e di Raffaello nelle loro, esercitava l'influenza del genio. Lo vediamo insegnare a Lorenzo di Credi tutto quanto questi era capace d'imparare, modificare lo stile maturo del Ghirlandajo e quello più maturo ancora di Cosimo Rosselli, e troviamo la sua impronta nel giovane Piero di Cosimo. Ulteriori studi rileveranno altre tracce della sua irradiazione avanti che

1) C'è al British Museum una copia interessante di questo getto di drappeggio (MALCOLM 23, BER. già 695, ora 2763 A, fig. 16). Nella prima edizione dei miei Florentine Drawings lo avevo catalogato per Credi.

abbandonasse Firenze e ci domandiamo che cosa sarebbe successo se fosse rimasto là, se non avesse lasciato Michelangelo libero di dirigere le energie creative dei Fiorentini verso un canale assai più angusto di quello nel quale egli stesso doveva incanalare a Milano una sorgente molto più debole.

BERNHARD BERENSON

Settignano, Maggio 1933.

Nella nuova edizione sarà di "Tommaso,, perchè troppo noncurante e troppo ampio per essere del Credi e perchè il modo di trattare il chiaroscuro è quello di "Tommaso...

## LA MOSTRA DEL TESORO DI FIRENZE SACRA

## SCULTURE TOSCANE

A SCULTURA non ha avuto parte preponderante in questa mostra; e ciò è naturale, dato che le opere mobili di tale arte non

sono assai numerose nella nostra regione e di rado sono agevoli a trasportarsi: una quarantina di pezzi, ma fra questi alcuni ignoti o poco noti sinora che meritano una pronta illustrazione.

La scultura romanica è rappresentata da due importanti opere in legno: il *Crocifisso* di Petrognano e la *Madonna* di Cercina.

Il Crocifisso di Petrognano (figure 2, 1) 1) sembra voler farci ripagare, colla difficoltà e l'incertezza del suo studio, la gioia di poterlo qui, per merito di Carlo Gamba, esaminare a nostro agio. Come immagine esso ci richiama, alla prima, il ricordo dei crocifissi dipinti toscani

del XII secolo e soprattutto di quello di Guglielmo nella vicina Sarzana (1138): l'altezza della figura, la tipica del volto col suo ovale allungato e il

FIG. 1 - PETROGNANO, S. PIETRO - CROCIFISSO (PARTIC.) SEC. XII (Fot. Soprint., Firenze)

naso sottile, i baffi spioventi, la barba che segue fine e corta le guancie ed il mento, nel loro assieme quasi a semielissi. Sennonchè poi il modellato del torace e delle gambe rivela uno spirito plastico ben diverso e maggiore: v'è uno sbalzo e un' imponenza in questa figura che nessuno sospetterebbe in opere di quell'epoca. Oltre la metà del XII secolo ci inoltriamo ancor più a disagio: la scultura romanica in Toscana da Guglielmo a Guido da Como ci dà forme, che pur attraverso numerose modulazioni, testimonian sempre un senso di massa pesante, raccolta e raccorciata, assai sovente una netta cubizzazione

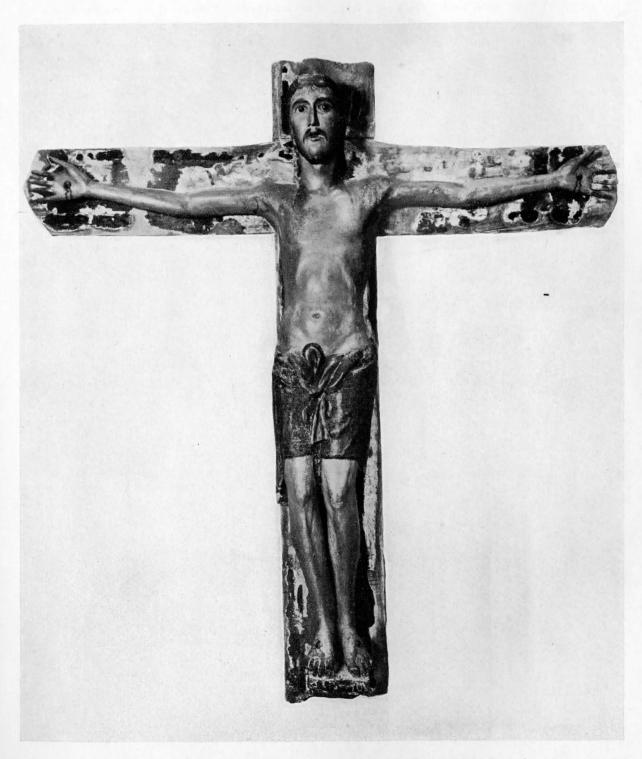


FIG. 2 - PETROGNANO, S. PIETRO - CROCIFISSO, SEC. XII (Fot. Soprint., Firenze)



FIG. 3 - S. GIMIGNANO, MUSEO DELLA COLLEGIATA: CROCIFISSO LIGNEO

della figura; e la scultura in legno è cubizzatrice e sintetica quanto mai anch'essa. Sinchè nel 1260 si ha l'Ercole classico di Nicola sul pulpito di Pisa; in tutto il movimento neoclassico dugentesco, da Magonza a Castel del Monte, è un tale entusiasmo per la forma antica, sentita concretamente nei suoi tipi e nei suoi valori di carnosità, di scanditura e di ampiezza, che ci sembra inverosimile un maestro di quest'epoca, che non fosse un povero ritardatario, ricercasse una maschera così ferma e così antinaturalistica dal secolo precedente; nè il modellato di questo torso ha alcunchè della scanditura classica allora così sentita.

