era concorde anche Mina Gregori);

Oertel, in «Kunstchronik», 11, 1958, pp. 51-52 ([I, II]: Pietro Lorenzetti; datato 1340 o 1341);

Baldini, 1958, pp. 13-15 ([III]: Pietro Lorenzetti; riconosce le cuspidi e i tondi della predella come provenienti dallo stesso complesso);

Réau, III/II, 1958, p. 366 ([I, II]: Pietro Lorenzetti; datato 1341);

Cohn, in «Rivista d'Arte», 34, 1959, pp. 3-17 ([I, II]: Pietro Lorenzetti; *ante* 1332, data di autenticazione della *Vita* latina; ricondusse sia i pinnacoli sia i tondi al polittico di Umiltà; riporta all'attenzione degli studi lo schizzo di Puglieschi del 1717, già pubblicato da Carmichael (1913));

Carli, 1960, pp. 8-9 ([I, II]: Pietro Lorenzetti; datato 1316);

Volpe, 1960, p. 264 ([I, II]: Pietro Lorenzetti; datato 1316);

Becherucci, in *Enciclopedia universale dell'arte*, VIII, 1962, col. 689 ([I, II]: Pietro Lorenzetti; cita ipotesi di datazione di Luisa Marcucci 1330-1332);

Marcucci, in «Arte antica e moderna», 4, 1961, pp. 21-26 ([I, II]: Pietro Lorenzetti; *post* 1332, data di autenticazione della *Vita* latina; [III] ricorda come Mario Salmi l'avesse informata di aver riconosciuto il pinnacolo centrale in un *Cristo benedicente* già ricondotto a Pietro Lorenzetti da Arduino Colasanti nel 1932);

Marcucci, 1962, pp. 7-8 ([I, II]: Pietro Lorenzetti; pala commissionata dopo il 1330-1332 e portata a termine qualche anno dopo);

Carli, 1965, p. 4 ([I, II]: Pietro Lorenzetti; datato 1316);

Marcucci, 1965, pp. 153-157 ([I, II]: Pietro Lorenzetti; pala commissionata dopo il 1330-1332 e portata a termine qualche anno dopo);

Cämmerer George, 1966, pp. 152-153 ([I, II]: Pietro Lorenzetti; datato 1341);

Oertel, 1966, p. 158 ([I, II]: Pietro Lorenzetti; datato 1341);

Volpe, 1966, pp. 8, 28 ([I, II]: Pietro Lorenzetti; *post* 1332);

White, 1966, pp. 250-251 ([I, II]: l'opera non sarebbe riconducibile alla bottega di Pietro, ma frutto di un generale meticciamiento tra cultura senese e fiorentina; 1341);

Dal Poggetto, in *Omaggio a Giotto*, 1967, pp. 27-29 ([I, II]: Pietro Lorenzetti; *post* 1332, 1341 circa);

Previtali, 1967, p. 122 ([I, II]: Pietro Lorenzetti; 1330-1332);

Berenson, 1968, p. 218 ([III]: Pietro Lorenzetti; datato 1316);

Oertel, 1968, pp. 229, 362 ([I, II]: Pietro Lorenzetti; datato 1341);

Van Os, 1969, p. 7 ([I, II]: Pietro Lorenzetti; 1330-1335);

Berti, 1971, pp. 23, 32 ([I, II]: Pietro Lorenzetti; datato 1341);

Carli, 1971a, p. 10 ([I, II]: Pietro Lorenzetti; 1330-1332, tra la pala del Carmine e quella della *Natività della Vergine*);

Carli, 1971b, p. 18 ([I, II]: Pietro Lorenzetti; 1330-1335);

Bock, 1975, pp. 236, 237 ([III]: Pietro Lorenzetti; datato 1341);

Frinta, in «Mitteilungen des Kunsthistorisches Institutes in Florenz», 20, 1976, pp. 271, 276, 278, 279, ([I, II]: seguace di Pietro Lorenzetti; 1341; [III] ripropone timidamente l'ipotesi di Salmi, pubblicata da Marcucci (1961) di vedere nel *Cristo benedicente* pubblicato da Colasanti (1932) la cuspide centrale);

Laclotte, in «Paragone», 27, 1976, 317-319, p. 16 ([I, II]: Pietro Lorenzetti; 1341?);

Skaug, in «Mitteilungen des Kunsthistorischen Institutes in Florenz», 20, 1976, 3, p. 302, nota 8 ([I, II]: Pietro Lorenzetti; 1341);

Volpe, in «Paragone», 27, 1976, p. 55 ([I, II]: Bottega di Pietro Lorenzetti; lo studioso rintracciava nelle tavolette fortissimi richiami ad Ambrogio *tanto da lasciar sospettare una celata collaborazione*; anni Quaranta);

Becherucci, in *Scritti di storia dell'arte*, I, 1977, p. 169 ([I, II]: Pietro Lorenzetti; 1330-1332);

Bellosi, in «Prospettiva», 11, 1977b, p. 21 ([I, II]: Pietro Lorenzetti; non databile al 1316);

Maginnis, in «Zeitschrift für Kunstgeschichte», 40, 1977, p. 293 ([I, II]: seguace di Pietro Lorenzetti; confrontabile con gli ultimi lavori di Pietro);

Neri Lusanna, in «Paragone», 28, 1977, 325, p. 37, nota 49 ([I, II]: Pietro Lorenzetti; *post* 1332);

Leone De Castris, , in «Antichità viva», 18, p. 14, nota 12 ([I, II]: Pietro Lorenzetti; 1330-1335);

Scudieri, in Acidini Luchinat, 1979, pp. 52-54 ([I, II]: Pietro Lorenzetti; *post* 1332);

Chelazzi Dini, in *Il Gotico a Siena*, 1982, p. 232 ([I, II]: Pietro Lorenzetti; 1332-1340);

Boskovits, in «Paragone», 37, 1986, 439, p. 8 ([I, II, III]: Pietro Lorenzetti; primi anni del quarto decennio);

Boskovits, 1988, pp. 84-91 ([I, II, III]: Pietro Lorenzetti; primi anni del quarto decennio; [III] ripropone l'ipotesi di Salmi, pubblicata da Marcucci (1961) di vedere nel *Cristo benedicente* pubblicato da Colasanti (1932) la cuspidale centrale);

Volpe, 1988, pp. 174-186 (Lo studioso nota *pungenti contrasti di forma e di umore mentale se si confrontano ad esempio le prime due storie, e la quarta (Colloquio tra Rosanese e Ugolotto; Vestizione di Ugolotto; Diagnosi della malattia del monaco), con la terza o la decima dell'attuale sistemazione, cioè con la Santa che legge nel refettorio e che detta i Sermoni. Là è un calmo e poderoso discorrere con sottili rimandi neogiotteschi, esaltati infine dagli «spaccati» purissimi delle due storie ora a Berlino. Nelle altre due, e in altre ancora, problemi di forma profilata e pungente, più "gotica", come si dice, aprono chiaramente verso Ambrogio, e appunto verso il suo goticismo, approdando ad un sincretismo di accenti mai altrimenti verificabile in tutta l'opera di Pietro).*

Skaug, 1994, pp. 226-228 ([I, II, III]: Pietro Lorenzetti; databile attorno al 1330);

Padoa Rizzo, 2002, pp. 50-55 ([II, tondi]: Pietro Lorenzetti; 1340-1345);

Monciatti, 2002, pp. 109-112 ([I, II, III]: Pietro Lorenzetti; *post* 1339, anno di inizio costruzione di Orsanmichele);

Christiansen, in «Apollo», 157, 2003, p. 14, nota 17 ([I, II, III]: *Pietro must also have a large hand in the design of the Beata Umiltà altarpiece; la pala di Umiltà is unquestionably the most important of the problematic works associated with Pietro's activity*);

Laclotte, in *Duccio* 2003, pp. 404-405 ([I, II, III]: prodotto della bottega comune di Pietro e Ambrogio Lorenzetti);

Tartuferi, in *Giotto e il Trecento*, 2009, pp. 101 e 246 ([I, II, III]: Pietro Lorenzetti; *post* 1332);

Hoch, in «Zeitschrift für Kunstgeschichte», 75, 2012, 1, pp. ([I, II, III]: Pietro Lorenzetti; 1332-1340);

Demaria, in «Arte Cristiana», 109, 924, 2021, pp. 170-171 ([I, II, III]: Pietro Lorenzetti e bottega, con la collaborazione di Ambrogio; 1330-1332 circa);

Castelli-Ricciardi, in *Il politico della beata Umiltà*, 2023, p. 92 (*Si ipotizza che i [cinque] pannelli istoriati fossero più alti di circa cm 10-20 e avessero terminazioni rettangolari, così da*

*nascondere la traversa retrostante. In questa porzione lignea mancante, potrebbero aver trovato posto anche i listelli di collegamento con le cuspidi con gli Evangelisti, di cui non si trova traccia nei supporti.)*

## MOSTRE

[II: 1077A] München 1948 (s. n. cat.); [I: pinnacoli e tondi] Firenze 1958 (s. nn. cat.).

## FOTOGRAFIE

[I: centrale e storie]

Brogi, 2488 [*post* restauro Acciai (1841)]

Alinari, 1419 [*post* restauro Acciai (1841)]

Brogi n. 14883 [*post* restauro Acciai (1841)]

Brogi, n. 19256-19258 [*post* restauro Acciai (1841)]

Roma, Istituto Centrale per il Catalogo e la Documentazione, 19207 [*post* restauro Acciai (1841)]

Reali, 580-590 [anni Venti]

Alinari, 45984-45988 [anni Venti]

Roma, Centrale per il Catalogo e la Documentazione, 118674-118685 [secondo dopoguerra]

[I: cuspidi]

Firenze, Archivio storico Opificio delle Pietre Dure, scheda GR 1255, 95338-95340 [*ante* restauro (1956-1958)]

Firenze, Archivio storico Opificio delle Pietre Dure, scheda GR 1255, 113463-113465, 108856-108862 [*post* restauro (1956-1958)]

[I: tondi]

Firenze, Archivio storico Opificio delle Pietre Dure, scheda GR 1254, 95341-95347 [*ante* restauro (1956-1958)]

Firenze, Archivio storico Opificio delle Pietre Dure, scheda GR 1254, 108853-108854, 108856-108862 [*post* restauro (1956-1958)]

[II]

Bologna, Fototeca Fondazione Zeri, 20265-20267

Hanfstaengl, 512-513

Berlin, Fototeca Gemäldegalerie, Staatliche Museen zu Berlin, Preußischer Kulturbesitz,  
s. n. inv.

[III]

Foto Calderini, in A. COLASANTI, *Due dipinti inediti di Simone Martini e di Pietro Lorenzetti*, in «Dedalo», III, 1932, pp. 659-665: 644

Francesco Traini

*San Domenico di Caleruega e otto storie della sua vita*

Pisa, Museo nazionale di San Matteo – *Inv. No. 1608-1609*

1344-1345

Trittico

Tempera su tavola, fondo oro; 175 x 74 cm (centrale), 163 x 93 cm (lateral)

#### ISCRIZIONI

Alla base della pala, sotto le quattro scene dell'ordine inferiore:

«Hoc op[us] f[a]ctum fuit t[em]p[or]e d[omi]ni Ioh[ann]is Coci / op[er]arij op[er]e  
maio[r]is eccl[esi]e S[an]cte M[arie] p[ro] co[m]uni / pisano pro anima domini Albisi de  
Stateriis de p[...] / sup[ra]d[i]c[t]e: franciscus traini pin[xit];»

Alla base della pala, sotto la figura di san Domenico:

«S[an]ctus D[ome]nicus pater ordinis p[re]dicato[r]um;»

Nel pannello centrale, nel libro squadernato da san Domenico:

«Venite filii audite me timore[m] domini docebo vos» (Salmi, 34, 12);

Nella cuspide centrale, nel libro squadernato da Cristo benedicente:

«Ego sum i (*sic*) lux mundi et q[ui] seq[ui]t[ur] me no[n] ambulat i[n] te[n]ebri[s]» (Vangelo  
di Giovanni, 8, 12);

Nelle cuspidi laterali, nei cartigli retti dai profeti:

«Daniel pro[feta]; Ysaias pro[feta]; Yreemias pro[feta]; Eieziel pro[feta].»

#### VICENDE STORICHE

L'iscrizione ai piedi dell'opera ci informa che l'opera venne eseguita al tempo dell'operaio Giovanni Coci, operaio dell'Opera del Duomo, per l'anima di Albizo delle Stadere. Quest'ultimo nel suo testamento del 25 gennaio 1336 espresse la volontà di essere sepolto presso la chiesa di Santa Caterina con l'abito domenicano e che dopo la

sua volta si erigesse *unum altare seu cappella in qua divina officia celebrentur pro anima mea et meorum parentum in cujus constructione et hedificatione expendatur et expendi debeant meis libre quingente denariorum posanorum et tam pro calice quam pro missale et aliis paramentis de novo emendis sine aliqua defalcatione hec dicte ecclesie judicando* (Bonaini, 1846). Tra il 24 aprile 1344 e il 15 gennaio 1345 sono documentati pagamenti da parte dell'operaio Giovanni Coco a favore del pittore Francesco *condam traino, per dipintura una taula la quale alantare di messere Albiso dele statee*. L'8 luglio successivo un converso domenicano viene rimborsato della spesa per *uno palio di setta dimassi alantare et ala taula che de in sue lautare di messer Albiso dele Statee in Santa Chatalina* (Bonaini 1946). Una citazione più circostanziata è quella di Vasari (1568) –che cita però sei e non otto storie–, il quale ricorda la tavola nella cappella di San Domenico di patronato della famiglia Coscia, identificata con una cappella all'estremità del transetto destro, collegata al cimitero –e pertanto accessibile ai laici– e destinata negli anni cinquanta del XIV secolo a luogo di sepoltura dei frati. Forse ancora lì localizzato, il trittico non subì i danni dell'incendio che divampò in Santa Caterina nel 1651 (Pisani, 2020) e fu smembrato nel corso del XVIII secolo (Pisani 2020; Bonaini 1845; Alinari 8870-8871, 8901; Brogi 19412-19414). Nel 1837 il centrale entrò nell'Accademia pisana di Belle Arti (Polloni), mentre i laterali vengono conservati presso il seminario arcivescovile (Bonaini 1846; Supino 1894). Nel corso del terzo decennio l'opera venne riassembleta e dotata di una cornice neogotica posticcia, con pinnacoli e gattoni rampanti (Alinari 37125-37131) e nuovamente collocata sull'altare della cappella di San Domenico nella chiesa di Santa Caterina a Pisa, per cui in origine era stata commissionata (Anderson 28459-28468, 28759-28759; Pisa, Soprintendenza, Fototeca, Lastra A 1933; Brogi 24882, 24885-24888). In seguito sull'altare rimasero solo i laterali (Meiss 1933; Gronau 1939) e l'insieme venne poi ricomposto in occasione della mostra dedicata alla scultura medievale pisana, che nel 1946 venne organizzata nei locali dell'ex convento di San Matteo. Dopo il restauro di N. Carusi, l'opera venne esposta integralmente nel Museo Civico (Pisa, Soprintendenza, Fototeca, Lastra C 2332), dove tutt'oggi si trova.

## ICONOGRAFIA

La tavola costituisce il secondo più esteso ciclo agiografico su tavola dedicato a Domenico di Caleruega nel Medioevo europeo, secondo solo all'*antependium* del Museu Nacional d'Art de Catalunya (no. inv. 015825-000), eseguito entro i primi decenni del XIV secolo, con dodici episodi della vita del santo, cinque dei quali presenti anche nel

programma iconografico qui esaminato. Nel pannello centrale è raffigurato Domenico di Calermela, stante con un ramo di giglio nella mano destra e nella sinistra un libro che recita un passo del Libro dei Salmi (34,12). Nelle cuspidi sono rappresentati i profeti Daniele, Isaia, Geremia ed Ezechiele e in quella centrale Cristo in atto di benedire, su modello di quello nel quadrilobo apicale della Croce di Ognissanti. Gli otto episodi ai lati del santo sono i seguenti: (I) *Presagio divino della madre di Domenico, prima del suo concepimento*; (II) *Papa Innocenzo III sogna Domenico che sorregge la chiesa del Laterano*; (III) *Domenico a Roma ebbe una visione su san Pietro e san Paolo*; (IV) *Il libello di san Domenico resiste alle fiamme*; (V) *Resurrezione di Napoleone Orsini, nipote del cardinale Fossanova*; (VI) *Soccorso dei pellegrini naufragati guadando la Garonna*; (VII) *Visione di Guala, priore di Brescia*; (VIII) *Funerali del santo*. L'ordine di lettura degli episodi è per blocchi, da sinistra a destra, e per episodi, dall'alto in basso, da sinistra a destra. La sequenza degli episodi corrisponde grosso modo a quella riportata nei testi agiografici del XIII secolo derivanti dalla prima agiografia del santo redatta da Giordano di Sassonia,<sup>464</sup> seppur in questi il miracolo del falò di Fanjeaux (IV) preceda la richiesta di ufficializzazione di Domenico a Innocenzo III e la visione dei santi Pietro e Paolo, mentre nella tavola di Traini li segue. L'episodio del soccorso dei naufraghi (1210-1211 circa), che dovrebbe avvenire ancora prima del viaggio romano per richiedere a Innocenzo III il riconoscimento dei predicatori, è riportato solo nelle *Vitae Fratrum* (1259-1260) di Gérard de Frachet, una raccolta di agiografie di frati domenicani, che però nella sezione dedicata al fondatore si discosta dalle precedenti raccolte, tutte dipendenti dall'opera del primo biografo di Domenico, Giordano di Sassonia, collezionando episodi alternativi. Quello commissionato a Traini è pertanto un *pastiche*, che segue nella quasi totalità la prima tradizione agiografica e vi aggiunge un episodio allogeno, verosimilmente su precise indicazioni della committenza, forse in relazione ai danni provocati dalle piene dell'Arno (Pisani, 2020). Non sono sicura la differenza di esecuzione della chierica possa essere considerata indizio della volontà del pittore di suggerire una progressione cronologica nelle storie. Mentre l'esecuzione –chierica continua o discontinua– varia infatti tra il gruppo sinistro e quello destro, non vi è varietà all'interno delle singole storie e tutti i frati sono raffigurati con la medesima tipologia di chierica. Se si aggiunge che uno dei

---

<sup>464</sup> In particolare, nelle *legendae* di Constantinus Urbevitanus (1244-1247), Humbertus de Romanis (1254-1256), e nel *libellus* di Theodericus de Apolda (1289-1297), per le quali rimando a FESTA G. – PARAVICINI BAGLIANI A. – SANTI F. (a cura di), *Domenico di Caleruega alle origini dell'Ordine dei Predicatori. Le fonti del secolo XIII*, Firenze 2021.

primi due episodi del blocco destro sarebbe il secondo in ordine cronologico (*Soccorso dei pellegrini naufragati guadando la Garonna*), sembrerebbe che le due diverse modalità di esecuzione delle chieriche –che in parte corrispondono anche a diversi modi di organizzare la scena (Carli, 1958) – possano corrispondere a due diverse, ma non distanti, fasi di esecuzione delle tavole. Con la parziale eccezione delle esequie –che comunque mostrano i bisognosi accalcarsi vicino al feretro, come ben descrive Giordano di Sassonia– tutte le scene raffigurate raffigurano dei miracoli compiuti o vissuti da Domenico: il programma sembra pertanto avere caratteristiche promozionali del culto del santo. Stupisce l’accento alle proprietà taumaturgiche della salma di Domenico, forse da mettere in relazione al fatto in Santa Caterina, e verosimilmente proprio nelle strette prossimità della cappella che ospitava la tavola, fossero conservate dal 1311 le spoglie di Giordano da Rivalto, predicatore domenicano che in prossimità della chiesa aveva fatto edificare l’Oratorio di S. Salvatore, sede dell’omonima confraternita da lui fondata, in seguito detta del Crocione.<sup>465</sup> Precedenti agiografici si rintracciano oltre che nella già menzionata tavola catalana –la quale presenta gli episodi (II), (III), (IV), (V), (VI)– anche nella predella daddesca con storie di santi domenicani, appartenente a un perduto polittico eseguito da Bernardo Daddi nel 1338 (Corpus, III/III, pl. VIII) e raffigurante gli episodi (III) e (V), rispetto ai quali però i corrispettivi trainiani si configurano in maniera autonoma e originale.

#### STATO DI CONSERVAZIONE

Le prime fotografie dell’opera sono di fine Ottocento e mostrano i due laterali nel collegio arcivescovile, e il centrale già presso il Museo Civico (Alinari 8870-8871, 8901; Brogi 19412-19414). Il trittico smembrato appare in medie condizioni conservative, con danni alle cornici e alle modanature, i fondi d’oro segnati da crettature, specialmente in corrispondenza delle decorazioni a gesso rilevato, diffuse ma contenute cadute del pigmento. In seguito nel corso del terzo decennio l’opera venne riassembleta e dotata di una cornice neogotica posticcia, con pinnacoli e gattoni rampanti (Alinari 37125-37131) e nuovamente collocata sull’altare della cappella di San Domenico nella chiesa di Santa Caterina a Pisa, per cui in origine era stata commissionata (Anderson 28459-28468, 28759-28759; Pisa, Soprintendenza, Fototeca, Lastra A 1933; Brogi 24882, 24885-

---

<sup>465</sup> BARSOTTI F., *Mutamenti e persistenze nella chiesa di Santa Caterina dall’epoca delle soppressioni leopoldine ai giorni nostri*, in *Santa Caterina d’Alessandria a Pisa*, a cura di M. Collareta, Ospedaletto (Pisa) 2019, pp. 163-177, in particolare p. 171.

24888). In seguito alla mostra del 1946, nel corso del sesto decennio l'opera subì un restauro in cui venne liberata dalla cornice posticcia e le cadute di colore vennero stuccate e ritoccate (restauratore: N. Carusi). Un successivo intervento di consolidamento venne eseguito nel 1996 (restauratore: Guarino).<sup>466</sup>

#### NOTE CRITICHE

La tavola è l'unico punto fermo, datato e firmato, del catalogo di Francesco Traini e rientra nella produzione estrema del pittore. L'autografia dell'opera è stata messa in dubbio soltanto e parzialmente da Meiss (1969), il quale ravvisava nello scomparto centrale l'intervento di assistenti. Un'ulteriore difformità stilistica era già stata ravvisata, pur senza metterne in dubbio l'autografia, da Carli (1954) tra il primo e il secondo blocco di storie, più dinamico. I principali punti di riferimento nell'esegesi critica dell'opera sono stati la cultura pittorica fiorentina –intesa come giottesca (a partire da Crowe Cavalcaselle, 1883; Van Marle, 1925; con specifici riferimenti al ciclo assiate: Pisani, 2013, 2020; De Marchi, 2020) – e quella senese, sia nella declinazione più sanguigna dei Lorenzetti, sia in quella cortese simoniana-lippesca (Van Marle, 1925; Bacci, 1930; Meiss, 1933; Toesca, 1951; Meiss, 1969; Skaug, 1976, 1994). Toesca (1951) per primo, e senza immediato seguito, ha riconosciuto analogie tra la caratteristica vena espressiva –o «umore eteroclitico» (Bucci, 1965)– delle storie laterali e il *Trionfo della Morte*; altri studiosi accogliendo il sottile distinguo di Carli (1954) hanno ipotizzato un viaggio avignonese nell'intervallo tra l'esecuzione delle due porzioni di trittico (Castelnuovo, 1962; Longhi, 1962; Laclotte-Thiébaud, 1983; Alidori Battaglia-Battaglia, 2015); altri ancora hanno evocato l'influenza della scuola bolognese (Dalli Regoli, 1963; Carli, 1974). Nell'opera si riconoscono ancora viva fascinazione e rimandi, seppur aggiornati sulla più recente produzione e personalmente rielaborati, ai i principali modelli della giovinezza del pittore, ovvero Simone Martini e la sua cerchia. Si consideri la forte tensione descrittiva che innerva tutta l'opera, dall'attento studio del ramo di giglio, reminiscenza di quello del polittico cateriniano di Pisa, alla resa delle frange della tenda papale nell'episodio del sogno di papa Innocenzo III mosse dal vento, su modello di quelle del manto del sant'Ansano nell'*Annunciazione* del 1333. Tale tensione naturalistica sfocia spontaneamente anche nell'indagine dell'intera gamma emotiva, evidente specialmente nella narrazione: si veda la disperazione degli astanti di fronte al

---

<sup>466</sup> Pisa, Soprintendenza Archeologia Belle Arti e Paesaggio, Archivio Restauri, fascicolo relativo alla tavola.

cadavere di Napoleone Orsini, pietosamente raffigurato con un rivolo di sangue che gli esce dalla bocca, e di contro l'incredulità dello stesso e dello zio dopo la resurrezione; lo shock dei pellegrini appena tratti in salvo dalla Garonna contrastato dalla vivace e comica curiosità dei bambini che assistono al miracolo; il commisurato cordoglio dei prelati durante le esequie del santo e la fervida devozione dei bisognosi in attesa di un miracolo. In questo impegno descrittivo della fisicità e emotività umana il debito più immediato sembra quello nei confronti del ciclo del Camposanto pisano (1336-1338), alla cui decorazione lo stesso Traini partecipò e dove si trovano i medesimi volti arrugati, gli stessi tipi architettonici e il timido tentativo di indagarne gli interni, le imponenti e gonfie fisicità, lo studio dei tessuti scossi dal vento (si veda il velo della dama nell'*Incontro tra i vivi e i morti* e il drappo della croce processionale nella scena dei *Funerali di san Domenico*), le fantasie piumate delle ali degli angeli, i motivi decorativi a girali vegetali presenti nel trittico di Santa Caterina. Diversi poi sono i brani trasportati di peso, come i bambini sghignazzanti, vere e proprie *maschette* del ciclo, o come le figure ingobbite che si dedicano alla pesca nella *Tebaide* riprese nel (VI) *Soccorso dei pellegrini naufragati guardando la Garonna*, e i personaggi coi cartigli nella scena di *Battaglia tra gli angeli e i demoni che si contendono le anime dei defunti* ripresi nella stessa scena, i pellegrini slanciati ai piedi di san Domenico. Certamente anche la descrizione del falò nella scena del miracolo di Fanjeaux doveva certamente reagire alla grandiosa descrizione dell'*Inferno* del Camposanto. Il trittico mostra poi anche forti riferimenti al Giotto assisiato: si vedano particolarità architettoniche, quali i soffitti a lacunari, le mensole modanate, le strutture balaustrate, quelle tripartite arcuate, e gli archi ribaltati a modo di fastigio nel (I) *Presagio divino della madre di Domenico*, rielaborati dal *Il sogno di Innocenzo III*, dal quale dipende anche l'impostazione dell'omonima scena domenicana, con i due attendenti assopiti ai piedi del giaciglio papale. Il *Cristo benedicente* della cuspide centrale, col braccio sollevato, più che col modello assisiato guarda a quello fiorentino del *Crocifisso* di Ognissanti.

La lavorazione della lamina d'oro è piuttosto elaborata. Il fondo oro del pannello centrale è interamente caratterizzato da blocchi di linee verticali e orizzontali eseguiti a stiletto e disposti a scacchiera. Nella stessa chiesa di Santa Caterina anche un altro dipinto, il *Trionfo di san Tommaso*, era caratterizzato da una estesa decorazione del fondo oro, seppur con un diverso motivo. Altre linee verticali eseguite a stiletto caratterizzano i bordi dei quadrilobi e del trilobo in cui risiede il santo, incorniciato da un bordo punzonato (Meiss, 1930; Skaug, 1976; 1994). Il nimbo del santo nel pannello centrale e dei protagonisti nelle cuspidi sono punzonati su fondo granito. I nimbi dei personaggi nelle storie e le modanature sono punzonati. Gli spazi di risulta tra l'arco trilobato

interno e quello a tutto sesto esterno entro cui risiede Domenico sono decorati da motivi fogliacei a risparmio su fondo granito, così come gli spazi di riquadro dei quadrilobi. I pennacchi apicali sembrano essere dipinti su argento.

La scelta di adottare la forma quadrilobata per incorniciare le storie deriva dall'intento di impreziosire il complesso, considerando che è una forma impiegata specialmente nell'oreficeria, come da Andrea Pisano nelle porte bronzee per il Battistero fiorentino. La scelta è innovativa nella produzione agiografica iconico-narrativa italiana, che impiegava generalmente cornici e bordi regolari e venne in seguito riproposta nella commissione nel 1381 al pittore lucchese Paolo di Lazzarino per una pala destinata a San Martino, il Duomo di Lucca, per la quale si richiese un'esecuzione *modo et forma* di quella presente all'altare di San Benedetto, verosimilmente nella medesima chiesa, ed eseguita da Benedetto di Nacco, verosimilmente un'altra tavola agiografica influenzata da quella di Francesco Traini (De Marchi, 2009). Curiosamente, un precedente per l'impiego nella pittura su tavola agiografica della forma quadrilobata sembra essere una tavola rettangolare conservata presso il Museu Nacional d'Art de Catalunya dei primi decenni del XIV secolo, dedicata anch'essa a san Domenico, caratterizzata da dodici storie laterali (illustranti però un programma agiografico diverso dal nostro) disposte entro quadrilobi.

#### FONTI

Pisa, Archivio di Stato, Archivio dell'Opera della Primaziale, Libro d'entrata e uscita n. 18, cc. 1, 129, citato in Bonaini, 1846, 123; Bacci, 1930, 165; Caleca, 1996, 43, nota 78; Pisani, 2020, 250 (Documento di pagamento del trittico di *San Domenico: Francesco dipintore condan traino ebe a di xxxiiii daprile* [1345 stile pisano, 1344 stile comune] *per dipintura una taula la quale alantare di messere Albiso delle statee dela soma di lib. cx chene de avere.....lib. xviii. s. xii*);

Pisa, Archivio di Stato, Archivio dell'Opera della Primaziale, Libro d'entrata e uscita n. 20, cc. 76, 86, citato in Bonaini, 1846, 123; Bacci, 1930, 165; Caleca, 1996, 43, nota 78; Pisani, 2020, 250 (Documento di pagamento del trittico di *San Domenico: Francisco dipintore ebe a di xv di genaio ano soprascritto* [1345 stile pisano, 1345 stile comune] *per dipintura una tagola grande a uno altare che lasoe messer Albiso a Santa Chatalina.....lib. lxxvii s. viii*);

Pisa, Archivio di Stato, Archivio dell'Opera della Primaziale, Libro d'entrata e uscita n. 20, c. 86, citato in Bonaini, 1846, 123; Bacci, 1930, 165; Caleca, 1996, 43, nota 78; Pisani,

2020, 250 (Documento di pagamento di una cortina per coprire il trittico di *San Domenico*, che quindi per quell'altezza cronologica doveva essere terminato: *Fra Stefano Converso delo ordine Predicatori ebe a di viiij di luglo* [1346 stile pisano, 1345 stile comune] *per fare uno palio di setta dinassi alantare et ala taula che de in sue lautare di messer Albiso delle Statee in Santa Chatalina..... lib. iii s. ii).*

## BIBLIOGRAFIA

Vasari, II, 1967 [1568], p. 226 (*Francesco Traini [...] fece per un signore di casa Coscia, che è sotterrato in Pisa nella cappella di San Domenico della chiesa di Santa Caterina, in una tavola in campo oro, un San Domenico ritto di braccia due e mezzzo, con sei [otto] storie della vita sua che lo mettono in mezzzo molto pronte e vivaci e ben colorite*);

Polloni, 1837, pp. 13, 21 (*Il Salvatore. Quadretto triangolare, dipinto dal Traini; San Domenico. Di lunga forma per l'alto è la tavola, dipinta dal Traini*);

Bonaini, 1846, pp. 7-14, 18-35, 109-124 (Lo studioso rinviene nel 1946 i due laterali del trittico in un locale del seminario, ne identifica le scene e recupera i documenti di pagamento a Francesco Traini da parte dell'operaio del Duomo Giovanni Coco, eseguiti tra 24 aprile 1344 e 9 gennaio 1345 per la cappella di San Domenico in Santa Caterina);

Crowe Cavalcaselle, II, 1883, pp. 171-175 (Francesco Traini, 1344-1345; si riconosce come il pittore si avvicini di più ai pittori senesi che a quelli fiorentini);

Supino, 1894, pp. 52-53, nota 19 (I laterali del trittico si conservano nella sala del seminario arcivescovile di Pisa);

Schubring, 1902, pp. 129-132 (*Traini sucht es den Sienesen in der Sauberkeit und Klarheit des Vortrags gleichzuthun. Seine intime Behandlung, namentlich der kleinen Legendenscenen, verleiht seinen Bildern eine feste Klarheit. Trotz des spröden Stoffes dringt er zur lebendigen Anschauung durch. Er gehört aber durchaus der ersten Hälfte des Trecento an*);

Calza, 1910, p. 40 (Francesco Traini; *Pittura scialba, piatta e fredda, lontana dalla foga spontanea del Trionfo e del Giudizio. Le piccole storie del trittico di San Domenico troppo semplici*);

Kurzwelly, in «Repertorium für Kunstwissenschaft», 35, 1912, pp. 355-360, 362 (Attribuisce il polittico di Umiltà di Faenza di Pietro Lorenzetti a Francesco Traini, datandolo attorno al 1333);

Van Marle, V, 1925, pp. 207-211 (Francesco Traini; si nota vivacità di azione e dettagli più tipici della scuola fiorentina che di quella senese; ammette comunque vicinanza con pittura di Simone Martini e

Hautecoeur, 1931, p. 172 (Evidenzia debiti di Traini nei confronti di Pietro Lorenzetti e dei fiorentini);

Bacci, in «La Diana. Rassegna d'arte e vita senese», V, 3, 1930, pp. 163, 165-167, 173, 175 (*Il carattere ambientale camere dipinte nella pala dei carmelitani da Pietro Lorenzetti e nella Natività della Vergine ricordano la storietta col sogno della madre di Domenico*);

Meiss, , in «The Art Bulletin», 1933, pp. 97-106 (*The altarpiece of St. Dominic, which is signed by Traini, is in my opinion, one of the most remarkable works of the Trecento, and the Glorification of St. Thomas Aquinas is not only not superior to it, but so fundamentally different that it cannot have been painted by the same master...The sculpture of Giovanni Pisano...had nowhere so great an influence (come nella tavola di san Domenico)...There are instances of similar spatial tendencies [ovvero di continuità tra il dipinto e lo spazio reale] among Traini's contemporaries; for example, Pietro Lorenzetti in his Nativity in the Opera del Duomo...The parallel bars engraved in the outer field of the halo, and in the borders of the dress, are motifs found, so far as I know, only in Pisa, and they seem to have been used first by Traini. They are to be found in the ornament in the last scene of the St. Dominic triptych*);

Gronau, in Thieme-Becker, XXXIII, 1939, p. 340 (*Der Dominikusaltar von 1344/1345 bildet einzige sichere Grundlage für das Studium Trainis. Er gehört bereits in die mittlere Lebenszeit Trainis und zeigt einen völlig ausgereiften Stil. Offenkundig die Analogien zum Stil der Lorenzetti in Siena, deren Altarsgenosse er sehr wohl gewesen sein kann. In der Lebhaftigkeit des Vortrags und in der Kraft des Ausdrucks ist der Einfluss des Giovanni Pisano zu verspüren*);

Paccagnini, 1949, p. 198 (*Non esiste una base documentaria sicura per l'attribuzione del San Domenico al Traini dal momento che secondo lo studioso l'iscrizione con la firma del Traini è apocrifia, eseguita quasi certamente nell'Ottocento e nei documenti non si specifica il soggetto della tavola*);

Vigni, in «Bollettino d'Arte», IV s. 34, 1949, p. 318 (Riconosce influenza del polittico di san Domenico su Giovanni di Nicola);

Toesca, 1951, pp. 659-660, fig. 567 (Riconosce nella figura di san Domenico riferimenti alla pittura di Simone Martini e Lippo Memmi, mentre nelle cuspidi e nelle storie a quella dei Lorenzetti, di Ambrogio in particolare);

Carli, 1958, I, pp. 34-38, tavv. I-IX (Mette in luce la distanza tra le prime quattro e le ultime quattro storie, le quali sono caratterizzate da una differente cromia, differenze esecutive in certi particolari e nella decorazione dell'oro, differenze stilistiche);

Meiss, in «Gazette des beaux-arts», 56, 1960, pp. 50-52 (Avvicina al polittico di Traini la *Madonna* proveniente da San Giusto in Cannicci a Pisa e alla *Sant'Anna* di Princeton);

Bucci, in «Paragone», 12, 147, 1962, pp. 41-42 (Avvicina al polittico di Traini al *San Michele Arcangelo*);

Castelnuovo, 1962, pp. 152-153, nota 2, fig. 137 (*A Pisa alcune delle stoffe del Polittico di san Domenico di Francesco Traini (quelle della parte destra) mostrano una maggiore libertà della raffigurazione, una maggior corposità delle figure, un maggior affollamento delle scene...rispetto alle altre, quasi che il loro autore «mentre attendeva alla sua impresa, cioè tra il '44 e il '45, sia stato indotto da qualche nuova esperienza di cultura a modificar il suo stile, a tentare di aggiornarlo secondo un gusto diverso». Ora quale mai sarà stata questa esperienza, e a questa data, se non, appunto, un viaggio avignonese avvenuto quando nel palazzo papale si potevano vedere fresche e ancora stillanti le concitate scene della cappella di San Marziale ove si esprimeva proprio quel mondo, disordinato, immediato, corposo, che in certe scene del Polittico di san Domenico, sembrerà superare l'elegante stilizzazione senese?*);

Longhi, in «Paragone», 1962, 147, p. 43 (*Contatti del Traini con la cultura avignonese al tempo delle storiette di san Domenico: isolato capolavoro di tutta la pittura pisana per tutto il secolo; ed anzi, a quella data, eccezionale per tutta Italia*);

Dalli Regoli, 1963, pp. 46-51 (Confronti con Giovanni Pisano, nel realismo delle storiette del polittico di *San Domenico*);

Bucci, in «Paragone», 16, 181, 1965, p. 57 (*Un 'umore' eteroclitico, visibile anche in alcune storiette del San Domenico e proprio solamente di un certo Traini*);

Berenson, 1968, p. 431, tavv. 292-293 (*Francesco Traini, signed 1345*);

Meiss, in *Illuminated manuscripts of the Divine comedy*, 1969, pp. 57-58 (*The standing St. Dominic that occupies the central panel of the triptych signed by Traini is not, it must be admitted, a very impressive figure. The facture is, indeed, somewhat different from that of the eight scenes in the wings, and the panel may have been left to an assistant of Traini*);

Bellosi, 1974 [2016], pp. 29-30, figg. 33, 35, 40 (Traini ha le sue radici culturali nella pittura senese e più precisamente nella linea che fa capo a Simone Martini);

Skaug, in «Mitteilungen des Kunsthistorischen Institutes in Florenz», 20, 1976, 3, pp. 310-311, 316, 320, figg. 12, 14 (Fa derivare l'impiego di barre parallele nella decorazione della foglia d'oro in Francesco Traini dalla conoscenza dei Lorenzetti);

Caleca, 1979, p. 49 (*Il polittico del 1344-1345 mostra Francesco Traini in possesso di modi personalissimi, pur conoscendo linguaggi principali giotteschi, post giotteschi e senesi*);

Laclotte-Thiébaud, 1983, pp. 51, 56 (Si presentano confronti tra alcuni episodi del trittico e della cappella avignonese di San Marziale);

Caleca, 1986, p. 248, fig. 379 (Avvicina il polittico all'*Annunciata* a mosaico dell'abside nord del Duomo di Pisa);

Carli, 1994, pp. 61-65 (*Nel trittico, massimo capolavoro della pittura pisana del Trecento, il Traini ci appare ormai del tutto affrancato dall'orbita martiniano-memmiana del Trionfo di San Tommaso...a partire dai primissimi del quinto decennio del secolo, cessa nella pittura pisana il pressoché assoluto dominio senese per dar luogo ad una penetrazione di modi fiorentini: ed a questo clima fa presto ad intonarsi il Traini...[...] la geometrica saldezza degli edifici trainiani può trovare un riscontro nelle storiette della pala della Beata Umiltà (per la quale non trovo del tutto assurda...anche se assolutamente insostenibile, l'attribuzione al Traini...di Kurzwelby)*);

Skaug 1994, I, p. 289, II, figg. 9.1, 146a-b (Dagli anni Quaranta, come già osservava Meiss, il bordo dei nimbi sono adornati con una sequenza di barre, già usato dai Lorenzetti negli anni Trenta. Strettamente caratteristico di Traini è il punzone numero 69. Più generalmente, lo stile dei nimbi pisani da Traini in poi è influenzato dallo “stile combinato” senese);

Burrese, 1999, p. 28 (*Lo Zucchetti ne [del polittico di San Domenico] possiede l'elemento centrale e la cuspidi, già segata e incorniciata separatamente e li elenca con la corretta attribuzione. Mentre i laterali saranno ritrovati nel convento in epoca successiva.*) Bacci 2000, pp. 385-386 (*nella sua [del polittico di San Domenico] esecuzione furono impiegate centodieci lire delle cinquecento disposte [da Albizzo Casapieri delle Staderi]; la scelta dei soggetti, così strettamente legata alla storiografia dell'Ordine e alla celebrazione del suo fondatore, fu probabilmente concordata con il priore domenicano*);

Petrocchi, in *Enciclopedia dell'arte medievale*, XI, 2000, p. 303 (*A quest'opera [polittico di San Domenico] è connessa anche la decorazione a mosaico dei due catini posti sulle testate del transetto del duomo di Pisa, con l'Annunciazione e l'Assunzione. Sofferenti di un pesante restauro, i due mosaici sono stati anche assegnati alla bottega di Simone Martini (Bellosi, 1992), ma più verosimilmente vanno ricondotti all'ambito di T (Il duomo di Pisa, 1995) intorno agli anni quaranta*);

Testi Cristiani, in «Critica d'arte», 8.Ser. 64, 2001, 9, pp. 42, 45, note 42-43 (*Il polittico di San Domenico, che segna un alto punto di arrivo nell'“espressionismo” urgente -e non “realismo”- del Traini, maturato in oltre un ventennio nell'innesto vitalissimo dell'esperienza martiniana dominante, qui rimeditata anche sulle nuove tendenze espressive di Simone, e sulle inevitabili esperienze giottesche, ma anche sulle abbreviazioni plastiche di Giovanni e seguaci. Nel polittico il Traini cita il Beato Agostino Novello, rinnovando però l'impaginazione compositiva*);

Balbarini, 2003, pp. 12, 51-53, 74-75, 77, 90-91, tav. XXIV (Mentre vi sono discrepanze tra il trittico di S. Domenico e le miniature degli Antifonari di San Francesco a Pisa, più convincenti analogie compositive e stilistiche si riscontrano tra le storie di san Domenico e l'*Incoronazione di spine* nell'Antifonario di Liverpool);

Bellosi, in «Prospettiva», 121/124, 2006 [1991], p. 9 (*Diversamente da Buffalmacco, il Traini rimane sostanzialmente in rapporto con la cultura di Simone Martini e dei suoi più diretti seguaci...questo vale per il Traini sicuro della tavola di San Domenico (1344-1345) e per le opere che gli si possono attribuire con maggiore confidenza*);

De Marchi, 2009, pp. 125, 165 (*Verso la metà del secolo lo schema della Vita-Icon è fortemente reinventato e rielaborato, gerarchizzando il santo rispetto alle storie entro uno schema tendenzialmente piramidato con coronamento a cuspidi che era accompagnato da pinnacoli, quindi con le caratteristiche esterne di un vero e proprio polittico gotico, che si ripercuotono all'interno anche nella bellissima invenzione dei medaglioni mistilinei quadrilobati [...] questa conversione a polittico della pala orizzontale agiografica evidentemente ebbe una certa fortuna, perché si presume fosse indicata come modello nel contratto per una pala d'altare destinata al Duomo di Lucca, nel 1381. Al pittore Paoluccio di Lazzarino venne richiesto infatti di realizzare un polittico per l'altare di Sant'Antonio Abate che doveva avere al centro la figura del santo, otto storie ai lati disposte a crociera, delle cuspidi con l'Annunciazione alle estremità ed una predella con cinque tondi; [p. 165] documento della commissione a Paolo di Lazzarino della pala per l'altare di Sant'Antonio abate in San Martino a Lucca, che deve essere eseguita modo et forma di quella presente all'altare di San Benedetto eseguita da Benedetto di Nacco, un'altra tavola agiografica che probabilmente venne influenzata da quella di Francesco Traini*);

Pasut, in «Predella», 27, 2010, 1, p. 57 (*Evidenzia rapporti tra il polittico di San Domenico e le iniziali degli Antifonari destinati al convento di San Francesco, attribuite generalmente al Maestro di Eufrosia dei Lanfranchi*);

Balbarini 2011, pp. 33-36, 38, 41, 43, 66-67, 69, 84, 87, 89-91; 95-97, 101- 102, 114, 162, 168 (*Avanza confronti tra il polittico di san Domenico e il Ms. 597, Chantilly, Musée Condé*);

Cannon, 2013, pp. 261-273 (*Thus Traini's painting was placed in a space that was already a site of lay commemoration, on a key route into the eastern parts of the church. I propose that some of the distinctive aspects of the altarpiece...are, in part, a response to this setting...Traini may have been asked to reflect the general template provided by the vita panel of another saint found in S. Caterina: a painting representing St Catherine surrounded by ten scenes was attached to the intermediary screen in Vasari's time...The explanation for the unexpected choice of panel type for the 'altar that messer Albizzo left to S. Caterina' may lie, in part, in its location in an area frequented by the laity*); La studiosa riporta il fatto che nella prima metà del sesto decennio la cappella di San Domenico divenne la cappella funeraria dei frati, in precedenza interrati nel cimitero...*We can still consider how the painting may have resonated for the friars both in general,*

*and in relation to the new communal tomb, whether planned before or after the execution of the altarpiece);*

Pisani, in *Giotto e compagni*, 2013, p. 84 (Evidenzia i rimandi assisiati nel polittico di San Domenico, come nella scena del *Sogno di Innocenzo III*);

Alidori Battaglia, in «Arte cristiana», 103, 2015, 888, pp. 189, 194, nota 100 (Riconosce nel trittico di Traini delle influenze degli affreschi avignonesi di Matteo Giovannetti);

Ronzani-Salvadori, in *Santa Caterina*, 2019, pp. 27-42 (*L'altare voluto da Albizzo, di cui non conosciamo la dedicazione, era forse collocato nella cosiddetta «navatella», ossia il nuovo spazio liturgico ricavato fra gli anni '30 e '40 dalla parte del cimitero, grazie alle risorse lasciate a suo tempo da un altro testatore per la fondazione di un altare. Anziché come l'avvio, poi interrotto, della realizzazione di una vera e propria navata laterale lunga quanto la chiesa, tale spazio va inteso come l'ampliamento verso sud del «coro» riservato ai frati e, come già ricordato, separato dalla chiesa dei fedeli dal «pulpito»);*

De Marchi, in Pisani, 2020, pp. 16-17 (*Nell'affrontare un inedito ciclo narrativo del campione dei predicatori, Traini non avrà potuto prescindere dalla conoscenza del prototipo narrativo del suo santo onomastico lasciato dal giovane Giotto ad Assisi... Verso la metà del secolo solo Francesco Traini sa estrapolare, con prezioso anacronismo, il registro «da commedia» del Giotto francescano di Assisi, per raccontare in maniera moderna le gesta profetiche di Domenico di Guzman, per renderle vive e coinvolgenti);*

Pisani, 2020, pp. 205-209 (*La sepoltura Coscia indica in realtà la cappella in cui si trovava la tomba di Marino di Giovanni Coscia, morto nel 1418. La cappella, accessibile dal cimitero inizialmente addossato alla chiesa, pochi anni dopo la realizzazione del dipinto venne destinata, essa stessa, a luogo di sepoltura dei frati. La contiguità con un cimitero... influenzò notevolmente l'iconografia del trittico. È molto rara, infatti, e ben si accorda con la destinazione a un luogo di sepoltura, la scelta di iniziare il racconto della vita del santo dal momento della sua nascita (e non invece da quello della sua conversione) e di terminarlo con la scena dei funerali (escludendo i pur importanti miracoli post mortem). Nel Trittico di san Domenico si coglie l'influenza di Simone Martini, ma anche una rinnovata attenzione alle ricerche giottesche).*

## MOSTRE

Pisa 1946 (Tolaini, 2008)

## FOTOGRAFIE

Alinari 8870-8871, 8901 [1890 circa];  
Brogi 19412-19414, [1910-1920 circa];  
Brogi 21373;  
Alinari 37125-37131 [*ante* 1927];  
Anderson 28459-28468, 28759-28759 [1920-*ante* 1928];  
Pisa, Soprintendenza, Fototeca, Lastra A 1933 [s. d.];  
Brogi 24882, 24885-24888 [*ante* 1934];  
Pisa, Soprintendenza, Fototeca, Lastra C 271-277 [*ante* restauro N. Carusi, *ante* 1946];  
Pisa, Soprintendenza, Fototeca 274297-274300 [durante restauro N. Carusi, 1950-1957  
circa];  
Pisa, Soprintendenza, Fototeca, Lastra C 1211-1214, 1220 [durante restauro N. Carusi,  
1950];  
Pisa, Soprintendenza, Fototeca, Lastra C 1377-1383 [durante restauro N. Carusi, 1951];  
Pisa, Soprintendenza, Fototeca, Lastra C 2332 [*post* restauro N. Carusi, 1957];  
Pisa, Soprintendenza, Fototeca 291984-291989 [durante restauro Guarino, 1996];  
Pisa, Soprintendenza, Fototeca 73827-73838;  
Pisa, Soprintendenza, Fototeca 2775-2779, 2782-2788 [2012];  
Pisa, Soprintendenza, Fototeca 4247-4251 [2015];

Francesco Traini

*Santa Caterina d'Alessandria*

Già Newark (DE), Alana Collection

1325-1330

frammento di tavola verticale

Tempera su tavola, fondo oro; 145 x 58 x 3 cm

#### ISCRIZIONI

-

#### VICENDE STORICHE

L'opera è emersa dal mercato antiquario nel 1979 (Paris, Ader Picard Tajan, Palais d'Orsay) ed è passata in diverse collezioni private (Svizzera, collezione privata; Firenze, collezione Carlo De Carlo, dal 1987; Newark (DE), collezione Alana). Linda Pisani ha proposto di identificare la tavola col pannello centrale del complesso agiografico ricordato nel XVI secolo sul tramezzo di Santa Caterina a Pisa –eretto nel 1293–<sup>467</sup> all'altare della santa (Vasari, 1568), poi nel capitolo dei frati (Targioni Tozzetti, 1751) e come distrutto già nel 1787 (Tempesti, 1790), in seguito alla distruzione del chiostro nel 1785,<sup>468</sup> e alcuni suoi frammenti impiegati come centina nel cantiere (Morrone, 1812). Questa ipotesi di identificazione limita chiaramente l'attendibilità della testimonianza di Targioni Tozzetti, il quale descrive la tavola come molto antica e proveniente dall'altare maggiore di una piccola chiesa che precedeva la fondazione del monastero domenicano (1222). La testimonianza di Tempesti che documenta la distruzione («andò in pezzi») dell'opera nel 1787, non esclude il riferimento proprio a questo pannello frammentario. Inoltre, la mancanza di sedi per cavicchi non costituisce un dato significativo, dal momento che i bordi laterali sono stati rifilati. Per motivi stilistici l'opera non può invece essere identificata con l'immagine di santa Caterina voluta per la chiesa pisana di Santa Caterina da Sigerio Seccamerenda nel suo testamento del 1341 (Cannon, 2013).

<sup>467</sup> RONZANI M. – SALVADORI E., *I frati Domenicani in Santa Caterina dalle origini al 1406*, in *Santa Caterina d'Alessandria a Pisa*, a cura di M. Collareta, Ospedaletto (Pisa) 2019, pp. 27-42.

<sup>468</sup> DA MORRONA A., *Pisa illustrata nelle arti del disegno*, Pisa 1812, II, p. 138.

Angelo Tartuferi (2001) non esclude che la tavola possa costituire il laterale di un polittico oggi smembrato e disperso.

## ICONOGRAFIA

La santa è raffigurata stante, leggermente voltata verso la sinistra dell'osservatore. Alla sua condizione regale allude la corona che ne cinge il capo velato, così come la sontuosità delle sue vesti, tra cui un manto vermiglione foderato di vaio. Nella mano destra regge un modellino di una ruota dentata spezzata, uno degli strumenti con cui venne torturata, e nella sinistra un libro, che allude alla sua saggezza. Due angeli in preghiera occupano gli spazi soprastanti l'arco in gesso rilevato che ospita la santa.

## STATO DI CONSERVAZIONE

Il dipinto è costituito da due assi unite da cavicchi a farfalla moderni e sul retro è presente un timbro illeggibile e un cartellino con il nome "Ghirlandaio" (Pisani, 2020). Sul retro sono visibili le tracce di tre antiche traverse – chiodi di ferro segati di media grandezza, disposti su tre file, al centro e alle due estremità –, mentre i bordi laterali sono rifilati e non mostrano tracce di giunture per cerniere, così come di sedi per cavicchi (Pisani, 2020). L'unico elemento che potrebbe far pensare a un eventuale legame con altre tavole è un chiodo ripiegato nell'angolo della tavola in basso a sinistra (Bellosi, 1991). Nella parte apicale alla tavola lignea, a coronare la postazione della santa è un arco su peducci in gesso rilevato, a tutto sesto esternamente e pentalobato internamente. Una fotografia non datata mostra estese stuccature lungo tutto il bordo inferiore e la parte inferiore del bordo laterale destro, e una crettatura molto evidente (Fondazione Zeri, 23680). Verosimilmente la fotografia venne eseguita nel corso di un intervento di restauro volto a rimuovere antiche ridipinture in corrispondenza dell'estesa lacuna della porzione inferiore del dipinto (Fondazione Zeri, 23679) e a integrarla con la tecnica del rigatino. Lo stato di conservazione risulta quindi essere molto buono, al netto di alcune piccole cadute di colore e di quella più estesa ai piedi della santa, nonché di una accentuata crettatura e consunzione della lamina dorata, con conseguente emersione del bolo sottostante, conseguente a una pulitura troppo aggressiva (Pisani, 2020).

## NOTE CRITICHE

L'autografia dell'opera venne avanzata da Luciano Bellosi, che la pubblicò (1991) e non è stata da allora messa in discussione. All'interno del catalogo trainiano i più stretti punti di tangenza la *Santa Caterina* ex Alana li mostra col gruppo delle pie donne della *Crocifissione* nel Camposanto. La cultura pittorica espressa dal dipinto, databile entro la seconda metà del terzo decennio, affonda le sue radici nella produzione di Simone Martini e della sua cerchia entro il primo quarto del XIV secolo. In particolare, il volto della santa costituisce uno studio quasi palmare del volto della Vergine eseguito nella campagna di rifacimenti della *Maestà* del Palazzo Pubblico di Siena (1321) e anche il motivo punzonato della rosa con foglie sembra discendere da quello del nimbo della Vergine (1315); d'altra parte, le forme piene e massicce della santa avvolte in vesti segnate da pieghe plastiche e profonde, più che alle silhouette delicate e dinamiche del polittico pisano di Simone Martini, sembrano dipendere dal *Trionfo di San Tommaso*, concordemente riferito a Lippo Memmi (*post* 1323), e segnatamente alle figure del registro inferiore dei dotti toccati dai raggi luminosi emanati dalle opere del santo. Riguardo gli elementi di moda, la lunghezza dei manicottoli è contenuta e può essere collocata tra la pala del beato Agostino Novello e la *Crocifissione* del Camposanto, databile ai primi anni Trenta (Pisani, 2020), nella quale rispetto alla *santa Caterina* ex Alana i manicottoli sono appena più accentuati; questi brani sono ben confrontabili con la nostra tavola anche per l'ampiezza degli scollati. Il motivo decorativo gigliato della veste ritorna in diverse e più elaborate declinazioni negli affreschi di Buffalmacco: si veda, nel *Trionfo della Morte*, la veste della dama col cagnolino nella scena della *Morte che si abbatte sulla gaia brigata nel frutteto*, quella del cadavere di una dama nel gruppo dal quale i Demoni espungono le animule e in quella, poco leggibile, della dama a cavallo con soggolo nella scena di *Incontro tra vivi e morti*, tra gli astanti nella scena del *Giudizio finale*; ma anche nel *San Michele Arcangelo*, dimostrandone la diffusione tra terzo e quarto decennio. Oltre a questo elemento, anche il cangiantismo delle vesti, così come la rotondità delle silhouette femminili trovano riscontro nel ciclo di Buffalmacco. Del motivo delle code di vaio sull'orlo della guarnacca vi sono in realtà riscontri sin dal decennio precedente, come nella *Maestà* di San Gimignano di Lippo Memmi (1317), nella *Santa Caterina d'Alessandria e dodici storie della sua vita* di Gregorio e Donato d'Arezzo e nella Vergine del polittico di Arezzo di Pietro Lorenzetti. Il velo trasparente e fittamente increspato della santa rielabora il modello proposto da Simone Martini a partire dal polittico di Pisa (si veda in particolare l'acconciatura della santa Lucia) e ripreso nella fase orvietana, sia dallo stesso Simone, sia da Lippo Memmi nella *Madonna*

*dei Raccomandati*. In quest'ultima tavola, peraltro, i tipi dei volti mostrano una stretta vicinanza con quelli degli angeli nei pennacchi della tavola di santa Caterina, effettivamente già avvicinati al Maestro di San Torpè e al primo Lippo Memmi (Bellosi, 1991; Ferretti, 1991). La lavorazione dell'oro è stata eseguita tramite punzonatura e applicazione della foglia d'oro a missione. Il nimbo della santa è decorato da un ramo fiorito costituito da punzoni floreali pentapetali, tipici della produzione di Francesco Traini, e fogliacei emergenti dal fondo granito e contornato da un ordine esterno di punzoni floreali, motivo non particolarmente elaborato e che discende dai primi modelli simoniani. I nimbi degli angeli sono eseguiti semplicemente tramite l'impiego di punzoni floreali. Le dentature della ruota dovevano forse in origine essere rese tramite foglie metalliche applicate sull'oro, che in prossimità di queste mostra una sorta di granitura, atta verosimilmente a far meglio aderire i materiali. I bordi del manto di vaio, della veste, la pettorina frontale e il motivo floreale sovrapposto al motivo gigliato nero sembra che in origine fossero eseguiti in oro a missione, di cui oggi è visibile perlopiù solo la missione. Non vi è certezza che la tavola facesse parte di un complesso agiografico, non essendosi conservate le storie ed essendo stati resecati i bordi laterali, eliminando così eventuali tracce di collegamento con altre tavole. Il fatto che la santa sia volta a sinistra non esclude che potesse trovarsi al centro di una pala, dal momento che anche san Domenico nel trittico proveniente da Santa Caterina è voltato verso la destra di chi guarda. Riguardo la disposizione delle dieci storie della santa ricordate da Targioni Tozzetti (1751), esse dovettero verosimilmente disporsi simmetricamente rispetto all'immagine centrale, cinque per lato, verticalmente allineate. Non esistono nel Trecento toscano esempi di tavole agiografiche così impostate, ciononostante si può ipotizzare che la proporzione tra la superficie dei comparti e quella dell'immagine centrale dovesse essere simile a quella della tavola del Maestro di San Torpè dedicata a santa Giulia, dove gli otto episodi sono disposti lateralmente su quattro ordini, ma con spazio sufficiente per ospitarne un quinto.

## BIBLIOGRAFIA

Vasari, II, 1967 [1568], p. 92 (*In Pisa in Santa Caterina, dove nel tramezzo della chiesa è appoggiata sopra un altare una tavola dentrovi Santa Caterina e molte storie in figure piccole della sua vita*);

Tronci, 2018 [1643], p. 171 (Afferma di non saper nulla sulle sorti del dipinto con santa Caterina un tempo nell'omonima chiesa e descrive invece la tavola oggi in museo come

esistente nella chiesa di San Silvestro «sull'altar laterino a man destra nell'entrar in chiesa»);

Targioni Tozzetti, I, 1751, pp. 345-346 (*Avanti alla fondazione del Convento, era in questo luogo uno Spedale con una piccola chiesa, dove adesso è la moderna sagrestia, e vi sono de' vestigi d'antiche pitture. Il quadro dell'altare di questa chiesetta è ora nel capitolo de' frati nel claustro: è in forma di tabernacolo, con santa Caterina nel mezzo, e intorno dieci spartimenti quadri, con miracoli della Santa in campo d'oro. È notabile in questo quadro l'antichità, la quale può risvegliare de' dubbi intorno alla tradizione del rinascimento della pittura*):

Tempesti, 1790, p. 258 (*Ma questo [la tavola di cui parla Targioni Tozzetti, I, 1751] bel monumento dell'arte più non esiste. Nell'anno 1787 in occasione di ridurre il soppresso convento de' padri domenicani per uso dell'Accademia ecclesiastica e del Seminario quella preziosa tavola per una disgraziata combinazione andò in pezzi, sebbene di enorme e tuttora salda grossezza*);

Da Morrona, II, 1812, p. 144 (*Ben mi ricordo di aver veduto non sono molti anni un simil quadro con S. Caterina, ed alcune piccole storie di essa in campo d'oro appeso ad una parete che divideva il chiostro distrutto de' Frati soppressi di S. Caterina. Egli era sì antico, che il Targioni osservandolo dubitò del rinascimento della pittura per opera di Cimabue...ed or sappiamo con nostro rincrescimento, che nella distruzione di quel chiostro si smarrì quella tavola... [nota 2] Mi assicura persona di molta stima di aver veduto fralle tavole componenti le centine de' muratori alcuni pezzi dell'indicata pittura di Santa Caterina*);

Bellosi, in «Prospettiva», 121/124, 2006 [1991], pp. 9-19 (*Si pone a metà strada fra le cinque tavole del Museo di Pisa e i dipinti raggruppabili intorno al San Domenico...non manca di rimandare la memoria alle Sante di Simone Martini nel sottarci d'ingresso alla cappella di San Martino nella Basilica Inferiore di Assisi...i due angeli inchinati a mani giunte...sono di grande interesse per l'arcaismo che fa pensare ancora al Maestro di San Torpè...l'angelo di sinistra, dalla testa tondeggiante e dal collo robusto, è memore del giovane Lippo Memmi, dalle sue prime prove a San Gimignano alla Madonna dei Raccomandati di Orvieto. Lo scollo ampio e ancora rotondo della Santa Caterina e la sua forma sagomata del suo manicottolo si direbbero databili sul 1330...È molto probabile che fosse il centro di un polittico nel genere di quello di San Domenico con piccole storie della santa ai lati e relative cuspidi*);

Testi Cristiani, in «Critica d'arte», 8.Ser. 64, 2001, 9, pp. 38-40 (*Di questa Santa è stata proposta una datazione intorno al 1330, anche per la foggia delle vesti, datazione che circostanzierei bene tra il '30 e il '35, anche per la osservata sapienza tridimensionale della ruota, per lo scarto lievemente obliquo del corpo, per il vero e proprio scorcio prospettico del libro...di ambedue le opere l'archetipo è certamente la S. Caterina del Polittico pisano del Martini, fino nella stesura sensibile delle mani dalle lunghe dita flessuose, anche se le Sante del Traini rivelano una ben più ampia solidità*

*plastica, specie questa S. Caterina che sta al di qua dell'evidenziato crinale giottesco. Anche la tavola cromatica è qui quella del pittore, negli studiati passaggi del rosso e rosa-arancio);*

Tartuferi, in *Un tesoro rivelato*, 2001, p. 50, nota 11, tav. IX (Francesco Traini, 1330 circa; *Opera restituita a Traini da Bellosi (1991) che ipotizzava stesse al centro di un complesso agiografico, tuttavia le misure complessive e il tipo di incorniciatura nella parte superiore non escludono nemmeno che si tratti di un laterale di un polittico disperso. Stato di conservazione buono e consente di apprezzare i sottili e luminosi passaggi cromatici, dal giallo al rosso arancione nel pannello della santa di bellezza martiniana, interpretata secondo accenti più terreni e popolari. Sottolinea la lucida restituzione visiva della ruota dentata e lo snodo lorenzettiano della mano che sorregge il libro, scorciato. Il dipinto è ben radicato nella fiorente cultura artistica locale (due angeli in alto rievocano il Maestro di S. Torpè) e dovrebbe datarsi per il 1330, mentre il confronto più puntuale è da istituire con la S. Dorotea a mezza figura che appartiene al polittico del museo di San Matteo con la Madonna col Bambino, i santi Pietro e Paolo e san Giovanni Battista);*

Giorgi, in *Dizionario biografico dei miniatori*, 2004, p. 961 (La *Santa Caterina* già in collezione De Carlo costituisce il culmine di quella fase di Francesco Traini in cui, in seguito a una prima folgorazione martiniana, mostra accenti giotteschi, forse accentuati dall'arrivo di Buffalmacco a Pisa);

Cannon, 2013, p. 392, nota 24 (*The St Catherine panel mentioned by Vasari is likely to have been the painting seen by Targioni in 1742 in the chapter house of S. Caterina, showing the saint surrounded by ten scenes, which was dismembered in 1787 and no longer exists...a will of 134 [of Sigerio Seccamerenda, 17 February]...includes payment for images of St Catherine and St Francis in S. Caterina);*

De Marchi, in Pisani, 2020, pp. 18-19 (*L'influsso di Buffalmacco su Traini viene individuato a partire dalla Sant'Anna Metterza di Princeton e dal polittico di Pugnano di cui era il centro e diventa il discrimine per datare a monte il polittico con Santa Cecilia del Museo nazionale di San Matteo e la Santa Caterina Alana, in cui tale risentimento è ancora assente... datazione precoce (fine terzo decennio) del pentittico con Santa Cecilia e a monte della Santa Caterina Alana, che difatti esibisce vistose code di vaio come Pietro Lorenzetti ad Arezzo e Lippo Memmi nella Madonna di Altenburg, cioè in opere dei primi anni venti. Per me sono tra le opere più affascinanti del pittore, con una complicazione quasi manieristica dei profili e delle pieghe dei panneggi e delle pose, che dimostrano come egli non fosse inibito dall'esempio impareggiabile di Simone Martini e di Lippo Memmi, ma ne ricavasse lo sprone per inventare una sua umanità particolarissima, bizarramente atteggiata...figure di una fisicità scoppiante);*

Pisani, 2020, pp. 43-63, 127, 162-165 (La studiosa data l'opera al 1325 circa; *Il volto della Vergine* [attribuita al Maestro di San Torpè e bottega, in collezione privata, fig. 20] è invece

*costruito in modo simile a quello della Santa Caterina ritratta nella tavola di grandi dimensioni appartenente alla collezione Alana...La datazione di quasi tutte queste tavole, in particolare del pentittico del museo pisano e della Santa Caterina Alana, pur essendo spesso oggetto di pareri discordanti, è ricostruibile grazie a innumerevoli indizi, a cominciare dalle caratteristiche della moda riscontrabili negli abiti dei personaggi raffigurati... Molto probabilmente, fu elaborata per la chiesa di Santa Caterina anche la Santa Caterina Alana, un tempo quasi certamente attornata da immagini della sua vita e forse sormontata da una cuspide. Il dipinto appare infatti fortemente indiziato a essere identificato con quello che Ranieri Tempesti vede in un locale annesso alla chiesa a fine Settecento e anche l'immagine di Caterina è in linea con una versione propagandistica cara all'ordine predicatori).*

## MOSTRE

-

## FOTOGRAFIE

Bologna, Fondazione Zeri, Fototeca, n. inv. 23679;

Bologna, Fondazione Zeri, Fototeca, n. inv. 23680.

Maestro del Vescovado

*Storie di San Giovanni Evangelista e San Giovanni Battista*

[I] Firenze, Fondazione Fabrizio Moretti

[II] collezione privata, ubicazione ignota

[III] collezione privata, ubicazione ignota

[IV] collezione privata, ubicazione ignota

[V] collezione privata, Grecia

[VI] collezione privata, ubicazione ignota

1340-1350

Frammenti

Tempera su tavola, fondo argento e oro; [I] 41 x 48 cm (superficie dipinta: 37,8 x 44,4 cm); [II] 37 x 47 cm; [III] 37,5 x 44,4 cm; [IV] tempera su legno di noce, 39,1 x 48,6 cm; [V] 38 x 43 cm; [VI] 39 x 46 cm

## ISCRIZIONI

Nella tavoletta [I], nella vignetta uscente dalla bocca di Gesù infante, abbracciando san Giovannino:

«Ecce puer meus» (Vangelo secondo Matteo, 12, 18; verso antifonale per la festa di san Giovanni Evangelista);<sup>469</sup>

Nella tavoletta [IV], nella vignetta uscente dalla bocca di Dio Padre, mentre fa ascendere san Giovanni Evangelista, scritta a riflesso (*mirror-written*):

«Veni dilecte meus» (verso antifonale per la festa di san Giovanni Evangelista).<sup>470</sup>

## VICENDE STORICHE

Delle tavolette si ignora la provenienza e anche il genere di complesso di appartenenza. Se ne riporta la storia collezionistica. [I] Passato da Christie's (Londra), l'8 luglio 2009, n.

<sup>469</sup> *Rerum ecclesiasticarum documenta. Series maior, Fontes. Corpus Antiphonarium Officii*, a cura di R.-J. Hesbert, R. Prevost, I, Roma 1963, pp. 46-47; *Corpus Antiphonarium Officii...cit.*, II, 1965, pp. 80-81; *Corpus Antiphonarium Officii...cit.*, III, 1968, p. 189; *Corpus Antiphonarium Officii...cit.*, IV, 1970, p. 155. Si veda anche la versione online del corpus, al sito: <https://cantusindex.org/cao>.

<sup>470</sup> Si vedano le occorrenze del passo al sito: <https://cantusindex.org/id/001458>.

238; ora presso Sarti; [II] già appartenente alla collezione Feron Stoclet (Bruxelles); [III] prima del 1985 venne segnalato da Sestieri (Roma), poi transitò presso la casa d'aste Semenzato (Milano, 18 dicembre 1990, n. 50) e due volte presso Christie's (New York City, 12 gennaio 1993, n. 30 e 11 gennaio 1995, n. 78); [IV] proveniente dalla collezione di Joseph Clemens, principe di Baviera, è transitata presso la Ruef Auktionhaus (München, 27-29 giugno 1990, n. 1322) e in ultimo presso Bonhams (27 aprile 2016, n. 64); [V] già appartenente nel 1941 alla collezione Eliasco (Atene) (Piacentini, 1941), la tavoletta passò in quella Kisters (Kreuzlingen) e nel 1967 nuovamente in una collezione privata greca; [VI] proveniente dalla collezione Salocchi (Firenze), passò nel 1965 a quella Algranti (Milano), per poi transitare qualche decennio dopo presso Finarte (Milano, 2 dicembre 1993, n. 115).

## ICONOGRAFIA

Delle sei tavolette una riguarda un episodio della vita di san Giovanni Battista e cinque ineriscono alle vicende del suo omonimo evangelista. Sin dal V secolo abbiamo notizia dell'appaiamento del culto dei due santi, quando due delle tre cappelle del Battistero lateranense vennero dedicate ai due santi.<sup>471</sup> A partire dal XIV secolo i cicli agiografici di questi santi iniziarono a essere affiancati, come si vede nella cappella Peruzzi in Santa Croce a Firenze, nella cappella dei conti Guidi a Poppi, nella cappella di San Giovanni nel complesso del palazzo dei Papi ad Avignone.<sup>472</sup> Gli episodi descritti sono i seguenti: [I] *Incontro di Gesù e san Giovannino*; [II] *Ultima Cena*; [III] *Crocifissione*; [IV] *Martirio di san Giovanni Evangelista*; [V] *Tentato avvelenamento di san Giovanni Evangelista*; [VI] *Ascensione di san Giovanni Evangelista*. L'[I] *Incontro di Gesù e san Giovannino* ha la fonte in una *Vita* volgare del XIV secolo del santo<sup>473</sup> e descrive il momento in cui, al rientro dalla fuga in Egitto, la sacra famiglia incontra il piccolo Giovannino in ritiro nel deserto, il quale decide di condurli alla casa dei suoi genitori. L'inginocchiarsi di Giovannino descrive in realtà l'incontro avvenuto tra i due poco prima nel deserto. Nelle *Meditationes Vitae Christi* è pure presente nel capitolo dedicato alla purificazione di Maria –e quindi prima della fuga in Egitto– l'episodio in cui Maria e il piccolo Gesù visitano Elisabetta, ma non si nomina Giuseppe, né si descrive l'atto di inginocchiarsi di Giovannino davanti a

---

<sup>471</sup> HAMBURGER J. F., *St. John the Divine: the deified evangelist in medieval art and theology*, Berkeley 2002, pp. 65-82.

<sup>472</sup> CASTELLANI P., *Giovanni Battista, santo*, in *Enciclopedia dell'Arte Medievale*, VI, 1995, pp. 681-683, in particolare pp. 682-683.

<sup>473</sup> *B.A.I.*...cit., pp. 325-327.

Gesù.<sup>474</sup> La scelta iconografica è piuttosto rara e successivamente la si ritrova, con alcune differenze, sul fronte adriatico con Giovanni di Corraduccio e Lorenzo Salimbeni a Urbino. Il ciclo dedicato all'Evangelista si apre con l'[II] *Ultima Cena* (Vangelo secondo Giovanni, 13, 23-25) e con la [III] *Crocifissione* (Vangelo secondo Giovanni, 19, 26-27), scene evangeliche ricordate anche in nei leggendari domenicani (al netto della *Legenda Aurea*), che seguono concordemente la tradizione dello pseudo Abdia, che a sua volta conteneva il testo fondativo della leggenda giovannea in Occidente, ovvero le *Virtutes Iohannis*, un testo del VI secolo attribuito a Mileto di Laodicea.<sup>475</sup> Il successivo [IV] *Martirio di san Giovanni Evangelista* è l'episodio con cui si aprono i resoconti dei *Leggendari domenicani*, dopo i resoconti evangelici; seguono poi gli episodi del [V] *Tentato avvelenamento di san Giovanni Evangelista* e dell'[VI] *Ascensione di san Giovanni Evangelista*. Quest'ultimo dipende dalla misteriosa conclusione del Vangelo di Giovanni (21, 22-3), dove si lascia intendere che l'Evangelista avrebbe potuto non morire fino alla Parusia. Da questo passo discese la leggenda (già presente negli scritti di sant'Agostino) di una sua *dormitio*, o assunzione al cielo, simile a quella della Vergine, leggenda di cui si ha riscontro negli ultimi secoli del Medioevo, oltre che nei *Leggendari domenicani*, anche nella *Commedia* (Paradiso, XXV, cc. 122 ss.), dove viene confutata.<sup>476</sup> La particolarità di questo programma iconografico, che pure conosciamo in maniera incompleta, consiste nel fatto che gli episodi scelti riguardano in maggioranza episodi della vita di uno dei due santi in relazione a quella di Cristo. Per quanto riguarda san Giovanni Evangelista, solitamente i cicli agiografici (si vedano quelli su tavola di Giovanni di Bartolomeo Cristiani e di Francescuccio di Cecco Ghissi)<sup>477</sup> si concentrano sulle storie successive alla Pentecoste e al trasferimento del santo in Asia, mentre in questo caso sono almeno due le storie dove Giovanni non è che un personaggio secondario rispetto a Cristo, così come per l'unica scena dedicata al Precursore: non è pertanto da escludere che questi episodi misti formassero un complesso agiografico avente al centro una *Madonna col Bambino*, come nel caso del dossale con storie del Battista di Giovanni Baronzio, oggi

<sup>474</sup> «Postea virgo beata discessit de Hierusalem et visitavit Elisabeth, volens videre Ioannem antequam de partibus illis discederet. Vade tu semper cum ea quocumque ierit, et adiuva portare Iesum. Cum ergo venisset ad eam festum magnum fecerunt, et maxime de pueris suis. Sed et pueri letantur adinuicem. Et Ioannes quasi intelligens reverentur se habebat erga Iesum. Accipe et tu reverenter Ioannem, quia hic puer magnus coram Domino, si forte benedixerit tibi» (DE CAULIBUS I., *Meditationes Vitae Christi*, [1346-1364], cap. XI, linea 64-70, consultabile sul database *Library of Latin Texts*, curato da Brepolis : [https://clt-brepolis-net.ezproxy.unibo.it/llta/pages/Toc.aspx?title=MIOCAC153\\_](https://clt-brepolis-net.ezproxy.unibo.it/llta/pages/Toc.aspx?title=MIOCAC153_)).

<sup>475</sup> MAGGIONI G. P. in JACOPO DE VORAGINE, *Legenda aurea...*cit., II, pp. 1478-1479.

<sup>476</sup> MAGGIONI G. P. in JACOPO DE VORAGINE, *Legenda aurea...*cit., II, p. 1479.

<sup>477</sup> Cfr. Scheda 26; DE MARCHI A. –MAZZALUPI M. (a cura di), *Allegretto Nuzi e il '300 a Fabriano: oro e colore nel cuore dell'Appennino*, catalogo della mostra (Fabriano, Pinacoteca Civica Bruno Maolajoli, 14 ottobre 2021 - 30 gennaio 2022), Cinisello Balsamo (Milano) 2021, pp. 344-345.

smembrato e diviso tra diversi musei e collezioni private. Inoltre, il fatto che in entrambe le serie giovanee ci siano episodi di carattere leggendario –anche estranee alle raccolte domenicani, come nel caso dell’incontro tra il piccolo Gesù e san Giovannino–, volti ad indagare aspetti non ufficiali delle vite dei santi, denota l’interesse a sollecitare un tipo di devozione popolare, così come accadeva nel caso della tavola di Gregorio e Donato d’Arezzo raffigurante *Santa Caterina d’Alessandria e dodici episodi della sua vita*.

#### STATO DI CONSERVAZIONE

Non è stato possibile visionare nessuna delle tavolette, tutte conservate presso collezioni private. Lo stato conservativo è perciò stato evinto indirettamente, tramite altri resoconti, o tramite l’analisi delle fotografie storiche. La tavoletta [I] ha venatura orizzontale e fino al secolo scorso (Fondazione Zeri, Fototeca, 16696) era interessata da estese ridipinture, la cui rimozione ha permesso una migliore leggibilità dei volti e delle silhouette dei personaggi, nonché degli alberi sulla collina; [II] la tavoletta risulta molto abrasa, seppur priva di ridipinture (Boskovits, 1998). La principale direzione della crettatura sembra essere verticale, denunciando un andamento orizzontale della grana del legno; [III] la tavoletta è molto abrasa, specialmente in corrispondenza della figura di Cristo, le cui braccia sono frutto di grossolani rifacimenti. La principale direzione della crettatura sembra essere verticale, denunciando un andamento orizzontale della grana del legno. [IV] la tavoletta sembra presentare consistenti ridipinture e la decorazione del fondo oro appare interamente rifatta, essendo i motivi quadrilobi eseguiti a risparmio su fondo granito diversi da quelli delle altre tavolette della serie; [V] verso l’inizio del quinto decennio del XIX secolo la tavoletta subì un intervento di restauro che, come documenta Piacentini, comportò una fin troppo aggressiva pulitura, ma che dovette principalmente consistere in una estesa operazione di ricostruzione della pellicola pittorica fortemente abrasa, come emerge dal confronto di una fotografia dell’opera anteriore al restauro (Boskovits, 1998, fig. 11), con altre comprovanti lo stato successivo (Fondazione Zeri, Fototeca, 1606-16707). La principale direzione della crettatura sembra essere verticale, denunciando un andamento orizzontale della grana del legno. [VI] la tavoletta è molto abrasa, presenta una spaccatura nella porzione superiore destra e numerosi ritocchi. Le più antiche fotografie dell’opera sono state eseguite nel 1965 verosimilmente in occasione di un intervento di restauro, dal momento che due di queste mostrano la tavoletta stuccata, con porzioni di materia pittorica fortemente

abrasa e numerose lacune – una su tutte, l'occhio di uno dei chirichetti – (Fondazione Zeri, Fototeca, 16708-16709), mentre la terza mostra la tavoletta ritoccata (Fondazione Zeri, Fototeca, 16710). Successive fotografie mostrano il sovrapporsi di ulteriori interventi di pulitura e di reintegrazione pittorica (Fondazione Zeri, Fototeca, 16704, 16711-16713). La principale direzione della crettatura sembra essere verticale, denunciando un andamento orizzontale della grana del legno.

#### NOTE CRITICHE

Bellosi (1974) per primo ricondusse una tavoletta [VI] della serie al corpus del Maestro del Vescovado, da lui ricostruito attorno agli affreschi della cappella Tarlati del Duomo di Arezzo, genericamente indicato da Giorgio Vasari come «Vescovado» (Bellosi, 1966), includendo anche il trittico in San Domenico ad Arezzo con *San Michele fra San Domenico e San Paolo* e quello in Santa Maria dei Servi a Sant'Angelo in Vado. Lo studioso tenne distinta questa anonima personalità da quella di Andrea di Nerio, pittore documentato ad Arezzo dal 1331 fino alla morte, ipotesi poi ribadita da Bartalini (1996). In seguito, Boskovits (1998) avvicinò alla tavoletta con l'[VI] *Ascensione di san Giovanni Evangelista* altre quattro della medesima serie ([II], [III], [III], [V]), ipotizzando che l'attività del Maestro del Vescovado potesse essere compresa entro quella di Andrea di Nerio. In ultimo, De Marchi (2016) ha ricondotto all'insieme la tavoletta [IV] in transito presso la casa d'aste Bonhams e rilanciato la proposta di accorpamento del catalogo dell'anonimo a quello di Andrea di Nerio (De Marchi, in *Sarti*, s.d.), riconoscendovi una fase di riflessione giottesca collocabile nella seconda metà del quarto decennio.

Le sei tavolette sono sparse per collezioni private, non visibili al pubblico. Dalle fotografie si riconosce una pittura caratterizzata da volumi massicci e compatti, superfici piallate, una mediamente sviluppata ricerca tridimensionale (si vedano per esempio l'impiego di pilastri spaziosi nell'*Ultima Cena* e nell'*Ascensione di san Giovanni Evangelista*, un'equilibrata sapienza compositiva e profili caratterizzati da nasi aquilini e fronti alte. L'attribuzione all'anonimo autore degli affreschi eseguiti nel 1334 nella cappella Tarlati in Duomo ad Arezzo è confermata dai manti plastici e compatti, solcati da pieghe non troppo profonde; gli archi ibridi –poggianti solo da un lato su capitello– di memoria romagnola nell'architettura ospitante il santo diacono nella cappella e quelli dell'*Ultima Cena*; dettagli morelliani come gli ampi padiglioni auricolari, i riccioli scarmigliati –si veda il Battista nell'*Ascensione di san Giovanni Evangelista* e il *Sant'Andrea* nel sottarco della cappella Tarlati– e le barbe appuntite; dettagli di moda come l'ampiezza degli scoll.

Rispetto alle altre opere del catalogo del pittore, i tratti affilati delle fisionomie dei personaggi maschili trovano raffronto in quelli del gruppo di devoti nel frammentario *Cristo Giudice e Madonna della Misericordia*, mentre i profili lineari e semplicistici di alcuni personaggi femminili mostrano con gli abitanti dei tondi apicali della pala in San Domenico ad Arezzo le più stringenti tangenze. Le sei tavolette sono caratterizzate da una decorazione del fondo oro tramite fantasie quadrilobe fogliate più o meno simili tra loro a risparmio sul fondo granito, incorniciate da un motivo alternato di rombi e forme quadrilobe, intervallati da barrette verticali. Il motivo a quadrilobi del fondo si riscontra anche nei nimbi del trittico di San Domenico, mentre quello della cornice viene riproposto con leggere differenze, oltre che in quest'ultima opera, anche nella *Madonna della Misericordia* in collezione privata. Un simile gusto per la decorazione estesa del fondo d'oro in episodi di cicli agiografici è presente anche in Andrea di Nerio, nella serie dedicata a san Giovanni Battista (dove, peraltro, si impiega un non troppo dissimile motivo quadrilobato), e nella pittura riminese – segnatamente nella tavola con *Madonna con Bambino e storie di san Giovanni Battista* di Giovanni Baronzio.

La cultura del nostro anonimo è composita: le radici affondano nel grande paradigma che fu il cantiere assisiate, come sembrano suggerire la scena dell'*Incontro di Gesù e san Giovannino*, mutuata dalla *Visitazione* nel ciclo dell'Infanzia, con la serva in attesa sulla soglia d'ingresso, il mantello che copre quasi interamente la figura inclinata di Elisabetta e gli stilizzati, seppur alberati, paesaggi rocciosi. D'altra parte, anche la *Crocifissione* degli affreschi eponimi del Maestro del Vescovado pare derivare da quella giottesca nella Basilica Inferiore ad Assisi, e nella posa del Cristo, e nel nugolo di angeli. Questo maestro mi pare risulti poi permeabile anche alla lezione di un personaggio cardine della cultura pittorica locale aretina, dove più il nostro fu operativo, ovvero Pietro Lorenzetti. Gli appena accennati arricciamenti dei mantelli e la palette varia e squillante richiamano infatti i toni del polittico Tarlati, commissionato a Pietro Lorenzetti nel 1320 ed eseguito entro il lustro successivo, e le architetture arcuate, coi pennacchi marmorizzati, scandenti i ritmi delle narrazioni, reagiscono a quelle della predella del polittico del Carmine (1329). Il legame con Andrea di Nerio è stretto ed evidente in tanti tic disegnativi, come l'arricciamento delle vesti quando toccano terra, la forma delle ali e della disposizione delle piume, negli occhi piccoli e penetranti, nelle teste ricciute degli infanti e nella ruvidezza delle espressioni. Tuttavia, la produzione del Maestro del Vescovado ha un che di smaltato e cortigiano e si tiene distante dall'espressività più cruda di Andrea di Nerio, solo superficialmente ingentilita da dettagli di moda e colori pastello. Ci sono poi infine aspetti che ricordano la cultura

giottesca riminese, oltre alla già citata decorazione estesa di tutto il fondo oro, come le alte architetture, poggianti su esili colonnine, sulle quali poggiano per un lato archi a tutto sesto, mentre dall'altro si appoggiano a colonne; la teoria di archetti pensili sospesa nel vuoto nell'*Ultima Cena* è vero che viene impiegata anche da Andrea di Nerio ma venne in origine impiegata da Francesco da Rimini negli affreschi del refettorio francescano di Bologna. Inoltre, la costruzione delle scene del *Martirio di san Giovanni Evangelista* e del *Tentato avvelenamento di san Giovanni Evangelista* sembrano dipendere da quelle del ciclo giovanneo di Sant'Agostino a Rimini, con il carnefice seduto in trono sulla destra. L'ultima scena trova poi una versione affine in quella di Jacopino di Francesco de' Bavosi, oggi al North Carolina Museum of Art (inv. no. 60.17.13).

Per quanto riguarda la datazione, del *corpus* dell'anonimo solo gli affreschi eponimi sono datati al 1334. Come si diceva, i confronti più stringenti che si possono istituire con le tavolette sono quelli col trittico di San Domenico; in particolare, i personaggi dei tondi, l'arcangelo Gabriele e la Vergine Annunciata sono molto vicini ai personaggi dell'*Incontro di Gesù e san Giovannino*: si confrontino gli incarnati freddi e luminosi, le fronti sporgenti con le canne nasali in linea, le appena accennate pieghe tubolari delle vesti, l'ampiezza degli scollari e il motivo del velo trasparente sul capo della Vergine, nonché il già discusso bordo decorato in scomparti con rombi e quadrilobi a risparmio. Si vedano poi i toni metallici delle vesti e il perimetro chiuso e compatto della figura del san Paolo, ben rispondente ai personaggi delle tavolette –su tutte, si consideri la *Crocifissione*–, caratterizzate da una maggior definizione e concretezza plastica, da un tono più smaltato e impreziosito e da un più accentuato grafismo –si veda il manto svolazzante di san Michele Arcangelo– rispetto agli affreschi eponimi, rispetto ai quali il trittico e le tavolette andrebbero a collocarsi a valle, almeno nel decennio successivo.

## BIBLIOGRAFIA

Piacentini, in «L' arte», 12, 44, 1941, pp. 3-4 ([V] *Scuola del Baronzio* – Predica di San Marco al Sultano; *la tavolozza si compone di colori sfocati e chiariti, eppure smaltati... note di colore sono accostate, con una raffinata schematicità di effetto; Atene: collezione Eliasco. Tavoletta di castagno sottile; dimensioni circa cm. 20 x 25; a tempera; la leggera spulitura subita dal quadro abbia schiarito le ombre, date sul colore; così per esempio, nel gruppo di pieghe a ventaglio sul manto che avvolge il S. Marco*);

Van Goidsenhoven, 1956, p. 56 ([II] *Florentine school, XIV century*);

Offner, III, VIII, 1958, p. 170, nota 2 ([II] Scuola fiorentina, anni Trenta del XIV secolo);

Klesse, 1967, pp. 77-79, 311 ([II] *Florentinische Schule*...quarto decennio del XIV secolo; simili motivi decorativi delle ricorrono tra la fine del XIII e l'inizio del XIV secolo);

Bologna, 1969b, pp. 106-108 ([VI] Pittore aretino...Medesimo autore delle tavolette con *Storie del Battista* di Berna, datate dallo studioso al 1330-1340; in rapporto con il Giotto della cappella Peruzzi);

Bellosi, 1974 [2016], p. 66, nota 7 ([VI] Maestro del Vescovado, autore distinto da quello delle tavolette di Berna);

Hugo Ruef, 1990, p. 115, lotto 1322 ([IV] *Italien 14. Jb. Nachfolge Giottos [...] Sammlung Joseph Clemens Prinz von Bayern*);

Semenzato, 1990, lotto 50 ([III] Maestro marchigiano);

Christie's, 1993, lotto 78 ([III] *School of Arezzo, first half of the 14<sup>th</sup> century*);

Finarte, 1993, pp. 86-87 ([VI] *Maestro aretino, 1350 c.*);

Bartalini, in «Prospettiva», 83/84, 1996(1997), pp. 41-42, fig. 13 ([VI] Maestro del Vescovado; *con la sua lucida spazialità realizzata per intarsi di zone cromatiche, nel passaggio di consegne generazionale tra i protogiotteschi Gregorio e Donato e il Maestro del Vescovado hanno un ruolo importante, anche per la crescita della pittura aretina, gli inediti sviluppi che a Firenze avevano saputo provocare i «giovani» di Giotto. Che il raggio di azione di tali novità si estenda assai per tempo fino ad Arezzo, non è che un'altra spia dell'importanza del ruolo storico di Maso*);

Boskovits, , in «Arte cristiana», 86, 1998, p. 167 (Raccoglie intorno alla tavoletta [VI] altre quattro, tutte provenienti da collezioni private e propone che l'attività del *Maestro del Vescovado* possa essere inglobata nel catalogo di *Andrea di Nerio*, al quale le sue opere talvolta si avvicinano fino alla confondibilità; [VI] *stato molto abraso (oltre che alterato, in qualche parte da ritocchi) della tavola; [II] molto abrasa ma priva di ritocchi...sembra ispirarsi a modelli senesi; [III] molto abrasa, ma anche parzialmente falsata da ritocchi... Nei personaggi che popolano la scena si riconoscono inoltre costumi ed armature presenti di solito in raffigurazioni databili intorno agli anni Venti-Trenta; [V] nel 1941, quando venne segnalato, era alterato da restauri; Richard Offner classifica la fotografia come «Tuscan, XIV c. Spinellesque»; [I] questa tavoletta ci è pervenuta in condizioni precarie e falsata da rifacimenti; [I, II, III, V, VI] l'intero complesso...era con ogni probabilità un paliotto con almeno sei storie di ognuno dei santi Giovanni, disposte ai lati di una perduta immagine centrale. Doveva trattarsi di un insieme di dimensioni notevoli, contraddistinto dalla ricerca di preziosità e di vistosi effetti decorativi che, oltre al numero delle comparse e agli scenari elaborati, suggeriscono una data più avanzata rispetto alle Storie del Battista divise tra Avignone, Berna e Napoli. Propenderei per una datazione successiva anche agli affreschi della cappella Tarlati*

(1334) e alla pressappoco contemporanea pala con Tre santi in San Domenico ad Arezzo...e ad un momento precedente al Trittico di Sant'Angelo in Vado, e precedente a questa Madonna della Misericordia...il paliotto dei due santi Giovanni, in cui l'artista pur avendo ormai imboccata la strada delle eleganze cortesi divulgate da Simone e da Lippo Memmi, conservava ancora dei ricordi del fare pittorico di Buffalmacco, dovrebbe appartenere alla produzione del decennio precedente [anni Trenta]);

Weppelmann, in «Nuovi studi», 4, 1999(2000), 7, p. 15 (Maestro del Vescovado; anni Quaranta, corrispondente alla sua attività estrema; tavolette in origine dovevano comporre un paliotto);

Bartalini, in *Arte in terra d'Arezzo*, 2005, p. 25 (Maestro del Vescovado);

*Bonhams*, 2016, lotto 64 ([IV] Maestro del Vescovado; attribuzione suggerita da Andrea De Marchi);

De Marchi, *Sarti*, s.d. (*Il Maestro del Vescovado potrebbe allora rappresentare una fase di riflessione giottesca e di maturazione decorativa particolarmente intensa per Andrea di Nerio, fra 1335 e 1340 circa*).

## MOSTRE

-

## FOTOGRAFIE

[I]

Fondazione Zeri, Fototeca, 16696 [1940-1970 circa];

[II]

Fotografie pubblicate in J. P. van Goidsenhoven (a cura di), *Adolphe Stoclet Collection*, Brussels, 1956, pp. 56-59;

[III]

Fondazione Zeri, Fototeca, 16698, 16700, 16701, 16703 [1981];

Fondazione Zeri, Fototeca, 16697, 16699 [1981 circa-1995 circa];

Fondazione Zeri, Fototeca, 16702 [1993];

Fondazione Zeri, Fototeca, 16705 [Asta Christie's, 1995];

[IV]

Kunsthistorisches Institut in Florenz, Photothek, 476326 [Asta Ruef, 1990];

[V]

Cfr. Boskovits 1998 [ante restauro];

Fondazione Zeri, Fototeca, 16707 [post restauro; 1920-1940];

Fondazione Zeri, Fototeca, 16706 [1950-1967];

[VI]

Cfr. Bologna 1969;

Fondazione Zeri, Fototeca, 16708-16709 [1965];

Fondazione Zeri, Fototeca, 16710 [1965];

Fondazione Zeri, Fototeca, 16711 [1940-1970];

Fondazione Zeri, Fototeca, 16712-16713 [1950-1980];

Fondazione Zeri, Fototeca, 16704 [Asta Finarte, 1993].

Andrea di Nerio

*Episodi della vita di san Giovanni Battista*

[I] Avignon, Musée du Petit Palais – *Inv. No.* MI 385

[II] Bern, Kunstmuseum – *Inv. No.* 881

[III] Napoli, Museo di Capodimonte – *Inv. No.* 1930.944

[IV] Bern, Kunstmuseum – *Inv. No.* 882

1330-1340 circa

Frammenti di complesso agiografico

Tempera su tavola, fondo oro; [I] 29,0 x 38,0 x 0,12 cm; [II] 33,1 x 44,7 x 2,3-3,1 cm;

[III] Ø 19 cm; [IV] 33,0 x 44,5 x 2,2-3,0 cm

## ISCRIZIONI

–

## VICENDE STORICHE

La provenienza originaria della serie è ignota. La tavoletta [I], in origine appartenente alla collezione Campana, è documentata a Parigi a partire dal 1862, prima nel Musée Napoléon III e dall'anno successivo nel Musée du Louvre, dove rimase fino al 1976, quando venne depositata presso il Musée du Petit Palais di Avignone. Le tavolette [II] e [IV] entrarono nel Kunstmuseum di Berna negli anni Trenta, verosimilmente nel 1933 come indica un'etichetta sul retro della tavoletta [II]. [III] Il frammento circolare è ricordato a partire dal 1852 negli inventari della collezione Borgia, oggi conservata presso il Museo di Capodimonte.

## ICONOGRAFIA

Gli episodi narrati nelle tavolette sono i seguenti: [I] *Natività di san Giovanni Battista*; [II] *San Giovanni Battista bambino viene condotto nel deserto e riceve la pelle di cammello*; [III] *Interrogazione da parte dei farisei*; [IV] *Predica del Battista*. Gli episodi [I] e [II] riguardano l'infanzia di Giovanni Battista, della quale gli scritti evangelici non fanno menzione, ma sono invece descritti, con minime variazioni, in una *Vita* del santo toscana del XIV

secolo, redatta in volgare.<sup>478</sup> L'episodio [I] è presente anche nel Vangelo di Luca (1, 57-58), ma non descritto in maniera così dettagliata, e tralascia la presenza di Maria. Gli episodi [III] e [IV] derivano invece dai Vangeli (rispettivamente Giovanni, 1, 19-28 e Giovanni, 1, 29). Sembra verosimile che l'episodio [III] fosse quello dell'*Interrogazione del santo da parte dei farisei*, come dimostra il confronto con la scena similmente impostata in un frammento di polittico di Lorenzo Veneziano, conservato presso il Detroit Institute of Arts (no. inv. 25.204). In questa versione della [IV] *Predica del Battista* è raffigurato, al posto di Cristo, un agnello col vessillo crucigero (Kaftal, 1952). La presenza, nei primi due episodi, di rimandi ad una tradizione agiografica popolare, estranea alle fonti evangeliche e ai leggendari del XIII secolo, manifesta la crescente attenzione a partire dal XIV secolo per le dinamiche più umane e terrene delle vicende dei santi, utili con ogni probabilità a favorire l'empatia, e quindi la partecipazione religiosa, del pubblico. Come nel caso del dossale di Gregorio e Donato d'Arezzo raffigurante *Santa Caterina d'Alessandria e dodici storie della sua vita*, così come per la serie di episodi giovannei attribuita al Maestro del Vescovado, si può ipotizzare per questo ciclo di storie una fruizione di carattere laico.

#### STATO DI CONSERVAZIONE

La tavoletta [I] è formata da un singolo pannello di pioppo di venatura verticale; ha subito un restauro nel 1974-1976 e si presenta assottigliata (1,2 cm) e corredata sul retro di due traverse. Lo stato di conservazione è buono. Al centro del pannello è presente una spaccatura del legno, risarcita sul retro tramite tasselli a cuneo. Sempre il retro è caratterizzato da attacchi di insetti xilofagi, riempiti con una miscela di segatura e colla (scheda conservativa del museo). Le tavolette [II] e [IV] entrarono nel Kunstmuseum di Berna negli anni Trenta, verosimilmente nel 1933 come indica un'etichetta sul retro della tavoletta [II], e subirono un primo intervento di restauro consistente nella loro pulitura (Boissomas), come dimostra il confronto delle fotografie eseguite prima e dopo l'intervento.<sup>479</sup> In seguito, subirono un ulteriore intervento di sverniciatura con acetone e pulitura da antichi ritocchi grossolani nell'ottobre 1990 (A. Trembley), intervento documentato da una serie di diapositive non stampate. Lo stato di conservazione delle tavolette [II] e [IV] è discreto e sono entrambe formate da un singolo pannello di pioppo di venatura verticale. All'esame autoptico, la tavoletta [II] è attraversata in

<sup>478</sup> *Biblioteca agiografica italiana...cit.*, II, pp. 325-327.

<sup>479</sup> Bern, Fototeca del Kunstmuseum, 331/445, 310/445 e altre s. nn. invv.

diagonale da una crepa in corrispondenza di una spaccatura del legno. Verso l'angolo in basso a destra è visibile una antica stuccatura. Appena sopra la linea dell'orizzonte sono quelle che paiono due incisioni guida, poi non impiegate. Nonostante la ripulitura, su tutti e quattro i bordi è più o meno visibile l'antica incamottatura, e in alto a destra sembra esserci traccia di barba del gesso; quest'ultimo elemento assieme all'irregolarità del contorno della superficie dipinta indica la presenza in antico di cornici su tutti e quattro i bordi. All'esame a luce UV risultano evidenti tracce di antica vernice sopravvissuta a operazioni di pulitura particolarmente invasive, come dimostrano gli ormai impercettibili fiori e ciuffi d'erba sul terreno, le quasi scomparse decorazioni delle ali degli angeli, la consunta tunica del Battista in mano all'angelo di sinistra, la ormai poco leggibile decorazione in oro a missione della tunica di Giovannino, così come l'irregolare crettatura che interessa la lamina d'oro. Lungo il bordo sinistro, a 4,8 cm dal bordo inferiore è presente una sede per cavicchio del diametro di circa 0,9 cm. La superficie del retro è stata rifilata, come mostrano le gallerie da insetti xilofagi, e presenta due piccole traverse del XIX secolo; in alto a destra è presente un'etichetta novecentesca datata 19 gennaio 1933, facente riferimento verosimilmente alla data di ingresso della tavoletta nel museo. La tavoletta pare resecata su tutti i lati. La tavoletta [IV], come la [II] presenta una superficie fortemente abrasa da una pulitura troppo aggressiva. In corrispondenza di una importante spaccatura del legno, sul fronte vi è un'estesa caduta di pigmento reintegrata con stucco, e sul retro lungo il bordo inferiore si trova un inserto moderno in legno. Sulla lamina d'oro sono presenti come nella tavoletta [II] linee di incisione non coincidenti con la stesura del pigmento. Lungo il bordo sinistro, a 1,3 cm dal bordo inferiore è presente una sede per cavicchio del diametro di circa 0,9 cm. Sul retro una piccola porzione non mostra segni di resecazione, indicando dunque lo spessore originario della tavola (circa 3 cm); sono inoltre presenti due piccole traverse del XIX secolo, di fattura migliore di quelle della tavoletta [II]. La tavoletta pare resecata su tutti i lati. L'organicità della grana del legno sul retro delle tavolette [II] e [IV] testimonia come queste in origine si trovassero una [II] sopra l'altra [IV] e vennero in seguito resecate. La presenza solo sul bordo sinistro di entrambe le tavolette di una sede per cavicchio testimonia che in origine le tavolette si trovavano all'estremità destra di un complesso pittorico su tavola.<sup>480</sup> Il frammento circolare [IV] è composto da un singolo pannello di legno di venatura verticale, a giudicare dalla direzione della crettatura; versa in un buon stato di conservazione per quanto riguarda la superficie pittorica, non

---

<sup>480</sup> Esame autoptico realizzato sotto la guida di Nathalie Bäschlin, restauratrice del Kunstmuseum di Berna, che qui ringrazio per la disponibilità.

particolarmente abrasa, mentre il supporto ligneo ha sofferto dell'attacco di insetti xilofagi.

#### NOTE CRITICHE

Il primo a riconoscere l'organicità stilistica del gruppo di tavolette fu Richard Offner (in Kaftal, 1952), il quale avvicinò il paio di Berna –la cui coerenza formale non era mai stata messa in discussione, complice la comune vicenda collezionistica– alla *Natività di san Giovanni Battista* [I], al tempo conservata al Louvre, e coniando il nome a partire da questo dipinto di Maestro della Natività del Louvre. A indirizzare la letteratura successiva sulla provenienza aretina del complesso, o parte di questo, fu Mario Salmi (1951), che avvicinò la *Natività di san Giovanni Battista* [I] a Spinello Aretino. Ancora prima di Salmi, Conrad von Mandach, conservatore del Kunstmuseum di Berna fino al 1943, attribuì le tavolette [II] e [IV] a Spinello aretino, in seguito al loro ingresso nella collezione attorno al 1933. La coerenza del gruppo avanzata da Offner venne accolta da Donati (1966, 1970), Boskovits (1966), Zeri (1971) e in seguito alla scoperta della criptofirma di Andrea di Nerio sull'*Annunciazione* del Museo Diocesano di Arezzo (Maetzke, 1975) il gruppo venne con generale accordo della critica avvicinato a questo autore, col cui catalogo di opere (la già citata *Annunciazione* e la *Madonna con Bambino* Harris soprattutto) peraltro erano già stati notati punti di tangenza (Bellosi, 1965; Boskovits, 1966). All'interno della produzione del pittore le tavolette sono state avvicinate alla sua fase più antica, visti i toni crudi ed espressivi, letti in dipendenza diretta dalla lezione aretina di Buffalmacco (Bartalini, 1996; Boskovits, 1998; Weppelmann, 1999; Droandi, 2016; De Marchi, Sarti). Nel 1987 Boskovits avvicinò al trio di tavolette un frammento circolare di Capodimonte, coerente stilisticamente, seppur leggermente sovradimensionato rispetto alle altre tavolette.

