



ODOARDO H. GIGLIOLI

EMPOLI
ARTISTICA

FERRARIA LIBRO EDITORE



EMPOLI ARTISTICA



DELLO STESSO AUTORE

A Prato — *Impressioni d'arte*. Elegante volume in 16°
con 6 illustrazioni. Firenze, Lumachi, 1902. L. **1,50**

Pistoia nelle sue opere d'arte — .Con prefazione di Alessandro Chiappelli. Un volume in 8°
con 42 illustrazioni. Firenze, Lumachi, 1904. L. **2,50**



L'Editore, avendo ottemperato alle disposizioni della legge, s'intende riservata la proprietà artistica e letteraria dell'opera presente.



mente per necessità di cose nel centro di quel piano ubertoso che l'Arno percorre dopo essere uscito per le strette della Golfolina dal territorio fiorentino, si è mantenuta pressochè pacifica fra tanto agitarsi d'armi e di armati ; e, in varie congiunture, come punto neutro e intermedio, fu scelta a luogo di ritrovo delle parti avverse più o meno sinceramente volonterose di venire ad una intesa.

Ma a chi arrivi a Empoli e vi faccia sosta, attratto dalle pregevoli e, in confronto all'estensione della città, numerose opere d'arte ivi raccolte, vien pur naturale il desiderio di conoscere qualche cosa di più intorno alla sua secolare esistenza ; e di domandarsi come e da chi fosse fondata, quali fossero i suoi reggimenti, quali le cause che la mantennero relativamente immune dalle laceranti discordie solite a infierire nelle città vicine.

Quanto alla fondazione è pressochè impossibile rintracciarne le origini ; perchè la ragione della esistenza d'Empoli non va cercata nell'esser questo un punto strategico da scegliersi a scopo di prepotenza o di difesa e cinto in un dato momento di mura e di fosse da un uomo di guerra o di rapina, da un manipolo di gente battagliera o da una frotta di fuggiaschi, a far fronte a nemici potenti ; ma piuttosto nel graduale formarsi e stringersi, probabilmente intorno ad una chiesa, di un gruppo di abitazioni sorte nel mezzo di una fertile spianata facile a coltivare e ricca di prodotti, con agevoli vie d'accesso da ogni



lato, alla quale convergevano trafficanti e coltivatori come a luogo di comodi scambi e di trasporti non gravosi, essendo l'Arno fin qui sempre navigabile.

Dirà infatti l'Anonimo scrittore del 1567 citato dal Lami nel suo *Hodoeporicon*: « era in tal luogo, come io ho trovato, già mille cento sei anni, una Pieve intitolata a sant'Andrea. Era divisa da un'altra chiesetta per lo spazio di venticinque braccia, detta san Giovanni, dove era, come è ancora, il Battesimo, e chiamavasi la Pieve di sant'Andrea, e dall'evento la Pieve al Mercato; intorno alla quale a cento braccia incirca erano sei grandi casamenti senza le casuole dei faccendieri per necessità edificate. »

È chiaro dunque che il nucleo della città di Empoli quale venne a poco a poco formandosi e distinguendosi dalle terre e castella dei dintorni, fu questo creato a scopo di commercio e cresciuto col crescere dei traffici; e ad esso si riferisce indubbiamente il documento del 780 relativo alla fondazione della Badia di san Savino a Ceresiolo presso Pisa, per opera di tre fratelli longobardi ritiratisi a vita monastica; nel quale documento, tra le terre del Valdarno nominate nella enumerazione dei beni loro da donarsi a quel Cenobio è segnato un Empoli colla chiesa di sant'Andrea. L'essere già esistito innanzi, un castello con gruppo di case portante il nome di Empoli e chiamato più tardi Empoli vecchio, altro non proverebbe se non che gli abitanti di questo fossero in maggioranza tra i fondatori dell'Empoli nuovo, al quale sarebbero accorsi



più volenterosi quando, come dice la tradizione, quel Castello fu distrutto dai Pisani.

Dal documento sopracitato e da qualche altra ricerca d'archivio nacque l'opinione di alcuni che Empoli dipendesse dal Comune di Pisa e dalla sua Diocesi, opinione che si volle afforzare colla seguente iscrizione mutila :

T. QVINTIVS . T . F
FLAMINIVS.
C. S.
P I S A S.

Tale iscrizione, esistente un tempo a Pietrafitta presso Empoli, fu trascritta dal Lazzeri (*Storia di Empoli*, pag. 104) dalla copia favoritagli dal senatore Amerigo Antinori, nella cui villa di Luciano allora si trovava. Essa fu diversamente interpretata e completata da vari autori, quali : il Tronci nelle sue *Memorie di Pisa*, Bernardo Marangone nelle sue *Cronache Pisane*, il Lanfranchi arcivescovo di Pisa in una *Memoria descrittiva* delle Pievi sottoposte a quel Arcivescovado e infine il Lami nel suo *Hodoeporicon* e il Manni nel volume XI dei Sigilli.

Ma, qualunque portata voglia darsi a questa iscrizione, è certo che la Diocesi di Pisa non aveva il dominio assoluto di Empoli, perchè due atti del 996 e del 1013, citati dal Lami (*Mem. Eccles. Fior.*, Tomo I) mostrano che due vescovi di Firenze già dispongono di terre quivi poste sotto la loro giurisdizione. E



quanto al reggimento civile non pare che Empoli fosse sottoposta nè a Fiorentini, nè a Pisani, perchè vi esercitavano diritto di sovranità od almeno di patronato i conti Guidi; sia perchè questi avessero qualche antica investitura feudale sul suolo, sia perchè volontariamente quei popolani si fossero messi, come spesso accadeva a quei tempi, sotto la protezione loro, sottoponendosi a una servitù di nome (poichè non sembra che i conti Guidi mai turbassero il reggimento a repubblica della città, già collegata colle vicine Comunità di Monterappoli e di Pontormo a formare la Lega Empolese) e al pagamento di fatto di qualche tributo; pure di trovarsi spalleggiati, in tanto perpetuo battagliaire fra le terre vicine, da chi aveva diritto riconosciuto e abitudine d'armi.

Di questa sovranità o signoria dei conti Guidi esiste il documento autentico in un atto del 10 Dicembre 1119 col quale la contessa Emilia moglie al conte Guido Guerra signore d'Empoli, *in civitate Pistoria in Camera Guidonis Comitis Bonorum Hominum presentia*, promette e giura al prete Rolando Proposto della Pieve di sant'Andrea di Empoli, ciò che già fu promesso e giurato in Empoli stessa da suo marito; che i due coniugi « avrebbero obbligato gli uomini del distretto di Empoli, sia che abitassero alla spicciolata o che stassero riunite nei Castelli, Borghi e Ville dell'Empolese, compresi quelli del luogo detto Cittadella (fra Empoli vecchio ed Empoli nuovo) a stabilire la loro dimora presso la chiesa di sant'Andrea



di Empoli; donando per tale effetto a tutte le famiglie un pezzo di terra o casalino, sufficiente a costruirvi le abitazioni e il luogo per erigere il nuovo castello » e promettendo di difendere le nuove case con gli effetti donati; in guisa che, se mai fosse accaduto per cagione di guerra o per violenza dei reggitori o per qualunque altro caso, che tali edificî fossero danneggiati e distrutti, essi s' impegnavano a riedificarli.

Il motivo di questo atto pubblico, debitamente rogato e registrato, potrebbe essere, tanto quello di fornire un nuovo centro agli abitatori d'una o più borgate danneggiate o distrutte da vicini prepotenti perchè non si sparpagliassero in altri Comuni, quanto quello di favorire la Pieve di sant'Andrea, già centro della parte diremo così trafficante della popolazione, a scapito delle altre chiese sparse all'intorno; ma in ogni modo da esso risulta chiaramente il potere riconosciuto di disporre del suolo e di esercitare sulle persone quasi una coercizione; e quindi l'incontrastato dominio feudale della famiglia dei conti Guidi su quella plaga.

Fu in quel torno o poco dopo che gli Empolesi pensarono di circondare di mura la loro città; ma così poco bellicoso era lo spirito loro che queste furono piuttosto confine o mezzo forse di riscuotere tributi di entrata, che non lavoro di difesa; giacchè ebbero, come si verificò poi, fondamenta di poco più che due braccia, e non resistettero alla gran piena dell'Arno del 1333.

Così il Comune d'Empoli prendeva assetto stabile



nella sua ubicazione definitiva; ma ecco che nel 1181 vediamo intervenire un fatto nuovo che ne muta interamente le sorti ed è il punto di partenza della storia della città in quanto fu connessa agli avvenimenti politici del tempo.

I Fiorentini, già costituiti in Repubblica potente e preponderante in terra ferma in confronto a tutti gli altri Comuni della Toscana, intenti a guerreggiare con Conti e Baroni dei dintorni, un poco per rintuzzare la prepotenza di questi che taglieggiavano senza misericordia le terre e le persone, un poco per sostituirsi ad essi nel dominio e toglier loro di mano borghi e castella, arrivano a Empoli; e, non è chiaro se per amore o per forza, inducono gli uomini che ne tengono il Governo a fare atto di sottomissione alla Repubblica; atto che fu rogato nel Palazzo Pubblico a Firenze il 3 Febbraio 1181 o 1182 a seconda dello stile adottato, giacchè di questa possibile differenza di un anno va sempre tenuto conto nella citazione dei documenti dell'epoca.

Il motivo impellente pel quale gli Empolesi accettavano l'obbligo di dar man forte ai Fiorentini in tutte le guerre, eccettuato contro i conti Guidi, non risalta ben chiaro dal contesto dell'atto; ma non essendo esso conseguenza diretta d'una battaglia vinta dalla Repubblica, è lecito supporre che, oltre alla naturale tendenza di collegarsi al più forte tra molti vicini contendenti tra loro, qualche valore possa darsi come ragione determinante al fatto che nel 1180 e



1181 una paurosa carestia aveva desolato il paese e forse Empoli aveva accettato l'onere di porsi sotto la dipendenza dei Fiorentini per averne soccorso. Questo trattato però non distrusse la Lega Empolese la quale fu anzi riconosciuta in certo qual modo dalla Repubblica che mandò un solo Vicario a reggere le tre Comunità riunite.

È facile immaginare che il fatto d'una tale sottomissione non poteva essere gradito al conte Guido Guerra II allora al servizio di Federico Barbarossa che percorreva da padrone l'Italia; e allorchè quell'Imperatore venne in Toscana e fece una sosta a Firenze, il conte si affaticò a dimostrargli come fosse opportuno rintuzzare subito l'orgoglio di una Repubblica tendente ad uscire dai suoi confini e ad acquistare supremazia all'intorno a danno dei Conti e Baroni che erano poi il braccio forte dell'Impero; esempio questo che poteva avere imitatori e creare forse una levata di scudi dei Governi popolari contro la sacra Maestà dell'Impero. A tali consigli il Barbarossa era anche troppo ben disposto di suo; e poichè ancora la sua autorità non aveva ricevuto le mortali ferite che ebbe di poi, la Repubblica fiorentina non ardì opporsi apertamente al decreto da lui allora emanato che essa fosse ridotta entro le mura della città e il contado restituito ai *legittimi* padroni; ma appena partito l'Imperatore, riacquistò subito il suo contado, e negli anni successivi tanto si adoperò a crescere il suo potere, via via guadagnando il ter-



reno perduto dai Conti e Baroni, che nel Maggio 1255 i quattro figli nipoti del conte Guido Guerra II vennero ad un accordo con essa, vendendole con un atto rogato in Empoli, nel vecchio palazzo dei conti Guidi, ciascuno la sua quarta parte di giurispadronato che potessero avere in Empoli e sue dipendenze.

È da notarsi che poco prima cioè il 1° Febbraio 1254 Empoli era stata scelta a luogo di ritrovo per gli inviati a segnare un trattato di pace tra i Comuni di Firenze, Lucca e Prato da un lato e quello di Pistoia dall'altro; che nel 1260 dopo la rotta di Monteperti vi fu tenuto il famoso Parlamento Ghibellino, pel quale Farinata degli Uberti acquistò fama imperitura; e che più volte di poi, Empoli fu scelta a sede di congressi di politica importanza: così nel 1295 dopo la cacciata da Firenze di Giano della Bella, per trattare d'una Lega Guelfa contro i nemici della chiesa; nel 1297 e nel 1304 per riconfermare nuovamente la Lega Guelfa della Toscana; nel 1312 per l'accordo della Repubblica con gli ambasciatori di Lucca, Siena e Bologna sul modo di resistere all'esercito di Arrigo VII.

Ma dall'essere collegata a Firenze, Empoli ebbe molto a soffrire durante la lotta sanguinosa sostenuta da quella Repubblica contro Castruccio Castracane; e le storie del Villani, dell'Ammirato, del Macchiavelli ricordano i danni arrecati alla città dalle manade tedesche assoldate da Castruccio nel 1315, dalla rottura improvvisa della pace fatta dallo stesso



Castruccio nel 1320, irrompendo nel territorio fiorentino, guastando ed incendiando dove passava, dalla razza di prigionieri qui da lui compiuta dopo la vittoria di Altopascio nel 1325, dal presidio da lui messo di stanza nel 1326; finchè nel 1328 la città servì di ricovero ai commissari fiorentini dopo subita la rotta di Fucecchio.

Nel 1336 è da registrare un bel fatto di quelli d'Empoli, i quali, visto che le masnade di Mastino venute da Lucca alla festa di Pistoia il 25 luglio avevano saccheggiato e devastato il paese, con grande impeto le assalirono e sbaragliarono, inseguendole fino alle mura di Lucca. Tornarono quelli con animo di distruggere la città, ma usciti gli abitanti coi soldati fiorentini che vi si trovavano, li respinsero di nuovo; ed in ricompensa di ciò, dice l'Ammirato, ottennero dalla Repubblica fiorentina alcune desiderate immunità e franchigie e la ricostruzione delle mura d'Empoli, distrutte come si disse dalla inondazione del 1333. Ma neppure questa costruzione fu definitiva, perchè oltre un secolo e mezzo più tardi si ricorda che furono rifatte almeno in gran parte dando loro l'aspetto di vera fortezza; ed ancora al tempo di Cosimo I furono notevolmente ricostruite e rinforzate.

Un altro servizio fu reso alla Repubblica l'anno 1397 da un cittadino della terra di Monterappoli, appartenente alla Lega Empolese; e fu questo un tale Cantini, il quale avendo saputo che Benedetto Mangiadori, potente cittadino esule da San Miniato venuto



con molti armati a sollevare quella città contro il dominio di Firenze, aveva ucciso Davanzato Davanzati commissario fiorentino e s'era chiuso nel palazzo di lui per servirsene come centro di combattimento nell'attesa dei rinforzi, lo attaccò con buon numero di armati e lo vinse costringendolo alla resa. Per la qual cosa ebbe il titolo di nobiltà dalla Repubblica e fu decretato che il chiavistello del palazzo dove il Mangiadori s'era difeso fosse trasportato in ricordo e conservato in quello del Tribunale di Giustizia d'Empoli ove rimase sino ai tempi moderni.

Il principio del secolo successivo, 1501, è segnato dal passaggio del duca Valentino Borgia, il quale venuto contro la Repubblica fiorentina con un esercito, fece poi con essa una capitolazione senza combattere, ma nell'allontanarsi devastò le terre per cui transitava, fra le quali Empoli, senza riguardo alcuno al trattato di pace concluso.