Oltre al filo, che congiunge quest'opera al Crocifisso dipinto di Guglielmo, un altro, ancor più sottile, ci conduce ad un'opera, ch'io mi sappia, ancora inedita: il Crocifisso ligneo della Collegiata di S. Gimignano (fig. 3). Il volto è analogo come tipica e rapporti facciali, solo è un po' più lungo, la testa però leggermente inclinata verso destra, la figura piatta e vestita di colobium, con le poche pieghe delle maniche marcatissime; atteggiamento, veste, pieghe che ci ricordano chiaramente il Volto Santo di Lucca. A proposito del quale, dopo gli studi del Förster e del Bernareggi è difficile porre una datazione posteriore al 1100: e dopo gli studi del Kingsley-Porter l'origine spagnuola appare per lo meno probabile. Anche il Crocifisso di S. Gimignano ha caratteri arcaici ed è naturale supporre che esso sia una contaminatio tra il tipo indigeno del Crocifisso di Petrognano e quello del Volto Santo. Ed eccoci quindi condotti all'ipotesi che il Crocifisso di Petrognano sia un documento unico di scultura lignea toscana, verso il 1100, unica opera superstite di un gruppo probabilmente non numeroso, sorto sulla base di un tipo iconografico invalso, e nella quale l'autore, talentuosamente, aiutato appena da esemplari bizantini in avorio, che potevan dargli un certo riflesso della scienza classica del corpo umano, e ispirato dai primi esempi di monumentalità romanica, ha infuso questo senso di forma piena, di idolo veggente e imponente.

La Madonna di Cercina (figure 4, 5, 6) è, più che altro, notevole pel suo buon stato di

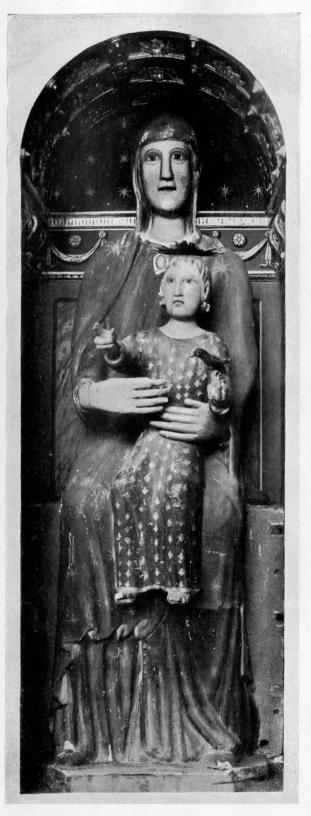


FIG. 4-CERCINA, S. ANDREA-MADONNA COL BAMBINO, SEC. XIII



FIG. 5 - CERCINA, S. ANDREA - MADONNA COL BAMBINO (DETTAGLIO), SEC. XIII (Fot. Soprint., Firenze)

conservazione, essendo originaria tuttora la policromia, d'un certo gusto pittorico, delle teste ed in gran parte delle vesti; 2) ma osservandola appunto qui con agio e buona luce, tolta dall'ambiente suo originario, che ne rendeva difficile l'osservazione e la circonfondeva di una misteriosa maestà, appare opera di valore artistico ben limitato, come acutamente aveva scritto il Toesca.

Cronologicamente non dubiterei a collocarla sul principio del XIII secolo. È del 1199 infatti la Madonna di Prete Martino passata da Borgo San Sepolcro al Kaiser Friedrich Museum, <sup>3)</sup> con cui questa, benchè meno fine, più a blocco e meno mossa di panneggio, ha analogie evidenti nella disposizione delle due figure, nei volti, soprattutto in quello del Bambino, nella posizione delle mani. Ed anche la dipintura, benchè un po' infantile, colle filettature delle soprac-

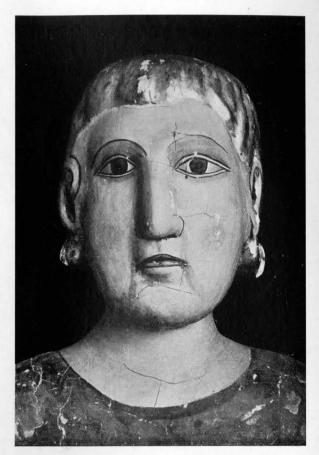


FIG. 6 - CERCINA, S. ANDREA - MADONNA COL BAMBINO (DETTAGLIO), SEC. XIII (Fot. Soprint., Firenze)

ciglia e delle palpebre e nel naso, in basso, al distacco delle pinne dalla guancia, ci riporta a esemplari quali il *Crocifisso* n. 432 dell'Accademia, probabilmente della fine del XII secolo. <sup>4)</sup>

D'altronde, sempre partendo dall'inevitabile presupposto di una certa uniformità di sviluppo nella scultura toscana, non mi inoltrerei molto nel Duecento, perchè è del 1250, datata da una cartellina in scrittura originaria che trovasi sul petto della Vergine sotto una semisferula di vetro, la Madonna col Bambino di S. Maria a Monte, presso Pontedera, ove, benchè le teste non sian più del tutto genuine, si vede già un'altra struttura, un'altra energia nel dar balzo alla massa e rilievo alle forme (fig. 7).