La coerenza al gruppo delle tavolette bernesi della *Natività del Battista* è confermata, oltre che dal punto dello stile, anche da elementi di moda, dalla decorazione dei nimbi e dalla selezione cromatica. Dai confronti con l'*Annunciazione* del Museo Diocesano di Arezzo, unica opera firmata del catalogo di Andrea di Nerio, l'autografia delle tavolette è indubbia: si guardino i profili maschili, come quelli del Redentore e di san Giovanni Battista, le *silhouette* del registro inferiore delle ali degli angeli, le fisionomie del minuscolo Cristo in viaggio verso Maria Vergine e del san Giovannino, la medesima tenda con le frange appesa a intervalli costanti e la preferenza per prospettive molto scorciate, scelta che deve molto alla lezione di Gregorio e Donato. All'interno del *corpus*

del pittore, ricostruito attorno all'*Annunciazione* di Arezzo, i rapporti più stretti le tavolette qui esaminate li intrecciano con la *Madonna Sarti*, nella quale si riconosce un simile incarnato freddo, quasi madreperlaceo, definito da un molto plastico uso del chiaroscuro (e valgano soprattutto i confronti con la tavoletta [II]), una molto simile lavorazione dell'oro e i medesimi motivi decorativi dei tessuti. Si tratta di un momento della produzione giovanile del pittore, molto permeabile alla lezione di Buffalmacco, il quale prima del 1328 aveva eseguito gli affreschi della cappella Tarlati in cattedrale e con i quali la serie di tavolette condivide, oltre agli accenti chiaroscurali –nei volti e nelle vesti– anche alcuni elementi di moda, come la stretta bordatura dei mantelli e i veli femminili, che coprono in trasparenza buona parte della fronte. L'ampiezza degli scollati e dei manicottoli aiutano a confermare una collocazione della serie entro il quarto decennio.

La lavorazione dell'oro si apprezza particolarmente nelle tavolette di Berna, nonostante i danni causati da antiche puliture. I bordi sono decorati da fasce (poco più di 3 cm di spessore) con motivi quadrilobi con rombi all'interno, eseguiti a risparmio su fondo granito. La superficie interna è interamente decorata a motivi vegetali –di non semplice leggibilità– eseguiti a risparmio su fondo a tratteggio incrociato: motivo decorativo che trova ampia diffusione in area romagnola (si veda il polittico di Giovanni Baronzio con storie del Battista e una *Madonna con bambino al centro*, oggi diviso tra vari musei e collezioni private). I nimbi sono costituiti da razzature eseguite a stiletto e contornati da punzoni floreali per gli angeli e stellati per il Battista, meno che nella scena della [I] *Natività di san Giovanni Battista*. Apparentemente i motivi decorativi della veste del Giovannino erano eseguiti tramite la tecnica dell'oro a missione.

I punti fermi nella ricostruzione del complesso, verosimilmente agiografico, da cui provengono le tavolette sono tre: la continuità della grana del legno del retro delle tavolette [II] e [IV], che indica come queste fossero in origine posizionate una [II] sopra l'altra [IV]; la presenza solo sul bordo sinistro di entrambe le tavolette [II] e [IV] di una sede per cavicchio, indicando come in origine questa si trovassero all'estremità destra di un complesso pittorico su tavola; la non compatibilità della spaccatura che attraversa la tavoletta [I] con quelle, allineate, delle tavolette [II] e [IV]. Riguardo alla morfologia delle tavolette, queste sono le prime da un punto di vista cronologico a presentare un formato rettangolare orizzontale, su un supporto avente una direzione verticale del legno; i casi successivi sono posteriori di circa quarant'anni, vale a dire i trittici di Giovanni del Biondo dedicati a san Giovanni Gualberto e san Sebastiano. Considerata la datazione delle tavolette al quarto decennio del XIV secolo, si può ipotizzare una loro provenienza

da una tavola agiografica di forma rettangolare o cuspidata sviluppata in senso orizzontale, probabilmente un dossale vista la direzione verticale della grana del legno, con sei episodi agiografici (per un'altezza ipotetica minima, escludendo un'eventuale cuspidata, di circa un metro, e una larghezza di circa 150 cm). La tavoletta [I] e la [II] si può ipotizzare costituissero l'ordine apicale di storie, rispettivamente a sinistra e a destra dell'immagine centrale. Il secondo ordine avrebbe visto di sicuro a destra la tavoletta [IV], sicuramente sottostante la [II]. Non è certo se sulla sinistra –quindi secondo un senso di lettura da sinistra a destra, dall'alto in basso– ci fosse il frammento con l'*Interrogazione da parte dei farisei* [III], coerente stilisticamente, ma fortemente sovradimensionato e con il paesaggio di una diversa scelta cromatica rispetto alle altre tavolette.

#### BIBLIOGRAFIA

*Cataloghi del Museo Campana*, 1859, p. 13 ([I] *Stile di Gaddi, Nascita di S. Giovanni Battista. S. Elisabetta a metà seduta nel letto è assistita da due donne, e nel dinanzi è la Vergine Maria, che tiene sulle ginocchia il nato Precursore del Messia*; 25 x 35);

Cornu, 1862, n. 112 (Stile di Gaddi);

Schubring, in «Kunstchronik», 13, 1901/1902, pp. 375-376 ([I] *Die Geburt des Täufers, die sicher sienesisch ist...Die Louvre-Predella, wohl von einem Johannesaltar stammend, zeigt die Xochenstube der Elisabeth, welcher Breikachel und Weinkanne gebracht werden. Ihre Freundin Maria hält das Kleine, welches bereits in seiner ersten Lebensstunde nach dem Kreuzchen greift, das Maria ihm binhält...in der Nähe von Pietro Lorenzetti*);

Van Marle, II, 1924, p. 370, nota 2 ([I] Scuola di Pietro Lorenzetti);

Hautecoeur, 1926, p. 75, nota 1317 ([I] Scuola di Pietro Lorenzetti);

Toesca, 1930, p. 15, nota 1 ([II], [IV] Scuola romagnola, XIV secolo; frammenti di predella);

Von Mandach, 1933 circa, Kunstmuseum (Bern), scheda conservativa ([II], [IV] Spinello aretino)

Oertel, 1953, pp. 53-54 ([II], [IV] Pittore romagnolo, terzo quarto del XIV secolo; frammenti di predella; rimanda all'ambito romagnolo non solo per ragioni di stile, ma anche per tangenze iconografiche con la tradizione bizantina);

*Stuttgart Katalog*, 1950, p. 53 ([II], [IV] Scuola romagnola, terzo quarto del XIV secolo);

Salmi, in «Commentari», 2, 1951, p. 179 ([I] Spinello Aretino, dubitativamente; la tavoletta testimonierebbe la formazione di Spinello presso Andrea Orcagna);

Offner, in Kaftal, 1952, coll. 551-556 ([I], [II], [IV] Mastro della Natività del Battista del Louvre);

Ragghianti, in «Critica d'arte», 1954, I, pp. 295-296, figg. 202-203 ([II], [IV] *Le due storie –malgrado l'abrasione della Predica di Giovanni, che ne diminuisce in qualche parte la qualità, essendo alcune teste private dell'ultima superficie pittorica– di così originale fantasia trovano solo riscontro [...] con quelle pur esse di visione così anticonvenzionale e sorgiva, Rothermere-Chantilly-Berlino, che fecero parte dell'altare della cintola del Duomo di Prato, e che sono ormai riconosciute generalmente come opere di Maso di Banco*);

1961 Murette, n. 725 (*Fil transversal. Taille grossière du bois*)

Bellosi, in «Paragone», 16, 1965, 187, pp. 23-25 ([II], [IV] Spinello Aretino giovane; stesso autore della Madonna Colnaghi, oggi Sarti; confronti anche con gli affreschi aretini dello *Sposalizio di santa Caterina* in San Francesco, con lo *Smarrimento di Cristo nel tempio* in San Domenico, con la *Madonna e il bambino che cammina* in San Michele, con quelli a decoro della cappella Bertoldini in Duomo; capolavori che reggono il confronto con Giotto e Giovanni da Milano; rispetto alla *Natività del Battista* [I] queste tavolette hanno una qualità superiore; nel pubblico del Battista si ritrovano allusioni orcagnesche); Longhi, in «Paragone», 16, 1965, 187, pp. 52-53 ([II], [IV] Spinello Aretino giovane; insoliti i *ramages* sul fondo oro nell'arte toscana; confronto con Giotto);

Donati, in «Commentari», N.S. 17, 1966, pp. 69-72 ([I], [II], [IV] Pittore aretino; confronto con la scena del fonte battesimale del Duomo, dove le vesti degli angeli hanno le stesse maniche svasate e gli stessi ornamenti delle tavolette di Berna);

Boskovits, in «Antichità viva», 5, 1966, 2, p. 28, nota 3 ([I], [II], [IV] Non della giovinezza di Spinello, ma dello stesso autore dell'*Annunciazione* del Museo Diocesano di Arezzo e della Madonna Colnaghi *sposalizio di Sta Caterina* in S. Francesco, Madonna di San Michele ad Arezzo);

Donati, in «Paragone», 19, 1968, 221, 241, p. 20 ([II], [IV] Spinello Aretino, terzo quarto del XIV secolo circa);

Mellini, in «Critica d'arte», 15, 1968, 98, pp. 61-62, fig. 16 ([II], [IV] Maso di Banco);

Bologna, 1969b, 107-108, fig. ([II], [IV] Pittore aretino, formatosi non oltre il 1330-1340, autore anche della tavoletta con l'*Assunzione* di san Giovanni Evangelista, oggi attribuita al Maestro del Vescovado, ma non della *Natività del Battista* del Louvre);

Donati, in «Paragone», 21, 1970, 247, pp. 5-11, tav. 5 ([I] Maestro della Natività del Battista; tavoletta più o meno contemporanea a quelle di Berna);

Boskovits, in «Antichità viva», 10, 1971, 5, p. 6 ([I] Maestro della Natività del Battista, 1345-1355 circa; [II], [IV] Maestro del Vescovado, 1345-1355 circa);

Zeri, 1971, p. 29 ([I], [II], [IV] Maestro della Natività del Louvre);

Bellosi, 1974 [2016], p. 42 ([I] Maestro della Natività del Battista; [II], [IV] non le attribuisce più a Spinello Aretino giovane, ma non accetta nemmeno attribuzione al Maestro del Vescovado);

Maetzke, in Boccia, 1974, pp. 53-57 ([I], [II], [IV] L'autore sembra coincide col maestro di Spinello Aretino; evidente legame con l'*Annunciazione* di Andrea di Nerio, anche se non si può escludere che siano state dipinte da Spinello Aretino giovane, agli inizi della sua formazione, che è quasi certo sia avvenuta nella bottega di Andrea di Nerio);

Volpe, in «Paragone», 30, 1979, 349/351, p. 32 ([I] Andrea di Nerio);

Tiberia, 1982, pp. 63-64 ([III] seguace di Nardo di Cione);

Laclotte, 1987, pp. 151-152 ([I], [II], [III], [IV] Andrea di Nerio, che identifica col Maestro della Natività del Battista);

Freuler, 1991, pp. 189-190, 278 ([II], [IV] Andrea di Nerio, 1350 circa; tavolette vicine alla *Madonna con Bambino* di collezione Harris);

Bartalini, in «Prospettiva», 83/84, 1996(1997), pp. 44-48, figg. 34-36 ([I], [II], [IV] Andrea di Nerio, attorno al 1340, vicino alla cappella Bertoldini; fase più antica della produzione di Andrea di Nerio);

Boskovits, in «Arte cristiana», 86, 1998, pp. 165, 169-170, 172, nota 3 ([I], [II], [III], [IV] Andrea di Nerio; *ne danno prova* [dell'incontro di Andrea di Nerio con Buffalmacco, verso la metà degli anni '20] soprattutto le tavolette con Storie del Battista, oggi disperse tra i musei di Avignone, Berna e Napoli, e forse in origine componenti di un paliotto. [IV] *Particolarmente "buffalmacchresco" è il frammento conservato nel Museo di Capodimonte, che rappresenta con ogni probabilità la Predica del Battista alle turbe, [I] ma molto vicina ai modi del fiorentino è anche la Natività di S. Giovanni ad Avignone, dove peraltro la foggia dei costumi conferma trattarsi di un'opera eseguita ben prima del 1340*);

Weppelmann, in «Nuovi studi», 4, 1999(2000), 7, pp. 6, 15 ([I] Andrea di Nerio, opera giovanile che segue le colonne del coro di Santa Maria ad Arezzo e la Madonna col Bambino di Oxnead Hall);

Laclotte – Moench-Scherer, 2005, pp. 57-58 ([I], [II], [III], [IV] Andrea di Nerio, 1340-1350; non si esclude per le tavolette l'originaria appartenenza a mobili di sagrestia)

Droandi, in *In nome di buon pittore*, 2016, pp. 54-55 ([I], [II], [III], [IV] Andrea di Nerio; *fase più giovanile, racchiusa tra la schietta narrativa popolaristica della locale generazione giottesca e l'innovazione espressionistica importata in città da Buffalmacco nel terzo decennio*);

De Marchi, *Sarti*, s.d. ([I], [II], [III], [IV] segnala delle *difficoltà ad erigere una netta separazione fra questi due pittori, specialmente se si considerano le evidenti parentele fra queste Storie*

del Battista e di San Giovanni evangelista e le più antiche Storie del Battista riconosciute ad Andrea di Nerio. Il Maestro del Vescovado potrebbe allora rappresentare una fase di riflessione giottesca e di maturazione decorativa particolarmente intensa per Andrea di Nerio, fra 1335 e 1340 circa...opere giovanili, segnate dal confronto con Buffalmacco).

## MOSTRE

[II], [IV] Stuttgart 1950 (nn. 89-90).

## FOTOGRAFIE

[I]

Bologna, Fototeca della Fondazione Zeri, 16446 [1900-1930 circa];

Bologna, Fototeca della Fondazione Zeri, 16447 [1910-1940 circa];

[II]

Bern, Fototeca del Kunstmuseum, 331 (?)/445 [ante restauro Boissonnas nel 1933 circa];

Bern, Fototeca del Kunstmuseum, s. n. inv. [post restauro Boissonnas nel 1933 circa];

Bern, Fototeca del Kunstmuseum, s. n. inv. [post restauro Boissonnas nel 1933 circa];

Bern, Fototeca del Kunstmuseum, s. n. inv. [2020 circa];

[III]

Bologna, Fototeca della Fondazione Zeri, 19295 [1967];

Istituto Centrale per il Catalogo e la Documentazione, SPMN\_ 1570000877 [2011 circa];

[IV]

Bern, Fototeca del Kunstmuseum, 310/445 [ante restauro Boissonnas nel 1933 circa];

Bern, Fototeca del Kunstmuseum, s. n. inv. [post restauro Boissonnas nel 1933 circa];

Bern, Fototeca del Kunstmuseum, s. n. inv. [2020 circa].

Anonimo

*Beata Giulia da Certaldo e due storie della sua vita*

Locazione ignota, già in Certaldo, Santi Michele e Jacopo (oggi detta Santi Filippo e Ippolito)

1372

Dossale cuspidato

Tempera su tavola, fondo oro; 275 x 180 cm

#### ISCRIZIONI

Nella cornice sotto la tavola era la seguente iscrizione (Nannini, 1625):

«Beata Ulia quae quondam vulgo Giuglia dicebatur 1372 xi Aprilii»

#### VICENDE STORICHE

La tavola, oggi scomparsa, è ricordata per la prima volta in una testimonianza autenticata del 1625 come una «tavola murata all'antica quasi che a forma di piramide», «nell'altare della chiesa della canonica di San Jacopo di Certaldo acanto alla porta del fianco a man destra dove entrano le donne» (Nannini, 1625). In seguito a lavori di ristrutturazione della chiesa, la tavola a partire dal 1638 venne collocata in sacrestia, a settentrione del corpo chiesastico, cui si accedeva tramite il chiostro (*Memorie*, 1638). Qui la tavola viene ricordata ancora nel 1680 (Torelli) e nel 1761 (Brocchi), mentre venne probabilmente allontanata in occasione delle soppressioni leopoldine.<sup>481</sup> Già Malenotti (1819) nel citare e commentare la tavola ricorda lo schizzo che la ritraeva, allegato all'autentica secentesca.

La promozione del culto di Giulia e la commissione della tavola agiografica a lei dedicata sono stati messi in relazione alle lotte tra la pieve di San Lazzaro a Lucardo e la canonica di San Michele (poi dei Santi Michele e Iacopo) per l'autonomia di quest'ultima, e al successivo insediamento della famiglia agostiniana a Certaldo. In corrispondenza della data tradizionalmente associata alla morte di Giulia (1367) il

---

<sup>481</sup> BISOGNI F., *Da Pietro Leopoldo a Napoleone: tutela e dispersione di beni culturali a Siena e in Toscana*, in *Ideologie e patrimonio storico-culturale nell'età rivoluzionaria e napoleonica*, atti del convegno (Tolentino, 18 - 21 settembre 1997), Roma 2000, pp. 563-605.

certaldese Giovanni Boccaccio promosse il recupero, morale e materiale, della canonica di San Michele, al tempo evidentemente in uno stato di decadenza; negli stessi anni Agnolo di Pierozzo Giandonati ottenne il priorato sulla canonica, a scapito del plebano della chiesa matrice di San Lazzaro a Lucardo, da cui la canonica dei Santi Michele e Jacopo dipendeva. La famiglia dei Giandonati aveva legami con gli agostiniani del convento fiorentino di Santo Spirito, che già erano presenti a Certaldo nel 1374, e che in seguito all'ottenimento del possesso della canonica di Certaldo (1408), inglobarono la beata Giulia all'interno del loro santorale (Merlini, 2020). Il coinvolgimento della famiglia dei Giandonati nella commissione della tavola è inoltre suffragato dalla notizia che l'altare dove in origine venne posta la tavola della beata Giulia era di loro pertinenza (*Memorie*, 1638). La tavola è descritta come una «tavola murata all'antica quasi che a forma di piramide» (Nannini, 1625). L'attributo *murata* viene chiarito da un'informazione di qualche anno successiva, ovvero che nel 1638 la chiesa presentava «nelle mura [...] dodici grandi buche vote che sono riturate e rimurate, e in quelle stavano le tavole delli altari et altre cose». <sup>482</sup> La scomparsa tavola della beata Giulia era quindi verosimilmente incassata in origine all'interno di una nicchia, dello stesso tipo di quella di fronte all'antica porta dei laici, affrescata da Memmo di Filippuccio attorno al secondo decennio del XIV secolo e ritoccata nel secolo successivo, <sup>483</sup> secondo un'usanza tipica dell'area senese e che interessava probabilmente anche la tavola agiografica dedicata al beato Agostino Novello. <sup>484</sup> Per quanto riguarda la locuzione «quasi che a forma di piramide» essa viene chiarita dalla riproduzione acquerellata dell'opera (Nannini, 1625). Si trattava infatti di una tavola orizzontale con una cuspidi centrale, quasi una versione aggiornata dei primi dossali cuspidati del XIII secolo, poi caduti in disuso. <sup>485</sup> In effetti allo scadere del terzo quarto del XIV secolo la tipologia non è molto diffusa e nell'ambito della produzione agiografica, conta come unico precedente il trittico mutilo di Bernardo Daddi con ai lati storie di Sant'Orsola. <sup>486</sup> A livello morfologico la tavola della beata Giulia da Certaldo sembrerebbe dipendere più direttamente da due tavole commissionate nel 1366 da Giovanni Boccaccio, della medesima forma della tavola della

<sup>482</sup> Firenze, Archivio di Stato, *Corporazioni religiose soppresse dal Governo francese*, 122, n. 9, c. 351v

<sup>483</sup> BAGNOLI A., *La Maestà di Simone Martini*, Cinisello Balsamo (Milano) 1999, pp. 142, 149, nota 144.

<sup>484</sup> Cfr. Scheda 13.

<sup>485</sup> HAGER H., *Die Anfänge des italienischen Altarbildes: Untersuchungen zur Entstehungsgeschichte des toskanischen Hochaltarretabels*, München 1962, pp. 110, 112.

<sup>486</sup> § 3.5.1.

beata Giulia.<sup>487</sup> Una raffigurava il *Padre Eterno tra san Giovanni Battista e san Marco evangelista*, dell'altra, raffigurante *Vergine col Bambino, san Miniato che presenta il donatore (Giovanni Boccaccio?) e santa Caterina d'Alessandria che presenta una fanciulla*,<sup>488</sup> esiste uno schizzo di Vincenzo Borghini eseguito in preparazione alla pubblicazione del *Decameron*, comprensivo di misure, le quali sono coerenti coi rapporti proporzionali espressi nello schizzo della tavola dedicata alla beata Giulia. È pertanto verosimile che queste tre tavole eseguite entro il terzo quarto del XIV secolo siano legate da un rapporto esecutivo *modo et forma*, e che fossero tutte collocate entro scassi sagomati del muro.<sup>489</sup>

## ICONOGRAFIA

La più antica testimonianza delle vicende e del culto di Giulia da Certaldo coincide con la tavola dipinta qui esaminata, seguita da una predella quattrocentesca raffigurante miracoli compiuti dalla santa e i suoi funerali, tuttora presente nella canonica di Certaldo.<sup>490</sup> La prima testimonianza agiografica di ampio respiro è quella contenuta nei *Secoli agostiniani* (Torelli, 1680), che rimanda ad altre fonti di poco precedenti.<sup>491</sup> Entrambi gli episodi raffigurati nella tavola avvengono in seguito al trapasso della beata: la [I] *Morte della beata*, la quale venne miracolosamente annunciata ai certaldesi dal suono campane e che colse la beata durante un momento di preghiera davanti al crocifisso, nella celletta nei pressi della chiesa dei santi Michele e Jacopo dove dimorava. La seconda scena rappresenta l'episodio immediatamente successivo, ovvero i [II] *Funerali della beata*, ampiamente partecipati dalla comunità. Sia nelle scene laterali, sia nel pannello centrale la beata è raffigurata nimbata e vestita di un abito color tanè, o bigio, e un manto nero. Il fatto che la santa vesta un abito bigio si spiega forse con l'anteriorità dell'opera rispetto all'inizio dell'egemonia agostiniana a Certaldo (inizio del XV secolo),

---

<sup>487</sup> ARRIGHI A., *La Chiesa dei Santi Michele e Jacopo di Certaldo e sue filiali, notizie dettate nel 1692 dal P. Andrea Arrighi detto il Capranica edite da Domenico Tordi nel VI Centenario della nascita del Principe della Prosa Italiana Giovanni Boccaccio*, [1692] Orvieto 1913, pp. 24-25.

<sup>488</sup> WILLIAMS R., *Boccaccio's altarpiece*, in «Studi sul Boccaccio», 19, 1990, pp. 229-240, in particolare p. 232.

<sup>489</sup> VAN OS H., *Due divagazioni intorno alla pala di Simone Martini per il Beato Agostino*, in *Simone Martini: atti del convegno*, atti del convegno (Siena, 27 - 29 marzo 1985), a cura di L. Bellosi, Firenze 1988, pp. 81-86.

<sup>490</sup> La tradizione agostiniana ricorda la famiglia Tinolfi come committente della predella. I Tinolfi erano tra le più potenti famiglie di Certaldo; tuttavia, le più antiche testimonianze del legame tra questa famiglia e il culto della beata Giulia non risalgono oltre alla metà del Cinquecento (MERLINI M. C., «Ben è vero che nella tavola antica sta dipinta con l'abito colore tanè». *Alcune ipotesi circa le origini e la promozione del culto della beata Giulia da Certaldo*, in «Miscellanea Storica della Valdelsa», CXXVI, 1-2 (338-339), 2020, pp. 33-62, in particolare p. 54 nota 73).

<sup>491</sup> TORELLI L., *Secoli Agostiniani ovvero Historia generale del sacro ordine eremitano del Gran Dottore di Santa Chiesa S. Aurelio Agostino vescovo d'Hippone diviso in tredici secoli*, VI (1354-1453), Bologna 1680, pp. 130 e ss.

mentre non è da escludere che il manto nero sia frutto di una ridipintura successiva.<sup>492</sup>  
La predella eseguita nel corso del XV secolo raffigura la santa vestita dell'abito nero, quando era già stata inclusa nel santorale agostiniano.<sup>493</sup>

## STATO DI CONSERVAZIONE

Ignoto.

## NOTE CRITICHE

-

## FONTI

Firenze, Archivio di Stato, *Corporazioni religiose soppresse dal Governo francese*, 122, 90, [Nannini, 1625], cc. 361v-362r, citato in Proto Pisani, 2006, p. 93 (*Adì 10 gennaio 1625. Nell'altare della chiesa della canonica di San Jacopo di Certaldo acanto alla porta del fianco a man destra dove entrano le donne vi è una tavola murata all'antica quasi che a forma di piramide, colla medesima effigie che qui sotto si vede...Nella quale nel mezzo è dipinta la beata giulia vestita di nero o abito monacale di Santa Monaca madre di Sant'Agostino, con le mani giunte, con due angeli in ginocchioni avanti un crocefisso sopra di lei appare l'anima rapita dagli angeli in habito bianco alla frequenza del popolo che figurano essere rappresentati all'hora del luogo sopra un campanile con tre campane che mortem sonare...dalla sinistra si vede essere portata alla sepoltura se bene per l'antichità due figure si scorge difficilmente da questa parte, benché si veda il corpo della beata distesa con gran concorso che seguita il funerale. Sopra detta tavola vi è dipinto Sanbastiano nel muro a man destra [c. 362r] et aprè l'magine di san francesco, et all'altra si dice il ritratto d'un di gran Donati padrone dell'altare. Nella cornice aprè a detta tavola ci sono queste formate parole. Beata Ulia que quondam vulgo Giuglia dicebatur 1372 XI aprilii. Le quali lettere sono scritte all'antica e hanno similitudine d'essere state scritte a oro le quali appariscono come nella cornice che figura...tavola. In un altro altare alla destra della porta principale appare un gradino di tavola al vedere antichissimo, che pare che potesse*

---

<sup>492</sup> La medesima dinamica avvenne per l'affresco di Memmo di Filippuccio, dove la donatrice nel corso del XV secolo venne ridipinta come santa Verdiana, con l'abito nero agostiniano, nel caratteristico atto di nutrire le due serpi, come ancora era visibile a fine Ottocento (foto Alinari 8531a).

<sup>493</sup> RANO B., in *La sostanza dell'effimero: gli abiti degli Ordini religiosi in Occidente*, catalogo della mostra (Roma, Museo Nazionale di Castel Sant'Angelo, 18 gennaio-31 marzo 2000), a cura di G. Rocca, Roma 2000, pp. 378-380.

*essere il gradino nella tavola di sopra, nel quale sono dipinti sei miracoli. In arme a principio quale è un  
lione rampante in camporosso che vogliono per molti essere l'arme dei Tinolfi seguendo con miracolo che  
la beata...infermo ed altri cinque' miracoli...segundi...Testimonianza sottoscritta dal notaio  
Francesco di Paolo Nannini.)*

Firenze, Archivio di Stato, *Corporazioni religiose soppresse dal Governo francese*, 122, 90,  
[Memorie, 1638], cc. 350r-352r, citato in Proto Pisani, 2006, p. 93 ([c. 350r] *1638 Memorie  
della chiesa e sagrestia di Certaldo e spese fatte da fra Basti...per ridurla alla medesima...[c.351r]  
L'altare antico della B. Giulia è in sagrestia sopra l'armario dove si para... L'altare antico della B.  
G. era dove hoggi è l'altare del beato Tommaso da Villa Nuova...[c. 352r] Adì 12 di settembre  
1636 si portò a Certaldo la tavola di S. Nicola che tiene sotto i piedi il [mondo?] incatenato con il  
Demonio, e con la Carne: e si pose dove era l'altare vecchio della B. Giulia, quale dicono fussi de  
Giandonati, se bene non ci è l'arme di Giandonati, solo si vede accanto alla porta grande del fianco un  
S. Bastiano dipinto nel muro, fatto fare dalli Giandonati)*

Parronchi, in «La Nazione», 31 dicembre 1971 (*La data che si leggeva sul dipinto –1372– fu  
ritenuta dal Torelli quella della morte della Beata, ma tutti gli altri, dal Soldani in poi, pensarono che  
fosse la data della pittura. La supposizione appare verosimile. Infatti sebbene la mano del disegnatore  
seicentesco non registri appigli utili in questo senso, la prospettiva degli edifici rappresentati sembra  
riportare alla fine del XIV secolo. Si aggiunga che lo schema della tavola, molto raro, si ritrova  
soltanto, come gentilmente mi indica Klara Steiweg, in un trittico smembrato e ricostruito nel 1950 in  
uno studio di Roberto Longhi, che lo attribuiva a Bernardo Daddi. La data 1372 suggerisce per la  
tavola della beata Ulia piuttosto l'ambito di Agnolo Gaddi...Le quattro storie del gradino della Beata  
Ulia offrono infatti una valida testimonianza di quello stile tra incantato e puerile, tipico di certi dipinti  
che, messi al seguito di Paolo Uccello, mi prvero anni addietro da riunire sotto il nome della sua foglia  
pittrice, vissuta dal 1456 al 1491, la «Soror Antonia» monaca carmelitana alla quale sarebbero  
dovute la cosiddetta Tebaide della Galleria dell'Accademia e una tavoletta con una Scena di  
monacazione agli Uffizi; predella databile al 1486 quando venne restituita a Certaldo la  
reliquia della testa della beata Giulia, raziata nel 1486).*

## BIBLIOGRAFIA

Torelli, 1680, pp. 132-134 (*Si vedono dipinti nel gradino sotto la Tavola, in cui stà effigiata l'  
Immagine della Beata, così nella Tavola vecchia, che sta nella Sagrestia, come nella nuova, che sta su  
l'Altare, ove riposano le sue Ossa venerande pure nel gradino di sotto...Morta dunque, che fu la B.  
Giulia, fu tostamente portato il di lei santo Corpo, có gran divotione, nella Chiesa, oue ben tosto si  
compiacque Nostro Signore di operare molti Miracoli stupendi per i meriti della Beata, e per*

maggiormente manifestare la sua santità à prò, e beneficio di molti attratti, e storpiati, con altri oppressi da varie infirmità, quali tutti restarono sani; laonde il Popolo cominciò fin dall' hora à riverirla con publico culto, il che hà poi sempre fatto fino a questi nostri tempi; e questi Miracoli effigiati si vedono con gli altri, che appresso diremo, così intorno la Tavola vecchia, che stà nella Sagrestia, come ne' gradini dell' Altare vecchio, e nuovo: mà descriviamo brevemente la detta Tavola vecchia; nel mezzo dunque di questa si vede la Beata vestita col nostro Habito Religioso [agostiniano] di colore però leonato, ò scuro, cioè del color naturale della lana, del quale anche hoggidi vestono le Monache d'alcuni nostri Monisteri in varie Città d' Italia; nella Tavola però più moderna è ricoperta la detta Beata con un Manto nero, tiene le mani giunte, stà nel mezzo di due Angeli, et altri più sotto si scorgono, li quali suonano alcuni Istrumenti musicali; all' intorno poi della Tavola vi si vedono effigiati alcuni Miracoli antichi, cioè à man destra il suono miracoloso delle Campane nella sua morte, et il Popolo, che concorre al Miracolo, et apre la Cella, in cui si vede la Beata morta in ginocchioni: dall'altra parte si vede la medesima portata con solenne pompa nella Chiesa; e più sotto intorno al Feretro una gran turba di Attratti, e di Storpiati, con altri Languenti liberati per sua intercessione dalle loro infirmità; e ne' gradini poi visi scorge il Fanciullo liberato dalle fiamme, da noi più sopra notato; li Fiori miracolosi da essa dispensati nel tempo d'Inverno ai Fanciulli, che li davano la limosina; et appresso si rimirano dipinti alcuni li uomini à cavallo, li quali stando in un fiume, con pericolo evidente di restarvi sommersi, si raccomandano alla Serva di Dio, e sono per mezzo di essa dal pericolo liberati; e questo Fiume stimasi essere stato quello dell'Elsa...la qual Tavola si stima, che fosse fatta fare da' Signori Tinolfi, in casa de' qua ' li era già stata per Donzella la B. Giulia, quand'era secolare, perchè nel piede della detta Tavola si vede un'Arma con un Leone rampante, che stimasi essere stata l'Arma delli detti Signori);

Soldani, 1741, pp. 134-135 (Argomenta l'appartenenza della beata all'Ordine Vallombrosano. *La Beata Giulia da Certaldo...l'anno 1372 se gli trova dedicato un Altare nella chiesa di San Jacopo di Certaldo, segno evidente, che molto tempo avanti era defunta. Nel predetto altare sotto l'effigie della santa si legge Beata Uliva, quae quondam vulgo Giulia dicebatur MCCCLXXII 11 Aprilis. Questa espressione di anni, e di giorno ha fatto credere al Crescenio, ed all'Herrera Agostiniani, che volesse significare l'anno, e il giorno della morte, ma effettivamente denota l'anno della dipintura. Imperciocchè, conforme io leggo in una lettera del P. F. Andrea Arrighi Agostiniano, data in Certaldo 14 aprile 1679 esiste nella medesima Chiesa un'altra tavola della medesima mano della sopraddetta, e in essa è espresso in mezzo il Signore con un libro colle parole Ego sum Alpha, et Omega, dall'una parte San Giovanni Battista, sotto il quale si legge S. Joannes Baptista, dall'altra San Marco, e sotto S. Marcus...sta, e sotto la figura del Signore vi è l'anno in questa foggia A. D: MCCCXVI D....ed anche i predetti numeri sono al tutto simili a quelli; che sono espressi sotto l'immagine della santa, siccome adunque questi non sono posti per esprimere il giorno, e l'anno della morte di San Giovanni Battista, e di San Marco, ma l'anno, in cui furono dipinti, così*

da quelli posti sotto la Beata Giulia, non si può certamente dedurre, che ella in tale anno morisse, ma bensì l'anno, e il giorno, in cui le fu quell'altare dedicato. Oltre di che è certo, che la Beata Giulia morì il dì 18 e non il dì 11 di Aprile...)

Brocchi, III, 1761, p. 151 (*Crescendo poscia la devozione de' fedeli, e specialmente dei Certaldesi verso questa loro beata gli eressero con permissione del vescovo nell'istesso anno dopo pochi mesi un altare, con farvi dipingere la santa immagine di lei co' raggi al capo a guisa de' beati, facendovi inoltre scrivere, come fino ad ora si vede in carattere gottico, o vogliam dir Longobardo, le seguenti parole: Beata Uliva, quae quondam vulgo giulia dicebatur mcccclxxii die xi aprilis*);

Malenotti, 1819, p. 76 (*In prova, che fino dai più remoti tempi fosse Giulia venerata dal popolo con il titolo di beata, noi sappiamo, che non eran peranche trascorsi soli cinque anni dopo la sua preziosa morte, che le fu dedicato il primo Altare, come rilevasi da un'iscrizione sotto la tavola servita già per l'altare medesimo, di questo tenore: Beata Ulia quae quondam vulgo Giuglia dicebatur MCCCLXXII XI Aprilis. In questa tavola esistente in autentica copia nell'Archivio delle soppresses corporazioni Religiose di Toscana, si osserva in mezzo, ed in luogo eminente la santa in piedi vestita con abito monacale, colle mani giunte, e avente presso di se due angeli, che suonano dei musicali strumenti. A destra di questo quadro è effigiato il miracolo delle campane suonanti senza opera umana, e il popolo, che entra nella cella, dove trova la santa inginocchiata davanti un crocifisso, mentre gli angeli portano la di lei anima al cielo. Dalla parte sinistra vedesi il corpo di Giulia esposto nella Chiesa con solenne pompa, circondato da molti infermi, e da gran moltitudine di popolo... Si conserva pure un gradino da altare, servito probabilmente per la tavola suddetta, che porta la data di quell'età, secondo la giudicial perizia rimessa a Roma, del celebratissimo disegnatore Sig. Tommaso Benucci di S. Gimignano. In questo gradino si vedono effigiati quattro diversi miracoli operati da Dio mediante l'intercessione della santa: esprime il primo la liberazione dalle fiamme di un fanciullo coricato in letto; il secondo l'offrir che ella fa ai fanciulli, dopo aver ricevuto l'elemosina, dei fiori freschi in tempo d'inverno, osservandosi il tetto della sua cella ricoperto di neve; il terzo il feretro di Giulia, intorno a cui stanno devoti degli, e dai quali si vuole attratti, storpi ec., e dei religiosi vestiti di nero, secondo l'uso degli agostininiani; il quarto finalmente esprime la liberazione di alcuni individui dall'acque di un fiume. Stà dipinta pure in questo gradino un arme con leone rampante in campo rosso e credesi l'arme dei sig. Tinolfi con i quali abitò la santa in qualità di serva, e dai quali si vuole che dedicato le fosse un tal'altare; [pp. 89-90] cita la visita pastorale di Alessandro Marzi Medici, che ricorda: *Vidit etiam tabulam, quae redolet antiquitatem, in qua depicta imago eiusdem Beatae, et nonnulla miracula etc.*)*

Mansfield, in «Rassegna d'arte», 1915, p. 185 (*Don Alessandro Pieratti invero ci dice: «essere affermata l'esistenza d'una copia di quella tavola conservata nell'archivio delle soppresses corporazioni religiose della Toscana»; c'è stato impossibile però ottenere altri schiarimenti a tal riguardo*)

Proto Pisani, 2006, pp. 92-93 (*Su quest'altare [della beata Giulia nella chiesa dei Santi Jacopo e Filippo] si trovava un dipinto a forma di dossale cuspidato, come testimonia un disegno acquarellato conservato nei documenti seicenteschi della basilica di Santo Spirito a Firenze.*)

Merlini, 2020, pp. 33 (*Collocabili nei decenni che precedono l'installarsi su Certaldo degli agostiniani di Santo Spirito di Firenze, al cui santorale Giulia viene tradizionalmente ascritta, l'origine e la conseguente opera di promozione per la beata certaldese riteniamo debbano inquadrarsi nel contesto dei conflitti legati alla cura animarum del castello di Certaldo, che videro opporsi, per almeno quattro secoli [...] la pieve di San Lazzerò a Lucardo, situata al centro del territorio che ne formava il piviere e la canonica [suffraganea] di San Michele (poi dei Santi Michele e Iacopo), ubicata entro le mura castellane.*)

## MOSTRE

Certaldo 2019 (senza catalogo).<sup>494</sup>

## FOTOGRAFIE

-

---

<sup>494</sup> L'esposizione dal titolo *Devozione e testimonianze artistiche per beata Giulia* si è tenuta a Certaldo, Palazzo Pretorio, tra l'8 settembre 2019 ed il 9 gennaio 2020, ed è stata curata da A. Bagnoli, P. La Porta, S. Spannocchi.

Andrea di Cione, detto l'Orcagna e Maestro della predella dell'Ashmolean Museum

*San Matteo e quattro storie della sua vita*

Firenze, Galleria degli Uffizi – *Inv. 1890 No. 3163*

1367-1368

Trittico da pilastro

Tempera su tavola, fondo oro; 291 x 265 cm [struttura convessa]

#### ISCRIZIONI

A pennello, in caratteri gotici, nel libro retto nella mano sinistra da san Matteo:

«Liber gen[er]at[i]o[n]is Yh[es]u Xr[ist]i filii David filii Abraha[m] Abraha[m] genuit Ysaac Ysaac aut[em] genuit Yacob Yacob aut[em] gienu[it] Yudam et fratre[s] suis»  
(Vangelo secondo Matteo, 1, 1-2)

In caratteri gotici, sotto l'immagine centrale del santo:

«Santus Matheus apostolus et evangelysta»

In caratteri gotici, alla base del pannello sinistro, raffigurante le scene [I] e [II]:

«Qu[o]modo santus Matheus recessit de ctheloneo et secutus est Cristum / quomodo miseru[n]t sup[er] eum sanctus Matheus dracones»

In caratteri gotici, alla base del pannello sinistro, raffigurante le scene [III] e [IV]:

«Quomodo sanctus Matheus resuscitavit unum mortuum/quomodo sanctus Matheus fuit accisus»

#### VICENDE STORICHE

L'opera venne commissionata il 15 settembre 1367 dai Consoli dell'Arte del Cambio ad Andrea Orcagna per decorare la faccia settentrionale del pilastro di pertinenza dell'Arte all'interno di Orsanmichele, vale a dire quello mediano-occidentale sul lato meridionale dell'oratorio. Dopo poco meno di un anno, subentrò all'Orcagna, molto malato e prossimo alla morte (che avvenne entro il 1368), il fratello Jacopo, che si impegnò a completare la tavola al posto di Andrea (Milanesi, 1864; Poggi, in Sirén, 1908a; Poggi,

1909; Offner, 1965; Cohn, 1956). Nonostante dalla fine del sesto decennio il patronato di Orsanmichele non fosse più del Comune ma della Compagnia di Orsanmichele, le Arti – che avevano preso parte sin dall’inizio alla costruzione di Orsanmichele – continuarono ad avere un ruolo privilegiato all’interno dell’edificio, continuando a celebrare le feste dei loro santi protettori e commissionando opere per l’interno dell’oratorio, come documenta il caso del trittico di *San Matteo*. Nel contesto di una campagna di uniformizzazione della decorazione dell’interno di Orsanmichele, i Capitani della Confraternita ordinarono nel 1402 che tutte le tavole dipinte commissionate dalle varie Arti a decoro dell’interno dell’edificio venissero sostituite da affreschi. La tavola di *San Matteo* venne così rimossa dal pilastro destinato all’Arte del Cambio e sostituita da un affresco di medesimo soggetto, completato il 6 aprile 1403 da Lorenzo di Bicci.<sup>495</sup> La nostra tavola venne quindi donata dai Consoli dell’Arte del Cambio all’ospedale di San Matteo (BNCF, II, IV, 378; Firenze, Archivio di Stato, *S. Maria Nuova, Inventario dei mobili de Lemmo Balducci, segnato di num. 3, c. 9r*; Poggi, in Sirén, 1908a; Poggi, 1909; Cohn, 1956), costruito a partire dal 1388 per volontà di Lemmo di Balduccio di Montecatini, mercante fiorentino che nominò l’Arte del Cambio suo erede universale, e dalla quale quindi in seguito alla morte di Lemmo (1389) dipese l’ospedale di San Matteo (Firenze, Archivio di Stato, 110, c. 7r). Nella chiesa dell’ospedale di San Matteo è ricordato fino al 1781, quando l’intero complesso con chiesa, monastero e ospedale venne soppresso e destinato ad accogliere l’Accademia di Belle Arti (Richa, 1758; Follini-Rastrelli, 1791). Tra il 1842 ed il 1860 è ricordato nella chiesa di Sant’Egidio dell’Arcispedale di Santa Maria Nuova, sopra l’arcata che regge il coro delle Oblate (Fantozzi, 1842; Crowe-Cavalcaselle, 1864), in seguito nuovamente nel complesso dello Spedale di San Matteo, ovvero nel refettorio delle francescane (Crowe-Cavalcaselle, 1864), e poi nella Raccolta di oggetti d’arte dell’Arcispedale (Andreucci, 1871; Milanesi, 1878; 1885). Nel 1901 venne acquistata dalle Regie Gallerie e lì esposta (Pieraccini, 1901; Ridolfi, 1905). Tra il 1940 ed il 1948 venne depositata nei rifugi bellici. Forse in seguito al suo trasferimento nell’Arcispedale di Santa Maria Nuova, il trittico venne corredato di una predella di Mariotto di Nardo (Firenze, Galleria dell’Accademia, Inv. 1890, 9206), proveniente da un’opera oggi non identificata, o forse commissionata proprio per questo trittico.

---

<sup>495</sup> BOSKOVITS M., *Pittura fiorentina alla vigilia del Rinascimento: 1370 – 1400*, Firenze 1975, p. 332; FINIELLO ZERVAS D. (a cura di), *Orsanmichele: documents 1336 – 1452*, Modena 1997, p. 540, scheda 447.

## ICONOGRAFIA

Nello scomparto centrale è raffigurato il santo stante scalzo, vestito di una tunica azzurra e un manto rosa e rosso; tra il ventre e la mano destra regge un libro aperto sull'*incipit* del suo Vangelo; nelle mani tiene un calamaio nella sinistra e una penna nella destra. La base su cui poggia è decorata da motivi floreali e animali. La combinazione cromatica delle vesti e gli attributi –al netto del calamaio– sono ripresi puntualmente nell'affresco eseguito nel 1403 in sostituzione del trittico. Gli episodi narrati negli sportelli laterali sono descritti nel basamento della tavola e sono identificabili con: [I] *Vocazione di san Matteo*; [II] *Confronto con due maghi etiopi*; [III] *San Matteo resuscita il figlio del re*; [IV] *San Matteo viene fatto uccidere da un sicario del re Irtaco*; il senso di lettura procede in senso orario a partire dalla scena in basso a sinistra. La scena [I] deriva dal Vangelo dell'apostolo (Matteo, 9, 9) e descrive le circostanze della sua chiamata. Le scene successive [II], [III], [IV] sono incluse nei leggendari domenicani del XIII secolo e si fondano sulla tradizione che ebbe maggior successo in Occidente, ovvero quella per cui la predicazione e il martirio di san Matteo si sarebbero svolti in Etiopia, alla corte del re Egitto e del suo successore Irtaco.<sup>496</sup> Del personaggio nimbato che accompagna il santo nelle scene [II], [III], [IV] non si fa menzione nelle fonti e non compare nei cicli agiografici coevi dedicati al santo.<sup>497</sup> Nei compassi ai lati della cuspidale del pannello centrale sono raffigurati due angeli a mezzobusto, vestiti di rosso, recanti al santo la corona e la palma del martirio. Nei pannelli laterali i compassi presentano invece lo stemma dell'Arte del Cambio, committente dell'opera, ovvero un campo vermiglio seminato di bisanti d'oro. Alla volontà dei committenti si deve anche il particolare ordine con cui si sviluppano le storie, in senso orario a partire da quella in basso a sinistra, e che avrebbe messo in evidenza al fedele che fruiva del trittico dal basso –oltre alla scena del martirio– l'episodio fondativo del legame tra il santo e l'Arte di cui era patrono, ovvero quando abbandonò il suo lavoro al banco delle imposte per obbedire alla chiamata di Cristo. La rilevanza di questo episodio per l'Arte del Cambio è testimoniata anche dal fatto che fu quello scelto –con una descrizione molto più accurata del banco di lavoro degli esattori – per accompagnare la figura di san Matteo nell'affresco del 1403, eseguito in sostituzione del trittico ora agli Uffizi.<sup>498</sup>

---

<sup>496</sup> MAGGIONI G. P. in JACOPO DE VORAGINE, *Legenda aurea...*cit., II, pp. 1650-1651.

<sup>497</sup> Si vedano il trittichino di ambito lorenzettiano, oggi allo Städelsches Kunstinstitut di Frankfurt am Main (inv. no. 995); il ciclo affrescato da Niccolò di Pietro Gerini nella sala capitolare di San Francesco a Prato; o quello nella predella del polittico pratese con *Incoronazione della Vergine e santi* di Pietro di Miniato del 1412 (cfr. KAFTAL, *Iconography of the Saints...*cit., coll. 726-730, con bibliografia precedente).

<sup>498</sup> Sulle variazioni della sequenza narrativa per scopi specifici si veda la Scheda 23.

## STATO DI CONSERVAZIONE

L'opera è formata da tre pannelli, composti da più tavole di legno di pioppo sostenute da tre traverse originali, anch'esse in legno di pioppo, fissate con chiodi rigirati al di sotto degli strati preparatori.<sup>499</sup> Una fotografia storica mostra come un primo intervento in epoca moderna ebbe luogo entro il primo quarto del XX secolo, nel corso del quale si aggiunsero al complesso alcune modanature come dentelli lungo il margine superiore, gattoni rampanti sulle cuspidi dei pannelli, prima suggeriti solo tramite pittura (Brogi, 11312); l'opera venne inoltre privata della riquadratura pseudo-rinascimentale che la univa alla predella di Mariotto di Nardo. Il primo intervento documentato di restauro venne eseguito tra la fine degli anni Trenta e l'inizio degli anni Quaranta del secolo scorso.<sup>500</sup> La scheda non è datata, come di norma fino agli anni Settanta; tuttavia, l'opera è segnata nei registri di ingresso e uscita del Gabinetto Restauri (comm. or. O. Savarino, Opificio Pietre Dure). Nel corso dell'intervento, oltre a verosimili interventi di pulitura della superficie pittorica, si espunsero le gugliette posticce (Brogi, 22012, 22018-22021, 22171-22172). La tavola subì un secondo intervento tra giugno e dicembre 1980 dall'Opificio delle Pietre Dure (restauratori: F. Nicoli, M. Seroni),<sup>501</sup> reso necessario dalla formazione di spacchi nella tavola centrale e cadute di pigmento nelle zone circostanti, in seguito alla messa in funzione del riscaldamento in Galleria. Nel corso degli interventi sul supporto (risanamento delle numerose fenditure con tasselli in legno di pioppo nuovo aventi sezione triangolare; riapplicazione delle traverse originali tramite viti in acciaio inox passanti in una piastrina con asola in ottone, dopo che erano stati segati i chiodi originali) è emerso come in origine i pannelli del trittico non fossero complanari, come si credeva, ma che i pannelli laterali formavano un angolo di 135 gradi col centrale, compatibile con la collocazione della pala su una superficie sfaccettata come quella del pilastro dell'Arte di Calimala, per il quale venne commissionata. La disposizione complanare dei pannelli, resa possibile dalla tassellatura di attacchi a quartabona, venne determinata probabilmente dallo spostamento della tavola in una collocazione diversa da quella per la quale venne ideata, a partire dal 1402. L'intervento ha quindi provveduto a ripristinare l'antica conformazione della tavola. L'operazione sullo strato pittorico è consistita nella pulitura, nel corso della quale si è riscontrata la

---

<sup>499</sup> Firenze, Soprintendenza, Archivio Restauri, UR 8075.

<sup>500</sup> Firenze, Opificio delle Pietre Dure, Archivio Storico, GR734.

<sup>501</sup> Firenze, Opificio delle Pietre Dure, Archivio Storico, GR8671.

presenza di almeno due strati di una sostanza formata da vernice, colla e pigmento di epoca incerta, accanto ad ampie zone in cui era presente una vernice molto antica, forse originale, che è stata mantenuta, così come alcuni antichi interventi di restauro. In seguito, sono state integrate le lacune della superficie pittorica e la superficie è stata verniciata. Il trittico ha subito un ulteriore intervento di restauro del supporto nel 2005 (restauratori: R. Buda, R. Alzeni),<sup>502</sup> nel corso del quale, in seguito allo smontaggio delle traverse di sostegno, sono stati asportati e sostituiti tutti gli inserti lignei a sezione triangolare applicati nel precedente intervento per risanare le fenditure, rivelatisi inidonei e concausa, assieme all'instabilità dei valori climatici dell'ambiente espositivo e alla modifica del sistema di traversatura, di numerose fenditure della superficie pittorica. È poi stato modificato il sistema di ancoraggio delle traverse originali, conferendogli un certo grado di elasticità, con l'ausilio di molle opportunamente tarate. L'opera è stata infine corredata di un contenitore di controllo degli scambi termoigrometrici del supporto con l'ambiente. Nel 2015 l'opera è stata oggetto di un ulteriore intervento di restauro (R. Buda).

#### NOTE CRITICHE

Nonostante Milanesi (1878) conoscesse i documenti trascritti da Carlo Strozzi nel corso del XVII secolo, che chiarivano le vicende attorno alla commissione di una tavola di san Matteo per Orsanmichele a Andrea Orcagna nel 1367, egli identificò erroneamente – in una corrispondenza privata, trascritta in Andreini, 1871 – la tavola qui studiata, all'epoca conservata nel complesso di Santa Maria Nuova, con quella commissionata a Mariotto di Nardo nel 1414 per lo spedale – oggi distrutto – di San Matteo, tavola – quest'ultima – che ad oggi non è ancora stata individuata (Chiodo, 2008). Anche in seguito alla ritrattazione dello stesso Milanesi (1885), che identificò correttamente il trittico di San Matteo con la tavola menzionata nei documenti trascritti da Strozzi, l'opinione che l'autore fosse Mariotto di Nardo (Ridolfi, 1899; Schubring, 1901a, 1901b). A collegare giustamente i documenti trascritti da Strozzi alla tavola di san Matteo furono Crowe-Cavalcaselle (1869), che d'altronde avvicinavano il dipinto ai modi di Andrea Orcagna ancora prima della scoperta di documenti testimonianti la commissione per Orsanmichele (Crowe-Cavalcaselle, 1864). Tutta la documentazione trascritta da Strozzi e rinvenuta da Milanesi venne poi pubblicata da Poggi (1908). Sanciti dunque sin quasi dal principio della vicenda critica gli autori e la data di commissione del dipinto, la

---

<sup>502</sup> Firenze, Soprintendenza, Archivio Restauri, UR8075.

letteratura critica si è occupata perlopiù di stabilire le quote di partecipazione dei due fratelli, Andrea e Jacopo di Cione. Ad attribuire gran parte del lavoro a Jacopo (Suida, 1905; Venturi, 1907, che vide tracce di Andrea solo nelle storie; Van Marle, 1924; Bellosi, 1979), mentre solo Sirén scorse nel dipinto il principale intervento di Andrea di Cione (1908; 1914). Estranee a queste due tendenze furono le opinioni di Boskovits (1975), il quale –approfondendo una seminale indicazione di Offner-Steinweg, 1962– ritenne che il complesso venne eseguito da Andrea di Cione con la collaborazione di un anonimo pittore orcagnesco detto Maestro della Predella dell'Ashmolean Museum, in seguito collaboratore di Jacopo – ipotesi condivisa anche da Tartuferi (1994; 2003) –, e di Kreytenberg (2000), per il quale Andrea fu responsabile della sola carpenteria.

L'intero trittico mostra una profonda e sostanziale vicinanza con la cultura figurativa di Andrea Orcagna, come dimostrano le linee rigorose, le volumetrie statuarie dei personaggi, compatte e statiche, che emergono con decisione dal fondo oro, una soluzione di chiara ascendenza giottesca. Questi elementi spingono ad ascrivere con un buon grado di sicurezza il disegno del pannello centrale; effettivamente, dal confronto con le fisionomie della pala Strozzi (1354-1357), si riconosce per la figura centrale del san Matteo l'impiego di un medesimo modello. Questo però nel caso del trittico degli Uffizi risulta caratterizzato da una più sofisticata esecuzione pittorica, caratterizzata da una più accentuata ricerca naturalistica, nei capelli e i peli della barba e delle sopracciglia eseguiti in punta di pennello, così come nella fitta trama di rughe, ma anche da un incarnato meno fuso e segnato da forti trapassi chiaroscurali. La lavorazione dell'oro è mediamente sviluppata. Il nimbo del santo nel pannello centrale è semplicemente eseguito con punzoni floreali esapetali intervallati da coppie di bolli, ma presenta all'esterno una razzatura irregolare di grande effetto luministico. Il bordo del mantello del santo è tutto granito e la base su cui poggia è decorata tramite sgraffitura granita. Le scene laterali sono bordate da punzoni floreali quadrilobati e ad archetto trilobato; nelle quattro scene i nimbi di san Matteo sono eterogeneamente eseguiti con tre tipi di punzoni su fondo granito: due floreali e uno circolare con bollo interno, modello–quest'ultimo– impiegato anche per altri santi personaggi, come gli Apostoli. Il mantello di re Egitto è reso tramite granitura.

Le parti narrative del trittico di *San Matteo* sono anch'esse connotate da un disegno intriso delle stesse asperità tipiche della pittura monumentale di Andrea Orcagna (che pure nella sua produzione narrativa –come la predella della pala Strozzi, o nei frammenti degli affreschi del *Trionfo della morte* e del *Giudizio Universale (Inferno)* in Santa Croce– adotta uno stile molto più fuso). Le figure sono apposte tra loro

meccanicamente, racchiuse in contorni severi, in debole relazione spaziale con gli edifici (si veda in particolare la scena della *Conversione*), che hanno perlopiù una funzione riempitiva. La partecipazione di più mani è evidente dalle piccole difformità esecutive, evidenti per esempio dal confronto dei gruppi di san Matteo e il non identificato compagno nimbatto nelle scene [II] e [III], o dall'impiego di tre diversi punzoni per i nimbi di san Matteo. Una forte vicinanza è presente effettivamente con la produzione di un anonimo pittore orcagnesco, che dovette iniziare la sua carriera proprio nella bottega di Andrea di Cione, vale a dire il Maestro della predella dell'Ashmolean Museum. Dai confronti tra le componenti dell'opera eponima di quest'ultimo (divisa tra Oxford, Ashmolean Museum, no. inv. WA1850.6, Roma, Pinacoteca Vaticana, nn. inv. 96, 103 e una collezione privata) e le storie di san Matteo emerge infatti la condivisione di un medesimo vocabolario figurativo, suggerendo la compartecipazione dell'anonimo all'impresa, probabilmente tramite un completamento di natura pittorica, e non compositiva. Sulla supposta disomogeneità di esecuzione delle storie (Steinweg, 1929; Steinweg, 1932; Gronau, 1937; Marcucci, 1965), è effettivamente presente una diversa impostazione narrativa tra l'ultima scena e le due in alto, ma si consideri che quella del martirio è la scena più pateticamente carica dell'intera serie.

Il trittico di *San Matteo* costituisce la più importante congiunzione tra la tipologia morfologica della pala pilastro<sup>503</sup> e quella iconografica della pala agiografica. Rispetto alla tavola di *Santa Caterina* all'altare dei Bischeri in Santa Maria del Fiore, modificata nel 1407 e trasformata da pala pilastro a pala agiografica da pilastro,<sup>504</sup> il trittico di *San Matteo* ha la particolarità di articolarsi su tre diversi piani, conformandosi alla superficie del supporto, al pari di un dipinto murale. Più basilari innesti tra queste due tipologie vennero licenziati da Giovanni del Biondo nelle pale pilastro dedicate a san Giovanni Evangelista per Orsanmichele (Firenze, Galleria dell'Accademia, inv. 1980, nn. 444, 446) a san Zanobi per Santa Maria del Fiore, entrambe corredate sotto l'effigie del santo di un episodio della sua vita. In maniera non del tutto convincente, Rudolf Hiller von Gærtringen (2002; 2006) ha proposto per la tavola di *San Matteo* una derivazione dal monumento al Beato Agostino, includendola in una categoria di opere che secondo lo studioso ripropongono solo la pala dipinta del monumento di Agostino, senza la porzione del sarcofago (*Heiligenbild mit seitlichen, übereinander angeordneten Szenen*).

<sup>503</sup> OFFNER R., *Daddi, his shop and following*, [1934], sez. III, vol. IV, seconda ed. a cura di M. Boskovits, Firenze 1991, p. 222, nota 1.

<sup>504</sup> Cfr. Scheda 23.

## FONTI

Firenze, Biblioteca Nazionale Centrale [BNCF], II.IV.378, cc. 435v, 436r, in Poggi, in Sirèn, 1908, pp. 99-100 ([c. 435v] *Da un Campione dell'arte del Cambio cominciato 1403 esistente nella detta arte in Orto San Michele solea essere una tavola di legname di tre facce dipinta di San Matteo e la sua storia che pigliava tre facce del pilastro drento (?), l'anno 1402 se ne levò e donossi allo spedale di San Matteo, ed è nella chiesa sono molto buone figure di mano di Taddeo [c. 436r] Da un libro intitolato libro del Pilastro d'Orto San Michele, dell'arte del Cambio esistente nella detta arte. Il dì primo maggio 1419 fu concesso dalla Signoria all'arte del Cambio il pilastro per mettervi un San Matteo, che già era stato concesso all'arte dei Fornai per mettervi un San Lorenzo che per impotenza non l'havevano potuto mettere e la detta Arte del Cambio dette a fare detto San Matteo d'ottone fine a Lorenzo di Bartoluccio Orafo del popolo di Sant'Ambrogio, riputato in quel tempo il primo maestro, il quale haveva fatto ancora quella di S. Giovanni Battista all'Arte dei Mercatanti, promesse farla di due pezzi, uno la testa, et il resto un altro, ne sarebbe passata compiuta sul pilastro [?] 2500] Ex libro actor(?) artis Cambii incepto 1365 esistente della detta arte Andrea voc. Argagnus sive Arcagniolus q.[uodam] Cionis pictor de florentia convenne con i consoli dell'Arte del Cambio il dì 15 settembre 1367 di dipingere la tavola di San Matteo per mettere in un pilastro d'Orto San Michele con due alie a lato per dipingervi due santi per alia o più come convennono per [?]40. Di poi l'anno 1368, il dì 25 agosto, essendo malato dicto Andrea, Jacobus q.[uodam] Cionis pictor eius fr[ater?] populi S. Mariae Novellae promesse a detti consoli finire egli la detta tavola per il detto fr[at]ello.)*

## BIBLIOGRAFIA

Richa, VII, 1758, p. 92 (Nella chiesa di San Matteo... *resta la sola tavola di S. Matteo, che è un'ancona, nella quale rappresentasi sulla maniera di Giotto il santo in campo d'oro, ed ai lati la conversione e i miracoli del santo, il di cui altare è rinnovato di marmi preziosi, messo in isola alla romana*);

Follini-Rastrelli, III, 1791, p. 264 (Nella *Reale Accademia delle Belle Arti già Spedale e Chiesa di S. Matteo...* [Chiesa di S. Matteo] *nella tribuna...vi rimaneva solo una tavola nella quale in campo d'oro, alla maniera di Giotto, si vedeva dipinto S. Matteo, ed a' lati la conversione e i miracoli del santo. Tale era lo stato della descritta Fabbrica utilissima e proficua a' Fiorentini. Essendo però stato soppresso lo Spedale, Monastero, e Chiesa nell'anno 1781 fu cangiata tutta la fabbrica in un'abitazione ampla, e destinata per Accademia delle Belle Arti*);

Fantozzi, 1842, p. 378 (Nella chiesa dell'Arcispedale di Santa Maria Nuova... *sopra l'arcata media che regge il coro delle Oblate si vede una bella tavola di maniera Giottesca, esprimente varie storie di Cristo in campo d'oro*);

Crowe-Cavalcaselle, I, 1864, pp. 438-439 (*Very majestic...and much in the style of Orcagna is a life size S. Mathew, erect with the pen and book, the central figure of an altarpiece which, till 1860, hung high up in the church of S. Maria Nuova at Florence, and is now in the refectory of the Franciscan nuns of the Hospital of S. Matteo. Grandly posed and nobly grave in expression, the saint occupies a pointed niche, the companions to which on each side are divided into compartments, in which four scenes from the legend of S. Matthew are depicted. One of these, an encounter with two dragons, is a grand composition of four figures of tall proportions, full of life and character, and in the pure Giottesque style; whilst another in which the son of Egippus is restored, presents to us in the rising youth a form of the finest kind as to beauty and character. In these scenes, indeed, one finds the same power, and animation, as in the predella of the altarpiece signed by Orcagna at the Strozzi chapel. As regards execution, this picture, with the exception of its predella, is finished with a bold rapidity of hand, and warmly tinged with vigorous colour...* [438, nota 1] *Falsely assigned by some to Lorenzo di Bicci, this altarpiece is noted by Richa (Vol. VII. p. 92), as in S. Matteo and in the manner of Giotto. Sign. Gaetano Milanesi informs us, from records in the convent, that Mariotto di Nardo Cioni, Orcagna's nephew, laboured there...* [439, nota 1] *In two medallions, at each side of the central pinnacle, are angels holding severally a crown and a palm. On the medallions of the sides golden balls. The predella representing a crucifixion and 2 scenes from the life of S. Nicolas of Bari are by a feebler painter and in a more modern frame than the rest of the altarpiece.*);

Milanesi - Milanesi – Pini, 1864, p. 27 (*Noi crediamo che l'Orcagna morisse sul finire del 1368, sapendosi che in quell'anno appunto ai 25 agosto, essendo egli malato assai grave, i Consoli dell'Arte del Cambio diedero a finire ad Iacopo suo fratello la tavola del San Matteo, che avevano allogata ad Andrea a dì 15 di settembre 1367, per un pilastro di Or San Michele.*);

Crowe-Cavalcaselle, II, 1869, pp. 12-13 ([13, nota 25] *Neuerdings ist nun ein Dokument gefunden worden, welches ergibt, dass dieses für einen Pfeiler in Orsanmichele bestimmte Altargemälde die letzte Arbeit war, die Orcagna angenommen hat. Unterm 25. August 1368 nämlich ward infolge schwerer Krankheit des Meisters die Vollendung dieses seit dem 15. Sept. 1367 bei ihm bestellten Matthäusbildes durch die Konsuln der Arte del Cambio seinem Bruder Jacopo übertragen.*);

Andreucci, 1871, pp. 53-55 (*Trittico di vetusta maniera, che per un tempo si vide appeso alla parete della chiesa [dell'Arcispedale di Santa Maria Nuova; nel momento in cui Andreucci scrive la tavola faceva parte della pinacoteca dell'Arcispedale] ove ricorrono le grate delle oblate...Essa è di presente sovrapposta ad un gradino diviso in cinque scompartimenti...gradino che per la più perfetta composizione e per la forma architettonica, che non si acconcia per nulla alla tavola, è*

mestieri ritenere di mano diversa da quella che colori la tavola stessa. E di fatto dalla viva voce di un certo Miniati, antico legnaiolo della Amministrazione, mi sono state narrate alcune specialità, le quali confermano come esso gradino era, in tempo non troppo remoto, distaccato dal trittico, abbandonato come cosa meritevole di distruzione... Ignorasi la provenienza del quadro e del gradino. Rispetto al quadro lice argomentare che esso appartenesse allo Spedale di S. Matteo eretto da Lemmo Balducci; e che alla soppressione fattane dal primo Leopoldo ed alla riunione di esso a Santa Maria Nuova passasse nella sua proprietà. — La chiosa di quel Nosocomio in origine detta di San Niccolò, dal prossimo Monastero omonimo, da cui sloggiarono le monache per avere Balducci loro edificato altro locale, assunse il titolo di San Matteo, che era il protettore dell'Arte del cambio nominata esecutrice delle di lui volontà... [54] Trascrive una lettera ricevuta da Gaetano Milanese, nella quale lo studioso afferma che Mariotto di Nardo nel 1414 dipingeva la tavola del S. Matteo per la chiesa dello Spedale di questo nome.);

Milanese, in *Le opere di Giorgio Vasari*, 1878, I, pp. 608, nota 1, 610-611, nota 3 (*Noi crediamo che l'Orcagna morisse sul finire del 1368, sapendosi che ai 25 agosto di quest'anno, essendo egli malato assai grave, i Consoli dell'Arte del Cambio diedero a finire ad Iacopo suo fratello la tavola di San Matteo che gli avevano allogata a' 15 di settembre 1367, per un pilastro d'Or San Michele. Ora risalendo indietro dal 1368 per sessant'anni, che tanti gliene dà di vita il Vasari, la sua nascita sarebbe stata nel 1308...*[611, nota 3] *nel 1415 gli [a Mariotto di Nardo] fu allogata per l'altare maggiore della chiesa del detto spedale [di San Matteo] la tavola con la figura di San Matteo, che ora si vede nella raccolta dello spedale di Santa Maria Nuova.*);

Crowe-Cavalcaselle, 1883, II, pp. 147-148 ([147, nota 1] *Il signor Gaetano Milanese ci ha fatto conoscere come risulti da alcune memorie che Mariotto di Nardo eseguiva per l' altar maggiore della chiesa di San Matteo nel 1415 una tavola con la figura di quel Santo [Matteo]. Ma come i caratteri e la maniera del dipinto son della fine del secolo decimoquarto e ricordano le opere dell' Orcagna, così noi siamo d'avviso che non sia questo il quadro, cui si riferiscono le citate memorie, ma crediamo invece che sia quello stesso da noi già ricordato e che fu commesso all' Orcagna dai Consoli del Cambio, tanto più che i quattro tondi in campo rosso sparso di monete che sono nel quadro, rappresentano l'insegna dell' arte del Cambio, e la forma rettangolare della tavola assai più alta che larga mostrasi più acconcia al collocamento sopra un pilastro che non sopra un altare...*[148, nota 1] *La predella...doveva appartenere ad un altro quadro*);

Milanese, in *Le opere di Giorgio Vasari*, IX, 1885, p. 250 (*La tavola con S. Matteo, che ora è nella Raccolta dello Spedale di S. Maria Nuova, da noi attribuita a Mariotto di Nardo, credendola quella stessa che egli ebbe a fare nel 1415 per l'altare dell'Oratorio dello Spedale di S. Matteo; vogliamo ora invece, dopo migliore esame, riconoscerla per quella che l'arte del Cambio aveva data a*

*dipingere ad Andrea Orcagna nel 1367 per il suo pilastro in Or San Michele., la quale per essersi l'artefice ammalato e poi morto, ebbe a finire Jacopo suo fratello.);*

Ridolfi, 1899, IV, pp. 170-171 (*nella Galleria dell'Arcispedale di Santa Maria Nuova... Questa bella tavola, che rammenta la maniera dell'Orcagna, venne infatti eseguita da un suo allievo, Mariotto di Nardo di Cione...e gli venne commessa il 1415 per l'altar maggiore della chiesa dell'ospedale di San Matteo, pel quale già aveva eseguito altri dipinti a fresco...[La predella] pel suo disegno e per la robustezza del colorito, sembrerebbe più che ad altri appartenere a Spinello d'Arezzo; e tanto la tavola che il gradino sono di bella conservazione.);*

Fry, in «The Monthly review», 3, 9, 1901, pp. 122-123 (*The altarpiece...cannot with certainty be attributed to Orcagna. Nevertheless, this work, which almost escapes notice in the little gallery of Sta. Maria Nuova, has much closer likeness to Orcagna's style than any other of the works outside Sta. Maria Novella which bear his name. It is, indeed, an admirable example of his strangely austere and hieratic manner. [122, nota 1] Though Cavalcaselle has ingeniously supported that view: from the fact that the roundels in the frame are covered with coins, the coat-of-arms of the guild of the money-changers, he concludes that it is the picture which we know to have been ordered of Orcagna by the consuls of that guild.);*

Pieraccini, 1901, p. 227 (*Mariotto di Nardo...carried to this gallery in 1901);*

Schubring, in «Kunstchronik», 13, 1901/1902, p. 56 (*Mariotto di Nardo);*

Schubring, in «Zeitschrift für christliche Kunst», 14, 1901, p. 375, nota 12 (*Mariotto di Nardo, wohl um 1390 gemalt);*

Douglas, in Crowe Cavalcaselle, 1903, pp. 212-213 (*Since this work was first published a record has been discovered, which proves...this...was the last work on which Orcagna was engaged);*

Siren, in «L'arte», 1904, 7, p. 340 (*Scuola dell'Orcagna; predella ritenuta di Lorenzo di Niccolò);*

Giglioli, in «L'illustratore fiorentino per l'anno 1906», 1905, pp. 68-69 (*Andrea di Cione);*

Ridolfi, 1905, pp. 31, 54 (*Per acquisto dell'Arcispedale di S. Maria Nuova...Mariotto di Nardo, San Matteo apostolo ed episodi della vita del Santo (grande tavola da altare).);*

Suida, 1905, in «Jahrbuch der Preussischen Kunstsammlungen», 26, 1905a, pp. 25-26 (*Der künstlerische Erbe Andreas ist Jacopo gewesen, wie wir aus dem Dokument schließen dürfen, nach dem er einen h. Mathäus für Orsanmichele vollendete, der dem Andrea 1367 schon in Auftrag gegeben worden war. Dieses Werk hat man neuerdings in dem aus S. Maria Nuova in die Uffizien gelangten Altarwerke wiedererkennen wollen... So glauben wir auch aus stilistischen Gründen für die Beziehung des Mathäus auf Jacopo di Cione eintreten zu müssen. Der Stil des Werkes macht es ganz unmöglich, hier mit Milanesi an des Mariotto di Nardo im Jahre 1415 für S. Matteo gemalte Tafel zu*

denken; [25, nota 1] *Das gegenwärtig darunter aufgestellte fünfteilige Predellabild hat mit dem Mathäusaltar nichts zu tun sondern ist von anderer Hand und später.*);

Wulff, in «Monatshefte der kunstwissenschaftlichen Literatur», 1, 7, 1905, p. 158 (*Dem dritten Bruder Jacopo gehört jedenfalls ein wesentlicher Anteil an der ihm (urkundlich) zur Vollendung übergebenen Matthäustafel Andreas und nach Suida's (nur an Ort und Stelle nachzuprüfender) Bestimmung ein Heiligenpaar in Or S. Michele und Verwandtes in S. Barnaba und S. M. Novella.*);

Venturi, 1907, V, pp. 770-773, 776 (*Tutto dipinto, mirabile nella sua inquadratura finemente intagliata fu compiuto da Jacopo, essendosi Andrea ammalato durante il lavoro; appena nel San Matteo, dove Jacopo collaborò con Andrea, si possono trovare le sue [di Andrea] tracce, specialmente nelle quattro storie laterali; predella attribuita a Lorenzo di Niccolò, appartenente ad un'altra ancona*);

Marrai, 1907, p. 78 (Andrea e Jacopo Orcagna; predella di Lorenzo di Niccolò Gerini);

Sirén, 1908a, pp. 76-78, 89 (*Jacopo di Cione, wahrscheinlich von Andrea begonnen...Wahrscheinlich war das Bild, als Jacopo es übernahm, wenigstens der Hauptsache nach komponiert. Er ist nach denselben grossartigen architektonischen Prinzipien aufgebaut, wie wir sie früher in Andreas Bildern beobachtet haben.*);

Sirén, in «L'arte», 1908b, 11, p. 193 (Andrea e Jacopo di Cione; predella attribuita a Mariotto di Nardo);

Poggi, in Sirén, 1908a, pp. 99-100 (Pubblica documenti che testimoniano la commissione a Andrea Orcagna del trittico di san Matteo nel 1367, il subentrare di Jacopo nel 1368, la donazione di questa tavola nel 1402 allo spedale di San Matteo);

Berenson, 1909, p. 161 (*Andrea Orcagna and his brothers*);

Khvoshinski-Salmi, 1914, II, p. 31, fig. 31, 60 (Jacopo di Cione...probabilmente cominciato da Andrea; predella attribuita a Mariotto di Nardo);

Sirén, in «Art in America», 2, 1914, pp. 329, 335 (*Of Jacopo di Cione, Andrea's second brother, we know (by documentary evidence) a partial work, the St. Matthew from Or San Michele now in the Uffizi, a picture which he finished after Andrea's death in 1368. Probably the picture, when Jacopo began working on it, was already designed in its main parts. It is built according to the same imposing architectonic principles which we have studied in Andrea's works.*);

Sirén, 1917, pp. 256-258, pl. 214 (*Probably the main features, at least, were already composed when Jacopo took charge of the painting...Orcagna presumably drew the figure and indicate the lines of the drapery; Jacopo, who was left to put in all the color, did not know how to round off and fill out the hard skeleton of the drawing.*);

Van Marle, III, 1924, pp. 463-464, 491-493, 501 (*The greater part of the draped majestic central figure can be ascribed to the former, while the smaller scenes were probably executed by Jacopo although*

*they are of a higher standard than his other works of this style...it is not impossible that Jacopo took some part in the execution of this central part as well. No doubt can exist that the scenes from the life of the saint have been painted by another hand than Andreas, consequently these must be certain works of Jacopo*);

Vitzhum-Volbach, 1924, pp. 302, 305 (*Die Figur...im Mittelstück zeigt Orcagnas plastische Behandlung...vier seitlichen Legendenszenen...wohl die Hand Jacopos*);

Gombosi, 1926, pp. 13, 16, 22-23 (Andrea di Cione);

Offner, 1927b, p. 17 (*His [Jacopo di Cione's]...style...in spite of collaborations, appears [here] in its greatest purity*);

Gombosi, in «Budapest Jahrbuch», 5, 1927-1928, p. 220 (Andrea di Cione);

Hautecoeur, 1931, p. 167 (Jacopo di Cione, incaricato nel 1368 di finire dipinto iniziato da Andrea; scene mediocri);

Berenson, 1932, pp. 274, 331 (Jacopo di Cione);

Steinweg, in Thieme-Becker, XXVI, 1932, p. 38 (L'esecuzione della tavola è tutta da attribuire a Jacopo, tuttavia Andrea Orcagna dovette essere responsabile della bozza della tavola centrale e di quella della scena di resurrezione);

Gronau, in Thieme-Becker, XXVI, 1932, p. 39 (Solo il disegno della tavola centrale va ricondotto ad Andrea di Cione, mentre la realizzazione, così come i due sportelli, sono sicuramente lavoro solo di Jacopo);

Offner, in «The Burlington magazine for connoisseurs», 63, 1933, pp. 83-84, nota 59 (Jacopo di Cione; pannello centrale parzialmente di Andrea di Cione);

Toesca, in *Enciclopedia italiana*, XXV, 1935, p. 452 (Jacopo di Cione, già affidato all'Orcagna);

Gronau, in «Burlington Magazine», LXXXVI, 1945, 140 (Jacopo di Cione...*after it had been left unfinished by Orcagna*)

Becherucci, in «Bollettino d'arte», 4, 33, 1948, pp. 151-152 (Andrea di Cione; *controversa la partecipazione di Jacopo*);

Sandberg Vavalà, 1948, pp. 72-75 (Andrea e Jacopo di Cione);

Meiss, 1951, pp. 14, 24-25, 131, 166, 169 (*Orcagna probably laid this work out, but completed by...Jacopo di Cione...in 1369*);

Toesca, 1951, p. 637 (Jacopo di Cione; *commesso ad Andrea*);

Paatz, IV, 1952, p. 153 (*Spätwerk von Andrea Orcagna...vollendet...von Jacopo di Cione...Predella...wohl 1415 von Mariotto di Nardo hinzugefügt*);

Salvini, 1952, p. 12 (Andrea Orcagna e Jacopo di Cione, *il cui fare sciatto prevale specialmente nelle storie*);

Berenson 1953, pp. 274, 331 (Jacopo di Cione);

1959 Sandberg Vavalà, pp. 134, 140, 141, 148, 157, 164 (Iniziato da Andrea Orcagna e finito da Jacopo di Cione, che si occupò interamente delle storie);

Marcucci, 1965, pp. 79-80 (*...tutte e tre le [prime] scene sono compositivamente più chiare e meditate dell'ultima a destra col Martirio di San Matteo. In tutte, ma particolarmente nelle prime tre, appare un certo gusto arcaizzante, che vagamente rammenta persino il «Maestro della Santa Cecilia» nel rapporto tra spazio e composizione. È allora assai probabile che, oltre all'architettura della tavola, Andrea ne avesse disegnato tutte le composizioni, ad eccezione dell'ultima, forse solamente schizzata. Poiché altrimenti non si spiegherebbe il giusto accordo di spazi esistente fra l'architettura d'insieme e la costruzione delle singole parti, meno la scena del Martirio. Jacopo non ha mai presentato tale calcolata ricerca di equilibrio e di chiarezza. Dunque, l'idea dell'opera spetta certamente all'Orcagna: il fratello portò avanti l'iniziata figura del Santo, e eseguì interamente il resto.*);

Offner-Steinweg, 1965, IV, III, pp. 2, 4, 17-26 (*The St. Matthew triptych of 1367-1368 is in its plan the work of Andrea di Cione and was his last project. This picture radiates the monumentality so characteristic of Andrea's other works. Its rigid frontality demonstrates his archaistic tendencies and his planimetric composition. Both of the upper scenes display his predella style. Andrea di Cione represents these scenes at their dramatic climax working out their formal arrangement close to the surface. All this still applies to the main group in the Calling of St. Matthew. The other parts of this scene, however, already depend on the plan of Andrea's younger brother, Jacopo. The final scene, the Martyrdom of St. Matthew, is entirely by Jacopo. He withdrew from Andrea's purely planimetric style and tried to loosen it. In its execution, the total effect of the triptych shows Jacopo's still untutored hand...[2] Its [dell'Incoronazione della Zecca] painted surface, however, is the work of Jacopo di Cione since it shows stylistic connections with his share in the St. Matthew triptych in the Uffizi Gallery... [17] St. Matthew has the same stolidity the same plastic volume and the same grandiose drapery style which is evident in the saints of the Strozzi altarpiece – especially in the Baptist and St. Paul. As in these figures and also with the S. Matthew, one still feels something of the presence of the sculptor Andrea di Cione who planned the very similar figure of the apostle Andrew on the Or S. Michele tabernacle. In execution, however, the Uffizi picture remains far below the quality of the Strozzi altarpiece...The three scenes [I, II, III] likewise go back to Andrea di Cione's plan. As in a relief, the composition are developed in planes, just as in the predella-scenes of the Strozzi polyptych and in the Marian cycle of the Or S. Michele tabernacle...The...principle...of expressing the climax of the story in an interval, exists also in the first three scenes in the Uffizi picture...the main group in the Calling of St. Matthew is still based on Andrea di Cione's plan, the martyrdom scene is entirely the work of Jacopo di Cione. There is no longer that forcefulness which results from the composition in the plane, so characteristic of Andrea di Cione's scenes...All four scenes were carried out by Jacopo di*

*Cione who, as the documents inform us, completed the triptych. No figure radiates the intensity and conviction of those in Andrea di Cione's surviving works. If the quality of the four scenes varies distinctly, this is due to the fact that Jacopo's older brother was largely responsible for the planning of even the detail in the two upper scenes, but this was no longer the case in the Calling of St. Matthew.);*  
 Boskovits, 1975, pp. 51, 101, 209, nota 36, 210, nota 38, 228, nota 78 ([51] *Sinceramente io non riesco a individuare in essa [la tavola di San Matteo] tracce del pennello di Jacopo e nonostante l'apparente contraddizione con i fatti documentati sono convinto che la tavola fu eseguita sostanzialmente dallo stesso Orcagna aiutato da un fedele compagno di bottega, il Maestro della predella dell'Ashmolean Museum; [210, nota 38] Il Maestro della predella dell'Ashmolean Museum iniziò la carriera probabilmente sotto la direzione dell'Orcagna nella cui bottega eseguì [...] certe parti della pala di San Matteo agli Uffizi. [228, nota 78] Tavola eseguita dall'Orcagna con aiuto di bottega e completata da Jacopo di Cione.);*

Bellosi, in *Gli Uffizi*, 1979, pp. 320, 396 (*Andrea e Jacopo di Cione, 1367-70 circa; sembra ragionevole pensare ad una ideazione di Andrea e ad una esecuzione pressoché totale di Jacopo (l'ampiezza dei rispettivi interventi dei due fratelli è discussa);*

Bellosi, in *Dizionario della pittura e dei pittori*, II, 1990, *ad vocem* Jacopo di Cione (Tavola di San Matteo distante stilisticamente dall'*Incoronazione della Vergine* per la Zecca ed è preferibile mantenerla più genericamente nell'ambito orcagnesco);

Taylor-Mitchell, in «Gesta», 31, 1992, p. 54 *et passim* (Suppone esista una relazione tra le tonalità rossastre prevalenti nella tavola e la veste vermiglia dei tesoriери dell'Arte);

Skaug, 1994, pp. 169, 194, 197 (Andrea di Cione, Jacopo di Cione; *How far Andrea had come in its execution before its completion was handed over to Jacopo is uncertain. This work, therefore, has been listed under both painters);*

Tartuferi, 1994, pp. 36-37 (Andrea Orcagna e Maestro della predella dell'Ashmolean Museum);

Finiello Zervas, 1997, pp. 631-633, scheda 971 (A Jacopo di Cione spetta il completamento del *San Matteo*, iniziato dal fratello Andrea, e l'esecuzione del resto dell'opera);

Chiodo, in *La collezione Crespi*, 2000, p. 34 (*L'attività del Maestro della predella dell'Ashmolean Museum inizia nella bottega di Andrea Orcagna, con il quale collabora alla realizzazione del polittico con San Matteo e storie della sua vita per la chiesa di Orsanmichele a Firenze (1367-1368);*

Kreytenberg, 2000, pp. 166-169 (Del progetto se ne occupa quasi interamente Jacopo di Cione);

Labriola, in *Dal Duecento a Giovanni da Milano*, 2003, p. 134 (*Il San Matteo degli Uffizi è dunque l'unico dipinto giunto sino a noi collegato dai documenti al nome di Jacopo [...] lo stile severo, il*

*disegno duro e calligrafico di quest'opera non si ritrovano nelle fuse morbidezza chiaroscurali dei dipinti tradizionalmente assegnati alla maturità di Jacopo, tra cui l'Incoronazione del 1373, e denotano piuttosto nella sua esecuzione il diretto coinvolgimento accanto ad Andrea, del Maestro della predella dell'Asbmolean Museum. Ma va contemplata la possibilità che nel 1368 Jacopo possa essere subentrato al fratello nella commissione del dipinto in qualità di semplice contraente, e che vada dunque con più sicurezza riconosciuto l'esecutore materiale dell'importante tavola della Zecca.);*

Tartuferi, in *Dizionario Biografico degli Italiani*, 62, 2004, Iacopo di Cione, *ad vocem* (Dal punto di vista dello stile, tuttavia, il dipinto appare non soltanto ideato ma anche sostanzialmente eseguito dall'Orcagna; e pertanto Iacopo dovrebbe essersi occupato di far portare a termine soltanto alcune parti marginali, affidandone magari l'esecuzione diretta a un fedele collaboratore della bottega orcagnesca, il cosiddetto Maestro della Predella dell'Asbmolean Museum, che in seguito sarebbe stato sovente un assiduo collaboratore dello stesso Iacopo.);

Strehlke, 2004, p. 159 (*Of all the tabernacles that can be traced to Orsanmichele, Orcagna's is the only one that had wings with scenes from the life of a saint. Its lateral panels each measure approximately 190 x 75 cm.*);

Hiller von Gaertringen, in *Das Modell in der bildenden Kunst des Mittelalters und der Neuzeit*, 2006, p. 51 (*Kommen wir nun zu einer dritten Werkgruppe, jener Bilder, die vor allem auf die oberen zwei Drittel des Agostino Novello-Monuments rekurrieren, den Sarkophag bzw. die horizontale Szenenreihe hingegen fortlassen. Zwar gehören diese Lösungen in das allgemeine Entwicklungsgeflecht des Vita-Retabels, scheinen dieses aber insofern über die Sonderform des Agostino Novello-Monuments rezipiert zu haben, als die begleitenden Szenen ungewöhnlich gross und/oder quadratisch proportioniert sind. In diesen Zusammenhang gehört insbesondere das von Andrea Orcagna und Jacopo di Cione ausgeführte Werk mit der Darstellung des Hl. Matthäus mit Szenen seiner Legende...*);

Naldini P, in *Dal giglio al David*, 2013, pp. 298-301 (*Ad Andrea va attribuita la concezione generale dell'opera, tradizionalmente attribuita dalla critica anche al fratello Jacopo sulla base del documento dell'agosto 1368*).

## MOSTRE

Firenze 2013-2014 (n. 86).

## FOTOGRAFIE

Alinari, 4177 [1860 circa];

Brogi, 11312 [1900 circa];

Brogi, 22012, 22018-22021, 22171-22172 [1925 circa; *ante* restauro GR734];

Brogi, 24127-24128 [1925-1930 circa; *ante* restauro GR734];

Firenze, Soprintendenza, Gabinetto Fotografico, 5522, 20970, 111464-65, 119213, 124609-124610 [post 1946-ante 1975; *post* restauro GR734];

Firenze, Opificio delle Pietre Dure, Archivio Storico, GR8671, 6413-6418 [*ante* restauro 1980];

Firenze, Opificio delle Pietre Dure, Archivio Storico, GR8671, 6868-6872 [*post* restauro 1980].

Giovanni del Biondo

*San Giovanni Battista trionfante su Erode e undici storie della sua vita*

Firenze, Galleria degli Uffizi – *Inv. Contini Bonacossi No. 27*

c. 1365-1370

Tavola rettangolare verticale

Tempera su tavola, fondo oro; 275 x 180 cm

#### ISCRIZIONI

Nel cartiglio tenuto in mano da San Giovanni Battista:

«Ego vox clamantis in deserto» (Vangelo di Matteo, 3, 3, ove si cita Isaia, 40, 3);

Sul braccio destro di Erode Antipa:

«Herodes»;

Nel cartiglio tenuto in mano da Eròde Antipa:

«Non insensati vita illorum extimabamus insaniam et finem illorum sine honore ecce quomodo computati sunt inter filios domini et inter sanctos sors illorum est» (Sapienza, 5, 4-5);

Nel cartiglio che Zaccaria porge al gruppo di donne nella scena *Zaccaria comunica il nome da imporre a san Giovanni Battista*:

«Iohannes est nomen eius» (Vangelo di Luca, 1, 63).

#### VICENDE STORICHE

Richa (1757) documenta nella cappella de' Ginori di San Lorenzo a Firenze una tavola «alla greca sull'asse in campo d'oro, rappresentante San Giovanni Battista, circondato da varie storiette della vita del santo», verosimilmente da identificare con quella dipinta su l'asse alla greca» ricordata nel secolo precedente da Del Migliore (1684), come proposero Georg Gronau (in Paatz, 1941) e Richard Offner (1947). Probabilmente in occasione delle soppressioni napoleoniche, la tavola venne sottratta dall'arredo artistico della chiesa ed entrò nel mercato antiquario. Nel 1906 si trovava nella collezione di

Fairfax Murray a Londra (Sirén, 1906) e nel 1926 in quella di Achillito Chiesa (*The Achillito Chiesa collection*, 1926). Nel 1934 entrò nella collezione Contini Bonacossi, poi donata nel 1969 allo Stato italiano e dal 2018 esposta alle Gallerie degli Uffizi.

Tra il settimo e l'ottavo decennio del XIV secolo Giovanni di Michele da Cavriglia, canonico di San Lorenzo a Firenze e già pievano di San Giovanni Battista a Cavriglia nella diocesi di Fiesole, aveva fondato una cappella dedicata a San Giovanni Decollato nella chiesa di San Lorenzo. Nel 1415 si ha invece memoria di un altare dedicato a san Giovanni Battista.<sup>505</sup> Non è da escludere che la tavola fosse in origine commissionata per una di queste cappelle. Un inventario del 1507 di San Lorenzo ricorda nella cappella di Bernadetto de' Medici, la prima a sinistra dall'entrata laterale della basilica, «una tavola anticha di Sancto Johanni, dossale et predella»; questa venne sostituita a metà del secolo dalla *Pala della Signoria* di Fra Bartolomeo, commissionata in origine per la Sala del Gran Consiglio in Palazzo Vecchio. La *tavola anticha* è forse da identificarsi con la «tabula magna ampla deaurata atque imagine Sancti Joannis Baptiste depicta» che il vescovo Alfonso Binnarino documentò nel corso della visita pastorale del 1575 sull'altare di San Nicola della famiglia Ginori.<sup>506</sup> Circa un secolo più tardi Del Migliore ricorderà la tavola nella cappella della medesima famiglia.

## ICONOGRAFIA

Il culto di san Giovanni Battista è molto antico e molto importante nel panorama della cristianità: come Cristo e la Vergine viene infatti considerato santificato *in utero*, non macchiato dal peccato originale, e se ne festeggia la nascita, oltre che la morte.<sup>507</sup> Nello scomparto centrale è raffigurato il *Trionfo di san Giovanni Battista su re Erode*. San Giovanni veste la tunica di peli di cammello, regge nella mano sinistra un'asta crucigera, e nella destra un cartiglio, con riportata una citazione da Isaia, che i *Vangeli* riferirono a san Giovanni Battista (vedi *supra*). Erode sotto i piedi del Battista regge un cartiglio con una citazione dal *Liber Sapientiae*, che descrive quella che sarà la reazione degli empi di fronte al Giudizio Finale. Il genere di trionfo generalmente più diffuso del Basso Medioevo toscano è quello di san Michele Arcangelo o di santa Margherita sul drago, mentre più rari sono i trionfi su un nemico umano, come il caso del *Trionfo di san Giovanni Battista su*

---

<sup>505</sup> GARDNER VON TEUFFEL C., *The altarpieces of San Lorenzo: memorializing the martyr of accommodating the parishioners?*, in *San Lorenzo*, a cura di R. W. Gaston, L. A. Waldman, Firenze 2017, pp. 184-243, in particolare pp. 210-211.

<sup>506</sup> Ivi, pp. 184-185, 209-210, 227.

<sup>507</sup> MAGGIONI G. P. in JACOPO DE VORAGINE, *Legenda aurea...cit.*, II, pp. 1568-1569.

re Erode, il quale trova infatti il più immediato riscontro in una statua lignea del XV secolo nella St. Johannis Kirche di Nieblum, sull'isola di Föhr, in prossimità del confine danese.<sup>508</sup> A conferma della diffusione nordeuropea di questa iconografia è anche la *Santa Caterina d'Alessandra trionfante su Massenzio* (fine XV-inizio XVI secolo) attribuita alla bottega dello scultore lorenese Jan Crocq, oggi esposta al Metropolitan Museum of Art, New York City (inv. no. 07.197). Nel *corpus* di Giovanni del Biondo vi sono altre variazioni su questo tema, come la successiva tavola per Orsanmichele raffigurante *San Giovanni Evangelista in trono trionfante sui Vizi* (Firenze, Galleria dell'Accademia, inv. 1890, no. 444), o quella con *San Zanobi in trono trionfante sui Vizi; Sant'Eugenio; San Crescenzo*, oggi in Santa Maria del Fiore. Gli episodi descritti sono i seguenti: [I] *Annuncio a Zaccaria*; [II] *Visitazione di Maria a Elisabetta*; [III] *Nascita di san Giovanni Battista*; [IV] *Zaccaria comunica il nome da imporre a san Giovanni Battista*; [V] *Il giovane san Giovanni nel deserto*; [VI] *Predica di san Giovanni nel deserto; Ecce Homo*; [VII] *Battesimo di Cristo*; [VIII] *Danza di Salomè al banchetto di Erode*; [IX] *Decollazione di san Giovanni Battista*; [X] *Presentazione della testa di san Giovanni Battista a Erodiade?*; [XI] *Discesa di Cristo nel Limbo*. Il verso di lettura delle scene va dall'alto in basso, da sinistra a destra, con l'esclusione della scena [XI], ultima della serie, ma posta sotto il centrale. Questo ordine di lettura ha come precedente la tavola di santa Margherita da Cortona.<sup>509</sup> Negli scomparti di risulta apicali sono raffigurati cherubini e serafini. Le fonti degli episodi sono i Vangeli, in particolare quello di Luca per gli antefatti e la giovinezza del Battista ([I] Luca, 1, 8-20; [II] Luca, 1, 39-44; [III] Luca, 1, 57-58; [IV] Luca, 1, 59-65; [V] Luca, 1, 80), quello di Marco per l'imprigionamento e morte sotto il regno di Erode ([VIII] Marco, 6, 21-26; [IX] Marco, 6, 27; [X] Marco, 6, 28). Le scene inerenti al rapporto della maturità con Cristo sono tratte da Giovanni, 1, 29 [VI], e da Luca, 3, 21-22 [VII]. A differenza dei cicli giovannei di Andrea di Nerio e del Maestro del Vescovado, gli episodi dipinti da Giovanni del Biondo dipendono tutti da fonti canoniche, con nessuna apertura alla tradizione popolare, forse seguendo la precisa volontà del committente di rimanere in un alveo istituzionale. La scena della *Discesa al Limbo* [XI] esula dalla stretta agiografia del santo, e avviene subito dopo la morte di Cristo, quando discese agli Inferi per liberare i giusti morti prima di lui e condurli in Paradiso. Le fonti, entrambe riassunte nella *Legenda Aurea*, sono i *Sermoni* dello pseudo Agostino e il *Vangelo di Nicodemo*, o *Atti di Pilato*, in quest'ultimo tra i giusti fa la sua comparsa anche san Giovanni Battista.<sup>510</sup> Nella *Legenda*

<sup>508</sup> HABICH J., *Die Kirche St. Johannis in Nieblum auf Föhr*, München 1976, p. 11.

<sup>509</sup> Cfr. Scheda 4.

<sup>510</sup> MAGGIONI G. P. in JACOPO DE VORAGINE, *Legenda aurea...cit.*, I, pp. 413-417.

*Aurea* l'episodio [XI] è incluso nel capitolo dedicato alla *Resurrezione del Signore*, tema cui rimanda quindi la scelta di inserire la scena ai piedi del Battista. Considerando che anche il contenuto del cartiglio retto da Erode ha un carattere escatologico, non è da escludere che la commissione della tavola fosse per una cappella funeraria.

#### STATO DI CONSERVAZIONE

Come spesso sottolineato nella letteratura critica a partire dalla fine del XVIII secolo lo stato di conservazione di quest'opera è ottimo (Follini-Rastrelli, 1792; Gargioli, 1819; Fantozzi, 1842; François, 1850; *Il fiorentino istruito*, 1851; *The Achillito Chiesa collection*, 1926). Minime sono le cadute di colore, così come le crettature, a indice di una sostenuta qualità esecutiva dell'opera. Nella parte apicale della scena [I] *Annuncio a Zaccaria* è presente una spaccatura, che indica la direzione verticale della venatura del legno. Un'altra spaccatura interessa il margine superiore sinistro della scena [V] *Il giovane san Giovanni nel deserto*, indicando però per la predella una direzione orizzontale della grana del legno. Sempre in questa scena sono visibili lungo il bordo sinistro due teste di chiodi apparentemente moderni. Due crettature più accentuate sono localizzate alla stessa altezza nelle scene della [II] *Visitazione di Maria a Elisabetta* [VII] e del *Battesimo di Cristo*, indicando forse la presenza di chiodi di ancoraggio della traversa. Ai lati dell'arco che ospita il santo nel pannello centrale vi sono porzioni di superficie prive di lamina dorata, traccia di antiche modanature, oggi non più presenti. Il sistema di incorniciatura, decorato con l'ausilio di un punzone a fiore, suddivide la tavola in diverse macrosezioni: quella centrale, con il Battista ed Erode; le due triangolari apicali coi due cherubini; le due laterali, che incolonnano ognuna quattro episodi; una sorta di predella, la cui indipendenza dal corpo superiore viene accentuata da una modanatura a dentelli –la stessa che decora l'interno della cuspide dell'arco che ospita san Giovanni Battista–, oltre che da un disallineamento delle finestre narrative rispetto a quelle superiori. Non è chiaro se questa suddivisione superficiale corrisponda a quella del supporto. Di certo all'isolamento morfologico della predella non ne corrisponde uno iconografico, dal momento che l'ordine di lettura degli episodi ne è indipendente.

#### NOTE CRITICHE

Il primo a riconoscerne la paternità di Giovanni del Biondo è stato Sirén (1906), basandosi su una fotografia della sola predella. La proposta non è stata messa in

discussione, così come quella successiva di Offner di collocare la tavola all'inizio della carriera del pittore (1956). La figura centrale del Battista è mutuata dalla corrispondente nella pala Strozzi (1354-1357) e l'intera tavola mostra un passo stilistico molto vicino a quello di Andrea Orcagna: contorni ben definiti, figure che spiccano dal fondo oro, costruite tramite bruschi passaggi chiaroscurali, per un insieme fortemente plastico, seppur scarsamente indagato nel suo sviluppo spaziale (si veda il molto semplificato, se non ingenuo, rapporto di predominanza del Battista su Erode). A differenza che in Orcagna però la resa plastica è data dalla luce che stonda le forme accarezzando le superfici colorate – prediligendo una gamma cromatica vivace e squillante, dai toni chiari – e non dallo studio del panneggio, che qui viene abbandonato. All'interno del catalogo di Giovanni del Biondo i confronti più stringenti per quando riguarda la figura centrale si possono tracciare col trittico di Roma-New Haven, dove si ritrovano i medesimi tipi fisionomici – caratterizzati da tratti più sfumati e di un grafismo più tenue rispetto a quelli delle opere della prima metà del settimo decennio, quali il polittico di Santa Croce o il trittico con la *Presentazione al Tempio* della Galleria dell'Accademia di Firenze (inv. 1890, no. 8462) – lo stesso motivo decorativo sui bordi delle vesti a tratteggio incrociato e la stessa tipologia di nimbo, con il motivo punzonato tra due ordini di punzoni circolari. Il motivo decorativo a tratteggio incrociato del bordo delle vesti è presente anche nelle opere di inizio ottavo decennio, come l'*Incoronazione della Vergine* (1373) di Fiesole, il polittico Tosinghi-Spinelli (1372), quello Magnani-Rocca (1372); in quest'ultima opera è presente anche il motivo decorativo a pseudo-greca, di tradizione orcagnesca e presente nella tavola del Battista, qui studiata. Riguardo allo sviluppo della linea narrativa, essa è da considerarsi meno risolta rispetto a quello dei trittici di Gualberto, Sebastiano e alle storie di san Benedetto, ancorandosi a una rappresentazione paratattica delle figure, un'acerba indagine spaziale e panneggi ancora calligrafici che, assieme ai tipi edilizi e ai dettagli di moda, condivide col trittico dell'Accademia (1364) – a prescindere dalla distanza qualitativa che corre tra i due dipinti –, e soprattutto coi due pannelli di Worcester (inv. no. 2012.81- 2012.82), coi quali condivide anche il medesimo grado di qualità esecutiva. Anche l'impiego di una palette cromatica terrosa e calda avvicina l'opera al trittico del 1364 più che alle opere degli anni Settanta, caratterizzate da colori più freddi e brillanti, mentre la lavorazione dell'oro – dei nimbi essenzialmente – si distanzia dai motivi floreali e acantini eseguiti a risparmio su fondo granito, direttamente discendenti da quelli orcagneschi, e si avvicina a quelli di opere della prima metà dell'ottavo decennio come il trittico di San Giovanni Gualberto, del

*San Girolamo* di Altenburg (inv. no. 22(78)) e, come già detto, del trittico di Roma-New Haven.

Per quanto riguarda la lavorazione dell'oro, il nimbo di san Giovanni Battista è composto da un motivo quadrilobato formato da punzoni ad arco internamente trilobato, il tutto su fondo granito, tra ordini di punzoni circolari. Questo motivo rappresenta un *unicum* nella produzione di Giovanni del Biondo, e contraddistingue verosimilmente una fase sperimentale. I nimbi dei personaggi nelle scene narrative sono formati da punzoni circolari su fondo granito, circoscritti da compassature a bulino e punzionate. Le scene sono bordate da semplici punzoni circolari con bollo interno, demarcati da incisioni lineari e bollate; fanno eccezione le tre scene della predella, la [VIII] *Danza di Salomè al banchetto di Erode* e la [IX] *Decollazione di san Giovanni Battista*, i cui bordi sono decorati da punzoni floreali. Le cornici sono decorate tramite punzoni floreali. Alcune delle vesti dei personaggi sono bordate con decori a missione. La scodella nella scena della [IX] *Decollazione di san Giovanni Battista*, oggi a malapena visibile, sembrerebbe essere resa in origine tramite lamina metallica. Per ragioni di stile l'opera appare quindi collocabile in un momento successivo al polittico di Santa Croce (1363) e al trittico dell'Accademia (1364), caratterizzati da tratti fisiognomici più aspri, e prima della grande stagione produttiva degli anni Settanta, dove Giovanni del Biondo inizierà ad adottare per la tipologia agiografica il formato del trittico, più moderno e versatile rispetto alla tipologia della tavola rettangolare.