Ma è nel 1530 il punto più culminante e più doloroso della storia d'Empoli perchè qui Francesco Ferrucci aveva posto uno dei caposaldi della difesa della Repubblica contro gli eserciti uniti di Francia e Spagna, combattenti in favore di Alessandro de' Medici; e qui accadde la resa che fu il principio della rovina finale in cui appunto precipitarono le sorti della Repubblica. L'allontanamento dal teatro di guerra del Ferruccio, obbligato a domare la ribellione di Volterra, privò Empoli dell'anima eroica della difesa. Quell'Andrea Giugni in cui egli aveva posto tutta la

sua fiducia lo tradì insieme a Piero Orlandini e così le efferate soldatesche entrarono liberamente nella città facendo man bassa su tutto.



VASARI. — *Espugnazione d'Empoli.*

(Palazzo Vecchio — Sala di Clemente VII) ¹⁾.

¹⁾ Debbo ringraziare il canonico dott. Gennaro Bucchi di avermi prestato questo *clichè* e quello del castello di Monterappoli, entrambi di sua proprietà.



Il Vasari ci ha lasciato un prezioso ricordo della famosa espugnazione nella pittura che si trova nella sala del pontefice Clemente VII a Palazzo Vecchio; mentre un vivo e sanguinante brano della storia del saccheggio leggiamo in un documento della più alta importanza conservato nella Galleria della Collegiata d'Empoli e pubblicato dal canonico dottor Gennaro Bucci. (V.: *L'Illustratore Fiorentino*, 1905. Calendario storico compilato da Guido Carocci. Firenze, 1904, pagg. 61-62). Il Vasari ci ha dato dunque lo scenario imponente di questo dramma, rappresentandoci la città fortificata, ancora nella sua salda compagine; ma è un testimonio oculare che ne ha animato la scena, narrandoci l'impoverimento della città, a cui era stata strappata la ricchezza economica e artistica, trafugandole i viveri insieme ai più belli arredi sacri della sua Cattedrale.

Si può dire che la vera storia d'Empoli finisca con questo memorabile e dolorosissimo anno 1530; dopo il quale non abbiamo più un continuo succedersi di avvenimenti organicamente collegati tra loro, ma solo qualche fatto isolato nel corso degli anni e dei secoli, quale, per esempio, la decapitazione di Gherardo Adimari e di Taddeo da Castiglione accusati nel 1557 di alto tradimento per aver cercato di dare Empoli ai francesi nemici e ribelli di Cosimo I.

In tempi più recenti, la città, assorta principalmente nelle cure dei traffici, e nel campo ideale tendente più che altro a subire l'influenza del fanatismo reli-



gioso, accolse con orrore i grandi rivolgimenti portati dalla Rivoluzione del 1789; avversando il dominio dei Francesi e specialmente il Napoleonico che sopprime tutti gli ordini monastici e le congregazioni religiose; e quando la violenta bufera dell'Impero cessò il 30 aprile 1814, Empoli acclamò il ritorno in Toscana del Granduca Ferdinando III e lo accolse tra le sue mura con le feste più solenni il 22 Novembre di quell'anno.

Ma altri più aperti orizzonti di libertà doveva vedere Empoli insieme a tutta Italia in quel meraviglioso affratellamento d'idee e d'armi che preparava il Risorgimento Nazionale; e nella stessa piazza dove sorge la sua insigne Collegiata doveva ascoltare commossa ed entusiasta la voce del grande eroe di nostra gente Garibaldi, che dalla vecchia sede della società operaia si rivolgeva al popolo il 21 Luglio 1867 per proclamare, come dice l'iscrizione, il compimento dei destini d'Italia in Roma.



LA COLLEGIATA



LA COLLEGIATA

Empoli, come altri piccoli centri toscani, se visse di vita propria non ebbe mai l'ingenita forza creatrice atta allo sviluppo ed alla affermazione di un carattere artistico locale, e si foggì a seconda delle correnti che venivano dal di fuori, da Firenze specialmente che nel Medio-Evo come nel Rinascimento diffondeva, come pieno ventilabro in terreno già fertile, i semi fecondi della sua cultura scolastica e umanistica. La sua posizione geografica e l'indole del suo popolo spiegano questa sua sterilità artistica; poichè, per le strade che la mettevano in comunicazione con Firenze, Siena, Pisa e Lucca esportava facilmente i prodotti delle sue industrie agricole su cui gli abitanti convergevano tutta la loro attività e da cui ritraevano la maggiore ricchezza. Ma alle manifestazioni dell'arte non erano indifferenti, come vedremo, nè il clero militante, nè le compagnie laiche aggregate alle Chiese. La Pieve di Sant'Andrea fu il primo monumento innalzato a rappresentare qui, nella sua potenzialità estetica e religiosa, una nuova



vita di benessere economico ; e intorno ad essa come a una madre, si raccolsero e si stabilirono le genti sparse nelle campagne e nella cittadella chiamate dalla contessa Emilia e da Guido Guerra suo marito, i quali distribuirono equamente le terre ed investirono Rolando, che attese alla costruzione della Chiesa, quale *Presbiterum custodem, et prepositum Plebis S. Andreae*, come ci ricorda una preziosissima pergamena conservata nel Museo della Collegiata e trascritta integralmente dal Lazzeri ¹⁾. Il più importante documento della fondazione della Chiesa che rimonta al 1093 è però quello inciso a versi leonini sull'architrave della trabeazione :

HOC OPUS EXIMII PRAEPOLLENS ARTE MAGISTRI
 BIS NOVIES LUSTRIS ANNIS TAM MILLE PER ACTIS
 AC TRIBUS EST CEPTUM POST NATUM VIRGINE VERBUM
 QUOD STUDIO FRATRUM SUMMOQUE LABORE PATRATUM
 CONSTAT RODULFI BONIZONIS PRESBITERORUM
 ANSELMI ROLANDI PRESBITERIQUE GERARDI
 UNDE DEO CARI CREDUNTUR ET AETHERE CLARI.

L'iscrizione se ci fa conoscere tutti coloro che per esser cari a Dio e degni del cielo, attesero con ogni cura ed amore all'opera magnifica, dimentica il nome del grande artista che l'aveva compiuta. Questa facciata

¹⁾ LUIGI LAZZERI. *Storia di Empoli con aggiunta di biografie dei più illustri uomini empolesi*. Empoli, Tipografia Monti, 1873, p. 18-19.



Stemma dell'Opera di sant'Andrea.
(Collegiata).

Fot. Bushnell.



ha il suo archetipo nel Battistero fiorentino, ma è poi, come dice il Nardini, una ricopia o imitazione della chiesa di San Miniato al Monte, la cui costruzione risale alla prima metà del XI secolo. Del resto anche ragioni storiche, secondo lo scrittore, confermano questa derivazione e questo nesso stilistico, giacchè da un diploma del vescovo Ildebrando risultano attinenze tra il monastero di San Miniato e la Pieve d'Empoli ¹⁾.

Noi possiamo ancora avere un'idea schematica ma chiara della antica facciata, guardando lo stemma scolpito dell'Opera di sant'Andrea, su una parete del corridoio che unisce la chiesa alla cappella battesimale. Gli spietati rimaneggiamenti dell'architetto Ruggieri hanno disgraziatamente tarpata ogni snellezza all'attico e al frontispizio finale, imprigionandoli in una massa quadrata, pesante e monotona che falsa il carattere originale della costruzione. Il restauro progettato da quell'anima fine d'artista che fu Emilio Marcucci, pianto da quanti lo conobbero e lo amarono, si uniforma però troppo strettamente alla facciata di San Miniato al Monte; ed alcune obiezioni mossegli in proposito dal Nardini sono giuste, volendo questi conservare intatto l'antico e tipico organismo architettonico, come dimostra assai bene anche graficamente nella figura 24 del suo libro citato. In conclusione era sullo stemma dell'Opera di sant'Andrea

¹⁾ A. NARDINI DESPOTTI MOSPIGNOTTI. *Il Duomo di San Giovanni oggi Battistero di Firenze*. Firenze, Tipografia di Salvatore Landi, 1902, p. 149.



che doveva basarsi il restauro, rispettando tutto il vecchio materiale già a posto; e così per la gioia estetica ed anche per il rispetto storico sarebbe risorta in tutta la sua bellezza un'opera che è il caposaldo dell'Arte empolesse.

Anche il Targioni nella sua seconda gita ad Empoli fu colpito dai cambiamenti introdotti sulla facciata della Cattedrale e deluso di non trovare più al loro posto le *due Lastre di Marmo Fengite* che vi aveva veduto nel 1727 « perchè nel rialzare e rimodernare la chiesa, è stata ringrossata la muraglia, e sono stati ripieni i vani delle due finestre, alle quali servivano quasi di vetrata quelle lastre »¹⁾.

La Pieve segna, secondo il Nardini, l'estremo limite della Scuola romanica fiorentina, localizzata a Firenze ed alle sue colline di Fiesole e di San Miniato, mentre la Scuola romanica pisana abbracciava una così vasta zona del territorio toscano²⁾. Alle serie di gallerie nei piani superiori delle facciate, al portico inferiore, si sostituisce qui una struttura più omogenea, ristretta ad una massa più compatta con in basso gli archi lunati, poggianti direttamente sui capitelli delle esili, svelte colonne e dei pilastri laterali, con riquadri

¹⁾ GIOVANNI TARGIONI TOZZETTI. *Relazioni d'alcuni viaggi fatti in diverse parti della Toscana per osservare le produzioni naturali e gli antichi monumenti di essa.* Tomo I, In Firenze MDCCLI nella Stamperia Imperiale, p. 48.

²⁾ Op. cit., p. 139.



La Collegiata d'Empoli.

Fot. Alinari.



ed altri motivi che rivestono nel simpatico dicromismo marmoreo la facciata.

Bisogna poi notare che mentre nell'architettura romanica pisana la decorazione è accessoria e suppletiva, in quella fiorentina col Battistero, la Badia fiesolana, San Miniato e la Pieve d'Empoli, diventa parte integrante di tutta la costruzione.

Vi è anche un motivo ornamentale che dimostra la derivazione di questa Collegiata dal Battistero fiorentino, cioè le due teste leonine sporgenti a tutto rilievo sulla trabeazione. Ad una antica lastra tombale si riferisce l'iscrizione a sinistra della porta :

+ S CININELLI
E FILIO⁴. DEM
AΞAGONIBVS

Non sono certamente romaniche, ma cinquecentesche le due teste di sant'Andrea e di san Giovanni scolpite sugli stipiti rifatti della porta e il medaglione col putto sull'architrave; e può darsi, come si crede, siano state eseguite nel 1545, non da Donato Benti, o meglio Donato di Battista Benti, amicissimo di Michelangelo, nato nel 1470, sulle cui opere di scultura a Genova e a Pietrasanta discorre il Milanese, ¹⁾ ma da Battista di Donato Benti probabilmente suo figlio, che due anni dopo lavorò per la stessa Pieve.

¹⁾ GAETANO MILANESI. *Le opere di Giorgio Vasari con nuove annotazioni e commenti*. Tomo IV. In Firenze, G. C. Sansoni, editore, 1880, p. 530, nota 2.



Nessun documento dell'epoca convalida questa vaga notizia, che per ora resta nel campo delle ipotesi. In ogni modo queste teste non sono una solenne stonatura come lo è per tutta la facciata il bassorilievo del martirio di sant'Andrea fatto eseguire dal Del Bianco che fu Proposto della Collegiata dal 1792 al 1825.

Ma il malefico disorganizzatore di tutta l'architettura fu veramente Ferdinando Ruggeri, il quale poi nell'interno della chiesa distrusse completamente ogni elemento caratteristico dell'antica costruzione. Già fin dal 24 Agosto 1735 il Proposto della Collegiata Carlo Guido Forti e gli operai rappresentanti l'Opera di sant'Andrea riuniti in apposita adunanza avevano deciso di rimodernare e risarcire la chiesa, facendola visitare tre volte a tale scopo dal Ruggieri. L'ultimo suo progetto era di ridurla ad una sola navata, rialzarla, rimuovendone quindi il tetto, e la spesa ascendeva a mille trecento settantanove scudi ¹⁾. Il 6 Aprile 1736 furono cominciati i lavori e dall'Aprile 1761 al Maggio 1763 fu fatto e dipinto il soffitto della chiesa nel quale tutto il trionfo di sant'Andrea, fredda ed accademica composizione che non manca di un certo spirito decora-

¹⁾ *Archivio dell'Opera di sant'Andrea d'Empoli.* (Comune d'Empoli). Libro dell'Entrata e Uscita della Chiesa insigne Collegiata di sant'Andrea d'Empoli 1735. Rendiconto di Conti, ed altro per la nuova Fabbrica e Pittura della Chiesa Collegiata.



tivo, è del Meucci, mentre tutta la parte architettonica è del Del Moro. Essi ebbero in compenso 700 scudi ¹⁾.

Anche l'altare maggiore fu rifatto e così tutto il pavimento e all'architetto Zanobi del Rosso per i relativi disegni e le misure furono date lire 98, secondo il partito dell'Opera del 16 Dicembre 1784; mentre fu pagato il 2 Maggio 1785 con lire cinquecento sessanta il marmista Angiolo Bini per la costruzione dello stesso altare ²⁾. Il Presbiterio di esso fu fatto secondo il disegno del maestro Andrea Bonistalli il 21 di Gennaio 1622 ³⁾.

Noi sappiamo anche da più antiche notizie che la Pieve possedeva un coro ed un organo fin dal 1464 e che quest'ultimo fu nel 1466 temperato dal maestro d'organi Lorenzo di Iacopo da Prato ⁴⁾; ma poi da un altro documento si rileva che nel 1451 furono pagate 370 lire per due organi grandi con quattro mantici ⁵⁾. Un nuovo organo fu costruito nel 1593 dall'organista maestro Giovanbatista Contini; l'orna-

¹⁾ *Archivio dell'Opera di sant'Andrea d'Empoli*. Campione Beneficiale A. c. 26 e 27^t.

²⁾ *Archivio dell'Opera di sant'Andrea d'Empoli*. (Comune d'Empoli). Saldi dell'Opera di sant'Andrea, 1781-1798. Vol. n. 16. cc. 45^t. e 64^t.

³⁾ *Archivio dell'Opera di sant'Andrea*. Libro n. 4. 1620 a c. 5.

⁴⁾ *Archivio dell'Opera di sant'Andrea*, Libro d'Entrata ed Uscita dell'Opera segnato B a c. 136^r e 139.

⁵⁾ *Archivio dell'Opera di sant'Andrea*. (Comune di Empoli) Inventario dell'Opera del 1488, n° 2, a c. 37^t.



mento fu fatto da maestro Iacopo di Battista Pagolini, le pitture dal maestro Girolamo di Giovanni Gioniali pittore fiorentino, le dorature dal maestro Taddeo di Francesco Curradi battiloro fiorentino che vi adoprò 12000 pezzi d'oro fine battuto in carta ¹⁾.

Il campanile è un po' a forma di torre difensiva con gli archetti pensili e la balaustra nel coronamento superiore; trifora è la cella campanaria e bifora la finestra sotto. Il suo rivestimento in mattoni presenta una nota simpatica di colore. Durante il sacco degli Spagnoli del 1530 esso fu danneggiato dai colpi di cannone degli assediati come scrive l'Anonimo empolese: « la notte seguente, e il dipoi fu salutata la terra da certi pezzi d'artiglieria, posti nel fiume d'Arno di verso levante, e tratti pochi colpi alla muraglia, dove se ne vede ancora qualche segno, e non molti al campanile ²⁾. Così furono necessari alcuni restauri e nel 1552, furono pagate lire undici a maestro Andrea di maestro Lorenzo muratore « per havere rassettato e murato el campanile e rassettato la campana grossa che stava in pericolo di cadere » ³⁾.

Nel 1619 fu finita la parte superiore del campanile

¹⁾ *Archivio dell'Opera di sant'Andrea d'Empoli*. (Comune d'Empoli). Rendimento di Conti. — Maggio 1586-Aprile 1637.