Ma, a parte la ricerca di riferimenti cronologici, il raffronto che più ci si impone è colla Madonna in legno del Duomo d'Arezzo, anche essa quasi a blocco nel busto e mossa nella gonna a pieghe tubolari, colla stessa forma di velo, con analoghe proporzioni fra i vari tratti dei volti.

Le sculture di S. Michele a Casanuova, come il Cristo di Petrognano completamente sconosciute sinora, ci portano sul principio del Trecento: in legno, rozzamente ritinte di bianco, formavano le figure minori di una Pietà (figure 8, 9, 10): 5) la Madonna, la Maddalena e S. Giovanni sono della stessa mano, Giuseppe d'Arimatea è di un artista nettamente inferiore. Le ritengo opere fiorentine e del principio del Trecento: la struttura dei volti ci riporta chiaramente a Giotto e ai primi giotteschi: questo far l'orbite profonde, allungate, coi bordi superiori, verso la fronte, netti, di taglio, quasi diritti, queste bocche solide, questi ovali pieni. E d'altronde lo stile plastico, la chiara scanditura delle masse, il ritmo calmo di certi panneggi, come il velo della Vergine, ci riportano alle sculture arnolfiane per la facciata del Duomo di Firenze.

Colla Madonna in marmo di Mantignano siamo già nel Trecento inoltrato (fig. 11) 6) dopo l'attività e l'influenza a Firenze di Andrea Pisano. È infatti alla maniera del figlio di lui Nino che questa scultura soprattutto assomiglia. Per una attribuzione senz'altro a Nino stesso mi fa dubitare l'hanchement meno marcato che nelle Madonne dei monumenti Cavalcanti a Santa Maria Novella o Saltarelli a S. Caterina di Pisa, la maggiore sobrietà del panneggio, il collo più corto, e altri piccoli tratti che qua e là non corrispondono. A meno che non si pensi d'esser davanti ad una delle primissime opere di Nino, ancora in una più stretta influenza della maniera paterna.

Ed ancora opera fiorentina d'influenza pisana verosimilmente del tardo Trecento, è l'altra *Madonna* in legno di S. Frediano in Cestello, bella di struttura e di panneggio, ma con delle teste piccine e curiose (fig. 12).7 Mentre risente dell'influenza senese nel movimento e nel panneggiato delle due figure l'altra piccola di S. Quirico a Ruballa (fig. 13).8

Sulla Madonna della Basilica di S. Lorenzo, detta La Bentornata, già scrisse il Fabriczy, definendola un prodotto di eccezionale spirito

ritrattistico non precedente alla fine del Trecento (fig. 14). 9)

Ma forse si può avanzare per essa il nome, suggeritomi dalla collega Becherucci, di Alberto Arnoldi. Se minore è l'avvitarsi del panneggio e la figura è un po' più cubizzata che nelle sculture del Bigallo, il tipo del Bambino è analogo, analoga la squadratura del volto della Vergine, collo zigomo marcato e un po' basso, lo stacco robusto del naso sulla guancia, la fronte larga, i capelli a cordoncini ondulati, qui appena più rigidi; torna, soprattutto colla lunetta su Piazza S. Giovanni, un certo fare di panni a piccole pieghe un po' tese intorno al corpo del Bambino, il modo con cui le vesti, soprattutto le maniche, fasciano le carni. La diversità del materiale e la ridipintura moderna rendono certamente malagevole il raffronto; ma ne risulta una certa parentela, per cui mi sembra che il