La morfologia dell'opera costituisce un *unicum* nel panorama toscano del XIV secolo. Essa ha un carattere arcaico, e rimanda per forma alle pale issate a vento su travi e tramezzi, superando però di gran lunga le dimensioni medie e avvicinando solo quelle della grandiosa coppia di tavole eseguita dal Maestro di Santa Chiara per Santa Chiara ad Assisi. Nel panorama contemporaneo la tavola è confrontabile per dimensioni solo col trittico di *San Matteo*, anch'esso però come le tavole assisiati ideato per una posizione sopraelevata. La presenza di una predella –superflua, tuttavia, per l'organizzazione narrativa, vedi *supra*– identifica l'opera come tavola d'altare, derivando da una sorta di crasi tra la tipologia della tavola a vento e il polittico. La particolare forma della tavola si può forse spiegare col tentativo di modernizzare una tipologia arcaica, forse facendo riferimento su volontà del committente a un preciso prototipo antico. Osservando la disposizione delle storie a U attorno al pannello centrale raffigurante il santo, Rudolf Hiller von Gaertringen (2002; 2006) ha invece proposto – con forse eccessivo slancio tassonomico – per la tavola di *San Giovanni Battista* una derivazione dal monumento al Beato Agostino, includendola in una categoria di opere che secondo lo studioso

alludono alla presenza del sarcofago figurato ai piedi della tavola (*Werke mit Sarkophag-Allusion unterhalb der Pala*), senza tuttavia rielaborare precisamente l'unità grafica del complesso, come avviene per la pala di Umiltà da Faenza di Pietro Lorenzetti o per quella di *Santo Stefano* di Martino di Bartolomeo, dove le suddivisioni dell'ordine inferiore di storie (corrispondente idealmente all'oggetto sarcofago) corrispondono a quelle della porzione superiore dell'insieme (*Heiligenbild mit U-förmig umlaufenden Szenen*).

A testimonianza della grande fortuna che i cosiddetti *primitivi* ebbero nel mercato d'arte tra la fine del XVIII e l'inizio del XX secolo è la riproduzione da parte di un falsario della scena [VIII] *Danza di Salomè al banchetto di Erode*, documentata da una fotografia presso la fototeca del Getty Research Institute di Los Angeles (n. inv. 116466).

#### BIBLIOGRAFIA

Del Migliore, 1684, p. 168 (*Cappella de' Ginori, illustrati della Commenda di Malta, detta di S. Anton del Ferro. La tavola è dipinta su l'asse alla greca.*);

Richa, V, 1757, p. 31 (*Torna la terza cappella de' Ginori, che portano nell'arme il giglio, con tavola alla greca sull'asse in campo d'oro, rappresentante San Giovanni Battista, circondato da arie storiette della vita del santo.*);

Follini-Rastrelli, IV, 1792, p. 261 (*Seguita l'altra cappella de' Ginori, la cui tavola è maravigliosa per essere ben conservata: è dipinta alla greca sull'asse in campo d'oro, rappresentante S. Gio. Battista, con varie storie della vita di esso santo all'intorno.*);

Gargioli, 1819, I, p. 78 (*La trezième [chapel] est à la famille Ginori: on y remarque un tableau en bois peint à la grecque très-bien conservé, qui exprime st. Jean Baptiste. Plusieurs traits de la vie du st. Précurseur également peints en forment le contour.*);

Ricci, 1820, p. 87 (*Cappella Ginori, tavola alla greca sull'asse in campo d'oro*);

Ridolfi-Tartini, 1841, p. 342 (Ignoto);

Fantozzi, 1842, pp. 475-476 (*Quattordicesima cappella [nella chiesa di San Lorenzo] è ammirabile la tavola per essere una dipintura greca benissimo conservata. Nel centro di essa è San Giovanni Battista, circondato da piccoli quadrati ne' quali sono espresse varie storie della sua vita*);

François, 1850, p. 111 (*Nella quattordicesima [cappella] avvi un quadro in legno dipinto alla greca assai ben conservato, il quale esprime San Giovanni Battista; varie storie della vita del santo ne formano il controno.*);

Bacciotti, V, 1851, p. 103 (*La decimaquarta cappella che segue dopo è dei Ginori come vedesi dalla loro arme che porta un giglio d'oro in campo azzurro, ed ha una tavola di pennello greco benissimo conservata.*);

*Guida di Firenze*, 1852, p. 189 (Ignoto);

*Guida di Firenze*, 1862, p. 110 (*Tra i dipinti che ornano gli altari delle cappelle laterali di San Lorenzo. Tavola di maniera bizantina con S. Giovanni Battista, circondato da piccoli quadretti nei quali sono espresse storie della sua vita.*);

Sirén, in «L'arte», 9, 1906b, p. 322 (Giovanni del Biondo; *quattro storie della vita di San Giovanni Battista nella collezione di Fairfax Murray a Londra*);

*The Achillito Chiesa collection*, 1926, lotto 54 (Andrea Orcagna; *Notable masterpiece...remarkable for its originality and vigor of expression, combined with the most delicate grâce of form...beautiful and enamel-like finish... brightness and perfect blending of colors...unique state of preservation.*);

Sandberg Vavalà, 1929, p. 474 (Giovanni del Biondo; già nella collezione Chiesa);

Berenson, in «Dedalo», 11, 1931, pp. 1289-1291 (Giovanni del Biondo);

Pudelko, in «Florentiner Mitteilungen», 4, 1934, p. 158, nota 1 (Giovanni del Biondo; ora nella collezione Contini);

Gronau, 1937, p. 77, nota 45 (Giovanni del Biondo; ora nella collezione Contini);

Paatz, II, 1941, pp. 514, 591, n. 301 (Verosimilmente da identificare con la «tavola dipinta su l'asse alla greca» ricordata nel secolo precedente da Del Migliore);

Offner, 1947, III, V, p. 132, nota 3 (Giovanni del Biondo);

Meiss, 1951, p. 45, nota 130, 49, 59, *passim* (Giovanni del Biondo, secondo l'attribuzione di Offner);

Toesca, 1951, p. 644, nota 163 (*Giovanni del Biondo, sotto l'influenza dell'Orcagna*);

Kaftal, 1952, col. 552 (Giovanni del Biondo);

Salvini, 1952, p. 13 (Giovanni del Biondo, *mediocrissimo seguace dell'Orcagna*);

Offner, in «Florentiner Mitteilungen», 7, 1956, p. 174, nota 11 (Giovanni del Biondo, fase giovanile *post* 1364-*ante* 1372);

Zeri, 1962, pp. 18-19 (Giovanni del Biondo, fase giovanile);

Berenson, 1962, I, p. 85 (Giovanni del Biondo);

Bellosi, in «Paragone», 16, 1965, 187, p. 19 (Giovanni del Biondo, anni Settanta);

Klesse, 1967, p. 236, n. 121 (*Giovanni del Biondo, gegen 1370*);

Salmi, in «Bollettino d'arte», 5.Ser, 52, 1967, pp. 223-224, p. 231, nota 6, fig. 45 (Giovanni del Biondo; sia nella figura centrale del san Giovanni Battista, sia nello schema compositivo delle singole storie sembra che l'autore voglia emulare l'Orcagna.);

Offner-Steinweg, IV, IV, I, pp. V, VIII-X, XII, 112-114 (Opera di poco successiva al trittico della Galleria dell'Accademia del 1364);

Offner-Steinweg, IV, IV, II, p. 11 (Minore capacità di organizzazione spaziale rispetto al trittico dedicato a san Giovanni Gualberto);

Boskovits, 1975, p. 308 (Giovanni del Biondo, 1365-1370);

Skaug, 1994, p. 201 (Giovanni del Biondo);

Tartuferi, 1994, pp. 40-41 (Giovanni del Biondo, fase giovanile 1360-1365);

Tripps, 1996, IV, VII, p. 39, nota 124 (Giovanni del Biondo; *The same tendency can be seen in the work of Giovanni del Biondo. In his polyptych of S. Giovanni Gualberto in Santa Croce in Florence, for example, only very few facial types occur. All characterization seems lost: the faces in each scene no longer possess any individuality; [nota 124] What have been said apropos of the Santa Croce altarpiece can be repeated with reference to the John the Baptist altarpiece by Giovanni del Biondo;*

Boskovits, 2001, III, V, p. 310, nota 3 (Opera si presenta arcaica perché commissionata in sostituzione di una più antica);

Hiller von Gaertringen, in *Das Modell in der bildenden Kunst des Mittelalters und der Neuzeit*, 2006, p. 50 (*Ein weiteres Beispiel für einen unterhalb der Pala eingefügten Sarkophag ist möglicherweise das Johannes der Täufer-Retabel der Uffizien...Möglicherweise sehen wir hier eine Mischform, in der Impulse des Sieneser Monuments bereits in stärkerem Masse mit dem gängigen Schema eines Altarbildes verschmolzen und damit in den Hintergrund gedrängt worden waren.*);

Gardner von Teuffel, in *San Lorenzo*, 2017, p. 232, nota 165 ([232, nota 162] *The rare iconography of this Baptist panel, renders the identification of its patron, destination and public the more urgent. The central predella scene of Christ in Limbo with the Baptist among the saved would, of course, be particularly appropriate for San Lorenzo; [232, nota 165] The iconography of the main picture seems to imply moral, religious, and political connotations at the time of the reedition of the canons' constitution and the Ciompi Revolt.*

MOSTRE

-

FOTOGRAFIE

Reali

Murray Kendall Keynes

Alinari, 65434-65442 [*ante* 1977]

Getty Research Institute, Fototeca, 93676, 93677, 93699 [fondo Salmi, non datate]

Getty Research Institute, Fototeca, 110332, 116466 [fondo Marchig, non datate]

Fondazione Zeri, Fototeca, 16211 [1940 circa- 1970 circa]

Giovanni del Biondo e Lippo d'Andrea

*Santa Caterina d'Alessandria* [I], *otto storie della sua vita e i santi evangelisti Bartolomeo e Giovanni* [II]

Firenze, Museo dell'Opera del Duomo – *Inv. 2005 No. 133*

[I] c. 1370-1375; [II] 1407 circa

tavola verticale, in origine cuspidata, poi

Tempera su tavola, fondo oro; 234 x 117 x 7 cm

#### ISCRIZIONI

Alla base della tavola

«Questi sono N[oferi] Bischeri messere B[artolomeo] e Gi[ovanni] suoi figliuoli»

#### VICENDE STORICHE

La tavola centrale cuspidata venne commissionata attorno al 1370 da Noferi de' Bischeri, ritratto orante in ginocchio ai piedi della santa e con ogni probabilità destinata a Santa Maria del Fiore, per un luogo ancora non precisamente individuato. Dagli spogli di Leopoldo De Migliore si ricava che lo stesso Noferi il 19 settembre 1407 fondò –verosimilmente nel suo testamento, rogato in quello stesso giorno– *sopra il tabernacolo a mezzo la chiesa* una cappella dedicata a santa Caterina (Cohn, 1956). Questa notizia, conosciuta solo indirettamente tramite il resoconto del Del Migliore, può essere circostanziata da un documento del 19 gennaio 1421 (stile comune) nel quale i figli di Noferi ricordano la licenza, rilasciata al padre, ormai in fin di vita, da parte dell'Arte della Lana –finanziatrice della costruzione del Duomo e della quale Noferi era stato console nel 1378– di sepoltura nella chiesa di Santa Maria del Fiore, e precisamente vicino alla tavola di *Santa Caterina* sulla colonna nei pressi della porta dei Canonici, da identificare col semipilastro addossato al sostegno della cupola. Tale licenza era stata rilasciata in *publica forma* il 6 ottobre 1407, sulla base probabilmente del testamento di Noferi di pochi giorni prima. Verosimilmente in occasione della fondazione dell'altare di Santa Caterina, Noferi pensò di destinarvi la tavola commissionata in precedenza, non prima di averla ammodernata nella forma, riquadrandola, e nel contenuto, con l'aggiunta dei ritratti dei figli. La tavola fu forse tra le ventotto («colmo di S. Chaterina») che

l'Opera del Duomo progettava di vendere nell'ambito di un generale rinnovo dell'arredo interno del Duomo, e di cui si chiese una stima al pittore Bicci di Lorenzo (Poggi, 1988; Frosinini, 1995). Ad ogni modo, ancora nel 1589 Lapini ricordava l'antica presenza al pilastro nei pressi della Canonica di un altare e di un'immagine di santa Caterina (Lapini, 1900 [1589]), con ogni probabilità da identificare con la tavola qui analizzata. Nel 1556 il patronato della cappella di Santa Caterina de' Bischeri passò alla famiglia Guadagni,<sup>511</sup> e difatti alcune antiche fotografie della tavola testimoniano la presenza dell'arme di questa famiglia (Alinari, 17265). Nel 1818 l'opera è ricordata nell'inventario degli arredi sacri del Duomo, così come nel 1862, quando si specifica che si trova nella guardaroba della Cattedrale (Offner-Steinweg, 1967). A partire dal 1891 fa parte del Museo dell'Opera del Duomo.

#### ICONOGRAFIA

Nello scomparto più antico, al centro, è raffigurata santa Caterina in trono, sontuosamente abbigliata con veste e mantello di vaio damascati, davanti a un altrettanto sontuoso drappo, illusivamente agganciato al bordo decorato della tavola. La santa porta sul capo una corona, indice della sua regalità, nella destra regge un libro e siede accanto a una ruota dentata, simbolo del primo tentativo di martirizzarla. La lettera «S» che decora il manto della santa sta per il termine «sancta», così come in altre opere di Giovanni del Biondo.<sup>512</sup> Ai piedi della santa sta in ginocchio con mani giuste Noferi de' Bischeri e ancora più in basso i suoi due figli, a sinistra Bartolomeo – vestito di un lucco rosso –, e a destra Giovanni – vestito di un lucco nero, decorato con una croce bianca del Gonfalone –, in corrispondenza dei loro santi onomastici affacciati da aperture quadrilobate, nel riquadro superiore. Nelle aggiunte laterali sono raffiguranti i seguenti episodi della vita della santa alessandrina, con senso di lettura da sinistra a destra, dall'alto in basso: (I) *Caterina di fronte a Massenzio rifiuta il paganesimo*; (II) *Disputa di Caterina coi sapienti*; (III) *Martirio dei sapienti*; (IV) *Caterina viene visitata in carcere e converte la regina, Porfirio e dei soldati del re Massenzio*; (V) *Martirio della regina, di Porfirio e dei soldati del re Massenzio*; (VI) *Ulteriore disputa con Massenzio*; (VII) *Martirio delle quattro ruote e intervento divino*; (VIII) *Decollazione di Caterina e trasporto della sua salma sul monte Sinai*. Tutti gli episodi sono riconducibili alla versione tramandata dai leggendari del XIII secolo, basati

---

<sup>511</sup> Firenze, Archivio di Stato, Fondo Guadagni, 269, filza H, fasc. 3.

<sup>512</sup> OFFNER R. – STEINWEG K., *A Critical and Historical Corpus of Florentine Painting. Giovanni del Biondo (I)*, sez. IV, vol. IV, New York (NY) 1967, p. 108, nota 2

a loro volta su una *passio* greca del VI-VII secolo diffusa nella sua versione latina (BHL 1663). L'unico elemento di difformità rispetto alla tradizione agiografica risiede nella postposizione dell'episodio (VII) *Martirio delle quattro ruote e intervento divino*, che nelle fonti scritte precede l'episodio (V) *Martirio della regina, di Porfirio e dei soldati del re Massenzio*, mentre nella tavola è posto in penultima posizione, in basso a sinistra. Tale variazione sembra ubbidire a logiche espositive: la tavola si trovava infatti in posizione sopraelevata, addossata a un pilastro e pertanto il dislocamento dell'episodio più caratteristico e significativo della vicenda della santa – seppur non quello che ne causò la morte, avvenuta per decapitazione – nell'ordine inferiore di storie sembra essere stato eseguito con l'intento di favorirne la fruizione da parte del pubblico, situato più in basso. Una simile strategia venne adottata nel trittico di *San Matteo*, anch'esso collocato su un pilastro, nel quale si adottò l'inusuale ordine di lettura, in senso orario a partire da quella in basso a sinistra, al fine di avvicinare al fedele che fruiva del trittico dal basso, oltre alla scena del martirio, l'episodio fondativo del legame tra il santo e l'Arte di cui era patrono, ovvero la *Vocazione di san Matteo*.<sup>513</sup>

#### STATO DI CONSERVAZIONE

Lo stato di conservazione dell'opera è discreto. A inizio Quattrocento la tavola cuspidata originaria venne riquadrata tramite aggiunte di pannelli lignei su tutti i lati della tavola; dal momento che alcuni di questi pannelli avevano la fibra del legno contraria a quella della tavola di partenza, la superficie pittorica riportò col tempo diverse crepe in corrispondenza delle nuove commettiture. L'opera ha subito un restauro nel 2000 (S. Freschi, N. Mac Gregor, per conto di Relart) in cui queste fenditure vennero risanate tramite l'inserimento di tasselli lignei di sezione triangolare e piccole porzioni mancanti del supporto e della cornice sono state ricostruite, sempre tramite tasselli lignei. Le viti delle traverse quattrocentesche sono state sostituite da un sistema di ancoraggio più flessibile (S. Freschi; N. Mac Gregor).

#### NOTE CRITICHE

Il centrale raffigurante *Santa Caterina* venne riconosciuta a Giovanni del Biondo da Van Marle (1924) e l'attribuzione non è più stata messa in discussione. Nonostante la tavola non sia datata, si riscontra un generale consenso della critica nel datarla all'inizio

---

<sup>513</sup> Cfr. Scheda 21.

dell'ottavo decennio (a partire da Cohn, 1956), con le eccezioni di Offner (1956), che in un primo momento ne anticiperà la datazione all'inizio degli anni Sessanta, e di Becherucci-Brunetti (1969-1970), che legarono la commissione del dipinto all'anno in cui il committente, Noferi de' Bischeri, venne eletto console dell'Arte della Lana, nel 1378.

L'opera si distingue per un prorompente decorativismo, che conferisce all'insieme un aspetto bidimensionale ed eseguito principalmente tramite la tecnica dello sgraffito: nella veste e nel manto di Caterina, decorati con motivi floreali e animali, le porzioni di lamina d'oro emergenti dal colore vermiglio sono granite, mentre quelle del drappo blu alle spalle della santa non sono lavorate. Tramite sgraffito sono eseguite anche le frange del drappo, mentre il bordo superiore, così come le bordature delle vesti della santa sono rese tramite fasce granite. Con la tecnica della missione sono eseguiti unicamente i decori del libro retto da santa Caterina. Il nimbo della santa è composto da file concentriche di semplici punzoni circolari, emergenti dal fondo granito. I bordi della tavola sono anch'essi decorati con punzoni, in questo caso floreali, su superficie granita. La profusione di tessuti riccamente decorati, l'impiego di nugoli di punzoncini circolari e di superfici granite trova confronti stringenti con *l'Incoronazione della Vergine e santi* di Fiesole (1373) e in generale con tutte le opere della prima metà dell'ottavo decennio, come *l'Incoronazione della Vergine* Magnani-Rocca (1372) o quella in San Donato in Poggio a Tivarnelle Val di Pesa (1375), mentre già nel polittico Rinuccini (1379) la tendenza all'ornato è molto più contenuta. Questa tendenza all'ornato è forse da leggere in reazione al grandioso polittico raffigurante *l'Incoronazione della Vergine* eseguito per San Pier Maggiore all'inizio dell'ottavo decennio (1370-1371) da «Niccolao dipintore» e generalmente attribuita anche a Jacopo, e alla pala di medesimo soggetto eseguita subito dopo (1373-1373) per la Zecca fiorentina da Jacopo di Cione, in collaborazione ad altri due pittori di nome Simone e Nicholao, identificabili con Simone di Lapo e Niccolò di Tommaso.<sup>514</sup> In queste opere sono infatti presenti tutti i principali elementi decorativi della tavola qui studiata. Il gusto per i tessuti sontuosamente decorati con motivi vegetali e animali fu già cifra stilistica del fratello maggiore di Jacopo, Nardo di Cione (m. 1366). Un costante legame di Giovanni del Biondo con la bottega orcagnesca è d'altronde confortato da diversi elementi di natura stilistica e tecnica, ovvero l'impiego dei medesimi punzoni.<sup>515</sup> Con le opere di Giovanni del Biondo dei primi anni Settanta è ben

---

<sup>514</sup> LABRIOLA A., in *Dal Duecento a Giovanni da Milano*, a cura di M. Boskovits, A. Tartuferi, Firenze 2003, pp. 127-135, con bibliografia precedente.

<sup>515</sup> PARENTI D., *Giovanni del Biondo*, in *Dizionario Biografico degli Italiani*, 55, 2001, *ad vocem*, con bibliografia precedente.

confrontabile anche il delicato incarnato della santa e i suoi volumi rilassati (parte della critica ha indicato l'ottavo decennio come quello di una fase neo-daddesca).<sup>516</sup> La forma e l'ampiezza dello scollo trovano confronto nella veste della medesima santa raffigurata nel laterale destro del polittico di San Pier Maggiore, documentato all'inizio dell'ottavo decennio. Il ritratto del donatore è stato eseguito raffinando uno dei numerosi tipi maschili dai connotati caricaturali repertoriati nell'*Incoronazione della Vergine e santi* di Fiesole.

Il primo ad accorgersi che la tavola era stata oggetto di un'antica modifica fu Salmi (1913), il quale riconobbe nei due tondi superiori l'intervento di Giovanni da Ponte. Berenson (1932) riconobbe anche le storie laterali e la raffigurazione dei figli del committente come intervento successivo e Cohn (1956) lega la scelta di modificare la tavola cuspidata originaria alla volontà espressa nel testamento del 1407 da parte di Noferi di Giovanni di Bartolo Bischeri di fondare una cappella dedicata a santa Caterina. A dubitare dell'attribuzione a Giovanni da Ponte sono Becherucci-Brunetti (1969-1970), preferendo l'ipotesi di Cenni di Francesco, Federico Zeri e Everett Fahy, i quali nelle rispettive fototeche catalogarono i medaglioni e le storie laterali come dello Pseudo Ambrogio di Baldese, artista poi ricondotto dalla critica a Lippo d'Andrea.<sup>517</sup> Quest'ultima ipotesi sembra particolarmente convincente, come dimostra il confronto con alcuni brani delle *Storie della Passione di Cristo* nella cappella Nerli nella chiesa di Santa Maria del Carmine a Firenze (1402) –oggi staccati e conservati nell'ex refettorio, o sala Vanni–, opera databile e convincentemente riconducibile a Lippo d'Andrea su base documentaria, assieme alle figure nei sottarchi della cappella maggiore dei Santi Jacopo e Lucia a San Miniato.<sup>518</sup> In questo ciclo, si riconoscono i medesimi sguardi pungenti e le mani grossolane dei. In questo ciclo, si riconoscono i medesimi sguardi pungenti e le mani grossolane dei due santi nelle aperture quadrilobe, i panneggi morbidi e pesanti, l'impiego di una palette fredda e metallica e l'impiego di una decorazione pseudo mosaicata nelle cornici delle scene, molto simile a quella che fa da sfondo ai due santi omonimi dei figli di Noferi de' Bischeri. Le strutture scorciate dalle quali si affacciano questi ultimi sono ben confrontabili con l'edicola traforata che ospita *San Cirillo*, ma anche con le medesime del sottarco d'ingresso della cappella di sagrestia con *Storie di*

---

<sup>516</sup> BELLOSI L., *Da Spinello Aretino a Lorenzo Monaco*, in «Paragone», 16, 1965, 187, pp. 18-43, in particolare p. 19.

<sup>517</sup> PARENTI D., in *Il Tardogotico*, a cura di D. Parenti, Firenze 2020, p. 89 con ricapitolazione della vicenda critica.

<sup>518</sup> CHIODO S., *Lippo d'Andrea: problemi di iconografia e stile*, in «Arte cristiana», 90, 2002, pp. 1-16, in particolare pp. 4-6.

*santa Cecilia*, coeva a quella Nerli e concordemente attribuita a Lippo d'Andrea.<sup>519</sup> Le storie di santa Caterina trovano poi valido riscontro con la serie di tavolette dedicate a san Vito, presso la Pinacoteca Vaticana (inv. nn. V 18.18, V 18.19, V 38.7, V 38.8), anch'esse ricondotte a Lippo d'Andrea da Zeri e Fahy, nella catalogazione delle loro rispettive fototeche. Oltre che dalle dimensioni e dai rapporti proporzionali, le due serie sono caratterizzate da medesime grigie e opprimenti architetture di quinta, contorni ben definiti, specialmente quelli delle superfici eseguite in lamina d'oro, come i nimbi, un'impostazione narrativa prevalentemente sghemba rispetto all'osservatore (anche per far fronte alle limitate dimensioni delle scene).

La rielaborazione della tavola di santa Caterina eseguita poco dopo il testamento di Noferi del 1407, probabilmente dai figli in qualità di esecutori testamentari – e che fanno aggiungere i loro ritratti in fondo alla tavola, così come i loro santi onomastici negli angoli in alto – costituisce un interessante anello di congiunzione tra la tipologia morfologica della pala pilastro<sup>520</sup> e quella iconografica della pala agiografica, assieme al trittico di *San Matteo*, commissionato per un pilastro di Orsanmichele dall'Arte del Cambio nel 1367 ad Andrea Orcagna, al quale subentrò l'anno successivo il fratello Jacopo. Più basilari innesti tra queste due tipologie vennero licenziati da Giovanni del Biondo nelle pale pilastro dedicate a san Giovanni Evangelista per Orsanmichele (Firenze, Galleria dell'Accademia, inv. 1980, nn. 444, 446) a san Zanobi per Santa Maria del Fiore, entrambe corredate sotto l'effigie del santo di un episodio della sua vita.

## FONTI

Firenze, Archivio dell'Opera di Santa Maria del Fiore, II, 1, 78, c. 6v, citato in Poggi, 1988, n. 2111 (*Item intellectu pro parte filiorum Nofrii Iobannis Bischeri qualiter ipse iacet in extremis et qualiter ipse iam sunt plures anni elapsi licentiam obtinuit ab universitate Artis Lane ut sepelliri posset casu mortis adveniente in ecclesia Sancte Marie del Fiore supradicte et finaliter intellecta conclusione super licentia ab ipsis operariis obtinenda, deliberaverunt quod quandocumque continget ipsum Nofrium de presenti vita migrari sepelliri possit in ipsa ecclesia apud tabulam Sancte Caterine penes colupnam existentem in ipsa ecclesia iusta portam secundam versus canonicis licite et inpune, absque preiudicio, periculo vel dapno alicuius; et hoc si et in quantum dicta licentia fuerit obtenta ab ipsa universitate prout fuerit superius enarratum. Postea vero producta fuit dicta licentia obtenta in*

<sup>519</sup> TARTUFERI A., *Le testimonianze superstiti (e le perdite) della decorazione primitiva (secoli XIII - XV)*, in *La Chiesa di Santa Maria del Carmine a Firenze*, a cura di L. Berti, Firenze 1992, pp. 143-170, e bibliografia precedente.

<sup>520</sup> OFFNER, *Daddi, his shop and following...*cit., p. 222, nota 1.

*publica forma in die VI octobris MCCCCVII rogatus per ser Paulum ser Francisci notarium dicte Artis.);*

Firenze, Biblioteca Nazionale Centrale, Magliabechiano, XXV.403, c. 107, citato in Cohn, 1956, pp. 55-57 (*Cappella di S. Caterina fondata sopra il tabernacolo a mezzo la chiesa, la fondò Noferi di Giovanni di Bartolo Bischeri 12 settembre 1407; si conferisce da M. Francesco Guadagni*).

Firenze, Archivio dell'Opera del Duomo, *Inventario degli arredi sacri*, [1818], c. 187, citato in Offner-Steinweg, IV, IV, I, p. 133 (Santa Caterina...e tre persone della famiglia Bischeri);

Firenze, Soprintendenza, Archivio, *Inventario degli oggetti d'arte della chiesa di Santa Maria del Fiore [Carlo Pini]*, [1862], citato in Offner-Steinweg, IV, IV, I, p. 133 (Secolo XV; si trascrive l'iscrizione «Questi sono N. Bischeri messere B. e G. suoi figliuoli», guardaroba).

## BIBLIOGRAFIA

*Catalogo del Museo di Santa Maria del Fiore*, 1891, p. 19, n. 86 (Scuola fiorentina, inizio XV secolo);

Lapini, 1900 [1589], p. 294 (*A' di 14 di detto dicembre [1589] si messe in su la basa quello S. Antonio, che fu la prima, quale è fatto di tela, et altre materie, quale è posto nel Duomo giù per la nave di verso la Canonica; appoggiato a quel pilastro dove era già stato di molti e molti anni lo altare et la figura di Santa Caterina.*);

Poggi, 1904, p. 39, n. 86 (Seconda metà del XIV secolo);

Cruttwell, 1908, pp. 222-223 (*Florentine school XIV century*);

Salmi, in «L'arte», 16, 1913, p. 222 ([II: santi evangelisti] Giovanni da Ponte: *due figure di apostolo a mezzo busto, poste, come si usò fin dai primi del secolo per tutto il quattrocento, alla tavola nel Museo di Santa Maria del Fiore a Firenze con Santa Caterina tra devoti della famiglia Bischeri, per ridurla da cuspidata, rettangolare. Mirabili sono le due figurette per il bel colorito roseo chiaro luminoso delle vesti*);

Van Marle, III, 1924, p. 528 (Giovanni del Biondo; *the ornamental cloak of St. Catherine is so fused with the background of a similar design that the outline of the body is hardly discernible...a type reminding us more or less of Bernardo Daddi, but there are rather lacking in expression; the portraits of the donors are very individual*);

Van Marle, IX, 1927, p. 72, nota 2 ([II: santi evangelisti] Giovanni da Ponte);

Hautecoeur, 1931, p. 168 (Giovanni del Biondo);

Berenson, 1932, p. 241 (Giovanni del Biondo... *scenes and figures in frame by another hand*);

Paatz, 1941, III, p. 403 (*Mittelschiff. Am ersten Pfeiler rechts Altar (der heilige Katharina von Alexandria geweiht), wohl im 16 Jahrhundert entfernt; hier vielleicht die Tafel heilige Katharina thronend, verehrt von drei Mitgliedern der Familie Bischeri [...] dem Giovanni del Biondo zugeschrieben*);

Antal, 1948, p. 206 (Giovanni del Biondo);

Offner, 1947, III, V, p. 95, nota 5 (Giovanni del Biondo);

Cohn, in «Bollettino d'arte», 4, 41, 1956, pp. 55-57 (Giovanni del Biondo, intorno al 1370; [II: santi evangelisti] Giovanni da Ponte; ritrova tra gli spogli del Del Migliore la notizia per cui Noferi di Giovanni di Bartolo Bischeri fondò il 19 settembre 1407 – data in cui dovette far testamento – la cappella di Santa Caterina sopra il tabernacolo a mezzo la chiesa; è già stato osservato che tanto i medaglioni quanto le scenette laterali sono aggiunte posteriori, ma non si è finora constatato che anche la tavola centrale abbia subito delle alterazioni. Alla tavola originale con la Santa venerata dal donatore, Noferi de' Bischeri, in ginocchio, furono in un secondo tempo aggiunte in basso due assi orizzontali e vi furono dipinte le figure dei due figli Bartolommeo e Giovanni. Con testa e busto esse occupano anche parte della tavola originale, coprendovi la pittura precedente. Infatti sotto il leggero strato di colore con cui la figura di Bartolommeo è tracciata, si vede ancora il disegno del vestito della Santa. Un esame stilistico conferma questa osservazione; intorno al 1370 Noferi fece dipingere tavola con S. Caterina a piè della quale si fece ritrarre e la fece appendere nel Duomo. Nel 1407, fondando «sopra questo tabernacolo» una cappella, egli fece trasformare la tavola cuspidata in un rettangolo, aggiungendo i tondi, le scene laterali, le figure dei figli, nonché l'iscrizione in basso.);

Offner, in «Mitteilungen des Kunsthistorischen Institutes in Florenz», 7, 1956a, 3/4, p. 174 (Giovanni del Biondo; aggiunte posteriori);

Offner, 1956b, III, VI, p. 174, nota 9 ([I] Giovanni del Biondo, fase giovanile, tavola che appartiene a un gruppo di dipinti vicino e di poco successivo al polittico di S. Croce (1363) e alla *Presentazione al tempio* dell'Accademia (1364); [II] di altra mano);

Berenson, 1963, I, p. 85 ([I] Giovanni del Biondo, 1370 circa; [II] *scenes and two smaller... donors added later by another artist*);

Boskovits, in «Acta historiae artium Academiae Scientiarum Hungaricae», 11, 1965, p. 69 (Giovanni del Biondo);

Offner-Steinweg, 1967, IV, IV, I, pp. 107-110 ([I] Giovanni del Biondo, verso il 1370);

Becherucci-Brunetti, 1970, pp. 284-285 ([I] Giovanni del Biondo, 1378, ovvero l'anno in cui Noferi de' Bischeri diventa console dell'Arte della Lana; [II] Giovanni da Ponte);

Boskovits, 1975, pp. 308-309 ([I] Giovanni del Biondo, 1370-1375; [II] inizio XV secolo);

Fremantle, 1975, p. 247 ([I] Giovanni del Biondo, 1370; *scenes in the frame by another hand*);

Biagi, in «La pittura in Italia. Il Duecento e il Trecento», 1985, p. 579, tav. 2 (Giovanni del Biondo);

Petrucci, in «La pittura in Italia. Pittura del Quattrocento a Firenze», 1986, pp. 640-641, tav. 2 ([I] e storie: Giovanni del Biondo); [II: santi evangelisti]: Giovanni dal Ponte);

Preti, 1989, pp. 92-93 ([I] Giovanni del Biondo; [II] Giovanni dal Ponte; *Noferi Bischeri era un cittadino influente, console dell'Arte della Lana (finanziatrice di Santa Maria del Fiore) dal 1378, anno in cui fece probabilmente eseguire quest'opera; essa probabilmente ampliata nell'occasione, fu collocata nella cappella privata che lo stesso Noferi Bischeri fondò nel Duomo fiorentino nel 1407.*);

Skaug, 1994, p. 202 ([I] Giovanni del Biondo);

Frosinini, 1995, pp. 208-225 ([I] Giovanni del Biondo; [II] Giovanni dal Ponte; nel contesto dei rinnovamenti dell'arredamento della cattedrale di Santa Maria del Fiore, si chiede nel 1439 al pittore Bicci di Lorenzo *di stimare ben 28 «tavola s'anno a vendere» che sembrerebbero essere quelle «in pilastris» di cui si auspicava la rimozione, per motivi di fruizione estetica dell'architettura, due anni prima. Nel lungo elenco sono citate opere probabilmente identificabili con alcune tavole giunte fino a noi nel nucleo del Museo dell'Opera del Duomo: ... «uno colmo di Santa Chaterina» potrebbe essere l'interessante tavola di Giovanni del Biondo commissionata dalla famiglia dei Bischeri e riquadrata all'inizio del Quattrocento da Giovanni dal Ponte...[nota 98] Di questo sembra trattarsi quando si parla di «tavola d'altare» [ovvero tavole commissionate per gli altari dei muri perimetrali o alla base dei pilastri] in modo distinto da «colmo» [ovvero tavole da pilastro]);*

Verdon, 2015, p. 61 (Giovanni del Biondo, fine XIV o inizio XV secolo).

## MOSTRE

Prato 2009-2010 (n. 8); Bonn 2013 (s. n. cat.).

## FOTOGRAFIE

Brogi 19763;

Alinari 17265; con stemma

Firenze, Soprintendenza, Archivio Fotografico, 293980;

Firenze, Soprintendenza, Archivio Fotografico, 603678 [intero, retro; *ante* restauro 2000];

Firenze, Soprintendenza, Archivio Fotografico, 603679 [intero, retro; *post* restauro 2000].

Giovanni del Biondo

*San Giovanni Gualberto e quattro storie della sua vita*

Firenze, Santa Croce

1370-1375

Trittico

Tempera su tavola, fondo oro; 180 x 160 x 4,30 cm (predella 20 x 190 x 5 cm)

#### ISCRIZIONI

Nella predella, nell'ordine superiore di triangoli di risulta, a fianco delle losanghe abitate dai santi, in caratteri onciali a pennello nero, in latino:

S[an]c[tu]s | Joh[ann]es et Paulus | beata Umilitas | s[an]c[tu]s Vincen | tius s[an]c[tu]s  
po | litus s[an]c[tu]s to | mas[us] cometerbis

#### VICENDE STORICHE

L'opera è documentata nel monastero vallombrosano di San Giovanni Evangelista di San Salvi a partire dal 1610, quando il notaio Bernardo Mochi effettuò una visita di ricognizione al monastero su richiesta del governatore del monastero Policarpo Fabbrini in occasione del processo di canonizzazione di Umiltà da Faenza (Mochi, 1610). Questa era stata badessa fondatrice della comunità femminile vallombrosana di San Giovanni, fuori Porta Faenza, e lì venerata come santa subito dopo la sua morte.<sup>521</sup> In seguito alla distruzione del monastero a scopo difensivo, le monache risiedettero in sedi diverse fino a stabilirsi nel 1534 col loro insediamento presso il già monastero vallombrosano maschile di San Salvi (Boskovits, 1988). Oggetto di interesse del notaio Mochi era la devozione riservata a Umiltà da Faenza in quella comunità, con speciale attenzione alle opere d'arte che la testimoniavano. In una nota laterale, in calce alla descrizione del polittico di Pietro Lorenzetti, sul secondo altare a destra, Mochi descrive la predella che oggi è concordemente considerata di pertinenza del trittico di Giovanni del Biondo (Ciatti, 1986; Mazzoni, 1986), e poco oltre testimonia la presenza nel primo altare a sinistra dell'altare maggiore di una pittura antica datata 1373, che è stata

---

<sup>521</sup> Cfr. Scheda 15.

convincentemente identificata col trittico di Giovanni del Biondo (Hoch, 2012). L'ipotesi di un errato assemblaggio del polittico e della predella è certamente da tenere in considerazione, tuttavia visto che la nota con la descrizione della predella è stata aggiunta in un secondo momento dal redattore, in margine al campo del testo, non si può escludere la *lectio facilior* per cui l'autore abbia collocato erroneamente la nota di descrizione della predella in calce alla descrizione del polittico di Pietro Lorenzetti, anziché riferirla alla pittura datata 1373, nella quale non è altrimenti ricordata alcuna raffigurazione di Umiltà e non avrebbe pertanto motivo di essere menzionata nella ricognizione sul suo culto, così come accade d'altronde per la predella del polittico di Umiltà, tralasciata da Mochi nella sua descrizione. Non sembra inoltre convincente l'ipotesi che il notaio si sia soffermato sul trittico di san Giovanni Gualberto per una qualche forma di tributo al fondatore dell'Ordine.<sup>522</sup> Il trittico viene poi ricordato («una tavola d'altare di San Giovanni Gualberto») da padre Francesco Antonio Benoffi (1746) «nell'oratorio terreno, ove si comunicano le monache», e in seguito negli *Abbozzzi delle note dei quadri tolti dai monasteri soppressi nel 1810* come proveniente dal monastero di San Salvi (Processi, 1810). L'opera è documentata in Santa Croce a partire dal 1842, prima nella cappella Medici (Fantozzi, 1842; Bettini, 1852; Bettini, 1862; Crowe-Cavacalselle, 1864), poi in sagrestia (Crowe-Cavacalselle, 1903; Suida, 1905; Wulff, 1905), infine nella cappella Bardi di Mangona (Khvoshinsky-Salmi, 1914; Brogi, 22061), dove lo sorprese la drammatica alluvione del 4 novembre 1966. Nel novembre del 1967 il trittico giunse nei laboratori della Fortezza da Basso e in quell'anno venne iniziato il restauro della predella, terminato poi nel 1969. L'opera venne portata a Palazzo Pitti nel febbraio 1976, poi nella Galleria degli Uffizi (Tabani-Vadalà, 1982), e trasferita poi nuovamente nel 1984 presso i laboratori della Fortezza da Basso, dove i lavori di restauro ripresero nel 1986, al termine dei quali l'opera venne esposta alla mostra «Capolavori & restauri». Tenuto in osservazione presso i laboratori della Fortezza, il trittico è stato infine ricollocato in Santa Croce, nel Museo dell'Opera (sala del Cenacolo) nel 2006.

L'assenza del trittico nell'inventario degli oggetti lasciati dai monaci vallombrosani nella sagrestia di San Salvi al momento dell'insediamento delle monache di San Giovanni Evangelista nel 1534,<sup>523</sup> nonché la presenza di Umiltà in posizione d'onore rispetto al *Cristo passo* nella predella spingono a lasciare aperta l'ipotesi di una

---

<sup>522</sup> HOCH, *Notable changes...*cit., pp. 14-15.

<sup>523</sup> Archivio di Stato di Firenze *Conventi Soppressi dal Governo Francese*, 238, 65, fascicolo 62, *Inventario delle cose ricevute da Madonna di Faenza della chiesa di S. Salvi dal padre generale di Vallombrosa il 26 agosto 1534 quando vennero le dette monache a San Salvi [...]*. Tabani e Vadalà ne ricordano un altro con una diversa segnatura, cui non sono riuscita a risalire, TABANI, VADALÀ, *San Salvi...*, cit., pp. 3-4.

sua originaria provenienza dal monastero fuori porta Faenza. Non si hanno notizie di un altare dedicato al santo nella chiesa di questo monastero,<sup>524</sup> tuttavia è plausibile che il trittico di Giovanni del Biondo sia stato commissionato in *pendant* con la pala agiografica di Umiltà da Faenza. Entrambe le tavole, assieme ad altre opere, avrebbero poi seguito le monache vallombrosane nel tormentato *iter* dal loro primitivo monastero fuori Porta Faenza, alle sistemazioni via via successive fino a giungere in San Salvi nel 1534 (Tabani-Vadalà, 1982).

## ICONOGRAFIA

Il trittico costituisce la più antica e completa rappresentazione agiografica dedicata al santo fondatore dell'Ordine vallombrosano. Nello scomparto centrale è raffigurato san Giovanni Gualberto in trono, con un libro tra la mano e il ginocchio sinistro (forse le sue *Epistole*, come nell'affresco nella chiesa di San Pancrazio a Firenze)<sup>525</sup> e nella destra il bastone a *tau*, l'antico pastorale abbaziale, detto anche «gruccia» e insegna tipica degli abati di Vallombrosa e dello stemma vallombrosano.<sup>526</sup> Negli scomparti laterali sono quattro episodi della sua vita: [I] *Miracolo del Crocifisso di San Miniato*; [II] *Miracolo dei pani*; [III] *Ordalia di Pietro Igneo*; [IV] *Veglia di un angelo su san Giovanni Gualberto gli ultimi giorni prima del trapasso*, con verso di lettura a serpentina, a partire da sinistra in alto e terminando a destra in basso. Gli episodi colgono tutti i punti salienti del percorso spirituale del santo, dall'inizio della sua esperienza monastica benedettina [I], i suoi miracoli [III], il ruolo che ebbe nella riforma della Chiesa e nella lotta contro la simonia [IV], fino agli ultimi giorni prima del trapasso [IV]. La serie narrativa dipende dalla più antica *Vita* del santo, vale a dire quella composta sul finire del XI secolo da Andrea da Strumi (BHL 4397), e dalla *Vita* redatta da Attone da Pistoia (BHL 4398), di poco successiva e largamente dipendente dalla precedente. Nei tondi delle cuspidi sono il *Padre benediciente* al centro, un serafino e un cherubino ai lati. La predella è divisa in sette scomparti romboidali nei quali sono raffigurati a partire da sinistra: i fratelli *santi Giovanni e Paolo*, *beata Umiltà da Faenza*, *Cristo passo*, *san Leonardo*, reggente le catene (e non san Vincenzo, come recita l'iscrizione frutto di una errata integrazione moderna di

---

<sup>524</sup> In PADOA RIZZO A., *Iconografia di San Giovanni Gualberto: la pittura in Toscana*, Vallombrosa (Firenze) 2002, p. 54 se ne ricorda uno, senza però citare la fonte di riferimento.

<sup>525</sup> KAFTAL, *Iconography of the Saints...*cit., coll. 571-576.

<sup>526</sup> DEGL'INNOCENTI A., *Giovanni Gualberto*, in *Il grande libro dei Santi: dizionario enciclopedico*, a cura di E. Guerriero, D. Tuniz, II, Torino 1998, pp. 913-916, in particolare p. 916.

frammenti non più leggibili, si veda *infra* l'analisi dello stato di conservazione),<sup>527</sup> *sant'Ippolito, san Tommaso da Canterbury*. A parte Cristo e Umiltà da Faenza in posizione d'onore, tutti gli altri santi sono martiri della cristianità.

Dal trittico qui studiato sembra dipendere il ciclo di affreschi monocromi della cappella dedicata ai santi Giovanni Gualberto e Bernardo degli Uberti del transetto destro di San Salvi, in origine accessibile solo dal chiostro e pertanto riservata ai soli monaci. La cappella presenta sulla parete occidentale quattro scene della vita del fondatore dell'Ordine, le cui ultime due (*Morte del Santo, San Giovanni Gualberto in cattedra*) trovano precise corrispondenze nel programma del trittico: in base a tali considerazioni e ai dati dello stile si è supposto che l'autore del ciclo provenisse dall'ambiente di Giovanni del Biondo (o da quello di Cenni di Francesco) e che operasse a cavallo tra il XIV ed il secolo successivo.<sup>528</sup>

#### STATO DI CONSERVAZIONE

Il supporto del trittico è costituito da un tavolato principale, composto da sei assi di pioppo con orientamento verticale, da una predella e da due pilastri laterali ancorati a quest'ultima. In origine il complesso era sostenuto sul retro da due traverse orizzontali, poste sul bordo inferiore e alla base delle cuspidi. Queste sono state sostituite e ancorate ai pilastri laterali in epoca moderna (Mazzoni, 2006). Una fotografia Alinari (n. inv. 3965) della seconda metà dell'Ottocento mostra il trittico segnato da una spaccatura al centro, lungo l'asse di commettitura. In seguito, entro i primi decenni del Novecento l'opera subì un intervento di restauro, durante il quale si risarcirono le cadute di colore lungo la spaccatura nel pannello centrale, si ridipinsero intere porzioni del trittico, tra cui la predella, già interessata da danni accidentali; si aggiunsero una serie di elementi decorativi alla cornice, quali una coppia di pilastrini tortili a lato del pannello centrale, e un apparato di guglie e gattoni rampanti (Brogi, 22061-22065), col fine di uniformare lo stile della cornice a quello delle altre opere presenti in chiesa. Anche sul supporto si intervenne per sanare le numerose fenditure, tramite l'applicazione di tasselli a forma di coda di rondine in legno di noce, perpendicolari alla fibra del legno (Mazzoni, 2006). Nell'alluvione del 1966 l'opera ha subito i danni provocati dall'alluvione: la predella e i primi 30 cm in altezza del trittico vennero sommersi dal misto di acqua, fango e nafta,

---

<sup>527</sup> KAPTAL, *Iconography of the Saints...*cit., col. 628.

<sup>528</sup> BIETTI M., *Arte e storia in San Michele a San Salvi*, a cura di C. ACIDINI LUCHINAT C., Firenze 1979, pp. 13-15; PADOA RIZZO, *Iconografia...*cit., pp. 60-61.

causando danni molto più ingenti rispetto a quelli subiti dalla porzione superiore del dipinto, che subì unicamente danni dovuti a infiltrazione di umidità. Nelle zone sommerse i sollevamenti dello strato pittorico e preparatorio erano infatti più gravi, le fenditure più ampie e più accentuata la caduta di pigmento. In seguito al suo ritiro pressoché immediato dalla cappella Bardi di Mangona di Santa Croce, a partire dal marzo 1967 il trittico nella limonaia di Boboli subì una serie di interventi di restauro preliminari quali pulitura dal fango, svelinatura, specie lungo i punti di giunzione delle doghe, fermatura del colore e dell'oro.<sup>529</sup> Nel novembre 1967 il trittico venne portato nei laboratori della Fortezza da Basso e nello stesso anno ebbe inizio il restauro della predella (fermatura e pulitura), poi conclusosi nel 1969. Il restauro della tavola centrale riprese nel 1986, col il preliminare consolidamento e risanamento del supporto (C. Castelli, M. Parri, O. Ciappi, A. Santacesaria), tramite l'estrazione dei vecchi inserti a farfalla e successivo inserimento di cunei in pioppo ed esecuzione di due traverse in faggio, elasticamente ancorate al supporto.<sup>530</sup> Riguardo alla superficie pittorica, sono state rimosse le velinature d'emergenza eseguite subito dopo l'alluvione del 1966 e proseguendo con il fissaggio del colore e successiva pulitura, particolarmente complessa nella parte inferiore del trittico. Dal 1987 l'opera è stata tenuta sotto osservazione, dato il continuo formarsi di nuovi sollevamenti. Nel 2004, in seguito alla stabilizzazione del dipinto, si è proceduto alla stuccatura delle lacune e alla loro integrazione con colori ad acquerello a selezione cromatica (I. Lambertini; M. D. Mazzoni; I. Silicoli; J. Ascoli).<sup>531</sup>

#### NOTE CRITICHE

A partire da Crowe-Cavalcaselle il trittico è stato ricondotto a un indefinito ambito orcagnesco, con riferimenti a Niccolò di Tommaso (1864; 1883; 1903), a Nardo (Crowe-Cavalcaselle, 1883; Suida, 1905), e Jacopo (Crowe-Cavalcaselle, 1883; Sirén, 1907 e pubblicazioni successive; Van Marle, 1924), prima di essere più precisamente riconosciuto a Giovanni del Biondo, apprendista presso la bottega di Nardo di Cione, da Offner (1930), opinione in seguito non più messa in discussione dalla critica. La carenza di attestazioni documentarie riguardo alla sua produzione artistica ha reso la datazione

---

<sup>529</sup> Firenze, Opificio delle Pietre Dure, Archivio Restauri, GR 5756.

<sup>530</sup> Firenze, Opificio delle Pietre Dure, Archivio Restauri, 163726.

<sup>531</sup> MAZZONI M. D., *Angeli, santi e demoni: otto capolavori restaurati; Santa Croce quaranta anni dopo (1966 - 2006)*, catalogo della mostra (Firenze, novembre 2006), a cura di M. Ciatti – C. Frosinini – C. Rossi Scarzanella, Firenze 2006, pp. 128-132.

dell'opera controversa. L'alta qualità del trittico, vicino stilisticamente ad opere come la serie di storie benedettine (Roma, Galleria Colonna; Toronto, Art Gallery of Ontario; Londra, già coll. Matthiesen; Firenze, collezione Acton) e l'*Annunciazione* di Buffalo (Albright Knox Art Gallery), è stata ricondotta da Zeri (1962), Offner (1967-1969) e Boskovits (1975) alla più antica e fresca produzione di Giovanni del Biondo, non ancora appesantita dagli stilemi orcagneschi, mentre Bellosi (1973), De Benedictis (1987) e Galli (1993) ne propongono una collocazione alla metà degli anni Settanta, in corrispondenza di un momento di fascinazione retrospettiva per Bernardo Daddi e di addolcimento dei tratti. Quest'ultima ipotesi viene a concordare con la proposta di Hoch (2012) di identificare il trittico con la tavola descritta, nella testimonianza giurata di Bernardo Mochi (1610), all'interno della chiesa di San Giovanni Evangelista in San Salvi e datata 1373 (vedi *supra*). Una datazione del trittico al 1373 è confermata dai rapporti con opere datate agli anni immediatamente precedenti e successivi. Rispetto all'*Incoronazione della Vergine e santi* Magnani Rocca, datata 1372, si riscontrano i medesimi panneggi rigidi e secchi, drappeggiati in grafismi ondulati e interessati da accentuati trapassi cromatici, a metà tra il cangiantismo e la resa dell'ombreggiatura. Nonostante il salto di scala, i tipi fisiognomici – di repertorio, ma combinati con grande cura per la *variatio* – si possono riconoscere in quelli della pala fiesolana del 1373, dove però sono resi tramite una molto più accentuata vena caricaturale. Il volto di san Giovanni Gualberto trova quindi spazio tra quello del sant'Antonio Abate, col quale evidentemente condivide il modello, e tutti i profili dell'*Incoronazione di Fiesole*, più parossisticamente scavati e segnati dalle ombre. Il notevole studio frontale della mano chiusa sul bastone a *tau* e del braccio destro di san Giovanni Gualberto trova un immediato precedente nella pala Magnani Rocca (si vedano la mano e il braccio destri di santa Maria Maddalena, la mano sinistra di sant'Antonio Abate). Il trono marmorizzato rielabora i tipi del polittico di Santa Croce del 1363. La conduzione pittorica delle storie, fine e dettagliata, trova punti di contatto con la serie di storie benedettine (si vedano le barbe eseguite in punta di pennello, le fronti alte, i tratti acuti e le diffuse lumeggiature). La predella è coerente col punto di stile del corpo principale del trittico.

La lavorazione dell'oro non è particolarmente elaborata e consiste nella decorazione dei bordi degli episodi e del pannello centrale con ordini di punzoni circolari concentrici, punzoni a bulino e ad archetti trilobati, e in quella dei nimbi delle storie, con punzoni circolari con bollini interni emergenti da fondo granito, definiti da compassature lineari o bulinate, similmente a quanto si osserva nella serie di tavolette benedettine e nel trittico di san Sebastiano. Di quest'ultimo si impiegano anche nel

nimbo di san Giovanni Gualberto i medesimi punzoni esapetali del nimbo di san Sebastiano e del Redentore benedicente. I dettagli dei paliotti, le cinture, il morso del cavallo, la sovracoperta del libro retto da Giovanni Gualberto sono resi tramite l'impiego dell'oro a missione.

Morfologicamente il trittico doveva costituire una versione in scala minore del trittico di *San Sebastiano*.<sup>532</sup> I due complessi sono infatti caratterizzati dalle medesime dimensioni proporzionali e entrambi dovevano presentare in origine tre pannelli cuspidati, di cui il centrale di dimensioni maggiori, aventi la superficie dipinta terminante in un arco ogivale, le cornici cuspidate decorate dai medesimi motivi floreali a gesso rilevato e ospitanti medaglioni col *Redentore benedicente*, cherubini e serafini. Avendo dimensioni minori, i pannelli laterali del trittico di *San Giovanni Gualberto* presentano solo due ordini narrativi, anziché tre come il trittico di *San Sebastiano*. Non sappiamo inoltre se anche quest'ultimo fosse corredato di una predella.

## FONTI

Firenze, Archivio di Stato, *Conventi Soppressi dal Governo Francese*, 240, n. 66, c. 527r [Mochi, 1610], citato in Tabani-Vadalà, 1982, pp. 106-107 ([descrizione della predella, aggiunta in calce alla descrizione del polittico di Umiltà, trascrizione in Hoch, 2012, pp. 8-10] *Ubi extant depicte in eius pede 7 inmagines et 1o oc[u]lus diademathe deaurato, et [...] in medio 2 S. Ioa[nne]s, et Paulus, 3a vero Beata Humilitas, 4a est imago Salvat[o]ris Giesu Cr[is]to, 5 S. Gilbertus, 6 Politus, 7 Thomas...*[descrizione di una tavola situata al primo altare a sinistra del fedele rivolto verso l'altare maggiore, nella chiesa di San Giovanni Evangelista in San Salvi] *In alio vero altare sinistrorsum in eadem ecclesia, et contra altarem predictum p.mo loco nominato existente, quod ex eadem pictura antiqua, et ex eadem manu pictoris depictum videtur, extant descripta in pede eiusdem altaris haec verba prout infrà videlicet/ ann.domini mille ccc.lxx iii.*);

*Memorie del monastero di S. Salvi raccg olte dal padre F. Francesco Antonio Benoffi Min. Conv. Vicario del S. Uffizio, mentre vi fu confessore delle monache, e curato l'anno 1746. Donate da lui medesimo a me Giovanbattista Dei in Archivio di Stato di Firenze, Manoscritto 176, filza 25, [c. s. n. 1r] - [c. s. n. 11r], segnalato in Tabani - Vadalà, 1982, 5-6 (Nell'oratorio terreno, ove si comunicano le monache [nei pressi della pala di beata Umiltà da Faenza]... V'è una tavola d'altare di S. Gio. Gualberto);*

---

<sup>532</sup> Cfr. Scheda 25.

Archivio dell'Accademia di Belle Arti di Firenze, *Soppressioni. Carteggi e atti. Processi verbali 1810. Abbozzi delle note dei quadri tolti ai monasteri soppressi nel 1810*, c. 78r (Convento di San Giovanni Evangelista, detto di San Salvi fuori di Firenze...Un quadro in tavola a tre divisioni a punta di sopra alto braccia 2 e 1/2, largo braccia 2 e 5/6 rappresentante San Francesco nel mezzo a sedere, e vari altri fatti del medesimo santo. Opera antica. Buon grado. [Aggiunto a matita] È san Giovanni Gualberto).

## BIBLIOGRAFIA

Fantozzi, 1842, p. 206 ([Santa Croce] *Cappella de' Medici: tavola che in vari scompartimenti rappresenta: la cena di S. Francesco co' suoi primi dodici compagni; la morte del medesimo santo; San Pietro Igneo; San Giovanni Gualberto in atto di essere abbracciato dal Crocifisso*.);

*Guida di Firenze*, 1852, p. 101 (Ignoto; *Una tavola divisa in quattro compartimenti, rappresentanti quattro storie di S. Francesco...Cappella Medici*);

*Guida di Firenze*, 1862, p. 94 (Ignoto fiorentino, XIV secolo);

Crowe-Cavalcaselle, 1864, I, pp. 437-438, 437 nota 5, 461 (*In the same chapel [Medici] is a picture in three parts, devoted to the apotheosis of S. Giovanni Gualberto and four episodes of his legend. The saint in the garb of a monk, holding a staff and book, fills the central space, above which the Saviour gives a benediction. In one of the compartments the saint goes through the ordeal of fire. On the pediment six lozenges are filled with figures of male and female saints. Many of the characteristic features of Orcagna's style mark this piece. [437, nota 5] Marked No. 21, on the wall to the left of the entrance...As nearly as possible akin to Niccolò di Tommaso's Naples triptych*.);

Crowe-Cavalcaselle, II, 1883, pp. 147, 147 nota 1, 166, 176 (*La seconda rappresenta San Giovanni Gualberto seduto in cattedra. Ai lati furono dipinti quattro episodii della sua vita. Nel mezzo della parte superiore avvi in piccole proporzioni la figura di Nostro Signore in atto di benedire, con ai lati un serafino e un cherubino per parte. Sulla base vedesi nel quadretto del centro un Ecce Homo e negli altri cinque ai lati cinque piccole mezze figure di Santi e di Sante. Anco in questo dipinto si riscontra uno stile che rammenta quello dell'Orcagna...Se si riscontra l'impronta dello stile di Andrea, non vi si vede intera la sua maniera e forse vi parteciparono Nardo e Jacopo...Il trittico di san Giovanni Gualberto mostra i stessi caratteri del trittico napoletano di Niccolò di Tommaso*.);

Douglas, in Crowe-Cavalcaselle, II, 1903, pp. 212, 226, 232, 232 nota 1 (*This work of Niccola Tommasi is indeed as nearly as possible akin to the San Giovanni Gualberto and St. Ambrose and other saints ...now in the sacristy of S. Croce*);

Suida, 1905b, pp. 26-27 (*Ein überaus schönes Bild aus der nächsten Nähe des Nardo befindet sich in der Sakristei von S. Croce: der thronende h. Johannes Gualbertus, vier Szenen seiner Legende zu Seiten, und kleine Halbfiguren des Schmerzensmannes und Heiliger auf der Staffel... Dieses Bild, das von beiden Brüdern viele Züge hat und zu bedeutend ist, um einfach einem Nachahmer zugeschrieben zu werden, behält zunächst noch etwas Rätselhaftes.*);

Wulff, in «Monatshefte der kunstwissenschaftlichen Literatur», 1, 7, 1905, p. 158 (*Der heilige Gualberto in der Sakristei von S. Croce geben sich hingegen meines Erachtens als jüngere Werke aus der Nachfolge des Agnolo Gaddi zu erkennen.*);

Sirén, in «Kult och Konst», 1-4, 1907, pp. 137, 140, 141 (Jacopo di Cione);

Sirén, 1908a, pp. 77-78, 90 (Jacopo di Cione...*wahrscheinlich von Nardo begonnen...aus etwas früherer Zeit als das Matthäusbild*);

Khvoshinsky-Salmi, 1914, II, p. 31 (Jacopo di Cione...*cappella Bardi*);

Sirén, in «Art in America», 2, 1914, p. 335 (Jacopo di Cione);

Sirén, 1917, pp. 257-258, 277, pl. 216 (*Jacopo di Cione...rather early stage of his activity...under the influence of Nardo, and not of Andrea.*);

Van Marle, III, 1924, pp. 501-502, fig. 282 (*With the small representations which Jacopo painted around the figure of St. Matthew can be very well be compared four scenes in the church of Sta. Croce, Florence, depicted at the sides of the image of St. Giovanni Gualberto, whose aspect as Mr. Siren remarks, is not very characteristic of our artist, reminding us rather of his brother Nardo, but no doubt this part of the altar-piece was also executed by Jacopo as well as the small scenes and the half-length figures of the dead Saviour and six saints in the predella. Something of the handsome forms peculiar to Andrea may be detected here but very much more evident are the elongated proportions the straight folds and pointed drapery, characteristics which help us to distinguish the art of Jacopo from that of his brother Andrea and which are still more obvious in two panels, each containing two scenes from the legend of saints and a figure of the Annunciation, preserved in the Museum of the Cathedral of Florence.*);

Vitzhum – Volbach, 1924, p. 305 (*Hypothetisch Jacopo di Cione zuzuweisen*);

Gombosi, 1926, p. 14 (*Der Dominicus-Altar Trainis aus 1344/1345 bietet ein gutes Beispiel jenes spezifisch orcanesken Predellenstiles, den wir an ähnlichsten in Nardo und Jacopo (?) di Cione's S. Gualberto-Altar in S. Croce wiederfinden.*);

Gombosi, in «Dedalo», 7, 1926-1927, pp. 265-266 (*Scuola dell'Orcagna*);

Wulff, in «Italienische Studien», 1929, pp. 186-190, 186, nota 1 (*Spätzeit Starninas ... Halbfiguren am Sockel weisen einzelne Köpfe aus seinem Typenschatz auf, wie z.B. ... Christ als Schmerzensmann und Katharina... saubere, aber kraftlose Wiedergabe der Entwürfe des Meisters durch den Gehilfen in den Flügelbildern*);

Offner, 1930, III, II, II, p. 114, nota 194 (Giovanni del Biondo);

Berenson, 1932, p. 241 (*Giovanni del Biondo (?)*; *S. Croce, Bardi di Vernio Chapel*);

Salvini, in «Bollettino d'arte», 29, 1935, p. 294, nota 11 (*Forse opera di Giovanni del Biondo*);

Paatz, 1940, I, p. 576 (Giovanni del Biondo, verso 1370);

Kaftal, 1952, pp. 484, 493, 569, 576, 989 (Giovanni del Biondo);

Offner, in «Mitteilungen des Kunsthistorischen Institutes in Florenz», 7, 1956a, 3/4, p. 188 (Workshop of Giovanni del Biondo);

Zeri, 1962, pp. 18-19 (Giovanni del Biondo, fase giovanile);

Boskovits, in «Acta Historiae Artium Academiae Scientiarum Hungaricae», 11, 1965, p. 69 (Giovanni del Biondo);

Von Erffa, in «Kunstchronik», 20, 1967, p. 190 (Giovanni del Biondo (?)...*im unteren Teil beschädigt*);

Boskovits, 1975, p. 307 (Giovanni del Biondo, 1360-1365; Firenze, chiesa di Santa Croce, deposito delle Gallerie fiorentine);

Offner-Steinweg, in *Corpus*, IV, IV, 1969, I, p. 129, nota 3 (*Giovanni del Biondo's workshop*);

Offner-Steinweg, in *Corpus*, IV, IV, 1969, II, pp. 11-12 (*Giovanni del Biondo (assisted)*; *A precise clue for dating the painting around 1375 is provided by the figure of the monk seated beside the saint's bed, who is depicted with the same feeling as St. Lucilla in the St. Sebastian altarpiece [...] The execution of this work, however, falls shorts of the artist's fully autograph paintings, even making allowances for its bad state of preservation [...] The style of the figures [nella predella] also reveals a different hand from that of the triptych itself. Moreover, the predella stretches beyond the painted surface of the triptych on both sides, in contrast to the polyptychs in the Rinuccini Chapel and in the Academy. These problems solved themselves after the flood in November 1966 when the damaged altarpiece was brought to the Soprintendenza for restoration and the predella was detached. Dr. Umberto Baldini was able to prove that the predella had originally belonged to a larger altarpiece. The canvas had been folded behind on the right-hand side thereby concealing the presence of a further lozenge. Thus there would have been a corresponding addition on the left end making the full predella unusually long. It may well have the same provenance as the triptych since the figure of St. Humilitas on the right of Christ makes it highly likely that the predella also came from S. Salvi.*);

Tabani-Vadalà, 1982, pp. 103-104 (*...trittico di Giovanni del Biondo, rimasto a San Salvi fino al 1800, poi portato in Santa Croce (1842), e collocato nella Cappella Bardi di Vernio (1914). Oggi, dopo il restauro, si trova nei sotterranei della Galleria degli Uffizi. È nostra opinione che il trittico non appartenesse alla chiesa di San Salvi, ma alla chiesa vallombrosana di San Giovanni Evangelista, per la presenza nella predella di Santa Umiltà, fondatrice del suddetto monastero. Da qui venne portato a San Salvi al momento della cessione del monastero alle monache (1534).*);

Ciatti, in *Capolavori & restauri*, 1986, pp. 442-443 (*A chi scrive non sembra che queste ragioni siano sufficienti a dimostrare la non originalità della predella: le iscrizioni sono senz'altro false, e possono essere state aggiunte, ma più che errore iconografico si può pensare alla volontà di trasformare le immagini secondo nuove preferenze. [...] Per quanto riguarda le differenze di stile notate tra la predella e il trittico, esse non sembrano così accentuate e possono essere ricondotte alle oscillazioni presenti in una così operosa bottega. Infine i colori impiegati nelle due parti sono gli stessi, come pure le punzonature.*);

Skaug, 1994, p. 201 (Giovanni del Biondo);

Tripps, in *Corpus*, IV, VI, 1996, p. 39, n. 124 (Giovanni del Biondo; *The same tendency can be seen in the work of Giovanni del Biondo. In his polyptych of S. Giovanni Gualberto in Santa Croce in Florence, for example, only very few facial types occur. All characterization seems lost: the faces in each scene no longer possess any individuality*);

Padoa Rizzo, 2002, pp. 54-55 (Giovanni del Biondo, 1365-1370);

Padoa Rizzo – Mazzoni, in *Angeli, santi e demoni*, 2006, pp. 125-132 (Giovanni del Biondo; 1370 circa);

Hoch, in «Zeitschrift für Kunstgeschichte», 75, 2012, 1, pp. 14-15 (*Mochi's concise description which first noted this predella concludes with one more tantalizing remark in a brief coda that possibly refers to the altarpiece eventually attached to it. His final comments in the entry for 16 December 1610 declare »In alio vero altare sinistrorsum in eadem ecclesia, et contra altarem predictum p.mo loco nominato existente, quod ex eadem pictura antiqua, et ex eadem manu pictoris depictum videtur, extant descripta in pede eiusdem altaris haec verba prout infrà videlicet/ ann.domini mille ccc.xx iii.« These lines concern the picture on the altar against the left nave wall nearest the high altar and diagonally opposite the Saint Humility altarpiece. Given Mochi's usually keen eye, the omission of the subjects can be explained because Humility was not shown. He definitely would have mentioned her appearance had she been depicted as his observations about the altarpiece across the nave from this one demonstrate: »In alio verò altare eiusdem ecclesie in primo, et priori loco ipsius ecclesie destrorsum pariter, et prope iam dictum altarem de quo supra apparet in eodem depicta in mago prefate beate humilitatis, et in pede inferius hec verba in eo descripta apparent scito b:ta humilitas.« The broad term »antique picture« used by Mochi in the previous entry deflected attention from Humility who was the subject of his report, but still did not deter him from transcribing the year »1373« on the altarpiece's base. His recording of this specific date might have paid subtle tribute to the otherwise absent dedication; especially one honoring a significant saint such as the founder of the Vallombrosan order, John Gualbertus. Humility established the Vallombrosan's female branch so it would be absolutely appropriate to display his representations near hers. If both objects had come from San Giovanni Evangelista, the reverse hierarchy in effect there justified smaller measurements of an image depicting*

*him. The Saint John Gualbertus altarpiece (appears to fulfill these requirements. Besides being an iconographic pendant suitable in scale to the Saint Humility altarpiece, the present blank area beneath the triptych is modern and provides ample space for an inscription like the one Mochi transcribed. While it could be mere coincidence, the date of 1373 certainly fits the time frame for the altarpiece dedicated to John Gualbertus corroborating the year of ca. 1375 proposed by Richard Offner on stylistic grounds.).*

## MOSTRE

Firenze 1986 (n. 4).

## FOTOGRAFIE

Brogi, 1936 [1860 circa];

Alinari, 3965 [1870 circa];

Brogi, 22061-22065 [1920-1930];

Brogi, 25554 [1920-1930];

Brogi, 26491-26493 [1920-1930];

Firenze, Opificio delle Pietre Dure, Archivio Restauri, 135286-135293 [*inter* restauro, 17 marzo 1967];

Firenze, Opificio delle Pietre Dure, Archivio Restauri, 138891-138892 [*inter* restauro, 23 ottobre 1967];

Firenze, Opificio delle Pietre Dure, Archivio Restauri, 138893-138894 [*inter* restauro, 23 ottobre 1967, senza cornice];

Firenze, Opificio delle Pietre Dure, Archivio Restauri, 146979-146982 [*inter* restauro, maggio 1967];

Firenze, Opificio delle Pietre Dure, Archivio Restauri, 142250-142256 [*inter* restauro, 10 marzo 1968, predella];

Firenze, Opificio delle Pietre Dure, Archivio Restauri, 145767-145770 [*inter* restauro, 20 agosto 1968, predella];

Firenze, Opificio delle Pietre Dure, Archivio Restauri, 163726-163729 [*inter* restauro, 2 agosto 1969];

Firenze, Opificio delle Pietre Dure, Archivio Restauri, 9455, 10320, 10427 [*ante* restauro, 1984];

Firenze, Opificio delle Pietre Dure, Archivio Restauri, 12806-12809 [*inter* restauro, 23 settembre 1986];

Firenze, Opificio delle Pietre Dure, Archivio Restauri, 12972-12975 [*inter* restauro, dicembre 1986];

Firenze, Opificio delle Pietre Dure, Archivio Restauri, 13908 [27 novembre 1987];

Firenze, Opificio delle Pietre Dure, Archivio Restauri, 58453 [*post* restauro, 5 ottobre 2006].

Giovanni del Biondo

*Traffittura di San Sebastiano e quattro storie della sua vita; Annunciazione; Cristo benedicente*

Firenze, Museo dell'Opera del Duomo – Inv. 2005 No. 125.1-125.3

1383 circa

Trittico

Tempera su tavola, fondo oro; pannelli laterali (149 x 67 cm), pannello centrale (224 x 89 cm)

#### ISCRIZIONI

-

#### VICENDE STORICHE

Lo scomparto centrale del trittico è ricordato negli inventari del Duomo di Santa Maria del Fiore nel 1818, mentre dal 1862 tutti i tre pannelli sono ricordati come appesi nella Guardaroba, e almeno dal 1891 nel Museo dell'Opera del Duomo, dove tutt'ora sono conservati (Becherucci-Brunetti, 1970). Nella chiesa di Santa Reparata, intitolata a Santa Maria del Fiore nel 1412 (Guasti, 1887), sono documentati due altari dedicati a San Sebastiano. Uno di questi è legato alla figura del vescovo Filippo dell'Antella, vescovo a Firenze (1349-1363). La prima attestazione di questo legame si trova nella frammentaria Novella CLXXI de *Il Trecentonovelle*, redatto da Franco Sacchetti nell'ultimo decennio della sua vita (m. 1400),<sup>533</sup> nella quale si riporta che il vescovo dell'Antella aveva «fatto dipignere l'altare di Santo Bastiano nella maggior chiesa». In seguito, una delibera del 1455 ricorda come lo stesso vescovo avesse donato alla cattedrale una reliquia del dito di san Sebastiano ed avesse espresso la volontà di essere sepolto presso l'altare dedicato al santo, nel 1455 non più esistente ma che si trovava presso il pilastro *pilastrum ubi est pila aque benedictae videlicet primus archbus post tribunam ex latere prime sacrestie*.<sup>534</sup> L'unica notizia che

<sup>533</sup> SACCHETTI F., *Il Trecentonovelle* (fine XIV secolo), edizione a cura di M. Zaccarello, Firenze 2004, p. XVII.

<sup>534</sup> «1455, Febbraio 22. Prefati operarii actendentes qualiter reverendus dominus Philippus de Antellensibus fuit episcopus civitas Florentiae in anno domini MCCC°... et quod ipse suo tempore donavit maiori ecclesie florentine venerabilem reliquiamdighiti beati martiris s. Sebastiani que est in sacrestia et intellecto qualiter eius corpus sepoltum fuit in dicta ecclesia iusta altare que [!] erat in dicta ecclesia ad pedem cuiusdam pilastrum seu colonne qui vocabatur altare di s. Bastiano, que colupna seu pilastrum est illud ubi

abbiamo di un'acquasantiera riguarda quella oggi al Museo dell'Opera del Duomo e prima collocata davanti al primo pilastro della navata sul lato destro, documentata nel 1380 e attribuita a Jacopo di Piero Guidi,<sup>535</sup> non è certo che si trattasse della stessa acquasantiera del documento del 1455.

L'ulteriore precisazione della posizione del pilastro in corrispondenza di un *primus archus post tribunam ex latere prime sacrestie* sembrerebbe indicare o il terzo pilastro a sinistra, a partire dalla controfacciata, o il semipilastro addossato al basamento della tribuna, il quarto dalla controfacciata. Col termine *prima* e *seconda* sacrestia si indicavano infatti nei primi decenni del XV secolo rispettivamente la sacrestia settentrionale e quella meridionale.<sup>536</sup> Il Sepolcuario Rosselli, tuttavia, chiarisce che il vescovo dell'Antella fosse sepolto in prossimità del terzo pilastro settentrionale.<sup>537</sup> All'epoca della fondazione dell'altare, entro il 1363, i lavori nel corpo longitudinale della chiesa erano in corso. Tra 1340 e 1360 si smantellano gli edifici dell'antica canonica, situati a oriente e a meridione dell'antica Santa Reparata, tra i quali erano stati eretti i muri perimetrali della nuova santa Reparata e si erige la nuova canonica in un'area poco più a sud.<sup>538</sup> Solo a partire dal 1375, quando vengono abbattuti gli ultimi muri della vecchia chiesa, si iniziano a usare le navate della nuova costruzione per officiare.<sup>539</sup> Questo altare legato al vescovo dell'Antella non è identificabile – a differenza di quanto sostiene Poggi<sup>540</sup> – con quello ricordato in una delibera del 1439 *ob memoriam victorie habite pro commune Florentie die festivitatis ipsius* [di san Sebastiano]. La ricorrenza cui si fa riferimento deve necessariamente essere la vittoria delle Arti Maggiori, sostenute dal gruppo magnatizio, sulle Minori, avvenimento complesso e costituito da più fasi nel gennaio 1382.<sup>541</sup> Una

---

est pila aque benedictae videlicet primus archus post tribunam ex latere prime sacrestie...deliberaverunt quod capudmagister fieri faciat unum quadronem et seu mattonem marmi in quo ex parte inferiori sint infrascripte lictere: Ser d. Phylippi de Antellensibus episcopi florentini MCCCLXI et muretur penes dictum altare br. VI vel circha prout muratum est mattone domini Amerigi de Corsinis archiepiscopi florentini» (POGGI G., *Il duomo di Firenze*, II, a cura di M. Haines, Firenze 1988, pp. 85-86).

<sup>535</sup> KREYTENBERG G., *Contributo all'opera di Jacopo di Piero Guidi*, in «Prospettiva», 16, 1979, pp. 34-44.

<sup>536</sup> HAINES M., *La Sacrestia delle Messe del Duomo di Firenze*, Firenze 1983, p. 51, nota 3.

<sup>537</sup> Firenze, Biblioteca Nazionale Centrale, II.I, 125-126, c. 40. Si veda inoltre: DI STASI M., *Stefano di Francesco Rosselli: antiquario fiorentino del XVII sec. e il suo sepolcuario*, Firenze 2014.

<sup>538</sup> GUASTI C., *La costruzione della chiesa e del campanile*, Firenze 1887; rist. anast. Sala Bolognese 1974, p. 105; BATTISTA G., *La canonica di Santa Maria del Fiore e i suoi abitanti nella prima metà del XV secolo*, 2015, p. 12, consultabile al sito: <http://duomo.mpivg-berlin.mpg.de/STUDIES/study005/Battista-La-canonica-di-Santa-Maria-del-Fiore.html>.

<sup>539</sup> GUASTI, *La costruzione*...cit., p. CIII.

<sup>540</sup> POGGI G., *Il duomo di Firenze*, I, Firenze 1909, pp. 207-208.

<sup>541</sup> DI COPPO STEFANI M., *Cronaca fiorentina di Marchionne di Coppo Stefani* [XIV secolo], in *Rerum Italicarum scriptores*, 30/1, a cura di N. Rodolico, Città di Castello 1903-1955, p. 393; *Cronaca prima di anonimo (1378-1387) conosciuta sotto il nome di Cronaca dello Squittinatore* [1378-1387], in *Rerum Italicarum scriptores. Il tumulto dei Ciompi. Cronache e memorie*, 18/3, a cura di G. Scaramella, Bologna 1917-1934, p. 96; ARETINO

cronaca coeva ricorda come già nel 1383 fosse stata istituita una festività civica in ricordo della vittoria in occasione della festività di sant'Antonio Abate, il 17 gennaio;<sup>542</sup> altre cronache ricordano eventi decisivi occorsi anche nei giorni successivi, tra cui il 20 gennaio,<sup>543</sup> festività di san Sebastiano e san Fabiano, ed è pertanto verosimile che la locuzione *ob memoriam victoriae habite pro commune Florentie die festivitatis ipsius* faccia riferimento a una tavola fatta eseguire in memoria degli eventi del gennaio 1382, e che questi venissero commemorati anche nella festività dei santi Sebastiano e Fabiano.<sup>544</sup> Anche questo altare, come il precedente, era distrutto nel momento in cui lo ci cita; questo, infatti, si trovava in origine *extra designum ecclesie*. La delibera del 1439 chiarisce come l'altare della Trinità, collocata sulla controfacciata, tra la porta centrale e quella settentrionale, in futuro debba essere dedicato a san Sebastiano e che lì vi venga posta la *tabula vetus* dedicata a san Sebastiano. Questa tavola sembrerebbe identificabile col trittico di Giovanni del Biondo qui studiato, forse fatto eseguire in seguito all'epidemia di peste che flagellò Firenze nel 1383, e che spiegherebbe la scelta di rappresentare un santo civico, nella tradizionale veste di protettore contro le epidemie di peste. Questa stessa tavola poteva coincidere con la «tavola d'altare di s. Bastiano», che sempre nel 1439 l'Opera del Duomo progettava di vendere nell'ambito di un generale rinnovo dell'arredo interno del Duomo, e di cui chiese una stima al pittore Bicci di Lorenzo (Poggi, 1988; Frosinini, 1995).

## ICONOGRAFIA

Gli episodi raffigurati sono i seguenti: [I] *Sebastiano conforta i genitori e le mogli di due cristiani condannati a morte; apparizione di un giovane vestito di un candido mantello; Sebastiano rende miracolosamente in grado di parlare Zoe, una donna muta*; [II] *Diocleziano ordina che san Sebastiano venga legato e trafitto da frecce*; [III] *Fustigazione e morte di san Sebastiano, il cui corpo viene gettato in una cloaca*; [IV] *Apparizione di san Sebastiano a Lucina per indicarle la sua volontà di essere sepolto accanto agli Apostoli*; [V] *Un'epidemia di peste a Roma viene miracolosamente interrotta in seguito alla costruzione di un altare dedicato a san Sebastiano in San Pietro in Vincoli; apparizione di*

---

L., *Historiarum Florentini populi libri XII; Rerum suo tempore gestarum commentarius* [1370-1344], in *Rerum Italicarum scriptores*, 19/3, Città di Castello 1914-1926, pp. 232-233; RODOLICO N., *La democrazia fiorentina nel suo tramonto 1378-1382*, Roma 1970, pp. 419-421.

<sup>542</sup> MOLHO A. (a cura di), *Alle bocche della piazza: diario di anonimo fiorentino (1382 - 1401)*; (BNF, Panciatichiano, 158), Firenze 1991, p. 44.

<sup>543</sup> *Cronaca terza di anonimo conosciuta sotto il nome di Cronachetta Stroziana* [1378-1381], in *Rerum Italicarum scriptores. Il tumulto dei Ciompi. Cronache e memorie*, 18/3, a cura di G. Scaramella, Bologna 1917-1934, p. 133.

<sup>544</sup> CIAPPELLI G., *Carnevale e quaresima: comportamenti sociali e cultura a Firenze nel Rinascimento*, Roma 1997, p. 162.

*un angelo buono che incita a colpire e uccidere un angelo cattivo.* Negli scomparti apicali dei pannelli laterali sono raffigurati a sinistra l'*Angelo annunciante* e a destra la *Vergine annunciata*. La cuspide del pannello centrale include la raffigurazione del *Redentore benedicente*, in origine doveva essere affiancata da cuspidi laterali, oggi scomparse, raffiguranti verosimilmente cherubini e serafini, similmente a quanto accade nel trittico di san Giovanni Gualberto. La più antica *Passio* del santo risale al V secolo e costituisce il nucleo dei leggendari domenicani del XIII secolo. Il programma iconografico del trittico dipende dall'epitome di Bartolomeo da Trento, il quale arricchisce la *Passio Sebastiani* del racconto di Paolo Diacono, includendo quindi l'episodio della peste a Roma. La *Legenda Aurea* di Jacopo da Varazze a sua volta si basa sulla narrazione di Bartolomeo da Trento.<sup>545</sup> Come per santa Caterina, l'attributo più riconoscibile del santo non è quello che ha portato al suo martirio –nel caso di San Sebastiano, morì in seguito a una violenta fustigazione–, ma quello più macabro e impressionante (*quasi hericius videtur*).<sup>546</sup> Il fatto che anche lo scomparto centrale sia istoriato costituisce una rarità nel panorama della produzione agiografica su tavola, che si spiega con la tendenza particolare a partire dal Basso Medioevo a raffigurare il santo nel corso del tentato martirio (mentre nelle più antiche rappresentazioni il santo era raffigurato come un anziano barbuto, reggente una corona tra le mani).<sup>547</sup> Questa predilezione iconografica deriva dal fatto che il santo era considerato protettore contro le epidemie di peste<sup>548</sup> e la scena del suo martirio con le frecce veniva impiegata soprattutto come *ex voto*. Il legame con la peste affonda le radici nella tradizione dell'epica classica, nel momento in cui Apollo, pregato dal suo sacerdote Crise, fece dilagare un'epidemia di peste tra l'esercito dei greci che assediava Troia, scagliandovi strali avvelenati (Paoletti – Fintoni, 2000). Altre occorrenze di questa scena nel territorio fiorentino si trovano a Signa, nella chiesa di San Lorenzo che ospita un ciclo di affreschi –tra cui la *Traffittura*– attribuiti a Pietro Nelli e datati al 1366, anno in cui si verificò una recrudescenza del morbo;<sup>549</sup> a Firenze in San Donato in Polverosa, in un affresco di Matteo di Pacino, forse commissionato dopo il 1370;<sup>550</sup> in un affresco di Mariotto di Nardo in Santa Maria Maggiore, da legare verosimilmente alla pestilenza del 1388-1390; in uno attribuito a Pietro di Miniato in

<sup>545</sup> MAGGIONI G. P. in JACOPO DE VORAGINE, *Legenda aurea...*cit., II, pp. 1498-1499.

<sup>546</sup> MAGGIONI G. P. in JACOPO DE VORAGINE, *Legenda aurea...*cit., I, p. 198.

<sup>547</sup> *Ivi*, 1499.

<sup>548</sup> KAFTAL, *Iconography of the Saints...*cit., col. 917.

<sup>549</sup> *Acta Sanctorum Novembris*, a cura di H. Delehaye, P. Peeters, IV, Antverpiae 1925, p. 286.

<sup>550</sup> LENZA A., *Alcune novità su Matteo di Pacino*, in «Arte cristiana», 93, 2005, 826, pp. 27-42, p. 28; CHIODO S., *A Critical and Historical Corpus of Florentine Painting. Painters in Florence after the "Black death": the Master of the Misericordia and Matteo di Pacino*, sez. IV, vol. IX, Firenze - Milano 2011, pp. 442-446.

Sant'Ambrogio.<sup>551</sup> È stato notato come la figura del santo, martirizzata, innalzata rispetto ai suoi aguzzini e accompagnata da figure angeliche, richiami quella di Cristo crocifisso (Marshall, 2002; Pacifici, 2017).

#### STATO DI CONSERVAZIONE

L'opera è formata da tre tavole non unite tra loro: una centrale cuspidata, e due laterali oggi terminanti a sesto acuto, ma che in origine dovevano anch'esse terminare in cuspidi. Lo stato di conservazione del trittico è mediocre. La tavola laterale destra è segnata da una spaccatura localizzata lungo la commettitura tra le assi, lungo la quale si contano diverse cadute di colore. La lamina presenta diversi punti di erosione tali da far emergere il bolo sottostante, specialmente in corrispondenza delle razzature. Una totale caduta di piccole porzioni di colore sulla lamina si riscontra in corrispondenza delle figure plananti sulle scene [I] e [IV], e delle quali rimangono visibili solo le incisioni guida. La tavola è poi interessata da profondi graffi, testimoni della fervida devozione nel corso dei secoli. La precarietà dello stato conservativo della tavola –superficie danneggiata e in parte caduta– venne documentata già nella seconda metà del XIX secolo (Pini, 1862). Inoltre, prima del restauro eseguito negli anni Ottanta del Novecento (E. Masini; S. Scarpelli), le tavole presentavano varie spaccature di diverse entità; la superficie pittorica presentava sollevamenti del colore e episodi di corrosione causati da una precedente pulitura, probabilmente eseguita a soda caustica, che aveva consunto, oltre le parti dipinte, anche il fondo d'oro; lo strato pittorico era inoltre ricoperto da uno spesso strato di vernici alterate e da numerose ridipinture e le cornici si presentavano completamente ridorate. Nel corso del restauro si è provveduto a consolidare le fessure delle tavole tramite l'applicazione di cunei; sono state asportate le ridipinture e le macchie di sporco; è stata recuperata l'antica doratura della cornice. Si è poi proceduto alla reintegrazione pittorica delle lacune della superficie pittorica e delle cornici.<sup>552</sup> Il trittico ha subito un secondo restauro nel corso del 2015 (L. Orata), nel corso del quale sono stati eseguiti sia interventi strutturali, quali la riadesione delle cornici modanate al supporto, sia interventi sulla superficie pittorica, come stuccatura e reintegrazione delle lacune.<sup>553</sup>

---

<sup>551</sup> BOSKOVITS, *Pittura fiorentina...*cit., pp. 131, 416 fig. 423.

<sup>552</sup> Firenze, Soprintendenza, Archivio Restauri, UR 1171.

<sup>553</sup> Firenze, Soprintendenza, Archivio Restauri, UR 13362

## NOTE CRITICHE

Il primo a capire che i tre frammenti –i due laterali e il centrale– facessero in origine parte di un medesimo complesso fu Poggi (1904). La prima precisazione attributiva fu quella di Khovinski-Salmi (1914), i quali avvicinarono il centrale soltanto a Giovanni del Biondo, mentre i laterali, dopo essere stati in primo luogo ascritti a Jacopo di Cione (Van Marle, 1924), vennero riconosciuti anch'essi come opera di Giovanni del Biondo solo da Berenson (1932). Il finale troncato di una novella di Franco Sacchetti che cita un altare dedicato a san Sebastiano fatto erigere in Santa Maria del Fiore dal vescovo Filippo Dell'Antella (vescovo di Firenze tra 1357 e 1363)<sup>554</sup> ha portato molti studiosi a identificare il trittico di Giovanni del Biondo con quello che presumibilmente doveva ornare questo altare e che quindi fosse stato anch'esso commissionato dal vescovo Dell'Antella (Hadeln, 1906; Meiss, 1951; Paatz, 1952). Su base stilistica, l'opera è invece stata datata più tardi, all'inizio dell'ottavo decennio (Van Marle, 1924; Offner-Steinweg, 1967).

All'interno del catalogo di Giovanni del Biondo il trittico di san Sebastiano si distingue per la raffinata qualità dell'esecuzione. Lo scomparto centrale è segnato dal forte contrasto tra l'efferatezza della tortura ai danni di san Sebastiano e lo stile patinato con cui è resa. Gli aguzzini vestono abiti alla moda, dai colori sgargianti, e tutti i loro accessori, dalle faretre, alle cinture, dalle else delle spade, alle impugnature degli archi, sono oggetti molto raffinati. Ad accogliere la scena cruenta è un prato fiorito. I lineamenti esagerati e sapidi dei volti degli aguzzini, le chiome raccolte in plastici boccoli e ciocche ondulate, le ispide barbette biforcute, trovano immediato riscontro in quel repertorio di caricature che è l'*Incoronazione della Vergine* di Fiesole (Museo Bandini). Le storie sono contraddistinte da una raffinata vena miniaturistica, che rende ancora più apprezzabile l'alta qualità formale che contraddistingue l'intero complesso. L'impostazione delle scene è ben ritmata e i personaggi si relazionano tra loro agilmente. I panneggiamenti delle vesti sono contenuti, con minime arricciature e delicati trapassi chiaroscurali, sottolineati da lumeggiature in punta di pennello, che contraddistinguono anche le tavolette della serie benedettina e il trittico di san Giovanni Gualberto.<sup>555</sup> Come già suggeriva lo studio da diverse angolazioni e dei profili perduti dei personaggi in primo piano nel pannello centrale del trittico, la riflessione spaziale nelle storie laterali denota sicurezza e maturità, specialmente negli studi di un medesimo soggetto secondo

---

<sup>554</sup> STIAFFINI D., *Dell'Antella, Filippo*, in *Dizionario Biografico degli Italiani*, XXXVII, Roma 1989, *ad vocem*.

<sup>555</sup> Cfr. Scheda 24.

diverse declinazioni –si veda il gruppo neogiottesco di figure di schiena mantellate e sedute a terra nella scena [I] *Sebastiano conforta i genitori e le mogli di due cristiani condannati a morte*, o la sfilza di cadaveri esanimi a terra nella scena dell'[V] *Epidemia di peste a Roma*–, ma anche nel rapporto dei personaggi con le architetture ed elementi architettonici spaziosi – colonne nelle scene [I] e [III], porte nella scena [IV]. Quest'ultima scena è caratterizzata da uno spiccato e toccante realismo, con la cruda descrizione del recupero dei corpi delle vittime dell'epidemia e della loro preparazione per la sepoltura. L'eccezionale raffigurazione della nudità di una donna, drammaticamente riversa a terra, costituisce il *climax* della scena. L'interesse per la raffigurazione della sofferenza fisica e della morte discende dal maestoso paradigma, oggi frammentario, del *Trionfo della morte*, l'*Inferno* e *Giudizio Universale*, dipinti da Andrea Orcagna intorno al 1345 nella chiesa di Santa Croce. Le tipologie di edifici rimandano a quelle della tradizione orcagnesca, già adottati da Giovanni del Biondo nel trittico con la *Presentazione al Tempio* del 1364 (Firenze, Galleria dell'Accademia) e nella pala di san Giovanni Battista; tuttavia, le proporzioni allungate delle costruzioni, l'impiego di colori pastello, le fini traforature delle pareti sono molto vicini alla serie di tavolette benedettine, divisa tra la collezione Acton (Firenze, Villa la Pietra), Toronto e una collezione privata, e al trittico di san Giovanni Gualberto. Le storie, nella loro risoluzione narrativa ed esecutiva, sono più elaborate e raffinate rispetto a quelle della tavola dedicata a san Giovanni Battista, avvicinandosi a quelle del trittico di san Giovanni Gualberto (1373) e alla serie di storie benedettine, con le quali condivide la qualità miniaturistica, fisionomie dolci e patinate, una palette dai toni vibranti e cangianti (si confronti la veste dell'angelo che porge a san Sebastiano la palma e la corona del martirio e quella dell'angelo che indica la strada per il paradiso nella scena dei *Funerali di san Benedetto*), l'attenzione alla descrizione naturalistica –tendenza che poi culminerà nella predella del polittico Rinuccini (1379), seppur di minore qualità formale–, il motivo di punzonatura dei bordi e l'impiego della tecnica dello sgraffito.

La lavorazione oro è particolarmente raffinata. In tutti e quattro gli episodi è presente –o era presente in origine, prima che il pigmento cadesse e rimanesse solo l'incisione guida una figura dipinta direttamente sull'oro (un angelo nelle scene [I] e [IV], san Sebastiano nelle scene [III], dove è raffigurata la sua *animula*, e [IV]) circondata da una fittissima razzatura, dai raggi di lunghezza irregolare realizzati in punta di stiletto. In corrispondenza dell'intersezione tra questa razzatura e il bordo punzonato, quest'ultimo viene interrotto, secondo un raffinato effetto di sovrapposizione, già impiegato da Lippo Memmi quattro decenni prima nella tavola raffigurante il beato Andrea Gallerani. La

razzatura interessa anche le figure dell'arcangelo Gabriele e della Vergine annunciata, nelle cuspidi dei pannelli laterali, dove torna anche la tecnica dello sgraffito, tipica della produzione di Giovanni del Biondo dei primi anni Settanta, come testimoniano, oltre che le pale di grande formato come l'*Incoronazione della Vergine* Magnani Rocca (1372), o quella di Fiesole (1373), anche le storie del trittico di san Giovanni Gualberto e la serie di episodi benedettini. I bordi degli episodi sono costituiti da ordini di punzoni circolari concentrici, punzoni a bulino e ad archetti trilobati, mentre i nimbi dei protagonisti delle storie da punzoni circolari con bollini interni emergenti da fondo granito, definiti da compassature lineari o bulinate, similmente a quanto si osserva nella serie di tavolette benedettine e nel trittico di san Giovanni Gualberto. I nimbi di san Sebastiano nel pannello centrale e del Redentore benedicente sono eseguiti tramite punzoni floreali esapetali, simili a quelli impiegati per il nimbo di san Giovanni Gualberto in cattedra. Le vesti degli aguzzini di Sebastiano nello scomparto centrale, così come le punte delle frecce nelle faretre sono rese tramite l'impiego dell'oro a missione. Di spessore risulta anche l'intaglio delle modanature, dal momento che i bordi di divisione tra gli ordini di storie sono decorati da un intaglio polilobato, impreziosito dalle graniture della superficie. La cuspidi centrale, e probabilmente anche le laterali oggi perdute, presenta la medesima decorazione floreale a gesso rilevato che caratterizza anche il trittico di san Giovanni Gualberto. I due trittici dovevano quindi in origine essere caratterizzati da una carpenteria assai simile per conformazione e proporzioni, al netto delle maggiori dimensioni del trittico di *San Sebastiano*. Sulla base delle precedenti considerazioni stilistiche e morfologiche per il trittico è accettabile una datazione alla metà del nono decennio del secolo, in linea con l'identificazione con la tavola fatta eseguire in Duomo in occasione della vittoria delle Arti Maggiori su quelle Minori nel 1382, verosimilmente dopo l'epidemia di peste del 1383.<sup>556</sup>

#### FONTI

Firenze, Archivio dell'Opera del Duomo, *Inventario degli arredi sacri*, [1818], c. 187, citato in Offner-Steinweg, IV, IV, I, p. 133 (Si menziona il pannello centrale);

Firenze, Soprintendenza, Archivio, *Inventario degli oggetti d'arte della chiesa di Santa Maria del Fiore* [Carlo Pini], [1862], citato in Offner-Steinweg, IV, IV, I, p. 133 (Scomparto

---

<sup>556</sup> BYRNE J. P., *Encyclopedia of the Black Death*, Santa Barbara (CA) 2012, pp. 148-149, e bibliografia precedente.

centrale: secolo XV, *la superficie...molto sollevata e in parte caduta*; scomparti laterali: *storie di piccole figure...secolo XIV...alquanto danneggiate...guardaroba*).

## BIBLIOGRAFIA

*Catalogo del Museo di Santa Maria del Fiore*, 1891, pp. 19, nn. 84-85, 20, n. 90 (Scomparti laterali: scuola fiorentina, seconda metà XIV secolo...*forse un tempo riunite a dittico*; scomparto centrale: scuola fiorentina, fine XIV secolo);

Poggi, 1904, pp. 39, nn. 84-85; 40, n. 90 (Scomparti laterali: scuola fiorentina, seconda metà XIV secolo; scomparto centrale: scuola fiorentina, secolo XIV; riconosce che i tre frammenti facevano parte in origine del medesimo trittico);

Hadeln, 1906, pp. 8-9, 24, 49 (*Schule von Florenz...zwischen 1358 und 1361* [lo studioso ritiene che il trittico sia stato commissionato dal vescovo Filippo dell'Antella] ...*auseinandergenommen*);

Cruttwell, 1908, p. 222 (*Flor. Sch. XIV cent.*);

Poggi, 1909, p. 207 (1439, Maggio 27- *Item, intellecto qualiter a multo tempore citra semper in ecclesia s. Marie del fiore stetit et fuit unum altare sub titulo santi Sebastiani martiris ob memoriam victorie habite prò commune Florentie die festivitatis ipsius, ob cuius recordationem semper quolibet anno veniunt in dieta ecclesia dieta die ad offerendum et oblationem faciendum domini cum collegiis, et quod altar ubi erat est destructus, quia est extra designum ecclesie, et quod omnes capelle sunt titulate, volentes quod antiquitus fuit noviter observetur quod capella iusta ianuam medius in facie anteriori que vocatur della pietà sive della Trinità in futurum vocetur la capella di s. Bastiano et quod ibi ponatur tabula s. Bastiani quousque alias deliberabitur. [Delib. [Basterdelli o registri su cui i Notari scrivevano le Deliberazioni e gli Stanziamenti degli Operai], 1436-1442, c. 77v. – Cfr. B. ser N. [Bastardelli di ser Niccolò di ser Diedi notaio dell'Opera], I [giugno 1438-aprile 1439], c. 51: *Item quod altare iusta ianuam de medio, videlicet prope virginem Mariam, intituletur in s. Bastianum et s. Fabianum et quod tabula vetus ponatur quousque aliter deliberabitur.*);*

Khovinsky-Salmi, II, 1914, p. 34 (Scomparto centrale: Giovanni del Biondo);

Van Marle, III, 1924, pp. 501-502, 522, fig. 283 (Scomparto centrale: Giovanni del Biondo, *about 1373*; scomparti laterali: Jacopo di Cione);

Vitzhum – Volbach, 1924, p. 305 (scomparti laterali: Jacopo di Cione, opera giovanile);

Berenson, 1932, p. 241 (Scomparto centrale e laterali: Giovanni del Biondo) [idem in ed. 1936, 1963];

Meiss, 1951, pp. 77, nota 20, 78, fig. 91 (Scomparto centrale: Giovanni del Biondo; crede che il trittico sia stato commissionato dal vescovo Filippo dell'Antella);

Paatz, III, 1952, pp. 421, 425, 610, nota 725 (*Sebastians-Altar...An unbestimmten Ort im Langhaus...vielleicht Ende 14. Jahr. errichtet; 1439 als zerstört erwähnt...Hier wohl die Tafeln...dem Giovanni del Biondo zugeschrieben; Ende 14. Jahr.; jetzt in Dom-Museum; [610, nota 725] Der Gegenstände des Bildes im Dom-Museum legt diese Kombination nahe. Es gab freilich einen 1353 gegründeten Sebastiansaltar im Kanonikat, und es ist nicht auszumachen, ob es sich vielleicht um den gleichen handelt oder zu welchem das Gemälde gehört.*);

Offner, in «Mitteilungen des Kunsthistorischen Institutes in Florenz», 7, 1956a, 3/4, pp. 173-192 (Giovanni del Biondo);

Zeri, in «Paragone», 13, 1962, 151, p. 49 (Giovanni del Biondo);

Offner-Steinweg, IV, IV, I, 1967, p. VI-VII, IX, pp. 129-134 (Giovanni del Biondo; *One may assume that the St. Sebastian triptych dates from about the mid-1370's; Two altarpieces dedicated to St. Sebastian are known to have been painted for the Florentine Cathedral in the second half of the Trecento. The earlier painting is mentioned by Franco Sacchetti in the 171<sup>st</sup> Novella and described thus: Il Vescovo dell'Antella di Firenze avendo fatto dipignere l'altare di Santo Bastiano nella maggior chiesa (the Novella breaks off at this point). The prelate can only have been Filippo dell'Antella, bishop of Florence from 1353 or 1358-1361. This would agree with Del Migliore who quotes two sources, to the effect that Filippo dell'Antella brought a relic of St. Sebastian from Rome in 1353, which he presented to the Cathedral, and that he consecrated an altar to the saint in the Caonica. It is likely that the altarpiece survives today in the fragmentary triptych by the Master of the Fabriano Altarpiece...[which] would agree with a date around 1353. Another altarpiece in Florence cathedral dedicated to St. Sebastian is recorded in a document of 1439. This painting was commissioned to commemorate the victory over the Arti Minori on St. Sebastian's feast day, January 20<sup>th</sup>, in 1382. This work no longer survives. The painting of 1382 owed its origin to a political achievement, whereas the earlier altarpiece was probably connected with the acquisition of the relic [...] There can be no doubt that the triptych by Giovanni del Biondo in the Cathedral Museum was painted for S. Maria del Fiore in connection with a plague epidemic...[Arrows] These were symbols of the plague, which is here specifically referred to by the prominence and emphasis given to the scene in the left wing in which St. Sebastian is invoked as intercessor during an epidemic. These iconographica observations may be related to an outburst of the plague in Florence in 1374. This would establish a terminus post quem for the execution of the tryptich.*);

Offner Steinweg, in *Corpus*, IV, IV, II, 1969, pp. II, 11 (Giovanni del Biondo; opera di discriminazione tra una prima fase più planare e una tridimensionale e plastica, come accade nel trittico dedicato a san Giovanni Gualberto);

Becherucci-Brunetti, II, 1970, pp. 283-284 (Sebastiano del Biondo; trittico eseguito in corrispondenza della peste del 1374);

Boskovits, 1975, p. 309 (Giovanni del Biondo; 1370-1375);

Preti, 1989, pp. 86-87 (*Di un artista legato alla bottega oragnese e tuttavia individualmente caratterizzato soprattutto nella vivace gamma cromatica*; attribuito a Giovanni del Biondo);

Skaug, 1994, p. 201 (Giovanni del Biondo);

Frosinini, 1995, p. 225 (Giovanni del Biondo e Jacopo di Cione; nel contesto dei rinnovamenti dell'arredamento della cattedrale di Santa Maria del Fiore, si chiede nel 1439 al pittore Bicci di Lorenzo *di stimare ben 28 «tavola s'anno a vendere» che sembrerebbero essere quelle «in pilastris» di cui si auspicava la rimozione, per motivi di fruizione estetica dell'architettura, due anni prima. Nel lungo elenco sono citate opere probabilmente identificabili con alcune tavole giunte fino a noi nel nucleo del Museo dell'Opera del Duomo: ... «una tavola d'altare di S. Bastiano», stimata 30 fiorini, potrebbe essere il cosiddetto trittico di San Sebastiano, riferibile a Giovanni del Biondo e Jacopo di Cione...[nota 98] Di questo sembra trattarsi quando si parla di «tavola d'altare» [ovvero tavole commissionate per gli altari dei muri perimetrali o alla base dei pilastri] in modo distinto da «colmo» [ovvero tavole da pilastro]);*

Paoletti – Fintoni, 2000, pp. 49-51 (Giovanni del Biondo, 1374 circa; l'ipotesi di datazione legata a fatto che Sebastiano era santo che proteggeva da pestilenze: nel 1374 Firenze fu colpita da una nuova ondata (più mite di quella del 1348) di peste ed è verosimile che dipinto costituisse *ex voto*);

Verdon, 2005, pp. 60-61 (Inusuale la collocazione della scena di martirio del santo nel pannello centrale, forse allusiva allo scoppio della pestilenza del 1374);

Marshall, 2002, pp. 245-246 (*Sebastian's arrow-studded body can in fact be read as a paradoxical sign of hope. Raised on a pole high above his tormentors, Sebastian is demonstratively assimilated to the crucified Christ*);

Bourdua, 2012, pp. 82-84 (Giovanni del Biondo);

Verdon, 2015, pp. 105, 107 (Giovanni del Biondo; metà anni Settanta del XIV secolo; Inusuale la collocazione della scena di martirio del santo nel pannello centrale, forse allusiva allo scoppio della pestilenza del 1374);

Pacifici, 2017, pp. 30-32 (Giovanni del Biondo, eseguito in occasione della pestilenza del 1374; la figura del santo richiama quella di Cristo crocifisso).