²⁾ LUIGI LAZZERI. *Storia di Empoli*. Empoli, Tipografia Monti, 1873, pag. 42.

³⁾ *Archivio dell'Opera di Sant'Andrea*. (Comune d'Empoli). Libro di debitori e creditori dell'Opera 1528-1555, n. 4, seg. B. a. c. 144^t.



« dal termine de beccatelli di pietra sino alla fine » ; e costò la somma di 500 ducati e fu anche rinforzato con grossi incatenamenti di ferro. La spesa della palla di rame dorato fu fatta da uno degli operai Giovan Batista Cittadelli col patto che vi si mettesse il suo stemma e dentro le reliquie di santi ¹⁾. Altri lavori di restauro per la spesa di 4104 lire furono condotti nel 1839 ²⁾.

Nell'interno della chiesa e precisamente nel corridoio che conduce alla cappella del Battesimo, vi è ancora qualche cosa che ci ricorda il buon tempo antico insieme al già nominato stemma dell'Opera di sant'Andrea, cioè una iscrizione tombale così concepita :

A. D. MCCLXVII
HIC IACET. TRIBALDUS
FIL^S (filius) DÑI ILDIBRANDINI
DE MANGIATORIB'. (us) DE
S̄TO. MINIATO.

E sinceramente con vivo interesse contempliamo un documento, che pur essendo muto a ogni espressione d'arte, ci trasporta nei primi secoli di vita di questa chiesa così maltrattata nel XVIII secolo.

Delle pitture di Cimabue non resta oggi che il ri-

¹⁾ Vedi Documento G.

²⁾ *Archivio dell'Opera di Sant'Andrea*. (Comune d'Empoli). Inventario degli oggetti della Chiesa Collegiata di Sant'Andrea d'Empoli compilato nell'ottobre del 1842 dal prete CARLO PIEROTTI.



cordo del Vasari : « mandò alcune cose da sè lavorate in Firenze a Empoli ; le quali ancor oggi sono nella pieve di quel castello tenute in gran venerazione. » Lo stesso si può dire per una pittura di Giovanni di Francesco Toscani accennata pure dal Vasari : « e nella Pieve del castel d'Empoli, in un pilastro, un Sant' Iacopo. » Questo artista che lo storico aretino dice discepolo di Giotto morì il 2 maggio 1430 e fu sepolto in Santa Maria del Fiore ; nel libro della compagnia dei Pittori è registrato così : « Giovanni di Francesco dipintore Toschani MCCCCXXIII » ¹).

Gran parte degli affreschi nella chiesa sono perduti ; appena entrati dalla porta principale se ne vede uno rappresentante il Cristo nudo che tiene il legno della croce. Debole d'espressione e male costruita la figura che, secondo il Cavalcaselle, sarebbe uno degli ultimi lavori di Raffaello Botticini ²). Io l'ascriverei piuttosto ad un periodo più giovanile ; vicino al 1500 quando, come vedremo, eseguì le due tavole della Galleria della Collegiata.

Nella cappella dedicata a santa Lucia vi è sull'altare una tavola con la Madonna e Gesù bambino di cui parla il Cavalcaselle nel capitolo dedicato ad Ambrogio Lorenzetti ³). È certamente di un artista senese

¹) GAETANO MILANESI. Op. cit. vol. I. (pag. 629, nota 5).

²) I. A. CROWE e G. B. CAVALCASELLE. *Storia della Pittura Italiana*. Vol. VII. Firenze. Le Monnier, 1896, p. 130.

³) Op. cit., Vol. III, 1885, pag. 233.

che conosceva le opere del grande maestro e da lui eredita la maniera di disegnare le mani con le dita ben staccate: paragonate per esempio queste della Ver-



Scuola di A. LORENZETTI. — *La Madonna e Gesù bambino.*
(Cappella di santa Lucia nella Collegiata).

Fot. Bushnell. 1).

1) Debbo ringraziare il mio amico Sig. I. D. Bushnell jr. di questa fotografia ed alcune altre appositamente eseguite.



gine che tiene il fanciullo con quelle nella tavola famosa di Ambrogio nella Sacrestia della chiesa di san Francesco a Siena. Piacente è questo gruppo divino, ma quanto lontano e diverso per forza commotiva dalla creazione del Lorenzetti! Però, se il trasporto affettuoso della madre verso il figlio non ha uno slancio di più viva tenerezza, è reso abbastanza bene il momento in cui bacia il bimbo che colle manine alzate tenta di aggrapparsi al collo di lei. Il corpo di Gesù ha le forme sgraziate e rigide, ma graziosa è la testina ricciuta che si volge ansiosa verso la Madonna. Anche qui bisogna notare come il tipo infantile sia diverso da quello del Lorenzetti che ha quasi sempre gli occhi sgranati denotanti la sorpresa o la paura. Sul capo delle due figure secondo l'uso sono state messe due corone argentate e pur troppo anche la mano di un ritoccatore è visibile sul fondo d'oro ridipinto, sulle aureole e sul manto azzurro della Vergine che è diventato pesante di tono e sudicio, mentre in origine doveva presentare una nota brillante di oltremarino.

Nella stessa cappella un affresco illustra un miracoloso fatto della vita di santa Lucia. La santa è stata legata su un carro che resta immobile malgrado gli sforzi dei cinque robusti bovi attaccativi e l'incitamento dei bifolchi. Gruppo questo pieno d'espressione e di vitalità, specialmente nella figura d'uomo che prende una delle bestie per la coda tirandola con tutta forza. La santa è francamente brutta con gli occhi asimmetrici, con l'orecchio impostato molto in alto, con il



naso eccessivamente lungo e la fisionomia poco espressiva. Allo stesso pittore dei primi del quattrocento che parmi ricordare la maniera dei Gerini derivante da Spinello Aretino, si deve attribuire un altro affresco ricoperto ora da un quadro nel transetto di destra. È una Annunziata in cui manca l'angelo; la testa della Vergine è identica a quella di santa Lucia con quelle caratteristiche morfologiche che fanno capire nell'artista rude e realista l'assenza assoluta d'ogni sentimento della bellezza muliebre e d'ogni idealità religiosa.

Altre tracce di pitture murali potei vedere dietro un altro quadro dozzinale rappresentante la Madonna di Pompei nella quinta e ultima cappella di destra, entrando dalla porta principale. Qui è una mano diversa, d'un artista più meticoloso, ma meno monumentale e forte.

Le pitture sono contemporanee alle altre cioè dei primi anni del XV secolo; le figure un po' più piccole del vero sono abbastanza ben conservate ed eseguite a buon fresco. Il san Bartolomeo che tiene in una mano il libro e nell'altra il tradizionale coltello, non è, a dire la verità, molto significativo. Si vede subito che l'artista, per cui non saprei far un nome, si preoccupa poco del rilievo fisionomico, ma si perde nelle minuzie di certi particolari: così indica uno per uno i ricci della folta chioma ed i peli della barba fluente. Il santo è dipinto in una finta edicola come l'angelo che vediamo accanto con una cassetta in mano nell'atto di toccare la spalla di un giovinetto



recante un rotulo. Nel transetto di sinistra della chiesa e precisamente sul pilastro di destra prima d'entrare nella cappella della Concezione si trova una grande figura dipinta ad affresco con una certa grandiosità. È il san Giuseppe che si appoggia ad una grossa rama d'ulivo a guisa di bastone, su cui sta la colomba emblematica.

Scomparse, non solo sotto l'imbiancatura, ma, con le probabili modificazioni di fabbrica, le pitture che Giovanni da Ponte, pittore fiorentino nato nel 1385 e morto nel 1437, avrebbe fatto nella cappella di san Lorenzo. Questa è ora una delle sale della Galleria della Collegiata, dove è appunto la tavola d'altare di Girolamo Macchietti, (detto anche Girolamo del Crocifissaio) messavi il 2 Novembre 1577 ¹⁾. La notizia del « Campione Beneficiale » è confermata dal Baldinucci ²⁾ nella vita di quell'artista: « nella terra d'Empoli nella propositura, è di sua mano la tavola di san Lorenzo che dagli angeli è portato al possesso della gloria. »

Ecco ciò che scrive su gli affreschi di Giovanni da Ponte il Vasari: « fece le sue prime opere nella pieve d'Empoli, a fresco, nella cappella di san Lorenzo, dipi-

¹⁾ *Archivio dell'Opera di Sant'Andrea*. Campione Beneficiale A, a c. 127.

²⁾ FILIPPO BALDINUCCI. *Delle notizie dei Professori del Disegno da Cimabue in qua*. Edizione accresciuta di annotazioni dal sig. DOMENICO MARIA MANNI. Tomo X, Firenze MDCCLXXI, pag. 156.



gnendovi molte storie della vita d'esso Santo con tanta diligenza, che, sperandosi dopo tanto principio miglior mezzo, fu condotto l'anno 1344 in Arezzo; dove, in San Francesco, lavorò in una cappella l'Assunta di Nostra Donna. » Anche il Baldinucci ¹⁾ ripete la stessa cosa e dimostra la sua ammirazione per i lavori di Giovanni: « Diede costui i primi saggi di suo sapere nella terra d'Empoli, quindici miglia distante dalla città di Firenze, dove nella Pieve dipinse a fresco con istraordinaria diligenza la cappella di san Lorenzo con istorie della vita di esso Santo.

Le erronee date del Vasari e del Baldinucci che furono ripetute dal Milanese ²⁾ a proposito della nascita e della morte del pittore, furono corrette da Carlo Gamba ³⁾ in un suo articolo tendente a mettere in più chiara luce la personalità e l'opera dell'artista.

Fra le compagnie che risiedevano nella Pieve una delle più rinomate era quella di sant'Andrea e di san Giovanni Battista, fondata il 25 Giugno 1340. I fratelli di essa ne chiesero la conferma alla Repubblica fiorentina, secondo l'atto rogato da ser Andrea di Iacopo Tucci di Cerreto Guidi, il 28 Maggio 1374; ed il 13 Ottobre dello stesso anno i Priori delle Arti ed il Gonfaloniere di Giustizia del Popolo fiorentino

¹⁾ Op. cit., tomo II, Firenze MDCCLXVIII, pag. 91.

²⁾ Op. cit., vol. I, pag. 631.

³⁾ CARLO GAMBA. *Giovanni da Ponte. (Rassegna d'Arte, dicembre 1904, pag. 177-186).*



l'approvarono, secondo l'atto rogato dal notaio fiorentino Ventura del fu Niccolò ¹⁾).

Secondo le notizie erronee del Campione Beneficiale (c. 128^t), la tavola d'altare sarebbe stata opera di Pietro Perugino; ma tolta dal suo posto nel 1786, portata a Firenze e collocata nella stanza della scuola dei pittori di san Marco, fu invece creduta di Bernardino da Colle; poi « per la sua preziosità » riporto testualmente le parole del libro manoscritto « nel Febbraio del 1794 fu trasferita nella Reale Galleria. » Ora, secondo i documenti pubblicati dal Milanese questa tavola non è altro che la Deposizione della Galleria degli Uffizi, che Raffaello Botticini fece il 18 Maggio 1508 per la compagnia della Croce ²⁾. E siccome noi sappiamo anche che il medesimo artista aveva dipinto un'altra tavola, adesso perduta, con la Madonna e Gesù tra sant'Andrea e san Giovanni Battista, allogatagli dalla compagnia di sant'Andrea della veste bianca ³⁾, mi pare palese l'errore del Campione Beneficiale e quindi senza alcun dubbio quest'ultima è la tavola che era sull'altare della compagnia di sant'Andrea e san Giovanni Battista, essendo inverosimile che vi si trovasse una commessa da una diversa compagnia. Un altro fatto darebbe poi valore alla mia affermazione, ed è che nella tavola fossero rappresentati i due

¹⁾ *Archivio di Stato di Firenze*. Archivio Diplomatico.

²⁾ *Op. cit.*, vol. IV, pag. 248-249.

³⁾ G. MILANESI. *Op. cit.*, vol. IV, pag. 247-248.



santi protettori come nel tabernacolo del Sacramento, di cui parleremo in seguito, allogato dalla stessa compagnia a Francesco Botticini. Di questi lavori parla anche il Vittadini in un suo articolo ¹⁾.

Anche delle arti minori, si occupava la compagnia come risulta da un documento del 19 Agosto 1566 in cui si dichiarava debitrice verso il Camarlingo Sandro di Piero di lire ventidue da lui pagate all'orafo Giovan Batista di Lorenzo Ubaldini di Firenze « per rassetatura e doratura della coppa e calice collarme della Compagnia di Santo Andrea » ²⁾. La compagnia nel 1565 faceva dipingere la predella del suo altare spendendovi 1 lira e soldi 15 ³⁾, e nel 1568 faceva *rachociare* l'invetriata sopra l'altare ⁴⁾.

Sulle opere d'arte alloggiate dalla compagnia del Crocifisso non abbiamo che qualche notizia del XVII secolo; sul rintagliatore Giunta di Guiduccio che nel 1424 lavorava per essa non ho trovato che questo ricordo + yps MCCCCXXIIIj. *adj pmo di nove[mb]re da giunta diguiduccio ritagliatore lire otto le qualj posto come apare alib. suo per andare a Firenze a ri-*

¹⁾ G. B. VITTADINI. *Novità artistiche del Museo Poldi Pezzoli in Milano.* (Archivio storico dell'Arte, 1895, pagina 206).

²⁾ *Archivio dell'Opera di Sant'Andrea d'Empoli* (Municipio d'Empoli). Libro dei Debitori e Creditori della soppressa compagnia di S. Andrea nella Collegiata d'Empoli. Segn. B, n. 5, (1537) a c. 72^r.

³⁾ Idem. a c. 99^r.

⁴⁾ Idem. a c. 107.



spondere a uno piatto mosso per ser antonio di gherardo salomonj contro alle rede (sic) del maestro Simone lire otto ¹⁾.

La notizia sull'ornamento dell'altare : *una Parchetta di legname intagliata con un ciborino da potervi dentro tenere e mettere il santissimo sacramento* è del 1° Maggio 1644 ed il lavoro fu eseguito da un maestro d'intagli napoletano per nome Baldo di Leonardo Ricci che si trovava a Empoli ²⁾. In un documento del 13 Aprile 1687 sono ricordati i due quadri di compagnia fatti per elemosine, l'uno quello con san Francesco Xaverio eseguito fin dall'anno 1670, l'altro che rappresentava l'Angiolo Custode, fu dipinto a Firenze da Domenico dell'Altissimo e pagato trent'otto lire, mentre lire diciotto furono date a Piero Giovanni Amadei per la doratura e quattordici a Paolo Masantini legnaiolo per l'ornamento ³⁾.

Nella V cappella di destra della Collegiata si trova una delle ultime opere di quel Iacopo Ligozzi veronese (n. 1543 m. 1627) che Ferdinando II nominò pittore di corte e soprintendente della R. Galleria. È una mediocrissima pittura su tela eseguita nel 1622,

¹⁾ *Archivio dell'Opera di Sant'Andrea* (Municipio d'Empoli). Libro d'Entrata e Uscita della Compagnia del Santissimo Crocifisso dal 1418 al 1430. Filza n. 1, a c 20^r.

²⁾ *Archivio di Stato di Firenze*. Compagnie soppresse. Filza S. XIX, n.º 1, a c. 58^t e 59^r.

³⁾ *Ibid.*, a c. 75.



ricordata dal Repetti ¹⁾ e che rappresenta la Visione di san Giovanni Evangelista.