FIG. 7 - PONTEDERA, S. MARIA A MONTE MADONNA COL BAMBINO, 1250

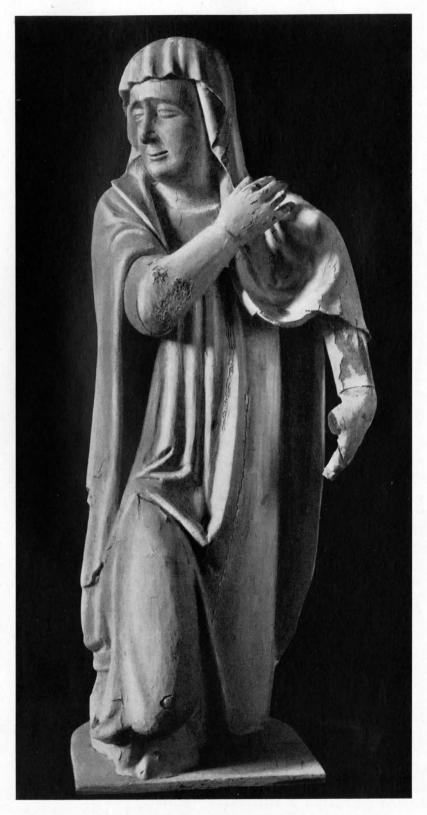


fig. 8 - s. michele a casanova - madonna, sec. xiv



FIG. 9 - S. MICHELE A CASANOVA - MARIA MADDALENA, SEC. XIV

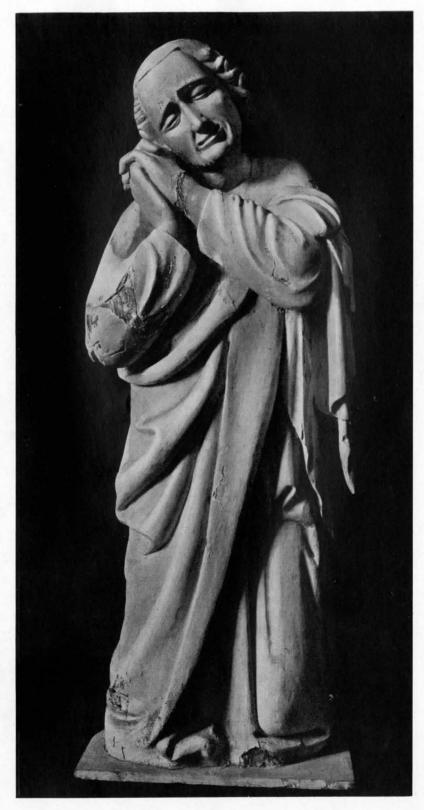


FIG. 10 - S. MICHELE A CASANOVA - S. GIOVANNI, SEC. XIV

nome dell'Arnoldi, sia pur senza pretesa di sicurezza, possa essere avanzato.

La Madonna in marmo firmata Piero di Bartolo Gargioli (fig. 15), 10) noto, sinora almeno, solo per questa firma, è opera di buon scalpellino, ma di mediocre scultore; per cui mentre l'impostazione della figura ci riporterebbe ancora a Nino, nella testa del Bambino, colla faccia così larga, la bocca larghissima, il naso corto corto, ed anche nella testa della Vergine, appaion chiari ricordi della Madonna della Rosa di Orsanmichele. Forse egli, modesto ritardatario, operava sul principio del Quattrocento.

Degli stucchi fiorentini del sec. XV non tutti rappresentano qualcosa di nuovo, già conoscendosene esemplari uguali in altre collezioni; come è per le madonne degli Angiolini, <sup>11)</sup> di S. Benedetto Bianco, <sup>12)</sup> del Carmine, <sup>13)</sup> e per quella, deliziosa nella sua originaria e ricca policromia, di S. Jacopo alla Cavallina. <sup>14)</sup>

La Madonna di S. Benedetto Bianco, benchè ridipinta ed un po' scabra e tormentata nella sua superficie, mostra una grandiosità, una composizione così ampia e facile, che mi invogliano a riprodurla; sugli altri esemplari del Kaiser Friedrich Museum e del Louvre hanno già scritto il Bode, il Venturi, la Schottmüller ed il Wulff; 15) il Wulff tentando un'attribuzione al Ghiberti che non potrei seguire; il Bode identificando giustamente l'autore di questa composizione coll'autore di un'altra, assai prossima e artisticamente non inferiore (Kaiser Friedrich Museum, I, 134), ponendo in evidenza la personalità di questo anonimo scultore fiorentino, che tanto deve al Ghiberti, pur in questo suo fare più rapido e meno sottile, che ha, sì, analogie con Jacopo della Quercia, ma non tali da poterlo pensare senese, e mostrando la parentela di esso con Luca della Robbia. Forse, aggiungerò io, egli aveva già notato in opere di Donatello, verso il 1430, quel fare scandito dei volti così tipico del grande giovane maestro. Questa Madonna e l'altra che il Bode le unisce non si lascian comunque riportare a nessun nome conosciuto, il loro modellato abbraccia lo spazio in modo denso e mosso, con un ritmo suo proprio, che è impensabile sia stato una esperienza transitoria per altri artisti a noi noti (fig. 17).



FIG. 11 - MANTIGNANO, S. MARIA - NINO PISANO (?)
MADONNA COL BAMBINO (Fot. Alinari)

273



FIG. 12 - FIRENZE, S. FREDIANO MADONNA COL BAMBINO, SEC. XIV (Fot. Soprint., Firenze)



FIG. 13 - S. QUIRICO A RUBALLA MADONNA COL BAMBINO, SEC. XIV (Fot. Soprint., Firenze)



FIG. 14 - FIRENZE, S. LORENZO
LA BENTORNATA, SEC. XIV
(Fot. Soprint., Firenze)

Nello stucco delle Scuole Leopoldine (fig. 16) 16) la Madre regge il corpo semisdrucciolo del Bambino, con atto analogo a quello che già s'aveva nello stucco I, 1562 del Kaiser Friedrich Museum, 17) ma, all'infuori di questo particolare, siamo già in un'altra sindrome stilistica: le figure hanno una certa grandiosità, la massa è vasta e come leggermente compressa, nell'intensità del gesto con cui la Vergine accosta alla sua la testa del Bambino e soprattutto nell'energia con cui essa lo tiene tra spalla e gota colla mano destra è un chiaro riflesso donatelliano, da opere quali la Madonna Pazzi.