Longhi, in «Paragone», 71, 3, 2020, 153/154=847/849, p. 43 (*La forma della tavola sembra aver suggerito la soluzione iconografica insueta del santo issato a mezza altezza sul tronco e, di qui, la trovata un po' tartarica degli archi coloratissimi levati verso alto dai saettatori in costumi. E' tra le botteghe di conformismo oragnese, come quella di Pietro Nelli e Tommaso del Masza*).

## MOSTRE

Torino 2010.

## FOTOGRAFIE

Alinari, 43771-43772, 43871 [*ante* 1930];

Brogi, 19757, 19760-19761 intero [1920 circa];

Soprintendenza Firenze, negativo ex art. 15, 22454-22455;

Soprintendenza Firenze, 301427, 301429;

Soprintendenza, Firenze, 394703-394705 [*ante* restauro Masini-Scarpelli, anni Ottanta; fronte];

Soprintendenza, Firenze, 394706-394708 [*ante* restauro Masini-Scarpelli, anni Ottanta; retro];

Soprintendenza, Firenze, DIA 33 [*ante* restauro Masini-Scarpelli, anni Ottanta];

Soprintendenza, Firenze, 394709-394711 [*in* restauro Masini-Scarpelli, anni Ottanta];

Soprintendenza, Firenze, DIA 23, 26 [*in* restauro Masini-Scarpelli, anni Ottanta];

Soprintendenza, Firenze, 394712-394715 [*post* restauro Masini-Scarpelli, anni Ottanta; fronte];

Soprintendenza, Firenze, 394716-394717 [*post* restauro Masini-Scarpelli, anni Ottanta; retro];

Soprintendenza Firenze, SBAS FI 76377, 76384, 76388 ,78797.

Giovanni di Bartolomeo Cristiani

*San Giovanni Evangelista in trono con angeli e otto storie della sua vita*

Pistoia, San Giovanni Fuorcivitas

1370

*Antependium*

Tempera su tavola, fondo oro; 242,5 x 91,3 x 5 cm

#### ISCRIZIONI

Nella cornice tra le scene dell'ordine superiore e quelle dell'ordine inferiore:

«Hoc opus fecit fieri p[re]sb[ite]r Filippus Simonis Francisci p[ro] a[n]i[m]a d[omi]ne  
Lanbre sororis eius an[n]i d[omi]ni MCCCCLXX»

Nel libro retto da san Giovanni Evangelista, nel pannello centrale:

«In pri[n]cipio erat ve[r]b[um] et ve[r]bum erat apud Deum et deus erat verbum hoc erat  
in pri[n]cipio apud Deum» [*Vangelo di Giovanni, 1, 1-2*]

Sul gradino della pedana del trono di san Giovanni Evangelista, nel pannello centrale:

«Ioh[ann]es Ba[r]tholomei pinxit»

#### VICENDE STORICHE

L'opera venne commissionata nel 1370 dal prete Filippo di Simone di Francesco *pro anima* della sorella Lambra. Questo sembra da identificare col *prete Filippo di Simone di Francesco de concilium porta lucensi* (porta lucchese), ovvero *prete Filippo di Simone de Ferrauti*, ricordato nel *Priorista Franchi*.<sup>557</sup> Sappiamo poi che il padre del committente e della dedicataria, Simone di Francesco di Jacopo del Guercio de' Ferrauti, o Ferraguti, era stato consigliere comunale.<sup>558</sup> L'identificazione del committente con un membro della famiglia Ferraguti è confermata anche dalla quadrupla presenza dello stemma della famiglia sulla cornice della tavola (Mazzei, 1907; Guazzini, 2021). La tavola venne commissionata a ornamento del fronte dell'altare maggiore della chiesa di San Giovanni

<sup>557</sup> Pistoia, Archivio di Stato, *Priorista Franchi*, 9, c. 91r.

<sup>558</sup> Pistoia, Archivio di Stato, *Priorista Franchi*, 9, c. 103r.

Fuorcivitas, a completamento del programma iconografico della predella del polittico di Taddeo Gaddi (Chiado 2001), nell'ambito di una serie di rinnovamenti dell'area absidale (De Marchi, 2009).

Verosimilmente in seguito ai restauri che interessarono la chiesa nel corso del XVII (Chiappelli, 1900), l'opera –assieme ad altre antiche– venne conservata in sacrestia, dove è documentata nel corso dell'Ottocento (Tolomei 1821; 1891; Tigri, 1853; Crowe-Cavalcaselle, 1864; 1883). A inizio XIX secolo vi era ancora il ricordo della sua antica collocazione al di sotto, a modo di una sorta di basamento, o predella– del polittico di Taddeo Gaddi, tant'è che alcuni studiosi ritenevano entrambe le opere di Giovanni di Bartolomeo Cristiani (Tolomei, 1821; Tigri, 1853), mentre altri ipotizzavano già come l'*antependium* fosse stato eseguito in seguito per quella funzione (Crowe-Cavalcaselle, 1883). In base a questa convinzione da fine Ottocento le due opere vennero collocate una sopra l'altra sulla parete destra del coro, a lato dell'altare maggiore, come dimostra una fotografia coeva (Tigri, 1896; Chiappelli, 1900). In seguito di un intervento di restauro coevo al riordinamento della chiesa nella seconda metà del primo decennio del XX secolo, le due opere vennero separate, il polittico di Taddeo Gaddi tornò sull'altare maggiore –poi dal 1936 venne spostato sulla parete sinistra del coro, dove tuttora si trova<sup>559</sup> e la tavola di Cristiani rimase sola alla parete destra del coro (Chiti, 1910; Sinibaldi-Brunetti, 1943), dove tuttora si trova.

## ICONOGRAFIA

Nello scomparto centrale viene raffigurato san Giovanni Evangelista seduto su un trono coperto da un ricco drappo e teso in alto da due angeli. Egli regge nella mano destra una penna e nella sinistra il Vangelo da lui redatto, con la trascrizione dell'*incipit*. Ai piedi del trono sono una coppia di angeli musicanti il committente a sinistra e la dedicataria della tavola a destra (vedi *supra*). Gli episodi sono i seguenti: [I] *Ritorno di san Giovanni Evangelista a Efeso*; [II] *Resurrezione di Drusiana*; [III] *Drusiana obbedisce alla richiesta di san Giovanni Evangelista di preparargli da mangiare, in seguito alla resurrezione*; [IV] *Predica di Cratone sul contemptus mundi; a due giovani viene imposto di distruggere delle gemme di grande valore; orazione di san Giovanni Evangelista*; [V] *Conversione di Cratone e dei due giovani*; [VI] *I due giovani si lamentano del fatto che i loro servi indossino abiti lussuosi*; [VII] *San Giovanni Evangelista ordina ai due giovani di portare dei ramoscelli e delle pietre in riva al mare e le trasforma in gemme*; [VIII] *Resurrezione di un giovane sposo*. Il ciclo non contiene alcuni degli episodi più

---

<sup>559</sup> LADIS A., *Taddeo Gaddi: critical reappraisal and catalogue raisonné*, Columbia (MO) 1982, pp. 159-166.

significativi della vicenda del santo, come *Il martirio nella vasca di olio bollente*, *L'esilio sull'isola di Patmo*, *La distruzione del tempio di Diana a Efeso*, *San Giovanni Evangelista beve dalla coppa avvelenata e resurrezione dei due avvelenati*, *L'ascensione di san Giovanni Evangelista*, episodi presenti in tutti i più importanti dedicati al santo nel corso del XIV secolo. Vista questa eccentricità iconografica, la tipologia morfologica del pannello e il contesto di commissione pistoiese, è stato proposto che l'*antependium* di Giovanni di Bartolomeo Cristiani ornasse il fronte dell'altare maggiore della chiesa di San Giovanni Evangelista Fuorcivitas a Pistoia, il quale ospitava sulla mensa il polittico di Taddeo Gaddi, la cui predella sappiamo comprendesse almeno due degli episodi notevoli esclusi dall'*antependium* sopra elencati, vale a dire *San Giovanni Evangelista beve dalla coppa avvelenata e resurrezione dei due avvelenati* e *L'ascensione di san Giovanni Evangelista* (Chiodo, 2001). L'insieme di pala e *antependium* avrebbe così riproposto il modello dell'altare di San Jacopo, il quale dalla fine del nono decennio del XIII secolo prevedeva tale binomio.<sup>560</sup>

#### STATO DI CONSERVAZIONE

Il dipinto si trova in buone condizioni di conservazione. La tavola è formata da due pannelli orizzontali, in corrispondenza della cui commettitura sono evidenti sul fronte profonde fenditure. Sul retro sono ancora visibili sette traverse di circa 7 cm di spessore, posizionate a distanza regolare di circa 30-35 cm, la cui porzione apicale sembra essere stata resecata di 6,5cm. Ogni traversa è ancorata al supporto tramite cinque chiodi posti a distanza di circa 20 cm l'uno dell'altro e, i due esterni, a 4-6,5 cm di distanza dalle estremità. Lungo i bordi superiore e inferiore sono visibili le tracce di antichi listelli lignei, oggi non più presenti, posti tra una traversa e l'altra e del medesimo spessore. Lo spessore del supporto misura 3 cm, ai quali si aggiungono i 2 cm di spessore della cornice. L'intelaiatura che incornicia i diversi scomparti figurati misura circa 5 cm di spessore. I pannelli presentano inoltre delle crepe in direzione della grana del legno e una di queste si ripercuote in maniera importante anche sul fronte, in corrispondenza della scena [VII].<sup>561</sup>

La prima fotografia del dipinto sembra essere quella pubblicata da Chiappelli (1900), che lo mostra collocato al di sotto del polittico di Taddeo Gaddi, in uno stato conservativo incerto, dal momento che dalla fotografia la figura del dipinto è

---

<sup>560</sup> GAI L., *L'altare argenteo di San Jacopo*, in *Medioevo a Pistoia*, catalogo della mostra (Pistoia, 27 novembre 2021-8 maggio 2022), a cura di A. Tartuferi, E. Neri Lusanna, A. Labriola, Firenze 2021, pp. 128-145.

<sup>561</sup> L'esame autoptico della tavola è stato eseguito col supporto della restauratrice Laura Caselli, che qui ringrazio per la disponibilità, nel maggio 2022.

scarsamente leggibile. Poco dopo dovette subire un primo intervento di restauro non documentato, dal momento che una fotografia del dipinto di inizio XX secolo (Fondazione Zeri, Fototeca, 24101) lo mostra incassato in una guida di assi lignee, con la cornice esterna priva di alcuni listelli e già dotato del moderno sistema di ancoraggio alla parete. Il dipinto subì un primo intervento conservativo documentato tra l'aprile 1968 e il dicembre 1971, ad opera dell'Opificio delle Pietre Dure.<sup>562</sup> Dal confronto delle fotografie durante e *post* restauro (la scheda di restauro –come di consueto in questi anni– non contiene una descrizione dell'intervento, limitandosi alla documentazione fotografica) si evince che l'intervento dovette consistere in una pulitura della superficie, nella colmatura delle fenditure del tavolato e della cornice (specie agli angoli) e dell'integrazione dei listelli mancanti nella cornice esterna. Per il dipinto è documentato un secondo restauro, tra il marzo 1994 ed il settembre 1997 (restauratrice: Cinzia Cioci).<sup>563</sup> Nel corso di questo intervento si è rimosso lo strato di nero fumo che offuscava la cromia e le porzioni in foglia d'oro; si è eseguito un trattamento anti-xilofagi, sono stati stuccati e poi ritoccati i buchi da sfarfallamento; l'opera è stata infine verniciata. Il dipinto è stato di recente sottoposto a un intervento conservativo di mantenimento, in vista della mostra *Il Medioevo a Pistoia* (restauratrice: Laura Caselli, 2021).

La buona conservazione dell'*antependium*, pressoché integro nelle sue componenti principali, è un fatto atipico e meritevole di attenzione. Sul sistema di ancoraggio degli *antependia* alle mense d'altare sono eloquenti i casi del paliotto del Salvatore (1215) proveniente da Badia Ardenga, il quale conserva ancora sul retro morse metalliche impiegate in un sistema di ancoraggio maschio-femmina,<sup>564</sup> e i numerosi *antependia* del XV secolo conservati in Santo Spirito a Firenze, i quali sono ancorati alla mensa d'altare tramite ganci, il cui occhiello è collocato nella parte superiore dello spessore della tavola; il retro nella parte superiore è in alcuni casi modellato a quartabona per conformarsi alla forma della mensa d'altare. Il fatto che nel retro della tavola proveniente da San Giovanni Fuorcivitas la porzione superiore di tutte e sette le traverse sia stata resecata alla medesima altezza, mutamento non giustificabile dalla moderna necessità di ancoraggio dei due moderni agganci in metallo, spinge a ipotizzare che si possa essere trattata di una modifica della struttura apportata sin dal principio, volta a favorire l'adesione della tavola con la mensa d'altare. Nella stessa luce sarebbe forse opportuno

---

<sup>562</sup> Firenze, Opificio delle Pietre Dure, Archivio Storico, GR4044.

<sup>563</sup> Firenze, Soprintendenza, Archivio, scheda UR3182.

<sup>564</sup> HAGER H., *Die Anfänge des italienischen Altarbildes: Untersuchungen zur Entstehungsgeschichte des toskanischen Hochaltarretabels*, München 1962, figg. 234-236.

considerare nella porzione superiore dello spessore destro della tavola quella che pare una aggiunta in mastice, e nelle due traverse esterne simili e simmetrici danneggiamenti, possibili indicatori della presenza rispettivamente di un gancio laterale, simili a quelli oggi osservabili in Santo Spirito, e di morse gemelle di ancoraggio, come quelle sul paliotto del Salvatore. Non è possibile purtroppo cercare un riscontro sulla mensa d'altare, dal momento che venne abbattuta tra XVII e XVIII secolo.<sup>565</sup>

#### NOTE CRITICHE

Essendo l'opera datata e firmata, la discussione critica si è concentrata sull'individuazione dei debiti stilistici dell'autore, Giovanni di Bartolomeo Cristiani. Il legame con la scuola dell'Orcagna venne riconosciuto da Crowe-Cavalcaselle (1864; 1883), ancor prima della scoperta dell'attestazione del suo legame professionale con Nardo di Cione.<sup>566</sup> In seguito, si riconobbero legami del paliotto con altri protagonisti della pittura fiorentina documentati a Pistoia –Maso di Banco (Zeri-Gardner, 1971; Neri Lusanna-D'Afflitto, 1999), Puccio di Simone (Labriola, 2007). Miklòs Boskovits (1975) riconobbe nel linguaggio del Cristiani anche l'importanza della matrice pittorica locale.

A conferma dell'attestazione documentaria, il legame con la pittura di Nardo di Cione e più in generale della sua bottega familiare costituiscono dunque un rilevante punto di riferimento per questo dipinto di Giovanni di Bartolomeo Cristiani. Le fattezze del santo in trono, contraddistinto da un'ampia stempiatura contornata da ciocche laterali abboccolate, che dalle tempie si allungano sulle spalle e dipinte in punta di pennello, così come la barba, occhi accigliati, grandi e ravvicinati, trovano diretto riscontro con alcuni tipi – come il san Paolo, nella terza fila a destra dall'alto– del *Paradiso* della cappella Strozzi (oggi detta Strozzi di Mantova) di Santa Maria Novella, opera a lui attribuita da Lorenzo Ghiberti. Concordi sono anche alcuni originali elementi di moda, come le vesti degli angeli, caratterizzate da uno sbuffo fermato in vita da una corda, su modello di quella dell'angelo violinista del *Paradiso*. A più generici stilemi orcagneschi rimandano il lessico architettonico e i tipi umani delle storie, il drappo sgraffito e granito alle spalle di san Giovanni Evangelista, le fini ed estese decorazioni a missione. In maniera piuttosto interessante la tavola risponde a certi aspetti della *Madonna con Bambino e santi* di Taddeo Gaddi, concordando con l'ipotesi che la tavola

---

<sup>565</sup> BACCI P., *La chiesa di S. Giovanni "Forcivitas" di Pistoia e i suoi ultimi restauri*, in «Bollettino d'arte», 1, 11, 1907, pp. 23-30, in particolare p. 29.

<sup>566</sup> CHIAPPELLI A., *Arte del Rinascimento: ricerche e saggi*, Roma 1925, p. 567.

fungesse in origine da *antependium* all'altare su cui il polittico si trovava. La lavorazione della lamina d'oro a racemi acantini eseguiti a risparmio su fondo granito del nimbo di san Giovanni Evangelista ricalca quella del nimbo della Vergine del pannello centrale di Taddeo Gaddi, così come i nimbi a rosette esapetale dei personaggi secondari riprendono i corrispettivi del polittico d'altare maggiore. I colori delle vesti del santo e gli attributi – penna intinta nell'inchiostro e Vangelo – sono i medesimi dell'omonimo gaddiano in posizione d'onore e la fusione sintattica che caratterizza alcuni brani delle storie – si veda per esempio il gruppo di persone ai piedi del santo, durante la sua orazione in risposta a Cratone – dialoga col ciclo di storie giovanee ai piedi del polittico di Taddeo Gaddi, piuttosto che con le più legate narrazioni orcagnesche. Come si è in parte visto la decorazione dell'oro è particolarmente sviluppata nel pannello centrale: nimbi con decori punzonati o a mano libera a risparmio su fondo granito, sgraffito granito, decori a missione sui bordi delle vesti e altri dettagli preziosi, bordo del pannello con fasce granite dalle quali emergono di punzoni a bolli. Nelle scene laterali unicamente nimbi eseguiti con piccoli bolli su fasce granite e decori a missione su vesti, copricapi, tessuti e dettagli architettonici. La superficie della cornice è riccamente decorata, con punzoni esapetali emergenti da fasce granite, regolarmente interrotte da punzoni quadrilobi, e lungo la fascia centrale l'iscrizione dedicatoria, emergente anch'essa da fondo granito e intervallata da quattro stemmi del casato del committente, ovvero i Ferraguti. La forte attenzione per il decoro della cornice caratterizza la tipologia dei primi *antependia* metallici e in questo richiamo forse è da leggere un ulteriore indizio dell'originaria collocazione della tavola sul fronte dell'altare, piuttosto che sulla mensa.

#### FONTI

Zeri, 1961, corrispondenza privata (lettera indirizzata a H. Wohl, Yale University Art Gallery, 2 marzo 1961: *I am very interested to learn that the St. Lucy panel [VII] by Cristiani from the Griggs Collection belongs to Yale University [...] I am quite sure that the four panels in the Metropolitan Museum [I, II, III, IV] originally belonged to the same altarpiece, which must have been not very different from the one which Cristiani painted for the church in San Giovanni in Pistoia, and which is now incorrectly attached to the polyptych by Taddeo Gaddi in the same church. I am quite sure that your panel used to be the central portion while the four Metropolitan pictures were disposed on two rows, two on each side. Of course it was not a real polyptych but a sort of dossal of a type that such a provincial center as Pistoia maintained even during the second half of the fourteenth century.*)

## BIBLIOGRAFIA

Tolomei, 1821, p. 102 ([Chiesa di San Giovanni Evangelista Fuorcivitas] *Nell' ingresso della Sacrestia, e nell' ultima stanza della medesima si trova divisa sopra due banchi l'antica tavola, che stava sull' Altar maggiore, lavorata sull'oro da Giovanni di Bartolomeo Cristiani, che vi scrisse il nome, e l'anno 1370*);

Tigri, 1853, p. 225 ([Chiesa di San Giovanni Evangelista Fuorcivitas] *Sagrestia. Nella stanza prima, e nell'ultima si trova diviso l'antico trittico dell'altar maggiore, dipinto a fondo d' oro dal pistoiese Giovanni di Bartolomeo Cristiani, col nome, e l'anno 1370*);

Crowe-Cavalcaselle, 1864, II, p. 229 (*Deprived of these examples we turn to an altarpiece, of old authenticated with Cristiani's name, now in the sacristy of S . Giovanni Evangelista of Pistoia and inscribed : "Hoc opus fecit fieri prbr Philippus Simonis Francisci p . aia Dñe Lambre, sororis ejus A . D . MCCCLXX ." S . John Evangelist , bearded and austere in features , sits enthroned in a noble attitude with a pen and book , guarded by two angels who support the corners of the drapery on which his form is relieved . Angels of a gentle air, playing the lute and viol, occupy the ground in front , and a nun and priest kneel at the corners . Some thing in the angels akin to the softness of Orcagna, might suggest that Cristiani studied that master. Four little compartments adorn each of the side panels, the four upper ones being in a ruder and feebler style than that conspicuous in the remainder. This was once in the middle of the church of S. Giovanni.*)

Crowe-Cavalcaselle, 1883, II, pp. 481-483 (*E ancora devesi ricordare l'altra tavola che trovasi nella sagrestia della chiesa di San Giovanni Evangelista in Pistoia, dipinta, come vedremo, nel 1370... I caratteri che prevalgono, ricordano quelli dei deboli seguaci dell'Orcagna , piuttosto che quelli dei seguaci di Giotto... Vuolsi che questa tavola di Giovanni di Bartolommeo Cristiani servisse di base all'altra, la quale trovasi presentemente nella stanza che mette alla sagrestia e con cui formava un tempo la pittura dell'altar maggiore... In questa tavola si riscontra invece la maniera dei seguaci di Taddeo Gaddi, motivo per cui, o devono essere stati due i pittori o con viene credere che prima eseguisse questa tavola e poscia l'altra del 1370, la quale rammenta invece la maniera dei seguaci dell'Orcagna. Quanto a noi, siamo disposti ad accogliere la prima anziché la seconda ipotesi, vale a dire che la tavola dipinta da Giovanni di Bartolommeo Cristiani, la quale ha veramente la forma di un basamento destinato a reggere un'altra tavola, sia stata fatta dopo, e per conseguenza quella, che ora trovasi nella stanza attigua alla sagrestia, sia lavoro di qualche seguace di Taddeo Gaddi.*);

Tigri, 1896, p. 69 ([Chiesa di San Giovanni Evangelista Fuorcivitas] *Nel coro o presbiterio si trova ora collocato l'antico trittico dell'altar maggiore, dipinto a fondo d' oro dal pistoiese Giovanni di Bartolomeo Cristiani, col nome, e l'anno 1370*);

Chiappelli, in «Bullettino storico pistoiese», 2, 1900, 6, pp. 1-6, fig. 1 (Negando l'ipotesi che il polittico di Taddeo Gaddi e la tavola di Giovanni di Bartolomeo Cristiani fossero opera di un medesimo artista: *A questo giudizio sono stati indotti dalla supposizione, che il dipinto su tavola colla rappresentazione di S. Giovanni Evangelista costituisca come il complemento, e debba servire da gradino al polittico, nel quale è raffigurata Maria Vergine...il modo recente di collocamento delle due tavole [si veda fig. 1] potrebbe far credere legittima tale non giustificata opinione. Poiché al contrario le dimensioni diverse delle due pitture, i soggetti ben differenti delle rappresentazioni figurative, e la maniera colla quale questi dipinti sono condotti, non fanno che confermare...che queste due tavole furono eseguite da due artisti diversi.*);

Tigri, 1910, p. 90 ([Chiesa di San Giovanni Evangelista Fuorcivitas] *Alla parete altresì sono disposte altre tre pitture su tavola...e un gradino da altare di Bartolomeo Cristiani col nome e l'anno 1370.*);

Chiti, 1910, p. 129 ([Chiesa di San Giovanni Evangelista Fuorcivitas] *Il polittico di Taddeo Gaddi anticamente fu sull'altare maggiore, poi era stato collocato e vi si trovava ancora prima dei restauri, sulla parete laterale su una predella che tuttora vi si trova. Questa collocata sotto buona luce, reca in otto piccole storie i fatti più noti della vita di san Giovanni Evangelista espressi nel 1370 da Giovanni di Bartolomeo Cristiani il cui nome è scritto sullo scalino del trono centrale.*);

Khvoshinsky-Salmi, II, 1914, p. 37 (Giovanni di Bartolomeo Cristiani, datato 1370.);

Gonfiantini, 1927, p. 43 ([Chiesa di San Giovanni Evangelista Fuorcivitas] *Predella su cui il polittico di Taddeo era collocato prima dei restauri, pei quali fu trasportato sull'altare maggiore. 1370 Giovanni di Bartolomeo Cristiani.*);

Valiani, 1942, pp. 37-38 (*Cimelio trecentesco opera di Bartolomeo di Giovanni Cristiani: antica predella a fondo oro.*);

Sinibaldi-Brunetti, 1943, p. 451 (*Al polittico del Gaddi fu applicato di seguito a modo di predella, il dossale di Giovanni di Bartolomeo Cristiani, firmato e datato 1370...Di nuovo riunite e alla parete destra del presbiterio descrive le due tavole il Carocci nel 1899 (scheda ms. in Soprintendenza).*);

Toesca, 1951, p. 657 (*Giovanni di Bartolomeo Cristiani che nel suo paliotto (1370) in S. Giovanni fuorcivitas di un chiaroscuro delicato ricorda Giovanni da Milano, e l'autore dell'albero della croce nel capitolo di S. Francesco che s'ispira vagamente nel largo pennelleggiare al Trionfo della Morte del Camposanto di Pisa.*);

Berenson, 1963, I, p. 51, figg. 325-327 (Pistoia, San Giovanni Evangelista Fuorcivitas; Giovanni di Bartolomeo Cristiani);

Zeri-Gardner, 1971, pp. 29-30 (*Our knowledge of his style is based on three signed pictures, the Saint John altarpiece, dated 1370, in the church of San Giovanni Fuorcivitas in Pistoia...These paintings and the few that have been attributed to him on the basis of style show that Cristiani was*

*strongly influenced by Andrea Orcagna's brother, Nardo di Cione. His rigorously balanced and often symmetrical compositions, along with the sharp outlines of his figures, show that he knew the paintings of Maso di Banco, who is known to have worked in Pistoia.);*

Boskovits, 1975, pp. 148, 318, figg. 536-537 (*Il Cristiani apparteneva, a quanto pare, alla generazione di Jacopo di Cione e di Giovanni del Biondo, e come quest'ultimo mantenne rapporti di lavoro con la bottega orcagnesca all'inizio della sua carriera. Tuttavia la prima opera datata che conosciamo lo dimostra ormai del tutto indipendente e in possesso di dati di stile che in seguito subiranno ben pochi cambiamenti. Dalla pala di San Giovanni Evangelista, dipinta per la chiesa di San Giovanni Fuorcivitas a Pistoia nel 1370, fino agli affreschi eseguiti nel 1396 nell'Oratorio de' Rossi nella stessa città, nei dipinti del Cristiani vediamo sempre gli stessi protagonisti pacati, un po' timidi e impacciati, circoscritti da un contorno lento e acutamente ritagliato...La scala dei sentimenti illustrati non è molto ampia...eppure la narrativa del Cristiani non è mai monotona: l'eleganza delle sue soluzioni lineari, il senso di 'humour' che ogni tanto traspare dietro lo scarno racconto, la cromia gioiosa rendono spesso di piacevolissima lettura i suoi testi...I rapporti del Cristiani con la pittura fiorentina e specificatamente Nardo di Cione sono accertati; le origini del suo linguaggio sembrano tuttavia da ricercare nelle tradizioni pittoriche della stessa Pistoia.);*

Ladis, 1982, p. 159 (Riporta le vicende conservative della tavola, trattando del polittico di Taddeo Gaddi per l'altare maggiore di San Giovanni Fuorcivitas.);

Boskovits, in *Dizionario biografico*, XXXI, 1985, pp. 14-15 (*Già nella pala di S. Giovanni Fuorcivitas (1370) e più ancora nella probabilmente successiva Annunciazione di Faltognano e nella pala di S. Lucia divisa fra collezioni di Kreuzlingen, New Haven e New York, il disegno si arricchisce con ritmi energici, mentre le storie vengono esposte con sempre maggiore dovizia di particolari e la narrazione assume un tono cordialmente colloquiale, in cui elementi di ingenuità fiabesca si mescolano con toni ironici. Compaiono qui e là anche i segni di una ricerca di eleganze grafiche e di qualche affettazione nella recita dei personaggi, segno di un'apertura verso il gotico occidentale che diventerà il filo conduttore della produzione del Cristiani negli ultimi decenni del secolo.);*

De Marchi, in *Enciclopedia dell'Arte Medievale*, VI, 1995, *ad vocem* Giovanni di Bartolomeo Cristiani (*Il S. Giovanni Evangelista in trono con Storie della vita nella chiesa cittadina di S. Giovanni Fuorcivitas è la prima opera di G. firmata e datata (1370);*

Neri Lusanna-D'Afflitto, in *Storia di Pistoia*, 1999, p. 360 (*Punto di riferimento per gli anni della maturità del Cristiani è il dossale con San Giovanni Evangelista e storie della sua vita (1370) eseguito per la chiesa di S. Giovanni Fuorcivitas. Sembra probabile che fosse destinato all'altare maggiore della chiesa, ma non sappiamo in quale rapporto stesse col polittico di Gaddi, se cioè fin dall'inizio ne costituisse l'ampliamento a mò di predella, secondo una sistemazione attestata in epoca tarda dal Tolomei (p. 102) e dal Tigri (p. 225), o piuttosto si mantenesse isolato. Certo è che il*

*Cristiani in quest'opera mostra chiarezza impaginativa e icasticità narrativa, assecondata dalla restituzione dei personaggi con una volontà di sintesi volumetrica che richiama le opere di Nardo di Cione e affonda le sue radici nella pittura di Maso e dei suoi discepoli attivi a Pistoia, come dimostrano le opere più antiche come polittico diviso tra Mosca, San Pietroburgo e Fiesole.);*

Boskovits, in *Corpus*, III, V, 2001, p. 310, nota 3 (*Instances of archaism explainable by similar motives [ovvero in sostituzione di più antiche immagini, considerate miracolose] are not infrequent during the fourteenth century and appear conspicuously in the following works [tra cui il paliotto di San Giovanni Evangelista di Giovanni di Bartolomeo Cristiani]*);

Chiodo, in «Arte cristiana», 89, 2001, pp. 250-252 (*Fotografie dell'inizio del Novecento lo [l'antependium di Giovanni di Bartolomeo Cristiani] mostrano unito al polittico di Taddeo Gaddi, come una sorta di grande predella, si trattava però di una sistemazione risalente a tempi di poco precedenti, eliminata in occasione della ricollocazione del polittico sull'altare maggiore nel 1936, mentre forma e dimensioni fanno ritenere che il dipinto del Cristiani fosse in origine un antependium, o dossale, destinato quindi a ricoprire la parte frontale di un altare, probabilmente lo stesso sul quale si trovava il polittico di Taddeo Gaddi, del quale infatti sembra integrare il programma iconografico...È ragionevole supporre, a mio avviso, che la mancanza di tali episodi, tra i più frequentemente rappresentati dell'agiografia giovannea, sia dovuta alla loro presenza nella perduta predella del polittico di Taddeo Gaddi, e che quindi l'opera di Giovanni di Bartolomeo Cristiani sia stata pensata per integrare, completandola, la sequenza narrativa già esistente.);*

Labriola, in *Allgemeines Künstlerlexikon*, 54, 2007, pp. 519-520 (*Das früheste seiner durch Signatur gesicherten Werke ist das 1370 datierte Dossale mit dem Thronenden Heiligen Johannes Evangeliste, flankiert von Szenen aus seinem Leben in S. Giovanni Fuorcivitas in Pistoia...Erst den Forschungen von Berenson, Offner und Boskovits gelang eine Rekonstruktion von Giovanni stark in der Pistoieser Malerei der Jahrhundert-Mitte (Meister der 1336, Meister von Popiglio) verwurzelten Schaffen. Wesentlich dürfte für ihn auch die Kenntnis der Florentiner Malerei im Umkreis von Andrea di Cione gewesen sein, und hier besonders das Werk von Nardo di Cione. In Giovanni zugleich anschaulich und beruhigtem Erzählmodus lassen sich Bezüge zur Malerei von Puccio di Simone vermuten, dessen Tätigkeit in Pistoia Vasari erwähnt...Kennzeichnend für diese Werkphase sind elegante Figuren mit einem sanften, rhythm. Linienverlauf und weicher, zurückhaltend schattierter Modellierung);*

De Marchi, 2009, pp. 102-103 (*Una serie di lasciti testamentari pistoiesi sono stati interpretati assurdamente come colletta per far dipingere una nuova ancona per l'altare maggiore, tra 1364 e 1373, inspiegabilmente a pochi anni di distanza dal completamento nel 1353 del polittico di Taddeo Gaddi. Il primo lascito, di due fiorini, nel 1364, fa tra l'altro esplicito riferimento all'esistenza già di una pala [...] Si tratta della sistemazione degli accessori e di pitture connesse ad «uno coperchio della tavola*

*nuova», per cui è pagato Niccolò di Tommaso [...] Il paliotto dipinto del Cristiani si inseriva dunque in un altare particolarmente spettacolare);*

Schmidt, 2009, pp. 208-209 (*In 1370, the local painter Giovanni di Bartolommeo Cristiani added a rectangular frontal, showing Saint John the Evangelist enthroned, surrounded by eight scenes from his life, which expand upon those presumably represented on the predella...is likely to have been inspired by a prestigious local model: the silver altar decoration in the chapel of Saint James the Major adjacent to the cathedral);*

Guazzini, in *Il Medioevo a Pistoia*, 2021, pp. 79, 272 ([272] *L'opera in origine fungeva verosimilmente da antependio, ovvero ornava il lato frontale dell'altare maggiore. Creando una sorta di sistema integrato, andava quindi ad "ampliare" il preesistente polittico di Taddeo Gaddi...La ricostruzione grafica del complesso decorativo su tavola evidenzia una notevole disparità di larghezza tra le due opere...non pare da escludere la possibilità che la complessa carpenteria del polittico prevedesse pilastri lignei esterni alla cassa...i quattro stemmi che ricorrono nella fascia centrale sono compatibili non solo con la famiglia Acconciati, ma anche con quella dei Ferraguti)*

## MOSTRE

Pistoia 2021-2022 (n. 53).

## FOTOGRAFIE

Iacopo Piermei, senza numero inventario [in Chiappelli, 1900]

Brogi, 22446-22455 [1925-1930 circa]

Fondazione Zeri, Fototeca, 24101 [*ante* restauro 1968]

Firenze, Opificio delle Pietre Dure, Archivio Restauri, GR4044, 144710-144719, 144898-144902 [*inter* restauro, maggio-giugno 1968]

Firenze, Opificio delle Pietre Dure, Archivio Restauri, GR4044, 149685-149689, 149685, 149687, 149689, 149691, 149693, 149695, 149697, 149699, 149701, 149703, 149705 [*post* restauro, maggio-giugno 1968]

Firenze, Soprintendenza, Archivio Restauri, UR3182, 625346 [*ante* restauro (marzo 1994- settembre 1997)]

Firenze, Soprintendenza, Archivio Restauri, UR3182, 620463 [*post* restauro (marzo 1994- settembre 1997)]

Restauratrice Caselli [doc. non pervenuto]

Giovanni di Bartolomeo Cristiani

*Santa Lucia e sei storie della sua vita*

[VII] New Haven, Yale Art Gallery – *Inv. No. 1943.215*;

[I], [II], [III], [IV] New York, The Metropolitan Museum of Art – *Inv. No. 12.41.4, 12.41.3, 12.41.1, 12.41.2*;

[V] collezione private

[VI] ubicazione ignota

1375-1380

Tavola orizzontale

Tempera su tavola, fondo oro; 275 x 180 cm:

[VII] 83,2 × 77,5 × 0,9 cm; [I] 25,8 x 38,7 cm; [II] 25,8 x 38,7 cm; [III] 24,1 x 38,7 cm; [IV] 25,0 x 39,2 cm; [V] 25,5 x 38; [VI] 20 x 33 cm circa [cfr. Francillon, 1823]

#### ISCRIZIONI

Nella tavoletta [III], fronte, scudo di un componente della guardia di Pascasio:

«S[enatus] P[opolus]Q[ue] [Romanus]»

Nella tavoletta [III], retro, in grafia moderna, quasi interamente illeggibile:

«scolaro...pittore»

Nella tavoletta [IV], fronte, scudo di un componente della guardia di Pascasio:

«S[enatus] P[opolus]que romanus]»

Nella tavoletta [V], retro, su un'etichetta incollata, in grafia moderna:

«No. 5 Di Simone Memmi sanese scolaro di Giotto nato circa l'anno 1280. Viene celebrato valente pittore dal Petrarca al quale fece il ritratto della famosa Laura»

Nella tavoletta [V], retro, su un'etichetta incollata, in grafia moderna, quasi interamente illeggibile:

«...Exp.»

Nella tavoletta [V], retro, su un'etichetta incollata, in grafia moderna:

«21»

Nella tavoletta [V], retro, su un'etichetta incollata e parzialmente strappata, stampata:

«...there are 3 or 4 ... this artist in Metropolitan Museum...photos for comparison. The Master is known as Christian (Giovani da Pistoia)»

#### VICENDE STORICHE

La parte centrale della tavola oggi a Yale si deve identificare col «quadro con fondo d'oro rappresentante Santa Lucia sedente in trono, con un pugnale nella mano destra ed un vaso con fiamma nella sinistra, e sei Angeli dai lati; due dei quali in atto di suonare l'arpa ed il violino» ricordato come opera di «Simone Memmi, celebrato dal Petrarca» nei tre inventari della collezione del marchese emiliano Alfonso Tacoli Canacci, redatti tra il 1789 ed il 1792 (Galli, 2007). È verosimile che nel 1789 le sei storie laterali, non menzionate negli inventari, fossero già state tagliate e rivendute separatamente, come dimostrerebbe la presenza di una simile formula attributiva sul retro della tavoletta [V] («Di Simone Memmi sanese scolaro di Giotto, nato circa l'anno 1280. Viene celebrato valente pittore dal Petrarca al quale fece il ritratto della famosa Laura»; asta del 9 giugno 2022), ma anche il fatto che queste presentassero una cornice moderna del medesimo tipo (New York City, The Metropolitan Museum of Art, Archivio storico, 12323-12326). Allo scadere del primo quarto del secolo scorso, il frammento centrale riemerse alla vendita della collezione Ercole Canessa (New York, 25-26 gennaio 1924, n. 162), passando poi in quella Griggs (1924-1943), confluita nel 1943 nella Yale Art Gallery. Delle tavolette oggi a New York, provenienti dalla collezione Jean Paul Richter (Firenze, fino al 1912), due (12.41.2 e 12.41.4) facevano parte della collezione Alessandro Castellani (vendita, Roma, 29 marzo 1884, n. inv. 1115). La tavoletta [V] riemerse sul mercato antiquario nel 1963,<sup>567</sup> dopo essere stata lasciata in eredità da una privata alla fondazione religiosa, cui l'aveva affidata durante la guerra (MET, Archivio, missiva Daborn, 22 febbraio 1964). L'opera, riconosciuta come parte del complesso agiografico diviso tra il Metropolitan Museum of Art (New York City) e la Yale University Art Gallery, passò in vendita da Sotheby's London (24 giugno 1964, lotto 48). Nel 1971 viene ricordata in collezione Kisters (Zeri-Gardner, 1971), in seguito in quella Alana (Newark, DE) e il 9 giugno 2022 transita presso Christie's New York. La tavoletta [VI]

---

<sup>567</sup> New York City, Metropolitan Museum of Art, Archivio storico, cartella relativa all'opera, missiva Daborn, 20 novembre 1963.

non è ancora stata rintracciata, anche se Michel Laclotte (1997) ne ha riconosciuto la rappresentazione in una delle illustrazioni che accompagnano un compendio francese ottocentesco della *Storia pittorica* di Lanzi, curato da Thimotée Francillon (1823); la didascalia chiarisce come la tavoletta all'epoca facesse parte della collezione dello stesso Francillon, e le misure approssimative.

Considerato il soggetto della tavola, ne è stata proposta la provenienza dal monastero domenicano di Santa Lucia di Pistoia (Schmidt, 2009), su committenza del vescovo pistoiese Andrea Franchi (1335-1401), domenicano, al quale si devono molte opere di riqualificazione di edifici religiosi pistoiesi, tra cui il convento domenicano – dal quale il monastero femminile di Santa Lucia dipendeva – con la collaborazione proprio di Giovanni di Bartolomeo Cristiani (Guazzini, 2014; 2021). Effettivamente, una *Vita* settecentesca del vescovo ricorda come «con tanta rettitudine, affabilità, e prudenza, si portò nel governo, non solo de' frati [domenicani], ma anco delle monache di S. Lucia»,<sup>568</sup> comunità che peraltro figurava tra i beneficiari del suo testamento del 1400.<sup>569</sup>

La chiesa e il monastero di Santa Lucia vennero fatti edificare nel 1335 dalla moglie di Jacopo Bellebuoni, eseguendo la sua volontà testamentaria del 21 settembre 1328; il cenobio era sotto la regola ed il governo dei padri domenicani, *in cappella* – ovvero nei pressi – di Santa Maria Nuova.<sup>570</sup> Non si è conservata notizia dell'arredo artistico della chiesa. Nel 1539 il complesso monastico venne demolito per consentire l'ampliamento della fortezza, voluto da Cosimo I; le monache furono trasferite negli ex locali dello spedale della Misericordia e di San Gregorio. Nel 1783, nonostante l'ordine di soppressione, il vescovo Ricci consentì alle monache di costituire un'unica comunità con il contiguo monastero di San Giovanni Battista, ma queste rifiutarono e abbandonarono i locali, che vennero annessi al complesso giovanneo, poi a breve ridotto a Conservatorio.<sup>571</sup> Con la soppressione del monastero il suo arredo artistico dovette prendere la via del mercato antiquario. Nel caso questo fu anche il destino della tavola di *Santa Lucia*, non è da escludere che il suo ingresso nella collezione di primitivi del mercante d'arte Alfonso Tacoli Canacci, dove la tavola centrale con *Santa Lucia in*

---

<sup>568</sup> GUIDI G.M., *Vita del beato fra' A. F. dell'Ordine di s. Domenico, vescovo di Pistoia*, [1714], Pistoia 1839, p. 15.

<sup>569</sup> FRANZESE P., *Franchi, Andrea*, in *Dizionario Biografico degli Italiani*, L, Roma 1998, *ad vocem*.

<sup>570</sup> DONDORI G., *Della pietà di Pistoia in grazia della sua patria, scritta da fra Giosepe Dondori ministro provinciale de' Cappuccini di Toscana...*, Pistoia 1666, p. 92.

<sup>571</sup> AIARDI A. (a cura di), *Scipione De' Ricci e la realtà pistoiese della fine del Settecento: immagini e documenti*, catalogo della mostra (Pistoia, Palazzo Comunale, 1986), Pistoia 1986, p. 130.

*trono* è documentata tra 1789 e 1793, fosse stato favorito dal profondo legame del suo principale acquirente, Ferdinando I di Borbone, con la famiglia domenicana.<sup>572</sup>

## ICONOGRAFIA

Nello frammento centrale viene raffigurata la santa seduta su un trono coperto da un ricco drappo, sorretto da due angeli. Essa regge nella mano destra il pugnale, strumento del suo martirio, e nella sinistra la lanterna (la fiaccola all'interno è oggi appena visibile), che sottolinea il suo legame con le vergini sagge (Matteo, 25, 1-13), o con i raggi di luce ricordati dal suo nome e dalla simbologia sostiziale (per via dello sfasamento tra anno solare e calendario giuliano, all'inizio del XIV secolo il 13 dicembre, suo *die festivitatis*, coincideva col solstizio invernale).<sup>573</sup> Ai piedi del trono sono una coppia di angeli cantori e una coppia di musicanti. Gli episodi raffigurati sono i seguenti: [I] *Lucia, accompagnata dalla madre presso sepolcro di Agata, si addormenta e ha la visione di sant'Agata in mezzo ad angeli*; [II] *Lucia dona ai poveri la sua dote*; [III] *Lucia viene trascinata dal fidanzato di fronte al proconsole Pascasio; Disputa tra Lucia e Pascasio*; [IV] *Lucia, condannata a subire violenza, rimane immobile, resistendo anche alla forza di diverse coppie di buoi*; [V] *Lucia, pugnalata alla gola, riceve l'eucarestia appena prima di morire*; [VI] *Funerali della santa*. Il senso di lettura degli episodi corre dall'alto in basso, da sinistra a destra e gli episodi della serie corrispondono agli eventi principali della vita della santa narrata dai *Leggendari* domenicani del XIII, che si rifanno tutti alla *Passio* latina del V secolo. Unico elemento estraneo alla tradizione agiografica è la presenza di un pellegrino col tipico copricapo, detto petaso, sulla cui falda rovesciata è visibile la conchiglia giacomea. La presenza di questo dettaglio sembra concordare con l'ipotesi della provenienza pistoiese del complesso agiografico e, più specificatamente, con la provenienza dalla chiesa del monastero di Santa Lucia (vedi *supra*). Il complesso monastico trecentesco di Santa Lucia si trovava infatti lungo una delle vie attraversate dai pellegrini che sin dal XII secolo deviavano dal percorso della Francigena per fare tappa a Pistoia, nella cui cattedrale era conservata l'unica reliquia di san Giacomo al di fuori del santuario di Compostela.<sup>574</sup> Il preciso riferimento sembra indicare la volontà di

---

<sup>572</sup> Cfr. SBARAGLIO L., in *La fortuna dei primitivi*, catalogo della mostra (Firenze, Galleria dell'Accademia, 24 giugno - 8 dicembre 2014), a cura di A. Tartuferi, G. Tormen, Firenze 2014, pp. 211-215, in particolare p. 211.

<sup>573</sup> MAGGIONI G. P. in JACOPO DE VORAGINE, *Legenda aurea...*cit., II, p. 1471.

<sup>574</sup> GAI L., *Testimonianze jacobee e riferimenti compostellani nella storia di Pistoia dei secoli XII - XIII*, in *Pistoia e il Cammino di Santiago*, a cura di L. Gai, Napoli 1987, pp. 119-230, in particolare p. 185, fig. 6.

indirizzare a una categoria di fruitori, i pellegrini iacobei, che erano soliti transitare in quel luogo di culto all'ingresso della città e pertanto la tavola doveva avere una fruizione pubblica. Questa che sembra una strategia di comunicazione (un *targeting* ante litteram) adottata dalla casa domenicana per ottimizzare la promozione del culto dei propri campioni di fede, trova un precedente nella locale controparte francescana, storicamente legata al culto di san Giacomo, la cui sede pistoiese si trovava anch'essa lungo una delle vie percorse dai pellegrini iacobei. Nella cappella Pazzaglia in San Francesco, nell'affresco –eseguito peraltro dallo stesso Cristiani– raffigurante *San Ludovico di Tolosa mentre compie opere di carità* è infatti riconoscibile tra la folla di bisognosi un pellegrino col tipico cappello a falda rovesciata, con affissa la conchiglia di San Giacomo.<sup>575</sup>

## STATO DI CONSERVAZIONE

Il pannello centrale [VII] si presenta in una buona condizione conservativa ed è formato da tre pannelli lignei, le committiture tra i quali risultano ben visibili all'altezza delle scapole della santa (a 21 cm dal bordo superiore), e poco sotto le sua ginocchia (a 27 cm dal bordo inferiore). La tavola è resecata su tutti i lati, assottigliata (1 cm) e fornita di un sistema di parchettatura. Tre circoscritte ma evidenti rotture della superficie pittorica, allineate al centro del pannello e a distanza regolare (circa 20 cm), in corrispondenza della spilla che le ferma il mantello, del grembo e della base del trono, sembrano indicare i punti di ancoraggio di un'antica traversa alla tavola, tramite chiodi. Dal semplice esame autoptico del retro non è possibile verificare questa ipotesi, dal momento che la tavola è stata assottigliata. Le radiografie della tavola evidenziano però in corrispondenza di questi punti la presenza di forme longilinee di materiale radiopaco, da identificare forse col riempitivo degli incavi causati dalla rimozione dei chiodi di ancoraggio delle traverse, inseriti dal retro e ripiegati sul fronte, come di consueto nella carpenteria toscana (e come è ben visibile nella tavola del medesimo autore in San Giovanni Fuorcivitas.<sup>576</sup> Il complesso doveva quindi presentare verosimilmente almeno una traversa centrale; dall'esame delle tavolette laterali, che in origine dovevano affiancare tre a destra e tre a sinistra il pannello centrale, non risultano esserci tracce di fori di ancoraggio di altre traverse, ma è probabile che almeno altre due si situassero alle estremità della tavola, in corrispondenza delle cornici esterne, porzioni di supporto oggi perdute. Non è da

---

<sup>575</sup> D'APRUZZO A., *Pellegrinaggio iacobeo e committenza francescana: il caso di Pistoia*, in *V ciclo di studi medievali*, a cura di NUME (Gruppo di ricerca sul Medioevo latino), Monza 2019, pp. 227-233.

<sup>576</sup> Cfr. Scheda 26.

escludere che un altro paio stesse in corrispondenza delle cornici interstiziali tra la figura al centro e i due gruppi di storie laterali. Allineando le commettiture del pannello centrale a quelle delle tavolette laterali si può confermare e affinare la ricostruzione del complesso, già proposta da Seymour (1970).<sup>577</sup> Le tavolette [II] e [IV] sono entrambe formate da due pannelli lignei, le cui commettiture sono approssimativamente in linea con quella superiore del pannello centrale (rispettivamente a 22,1 cm e a 21,5-20,5 cm dal bordo superiore), in modo che si possa ipotizzare una disposizione che prevedeva l'allineamento dei bordi superiori delle tavolette laterali e del centrale. La commettitura inferiore non trova invece alcun riscontro nella coppia di tavolette [III] e [V], o nella [III]: questo indica che essa doveva passare nella cornice interstiziale tra l'ordine inferiore e quello mediano di storie. Dato che la tavola è stata resecata sui bordi laterali, e così anche le tavolette, non è possibile verificare la presenza di sedi per cavicchi. La differenza tra l'altezza del pannello centrale (83,2 cm) e la somma delle altezze dei pannelli laterali ([II], [III], [III]): 76 cm), unita all'allineamento delle commettiture delle tavolette superiori ([II] e [IV]) e del pannello centrale spinge a ipotizzare che le superfici dipinte fossero in origine intervallate da una cornice di circa 4 cm di spessore, per dimensioni complessive di circa 170 x 90 cm. Questo si verifica anche nel paliotto di San Giovanni Fuorcivitas (242,5 x 91,3 cm), dove la cornice misura circa 5 cm di spessore. Nel paliotto di *Santa Lucia*, di questo sistema di incorniciatura rimane come unica traccia nel pannello centrale, la barba del gesso su tutti e quattro i bordi.

All'esame con la luce UV emerge una pittura di qualità, ben eseguita e ben conservata, al netto della spaccatura in corrispondenza della commettitura inferiore, buchi da sfarfallamento localizzati specialmente nel pannello inferiore e sollevamenti del colore in corrispondenza del sito di tre chiodi di ancoraggio della traversa centrale. In seguito a puliture eccessivamente aggressive, unicamente sui nimbi sono visibili tracce della vernice originale. Non risultano poi rifacimenti della superficie pittorica in corrispondenza delle porzioni radiopache evidenti dalla radiografia, indicanti le sedi dei chiodi delle traverse, facendo ipotizzare che l'estrazione di questi e il trattamento della concavità risultante non dovette danneggiare il fronte del dipinto.<sup>578</sup> In seguito all'ingresso nelle collezioni di Yale (1943), la tavola, già assottigliata, venne sottoposta a un primo restauro nel 1953, in occasione del quale si procedette alla pulitura della

---

<sup>577</sup> Da escludere invece quella presente in GUAZZINI G., *Commissioni artistiche tra Prato e Pistoia, anno 1400: un'apertura per il vescovo Andrea Franchi ed il fratello Bartolomeo*, in *Officina pratese*, atti del convegno (Prato, 6-7 dicembre 2013), a cura di P. Benassai, Firenze, 2014, pp. 221-228, in particolare a p. 214.

<sup>578</sup> L'esame del pannello centrale [VII] è stato eseguito nel maggio 2022 col supporto della restauratrice Irma Passeri, Yale University Art Gallery, che qui ringrazio per la disponibilità.

superficie e al risanamento della profonda spaccatura in corrispondenza della commettitura inferiore, ben visibile in una fotografia a luce radente durante il restauro (Yale University Art Gallery, Archive, negativo del 18 giugno 1953).

Le tavolette conservate al Metropolitan Museum di New York City si presentano in un buon stato di conservazione e sono tutte incassate in listelli moderni. L'esame alla luce UV rivela solo la presenza di minimi ritocchi. Le tavolette [I] e [IV] sono formate da due pannelli lignei, dei quali è ben visibile la commettitura (vedi *supra*); la tavoletta [II] presenta una crepa in direzione della grana del legno in alto a sinistra (a 6 cm dal bordo superiore). L'esame autoptico e quello radiografico escludono la presenza di sedi per cavicchi e tracce di chiodi di ancoraggio di traverse, che dovevano essere collocati in corrispondenza degli spazi interstiziali tra gli episodi, oggi resecati. Tutti i pannelli sono stati resecati su tutti i lati, assottigliati nello spessore e incassati in listelli moderni.<sup>579</sup> Tutte le tavolette nel 1935 sono state cerate sul retro (restauratore: Miller) e hanno subito una pulitura della superficie pittorica nel 1949 (restauratore: Wedekind). La tavoletta [I] è stata poi ulteriormente verniciata nel 1958 (restauratore: Wedekind).

Anche la tavoletta [V], al pari di quelle conservate al Metropolitan Museum of Art, è in buone condizioni conservative e non presenta all'esame autoptico tracce di sedi per cavicchi o di chiodi per ancoraggio di traverse.<sup>580</sup>

## NOTE CRITICHE

Con l'eccezione della più antica ipotesi attributiva, quella a Simone Martini di Alfonso Tacoli Canacci (*Liste Tacoli Canacci*, in Galli 2007), l'opera è stata presto riconosciuta come del tardo XIV secolo toscano e più precisamente come opera di Giovanni di Bartolomeo Cristiani ([VII] Rubinstein, 1924; Offner, 1925; [I], [II], [III], [IV] Bernard Berenson (1931). A riconoscere l'unità del complesso fu Federico Zeri (1961; 1971) e a rintracciare una riproduzione dell'ultima tavoletta ancora dispersa fu Michel Laclotte (1998).

La tavola agiografica sembrerebbe costituire una versione ridotta di quella di San Giovanni Evangelista Fuorcivitas: come dimostrano i dati morfologici, esse hanno la

---

<sup>579</sup> L'esame delle tavolette [I, II, III, IV] è stato eseguito nel maggio 2022 col supporto dei restauratori Alan Miller e Kristin Holder, Metropolitan Museum of Art, che qui ringrazio per la disponibilità. Cfr. anche HOLDER C., *Relazione sullo stato delle quattro tavolette con storie di santa Lucia del Metropolitan Museum of Art*, New York (NY), 2022.

<sup>580</sup> L'esame della tavoletta [V] è stato eseguito nel maggio 2022 col supporto della dottoressa Jonquil O'Reilly, Christie's New York, che qui ringrazio per la disponibilità.

medesima struttura e la raffigurazione nel pannello centrale con *Santa Lucia in trono e angeli* è eseguita su modello di quella della tavola di San Giovanni Evangelista Fuorcivitas. Questa relazione di dipendenza spinge a ipotizzare che le due tavole presentassero un simile sistema di incorniciatura, seppur più elaborato nel caso della tavola di santa Lucia, le cui storiette presentano una superficie dipinta polilobata, contornata in gesso a rilievo. La vicinanza iconografica aiuta a leggere meglio il rapporto formale tra i due dipinti. La tavola dedicata a santa Lucia sembra caratterizzata da un'esecuzione più matura e raffinata: il ritmo narrativo è più incalzante, il numero di personaggi che abitano le scene è maggiore, ma tra loro sono rapporti più fusi; è presente anche una maggiore ricerca espressiva – si veda per esempio lo stupore di uno degli aguzzini di Lucia nella scena [IV] *Lucia, condannata a subire violenza, rimane immobile, resistendo anche alla forza di diverse coppie di buoi* e lo sbigottimento di quelli che assistono al suo martirio nella scena [V] *Lucia, pugnalata alla gola, riceve l'encarestia appena prima di morire*–; rispetto alla tavola del 1370 inoltre la palette è più fredda e squillante, con passaggi chiaroscurali meno accentuati; vi è una maggiore sperimentazione spaziale, come dimostra il profilo perduto dell'angelo violinista in prima fila. L'*antependium* dedicato a santa Lucia sembra collocarsi tra la tavola di San Giovanni Fuorcivitas e la *Madonna con Bambino in trono e santi* della collezione Acton, destinata in origine al monastero agostiniano pistoiese di Santa Maria della Neve (Guazzini, 2014). Qui sembra infatti accentuarsi nella scala monumentale la tendenza già *in nuce* nella tavola di Santa Lucia all'impiego di un incarnato più secco e cristallino, meno pastoso e un modellato più geometrico; anche la narrazione in scala minore nelle parti apicali dei pannelli (*Sant'Orsola e le vergini, Annunciazione, Santa Margherita e il dragone*) trova validi confronti con le vicende di Lucia; inoltre le fasce che avvolgono Gesù bambino presentano il medesimo motivo decorativo a sgraffito del drappo alle spalle di santa Lucia, con quadrupedi affrontati e la decorazione del nimbo è la medesima – mutuata da quella della tavola del 1370, che a sua volta deriva dal polittico di Taddeo Gaddi. Allo stesso momento della tavola Acton, sembrano risalire anche la tavola benedettina divisa tra Fiesole, Mosca e San Pietroburgo e la *Madonna con Bambino in trono tra santi e Jacopo Cellesi in preghiera*, oggi in Sant'Ambrogio (Guazzini, 2021) e che condivide con la tavola di santa Lucia l'impiego di bordi rilevati in pastiglia mistilinei. Il gusto per questa forma di decoro è caratteristico di questa altezza cronologica ed è impiegato per esempio nelle volte della cappella Rinuccini in Santa Croce (1359-1371), spingendosi fino al XV secolo inoltrato col polittico dell'*Incoronazione della Vergine* di Lorenzo Monaco (1413), conservato presso la Galleria degli Uffizi (Inv. 1890, n. 885). Come nella tavola dedicata

a san Giovanni Evangelista, anche in questa è evidente il debito con la bottega degli Orcagna. Il rapporto con Nardo, deceduto nel 1366, rimane quello più decisivo, come mostra il debito con la *Madonna col bambino* del Milwaukee Art Museum (inv. n. S102); più genericamente debiti con la bottega degli Orcagna sono ravvisabili nel diffuso gusto per la decorazione dell'oro, a sgraffito granito e a missione sui bordi delle vesti, sulle ali degli angeli, nel fascio di luce che promana dalla visione di Lucia dormiente e che richiama le sperimentazioni per la resa di un'illuminazione diffusa nella scena di *Pentecoste* nell'*Incoronazione della Vergine* (1370-1371) per San Pier Maggiore; nonché l'impiego di altri materiali quali stagno o forse argento a scopo realistico, ovvero per gli elmi, le armature e le decorazioni sugli scudi degli aguzzini di Lucia e, nel pannello centrale, per lo stiletto e la lanterna, così come avveniva nella pala di San Pier Maggiore – si vedano per esempio alcuni degli strumenti musicali nel pannello centrale –, da dove viene inoltre ripreso anche il modello di cetra terminante con una protome leonina e con corde in oro a missione.

#### FONTI

*Liste Tacoli Canacci*, in Galli, 2007, p. 20 (*Quadro con fondo d'oro rappresentante Santa Lucia sedente in trono, con un pugnale nella mano destra ed un vaso con fiamma nella sinistra, e sei angeli dai lati; due dei quali in atto di suonare l'arpa ed il violino...Simone Memmi [Martini], celebrato dal Petrarca*);

Offner, 1925, commento orale (Yale University Art Gallery, Archivio, lezione tenuta il 19 gennaio 1925 nella casa di Maitland F. Griggs, appunti di H. C. F. (?): *Giovanni di Bartolomeo Cristiani; of school of Orcagna, third quarter of the fourteenth century. The brocade, the insinuation of the eye, with its vague, sucken expression, the frontal and symmetric positions, all derive from Orcagna. Compare the angel here with the angel at the foot of Christ in Santa Maria Novella altarpiece. This delightful decorative painting is unique in Florentine painting in its size and almost square shape*);

Van Marle, 1925, corrispondenza privata (Yale University Art Gallery, Archivio, lettera indirizzata a Maitland F. Griggs, 1 febbraio 1926: *The picture of the female saint with the dagger amongst angels (perhaps Bibbiana) belongs to the grup of Orcagnesque pictures. It might perhaps be a work of the painter whom I called in my volume III 'il Compagno di Orcagna' or perhaps again it has been made by Giovanni del Biondo, in which case it would be one of its finest productions. If the flesh colour is rather red it might be the latter artist, but the 'Compagno di Orcagna' seems to me the more probable author*);

Zeri, 1961, corrispondenza privata (Yale University Art Gallery, Archivio, lettera indirizzata a H. Wohl, 2 marzo 1961: *I am very interested to learn that the St. Lucy panel [VII] by Cristiani from the Griggs Collection belongs to Yale University [...] I am quite sure that the four panels in the Metropolitan Museum [I, II, III, IV] originally belonged to the same altarpiece, which must have been not very different from the one which Cristiani painted for the church in San Giovanni in Pistoia, and which is now incorrectly attached to the polyptych by Taddeo Gaddi in the same church. I am quite sure that your panel used to be the central portion while the four Metropolitan pictures were disposed on two rows, two on each side. Of course it was not a real polyptych but a sort of dossal of a type that such a provincial center as Pistoia maintained even during the second half of the fourteenth century*);

#### BIBLIOGRAFIA

Francillon, 1823, p. 15 (*De la collection de monsieur Francillon. 13 pouces sur 8* [in apertura al capitolo sulla scuola senese]);

Burroughs, in «The Metropolitan Museum of Art Bulletin», 7, 5, 1912, p. 92 ([I], [II], [III], [IV]: Tuscan school, late XIV century);

Burroughs, 1922, pp. 183-184 ([I], [II], [III], [IV] Lorenzo di Niccolò, XIV secolo);

Rubinstein, in *Illustrated catalogue Canessa*, 1924, lotto 162 ([VII] Giovanni di Bartolomeo Cristiani; *Its attribution to Giovanni di Bartolomeo Cristiani is based on the fact that it bears the closest analogies with his signed and dated altarpiece in the Sacristy of San Giovanni Evangelista at Pistoia*);

Berenson, in «Dedalo», 11, 1931, pp. 1312-14 ([I], [II], [III], [IV] *Sono assai titubante, invece, ad attribuirgli [al Cristiani] tre parti d'una predella nel Metropolitan Museum di New York, che narrano la storia d'una santa...Se è del Cristiani, come, sebbene esitante, inclino a ritenere, egli si avvicina qui a Lorenzo di Niccolò e a Mariotto di Nardo, ma con maggiore delicatezza gotica di loro*);

Berenson, 1932, pp. 238-239 (Giovanni di Bartolomeo Cristiani);

Offner, 1935 (commento orale, riportato in Wehle, 1940: [I], [II], [III], [IV] Giovanni di Bartolomeo Cristiani)

Berenson, 1936, p. 205 (Giovanni di Bartolomeo Cristiani);

Frankfurter, in «The Art News», 35, 31, 1937, pp. 30, 36 ([VII] Giovanni di Bartolomeo Cristiani);

Wehle, 1940, pp. 16-17 ([I], [II], [III], [IV] Giovanni di Bartolomeo Cristiani; Formerly attributed by the Museum to Lorenzo di Niccolò Gerini);

Offner, in «Mitteilungen des Kunsthistorischen Institutes in Florenz», 7, 1956a, 3/4, p. 192 (Giovanni di Bartolomeo Cristiani);

Berenson, 1963, I, p. 51, figg. 328-330 ([VII] Giovanni di Bartolomeo Cristiani; [I]-[IV] Giovanni di Bartolomeo Cristiani);

Seymour, 1970, pp. 62-63 ([VII] Giovanni di Bartolomeo Cristiani; *The panel is not cradled, though it appears to have been reduced in thickness*. Propone una ricostruzione del complesso, con senso di lettura delle scene);

Zeri-Gardner, 1971, pp. 39-42 ([I], [II], [III], [IV], [V]: *The series may have been the predella of an altarpiece, but it is more likely that the scenes were arranged along the sides of a central panel, an in Cristiani's Saint John altarpiece, and, if so, there must have been a sixth scene. It is possible that a larger painting by Cristiani now in the Yale University Art Gallery, New Haven [VII] was the central panel. It shows a frontal figure of Saint Lucy enthroned with six angels and is very similar in composition to the central panel of the Saint John altarpiece*);

Fredericksen-Zeri, 1972, pp. 600, 606 ([I], [II], [III], [IV], [V], [VII] Giovanni di Bartolomeo Cristiani);

Boskovits, in «Acta historiae artium Academiae Scientiarum Hungaricae», 11, 1965, p. 69 *et passim*, figg. 4-5 (Giovanni di Bartolomeo Cristiani, successivo al dossale di san Giovanni Evangelista del 1370);

Boskovits, 1975, pp. 316-319 ([V] Giovanni di Bartolomeo Cristiani, 1375-1380; [VII] Giovanni di Bartolomeo Cristiani, 1375-1380; [I], [II], [III], [IV] Giovanni di Bartolomeo Cristiani, 1365-1370 [?].)

Freuler, 1991, pp. 200, 202 (Giovanni di Bartolomeo Cristiani, 1375 circa; *le parti del polittico [sono] legate a esperienze con Nardo di Cione, morto nel 1366, sia alla tradizione locale, cioè al Maestro del 1336, cui rimanda sia il volto delicato della santa rappresentata frontalmente, sia le espressioni vivaci delle tavole narrative... Sia qui che nella composizione del pannello centrale, segnatamente nel ricco broccato... si manifesta l'influenza dei fratelli Di Cione. In confronto alla pala di san Giovanni, datata al 1370 qui le figure sono un poco più snelle e delicate. Lo sfondo a broccato del pannello centrale corrisponde alle tendenze artistiche diffuse nell'ambiente di Jacopo di Cione intorno al 1370. Pertanto riteniamo che il polittico di santa Lucia sia stato dipinto nel corso degli anni Settanta*);

Baetjer, 1995, p. 10 (Giovanni di Bartolomeo Cristiani);

Laclotte, in *Curiosité*, 1998, p. 148 (*Riconosce in una delle riproduzioni che accompagnano un compendio in francese della Storia pittorica di Lanzi, curata da Timothée Francillon l'ultima tavoletta facente parte del paliotto di Santa Lucia di Giovanni di Bartolomeo Cristiani*);

Gargiulo, in *Romei & Giubilei*, 1999, p. 305 (Giovanni di Bartolomeo Cristiani, tardo Trecento; l'autrice riconosce in uno degli elemosinati un pellegrino, con indosso *un petaso con falda rovesciata e guarnita da una conchiglia*);

Galli, in *Invisibile agli occhi*, 2007, pp. 20, 27, nota 56, figg. 21-25 (*Nelle liste del Tacoli compare per tre volte un "quadro con fondo d'oro rappresentante Santa Lucia sedente in trono, con un pugnale nella mano destra ed un vaso con fiamma nella sinistra, e sei angeli dai lati; due dei quali in atto di suonare l'arpa ed il violino", opera riferita a "Simone Memmi, celebrato dal Petrarca" (ovvero Simone Martini). Soggetto e misure garantiscono che si tratta della bella tavola del pistoiese Giovanni di Bartolomeo Cristiani oggi nella Yale University Art Gallery di New Haven. [27, nota 56] le sei Storie di santa Lucia non compaiono in nessuno degli inventari, lasciando immaginare che Tacoli abbia smembrato l'insieme pistoiese e venduto separatamente gli episodi narrativi già prima del 1789*);

Schmidt, 2009, pp. 208-209 (*There was a convent of Santa Lucia in Pistoia, but this was already suppressed in the eighteenth century. So far, I have not been able to find out more about this convent. Whether the frontal of Saint Lucy was originally combined with an altarpiece is impossible to tell. If so, this ensemble, like that in San Giovanni Fuorcivitas, is likely to have been inspired by a prestigious local model: the silver altar decoration in the chapel of Saint James the Major adjacent to the cathedral*);

Labriola, in *Allgemeines Künstlerlexikon*, 54, 2007, pp. 519-520 (*Erst den Forschungen von Berenson, Offner und Boskovits gelang eine Rekonstruktion von Giovannis stark in der Pistoieser Malerei der Jahrhundert-Mitte (Meister der 1336, Meister von Popiglio) verwurzelten Schaffen. Wesentlich dürfte für ihn auch die Kenntnis der Florentiner Malerei im Umkreis von Andrea di Cione gewesen sein, und hier besonders das Werk von Nardo di Cione. In Giovannis zugleich anschaulich und beruhigtem Erzählmodus lassen sich Bezüge zur Malerei von Puccio di Simone vermuten, dessen Tätigkeit in Pistoia Vasari erwähnt... Kennzeichnend für diese Werkphase sind elegante Figuren mit einem sanften, rhythm. Linienverlauf und weicher, zurückhaltend schattierter Modellierung. Bald nach dem Dossale von 1370 ist das der heilige Lucia gewidmete Altar-Gemälde anzusetzen, das heute zwischen New York, New Haven und Kreuzlingen aufgeteilt ist*);

Guazzini, in *Officina Pratese*, 2014, p. 212 (*Alla committenza del Franchi spetta verosimilmente anche lo smembrato antependio d'altare di Giovanni Cristiani con Santa Lucia in trono e storie della sua vita, replicante modo et forma quello con San Giovanni Evangelista in trono e storie della sua vita tuttora conservato in San Giovanni Fuorcivitas a Pistoia, datato 1370 e firmato dallo stesso artista. Esisteva infatti in città un convento femminile dedicato alla martire alle strette dipendenze della chiesa di San Domenico, retta per l'appunto da Andrea Franchi. Appare quindi plausibile che il presule, intrapresi i lavori al cenobio domenicano, avesse voluto omaggiare di questa tavola anche la piccola comunità, come avvenne anche in seguito alla sua morte attraverso numerosi lasciti testamentari*);

Guazzini, in *Il Medioevo a Pistoia*, 2021, pp. 81-82, 272 ([Giovanni di Bartolomeo Cristiani] *fu profondamente influenzato dalla pittura di Nardo di Cione...tale prossimità è testimoniata dalle paciose figure dai morbidi e soffusi modellati, nobilitate da elefanti e delicate cromie che assecondano il vivace gusto aneddotico e narrativo, riscontrabili anche nella Annunciazione di Faltognano...come pure nel disperso antependio con Santa Lucia e storie della sua vita*);

#### MOSTRE:

[I]-[II] Roma 1999 (n. 38).

#### FOTOGRAFIE:

[I], [II], [III], [IV]

New York City, The Metropolitan Museum of Art, Archivio storico, 12323-12326 [s. d.; in una cornice antica, verosimilmente settecentesca, applicata quando le tavolette facevano parte della collezione Tacoli Canacci (Galli, 2007)];

New York City, The Metropolitan Museum of Art, DP-24194-001- DP-24194-008 [2022];

[V]

New York City, Christie's [giugno 2022]

[VII]

New Haven, Yale University Art Gallery, Archivio storico, s. n. inv. [*ante* restuaro 1953];

New Haven, Yale University Art Gallery, Archivio storico, s. n. inv. [29 ottobre 1943];

New Haven, Yale University Art Gallery, Archivio storico, s. n. inv. [18 giugno 1953];

New Haven, Yale University Art Gallery, Archivio storico, s. n. inv. [8 settembre 2002];

New Haven, Yale University Art Gallery, Archivio storico, s. n. inv. X-RAY.

Matteo di Pacino

*Sant'Egidio distribuisce elemosine*

Firenze, Galleria dell'Accademia – *Inv. 1890 No. 460*

1373-1374

Frammento

Tempera su tavola, fondo oro; 39,2 x 33,2 cm

#### ISCRIZIONI

-

#### VICENDE STORICHE

L'opera è elencata nell'*Inventario* della Galleria degli Uffizi per la prima volta nel 1881. Nel 1933 passò alla Galleria dell'Accademia (Marcucci, 1965), dove tutt'ora è conservata. È stato proposto che il frammento facesse parte di una pala agiografica commissionata per lo Spedale degli Uomini, nel complesso di Santa Maria Nuova a Firenze (Chiodo, 2011), dal quale tra 1373 e 1374 Matteo di Pacino venne pagato per una «tavola degl'infermi» (Lenza, 2005).

#### ICONOGRAFIA

La scena descrive un giovane santo, identificabile con sant'Egidio, nell'atto di elargire elemosine a un gruppo di bisognosi. Nello specifico, la scena di elemosina dei beni della propria famiglia ricevuti in eredità caratterizza la vita di sant'Antonio, e divenne in seguito un *topos* nelle agiografie dei santi eremiti, come Egidio, che a quella si ispiravano. Cicli agiografici dedicati al santo egiziano e comprensivi di questa scena sono ad esempio quelli di Agnolo Gaddi nella cappella Castellani in Santa Croce a Firenze (1385 circa), e quelli di Niccolò di Pietro Gerini nella cappella Migliorati in San Francesco a Prato (1390-1395). In entrambi i casi, l'iconografia è alquanto simile a quanto raffigurato sulla tavoletta qui studiata, per esempio nell'impiego del manto rosso per il giovane santo elemosiniere. L'identificazione con sant'Egidio è comunque avallata anche dalla raffigurazione miniata di Bartolomeo di Fruosino della medesima scena, secondo una

simile impostazione col santo a destra, all'interno di un codice contenente le antifone per la festa di sant'Egidio e realizzato per la chiesa omonima – consacrata nel 1420 –, all'interno del complesso dello Spedale di Santa Maria Nuova di Firenze,<sup>581</sup> dal quale è stato proposto provenisse anche il frammento qui considerato (vedi *supra*). Anche il focus sulle varie tipologie di infortunio fisico nel gruppo, esclusivamente maschile, di postulanti sembra incoraggiare l'ipotesi di identificazione con una delle scene della tavola «degl'infermi», commissionata a Matteo di Pacino per la cappella dello Spedale degli Uomini.

Il nimbo raggiato era già stato usato da Matteo di Pacino nel trittico della Galleria dell'Accademia di Firenze raffigurante la *Visione di san Bernardo tra santi* (inv. 1890 no. 8463), nell'episodio di predella raffigurante *San Bernardo che accoglie nel monastero di Clairvaux i suoi cinque fratelli*. Qui mentre san Bernardo è raffigurato col nimbo canonico, i cinque fratelli hanno il nimbo raggiato caratteristico dei beati. Nonostante la manifesta sensibilità dei tempi e dell'artista a distinguere tra santi e beati, ci sono elementi per escludere che il santo elemosiniere fosse un beato. In primo luogo, la razzatura di sant'Egidio è più fitta rispetto a quelle dei fratelli beati di san Bernardo; inoltre nella serie di episodi dedicati a sant'Antonio Abate nel ciclo di affreschi della cappella Castellani in Santa Croce, affrescata da Agnolo Gaddi attorno al 1385, nell'episodio iniziale dell'agiografia del santo raffigurante gli episodi giovanili di *Conversione* e *Donazione degli averi agli indigenti* il santo è raffigurato con un nimbo raggiato, mentre negli episodi successivi, quando il santo indossa già l'abito monacale, col nimbo canonico. Similmente, nel caso della tavoletta di Matteo di Pacino l'impiego di un nimbo raggiato potrebbe aver caratterizzato solo gli episodi giovanili della parabola del santo, come appunto è la *Donazione degli averi ai poveri* nel caso di sant'Egidio.

## STATO DI CONSERVAZIONE

Il dipinto si presenta in buono stato di conservazione, è formato da due pannelli di venatura verticale, è reseccato su tutti i lati ed è stato parzialmente assottigliato (*Dal Duecento a Giovanni da Milano*, 2003; Chiodo, 2011). Una fotografia dell'opera di fine XIX secolo (Brogi, 7417), la mostra caratterizzata da diffuse e grossolane stuccature e ridipinture lungo tutto il bordo superiore –un cielo azzurro, che copriva la vegetazione

---

<sup>581</sup> SCUDIERI M., in *Miniatura del '400 a San Marco: dalle suggestioni avignonesi all'ambiente dell'Angelico*, catalogo della mostra (Firenze, San Marco, 1 aprile – 30 giugno 2003), a cura di M. Scudieri, G. Rasario, Firenze 2003, pp. 73-74.

su fondo oro, oltre il muro di cinta di fronte al quale ha luogo la scena di elemosina—, quello inferiore e nella parte apicale di quello destro —una tenda rossa, di invenzione—, sul sotto mantello e sulle vesti del santo elemosiniere; il dipinto era inoltre coperto da diversi strati di vernice catramosa (Marcucci, 1965). Nel corso del primo restauro documentato (1957; restauratore: G. Bisi), si asportarono tutte le superfetazioni di pigmenti (tramite solvente, o a secco dove la ridipintura era più dura) e vernici (tramite bisturi), apportate nel corso di diversi interventi precedenti; si colmarono le lacune con una tinta neutra, eseguita tramite la tecnica del rigatino, e su questa si disegnarono le forme architettoniche mancanti (Marcucci, 1965). A pochi anni di distanza, seguì un altro intervento (1966). Con ogni probabilità il frammento faceva parte di un complesso agiografico (Marcucci, 1965). L'estesa e compatta lacuna lungo il bordo inferiore doveva forse ospitare la lamina d'oro del cielo di un episodio sottostante. Sul retro sono presenti due etichette, una col numero di inventario assegnatole all'ingresso nella Galleria degli Uffizi (n. 129), e un'altra più antica segnante il numero «1591» (Chiodo, 2011).

#### NOTE CRITICHE

A ricondurre il dipinto, già riconosciuto informalmente come di ambito orcagnesco (Offner, 1928), all'ambito del Maestro della cappella Rinuccini fu Frederick Antal (1947), che riconobbe peraltro anche il debito di verismo nei confronti del *Trionfo della Morte* di Andrea Orcagna. In seguito all'accorpamento del *corpus* del Maestro della cappella Rinuccini a quello di Matteo di Pacino, firmatario del trittico Stroganoff datato 1361 e raffigurante *l'Incoronazione della Vergine*,<sup>582</sup> la tavoletta è stata concordemente riconosciuta come di sua produzione. Il frammento è stato identificato come parte del dipinto per il quale Matteo di Pacino ricevette pagamenti tra il 1373 ed il 1374 (Lenza, 2005), destinato allo Spedale degli Uomini in Santa Maria Nuova a Firenze (Chiodo, 2011).

L'estro macchiettistico è l'elemento predominante della scena, molto più sapida e coinvolgente nella descrizione del brulicante repertorio umano, rispetto per esempio al corrispettivo iconografico dell'episodio *Lucia dona ai poveri la sua dote*, nell'*antependium* dedicato alla santa eseguito da Giovanni di Bartolomeo Cristiani verso la fine del medesimo decennio. Come già notava Frederick Antal (1947), il più immediato riferimento per un così crudo interesse antropologico fu Andrea Orcagna nel ciclo

---

<sup>582</sup> BELLOSI L., *Due note per la pittura fiorentina di secondo Trecento*, in «Mitteilungen des Kunsthistorischen Institutes in Florenz», 17, 1973, 2/3, pp. 179-194.

affrescato in Santa Croce (1345 circa), ma anche quello di Nardo di Cione a Santa Maria Novella (terminati entro il 1357).<sup>583</sup> Sul medesimo solco si collocò Andrea Bonaiuti (1366-1368) nel Cappellone degli Spagnoli, dove le scene *Resurrezione d'una giovane* e *Infermi invocanti la guarigione* manifestano esiti molto simili a quelli di Matteo di Pacino (anche per quel che concerne l'impostazione scenografica, con i personaggi che agiscono di fronte a un muro di cinta), e Giovanni del Biondo, con le sperimentazioni caricaturali dell'ottavo decennio (su tutte, *l'Incoronazione della Vergine* di Fiesole, 1373). L'attenzione naturalistica è evidente anche nella descrizione degli abiti e degli accessori dei mendicanti, dei quali si offre un fornito catalogo. Al netto dello scarto dimensionale e tecnico, questi affreschi, assieme a quelli piuttosto rovinati in San Donato in Polverosa, sono tra le opere della produzione di Matteo di Pacino che più si avvicinano, nell'incalzante ritmo narrativo, nella variazione di pose e incroci di sguardi (in particolare del ciclo francescano si considerino le scene di *Presentazione al Tempio* e di *Sposalizio della Vergine*; di quello fuori Firenze si consideri quel che resta del concitato gruppo di astanti nella scena di *San Giorgio e il drago*, e gli aguzzini nel *Martirio di San Sebastiano*), alla tavoletta qui studiata. Il forte contrasto del rosso della veste del santo col circostante insieme di toni terrosi e grigi richiama il medesimo effetto nella *Veglia di un angelo su san Giovanni Gualberto gli ultimi giorni prima del trapasso*, nel trittico di Giovanni del Biondo dedicato a San Giovanni Gualberto e databile al 1373, dove la veste azzurra dell'angelo e la coperta rosso acceso emergono con decisione tra i sai bigi dei vallombrosani al capezzale del loro fondatore. Tale sensibilità cromatica è forse da leggersi in reazione agli accesi contrasti coloristici che animano *l'Incoronazione della Vergine e santi* eseguita per l'altare maggiore di San Pier Maggiore (1370-1371) e attribuibile a Jacopo di Cione, dove colori tenui e pastello sono intervallati da altri molto intensi e saturi. Quanto fin qui osservato suggerisce una datazione entro la prima metà dell'ottavo decennio, concordando con la proposta di identificare la tavoletta come un frammento del dipinto destinato allo Spedale degli Uomini in Santa Maria Nuova e saldato tra 1373 e 1374 a Matteo di Pacino.

L'esame della lavorazione della lamina non risulta particolarmente eloquente, dal momento che la porzione che doveva in origine occupare la porzione di cielo è andata del tutto perduta. Il nimbo raggiato del santo è eseguito tramite la tecnica dell'oro a missione e la tipologia è simile a quella impiegata da Agnolo Gaddi nella cappella Castellani (1385 circa), nella descrizione degli episodi giovanili –ovvero precedenti alla vestizione monacale– dell'agiografia di sant'Antonio Abate (vedi *supra*).

---

<sup>583</sup> PARENTI D., *Nardo di Cione*, in *Dizionario Biografico degli Italiani*, LXXVII, Roma 2012, *ad vocem*.

## BIBLIOGRAFIA

- Catalogo della R. Galleria di Firenze*, II, 1881, n. 129 (Ignoto toscano del sec. XIV);
- Rigoni, 1891, p. 88, n. 33 (Toscano del XIV secolo);
- Pieraccini, 1899, p. 103, n. 33 (*École toscane, XIV siècle*) [si vedano anche edizioni del 1901, 1902, 1910];
- Cruttwell, 1907, p. 12 (Florentine School, XIV century);
- Garneri, 1924, p. 447 (Ignoto, XIV secolo);
- Offner, 1928 (*School of Orcagna* [commento orale riportato nella scheda dell'opera nella Frick Art Reference Library, inv. 4 1071 00305568]);
- Procacci, 1936, p. 39 (Sant'Antonio distribuisce e sue ricchezze ai poveri; Maestro fiorentino dell'ultimo quarto del XIV secolo);
- Antal, 1948, p. 226 (*Close to the Rinuccini Master is a painting showing St. Anthony the Abbot distributing alms (Florence, Academy, Pl. 56a) in which the beggars closely surround the saint so that the whole has the effect of a genre scene. The very naturalistically painted beggars clothed in rags and with deeply-lined features are small-scale popularisations of the corresponding figures in Orcagna's Triumph of Death. This fairly spatial and very lively picture with glaring colours holds an important place in the Florentine development*);
- Procacci, 1951, p. 45 (Sant'Antonio distribuisce e sue ricchezze ai poveri; Maestro fiorentino dell'ultimo quarto del XIV secolo);
- Marcucci, 1965, pp. 96-97 (*Dopo il restauro [1957] un'attribuzione definitiva al «Maestro della Cappella Rinuccini» sembra indiscutibile; e probabilmente l'operetta va datata nella sua tarda attività, forse non poco dopo il '70, sia per qualche sua affinità con lo stile di Jacopo di Cione in quegli anni, sia per l'evidenza di una pratica pittorica ormai matura e già volgente l'osservazione realistica di Andrea Orcagna verso l'effetto sempre più «gotico» della scenetta di genere. Indubbiamente essa faceva parte di un complesso maggiore, forse fra le «storie» laterali di un'immagine con l'intera figura di sant'Antonio Abate, meglio che pannello di predella*);
- Boskovits, 1975, p. 358 (Pannello di predella; Maestro della Cappella Rinuccini, 1370-1375);
- Fremantle, 1975, p. 202, fig. 406 (Maestro della Cappella Rinuccini);
- Bellosi, in *Gli Uffizi*, 1979, p. 376 (Matteo di Pacino, 1365-1370 circa);
- Maginnis, 1981, p. 24 (*Rinuccini Master*);
- Bonsanti, 1987, p. 67 (Maestro della Cappella Rinuccini);
- Falletti-Anglani, 1999, p. 92 (Maestro della Cappella Rinuccini);

Kanter, in «Wallraf-Richartz-Jahrbuch», 62, 2001, pp. 152-153 (Matteo di Pacino, Carità di S. Antonio Abate);

*Dal Duecento a Giovanni da Milano*, 2003, pp. 169-171 (Matteo di Pacino; il frammento riassume le caratteristiche di stile peculiari di tanta parte della pittura fiorentina intorno alla metà degli anni Settanta del Trecento. Il pittore sembra tener conto ancora della tradizione daddesca, che rappresenta una matrice culturale frequentemente usata nella pittura fiorentina anche nella seconda metà del XIV secolo. Tuttavia, la cultura oragnesca di fondo che traspare dall'opera è interpretata in forme gradevolmente eclettiche, con un linguaggio narrativo fresco e accattivante dai colori luminosi, assai affine nei tratti fondamentali a quello di più di un artista operante in quegli anni a Firenze: da Niccolò di Tommaso a Jacopo di Cione, da Giovanni del Biondo a Silvestro dei Gherarducci e altri ancora. La materia pittorica...trova più puntuali riscontri negli affreschi della chiesa di San Donato in Polverosa a Firenze...Anche i sensibili rimandi ai modi di Jacopo di Cione...sembrerebbero indicare per il nostro frammento la datazione più probabile intorno alla metà degli anni Settanta);

Lenza, in «Arte cristiana», 93, 2005, 826, p. 35 (Matteo di Pacino; nota *marcate affinità stilistiche con la predella del polittico di San Pier Maggiore di Jacopo di Cione, ma risente anche dell'arte di Niccolò di Tommaso nel modellato e nella stesura pastosa del colore*);

Chiodo, in *Corpus*, IV, IX, 2011, pp. 387-388, 396, 475-477 ([387-388] *Payments received by Matteo between 1371 and 1374 from the Spedale di Santa Maria Nuova for various minor works include two sums cashed respectively on 28 November 1373 and 4 June of the following year referring to a panel painted for gl'infermi...The panel, painted for the invalids, was not placed in the church dedicated to Sant'Aegidius adjacent to the Spedale, but in the chapel situated at the north-western end of the men's hospital, the Spedale degli Uomini, which was laid out parallel to the nave of the church... since provision was already made in the Statutes of 1331 for the daily celebration of Mass in the patients' wards, in the Spedale degli Uomini – on the north-western side opposite the entrance –, it follows that an altar must necessarily have been installed here and on it the panel painted by Matteo di Pacino would have been placed. If the protagonist of the Accademia fragment were Sant'Aegidius, we could then assume that the fragment could have formed part of the panel painted by Matteo di Pacino between 1373 and 1374, also because such a dating is compatible with the date suggested by an analysis of its figurative style...In the design which minutely incises the contours and emphasizes the almost caricatural facial features, we can grasp an important affinity with the executioners who jostle round Saint Sebastian in the fresco of San Donato in Polverosa, while the colour, in spite of the worn pictorial surface, gives every indication of having been rich and mellow, with a chiaroscuro carefully calibrated to heighten the three-dimensionality of the forms and the effect of light on the fabrics, in a way not dissimilar from what we have already observed in the fragments with the Vir Dolorum between the*

*Apostles and Saint Francis in the Pinacoteca Vaticana, or in the compartments of the predella of the Badia di Settimo polyptych*);

Longhi, s.d., (*Rinuccini?* [commento riportato da Federico Zeri, sul retro della fotografia dell'opera nella sua fototeca, inv. n. 15866])

## MOSTRE

-

## FOTOGRAFIE

Brogi, 7417 [1890 circa]

Firenze, Soprintendenza, 105050 [*ante* restauro (1957)]

Firenze, Soprintendenza, 105232 [*inter* restauro (1957)]

Firenze, Soprintendenza, 105336 [*post* restauro (1957)]

Firenze, Soprintendenza, 574095-574096

Diapo ex art. 15, 1971

Alinari, FIN-S-FIA000-0244

Andrea di Bartolo

*Sei storie della vita di san Galgano*

[I]; [II]; [III]; [V]; [VI] Pisa, Museo Nazionale di San Matteo – *Inv. No. 1635-266; 1638-270; 1634-265; 1637-269; 1636-267*

[IV] Dublin, National Gallery – *Inv. No. NGI.1089*

1400-1410

Frammenti di polittico

Tempera su tavola, fondo oro; [I] 50 x 44 cm; [II] 48 x 43 cm; [III] 44 x 44 cm; [IV] 40,5 x 38 cm; [V] 39 x 44 cm; [VI] 38,4 x 43,8 cm

#### ISCRIZIONI

[IV]

Sul retro, grafia moderna:

«L'adultera / Di Simone Memmi sanese»

#### VICENDE STORICHE

Tutte le tavolette provengono dalla collezione di primitivi del canonico del Duomo pisano Sebastiano Zucchetti (1723-1801/1802), da lui raccolta nella seconda metà del XVIII secolo e donata nel 1796 all'Opera del Duomo per renderla accessibile agli studenti della Scuola di Disegno (Inventario Zucchetti, 1796). Il nucleo delle opere confluì nell'Accademia di Belle Arti, le cui opere esposte vennero inventariate nel 1816 verosimilmente dall'incisore Carlo Lasinio. In tale inventario (Lasinio, 1816), tra le opere provenienti dalla collezione Zucchetti, si ricorda la tavola [IV], che già nel 1837 non era più presente in collezione, e che nel 1942 passa dalla collezione di Mrs. Thomas Jameson (Ireland, County Waterford) alla National Gallery of Ireland (Dublin), dove tuttora si trova. Verosimilmente l'allontanamento della tavoletta [IV] è stato favorito da Lasinio, attivo anche come antiquario e mercante d'arte, con diversi contatti oltremarica.<sup>584</sup> Sempre nell'inventario del 1816, l'unica tavoletta a essere ricordata di quelle poi rimaste a Pisa è la [VI]. Questa e le restanti tavolette sono poi ricordate nel 1837 (Polloni) nelle collezioni dell'Accademia di Belle Arti – forse per errore a eccezione

<sup>584</sup> LEVI D., *Carlo Lasinio, curator, collector and dealer*, in «The Burlington magazine», 135, 1993, pp. 133-148.

della [III], dal momento che la [I] è ricordata due volte—, nel 1863<sup>585</sup> e nel 1889,<sup>586</sup> e in seguito nel nuovo Museo Civico, istituito presso il convento di San Francesco da Iginio Benvenuto Supino, includendo le collezioni dell'Accademia (Supino, 1894). Le raccolte del Museo Civico confluirono poi in quelle del nuovo Museo Nazionale nel 1949, istituito presso il convento di San Matteo in Soarta, dove tuttora si trovano.

Non conosciamo la provenienza delle tavolette e come queste siano giunte nella collezione del canonico Zucchetti, costituita per la maggior parte da dipinti su tavola provenienti da chiese pisane, ma che contava anche elementi allogeni;<sup>587</sup> non è pertanto da escludere che le tavolette giunsero nelle mani di Zucchetti tramite le piste del mercato antiquariale (Fiorentino, 2014; di opinione diversa Pisani, 2014). Stringenti motivi iconografici (vedi *infra*) spingono a ipotizzare una commissione cistercense (Cioni, 2005), e la stretta dipendenza da due reliquiari di san Galgano provenienti dall'Abbazia di San Galgano lascia supporre che la commissione del complesso fosse legata a questi manufatti (Carli, 1974; Cioni, 2005; 2015), e in particolare al fatto che a inizio Quattrocento —periodo in cui è possibile datare le tavolette— questi vennero trasferiti nello spedale di Santa Maria della Scala a Siena in corrispondenza di un periodo di turbolenza politica attraversato dall'Abbazia, e il culto delle reliquie di san Galgano ebbe un rilancio in senso civico.<sup>588</sup> Per la commissione delle tavolette è pertanto stata avanzata una data prossima a questa circostanza (Fiorentino, 2014; Cioni, 2015), e in effetti notizie settecentesche del monastero della Beata Vergine Maria degli Angeli, detto del Santuccio —dell'epoca cioè in cui conservava le reliquie della testa di Galgano— ricorda come quando i monaci dell'abbazia di San Galgano depositarono la reliquia presso Santa Maria della Scala, le accompagnarono anche « un quadro in tavola con l'effigie di santo Galgano il quale tiene in mano il ciborio con la sua testa dentro, che detto quadro ci è al presente in detto spedale».<sup>589</sup> Sembrerebbe trattarsi quindi di una sorta di promemoria dell'appartenenza cistercense delle reliquie —considerata anche la rara raffigurazione di Galgano in abiti monastici, presente solo in questa serie dipinta e nel reliquiario della testa di Galgano (Gianni, 2014)—, e la descrizione del dipinto potrebbe verosimilmente corrispondere al perduto elemento centrale del nostro

---

<sup>585</sup> MARIANINI A., in BURRESI M. – CALECA A., *Inventari delle pubbliche collezioni d'arte pisane - tavola sinottica dei dipinti*, in *Alla ricerca di un'identità. Le pubbliche collezioni d'arte a Pisa tra Settecento e Novecento*, a cura di M. Burrese, Pisa 1999, pp. 91-120, in particolare pp. 92, 96-97.

<sup>586</sup> LANFREDINI G., in BURRESI – CALECA, *Inventari delle pubbliche collezioni...*cit., pp. 92, 96-97.

<sup>587</sup> BURRESI – CALECA, *Inventari delle pubbliche collezioni...*cit., pp. 28-43.

<sup>588</sup> GAGLIARDI I., *Il culto di san Galgano a Siena tra Medioevo ed Età Moderna*, in *La spada nella roccia. San Galgano e l'epopea eremitica di Montesièpi*, a cura di A. Benvenuti, Firenze 2004, p. 83-102, in particolare pp. 97-99.

<sup>589</sup> Siena, Archivio di Stato, ms. D 109, cc. 333-335.

complesso agiografico, dove la mancanza di cerniere sui bordi delle tavolette e la presenza di una traccia di traversa sul retro (vedi *infra*) esclude l'ipotesi che si trattasse di un contenitore per reliquie.

## ICONOGRAFIA

Gli episodi descritti sono i seguenti: [I] *L'arcangelo Michele ferma il cavallo di Galgano, durante il viaggio da Chiusdino verso Civitella, per conoscere la promessa sposa*; [II] *L'arcangelo Michele conduce Galgano a Montesiepi, per iniziare una vita eremitica*; [III] *Galgano tenta di costruirsi una croce per la preghiera col legname, ma verrà in seguito ostacolato dal demonio*; [IV] *I parenti di Galgano cercano di convincerlo a tornare a casa presentandogli la sua promessa sposa, ma Galgano la esorta piuttosto a seguire il suo esempio e a darsi a Dio, indicandole la spada piantata nella roccia che impiega a mo' di croce*; [V] *Punizione dei tre invidiosi che ruppero la spada di Galgano mentre egli si trovava a Roma: uno affoga nel Righineto, uno muore colpito da una saetta e un altro viene attaccato da un lupo e rimane privato delle braccia*; [VI] *Funerali di Galgano*. La serie di episodi non trova riscontro con l'unica *Vita* schedata dai Bollandisti, redatta da un anonimo cistercense attorno al secondo decennio del XIII secolo (BHL 3233),<sup>590</sup> né nelle *Vite* in volgare da essa dipendenti,<sup>591</sup> né in altre antiche testimonianze agiografiche, come la raccolta di deposizioni del 1185, redatta in occasione di un tentativo di canonizzazione di san Galgano –di fatto, la più antica fonte intorno alle vicende del santo–, la *Vita beati Galgani* redatta tra 1326 e 1342 da un anonimo agostiniano fiorentino, o la *Legenda sancti Galgani confessoris*, raccolta in un florilegio agiografico di santi fiorentini redatto da un certo monaco “Blasius” nella prima metà del XIV secolo. In queste vite mancano infatti riferimenti agli episodi [IV] e [VI], mentre i primi tre episodi presentano alcune variazioni rispetto al ciclo qui studiato, non si fa cioè riferimento al diretto intervento dell'arcangelo Michele per spiegare il rifiuto del destriero di dirigersi a Civitella e la sua successiva deviazione per Montesiepi ([I]-[II]), mentre riguardo all'episodio [III] non ci si sofferma sul primo tentativo di Galgano di eseguire una croce col legname, prima di ricavarla conficcando la sua spada nella roccia. La selezione di episodi proposta da Andrea di Bartolo trova invece precisi riscontri in una *Vita* cinquecentesca del santo, redatta dal domenicano Gregorio Lombardelli –lo stesso che trascrisse la versione integrale della *Vita* dell'anonimo cistercense, che non coincide *in toto* con la sua *Vita* in

---

<sup>590</sup> SUSI E., *L'Eremita cortese: San Galgano fra mito e storia nell'agiografia toscana del XII secolo*, Spoleto 1993, pp. XXII-XXIV.

<sup>591</sup> BAI...cit., II, p. 291.

volgare (BHL 3233)–,<sup>592</sup> che evidentemente ne condivide la fonte, ad oggi non ancora individuata. Minime sono infatti le variazioni, da imputare a effettivi scostamenti della fonte agiografica o a precise scelte narrative. Nella scena [V] la spada di Galgano viene spezzata dai tre invidiosi in tre pezzi secondo la fonte scritta,<sup>593</sup> in due secondo quella dipinta; nella stessa scena non si rappresenta la capanna di Galgano distrutta dai tre invidiosi ma la Rotonda di Montesiepi, edificio circolare a fasce bicrome, la cui edificazione, attorno alla spada conficcata nella roccia, iniziò in realtà immediatamente dopo la morte di Galgano (1181), ancora in vita nella scena [V].<sup>594</sup> Il Lombardelli nella *Vita* da lui redatta fa comunque cenno alla Rotonda di Montesiepi («Quella, che poi di pietra vi fu edificata marauigliosa»),<sup>595</sup> e specifica che andò a sostituire la capanna di tavole che Galgano ricostruì in seguito all'incendio appiccato dai tre invidiosi, a modello di quella che aveva già avuto più volte in visione.<sup>596</sup> La presenza di una lanterna votiva fa probabilmente riferimento all'allestimento del XIV secolo della rotonda, nella quale si venerava essenzialmente la spada di Galgano, dal momento che le sue spoglie, li traslate nel 1185, erano state via via portate via ed impiegate nella fondazione di altri eremi in Toscana.<sup>597</sup> L'ultimo episodio [VI] raffigura le esequie del santo, celebrate da un vescovo alla presenza di altri due personaggi con gli abiti vescovili, monaci con la cocolla bianca e bruna; Galgano veste una cocolla bruna; sullo sfondo una chiesa. La raffigurazione di Galgano in abiti monastici è molto rara e si riscontra, oltre che in questo caso, solo nel reliquiario della testa del santo,<sup>598</sup> particolare che, come altri, trovano risposta nella *Vita* redatta nel 1577 da Lombardelli. Qui si narra che i funerali ebbero luogo a Montesiepi e vennero celebrati dal vescovo di Volterra, alla presenza del vescovo di Massa Marittima e di alcuni abati e monaci cistercensi, tra cui un certo abate di «Casa Amaria» [ovvero Casamari], che ebbe dal vescovo celebrante il privilegio di vestire Galgano «col suo habito, e così lo vestì de la cocolla nera», mentre lui vestì l'«habito pontificale, secondo l'uso de gli Abbati Cisterciensi». Sarebbe così spiegata da questa fonte la presenza di tre

<sup>592</sup> SUSI, *L'Eremita cortese...*cit., pp. XXII-XXIV.

<sup>593</sup> LOMBARDELLI G., *Vita del gloriosissimo San Galgano senese da Chiusdino, scritta dal R.P.F. Gregorio Lombardelli da Siena*, Siena 1577, p. 87.

<sup>594</sup> FRULIO G. – SCALZO M., *Ipotesi sulla Rotonda di Montesiepi: persistenza della tradizione eremitica e autenticità dei valori culturali*, in *Architettura eremitica*, atti del convegno (Camaldoli, 21 - 23 settembre 2012), a cura di S. Bertocci, Firenze 2012, pp. 550-557, in particolare p. 555.

<sup>595</sup> LOMBARDELLI, *Vita del gloriosissimo San Galgano...*cit., p. 94.

<sup>596</sup> LOMBARDELLI, *Vita del gloriosissimo San Galgano...*cit., pp. 37, 50.

<sup>597</sup> SCALZO M., *Il S. Sepolcro di Pisa, S. Agata a Pisa, La Rotonda di Montesiepi*, in *Rotonde d'Italia, analisi tipologica della pianta centrale*, a cura di V. Volta, Milano 2008, pp. 104-122, in particolare pp. 115-118.