La prima opera d'arte che attira la nostra attenzione nella cappella battesimale è il Fonte a forma di un grande vaso marmoreo a due manici in cui si concentra tutto il vigoroso ed esuberante spirito decorativo Donatelliano; il corpo del vaso è invece solcato da semplici motivi ornamentali e così l'orlo che presenta il comune ovolo classico. Questo lavoro di così suprema bellezza ornamentale fu supposto di Pasquino da Montepulciano ²⁾, artista a noi specialmente noto per avere finito nello spazio di tre anni dal 1461 al 1464 il graticolato di bronzo che recinge la cappella della Cintola nel Duomo pratese ed inoltre per aver stimato nel 1473 il pergamo della stessa cattedrale scolpito da Antonio Rossellino e da Mino da Fiesole ³⁾. Il Milanese ⁴⁾ ci fa anche sapere che egli

¹⁾ EMANUELE REPETTI. *Dizionario geografico-fisico-storico della Toscana*. Vol. II, Firenze, presso l'autore e editore, 1835, pag. 61.

²⁾ Der CICERONE. *Eine Anleitung zum Genuss der Kunstwerke italiens von Jacob Burckhardt. Neunte verbesserte und vermehrte Auflage unter Mitwirkung von fachgenossen bearbeitet von W. Bode und C. v. Fabriczy. Zweiter Teil. Mittelalter und neuere Zeit. In drei Bänden. Architektur — Skulptur — Malerei. Leipzig. Verlag von E. A. Seemann, 1904. pag. 187.*

³⁾ FERDINANDO BALDANZI. *Della chiesa Cattedrale di Prato*. Descrizione corredata di notizie storiche e di documenti inediti. Prato, 1846, pag. 96.

⁴⁾ Op. cit., tomo II, pag. 462, nota 4.



lavorava dal 1450 al 1454 con Maso di Bartolomeo detto Masaccio alla porta di San Domenico d' Urbino. Ma tutto ciò non ci dà una base sicura di confronto e qui non abbiamo l'arte minuziosa d' un orafo, bensì la solidità plastica d' un vero scultore del marmo che, padrone assoluto della materia, la arricchisce con fantasioso ed anche con realistico sentimento della forma. Se il Fonte battesimale non è dello stesso Donatello, è certamente d' uno dei suoi seguaci più abili a raffinati. L' iscrizione non ci svela che il nome del committente e l' anno d' esecuzione. DŌM. ANTONIVS. IOH̄IS. DEEMPVLO. B̄TE. MARIE. MAIORIS. PRIOR. ET. CANONICVS. FLORENTINVS. MCCCCXLVII.

Ardite e potenti si svolgono le volute dei manici col dorso solcato a scaglie che si partono ai lati di una serie di nodi come le costole da una spina dorsale. Un festone carico di foglie e di frutta gira intorno ed è sorretto da graziosi putti nudi, l' uno inginocchiato, l' altro seduto sulla parte cilindrica e accartocciata della voluta, decorata da larghe foglie lobate e legata da un grosso canapo. Il piede del vaso poggia su una base marmorea circolare che reca inciso lo stemma dei Giachini, ben nota famiglia in Empoli, alla quale apparteneva il committente.

Da una *Pietà* dipinta ad affresco su una delle pareti della stessa cappella emana un penetrante potere suggestivo sia per la drammaticità umana e religiosa della composizione, sia per la delicatezza e armonia dei toni che vi seduce come le note più dolci di una bella



Particolare del Fonte Battesimale.

(Collegiata).

Fot. Alinari.



musica. E noi pensiamo con dolore alle ingiurie che il tempo e l'incuria hanno recato alla pittura meravigliosa a cui un grande artista dedicò tutta l'abilità dell'arte sua e tutta la poesia della sua anima. Confidiamo che siano presi i necessari provvedimenti atti a garantire in modo assoluto la conservazione dell'affresco, minacciato dall'umidità della parete su cui si trova, proveniente da qualche infiltrazione del sottosuolo.

In quanto alla paternità dell'affresco il Burckhardt ¹⁾ e lo Schmarsow ²⁾ s'accordarono pensando al Masaccio, mentre il Cavalcaselle ³⁾ vi riscontrava i caratteri di questo maestro insieme a quelli del Masolino. L'opinione che questo lavoro potesse assegnarsi a questo ultimo artista (n. 1383, m. 1447?) fu accennata dal Carocci ⁴⁾ e confermata in base a confronti stilistici dal Berenson ⁵⁾. Egli giustamente dice che la Madonna di Empoli è la Vergine del quadro di Monaco invecchiata, che il Cristo ricorda quello del Battesimo e della Pre-

¹⁾ Der CICERONE. III. Malerei. pag. 643.

²⁾ A. SCHMARSOW. W. OETTINGEN. *Kunsthistorische Gesellschaft für photographische Publikationen*. Siebenter, Jahrgang, 1901.

³⁾ Op. cit., vol. II, Firenze, Le Monnier, 1897, pag. 264.

⁴⁾ G. CAROCCI. *La Galleria della Collegiata d'Empoli*. (Le Gallerie Nazionali Italiane. Notizie e documenti). Roma per cura del Ministero della Pubblica Istruzione, M.DCC.C.LXXXVIII, vol. IV, pag. 334.

⁵⁾ BERNHARD BERENSON. *The Study and Criticism of Italian Art*. Second series. London, George Bell and sons 1902, pag. 87-88.



dica del Battista a Castiglion d'Olona. Se la profondità del sentimento ricorda per il Berenson le più grandi versioni del soggetto doloroso dovute al Gianbellino, io aggiungerò che la tecnica nei passaggi finissimi di mezze tinte insieme a certe soavità psicologiche, avvicina l'artista all'Angelico.

Il Masolino semplifica il dramma cristiano, lo riduce ai suoi elementi più fondamentali, accentrando così con grande efficacia l'unità scenica. È bastata la croce dipinta nel fondo con lo scudiscio appeso ad uno dei chiodi per far intuire il martirio della fustigazione prima dell'ultimo supplizio.

Gesù s'erge a metà busto fuori del sepolcro, sorretto con ambe le mani dalla Madonna, mentre san Giovanni tiene e bacia il braccio inerte, cadente nel supremo abbandono. Nessuna rudezza anatomica ha segnato il magro corpo ammorbidito dalla fusione delle ombre e dei chiari, accarezzato dal pennello abilissimo che vi ha impresso la più pura bellezza. L'artista sensitivo, ripiegando con un lieve tocco gli angoli della bocca e incassando un po' nelle orbite gli occhi semi aperti, sotto l'apparente materialità della morte fa giocare tutta la mimica del dolore, nobilmente represso nel momento fatale.

Quanta commovente espansione d'affetto nella Madonna, già accasciata dalla vecchiaia, e quanta vibrante tenerezza fraterna nell'ultimo bacio del san Giovanni, bellissimo adolescente dalla lunga chioma bionda! La spontaneità di un attimo è colta nelle due figure e le



mani stesse sono parlanti come quelle di Giotto, mentre le pieghe sulle vesti concorrono a dare il movimento del corpo. Su un fondo verdastro spicca la croce e più in alto su una specie di cuspidi tra ornati e dadi, i tre tondi con la testa di Cristo nel sudario e le mezze figure di due profeti. Quello di sinistra chinandosi sul rotulo, sembra nel gesto commentare la sentenza scritturale; è ancora, come scrive il Berenson, un tipo trecentesco che non si ritrova mai in Masaccio e che appare due volte sole nell'opera di Masolino: nella Risurrezione di Tabita della cappella Brancacci e nel quadro di Monaco ¹⁾).

Il profeta di destra è acefalo, deturpato da uno spacco e da una rintonacatura. Qualche cosa di profondamente enigmatico e suggestivo rispecchia la testa del Cristo con quegli occhi sbarrati, ma penetranti e fissi su di voi quasi per scrutare la vostra coscienza.

Un altro affresco d'un certo interesse si trova sulla parete di destra della stessa cappella del Battesimo. Le pitture, molto incomplete la prima volta che le vidi, sono state abilmente completate da ulteriori assaggi. Sono due figure di santi sotto un'arcata; recanti la palma del martirio; il santo di sinistra solleva il braccio nudo in gesto oratorio mentre quello di destra, che ha una rada barba, tiene un libro. In esse il frescante del tardo cinquecento si rivela per un imitatore dell'Arte di Andrea Del Sarto.

¹⁾ Op. cit., pag. 88.



Notevole è pure la statua in legno di un santo in ampio paludamento monastico che tiene un libro; scultura dei primi del quattrocento, modellata con una certa larghezza di tocco e con nobiltà d'espressione.

La probabile policromia originale efficace e simpatico elemento decorativo allora in voga, è stata ricoperta in tempi recenti da un monotono colore scuro e uniforme, che guasta l'effetto d'insieme.

La bella cancellata in ferro è moderna; fu donata nel 1863 dalla compagnia del SS. Crocifisso delle Grazie.

Lodevole è stato l'intento del cav. Guido Carocci e del canonico dott. Gennaro Bucchi, Proposto della Collegiata, di dare un nuovo e più razionale ordinamento alla Galleria artistica. Giustamente il Carocci nel suo breve resoconto sulle opere esposte,¹⁾ rileva l'importanza di questa Raccolta, che rappresenta assai bene l'evoluzione pittorica dai Giotteschi al Barocco ed al Classicismo gretto e convenzionale.

Il capolavoro che anche da solo invita ad una visita a Empoli è la statua di san Sebastiano, attribuita ad Antonio Rossellino (n. 1427, m. 1479) e ricordata con ammirazione dagli antichi scrittori. Il Vasari dirà: « Nella Pieve d'Empoli fece di marmo un San Bastiano, che è tenuto cosa bellissima »; l'anonimo Gaddiano: « un san Bastiano il quale è

¹⁾ Op. cit., pag. 335-344.



MASOLINO. — *Pietà.*

(Cappella del Battesimo. — Collegiata).

Fot. Alinari.



nella pieve d'Empolj opera molto eccellente » ¹⁾; il copiatore del Libro di Antonio Billi : « uno S.^{to} bastiano cosa miracolosa » ²⁾. Nessun documento ho potuto trovare su questa scultura ; il Gaye ³⁾ riporta una Denunzia incompleta e scorretta dei beni di Bernardo Rossellino e crede che un resto di pagamento di lire 8 dovutogli dalla compagnia della Nunziata si riferisca alla statua di san Sebastiano esistente nella Pieve quasi ch'è essa fosse opera dello stesso Bernardo. Più confusionario di così non poteva essere, giacchè si sa che quella compagnia allogò a Bernardo nel 1447 le due statue dell'Angelo e della Vergine Annunziata, tuttora nella chiesa di santo Stefano d'Empoli. Dunque è chiaro che quel debito della compagnia verso Bernardo Rossellino si riferisce all'Annunziata e non al san Sebastiano.

Il Milanese ⁴⁾ basandosi su un'altra Denunzia del 1457 ⁵⁾ accennata dal Gaye ⁶⁾ e che si riferisce al

¹⁾ C. DE FABRICZY. *L'anonimo Gaddiano*. (« Archivio storico italiano »). V Serie, tomo XII, 1893, pag. 75.

²⁾ C. DE FABRICZY. *Il Libro di Antonio Billi e le sue copie nella Biblioteca Nazionale di Firenze*. (« Archivio storico italiano »). V serie, tomo VII, 1891, pag. 323.

³⁾ GIOVANNI GAYE. *Carteggio inedito d'artisti dei secoli XIV, XV e XVI*. Firenze, G. Molini, 1839, tomo I, pag. 188.

⁴⁾ Op. cit., vol. III, pag. 96, nota 2.

⁵⁾ *Archivio di Stato di Firenze*. Archivio delle Decime. Quartiere S. Giovanni. Gonfalone Chiave. N.º 829, a c. 680.

⁶⁾ Op. cit., tomo I, pag. 189.



fratello maggiore Domenico, la crede di Antonio, mentre questi non vi è nominato che per la sua età di trent'anni. Confondendo poi le due Denunzie di quell'anno ed ampliando l'opinione del Gaye, scrive che l'artista parla della sua statua, mentre ciò è assolutamente fantastico.

Ma lasciando da parte gli archivi polverosi, fermiamoci al godimento estetico che la statua stessa ci dà.

La più perfetta qualità del marmo levigato, patinato come il più fine alabastro, trovò nelle mani di un così alto artista il possente vivificatore; e pienamente giustificato è l'entusiasmo descrittivo del Reymond che davanti a questo lavoro pensò a gli schiavi del Louvre su cui ogni colpo di scalpello del titanico Michelangiolo accentuava il tormento delle carni e lo spasimo dell'anima.

« Devant cet admirable S. Sebastien, dont tout le corps semble fremir de douleur, et dont la tête, pleine d'angoisse implore le ciel, il est impossible de ne pas songer à ces figures d'Esclaves ou Michelange dans une pose à peu près semblable, a mis la même ampleur de forme et la même expression de douleur »¹⁾.

Ma i due scultori hanno concepito lo studio del nudo con tendenze artistiche distinte; nel Buonarroti vi è il paganesimo classico, agitato dalla passione mo-

¹⁾ M. REYMOND, *La Sculpture Florentine*. Seconde moitié du XV siècle. Florence, Alinari Frères, 1899, pag. 87.



ANTONIO ROSSELLINO. — *S. Sebastiano.*

(Galleria della Collegiata).

Fot. Alinari.



derna, nel Rossellino vi è una religiosità che emana dalla più perfetta euritmia di linea; ed è soltanto l'angoscioso abbandono della testa del santo che può suggerire questo avvicinamento con i due schiavi.

Sul volto del bello adolescente brilla il raggio della fede ed i suoi occhi si fissano in alto come all'unica speranza di salvezza, mentre la bocca aperta con la fila dei denti stretti, dimostra il dolore fisico combattuto; sono i due sentimenti, l'interiore mistico e l'esteriore umano, che si palesano con sì vivido rilievo. Noi comprendiamo che dal corpo impotente a reagire, legato con ambe le mani al tronco d'un albero, assurge con slancio l'anima implorante la grazia divina; e possiamo dire che l'artista ha sofferto, ha vissuto col suo lavoro intimamente e che vi ha messo tutto il fervore e l'amore della sua natura estremamente sensibile, pronta a ricevere e trasmettere le più fini sensazioni.

Così la materia diventa il domato elemento di una potenza creatrice che vi infonde il calore ed il fremito della vita. E se dall'effetto tanto commotivo dell'insieme passate ai particolari della scultura, la forma vi rivelerà tutta la sua forza costruttiva in una successione armonica, squisita di elementi anatomici. Quanta sapienza nella modellatura di quel torace così carnoso, eppur così giusto ed equilibrato nella ossatura e nella miologia! Con quanta genialità ha impostata la sua figura, cercando di darle, anche in quell'apparente stato di riposo, il movimento, nelle gambe aperte, nei gi-



nocchi leggermente piegati, nel piede sollevato da terra! È certamente il più bel san Sebastiano nella storia della scultura attraverso tutto il Rinascimento, ed al confronto anche il san Sebastiano del Cividali nella Cattedrale di Lucca e quello di Benedetto da Maiano alla Misericordia di Firenze, sembrano muti e freddi, malgrado tutta l'abilità della loro tecnica vigorosa e realista.

Alla statua del Rossellino campeggiante in una nicchia a fondo azzurro, fanno degna cornice, come vedremo in seguito, un ricco tabernacolo intagliato con i due pannelli dipinti da Francesco Botticini. Le stuette dei due angeli sulla trabeazione dello stesso tabernacolo rammentano quelli che Antonio Rossellino scolpì sulla tomba del cardinale di Portogallo alla chiesa di San Miniato al Monte di Firenze. Ma le figure rivelano tali inesperienza tecniche da dubitare che anzichè del maestro, siano di qualche scolaro o aiuto.

