

Anno 3, Numero 3

Contesti d'Arte



UNIVERSITÀ
DEGLI STUDI
FIRENZE

SAGAS
DIPARTIMENTO DI STORIA,
ARCHEOLOGIA, GEOGRAFIA
ARTE E SPETTACOLO



Contesti d'Arte
Rivista della Scuola di Specializzazione in Beni storico-artistici dell'Università di Firenze

Direttore scientifico
Sonia Chiodo

Direttore responsabile
Antonio Pinelli

Redazione
Martina Nastasi

Impaginazione
Baldassare Amodeo

Comitato scientifico
Giorgio Bacci, Maria Novella Barbolani di Montauto, Fulvio Cervini,
Sonia Chiodo, Andrea De Marchi, Gabriele Fattorini, Cristiano Giometti,
Lorenzo Gnocchi, Francesco Guzzetti, Alessandro Nigro,
Donatella Pegazzano, Tiziana Serena, Guido Tigler, Paul Tucker

La rivista è finanziata dalla Scuola di Specializzazione in Beni storico-artistici.

Redazione: Dipartimento di Storia, Archeologia, Geografia, Arte e Spettacolo,
via Gino Capponi 9, Firenze (cristiano.giometti@unifi.it)

Edizione: Fondazione Memofonte, lungarno Guicciardini 9r, Firenze (info@memofonte.it)



Contesti d'arte

SOMMARIO

- 6 *Sonia Chiodo*
Per continuare...

CONTRIBUTI

- 10 *Maria Aimé Villano*
La stauoteca eburnea della chiesa di San Francesco a Cortona
- 25 *Gianluigi Viscione*
Controcanto arcaizzante nella scultura toscana di XII secolo.
Il caso dell'acquasantiera di Gello di Camaiore
- 37 *Elizabeth Dester*
Fortezza e bellezza a protezione e decoro della città.
Le pitture murali della Porta di San Francesco a Volterra
- 48 *Fabiana Carelli*
Nuove riflessioni sugli affreschi trecenteschi di San Cristoforo a Cortona
- 57 *Aurora Corio*
Gusto per l'antico, Medioevo 'all'antica': quattro statue dalla facciata
di Santa Maria del Fiore al cortile di Palazzo Medici Riccardi a Firenze
- 69 *Arianna Latini*
Una proposta per Priamo della Quercia plastificatore:
la predella in legno e stucco della Pinacoteca Civica di Volterra
- 86 *Lorenzo Orsini*
Il fregio dipinto nel Palazzo Minucci Solaini a Volterra
- 99 *Danilo Sanchini*
Un disegno di Piero di Matteo per gli affreschi
del chiostro grande della Certosa di Firenze

- 109 Giulia Majolino
L'Assunta di Cortona: un'attribuzione da rivalutare
per la giovinezza di Federico Zuccari
- 123 Elisa Stefanini
Lavinia Fontana, 'gentildonna' ed artista. La meticolosa costruzione
di un'immagine pubblica e la sua divulgazione tramite gli autoritratti
- 135 Vincenzo Sorrentino
Donato Mascagni a Volterra
- 151 Linda Cioni
La fabbrica Viti e l'invenzione del 'commesso volterrano'
- 166 Sara Migaletto
Sculture, interventi o esperienze? Mauro Staccioli a Volterra negli anni '70

Vincenzo Sorrentino

Donato Mascagni a Volterra

La formazione di Donato Mascagni avvenne nella bottega di Jacopo Ligozzi (1547-1627), pittore di origine veronese che, trasferitosi a Firenze, si legò a Francesco I de' Medici e a suo fratello Ferdinando, coinvolgendo il giovane Donato nei lavori per la decorazione del basamento della Tribuna degli Uffizi¹. La sua data di nascita, fissata da Filippo Baldinucci al 1579, poi genericamente anticipata all'inizio degli anni Settanta del Cinquecento, cade sicuramente prima del 21 agosto 1571, quando risulta battezzato l'unico «Donato di Matteo» menzionato nei registri battesimali dell'Archivio dell'Opera di Santa Maria del Fiore tra i nati nel periodo compreso tra il 1565 e il 1575².

Ai suoi esordi nella bottega di Ligozzi, Mascagni ridipinse alcuni quadretti nella nave che avrebbe condotto Cristina di Lorena a Livorno, realizzò una tela in occasione del suo ingresso a Firenze, fornì disegni ai ricamatori di corte per approntare nuovi arredi e ricevette l'incarico dall'Accademia del Disegno di realizzare due tele per la festa di san Luca³. Infine, l'ultima commissione ricevuta insieme al maestro prima di lasciarne la bottega risale al 1591 e si riferisce alle lavagne per il Salone dei Cinquecento in Palazzo Vecchio⁴.