<sup>598</sup> GIANNI A., *La fortuna di san Galgano: l'iconografia e il culto dal XII al XIX secolo*, in *Speciosa imago*, a cura di A. Conti, Siena, 2014, pp. 111-127.

figure in abiti vescovili.<sup>599</sup> Il riferimento della *Vita* del Lombardelli alla cocolla nera usata dai cistercensi di Casamari testimonia che la fonte cui attingeva doveva essere antecedente al 1269, quando si iniziò a legiferare sul colore bianco degli abiti dei cistercensi, anche se l'usanza di vestire abiti non bianchi era ancora attiva nel XV secolo, a giudicare dalla legislazione in merito prodotta dall'Ordine.<sup>600</sup> Riferimento che non venne accolto dal pittore Andrea di Bartolo che dipinse i monaci in cocolle brune o bianche, ovvero i due colori indicati in una bolla papale del 1335 per l'abito dei manaci cistercensi.<sup>601</sup> Nel gruppo di monaci con la cocolla bruna è stato riconosciuto il gruppo di eremiti che dovevano vivere con Galgano, nominati solo dall'anonimo cistercense,<sup>602</sup> e che avrebbero qui adottato l'abito bigio dei guglielmiti, vicina comunità con la quale Galgano avrebbe stretto rapporto nel corso del suo eremitaggio.<sup>603</sup> Come nel caso della raffigurazione *ante litteram* della Rotonda di Montesiepi nella scena [V], anche in questo caso l'edificio chiesastico sullo sfondo dovrebbe coincidere con l'Abbazia di San Galgano, eretta a partire dal 1218 nella pianura sottostante la collina di Montesiepi.<sup>604</sup> Secondo Andrea Conti l'episodio raffigurerebbe la traslazione delle reliquie del santo nella chiesa di Montesiepi (1185),<sup>605</sup> piuttosto che i suoi funerali, come d'altronde accade anche nel polittico dedicato a beata Umiltà di Faenza.

Nella *Vita* di Lombardelli confluiscono gli appunti di quella che sembra la descrizione di un non precisato ciclo figurato («si vede», «sono dipinti») di Galgano,<sup>606</sup> che seppur non sembri coincidere con quello di Andrea di Bartolo, differendo per alcuni particolari (come la presenza di una colomba sopra la briglia del cavallo deviato dall'arcangelo Michele, o quella di lebbrosi e infermi ai funerali di Galgano), oltre che presentando molti più episodi, vi mostra comunque una stretta vicinanza. Di certo, il ciclo di Andrea di Bartolo è parzialmente dipendente da quelli presenti su due reliquiari del santo, quello della testa di san Galgano di Pace di Valentino, databile entro il settimo

<sup>599</sup> Si veda anche: CIONI E., *Il reliquiario di San Galgano: contributo alla storia dell'oreficeria e dell'iconografia*, Firenze 2005, p. 196.

<sup>600</sup> Viti, in *La sostanza dell'effimero: gli abiti degli Ordini religiosi in Occidente*, catalogo della mostra (Roma, Museo Nazionale di Castel Sant'Angelo, 18 gennaio-31 marzo 2000), a cura di G. Rocca, Roma 2000, p. 166.

<sup>601</sup> Ivi, p. 167.

<sup>602</sup> SUSI, *L'Eremita cortese...*cit., pp. 83-84.

<sup>603</sup> LOMBARDELLI, *Vita del gloriosissimo San Galgano...*cit., pp. 94-95.

<sup>604</sup> SUSI, *L'Eremita cortese...*cit., p. 94.

<sup>605</sup> CONTI A., *Galgano da Chiusdino e Guglielmo di Malavalle tra memorie storiche, controversie agiografiche e orditi fantasiosi*, in *San Guglielmo di Malavalle e l'ordine dei Guglielmiti in Toscana. culto, iconografia, vicende istituzionali*, atti del convegno (Grosseto, 18 maggio 2018 - Castiglione della Pescaia, 19 maggio 2018), a cura di E. Pellegrini, Sinalunga 2020, pp. 21-42, in particolare pp. 26-27, nota 24.

<sup>606</sup> Siena, Biblioteca Comunale degli Intronati, ms. K.VII.24, cc. 733r-740v; cfr. CONTI, *Galgano da Chiusdino...*cit., p. 26, nota 24.

decennio del XIII secolo (Siena, Museo dell'Opera del Duomo), e quello, già a Frosini, di Tondino di Guerrino, databile negli anni Venti del XIV secolo e da poco recuperato, in seguito al furto nel 1989, entrambi provenienti dall'Abbazia cistercense di San Galgano.<sup>607</sup> Andrea di Bartolo rielabora alcune scene presenti nel primo ([II], [III], [IV], [VI]) e riprende quasi alla lettera una scena ([I]) del fronte, e due del verso ([II], [III]) del reliquiario già a Frosini, mostrando una conoscenza diretta di entrambi i manufatti e suggellando l'ipotesi della provenienza cistercense, già suggerita dalla presenza di monaci cistercensi nell'ultimo episodio della serie dipinta (Gernez, 1995; Cioni, 2005; 2015), ma anche dalla precisa rappresentazione della Rotonda di Montesiepi, ai piedi della quale l'Abbazia era sorta.

Se il complesso agiografico corrispondesse alla tavola raffigurante San Galgano con in mano il reliquiario della sua testa menzionata nei ricordi settecenteschi del monastero del Santuccio (vedi *supra*), il pannello centrale dovrebbe raffigurare questo soggetto, ma non è da escludere che una porzione –magari la parte apicale– fosse destinata alla rappresentazione della scena più iconica, ovvero Galgano nell'atto di piantare da spada nella roccia, mentre non sembra necessario ipotizzare la presenza di altri pannelli con episodi della vicenda del santo (Cioni, 2005; 2015; Fiorentino, 2014; Pisani, 2014).

La serie di episodi sembra mettere l'accento sulla dimensione eremitica della vita di Galgano, vagliandone tutte le fasi codificate dalla letteratura agiografica: la conversione [I]-[II], l'ingresso e adattamento in uno stato di natura [III], le tentazioni [IV], e altre difficoltà alla vita eremitica [V]. Il fatto che l'esperienza religiosa di Galgano venga inclusa nella sua fase finale sotto l'egida della famiglia cistercense, che ne celebra le esequie col beneplacito vescovile e lo veste del suo abito [VI], così come i precisi riferimenti ai reliquiari commissionati dai monaci di San Galgano, nonché alla Rotonda di Montesiepi, ai piedi della quale la loro abbazia era sorta, lasciano pochi dubbi sulla natura celebrativa della committenza e sulla pretesa di fare di Galgano un campione cistercense.

## STATO DI CONSERVAZIONE

Le tavolette sono formate da singoli pannelli verticali di pioppo e nella loro superficie dipinta si presentano tutte in un buon stato conservativo. Le tavolette pisane presentano

---

<sup>607</sup> CONTI A. (a cura di), *Dalla spada alla croce: il Reliquiario di San Galgano restaurato*, Livorno 2023, con ricapitolazione della vicenda critica.

tutte il retro caratterizzato da uno sbriciolamento diffuso dello strato più esterno del supporto (Pisani, 2014); esse non sono state assottigliate e in una di queste [II] si può ancora osservare l'impronta dell'antica traversa; due inserti circolari posti verosimilmente a emendamento di nodi del supporto sono presenti sul retro delle tavolette [I] e [II]. La presenza di barba del gesso ai bordi della superficie pittorica delle tavolette indica che l'estensione di questa non ha subito modifiche. I supporti delle tavolette [I], [III], [V] sono caratterizzata da una grana del legno continua ed è pertanto ipotizzabile facessero parte di un medesimo pannello; dato che le stesse tavolette presentano cavicchi –ancora in loco – sul lato destro (Fiorentino, 2014). Una simile conformazione originaria, ma speculare –coi cavicchi collocati sul lato sinistro del fronte–, sembra ipotizzabile per le tavolette [II], [IV], [VI]: i due pannelli verticali formati dalle sei tavolette doveva così trovarsi ai lati di un centrale, occupato verosimilmente da una raffigurazione a figura intera del santo, andando così a formare un trittico agiografico (Fiorentino, 2014). Riguardo all'eventuale presenza di ulteriori pannelli laterali, l'analisi autoptica di Fiorentino non segnala la presenza di sedi per cavicchi sul lato sinistro delle tavolette [I], [III], [V]. Per le tavolette pisane non sono documentati restauri precedenti al 1995, quando probabilmente si andarono a inserire tasselli lignei di sezione triangola nelle fenditure sul retro delle tavolette (Gerenz, 1995; Fiorentino, 2014). Verosimilmente di un'epoca antecedente doveva essere un intervento poco accorto, col quale si stuccarono alcuni dei bordi delle tavolette, compromettendone la leggibilità morfologica (Fiorentino, 2014). Sulla tavoletta [V] sembra essere riconoscibile una bruciatura di candela nei pressi del tronco della spada conficcata nella roccia. La tavoletta di Dublino a differenza delle altre cinque è stata ritagliata a filo della superficie dipinta, la quale però corrisponde nelle misure a quella delle tavolette pisane. Rispetto a queste ultime il retro è molto meglio conservato e presenta due crepe lungo la direzione del legno, di cui una in continuità con quella della tavoletta [IV], confermando l'ipotesi di ricostruzione del pannello destro del complesso proposta da Fiorentino (2014).

#### NOTE CRITICHE

L'attribuzione delle tavolette ad Andrea di Bartolo è confermata dai confronti con le opere certe, in particolare con i personaggi in scala ridotta che abitano i tondi della *Madonna dell'Umiltà* ex galleria Ehrich: qui si notano i medesimi profili dritti, dalle sopracciglia alte e compassate, le stesse grazie dei mantelli svolazzanti, le acconciature,

fino ai punzoncini a rosette esapetale. Tra le due opere datate di Andrea di Bartolo, ovvero l'*Annunciazione, sant'Antonio Abate e santa Maria Maddalena* (Buonconvento, Museo d'Arte sacra della Val d'Arbia), identificabile con la tavola ricordata da Fabio Chigi in San Domenico a Siena, firmata e datata 1397, e i quattro santi laterali di polittico datati 1413, nella basilica dell'Osservanza a Siena, si osserva un'aumentata elaborazione dei panneggi, un iperrealismo nella resa dei tratti somatici, ovvero una più accentuata attenzione alla descrizione di rughe d'espressione, ciuffi di capelli scomposti, peli di sopracciglia e barbe –si confrontino per esempio le fisionomie del sant'Antonio Abate e del san Giovanni Evangelista–, una maggiore sapienza anatomica, una palette più vivace e vibrante, elementi che pure caratterizzano l'*Assunzione della Vergine* di Richmond (Virginia Museum of Fine Arts, inv. no 54.11.3). L'*Annunciazione* di Buonconvento nella secchezza del disegno e della stesura del colore, negli accentuati trapassi chiaroscurali, nell'impiego di una tavolozza fredda è vicina ai modi esecutivi del padre Bartolo di Fredi. Le storie di Galgano –che pure come la produzione giovanile di Andrea di Bartolo presentano un debito importante verso la pittura di Bartolo di Fredi– condividono con questo dipinto, al netto delle differenze di scala, certe rotondità delle carni, gestualità interrotte e sospese nel vuoto, ma sono altresì caratterizzate da una stesura più pastosa, delicati trapassi chiaroscurali e una selezione cromatica delle vesti vivace e luminosa, un'accentuata attenzione descrittiva, e panneggiamenti più elaborati –si veda la scena dei *Funerali di san Galgano* e si confrontino gli abiti dalle pieghe tubolari dei monaci con quello del san Francesco nella basilica dell'Osservanza a Siena–. Tutti questi elementi sembrano indicare una datazione del ciclo galganiano tra l'*Annunciazione* del 1397 e i quattro santi nella basilica del 1413, entro il primo decennio del XV secolo.

Rispetto al ciclo galganiano, l'altro esteso ciclo agiografico attribuito ad Andrea di Bartolo, quello dedicato ai santi Anna e Gioacchino (Washington, National Gallery of Art, inv. no. 1939.1.41-1939.1.43), appare successivo –vicino ai quattro santi senesi–, poiché caratterizzato da più elaborate logiche narrative (maggior numero di personaggi, che si relazionano tra loro in maniera più complessa, approfondito studio della spazialità), una più raffinata descrizione psicologica dei personaggi, e un più accentuato decorativismo (lumezzature dei tessuti che ne suggeriscono la preziosità; decori delle vesti e degli edifici in oro a missione). La lavorazione della lamina d'oro è abbastanza semplice: sia i bordi delle scene di formato rettangolare (meno la tavoletta [III], nella quale la punzonatura del margine superiore è stata resecata) sia i nimbi dei personaggi sono costituiti da punzoni a rosette esapetale emergenti da fondo granito. Un impiego naturalistico di lamina metallica –forse stagno o argento– doveva in origine andare a

impresiosire la raffigurazione della spada di Galgano nelle scene [III], [IV] e [V], dove ora si apprezza solo il bolo. Nella scena [V] invece la saetta che uccide uno dei tre invidiosi è resa tramite razzatura eseguita tramite incisione. Non è presente traccia di lavorazione a missione, tecnica che caratterizza invece il ciclo dedicato ad Anna e Gioacchino.

## FONTI

Siena, Archivio di Stato, Ms. D 109, cc. 333-335 (*A di 27 agosto 1711...Notizie appartenenti al venerabile monastero della Beata Vergine Maria degli Angeli, posto in Siena nella strada anticamente detta della Maddalena e dalla porta già detta del Oliviera. La santa reliquia della testa di Santo Galgano l'anno 1407 si conservava nella chiesa dello spedale di Santa Maria della Scala di Siena come si legge nel libro de' Concistori della città di quest'anno dove volendo il pubblico lavare questa santa reliquia in occasione di una solenne processione che doveva farsi il mese di aprile ne fu dato più promesse da cittadini sanesi, per manutenzione di detto ospedale. E nel libro delle Deliberazioni del suddetto spedale dell'anno 1404 all'anno 1435 in foglio 62 si trova che il dì 4 aprile 1407 che la testa di santo Galgano con altre reliquie dello spedale, e d'ordine di messere Pavolo di Pavolo Scafucci rettore di detto spedale fu prestata detta reliquia al monastero Agnolo de Servi di Maria per far la festa come economo e procuratore del Monastero e monaci di Santo Galgano qual reliquia ce la depositorono detti monaci a Siena con un quadro in tavola con l'effigie di santo Galgano il quale tiene in mano il ciborio con la sua testa dentro, che detto quadro ci è al presente in detto spedale*);

Pisa, Archivio di Stato, *Comune* D 236, cc. 307-315v [Inventario Zucchetti, 1796], citato in Pisani, 2014 (*Sei quadri, alti sestì 4 ½ che cinque rappresentano diversi fatti, e miracoli di San Galgano, ed il sesto l'Esequie di Sant'Antonio da Padova. Di Giotto*).

## BIBLIOGRAFIA

Polloni, 1837, pp. 6, 11, 12, 15 ([I], [II], [V], [VI] Giotto);

Supino, 1894, pp. 40, 44, 45 ([I] Scuola fiorentina (di Giotto), sec. XIV, proveniente dal monastero di San Domenico; [II], [III], [V], [VI] Scuola fiorentina (di Giotto), sec. XIV, proveniente dalla collezione Zucchetti);

Bellini Pietri, 1906, pp. 84, 91-93 ([I], [II], [III], [V] Scuola di Giotto; [VI] Scuola fiorentina, XIV secolo);

Sirén, in «L'arte», 9, 1906b, p. 335 ([VI] *Maestro pisano del 1380...pezzo d'una predella, rappresentante la morte di San Francesco, nel Museo civico di Pisa. (Sala terza, n. 28)*); stesso autore

di due scene della leggenda di *Sant'Antonio* di Martino di Bartolomeo in Pinacoteca Vaticana);

Perkins, in «Rassegna d'Arte Senese», 3, 1907, 3, p. 74 ([I], [II], [III], [V] *Bartolo di Fredi: Pisa – Museo civico*, N. 41, 42, 45, 46 – «*Quattro scene della Vita di San Galgano*». *Componevano originalmente, senza dubbio, il gradino di qualche pala d'altare ora perduta. Caratteristici e piacenti lavori d'un colorito fresco e vivace. Ascritti dal nuovo catalogo ufficiale alla Scuola Fiorentina di Giotto*»);

Berenson, 1909, p. 141 ([I], [II], [III], [V]): Bartolo di Fredi; 41, 42, 45, 46. *Legend of S. Galgano*);

Van Marle, 1920b, p. 155, nota 7 (Bartolo di Fredi; Perkins [...] *fait également mention de panneaux de prédelle à la Galerie de Pise*);

Lasinio, 1923, [Inventario Lasinio, 1816], pp. 49-50 ([VI] *Detto piccolo esprime la morte di S. Antonio Abate con una quantità di frati e tre vescovi. Autore: Giotto. Legato Zucchetti*; [IV] *Detto della grandezza come il suddetto, esprime un giovine santo seduto sopra un colle, e in distanza molte femmine e uomini. Autore: creduto del Cavallini. Del legato Zucchetti*);

Lavagnino, in «L'arte», 26, 1923, pp. 82, 85 ([I], [II], [III], [V], [VI] *Riconduce tutte le tavolette pisane a un medesimo pittore, secondo lui pisano che, molto probabilmente, fu contemporaneo del secondo Turino o del maestro un poco più giovane, rientra anche lui nello stesso gruppo. Fu questi un pittore di piccole tavole in cui le figurette son dipinte con cura e minuzia...Le tavolette fino ad ora enumerate sono attribuite a Nello Vanni*);

Van Marle, V, 1925, p. 270 (*A little group has been united by Signor Lavagnino as the productions of one artist, who shows some connection in style to Turino Vanni the Second. His works include four scenes from the legend of St. Galganus (Room V, nos. 19, 20, 23 and 24), the funeral of St. Francis of Assisi and of St. Thomas Aquinas (Room V, nos. 21 and 22) the Flagellation and the Crucifixion (Room V, no. 19)*);

Offner, 1927 a (*Pisan school, c. 1400, with strong Siennese influence* [commento orale riportato nella scheda dell'opera nella Frick Art Reference Library, inv. 4 1071 00410680])

Berenson, 1932, pp. 9, 46 ([I], [II], [III], [V] Bartolo di Fredi; [VI] Andrea di Bartolo);

Vigni, 1950, pp. 65-66 ([II], [III], [V], [VI] Andrea di Bartolo; ipotizza per tutte le tavolette la provenienza da San Domenico, documentata solo per la tavoletta [II]);

Zeri, in «Burlington magazine», 107, 1965, pp. 746, 255-256 ([IV] *The panel appears to be the sixth element of a series, the remaining portions of which, all in the National Museum of Pisa [II], [III], [III], [V], [VI], are usually considered as the standard representation of the Legend of Saint Galganus. The attribution to Andrea di Bartolo needs no comment, but it is not clear whether the six scenes were originally parts of an altarpiece with the figure of the Saint in the centre, or if they were*

*arranged instead to form the shutters of a niche with a statue, as the arched top of two of the Pisa panels would seem to suggest);*

Berenson, 1968, p. 7 ([I], [II], [III], [V], [VI] Andrea di Bartolo);

Carli, 1974, pp. 61-62 ([I], [II], [III], [V], [VI] Andrea di Bartolo, *ante* 1400; Nota la dipendenza iconografica dal reliquiario di Frosini; ipotizza che le tavolette facessero parte di un altare o custodia reliquiario, la cui forma non è facilmente ricostruibile);

Carli, 1981, p. 238 (*Cinque deliziosi pannelli – quattro nel museo di Pisa e uno in quello di Dublino – con la Leggenda di San Galgano, che forse, con altri oggi perduti, ornarono la custodia del dugentesco reliquiario della testa del santo*);

Fahy, 1985 ([I]-[VI] *Andrea di Bartolo* [commento orale riportato nella scheda dell'opera nella Frick Art Reference Library, inv. 4 1071 00410680])

Susi, 1993, pp. 28-30 (*Occorre comunque notare che nelle fonti iconografiche trecentesche...sono spesso rappresentati episodi che non trovano un valido riscontro nelle fonti manoscritte coeve o in quelle ancora più antiche. Ad esempio, nel ciclo pittorico trecentesco conservato presso il Museo di San Matteo a Pisa e attribuito a Bartolo di Maestro Fredi, è raffigurato l'episodio della visita dei parenti all'eremo del santo. Nelle fonti più antiche tale episodio non ha un grande rilievo...Bartolo ha invece rappresentato la scena raffigurando i parenti del santo insieme a una fanciulla. Ciò sembra corrispondere in pieno a quanto narrato in seguito da Lombardelli...La stretta corrispondenza fra le fonti iconografiche e le biografie più tarde è riscontrabile anche in altre raffigurazioni di Bartolo, e precisamente quella dell'arcangelo che arresta il cavallo di Galgano durante il suo viaggio a Civitella e quella in cui san Michele conduce per le briglie il cavallo del santo verso Montesiepi. Anche queste due raffigurazioni trovano un sorprendente riscontro nelle biografie del Lombardelli e degli altri autori più tardi, mentre nelle fonti più antiche san Michele è presente esclusivamente nelle due esperienze oniriche. La rappresentazione dei funerali di Galgano...è piuttosto riferibile non al momento dell'originaria sepoltura dell'eremita, bensì a quello della definitiva depositio del corpo di Galgano, che...dovette forse avvenire alla presenza dei delegati papali incaricati dell'inchiesta...si può dunque ipotizzare che gli episodi attestati nelle fonti iconografiche, che non trovano precedenti narrativi nelle *Vitae*, devono probabilmente dipendere...da una contemporanea biografia, della quale, allo stato attuale delle conoscenze, non esiste più traccia (o, com'è già stato ipotizzato, da una longeva tradizione orale), ma che certamente fu ampiamente utilizzata dagli autori cinquecenteschi e seicenteschi);*

Gernez, in « Médiévales », 28, 1995, pp. 93-112 ([nota 28, 101] *La même scène [III] a été reprise par Andrea di Bartolo ; à notre avis elle peut évoquer le rôle des ermites dans le défrichement local ou bien Galgano coupant une branche pour construire sa cabane, comme il sera présenté par Giovanni di Paolo sur la prédelle du polyptyque de San Galgano ;[102] Andrea di Bartolo (1389-1428) peindra une scène similaire sur une tablette de bois [IV], et l'analogie entre l'orfèvrerie et la*

*peinture donne à penser qu'Andréa di Bartolo avait vu le reliquaire de la tête de saint Galgano ; [104] Une série de tablettes de bois de petit format (45 cm x 45 cm), peintes sans doute pour un usage privé par Andrea di Bartolo (1389-1428) montre bien la filiation des images du XV<sup>e</sup> siècle par rapport au reliquaire. Andrea reprend, entre autres scènes, la mort de saint Galgano. Au premier plan Galgano, ici aussi auréolé, gît sur une civière. La couleur permet de distinguer nettement les Cisterciens en habit blanc, les compagnons de Galgano en habit gris et les prélats, dont la magnifique vêtue est rendue par le peintre qui emprunte là les techniques de l'orfèvrerie. L'organisation de la scène évoque les représentations de la mort de saint François d'Assise, et, notamment la fresque peinte par Giotto dans la basilique inférieure d'Assise<sup>39</sup>. Le vêtement de Galgano ressemble à celui de François. Comme à Assise, les compagnons arrivent sur la gauche de l'image, portant le même type de croix de procession. La basilique sert de décor. D'un côté, les similitudes entre la fresque dirigée par Giotto et le petit panneau peint par Andrea di Bartolo rappellent la formation des artistes siennois sur le grand chantier des basiliques franciscaines. De l'autre, en relation avec les thèmes franciscains et cisterciens, s'élabore l'image de Galgano chevalier converti ; [nota 37, 104] La restauration récente n'a fait apparaître aucune trace de charnière ni de fermeture. Ces tableaux appartiennent à la phase finale de l'œuvre du peintre ; vivement colorés, ils présentent chacun une frise de dentelle dorée);*

*Chelazzi Dini, in Pittura Senese, 1997, pp. 198, 200 (Andrea di Bartolo; tra i dipinti più deliziosi e ricchi di grande immediatezza narrativa vanno annoverate le sei tavolette con Storie di san Galgano (cinque nel museo di San Matteo a Pisa, una nel Museo di Dublino) che forse facevano parte di un altare o di una custodia reliquiario);*

*Burresi-Caleca, 1999, pp. 31, 43 (Tavolette probabilmente di provenienza non pisana);*

*Cioni, 2005, pp. 187-188, nota 329, 190-192, 196-197 ([nota 329] Non concordo sul fatto che gli smalti di Frosini abbiano rappresentato per Andrea di Bartolo un precedente stilistico significativo, mentre il discorso è diverso per ciò che concerne l'iconografia. L'artista...sembra in effetti aver guardato con attenzione tanto ai bassorilievi del Reliquiario della testa di San Galgano, quanto agli smalti di Frosini; [pp. 190-191] per eseguire la sua opera il pittore osservò attentamente due reliquiari [reliquiario di San Galgano, reliquiario della testa di san Galgano] la cui provenienza dall'abbazia di San Galgano è fuori discussione, ma soprattutto dalla tavoletta con la Depositio delle spoglie del Santo sulla quale mi soffermerò tra breve...quanto alle storie mancanti che dovevano completare la serie a noi pervenuta del pittore senese, è evidente che del ciclo doveva far parte quella con San Galgano in atto di configgere la spada nella roccia, emblematica del cambiamento di vita del Santo...non sembra fuori di luogo pensare che almeno due storiette...avessero per tema la seconda visio di Galgano e, forse, almeno una raffigurasse la Tentazione di Galgano da parte del demonio..., così come non è da escludere che il ciclo potesse comprendere l'immagine del Santo in preghiera di fronte alla propria spada...Sarei propensa a credere che le Storie di San Galgano di*

*Andrea di Bartolo...potrebbero essere state i pannelli di una 'arliquiera' destinata alle reliquie di San Galgano...non si può escludere...che esse facessero parte di una tavola d'altare...[Riguardo la collocazione originaria] se la soluzione più logica e più corrispondente alla realtà storica a cui viene fatto di pensare è che la destinazione dell'opera fosse l'abbazia di San Galgano, occorrerà non dimenticare comunque che all'inizio del Quattrocento – a causa delle difficoltà attraversate in quel momento dall'Abbazia – le reliquie del Santo erano conservate nello Spedale di Santa Maria della Scala. [196]);*

Boskovits, in «Arte cristiana», 99, 867, 2011, p. 422 nota 9 (Opera di Andrea di Bartolo risalente alla fine del XIV secolo);

Fiorentino, in *Speciosa Imago*, 2014, pp. 137-148 ([133] *Le tavolette del ciclo galganiano devono essere poste, a mio parere, più adeguatamente a confronto con alcune miniature all'interno dei corali di Lecce...* Sarei propenso a considerare affini la grande pala di Buonconvento, il ciclo galganiano e le miniature del graduale (datate tra la fine del Trecento e il 1420). Queste opere sono assolutamente distanti dalla pala dell'Osservanza, 1413, che segna un termine post quem oltre il quale non mi parrebbe opportuno datarle; [134] *Proporrei una datazione delle tavolette galganiane tra il 1400 e il 1410 circa, nel momento in cui l'abbazia è in crisi e i reliquiari [reliquiario di San Galgano, reliquiario della testa di san Galgano] vengono spostati a Siena. Le tavolette pisane avrebbero costituito un trittico agiografico piuttosto grande con i sei riquadri a noi pervenuti: infatti l'altezza complessiva delle tre tavolette raffiguranti rispettivamente L'arcangelo Michele ferma Galgano sulla strada per Civitella, san Galgano a Montesiepi taglia i rami di un albero per fare una croce, I tre frati disobbedienti vengono puniti (le quali, come già detto, presentano sul retro una continuità delle venature del legno e i cavicchi posti sullo stesso lato) è all'incirca un metro e trenta (precisamente 132,3 cm sommando le altezze, misurate di persona, dei tre elementi). Le sei storie costituivano due grandi pannelli suddivisi in tre riquadri dipinti per parte larghi ognuno all'incirca 44,5 cm. I cavicchi laterali servivano per collegarli a una tavola centrale raffigurante probabilmente il momento più importante della vita di Galgano, la preghiera di fronte alla spada confitta nella pietra. Se supponiamo che la tavola centrale fosse un poco più larga per dare più spazio alla figura del santo, si costituirebbe un trittico piuttosto grande, presumibilmente più di un metro e mezzo di larghezza. Il prototipo per un trittico di questo genere poteva essere uno dei più importanti dipinti del Trecento senese, quello di Simone Martini raffigurante le storie del beato Agostino Novello...Non si deve escludere la possibilità che vi siano delle storie mancanti, come già la Cioni aveva notato, ma questo richiederebbe altri due sportelli, uno per lato);*

Gianni, in *Speciosa Imago*, 2014, pp. 111-127 (Andrea di Bartolo, fine del XIV secolo; *Nella seconda parte di questo lungo ciclo [del reliquiario della testa di san Galgano], cioè nelle*

*scene che riguardano la morte e le successive tappe dell'anima di Galgano, vediamo il santo non più rappresentato come cavaliere ma con l'abito cistercense. Con questa connotazione monastica lo ritroveremo successivamente, verso la fine del XIV secolo, soltanto nella scena della morte nel ciclo delle tavolette pisane attribuite ad Andrea di Bartolo, su cui torneremo brevemente, e non si incontrerà più neppure in contesto cistercense come vedremo...Il ciclo, certamente incompleto perché manca la scena fondamentale della conversione di Galgano, anche se commissionato dai Cistercensi, probabilmente non stette mai presso l'abbazia);*

Pisani, in *La fortuna dei primitivi*, 2014, pp. 252-255 (1395-1400; *Le tavolette qui in esame...trovano i confronti migliori con opere ancora influenzate da Bartolo di Fredi...Le tracce di una traversa e l'assenza di segni di cardini/cerniere lungo i margini dei frammenti superstiti scoraggiano l'idea che potesse trattarsi di un grande tabernacolo ad ante...mentre la venatura verticale del legno e la diversa sagoma delle tavole impediscono di credere che fossero un tempo parte di una predella...La studiosa avvicina l'insieme al trittico di San Bartolomeo di Lorenzo di Niccolò, oggi al Museo Civico di San Gimignano, e al polittico smembrato con storie di santa Brigida, dipinto da Lippo d'Andrea verso il 1420...Non è necessario pensare che la serie sia incompleta: la scena più importante, con san Galgano che pianta la spada nella roccia, poteva infatti essere ritratta al centro...La studiosa propone la provenienza del complesso dall'eremo dei santi Giorgio e Galgano alla Spelonca, sul monte Moricone, considerato che tutte le opere citate nell'inventario di Sebastiano Zucchetti provengono dal territorio di Pisa);*

Cioni, 2015, pp. 37-39 ([38-39] *In base al dato di fatto che il pittore dimostra di aver osservato con scrupolosa attenzione entrambi i reliquiari eseguiti ormai da tempo per l'abbazia di San Galgano...si può avanzare qualche considerazione circa la cronologia del complesso pittorico, direi con tre possibilità. La prima è che Andrea di Bartolo lo abbia portato a compimento prima che gli importanti reliquiari – in seguito alle difficoltà attraversate dall'abbazia verso la fine del XIV secolo – venissero trasferiti nello spedale di Santa Maria della Sala, dove è probabile si trovassero già all'inizio del Quattrocento, secondo quanto informa Sigismondo Tizio, dal 5 dicembre 1403. Questi preziosi contenitori dovettero rimanere presso lo Spedale quanto meno fino al 20 aprile 1408, allorché se ne sancì la definitiva restituzione all'abbazia...Si può supporre dunque che già prima del 1403 il duecentesco Reliquiario della Testa e, con ogni probabilità anche quello 'di Frosini' – non si trovassero più nell'abbazia. La seconda possibilità è che il complesso pittorico sia stato realizzato durante il periodo in cui i reliquiari si trovavano nello Spedale. La terza è che l'occasione della commissione ad Andrea di Bartolo sia stata la restituzione delle reliquie all'abbazia...anche per la franchezza che caratterizza lo stile delle tavolette – sono favorevole comunque a collocarle in un momento non tardo della sua attività.)*

Conti, in *San Guglielmo di Malavalle*, 2020, 26-27, nota 24 (*Nel ms K.VII.24 della Biblioteca Comunale degli Intronati di Siena (BCIS, ms. K.VII.24), alcune carte del Lombardelli sono dedicate*

*alla descrizione di immagini della vita del santo...Quando il Lombardelli scrive (c. 734r): «Il vescovo di Massa, e di Volterra, et l'Abbate de' sermari [i.e. Casamari] et suoi monaci con grandissima solennita lo seppelliscono havendolo prima vestito a Monaco», potrebbe aver avuto dinanzi a sé l'ultima delle tavolette di quello che credo il più antico ciclo pittorico realizzato sul santo chiusdinese, opera di Andrea di Bartolo databile tra la fine del Trecento e l'inizio del Quattrocento, attualmente diviso tra il Museo Nazionale di San Matteo di Pisa e la National Gallery of Ireland di Dublino).*

## MOSTRE

[VI] Dublin 1964 (s. n. cat.);

[VI] London 1965 (n. 93).

## FOTOGRAFIE

Anderson, 28760-28764;

[I]

Anderson, 28761 [*ante* 1928];

Fondazione Zeri, Fototeca, 22524 [senza data];

Pisa, Soprintendenza, Archivio Restauri, 1512 [*ante* 1952];

Pisa, Soprintendenza, Archivio Restauri, 38642 [*ante* 1999];

Pisa, Soprintendenza, Archivio Restauri, 2994, 2995 [*ante* 2013, fronte e retro];

[II]

Anderson, 28762 [*ante* 1928];

Pisa, Soprintendenza, Archivio Restauri, 3495 [*ante* 1958];

Pisa, Soprintendenza, Archivio Restauri, 38644 [*ante* 1999];

Pisa, Soprintendenza, Archivio Restauri, 2996, 2997 [*ante* 2013, fronte e retro];

[III]

Fondazione Zeri, Fototeca, 22521 [senza data];

Pisa, Soprintendenza, Archivio Restauri, 3494 [*ante* 1958];

Pisa, Soprintendenza, Archivio Restauri, 38640 [*ante* 1999];

Pisa, Soprintendenza, Archivio Restauri, 2998, 2999 [*ante* 2013, fronte e retro];

[IV]

Dublin, National Gallery of Ireland [senza data];

Dublin, National Gallery of Ireland [senza data];

[V]

Pisa, Soprintendenza, Archivio Restauri, 3493 [*ante* 1958];  
Pisa, Soprintendenza, Archivio Restauri, 38643 [*ante* 1999];  
Pisa, Soprintendenza, Archivio Restauri, 3000, 3001 [*ante* 2013, fronte e retro];  
[VI]  
Fondazione Zeri, Fototeca, 22526 [senza data];  
Getty Research Institute, Fototeca, 65286 [senza data];  
Pisa, Soprintendenza, Archivio Restauri, 3492 [*ante* 1958];  
Pisa, Soprintendenza, Archivio Restauri, 38641 [*ante* 1999];  
Pisa, Soprintendenza, Archivio Restauri, 3002, 3003 [*ante* 2013, fronte e retro];  
Pisa, Soprintendenza, Archivio Restauri, 1712.

Pittore fiorentino del XIV secolo; pittore quattrocentesco (Maestro di Marradi?)

*Santa Reparata e quattro storie della sua vita; San Zanobi; San Giovanni Battista*

Firenze, Museo dell'Opera del Duomo – *Inv. No. 130*

1360-1370 circa; ultimo quarto XV secolo

Tavola verticale, già cuspidata

Tempera su tavola, fondo oro; 113 x 78 x 13 cm

## ISCRIZIONI

-

## VICENDE STORICHE

La tavola fa parte del più antico nucleo di opere del Museo dell'Opera del Duomo, dove è tutt'ora conservata (Becherucci-Brunetti, 1970). La provenienza *ab antiquo* dalla cattedrale sembra essere suggerita dalla menzione di «un colmo di Santa Liberata colle storie» in una delibera del 1439 dell'Opera del Duomo, con cui si progettava di vendere una trentina di tavole considerate ormai antichizzate –tra cui la nostra–, nell'ambito di un generale rinnovo dell'arredo interno del Duomo, e di cui si chiese una stima al pittore Bicci di Lorenzo (Poggi, 1988; Frosinini, 1995). La tavola qui studiata dovette coincidere anche – come ha supposto Poggi (1909) e poi i Paatz (1952) – con quella che Agostino Lapini (1900 [1584]) ricordò nel suo diario in data 17 ottobre 1584 («la pittura e tavola di Santa Reparata»), nel corso della visita pastorale dell'Arcivescovo Alessandro Marzi Medici in Santa Maria del Fiore, sopra l'antica cassa di marmo del santo nella cripta sotto la nuova cappella di San Zanobi, nella tribuna centrale in asse con l'altare maggiore e la porta maggiore.<sup>608</sup> Un secolo dopo, il dipinto venne ricordato da Del Migliore (1684) come unica testimonianza figurata del culto della santa, che veniva esposto una volta all'anno, nel giorno della sua festa (8 ottobre), senza specificarne però la collocazione.

Non abbiamo notizia di altari dedicati alla santa nella nuova chiesa di Santa Reparata, ma sappiamo che quella antica era dotata di un coro superiore sopraelevato (*chorum desuper voltas*), dove si trovava un altare dedicato a santa Reparata (*ad Altare Beate Reparate ascendentes Missam devotissime celebramus*), come conferma il *Mores et consuetudines*

<sup>608</sup> POGGI, *Il duomo...*cit., I, pp. XCIV-XCV.

*canonice florentine*, una raccolta di prescrizioni per il clero della cattedrale di Santa Reparata databile al XIII secolo.<sup>609</sup> La *confessio* sottostante ospitava invece quello di san Zanobi; in questo ambiente nel 1331 avvenne l'*inventio* dei resti di san Zanobi –qui traslati nel corso del IX secolo da San Lorenzo–, in una cassa all'interno dello stesso sarcofago marmoreo sul quale nel 1584 stava la tavola di santa Reparata e che venne sostituito nel 1439 dalla cassa bronzea eseguita da Lorenzo Ghiberti. Non è chiara quale potesse essere stato il motivo della ridipintura di fine Trecento della tavola, esprime il medesimo programma iconografico dell'ultimo strato pittorico, oggi visibile (mentre non ha senso in questa sede interrogarsi sulla commissione della più antica versione della tavola, non essendovi certezza sul soggetto). Tuttavia, esso può essere ben contestualizzato nel corso del Trecento, quando in risposta al mancato ritrovamento dei resti della santa nella cattedrale omonima e quindi della giustificazione storica della sua venerazione – a differenza di quanto invece era avvenuto con san Zanobi–, e allo sfortunato tentativo di acquisto delle sue reliquie (1352), il culto di Reparata venne messo in relazione con la vittoria della città di Firenze sui Goti di Radagaiso, nonostante quest'ultima fosse avvenuta il 23 agosto e non l'8 ottobre. Questo spiega la diffusa iconografia del XIV secolo con santa Reparata vessillifera, recante lo stendardo guelfo a croce rossa in campo bianco, in compagnia –assieme a san Zanobi– del principale patrono di Firenze, san Giovanni Battista.<sup>610</sup>

## ICONOGRAFIA

Al centro è raffigurata la santa in piedi, nella mano destra lo stendardo del popolo fiorentino, con croce rossa su campo bianco, e nella sinistra la palma del martirio e un libro, forse alludente genericamente al Vangelo, dal momento che di santa Reparata non si ricorda alcuna produzione letteraria. Ai lati, sono quattro scene della sua vita: [I] *Martirio del piombo fuso*; [II] *Martirio delle piastre roventi*; [III] *Reparata viene rinchiusa dentro una fornace*; [IV] *Decollazione di Reparata*. Negli scomparti dell'ordine inferiore sono raffigurati san Giovanni Battista e san Zanobi, gli altri due principali patroni di Firenze. Il culto per Reparata è testimoniato nei martirologi a partire dall'VIII secolo, e i primi *Acta* risalgono

<sup>609</sup> MORENI D., *Descrizione della chiesa della SS. Nunziata di Firenze*, Firenze 1791, pp. 7, 36, nota 1, 60-61; L. Fabbri, in *I libri del Duomo di Firenze: codici liturgici e Biblioteca di Santa Maria del Fiore (secoli XI - XVI)*, catalogo della mostra (Firenze, Biblioteca Medicea Laurenziana, 23 settembre 1997 – 10 gennaio 1998), a cura di L. Fabbri, M. S. Tacconi, Firenze 1997, pp. 175-176.

<sup>610</sup> BENVENUTI A., *Arnolfo e Reparata. Percorsi semantici nella dedizione della cattedrale fiorentina*, in *Arnolfo's moment*, atti del convegno (Firenze, Villa I Tatti, 26-27 maggio 2005), a cura di D. Friedman, J. Gardner, M. Hainesm Firenze 2009, pp. 233-252.

al secolo successivo (BHL 7183). A Firenze i più antichi testimoni della leggenda di Reparata risalgono all'XI secolo; la cattedrale fiorentina conserva un testimone della leggenda della santa, databile alla seconda metà del XIV secolo, indipendente dalle vite finora conosciute (BHL 7183-7189), ma comunque costituente una loro rielaborazione,<sup>611</sup> e coerente col programma iconografico della tavola, commissionata anch'essa per la cattedrale fiorentina nel medesimo clima di recupero civico della personalità di Reparata, conseguente al fallito tentativo di giustificazione storica del suo culto tramite l'*inventio* di sue reliquie (vedi *supra*). Questo si esemplificò per esempio nella sovrapposizione forzata voluta nel 1353 dai priori del *dies festivitatis* della santa (8 ottobre) con la vittoria dei fiorentini sui Goti di Radagaiso – che in realtà avvenne il 23 agosto – e l'istituzione di un pallio in quel giorno.<sup>612</sup> In questo senso è quindi da leggere la raffigurazione di Reparata vessillifera, con lo stendardo guelfo a croce rossa su campo bianco. Anche la compresenza, ai piedi della santa, di san Giovanni Battista e san Zanobi, rispettivamente patrono principale e copatrono secondario assieme a Reparata di Firenze, esemplifica quel processo che ebbe luogo nel XIII-XIV secolo «di ricapitolazione della memoria civica che aveva progressivamente assimilato e fatto proprio il sedimento della tradizione sacra municipale ricondensandolo – falso o vero che fosse – nel 'contenitore' semantico della cattedrale».<sup>613</sup>

La confusione agiografica che ha portato alla sovrapposizione delle identità delle sante Reparata e santa Margherita detta Pelagio, ha origine nell'invito dei Bollandisti nella *Bibliotheca Hagiographica Latina* a confrontare la *Vita* di Reparata con quella di «Margarita, alias Reparata, dicta Pelagius», seppur nella vita di quest'ultima non vi sia alcun riferimento a Reparata. Per ragioni di similitudini onomastiche o di sovrapposizione di festività, la confusione agiografica ha toccato anche le figure di Albina Marina, Margherita d'Antiochia, Pelagia, Restituta, Teodora e Taide.<sup>614</sup>

## STATO DI CONSERVAZIONE

---

<sup>611</sup> BENVENUTI A., *Sargassi agiografici: santa Reparata e i resti di altri naufragi*, in *Ingenita curiositas. Studi sull'Italia medievale per Giovanni Vitolo*, a cura di B. Figliuolo, R. Di Meglio, A. Ambrosio, Battipaglia 2018, p. 299-318, in particolare pp. 309, nota 50, 311-317.

<sup>612</sup> VILLANI M., in "Cronica" di Matteo e Filippo Villani, con "Le vite d'uomini illustri fiorentini" di Filippo e "La cronica" di Dino Compagni, [XIV-XV secolo], a cura di A. Mauri, Milano 1834, p. 106; BENVENUTI, *Sargassi agiografici...*cit., p. 310.

<sup>613</sup> BENVENUTI, *Arnolfo e Reparata...*cit., pp. 251-252.

<sup>614</sup> MAGGIONI G. P. in JACOPO DE VORAGINE, *Legenda aurea...*cit., II, pp. 1566-1567, 1668-1671; BENVENUTI, *Sargassi agiografici...*cit., e bibliografia precedente.

Nel 1904 (*Catalogo Duomo*) il dipinto è ricordato da Poggi come molto restaurato e un cattivo stato di conservazione, con diffuse cadute di colore, spaccature, episodi di ingiallimento e ridipinture, è documentato per tutto il secolo, fino al restauro del 1989 (Crutwell, 1908; Becherucci, 1970; Report, 1989; Preti, 1989), in seguito al quale le condizioni strutturali del dipinto sono migliorate (scheda Opafi).<sup>615</sup> Durante questo intervento (restauratore: S. Scarpelli), il primo documentato in epoca moderna, ci si rese conto che l'ultimo strato pittorico, di fine XV, ne nascondeva altri più antichi, uno di fine XIV secolo e uno ancora più antico, «probabilmente della fine del XI secolo». Si osservò inoltre che la tavola era stata modificata, privata della cuspidata e resa rettangolare. La traccia di questa modifica sono coerenti col ricordo dell'opera come «colmo»: il termine, usato anche per descrivere la tavola di santa Caterina de' Bischeri, cuspidata, indicava il vertice, il culmine, il punto di massima elevazione.<sup>616</sup> Nel corso di questo restauro si scelse di non asportare *in toto* la ridipintura del XV secolo, limitandosi ad aprire una finestrella sull'ultima storia del ciclo dedicato alla santa, portando alla luce lo strato pittorico intermedio di fine XIV secolo, e pulendo la restante superficie dipinta (scheda Opafi). La cornice rinascimentale di fine XV secolo è stata l'oggetto principale dell'ultimo intervento di restauro, nel corso del quale la lamina d'oro è stata pulita e stabilizzata.<sup>617</sup>

#### NOTE CRITICHE

Come è stato dimostrato nel corso del restauro del 1989, il dipinto che oggi vediamo è costituito da tre strati pittorici: per il più antico è stata ipotizzata una datazione «probabilmente della fine del XI secolo»; quello intermedio dovrebbe risalire alla fine del XIV secolo; quello più recente alla fine del XV secolo. In quest'ultimo, sul quale è stata aperta –nel corso del restauro del 1989– una finestra sullo strato sottostante, in corrispondenza della scena [IV] *Decollazione di Reparata*. La particolarità del dipinto deriva dal fatto che le soluzioni formali adottate nell'ultimo strato risultano spurie, rispecchiando almeno l'impostazione dello stato precedente. Nel caso della tavola qui studiata, ciò ha reso difficoltosa e incerta la lettura formale che infatti è stata molto generica fino a Becherucci (1970), che ha ricondotto l'opera a Lorenzo di Niccolò di Pietro Gerini, e a Todini (scheda Opafi), che ebbe il merito di accorgersi, ancora prima

---

<sup>615</sup> Firenze, Museo dell'Opera del Duomo, Archivio Restauri, fascicolo relativo alla tavola.

<sup>616</sup> *Colmo*, in *TLIO (Tesoro della Lingua Italiana delle Origini)*, ad vocem (<http://tlio.ovi.cnr.it/TLIO/>).

<sup>617</sup> Firenze, Soprintendenza, Archivio Storico, UR 13366.

delle indagini svolte in occasione del restauro, che lo stato superficiale costituiva un rifacimento di fine XV secolo –secondo lo studioso a opera del Maestro di Marradi– di un dipinto di fine XIV secolo. Nella ridipintura di fine XV l'impostazione trecentesca delle scene è stata mantenuta e i nimbi in lamina d'oro –difficilmente camuffabili– sono stati coperti di pittura e resi poi tramite oro a missione in scorcio, ad eccezione delle figure di san Giovanni Battista e san Zenobi nell'ordine inferiore di riquadri, i quali conservano il nimbo trecentesco.

Per quel poco che si riesce ad apprezzare delle caratteristiche formali della pittura di fine Trecento, dalla lavorazione dei nimbi e dal tentativo di restauro nella scena con [IV] *Decollazione di Reparata*, chi scrive ritiene plausibile l'attribuzione al pittore fiorentino a Andrea Bonaiuti. I nimbi negli episodi sono resi tramite punzoni a bolli emergenti dal fondo granito, così come di norma nella produzione di Andrea da Firenze,<sup>618</sup> mentre quello che adorna la figura centrale della santa è decorato da composizioni di bolli bordati a risparmio, emergenti da fondo granito e a forma di rosette esapetale, simili ad altre rintracciabili nella produzione del pittore (si veda per esempio il motivo che decora il nimbo del beato Pietro Petroni da Siena, oggi a Berkely).<sup>619</sup> Nella scena della *Decollazione di Reparata*, in origine su fondo d'oro, si possono rilevare alcuni dei più tipici tic stilistici di Andrea da Firenze, quali le braccia ricurve ed elastiche, quasi prive di gomito, le fronti estese e le gobbe pingui che emergono dai vestiti, le grazie e gli involucri dei bordi del mantello (si veda lo stesso motivo nella santa Maria Maddalena Pigli),<sup>620</sup> la conformazione a uovo delle teste dei personaggi (si confronti quella del giustiziere di Reparata con quella del san Leonardo del polittico del Carmine, o quella della figura centrale, dalla forma ancora leggibile nonostante la ridipintura, con quella della Vergine nel medesimo polittico),<sup>621</sup> il modo di rendere la vegetazione sullo sfondo. Tutti questi elementi trovano numerose possibilità di confronto, al netto dello scarto dimensionale, con gli affreschi della sala del Capitolo di Santa Maria Novella, detto anche Cappellone degli Spagnoli, documentabili nel biennio 1365-1367. Si considerino per esempio, nella scena *La chiesa militante e trionfante* nella parete orientale, la fronte sporgente e l'alta attaccatura della nobildonna posizionata all'estrema destra della folla di fronte la nuova Santa Reparata, le gobbosità della coppia di personaggi che stanno per varcare le porte del Paradiso. La ridipintura della tavola di

---

<sup>618</sup> SKAUG, *Punch marks from Giotto to Fra Angelico...*cit., pp..

<sup>619</sup> TRIPPS J., *A Critical and Historical Corpus of Florentine Painting. Tendencies of Gothic in Florence: Andrea Bonaiuti*, sez. IV, vol. VII, Firenze 1996, pp. 147-148.

<sup>620</sup> TRIPPS, *Tendencies of Gothic...*cit., pp. 168-171.

<sup>621</sup> TRIPPS, *Tendencies of Gothic...*cit., pp. 107-115.

*Santa Reparata* per la cattedrale può forse essere messa in relazione col fatto che nel 1366 Andrea di Bonaiuto è ricordato come membro della commissione di pittori della nuova Santa Reparata.<sup>622</sup>

Per quanto riguarda lo strato di fine XV secolo, sembra da prendere in considerazione la proposta di attribuzione al Maestro di Marradi, anonimo pittore di cultura ghirlandaiesca, che operò nell'ultimo quarto del XV secolo nella zona dell'alto Mugello (Todini, 1980). Visto il soggetto, pare utile per la figura centrale della tavola il confronto col paliotto dedicato alla medesima santa, oggi conservato nella chiesa di San Lorenzo a Marradi, ma proveniente assieme ad altri dipinti dell'autore – di fatto i suoi *name pieces* – dalla Badia di Marradi, dedicata a santa Reparata.<sup>623</sup> Al netto delle divergenze derivanti dal fatto che il dipinto del Museo dell'Opera del Duomo costituisce un rifacimento dello strato sottostante, si noti il medesimo candore delle carni e l'appena accennato rossore sulle gote, l'attaccatura alta della chioma sottolineata da un gioiello frontale perlaceo –di ascendenza lippesca–, il bordo della sottoveste che traspare dalla scollatura, decorata da un motivo a cane corrente, la palma scorciata, lo stendardo della città con le estremità attorcigliate al vento, oltre che la medesima palette cromatica in finitura cangiante per le vesti della santa (tunica verde e manto arancio scuro). Anche le storie sembrano confermare un'attribuzione ad un ambito ghirlandaiesco e in particolare a quello del Maestro di Marradi, il modo di rendere le armi, la vegetazione, entro l'ultimo quarto del XV secolo.

## BIBLIOGRAFIA

Lapini, 1900 [1584], pp. 236-237 (*A' di 17 d' ottobre 1584, in mercoledì, l'arcivescovo nostro Alexandro de' Medici sopra detto andò ne l'Opera di Santa Maria del Fiore e volse vedere ciò [reliquie] che vi era...Andorno di poi sotto San Zanobi; e detto arcivescovo ' fece aprire il cassone di marmo dove sta del continuo, sopra, la pittura e tavola di Santa Reparata*);

Del Migliore, 1684, pp. 8-9 (*Il Popolo, che s'era inveterato, e per tanti secoli, avea sentito andar' a torno, così frequente, il nome di S. Reparata, durò fatica, dice il Villani, a scordarsene, il che parendo in un certo modo, che l'inosservanza s'opponesse, e rendesse a vile, le deliberazioni, ch'avevan' avuto dipendenza dal pubblico consenso, costa, essersi di nuovo deliberato, ne' 22 d'Aprile del 1412 al tempo*

---

<sup>622</sup> Milanese G., in VASARI G., *Le opere di Giorgio Vasari*, [XVI secolo], ed. a cura di G. Milanese, I, Firenze 1878, p. 553, nota 5; cfr. ROMANO S., *Andrea di Bonaiuto*, in *Enciclopedia dell'Arte Medievale*, II, 1991, *ad vocem*.

<sup>623</sup> RANDI R., *La pala di santa Reparata*, in *Alla scoperta del Maestro di Marradi*, a cura di L. Galeotti Pedulli, Firenze 2009, pp. 47-51.

*d'un Gonfaloniere degli Aldobrandini chiamato Giovanni, che, non altrimenti per l'avvenire a si dovesse nominare che S. Maria del Fiore; da quel tempo in qua, s'è poi sempr'ita, diminuendo nel popolo così alla gagliarda questa voce, e se ne sarebbe anco del tutto smarrita la memoria di lei, come segue di tutte le cose, quando si vengono a tralasciare, se il Clero, a cui s'aspetta, secondo le costituzioni generali, imponenti il doversi continouare, le commemorazioni solenni delle Chiese, e benefizi tralasciati, non avesse ritenuta S. Reparata con titolare, e ne celebrasse la festa doppia, e l'ottava, con l'intervento de' Priori, e Rettori della Città, per segno dell'antica preminenza tenutavi; non restando al presente da vedersi di lei altra figura, statua, o simulacro, che un sol quadro, il qual anco non affisso, vi s'espone una volta l'Anno, nel giorno della sua festa);*

*Catalogo del Museo di Santa Maria del Fiore, 1891, p. 18 (n. 80. Santa Reparata fra San Giovanni Battista e San Zanobi: ai lati quattro piccole storie della leggenda della Santa. Dipinto su tavola. Scuola Fiorentina, sec. xiv, seconda metà);*

*Poggi, 1904, pp. 38-39 (Dipinto su tavola (alt. 1,13, larg. 0,78). Scuola fiorentina, secolo XV, prima metà. Molto restaurato);*

*Cruttwell, 1908, p. 221 (Florentine school, XV century; A poor work, entirely repainted);*

*Poggi, 1909, p. IC, nota 1 (Nel 1584 vi era una tavola di S. Reparata, che suppongo sia quella del Museo dell'Opera (num. 80));*

*Offner, 1928 (Florentine, 16th century [?]; Repainted beyond recognition [commento orale riportato nella scheda dell'opera nella Frick Art Reference Library, inv. 4 1071 00320718])*

*Bertarelli, 1937, p. 99 (Giovanni del Biondo);*

*Anonimo commentatore (FARL), 1945 (The panel may, in fact, be a repainted work of Giovanni del Biondo, in which case it would of course belong to the 14<sup>th</sup> century. [commento anonimo riportato nella scheda dell'opera nella Frick Art Reference Library, inv. 4 1071 00320718])*

*Paatz, III, 1952, pp. 415, 603, n. 671 (Si identifica la tavola con quella ricordata in Lapini (1900) e Del Migliore (1684));*

*Becherucci – Brunetti, 1970, pp. 285, 286, tav. 256 (Lo stato di conservazione è cattivo: per tutto cadute di calore e vistose, grossolane ridipinture...I dati stilistici corrispondono effettivamente a quelli della pittura fiorentina tra la fine del sec. XIV e i primi anni del XV. Certe caratteristiche compositive, nelle storiette ambientate in dettagliati paesaggi, accennano, entro questi limiti di tempo, ad un momento assai avanzato. Questo, e certi elementi tipologici nella figura della Santa, in mancanza di positivi caratteri stilistici, inducono a proporre, per evidente analogia, un'attribuzione a Lorenzo di Niccolò di Pietro Gerini, attivo fino ai primi decenni del sec. XV, in una persistente fedeltà ai modi orcaogneschi del secolo precedente);*

Preti, 1989, pp. 87-88 (*Tavola del resto danneggiata e malamente ridipinta...la Santa, al centro, reca lo stendardo con la Croce del Popolo fiorentino (rossa in campo bianco), un libro e la palma del martirio*);

Frosinini, 1995, p. 225 (*Attribuibile a Lorenzo di Niccolò; nel contesto dei rinnovamenti dell'arredamento della cattedrale di Santa Maria del Fiore, si chiede nel 1439 al pittore Bicci di Lorenzo di stimare ben 28 «tavola s'anno a vendere» che sembrerebbero essere quelle «in pilastris» di cui si auspicava la rimozione, per motivi di fruizione estetica dell'architettura, due anni prima. Nel lungo elenco sono citate opere probabilmente identificabili con alcune tavole giunte fino a noi nel nucleo del Museo dell'Opera del Duomo: ... «un colmo di S. Liberata colle storie» potrebbe essere la tavola attribuibile a Lorenzo di Niccolò con Santa Reparata, i Santi Giovanni Battista e Zanobi e storie della santa ...[nota 98] Di questo sembra trattarsi quando si parla di «tavola d'altare» [ovvero tavole commissionate per gli altari dei muri perimetrali o alla base dei pilastri] in modo distinto da «colmo» [ovvero tavole da pilastro]*);

Paoletti-Fintoni, 2000, pp. 46-47 (Lorenzo di Niccolò, Primo tratto del Quattrocento);

Verdon, 2015, p. 60 (Pittore fiorentino, inizio XV secolo).

## MOSTRE

-

## FOTOGRAFIE

Cipriani, 6385;

Alinari, 17266;

Brogi, 19758;

Firenze, Soprintendenza alle Belle Arti, negativo 3266;

Firenze, Soprintendenza alle Belle Arti, negativo 293887;

Firenze, Soprintendenza alle Belle Arti, negativo ex art. 15 n. 22459.

Lorenzo di Niccolò di Martino

*San Bartolomeo e quattro storie della sua vita*

San Gimignano, Museo Civico – *Inv. 14*

1401

Trittico

Tempera su tavola, fondo oro; 187 x 214 cm

#### ISCRIZIONI

Sul pilastro sinistro, alla base delle figure dei santi, ad eccezione di santa Margherita:

«S[anctus] Bartolus p[r]ete»; «S[an]c[t]a Fina virgo»

Sul pilastro destro, alla base delle figure dei santi:

«S[an]c[t]a Lisabeta»; «S[an]c[t]a Katerina vir[go]»; «S[an]c[t]a Lucia vir[go]»

Nel pannello centrale, alla base del trono di san Bartolomeo:

«S[an]c[t]us Bartolomeus apostolus ani MCCCCI»

Nel pannello centrale, sul bordo del mantello di san Bartolomeo:

«Laurentius Nicholai de Florentia pinsit»

Nello spazio tra il corpo principale del trittico e la predella:

«Questa tavola fece fare Nicholaio di Bindo Kasucc(i) da Sangimignano»

Nelle scene [II], [III], [IV], sui v

essilli e sugli scudi dei soldati romani:

«S[enatus] P[opolus]Q[ue] R[omanus]»

Sui plinti delle colonnine tortili centrali, vi è lo stemma dei Casucci (campo azzurro con tre monti d'oro e con una spada per ciascun monte).

#### VICENDE STORICHE

L'opera, firmata e datata (1401), venne commissionata da Niccolò di Bindo Casucci per l'altare di famiglia, fatto erigere dal medesimo nel 1399, all'interno della pieve di San Gimignano, dedicata a San Geminiano. L'altare della cappella era situato *alla terza colonna a mano manca a entrare in chiesa nella navata di mezzo da capo, così dicevasi altare S. Bartolomei ad columnam a distinzione ancora di quello di S. Bartolomeo ad Ianuam* (Collegiata, Archivio, Capitolo 9). Verso la fine del XVIII secolo la tavola è ricordata in sagrestia (Archivio, Capitolo 9; Ms. 106 *sopra l'armadio grande*), dove venne collocata insieme ad altri arredi antichi in seguito ai lavori di rifacimento della collegiata. Da qui dovette passare nel vicino Palazzo Comunale, dove è ricordata a partire dal 1853 (Pecori). L'antico allestimento della tavola all'interno della pinacoteca civica è documentato da una fotografia risalente al 1930 circa.<sup>624</sup> La famiglia Casucci, originaria di Fiesole, si trasferì a Poggibonsi intorno al 1000 e verso la metà del XIV secolo alcuni suoi membri sono documentati come notai a San Gimignano.<sup>625</sup> Niccolò di Bindo, residente in contrada di San Matteo, fu l'artefice dell'ascesa economica della famiglia nell'ultimo quarto del XIV secolo (Fiumi, 1961, 247). Quando fece erigere l'altare di san Bartolomeo nel 1399, egli si trovava pertanto al vertice della sua parabola economica.

## ICONOGRAFIA

Nello scomparto centrale è raffigurato san Bartolomeo in trono, con un coltello nella mano destra –strumento di martirio– e un libro nella sinistra. La descrizione fisiognomica del santo risponde grossomodo a quella già presente nella *Passio sancti Bartholomei*, l'agiografia del santo più conosciuta nell'Occidente latino, poi confluita nella raccolta dello pseudo Abdia, sulla quale a loro volta si baseranno i leggendari domenicani. Secondo questa descrizione il santo avrebbe avuto «i capelli neri e ricci, la carnagione candida, occhi grandi, naso regolare e diritto, una barba lunga appena un po' brizzolata, è di media statura, è vestito di una tunica bianca orlata di porpora e sopra indossa un mantello ornato, negli angoli di gemme color porpora».<sup>626</sup> Le cuspidi dei pannelli laterali raffigurano i due protagonisti dell'*Annunciazione alla Vergine* e non è da escludere che anche il pannello centrale avesse una cuspidi figurata, rappresentante verosimilmente un *Cristo benedicente* (Gealt, 1979), simile a quello presente sul trittico di San Martino a Terenzano (1402). Il pilastro sinistro presenta, dall'alto in basso, le

---

<sup>624</sup> San Gimignano, Biblioteca Comunale, Archivio restauri, fascicolo relativo alla tavola.

<sup>625</sup> RAZZI R., *Le Chiese dei Frati Minori di San Gimignano*, Poggibonsi 2009, p. 144.

<sup>626</sup> MAGGIONI G. P. in JACOPO DE VORAGINE, *Legenda aurea...*cit., II, pp. 923, 1626-1627.

raffigurazioni a figura intera di *Santa Margherita d'Antiochia*, *Beato Bartolo Buonpedoni*, *Santa Fina*; quello destro di *Sant'Elisabetta*, *Santa Caterina d'Alessandria*, *Santa Lucia*. Nella predella sono raffigurati da sinistra a destra *San Cristoforo*, *San Nicola da Bari*, *San Geminiano*, al centro la *Crocifissione coi dolenti*, *San Giacomo Maggiore*, *Sant'Antonio Abate*, *San Geronimo*. Elemento notevole è la raffigurazione in vesti di santi dei locali Bartolo e Fina da San Gimignano, nonostante il primo sia stato canonizzato solo nel 1910, e la seconda non lo sia ancora.<sup>627</sup>

Gli episodi laterali sono i seguenti: [I] *Furto e sostituzione di san Bartolomeo neonato, a opera del Demonio*; [II] *Disputa di san Bartolomeo con re Astiage*; [III] *Scorticatura*; [IV] *Decollazione*. Gli episodi [II]-[IV] trovano conferma nella tradizione leggendaria domenicana, mentre il primo episodio fa riferimento a una diffusa credenza popolare europea risalente agli ultimi secoli del Medioevo, ovvero quella per cui creature fantastiche di vario genere (fate, nani, o creature demoniache –come nel caso qui studiato) rapivano neonati, mettendo al loro posto dei sostituti (*enfant changé* o *changelin* in Francia, *changeling* o *fairy* in Inghilterra, *Wechselbag* in Germania),<sup>628</sup> che in seguito nel corso della crescita manifestavano stranezze e difficoltà. Le testimonianze più antiche di questa credenza non risalgono oltre il XI secolo, e a partire dal XIV secolo si assiste all'innesto di questo tema nelle leggende dei santi, nello specifico di san Lorenzo, san Bartolomeo e santo Stefano, con coeve testimonianze anche nella cultura figurativa.<sup>629</sup> Per quanto riguarda san Bartolomeo, le testimonianze figurative di tale innesto folkloristico sono anteriori a quelle scritte, e sono presenti dalle Fiandre, alla Spagna, all'Italia. Al periodo compreso tra la seconda metà del XIV secolo e il primo quarto del secolo successivo risalgono infatti i primi esempi di cicli agiografici dedicate al santo e facenti riferimento all'episodio dello scambio del neonato Bartolomeo. Si possono ricordare quello sul sepolcro marmoreo di Pedro I, risalente alla metà del XIV secolo, presso il Monastero di Santa Maria di Alcobaca (opera eponima dell'anonimo scultore), la tavola del Maestro di Santa Coloma de Queralt, conservata presso il Museo Diocesano di Tarragona (n. inv. MDT-2946), la tavola conservata presso il Museo Nacional d'Art de Catalunya (n. inv. 122689), fino a quella di Lorenzo di Niccolò, qui preso in considerazione. Di contro, il primo testimone scritto dell'inclusione

---

<sup>627</sup> VAUCHEZ A., *La santità nel Medioevo* [1981], Bologna 1989, pp. 53-63, 452-455.

<sup>628</sup> Cfr. SCHMITT J. C., *Il santo levriero: Guinefort guaritore di bambini* [1979], Torino 1982, p. 103.

<sup>629</sup> DE TERVARENT G. – DE GAIFFIER B., *Le diable, voleur d'enfants: à propos de la naissance des Saints Etienne, Laurent et Barthélemy*, Barcelona 1936; BUTTA L., *Peregrinus et exorcista: el nacimiento legendario de san Bartolomé en la hagiografía y la cultura visual de la Edad Media*, in «Anuario de Estudios Medievales», 51, 2021, 2, 563-600.

dell'episodio dello scambio del neonato Bartolomeo è il manoscritto 1116 della Bibliothèque Royale de Belgique, a Bruxelles, databile al XV secolo.<sup>630</sup> Tra le diverse fonti, lontane nello spazio, non vi è una puntuale corrispondenza narrativa (la tavola sangimignanese descrive per esempio molto genericamente l'episodio rispetto alle altre fonti), ma testimoniano tutte la diffusione dell'innesto sulla vicenda di san Bartolomeo della credenza popolare della sostituzione dei neonati. La medesima vicenda agiografica è testimoniata per santo Stefano, come dimostra la tavola di Martino di Bartolomeo conservata frammentaria allo Städel Museum di Frankfurt am Mein (n. inv. 994). L'inclusione nell'agiografia canonica dei santi di elementi del folklore popolare, così come avveniva nella tavola dedicata a Caterina d'Alessandria di Gregorio e Donato d'Arezzo,<sup>631</sup> rispondeva all'esigenza di umanizzazione del santo da parte dei fedeli, incoraggiandone la devozione. L'episodio [III] venne riproposto dall'autore in un frammento oggi conservato al Museum of Fine Arts di Boston (n. inv. 04.237), secondo un'impostazione narrativa già impiegata da Pacino di Buonaguida nel Laudario di Sant'Agnese (New York City, The Cloisters Collection, n. inv. 2006.250; cfr. Buttà, 2021, 590).

#### STATO DI CONSERVAZIONE

L'opera ha subito un restauro tra il novembre 2009 e il dicembre 2010,<sup>632</sup> nel corso del quale si è proceduto allo smontaggio del supporto, pulitura, disinfestazione e consolidamento delle parti più colpite dall'attacco degli insetti xilofagi. Sono state ricostruite in legno di tiglio intagliato le parti mancanti della modanatura (vedi *infra*) ed è stata consolidata la doratura. In seguito, si è proceduto alla pulitura degli strati pittorici, ponendo particolare interesse alla rimozione delle tracce di cera, causate dallo sgocciolamento delle candele. Sono state asportate vecchie ridipinture, ridotto un tassello di non-pulitura nella porzione inferiore destra del pannello sinistro lasciato dal precedente restauro, puliti e assottigliati vecchi strati di vernice, ed è stata pulita la foglia d'oro. Sono poi state stuccate e integrate le lacune degli strati pittorici –tramite la tecnica della selezione cromatica– e della foglia d'oro.

Il trittico è composto da tre pannelli lignei di pioppo a sesto acuto – i laterali sono formati da due assi, mentre il centrale da tre assi –, tenuti assieme da due traverse

---

<sup>630</sup> DE Tervarent – de Gaiffier, *Le diable...*cit., pp. 17-26.

<sup>631</sup> Cfr. Scheda 8.

<sup>632</sup> San Gimignano, Biblioteca Comunale, Archivio restauri, fascicolo relativo alla tavola.

fissate tramite chiodi di forma quadrangolare alla base delle cuspidi e al margine inferiore, come era tipico della carpenteria fiorentina, fino alla metà del XV secolo.<sup>633</sup> Completano l'insieme una predella a gradino e due pilastri laterali. La predella è aperta sul retro e sul fondo e il fronte è costituito da una tavola in legno di pioppo a grana orizzontale; i pilastri, in legno di pioppo in forma di scatolato aperto sul retro di larghezza di 13 cm, sono ancorati con chiodi sopra e sotto le traverse e sui fianchi dei pannelli laterali; sulla sommità erano poi fissati due pinnacoli, ed è possibile che altri pinnacoli minori fossero collocati ai lati delle cuspidi, in linea con le colonnine tortili. Altri elementi della modanatura, eseguita in legno di tiglio, consistono in cornici con decori ad archetti pensili, delle quali quelle laterali cuspidate (ed è verosimile che in origine lo fosse anche quella centrale), uno zoccolo alla base dei pannelli, appena sopra la predella, contenente iscrizioni. I tre pannelli del trittico e il pilastro non sono allineati lateralmente tramite cavicchi e sono concepiti in maniera autonoma, così come sembra essere il caso del trittico di San Sebastiano del Museo dell'Opera del Duomo di Firenze.<sup>634</sup> I pilastri, le cuspidi e la predella presentano una decorazione a gesso in rilievo. La carpenteria anticipa in scala minore la struttura del polittico di San Marco (1402), ora in San Domenico a Cortona. A decoro della carpenteria vi è della decorazione a pastiglia, dei frammenti vitrei e dei punzoni a rosetta.

In origine, il trittico doveva essere ancorato al muro attraverso la traversa in alto, con quelli che paiono quattro agganci. Tracce di un ancoraggio non antico sono rilevabili sul retro del pannello centrale. Il supporto è molto ben conservato, grazie anche all'ottima qualità della fattura; gli unici elementi a non risultare originali appartengono alla modanatura, ovvero le basi di tre colonnine, un capitello, il secondo archetto del pannello di sinistra, alcune delle cornici dei pilastri e del pannello centrale, tutti ricostruiti del corso del restauro del 2009-2010. Tre fenditure interessano il pannello centrale nella porzione inferiore, solo una visibile anche dalla parte della pittura, causate dai chiodi della traversa. Altre fessure più modeste interessano la sommità delle cuspidi, in corrispondenza di nodi del legno e visibili anche dal fronte. Sul piano superiore della predella è visibile l'orma di un piccolo tabernacolo e tracce di spessi accumuli di cera, che indicano la presenza antica di almeno sei candelieri. Lo strato pittorico è ben conservato e conserva una buona adesione al supporto, mostrando piccole lacune solo nella figura del santo nel pannello centrale, nel volto di Cristo della

---

<sup>633</sup> Cfr. nota; si veda inoltre CASTELLI C. – CIATTI M. – GUSMEROLI L. – PARRI M. – SANTACESARIA A., *Il restauro del trittico di Ambrogio Lorenzetti di Badia a Rufeno dal Museo di Asciano*, in «OPD restauro», 23, 2011(2012), pp. 11-41, in particolare p. 41, nota 32.

<sup>634</sup> Cfr. Scheda 25.

predella e in corrispondenza delle fratture e dei nodi del legno dei pannelli, nella porzione inferiore del pannello centrale e quella apicale del pannello di sinistra. Danni causati dalle fiamme delle candele sono visibili nelle porzioni inferiori dei pannelli e sul fronte della predella. Sono presenti anche diversi graffi e abrasioni causati da episodi di devozione incontrollata.<sup>635</sup>

#### NOTE CRITICHE

Il trittico mostra una stretta osservanza della lezione di Niccolò di Pietro Gerini, nella bottega del quale si pensa che Lorenzo di Niccolò si sia formato (Gealt, 1981). Nella figura centrale del san Bartolomeo, posto leggermente di tre quarti, si riconosce la compostezza pacata e discreta delle figure di Gerini e i suoi moduli grafici di derivazione orcagnesca, letti da Lorenzo di Niccolò in una chiave spiccatamente decorativa, così come si apprezza anche nel trittico di Terenzano (1402). Questo, come il trittico qui studiato, manifesta una certa rigidità, distante dalle forme più dolci e fuse –orientate verso Spinello Aretino– dell’ultima fase del pittore, segnata dal polittico del 1410 per san Giovanni Evangelista a Firenze e dal trittico di San Lorenzo in Collina nei pressi di Mezzomonte, datato 1412. Anche la tradizione dei troni marmorei risalente alla fine del XIII secolo viene qui rielaborata secondo il più prossimo filtro geriniano (di questo autore si vedano le *Trinità* del Museo Bandini di Fiesole, n. inv. 16, e della Pinacoteca Capitolina, n. inv. 102, e la *Madonna col Bambino* del Museum of Fine Arts di Boston, n. inv. 16.64).

Le storie laterali trovano un valido confronto nel ciclo di affreschi della cappella Migliorati a San Francesco a Prato con le storie di san Matteo e di sant’Antonio Abate (1393), dove Lorenzo di Niccolò è documentato come collaboratore di Niccolò di Pietro Gerini.<sup>636</sup> Con queste condividono l’impostazione spaziosa (impiego di scatole abitative in prospettiva centrale), il lessico architettonico di tradizione orcagnesca (gattoni rampanti, guglie, merli, intagli cosmateschi e marmorizzazioni), la palette fredda e cangiante, gli incarnati freddi e le silhouette allungate, nonché motivi decorativi (si vedano per esempio gli intarsi lignei, le tipologie di armature). Un aspetto della nuova sensibilità tardogotica che emerge chiaramente è il tono quieto e al contempo articolato della narrazione, anche nel caso di scene efferate come quella della scorticatura di san Bartolomeo, descritta quasi come fosse una danza.

---

<sup>635</sup> San Gimignano, Biblioteca Comunale, Archivio restauri, fascicolo relativo alla tavola.

<sup>636</sup> GEALT A. M., *Lorenzo di Niccolò*, tesi di dottorato, Indiana University 1979, p. 2.

La lavorazione dell'oro è eseguita prevalentemente a missione (decori delle vesti, delle architetture, scritte sui vessilli, corona di Astiage e di alcuni santi sui pilieri). Nel pannello centrale i bordi delle vesti sono eseguiti tramite incisione della foglia d'oro e anche nel nimbo il motivo decorativo è eseguito a mano libera a risparmio su fondo granito, ed è contornato da due ordini di punzoni circolari; nelle storie laterali e nelle figure dei santi i nimbi di san Bartolomeo sono decorati o tramite razzature o tramite punzonature a rosetta su fondo granito. Le iscrizioni presenti sullo zoccolo tra i pannelli lignei e la predella sono eseguite a sgraffito. La lamina metallica è anche usata in senso naturalistico, nel pannello centrale in corrispondenza del coltello di san Bartolomeo, eseguito in foglia d'argento, e nel primo degli episodi, dove il catino e la brocca portati da una delle ancelle alla madre di Bartolomeo sono eseguiti in foglia d'oro.

#### FONTI

San Gimignano, Collegiata, Archivio, Capitolo 9, c. 27 [secolo XIX] (*Altra cappella sotto il titolo di S. Bartolomeo detto ad columnam. Niccolò di Bindo Casucci fondò una cappella, o più tosto uffiziatura, perché non se ne spedicano bolle, sotto il titolo di S. Bartolomeo l'anno 1400 come si vede dal quadro che era all'altare di questa cappella esistente in sacrestia, e meglio dal di lui testamento rogato l'anno suddetto da ser giovanni di Gamuccio come in un libro di memorie presso il signore canonico Mostardini dove si dice che questa cappella non si spedisce in titolo ma che era semplice uffiziatura. Siccome l'altare di questa cappella era alla terza colonna a mano manca a entrare in chiesa nella navata di mezzo da capo, così dicevasi altare S. Bartolomei ad columnam a distinzione ancora di quello di S. Bartolomeo ad Ianuam, come in un libro di entrate e uscite dell'opera del 1399. Il patronato di questa cappella, ovvero Uffiziatura apparteneva ai Casucci discendenti dal suddetto Niccolò e al libro di Onofrio si legge che avevano l'obbligo di dare a un uffiziatore fiorini otto l'anno, e che non erano obbligati ad altro. Ma certa cosa è che avevano ancora l'obbligo di dare in perpetuo un'elemosina di pane a poveri e di tenere in continuazione accesa la lampana detto altare di S. Bartolomeo, e non soddisfacendo a gli eredi del suddetto Niccolò a questi obblighi, il medesimo dispone che dalla comunità si vendessero tutti i suoi beni e si dessero tante doti. Nacque lite e con sentenza del vescovo di volterra fu deciso che Antonio e Piero di Niccolò Casucci fondatore di questa cappella non potessero essere molestati. A libri del priore del capitolo e dei cappellani si crede che ogn'anno si faceva festa e ufficio di detta cappella nel mese di agosto, e si crede che anno continuato fino all'anno 1623 come al libro di detto anno a . 99. Facevano uffiziare i Casucci.);*

San Gimignano, Biblioteca Comunale, Ms. 106 [secolo XIX], cc. 157, 311 ([c. 157] *Vedesi [lo stemma dei Casucci] in un quadro antico di S. Bartolomeo nella sacrestia di*

*quest'insigne collegiata; [c. 311] Altare di S. Bartolomeo ad columnam, questo era alla terza colonna dalla parte dell'organo nella navata di mezzo e se ne vede il segno ancora. Fu ordinato da Niccolò Casucci l'anno 1399 e il suo quadro esiste ancora in sacrestia sopra l'armadio grande).*

## BIBLIOGRAFIA

Pecori, 1853, p. 570 (Nel Palazzo Pubblico. *Questo gran trittico rappresenta S. Bartolommeo, atteggiato in una calma dignitosa e assiso su d'una sedia nel cui gradino è scritto: Scs Bartolomeus Apostolus. A. D. MCCCCI. Nell'aureo fregio che adorna il lembo del manto si legge: Laurentius Nicholai de Florentia pinsit...Leggesi poi nel basso della cornice: Questa tavola fece fare Nicholaio di Bindo Kasucci da Sangimignano. Il qual Casucci fondava nel 1399 la cappella di S. Bartolommeo, ed alla sua pietà dobbiamo questa bella tavola che viene reputata una delle più belle e meglio conservate, che in piccol numero s'incontrano di questo pittore, non secondo ai migliori dell'età sua);*

Crowe-Cavalcaselle, II, 1864, p. 24 (*A glorification of S. Bartholomew by this master is preserved amongst a collection located in the Sala dell'Antico Palazzo, now the Comune of S. Gimignano. It bears the following inscriptions. In the hem of the Saint's dress: «Laurentius Nicholai de Florentia pinsit» beneath the central figure: «S. Bartolommeus Apostolus, an. MCCCCI questa tavola fece fare Nicholino di Bindo Kassuccii»...[nota 2]The altarpiece was originally in the Collegiata of San Gimignano);*

Crowe-Cavalcaselle, II, 1869, p. 195 (*In einer Sammlung, die in der Sala dell'Antico Palazzo (jetzt Stadthaus) von S. Gimignano aufgestellt ist, befindet sich ferner eine Glorie des heil Bartholomäus vom Jüngern Gerini ...[nota 61] Das Bild stammt aus der Collegiakirche der Stadt);*

Milanesi, in *Le opere di Giorgio Vasari*, II, 1878, p. 533, nota 1 (Si riporta come lo studioso Carlo Pini aveva notato la firma crittografata di Lorenzo di Niccolò nel trittico di San Bartolomeo, *ch'è nella sagrestia della collegiata di San Gimignano di Valdelsa);*

Carocci, 1881, p. 236 (Si cita l'opera di Lorenzo di Niccolò nel Duomo di San Gimignano);

Crowe-Cavalcaselle, II, 1883, p. 461 (*Nella raccolta di quadri conservata nell'antico palazzo del Municipio di San Gimignano trovasi una glorificazione di San Bartolommeo...[nota 3] Questa tavola trovavasi prima nella Collegiata di San Gimignano);*

*Guida San Gimignano*, 1899, p. 50 (*È pure pregevolissimo il trittico che rappresenta san Bartolomeo assiso, e nel lembo del manto gli sta scritto: Laurentius Nicholai de Florentia pinsit A.D. MCCC, attorno al quale in piccoli quadri sono espresse la nascita, e la condanna, il principio del martirio e la decollazione. In alto vedesi Gabbriello e la Vergine Annunciata e lungo i pilastri vari santi, finalmente*

*nel gradino, sta in mezzo il Crocifisso ed altri santi. Leggesi in basso che questa tavola fece fare Niccolao di Bindo Casucci, sangimignanesi 1499*);

Crowe-Cavalcaselle, II, 1903, p. 269 (*A glory of St. Bartholomew by this master is preserved amongst a collection located in the Palazzo Comunale of San Gimignano...*[nota 4] *The altarpiece was originally in the Collegiata of San Gimignano*);

Sirén, in «L'Arte», 7, 1904, p. 338 (*Quadro ben conservato con cornice antica. Nota somiglianze tra il trono di san Bartolomeo e quello della Madonna del trittico di San Leonardo in Arcetri*);

Crowe-Cavalcaselle, I, 1908, pp. 436-437 (*A glorification of S. Bartholomew by this master is preserved amongst a collection located in the Sala dell'Antico Palazzo, now the Comune of S. Gimignano. It bears the following inscriptions. In the hem of the Saint's dress: «Laurentius Nicholai de Florentia pinsit» beneath the central figure: «S. Bartolommeus Apostolus, an. MCCCCI questa tavola fece fare Nicholino di Bindo Kassucci»...*[437, nota 1]*The altarpiece was originally in the Collegiata of San Gimignano*);

Sirén, in «The Burlington magazine for connoisseurs», 36, 1920a, p. 78 (Lorenzo di Niccolò, 1401; proviene dalla Collegiata di San Gimignano);

Sirén, in Thieme-Becker, XIII, 1920, p. 465 (Lorenzo di Niccolò; proviene dalla Collegiata di San Gimignano);

Offner, in «Bollettino d'arte del Ministero della Pubblica Istruzione», 17, 3, 1923-1924, p. 262 ([Il San Bartolomeo degli Uffizi di Jacopo del Casentino] *servì forse da modello a Lorenzo di Niccolò per la sua figura di S. Bartolomeo nella Galleria di San Gimignano*);

Van Marle, 1924, III, pp. 632-635, fig. 358 (*The aspect of the picture would really entitle us to place it half a century earlier and Lorenzo shows himself here, in the first years of the 15th century, nearer to Taddeo Gaddi than many of his predecessors. It is true that certain elements in the figures betray a knowledge of his father's productions, but for the greater part the scenes belong to the Giottesque tradition. In the second scene to the left — St. Bartholomew before the emperor — the architecture reminds us of that depicted by the Master of St. Cecily and the figure of the saint is reminiscent of Bernardo Daddi's models. The concentration of composition and most of the types, however, have been taken from the art of Taddeo Gaddi whom Lorenzo perhaps surpassed in narrative spirit*);

Chiellini, 1931, p. 41 (Lorenzo di Niccolò, 1401; proviene dalla Collegiata di San Gimignano);

Kaftal, 1952, coll. 137-140, figg. 145-146 (Lorenzo di Niccolò, 1401; proviene dalla Collegiata di San Gimignano; rileva somiglianze con la leggenda di santo Stefano);

Berenson, 1953, p. 303 (Lorenzo di Niccolò, 1401; proviene dalla Collegiata di San Gimignano);

Carli-Cecchini, 1962, p. 86 (Lorenzo di Niccolò, 1401);

Berenson 1963, I, 124, pl. 387 (Lorenzo di Niccolò, 1401);

Fremantle, 1975, pp. 392, 400 (Lorenzo di Niccolò, 1401);

Fahy, in «Apollo», 108, 1978, p. 377, fig. 6 (Lorenzo di Niccolò, 1401; *It is possible to sense the linear potential of Lorenzo's style in his earliest dated work, the St. Bartholmew Enthroned tryptych at San Gimignano...The sharp cut of the mantle draped over the saint's shoulder and the curling leaves decorating the top of the throne give some hint of the free play of line that overtakes Lorenzo di Niccolò's art. Even compared with the design of the main figures in the altarpiece [di Santa Felicità] commissioned in the following year, the movement away from Niccolò Gerini's static figures can be seen ... [nella didascalia all'immagine] Following the format of Taddeo di Bartolo's horizontal dossal of St. Geminianus and episodes of his life, painted c. 1395, Lorenzo di Niccolò's depiction of St. Bartholomew is part of a larger complex including four scenes of his life*);

Gealt, 1979, pp. 126-127 (*There is no record of restoration available to my knowledge...The panels major loss is the gable from the center panel. The subject was probably a Salvatore Mundi*);

Carli-Vichi Imberciadori, 1987, pp. 77-78 (Lorenzo di Niccolò, 1401; proviene dalla Collegiata di San Gimignano);

Weppelmann, in *Intorno a Lorenzo Monaco*, 2007, p. 108 (Troppo spesso citati per caratterizzare lo stile di Niccolò come schematico, oltre al Trittico di San Martino a Terenzano del 1402 e polittico per San Marco (sempre 1402). Quest'ultima commissione tra le più importanti del periodo: intorno al 1400 Lorenzo era artista rinomato e considerato come uno dei migliori maestri disponibili).

## MOSTRE

-

## FOTOGRAFIE

Brogi 15287 [1905 circa];

Alinari 37221 [1912 circa];

Anderson 31577 [1930 circa];

Alinari, 66443-66449 [1975 circa];

San Gimignano, Biblioteca Comunale, s. nn. inv. [*ante, in e post* restauro 2009-2010, fotografie conservate in formato digitale].

Taddeo di Bartolo

*San Geminiano in trono e otto storie della sua vita*

San Gimignano, Musei Civici, Pinacoteca – *Inv. No. 22.DP*

1401

Dossale

Tempera su tavola, fondo oro; 133 x 241 cm

#### ISCRIZIONI

«Anno mcccī Taddeus Bartoli de Senis me pinxit»

(Oggi perduta, riportata in Borghini, 1557-1558)

#### VICENDE STORICHE

Appare probabile, ed è generalmente accettato dalla critica, che la testimonianza di Raffaello Borghini (1557-1558) di una tavola recante l'iscrizione «Anno mcccī Taddeus Bartoli de Senis me pinxit» e posta dietro all'altare maggiore della Collegiata, si riferisca al paliotto qui studiato, dal momento che l'unica altra tavola di Taddeo di Bartolo proveniente dalla collegiata, il pentittico con *Madonna con bambino tra san Cristoforo, san Giovanni Evangelista, san Nicola, san Geminiano*, non è coerente con una datazione a inizio decennio e presenta la firma secondo una diversa formulazione («Tadeo Bartoli de Senis pinxit hoc opus»). Non è invece chiaro se il ricordo di Giorgio Vasari (basato in larga parte su quello di Borghini) di una tavola «della maniera d'Ugolino sanese» posta dietro l'altare maggiore della chiesa e direzionata verso il coro (1568) si riferisca alla tavola dedicata a san Geminiano o al pentittico con san Cristoforo in posizione d'onore, anche se il fatto che riporti la medesima posizione di Borghini sembrerebbe confermare la prima ipotesi. L'altare cui fa riferimento Borghini corrisponde a quello eseguito da Benedetto da Maiano tra 1478 e 1482, in concomitanza coi lavori di ristrutturazione del coro, ed installato pochi anni dopo nel 1487.<sup>637</sup> La tavola di Taddeo di Bartolo potrebbe essere stata spostata dietro l'altare nel corso di un riassetto dell'altare maggiore documentabile purtroppo solo genericamente entro il settimo decennio del XVI

<sup>637</sup> CARL D., *Benedetto da Maiano: ein Florentiner Bildbauer an der Schwelle zur Hochrenaissance*, 2 voll., Regensburg 2006, p. 188.

secolo.<sup>638</sup> La prima incontrovertibile menzione della tavola è quella di Vincenzo Coppi (1695), che ne descrive dettagliatamente l'episodio [VIII], la ricorda come già posizionata sull'altare maggiore della collegiata di San Gimignano, e in sagrestia nel momento in cui scrive. Qui la tavola rimase nella sua integrità (San Gimignano, Collegiata, Archivio Storico, 5. 1168) fino a quando non venne smembrata; a partire dal 1835 lo scomparto centrale della tavola raffigurante il patrono è infatti ricordato nella sala del Pilone, sopra l'ingresso del battistero, corredato della firma del pittore, mentre i laterali istoriati si trovavano nel primo ambiente di sagrestia (Romagnoli, 1835; Vasari, 1846), dopo essere stati collocati nei pressi dell'altare moderno dedicato al santo (Inventario dell'Opera della Collegiata, 1823). L'insieme smembrato confluì nel 1853 nella raccolta municipale di opere d'arte, esposta nella sala del Consiglio del Palazzo Pubblico, primo nucleo dell'odierna Pinacoteca (Pecori, 1853), dove tuttora è conservato, al secondo piano del Palazzo Comunale. L'antico allestimento della tavola all'interno della pinacoteca civica è documentato da una fotografia risalente al 1930 circa.<sup>639</sup>

La provenienza della tavola dall'altare maggiore è documentata dalle più antiche testimonianze dell'opera e sembrerebbe essere confermata dal fatto negli inventari e nelle visite pastorali della prepositura di San Gimignano del XV secolo non compare tra gli altari uno intitolato a san Gimignano,<sup>640</sup> andando a corroborare l'ipotesi che, come di norma, l'altare maggiore avesse la medesima intitolazione della chiesa. Il fatto che nel corso della visita pastorale del 1440 si denoti l'assenza di *unum paliotum et unum fregium bonum pro solemnitate*, ovvero di decorazioni del fronte d'altare,<sup>641</sup> lascia intendere che la tavola dovesse ornare la mensa d'altare maggiore, quindi standovi sopra e non davanti. In seguito a questo richiamo l'altare maggiore venne dotato nel 1449 di un paliotto detto "delle colombe d'oro" eseguito delle monache fiorentine della Santissima Annunziata, dette le Murate, che venne allungato di circa 30 centimetri nel 1484, in occasione del riallestimento dell'altare maggiore di Benedetto da Maiano.<sup>642</sup>

L'ipotesi di una originaria posizione della tavola sopra la mensa d'altare concorda con la direzione verticale dei pannelli che formano la tavola, dal momento che,

---

<sup>638</sup> Ivi, p. 196, nota 316.

<sup>639</sup> PRESENTI N., Relazione di restauro della tavola *San Geminiano in trono e otto storie della sua vita*, 2007.

<sup>640</sup> Si veda per esempio: Volterra, Archivio Diocesano, Visita Pastorale 5 [1440], cc. 25v-28r; Volterra, Archivio Diocesano, Visita Pastorale 6 [1465], cc. 26r-31v; San Gimignano, Biblioteca Comunale, Ms. 3114 [XV secolo], c. 113r.

<sup>641</sup> Volterra, Archivio Diocesano, Visita Pastorale 5 [1440], c. 26v.

<sup>642</sup> BACCI P., *Il "Pallio delle Colombe d'Oro", ricamato nel 1449 per la pieve di San Gimignano*, Siena 1927; CARL, *Benedetto da Maiano...cit.*

di norma, la tipologia arcaica dell'*antependium* prevedeva la disposizione orizzontale delle tavole, mentre quella del paliotto verticale. Pochi anni dopo l'esecuzione della tavola d'altare, il Comune (1415) commissionò per la mensa d'altare un tabernacolo su quattro colonne.<sup>643</sup> Secondo la ricostruzione di Doris Carl,<sup>644</sup> la struttura d'altare maggiore ideata da Benedetto da Maiano (1478-1482) doveva includere – riquadrandola – la tavola di Taddeo di Bartolo, che al tempo secondo lo studioso era corredata verosimilmente da una predella (aggiunta però solo nel 1470) e da cuspidi.

## ICONOGRAFIA

La tavola presenta nello scomparto centrale il santo in abiti vescovili seduto su quella che appare una sedia curule, e regge in grembo una riproduzione della città di San Gimignano. In seguito a un errato rimontaggio del complesso (1892 circa, vedi *infra*), l'ordine degli episodi si presenta falsato. Originariamente il quartetto di episodi che oggi si trova a destra dell'immagine centrale del santo doveva trovarsi a sinistra, e viceversa; inoltre, internamente al blocco sinistro l'episodio raffigurante la difesa di Modena dagli Unni guidati da Attila da parte di san Geminiano [VI], dovrebbe essere precedente al suo trapasso, mentre secondo la disposizione odierna è posto tra episodi *post mortem*. Per ogni blocco di episodi, il senso di lettura sembrerebbe andare da sinistra a destra, dall'alto in basso. Gli episodi descritti sono i seguenti: [I] *Apparizione del demonio a san Geminiano durante la preghiera e sua scacciata*; [II] *Il demonio, che tormenta la figlia del re Giovanio, lo informa che non uscirà dal corpo della ragazza a meno che non intervenga Geminiano*; [III] *L'esercito del re conduce Geminiano a Modena; grazie all'intercessione di san Geminiano si scongiura l'attacco di un vascello demoniaco*; [IV] *Esorcismo della figlia del re Giovanio e sua liberazione*; [V] *Grazie all'intervento di san Geminiano, Attila e gli Unni sono resi ciechi mentre attraversano la città di Modena e non fanno pertanto alcun danno*; [VI] *Funerali di san Geminiano officiati dal vescovo Severo e ascensione in cielo dell'anima del santo*; [VII] *Difesa della chiesa sorta sulle spoglie del santo da una alluvione*; [VIII] *Grazie alle preghiere della beata Simona, san Geminiano appare a difesa di San Gimignano dal tentato assedio del 1342 da parte della famiglia ghibellina degli Ardinghelli, bandita in esilio perché ostile al regime guelfo cittadino*.

Si tratta dell'unico ciclo dipinto dedicato a San Geminiano, la cui vicenda ci è stata tramandata in due versioni. La *Vita I* (BHL 3296), più concisa e considerata dagli

---

<sup>643</sup> VICHI IMBERCIADORI J., *La Collegiata di San Gimignano e il suo Museo d'Arte Sacra*, Poggibonsi 1988, p. 10.

<sup>644</sup> CARL, *Benedetto da Maiano...cit.*, pp. 192-199 e bibliografia precedente.

studiosi opera di un anonimo autore modenese dell’VIII secolo; la *Vita II* (BHL 3297, 3299, 3300), più lunga e ricca di particolari, per la quale si è ipotizzato come autore Gotifredo, vescovo di Modena tra 902 e 933.<sup>645</sup> Gli episodi [I]-[VII] corrispondono a quanto narrato in forma più aneddótica nella *Vita II*. L’episodio [V] non è da confondere con la liberazione dai Goti di Silvia, l’antica San Gimignano, attraverso l’evocazione di San Geminiano, che impedì l’ingresso agli invasori.<sup>646</sup> In questo episodio San Geminiano è infatti raffigurato ancora in vita e l’esercito nemico entra –ma privato della vista e pertanto innocuo– nella città assediata, proprio come dovette avvenire a Modena. L’episodio [VIII] è invece spiegato da un passo degli *Annali Memorie ed huomini illustri di Sangimignano* di Vincenzo Coppi (1695), dove si riconosce nell’episodio raffigurato il tentativo dell’8 maggio 1342 di Primerano Ardinghelli, col supporto di Gualtieri di Brienne duca d’Atena, di sovvertire il governo guelfo di San Gimignano; grazie alle preghiere della beata Simona (una religiosa sangimignanese, a capo di un romitorio agostiniano) a san Geminiano il colpo di stato fallì.<sup>647</sup> Secondo varie fonti di epoca moderna, le spoglie della santa trovarono sepoltura proprio sotto l’altare maggiore, andando a rafforzare l’ipotesi identificativa di Coppi.<sup>648</sup> Una lettura alternativa di questa scena ha proposto l’identificazione della figura femminile in veste di vedova con la personificazione della città, secondo una tradizione diffusa già a inizio XIV secolo.<sup>649</sup> Il vestiario della donna, e in particolare la presenza del velo nero, è però più facilmente identificabile con quello di una monaca, piuttosto che con quello di una vedova, e concorre all’identificazione della donna con la beata Simona. A prescindere dall’identificazione della figura femminile in preghiera, la presenza di questo episodio conferisce un carattere spiccatamente civico alla tavola, andando a fissare nella memoria collettiva un evento di resistenza della terra sangimignanese all’egemonia fiorentina, prima della definitiva capitolazione a questa nel 1353. La riproposizione di questo fatto all’interno delle vicende agiografica del patrono cittadino doveva certamente andare a stimolare e rinverdire l’orgoglio civico, specialmente in un contesto, come quello a cavallo dell’anno 1400, di grande difficoltà economica e demografica.<sup>650</sup>

---

<sup>645</sup> PISTONI G., *San Geminiano, vescovo e protettore di Modena nella vita, nel culto, nell’arte*, Modena 1983, p. 21.

<sup>646</sup> COPPI, G. V. *Annali memorie ed huomini illustri di San Gimignano, ove si dimostrano le leghe e le guerre delle repubbliche toscane*, Firenze 1695, p. 11; CAMELLITI V., *Oltre le mura: identità civica, idea del sacro e superstizione nelle città comunali*, in *Entre idéal et matériel: Espace, territoire et légitimation du pouvoir (v. 1200-v. 1640)*, a cura di P. Boucheron, M. Folin, J. Genet, Paris 2018, pp. 115-150.

<sup>647</sup> Cfr. NORMAN D., *The case of the beata Simona: iconography, hagiography, and misogyny in tree paintings by Taddeo di Bartolo*, in «Art history», 18, 1995, pp. 154-184, in particolare pp. 159-160.

<sup>648</sup> San Gimignano, Collegiata, Archivio Storico, 5. 1168.

<sup>649</sup> CAMELLITI, *Oltre le mura...* cit.

<sup>650</sup> PECORI L., *Storia della terra di San Gimignano*, Firenze 1853, p. 201; Fiumi, 1961, 170 e ss.

## STATO DI CONSERVAZIONE

Non è stato possibile visionare il retro della tavola, né se ne conservano fotografie. Dall'andamento verticale delle fessurazioni del supporto (ben visibili nelle fotografie Sansoni), si può ad ogni modo dedurre che la tavola fosse composta da pannelli lignei affiancati verticalmente. Tracce evidenti di commettiture si possono osservare all'incirca sull'asse dei pannelli [III], [VI], [VII], [VIII], lasciando supporre che ogni campata laterale fosse formata da due pannelli.

Lo stato di conservazione è discreto. Appena dopo il suo ingresso nelle collezioni comunali Pecori lo descrisse come «sciaguratamente assai malridotto» e Crowe-Cavalcaselle (1864, 1885, 1909) danno notizia di un'importante spaccatura verticale della tavola centrale, che determinò poi la scelta di trasportare su tela questo scomparto nel corso del restauro condotto da Domenico Fiscali (vedi *infra*). Questo fu il primo intervento documentato e avvenne intorno al 1892 sotto la direzione di Giovan Battista Cavalcaselle, all'interno di una più vasta campagna di restauri a San Gimignano.<sup>651</sup> Durante l'intervento lo scomparto centrale raffigurante il santo in trono venne trasferito su tela, i pannelli laterali furono assottigliati e le perdite di colore sulla superficie pittorica venivano integrate con tinte neutre.<sup>652</sup> Verosimilmente fu in questa occasione che il complesso, ricordato come smembrato a partire dal 1835 (vedi *supra*), venne ricomposto in maniera errata, scambiando i due quartetti di episodi: secondo la logica narrativa, infatti, il blocco di episodi che oggi vediamo alla destra del santo, doveva in origine trovarsi alla sua sinistra, ospitando i primi episodi in termini cronologici, e viceversa. Nel corso del restauro di Fiscali dovettero essere rifatte «le grandi cornici in alto e in basso che racchiudono il polittico, ma anche la quasi totalità di quelle verticali non sagomate», mentre «le cornici intagliate e dorate del dipinto centrale e delle formelle sono originali».<sup>653</sup> La conformazione dei pannelli e i rapporti proporzionali tra i compartimenti laterali e quello centrale escludono l'ipotesi di una conformazione molto diversa rispetto a quella assunta in seguito al restauro di Fiscali e sembra poco probabile che la tavola avesse in origine un coronamento superiore di

---

<sup>651</sup> RINALDI S., *Fiscali, Domenico*, in *Dizionario Biografico degli Italiani*, XLVIII, Roma 1997, *ad vocem*.

<sup>652</sup> TOGNETTI A., *Guida di San Gimignano*, Firenze 1899, p. 55; San Gimignano, Biblioteca Comunale, Comunicato stampa, n. telefax 270508, 18 dicembre 1990; CARL, *Benedetto da Maiano...cit.*, p. 197, nota 325.

<sup>653</sup> PRESENTI N., *Relazione di restauro della tavola San Geminiano in trono e otto storie della sua vita*, 2007.

cuspidi e guglie.<sup>654</sup> Per gli stessi motivi, non vi è ragione di supporre l'esistenza *ab antiquo* di una predella, e la ricorrenza di tale ipotesi nella letteratura a partire da una deduzione priva di fondamento di Crowe-Cavalcaselle (1885), dal momento che l'iscrizione con firma e data (Borghini, 1557-1558) poteva situarsi anche sulla cornice inferiore della tavola, così come accade nel pentittico con *Madonna con bambino tra san Cristoforo, san Giovanni Evangelista, san Nicola, san Geminiano*. Una predella potrebbe essere stata aggiunta alla tavola nel 1470, secondo la ricostruzione del complesso d'altare maggiore di Benedetto da Maiano proposta da Doris Carl (vedi *supra*).

Fotografie del secondo quarto del XIX secolo mostrano cadute di colore in corrispondenza dei punti di giunzione tra le tavole localizzate nella coppia di storie interne di sinistra e nella storia in basso esterna, nella storia interna in basso a destra. Una lacuna importante è presente nello scomparto centrale, in basso a destra (già notata da Brogi 1862-65/1897), e altre più modeste nella scena inferiore destra, in corrispondenza di zone che sembrano caratterizzate dalla stesura di un pigmento verde, forse poco stabile. Tra il marzo 1989 e l'ottobre 1990 il dipinto subì un secondo restauro a opera di Elisabetta Razzi, sotto la direzione della Soprintendenza ai Beni Artistici e Storici di Siena. In questa occasione la superficie pittorica venne consolidata e ripulita, si asportarono antiche ridipinture consentendo il recupero di diversi frammenti di colore originario e si stuccarono le lacune. Nel 2007 il dipinto ha subito un intervento di manutenzione –consolidamento, rimozione polveri, chiusura fori insetti xilofagi, stuccatura e integrazione lacune, correzione di antichi ritocchi, ripristino dello strato finale di vernice– eseguito *in loco*.<sup>655</sup>

#### NOTE CRITICHE

L'elemento che maggiormente caratterizza la tavola è il decorativismo, reso tramite una varia e raffinata decorazione della lamina d'oro e che trova il suo fulcro nella figura centrale del santo. Il prezioso tessuto che lo avvolge, così come tutti quelli presenti nelle storie e che ammantano l'imperatore Giovanio, il vescovo Severo e il catafalco nella scena delle esequie sono resi tramite la tecnica dello sgraffito granito, e la tridimensionalità dei panneggi viene favorita dalla più o meno marcata sovrapposizione di strati di lacca, impiegata da sola anche per il soppanno della figura centrale. Uno

---

<sup>654</sup> Di parere contrario: SOLBERG G. E., *Taddeo di Bartolo: his life and work*, tesi di dottorato, 3 voll., New York University, 1991, I, p. 843; CARL, *Benedetto da Maiano...cit.*, p. 197.