Anche colla *Madonna* delle Oblate siamo ancora nella scia di tipi donatelleschi; in rilievi donatelleschi quali la *Madonna* proveniente da S. Maria Maddalena dei Pazzi <sup>18)</sup> o l'altra già Davillier al Louvre, opere che il Bode ritiene

nate tra l'Annunciazione di Santa Croce e l'attività padovana del Maestro e pensa eseguite da Michelozzo, appare per la prima volta questo tipo di Bambino fasciato e semieretto, sostenuto dalla Madre. Analogo atto e composizione è nella Madonna dell'atrio della SS. Annunziata, già assegnata a Michelozzo dal Vasari. Da tali opere di ben maggior stile (soprattutto dal marmo dell'Annunziata) deriva lo stucco delle Oblate e per la composizione e pel tipo del Bambino dal volto tondo e le guancie un po' basse colle fossettine marcate dal naso al mento. Benchè poi si abbia qui, a contrasto col busto quasi liscio, un velo abbondante e di pieghe complesse col bordo a cannoncini, che ci riporta a opere precedenti, come tutto lo stile un po' gonfio delle figure (fig. 18). 19)



FIG. 15 - RAVEZZANO - PIERO DI BARTOLO GARGIOLI MADONNA COL BAMBINO (Fot. Soprint., Firenze)

Una scultura interessante è anche la Madonna in marmo della chiesa del Carmine (fig. 19), 20) nitida e accurata di esecuzione, in cui si ha una curiosa duplice influenza da Michelozzo e da Jacopo della Quercia. Nella figura della Vergine questa maniera di foggiare le forme, come sbalzandole a fatica nel metallo, 21) questo collo alto e quasi cilindrico, questo protender marcato del mento, questa fronte bassa su orbite segnatissime, ci riportano alle cariatidi della tomba Brancacci e in particolar modo a quella di destra, che è fra le parti del monumento più fondatamente attribuite a Michelozzo. Mentre la positura del corpo, basata sul piede sinistro, colla gamba destra un po' indietro posata appena sul terreno, la tipica del Bambino atticciato, coi piccoli tratti chiari e minuti del volto, ci riportano a Jacopo della Quercia. Opera quindi che può assegnarsi al quarto decennio del secolo.



FIG. 16 - FIRENZE - SCUOLE LEOPOLDINE: MADONNA COL BAMBINO, STUCCO, SEC. XV

Fra le terrecotte sinora inedite è un vero gioiello il busto di *Madonna* ritrovato da Gamba e Procacci alla Quiete (fig. 21), <sup>22)</sup> assai simile alla *Madonna* a figura intera d'ugual materiale di S. Martino a Pontorme da me pubblicata di recente. <sup>23)</sup>

Anch'essa appartiene al numeroso gruppo di terrecotte fiorentine del primo Quattrocento nate sotto l'influenza di Lorenzo Ghiberti, gruppo vasto e vario, in cui per sottili gradazioni stilistiche si passa da opere di un ghibertismo eletto e chiaro a opere di un modellato facile e approssimativo e d'un certo tumulto e gonfiezza di panni, che deriva in parte da sopravvivenze gotiche, in parte dall'influsso non ben dominato dell'arte di Jacopo della Quercia. Già notai il ghibertismo della Madonna di S. Martino a Pontorme, ghibertismo evidente nel tipo del Bambino, nel volto della



FIG. 18 - FIRENZE, CONVENTO DELLE OBLATE - MADONNA COL BAMBINO, STUCCO, SEC. XV (Fot. Soprint., Firenze)



FIG. 19 - FIRENZE, CHIESA DEL CARMINE - MADONNA COL BAMBINO, SEC. XV

Vergine dall'orbita poco affondata e l'occhio lungo sottile e socchiuso, nell'avvitatura ancor gotica che ricorda quella della figurina della Vergine nella scena di Gesù fra i dottori della prima porta. Nella Madonna di Pontorme è un modellato un po' più facile e pastoso che l'avvicina maggiormente ai rilievi della Cappella Pellegrini, mentre in questa della Quiete è una scanditura più chiara: sottile differenza che va notata. Nonostante ciò, la somiglianza che queste due sculture hanno



FIG. 20 - FIRENZE, S. LORENZO - S. ANNA BUSTO RELIQUIARIO, SEC. XV (Fot. Soprint., Firenze)

fra loro è maggiore di quella che si possa riscontrare per ognuna delle due con l'altre numerose della stessa tendenza e, pur colla titubanza inevitabile, dato lo stile un po' sfuggevole di queste terrecotte fiorentine del primo Quattrocento, mi sembra si possan considerare opere di uno stesso anonimo autore ed eseguite nel terzo decennio del secolo.