Fermiamoci ora davanti ad un bassorilievo consacrato dal nome di un caro e gentile scultore toscano, Mino da Fiesole (n. 1431, m. 1484) il quale ci dà qui una delle sue solite rappresentazioni di Madonne col bambino che riprodusse più volte senza riuscire mai monotono. Non è la migliore opera sua nel genere, e molto si discosta per il sentimento e la purezza della forma dal tabernacolo famoso di via della forca a Firenze; ma il candore della testina della Vergine e la seducente grazia del putto, ci fanno appena intravedere i difetti di proporzione in cui cadeva spesso l'artista



MINO DA FIESOLE. — *Madonna col bambino Gesù.*

(Galleria della Collegiata).

Fot. Alinari.



anche nei lavori suoi più celebrati. Il braccio della Madonna si piega troppo angolosamente e la distanza dal gomito al polso appare troppo breve; così il bambino Gesù ha la testa grossa rispetto al corpo. Eppure una poesia arcana irradia e compenetra il gruppo divino, lo avvolge in una armonia di linea e di sentimento che rapisce d'incanto anche l'occhio più pedantemente scrutatore. Il taglio profondo che nasconde nelle palpebre abbassate il globo oculare, rappresenta bene l'ombreggiatura delle ciglia, dando alla fisionomia della Madonna un aspetto di pensoso raccoglimento. mentre sulla bocca si delinea la più soave purezza. Il grande orecchio è modellato sommariamente, ma i capelli sono sfilati con abili colpi di scalpello costituendo una massa morbida e ondulata. Il partito delle pieghe indica chiaramente la grossezza nel panno della tunica e la leggerezza del velo, le increspature poi parallele sulla manica danno l'idea della stoffa stretta e aderente al braccio. Le mani della Vergine sono quelle caratteristiche a Mino con tutta la pieghevolezza e tattilità delle dita affusolate col pollice lungo e ben staccato. Il corpo del bambino Gesù è copiato certamente dal vero; basti osservare la soffice carnosità che nasconde ogni rilievo muscolare.

Non sappiamo l'anno preciso, in cui fu eseguito il bassorilievo; un recente biografo dell'artista ¹⁾ lo

¹⁾ DIEGO ANGELI. *Mino da Fiesole*. Florence, Alinari Frères éditeurs, 1905 (pag. 106-107).



ascrive al periodo fiorentino tra il 1465 e 1470 insieme allo splendido medaglione del Museo Nazionale di Firenze ed alla Madonna già ricordata di via della forca. Su questi lavori riconosce un tipo morfologico distinto dal periodo posteriore romano in cui le Madonne, più forti, e aristocratiche sono in contrasto assoluto con le altre così delicate e umili.

Molto originale nella sua decorazione, più che nella forma, del resto comune al XVI secolo, è la pila dell'acqua benedetta eseguita dall'artista fiorentino Battista di Donato Benti e posta nella Pieve da Giovanni di Andrea Zucherini empolese, il 16 giugno 1557. Lo scultore trascinato dall'esuberante immaginativa, va alla ricerca dello strano e del fantastico intessendovi qualche impressione del vero. I fianchi della base sono rivestiti da teste di leone con due ali terminanti in meandri e una robusta zampa ferina, poi vediamo una sirena a due code serpentine sopra un ghignante mascherone, e una donna che tiene l'unicorno. La spigliata modellatura è compenetrata dalle idee più stravaganti anche sul fusto della pila, così dalle cave orbite di un cranio di cane escono festoni di frutta con sopra un uccello che dà l'imbeccata ai piccoli ed un altro, che con un movimento ugualmente naturale, si pulisce le penne dell'ala; sul fondo del vaso vi sono tre pesci scolpiti, quasi nuotanti nell'acqua benedetta che una volta conteneva.

Credo si riferisca a questo interessante artista il seguente ricordo: 1548. — « A Bap.^a scarpellino



lire 1-10 soldi per conto della Pila di Sacrestia » ¹⁾. Un'altra pila dell'acqua benedetta si trova nel transetto di sinistra della chiesa e fu fatta eseguire nel 1492 dal canonico Bindo di Antonio come si rileva dalla iscrizione :

D. BINDVS. ANTONII. HIC.
CANONICYS. AC. ECCLESIE
FLORENTINE. CAPPELLANVS
FECIT. AD. MCCCCLXXXII.

All'opposto di quella del Benti sovraccarica di decorazione essa è della massima semplicità e tuttavia elegante nella forma.

Alcune delle sculture robbiane riunite nella Galleria della Collegiata sembrano uscite dalla bottega di Andrea Della Robbia per il caratteristico dicromismo della invetriatura bianca su fondo azzurro pallido, ma nessuna rivela per me la genuina potenzialità plastica del maestro. Quindi mi sembra erronea l'attribuzione ad Andrea della Madonna col bambino, figure a tutto rilievo campeggianti in una ricca nicchia con pilastri profusamente ornati. La faccia grassa della Vergine dagli occhi imbambolati è grossolana ed insignificante e non ha nulla che fare col tipo di Andrea traboccante di materna dolcezza. Anche la mo-

¹⁾ *Archivio dell'Opera di sant'Andrea d'Empoli. Entrata ed Uscita del Giornale dell'Opera di Sant'Andrea. 1544-1553. a c. 34.*



dellatura delle mani non è fine ed il bambino con la testa rotta è come un fagotto, senza un accenno a quella vitalità di tocco posseduta da chi seppe evocare la patetica poesia dell'infanzia sulla loggia dello Spedale degli Innocenti. Una iscrizione ci dice che quest'opera fu fatta fare dagli otto, essendo pretore Domenico Parigi, col denaro degli ebrei perchè scontassero così una loro colpa. Il gruppo robbiano era una volta sulla facciata del palazzo della Pretura e non della Prefettura come scrive il Burckhardt ¹⁾, che lo considera di Andrea e da lui eseguito nel 1496; ma io persisto tuttavia a negargli il mediocre lavoro.

Uscito pure dalla bottega di Andrea è il tondo con la figura del Dio Padre che benedice tenendo aperto il libro del principio e della fine, mentre intorno a lui volano i graziosi cherubini.

Bellissimo studio dal vero e supremamente decorativa la ghirlanda di pine, grappoli, pomi e cetrioli emergenti tra il loro fogliame. Lo stato perfetto della invetriatura dà un aspetto nuovo al bassorilievo, eseguito con ben maggiore abilità della scultura ora ricordata; esaminate ad esempio il dignitoso volto del Dio Padre e la capigliatura e la barba mossi con tanta finezza. Lo scultore ha capito tutto lo spirito dell'età infantile e tra le alate testine noterete il contrasto tra una sorridente ed un'altra imbronciata che le è vicina. Appartiene ancora alla buona scuola un più pic-

¹⁾ Op. cit. (Architektur-Skulptur-Malerei) pag. 434.



colo tondo con la Madonna fra due angeli e un fanciullo, forse un san Giovannino, inginocchiati. Sobria e piacente la composizione bianca su fondo azzurro; solo l'angelo a destra di chi guarda ha in grembo grappoli d'uva colorata che si ritrovano nella ghirlanda policromica insieme ad altri frutti.

Il calco di una deliziosa scultura del quattrocento fiorentino ci rappresenta una Madonna che con tenerezza materna stringe al seno l'adorato fanciullo. Queste figure nell'intimo, sincero e commovente affetto reciproco ci lasciano un caro ricordo nell'animo, come se vive fossero davanti a noi. La naturalezza della posa, il semplice partito delle pieghe, lo studio accurato delle estremità, contribuiscono a renderci simpatico questo ignoto maestro che pur ci è così familiare per le molte riproduzioni, specialmente in stucco, di questo suo caratteristico gruppo. I due piccoli putti volanti che tengono una ghirlanda, scolpiti in bassorilievo sul parapetto dove sta come affacciata la Madonna, sono meschine reminiscenze di quelli scolpiti da Donatello sul tabernacolo di Orsanmichele. Il gruppo, in alto rilievo, è circondato da una gaia decorazione robbiana policromica a base di frutti uscenti da due vasi.

Due dossali d'altare provenienti dalla chiesa di santa Maria a Ripa sono probabilmente dello stesso artista, uno dei tanti anonimi della scuola robbiana del XVI secolo. In entrambi i lavori due pilastri con festoni di frutta appesi e legati da un nastro ad un anello;



identici i capitelli e l'ornamentazione dell'architrave e della predella. In uno si vede la Vergine tra due santi vescovi mitrati col bastone pastorale e con due rotuli scritti, simmetricamente spiegati; sono sant'Agostino e sant'Anselmo, quest'ultimo identico nei tratti fisionomici e nella modellatura al suo omonimo del secondo dossale. In alto su nuvolette, angeli danzanti, copiati, com'ebbi un'altra volta a notare, dall'altare di Antonio Rossellino nella chiesa di Monteoliveto a Napoli ¹⁾. Quali caratteristiche di questo scultore sono da notarsi alcune corte pieghe a tagli secchi e profondi come quelle tra le ginocchia del sant'Anselmo in trono. La figura della Madonna orante non manca di una certa grazia; essa appare più piccola dei due santi per effetto prospettico, essendo più indietro.

La faccia del sant'Anselmo è improntata con vigore, mentre debole e convenzionale è il sant'Agostino; alle due figure in piedi ai lati della Vergine nuoce il simmetrico movimento della testa e delle braccia. Le piccole figure della predella non sono perfettamente conservate ed il Cristo nel sepolcro si ritrova nell'altro dossale; ma l'artista ha anche evitato di ripetersi e così le teste dei serafini sull'architrave sbocciano come fiori tra le volute degli ornati e le cornucopie in segno di letizia. Due stemmi rovinati

¹⁾ ODOARDO H. GIGLIOLI. *Tre capolavori di scultura fiorentina in una chiesa di Napoli.* (*Rivista d'Italia*, Dicembre 1902).



fanno supporre che l'altare fosse commesso da qualche famiglia per la sua cappella.

Il secondo dossale apparteneva probabilmente ad un altare dedicato a sant'Anselmo che troneggia in mezzo ad altri quattro santi: san Lorenzo e san Giuliano in piedi e santa Rosa e santa Caterina in ginocchio. Il lavoro può considerarsi anche superiore all'altro ed il protagonista della composizione, mitrato e nimbato, in abito pontificale, tiene il pastorale ed un libro in una posa austera e dignitosa. Gli occhi sono più animati di quelli dell'omonimo santo del primo dossale perchè vi è la pupilla che manca nell'altro. Le mani difettose del san Lorenzo sono meno rigide nel san Giuliano, benchè inguantate come nel sant'Anselmo. Tutte compunte sono le due sante e diversamente atteggiata, quasi che l'artista fattosi più esperto sfuggisse i difetti dell'altro lavoro anteriore a questo.

Nella predella il Cristo sorgente dalla tomba è acéfalo; dei due santi inginocchiati è in buone condizioni la santa Maria Maddalena penitente. Sull'architrave si alternano teste di cherubini e mistici agnelli.

La scuola robbiana che non si limitava alla vera scultura, ma spaziava con ricca fantasia in tutti i campi della ornamentazione, ci fa ammirare qui nella Galleria della Collegiata un bellissimo saggio di pavimento in cui i motivi geometrici dei cubi si uniscono ai motivi floreali delle ghirlande di foglie racchiudenti un rosone in una simpatica nota di colori; e davvero possiamo dire che il gusto squisito della policromia rivaleggia



benissimo con l'arte musiva e pavimentare degli etruschi e dei romani.

Al Cieco da Gambassi è attribuito un gruppo di terra cotta colorata, proveniente dalla chiesa di santa Maria a Ripa, rappresentante la Madonna in trono col bambino Gesù tra quattro santi: san Francesco, sant'Anselmo, san Domenico e santa Maria Maddalena. L'esecuzione è grossolana, ma non priva di una certa larghezza nel panneggiato e la figura meglio modellata è il san Francesco genuflesso a mani giunte. Istupidito piuttosto che pensoso, appare il sant'Anselmo e come impacciato nelle vesti vescovili, mentre comparse di commedia sono il san Domenico gesticolante e la santa Maria Maddalena che tiene il calice contro il petto. Che dire poi della Madonna con gli occhi asimmetrici e del goffo bambino che tiene in collo? Se tale è l'opera del Cieco da Gambassi, lo collocherebbe ben al di sotto della mediocrità.

Un piccolo bassorilievo ci riporta col pensiero all'arte pisana del XIV secolo; è una Madonna col bambino ricalcata sul tipo giunonico di Giovanni Pisano; ma qui la morfologia classica del volto perde ogni finezza ed il braccio si piega male. Il bimbo, pur conservando le sembianze tradizionali, presenta i marcati difetti di proporzione (confrontatelo per esempio con quello del Duomo di Prato) specialmente nelle grandi e brutte mani, cosicchè è una vera caricatura dell'altro. Questa scultura è in conclusione una dozzinale imitazione delle potenti opere del sommo inno-



vatore della Plastica trecentesca, e si trovava prima sopra un lavabo della sacrestia. Le figure staccano a tutto rilievo su un medaglione a fondo incavato. Nell'ultima edizione tedesca del Cicerone del Burckhardt ¹⁾ il mediocre lavoro è attribuito alla scuola di Giovanni Pisano; della medesima opinione è il Venturi ²⁾ che lo crede derivato da una Madonna giovanile del grande maestro.

Tagliente, ma classicizzante è un profilo muliebre in marmo che ha tutto l'aspetto di una moderna mistificazione. Mediocre è il bassorilievo che pur rappresentando una immagine di una santa nimbata e non un ritratto, sembra un ingrandimento di qualche cammeo romano, anche perchè scolpito su un medaglione ovoidale.

Interessante anche nella rozzezza della sua fattura è una statua in legno di una santa Maria Maddalena penitente del 1455, che ha qualche lontana somiglianza con la medesima così nervosamente e tragicamente scolpita da Donatello nel Battistero Fiorentino. Ma qui al soffio animatore di un genio si è sostituito il freddo raziocinio d'un modesto modellatore, e così si cerca invano su quella fisionomia un fremito d'interna angoscia e sul misero corpo i più eloquenti segni di una lunga vita d'espiazione. Questa statua in legno fu

¹ Op. cit., *Architektur-Skulptur-Malerei*, pag. 389.

² ADOLFO VENTURI. *Storia dell'Arte Italiana*, vol. IV. Milano, Ulrico Hoepli, 1905, pag. 257.



fatta mettere sull'altare dedicata alla santa, nella cappella di santa Lucia dove una volta si trovava, da donna Nanna di ser Michele di Francesco Tocci da Vinci, moglie d'Antonio di ser Iacopo da Buggiano, la quale, perchè la scultura proveniva dalla chiesa e prioria di Santa Croce di Vinci, obbligò il rettore della cappella a dare ogni anno agli operai di quella chiesa una quaderna d'olio per accendervi la lampada in onore di Maria Vergine; e fece celebrare in perpetuo nella cappella la festa di santa Maria Maddalena con otto messe il 22 di Luglio ¹⁾. Il nome della donatrice si trova ricordato anche nella iscrizione che ricorre intorno alla base della statua stessa : QUESTA A FATA FARE MONNA NANA FIGLIUOLA DI S. MICHELE DA VINCI. A.D. MCCCCLV.

Prima di passare ai giotteschi, noterò una Madonna dipinta a tempera sul cui fondo d'oro si legge IC XC, è un dono del Signor Ferdinando Gozzini. La maniera bizantina si osserva specialmente nelle pieghe calligrafiche segnate coll'oro sulla tunica di Gesù. Di mediocre valore sono le due tavolette (n. II e III) donata l'una dal Signor Carlo Romagnoli, proveniente l'altra dal convento delle Benedettine di santa Croce d'Empoli.

A Taddeo Gaddi è attribuito un gradino d'altare, (n. 4) proveniente dalla stessa Pieve di sant'Andrea.

¹⁾ *Archivio dell'Opera di sant'Andrea*. Collegiata. Campione Beneficiale A, a c. 117.