<sup>655</sup> PRESENTI, *Relazione di restauro...cit.*

sgraffito più delicato viene impiegato per le vesti e le ali degli angeli (scene [VI] e [VIII]), nonché per l'armatura di Attila all'ingresso di Modena. Una difformità esecutiva – da imputare alla divisione del lavoro in bottega – è presente tra il blocco sinistro e quello destro di storie: nel primo i nimbi sono resi tramite semplice granitura, mentre nel secondo sono impiegati anche punzoni circolari, così come per i bordi delle vesti; nello scompartimento centrale invece i punzoni hanno un disegno più elaborato, e nella spilla esapetala così come nella mitria si trovano combinati a lacche colorate. Alcuni dettagli, come le teste leonine della sella curule su cui siede san Gimignano, corone e scettri, il calice nella scena [IV], elementi di passamaneria, e l'armatura di Attila sono naturalisticamente resi tramite fitta granitura, mentre il trittico d'altare nella scena [I] è semplicemente disegnato sulla nuda lamina. Tramite un alone razzato in direzione di Attila e il suo esercito si visualizza l'intervento benefico di san Geminiano in difesa di Modena e tramite un fitto tratteggio del fondo oro – forse in origine corredato da colore o vernice, di cui si nota ancora traccia – si sono cercati di rendere i flutti che inabissano la cattedrale modenese, rimasta però illesa grazie all'intervento del santo. L'impiego dell'oro a missione è più limitato, ma comunque presente nella decorazione stellata dei soffitti, nei paramenti dei cavalli, delle cinture, nelle else delle spade.

La conduzione pittorica si alterna su lamina, che di solito prevede l'impiego di vernici, e su imprimitura, con colori a tempera, la cui stesura si rivela pastosa, con soffici passaggi chiaroscurali nelle storie, e più plastici nel pannello centrale, specie in corrispondenza del panneggio della tunica del santo. Nella resa della tridimensionalità si impiega, largamente ma con coerenza esecutiva, lo strumento della scatola spaziale in prospettiva centrale, spesso introdotto da elementi spaziosi, come pilastri o figure di schiena inginocchiate. Nei restanti episodi la profondità è suggerita tramite la descrizione paesaggistica, urbana e marina. La descrizione di san Gimignano della scena [VIII], così come la miniatura della cittadina in grembo al santo nel pannello centrale denotano elevata precisione descrittiva, come ha già notato Diana Norman (1995). Le relazioni tra personaggi sono semplici e chiaramente espresse; l'impostazione narrativa più elaborata è quella della scena (I) dove sono raffigurati due momenti della medesima azione, col raddoppiamento della figura del protagonista. L'identificazione dell'opera con la tavola ricordata da Borghini come datata 1401 è coerente dal punto di vista stilistico. L'opera, infatti, come già sottolineato da Gail Solberg (1991), si colloca bene tra pala di Montepulciano (1401), il politico di Perugia (1403). Il senso di monumentalità e la robustezza della figura centrale del santo in trono richiama quello dei personaggi dell'ordine superiore della pala di Montepulciano, dipinta per la pieve di

Santa Maria e oggi in Cattedrale. Tra i due dipinti opera consonano egualmente il diffuso decorativismo, le modalità di lavorazione della lamina d'oro, la precisione nel miniaturismo urbano.<sup>656</sup> Il confronto tra le serie narrative non appare altrettanto puntuale. Le storie della vita di san Geminiano sono contraddistinte da minore complessità: i personaggi sono in numero minore, più schematicamente disposti, esprimenti più pacate emozioni, resi attraverso un disegno meno incisivo. Anche le storie francescane del polittico perugino si pongono alla medesima distanza da quelle sangimignanesi, caratterizzate da fisionomie più taglienti ed espressive, ritmi narrativi più serrati, una palette più varia e raffinata (si vedano le variazioni sul tono del bigio dei sai francescani). Non credo tuttavia ci sia ragione di ipotizzare una mano diversa all'opera da quella dell'autore (Solberg, 1991), dal momento che una semplificazione del tono narrativo avrebbe potuto rispondere a differenti logiche comunicative e di commissione.

#### FONTI

Volterra, Archivio Diocesano, Visita Pastorale 5 [1440], c. 26v (*Item visitavit altare maius dicte prepositurae quod presens bene se habet, et munde est et totum consecratum, deficit ei unum paliocum et unum fregium bonum pro solemnitate*);

Firenze, Biblioteca Nazionale Centrale, Fondo Nazionale, II.X.81 [Borghini, 1557-1558], c. 13r (*Nella pieve dietro all'altare maggiore una tavola all'antica, d'una maniera che n'è in Firenze assai et è peggio di quelle di Santo Agostino et dice Anno MCCCCI Taddeus Bartoli de Senis me Pinxit*), citato in Williams, 1985, pp. 18, 20;

San Gimignano, Collegiata, Archivio Storico, 5. 1168 [XVIII-XIX secolo], cc. 17, 65-66 ([c. 17] *Notizie diverse del titolo della collegiata vogliono alcuni che veramente fosse dedicata a S. Gimignano e che perciò il paese prendesse nome di detto santo. Veramente il quadro antico dell'altare maggiore era di S. Gimignano, assai bello e dorato, come si vede dal parte del medesimo esistente in sacrestia, e il quadro dell'assunta che era nell'altare maggiore e che ora è in coro fu fatto molto doppo a quello di S. Gimignano; [cc. 65-66] Morì questa buona serva di Dio [beata Simona] l'anno 1349 nel mese di luglio in tempo dell'orrida peste...il di lei corpo non si sarebbe più ritrovato benchè dicasi che sotto l'altare maggiore della Collegiata Insigne fosse collocato ma però mai si è potuto ritrovare e stimo difficile per non dire impossibile che possa ritrovarsi, poiché la tribuna ovvero il presbiterio non era in*

---

<sup>656</sup> Tendenza che conserverà anche nella serie di uomini illustri dipinta nel Palazzo Pubblico di Siena, in particolare si veda la figura di Ambrogio Sansedoni (cfr. PIZZINELLI R., *Montepulciano agli inizi del Quattrocento: il modello della città offerto alla Vergine Assunta*, in *Taddeo di Bartolo a Montepulciano*, a cura di L. Martini, Firenze 2021, pp. 45-55).

*quel tempo all'altezza che è presentemente...onde vedesi che essendo vero che sia stata sepolta la beata Simona accanto all'altare maggiore resta troppo sotto terra che però sarà difficilissimo poterla ritrovare);* San Gimignano, Biblioteca Comunale, Ms. 3292 [Inventario dell'Opera della Collegiata, 1823], c. 3 ([c. 3r] *Esciti dal coro, ne segue a sinistra di chi entra in chiesa, l'altare di San Gimignano con colonne e cornicione di marmo, messo a oro tutto di ordine corintio ed un tabernacolo che conserva la reliquia del santo in magnifico reliquiario d'argento. Lateralmente stanno otto quadri dozzinali, due dei quali esprimenti le azioni del santo. Narra l'Istoria come Silvio, Cavaliere romano, implicato nella congiura di Catilina, et in questa compromesso, fuggendo da Roma, incominciò la fabbricazione della nostra terra, che nominò Silvia. Nell'anno 550 mentre Totila, re dei Vandali assaliva Silvia [c. 3v] ricorsero i Silviani al vescovo di Modena San Gimignano, celebre e potente nemico di questi barbari. Egli accordò ai supplicanti la sua protezione ed avendo messo in fuga il tiranno per riconoscenza i Silviani nominarono il loro castello dei S. Gimignano):*

Perkins, 1924 (*This shows the old arrangement of an altarpiece with the Saint in the center. It is a very fine work, gorgeous in the coloring of the red cope shot with gold.* [commento orale riportato nella scheda dell'opera nella Frick Art Reference Library, inv. 4 1071 00398250])

#### BIBLIOGRAFIA

Vasari, II, 1967 [1568], p. 310 ([Taddeo di Bartolo] *Tornato poi in Toscana, lavorò in San Gimignano una tavola a tempera, che tiene della maniera d'Ugolino sanese; la qual tavola è oggi dietro all' altar maggiore della Pieve, e guarda il coro de' preti);*

Coppi, 1695, p. 68 (*Dirò solo di vantaggio, che oltre alle sacre effigie, che di lei [della beata Simona] si vedono, una tra l'altre notabile, è nella tavola, che era già dell'altar maggiore posta nella sagrestia dell'insigne Collegiata, ove si vede dipinta nell'orto del convento in orazione, quando gli Ardinghelli coll'aiuto del Duca d'Atene l'anno 1342 tentarono la scalata delle mura della terra, dalla porta alle Fonti, e che a difesa comparve visibilmente il glorioso pontefice san Gimignano, come abbiamo detto negli Annali; segno evidente, che ancora la beata Simona con le sue orazioni concorse alla liberazione della patria);*

Della Valle, 1785, II, p. 184 ([Taddeo di Bartolo] *Tornato poi in Toscana, lavorò in S. Gimignano una tavola a tempera, che tiene della maniera di Ugolino Sanese; la quale tavola è oggi dietro all'Altare Maggiore della Pieve, e guarda il coro dei preti);*

Romagnoli, 1835, III, pp. 454, 498 ([454] *Lavorò pure per quell'insigne tempio una tavola a tempera condotta sulla maniera di Ugolino, come accennò il Vasari: la qual tavola era dietro l'altare maggiore della detta pieve di San Geminiano, al presente incognita agli amatori...*[498] *Per relazione datami nel 1835 dal coltissimo dottor Gaye danese, è in San Gimignano di Valdelsa un avanzo di un*

*quadro grande situato sopra la porta del battistero a piè del quale è scritto il nome dell'artista [Taddeo di Bartolo] ma non erui l'epoca. Nella sagrestia di questa collegiata sono varie tavolette rappresentanti alcuni fatti di san Donato);*

Vasari, II, 1846, p. 220, nota 2 (*Sono nella pieve di San Gimignano due tavole di Taddeo...l'altra, ch'è nella stanzetta detta del Pilone, contigua all'oratorio di San Giovanni, figura il vescovo San Gemignano. I due laterali di essa sono sopra un armadio della prima stanza di sagrestia, dove sono espressi, in belle e piccole figure, otto fatti della vita di questo santo; i quali tre pezzi, da noi riconosciuti per opera di Taddeo, non esitiamo a credere che componessero la tavola qui rammentata dal Vasari.);*

Pecori, 1853, pp. 401, 568-569 ([401] *sull'altare maggiore [della Collegiata di San Gimignano] stavane la reliquia e l'immagine in un trittico istoriato della sua vita; [568] In questo stesso anno 1853 il municipio deliberò con assai provvido [569] divisamento di raccogliere alcuni pregevoli quadri che già erano sparsi per varie chiese, onde viemeglio decorare le pareti di questa magnifica sala [del Palazzo Pubblico]... Bel trittico, sciaguratamente assai mal ridotto, stava un tempo sull'altare maggiore della pieve, e rappresenta il vescovo san Gimignano seduto in cattedra pontificale con ai piè la terra di cui è principale patrono. Nelle parti laterali sono espresse in otto pitticoli spartimenti varie storie della vita del santo);*

Crowe Cavalcaselle 1864, II, pp. 163-164 (*Two pictures finished for the same cathedral by Taddeo, are now, with others, in the hall of the Palazzo del Comune. One represents S. Gimignano in the act of benediction, - a model of the town in his hand, with four scenes of the saint's life on the side panels...The signature...has been removed; but the picture has quite Taddeo's character...[164, nota 1] A split in the centre damages the figure of S. Gimignano);*

Brogi, 1897 [1862-55], p. 480 (*Dossale in tavola diviso in cinque sezioni; Figura principale ha in basso una scrostatura di colore piuttosto rilevante. Inoltre, vi sono delle fenditure verticali nelle tavole);*

Gruyer, in «Gazette des beaux-arts», 2, 4, 1870, p. 33, nota 4 (*Les annotateurs du Vasari de Lemonnier indiquent encore deux tableaux de Taddeo Bartoli, dans la cathédrale...L'autre tableau est dans la petite salle del Pilone, contiguë a l'oratoire de Saint-Jean, et reproduit l'image de l'évêque de Modène, san Gimignano. Les parties latérales de cette peinture sont suspendues au-dessus d'une armoire dans la première salle de la sacristie, et comprennent huit épisodes de la vie de saint Gimignano, en petites figures);*

Milanesi, in *Le opere di Giorgio Vasari*, II, 1878, p. 36, nota 2 (*Erano nella Pieve di San Gemignano, ed ora sono nel Palazzo Pubblico, due tavole di Taddeo...l'altra, ch' era nella stanzetta detta del Pilone, contigua all'oratorio di San Giovanni, figura il vescovo san Gemignano. Nei due laterali di essa sono espressi, in belle e piccole figure, otto fatti della vita di questo santo: i quali tre*

*pezzi, da noi riconosciuti per opera di Taddeo, non esitiamo a credere che componessero la tavola qui rammentata dal Vasari);*

Crowe Cavalcaselle, 1885, III, pp. 261-262 (*In San Gimignano...vedevansi anche due tavole, le quali, da che furono scritte queste pagine, sono passate nella Galleria del Palazzo Comunale. L'una rappresenta San Gimignano seduto in cattedra, col modello della città nella sinistra e con la destra in atto di benedire. Quattro storie per parte stanno ai lati, con fatti referentesi alla vita del santo. Manca però predella o base nella quale assai probabilmente trovavasi l'iscrizione col nome del pittore e l'anno in cui il lavoro fu eseguito. Il quale è assai diligente e finito, e col quale, pure conservando il pittore nella tecnica esecuzione il carattere proprio, mostra d'accostarsi alla maniera di Simone di Martino, mentre con le storie ai lati par che segua il modo piacevole già notato nel pittore pisano Traini. Si può quindi credere che le pitture di quel maestro, viste da Taddeo a Pisa, devono forse aver influito a raggentilirne la maniera, come lo proverebbe il colorito succoso, le tinte convenientemente fuse e i movimenti abbastanza naturali. Le pieghe meglio del consueto s'acconciano alle figure, e gli accessori sono lavorati con fini ornamenti in oro, secondo il metodo della scuola. [262, nota 1] La tavola di mezzo è spaccata dall'alto al basso tagliando la figura del santo, la quale è circa un terzo del naturale. Le figure nelle storie laterali sono di piccola dimensione);*

Berenson, 1897, p. 185 (Taddeo di Bartolo; Municipio di San Gimignano);

Tognetti, 1899, p. 55 (*Trittico riferito a Taddeo di Bartolo; nella riparazione eseguita da Domenico Fiscali è stata posta la figura di S. Gimignano dalla tavola su tela);*

Guida San Gimignano, 1899, p. 50 (Taddeo di Bartolo);

Douglas, in Crowe-Cavalcaselle, 1908, III, pp. 140-141 (*The Collegiate Church of San Gimignano was in possession of two altarpieces which for better protection are now kept in the gallery of the Town Hall. One represents Saint Gimignano enthroned, holding a model of the city in his left hand, giving a blessing with his right. Eight little panels at the sides contain scenes from the saint's Life. The period in which this work was completed is unknown, since the inscription disappeared together with the predella on which the whole piece rested. But the style shows a nearer approach to Simone Martini than we have yet noticed, and the side panels are somewhat after the delicate manner of the Pisan Traini. This again would lead to assign a later date to the altarpiece than that of the Collegiata frescoes, since Taddeo probably only studied Traini during his stay at Pisa in 1397);*

Hutton, in Crowe-Cavalcaselle, 1909, II, p. 117 (*Two pictures finished for the same cathedral by Taddeo, are now, with others, in the hall of the Palazzo del Comune. One represents S. Gimignano in the act of benediction, - a model of the town in his hand, with four scenes of the saint's life on the side panels...The signature...has been removed; but the picture has quite Taddeo's character... [164, nota 1] A split in the centre damages the figure of S. Gimignano);*

Berenson, 1909, p. 258 (Taddeo di Bartolo);

Cruickshank, 1912, p. 230 (*Taddeo di Bartolo... This panel was originally above the high altar in the Collegiata.*)

Chellini, 1918, 45-46 (*Manca il gradino nel quale vi erano forse altre storie e la data. Opera di Taddeo di Bartolo pittore senese, ultimi anni del secolo XIV*);

Chellini, 1921, pp. 83-84 (*Opera di Taddeo di Bartolo, pittore senese, ultimi anni del secolo XIV. Proviene dalla Collegiata*);

Van Marle, II, 1924, pp. 564-565, fig. 358 (*The heaviness of outline and of form, and the lifelessness so typical of this period, are to be noted in two polyptychs, now in the Gallery of San Gimignano, which are doubtless of about the same date....in the other polyptych, which is not signed, the peculiarities of this stage of development are less marked, owing to the fact that the greater part of the picture is filled with diminutive figures...The whole picture [di san Geminiano] is typical of this rather later manner of Taddeo's. On either side we see four scenes from the life of the saint, all minutely executed and abounding in decorative detail*);

Chellini, 1931, p. 41 (*Opera pregevole su fondo oro di Taddeo di Bartolo senese (1393) ...il quadro fu dipinto per l'altare maggiore della collegiata*);

Berenson, 1932, p. 553 (Taddeo di Bartolo);

Berenson, 1936, p. 475 (Taddeo di Bartolo);

Kaftal, 1952, coll. 437-441, fig. 515 (Taddeo di Bartolo; dossale);

Carli-Cecchini, 1963, pp. 85, 147 (Taddeo di Bartolo, tra primo e secondo decennio del XV secolo; Carli identifica la tavola ricordata da Vasari, sul genere di quelle di Ugolino di Nerio, con quella di Taddeo di Bartolo);

Hager, 1962, pp. 91, 94, tav. 127 ([91] *Trotz des verhältnismäßig seltenen Auftretens erweist sich dieser Typ, da er von der später zu behandelnden Hauptform der Marien Tafeln mitgetragen wird, doch als sehr lange lebensfähig. Er vermag sich nicht nur über den Anfang des Trecento hinaus zu halten, wo er z. B. in den Palen der hl. Cäcilie (Abb. 126; 0,85 x 1,81 m) und der hl. Katharina (1,00 x 1,70 m) vertreten ist, sondern begegnet selbst noch am Anfang des 15. Jhs. (1,30 x 2,25 m)...[94] Nur als Retabel kann auf Grund ihrer Maße (1,30 x 2,25 m) die vom Hochaltar der Collegiata zu S. Gimignano herrührende Germinianustafel gedient haben*);

Symeonides, 1965, pp. 39-42, 199 (Taddeo di Bartolo, 1393-1394);

Berenson, 1968, p. 421 (Taddeo di Bartolo);

Southard, 1979, pp. 522-523 (*Taddeo di Bartolo...it was probably commissioned for the communal palace which is where it is now located*);

Pistoni, 1983, p. 505 (Taddeo di Bartolo);

Carli - Vichi Imberciadori, 1987, pp. 72-77 (*Spartimenti ancora arcaizzanti della tavola rendono pressoché certo che si tratta di quella ricordata come opera di Taddeo di Bartolo "dietro l'altare*

*maggiore della pieve”, Vasari dice che guarda a maniera di Ugolino sanese. Sembra che in origine avesse predella ora scomparsa);*

Solberg, 1991, pp. 831-852 (*The altarpiece belongs together with the works produced in the more limited time span between 1401 and 1403. If the inscription Borghini recorded with the date of 1401 does not apply to the Geminianus altarpiece, the painting cannot be more than one or two years later. It is contemporary with the 1401 Montepulciano painting and with the 1403 Franciscan altarpiece for Perugia. Style correspondence with those paintings is much broader than Symeonides suggested, and together these works are among Taddeo’s best paintings. The central figure of the saint is entirely Taddeo’s autograph work and it is one of its finest creations. The color here, as in the rest of the painting is rich and varied...The narratives of the dossal...are of very high quality and manifest an assured painter.They may have been executed by the same hand who was the second assistant in the Montepulciano predella (the painter responsible for the Last Supper and the Way to Calvary). The same style reappears in the 1404 Adoration of the Magi predella and in the 1409 Annunciation altarpiece predella...This artist worked to Taddeo’s designs and was a primary assistant for the present narratives...The stories reveal a considerable evolution from the faithful reprises of Duccio’s Maestà narratives on the Montepulciano predella);*

Norman, in «Art history», 18, 1995, pp. 165, 167 ([167] *It thus appears that Taddeo included within his narrative scene a representation of the Beata Simona, a locally revered woman who had founded an Augustinian convent in the vicinity of the Porta alle Fonti where a miraculous intervention was deemed to have taken place.If this identification is correct, then both Taddeo’s painted scene and Vincenzo Coppi’s probable reference to it provide clear evidence of a local belief that the Beata Simona actively contributed to a miraculous deliverance of the town from its enemies by St. Geminianus. [165] It also appears that Taddeo sought to achieve topographical accuracy in the narrative scene portraying the attempted incursion by the Ardinghelli in 1342, at the Porta alle Fonti...There is, moreover, further pictorial evidence that Taddeo intended to make a detailed topographical reference to the Augustinian convent of Santa Maria Maddalena in his scene of St. Geminianus’s intervention at the Porta alle Fonti);*

Carl, 2006, pp. 196-197 (*The church and the high altar were dedicated to the city’s patron, St. Geminianus. For the high altar, Taddeo di Bartolo created a panel which shows the enthroned St. Geminianus holding the town model of San Gimignano in the center, while scenes from his Vita are arranged in two tiers on either side...Documents show, that it was connected with the high altar at least until the mid-sixteenth century together with the finger reliquary of St. Geminianus made by the Pisan goldsmith Jacopo di Nanni del Passera between 1476 and 1480. This indicates that the altarpiece also belonged to the new high altar. Indeed, it suggests that Benedetto [da Maiano]’s marble altar was designed to contain it. The dimensions permit such an incorporation. Taddeo di Bartolo’s panel is 2,40*

*m wide and 1,33 high and thus corresponds closely to the altar's clear width of about 2,42 m...But while the width of Taddeo di Bartolo's panel fits well into Benedetto's high altar, there is a disparity of about 80 cm in height between the panel (1,33 m high) and the entablature (clear height 2,14 m). How this space was filled we can only surmise. Probably Taddeo di Bartolo's panel had a predella. Indeed just such a predella ("predella stà in sullo altare maggiore") is explicitly mentioned in 1470, while a payment in 1511 was made "...per fare acconciare la predella di mezzo in sull'altare" which presumably refers to the same object. The expression "di mezzo" well describes the position occupied by the predella placed in an intermediate position between the altar table and the altarpiece. This predella may have accommodated the costly finger reliquary of St. Geminianus, which we know was still located on the high altar in 1610. Such predellas are known from other examples. If the predella documented for the Collegiata's high altar had a similar function, then it must have been of considerable height and could have occupied most of the remaining space. If we reject the suggestion of a high predella, there is another possibility to fill the gap between Taddeo di Bartolo's altarpiece and the altar's entablature. Probably, Taddeo di Bartolo's panel originally had gothic gables such as Lorenzo di Niccolò's St. Bartholomew panel...);*

*Casamurata, Taddeo di Bartolo, in Dizionario Biografico degli Italiani, 94, 2019, ad vocem (Già sull'altare maggiore della stessa collegiata, con la figura del Santo titolare circondata da otto episodi della sua vita, databile nei primi anni del XV secolo);*

*Solberg, 2020, 248 ([...] gli agostiniani, che sappiamo coinvolti in altri lavori eseguiti da Taddeo nella collegiata, tra i quali il dossale con San Gimignano; la studiosa riferisce il passo di Borghini e di Vasari non alla tavola con san Geminiano, ma al pentittico con san Cristoforo in posizione d'onore).*

## MOSTRE

-

## FOTOGRAFIE

Brogi 15306 [1905 circa];

Alinari 37220a [1912 circa];

Anderson 31589 [1930 circa];

Sansoni, 2226-2229 [1925-190 circa];

Alinari 66489-66500 [1975 circa];

Archivio Fotografico, Biblioteca Comunale di San Gimignano, n. inv. 375 [intero, durante restauro Razzi, 1989-1990];

Archivio Fotografico, Biblioteca Comunale di San Gimignano, n. inv. 376 [scomparto destro, durante restauro Razzi, 1989-1990];

Archivio Fotografico, Biblioteca Comunale di San Gimignano, n. inv. 377 [scomparto sinistro, durante restauro Razzi, 1989-1990];

San Gimignano, Biblioteca Comunale, s. nn. inv. [*ante, in e post* restauro 2009-2010, fotografie conservate in formato digitale];

Grassi 5819, 6105-6106.

Pittore fiorentino di fine XIV secolo

*Santa Margherita d'Antiochia e otto storie della sua vita; Annunciazione della Vergine; Vir dolorum*

Roma, Pinacoteca Vaticana – Inv. 7

1400 circa

Tavola verticale cuspidata

Tempera su tavola, fondo oro; 166 x 106,7 cm

#### ISCRIZIONI

Nel cartiglio retto dall'arcangelo Gabriele, nel pennacchio sinistro:

«Ave Maria Gratia [plena]»

Nel cartiglio sopra la croce:

«I[esus] N[azarenus] R[ex] I[udaeorum]»

#### VICENDE STORICHE

L'opera è stata esposta in Pinacoteca Vaticana dalla fine del 1908 (*Rapporto del 31 dicembre 1908*), in precedenza è ricordata nella Biblioteca Apostolica Vaticana (vetrina G, I, n. 65; Volbach, 1987). Per l'opera è stata proposta la provenienza da Santa Margherita di Montefiascone, la quale secondo la tradizione venne costruita nel 1085 sul luogo indicato dalla santa medesima, per la conservazione delle sue reliquie, già trasportate dall'Oriente nel 908 al monastero di San Pietro, nei pressi di Montefiascone.<sup>657</sup> La chiesa divenne cattedrale nel 1369 o 1376, a scapito della più antica San Flaviano<sup>658</sup> e fu l'unico luogo in Italia a rivendicare il possesso del corpo della santa e l'unico entro l'area di influenza toscana –da dove l'autore della tavola sembrerebbe provenire– a custodire sue reliquie.<sup>659</sup> Questo fatto insieme alla rappresentazione nell'ultimo episodio della serie agiografica del sepolcro della santa e di forme di venerazione coeve all'esecuzione della

<sup>657</sup> *Acta Sanctorum Julii*, a cura di J. B. Sollerio, J. Pinio, G. Cupero, P. Boschio, V. Parisiis et Romae 1868, p. 27.

<sup>658</sup> UGHELLI F., *Italia sacra sive De episcopis Italiae et insularum adjacentium rebusque ab iis praeclare gestis, deducta serie ad nostram usque aetatem: opus singulare provinciis 20 distinctum, in quo ecclesiarum origines, urbium conditiones, principum donationes, recondita monumenta in lucem proferuntur*, Venezia 1717, col. 979; OST H., *Santa Margherita in Montefiascone*, in «The art bulletin», 52, 1970, pp. 373-389, p. 374, nota 7 e bibliografia precedente

<sup>659</sup> *Acta Sanctorum Julii*...cit., p. 28

tavola ha portato a sostenere la provenienza della tavola dal santuario sul lago di Bolsena (Gilbertson, 2002; 2006). Nel caso l'ipotesi fosse corretta, occasione della commissione della tavola potrebbe essere individuata nell'elevazione di Montefiascone a Diocesi. La tavola agiografica non sarebbe inoltre stata l'unico manufatto fiorentino—o più in generale toscano— commissionato per il santuario tuscanico; qui si conservano infatti una scultura in marmo della santa, avvicinata alla produzione di Andrea Pisano,<sup>660</sup> una terracotta robbiana presso l'altare del Sacramento raffigurante la *Madonna e il bambino in trono tra san Benedetto e santa Margherita*, un busto reliquiario di santa Margherita eseguito da un orafo senese verso la metà del XV secolo.<sup>661</sup>

Si può ragionare ulteriormente sulla collocazione della tavola all'interno della chiesa. L'edificio odierno iniziò a essere costruito nel 1483 e venne terminato nel 1674, ad eccezione della facciata completata nel XIX secolo. Nulla sappiamo della *facies* precedente dell'edificio, se non che un breve di Giovanni XXII del 1330 ne deliberò la riedificazione<sup>662</sup> e sembrerebbe pertanto trattarsi di una cripta. L'esistenza di un ambiente sotterraneo è documentata per la *facies* moderna della chiesa di Santa Margherita,<sup>663</sup> mentre non abbiamo notizie riguardo la conformazione del precedente edificio. Una struttura ipogea caratterizza però la chiesa di San Flaviano, riedificata (1032) pochi anni prima l'inizio della costruzione di Santa Margherita (1085) e che pare fosse l'antica sede vescovile,<sup>664</sup> in questo ambiente, presso l'altare maggiore veniva conservato e venerato il corpo di san Flaviano.<sup>665</sup> Non pare inverosimile che una situazione simile potesse caratterizzare anche la chiesa di santa Margherita, per le cui reliquie si può ipotizzare una collocazione nei pressi dell'altare maggiore della chiesa ipogea. Se la tavola agiografica venne commissionata per questo luogo, come appare, non vi sono ragioni di dubitare che la sua collocazione dovette essere nei pressi delle sue spoglie, come nel caso dei beati Margherita da Cortona, Umiltà da Faenza, Agostino

---

<sup>660</sup> RASPI SERRA J., *Una proposta per Andrea Pisano*, in «Commentari», 22, 1971(1972), pp. 280-288; RASPI SERRA J., *Ancora della statua di S. Margherita a Montefiascone*, in «Commentari», 23, 1972, p. 163; rimane tuttora invalsa nelle guide locali la precedente attribuzione ad Arnolfo di Cambio, avanzata in BACCI D., *L'eroina di Antiochia*, Firenze 1956, p. 144.

<sup>661</sup> INNOCENTI C. - ORTOLANI C. - PORCINAI S. - YANAGISHITA M., *Il restauro del busto di "Santa Margherita", dalla cattedrale di Montefiascone*, in «OPD Restauro», 28(2016), pp. 244-261.

<sup>662</sup> «Cupientes igitur ut Ecclesia...reedificatur de novo» (PIERI BUTI L., *Storia di Montefiascone*, Montefiascone 1870, p. 125, nota 3).

<sup>663</sup> OST, *Santa Margherita...*cit., p. 375.

<sup>664</sup> TIBERIA V., *La Basilica di San Flaviano a Montefiascone: restauri di affreschi: ipotesi, conferme*, Todi 1987, pp. 15-18; BRECCOLA G., *Basilica di San Flaviano, Montefiascone*, Viterbo 1996, pp 3-11, in particolare 11.

<sup>665</sup> DE ANGELIS G., *Comentario storico-critico su l'origine e le vicende della città e chiesa cattedrale di Montefiascone*, Montefiascone 1841, p. 147; TIBERIA, *La Basilica di San Flaviano...*cit., p. 15.

Novello, Andrea Gallerani e in particolare nel caso di san Miniato a Firenze, i cui resti erano conservati nella cripta ipogea.

## ICONOGRAFIA

Nello scomparto centrale è raffigurata santa Margherita d'Antiochia, in piedi trionfante sopra il dragone, vestita di una tunica blu e di un mantello verde a decori dorati. La santa indossa la corona, con cui secondo la tradizione agiografica domenicana venne incoronata da una colomba in seguito al martirio della vasca d'acqua, nella mano sinistra regge lo scettro crucigero e la destra è chiusa in un gesto benedicente verso il donatore laico, vestito di una guarnacca blu. Nei pennacchi soprastanti vi è una scena di *Annunciazione alla Vergine*. Nel timpano è raffigurato un *Vir dolorum*, coi dolenti e alle spalle gli strumenti del martirio. Gli otto episodi che affiancano la santa, quattro per lato, sono bordati da cornici granite e punzonate (vedi *infra*) Il senso di lettura degli episodi è poco comune, a U rovesciata, partendo dall'episodio in basso a sinistra e terminando in quello in basso a destra; gli episodi raffigurati sono i seguenti: [I] *Mentre Margherita custodisce le pecore della sua nutrice, viene vista dal prefetto Olibrio*; [II] *Disputa tra Margherita e il prefetto Olibrio*; [III] *Margherita incarcerata viene visitata da una colomba*; [IV] *Margherita viene torturata con pettini di ferro*; [V] *A Margherita incarcerata appare Satana sotto le sembianze di un dragone che la inghiotte, ma lei riesce a salvarsi*; [VI] *Margherita viene posta in una vasca d'acqua bollente, un angelo scende dal cielo e le porta la palma del martirio*; [VII] *Decollazione di Margherita; Malco, il suo carnefice, cade a terra esanime*; [VIII] *Devozione popolare presso il sepolcro della santa a Montefiascone*. La serie di episodi [I]- [VII] dipende dalla tradizione dei leggendari domenicani, che a sua volta elaborava un'epitome della *Passio* antica cosiddetta di Teotimo (BHL 5303),<sup>666</sup> con l'eccezione della scena della [III] *Visitazione della colomba in carcere* che dovrebbe avvenire in seguito alla tortura dei pettini di ferro e prima dell'apparizione del dragone. La variazione non sembra da imputare a una scelta deliberata e sembra piuttosto trattarsi di un errore derivato dalla sovrapposizione della scena dell'incarcerazione di Margherita, successiva alla disputa col prefetto, con quella della visitazione della colomba. L'ultima scena descrive una scena di adorazione popolare del sepolcro della santa. Secondo la tradizione le reliquie di santa Caterina sono state traslate dall'Oriente a San Pietro della Valle, nei pressi del lago di Bolsena, e da lì a Montefiascone nel 1145, dove venne costruito un santuario in suo onore.<sup>667</sup> Considerata

<sup>666</sup> MAGGIONI G. P. in JACOPO DE VORAGINE, *Legenda aurea...*cit., II, p. 1583.

<sup>667</sup> MAGGIONI G. P. in JACOPO DE VORAGINE, *Legenda aurea...*cit., II, p. 1582.

l'affinità con scene iconograficamente simili in altre pale agiografiche (è il caso della pala di Margherita da Cortona e di quella di Umiltà di Faenza) è lecito ipotizzare che la tavola dedicata a santa Margherita, con un riferimento così diretto e specifico al sepolcro della santa fosse stata commissionata per essere collocata nei suoi pressi.

#### STATO DI CONSERVAZIONE

L'opera si presenta in buono stato di conservazione. Il supporto, oggi assottigliato, è formato da tre pannelli verticali, uniti in origine da tre traverse ancorate al supporto tramite dei chiodi. Forse al tempo di Pio IX (1846-1878) venne sovrapposta alla cornice originale una moderna, dorata e policroma (Anderson, 24031). L'opera ha subito un primo restauro documentato tra il gennaio e l'ottobre 1965 (G. Colaucci),<sup>668</sup> deciso in seguito a un controllo periodico dei quadri della Pinacoteca Vaticana, durante il quale si notarono sul dipinto cadute di colore –specialmente nella parte bassa e in corrispondenza di una commettitura di sinistra – e il progressivo aprirsi di quattro spaccature verticali, due in corrispondenza delle commettiture e due nella porzione inferiore centrale delle assi esterne. Il supporto si presentava diffusamente attaccato dagli insetti xilofagi, le tavole scollate e sconnesse, inoltre attorno alla piccola cornice originale vi era stata applicata (forse al tempo di Pio IX) una pesante cornice dorata policroma. La superficie dipinta si presentava in condizioni generalmente discrete, nonostante la presenza di lacune del pigmento e della vernice, ritocchi lungo le spaccature del legno, sollevamenti della mestica, graffi, una sgranatura diffusa, molti punti neri di mosche e una velatura di una sostanza a base di colla di pesce e albume, applicata in un precedente restauro non documentato. L'operazione di restauro ha permesso il risanamento del supporto, il suo consolidamento tramite l'apposizione di cunei di legno e di una parchettatura e traverse scorrevoli in alluminio, l'asportazione dalla superficie pittorica di vecchie vernici, sporco di vario genere e della velatura a base di albume e colla di pesce, antiche dorature in corrispondenza delle commettiture, il risanamento dei sollevamenti della mestica e delle lacune della superficie pittorica, ritoccate poi secondo la tecnica del sottotono. Venne asportata la cornice ottocentesca e da quella antica vennero eliminate le nuove dorature. Attorno al dipinto venne applicato un listello in legno di noce. Nel corso del 2020 l'opera è stata sottoposta a un intervento di restauro di mantenimento, nei laboratori dei Musei Vaticani.

---

<sup>668</sup> Pinacoteca Vaticana, Archivio Storico, fondo Restauri, fascicolo relativo alla tavola.

## NOTE CRITICHE

L'attribuzione a Turino Vanni (Sirén, 1921), nonostante la fortuna critica di cui ha goduto nel corso del secolo scorso, fino a tempi recenti (Gilbertson, 2002; 2006), sembra da abbandonare in via definitiva considerata la distanza da tutte e cinque le opere autografe di Turino, vale a dire la pala oggi in San Paolo a Ripa d'Arno (1397), la *Madonna in trono e santi* (1415) eseguita per l'altare maggiore della chiesa di San Bartolomeo degli Armeni a Genova, la pala della Galleria regionale di Palermo, già nel monastero di San Martino alle Scale, la *Madonna in trono e angeli* già in San Silvestro a Pisa e ora al Louvre, la *Madonna in trono e angeli* già nella chiesa di San Marco a Rigoli e oggi al Museo di San Matteo.<sup>669</sup> Vale la pena riprendere in considerazione la prima pista percorsa da Osvald Sirén (1906), quella fiorentina e nello specifico agnolesca. Nonostante gli strati pittorici più esterni siano stati abrasi nel corso di passati interventi di restauro (si osservi nel volto della santa come manchi proprio il passaggio sfumato tra il rossore sulle guance e il candore del viso, o come le tracce oculari siano quasi del tutto illeggibili), si possono riconoscere tic esecutivi derivanti dalla lezione di Agnolo Gaddi, come le cortine vaporose di capelli che incorniciano il volto, la decorazione per fasce a motivi geometrici dei tessuti eseguita a missione, il piumaggio squamato delle ali degli angeli. Più concreti punti di contatto possono essere riconosciuti in parte della produzione generalmente assegnata al pittore agnolesco Giovanni di Tano Fei, e segnatamente l'*Incoronazione della Vergine e santi* del Metropolitan Museum of Art (inv. n. 50.229.2), datata 1394, opera attorno alla quale Federico Zeri raccolse il primo nucleo di opere che in seguito confluirono nel gruppo del Maestro del 1399, anonimo maestro fiorentino di fine XIV secolo, poi identificato col documentato Giovanni di Tano Fei.<sup>670</sup> Nonostante la pala del Metropolitan sia innervata da maggiore dinamismo, qualità esecutiva e compositiva, oltre a trovarsi in un miglior stato di conservazione, emergono comunque affinità tra il volto della figura centrale di santa Margherita con quello del san Giuliano, all'estrema destra, caratterizzati da un simile modo di acconciare i capelli secondo il modello agnolesco, o tra il disegno dei panneggi e il loro modo di cadere a terra. Anche la narrazione, eseguita in scala minore, negli scomparti della predella ha tratti paragonabili quella della tavola agiografica, nella caratterizzazione grossolana ma espressiva –di discendenza cionesca– dei personaggi, e nella decorazione architettonica. Una stretta vicinanza la nostra tavola agiografica la mostra poi una *Madonna del latte tra*

---

<sup>669</sup> NOVELLO R. P., *Turino Vanni*, in *Dizionario Biografico degli italiani*, 97, 2020, *ad vocem*.

<sup>670</sup> BOSKOVITS, *Pittura fiorentina...* cit., pp. 359-362.

*san Giuliano l'Ospedaliere e sant'Antonio Abate*, già transitata presso Christie's (New York, 9 gennaio 1981, n. 185); il confronto dei volti dei due personaggi principali sembra suggerire l'impiego di un medesimo modello.

#### FONTI

Archivio Storico dei Musei Vaticani, *Rapporti settimanali della custodia, Rapporto del 31 dicembre 1908* (La tavola è esposta in Pinacoteca);

Offner commento orale circa 1928 (Florentine school, c. 1400; della stessa mano nei numeri 17 (Mariotto di Nardo, 16), 18, 57 (Ambrogio di Baldese [Mariotto di Nardo], 189-191).

#### BIBLIOGRAFIA

Sirén, in «L'arte», 9, 1906b, p. 329 (*Quadro grande ma molto debole di un imitatore del tutto insignificante di Agnolo Gaddi (circa il 1410)*);

D'Achiardi, 1913, p. 4 (*Scuola fiorentina; XIV secolo*);

Bernardini, in «Rassegna d'arte», 9, 1909, pp. 89, 92 (*Opera di scuola fiorentina, ma di secondario valore...[92] Alcune scene della vita di S. Giovanni...a me paiono deboli cose, di modellato piatto, di poca espressione, con la fronte bassa, coi contorni segnati in nero. Vi trovo riscontri con il dipinto di Santa Margherita*);

Sirén, in «L'arte», 24, 1921, pp. 24-25 (*Il dipinto è evidentemente una tarda opera di Turino Vanni da Pisa. Il tipo della santa corrisponde, nel modo più rigoroso, alla Madonna di Turino, firmata, del Louvre...Suppongo che questa sia un'opera piuttosto tarda, perché Turino Vanni fu uno di quegli artisti di provincia le facoltà artistiche dei quali non si svilupparono col crescere dell'età. Le sue prime opere in Pisa e dintorni, che io esaminai...sono generalmente di qualità alquanto superiore*);

Van Marle, V, 1925, pp. 245, 249, fig. 163 (*Turino Vanni the Second; tavola contemporanea secondo lo studioso alla tavola datata 392 oggi in San Paolo a Ripa d'Arno...The manner in which the artist depicts the small lateral scenes reminds us of that of the Gerini, and it's important to remember that Niccolò di Pietro Gerini worked in Pisa in 1393. Turino consequently, like many little provincial painters, at once borrowed elements from this master of greater fame who belonged to a much more renowned school*);

D'Achiardi, 1929, p. 4, tav. XIX (*Scuola fiorentina, XIV secolo; dalla Bibl. Vat., Vetrina G, I, n. 65*);

Berenson, 1932, p. 239 (*Giottesch i (florentine) after 1350 – Beetween Jacopo di Cione and Lorenzo di Niccolò*);  
Klesse, 1967, p. 307 (*Florentinische Schule; Ende des 14. oder Beginn des 15. Jahrhunderts*);  
Berenson, 1968, p. 434 (Attribuzione dubitativa a Turino Vanni);  
Volbach, 1987, pp. 12-13, num. 4, fig. 7 (*Turino Vanni (maniera); verso il 1400...stilisticamente il dipinto richiama la Madonna e santi di Turino Vanni, firmata e datata 1397, a S. Paolo a Ripa d'Arno, Pisa o la Madonna dell'Annunciazione a Pisa, Museo. Affine è anche la Madonna al Louvre, Parigi. È riconoscibile l'influsso di Niccolò di Pietro Gerini*);  
Gilbertson, in *Decorations*, 2002, pp. 179-190, 259, tav. 8 (*There is sufficient evidence to support the claim that the altarpiece was originally installed in the cathedral of Montefiascone where Margaret's body is recorded to have resided and where there is also documentation of a lasting cult tradition*);  
Gilbertson, in *Images*, 2005p. 120 (Propone la provenienza della tavola dalla cattedrale di Montefiascone, dedicata alla santa);  
Novello, *Turino Vanni*, in *Dizionario Biografico degli italiani*, 97, 2020, ad vocem (*Incerta l'attribuzione a Turino della notevole S. Margherita e storie della sua vita della Pinacoteca Vaticana*).

## MOSTRE

-

## FOTOGRAFIE

Anderson, 24031, intero [*ante restauro 1965*];  
Danesi, 1927;  
Pinacoteca Vaticana, [*ante restauro 1965*];  
Pinacoteca Vaticana, [2020].

### III. APPARATI

#### 1. Bibliografia

##### Fonti manoscritte

Città del Vaticano, Archivio Storico dei Musei Vaticani, fascicoli vari.

Firenze, Archivio Arcivescovile, *Atti di visite diverse dell'arcivescovo card. Alessandro de' Medici (1575-1605)*, *Visita pastorale alle chiese del Mugello (1585)*.

Firenze, Archivio Arcivescovile, *Fondo Calzolari, Vaglia*

Firenze, Archivio Arcivescovile, *Visitatio Anni MDLXXXIX. Atti della visita alle chiese di campagna del vic. Paolo Ceccarelli per conto dell'arcivescovo card. Alessandro de' Medici*.

Firenze, Archivio dell'Opera del Duomo, *Inventario degli arredi sacri*,

Firenze, Archivio dell'Opera di Santa Maria del Fiore, II, 1, 78,

Firenze, Archivio delle R. Gallerie, Filza LXVIII, parte I, n. 11

Firenze, Archivio di Stato di Firenze, *Corporazioni religiose soppresse dal governo francese*, 78, filza 351.

Firenze, Archivio di Stato, Capitoli delle Compagnie religiose soppresse da Pietro Leopoldo, n. 23.

Firenze, Archivio di Stato, Capitoli delle Compagnie religiose soppresse da Pietro Leopoldo, n. 494, fascicolo 23.

Firenze, Archivio di Stato, *Capitoli delle Compagnie religiose soppresse da Pietro Leopoldo*, 494, n. 23.

Firenze, Archivio di Stato, *Corporazioni religiose soppresse dal Governo francese*, 122, 90

Firenze, Archivio di Stato, *Indice degli Spogli delle Cartapecore appartenenti agli appresso Particolari e all'infrascritte Chiese e Compagnie*, n. 26, Compagnia di Santa Margherita a Montici.

Firenze, Archivio di Stato, *Indice degli Spogli delle Cartapecore appartenenti agli appresso Particolari e all'infrascritte Chiese e Compagnie*, n. 26, Compagnia di Santa Margherita a Montici

Firenze, Archivio Diocesano, *Visita apostolica delle chiese di campagna di mons. Alfonso Binnarini, vescovo di Camerino (1575-1576)*.

Firenze, Archivio Diocesano, *Visita apostolica delle chiese di campagna di mons. Alfonso Binnarini, vescovo di Camerino (1575-1576)*.

Firenze, Archivio Diocesano, *Visita delle chiese della città (chiese, compagnie, ospedali) dell'arcivescovo Pietro Niccolini (1633-1638)*.

Firenze, Archivio Diocesano, *Visita delle chiese della città (chiese, compagnie, ospedali) dell'arcivescovo Pietro Niccolini (1633-1638)*.

Firenze, Archivio Diocesano, *Visita delle chiese di campagna dell'arcivescovo Antonio Altoviti (1568)*.

Firenze, Archivio Diocesano, *Visita delle chiese di campagna dell'arcivescovo Antonio Altoviti (1568)*.

Firenze, Archivio Diocesano, *Visite Pastorali*, 12.

Firenze, Archivio Storico della Provincia dei frati minori conventuali, fondo Nuti, serie 11, inserto 5.

Firenze, Biblioteca Marucelliana, ms. C 196

Firenze, Biblioteca Moreniana, ms. 174

Firenze, Biblioteca Nazionale Centrale, Fondo Nazionale, II.X.81.

Firenze, Biblioteca Nazionale Centrale, Magliabechiano, XXV.403.

Firenze, Museo Horne, *Inventario della collezione Corsi*.

Firenze, Opificio delle Pietre Dure, Archivio Storico, GR 722.

Firenze, Opificio delle Pietre Dure, Archivio Storico, GR 8767.

Firenze, Soprintendenza, Archivio, *Inventario degli oggetti d'arte della chiesa di Santa Maria del Fiore*.

Frankfurt am Mein, Städel Museum, n. inv. Bib. 2472 III 110C.

Frankfurt am Mein, Städel Museum, n. inv. Bib. 2472 III 31A.

Frankfurt am Mein, Städel Museum, n. inv. Bib. 2472 VI 54A.

Los Angeles, Getty Research Center, Painting Department, fascicoli vari.

Los Angeles, Getty Research Center, Painting Department, missiva s. n. inv. di Federico Zeri a John Paul Getty, 1972

Pisa, Archivio di Stato, Archivio dell'Opera della Primaziale, Libro d'entrata e uscita n. 18.

Pisa, Archivio di Stato, Archivio dell'Opera della Primaziale, Libro d'entrata e uscita n. 20.

Pisa, Archivio di Stato, *Comune D 236*.

Pisa, Archivio di Stato, *Corporazioni Religiose Soppresse*, 431.

Pisa, Archivio Diocesano, *Visite Pastorali*, 5.

Pisa, Soprintendenza Archeologia Belle Arti e Paesaggio, Archivio Restauri, fascicolo relativo alla tavola del Maestro di San Torpè, *Santa Giulia e otto storie della sua vita*, relazione del restauro eseguito da "Lo Studiolo" (cc. n. n.).

Pistoia, Santa Maria degli Angeli, Archivio Storico, schede OA 09/00094820 e 09/00094821.

Roma, Istituto Storico Italiano per il Medioevo a Roma, fondo Morghen, cc. n. n..

San Gimignano, Biblioteca Comunale, ms. 106.

San Gimignano, Biblioteca Comunale, ms. 3114.

San Gimignano, Biblioteca Comunale, ms. 3292.

San Gimignano, Collegiata, Archivio Storico, 5. 1168.

San Gimignano, Collegiata, Archivio, Capitolo 9.

Siena, Archivio di Stato, ms. D 109.

Siena, Archivio di Stato, Patrimonio Resti, 114.

Siena, Archivio Monte dei Paschi, fondo Saracini, 45, 101,

Siena, Pinacoteca Nazionale, Archivio Restauri, fascicoli vari.

Siena, Pinacoteca Nazionale, Archivio Restauri, fascicolo relativo alla tavola di Guido di Graziano, *San Pietro in cattedra con quattro storie della sua vita; Annunciazione; Natività*, relazione di restauro di E. Razzi (cc. n. n.).

Siena, Pinacoteca Nazionale, Archivio Restauri, fascicolo relativo alla tavola di Guido di Graziano, *San Pietro in cattedra con quattro storie della sua vita; Annunciazione; Natività*, relazione di restauro di D. Martelli (cc. n. n.).

Siena, Pinacoteca Nazionale, Archivio Restauri, fascicolo relativo alla tavola di Guido di Graziano, *San Francesco d'Assisi e otto storie della sua vita*, relazione di restauro di F. Fiorai (cc. n. n.).

Siena, Pinacoteca Nazionale, Archivio Restauri, fascicolo relativo alla tavola di Guido di Graziano, *San Francesco d'Assisi e otto storie della sua vita*, relazione di restauro di I. Innocenti (cc. n. n.).

Siena, Pinacoteca Nazionale, Archivio Restauri, fascicolo relativo alla tavola di Guido di Graziano, *San Francesco d'Assisi e otto storie della sua vita*, relazione sullo stato precario della tavola e sulla necessità di un nuovo restauro, poi affidato a A. Del Serra (cc. n. n.).

Volterra, Archivio Diocesano, Visita Pastorale 5.

Volterra, Archivio Diocesano, Visita Pastorale 5.

Volterra, Archivio Diocesano, Visita Pastorale 6.

Yale University Art Gallery, Archivio, lettera di F. Zeri indirizzata a H. Wohl, 2 marzo 1961.

Yale University Art Gallery, Archivio, lettera di R. Van Marle indirizzata a Maitland F. Griggs, 1° febbraio 1926.

Yale University Art Gallery, Archivio, lezione di R. Offner tenuta il 19 gennaio 1925 nella casa di Maitland F. Griggs.

### **Fonti inedite**

KLESSE B., *Die Darstellung von Seidenstoffen auf italienischen Bildern des 14. Jahrhunderts*, tesi di dottorato, Universität zu Köln 1958.

JANSSEN M., *Maria Magdalena in der abendländischen Kunst: Ikonographie der Heiligen von den Anfängen bis ins 16. Jahrhundert*, tesi di dottorato, Albert-Ludwigs-Universität zu Freiburg im Breisgau 1961.

FEHM S. A., *Luca di Tommè: Fourteenth Century Sieneese Painter*, tesi di dottorato, 4 voll., Yale University 1971.

GEALT A. M., *Lorenzo di Niccolò*, tesi di dottorato, Indiana University 1979.

SOLBERG G. E., *Taddeo di Bartolo: his life and work*, tesi di dottorato, 3 voll., New York University, 1991.

MATTEUZZI N., *Affreschi agiografici iconico-narrativi in Toscana (1320-1490): 'In ipso pariete expressere memoriam quorundam miracolorum'*, tesi di dottorato, 2 voll., Università degli Studi di Firenze 2012.

PARENTI D., *Il Maestro della Maddalena e la pittura fiorentina nella seconda metà del Duecento*, tesi di laurea, Università degli Studi di Firenze, Università degli Studi di Firenze 1989-1990.

PRESENTI N., *Relazione di restauro della tavola San Geminiano in trono e otto storie della sua vita*, 2007.

HOLDER C., *Relazione sullo stato delle quattro tavolette con storie di santa Lucia del Metropolitan Museum of Art*, New York (NY), 2022.

### Fonti edite

IOHANNES DE MALLIACO, *Abbreuiatio in gestis et miraculis sanctorum*, [XIII secolo], ed. a cura di G. P. Maggioni, Firenze 2013.

BARTOLOMEO DA TRENTO, *Liber epilogorum in gesta sanctorum*, [XIII secolo], ed. a cura di E. Paoli Tavarnuzze, Firenze 2001.

JACOPO DE VORAGINE, *Legenda aurea: con le miniature del codice Ambrosiano C 240 inf.*, [fine del XIII secolo], ed. a cura di G. P. Maggioni, 2 voll., Firenze-Milano 2007.

GUILLELMUS DURANTI, *Rationale divinorum officiorum: (libri I - VIII)*, [XIII secolo], a cura di A. Davril, T.M. Thibodeau, B.G. Guyot, Turnhout 2010.

CAVALCA D., *I frutti della lingua* [1330 circa], a cura di G. Bottari, Milano 1837.

BOCCACCIO G., *Decameron*, a cura di M. Veglia, Milano 2020.

JORDANI DE SAXONIA, *Liber Vitasfratrum*, [1357], ed. a cura di R. Arbesmann, W. Hümpfner, New York (NY) 1943.

DEL GRASSO A., *Cronaca maggiore*, [XIV secolo], in *Rerum Italicarum scriptores. Cronache senesi*, a cura di A. Lisini, F. Jacometti, I, Bologna 1931, pp. 253-564.

DI COPPO STEFANI M., *Cronaca fiorentina di Marchionne di Coppo Stefani* [XIV secolo], in *Rerum Italicarum scriptores*, 30/1, a cura di N. Rodolico, Città di Castello 1903-1955.

MONTAURI P., *Cronaca senese conosciuta sotto il nome di Paolo di Tommaso Montauri*, [XIV secolo], in *Rerum Italicarum scriptores. Cronache senesi*, a cura di A. Lisini, F. Jacometti, I, Bologna 1931, pp. 173-252.

ARETINO L., *Historiarum Florentini populi libri XII; Rerum suo tempore gestarum commentarius* [1370-1344], in *Rerum Italicarum scriptores*, 19/3, Città di Castello 1914-1926.

*Cronaca prima di anonimo conosciuta sotto il nome di Cronaca dello Squittinatore* [1378-1387], in *Rerum Italicarum scriptores. Il tumulto dei Ciompi. Cronache e memorie*, 18/3, a cura di G. Scaramella, Bologna 1917-1934.

*Cronaca terza di anonimo conosciuta sotto il nome di Cronachetta Stroziana* [1378-1381], in *Rerum Italicarum scriptores. Il tumulto dei Ciompi. Cronache e memorie*, 18/3, a cura di G. Scaramella, Bologna 1917-1934

“*Cronica*” di Matteo e Filippo Villani, con “*Le vite d'uomini illustri fiorentini*” di Filippo e “*La cronica*” di Dino Compagni, [XIV-XV secolo], a cura di A. Mauri, Milano 1834.

GHIBERTI L., *Lorenzo Ghibertis Denkwürdigkeiten (I Commentari). Zum ersten Male nach der Handschrift der Biblioteca Nazionale in Florenz* [1450-1455 circa], a cura di J. von Schlosser, 2 voll., Berlin 1912.

GELLI G. B., *Vite d'artisti*, [1550-1563], Firenze 1896.

VASARI G., *Le vite de' più eccellenti pittori, scultori e architetti*, [XVI secolo], ed. a cura di una Società di Amatori delle Arti Belle, 14 voll., Firenze 1846-1870.

*Monumenta Germaniae Historica. Scriptores rerum Langobardicarum et Italicarum*, Hannoverae, 1878.

VASARI G., *Le opere di Giorgio Vasari*, [XVI secolo], ed. a cura di G. Milanesi, 9 voll., Firenze 1878-1885.

VASARI G., *Le vite de' più eccellenti pittori, scultori e architettori scritte da Giorgio Vasari*, [XVI secolo], ed. a cura di K. Frey, München 1911.

VASARI G., *Vita di Pietro Laurati*, [XVI secolo], ed. a cura di F. M. Perkins, Firenze 1912.

VASARI G., *Le vite de' più eccellenti pittori, scultori e architettori nelle redazioni del 1550 e 1568*, [XVI secolo], ed. a cura di R. Bettarini, P. Barocchi, Firenze 1966-1997.

BOSSI F., *Visita apostolica alla diocesi di Siena*, [1575], 2 voll., a cura di M. De Gregorio, D. Mazzini, Siena 2018-2019.

LOMBARDELLI G., *Vita del gloriosissimo San Galgano senese da Chiusdino, scritta dal R.P.F. Gregorio Lombardelli da Siena*, Siena 1577.

LAURO C., *Vita, et martirio della gloriosa vergine S. Giulia cartaginese*, Lucca 1615.

GUIDUCCI I., *Vita e miracoli di s. Humiltà da Faenza, badessa e fondatrice delle monache dell'ordine di Vallombrosa*, Firenze 1632.

BARBI R., *Vita del beato Andrea Gallerani nobil di Siena istitutore dello spedale e frati della Misericordia*, Siena 1638.

*Acta Sanctorum*, 70 voll., Antverpiae 1643-1940.

MAGRI N., *Discorso cronologico della origine di Livorno in Toscana dall'anno della sua fondazione, fino al 1646*, Napoli 1647; rist. anast. Livorno 1975.

LANDUCCI A., *Sacra leccetana selva cioè origine, e progressi dell'antico, e venerabile eremo e congregatione di lecceto in toscana dell'Ordine eremitano del padre sant'Agostino*, Roma 1657.

DONDORI G., *Della pietà di Pistoia in grazia della sua patria, scritta da fra Giosepe Dondori ministro prouinciale de' Cappuccini di Toscana...*, Pistoia 1666.

BOCCHI F., *Le bellezze della città di Firenze, dove a pieno di pittura, di scultura, di sacri templi, di palazzi i più notabili artifizj, e più preziosi si contengono. Scritte già da M. Francesco Bocchi, ed ora da M. Giovanni Cinelli in questa terza impressione ampliate, ed accresciute*, Pistoia 1678.

TORELLI L., *Secoli Agostiniani overo Historia generale del sacro ordine eremitano del Gran Dottore di Santa Chiesa S. Aurelio Agostino vescovo d'Hippone diviso in tredici secoli*, VI (1354-1453), Bologna 1680.

DEL MIGLIORE F. L., *Firenze, città nobilissima*, Firenze 1684.

COPPI, G. V. *Annali memorie ed huomini illustri di San Gimignano, ove si dimostrano le leghe e le guerre delle repubbliche toscane*, Firenze 1695.

GIAMBONI L. A., *Diario sacro e guida perpetua per visitare le chiese della città di Firenze, suburbio ed arcidiocesi fiorentina, arricchito dell'elenco di tutti i santi, beati e venerabili che sono nati, domiciliati e morti in Toscana*, Firenze 1700.

UGHELLI F., *Italia sacra sive De episcopis Italiae et insularum adjacentium rebusque ab iis praeclare gestis, deducta serie ad nostram usque aetatem: opus singulare provinciis 20 distinctum, in quo ecclesiarum origines, urbium conditiones, principum donationes, recondita monumenta in lucem proferuntur*, Venezia 1717.

GUIDI G.M., *Vita del beato fra' A. F. dell'Ordine di s. Domenico, vescovo di Pistoia*, [1714], Pistoia 1839.

NANNINI V., *Breve racconto della vita, miracoli e culto di Sant'Umiltà fondatrice delle monache vallombrosane. Scritto da un religioso del medesimo ordine per accendere maggiormente verso la Santa Madre i cuori de' suoi devoti*, Firenze 1722.

SOLDANI F., *Ragguaglio istorico della beata Giovanna da Signa romita vallombrosana dedocato all'illustriss. E reverendiss. Monsignore Giulio del Riccio canonico fiorentino*, Firenze 1741.

BROCCHI G. M., *Vite de' santi e beati fiorentini*, 3 voll., Firenze 1742-1761.

BROCCHI G. M., *Descrizione della provincia del Mugello con la carta geografica del medesimo, aggiuntavi un'antica cronica della nobil famiglia da Lutiano creduta di consorteria delli Ubaldini già signori dell'istesso Mugello*, Firenze 1748.

TARGIONI TOZZETTI G., *Relazioni d'alcuni viaggi fatti in diverse parti della Toscana per osservare le produzioni naturali, e gli antichi monumenti di essa*, 6 voll., Firenze 1751-1754.

RICHA G., *Notizie istoriche delle chiese fiorentine divise ne' suoi quartieri*, 10 voll., Firenze 1754-1762; rist. anast. Roma 1972.

MAGRI N., *Stato antico, e moderno ovvero Origine di Livorno in Toscana: dalla sua fondazione sino all'anno 1646*, a cura di A. Santelli, Firenze 1769.

CAMBIAGI G., *L'antiquario fiorentino o sia Guida per osservar con metodo le cose notabili della città di Firenze*, Firenze 1771.

DELLA VALLE G., *Lettere sanesi di un socio dell'Accademia di Fossano sopra le belle arti*, 3 voll., Venezia - Roma 1782-1786.

DI SAN LUIGI I., *Etruria sacra triplici monumentorum codice canonico, liturgico, diplomatico, per singulas dioeceses distribuita et in perenne observantiae suae argumentum illustrissimum, ac reverendissimo domino Antonio Martinio archiepiscopo Florentino meritissimo a Fr. Ildephonso a S. Aloysio Carmelita excalceato provinciae Tusciae dicata*, Firenze 1782.

FALUSCHI G., *Breve relazione delle cose notabili della città di Siena*, Siena 1784.

DA MORRONA A., *Pisa illustrata nelle arti del disegno*, 3 voll., Pisa 1787-1793; seconda edizione, Pisa 1812.

FOLLINI V. – RASTRELLI M., *Firenze antica, e moderna illustrata*, 8 voll., Firenze 1789-1802.

CAMBIAGI G., *Guida al forestiero per osservare con metodo le rarità e bellezze della città di Firenze*, Firenze 1790.

TEMPESTI R., *Memorie storiche di più uomini illustri pisani*, Pisa 1790.

MORENI D., *Descrizione della chiesa della SS. Nunziata di Firenze*, Firenze 1791.

BARGIGLI DA PELAGO L., *Antica leggenda della vita e de' miracoli di s. Margherita di Cortona scritta dal di lei confessore fr. Giunta Bevignati dell'Ordine de' minori, colla traduzione italiana di detta leggenda... e con annotazioni e dissertazioni diverse...*, II, Lucca 1793.

MORENI D., *Mores et consuetudines ecclesiae florentinae codex ex archivio aedilium S. Mariae Floridae*, Firenze 1794.

LANZI L., *Storia Pittorica Della Italia: ove si describe la scuola fiorentina e la senese*, I, Bassano 1795.

LANZI L., *The History of Painting in Italy from the period of the revival of the fine arts to the end of the eighteenth century*, London 1809.

DA MORRONA A., *Pisa illustrata nelle arti del disegno*, 3 voll., Livorno 1812.

COLZI C., *Descrizione dell'I.e e R.e Accademia delle Belle Arti di Firenze*, Firenze 1817.

GARGIOLLI G., *Description de la Ville de Florence et de ses environs. Précédée d'un abrégé de l'histoire florentine*, I, Firenze 1819.

MALENOTTI I., *Vita della beata Giulia, vergine da Certaldo*, Colle Val d'Elsa 1819; rist. anast. Poggibonsi 1992.

RICCI G., *Guida Di Firenze E D'Altre Città Principali Della Toscana*, Firenze 1820.

DE ANGELIS L., *Notizie storico-critiche di fra' Giacomo da Torrita*, Siena 1821.

TOLOMEI F., *Guida di Pistoia per'gli amanti delle Belle Arti: con notizie degli architetti, scultori, e pittori pistoiesi*, Pistoia 1821.

SEROUX D'AGINCOURT J.B.L.G., *Histoire de l'art par les monumens, depuis sa décadence au IV<sup>e</sup> siècle jusqu'à son renouvellement au XVI<sup>e</sup>*, 6 voll., Paris 1823 ; rist. anast. Torino 2005.

FRANCILLON T., *Traduction abrégée de la Storia pittorica della Italia de l'abbé Lanzi, ou histoire des principaux peintres des écoles d'Italie, avec des notes et 80 gravures de tableaux peu connus, des meilleurs maîtres, choisis dans les collections particulières de Paris et de Londres*, Paris 1823.

*Description de l'I. et R. Académie des Beaux-Arts de Florence*, Firenze 1827.

WAAGEN G. F., *Königliche Museen. Verzeichniss der Gemälde-Sammlung*, Berlin 1830; si vedano anche edizioni del 1833, 1834, 1841, 1845, 1847, 1851, 1855, 1857, 1860).

DA PISA G., *Prediche del beato fra Giordano da Rivalto dell'Ordine dei Predicatori: recitate in Firenze dal 1303 al 1306 ed ora per la prima volta pubblicate*, a cura di D. Moreni, 2 voll., Firenze 1831.

ROMAGNOLI E., *Guida della città di Siena per gli amatori delle Belle Arti*, Siena 1832.

WAAGEN G. F., *Verzeichnis der Gemäldesammlung des Königlichen Museums zu Berlin*, Berlin 1832; si veda anche edizione del 1834).

KUGLER F., *Beschreibung der Gemälde-Galerie des Königlichen Museums zu Berlin*, Berlin 1834; si veda anche edizione del 1838).

ROMAGNOLI E., *Biografia cronologica de' bellartisti senesi*, [1835], rist. anast. 13 voll., Firenze 1976.

ROMAGNOLI E., *Cenni storico-artistici di Siena e de' suoi suburbii*, Siena 1836.

POLLONI B., *Catalogo delle opere di pitture, modelli in gesso ed altri oggetti riuniti nell'I. e R. Accademia di belle arti di Pisa*, Pisa 1837.

NAGLER G. K., *Neues allgemeines Künstler-Lexicon oder Nachrichten von dem Leben und Werken der Maler, Bildhauer, Baumeister, Kupferstecher, Formschneider, Lithographen, Zeichner, Medailleure, Elfenbeinarbeiter, etc.*, 22 voll., VIII, München 1838.

DE ANGELIS G., *Comentario storico-critico su l'origine e le vicende della città e chiesa cattedrale di Montefiascone*, Montefiascone 1841.

RIDOLFI C. – F. TARTINI, *Notizie e guida di Firenze e de' suoi contorni*, Firenze 1841.

*Description de l'I. et R. Académie des Beaux-Arts de Florence*, Firenze 1842.

FANTOZZI F., *Nuova guida ovvero Descrizione storico-artistico-critica della città e contorni di Firenze*, Firenze 1842.

PINI C., *Catalogo delle tavole dell'antica scuola senese riordinate nel corrente anno 1842 ed esistenti nell'I. e R. Istituto di belle arti di Siena*, Siena 1842

VIVOLI G., *Annali di Livorno dalla sua origine sino all'anno di Gesù Cristo 1840 colle notizie riguardanti i luoghi più notevoli antichi e moderni dei suoi contorni*, 4 voll., Livorno 1842-1846.

*Il Fiorentino istruito*, 3 voll., Firenze 1844-1846.

MOISÈ F., *Santa Croce di Firenze*, Firenze 1845.

BONAINI F., *Memorie inedite intorno alla vita e ai dipinti di Francesco Traini e ad altre opere di disegno dei secoli XI, XIV e XV*, Pisa 1846.

*Description de l'I. et R. Académie des Beaux-Arts de Florence*, Firenze 1847.

BACCIOTTI E., *Il Fiorentino istruito nelle cose della sua patria*, 8 voll., Firenze 1847-1857.

FAILLON E. M. –MIGNE J. P., *Monuments inédits sur l'apostolat de sainte Marie Madeleine en Provence*, 2 voll., Petit-Montrouge (Paris) 1848.

ROSINI G., *History of painting in Italy illustrated by its monuments*, 7 voll., Pisa 1848-1852.

*Description de l'I. et R. Académie des Beaux-Arts de Florence*, Firenze 1850 ; si veda anche edizione del 1852).

BERTI G. F., *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.

FANTOZZI F., *Nuova guida, ovvero descrizione storico-artistico-critica della città e contorni di Firenze*, Firenze 1850.

FRANÇOIS G., *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.

JAMESON A., *Legends of the monastic orders, as represented in the fine arts*, London 1850.

*Guida di Firenze e suoi contorni: arricchita di 26 incisioni, di una carta topografica della città e corredata di notizie, indicazioni, e recapiti per comodo dei forestieri*, Firenze 1852.

PECORI L., *Storia della terra di San Gimignano*, Firenze 1853.

TIGRI G., *Pistoia e il suo territorio: Pescia e i suoi dintorni: guida del forestiero a conoscerne i luoghi e gli edifici più notevoli per l'istoria e per l'arte*, Pistoia 1853.

*Galleria degli Uffizi. Nuovo catalogo con l'indice dei ritratti degli uomini illustri*, Firenze 1855.

*Cataloghi del Museo Campana*, Roma 1859.

BIADI L., *Storia della città di Colle in Val d'Elsa*, Firenze 1859.

*Guida di Firenze e suoi contorni con pianta della città; aggiuntovi la descrizione di Fiesole, Vallombrosa, Verna e Camaldoli*, Firenze 1862.

*Siena e il suo territorio*, Siena 1862.

CORNU S., *Catalogue des tableaux, des sculptures de la Renaissance et des maioliques du Musée Napoléon III*, Paris 1862.

MICHELI E., *Guida artistica della città e contorni di Siena*, Siena 1863.

CROWE J.A. - CAVALCASELLE G.B., *A New History of Painting in Italy from the Second to the Sixteenth Century*, 3 voll., London 1864-1866.

MILANESI G. - MILANESI C. - PINI C., *Tavola alfabetica delle vite degli artefici descritte da Giorgio Vasari con gli anni della loro nascita e morte cavati da documenti autentici. Estratta dall'indice delle vite dei pittori, scultori e architetti del Vasari*, Firenze 1864.

BURCKHARDT J. – VON BODE W. – VON ZAHN A. – VON FABRICZY C., *Der Cicerone. Malerei*, III, Leipzig 1869.

CROWE J.A. - CAVALCASELLE G.B., *Geschichte der italienischen Malerei*, 6 voll., Leipzig 1869.

GRUYER G., *Les monuments de l'art à San Gimignano (II)*, in «Gazette des beaux-arts», 2, 4, 1870, pp. 26-37.

PIERI BUTI L., *Storia di Montefiascone*, Montefiascone 1870.

ANDREUCCI O., *Della biblioteca e pinacoteca dell'Arcispedale di Santa Maria Nuova e delle ricordanze dei suoi benefattori*, Firenze 1871.

*Catalogo della Galleria del R. Istituto Provinciale di Belle Arti di Siena*, Siena 1872.

CAROCCI G., *I contorni di Firenze: illustrazione storico-artistica*, Firenze 1875.

*Catalogo della R. Galleria di Firenze*, Firenze 1881.

MICHELI E., *Guida artistica della città e contorni di Siena*, Siena 1883.

THODE H., *Studien zur Geschichte der italienischen Kunst im XIII. Jahrhundert*, in «Repertorium für Kunstwissenschaft», 13, 1890, 1-24.

CAROCCI G., *I dintorni di Firenze: nuova guida-illustrazione storico-artistica*, Firenze 1881.

PASQUI U., *Nuova guida di Arezzo e de' suoi dintorni compilata sui documenti*, Arezzo 1882.

PIERACCINI E., *Guida della R. Galleria antica e moderna*, Firenze 1883.

BURCKHARDT J., *Der Cicerone: eine Anleitung zum Genuss der Kunstwerke Italiens* (1855), quinta ed. a cura di W. Bode, 3 voll., Leipzig 1884.

MEYER J., *Königliche Museen zu Berlin. Nachtrag zum beschreibenden Verzeichniss der Gemälde*, Berlin 1885.

FREY K., *Die Loggia dei Lanzi zu Florenz: eine quellenkritische Untersuchung*, Berlin 1885.

THODE H., *Franz von Assisi und die Anfänge der Kunst der Renaissance in Italien*, Berlin 1885; trad. it. a cura di L. Bellosi, Roma 1993.

CROWE J.A. - CAVALCASELLE G.B., *Storia della pittura in Italia dal secolo II al secolo XVI*, 11 voll., Firenze 1883-1908.

GUASTI C., *La costruzione della chiesa e del campanile*, Firenze 1887; rist. anast. Sala Bolognese 1974.

BODE W., *La Renaissance au Musée de Berlin*, in «Gazette des Beaux-Arts», 1888, pp. 197-203.

COCERA G., *Un quadro di Pietro Lorenzetti acquistato dal Museo di Berlino*, in «Archivio storico dell'arte», 1, 1888, p. 430.

STRZYGOWSKI J., *Cimabue und Rom: Funde und Forschungen zur Kunstgeschichte und zur Topographie der Stadt Rom*, Wien 1888.

THODE H., *Studien zur Geschichte der italienischen Kunst im XIV. Jahrhundert*, in «Repertorium für Kunstwissenschaft», 11, 1888, pp. 1-22.

VON TSCHUDI H., *Gemälde-Galerie*, in «Amtliche Berichte aus den Königlichen Kunstsammlungen», 9, 4, 1888, pp. LV-LVII.

MUTHER R.- HIRTH G., *Der Cicerone in der Königlichen Gemäldegalerie in Berlin*, München 1889.

THODE H., *Sind uns Werke von Cimabue erhalten?*, in «Repertorium für Kunstwissenschaft», 13, 1890, pp. 25-38.

THODE H., *Studien zur Geschichte der italienischen Kunst im XIII. Jahrhundert*, in «Repertorium für Kunstwissenschaft», 13, 1890, pp. 1-24.

*Königliche Museen zu Berlin. Beschreibendes Verzeichnis der Gemälde*, Berlin 1891.

*Catalogo del Museo di Santa Maria del Fiore*, Firenze 1891.

RIGONI C., *Catalogo della Regia Galleria degli Uffizi in Firenze*, Firenze 1891.

DUCHESNE L., *Le Liber Pontificalis. Texte, introduction et commentaire*, II, Paris 1892.

MILANESI G., *Nuovi documenti per la storia dell'arte toscana dal XII al XVI secolo*, Roma 1893.

SUPINO I. B., *Catalogo del Museo Civico di Pisa*, Pisa 1894.

DAVIDSOHN R., *Forschungen zur älteren Geschichte von Florenz*, 4 voll., Berlin 1896-1908.

RIDOLFI E., *La Galleria dell'arcispedale di S. Maria Nuova in Firenze*, in «Le Gallerie nazionali italiane: notizie e documenti», 4, 1896-1897, pp. 162-186.

TIGRI G., *Nuova guida di Pistoia e de' suoi dintorni*, Pistoia 1896.

*Catalogue de la Galerie Royale des Uffizi à Florence*, Firenze 1897.

BERENSON B., *The central italian painters of the Renaissance*, New York 1897.

BROGI F., *Inventario generale degli oggetti d'arte della provincia di Siena (1862-1865)*, Siena 1897.

*Bibliotheca hagiographica Latina antiquae et mediae aetatis*, 2 voll., Bruxelles 1898-1901.

*Königliche Museen zu Berlin. Beschreibendes verzeichnis der Gemälde*, Berlin 1898.

BURCKHARDT J., *L'arte italiana del Rinascimento: la pala d'altare, il ritratto* [1898], a cura di M. Ghelardi, S. Müller, Venezia, 1994

BURCKHARDT J. – VON BODE W. – VON ZAHN A. – VON FABRICZY C., *Der Cicerone. Neuere Kunst. Malerei*, II/III, Leipzig 1898.

*Esposizione di arte antica, Pistoia*, Pistoia 1899.

*Guida ai monumenti di San Gimignano*, Firenze 1899.

*Guida di Livorno per il forestiero con cenno dei principali suoi dintorni e gl'indirizzi dei primari negozianti e alberghi*, Livorno 1899.

GOSCHE A., *Simone Martini: ein Beitrag zur Geschichte der sienesischen Malerei im XIV. Jahrhundert*, Leipzig 1899.

TOGNETTI A., *Guida di San Gimignano*, Firenze 1899.

PIERACCINI E., *Catalogo della R. Galleria degli Uffizi in Firenze*, Firenze 1899.

CHIAPPELLI A., *Di una tavola dipinta da Taddeo Gaddi nella chiesa di S. Giovanni Fuorcivitas in Pistoia*, in «Buletino storico pistoiese», 2, 1900, 6, pp. 1-6.

DELLA CELLA A., *Cortona antica: notizie archeologiche storiche ed artistiche*, Cortona 1900.

FRY R., *Giotto. The church of S. Francesco at Assisi*, in «The Monthly review», 1, 3, 1900, pp. 139-157.

LAPINI A., *Diario fiorentino di Agostino Lapini: dal 252 al 1596*, Firenze 1900.

FRY R., *Florentine painting of the fourteenth century*, in «The Monthly review», 3, 9, 1901, pp. 112-134.

PIERACCINI E., *Catalogo della R. Galleria degli Uffizi in Firenze*, seconda edizione, Firenze 1901.

SCHUBRING P., *Die itailenischen Schulen des XIV-Jahrhunderts*, in *Die Gemäldegalerie der Königlichen Museen zu Berlin*, I, Berlin, 1901, pp. 1-16.

SCHUBRING P., *Die primitiven Italiener in der Dresdner Galerie*, in «Kunstchronik», 13, 1901/1902, pp. 49–57.

SCHUBRING P., *Die primitiven Italiener im Louvre*, in «Zeitschrift für christliche Kunst», 14, 1901, pp. 353-382.

BROWN J. W., *The Dominican Church of Santa Maria Novella at Florence: a historical, architectural, and artistic study*, Edinburgh 1902.

DOUGLAS L., *A History of Siena*, New York (NY) 1902.

GUTHMANN J., *Die Landschaftsmalerei der toskanischen und umbrischen Kunst von Giotto bis Rafael*, Leipzig 1902.

PERKINS F. M., *Giotto*, London 1902.

SCHUBRING P., *Pisa*, Leipzig 1902.

VENTURI A., *Storia dell'Arte italiana*, 11 voll., Milan 1901-1940.

CROWE J.A. - CAVALCASELLE G.B., *A New History of Painting in Italy from the Second to the Sixteenth Century (1864-1866)*, a cura di L. Douglas, 6 voll., London 1903-1914.

FRY R., *Pictures in the collection of Sir Hubert Parry, at Highnam Court, near Gloucester*, in «The Burlington magazine for connoisseurs», 2, 1903, pp. 117-131.

HEYWOOD W. – OLCOTT L., *Guide to Siena: history and art*, Siena 1903.

VON MEYENBURG E., *Ambrogio Lorenzetti: Ein Beitrag zur Geschichte der sienesischen Malerei des 14. Jh.s*, Zürich 1903.

*Beschreibendes verzeichnis der Gemälde im Kaiser Freidrich Museum*, Berlin 1904.

- POGGI G., *Catalogo del Museo dell'Opera del Duomo*, Firenze 1904.
- ROTHES W., *Die Blütezeit der sienesischen Malerei und ihre Bedeutung für die Entwicklung der italienischen Kunst: ein Beitrag zur Geschichte der sienesischen Malerschule*, Strassburg 1904.
- SCHUBRING P., *Das italienische Grabmal der Frührenaissance*, Berlin 1904.
- SIRÉN O., *Di alcuni pittori fiorentini che subirono l'influenza di Lorenzo Monaco*, in «L'Arte», 7, 1904, pp. 337-355.
- SUIDA W., *Studien zur Trecentomalerei*, in «Repertorium für Kunstwissenschaft», 27, 1904, pp. 385-389, 483-490.
- RIDOLFI E., *Il mio directorato delle Regie Gallerie fiorentine*, Firenze 1905.
- SUIDA W., *Einige florentinische Maler aus der Zeit des Uebergangs vom Duecento ins Trecento, I. Die Madonna Ruccellai*, in «Jahrbuch der Preussischen Kunstsammlungen», 26, 1905a, pp. 28-39.
- SUIDA W., *Florentinische Maler um die Mitte des XIV. Jahrhunderts*, Strassburg 1905b.
- WULFF O., Recensione di *Florentinische Maler um die Mitte des XIV. Jahrhunderts*, W. Suida, in «Monatshefte der kunstwissenschaftlichen Literatur», 1, 7, 1905, pp.157-160.
- Beschreibendes verzeichnis der Gemälde im Kaiser Freidrich Museum*, Berlin 1906.
- BELLINI PIETRI A., *Catalogo del Museo Civico di Pisa*, Pisa 1906.
- CAROCCI G., *I dintorni di Firenze*, 2 voll., Firenze 1906-1907.
- HADELN D., *Die wichtigsten Darstellungsformen des H. Sebastian in der italienischen Malerei bis zum Ausgang des Quattrocento*, Strassburg 1906.
- RINTELEN F., *Zur jüngsten Literatur über die italienische Malerei im Trecento*, in «Kunstgeschichtlichen Anzeigen», 2, 1906, pp. 33-45.
- SIRÉN O., *Giotto*, Stockholm 1906a.
- SIRÉN O., *Notizie critiche sui quadri sconosciuti nel museo cristiano vaticano*, in «L'arte», 9, 1906b, pp. 321-335.

WULFF O., *Kritik einer Rezension*, in «Repertorium für Kunstwissenschaft», 29, 1906, pp. 470-479.

THIEME U. – BECKER F., *Allgemeines Lexikon der bildenden Künstler*, 36 voll., Leipzig 1907-1950.

AUBERT A., *Cimabue-Frage*, Leipzig 1907.

BACCI P., *La chiesa di S. Giovanni "Forcivitas" di Pistoia e i suoi ultimi restauri*, in «Bollettino d'arte», 1, 11, 1907, pp. 23-30.

CRUTTWELL M., *A guide to the paintings in the Florentine Galleries: the Uffizi, the Pitti, the Accademia; a critical catalogue with quotations from Vasari*, London 1907.

JACOBSEN E., *Sieneſische Meister des Trecento in der Gemäldegalerie zu Siena*, Strassburg 1907.

MASON PERKINS F., *Ancora dei dipinti sconosciuti della scuola senese*, in «Rassegna d'Arte Senese», 3, 1907, pp. 73-

PIERACCINI E., *Catalogue de la Galerie Royale des Uffizi à Florence*, Firenze 1907.

SIRÉN O., *Målningar af Orcagna och hans bröder Nardo och Jacopo*, in «Kult och Konst», 1-4, 1907, pp. 111-141.

B. BERENSON, *The Central Italian painters of the Renaissance*, New York (NY) 1908.

CROWE J.A. - CAVALCASELLE G.B., *A New History of Painting in Italy*, a cura di E. Hutton, 3 voll., London 1908-1909.

CRUTTWELL M., *A guide to the paintings in the churches and minor museums of Florence*, London 1908.

HUTTON E., *Country walks about Florence*, London 1908.

KALLAB W., *Vasaristudien: mit einem Lebensbilde des Verfassers*, Wien 1908.

SIRÉN O., *Giottino und seine Stellung in der gleichzeitigen florentinischen Malerei*, Leipzig 1908a.

SIRÉN O., *Gli affreschi nel Paradiso degli Alberti: Lorenzo di Niccolò e Mariotto di Nardo*, in «L'arte», 1908b, 11, pp. 179-196.

SUIDA W., *Studien zur Trecentomalerei*, in «Repertorium für Kunstwissenschaft», 31, 1908, pp. 199-214.

BERENSON B., *The central italian painters of the Renaissance*, seconda ed., New York (NY) 1909.

BERNARDINI G., *La nuova galleria Vaticana*, in «Rassegna d'arte», 9, 1909, pp. 89-94, 113-120.

LIEBKNECHT S., *Maria Magdalena in der toskanischen Malerei des Trecento*, Heidelberg 1909.

POGGI G., *Il duomo di Firenze*, 2 voll., secondo volume a cura di M. Haines, Firenze 1909-1988.

POSSE H., *Die Gemäldegalerie des Kaiser-Friedrich-Museums: vollständiger beschreibender Katalog mit Abbildungen sämtlicher Gemälde*, Berlin 1909.

RYSS S., *Maria Magdalena in der toskanischen Malerei des Trecento*, Heidelberg 1909.

TARANI F., *La Basilica di S. Miniato al Monte: guida storico-artistica*, Firenze 1909.

BURCKHARDT J. – VON BODE W. – VON ZAHN A. – VON FABRICZY C., *Der Cicerone. Mittelalter und neuere Zeit. Malerei*, II/III, Leipzig 1910.

CHITI A., *Pistoia*, Pistoia 1910.

ERCOLANI M., *Vita di S. Umiltà, fondatrice delle monache vallombrosane a Faenza e a Firenze*, Pescia 1910.

GARNERI A., *Firenze e dintorni, visitati da un artista*, Roma 1910.

LAZZARESCHI E., *Intorno a un polittico di Pietro Lorenzetti*, in «Luce e amore», 7, 1910, pp. 3-13.

MANNA E., *Novissima guida di Siena*, Siena 1910.

PIERACCINI E., *Catalogo della R. Galleria degli Uffizi in Firenze*, terza ed., Firenze 1910.

TIGRI G., *Guida storico-artistica di Pistoia e dintorni: con una pianta topografica della città*, Pistoia 1910.

MEDIN A., *La leggenda popolare di S. Eligio e la sua iconografia*, Venezia 1911.

WEIGELT C.H., *Duccio di Buoninsegna. Studien zur Geschichte der frühsienesischen Tafelmalerei*, Leipzig 1911.

*Beschreibendes verzeichnis der Gemälde im Kaiser Freidrich Museum*, Berlin 1912.

*Livorno. Guida storico artistica*, Livorno 1912.

BURROUGHS B., *A Tuscan predella*, in «The Metropolitan Museum of Art Bulletin», 7, 5, 1912, pp. 92-93.

CRUICKSHANK J. W. e A. M., *The smaller tuscan towns*, London 1912.

KURZWELLY J., *Buffalmacco -und Traini- Fragen: einige Bemerkungen zu Paleo Baccis Buffalmacco-Publikationen*, in «Repertorium für Kunstwissenschaft», 35, 1912, pp. 337-362.

LUSINI V., *Catalogo dei dipinti*, in «Rassegna d'Arte Senese», VIII, 1912 [1913], 105-154.

PIERACCINI E., *Catalogue of the Royal Uffizi Gallery in Florence*, Firenze 1912.

ARRIGHI A., *La Chiesa dei Santi Michele e Jacopo di Certaldo e sue filiali, notizie dettate nel 1692 dal P. Andrea Arrighi detto il Capranica edite da Domenico Tordi nel VI Centenario della nascita del Principe della Prosa Italiana Giovanni Boccaccio*, [1692] Orvieto 1913.

CARMICHAEL M., *An altarpiece of Saint Humility*, in «The Ecclesiastical Review», 49, 1913, pp. 429-

445.

D'ACHIARDI P., *Guida della Pinacoteca Vaticana*, Roma 1913.

GIELLY L., *Les Trécentistes siennois : Simone Martini et Lippo Memmi*, in « La Revue de l'art ancien et moderne », 33-34, 1913, pp. 205-220, 253-265, 289-302, 449-462.

SALMI M., *Spigolature d'arte toscana*, in «L'arte», 16, 1913, pp. 208-227.

KHVOSHINSKY B. – SALMI M., *I pittori toscani dal XIII al XVI secolo.*, 2 voll., Roma 1912-1914.

SIRÉN O., *Pictures in America of Bernardo Daddi, Taddeo Gaddi, Andrea Orcagna and his brothers* (II), in «Art in America», 2, 1914, pp. 325-336.

DAMI L., *La basilica di S. Miniato al Monte: la costruzione della basilica; caratteri costruttivi e stilistici; decorazioni plastiche - mosaici; decorazioni pittoriche; la Cappella di San Miniato; legni, oreficerie, vetri etc.; sacrestia e campanile; il Palazzo dei Vescovi e il Convento*, in «Bollettino d'arte del Ministero della Pubblica Istruzione», 9, 8, 1915, pp. 217-244.

DAMI L., *Siena e le sue opere d'arte*, Firenze 1915.

MANSFIELD M., *Di un cimelio d'arte a Certaldo: il gradino d'altare della beata Giuliana nella chiesa dei ss. Michele e Jacopo*, in «Rassegna d'arte antica e moderna», 1, 8, 1915, pp. 183-186.

SIRÉN O., *The Earliest Pictures in the Jarves collection at Yale University*, in «Art in America», 3, 1915, 273-283.

PUCCIONI N., *La Vallombrosa e la Val di Sieve Inferiore*, Bergamo 1916.

SIRÉN O., *A Descriptive Catalogue of the Pictures in the Jarves Collection, Belonging to Yale University*, New Haven, London - New Haven 1916.

WULFF O., *Zwei Tafelbilder des Dugento im Kaiser-Friedrich-Museum*, in «Jahrbuch der Preussischen Kunstsammlungen», 37, 1916, 68-98.

SIRÉN O., *Catalogue of a loan exhibition of Italian primitives: in aid of the American War Relief*, catalogo della mostra (New York, novembre 1917), New York (NY) 1917.

BERENSON B., *Essays in the study of Sieneese painting*, New York (NY) 1918.

CHELLINI L., *San Gimignano e dintorni*, Modena 1918.

DE NICOLA G., *Studi sull'arte senese*, in «Rassegna d'arte antica e moderna», 18, 1918, pp. 69-74, 144-153, 153-154.

SIRÉN O., *A great contemporary of Giotto*, in «The Burlington magazine for connoisseurs», 35, 1919, pp. 229-236.

FRY R., *Catalogue of an exhibition of Florentine painting before 1500*, London 1920.

SIRÉN O., *Lorenzo di Niccolò*, in «The Burlington magazine for connoisseurs», 36, 1920a, pp. 72-78.

SIRÉN O., *The Buffalmaco hypothesis: some additional remarks*, in «The Burlington magazine for connoisseurs», 37, 1920b, pp. 176-185.

VAN MARLE R., *La pittura senese prima di Duccio*, in «Rassegna d'Arte Antica e Moderna», VII, 1920a, 265-273.

VAN MARLE R., *Simone Martini et les peintres de son école*, Strasbourg, 1920b.

VAN MARLE R., *Un dipinto del maestro della s. Cecilia*, in «L'amatore d'arte», 1, 3-4, 1920c, pp. 4-6.

SUPINO I. B., *Giotto*, 3 voll., Firenze 1920.

*Catalogo illustrato della Fondazione Horne*, Firenze 1921.

CHELLINI L., *San Gimignano e dintorni*, seconda ed., Modena 1921.

SIRÉN O., *Alcune note aggiuntive a quadri primitivi nella Galleria Vaticana*, in «L'arte», 24, 1921, pp. 24-28, 97-102.

BURROUGHS B., *Catalogue of paintings*, New York (NY) 1922.

DE NICOLA G., *Il soggiorno fiorentino di Ambrogio Lorenzetti*, in «Bollettino d'arte del Ministero della Pubblica Istruzione», 16, 1922-1923, pp. 49-57.

PERKINS F. M., *Alcuni dipinti inediti senesi*, in «Rassegna d'arte senese», 15, 1922, pp. 61-67.

SIRÉN O., *Toskanische malerei im XIII. Jahrhundert*, Berlin 1922.

*Galleria degli Uffizi. Elenco dei dipinti*, Firenze 1923.

LASINIO E., *Il Camposanto e l'Accademia di Belle Arti di Pisa dal 1806 al 1838 nelle memorie e nelle carte di Carlo Lasinio*, Pisa 1923.

LAVAGNINO E., *Pittori pisani del XIV secolo*, in «L'arte», 26, 1923, pp. 33-43, 72-85.

OFFNER R., *Jacopo del Casentino: integrazione della sua opera*, in «Bollettino d'arte del Ministero della Pubblica Istruzione», 17, 3, 1923-1924, pp. 248-284.

VAN MARLE R., *The Development of the Italian Schools of Painting*, 19 voll., The Hague, 1923-1938.

SUIDA W., *Giottos Tafel des Todes der Maria im Kaiser-Friedrich-Museum*, in «Jahrbuch der Preussischen Kunstsammlungen», 44, 1923, pp. 127-135.

*Illustrated catalogue of the art collection of the expert antiquarians C. & E. Canessa of New York, Paris, Naples, New York (NY) 1924.*

BRAUN J., *Der christliche Altar in seiner geschichtlichen Entwicklung. Die Ausstattung des Altares, Antependien, Velen, Leuchterbank, Stufen, Ciborium und Baldachin, Retabel, Reliquien- und Sakramentsaltar, Altarschranken*, II, München 1924.

GARNERI A., *Firenze e dintorni: in giro con un artista*, Firenze 1924.

SIRÉN O., *An altar-panel by the Cecilia-Master*, in «The Burlington magazine for connoisseurs», 44, 1924, pp. 271-278.

SUIDA W., *Aus dem Kreise Giottos*, in «Belvedere», 5, 1924, 19, pp. 126-131.

VITZTHUM G. - VOLBACH W.F., *Die Malerei und Plastik des Mittelalters in Italien*, Wildpark-Potsdam 1924.

CECCARDI U., *Guida di Livorno*, Livorno 1925.

CHIAPPELLI A., *Arte del Rinascimento: ricerche e saggi*, Roma 1925.

*Galleria degli Uffizi: Catalogo dei dipinti*, Firenze 1926.

*Illustrated catalogue of the Horne Museum*, Firenze, 1926.

*The Achillito Chiesa collection. Italian primitives and Renaissance paintings, a small group of canvases by Flemish and French masters*, II, New York (NY) 1926.

BUGHETTI P.B., *Vita e miracoli di S. Francesco nelle tavole istoriate dei secoli XIII e XIV*, in «Archivum franciscanum historicum», 19, 1926, pp. 636-945.

DOUGLAS R. L., *Storia politica e sociale della Repubblica di Siena*, Siena 1926.

GIELLY L., *Les primitifs siennois*, Paris 1926.

GOMBOSI G., *Spinello Aretino: eine stilgeschichtliche Studie über die florentinische Malerei des ausgehenden XIV. Jahrhunderts*, Budapest 1926.

HAUTECOEUR L., *Catalogue des peintures exposées dans les galeries. École italienne et école espagnole*, II, Paris 1926.

SIRÉN O., *Quelques peintures toscanes inconnues du XIIIe siècle*, in «Gazette des Beaux-Arts», s. 5, 13, 1926, 347-360.

GOMBOSI G., *Francesco Traini a Firenze*, in «Dedalo», 7, 1926-1927, pp. 256-266.

BACCI P., *Il "Pallio delle Colombe d'Oro", ricamato nel 1449 per la pieve di San Gimignano*, Siena 1927.

GONFIANTINI I., *Pistoia artistica*, Pistoia 1927.

OFFNER R., *A great "Madonna" by the St. Cecilia Master*, in «The Burlington magazine for connoisseurs», 50, 1927a, pp. 91-104.

OFFNER R., *Italian primitives at Yale University*, New Haven (CT) 1927b.

OFFNER R., *Studies in Florentine Painting. The Fourteenth Century*, New York (NY) 1927c.

TOESCA P., *Storia dell'arte italiana, 3/1. Il Medioevo, II. Dal principio del secolo XI alla fine del XIII*, Torino, 1927.

CECCHI E., *Trecentisti senesi*, Roma 1928.

COLNAGHI D. E., *A dictionary of Florentine painters from the 13th to the 17th centuries*, London 1928.

GRONAU H. D., *Notes on Trecento painting*, in «The Burlington magazine for connoisseurs», 53, 1928, pp. 78-87.

MURATOFF P., *La pittura bizantina*, Roma 1928.

SALMI M., *Jacopo di Casentino miniatore*, in «La Bibliofilia», 30, 1928, pp. 369-382.

WEIGELT C. H., *Über die 'Mütterliche' Madonna in der italienischen Malerei des 13. Jahrhunderts*, in «Art Studies», VI, 1928, 195-221.

*Enciclopedia italiana di scienze, lettere ed arti*, 40 voll., Roma 1929-1939.

D'ACHIARDI P., *I quadri primitivi della Pinacoteca Vaticana provenienti dalla Biblioteca Vaticana e dal Museo Cristiano*, Roma 1929.

DE WALD E. T., *Pietro Lorenzetti*, in «Art Studies», 7, 1929, pp. 131-166.

SALMI M., in *Berichte über die Sitzungen des Institutes*, in «Mitteilungen des Kunsthistorischen Institutes in Florenz», 3, 3, 1929, pp. 135-148.

SANDBERG VAVALÀ E., *La croce dipinta italiana e l'iconografia della Passione*, Verona 1929.

STEINWEG K., *Andrea Orcagna: quellengeschichtliche und stilkritische Untersuchung*, Strassburg 1929.

TOESCA P., *La pittura Fiorentina del Trecento*, Verona 1929.

WULFF O., *Nachlese zur Starnina-Frage*, in «Italienische Studien», 1929, pp. 156-190.

*Die Gemäldegalerie. Die italienische Meister 13. bis 15. Jahrhundert*, Berlin 1930.

BACCI P., *Il Trionfo di San Tommaso di Francesco di Traino e le sue attinenze con la scuola senese*, in «La Diana. Rassegna d'arte e vita senese», V, 3, 1930, pp. 161-175.

BERENSON B., *Quadri senza casa*, in «Dedalo», 10, 1, 1929 (1930), pp. 133-142.

CECCHI E., *Pietro Lorenzetti*, Milano 1930.

MARZINI R., *La Chiesa e il Convento di S. Francesco in Colle di Valdelsa*, in «Miscellanea storica della Valdelsa», 38, 1930, 1-2 (110-111), pp. 20-32.

MOLTESEN E., *Giotto und die Meister der Franzlegende: ein Beitrag*, Copenhagen 1930.

OFFNER R., *A Critical and Historical Corpus of Florentine Painting. Works attributed to Jacopo del Casentino (II)*, sez. III, vol. II, New York (NY) 1930 (2a ed. in un unico volume a cura di M. Boskovits, Firenze 1987).

RICHTER G. M., *Migliore di Jacopo and the Magdalen master*, in «The Burlington magazine for connoisseurs», 57, 1930, pp. 223-236.

SALMI M., *I mosaici del "bel San Giovanni" e la pittura del secolo XIII a Firenze*, in «Dedalo», 11, 1930-1931, pp. 543-57.

SANDBERG VAVALÀ E., *The Problem of Pietro Lorenzetti*, in «The Burlington magazine for connoisseurs», 57, 1930, pp. 141-142.

SINIBALDI G., *La pittura del Trecento*, Firenze 1930.

TOESCA P., *Trecentisti toscani nel Museo di Berna*, in «L'arte», 1=33, 1930, pp. 5-15.

WEIGELT C. H., *La pittura senese del Trecento*, Firenze 1930.

BERENSON B., *Quadri senza casa: il Trecento fiorentino; il Quattrocento fiorentino*, in «Dedalo», 11, 1931, pp. 1312-1314.

*Beschreibendes Verzeichnis der Gemälde im Kaiser Friedrich Museum und deutschen Museum*, Berlin 1931.

CHELLINI L., *Guida storico artistica di San Gimignano*, Firenze 1931.

HAUTECOEUR L., *Les Primitifs italiens*, Paris 1931.

LAZAREV V., *Duccio and the thirteenth century Greek Icons*, in «Burlington Magazine», 59, 1931, 154-169.

OFFNER R., *A Critical and Historical Corpus of Florentine Painting. The School of the Santa Cecilia Master*, sez. III, vol. I, New York (NY) 1931.

ROWLAND B., *Notes on the Magdalen Master*, in «Art in America», 19, 1931, pp. 125-133.

WEIGELT C. H., *Guido da Siena's Great Ancona: a Reconstruction*, in «Burlington Magazine», 59, 1931, 15-22.

BACCI P., *La Regia Pinacoteca di Siena*, in «Bollettino d'Arte», 26, 1932, 177-200.

BERENSON B., *Italian Pictures of the Renaissance*, Oxford 1932.

COLASANTI A., *Due dipinti inediti di Simone Martini e di Pietro Lorenzetti*, in «Dedalo», 3, 1932, pp. 659-665.

FACCIOLI A., *La Nuova Pinacoteca Vaticana*, Città del Vaticano 1932.

GIGLIOLI O. H., *La Regia Galleria degli Uffizi*, Roma 1932.

PUDELKO G., *Studien über Domenico Veneziano*, in «Mitteilungen des Kunsthistorischen Institutes in Florenz», 4.1932/34(1934), 4, 145-200.

VAN MARLE R., *Le scuole della pittura italiana*, trad. it. a cura di A. Buitoni, 2 voll., L'Aja, 1932-1934.

*Mostra del tesoro di Firenze Sacra: convento di San Marco. Catalogo*, Firenze 1933.

BRANDI C., *La regia pinacoteca di Siena*, Roma 1933.

DOUGLAS R. L., *Storia d'arte senese*, Siena 1933.

GAMBA C., *La mostra del tesoro di Firenze sacra: la pittura*, in «Bollettino d'arte», 3. Ser., 27, 1933/1934, pp. 145-163.

MEISS M., *The Problem of Francesco Traini*, in «The Art Bulletin», 1933, pp. 97-173.

OFFNER R., *The Mostra del Tesoro di Firenze Sacra: 1*, in «The Burlington magazine for connoisseurs», 63, 1933, pp. 72-84.

PÉTER A., *Contributi alla conoscenza di Pietro Lorenzetti e della sua scuola*, in «La Diana», 8, 1933, pp. 164-190.

SINIBALDI G., *I Lorenzetti*, Siena 1933.

KUNZE I., *Die italienische Gemälde im Kaiser Friedrich Museum*, Berlin 1934.

DE RICCI S., *Vers un corpus des peintures florentines*, in «Gazette des beaux-arts», 6. Pér., 12., 1934, pp. 110-122.

SANDBERG VAVALÀ E., *The Madonnas of Guido da Siena*, in «Burlington Magazine», 64, 1934, 254-271.

ROWLAND B., *A Siennese Painting of the Dugento*, in «Art in America», 23, 1934-1935, 47-57.

HUISMAN G. M. (a cura di), *Exposition de l'art italien de Cimabue à Tiepolo*, Paris 1935.

SALVINI R., *Per la cronologia e per il catalogo di un discepolo di Agnolo Gaddi*, in «Bollettino d'arte», 6, 29, 1935, pp. 279-294.

BERENSON B., *Pitture italiane del Rinascimento*, Milano 1936.

DE TERVARENT G. – DE GAIFFIER B., *Le diable, voleur d'enfants: à propos de la naissance des Saints Etienne, Laurent et Barthélemy*, Barcelona 1936.

LAVAGNINO E., *Storia dell'arte medioevale italiana: l'età paleocristiana e l'alto Medioevo, l'arte romanica, il gotico e il Trecento*, Torino 1936.

PROCACCI U., *La Regia Galleria dell'Accademia di Firenze*, Roma 1936.

BERTARELLI L. V., *Firenze e dintorni*, Milano 1937.

CECCHI E., *Giotto*, Milano 1937.

FRANKFURTER A. M., *The Maitland F. Griggs Collection*, in «The Art News», 35, 31, 1937, pp. 29-30, 155-156.

GRONAU H. D., *Andrea Orcagna und Nardo di Cione: eine stilgeschichtliche Untersuchung*, Berlin 1937.

*Mostra giottesca: onoranze a Giotto nel VI centenario della morte*, Bergamo 1937.

MARCHINI G., *Affreschi inediti del Dugento a Prato*, in «Rivista d'arte», 19, 1937, pp. 163-169.

MEISS M., *A Dugento Altarpiece at Antwerp*, in «The Burlington Magazine for connoisseurs», 71, 1937, 14-24.