Il busto reliquiario di S. Anna, della Confraternita omonima annessa alla Basilica di S. Lorenzo, è fatto da calco,



fig. 17 - firenze, s. benedetto bianco - madonna col bambino, stucco, sec. xv  $(Fot.\ Alinari)$ 

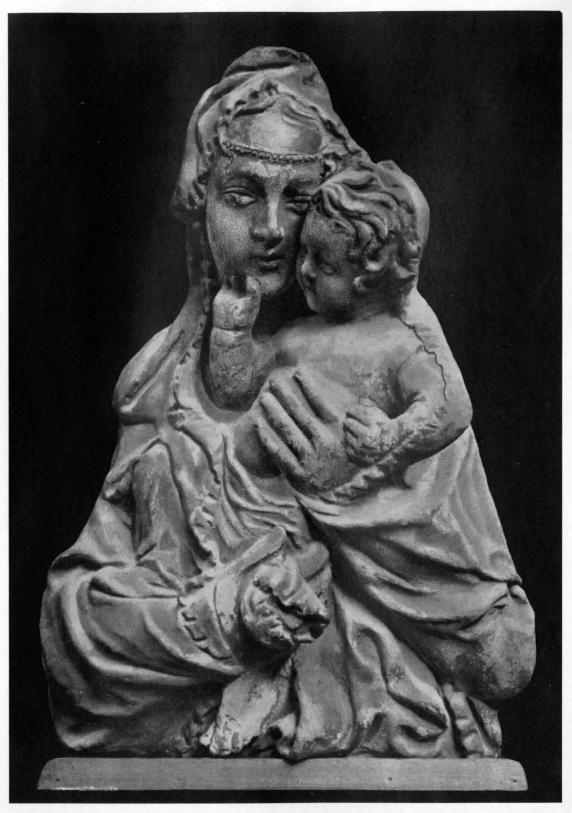


FIG. 21 - FIRENZE - ISTITUTO DELLA QUIETE: MADONNA COL BAMBINO, TERRACOTTA, SEC. XV (Fot. Alinari)



FIG. 22. - MORGIANO, S. ANDREA - MANIERA DI BENEDETTO DA MAJANO MADONNA COL BAMBINO



FIG. 23 - FIRENZE, S. MINIATO - ARTE LUCCHESE MADONNA, TERRACOTTA, FINE DEL '400 (Fot. Soprint., Firenze)

il resto della testa, ma evidentemente fu ritoccato e ravvivato nell'occhio e nel labbro da un artista che ancor rammentava Donatello e che, guidato da questo ricordo, ha cercato una certa vivacità di espressione e ha derivato da opere di lui qualche tratto, come quello delle sopracciglia a cordoncino (fig. 20). <sup>24)</sup>

La Madonna a figura intera di S. Andrea a Morgiano sembra invece derivare da Benedetto da Majano (fig. 22).

Dalla Basilica di S. Miniato provengono due busti che sono stati assai ammirati durante la mostra.

Il primo, di donna, in terracotta, con ancora in parte la sua policromia originale (fig. 23) <sup>25)</sup> è mutilo della mano destra e di quasi tutto il braccio sinistro; originariamente le mani dovevano essere atteggiate a preghiera, come si deduce dalle due rotture della terracotta convergenti sul petto e, quella di sinistra, scendente dal petto al fianco. Probabilmente era una



FIG. 24 - FIRENZE, MUSEO BARDINI - ARTE LUCCHESE MADONNA, TERRACOTTA, FINE DEL '400 (Fot. Soprint., Firenze)

Madonna inginocchiata in adorazione del Bambino; e difatti questa scultura fa gruppo con altre dello stesso soggetto, quali quella del Museo Bardini, che qui riproduco (fig. 24), quella Duveen, quella della Collezione Ryan: 26) la stessa tipica, la stessa maniera tondeggiante e morbida, lo stesso abito. Alla medesima mano appartiene, nonostante lo spirito decorativo del panneggio, di influsso senese, l'Annunciazione oggi divisa tra il Metropolitan Museum ed una Collezione Olandese. Trattasi, come sostiene il Valentiner, di Matteo Civitali? Se l'angiolo del Metropolitan Museum sembra, sempre a giudicare dalle riproduzioni del Valentiner, quasi lo stesso angiolo scolpito da Matteo per l'altare del Sacramento (1473-1476), mutato d'abito e di positura, il volto dell'Annunziata e di queste Madonne non corrisponde allo stile di lui.

Invece un'analogia maggiore è colla Vergine Assunta, in legno, ora a Palazzo Guinigi, opera del nipote Masseo e di Ambrogio Pucci (fig. 26),<sup>27)</sup>

la quale però è alquanto diversa dall'altra di S. Frediano opera del solo Masseo e più consona allo stile dello zio.

La personalità di Ambrogio Pucci potrebbesi forse dedurre dalla diversità fra queste due opere. Un problema complesso dunque, che non è il caso di voler risolvere qui incidentalmente, nè vorrei confondere affrettatamente; comunque l'origine da Lucca, e cioè dall'ambiente del Civitali, sulla fine del Quattrocento, di questa terracotta, mi sembra indubbia.