È diviso in tre parti in cui sono raffigurati i tre noti episodi della vita di Cristo: il tradimento di Giuda, l'ultima cena e la deposizione. Quest'ultima scena non manca di una certa drammaticità, ma essa resta ben povera cosa, sia per il disegno, come per il sentimento, quando si paragoni alle creazioni originali del maestro che teneva così viva e alta la tradizione giottesca. Un altro seguace di quella scuola, in una tavola (n. 5) proveniente dal monastero di santa Croce d'Empoli, ha cercato, con la Madonna e Gesù bambino, di esprimere la tenerezza di una madre che preme la sua mammella, invitando a poppare il fanciullo distratto; ma il grossolano pittore, pur chiedendo al vero la sua ispirazione, non è riuscito a infondervi nè grazia, nè bellezza. Sul fondo d'oro ha disposti quattro angeli adoranti e più in alto la Crocifissione. Le mani della Vergine sono mal disegnate, il pollice staccato dalle altre dita ha il polpastrello tanto grosso che sembra gonfiato da un patericcio.

Pregevole la pittura trecentesca (n. 6) di proprietà del Comune. È una Crocifissione su fondo d'oro concepita secondo il motivo giottesco degli angeli volanti che raccolgono il sangue di Cristo, con in basso i tre attori principali del tragico momento: la Madonna, la Maddalena e san Giovanni Evangelista.

Piuttosto che alla scuola di Agnolo Gaddi, avvicineremmo alla maniera di Taddeo la tavola che porta il (n. 8). Il San Tommaso che inginocchiato riceve la sacra cintola dalla Madonna, nel partito delle pieghe



arcuate e morbide, nel tipo morfologico col cranio un po' mancante, la fronte diritta, il mento sporgente, i capelli tagliati a zazzera, ricorda alcune figure dell'affresco rappresentante lo sposalizio della Vergine nella cappella Baroncelli in santa Croce a Firenze. Con molta cura l'abile maestro eseguisce i fiorami sul bianco manto della Madonna. Questa tavola centinata a sesto acuto, che non è immune da ritocchi, appartiene al Comune d'Empoli.

Molto rozzo è il polittico (n. 9) proveniente dalla Pieve, attribuito alla scuola senese del XIV secolo. Vi sono quattro figure di santi: san Francesco, san Giovanni Battista, sant'Andrea apostolo e sant'Antonio abate; sulle cuspidi quattro mezze figure di profeti tra cui Mosè e Davide; esaminando da vicino le particolarità tecniche del lavoro lo si direbbe di qualche scendente seguace di Pietro Lorenzetti.

Tutta la gravità e la forte ossatura giottesca rappresenta una Madonna col bambino nella tavola cuspidata (n. 10) che era in una cappella della Pieve. È rovinata da una spaccatura longitudinale che taglia la faccia della Vergine, ma genuina l'intonazione, compreso il fondo aureo invecchiato su cui spiccano due piccoli angeli volanti. Grottesco è il fanciullo e scontroso nell'atto di staccarsi dal seno materno.

Il gradino d'altare (n. 11), proveniente dalla Collegiata, se ha un insignificante valore artistico, è un prezioso documento iconografico per la storia del miracolo del Santissimo Crocifisso avvenuto il 24 Agosto 1399



in Val di Marina. I fratelli della compagnia trovandosi in quell'epoca di peste in pellegrinaggio lasciarono per un momento il Crocifisso appoggiato ad un mandorlo secco che al ritorno videro completamente fiorito. Tutti questi avvenimenti, siano derivati da una tradizione popolare, o da una leggenda, sono sempre interessanti elementi per capire il fondamentale spirito religioso di queste benemerite compagnie, e il loro influsso sull'arte.

Negli scomparti di un'ancona (n. 13) sono stati rifatti gli intagli delle arcate e in parte ridipinte le vesti di alcuni santi. Solo di san Domenico e di sant'Orsola leggiamo ancora i nomi; queste figure insieme alle altre due anonime ricordano la maniera di Lorenzo di Niccolò Gerini e specialmente una di un giovane in ricca dalmatica identico al san Leonardo di un trittico esistente nella chiesa omonima d'Arcetri, presso Firenze. Il Sirén¹⁾ che attribuisce senz'altro all'artista quest'ultimo lavoro, non ricorda affatto quello d'Empoli.

Il numero 14 è un'ancona divisa in tre parti; la Madonna nel pannello centrale ha gli occhi asimmetrici ed il bambino Gesù è tozzo, mancante di cranio, colle braccia e le gambe come enfiate. Meno volgari sono le figure dei santi Antonio abate, Giovan Battista, Gregorio Papa e Leonardo.

¹⁾ OSVALD SIRÉN. *Di alcuni pittori fiorentini che subirono l'influenza di Lorenzo Monaco* (*L'Arte*, diretta da Adolfo Venturi, fasc. IX-X, Sett.-Ottobre, 1904, pag. 339).



Buone qualità stilistiche presentano gli sportelli di un trittico (n. 16) che si trovava in origine sull'altare dedicato a sant'Ivo nella Pieve; infatti questo santo si vede insieme a san Martino vescovo, a san Giovanni Battista ed a sant'Antonio abate.

Un trittico (n. 17) con la Madonna ed il bambino nel pannello centrale, e quattro santi in quelli laterali: san Giovanni Battista, san Sebastiano, san Giovanni Evangelista e santa Domitilla, rappresenta chiaramente il periodo di transizione tra i vecchi elementi giotteschi del trecento con i nuovi del XV secolo, quando don Lorenzo Monaco affinava e ingentiliva i tipi dei santi e delle Madonne. Questa pittura della Collegiata ricorda moltissimo un trittico della Galleria degli Uffizi (n. 48) che il signor Roger Fry confronta con una tavola della collezione di sir Hubert Parry, attribuendo i due lavori ad un anonimo fiorentino del principio del XV secolo, influenzato dall'arte di Lorenzo Monaco ¹⁾.

Questo umile maestro quattrocentista fu più diligentemente studiato sotto il nome di « compagno di Bicci » dal Sirén ²⁾ che nell'elenco delle sue pitture include questa d'Empoli. Nella Incoronazione della Vergine della Galleria d'arte antica e moderna a Fi-

¹⁾ ROGER FRY. *Pictures in the collection of sir Hubert Parry, at Highnam Court, near Gloucester. Article I. Italian pictures of the fourteenth century.* (« The Burlington Magazine for Connoisseurs illustrated and published monthly », July, 1903, pag. 131).

²⁾ Art. cit., pag. 342-345.



renze, che lo scrittore riproduce nel suo articolo, ritroviamo l'artista più colorito e più perfezionato nel disegno, nel periodo tardo della sua maniera. Prendendo in esame i due lavori della Galleria degli Uffizi e della Collegiata che offrono tra loro le più strette somiglianze stilistiche, dobbiamo ascriverli alla stessa epoca anteriore certamente di qualche anno al quadro ora accennato.

Nel trittico d'Empoli mancano gli angeli adoranti ai piedi del trono, quali vediamo in quello degli Uffizi; ve ne sono invece due altri nel fondo che tengono un drappo rosso ricamato in oro. Identico il tipo della Vergine; il bambino Gesù tiene ugualmente una rondine nella mano sinistra e indossa una tunica rosa, legata dalla stessa cintura. Dei quattro santi degli scomparti laterali con i caratteristici capelli a ciocche serpeggianti sulle spalle, il san Giovanni Battista ed il san Giovanni Evangelista sono riprodotti sul medesimo modello. Il primo col braccio piegato ad angolo retto, il rotulo, le gambe divaricate ed i piedi deformi con l'estremità arcuata. Il secondo ha la penna come nell'atto di scrivere ed il libro tenuto dalla mano coperta dal manto, posizione ripetuta anche nel santo omonimo della Incoronazione della Madonna. Le condizioni però della pittura d'Empoli sono molto più infelici, specialmente nel manto della Vergine scrostato, che ha perso quasi tutto il colore originale. Il trittico non decorava un altare della Pieve, giacchè proviene dalla chiesa di san Giovanni Batti-



sta a Monterappoli nei dintorni d'Empoli, ma sempre nella sua Comunità.

Ma alla fine doveva l'ignoto pittore rompere il mistero che circondava la sua personalità e svelare il suo nome che non è Francesco Rosselli, come credette di leggere il Berenson ¹⁾ su una tavola firmata da lui trovata a Staggia, ma Rossello Franchi, come giustamente dimostra il dott. Giovanni Poggi ²⁾. Al Berenson risale però sempre il merito di aver resa possibile la soluzione di questo problema artistico. La graziosa tavola di Staggia che egli riproduce nel suo articolo è un'opera d'arte più evoluta e posteriore ai due trittici d'Empoli e degli Uffizi; e se per questo si discosta un po' da essi, si avvicina moltissimo invece al quadro della Collezione Parry.

Due tavole che portano il n. 18 e sono provenienti dalla Pieve, facevano evidentemente parte di un trittico; l'una è uno scomparto laterale con le figure di san Giovanni Evangelista e san Leonardo, l'altra è lo scomparto centrale con la Madonna, il bambino Gesù ed il donatore inginocchiato. Il ricco trono gotico è formato da strane colonne a spirale; sui capitelli sono punteggiati con un punteruolo sul fondo d'oro i simboli dei quattro evangelisti. Col medesimo gusto decorativo sono eseguiti gli arabeschi del pavimento,

¹⁾ BERNHARD BERENSON. *Due quadri inediti a Staggia. Rassegna d'Arte*, diretta da Guido Cagnola e Francesco Malaguzzi Valeri, Gennaio 1905, pag. 10-11).

²⁾ *Rivista d'Arte*, N.º I, Firenze 1905, pag. 24.



BICCI DI LORENZO. — *La Madonna in trono col bambino Gesù ed il committente Simone Guiducci di Spicchio.* — *San Giovanni Evangelista e san Leonardo.*

(Galleria della Collegiata)



ripetuti anche nello scomparto laterale. Una fresca e brillante gamma coloristica anima il sacro soggetto, tanto nel manto azzurro della Vergine, come nella tunica bianca a ricami d'oro del bambino Gesù che vediamo vispo e scherzoso in piedi sulle ginocchia della Madonna, nell'atto di prenderle il dito mignolo per mantenersi più sicuro in quella posizione.

Il dott. Giovanni Poggi mi faceva osservare che l'autore di queste due tavole non poteva essere che Bicci di Lorenzo (n. 1373, m. 1452) e le sue giuste osservazioni erano confermate, come vedremo, dalle più particolareggiate e precise notizie d'archivio, oltre che dal confronto col trittico n. 1533 della Galleria degli Uffizi; ma la Madonna ed il bambino Gesù d'Empoli sono più raffinati nel disegno e gustosi nella modellatura e nella intonazione, rivelando a parer mio uno dei lavori più evoluti e simpatici del maestro.

Quanto ai documenti, già il Milanese ¹⁾ ci faceva sapere come Bicci di Lorenzo nel 1423 lavorasse una tavola che andò a Empoli per la cappella di Simone Guiducci da Spicchio e riporto in proposito due partite levate dai quaderni di cassa dell'Archivio di Santa Maria Nuova.

MCCCCXXIII ²⁾

[*Bicci dj Lorenzo dipintore*] *E de dare a dj 2 di dicembre per luj a bastiano dj Johanni battiloro per*

¹⁾ Op. cit., tomo II. pag. 66, nota 3-4.

²⁾ *Archivio dell'Arcispedale di Santa Maria Nuova*. Quaderno di Cassa 1422-24, a c. 42^t. Ho ricopiato il documento che non è corretto nella trascrizione del Milanese.



700 pezzi doro datj per la tavola si fae per Simone da Spicchio a ss. 66 contantj porto luj decto.

LL. 23. ss. 2

Alla partita del 1426 pubblicata dal Milanese ¹⁾ va poi intercalata questa da lui ommessa e che fa seguito alla prima: *E dj 29 digienaio 1423 lire ventiquattro per luj a bastiano battiloro per sua cedola per costo di tutto loro che bisogna per la decta tavola per tutto.*

LL. 24. ²⁾

Questo Simone di Guiduccio da Spicchio possedeva nella Pieve d'Empoli una cappella, dedicata a san Leonardo e qui si trovava in origine la tavola d'altare di Bicci di Lorenzo; infatti fra i santi vi è appunto il santo protettore ed ai piedi della Vergine il ritratto del donatore. Questi fece testamento il 16 Agosto 1417 istituendo erede lo Spedale di Santa Maria Nuova compresa la cappella che voleva fosse ornata in quel modo che parrà più conveniente ai suoi eredi:

Item voluit disposuit et ordinavit testor predictus quod dicta cappella sancti leonardj plebis de empoli per cum incepta de bonis ipsius testatoris per infrascriptos eius heredes perfectionj tradatur et hornetur eo modo et forma prout et sicut conveniens est et infrascriptis suis heredibus videbitur et placebit. Et amore dei et in-

¹⁾ Op. cit., pag. 66.

²⁾ *Archivio dell'Arcispedale di Santa Maria Nuova. Quaderno di Cassa 1422-24, a c. 42^t.*



tuitu pietatis et anime reliquit Jure legati Dicte cappelle ¹⁾).

Ed essendo vacante per la morte *Presbiterii Thomasi Juliani Guidonis de spicchio R.^{dux} dominus Leonardus bonefidei Hospitalarius sancte Marie nove ac unicus dicte Cappelle Patronus elegit et presentavit Presbiterum Leonardum cei Canonicum emporiensem, qui etiam fuit confirmatus a, Domino Donato de Marinellis vicario R.^{di} Archiepiscopi florentini et fuerunt expedite Bulle in Archiepiscopali Palatio sub die trigesima prima Mensis Decembris Anno incarnationis Dominice Millesimo quingentesimo quinto que bulle extant in Armario Bibliothecae R.^{di} Domini Hospitalarij.*

Anno deinde Dominice incarnationis Millesimo quingentesimo vigesimo die vero vigesima Mensis Julij, Predictus presbiter Leonardus cum consensu R.^{di} Domini Leonardi Hospitalarij prefati dictam Cappellam resignavit in favorem presbiteri Ursi Bartolomei de emporio cum reservatione pensionum Ducatorum quattuor, et expedite fuerunt Bulle a R.^{mo} Domino Julio Cardinali de Medicis tunc Tuscie legato: que Bulle extant in Armario Bibliothecae R.^{di} Domini Hospitalarij ²⁾).

Secondo un atto pubblico rogato il 22 Novembre 1568 dal notaio fiorentino ser Jacopo Contrini, Isidoro di Monteacuto concesse il patronato di questa

¹⁾ *Archivio dell'Arcispedale di Santa Maria Nuova. Libro: Verde. Testamenti, 1389-1420, a c. CCLXXI^t.*

²⁾ *Archivio dell'Arcispedale di Santa Maria Nuova. Libro dei Patronati ecclesiastici, a c. 54^t.*



cappella di san Leonardo a Francesco di Cipriano Guiducci da Spicchio, ai suoi figli maschi e discendenti per linea mascolina, estinta la quale il patronato doveva passare allo spedale; ed a questo il soprannominato Francesco doveva fornire ogni anno una libbra di cera bianca a cominciare dal 6 di Novembre del 1568 ¹).

I Guiducci da Spicchio sono ricordati ancora per diversi anni quali unici padroni della cappella: così, il 12 Luglio 1594 Francesco, e l'11 Maggio 1615 Fabio di Francesco di Cipriano. Nel 1632, 1648, 1649, 1699, 1730 essa passò sotto la giurisdizione dei vari spedalinghi, di Santa Maria Nuova, tra i quali troviamo solo ricordati monsignori Filippo Ricasoli e Giuseppe Martellini ²).