OERTEL R., *Giotto-Ausstellung in Florenz*, in «Zeitschrift für Kunstgeschichte», 6, 1937, pp. 219-238.

SALMI M., *La Mostra giottesca*, in «Emporium», 43, 1937, 349-364.

SANDBERG VAVALÀ E., *Early Italian Paintings in the Collection of Frank Channing Smith, Jr.*, in «Worcester Art Museum Journal», 3, 1937–1938, pp. 38-39, 41, no. 22.

COLETTI L., *La mostra giottesca*, in «Bollettino d'Arte», 31, 1937-1938, 49-72.

ZAMA P., *Il monastero e l'educandato di Santa Umiltà di Faenza*, Faenza 1938.

BACCI P., *Dipinti inediti e sconosciuti di Pietro Lorenzetti e Bernardo Daddi etc. in Siena e nel contado*, Siena 1939.

BRANDI C., *Giotto (II)*, in «Le Arti», 1, 1939, pp. 116-131.

COMSTOCK H., *The New York World's Fair: Loan Exhibition of Masterpieces*, in «Connoisseur», 103, 454, 1939, pp. 317-

MCCALL G. H. – VALENTINER W. R. (a cura di), *Catalogue of European Paintings and Sculpture from 1300 1800*, catalogo della mostra (New York, maggio – ottobre 1939, New York (NY) 1939.

PARRONCHI A., *Attività del "Maestro di Santa Cecilia"*, in «Rivista d'arte», 21, 1939, pp. 193-228.

POPE-HENNESSY J. W., *Notes of Andres Vanni*, in «The Burlington magazine for connoisseurs», 74, 1939, pp. 92-97.

VALENTINER W. R. – FRANKFURTER A. M., *Masterpieces of Art: Exhibition at the New York World's Fair 1939. Official Souvenir Guide and Picture Book*, New York (NY) 1939.

HENTZEN A., *Meisterwerke der europäischen Malerei*, Berlin 1940.

LONGHI R., *Restauro*, in «Critica d'arte», 5, 1940, 24, pp. 121-128.

PAATZ W. e E., *Die Kirchen von Florenz: ein kunstgeschichtliches Handbuch*, 8 voll., Frankfurt am Main 1940-1954.

WEHLE H. B., *A catalogue of Italian, Spanish and Byzantine paintings*, New York (NY) 1940.

*Art Objects and Furnishings from the William Randolph Hearst Collection*, New York (NY) 1941.

PIACENTINI M., *Dipinti e disegni italiani in Atene*, in «L' arte», 12=44, 1941, pp. 3-19.

VALIANI G., *Pistoia e la sua provincia*, Roma 1942.

CARLI E., *Difesa di un capolavoro*, allegato alla rivista «Domus», 182, 1943, s. p.

SINDONA, E., *Cimabue e il momento figurativo pregiottesco*, Milano 1975.

SINIBALDI G. - BRUNETTI G., *Pittura italiana del Duecento e Trecento. Catalogo della mostra giottesca di Firenze del 1937*, catalogo della mostra (Firenze, 4-10 ottobre 1937), Firenze 1943.

BACCI P., *Fonti e commenti per la storia dell'arte senese: dipinti e sculture in Siena, nel suo contado ed altrove*, Siena 1944.

HENTZEN A., *Meisterwerke der europäischen Malerei*, Berlin 1944.

GRONAU H. D., *The San Pier Maggiore altarpiece: a reconstruction*, in «The Burlington magazine for connoisseurs», 86, 1945, pp. 139-144.

COLETTI L., *I primitivi: i senesi e i giotteschi*, II, Novara 1946.

GARRISON E. B., *The Oxford christ church library panel and the Milan Sessa collection shutters: a tentative reconstruction of a tabernacle and a group of romanizing Florentine panels*, in «Gazette des beaux-arts», 6. Pér., 29, 1946, pp. 321-346.

HAMLIN G. E., *German Paintings in the National Gallery: Official Statement*, in «College Art Journal», 5, 2, 1946, pp. 75-77.

*Exposicion de arte gotico: Colección Paula de Koenigsberg*, catalogo della mostra, Buenos Aires 1947.

CARLI E., *I capolavori dell'arte senese*, Firenze 1947.

OFFNER R., *A Critical and Historical Corpus of Florentine Painting. Master of San Martino alla Palma, Assistant of Daddi, Master of the Fabriano Altarpiece*, sez. V, vol. V, New York (NY) 1947.

VENTURI L., *Pittura del Trecento*, lezioni raccolte da V. Martinelli, Roma 1947.

ANTAL F., *Florentine painting and its social background: the bourgeois republic before Cosimo de' Medici's advent to power: XIV and early XV centuries*, London 1948.

BECHERUCCI L., *Ritrovamenti e restauri orcaneschi: II*, in «Bollettino d'arte», 4, 33, 1948, pp. 143-156.

CECCHI E., *Trecentisti senesi*, Milano 1948.

LONGHI R., *Giudizio sul Duecento*, in «Proporzioni», II, 1948, pp. 5-54.

SANDBERG VAVALÀ E., *Uffizi studies: the development of the florentine school of painting*, Firenze 1948.

*Zurückgekehrte Meisterwerke aus dem Besitz Berliner Museen*, 2 voll., Berlin 1949.

BRANDI C., *Quattrocentisti senesi*, Milano 1949.

GARRISON E. B., *Italian Romanesque Panel Painting. An Illustrated Index*, Firenze 1949.

PACCAGNINI G., *Il problema documentario di Francesco Traini*, in «La Critica d'arte», 29, 1949, pp. 191-201.

SALMI M., *Jacopo da Casentino*, in «Atti e memorie della Accademia Petrarca di lettere arti e scienze», 35, 1949-1950, pp. 20-28.

VALENTINER W. R., *Orcagna and the black death of 1348*, in «The art quarterly», 12, 1949, pp. 48-72, 113-128.

VIGNI G., *Il Maestro del Trionfo di San Tommaso*, in «Bollettino d'Arte», IV s. 34, 1949, pp. 311-321.

*Frühe italienische Tafelmalerei: veranstaltet vom Stuttgarter Galerieverein in der Württembergischen Staatsgalerie*, catalogo della mostra (Stuttgart, Württembergische Staatsgalerie, 13 maggio – 25 giugno 1950), Stuttgart 1950.

LONGHI R., *Un esercizio sul Daddi*, in «Paragone», 1950, 3, pp. 16-19.

MAZZONI M., *San Gimignano: historical and artistic guide*, Siena 1950.

OFFNER R., *Guido da Siena and A.D. 1221*, in «Gazette des Beaux-Arts», s. 6, 37, 1950, pp. 61-90.

VIGNI G., *Pittura del Due e Trecento nel Museo di Pisa*, Palermo 1950.

- DAVIES M., *The earlier Italian schools*, 3 voll., London, 1951-1953.
- GALETTI U. – CAMESASCA E., *Enciclopedia della pittura italiana*, 3 voll., 1951.
- LONGHI R., *Una Crocifissione di Pietro Lorenzetti*, in «Paragone», 23, 1951, pp. 26-27.
- MEISS M., *Painting in Florence and Siena after the Black Death*, Princeton (NJ) 1951.
- PROCACCI U., *La Galleria dell'Accademia di Firenze*, Roma 1951.
- SALMI M., *Postille alla mostra di Arezzo*, in «Commentari», 2, 1951, pp. 93-97, 169-195.
- TOESCA P., *Il Trecento*, II, Torino 1951.
- VOLPE C., *Ambrogio Lorenzetti e le congiunzioni fiorentino-senesi nel quarto decennio del '300*, in «Paragone», 13, 1951, pp. 40-52.
- KAFTAL G., *Iconography of the Saints in Tuscan Painting*, Firenze 1952.
- SALMI M., *La miniatura fiorentina medioevale*, in «Accademie & biblioteche d'Italia», 20, 1952, pp. 8-23.
- SALVINI R., *La Galleria degli Uffizi: guida per il visitatore e catalogo dei dipinti con notizie e commenti*, Firenze 1952.
- SANDBERG VAVALÀ E., *Simone Martini*, Milano 1952.
- BERENSON B., *Italian pictures of the Renaissance: a list of the principal artists and their works with an index of places*, Oxford 1953.
- OERTEL R., *Die Frühzeit der italienischen Malerei*, Stuttgart 1953.
- SANDBERG VAVALÀ E., *Sienese Studies. The Development of the School of Painting of Siena*, Firenze, 1953.
- RAGGHIANI C., *Primitivi italiani a Stoccarda*, in «Critica d'arte», 1, 1954, pp. 293-299.
- RICHARDSON E. P., *The Madonna enthroned: a triptych by the Master of Saint Cecilia*, in «Bulletin of the Detroit Institute of Arts», 33, 1953/1954, 3/4, p. 67.
- CARLI E., *La pittura senese*, Milano 1955.

FREEMAN M. B., *The legend of Saint Catherine told in embroidery*, in «The Metropolitan Museum of Art bulletin», 13., 1954/1955 (1955), 10, pp. 281-293.

JUNGMANN J. A. – BRUNNER F., *The mass of the roman rite: its origins and development (Missarum Sollemnia)*, II, New York City 1955.

LIBERATI A., *Chiese, Monasteri, Oratori e Spedali senesi*, in «Bullettino senese di storia patria», 62/63, 1955-1956, pp. 237-239.

MEISS M., *Nuovi dipinti e vecchi problemi*, in «Rivista d'Arte», 30, 1955, pp. 107-145.

PACCAGNINI G., *Simone Martini*, Milano 1955.

RÉAU L., *Iconographie de l'art chrétien*, 8 voll., Paris 1955-57.

VOLPE C., *Recensione di: G. Paccagnini, Simone Martini, Milano, 1955*, in «Paragone», 6, 1955, 63, pp. 46-53.

BACCI D., *L'eroina di Antiochia*, Firenze 1956.

CARLI E., *Pietro Lorenzetti*, Milano 1956.

COHN W., *Un quadro di Lorenzo di Bicci e la decorazione primitiva della Chiesa di Or San Michele, di Firenze*, in «Bollettino d'arte», 4, 41, 1956, pp- 171-177.

FELICETTI-LIEBENFELS W., *Geschichte der byzantinischen Ikonenmalerei: von ihren Anfängen bis zum Ausklänge unter Berücksichtigung der Maniera Greca und der italo-byzantinischen Schule*, Olten 1956.

GNUDI C., *Grandezza di Simone*, in *Scritti di storia dell'arte in onore di Lionello Venturi*, 1, Roma 1956, pp. 87-100.

VAN GOIDSENHOVEN J. P., *Collection Adolphe Stoclet. Choix d'oeuvres appartenant à Madame Feron Stoclet*, Bruxelles, 1956.

OERTEL R., *Recensione: P. Toesca, Il Trecento*, in «Zeitschrift für Kunstgeschichte», 19, 1956, 1, pp. 78-87.

OFFNER R., *A ray of light on Giovanni del Biondo and Niccolò di Tommaso*, in «Mitteilungen des Kunsthistorischen Institutes in Florenz», 7, 1956a, 3/4, pp. 173-192.

OFFNER R., *A Critical and Historical Corpus of Florentine Painting. Close Following of the S. Cecilia Master*, sez. III, vol. VI, New York (NY) 1956b.

VOLPE C., *Sulla Mostra dei dipinti senesi del contado e della Maremma*, in «Paragone», 7, 1956, 73, pp. 47-53.

WHITE J., *The date of the "legend of St. Francis" at Assisi*, in «The Burlington magazine», 98, 1956, pp. 344-351.

*Enciclopedia dell'arte antica, classica e orientale*, 11 voll., Roma 1958-1984.

*Enciclopedia universale dell'arte*, 16 voll., Firenze 1958-1978.

BALDINI U., *Dodici capolavori restaurati. Mostra di opere d'arte restaurate: IX esposizione*, Firenze 1958.

CARLI E., *Guida della Pinacoteca di Siena*, Milano 1958.

MARCUCCI L., *Gallerie nazionali di Firenze, I, I dipinti toscani del secolo XIII, scuole bizantine e russe dal secolo XII al secolo XVIII*, Roma 1958.

OERTEL R., *Recensione, E. Carli: Dipinti senesi...*, in «Kunstchronik», 11, 1958, 1, pp. 49-53.

OFFNER R., *A Critical and Historical Corpus of Florentine Painting. Workshop of Bernardo Daddi*, sez. III, vol. VIII, New York (NY) 1958.

RÉAU L., *Iconographie de l'art chrétien*, 3.2, Paris 1958.

SANDBERG VAVALÀ E., *Studies in the Florentine churches*, Firenze 1959.

*Dizionario biografico degli italiani (DBI)*, 100 voll., Roma 1960-2020.

COHN W., *Contributo a Pietro Lorenzetti*, in «Rivista d'Arte», 34, 1959, pp. 3-17.

BRONZINI G. B., *La leggenda di santa Caterina d'Alessandria*, in «Atti della Accademia nazionale dei Lincei. Memorie. Classe di Scienze morali, storiche e filologiche», 8, 9, 2, 1960, pp. 256-416.

CARLI E., *I Lorenzetti*, Milano 1960.

MEISS M., *A Madonna by Francesco Traini*, in «Gazette des beaux-arts», 56, 1960, pp. 49-56.

SMART A., *The St. Cecilia Master and his school at Assisi: I*, in «The Burlington magazine», 102, 1960, pp. 404-413.

VOLPE C., *Nuove proposte sui Lorenzetti*, in «Arte antica e moderna», 11, 1960, pp. 263-277.

*Bibliotheca sanctorum*, 16 voll., Roma 1961-2013.

GAMBA C., *Il Museo Horne a Firenze*, Firenze 1961.

MARCUCCI L., *La data della Santa Umiltà di Pietro Lorenzetti*, in «Arte antica e moderna», 4, 1961, pp. 21-26.

*Galerie Fischer: catalogo di vendita*, Luzern 1961.

BOLOGNA F., *La pittura italiana delle origini*, Roma 1962.

BUCCI M., *Un San Michele Arcangelo di Francesco Traini nel Museo nazionale di Pisa*, in «Paragone», 12, 147, 1962, pp. 40-43.

CASTELNUOVO E., *Un pittore italiano alla corte di Avignone. Matteo Giovanetti e la pittura in Provenza nel secolo XIV*, [1962], Torino 1991.

HAGER H., *Die Anfänge des italienischen Altarbildes: Untersuchungen zur Entstehungsgeschichte des toskanischen Hochaltarretabels*, München 1962.

HINKS R. P., *Carolingian art: a study of early medieval painting and sculpture in western Europe*, Ann Arbor (Michigan), 1962.

LONGHI R., *Qualche altro appunto sul Traini e suo séguito*, in «Paragone», 1962, 147, pp. 43-47.

MARCUCCI L., *Umiltà e storie della sua vita*, Milano 1962.

ZERI F., *Una predella ed altre cose di Giovanni del Biondo*, in «Paragone», 13, 1962, 151, pp. 55-57.

*Rerum ecclesiasticarum documenta. Series maior, Fontes. Corpus Antiphonarium Officii*, a cura di R.-J. Hesbert, R. Prevost, 6 voll., Roma 1963-1979.

BERENSON B., *Italian pictures of the Renaissance*, 2 voll., London 1963.

CARLI E.- CECCHINI G., *San Gimignano*, Milano 1963.

DALLI REGOLI G., *Miniatura pisana del Trecento*, Venezia, 1963.

DAL POGGETTO P., *Arte in Valdelsa*, Firenze 1963.

LONGHI R., *In traccia di alcuni anonimi trecentisti*, in «Paragone», 14, 167, 1963, pp. 13-15.

*Catalogue of Important Old Master Paintings ... The Property of the Late Sir Bruce Ingram ... the Earl of Rosebery ... of Sidney van der Bergh ... from the Collection of ... Viscount Kemsley ... of the Baroness Treusch von Buttler Brandenfels ...*, London 1964.

*National Gallery of Ireland. 1864 - 1964 centenary exhibition*, catalogo della mostra (Dublin, National Gallery of Ireland, ottobre – dicembre 1964), Dublin 1964.

CARLI E., *Il Beato Andrea Gallerani e la sua famiglia*, in «Terra di Siena», 18, 1964, pp. 29-34.

STEINWEG K., *Zwei Predellen-Tafeln des Taddeo Gaddi*, in «Mitteilungen des Kunsthistorischen Institutes in Florenz», 11, 1963/1965(1964), 2/3, pp. 194-200.

STUBBLEBINE J.H., *Guido da Siena*, Princeton (NJ) 1964.

WAETZOLDT S., *Die Kopien des 17. Jahrhunderts nach Mosaiken und Wandmalereien in Rom*, München 1964.

*The art of painting in Florence & Siena from 1250 to 1500: a loan exhibition*, catalogo della mostra (London, Wildenstein, 24 febbraio – 10 aprile 1965), London 1965.

BELLOSI L., *Da Spinello Aretino a Lorenzo Monaco*, in «Paragone», 16, 1965, 187, pp. 18-43.

BOSKOVITS M., *Un'opera probabile di Giovanni di Bartolomeo Cristiani e l'iconografia della "Preparazione alla Crocifissione"*, in «Acta historiae artium Academiae Scientiarum Hungaricae», 11, 1965, pp. 69-94.

- BUCCI M., *Proposte per Niccolò di Ser Sozzo Tegliacci*, in «Paragone», 16, 181, 1965, pp. 51-60.
- CARLI E., *I maestri del colore: i Lorenzetti*, Milano 1965.
- MARCUCCI L., *I dipinti toscani del secolo XIV*, Roma 1965.
- LONGHI R., *Ancora su Spinello Aretino*, in «Paragone», 16, 1965, 187, pp. 52-55.
- OFFNER R. – STEINWEG K., *A Critical and Historical Corpus of Florentine Painting. Jacopo di Cione*, sez. IV, vol. III, New York (NY) 1965.
- SYMEONIDES S., *Taddeo di Bartolo*, Siena 1965.
- VOLPE C., *Pietro Lorenzetti ad Assisi*, Milano 1965.
- ZERI F., *Italian primitives at Messrs Wildenstein*, in «Burlington magazine», 107, 1965, pp. 252-256.
- ARBESMANN R., *A Legendary of early Augustinian Saints (1326-1342)*, in «Analecta Augustiniana», 29, 1966, pp. 5-58.
- BOLOGNA F., *Simone Martini*, Milano 1966.
- BORSOOK E., *Ambrogio Lorenzetti*, Firenze 1966.
- BOSKOVITS M., *Ancora su Spinello: proposte e inediti*, in «Antichità viva», 5, 1966, 2, pp. 23-28.
- BOSKOVITS M., „Giotto born again“: Beiträge zu den Quellen Masaccios, in «Zeitschrift für Kunstgeschichte», 29, 1966, pp. 51-66.
- CÄMMERER GEORGE M., *Die Rahmung der toskanischen Altarbilder im Trecento*, Strassburg 1966.
- CARLI E., *La pittura senese*, seconda ed., Milano 1966.
- DONATI P. P., *Sull'attività giovanile dei due Spinello*, in «Commentari», N.S. 17, 1966, pp. 56-72.
- OERTEL R., *Die Frühzeit der italienischen Malerei*, seconda ed., Stuttgart 1966.

- ROLI R., *Firenze, San Miniato al Monte*, Bologna 1966.
- VOLPE C., *Simone Martini e la pittura senese: da Duccio ai Lorenzetti*, Milano 1966.
- WHITE J., *Art and architecture in Italy: 1250 to 1400*, Harmondsworth 1966.
- Omaggio a Giotto: celebrazioni nazionali nel VII centenario della nascita di Giotto*, Firenze 1967.
- GAIFFIER B., *Études critiques d'hagiographie et d'iconologie: publiées à l'occasion du 70me anniversaire de l'auteur*, Bruxelles 1967.
- KLESSE B., *Seidenstoffe in der italienischen Malerei des 14. Jahrhunderts*, Bern 1967.
- OFFNER R. – STEINWEG K., *A Critical and Historical Corpus of Florentine Painting, Giovanni del Biondo (I)*, sez. IV, vol. IV, New York (NY) 1967.
- PREVITALI G., *Giotto e la sua bottega*, Milan 1967.
- ROSSI F., *Il Museo Horne a Firenze*, Milano 1967.
- SALMI M., *La donazione Contini Bonacossi*, in «Bollettino d'arte», 5.Ser, 52, 1967, pp. 222-232.
- VON ERFFA H. M., *Übersicht über die vom Hochwasser betroffenen Kunstwerke in Florenz und Umgebung*, in «Kunstchronik», 20, 1967, pp. 186-219.
- BERENSON B., *Italian pictures of the Renaissance: a list of the principal artists and their works with an index of places. Central Italian and North Italian schools*, 3 voll., London 1968.
- DONATI P. P., *Per la pittura aretina del Trecento: I*, in «Paragone», 19, 1968, 35, 215, pp. 22-39.
- DONATI P. P., *Per la pittura aretina del Trecento: II*, in «Paragone», 19, 1968, 221, 241, pp. 10-21.
- MELLINI G. L., *Pittura fiorentina del primo Trecento e Maso*, in «Critica d'arte», 15, 1968, 98, pp. 49-64.
- OERTEL R., *Early Italian painting to 1400*, London 1968.

BOLOGNA F., *I pittori alla corte angioina di Napoli, 1266 - 1414, e un riesame dell'arte nell'età fridericiana*, Roma 1969a.

BOLOGNA F., *Novità su Giotto: Giotto al tempo della cappella Peruzzi*, Firenze 1969b.

BRIEGER P. H. - MEISS M. – SINGLETON C. S., *Illuminated manuscripts of the Divine comedy*, New York (NY) 1969.

FEHM S. A., *Notes on the exhibition of Sienese paintings from Dutch collections*, in «The Burlington magazine», 111, 1969, pp. 574-577.

OFFNER R. – STEINWEG K., *A Critical and Historical Corpus of Florentine Painting. Giovanni del Biondo (II)*, sez. IV, vol. V, New York (NY) 1969.

VAN OS H. W., *Marias Demut und Verherrlichung in der sienesischen Malerei: 1330-1450*, Den Haag 1969.

ZIEMKE H. J., *Ramboux und die sienesische Kunst*, in «Städel-Jahrbuch», 2, 1969, pp. 255-300.

BECHERUCCI L. – BRUNETTI G., *Museo dell'Opera del Duomo a Firenze*, 2 voll., Milano 1970.

CONTINI G. – GOZZOLI M. C., *L'opera completa di Simone Martini*, Milano 1970.

DONATI P. P., *Per la pittura aretina del Trecento: III*, in «Paragone», 21, 1970, 247, pp. 3-11.

OST H., *Santa Margherita in Montefiascone*, in «The art bulletin», 52, 1970, pp. 373-389.

RODOLICO N., *La democrazia fiorentina nel suo tramonto 1378-1382*, Roma 1970.

SEYMOUR C., *Early Italian paintings in the Yale University Art Gallery: a catalogue*, New Haven (CT) 1970.

BERTI L., *Gli Uffizi: tutte le pitture esposte in 659 illustrazioni*, Firenze 1971.

BOSKOVITS M., *Appunti su un libro recente*, in «Antichità viva», 10, 1971, 5, pp. 3-15.

CARLI E., *Pietro e Ambrogio Lorenzetti*, Milano 1971a.

- CARLI E., *I pittori senesi*, Milano 1971b.
- FREMANTLE R., *Florentine painting in the Uffizi: an introduction to the historical background*, Firenze 1971.
- MANSUELLI G. A. – LENZINI MORIONDO M., *La Galleria degli Uffizi*, Milano 1971.
- SALMI M., *Civiltà artistica della Terra aretina*, Novara 1971.
- SMART A., *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.
- ZERI F. – GARDNER E. E., *Italian paintings: a catalogue of the collection of the Metropolitan Museum of Art. Florentine School*, vol. I, Greenwich (CT) 1971.
- ZERI F., *Diari di lavoro*, Bergamo 1971.
- BOLAFFI A. – ALLEMANDI U., *Dizionario enciclopedico Bolaffi dei pittori e degli incisori italiani dall'XI al XX secolo*, 11 voll., Torino 1972-1976.
- COLE B., *On an early Florentine fresco*, in «Gazette des beaux-arts», 80, 1972, pp. 91-96.
- DE BENEDICTIS C., *Nuove proposte per il maestro della Santa Cecilia*, in «Antichità viva», 11, 1972, 4, pp. 3-9.
- DELCORNO C., *L'Exemplum nella predicazione volgare di Giordano da Pisa*, Venezia 1972.
- DELOGU VENTRONI S., *Barna da Siena*, Pisa 1972.
- FERRETTI M., in «Storia dell'Arte e della Critica d'Arte», 3 ser., 2, 2, 1972, pp. 1054-1057.
- FREDERICKSEN B. B. – ZERI F., *Census of pre-nineteenth-century Italian paintings in North American public collections*, Cambridge (MA) 1972.
- MORGHEN R., *Vita religiosa e vita cittadina nella Firenze del Duecento*, in *La coscienza cittadina nei comuni italiani del Duecento*, atti del convegno di studi (Todi, 11-14 ottobre 1970), Todi 1972, pp. 195-228.

REPETTI E., *Dizionario Geografico, Fisico e Storico della Toscana (1833-1845)*, 6 voll., Firenze 1972.

RASPI SERRA J., *Una proposta per Andrea Pisano*, in «Commentari», 22, 1971(1972), pp. 280-288.

RASPI SERRA J., *Ancora della statua di S. Margherita a Montefiascone*, in «Commentari», 23, 1972, p. 163.

BELLOSI L., *Due note per la pittura fiorentina di secondo Trecento*, in «Mitteilungen des Kunsthistorischen Institutes in Florenz», 17, 1973, 2/3, pp. 179-194.

COLE B. M., *Old in new in the Early Trecento*, in «Mitteilungen des Kunsthistorischen Institutes in Florenz», 17, 1973, 1, pp. 229-248.

DUCHESNE L., *Naumachie, Obélisque, Térébinthe (1902)*, in *Scripta Minora. Études de topographie romaine et de géographie ecclésiastique*, Roma, 1973, pp. 315-328.

GILBERT C., *History of Renaissance art: painting, sculpture, architecture throughout Europe*, New York (NY) 1973.

GREGORI M., *La pittura umbra della prima metà del Trecento: lezioni di Roberto Longhi nell'anno accademico 1953 – 1954*, in «Paragone», 24, 1973, 281/283, pp. 3-44.

SKAUG E. S., *Notes on the chronology of Ambrogio Lorenzetti and a new painting from his shop*, in «Mitteilungen des Kunsthistorischen Institutes in Florenz», 20, 1973, pp. 301-332.

BELLOSI L., *Buffalmacco e il Trionfo della Morte*, [1974], Torino 2003.

BOCCIA L. G., *Arte nell'Aretino: recuperi e restauri dal 1968 al 1974*, catalogo della mostra (Arezzo, 14 dicembre 1974 - 2 febbraio 1975), Firenze 1974.

BOSKOVITS M., *A dismembered polyptych, Lippo Vanni and Simone Martini*, in «The Burlington magazine», 116, 1974, pp. 367-376.

BUSIGNANI A. – BENCINI R., *Le chiese di Firenze. Quartiere di Santo Spirito*, Firenze 1974.

CARLI E., *Il Museo di Pisa*, Pisa 1974.

GIUSTI A., *Una Biccherna del 1278*, in «Commentari», N.S. 25, 1974, pp. 275-278.

- HALL M. B., *The Ponte in S. Maria Novella: the problem of the rood screen in Italy*, in «Journal of the Warburg and Courtauld Institutes», 37, 1974, pp. 157-173.
- VAN OS H. W., *St. Francis of Assisi as a Second Christ in Early Italian Painting*, in «Simiolus: Netherlands Quarterly for the History of Art», 7, 3, 1974, pp. 115-132.
- VERGA C., *Giotto e compagni: optic art (II)*, in «Critica d'arte», 21, 1974, 135, pp. 19-34.
- BELLOSI L., *Il Museo Horne*, in «Atti della Società Leonardo da Vinci», 3. Ser. 6, 1974/1975 (1975), pp. 229-241.
- BOCK H. (a cura di), *Katalog der ausgestellten Gemälde des 13.-18. Jahrhunderts*, Berlin-Dahlem 1975.
- BOSKOVITS M., *Pittura fiorentina alla vigilia del Rinascimento: 1370 – 1400*, Firenze 1975.
- FREMANTE R., *Florentine Gothic painters: from Giotto to Masaccio. A guide to painting in and near Florence 1300 to 1450*, London 1975.
- COLE B. M., *Giotto and Florentine painting: 1280 – 1375*, New York (NY) 1976.
- FREDERICKSEN B. B. – FREL J. – WILSON G., *Guidebook: The J. Paul Getty Museum*, terza ed., Malibu (CA) 1976.
- FRINTA M. S., *Deletions from the oeuvre of Pietro Lorenzetti and related works...*, in «Mitteilungen des Kunsthistorisches Institutes in Florenz», 20, 1976, pp. 271-300.
- HABICH J., *Die Kirche St. Johannes in Nieblum auf Föbr*, München 1976.
- LACLOTTE M., *Un 'Saint Evêque' de Pietro Lorenzetti*, in «Paragone», 27, 1976, 317-319, pp. 15-18.
- SKAUG E., *Notes on the chronology of Ambrogio Lorenzetti and a new painting from his shop*, in «Mitteilungen des Kunsthistorischen Institutes in Florenz», 20, 1976, 3, pp. 301-332.
- VOLPE C., *Su Lippo Vanni da miniatore a pittore*, in «Paragone», 27, 1976, pp. 54-57.
- BECHERUCCI L., *Ricordo di Luisa Marcucci: una sua attribuzione orcaignese*, in *Scritti di storia dell'arte in onore di Ugo Procacci*, 1, 1977, pp. 169-171.

BELLOSI L., *Moda e cronologia: A. Gli affreschi della Basilica inferiore di Assisi*, in «Prospettiva», 10, 1977a, pp. 21-31.

BELLOSI L., *Moda e cronologia: B. Per la pittura di primo Trecento*, in «Prospettiva», 11, 1977b, pp. 12-27.

EISENBERG M. J., *A late trecento Custodia with the life of St. Eustache*, in *Studies in late medieval and Renaissance painting in honor of Millard Meiss*, New York City 1977, pp. 143-151.

LUCHS A., *Cestello: A Cistercian church of the Florentine Renaissance*, London 1977.

MAGINNIS H. B. J., *The literature of Sienese Trecento painting 1945-1975*, in «Zeitschrift für Kunstgeschichte», 40, 1977, pp. 276-309.

NERI LUSANNA E., *Percorso di Guiduccio Palmerucci*, in «Paragone», 28, 1977, 325, pp. 10-39.

TORRITI P., *La Pinacoteca Nazionale di Siena. I dipinti dal XII al XV secolo*, Genova 1977.

VAUCHEZ A., *La commune de Sienne, les Ordres Mendicants et le culte des saints. Histoire et enseignements d'une crise (novembre 1328, avril 1329)*, in «Mélanges de l'Ecole française de Rome. Moyen Age, Temps modernes», 89, 2, 1977, pp. 757-767.

FAHY E., *On Lorenzo di Niccolò*, in «Apollo», 108, 1978, pp. 374-381.

FREDERICKSEN B. B. – FREL J. – WILSON G., *Guidebook: The J. Paul Getty Museum*, quarta edizione, Malibu (CA) 1978.

SMART A., *The dawn of Italian painting: 1250 – 1400*, Oxford 1978.

WILKINS D. G., *Early Florentine frescoes in Santa Maria Novella*, in «The art quarterly», N.S. 1, 1977/78, 2/4, pp. 141-174.

*Gli Uffizi: catalogo generale*, 2 voll., Firenze 1979.

ACIDINI LUCHINAT C. (a cura di), *Arte e storia in San Michele a San Salvi*, Firenze 1979.

CALECA A., *Museo delle sinopie del Camposanto Monumentale*, Pisa 1979.

HEINZELMANN M., *Translationsberichte und andere Quellen des Reliquienkultes*, Turnhout 1979.

KREYTENBERG G., *Contributo all'opera di Jacopo di Piero Guidi*, in «Prospettiva», 16, 1979, pp. 34-44.

LEONE DE CASTRIS P., *Un reliquiario senese a vetri dorati e graffiti*, in «Antichità viva», 18, 1979, pp. 7-14.

SCHMITT J. C., *Il santo levriero: Guinefort guaritore di bambini* [1979], Torino 1982.

SOUTHARD E. C., *The frescoes in Siena's Palazzo Pubblico, 1289-1539: studies in imagery and relations to other communal palaces in Tuscany*, New York (NY) 1979.

VOLPE C., *Un polittico integrato di Spinello (ed alcune osservazioni su Maso)*, in «Paragone», 30, 1979, 349/351, pp. 29-38.

MANETTI R., *Michelangiolo: le fortificazioni per l'assedio di Firenze*, Firenze 1980.

SCAPECCHI P., *Cortona. Arte, storia e cultura*, Genova 1980.

CARLI E., *La pittura senese del Trecento*, Venezia 1981.

CIARDI DUPRÈ DAL POGGETTO M. G., *Il maestro del codice di San Giorgio e il cardinale Jacopo Stefaneschi*, Firenze 1981.

MAGINNIS H. B. J., *A Critical and Historical Corpus of Florentine Painting. Supplementary volumes. A legacy of attributions*, Firenze 1981.

PADOA RIZZO A., *Per Andrea Orcagna pittore*, in «Annali della Scuola Normale Superiore di Pisa, Classe di Lettere e Filosofia», 3, 11, 1981, 3, pp. 835-893.

PAMPALONI G., *Giotto ad Assisi*, Novara 1981.

BELLOSI L., «*Castrum pingatur in palatio*»: 2. *Duccio e Simone Martini pittori di castelli senesi "a l'esempio come erano"*, in «Prospettiva», 28, 1982, pp. 41-65.

BELTING H. (a cura di), *Il Medio Oriente e l'Occidente nell'arte del XIII secolo*, atti del convegno (Bologna, 1979), Bologna 1982.

CHELAZZI DINI G. (a cura di), *Il Gotico a Siena: miniature, pitture, oreficerie, oggetti d'arte*, catalogo della mostra (Siena, 24 luglio – 30 ottobre 1982), Firenze 1982.

LADIS A., *Taddeo Gaddi: critical reappraisal and catalogue raisonné*, Columbia (MO) 1982.

NIGHTLINGER E. B., *The iconography of Saint Margaret of Cortona*, s.l. 1982.

PACE V., *Icone di Puglia, della Terra Santa e di Cipro: appunti preliminari per un'indagine sulla ricezione bizantina nell'Italia meridionale duecentesca*, in *Il Medio Oriente e l'Occidente nell'arte del XIII secolo*, atti del convegno (Bologna, 1979), a cura di H. Belting, Bologna 1982, pp. 181-191.

SMITH C., *Pisa: a negative case of byzantine influence*, in *Il Medio Oriente e l'Occidente nell'arte del XIII secolo*, atti del convegno (Bologna, 1979), a cura di H. Belting, Bologna 1982, pp. 95-102.

DA PIETRALUNGA L., *Descrizione della Basilica di S. Francesco e di altri santuari di Assisi*, ed. a cura di P. Scarpellini, Treviso 1982.

TABANI O. – VADALÀ F., *San Salvi e la storia del movimento vallombrosano (XI - XVI)*, Firenze 1982.

TIBERIA V., *Il "Museo Sacro" del Cardinale Borgia a Capodimonte*, Napoli 1982.

WEINSTEIN D. – BELL R. M., *Saints and society: the two worlds of western Christendom, 1000-1700*, Chicago (IL) 1982.

*Allgemeines Künstlerlexikon: die bildenden Künstler aller Zeiten und Völker*, Berlin-Boston 1983-[2023], 119 voll.

BIETTI M., *Gaddo Gaddi: un'ipotesi*, in «Arte cristiana», N.S. 71, 1983, 694, pp. 49-52.

BRINK J., *From carpentry analysis to the discovery of symmetry in Trecento painting*, in *La pittura nel XIV e XV secolo*, a cura di H. W. van Os e J. R. J. van Asperen de Boer, Bologna 1983, pp. 345-372.

BRANDI C., *Giotto*, Milano 1983.

CONTI A., *I dintorni di Firenze: arte, storia, paesaggio*, Firenze 1983.

HAINES M., *La Sacrestia delle Messe del Duomo di Firenze*, Firenze 1983.

LACLOTTE M. – THIEBAUT D., *L'École d'Avignon*, Paris, 1983.

PISTONI G., *San Geminiano, vescovo e protettore di Modena nella vita, nel culto, nell'arte*, Modena 1983.

VANTAGGI R., *Incontro con San Gimignano, città dalle belle torri*, Narni-Terni 1983.

*Early Italian paintings and works of art 1300 – 1480*, catalogo della mostra (London, Matthiesen Fine Art, 1983), London 1983.

BARDOTTI BIASION G., *Gano di Fazio e la tomba-altare di Santa Margherita da Cortona*, in «Prospettiva», 37, 1984, pp. 2-19.

BOSKOVITS M., *A Critical and Historical Corpus of Florentine Painting. The painters of the miniaturist tendency*, sez. III, vol IX, Firenze 1984.

LADIS A., *The Velluti chapel in Santa Croce, Florence*, in «Apollo», 120, 1984, 272, pp. 238-245.

WEITZMANN K., *Icon programs of the 12th and 13th centuries at Sinai*, in «Deltion tēs Christianikēs Archaïologikēs Hetaireias», 12, 1984, pp. 63-116.

AVANZATI E., in *Simone Martini e "chompagni"*, catalogo della mostra (Siena, 27 marzo – 31 ottobre 1985), a cura di A. Bagnoli, L. Bellosi, Firenze 1985, pp. 78-81.

BAGNOLI A. – BELLOSI L., *Simone Martini e "chompagni"*, catalogo della mostra (Siena, 27 marzo – 31 ottobre 1985), Firenze 1985.

BELLOSI L., *La pecora di Giotto*, Torino 1985.

CASTELNUOVO E. (a cura di), *La pittura in Italia: le origini*, Milano 1985.

RIEDL P. A. – SEIDEL M., *Die Kirchen von Siena. Abbadia all'Arco – S. Biagio. Textband*, 1.1, München 1985.

*Sante e beate ombre tra il XIII e il XIV secolo: Chiara d'Assisi, Agnese d'Assisi, Margherita da Cortona, Angela da Foligno, Chiara da Montefalco, Margherita da Città di Castello*, catalogo della mostra (Foligno, gennaio-febbraio 1986), Foligno 1986.

AIARDI A. (a cura di), *Scipione De' Ricci e la realtà pistoiese della fine del Settecento: immagini e documenti*, catalogo della mostra (Pistoia, Palazzo Comunale, 1986), Pistoia 1986.

BOSKOVITS M., *Considerations on Pietro and Ambrogio Lorenzetti*, in «Paragone», 37, 1986, 439, pp. 3-16.

OFFNER R., *A critical and historical corpus of Florentine painting. The school of the St. Cecilia Master*, sez. III, vol. I, seconda edizione a cura di M. Boskovits, Firenze 1986.

CALECA A., *Pittura del Duecento e del Trecento a Pisa e a Lucca*, in *La pittura in Italia*, I, pp. 233-264.

CANEVA C., *Gli Uffizi: guida alle collezioni e catalogo completo dei dipinti*, Firenze 1986.

CARMICHAEL A. G., *Plague and the poor in Renaissance Florence*, Cambridge (MA) 1986.

FEHM S. A., *Luca di Tommè: a Sienese fourteenth-century painter*, Carbondale (IL) 1986.

FORLANI TEMPESTI A. (a cura di), *Capolavori e restauri*, Firenze 1986.

OFFNER R., *A Critical and Historical Corpus of Florentine Painting. The School of the Santa Cecilia Master*, sez. III, vol. I, seconda ed. a cura di M. Boskovits, Firenze 1986.

PETRUCCI F., *Pittura del Quattrocento a Firenze*, in *La pittura in Italia*, Milano 1986, pp. 251-278.

SAXER V., *Santa Maria Maddalena dalla storia evangelica alla leggenda e all'arte*, in *La Maddalena tra sacro e profano*, a cura di M. Mosco, Firenze 1986, pp. 24-30.

SEIDEL M., *Ikongraphie und Historiographie: "conversatio angelorum in silvis". Eremiten-Bilder von Simone Martini und Pietro Lorenzetti*, in «Städel-Jahrbuch», 10, 1986 (1985), pp. 77-142.

TARTUFERI A., *Appunti su Simone Martini e "chompagni"*, in «Arte cristiana», 74, 1986, pp. 79-92.

BENVENUTI PAPI A., *Donne religiose nella Firenze del Due-Trecento; appunti per una ricerca in corso*, in *Le mouvement confraternel au Moyen Âge. France, Italie, Suisse*, atti del convegno (Lausanne, 9-11 maggio 1985), Roma 1987, pp. 41-82.

BONSANTI G., *La Galleria della Accademia, Firenze: guida e catalogo completo*, Firenze 1987.

CARLI E.-VICHI IMBERCIADORI J., *San Gimignano*, Milano 1987.

- GAI L., *Testimonianze jacobee e riferimenti compostellani nella storia di Pistoia dei secoli XII - XIII*, in *Pistoia e il Cammino di Santiago*, a cura di L. Gai, Napoli 1987, pp. 119-230.
- LACLOTTE M., *Avignon, Musée du Petit Palais : peinture italienne*, Paris 1987.
- MARCHINI G. (a cura di), *La Chiesa di Santa Trinita a Firenze*, Firenze 1987.
- MARQUES L.C., *La peinture du Duecento en Italie centrale*, Paris 1987.
- TIBERIA V., *La Basilica di San Flaviano a Montefiascone: restauri di affreschi: ipotesi, conferme*, Todi 1987.
- VOLBACH W. F., *Il Trecento: Firenze e Siena*, Città del Vaticano 1987.
- WHITE J., *Art and architecture in Italy: 1250 to 1400*, Harmondsworth 1987.
- Restauri: 1983-1988*, catalogo della mostra (Siena, dicembre 1988), Siena 1988.
- BELLOSI L., *Umbri e toscani tra Due e Trecento*, Torino 1988.
- BOSKOVITS M., *Gemäldegalerie Berlin: frühe italienische Malerei*, Berlin 1988.
- CHRISTIANSEN K., *Painting in Renaissance Siena: 1420 – 1500*, New York (NY) 1988.
- FREULER G. – MALLORY M., *Der Altar des Beato Philippino Ciardelli in S. Francesco in Montalcino, 1382: Malerei im Dienste der franziskanischen Ordenspropaganda*, in «Bruckmanns Pantheon», 47, 1988, pp. 21-35.
- LEONARDI C., *San Miniato: il martire e il suo culto sul monte di Firenze*, in *La basilica di San Miniato al Monte a Firenze*, a cura di F. Gurrieri, L. Berti, C. Leonardi, Firenze 1988, pp. 279-285.
- MARTINDALE A., *Simone Martini*, New York (NY) 1988.
- VAN OS H., *Due divagazioni intorno alla pala di Simone Martini per il Beato Agostino*, in *Simone Martini: atti del convegno*, atti del convegno (Siena, 27 - 29 marzo 1985), a cura di L. Bellosi, Firenze 1988, pp. 81-86.
- VICHI IMBERCIADORI J., *La Collegiata di San Gimignano e il suo Museo d'Arte Sacra*, Poggibonsi 1988.

SEIDEL M., *Condizionamento iconografico e scelta semantica: Simone Martini e la tavola del Beato Agostino Novello*, in *Simone Martini: atti del convegno*, atti del convegno (Siena, 27 - 29 marzo 1985), a cura di L. Bellosi, Firenze 1988, pp. 75-80.

TORRITI P., *Tutta Siena: contrada per contrada*, Firenze 1988.

CASTELNUOVO E. (a cura di), *Dizionario della pittura e dei pittori*, Torino 1989.

NESSI S., *S. Antonio e i suoi miracoli in un'antica tavola perduta di Pescia*, in «Il Santo», 2 ser., 29, 1989, pp. 395-397.

OFFNER R., *A critical and historical corpus of Florentine painting. The works of Bernardo Daddi*, sez. III, vol. III, seconda edizione a cura di M. Boskovits, Firenze 1989.

PRETI M., *Museo dell'Opera del Duomo di Firenze*, Milano 1989.

TODINI F., *La pittura umbra dal Duecento al primo Cinquecento*, 2 voll., Milano 1989.

VAUCHEZ A., *Patrocinio dei santi e religione civica nell'Italia comunale*, in Id., *I laici nel medio evo. Pratiche ed esperienze religiose*, Milano 1989.

VAUCHEZ A., *La santità nel Medioevo* [1981], Bologna 1989.

*Hugo Ruef. Auktionskatalog: 445* (München, 27 giugno 1990), München, 1990.

*Semenzato. Catalogo d'asta: dipinti antichi* (Venezia, 18 dicembre 1990), Milano, 1990.

BELLUCCI R., *Tecniche pittoriche del XIII secolo: il dossale di Meliore di Jacopo in San Leolino a Panzano*, in «OPD restauro», 2, 1990, pp. 186-211.

CHASTEL A., *La pala d'altare nel Rinascimento* [1990], a cura di C. Lorgues-Lapouge, Milano, 1993.

TARTUFERI A., *La pittura a Firenze nel Duecento*, Firenze 1990.

TORRITI P., *Jacobus Torriti pictor. Una vicenda figurativa del tardo Duecento romano*, Roma 1990.

WILLIAMS R., *Boccaccio's altarpiece*, in «Studi sul Boccaccio», 19, 1990, pp. 229-240.

*Enciclopedia dell'arte medievale*, Roma 1991-2002, 12 voll.

BELLOSI L., *Per un contesto cimabuesco senese: a) Guido da Siena e il probabile Dietisalvi di Speme*, in «Prospettiva», 1991a, 61, 1991a, pp. 6-20.

BELLOSI L., *Per un contesto cimabuesco senese: b) Rinaldo da Siena e Guido di Graziano*, in «Prospettiva», 1991b, 62, 15-28.

FREULER G., *“Manifestatori delle cose miracolose”: arte italiana del '300 e '400 da collezioni in Svizzera e nel Liechtenstein*, Einsiedeln 1991.

MOLHO A. (a cura di), *Alle bocche della piazza: diario di anonimo fiorentino (1382 - 1401)*; (BNF, Panciatichiano, 158), Firenze 1991.

OFFNER R., *Daddi, his shop and following*, [1934], sez. III, vol. IV, seconda ed. a cura di M. Boskovits, Firenze 1991.

ZERI F. – BACCHI A., *Il museo nascosto: capolavori dalla Galleria Corsi nel Museo Bardini*, Firenze 1991.

KRÜGER K., *Der frühe Bildkult des Franziskus in Italien. Gestalt-und Funktionswandel des Tafelbildes im 13. und 14. Jahrhundert*, Berlin 1992.

MAETZKE A. M., *Il Museo Diocesano di Cortona*, Firenze 1992.

NICOLOSI M., *Il codice senese (K, VII, 36) della Vita di Matteo Novelli*, in «Augustiniana», 42, 1/2, 1992, pp. 111-172.

PATTERSON ŠEVČENKO N., *Vita icons and “decorated” icons of the Komnenian period*, in *Four Icons in the Menil Collection*, a cura di B. M. M. Davezac, Austin 1992, pp. 56-69.

ROMANO S., *Eclissi di Roma: pittura murale a Roma e nel Lazio da Bonifacio VIII a Martino V (1295 - 1431)*, Roma 1992.

TARTUFERI A., *Le testimonianze superstiti (e le perdite) della decorazione primitiva (secoli XIII - XV)*, in *La Chiesa di Santa Maria del Carmine a Firenze*, a cura di L. Berti, Firenze 1992, pp. 143-170.

TAYLOR-MITCHELL L., *Images of St. Matthew commissioned by the Arte del Cambio for Orsanmichele in Florence: some observations on conservatism in form and patronage*, in «Gesta», 31, 1992, pp. 54-72.

Christie's (London). *Auction catalogue: important Old Master Pictures* (London, 23 aprile 1993), London, 1993.

Finarte. *Catalogo d'asta: dipinti antichi* (Milano, 2 dicembre 1993), Milano, 1993.

CIOFFARI G. – MIELI M., *Storia dei domenicani nell'Italia meridionale*, 3 voll., Napoli-Bari 1993.

FRUGONI C., *Francesco e l'invenzione delle stimmate: una storia per parole e immagini fino a Bonaventura e Giotto*, Torino 1993.

LEVI D., *Carlo Lasinio, curator, collector and dealer*, in «The Burlington magazine», 135, 1993, pp. 133-148.

ROMANO G. (a cura di), *Antichi maestri pittori: quindici anni di studi e ricerche*, catalogo della mostra (Torino, 6 ottobre-18 dicembre 1993), Torino 1993.

SUSI E., *L'Eremita cortese: San Galgano fra mito e storia nell'agiografia toscana del XII secolo*, Spoleto 1993.

BIGARONI M. – MEIER H. R. – LUNGHI E., *La basilica di S. Chiara in Assisi*, Ponte San Giovanni (Perugia) 1994.

BOSKOVITS M., *A Critical and Historical Corpus of Florentine Painting. The origins of Florentine painting: 1100 – 1270*, sez. I, vol. I, Firenze 1994.

CARLI E., *La pittura a Pisa dalle origini alla "bella maniera"*, Ospedaletto (Pisa) 1994.

PARRONCHI A., *Cavallini: "Discepolo di Giotto"*, Firenze 1994.

SKAUG E., *Punch marks from Giotto to Fra Angelico: attribution, chronology, and workshop relationships in Tuscan panel painting; with particular consideration to Florence, c. 1330 – 1430*, 2 voll., Oslo 1994.

BAETJER K., *European paintings in the Metropolitan Museum of Art: by artists born before 1865; a summary catalogue*, New York (NY) 1995.

BAGNOLI A., *La chiesa di San Francesco a Colle di Valdelsa: intenti per un restauro globale*, in «Bollettino della Società degli Amici dell'Arte di Colle di Val d'Elsa», 12, 1995, 36, pp. 21-23.

CASTELNUOVO E., *Ambrogio Lorenzetti: il Buon Governo*, Milano 1995.

CIATTI M. – FROSININI C., *La Madonna di San Giorgio alla Costa di Giotto: studi e restauro*, Firenze 1995.

FROSININI C., *Testimonianze pittoriche e di arredo fra Duecento e Quattrocento*, in *La cattedrale di Santa Maria del Fiore a Firenze*, II, a cura di C. Acidini Luchinat, Firenze 1995.

GERNEZ L., *Reliques et images de saint Galgano a Sienne (XIII-XVe siecles)*, in « Médiévales », 28, 1995, pp. 93-112.

MUCCIARELLI R., *I Tolomei banchieri di Siena: la parabola di un casato nel 13. e 14. secolo*, Siena 1995.

NORMAN D., *The case of the beata Simona: iconography, hagiography, and misogyny in tree paintings by Taddeo di Bartolo*, in « Art history », 18, 1995, pp. 154-184.

VAUCHEZ A., *La religion civique à l'époque médiévale et moderne: chrétienté et islam : actes du Colloque organisé par le Centre de recherche Histoire sociale et culturelle de l'Occident, 12.-18. Siècle*. Atti del convegno (Nanterre, 21 -23 giugno 1993), a cura di A. Vauchez, Roma, École française de Rome, 1995.

*Matthiesen Fine Art: Gold backs: 1250 – 1480*, London 1996.

BIETTI M., *Nuove proposte per la tavola di Montici*, in « OPD restauro », 7, 1995(1996), pp. 91-95.

BRECCOLA G., *Basilica di San Flaviano, Montefiascone*, Viterbo 1996.

CARAPPELLI R., *La perduta chiesa di Santa Cecilia in Firenze: memorie storico-artistiche*, Firenze 1996.

CORTI L., *Esercizio sulla mano destra. Gestualità e santi nel Medioevo*, in « Annali Pisa », s. 4, 1-2, 1996 [1998], 139-149, 598.

DERBES A., *Picturing the Passion in Late Medieval Italy: Narrative Painting, Franciscan Ideologies and the Levant*, Cambridge 1996.

PACIOCCO R., « *Sublimia negotia* ». *Le canonizzazioni dei santi nella curia papale e il nuovo Ordine dei frati Minori*, Padova 1996.

BOSKOVITS M. – VALAGUSSA G. – BOLLATI M., *Miniature a Brera: 1100 - 1422 ; manoscritti dalla Biblioteca Nazionale Braidense e da collezioni private*, catalogo della mostra (Milano, Biblioteca Nazionale Braidense, Sala Teresiana, 11 febbraio - 23 aprile 1997), Milano 1997.

SIMONETTI A., *Le vite di Umiltà di Faenza: agiografia trecentesca dal latino al volgare*, Firenze 1997.

TRIPPS J., *A Critical and Historical Corpus of Florentine Painting. Tendencies of Gothic in Florence: Andrea Boniauti*, sez. IV, vol. VII, Firenze 1996.

TURNER J. (a cura di), *The dictionary of art*, 34 voll., New York (NY) 1996.

ASCANI V., *Pinacoteca Nazionale, Siena*, Roma 1997.

BARTALINI R., *I Tarlati, il "Maestro del Vescovado" e la pittura aretina della prima metà del Trecento*, in «Prospettiva», 83/84, 1996(1997), pp. 30-56.

CHELAZZI DINI G. - ANGELINI A. - SANI B., *Pittura senese*, Milano 1997.

CIAPPELLI G., *Carnevale e quaresima: comportamenti sociali e cultura a Firenze nel Rinascimento*, Roma 1997.

FABBRI L. – TACCONI M. S., *I libri del Duomo di Firenze: codici liturgici e Biblioteca di Santa Maria del Fiore (secoli XI - XVI)*, catalogo della mostra (Firenze, Biblioteca Medicea Laurenziana, 23 settembre 1997 – 10 gennaio 1998), Firenze 1997.

FINIELLO ZERVAS D. (a cura di), *Orsanmichele: documents 1336 – 1452*, Modena 1997.

JAFFÉ D., *Summary Catalogue of European Paintings in the J. Paul Getty Museum*, Los Angeles 1997.

MARTELLI C., *Per il Maestro di San Torpè e la pittura a Pisa nel primo Trecento*, in «Paragone», 47, 1996(1997), Ser. 3, 5/7, pp. 19-47.

SALERNO L., *Il convento di S. Domenico Maggiore in Napoli*, Napoli 1997.

SIMONETTI A., *Le vite di Umiltà di Faenza: agiografia trecentesca dal latino al volgare*, Firenze 1997.

BOSKOVITS M. – VALAGUSSA G. – BOLLATI M. (a cura di), *Miniature a Brera 1100-1422. Manoscritti dalla Biblioteca Nazionale Braidense e da collezioni private*, catalogo della mostra (Milano, 11 febbraio - 23 aprile 1997), Milano 1997.

*Il grande libro dei Santi: dizionario enciclopedico*, a cura di E. Guerriero, D. Tuniz, 3 voll., Torino 1998.

BELLOSI L., *Duccio: la Maestà*, Milano 1998.

BOSKOVITS M., *Marginalia su Buffalmacco e sulla pittura aretina del primo Trecento*, in «Arte cristiana», 86, 1998, pp. 165-176.

CORTI L. (a cura di), *Margherita da Cortona: una storia emblematica di devozione narrata per testi e immagini*, Milano 1998.

FRINTA M. S., *Punched decoration on late medieval panel and miniature painting*, 2 voll., Praha 1998.

LACLOTTE M., *N'en déplaise à Cicognara: la collection Francillon*, in *Curiosité: études d'histoire de l'art en l'honneur d'Antoine Schnapper*, a cura di O. Bonfait, Paris 1998, pp. 415-423.

SARTI G. (a cura di), *Trente-trois primitifs italiens de 1310 à 1500: du sacré au profane*, London 1998.

UZIELLI L., *Historical Overview of Panel-Making Techniques in Central Italy*, in *The Structural Conservation of Panel Paintings: Proceedings of a Symposium at the J. Paul Getty Museum, 24-28 April 1995*, a cura di K. Dardes, A. Rothe, Los Angeles 1998, pp. 110-135.

BAGNOLI A., *La Maestà di Simone Martini*, Cinisello Balsamo (Milano) 1999.

BISOGNI F., *Raggi e aureole ossia la distinzione della santità*, in *Con l'occhio e col lume. Atti del corso seminariale* (Siena, 25 settembre - 7 ottobre 1995), a cura di L. Trenti, B. Klange, Siena 1999.

BURRESI M. – CALECA A., *Inventari delle pubbliche collezioni d'arte pisane - tavola sinottica dei dipinti*, in *Alla ricerca di un'identità. Le pubbliche collezioni d'arte a Pisa tra Settecento e Novecento*, a cura di M. Burresi, Pisa 1999, pp. 91-120.

BURRESI M. (a cura di), *Alla ricerca di un'identità. Le pubbliche collezioni d'arte a Pisa tra Settecento e Novecento*, Pisa 1999.

CANNON J. - VAUCHEZ A., *Margherita of Cortona and the Lorenzetti. Sienese art and the cult of a holy woman in medieval Tuscany*, University Park (PA) 1999.

CASTELLI C., *Tecniche di costruzione dei supporti lignei dipinti*, in *Dipinti su tavola: la tecnica e la conservazione dei supporti*, a cura di M. Ciatti, Firenze 1999, pp. 59-98.

COOK W. R., *Images of St Francis of Assisi in painting, stone and glass from the earliest images to ca. 1320 in Italy: a catalogue*, Firenze 1999.

D'ONOFRIO M., *Romei & Giubilei: il pellegrinaggio medievale a San Pietro (350 - 1350)*, Milano 1999.

FALLETTI F. – ANGLANI M., *Galleria dell'Accademia: guida ufficiale*, Firenze 1999.

NERI LUSANNA E. – D'AFFLITTO C., *Le arti figurative*, in *Storia di Pistoia*, III, 1999, pp. 357-431.

PATTERSON ŠEVČENKO N., *The Vita icon and the painter as hagiographer*, in «Dumbarton Oaks Papers», 53, 1999, pp. 149-165.

PROTO PISANI R. C., *Il Museo di Santa Verdiana a Castelfiorentino*, Firenze 1999.

RAVE A. B. – HÖPER C., *Staatgalerie Stuttgart. Italian Painting*, Ostfildern 1999.

SIMONETTI A., *Santità femminile vallombrosana fra Due e Trecento*, in *L'Ordo Vallisumbrosae tra XII e XIII secolo: gli sviluppi istituzionali e culturali e l'espansione geografica (1101 - 1293)*, atti del convegno (Vallombrosa 1986), a cura di G. Monzio Compagnoni, Vallombrosa 1999, pp. 467-481.

ARTUSI L. – PATRUNO A., *Gli antichi ospedali di Firenze: un viaggio nel tempo alla riscoperta dei luoghi d'accoglienza e di cura; origine, storia, personaggi, aneddoti*, Firenze 2000.

BACCI M., *“Pro remedio animae”: immagini sacre e pratiche devozionali in Italia centrale (secoli XIII e XIV)*, Pisa 2000.

BELTING H., *Il culto delle immagini: storia dell'icona dall'età imperiale al tardo Medioevo* [2000], Roma 2001.

BISOGLI F., *Da Pietro Leopoldo a Napoleone: tutela e dispersione di beni culturali a Siena e in Toscana*, in *Ideologie e patrimonio storico-culturale nell'età rivoluzionaria e napoleonica*, atti del convegno (Tolentino, 18 - 21 settembre 1997), Roma 2000, pp. 563-605.

BOSKOVITS M. (a cura di), *Dipinti italiani del XIV e XV secolo: la Collezione Crespi nel Museo Diocesano di Milano*, Milano – Ginevra 2000.

ENGELBERT P., *Formazione ed evoluzione dell'abito monastico*, in *La sostanza dell'effimero: gli abiti degli Ordini religiosi in Occidente*, catalogo della mostra (Roma, Museo Nazionale di Castel Sant'Angelo, 18 gennaio-31 marzo 2000), a cura di G. Rocca, Roma 2000, pp. 63-86.

FLANSBURG M., *Painted memorials: four Augustinian coffins*, in «Explorations in Renaissance culture», 26, 2000, pp. 121-158.

KOCH L. A., *The altar-shrine of santa Fina: local sainthood and church authority in Quattrocento San Gimignano*, in «Studies in Iconography», 21, 2000, pp. 181-236.

KREYTENBERG G., *Orcagna, Andrea di Cione: ein universeller Künstler der Gotik in Florenz*, Mainz 2000.

JANSEN K. L., *The making of the Magdalen: preaching and popular devotion in the later Middle Ages*, Princeton (NJ) 2000.

PACE V., *Modelli da Oriente nella pittura duecentesca su tavola in Italia centrale*, in «Mitteilungen des Kunsthistorischen Institutes in Florenz», 44, 2000(2001), pp. 19-43.

PAOLETTI A. – FINTONI M., *Il Museo dell'Opera del Duomo a Firenze*, Firenze 2000.

PASQUINUCCI S. – DEIMLING B., *A Critical and Historical Corpus of Florentine Painting. Tradition and Innovation in Florentine Trecento Painting: Giovanni Bonsi and Tommaso del Mazza*, sez. IV, vol. VIII, Firenze 2000.

PINCELLI A., *Monasteri e conventi del territorio aretino*, Firenze 2000.

ROCCA G. (a cura di), *La sostanza dell'effimero: gli abiti degli Ordini religiosi in Occidente*, catalogo della mostra (Roma, Museo Nazionale di Castel Sant'Angelo, 18 gennaio-31 marzo 2000), Roma 2000.

SMITH J. G., *Santa Umiltà of Faenza: her Florentine convent and its art*, in *Visions of holiness*, a cura di A. Ladis, S. E. Zuraw, Athens (GA) 2001, pp. 37-65.

WEPPELMANN S., *Andrea di Nerio o Spinello Aretino?*, in «Nuovi studi», 4, 1999(2000), 7, pp. 5-16.

OFFNER R., *Master of San Martino alla Palma, Assistant of Daddi, Master of the Fabriano Altarpiece*, [1947], sez. III, vol. V, seconda ed. a cura di M. Boskovits, Firenze 2001.

BOSKOVITS M., *A Critical and Historical Corpus of Florentine Painting. Bernardo Daddi and his circle*, sez. III, vol. V, Firenze 2001.

CHIODO S., *Una tavola ritrovata e qualche proposta per Taddeo Gaddi*, in «Arte cristiana», 89, 2001, pp. 247-256.

DROANDI I., *Questioni di pittura aretina del Trecento*, in «Annali aretini», 8/9, 2000 (2001), pp. 349-393.

KANTER L. B., *Florentine illuminations at the Wallraf-Richartz-Museum: Zanobi Strozzi and a proposal for Matteo di Pacino*, in «Wallraf-Richartz-Jahrbuch», 62, 2001, pp. 143-154.

OFFNER R., *A Critical and Historical Corpus of Florentine Painting. Master of San Martino alla Palma, Assistant of Daddi, Master of the Fabriano Altarpiece*, sez. V, vol. V, seconda edizione a cura di M. Boskovits, Firenze 2001.

SCALINI M. – TARTUFERI A. (a cura di), *Un tesoro rivelato: capolavori dalla Collezione Carlo De Carlo*, Firenze, 2001.

SCHMIDT V. M., *Painting and individual devotion in Late Mediaeval Italy: the case of Saint Catherine of Alexandria*, in *Visions of holiness*, a cura di A. Ladis, S. E. Zuraw, Athens (GA) 2001, pp. 21-36.

TESTI CRISTIANI M. L., *Francesco Traini, i "Chompagni" di Simone Martini a Pisa e la Madonna "Linsky", con Bambino Santi e Storiette, del Metropolitan Museum*, in «Critica d'arte», 8.Ser. 64, 2001, 9, pp. 21-45.

BOLZONI L., *La rete delle immagini: predicazione in volgare dalle origini a Bernardino da Siena*, Torino 2002.

CANNON J., *Beyond the limitations of visual typology: reconsidering the function and audience of three Vita panels of women saints c. 1300*, in *Italian Panel Painting of the Duecento and Trecento*, a cura di V. M. Schmidt, Washington (DC) 2002, pp. 291–314.

CHIODO S., *Lippo d'Andrea: problemi di iconografia e stile*, in «Arte cristiana», 90, 2002, pp. 1-16.

GILBERTSON L., *The Vanni altarpiece and the relic cult of Saint Margaret: considering a female audience*, in *Decorations for the holy dead*, a cura di S. Lamia e E. Valdez de Alamo, Turnhout 2002, pp. 179-190.

HAMBURGER J. F., *St. John the Divine: the deified evangelist in medieval art and theology*, Berkeley 2002.

HILLER VON GAERTRINGEN R., *Seven scenes of the Life of Saint Stephen by Martino di Bartolomeo in Frankfurt: a proposal for their provenance, function, and relationship to Simone Martini's Beato Agostino Novello Monument*, in «Studies in the history of art», 61, 2002, pp. 314-339.

HOENIGER C., *The Child Miracles in Simone Martini's Beato Agostino Novello Altarpiece*, in «Zeitschrift für Kunstgeschichte», 65, 3, 2002, pp. 303-324.

LABRIOLA A., *La miniatura senese degli anni 1270-1330*, in *Miniatura senese: 1270 – 1420*, a cura di A. Labriola, C. De Benedictis, G. Freuler, Ginevra 2002, pp. 11-71 e 256-295.

MAGINNIS H.B.J., *Everything in a Name? Or the Classification of Sienese Duecento Painting*, in «Studies in the history of art», 61, 2002, pp. 470-485.

MARSHALL L., *Reading the body of a plague saint: narrative altarpieces and devotional images of St Sebastian in Renaissance art*, in *Reading texts and images*, a cura di B. J. Muir, Exeter 2002, pp. 237-272.

MONCIATTI A., *Pietro Lorenzetti*, in *Pietro e Ambrogio Lorenzetti*, a cura di C. Frugoni, Firenze 2002, pp. 13-117.

PADOA RIZZO A., *Iconografia di San Giovanni Gualberto: la pittura in Toscana*, Vallombrosa (Firenze) 2002.

PIROVANO C. (a cura di), *Il dizionario dei pittori*, 3 voll., Milano 2002.

VAN DER PLOEG K., *How liturgical is a medieval altarpiece?*, in «Studies in the history of art», 61, 2002, pp. 102-121.

*Biblioteca agiografica italiana: repertorio di testi e manoscritti, secoli 13.-15*, a cura di J. Dalarun, L. Leonardi, M. T., Dinale, B. Fedi, G. Frosini, 2 voll., Firenze 2003.

BAGNOLI A. – BARTALINI R. – BELLOSI L. – LACLOTTE M., *Duccio: alle origini della pittura senese*, Cinisello Balsamo (Milano) 2003.

BAGNOLI A. – BARTALINI R. – BELLOSI L. – LACLOTTE M., *Duccio: Siena fra tradizione bizantina e mondo gotico*, Cinisello Balsamo (Milano) 2003.

BALBARINI C., *Miniatura a Pisa nel Trecento: dal Maestro di Eufrosia dei Lanfranchi a Francesco Traini*, Pisa 2003.

BATTAGLIA RICCI L., *Una polemica contro i «santi novellini»: Franco Sacchetti e papa Urbano V*, in *Confini dell'umanesimo letterario. Studi in onore di Francesco Tateo*, a cura di M. De Nichilo, G. Distaso, A. Iurilli, vol. I, Roma 2003.

BOSKOVITS M. – TARTUFERI A., *Dal Duecento a Giovanni da Milano*, Firenze 2003.

CHRISTIANSEN K., *Paul Delaroche's "Crucifixion" by Pietro Lorenzetti*, in «Apollo», 157, 2003, pp. 8-14.

CORSI MASI F., *Storia, leggenda, tradizione popolare: una tavola del Trecento con Santa Giulia e storie*, in «Comune notizie», 43, 2003, pp. 33-44.

DI ZANNI L., *Pistoia inedita: la descrizione di Pistoia nei manoscritti di Bernardino Vitoni e Innocenzo Ansaldi*, Pisa 2003.

LEONE DE CASTRIS P., *Simone Martini*, Milano 2003.

PASUT F., *A Critical and Historical Corpus of Florentine Painting. Supplementary volumes. Ornamental Painting in Italy [1250-1310]. An illustrated index*, Firenze - Milano 2003.

SCHMIDT V. M., *Tipologie e funzioni della pittura senese su tavola*, in *Duccio. Siena tra tradizione bizantina e mondo gotico*, a cura di A. Bagnoli, R. Bartalini, L. Bellosi, M. Laclotte, Cinisello Balsamo (Milano) 2003, pp. 531-569.

SCUDIARI M. – RASARIO G., *Miniatura del '400 a San Marco: dalle suggestioni avignonesi all'ambiente dell'Angelico*, catalogo della mostra (Firenze, San Marco, 1 aprile – 30 giugno 2003), Firenze 2003.

- ARGENZIANO R., *La prima iconografia del beato Andrea Gallerani fondatore della Domus Misericordiae*, in *La Misericordia di Siena attraverso i secoli*, a cura di M. Ascheri, R. Argenziano, Siena 2004, pp. 52-93.
- BACCI M., *L'effigie sacra e il suo spettatore*, in *Arti e storia nel Medioevo. Del vedere: pubblici, forme e funzioni*, III, a cura di E. Castelnuovo, G. Sergi, F. Crivello, Torino 2004, pp. 199-252.
- BACCI M., *La nuova iconografia religiosa*, in *Storia delle Arti in Toscana. Il Trecento*, a cura di M. Seidel, Firenze 2004, pp. 147-170.
- BELLOSI L., *Cimabue*, Milano 2004.
- BELLOSI L., *La lezione di Giotto*, in *Storia delle Arti in Toscana. Il Trecento*, a cura di M. Seidel, Firenze 2004, pp. 89-116.
- BOLLATI M. (a cura di), *Dizionario biografico dei miniatori italiani: secoli IX – XVI*, Milano 2004.
- BOSKOVITS M., *Un nome per il maestro del Trittico Horne*, in «Saggi e memorie di storia dell'arte», 27, 2003(2004), pp. 57-70.
- DERBES A. – NEFF A., *Italy, the Mendicant orders and the Byzantine sphere*, in *Byzantium: Faith and Power (1261-1557)*, catalogo della mostra (New York City, The Metropolitan Museum of Art, 23 marzo – 4 luglio 2004), a cura di H. C. Evans, New York 2004, pp. 448-461.
- GAGLIARDI I., *Il culto di san Galgano a Siena tra Medioevo ed Età Moderna*, in *La spada nella roccia. San Galgano e l'epopea eremitica di Montesièpi*, a cura di A. Benvenuti, Firenze 2004, p. 83-102.
- KROHN D. L., *Between legend, history, and politics: the Santa Fina chapel in San Gimignano*, in *Artistic exchange and cultural translation in the Italian Renaissance city*, a cura di S. J. Campbell, S. J. Milner, Cambridge 2004, pp. 246-269.
- MAZZONI G., *Falsi d'autore: Icilio Federico Joni e la cultura del falso tra Otto e Novecento*, Siena 2004.

NARDI P., *Origini e sviluppo della Casa della Misericordia nei secoli XIII e XIV*, in *La Misericordia di Siena attraverso i secoli*, a cura di M. Ascheri, P. Turrini, Siena 2004, pp. 64-93.

SACCHETTI F., *Il Trecentonovelle* (fine XIV secolo), edizione a cura di M. Zaccarello, Firenze 2004.

STREHLKE C. B., *Italian paintings, 1250 - 1450, in the John G. Johnson Collection and the Philadelphia Museum of Art*, Philadelphia (PA) 2004.

TARTUFERI A., *Le arti a Firenze nella seconda metà del Duecento: la città di Dante*, in «Art e dossier», 19, 2004, 201, pp. 40-45.

WILLIAMSON B., *Altarpieces, liturgy, and devotion*, in «Speculum», 79, 2004, pp. 341-406.

BACCI M., *Pisa e l'icona*, in *Cimabue a Pisa: la pittura pisana del Duecento da Giunta a Giotto*, catalogo della mostra (Pisa, Museo Nazionale di San Matteo, 25 marzo – 25 giugno 2005), a cura di M. Burrese e A. Caleca, Pisa 2005, pp. 59-64.

BARTALINI R., *Nicola Pisano: un rilievo pistoiese e le origini del sarcofago parietale*, in *Scultura gotica in Toscana: maestri, monumenti, cantieri del Due e Trecento*, Cinisello Balsamo (Milano) 2005.

BARTALINI R., *Da Gregorio e Donato ad Andrea di Nerio: vicende della pittura aretina del Trecento*, in *Arte in terra d'Arezzo*, a cura di A. Galli, P. Refice, Firenze 2005, pp. 11-40.

BENVENUTI A., *Firenze e santa Umiltà*, in *Sermones. Le lezioni di una monaca*, a cura di L. Montuschi, Firenze 2005, pp. 495-505.

BURRESE M. – CALECA A., *Pittura a Pisa da Giunta a Giotto*, in *Cimabue a Pisa: la pittura pisana del Duecento da Giunta a Giotto*, catalogo della mostra (Pisa, Museo Nazionale di San Matteo, 25 marzo – 25 giugno 2005), a cura di M. Burrese e A. Caleca, Pisa 2005, pp. 65-90.

CIONI E., *Il reliquiario di San Galgano: contributo alla storia dell'oreficeria e dell'iconografia*, Firenze 2005.

GALIZZI KROEGEL A., *Zwischen Tradition und Innovation: zur Ikonographie von Passion und Heiligenviten*, in *Geschichten auf Gold. Bilderzählungen in der frühen italienischen Malerei*,

catalogo della mostra (Berlino, Staatliche Museen, Gemäldegalerie, 4 novembre 2005 – 26 febbraio 2006), a cura di S. Weppelmann, Berlin 2005, pp. 51-69.

LACLOTTE M. – MOENCH-SCHERER E., *Peinture italienne: Musée du Petit Palais, Avignon*, Paris 2005.

LENZA A., *Alcune novità su Matteo di Pacino*, in «Arte cristiana», 93, 2005, 826, pp. 27-42.

TESTI CRISTIANI M. L., *Arte medievale a Pisa: tra Oriente e Occidente*, Roma 2005.

VERDON T., *Museo dell'Opera di Santa Maria del Fiore*, Milano 2005.

BELLOSI L., *Il "Maestro dell'Annunciazione Spinola"*, in «Prospettiva», 121/124, 2006 [1988], pp. 329-336.

BELLOSI L., *Su Francesco Traini*, in «Prospettiva», 121/124, 2006 (traduzione di un articolo del 1991), pp. 388-398.

CARL D., *Benedetto da Maiano: ein Florentiner Bildbauer an der Schwelle zur Hochrenaissance*, 2 voll., Regensburg 2006.

CIATTI M. – FROSININI C. – ROSSI SCARZANELLA C., *Angeli, santi e demoni: otto capolavori restaurati; Santa Croce quaranta anni dopo (1966 - 2006)*, catalogo della mostra (Firenze, novembre 2006), Firenze 2006.

FLANSBURG M., *Simone Martini's «Beato Agostino Novello altarpiece» and reliquary altar: Sienese program and Augustinian agenda*, in *Images, relics, and devotional practices in Medieval and Renaissance Italy*, a cura di S. J. Cornelison, S. B. Montgomery, Tempe (AZ) 2006, pp. 77-93.

GILBERTSON L., *Imaging St. Margaret: "imitatio Christi" and "imitatio Mariae" in the Vanni altarpiece*, in *Images, relics, and devotional practices in Medieval and Renaissance Italy*, a cura di S. J. Cornelison e S. B. Montgomery, Tempe (AZ) 2006, pp. 115-138.

HILLER VON GAERTRINGEN R., *Simone Martinis Monument für den Seligen Agostino Novello und die Frage seines Nachwirkens*, in *Das Modell in der bildenden Kunst des Mittelalters und der Neuzeit*, a cura di P. C. Bol, H. Richter, H. Beck, Petersberg, 2006, pp. 43-56.

PROTO PISANI R. C., *Museo d'arte sacra di Certaldo. Guida alla visita del museo e alla scoperta del territorio*, Firenze 2006.

SAUER R., „... so soll auch euer ganzes Leben heilig werden“: das *Vitenretabel*, in *Kult Bild. Das Altar- und Andachtsbild von Duccio bis Perugino*, catalogo della mostra (Frankfurt, Städel Museum), a cura di J. Sander, Petersberg 2006, pp. 130-176.

BOSKOVITS M., *Da Duccio a Simone Martini*, in *Medioevo: la chiesa e il palazzo*, a cura di A. C. Quintavalle, Milano 2007, pp. 565-582.

BOSKOVITS M., *A critical and historical corpus of Florentine painting. The mosaics of the baptistery of Florence*, sez. I, vol. II, Firenze 2007.

CASTIÑEIRAS GONZÁLEZ M. A., *Catalan Romanesque painting revisited: the altar-frontal workshops*, in *Spanish Medieval art*, a cura di C. Hourihane, Tempe (AZ) 2007, pp. 119-153.

DAVID M., *Elementi per una storia della produzione dei dittici eburnei*, in *Eburnea diptycha, i dittici d'avorio tra antichità e Medioevo*, a cura di M. David, Bari 2007, pp. 13-44.

GALLI A., *Tavole toscane del Tre e Quattrocento nella collezione di Alfonso Tacoli Canacci*, in *Invisibile agli occhi*, a cura di N. Baldini, Firenze 2007, pp. 13-28.

HOENIGER C., *Simone Martini's panel of the blessed Agostino Novello: the creation of a local saint*, in *Art and the Augustinian Order in early Renaissance Italy*, a cura di L. Bourdua, A. Dunlop, Aldershot 2007, pp. 51-78.

NELSON R. S. (a cura di), *Holy image, hallowed ground: icons from Sinai*, catalogo della mostra (Los Angeles, 14 novembre 2006 – 4 marzo 2007), Los Angeles 2007.

PARENTI D., *Qualche approfondimento su Lorenzo Monaco e sulla chiesa di San Procolo a Firenze*, in *Intorno a Lorenzo Monaco*, a cura di D. Parenti, A. Tartuferi, Livorno 2007, pp. 20-31.

STADERINI A., *La pittura medievale*, in *Museo Diocesano, Accademia Etrusca di Cortona*, ed. a cura di P. Bruschetti, M.G. Vaccari, Cortona 2007, 51-71.

TARTUFERI A., *Il Maestro del Bigallo e la pittura della prima metà del Duecento agli Uffizi*, Firenze 2007.

WEPPELMANN S., *Lorenzo di Niccolò e la bottega del "Maestro del 1416"*, in *Intorno a Lorenzo Monaco*, a cura di D. Parenti, A. Tartuferi, Livorno 2007.

BOSKOVITS M. – TRIPPS J. (a cura di), *Maestri senesi e toscani nel Lindenau-Museum di Altenburg*, catalogo della mostra (Siena, 15 marzo – 6 luglio 2008), Siena 2008.

D'AIUTO F. (a cura di), *El «Menologio de Basilio II»*, Città del Vaticano, Biblioteca Apostolica Vaticana, *Vat. gr. 1613. Libro de estudios con ocasión de la edición facsímil*, Città del Vaticano–Athena–Madrid, 2008.

EICHBERG M., *La Casa della Sapienza di Siena: i lavori di ridisegno e adattamento tra '400 e '700*, in *L'università di Roma la Sapienza e le università italiane*, a cura di B. Azzaro, Roma 2008, pp. 259-275

FERACI U., *Tre tavole in monastero: aggiunte al catalogo di Donato e Gregorio di Arezzo e un dipinto per Bartolomeo di Fruosino*, in «Arte cristiana», 96, 2008, 845, pp. 109-124.

LEVKOFF M. L. (a cura di), *Hearst: the Collector*, catalogo della mostra (Los Angeles, 9 novembre 2008- 1 febbraio 2009), New York (NY) 2008.

MONNAS L., *Merchants, princes, and painters: silk fabrics in Italian and Northern paintings, 1300 – 1500*, New Haven (CT) 2008.

RAVA E., *I testamenti raccontano: brevi storie di 'livornesi' nel tardomedioevo*, in «Nuovi studi livornesi», 15, 2008, pp. 13-36.

SCALZO M., *Il S. Sepolcro di Pisa, S. Agata a Pisa, La Rotonda di Monteseppi*, in *Rotonde d'Italia, analisi tipologica della pianta centrale*, a cura di V. Volta, Milano 2008, pp. 104-122.

SCHWARZ M. V., *Giottus pictor. Giottos Werke*, II, Wien 2008.

TARTUFERI A. (a cura di), *L'eredità di Giotto: arte a Firenze, 1340 – 1375*, catalogo della mostra (Firenze, 10 giugno – 2 novembre 2008), Firenze 2008.

BENVENUTI A., *Arnolfo e Reparata. Percorsi semantici nella dedizione della cattedrale fiorentina*, in *Arnolfo's moment*, atti del convegno (Firenze, Villa I Tatti, 26-27 Maggio 2005), a cura di D. Friedman, J. Gardner, M. Hainesm Firenze 2009, pp. 233-252.

DEGL'INNOCENTI D.-LECHOVIČ T. N., *Lo stile dello zar: arte e moda tra Italia e Russia dal XIV al XVIII secolo*, catalogo della mostra (Prato, 19 settembre 2009- 10 gennaio 2010), Milano 2009.

DE MARCHI A., *"Cum dictum opus sit magnum": il documento pistoiese del 1274 e l'allestimento trionfale dei tramezzzi in Umbria e Toscana fra Due e Trecento*, in *Medioevo*, Milano 2009, pp. 603-621.

DE MARCHI A., *La pala d'altare: dal paliotto al polittico gotico*, dispense del corso tenuto nell'a.a. 2008 – 2009, Firenze 2009.

RANDI R., *La pala di santa Reparata*, in *Alla scoperta del Maestro di Marradi*, a cura di L. Galeotti Pedulli, Firenze 2009, pp. 47-51.

RAZZI R., *Le Chiese dei Frati Minori di San Gimignano*, Poggibonsi 2009.

SCHMIDT V. M., *Ensembles of painted altarpieces and frontals*, in *The altar and its environment (1150 – 1400)*, a cura di J. E. A. Kroesen e V. M. Schmidt, Turnhout 2009, pp. 203-221.

TOMEI A. (a cura di), *Giotto e il Trecento: le opere*, Milano 2009.

BERGAMASCHI G., *"Felix Gorgona...felicior tamen Brixia": la traslazione di Santa Giulia*, in *Profili istituzionali della santità medioevale: culti importati, culti esportati e culti autoctoni nella Toscana occidentale e nella circolazione mediterranea ed europea*, a cura di C. Alzati, G. Rossetti, Pisa 2008, pp. 143-204.

DROANDI I., *Per la pittura del Duecento nell'Aretino*, in *Arte in terra d'Arezzo*, a cura di M. Collareta, P. Refice, Firenze 2010, pp. 181-206.

PASUT F., *"In the shadow of Traini"?: le illustrazioni di un codice dantesco a Berlino e altre considerazioni sulla miniatura pisana del Trecento*, in «Predella», 27, 2010, 1, pp. 55-78.

SODI S., *La Basilica di San Piero a Grado*, Pisa 2010.

TAMBINI A., *Bitino da Faenza, pittore di Rimini*, in «L'Arco», 8, 2010, p. 2-21.

TIGLER G., *Sculture gotiche a Cortona*, in *Arte in terra d'Arezzo*, a cura di M. Collareta, P. Refice, Firenze 2010, pp. 191-208.

VERDON T. (a cura di), *Gesù: il corpo, il volto nell'arte*, catalogo della mostra (Torino, La Venaria Reale, 1 aprile - 05 settembre 2010), Cinisello Balsamo 2010.

- BALBARINI C., *L'Inferno di Chantilly: cultura artistica e letteraria a Pisa nella prima metà del Trecento*, Roma 2011.
- BOSKOVITS M., *Maestà monumentali su tavola tra XIII e XIV secolo: funzione e posizione nello spazio sacro*, in «Arte cristiana», 99, 2011, 862, pp. 13-30
- BOSKOVITS M., *Una tavoletta senese del 1326 e alcune proposte per Guido Cinatti*, in «Arte cristiana», 99, 867, 2011, pp. 415-422.
- CHIODO S., *A Critical and Historical Corpus of Florentine Painting. Painters in Florence after the "Black death": the Master of the Misericordia and Matteo di Pacino*, sez. IV, vol. IX, Firenze - Milano 2011a.
- CHIODO S., *La Collezione Corsi: dipinti italiani dal XIV al XV secolo*, Firenze 2011b.
- NARDINOCCHI E., *Museo Horne: guida alla visita del museo*, Firenze 2011.
- NOCENTINI S., *La Vita I di Lorenzo Giacomini*, in *Verdiana da Castelfiorentino: contesto storico, tradizione agiografica e iconografia*, a cura di S. Nocentini, Firenze 2011, pp. 93-114.
- NOCENTINI S., *La Vita II di Lorenzo Giacomini*, in *Verdiana da Castelfiorentino: contesto storico, tradizione agiografica e iconografia*, a cura di S. Nocentini, Firenze 2011, pp. 115-142.
- TARTUFERI A., *I giotteschi*, Firenze 2011.
- WEPPELMANN S., *Spinello Aretino e la pittura del Trecento in Toscana*, Firenze 2011.
- ANDALORO M. – ROMANO S., *La pittura medievale a Roma (312-1431). Il Duecento e la cultura gotica*, V, Roma 2012.
- BOURDUA L., *The arts in Florence after the Black Death*, in *Florence*, a cura di F. Ames-Lewis, Cambridge, 2012, pp. 79-118.
- BYRNE J. P., *Encyclopedia of the Black Death*, Santa Barbara (CA) 2012.
- CASTELLI C. – CIATTI M. – GUSMEROLI L. – PARRI M. – SANTACESARIA A., *Il restauro del trittico di Ambrogio Lorenzetti di Badia a Rofeno dal Museo di Asciano*, in «OPD restauro», 23, 2011(2012), pp. 11-41.

CIRULLI B., *Per meglio "ascoltare" la messa dal coro: l'altare del Signore di Tolfa Vecchia e il trittico di Lippo Vanni in Santa Aurea*, in «Hagiologica», a cura di A. Bartolomei Romagnoli, U. Paoli, P. Piatti, 2, 2012, pp. 1049-1062.

FOLETTI I., *Del vero volto di Ambrogio: riflessioni sul mosaico absidale di Sant'Ambrogio a Milano in epoca carolingia*, in «Arte lombarda», N.S. 166, 2012, 3, pp. 5-14.

FRUGONI C. *La voce di Francesco nelle tavole del XIII secolo*, in *Segni del Francescanesimo a Bitonto e in Puglia*, a cura di N. Pice, F. Moretti, Bari 2012, pp. 13-64.

FRULIO G. – SCALZO M., *Ipotesi sulla Rotonda di Montesièpi: persistenza della tradizione eremitica e autenticità dei valori culturali*, in *Architettura eremitica*, atti del convegno (Camaldoli, 21 - 23 settembre 2012), a cura di S. Bertocci, Firenze 2012, pp. 550-557.

HOCH A. S., *Notable changes in medieval images of "Saint" Humility after Counter-Reformation documents*, in «Zeitschrift für Kunstgeschichte», 75, 2012, 1, pp. 1-32.

TOMASI M., *Le arche dei santi: scultura, religione e politica nel Trecento veneto*, Roma 2012.

VERDON T. (a cura di), *La Croce e l'altare d'argento del Tesoro di San Giovanni*, Modena 2012.

CANNON J., *Religious poverty, visual riches: art in the Dominican churches of central Italy in the thirteenth and fourteenth centuries*, New Haven (CT) 2013.

DONATO M. M. (a cura di), *Dal giglio al David: arte civica a Firenze fra Medioevo e Rinascimento*, catalogo della mostra (Firenze, Galleria dell'Accademia, 14 maggio - 8 dicembre 2013), Firenze 2013.

LOMARTIRE S., *Il problema dell'atrio e la dimensione urbanistica della basilica di San Pietro in Ciel d'Oro*, in *San Pietro in Ciel d'Oro a Pavia mausoleo santuario di Agostino e Boezio: materiali antichi e problemi attuali*, a cura di M. T. Mazzilli Savini, Pavia 2013.

RAVA E., *Testatori e carcerati*, in *La religione dei prigionieri*, a cura di M. C. Rossi, Caselle di Sommacampagna, 2013, pp. 107-140.

THIEBAUT D., *Giotto e compagni*, catalogo della mostra (Paris, 18 aprile-15 luglio 2013), Paris 2013.

BARTOLOMEI ROMAGNOLI A., *Pier Pettinaio e i modelli di santità degli ordini mendicanti a Siena tra Duecento e Trecento*, in «Hagiographica», 21, 2014, pp. 109-154.

CIANFERONI G. C. – D'AQUINO V., *Il monastero e la chiesa di Sant'Orsola a Firenze: indagine storico-archeologica dalla fondazione alla soppressione*, Firenze, 2014.

DI STASI M., *Stefano di Francesco Rosselli: antiquario fiorentino del XVII sec. e il suo sepoltuario*, Firenze 2014.

FIorentino L., *Il ciclo galganiano di Andrea di Bartolo a Pisa: alcune considerazioni*, in *Speciosa imago*, a cura di A. Conti, Siena, 2014, pp. 137-148.

GIANNI A., *La fortuna di san Galgano: l'iconografia e il culto dal XII al XIX secolo*, in *Speciosa imago*, a cura di A. Conti, Siena, 2014, pp. 111-127.

GUAZZINI G., *Commissioni artistiche tra Prato e Pistoia, anno 1400: un'apertura per il vescovo Andrea Franchi ed il fratello Bartolomeo*, in *Officina pratese*, atti del convegno (Prato, 6-7 dicembre 2013), a cura di P. Benassai, Firenze, 2014, pp. 221-228.

TARTUFERI A., TORMEN G. (a cura di), *La fortuna dei primitivi*, catalogo della mostra (Firenze, Galleria dell'Accademia, 24 giugno - 8 dicembre 2014), Firenze 2014.

VIOLI L., in *La Bibbia di Calci: un capolavoro della miniatura romanica in Italia*, a cura di S. Russo, Pisa 2014, pp. 53-66.

ALIDORI BATTAGLIA L., *Temi iconografici tra Italia e Avignone (ill. 2): la "Crocifissione con i dolenti in umiltà" ed altre suggestioni toscane nella decorazione di codici avignonesi della prima metà del Trecento*, in «Arte cristiana», 103, 2015, 888, pp. 181-194.

CIONI E., *Per la storia dell'iconografia di San Galgano: gli affreschi di Ventura Salimbeni nella chiesa di Santa Maria degli Angeli detta del "Santuccio" a Siena*, Lugano 2015.

DELPRIORI A., *La scuola di Spoleto: immagini dipinte e scolpite nel Trecento tra Valle Umbra e Valnerina*, Perugia 2015.

FREDERICKSEN B. B., *The burdens of wealth: Paul Getty and his museum*, Bloomington (IN) 2015.

GARIBALDI V., *Galleria Nazionale dell'Umbria: catalogo generale*, Perugia 2015.

GIURA G., *"Come una rondine": Giovanni del Biondo e l'Annunciazione dell'Orbatello*, in *L'ospedale di Orbatello*, a cura di C. De Benedictis, C. Milloschi, Firenze, 2015, pp. 181-187.

TARTUFERI A., *I pittori di Francesco*, in *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, Firenze 2015, pp. 145-159.

VERDON T., *Il nuovo Museo dell'Opera del Duomo*, Firenze 2015.

*Bonhams. Auction catalogue: old masters paintings* (London, 8 dicembre 2016), London, 2016.

ANDERGASSEN L., *L' iconografia di Sant'Antonio di Padova dal XIII al XVI secolo in Italia*, Padova 2016.

BACCI E., *Cimabue in San Piero a Grado*, Livorno 2016.

BISOGLI F., *L'abito di Margherita*, [1988], in Id., *Lo specchio della storia anzi la storia allo specchio: saggi di storia dell'arte medievale e moderna*, a cura di R. Argenziano – M. Corsi, Siena 2016, pp. 137-151.

BOSKOVITS M., *Italian paintings of the Thirteenth and Fourteenth centuries : the collections of the National Gallery of Art: systematic catalogue*, Washington 2016.

CIATTI M. (a cura di), *"Fatta dell'olmo della piazzza": il restauro del Paliotto di San Zanobi*, Firenze 2016.

DROANDI I., *Contributo per Andrea di Nerio e per i collaboratori aretini di Spinello*, in *In nome di buon pittore: Spinello e il suo tempo*, atti del convegno (Arezzo, 8 novembre 2011), Firenze 2016, pp. 53-72.

INNOCENTI C. - ORTOLANI C. – PORCINAI S. – YANAGISHITA M., *Il restauro del busto di "Santa Margherita", dalla cattedrale di Montefiascone*, in «OPD Restauro», 28(2016), pp. 244-261.

RAVA E., *"Volens in testamento vivere": testamenti a Pisa, 1240-1320*, Roma 2016.

AMATO G., *Le storie di San Nicola "in figure piccole" della chiesa di San Procolo a Firenze*, in BAGNOLI A. – BARTALINI R. – SEIDEL M. (a cura di), *Ambrogio Lorenzetti*, catalogo della mostra (Siena, Santa Maria della Scala, 22 ottobre 2017 - 21 gennaio 2018), Cinisello Balsamo (Milano) 2017, pp. 182-91.

ANDALORO M. – ROMANO S., *La pittura medievale a Roma (312-1431). Apogeo e fine del Medioevo*, VI, Roma 2017.

BAGNOLI A. – BARTALINI R. – SEIDEL M. (a cura di), *Ambrogio Lorenzetti*, catalogo della mostra (Siena, Santa Maria della Scala, 22 ottobre 2017 - 21 gennaio 2018), Cinisello Balsamo (Milano) 2017.

FOLETTI I., *L'autel d'or de la basilique Saint-Ambroise de Milan au IXe siècle : un programme anti-hérétique?*, in «Bulletin monumental», 175, 2, 2017, pp. 99-112, 201-203.

GAGLIARDI I., *L'ordine nello specchio dei suoi santi: il Leggendario agostiniano (1329-1331) custodito presso la Biblioteca Laurenziana di Firenze*, in «Rivista di Storia della Chiesa in Italia», 71, 2, 2017, pp. 459-476.

GARDNER VON TEUFFEL C., *The altarpieces of San Lorenzo: memorializing the martyr of accommodating the parishioners?*, in *San Lorenzo*, a cura di R. W. Gaston, L. A. Waldman, Firenze 2017, pp. 184-243.

NORMAN D., *Icona imaginis ... cum variis miraculis: preserving the memory of the Blessed Andrea Gallerani in Siena*, in *Saints, miracles and the image*, a cura di S. Cardarelli, L. Fenelli, Turnhout 2017, pp. 53-73.

PACIFICI P., *San Sebastiano. Nudità, sangue e peste nella pittura devozionale toscana (1350-1500)*, Livorno 2017.

POLZER J., *A note concerning Byzantine influence in Cimabue's Santa Trinita Madonna*, in «Arte cristiana», 105, 903 (novembre/dicembre 2017), pp. 401-406.

TUCKER P., *A connoisseur and his clients: the correspondence of Charles Fairfax Murray with Frederic Burton, Wilhelm Bode and Julius Meyer (1867-1914)*, Oxford 2017.

BENVENUTI A., *Sargassi agiografici: santa Reparata e i resti di altri naufragi*, in *Ingenita curiositas. Studi sull'Italia medievale per Giovanni Vitolo*, a cura di B. Figliuolo, R. Di Meglio, A. Ambrosio, Battipaglia 2018, p. 299-318.

CAMELLITI V., *Oltre le mura: identità civica, idea del sacro e superstizione nelle città comunali*, in *Entre idéal et matériel: Espace, territoire et légitimation du pouvoir (v. 1200-v. 1640)*, a cura di P. Boucheron, M. Folin, J. Genet, Paris 2018, pp. 115-150.

GIURA G., *San Francesco di Asciano: opere, fonti e contesti per la storia della Toscana francescana*, Firenze 2018.

MARTINUZZI A. – SALVADORI G., *Stemmi di famiglie fiorentine dal XIII al XVIII secolo*, 2 voll., Settevene (Viterbo) 2018.

SALLAY D., “*Praticissimo della scuola senese*”: *Johann Anton Ramboux (1790-1866) conoscitore*, in *I conoscitori tedeschi tra Otto e Novecento*, a cura di F. Caglioti, A. De Marchi, A. Nova, Milano 2018, pp. 39-51, 170-171.

TRONCI P., *Descrizione delle chiese, monasteri, et oratori della città di Pisa [1643]*, a cura di S. Bruni, Pisa 2018.

USAI N., *La pittura nella Sardegna del Trecento*, Perugia 2018.

BARSO'TTI F., *Mutamenti e persistenze nella chiesa di Santa Caterina dall'epoca delle soppressioni leopoldine ai giorni nostri*, in *Santa Caterina d'Alessandria a Pisa*, a cura di M. Collareta, Ospedaletto (Pisa) 2019, pp. 163-177.

BENVENUTI A., *Santità e agiografia*, in *Storia del cristianesimo. L'età medievale (secoli VIII-XV)*, II, a cura di M. Benedetti, Roma 2019, pp. 289-314.

D'APRUZZO A., *Pellegrinaggio iacobeo e committenza francescana: il caso di Pistoia*, in *V ciclo di studi medievali*, a cura di NUME (Gruppo di ricerca sul Medioevo latino), Monza 2019, pp. 227-233.

MONACI CASTAGNO A., *Ideali di perfezione, modelli di vita e sviluppo del culto dei santi*, in *Storia del cristianesimo. L'età antica (secoli I-VII)*, I, a cura di E. Prinzivalli, Roma 2019, pp. 411-433.

NAPIONE E., *La funzione religiosa dell'arte: Cristo e l'artista nel Medioevo*, in *Storia del cristianesimo. L'età medievale (secoli VIII-XV)*, II, a cura di M. Benedetti, Roma 2019, pp. 369-397.

RONZANI M. – SALVADORI E., *I frati Domenicani in Santa Caterina dalle origini al 1406*, in *Santa Caterina d'Alessandria a Pisa*, a cura di M. Collareta, Ospedaletto (Pisa) 2019, pp. 27-42.

BISCONTI F., *La concordia apostolorum tra Roma e Aquileia*, in *Legite, tenete, in corde habete. Miscellanea in onore di Giuseppe Cuscito*, a cura di F. Bisconti, G. Cresci Marrone, F. Mainardis, F. Prenc, 2020, pp. 47-60.

CONTI A., *Galgano da Chiusdino e Guglielmo di Malavalle tra memorie storiche, controversie agiografiche e orditi fantasiosi*, in *San Guglielmo di Malavalle e l'ordine dei Guglielmiti in Toscana. culto, iconografia, vicende istituzionali*, atti del convegno (Grosseto, 18 maggio 2018 - Castiglione della Pescaia, 19 maggio 2018), a cura di E. Pellegrini, Sinalunga 2020, pp. 21-42.

FAFINSKI M., "Glocal" Matters: *The Gospels of St Augustine as a Codex in Translation*, in *Medieval Manuscripts in the Digital Age*, a cura di B. Albritton, G. Henley, E. Treharne, Milton Park 2020, pp. 93-99.

LONGHI R., *La pittura fiorentina dalla venuta di Giovanni da Milano al 1420 circa*, in «Paragone», 71, 3, 2020, 153/154=847/849, pp. 3-73.

MCCLUSKEY K. E., *New saints in late-mediaeval Venice, 1200-1500: a typological study*, London 2020.

MERLINI M. C., «Ben è vero che nella tavola antica sta dipinta con l'abito colore tanè». *Alcune ipotesi circa le origini e la promozione del culto della beata Giuliana da Certaldo*, in «Miscellanea Storica della Valdelsa», CXXVI, 1-2 (338-339), 2020, pp. 33-62.

PARENTI D. (a cura di), *Il Tardogotico*, Firenze 2020.

PISANI L., *Francesco Traini e la pittura a Pisa nella prima metà del Trecento*, Cinisello Balsamo (Milano) 2020.

SOLBERG G., *Taddeo di Bartolo*, catalogo della mostra (Perugia, 7 marzo-7 giugno 2020), Cinisello Balsamo (Milano) 2020.

AZZETTA L. – CHIODO S. – DE ROBERTIS T., «Onorevole e antico cittadino di Firenze». *Il Bargello per Dante*, Firenze 2021.

BOSKOVITS M., *A Critical and Historical Corpus of Florentine Painting. Mediaeval panel painting in Tuscany: 12th to 13th century*, a cura di S. Chiodo, Firenze 2021.

BUTTA L., *Peregrinus et exorcista: el nacimiento legendario de san Bartolomé en la hagiografía y la cultura visual de la Edad Media*, in «Anuario de Estudios Medievales», 51, 2021, 2, 563-600.

CHIODO S., *Preliminari per una ricostruzione virtuale della decorazione trecentesca della chiesa di Badia*, in *Badia fiorentina: la chiesa e il monastero*, a cura di Riccardo Spinelli, Firenze 2021, pp. 72-97.

DE MARCHI A. – MAZZALUPI M. (a cura di), *Allegretto Nuzi e il '300 a Fabriano: oro e colore nel cuore dell'Appennino*, catalogo della mostra (Fabriano, Pinacoteca Civica Bruno Maolajoli, 14 ottobre 2021 - 30 gennaio 2022), Cinisello Balsamo (Milano) 2021.

DEMARIA C., *Un contesto per la pala di Umiltà da Faenza di Pietro Lorenzetti*, in «Arte Cristiana», 109, 924, 2021, pp. 166-177.

EKSERDJIAN D., *The Italian Renaissance altarpiece: between icon and narrative*, New Haven 2021.

FESTA G. – PARAVICINI BAGLIANI A. – SANTI F. (a cura di), *Domenico di Caleruega alle origini dell'Ordine dei Predicatori. Le fonti del secolo XIII*, Firenze 2021.

GAI L., *L'altare argenteo di San Jacopo*, in *Medioevo a Pistoia*, catalogo della mostra (Pistoia, 27 novembre 2021-8 maggio 2022), a cura di A. Tartuferi, E. Neri Lusanna, A. Labriola, Firenze 2021, pp. 128-145.

GUAZZINI G., *La pittura a Pistoia tra Gotico e Tardogotico e la committenza artistica vescovile*, in *Medioevo a Pistoia*, catalogo della mostra (Pistoia, 27 novembre 2021-8 maggio 2022), a cura di A. Tartuferi, E. Neri Lusanna, A. Labriola, Firenze 2021, pp. 74-91.

PIZZINELLI R., *Montepulciano agli inizi del Quattrocento: il modello della città offerto alla Vergine Assunta*, in *Taddeo di Bartolo a Montepulciano*, a cura di L. Martini, Firenze 2021, pp. 45-55.

SCHMIDT V. M., *Una proposta per le tavole di Ambrogio Lorenzetti provenienti dalla chiesa fiorentina di San Procolo*, in «Prospettiva», 181/182, 2021, pp. 23-30.

ZORZI A., *Firenze dalla condanna di Dante alla cacciata del Duca d'Atene*, in «Onorevole e antico cittadino di Firenze». *Il Bargello per Dante*, a cura di L. Azzetta, S. Chiodo, T. De Robertis, Firenze 2021, pp. 48-57.

ACIDINI C. – BRUNELLI G. – MAZZOCCA F. – REFICE P., *Maddalena: il mistero e l'immagine*, catalogo della mostra (Forlì, 27 marzo – 10 luglio 2022), Cinisello Balsamo (Milano) 2022.

REFICE P., *Un lungo preambolo: il Medioevo (III-XIII secolo)*, in *Maddalena: il mistero e l'immagine*, a cura di C. Acidini, G. Brunelli, F. Mazzocca, P. Refice, Cinisello Balsamo (Milano) 2022, pp. 36-47.

ROBSON J., *Crisis and charity in fourteenth-century Florence: Ambrogio Lorenzetti's Saint Nicholas panels for San Procolo*, in *Late medieval Italian art and its contexts*, Woodbridge 2022, pp. 133-157.