L'altro, il bellissimo busto reliquiario di S. Miniato (fig. 25) 28) è in legno dipinto e dorato. Ed è per me opera senese, ed avanzo qui l'attribuzione di esso al Cozzarelli. L'analogia tra di esso e, ad esempio, il S. Giovanni Evangelista del Museo dell'Opera del Duomo di

1) C. GAMBA in Rivista d'Arte, 1933, pag. 65. Misura m. 2,05 di altezza per m. 2,15 di larghezza: è stato in occasione della Mostra, consolidato nella testa, la cui parte anteriore era malferma e nelle braccia. È in legno di noce, parte della testa in ciliegio. Il perizoma è in argento a mecca con strisce nere e rosse, le carni d'ocra gialla, i capelli d'ocra gialla e terra d'ombra. La preparazione è, per tutta la superficie della figura e della croce, a gesso e tela; la tela nella croce, ove è scoperta, rivela un'interessante fattura a rade striscioline azzurre sul fondo bianco. Alla croce sono state tagliate le ante e la testata. Il Crocifisso di S. Gimignano è alto m. 2,15, mutilo delle mani, con colobium azzurro; è caduta in gran parte la coloritura del petto, sostituita da una grande stuccatura bianca. Pel Volto Santo vedi W. FÖRSTER, Le Saint Vou de Lucques in Romanische forsch. 1907, pag. 1; P. Toesca, Storia dell'Arte, pag. 904, A. BERNAREGGI, Il « Volto Santo» di Lucca in Riv. d'Arch. Crist., 1924, pag. 117; KINGSLEY-PORTER, Spanish Romanesque Sculpture, vol. I, tav. 33, vol. II, pag. 8.

2) È alta m. 1,58. Cfr. G. CAROCCI, I dintorni di Firenze, 1906, pag. 244; H. BROCKHAUS in Mitteilungen des Kunsthistorischen Instituts in Florenz, I, pag. 287; P. TOESCA, op. cit., II, pag. 898. La scultura è tutta originale, eccettuate le mani del Bambino, rifatte di gesso; la mano destra della Vergine è stata rifissata, malamente, ma in posizione all'incirca esatta; in essa la coloritura non è originaria. Il manto della Vergine è azzurro, la tunichetta del Bambino è rosa, vagamente scurita nelle pieghe.

- 3) Cfr. il mio articolo Madonne romaniche in legno in Dedalo, Anno X, pag. 768 e seguenti.
- 4) Cfr. E. SANDBERG VAVALÀ, La Croce dipinta, pag. 383 e seguenti.
- 5) Cfr. U. PROCACCI in Rivista d'Arte, 1933, III. Misurano, in media, m. 1,15.

Siena, non mi sembra solo ambientale e generica: è lo stesso modo di costruir questi volti a lineamenti regolari e classici con una forte sbalzatura di piani, lo stesso senso di espressione dolce e pesante, lo stesso panneggio ricco, che amplia in un giuoco di pieghe morbide e profonde il corpo robusto, lo stesso gusto per questi capelli a grappolo, dalle tempie alla nuca, come uno sfondo per la maschera serena del volto.

A queste io qui mi limito; ma altre sculture sono state qui raccolte o non toscane o più tarde, che mi auguro possano interessare altri studiosi. Ed alcune vi sono così malconce da ridipinture, che non è il caso di pubblicarle prima di averle sottoposte a un radicale e oculato restauro. <sup>29)</sup>

GIORGIO CASTELFRANCO

- 6) Presenta tracce di policromia; misura m. 0,60 d'altezza.
- 7) La policromia, salvo forse in qualche piccolo tratto, non è più l'originaria; misura m. 1,57 di altezza senza la base.
- 8) Trovata da Carlo Gamba; misura m. 0,43 d'altezza, è argentata.
- 9) C. v. Fabriczy, Krit. Verzeichnis tosk. Holz und Tonstatuen ecc., 1909, n. 114; L. Becherucci, I rilievi dei Sacramenti ecc. in Arte, 1927, pag. 214 e seguenti. La policromia è del tutto moderna e disturbante. Misura m. 1,80 di altezza.
- 10) Da S. Andrea a Rovezzano, sede della numerosa famiglia dei Gargiolli; è alta, senza la base, m. 0,53.
- m. 0,41; coloritura originaria. Cfr. la Madonna n. I, 131 del Kaiser Friedrich Museum, Schottmüller, Die Italienischen und Spanischen Bildwerke der Renaissance und des Barocks, n. 6.
  - 12) Alta m. 0,92; cfr. ibid, n. 8.
- 13) Alta m. 0,55; ad alto rilievo, tinta di nero; cfr. ibid., n. 86.
- <sup>14)</sup> Alta m. 0,75, larga m. 0,51; cfr. *ibid.*, n. 156. L'esemplare di Berlino è attribuito dalla Schottmüller al così detto «Meister der Marmormadonnen».
- <sup>15)</sup> Bode in Arch. St. dell'Arte, 1889, pag. 130; A. VENTURI, La scult. del '400, pag. 232; WULFF in Berichte aus den Preufs. Kunstsamml., 1922, pag. 91 e seguenti; SCHOTTMÜLLER op. cit., n. 8.
  - 16) Alta m. 0,69; dipintura posteriore.
- 17) Vedi Schottmüller, op. cit, n. 20; ve ne è replica al Museo Bardini.
- 18) Pel rilievo di S. Maria Maddalena dei Pazzi, ora al Kaiser Friedrich Museum (I, 51) e per la M. Davillier, cfr. Bode, Flor. Bildh. der Ren., 1910, pag. 84. Per



fig. 26 – lucca, museo civico – masseo civitali e ambrogio pucci madonna assunta (*Fot. Alinari*)

il marmo della SS. Annunziata A. Lensi, *Una scult. sconosciuta di M.* in *Dedalo*, 1921-1922 pag. 358; si noti che esiste uno stucco da essa, riprodotto in SCHUBRING, DONATELLO, 1907, pag. 130.