È con ragione assegnato alla scuola senese del XV secolo un trittico (n. 19) proveniente dalla soppressa chiesa di san Mamante presso Empoli, e che ancora nel suo stato di rovina ci fa gustare qualche chiara e brillante nota di colore. È un artista che era probabilmente anche un miniatore ed infatti si rivela superiore nelle piccole figure di santi e nella Pietà dipinte nella predella. Nello scomparto centrale la solita rappresentazione della Madonna, col bambino che tiene un uccello; intatto è l'azzurro manto della Vergine

¹) *Archivio dell'Arcispedale di Santa Maria Nuova*. Libro di contratti di ser Jacopo Contrini. Segnato: V. 2, a c. 94^t.

²) *Archivio dell'Arcispedale di Santa Maria Nuova*. Libro dei Patronati ecclesiastici, a c. 55^r.



DON LORENZO MONACO. — Trittico con le figure della Madonna, di Gesù bambino, di san Donnino, san Giovanni Evangelista, san Pietro e sant'Antonio.
(Galleria della Collegiata).



ottenuto collo stemperamento del più bel lapislazzuli come faceva l'Angelico; sciupata è la faccia dove è caduto il colore. Genuino e conservato perfettamente il bambino che indossa una tunica ricamata in oro ed un mantello di lacca rosa. Negli sportelli laterali sono dipinti sant'Antonio abate, santa Caterina, san Girolamo e san Giovanni Battista in cui si osserva il brutto disegno della mano col polpastrello ingrossato.

Poco più di trent'anni aveva don Lorenzo Monaco (nato verso il 1370 morto nel 1425?) quando dipingeva il trittico della Collegiata d'Empoli, ancora fedele alle tradizioni giottesche e lontano da quella smagliante sinfonia di colori che nove anni dopo nel 1413 doveva eternare in una monumentale Incoronazione della Madonna, ora troneggiante in una sala della Galleria degli Uffizi, dove il capolavoro rivive nella sua vera luce in un ambiente più degno, per opera di quel geniale ordinatore di Gallerie che è il comm. dott. Corrado Ricci. Ma sotto l'intonazione cupa della pittura della Collegiata si ritrova lo stile personale del maestro nel tipo specialmente della Vergine, che resta quasi immutato nelle opere posteriori come nel trittico (n. 41) del 1410 alla Galleria degli Uffizi; e così altre volte si ritroverà il caratteristico sant'Antonio abate con la testa insaccata nelle spalle.

Le condizioni della tempera non sono perfette ed i colori stanno per staccarsi in alcuni punti; dell'incarnato del volto della Madonna non è restato che qualche trac-



cia rosea sui pomelli delle gote e sul mento; manca la cuspide del pannello centrale. Tuttavia una poesia avvolge tutta la composizione, la sublima, l'irradia del fascino più sottile e suggestivo, costituendone una delle perle più rare della raccolta pittorica adunata in queste sale. La Vergine — a cui fan degna compagnia i quattro santi degli scomparti laterali: san Donnino, femmineo adolescente, il rude san Giovanni Battista, il maestoso san Pietro ed il contemplativo eremita sant'Antonio — sorregge in grembo e non in braccio il fanciullo, che tiene un libro e si aggrappa al collo materno. La posizione strana di lei seduta a terra su un cuscino con un ginocchio sollevato fu secondo il Sirén ¹⁾ sconosciuta all'arte fiorentina della prima metà del XIV secolo, mentre sarebbe stata adottata nella bottega di Lippo Memmi; la ritroviamo poi in una tavola di casa Vecchietti a Bibbiena che il Toesca ²⁾ attribuì a don Lorenzo ed il Sirén con più ragione ad un suo scolaro.

Se il tempo non ha rispettato il dipinto, fortunatamente la mano di un ritoccatore non l'ha offeso e sul vecchio oro vivono nella loro integrità artistica le figure sognate dal monaco, che volle quasi pregare con loro nel detto che scrisse in omaggio alla

¹⁾ OSVALD SIRÉN. *Don Lorenzo Monaco*. Strassburg, J. H. Ed. Heitz. (Heitz & Mündel), 1905, pag. 40.

²⁾ PIETRO TOESCA. *Ricordi di un viaggio in Italia*. *L'Arte*, diretto da A. Venturi, fasc. VIII-X, Agosto-Ottobre 1903, pag. 226-228).



Madonna con l'anno d'esecuzione del lavoro: AVE MARIA GRATIA PLENA DOMINVS TECVM ANO DOMINI MCCCCIII. E giustamente afferma il Sirén « che il trittico d'Empoli non solo sovrasta tra le rimanenti produzioni dello stesso tempo di Lorenzo ed anche come composizione lineare è la più completa che abbia fatto fin qui. Il disegno è più abile e sicuro, ma anche più delicato e più ricco in mezze tinte delle precedenti pitture » ¹⁾ cioè le Madonne del Museo dell'Imperatore Federico a Berlino, dell'Accademia di Siena, del sig. G. Fischer a Washington e del cav. Aldo Noseda a Milano, che il Sirén riproduce nel suo ottimo studio monografico. Guardando il bel san Donnino e il san Giovanni Battista d'Empoli in animata conversazione, ci accorgiamo come don Lorenzo abbia rinnovato il suo stile con una più diretta osservazione del vero; e così atteggia il festoso cane levriero presso il san Donnino, rilevandone le agili forme con grande facilità di pennello.

All'artista domandereste invano quella compattezza di masse scheletriche, quella illusione plastica del rilievo anatomico che Giotto esprime magistralmente. Le sue immagini sono quasi incorporee ed il panneggiamento come il chiaroscuro, hanno quel non so che di fluido e vaporoso, quale vedremo più sensibilmente inteso nell'opera dell'Angelico.

Gli sportelli laterali di un trittico (n. 21) che era

¹⁾ Op. cit., pag. 39-40.

nella Pieve e di cui manca la parte centrale, rivelano nelle figure di san Giovanni Evangelista, di santa Caterina, di san Giovanni Battista e d'un santo vescovo il migliore seguace che io conosca di don Lorenzo Monaco, ed infatti sono attribuiti alla sua scuola. La pittura essendo vicina all'altra del maestro, si possono facilmente fare i confronti, rilevando le notevoli affinità di stile sia nel modo di piegare le vesti, come nella scala dei toni coll' identico color malva.

Solo nelle mani egli si mostra debole disegnatore e lontano dal maestro, mentre gli è così vicino in tutto il resto. È pur troppo un artista a noi sconosciuto e che si stacca da tutti gli altri scolari o imitatori di don Lorenzo Monaco che possiamo meglio classificare, quale p. e. Cennino Cennini a cui non solo si deve attribuire il quadretto del primo corridoio degli Uffizi, se la firma è autentica, ma anche la Madonna posseduta dal signor Carlo Loeser e l'altra di casa Vecchietti a Bibbiena.

La tavola d'altare (n. 22) proveniente dalla Collegiata, con la Madonna in trono e Gesù bambino tra i santi Matteo apostolo, Guglielmo, Barbera e Sebastiano, i cui nomi distintamente leggiamo sulle aureole, è ascritta erroneamente alla scuola senese del XV secolo, mentre come vedremo è un'opera autentica del prete Pier Francesco Fiorentino. Anche il Cavalcaselle ¹⁾, che è stato il primo a farci conoscere questo mediocre pittore vis-

¹⁾ Op. cit., vol. VII, pag. 503.



Scuola di don LORENZO MONACO. — Sportelli di un trittico con le figure di san Giovanni Evangelista, di santa Caterina, di san Giovanni Battista e d'un santo vescovo.

(Galleria della Collegiata)

suto nelle ultime tre decadi del quattrocento, ricorda come sua pittura questa d'Empoli, che il Berenson



Prete PIER FRANCESCO FIORENTINO. — *La Madonna in trono con Gesù bambino tra i santi Matteo apostolo, Guglielmo, Barbera e Sebastiano.*

(Galleria della Collegiata).

Fot. Cioni e Cantini.

incluse invece tra le opere di Benedetto Bonfigli ¹⁾. È da notarsi però che il Berenson stesso, in un suo

¹⁾ BERNHARD BERENSON. *The central italian painters of the Renaissance.* London-New York, 1899, pag. 137.



più recente volumetto sui pittori fiorentini, se nell'importante e numeroso elenco delle opere di Pier Francesco, ommette il quadro della Collegiata ¹⁾, lo ricorda come suo senza specificarne il soggetto, nell'indice ²⁾. È chiaro che non si tratta di un errore, ma d'una semplice svista materiale alla quale il critico potrà rimediare in una nuova edizione di questo libro e dell'altro, così indispensabili guide ad ogni studioso dell'arte.

Ritornando al nostro modesto pittore, dirò subito che è uno dei più strani retrogradi in un'epoca di pieno Rinascimento, ma in fondo a tutti i suoi difetti vi è una personalità di stile d'un certo interesse e tale da far conoscere subito le opere sue e distinguerle da quelle dei suoi contemporanei. Egli è povero di colore, ignora le più elementari regole di prospettiva, appiattisce le sue figure sul fondo senza alcuna forza di rilievo. Tra le sue particolarità, noterò lo spostamento a sinistra delle bocche pel quale i sacri personaggi fanno una smorfia trasformando comicamente la loro fisionomia, il modo di contornare le ciocche serpeggianti dei capelli e delle barbe che sembrano intagliate nel legno e le occhiaie marcate da più tratteggi d'ombre. Egli stende quasi liquida e trasparente la sua tempera per dare alle carni delle Madonne tutta

¹⁾ BERNHARD BERENSON. *The Florentine Painters of the Renaissance with an index to their works*. G. B. Putnam's sons, London. New-York, 1903, pag. 132-134.

²⁾ Op. cit., pag. 145.

la voluta diafanità, dissanguandole il più possibile come in questa d' Empoli ; mentre nelle vesti appare



Prete PIER FRANCESCO FIORENTINO. — *Madonna in trono circondata da otto santi con la piccola figura del donatore in ginocchio.*

(Chiesa di sant'Agostino e san Gimignano).

Fot. Lombardi.

spesso sordo d'intonazione, senza alcuna brillantezza e luminosità. La paternità di questo lavoro è indiscu-



tibile, quando lo si confronti con il quadro della chiesa di sant'Agostino a San Gimignano, che il prete Pier Francesco Fiorentino ha firmato e dipinto nel 1494. Per quanto qui l'artista sia più evoluto, vi troveremo non solo punti di notevole somiglianza, ma le più evidenti caratteristiche della sua maniera e prima di tutto nell'impiantito segnato da linee circolari ora grandi, ora piccolissime più o meno irregolari, presentando sempre una superficie verticale, giacchè manca lo sfondo prospettico del piano.

La Madonna di San Gimignano, circondata da otto santi, è più bella, più paffuta e tondeggiante nel volto, e le bocche delle figure non hanno quello spostamento così marcato. Le mani inanellate del sant'Agostino in ginocchio, rammentano molto quelle della Vergine della Collegiata. Il sant'Andrea di San Gimignano presenta le stesse ciocche di capelli a bioccoli ed i baffi del san Guglielmo d'Empoli. Il san Pietro martire identico al san Francesco in un altro lavoro di Pier Francesco Fiorentino (l'Adorazione del bambino Gesù nella Accademia di Belle Arti di Siena) ha i medesimi legnosi tratti morfologici del san Matteo Apostolo della Collegiata che non è più glabro, ma barbuto.

Pier Francesco Fiorentino fa tenere ai suoi santi la palma come una penna da scrivere, così nel san Matteo Apostolo ora nominato e nel san Pietro Martire di San Gimignano. Il san Sebastiano d'Empoli dalla corta zazzera, con gli occhi sgranati e la grande bocca dalle labbra carnose, ripete in caricatura il tipo del san



Lorenzo della chiesa di sant'Agostino. La Madonna della Collegiata si avvicina più a quella dell'Accademia di Siena anche nell'abbigliamento, nella tunica specialmente, serrata più su della vita e che si allarga colle stesse pieghe longitudinali e parallele. Il suo bambino Gesù che ha il collo torto presenta meno questo difetto nella tavola d'Empoli. La finezza con cui è eseguito il diadema della santa Barbera volta di profilo, farebbe credere che l'artista lo avesse copiato dal vero da qualche modello fornitogli da un valente orafo.

Se si dovesse approssimativamente assegnare una data al quadro d'Empoli io lo collocherei tra quello dell'Accademia di Siena che è più primitivo e influenzato da Benozzo Gozzoli e l'altro di San Gimignano, ascrivendolo a qualche anno avanti il 1494.

Una piccola tavola (n. 24) alta 0,437 e larga 0,343, racchiusa in una cornice più moderna, era posseduta dal signor Carlo Romagnoli; sul suo cartellino leggo il nome di Masaccio seguito da un punto interrogativo. Lo Schmarsow¹⁾ ritiene questa pittura un lavoro giovanile di fra Filippo Lippi e, pur riconoscendo che tanto la Madonna come il san Michele sono imitati da Masaccio, nella composizione, nei tipi e nel panneggiamento ritrova tutte le caratteri-

¹⁾ A. SCHMARSOW. W. OETTINGEN. *Kunsthistorische Gesellschaft für Photographische Publikationen*. Siebenter Jahrgang, 1901.



stiche delle opere di fra Filippo, mentre a suo credere l'ornamento plastico sul trono è un indizio d'una data primitiva che non s'accorda più nè col Pesellino, nè con fra Diamante.

Nell'ultima edizione tedesca del *Cicerone* ¹⁾ si continua a mettere avanti come ipotesi il nome del Pesellino che il Berenson ²⁾ aveva già definitivamente scelto per l'attribuzione del quadretto d'Empoli, considerandolo anzi il primo passo in ordine cronologico della produzione del maestro, ancora con elementi stilistici che ricordano la maniera di fra Filippo e dell'Angelico. Tra questi pareri esiste una nota d'accordo, giacchè l'arte di fra Filippo e del Pesellino ha delle consanguineità notevoli; ma se qualche vaga reminiscenza dei grandi artisti salta fuori dalla tavola della Collegiata, in essa, a parer mio, non abbiamo la certezza della loro diretta esecuzione, quale altre opere ci tramandarono.

Per me essa è lavoro d'un simpatico ma anonimo artista del quattrocento, che vivendo in un'epoca consacrata da quegli ingegni massimi, respira per così dire la stessa aria ricca di germi nuovi; così sa amalgamare alle qualità tecniche del miniatore, la grandiosità della composizione e la robustezza della modellatura.

¹⁾ Op. cit., Malerei, pag. 654.

²⁾ B. BERENSON. *A miniature altar-piece by Pesellino at Empoli.* (*Revue Archéologique*, publiée sous la direction de mm. Alex. Bertrand et G. Perrot. Paris, Ernest Leroux éditeur, 1902. I, pag. 191-195).

La Madonna siede maestosa sul trono gotico scolpito con la spalliera ornata di fiori ed i braccioli



*La Madonna in trono col bambino Gesù
circondata da santi e angeli.*

(Galleria della Collegiata).

dalle larghe e mosse volute, come di fogliame. Angeli e santi le fanno leggiadra corona recando la luce aurea dei loro nimbi come cesellati; mentre sprazzi



argentini sui gradini e sulle vesti danno più vigore di chiaroscuro all'ambiente ed ai personaggi. Con una flessibilità di virgulto un angioło s'inchina al cospetto di Gesù bambino e qui come nei due altri angiołi genuflessi dinanzi agli scalini, di cui uno intento a suonare l'organo, l'artista trova delicate armonie di linea. Dei tre santi rappresentati, il san Michele dagli occhi bovini sembra eseguito da un mediocre pennello e stona rispetto al san Bartolomeo che è come lui in piedi presso la scala. Questa figura tutta ammantata in una specie di antico pallio presenta un magistrale studio di pieghe; così anche l'angioło che suona l'organo e l'anonimo santo in veste monacale, dietro il san Michele, volto di profilo verso il bambino Gesù in umile e pio atto d'adorazione.