GIURA G., *Lo spazio oltre l'altare: il patronato laicale sulla cappella maggiore nelle chiese francescane toscane*, in *Gli spazi del sacro nell'Italia medievale*, a cura di F. Massaccesi, G. Valenzano, Bologna 2022, pp. 257-272.

BARTALI R. – PARENTI D., *Il polittico della beata Umiltà di Pietro Lorenzetti*, Livorno 2023.

CASTELLI C. – RICCIARDI L., *Studio, restauro e ipotesi di ricostruzione della carpenteria del polittico della beata Umiltà*, in *Il polittico della beata Umiltà di Pietro Lorenzetti*, a cura di R. Bartali, D. Parenti, Livorno 2023, pp. 87-93.

CONTI A. (a cura di), *Dalla spada alla croce: il Reliquiario di San Galgano restaurato*, Livorno 2023.

### **In corso di stampa**

DE MARCHI A., *Storie di cavicchi. Cultura materiale e paradigmi indiziari nella ricostruzione di polittici smembrati*, in *Insedimenti e manifatture nel mondo mediterraneo fra Medioevo e prima età moderna. Ricerche archeologiche e documentarie. Per Andrea Vanni Desideri*, a cura di A. Malavolti, G. Pinto e G. Vannin.

DEMARIA C., *Utiles «a mutar li cuori». Forme di coinvolgimento emotivo nelle tavole agiografiche*, in «Quaderni religiosi di storia medievale», numero a cura di F. Massaccesi e Z. Murat.

### **Risorse web (consultate nel dicembre 2023)**

DE CAULIBUS I., *Meditationes Vitae Christi*, [1346-1364], consultabile sul database *Library of Latin Texts*, curato da Brepolis: [https://clt-brepolis-net.ezproxy.unibo.it/llta/pages/Toc.aspx?title=MIOCAC153\\_](https://clt-brepolis-net.ezproxy.unibo.it/llta/pages/Toc.aspx?title=MIOCAC153_))

ARBESMANN R., *Un leggendario dei primi santi agostiniani (1326-1342)*, a cura di A. Marziali, Bologna s.d., pp. 18-21, <http://ghirardacci.it/primisanti/indiceps.htm>

BATTISTA G., *La canonica di Santa Maria del Fiore e i suoi abitanti nella prima metà del XV secolo*, 2015, consultabile al sito: <http://duomo.mpiwg-berlin.mpg.de/STUDIES/study005/Battista-La-canonica-di-Santa-Maria-del-Fiore.html>.

Sotheby's, Old Master Paintings Evening Sale, 9 luglio 2008, lotto 65, <https://www.sothebys.com/en/auctions/ecatalogue/2008/old-master-paintings-evening-sale-108033/lot.65.html>.

## 2. Immagini



FIG. 1 Guido di Graziano, *San Pietro e quattro storie della sua vita; Annunciazione, Natività*. Siena, Pinacoteca Nazionale

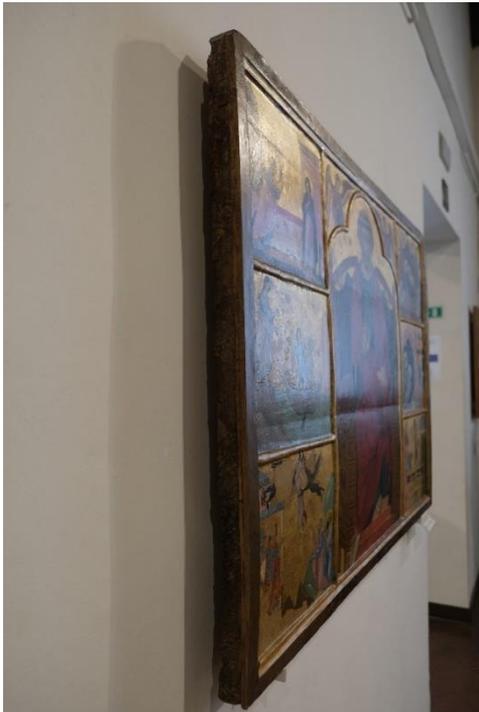


FIG. 2 Guido di Graziano, *San Pietro e quattro storie della sua vita; Annunciazione, Natività*, particolare del lato sinistro. Siena, Pinacoteca Nazionale



FIG. 3 Guido di Graziano, *San Pietro e quattro storie della sua vita; Annunciazione, Natività*, particolare del lato destro. Siena, Pinacoteca Nazionale



FIG. 4 Guido di Graziano, *San Pietro*, fotografia Lombardi, n. inv. 9358 [1890-1928]

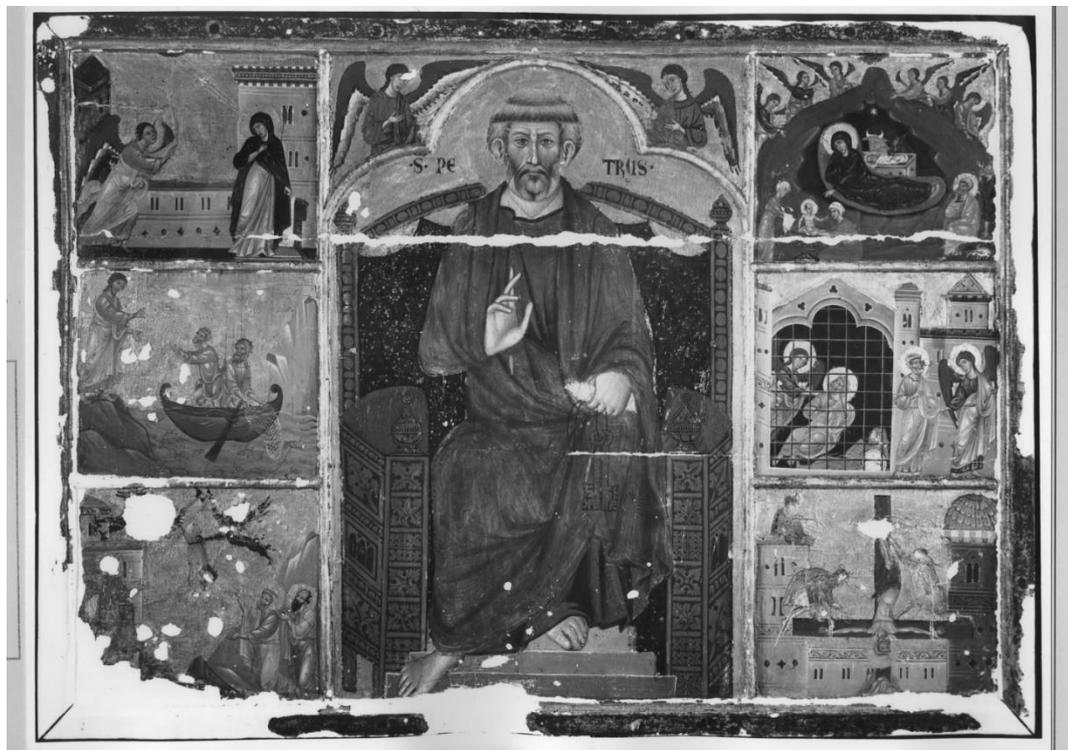


FIG. 5 Guido di Graziano, *San Pietro*, fotografia della Soprintendenza, Siena, n. inv. 119336 [1998]



FIG. 6 Guido di Graziano, *San Pietro*, fotografia del retro, Soprintendenza, Siena,



FIG. 7 Guido di Graziano, *San Pietro*, particolare della cornice

FIG. 8 Guido di Graziano, *San Francesco d'Assisi e otto storie della sua vita*. Siena, Pinacoteca Nazionale



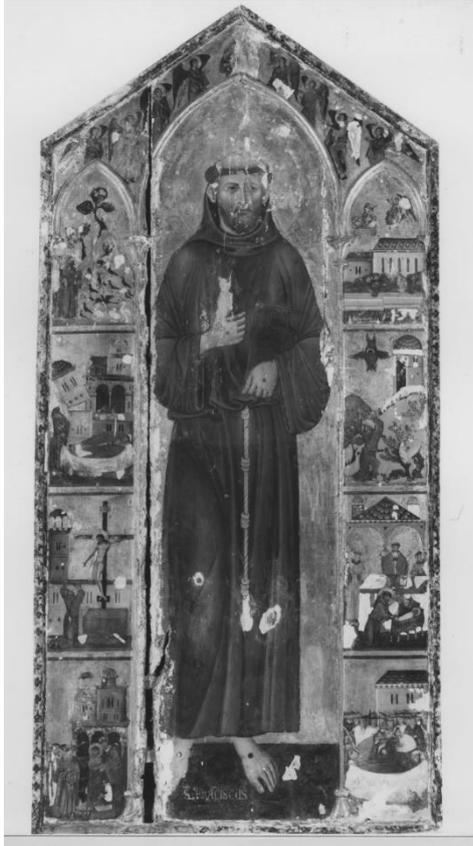


FIG. 9 Guido di Graziano, *San Francesco d'Assisi*



FIG. 10 Guido di Graziano, *San Francesco d'Assisi*, con ridipinture neogotiche



FIG. 11 Guido di Graziano, *San Francesco d'Assisi*, retro della tavola

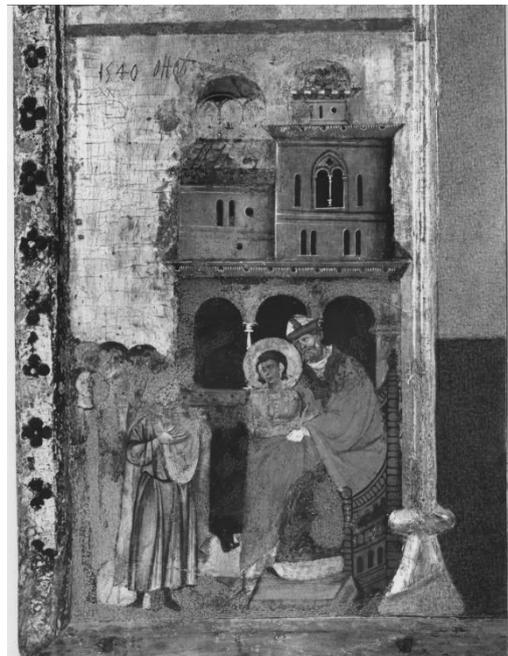


FIG. 12 Guido di Graziano, *San Francesco d'Assisi*, particolare con la *Rinuncia agli averi*



FIG. 13. Maestro della Maddalena. *Santa Maria Maddalena e otto storie della sua vita*. Firenze, Galleria dell'Accademia



FIG. 14. Maestro della Maddalena. *Santa Maria Maddalena*, retro



FIG. 15 Maestro della Maddalena. *Santa Maria Maddalena*, particolare con *Cena a casa del Fariseo*



FIG. 16 Maestro della Maddalena. *Santa Maria Maddalena*, particolare con volto della santa

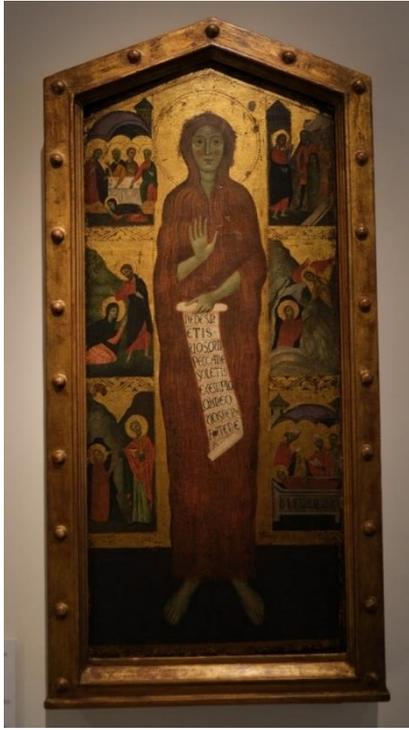


FIG. 17 Anonimo ottocentesco, copia della tavola del Maestro della Maddalena



FIG. 18 Anonimo ottocentesco, copia della tavola del Maestro della Maddalena, particolare del retro



FIG. 19 Jacopo di Cione, *Maddalena orante*. Ubicazione ignota  
529



FIG. 20 Pittore senese, *Santa Margherita da Cortona e nove storie della sua vita*. Cortona, Museo Diocesano



FIG. 21 Pittore senese, *Santa Margherita da Cortona e nove storie della sua vita*, particolare col volto della santa. Cortona, Museo Diocesano



FIG. 22 Maestro della santa Cecilia. *Santa Cecilia in trono con otto storie della sua vita*. Firenze, Galleria degli Uffizi



FIG. 23 Maestro della santa Cecilia. *Santa Margherita d'Antiochia con ser storie della sua vita*. Montici (Firenze), Santa Margherita



FIG. 24 Maestro della santa Cecilia. *Santa Margherita d'Antiochia con ser storie della sua vita*, particolare del volto. Montici (Firenze), Santa Margherita



FIG. 25 Maestro della santa Cecilia. *Santa Margherita d'Antiochia con ser storie della sua vita*, particolare con *Martirio della santa*. Montici (Firenze), Santa Margherita



FIG. 26 Gregorio e Donato d'Arezzo. *Cena a casa del Fariseo*. Pistoia, Monastero di Santa Maria degli Angeli



FIG. 27 Gregorio e Donato d'Arezzo. *Resurrezione di Lazzaro*. Pistoia, Monastero di Santa Maria degli Angeli

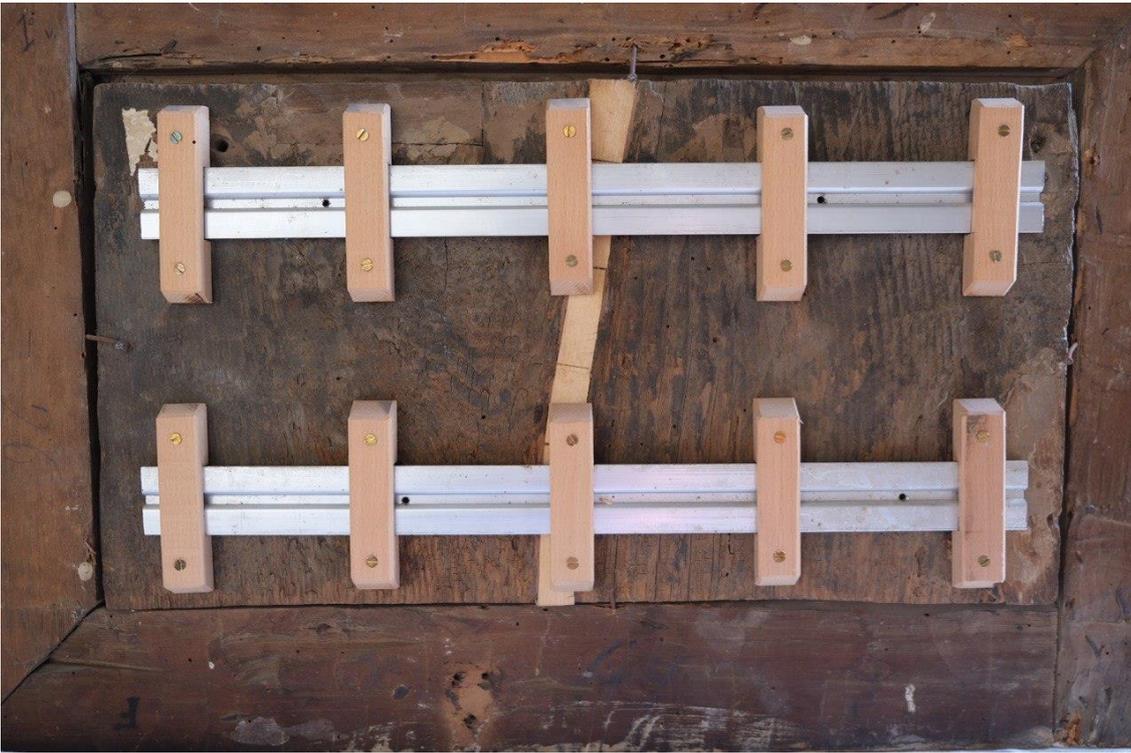


FIG. 28 Gregorio e Donato d'Arezzo. *Cena a casa del Fariseo*, retro. Pistoia, Monastero di Santa Maria degli Angeli



FIG. 29 Gregorio e Donato d'Arezzo. *Resurrezione di Lazzaro*, retro. Pistoia, Monastero di Santa Maria degli Angeli



FIG. 30 Gregorio e Donato d'Arezzo. *Viaggio della Maddalena a Marsiglia*. Ubicazione ignota



FIG. 31 Gregorio e Donato d'Arezzo. *Battesimo di Cristo*. Ubicazione ignota



FIG. 33 Gregorio e Donato d'Arezzo. *Santa Caterina d'Alessandria e dodici storie della sua vita*, fotografia a raggi UV. Los Angeles, Getty Museum



FIG. 32 Gregorio e Donato d'Arezzo. *Santa Caterina d'Alessandria e dodici storie della sua vita*. Los Angeles, Getty Museum



FIG. 34 Jacopo del Casentino, *San Miniato e otto storie della sua vita*. Firenze, San Miniato



FIG. 35 Jacopo del Casentino, *San Miniato e otto storie della sua vita*, particolare con *Miniato è posto sul cavalletto di tortura*. Firenze, San Miniato



FIG. 36 Jacopo del Casentino, *San Miniato e otto storie della sua vita*, particolare con *Miniato cefaloforo*. Firenze, San Miniato



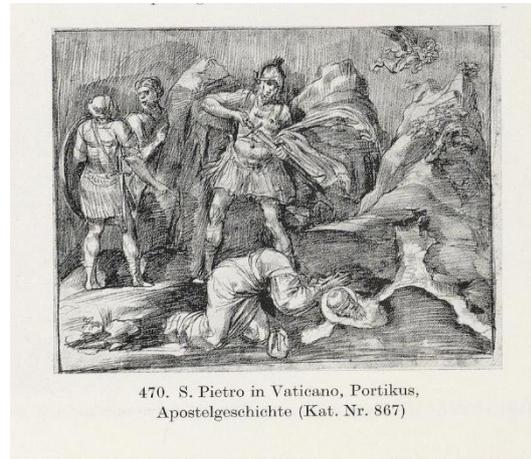
FIG. 37 Jacopo del Casentino, *San Pietro in trono*. Ubicazione ignota



FIG. 38 Maestro del crocifisso Corsi, *Incontro tra san Pietro e san Paolo*. Firenze, Museo Bardini



FIG. 39 Maestro del crocifisso Corsi, *Incontro tra san Pietro e san Paolo*. Firenze, Museo Bardini

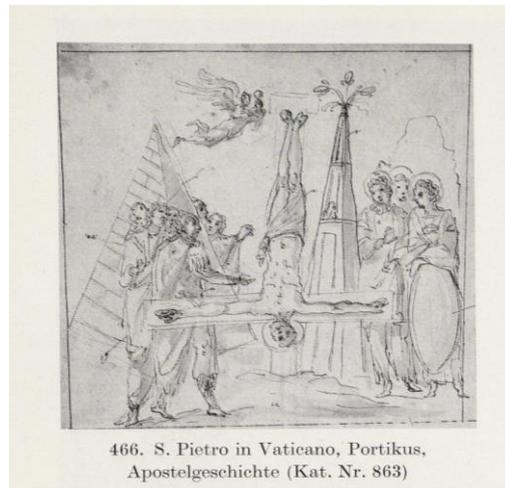


470. S. Pietro in Vaticano, Portikus, Apostelgeschichte (Kat. Nr. 867)

FIG. 40 Copia della di *Decollazione di san Paolo* già a San Pietro in Vaticano (ex Waetzoldt, 1964)



FIG. 41 Maestro del crocifisso Corsi, *Incontro tra san Pietro e san Paolo*. Firenze, Museo Horne



466. S. Pietro in Vaticano, Portikus, Apostelgeschichte (Kat. Nr. 863)

FIG. 42 Copia della *Crocifissione di san Pietro* già a San Pietro in Vaticano (ex Waetzoldt, 1964)



FIG. 43 Maestro di San Torpè, *Santa Giulia e otto storie della sua vita*. Livorno, Museo Terreni



FIG. 44 Simone Martini. *Beato Agostino Novello e quattro storie della sua vita*. Siena, Pinacoteca Nazionale



FIG. 45 Simone Martini. *Beato Agostino Novello e quattro storie della sua vita*, retro. Siena, Pinacoteca



FIG. 46 Simone Martini. *Beato Agostino Novello e quattro storie della sua vita*, foto del restauro del 1989. Siena, Pinacoteca Nazionale



FIG. 47 Lippo Memmi, *Beato Andrea Gallerani*. Siena, Pinacoteca Nazionale



FIG. 48 *Lippo Memmi*, Beato Andrea Gallerani, retro. *Siena, Pinacoteca Nazionale*

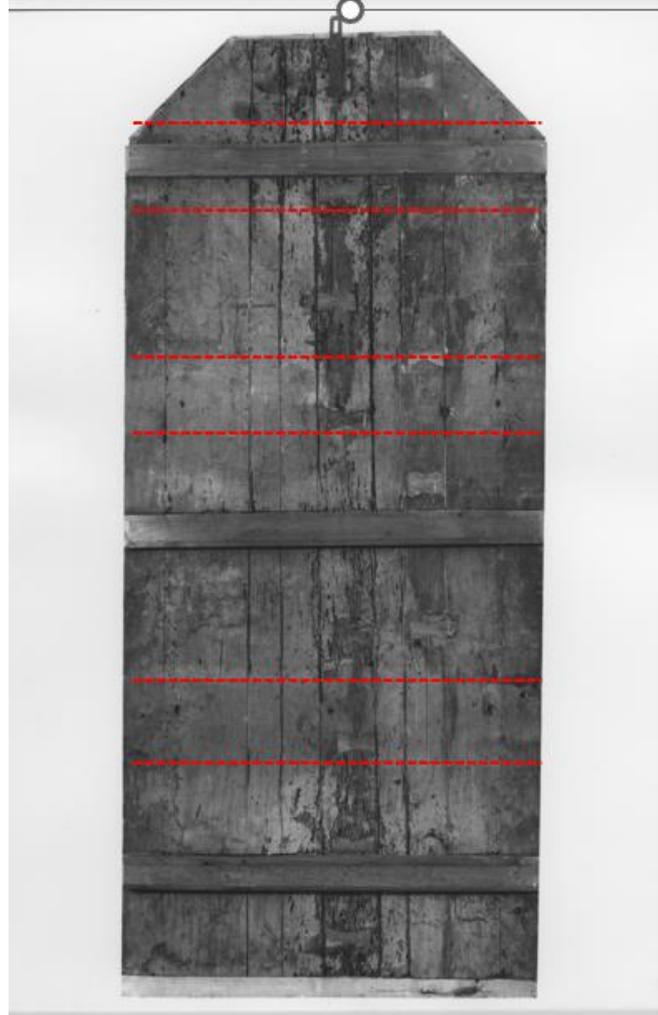


FIG. 49 *Lippo Memmi*, Beato Andrea Gallerani, retro con tracce delle antiche traverse evidenziate. *Siena, Pinacoteca Nazionale*



FIG. 50 Lippo Memmi, *Beato Andrea Gallerani*, particolare del volto. Siena, Pinacoteca Nazionale



FIG. 51 Ritratto del beato Andrea Gallerani sul frontespizio di R. Barbi, *Vita del B. Andrea Gallerani nobile di Siena istitutore dello spedale e frati della Misericordia nella sua patria descritta dal P.F. Raimondo Barbi*, Siena 1638

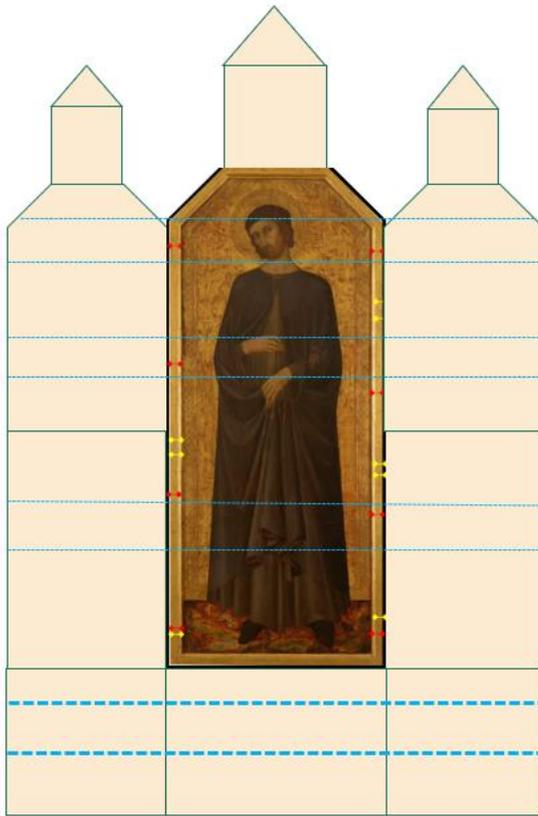


FIG. 52 Ipotesi di ricostruzione del complesso agiografico iconico-narrativo del beato in San Domenico a Siena. In rosso sono evidenziati i fori per ranghette, in giallo i fori per cavicchi, in azzurro a traccia fina le tracce delle antiche traverse visibili sul retro della tavola, in azzurro a traccia grossa una ipotetica quarta traversa in corrispondenza dell'ultimo ordine di storie.



FIG. 53 Schema della tavola del beato Agostino Novello con altezze di fori per cavicchi (in azzurro) e di fori per ranghette (in verde)



FIG. 54 Pietro Lorenzetti, *Beata Umiltà da Faenza e storie della sua vita*. Firenze, Galleria degli Uffizi

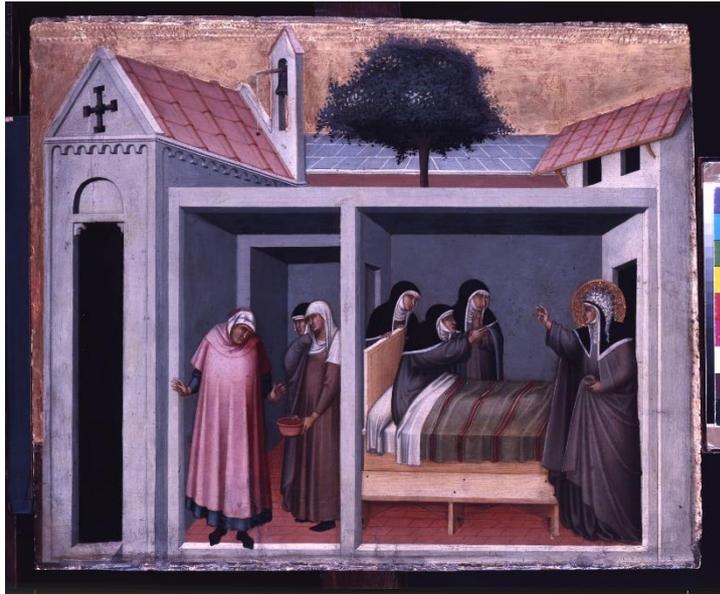


FIG. 55 Pietro Lorenzetti, Guarigione dell'emorroissa. Berlino, Gemäldegalerie

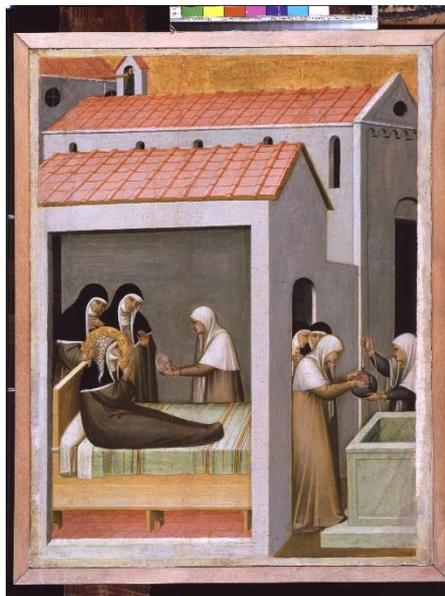


FIG. 56 Pietro Lorenzetti, *Miracolo del ghiaccio ad agosto*. Berlino, Gemäldegalerie

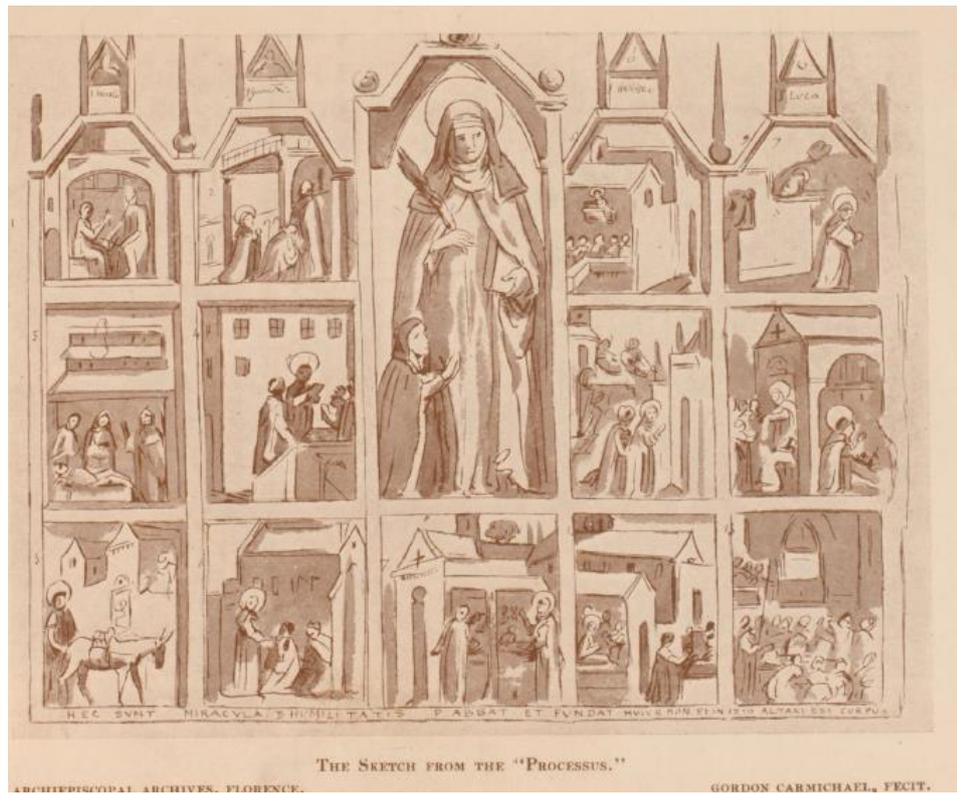


FIG. 57 Gordon Carmichael, *Copia di uno schizzo del XVIII secolo di Antonio Puglieschi*



FIG. 58 Polittico di Umiltà da Faenza in seguito al restauro dell'Acciai



FIG. 59. Ambrogio Lorenzetti, *Madonna con Bambino*, particolare. Siena, Pinacoteca



FIG. 60 Pietro Lorenzetti, *Pala di Umiltà da Faenza*, particolare con *lettura nel refettorio*. Firenze, Galleria degli Uffizi

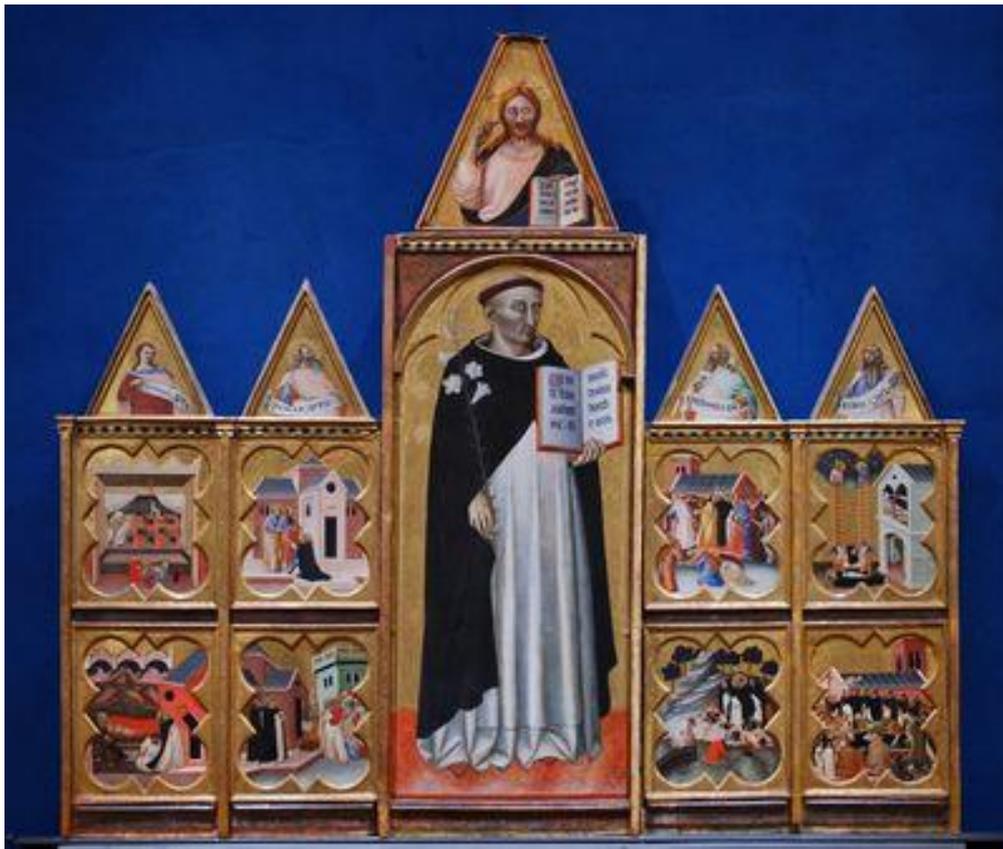


FIG. 61. Francesco Traini, *San Domenico e otto storie della sua vita*. Pisa, Museo di San Matteo



FIG. 62 Francesco Traini, *San Domenico e otto storie della sua vita*. Pisa, Museo di San Matteo, particolare con pellegrini che guadagnano la Garonna



FIG. 63 Francesco Traini, *Santa Caterina d'Alessandria*. Ubicazione ignota



FIG. 64 Maestro del Vescovado. *Incontro della Sacra*

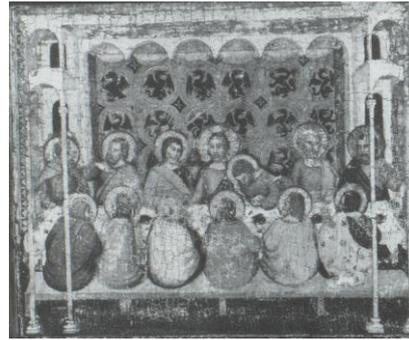


FIG. 65 Maestro del Vescovado, *Ultima cena*. Ubicazione ignota



FIG. 66 Maestro del Vescovado, *Crocifissione*. Collezione privata



FIG. 67 Maestro del Vescovado, *Martirio di san Giovanni Evangelista*. Collezione privata

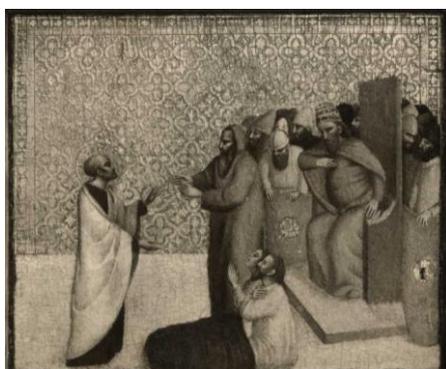


FIG. 68 Maestro del Vescovado, *Tentato avvelenamento di san Giovanni Evangelista*. Ubicazione ignota

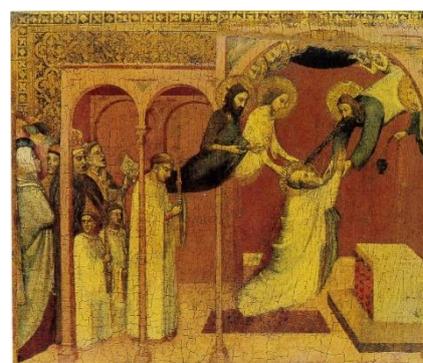


FIG. 69 Maestro del Vescovado, *Ascensione di san Giovanni Evangelista*. Collezione privata



FIG. 70 Andrea di Nerio, *Natività di san Giovanni Battista*. Avignone



FIG. 71 Andrea di Nerio, *Predica ai Farisei*. Napoli, Capodimonte



FIG. 72 Andrea di Nerio, *San Giovannino nel deserto*. Bern, Kunstmuseum



FIG. 73 Andrea di Nerio, *Predica del Battista*. Bern  
Kunstmuseum



FIG. 74 Andrea di Nerio, *San Giovannino nel deserto*, retro. Bern, Kunstmuseum



FIG. 75 Andrea di Nerio, *Predica del Battista*, retro. Bern Kunstmuseum



FIG. 76 Schema della posizione dei fori dei cavicchi

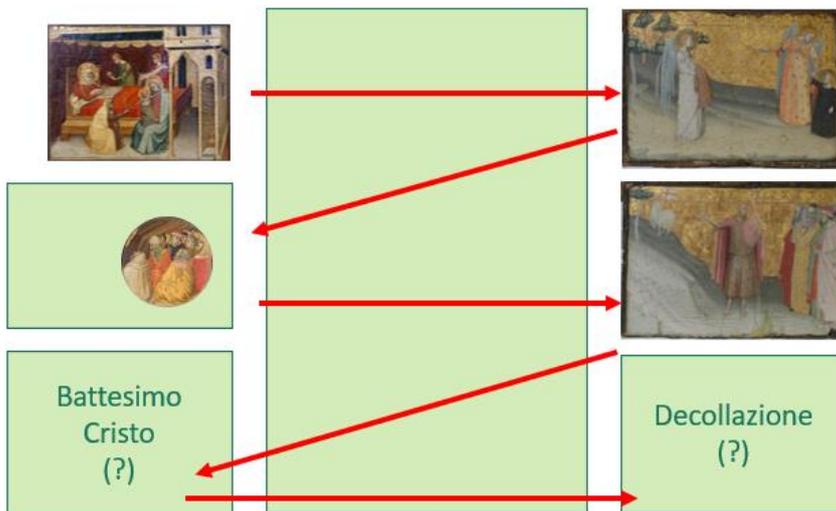


FIG. 77 Proposta di ricostruzione dell'insieme agiografico di Andrea di Nerio.



FIG. 78 Schizzo (XVII secolo) della tavola della beata Giulia da Certaldo, già in Ss. Iacopo e Michele, Certaldo



FIG. 79 Schizzo (XVI secolo) della tavola del XIV secolo commissionata da Giovanni Boccaccio, già in Ss. Iacopo e Michele, Certaldo



FIG. 80 Andrea di Cione e Maestro della predella dell'Ashmolean Museum, *San Matteo e quattro storie della sua vita*. Firenze, Galleria degli Uffizi



FIG. 81 Giovanni del Biondo, San Giovanni Battista e nove storie della sua vita. Firenze, Galleria degli Uffizi

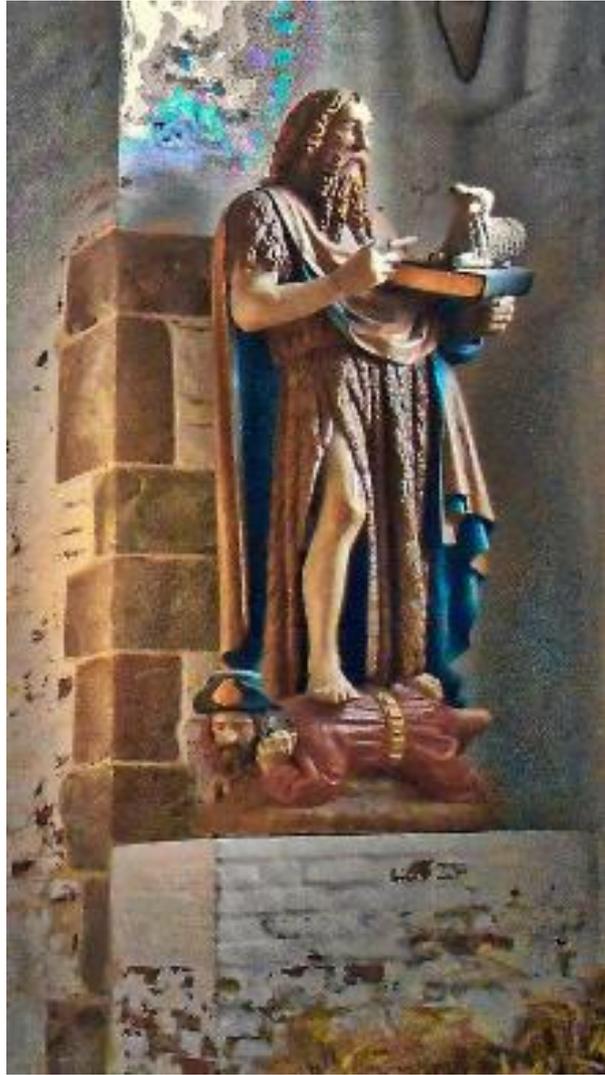


FIG. 82 Scultore del XV secolo, *San Giovanni Battista trionfante su Erode*. Nieblum, St. Johannis



FIG. 83 Giovanni del Biondo e Lippo d'Andrea. Santa Caterina d'Alessandria e otto storie della sua vita



FIG. 84 Giovanni del Biondo, *San Giovanni Gualberto e quattro storie della sua vita*. Firenze, Santa Croce

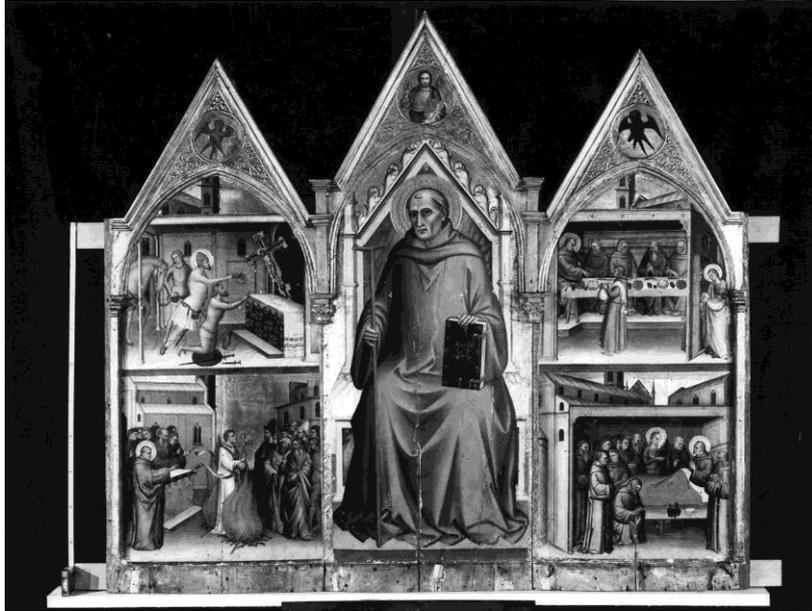


FIG. 85 Giovanni del Biondo, *Trittico di San Giovanni Gualberto in seguito all'alluvione del 1966*

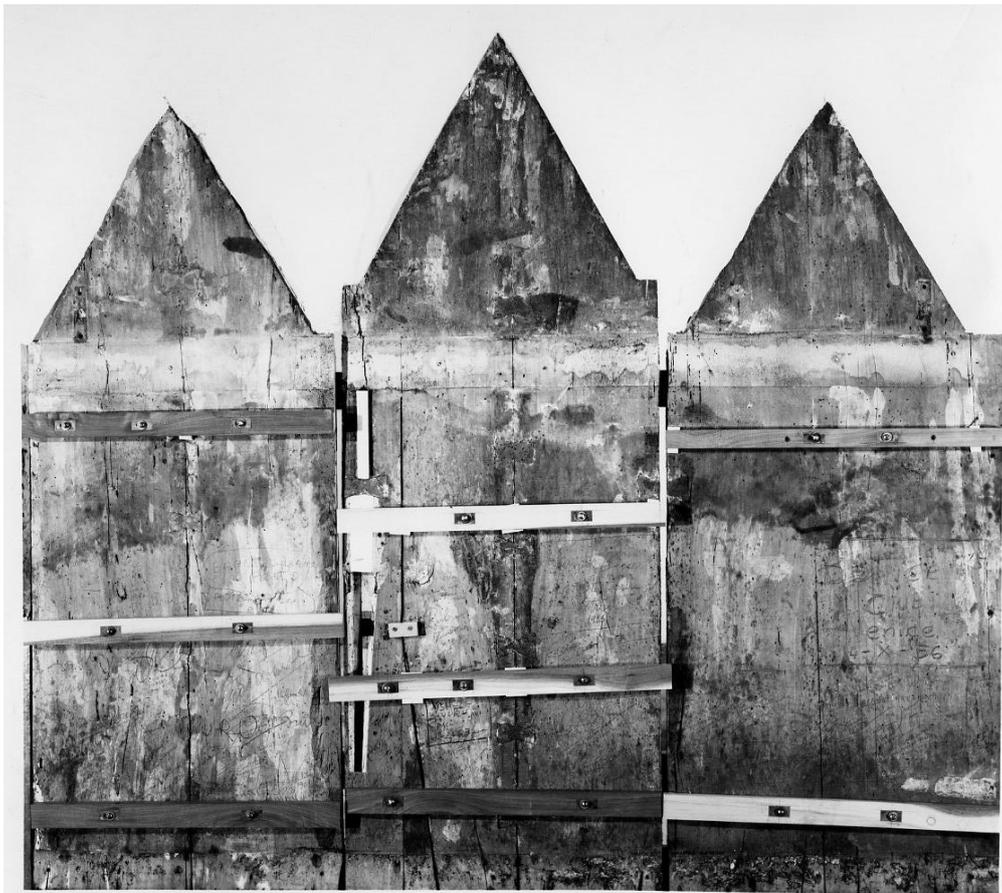


FIG. 86 Giovanni del Biondo, *San Giovanni Gualberto e quattro storie della sua vita*, retro. Firenze, Santa Croce



FIG. 87 Giovanni del Biondo, *San Sebastiano e quattro storie della sua vita*.  
Firenze, Museo dell'Opera del Duomo



FIG. 88 Giovanni del Biondo, *San Sebastiano e quattro storie della sua vita*, particolare con *Un'epidemia di peste a Roma viene miracolosamente interrotta in seguito alla costruzione di un altare dedicato a san Sebastiano in San Pietro in Vincoli*. Firenze, Museo dell'Opera del Duomo



FIG. 89 Giovanni di Bartolomeo Cristiani, *San Giovanni Evangelista e otto storie della sua vita*. Pistoia, San Giovanni Fuorcivitas



FIG. 90 Giovanni di Bartolomeo Cristiani, *San Giovanni Evangelista e otto storie della sua vita.*, retro. Pistoia, San Giovanni Fuorcivitas



FIG. 91 Giovanni di Bartolomeo Cristiani, *San Giovanni Evangelista e otto storie della sua vita.*, particolare dell'angolo superiore destro, con probabile traccia di sistema di ancoraggio. Pistoia, San Giovanni Fuorcivitas



FIG. 92 Giovanni di Bartolomeo Cristiani, *Santa Lucia*. New Haven, Yale University Art Gallery

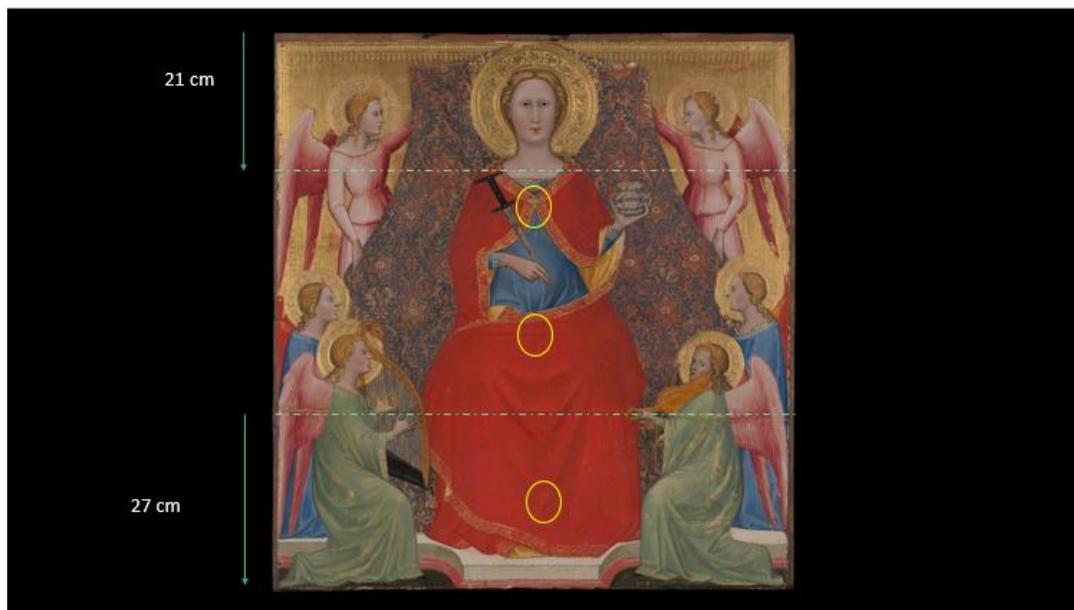


FIG. 93 Giovanni di Bartolomeo Cristiani, *Santa Lucia*. New Haven, Yale University Art Gallery, schema con linee di commettitura tra le assi e tracce della presenza in antico di chiodi per l'ancoraggio della traversa centrale

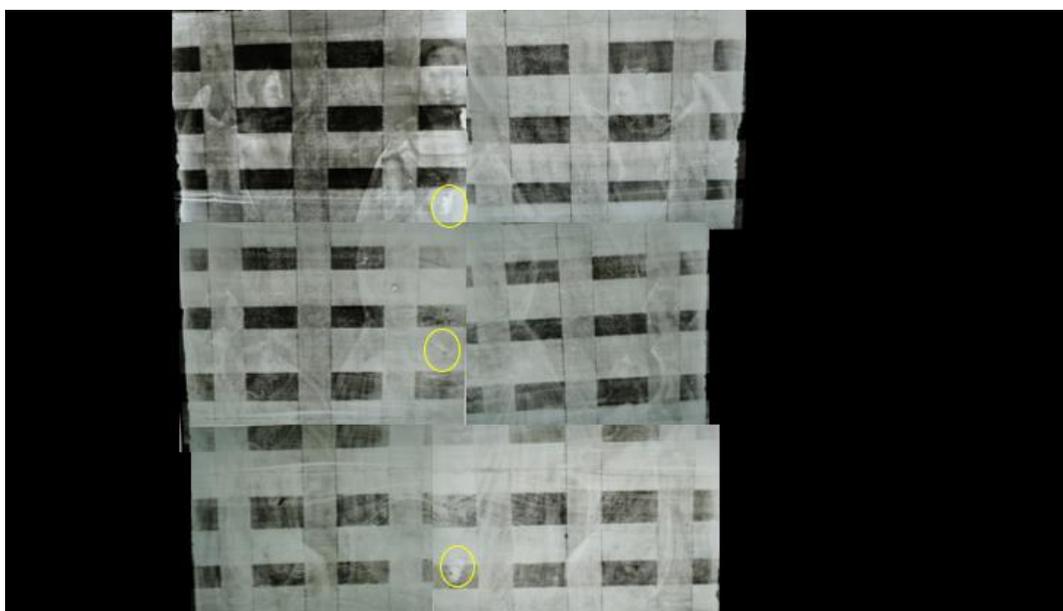


FIG. 94 Giovanni di Bartolomeo Cristiani, *Santa Lucia*. New Haven, Yale University Art Gallery, fotografie a raggi infrarossi con tracce del materiale di riempimento degli antichi fori che ospitavano i chiodi di ancoraggio della traversa centrale



FIG. 95 Giovanni di Bartolomeo Cristiani, *Lucia vede in sogno sant'Agnese*. New York City, Metropolitan Museum of Art



FIG. 96 Giovanni di Bartolomeo Cristiani, *Elemosina di Lucia ai pellegrini*. New York City, Metropolitan Museum of Art

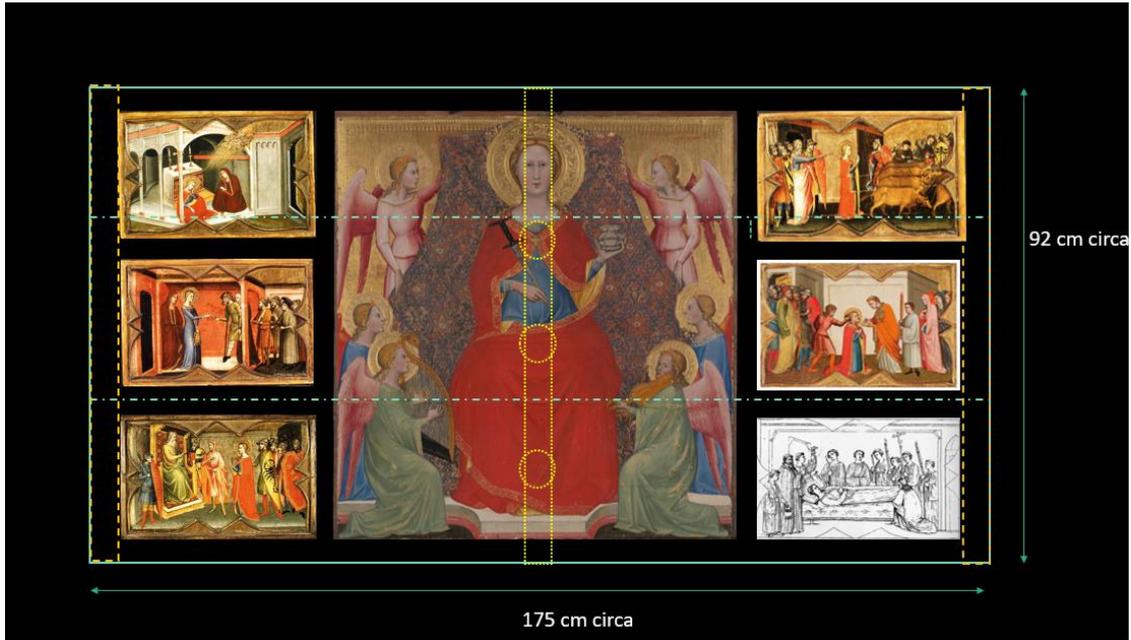


FIG. 97 Ipotesi di ricostruzione della tavola di *Santa Lucia*. Tratteggiate in giallo sono le traverse, in verde le assi di committitura tra le assi. Cerchiati in giallo nel pannello centrale sono tracce della presenza in antico di chiodi per l'ancoraggio della traversa.



FIG. 98 Matteo di Pacino. Elemosina di Sant'Egidio. Firenze, Galleria dell'Accademia

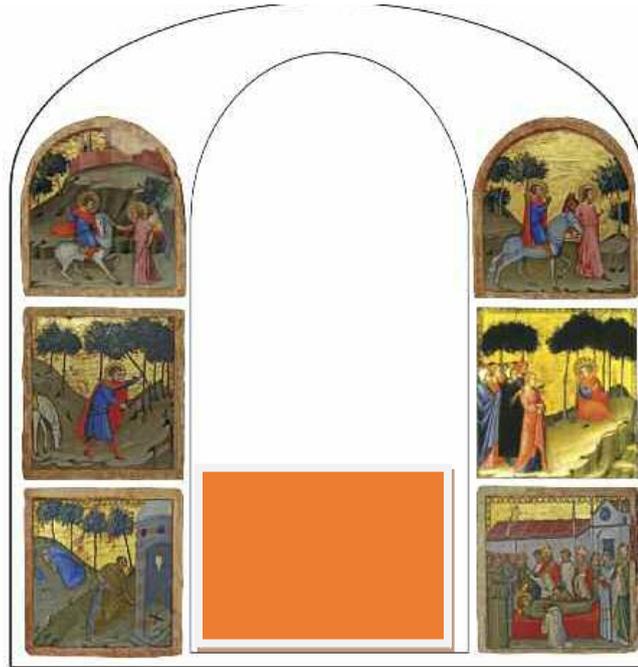


FIG. 99 Ipotesi di ricostruzione del complesso agiografico di Andrea di Bartolo con *Storie di San Galgano*, con l'ipotesi di una disposizione delle storie a U attorno alla figura del santo (a partire dalla ricostruzione presentata in Fiorentino, 2014)



FIG. 100 Pittore trecentesco (forse Andrea di Bonaiuto) e pittore quattrocentesco. *Santa Reparata con quattro storie della sua vita*. Firenze, Museo dell'Opera del Duomo



FIG. 101 Lorenzo di Niccolò, *San Bartolomeo e quattro storie della sua vita*. San Gimignano, Musei Civici





FIG. 103 Pittore fiorentino di fine XV secolo, *Santa Margherita d'Antiochia e otto storie della sua vita*. Città del Vaticano, Pinacoteca Vaticana

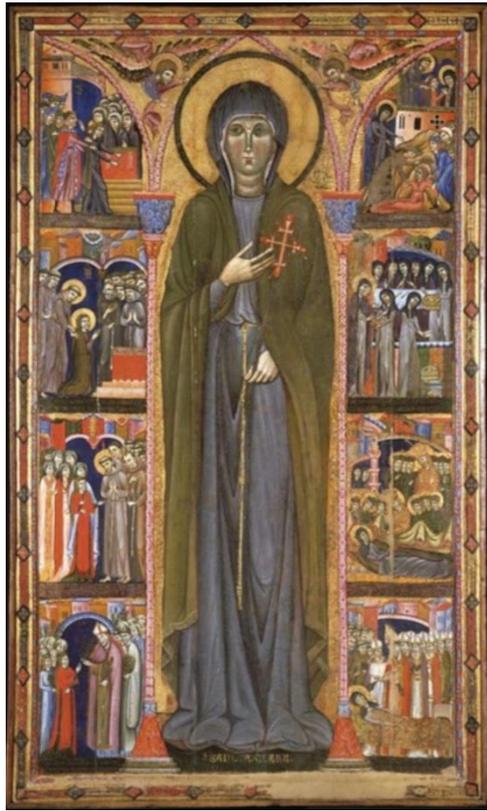


FIG. 104 Maestro di Santa Chiara, *Santa Chiara d'Assisi e otto storie della sua vita*. Assisi, Santa Chiara



FIG. 105 Anonimo pittore toscano del XV secolo, *Sant'Antonio abate in trono, san Lorenzo, episodi della loro vita, santi*. Perugia, Galleria Nazionale dell'Umbria



FIG. 106 *Martirio di santa Barbara*. Roma, Biblioteca Apostolica Vaticana, Menologio di Basilio II, gr. 1613, c. 224

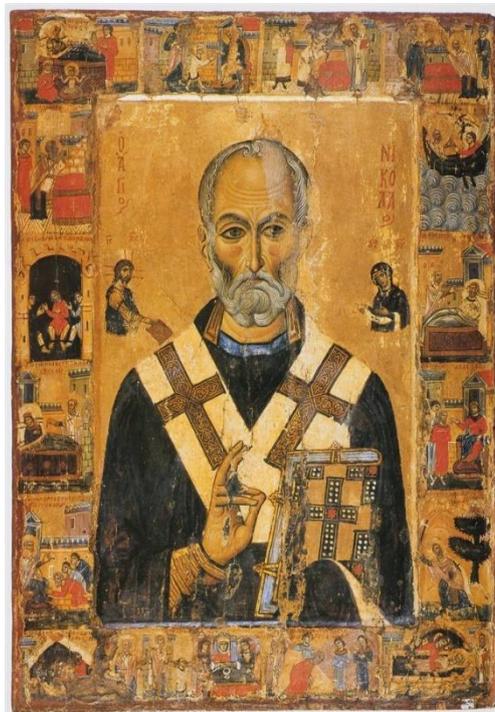


FIG. 107 *San Nicola e storie della sua vita*. Monte Sinai, Santa Caterina

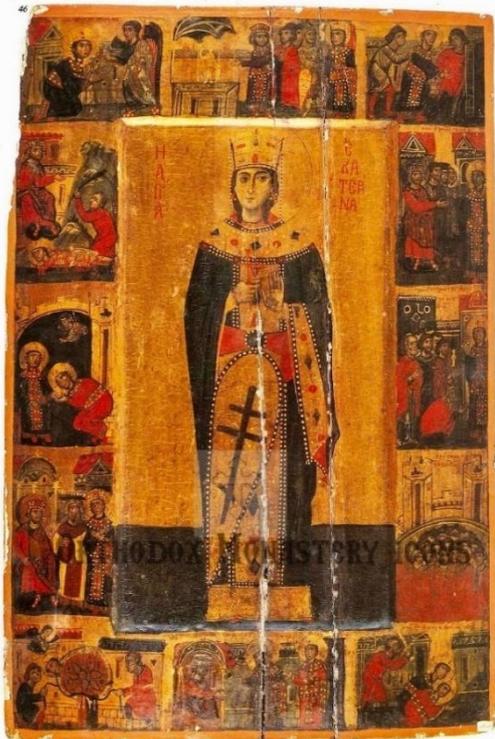


FIG. 108 *Santa Caterina d'Alessandria e storie della sua vita*. Monte Sinai, Santa Caterina

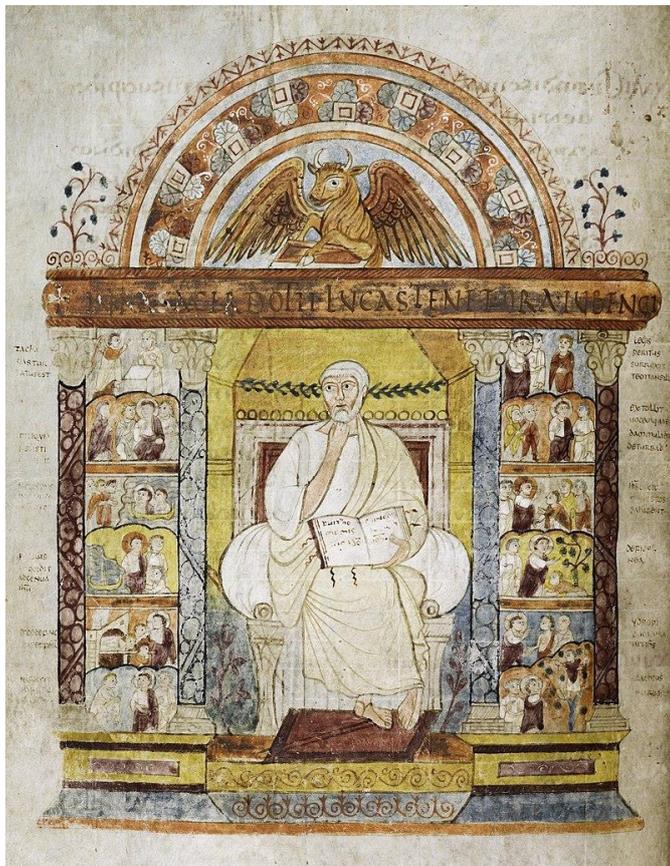


FIG. 109 *San Luca in trono e otto episodi narrati nel suo Vangelo*. Cambridge, Corpus Christi College, ms. 286, c. 129v



FIG. 110 Gilio di Pietro, *San Francesco d'Assisi e quattro storie della sua vita*. Orte, Museo Diocesano

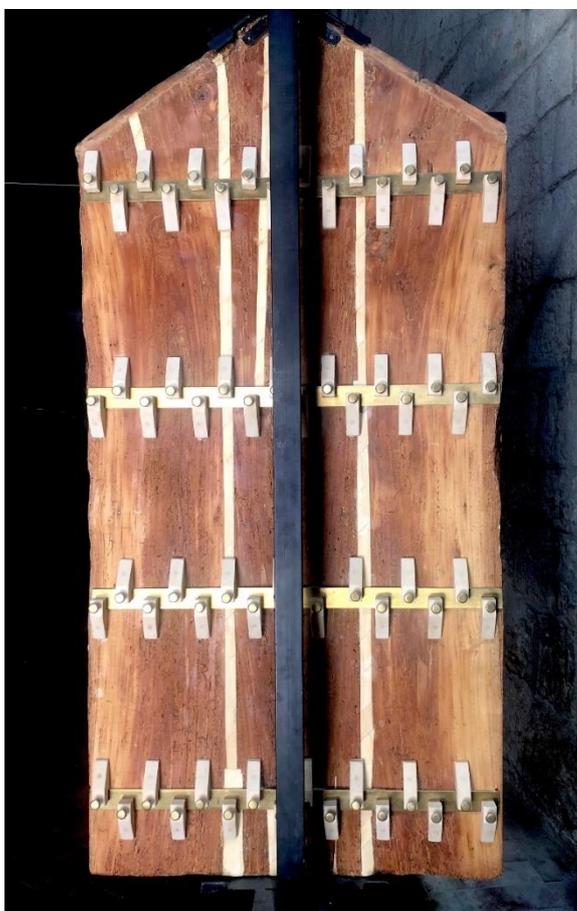


FIG. 111 Gilio di Pietro, *San Francesco d'Assisi e quattro storie della sua vita*. Orte, Museo Diocesano (retro)



FIG. 112 Gilio di Pietro, *San Giovanni Battista e dodici storie della sua vita*. Siena, Pinacoteca Nazionale



FIG. 113 Dittico delle cinque parti. Milano, Museo del Tesoro del Duomo



FIG. 114 *Cristo in trono con santi e due scene della vita di sant' Ambrogio*. Milano, Sant' Ambrogio, abside



FIG. 115 Vulvino, *Altare di sant' Ambrogio (retro)*. Milano, Sant' Ambrogio

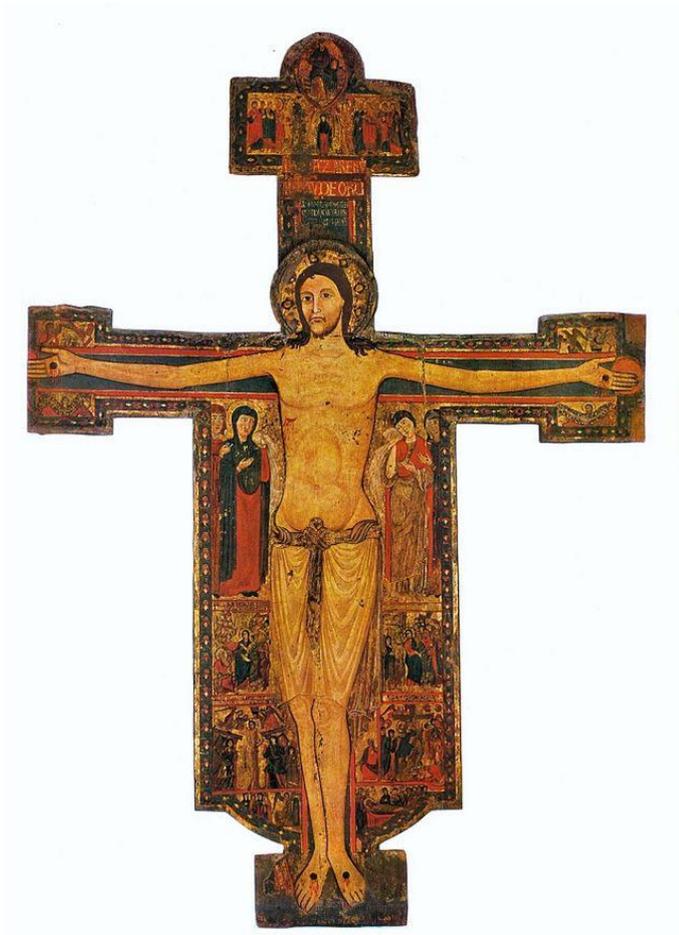


FIG. 116 Guglielmus e anonimo pittore del XIII secolo, *Crocifisso*. Sarzana, Santa Maria Assunta

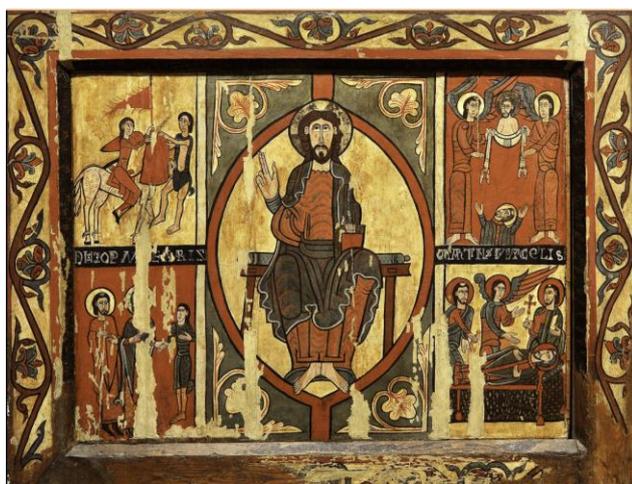


FIG. 117 Bottega di Ripoll, *Cristo benedicente e quattro storie della vita di san Martino*. Vic, Museu d'Art Medieval



FIG. 118 Anonimo pittore del XII secolo, *Madonna e bambino e quattro scene del martirio di Quirico e Giulietta*. Barcelona, Museu Nacional d'Art de Catalunya

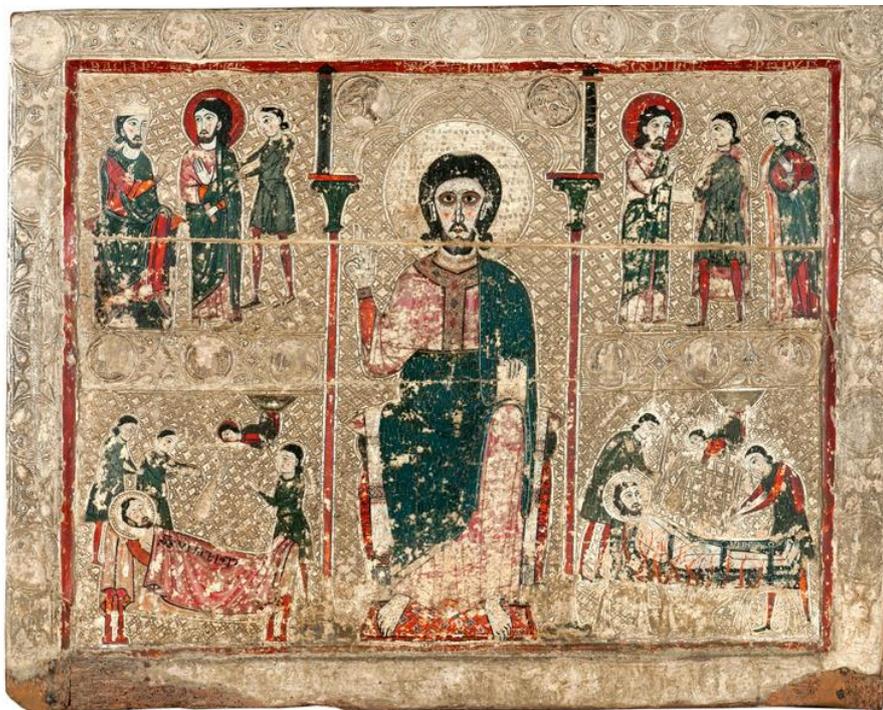


FIG. 119 Anonimo pittore del XIII secolo, *San Vincenzo martire e quattro episodi della sua vita*. Lleida, Museu de Lleida



FIG. 120 Anonimo pittore del XIII secolo, *San Pietro in trono e quattro storie della sua vita*. Barcelona, Museu Nacional d'Art de Catalunya



FIG. 121 Maestro del Bigallo, *San Zanobi in trono tra i santi Eugenio e Crescenzo e quattro storie della sua vita*. Firenze, Museo dell'Opera del Duomo



FIG. 122 Maestro di Tressa e collaboratore, *Cristo benedicente tra i simboli degli Evangelisti e sei storie della Vera Croce*. Siena, Pinacoteca Nazionale



FIG. 123 Maestro di Tressa e collaboratore, *Cristo benedicente tra i simboli degli Evangelisti e sei storie della Vera Croce*. Siena, Pinacoteca Nazionale (retro)



FIG. 124 Margaritone d'Arezzo, *Madonna col Bambino, quattro storie della vita di san Nicola e quattro storie della vita di san Giovanni*. London, National Gallery



FIG. 125 Margaritone d'Arezzo, *Madonna col Bambino, quattro storie della vita di san Nicola e quattro storie della vita di san Giovanni*. London, National Gallery (retro)



FIG. 126 Maestro della Maddalena, *Madonna col Bambino in trono tra san Pietro e san Leonardo, sei storie della vita di san Pietro*. New Haven, Yale University Art Gallery



FIGG. 127-128 Maestro della Maddalena, *San Giovanni Evangelista e tre scene della sua vita; San Giacomo Minore, Santa Margherita; Santa Maria Maddalena*. Firenze, Galleria dell'Accademia



FIG. 129 Coppo di Marcovaldo, *San Michele Arcangelo e quattro storie della sua vita*. San Casciano Val di Pesa, Museo Giuliano Ghelli



FIG. 130 Giunta Pisano, *San Francesco d'Assisi e quattro storie della sua vita*. Assisi, Museo del Tesoro



FIG. 131 Giunta Pisano, *San Francesco d'Assisi e quattro storie della sua vita*. Assisi, Museo del Tesoro (retro)



FIG. 132 Giunta Pisano (ambito), *San Francesco d'Assisi e quattro storie della sua vita*. Città del Vaticano, Pinacoteca Vaticana

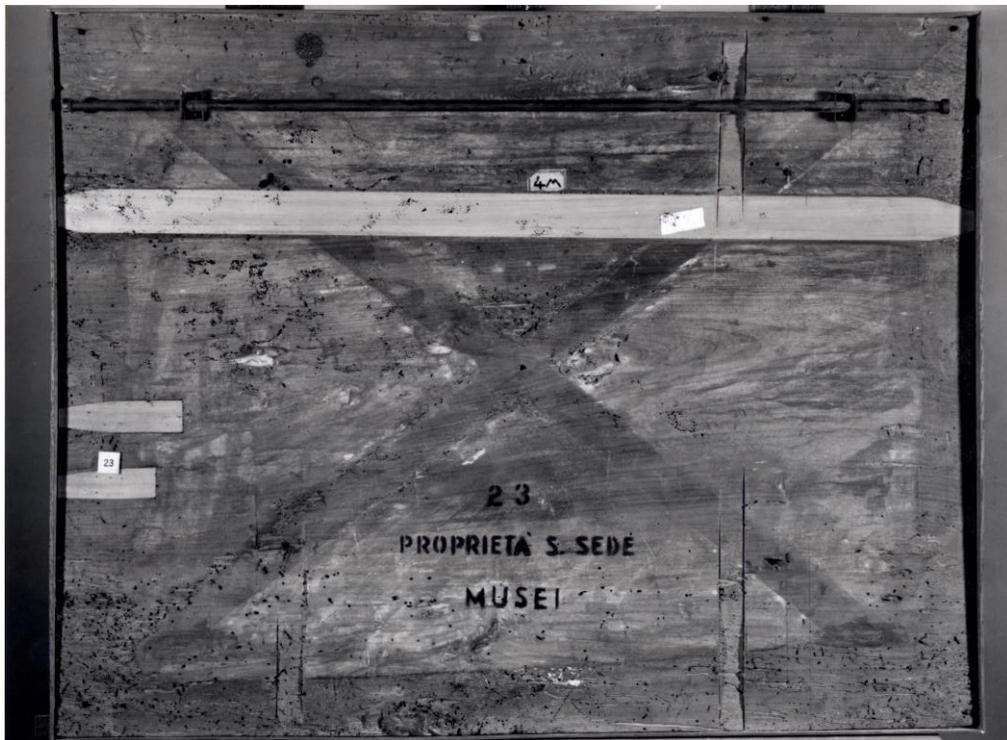


FIG. 133 Giunta Pisano, *San Francesco d'Assisi e quattro storie della sua vita*. Città del Vaticano, Pinacoteca Vaticana (retro)



FIG. 134 Margarito e Ristoro d'Arezzo, *Madonna con Bambino in trono e quattro storie della Vergine*. Monte San Savino, Santa Maria delle Vertighe

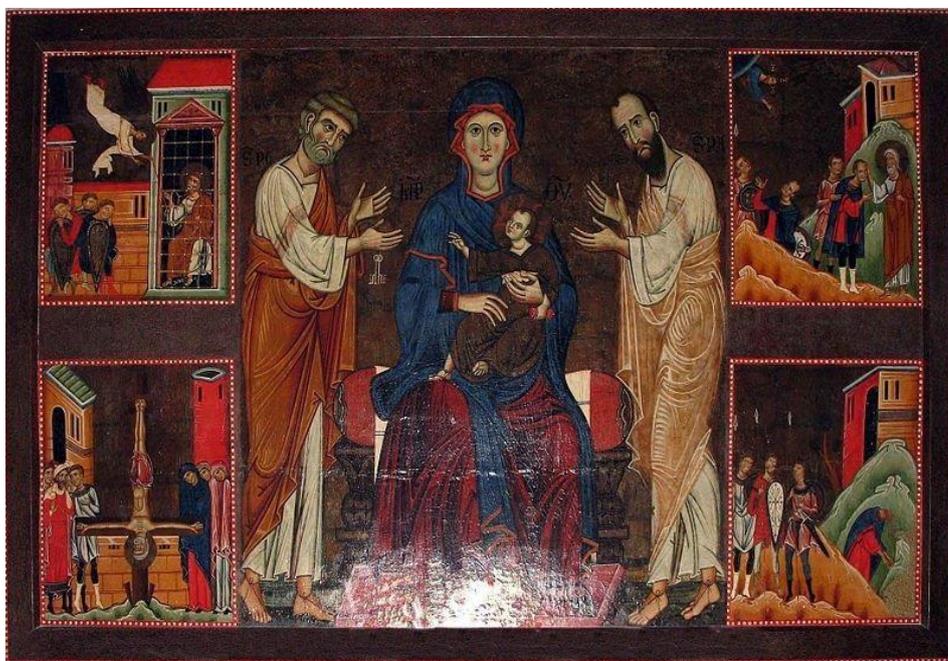


FIG. 135 Meliore di Jacopo, *Madonna col Bambino in trono tra san Pietro e san Paolo, due storie della vita di san Pietro e due storie della vita di san Paolo*. Panzano (Greve in Chianti), San Leolino



FIG. 136 Maestro della Maddalena, *Madonna col Bambino in trono tra sant'Andrea e san Giacomo, sei storie mariane*. Paris, Musée des Arts Décoratifs



FIG. 137 Maestro della Maddalena e Grifo di Tancredi (?), *Madonna col Bambino e dodici storie della Passione*. San Diego, Timken Museum of Art



FIG. 138 Neri di Bicci, *San Luca Evangelista e angeli reggicortina*. Firenze, Santo Spirito



FIG. 139 Anonimo pittore fiorentino del XV secolo, *Trinità, santi e donatori*. Firenze, Santo Spirito



FIG. 140 Maestro Di San Felice Di Giano, *Cristo benedicente in trono, tra arcangeli, apostoli, profeti, storie della vita di san Felice*. Perugia, Galleria Nazionale dell'Umbria



FIG. 141 Maestro Di San Felice Di Giano, *Cristo benedicente in trono, tra arcangeli, apostoli, profeti, storie della vita di san Felice*. Perugia, Galleria Nazionale dell'Umbria (particolare del bordo destro)



FIG. 142 Giuliano da Rimini, *Madonna col Bambino tra santi*. Boston, Isabella Stewart Gardner Museum

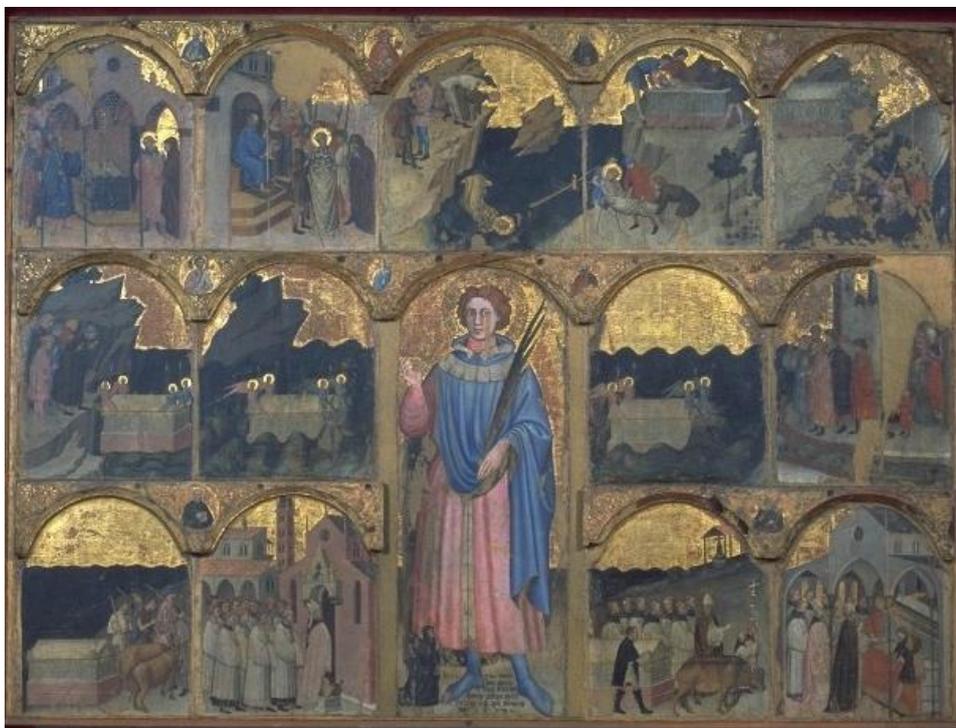


FIG. 143 Bitino da Faenza, *San Giuliano d'Istria e storie della sua vita*. Rimini, San Giuliano

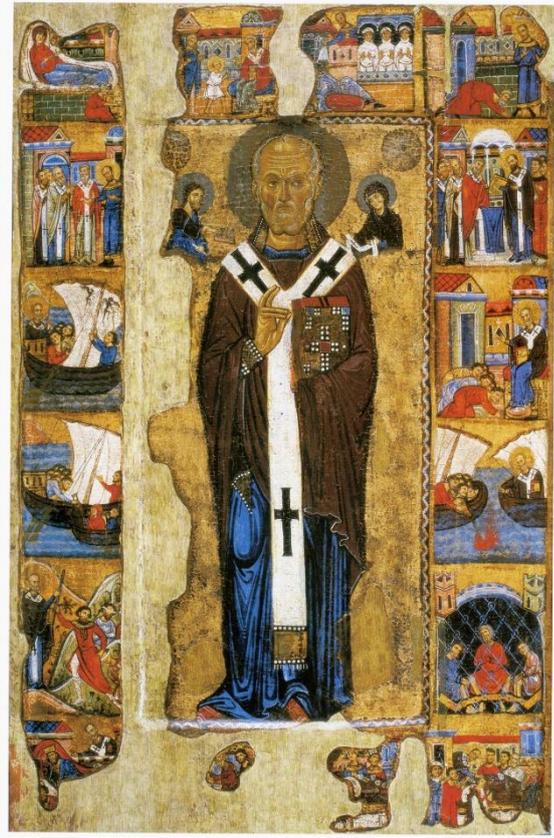


FIG. 144  
Anonimo pittore  
del XIII secolo,  
*San Nicola e storie  
della sua vita*. Bari,  
Pinacoteca  
metropolitana

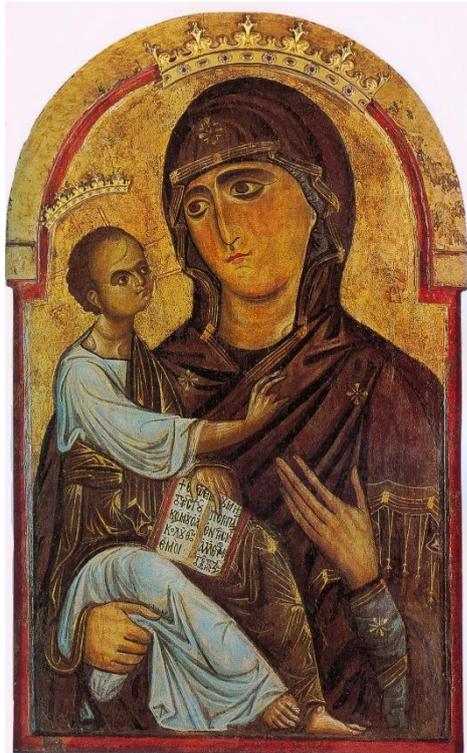


FIG. 145 Anonimo  
pittore bizantino,  
*Madonna con Bambino*.  
Pisa, Cattedrale,  
cappella della  
Madonna

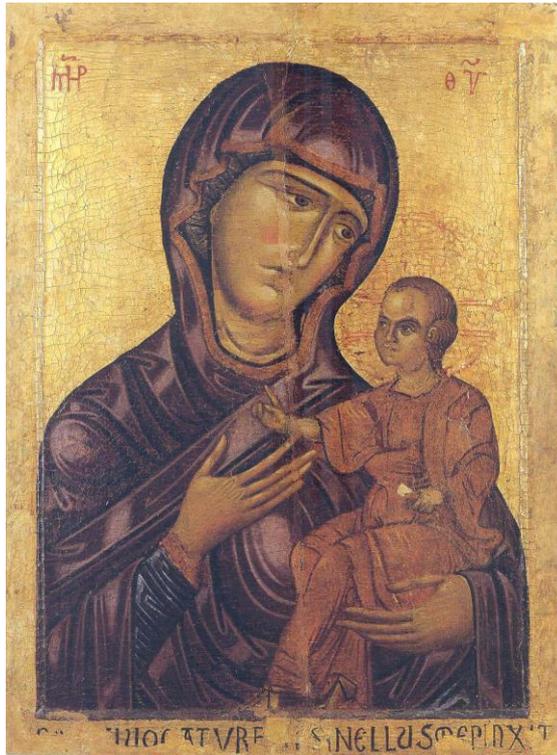


FIG. 146 "...nellus", *Madonna con Bambino*.  
Pisa, Museo Nazionale di San Matteo



FIG. 147 Giunta Pisano, *San Francesco e sei storie della sua vita*. Pisa, Museo Nazionale di San Matteo

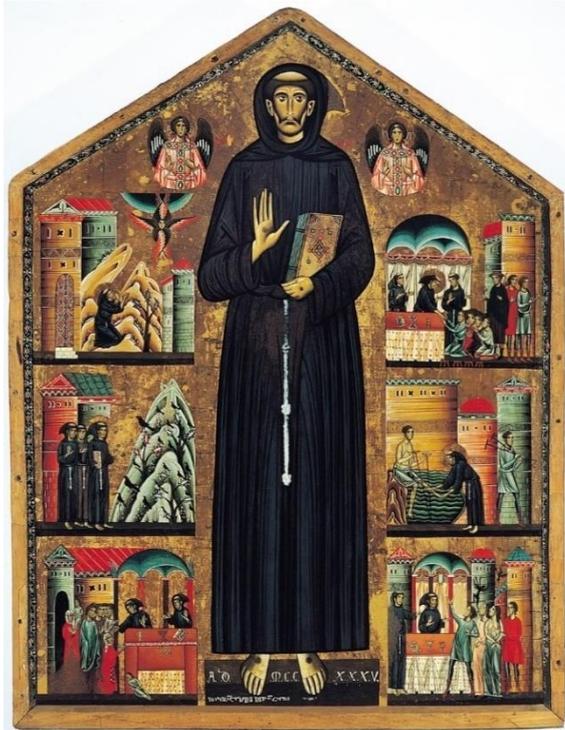


FIG. 148 Bonaventura Berlinghieri, *San Francesco e sei storie della sua vita*. Pescia, San Francesco

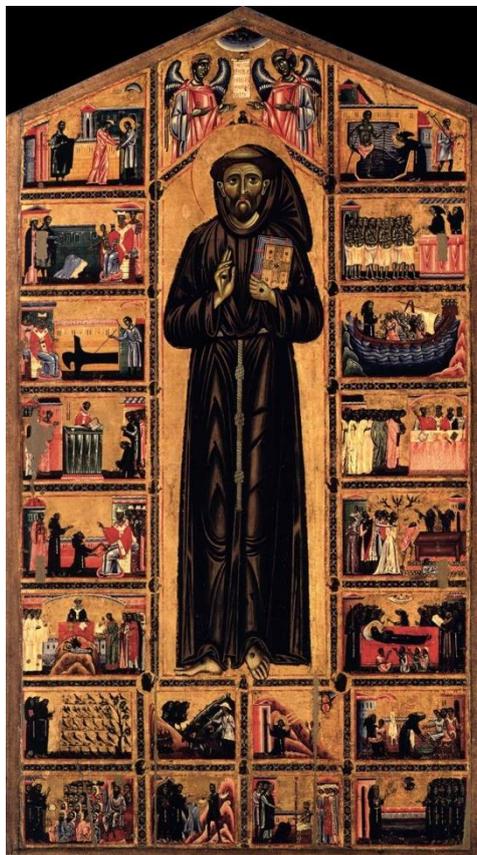


FIG. 149 Coppo di Marcovaldo, *San Francesco e venti storie della sua vita*. Firenze, Santa Croce, cappella Bardi

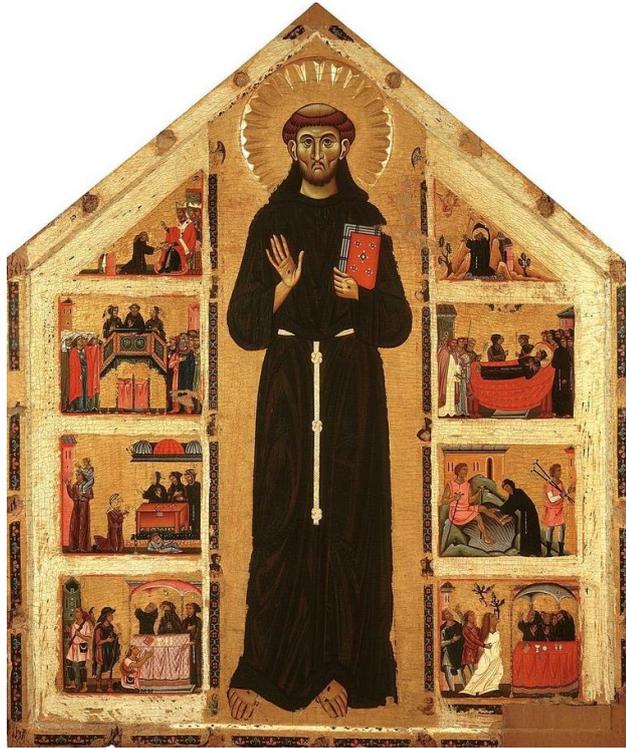


FIG. 150 Maestro del Crocifisso n. 434 degli Uffizi, *San Francesco e otto storie della sua vita*. Pistoia, Museo Civico

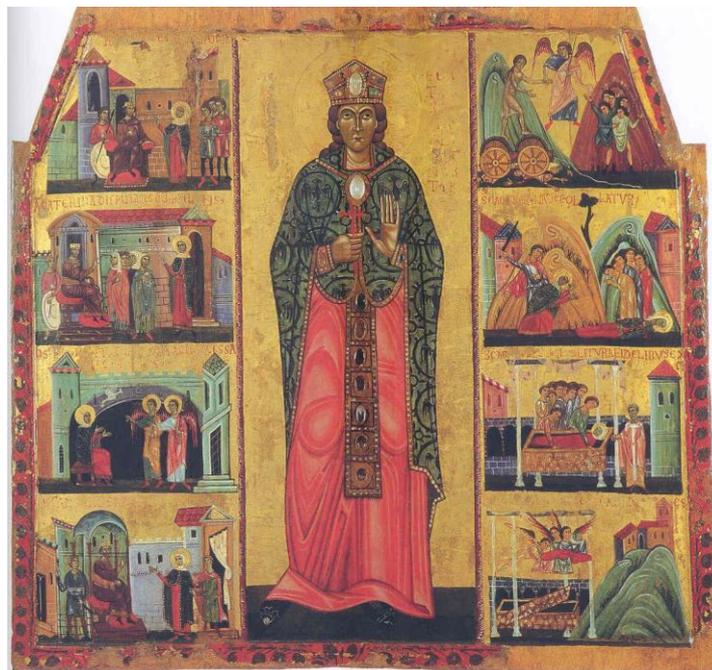


FIG. 151 Maestro del Crocifisso di Calci, *Santa Caterina d'Alessandria e otto storie della sua vita*. Pisa, Museo Nazionale di San Matteo



FIG. 152 Maestro di Castelfiorentino, *San Verano e sei storie della sua vita*. Milano, Pinacoteca di Brera



FIG. 153 Giovanni del Biondo, *San Giovanni Evangelista e una storia della sua vita*. Firenze, Santa Maria del Fiore



FIG. 154 Giovanni del Biondo, *San Zanobi Evangelista e una storia della sua vita*. Firenze, Santa Maria del Fiore



FIG. 155 Guido di Graziano, *Madonna col Bambino tra i santi Francesco, Giovanni Battista, Giovanni Evangelista, Maria Maddalena vita*. Siena, Pinacoteca Nazionale

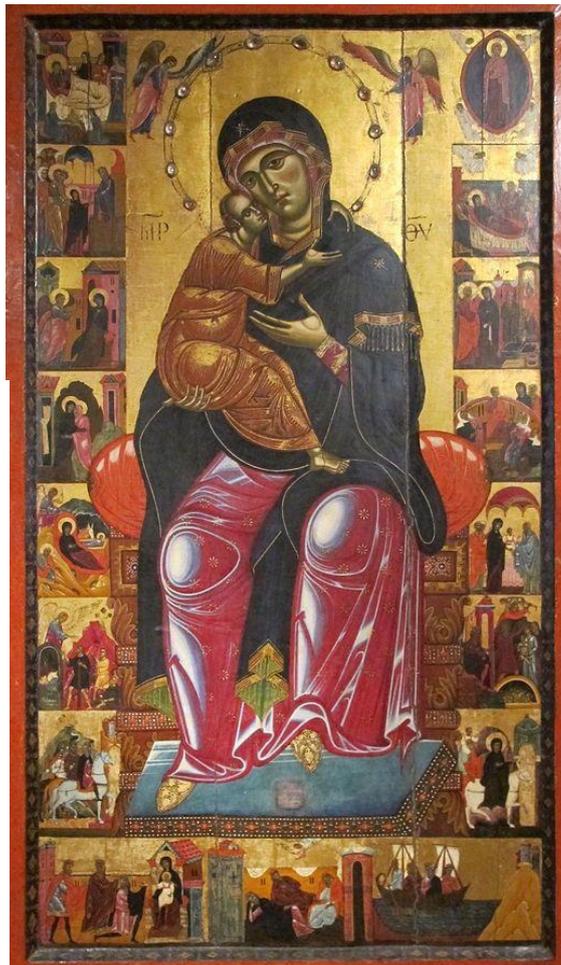


FIG. 156 Coppo di Marcovaldo, *Madonna con Bambino e storie mariane*. Mosca, Museo Puškin



FIG. 157 Maestro di Santa Chiara, *Madonna con Bambino e storie mariane*. Assisi, Santa Chiara



FIG. 158 Tino di Camaino, *Sepolcro di san Ranieri*. Pisa, Museo dell'Opera del Duomo



FIG. 159 Bernardo Daddi, *Arrivo di sant'Orsola a Colonia*. Los Angeles, Getty Museum



FIG. 160 Bernardo Daddi, *Arrivo di sant'Orsola a Colonia*. Los Angeles, Getty Museum (luce UV)



FIG. 161 Bernardo Daddi, *Il martirio di sant'Orsola e delle undicimila vergini*. Affoltern am Albis (Zürich), Landesmuseum Sammlungszentrum



FIG. 162 Bernardo Daddi, *Il martirio di sant'Orsola e delle undicimila vergini*. Affoltern am Albis (Zürich), Landesmuseum Sammlungszentrum (retro)



FIG. 163 Bernardo Daddi, *Il martirio di sant'Orsola e delle undicimila vergini*. Affoltern am Albis (Zürich), Landesmuseum Sammlungszentrum (bordo destro)



FIG. 164 Bernardo Daddi, *Il martirio di sant'Orsola e delle undicimila vergini*. Affoltern am Albis (Zürich), Landesmuseum Sammlungszentrum (bordo sinistro)



FIG. 165 Pittore del XV secolo (Maestro del 1416?), *Copia del trittico di Bernardo Daddi*. Arezzo, Museo d'Arte Medievale



FIG. 166 Bernardo Daddi, *Longino e due anziani ai piedi della croce*. Stuttgart, Staatsgalerie



FIG. 167 Bernardo Daddi, *Gruppo dei dolenti ai piedi della croce*.  
Zagreb, Strossmayerova galerija

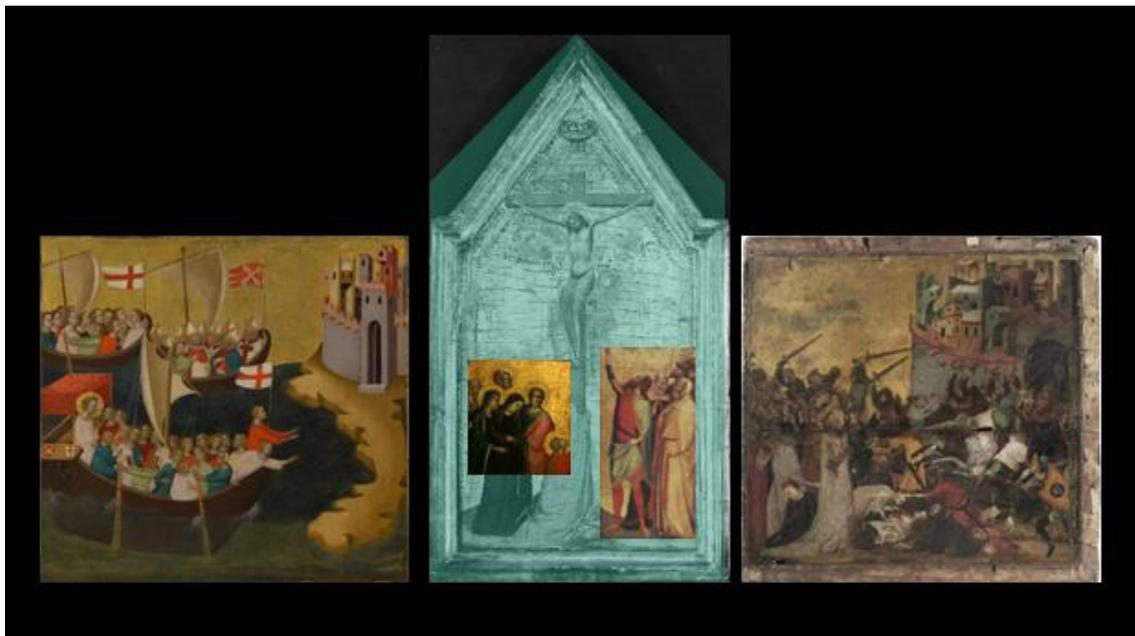


FIG. 168 Ipotesi di ricostruzione del trittico di Bernardo Daddi dedicato a sant'Orsola



FIG. 169 Ambrogio Lorenzetti, *Due episodi della vita di san Nicola*. Firenze, Galleria degli Uffizi



FIG. 170 Ambrogio Lorenzetti, *Due episodi della vita di san Nicola*. Firenze, Galleria degli Uffizi



FIG. 171 Ambrogio Lorenzetti, *Madonna con Bambino, San Nicola e San Procolo*. Firenze, Galleria degli Uffizi

FIG. 172 Ugolino di Nerio,  
*Santa Verdiana*.  
Castelfiorentino, Museo di  
Santa Verdiana



FIG. 173 Giovanni del Biondo, *Fuga di san Benedetto a Roma*. Firenze, Acton Collection

FIG. 174 Giovanni del Biondo, *San Benedetto in eremitaggio a Subiaco*. Firenze, Acton Collection

FIG. 175 Giovanni del Biondo, *Resurrezione di un giovane monaco*. Toronto, Art Gallery of Ontario

FIG. 176 Giovanni del Biondo, *Visione di san Benedetto*. Toronto, Art Gallery of Ontario

FIG. 177 Giovanni del Biondo, *Funerali di san Benedetto*. Collezione privata



FIG. 178 Giovanni del Biondo, *Visione di san Benedetto*. Toronto, Art Gallery of Ontario (retro)

FIG. 179 Giovanni del Biondo, *Resurrezione di un giovane monaco*. Toronto, Art Gallery of Ontario (retro)

FIG. 180 Giovanni del Biondo, *San Benedetto in eremitaggio a Subiaco*. Firenze, Acton Collection (retro)

FIG. 181 Giovanni del Biondo, *Fuga di san Benedetto a Roma*. Firenze, Acton Collection (retro)

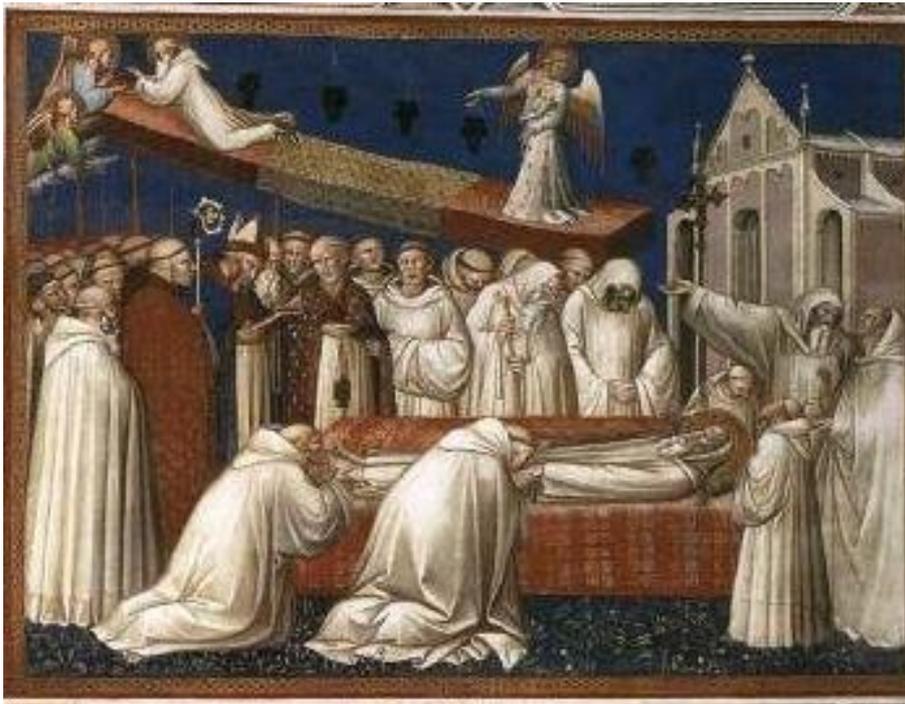


FIG. 182 Spinello Aretino, *Funerali di san Benedetto*. Firenze, San Miniato al Monte



FIG. 183 Pittore fiorentino (Maestro della Misericordia?), *Sant'Eligio e donatrice*. Ubicazione ignota



FIG. 184 Maestro della Misericordia, *Sant'Eligio nella bottega orafa*. Madrid, Museo del Prado

FIG. 185 Maestro della Misericordia, *Sant'Eligio di fronte al re Clotario II*. Madrid, Museo del Prado

FIG. 186 Maestro della Misericordia, *Funerali di sant'Eligio*. Collezione privata



FIG. 187 Pietro Lorenzetti, *Santa Lucia*. Firenze, Santa Lucia de' Magnoli



FIG. 188 Gregorio e Donato d'Arezzo, *Santo vescovo*. Collezione privata



FIG. 189 Lippo di Benivieni, *San Giovanni Battista in trono*. Oxford, Christ Church Library



FIG. 190 Lorenzo di Niccolò, *San Gregorio, santa Fina e quattro episodi della sua vita*. San Gimignano, Musei Civici



FIG. 191 Lorenzo di Niccolò, *Due angeli e quattro episodi della vita di santa Fina*. San Gimignano, Musei Civici

TAV. 1 Raffronto dimensionale tra i dipinti del catalogo



TAV. 2 Raffronto dimensionale tra i dipinti di formato orizzontale (XIII- inizio XV secolo)



TAV. 3 Raffronto dimensionale tra i dipinti di formato verticale (XIII- inizio XV secolo)