19) Alta m. 0,87, larga m. 0,59; la coloritura è in parte originale, soprattutto nei volti.

20) Alta m. 0,85.

21) A. VENTURI, Storia dell'Arte, VI, pag. 264.

22) Alto m. 0,62; con larghi avanzi di policromia.

23) In Rivista d'Arte, 1933, pag. 75.

24) Alto m. 0,72.

<sup>25)</sup> Misura d'altezza m. 0,63. L'esecuzione dovè essere finitissima, e la spolitura e la preparazione prima della dipintura assai accurate, sicchè la superficie ne è liscia ed unita. Il bordo intorno alla scollatura è a racemi su fondo d'oro.

<sup>26)</sup> Cfr. W. R. VALENTINER, Matteo Civitali in Art in America, 1914, pag 186 e seguenti e The Annunciation Group of M. C.., ibid., 1921, pag. 202. Mal posso giudicare la Madonna Gardner dalla riproduzione di

profilo che il Valentiner dà. Essa proviene, secondo il Campetti (Encicl. Italiana, X, 516) dalla chiesa di Alba. Il Campetti l'attribuisce a Masseo anzichè allo zio Matteo.

La *Madonna* del Museo Bardini (n. 906) ha una dipintura granulosa non del tutto schietta, che ne turba l'espressione.

<sup>27)</sup> Su Masseo Civitali e Ambrogio Pucci vedi Ri-DOLFI, L'Arte in Lucca, passim.

28) È alto m. 0,86. Gli abiti, i capelli e la corona sono dorati, la tunica è graffita, il manto lumeggiato di rosso in qualche piega e con bordo graffito e dipinto.

Per queste due sculture di S. Miniato cfr. R. Niccoli in Riv. d'Arte, 1933, pag. 213.

<sup>29)</sup> Ad esempio i quattro busti reliquiari di S. Maria Novella, la *Madonna col Bambino*, bassorilievo in istucco, di S. Sebastiano dei Bini, l'altra, in terracotta, a bassorilievo, di S. Benedetto Bianco, d'influenza da Benedetto da Maiano, il busto di S. Lorenzo, in terracotta, da Borgo S. Lorenzo, ecc.

## UN RITRATTO DI PARIS BORDONE?

L Ritratto di Jacopo Soranzo (fig. 1) conservato nella Galleria dell'Accademia di Venezia, da un mezzo secolo a questa parte, non riesce a trovar pace tra le opposte opinioni dei critici d'arte che se lo contendono. C'è chi lo ascrive con certezza tra le opere del Vecellio e c'è invece chi lo annovera con sicurezza tra quelle del Tintoretto.

Il Catalogo della Galleria, compilato a cura della Direzione (Bologna, Casa E. Apollo, 1924), lo attribuisce a Tiziano, e così si esprime (n. 245): "La tecnica della testa è senza dubbio tizianesca, il modo di trattare le vesti e le mani ricorda alquanto il Tintoretto a cui questo dipinto fu perciò da qualcuno attribuito,".

Secondo noi la spiegazione di codesta persistente ed inconciliabile contraddizione dei critici d'arte riguardo a questo dipinto, sta proprio nel fatto che esso presenta caratteri stilistici di Tiziano e di Tintoretto, ma non è opera nè dell'uno nè dell'altro.

Il Ritratto rappresenta Jacopo Soranzo, che fu eletto procuratore nel 1522 e morì nel 1551 a 85 anni.

Sul fondo del dipinto, in alto, è il nome del personaggio e la data MDXIIII. A che cosa

si riferisca quella data (forse aggiunta dopo) non si sa. Non certo all'anno in cui fu eseguito il ritratto, perchè esso rappresenta un uomo ben più vecchio di 48 anni.

Qualcuno ha creduto che la data 1514 fosse il rifacimento di un'altra preesistente ed originale, 1522, riferentesi all'anno dell'assunzione alla carica di procuratore. Ma è una pura ipotesi.

Gli storici d'arte sostenitori dell'attribuzione al Tintoretto, si appoggiarono anche a documenti.

Ma i documenti parlano di un ritratto eseguito per un altro Jacopo Soranzo, che fu ugualmente procuratore, ma nel 1575, e che fu realmente dipinto dal Tintoretto e che esiste tuttora nei magazzini del Palazzo Ducale di Venezia. 1)

Ritornando al Ritratto del Soranzo, conservato all'Accademia, prima di poterlo interpretare è necessario descriverlo.

La pittura rappresenta nel fondo una tenda liscia rettangolare, verde scura, con l'orlo parallelo e vicino al lato sinistro del quadro. Su codesto sfondo sta seduto il vecchio Procuratore con la barba e i capelli bianchissimi, trattati come