Non artista di primissimo ordine, ma interessante e degno di studio è Francesco Botticini, nato nel 1446, morto nel 1498, vissuto dunque nell'epoca classica della Rinascita fiorentina. Egli nel suo eclettismo si avvicina ora all'uno, ora all'altro dei grandi maestri suoi contemporanei, ma piuttosto che dal Botticelli con cui è stato a torto confuso, sembra derivare più direttamente dalla scuola dei forti modellatori, il Verrocchio, il Castagno ed il Pollaiolo.

Due angiołi adoranti, dipinti negli scomparti laterali del tabernacolo di san Sebastiano in questa Galleria della Collegiata, e ricordati dal Vasari col nome del Botticelli — « e nella pieve d'Empoli, da quella banda, dove è il San Bastiano del Rossellino, fece due Angeli »



FRANCESCO BOTTICINI. — *Un angelo nel tabernacolo di san Sebastiano con la figura della committente.*

(Galleria della Collegiata).

Fot. Alinari.



tipo verrocchiesco si trasforma un poco, le pinne nasali sono meno grosse, le narici meno dilatate ed il mento meno pieno. Una soave mestizia contemplativa adombra le faccie, l'una appare anche affaticata con gli occhi cerchiati. Il colore monotono è steso con morbidezza, senza aver mai vivacità neppure sulle vesti. Le mani, forti nelle giunture, ma elegantissime, sono disegnate magistralmente e così i piedi; ed in entrambe le visioni è la grazia più squisita, il gusto più raffinato del decoratore che ci dà una così gradevole sensazione.

Dal romanticismo pittorico di queste figure, passiamo in piena realtà nei ritratti dei due donatori inginocchiati e preganti. L'uomo a capo scoperto, vestito di bruno, colla berretta sulle mani giunte, porta la zazzera e fissa lo sguardo in alto con intenso fervore religioso; per le spiccate caratteristiche morfologiche del volto, si direbbe sulla quarantina, mentre la donna nell'abbigliamento vedovile dimostra circa settant'anni, sembrando così sua madre. Le borse degli occhi, la piega profonda che taglia longitudinalmente la faccia, partendo dalle pinne nasali, gli angoli della bocca ripiegati in basso, tutto esprime la vecchiaia ed anche la sofferenza per un lutto recente. È essa forse che in memoria del caro estinto con un voto di fede ha lasciato questo dono alla chiesa? Questo tipo che ha qualcosa di monastico, noi ritroviamo nella *santa Monaca* tra monache, nel transetto di destra della chiesa di *santo Spirito* a Firenze e nella *santa Monaca* (n. 60)



della Galleria d'Arte antica e moderna attribuite a Francesco Botticini ¹⁾. Questa figura di donatrice ci ricorda un'altra donna pure inginocchiata nell'affresco bellissimo di Cosimo Rosselli nella chiesa di sant'Ambrogio a Firenze.

Eseguite con tocco elegante e piene di vena narrativa le quattro piccole storie della predella relative alla vita di san Sebastiano. Non le trovo inferiori ai pannelli come crede il Cavalcaselle; la loro apparente indeterminatezza dipende dal deperimento di alcune parti, ma meglio averle lasciate così, piuttosto che affidarle a qualche zelante ritoccatore. Il restauro e la ripulitura palese nei due scomparti furono condotti con cura salvando il lavoro e conservando l'impronta genuina del maestro. Nel 1889 pare che fossero in cattivo stato di conservazione e che l'intonaco minacciasse di staccarsi, fu rimediato ai danni coll'apposizione di veli nelle parti sollevate ²⁾.

Sui due sguanci della cornice del tabernacolo vi sono due stemmi con tre pannocchie di granturco legate insieme alle loro foglie e fu creduto con qualche verosimiglianza che si riferissero alla famiglia Pannocchi. Per il possesso del tabernacolo con la statua,

¹⁾ BERNHARD BERENSON. *The Florentine Painters of the Renaissance with an index to their works*. G. B. Putnam's sons. New-York. London, 1903, pag. 109.

²⁾ *Archivio storico dell'Arte*, diretto da D. Gnoli, 1889, pag. 172.



come accenna anche il Cavalcaselle ¹⁾, si aprì una lite tra le famiglie Rimbolti e Salvagnoli.

Il quadro della Galleria d'Arte antica e moderna a Firenze, che abbiamo considerato come il più somigliante ai due angioli d'Empoli si direbbe anteriore; certo è meno elaborato e le pieghe cartacee della tunica sembrano bagnate e quindi prive di scioltezza e di movimento. Confrontando tuttavia l'angiolo di destra del tabernacolo con l'arcangiolo, vi ritroveremo lo stesso pennello, la medesima cifra tecnica dell'artista.

Il capolavoro del Rossellino non poteva essere più degnamente glorificato; l'intagliatore fantasioso ha poi sparso di tutta una fiorita di motivi ornamentali i pilastri e l'architrave dove si vedono pannocchie di granturco. In tal modo l'arte sua si è messa all'unisono con quella del pittore per dare nuova vita di bellezza al santo appassionato e dolente; peccato però che la recente ridoratura attenui l'effetto dell'insieme.

Da questo lavoro di Francesco Botticini passiamo all'ultima affermazione del suo stile rappresentato dal monumentale tabernacolo del Sacramento che gli sta di faccia. Se rudi e plastiche sono le due figure di sant'Andrea e di san Giovanni Battista dipinte nei due grandi pannelli, vi sono storie della predella in cui palpita ancora l'ardore giovanile con la stessa sentimentalità di un'anima sognatrice di bellezza. Magnifico, su-

¹⁾ Op. cit., vol. VII, pag. 120, nota.



prettamente decorativo tutto l'intaglio nell'esuberante fioritura di motivi che rivestono i pilastri, le svelte colonne tortili, i capitelli, le mensole, l'arcata della nicchia vuota ove era collocato il ciborio; ma anche qui una sfacciata ridoratura ha imbellettata l'antica tonalità a scapito della pittura e della stessa ornamentazione. Certo che in questa sala lunga e stretta, secondo la forma delle compagnie, l'opera resta sacrificata; e così a ridosso è impossibile abbracciarne l'insieme e goderne l'effetto voluto dall'artista che l'aveva eseguita per l'altare maggiore della Pieve.

Fortunatamente su questo tabernacolo possediamo dei documenti interessantissimi che ne tessono la storia completa; al Milanese il merito di averli pubblicati se non integralmente, nelle parti essenziali ¹⁾; ed al Cavalcaselle quello di averne accennato altri, indicandone la fonte d'archivio ²⁾. Questi documenti che ho tutti letti, non sono, fatta eccezione di alcuni, che il riassunto dei protocolli notarili trascritti dal Milanese.

Già il 31 Maggio 1483 la compagnia di sant'Andrea pensava a fare *uno ordinamento dove istese el santissimo chorpo di christo alatare magore della pieve dempoli*, designando per ciò 4 uomini, che il primo d'Aprile 1483 *avessero alturità e balia per tutto chorpo della chon-*

¹⁾ G. MILANESI. *Nuovi documenti per la Storia dell'Arte Toscana dal XII al XV secolo*. Firenze, G. Dotti, 1901.

²⁾ J. A. CROWE. G. B. CAVALCASELLE. *A new history of Painting in Italy*. Vol. II, London, John Murray, 1864, pag. 453.



FRANCESCO BOTTICINI. — *Sant' Andrea nel tabernacolo del Sacramento.*

(Galleria della Collegiata).

Fot. Alinari.



*pagia (sic) a potere ispendere da lentrare della chompan-
gia (sic) a fare questo tabernacholo del santissimo chorpo
di christo a fallo efare fare in quello modo e forma
dalloro volonta prodotta ¹⁾.*

Tutto il tabernacolo, compresi i lavori d'intaglio e doratura, fu allogato a Francesco di Giovanni di Domenico di Piero, il 28 Marzo 1484 dalla compagnia di sant'Andrea: *locaverunt Francisci Johannis Domini Pieri pictori de Florentia presenti - ad pingendum, de aurandum et ornandum coloribus, picturis, figuris et sculptionibus et aliis ornamentis infrascripte tabule.* Questo tabernacolo doveva esser collocato sull'altare maggiore della Pieve di sant'Andrea, secondo un disegno che presenterà lo stesso Francesco coll'obbligo di finire *tabulam et tabernaculum cum omnibus suis pertinentiis* in due anni a datare dal 15 d'Agosto 1484. Un arbitro era eletto dalla società o compagnia di sant'Andrea ed un altro dal pittore ed essi erano incaricati di giudicare il valore delle pitture del tabernacolo, assegnando a Francesco quaranta fiorini empolesi; ogni ulteriore residuo di mercede e di pagamento dichiarato dagli arbitri doveva la società dare all'artista ²⁾.

¹⁾ *Archivio dell'Opera di sant'Andrea.* Municipio d'Empoli. Libro di tratte e partite della compagnia di sant'Andrea d'Empoli, 1460-1507, a c. 39^r.

²⁾ G. MILANESI. *Nuovi documenti per la Storia dell'Arte Toscana dal XII al XV secolo.* Firenze, G. Dotti, 1901, pag. 132-133.



Queste notizie sull'allogazione del lavoro si trovano riassunte in un altro documento ¹⁾).

Spigolando questi antichi ricordi si vede quanta importanza fosse data dalla compagnia di sant'Andrea ad una opera che rappresentava il massimo ornamento della loro chiesa ed il massimo simbolo della loro fede. Così si eleggevano tre sindaci e procuratori per *convenire col dipintore a fallo fare e condurre la tavola in perfezione* ²⁾, mentre poi il 14 Maggio 1491 ad artisti come: Domenico Ghirlandaio, Filippo di Giuliano, Neri di Bicci e Alessio Baldovinetti, si affidava il giudizio sul prezzo delle pitture e del tabernacolo ³⁾. Ogni cura si poneva per la conservazione perfetta del lavoro ed infatti il 24 Aprile 1491 fu deciso che certi uomini fossero adibiti *al servizio e provvedimento della tavola e tenella netta e averne guardia in tal modo non fuse guasta* ⁴⁾.

Il 24 Maggio 1491 si deliberava che fossero finite le pitture ed il tabernacolo, per cui si assegnava la somma di quattrocento e più fiorini larghi in oro,

¹⁾ *Archivio dell'Opera di sant'Andrea*. Municipio d'Empoli. Libro di tratte e partite della compagnia di sant'Andrea d'Empoli, 1460-1507, a c. 41^t.

²⁾ *Idem c. s.*, a c. 64^r.

³⁾ G. MILANESI. *Nuovi documenti per la Storia dell'Arte Toscana dal XII al XV secolo*. Firenze, G. Dotti, 1901, pag. 160-161.

⁴⁾ *Archivio dell'Opera di sant'Andrea*. Municipio d'Empoli. Libro di tratte e partite della compagnia di sant'Andrea d'Empoli, 1460-1507, a c. 65^r.



FRANCESCO BOTTICINI. — *San Giovanni Battista nel tabernacolo del Sacramento.*

(Galleria della Collegiata).

Fot. Alinari.



insistendo che fossero collocate sull'altare maggiore nella cappella della Purificazione della Madonna e in più luoghi fossero dipinte le insegne della società ¹⁾ o meglio *l'arme di detta chompagnia*, cioè le croci sul calvario come vediamo sulle vesti dei fratelli di essa in un quadretto della stessa Collegiata; e qui sul tabernacolo sono intagliate come motivi decorativi insieme ai calici coll'ostia consacrata. Ma prima di far tutto questo ci voleva la concessione del piovano della Pieve messer Giovanni d'Andrea, del Capitolo, degli Operai e del Popolo, essendovi presenti anche due rappresentanti delle due compagnie del Crocifisso e di san Lorenzo: questo ricordo porta la data del 24 Maggio 1491 ²⁾.

Ed ecco ora come il tabernacolo da Firenze fu trasportato a Empoli e collocato sull'altare:

Richordo questo di 28 di maggio 1491 e adi sabato, chome gluomini della chompagnia feceno venire la tavola del chorpo di christo da firenze, furo sopra a cio zanobi di bastiano ser giovanni delomo buto di bianco e, tolseno 20 fachini a falla condure fuore de le porte tutti insieme e si si pose in sue latare el mezzo la notte a di primo di gugio (sic) 1491 ³⁾.

¹⁾ G. MILANESI. *Nuovi documenti per la Storia dell'Arte Toscana dal XII al XV secolo*. Firenze, G. Dotti, 1901, pag. 161.

²⁾ *Archivio dell'Opera di sant'Andrea*. Municipio d'Empoli. Libro di tratte e partite della compagnia di sant'Andrea d'Empoli, 1460-1507, a c. 66 r.

³⁾ Idem, c. s., a c. 66 r.



Francesco Botticini morì il 16 di Gennaio 1498, lasciando incompiute le pitture ed allora il pivano della Pieve ed i due eletti con piena autorità degli uomini e ufficiali della compagnia di sant'Andrea incaricarono il figlio Raffaello di finirla per la fine del Settembre del 1504 al prezzo di trenta fiorini d'oro. Ora il documento trascritto dal Milanese ¹⁾ porta la data del 10 Agosto 1504, quindi essendovi poco più di un mese per l'esecuzione è facile capire che poco restasse a fare e che la parte essenziale fosse tutta dovuta al padre Francesco.

Le figure maestose dei santi dipinte in una finta nicchia, sono in ottimo stato di conservazione, rivelando però il colorito sordo e monotono proprio a Francesco Botticini con certe marcate angolosità di modellatura. Lo studio del panneggiamento più sobrio nel sant'Andrea, diventa tormentato nel san Giovanni Battista. Dal volto del sant'Andrea chiomato e barbuto emergono la vigoria e la nobiltà dei lineamenti che l'artista segna con tocco sicuro; il rilievo delle mani dà loro un aspetto più plastico che pittorico e le pieghe disposte con una certa larghezza sul manto tolgono un po' di pesantezza al corpo indicando il piegarsi del ginocchio ed il relativo movimento della gamba. Più scritta e legnosa, se vogliamo è l'esecuzione del san Giovanni Battista che sembra riassumere

¹⁾ G. MILANESI. *Le Opere di Giorgio Vasari*, tomo IV, pag. 247.



le tendenze più spiccate e violente del naturalismo fiorentino.

Il volto ossuto, emaciato, contornato dalla capigliatura inanellata che quasi si confonde con i velli della pelle di capra, rivela nella espressione degli occhi melanconici la dura vita ascetica e randagia. Tiene in una mano la croce e col gesto dell'altra sembra formulare un discorso ai fedeli. Se le vesti sembrano più intagliate che mosse dalle pieghe, le parti nude come il petto, le braccia e le gambe rivelano un'interessante ricerca del vero. Nel complesso di queste figure io non trovo un seguace della maniera di Sandro Botticelli e di Filippino Lippi, come scrisse il Cavalcaselle ¹⁾, ma piuttosto qualche vago ricordo stilistico del Castagno e del Ghirlandaio, non perchè l'artista volesse copiare l'arte loro, ma perchè quasi inconsciamente era trascinato verso il loro modo di vedere e di sentire.

Le piccole storie della predella non sono tutte condotte con la medesima precisione. Ora dai documenti sappiamo che Francesco Botticini, morì lasciando incompiuto il lavoro. Finite sono le due grandi figure e le storie della predella relative alla vita di san Giovanni Battista, mentre le altre relative alla vita di sant'Andrea sono più abbozzate; qui mi pare possa aver dipinto il figlio Raffaello su uno schema già preparato dal padre.

Il convito di Erode e la decapitazione di san Gio-

¹⁾ Op. cit., vol. VII, pag. 116.