L'immatricolazione di Donato all'Accademia del Disegno è del 1593 e precede immediatamente la stagione camaldolese dell'artista, comprendente commissioni ricevute a Volterra e Luco del Mugello e, poi, a Firenze⁵. Egli lavorò infatti un intero lustro per l'ordine, dal 1595 al 1600 «in perfetta sintonia di gusto e d'intenti» con l'abate Grisostomo Ticci, un committente cui Mascagni si legò strettamente⁶. A Ticci si deve infatti la commissione della tela con

¹ L. CONIGLIELLO, *Nuovi dipinti e alcuni spunti per Donato Mascagni*, "Paragone", LII, 2001, 621, pp. 3-12, pp. 3-4.

² Filippo Baldinucci specifica l'identità del padre e lo dice muratore (F. BALDINUCCI, *Notizie dei professori del disegno da Cimabue in qua ... distinta in secoli e decennali con le nuove annotazioni e supplementi per cura di F. Ranalli*, 5 voll., Firenze 1845-1847, IV, 1846, p. 320). In CONIGLIELLO, *Nuovi dipinti ... cit.*, p. 10 nota I e S. BELLESI, *Mascagni, Donato*, in *Dizionario Biografico degli Italiani*, 71, Roma 2008, pp. 509-513, p. 509, viene proposta una nascita intorno al 1570. Per la data di battesimo, cfr. Archivio dell'Opera di Santa Maria del Fiore, Registri battesimali, reg. 7, c. 123, dove si legge che la famiglia apparteneva al popolo di San Simone.

³ E. MENCARINI, *Donato Mascagni*, in *Il Seicento fiorentino. Arte a Firenze da Ferdinando I a Cosimo III*, catalogo della mostra, a cura di G. Guidi, D. Marcucci, 3 voll., Firenze 1986, III, p. 118.

⁴ CONIGLIELLO, *Nuovi dipinti ... cit.*, p. 4, con rimando a E. ALLEGRI, A. CECCHI, *Palazzo Vecchio e i Medici. Guida storica*, Firenze 1980, pp. 372-373.

⁵ S. GIULIANI, *La crocifissione di Donato Mascagni*, "MCM", 24, 1994, pp. 35-36; L. ZANGHERI, *Gli Accademici del disegno: elenco cronologico*, Firenze 1999, pp. 33, 35-36 e 39 e *infra*.

⁶ La citazione è in CONIGLIELLO, *Nuovi dipinti ... cit.*, p. 5. Sull'abate, G. FARULLI, *Istoria cronologica del nobile, ed antico monastero degli Angioli di Firenze*, Lucca 1710, p. 89; sulla relazione con Mascagni, L. CONIGLIELLO, *Il chiostro di ponente agli Angeli. Don Grisostomo Ticci*, in *Il chiostro camaldolese di S. Maria degli Angeli a Firenze*, a cura di M. Scudieri, M. Bietti, Firenze 1998, pp. 27-46, in part. pp. 36-37; CONIGLIELLO, *Nuovi dipinti ... cit.*, p. 5.

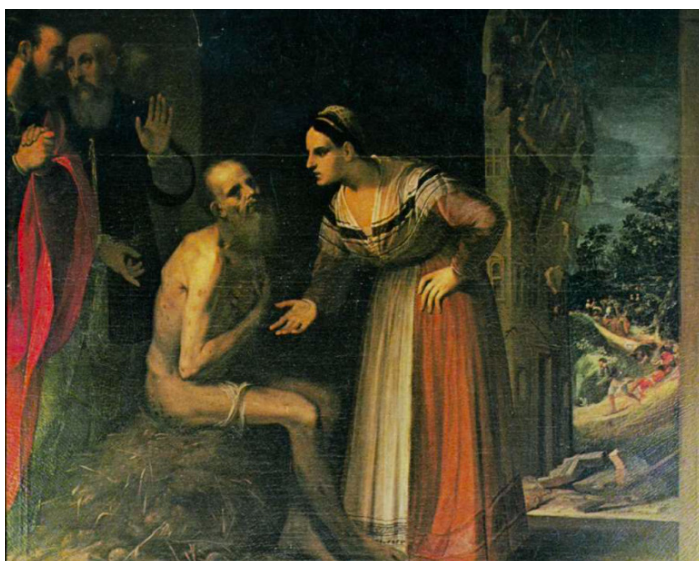


Fig. 1. Donato Mascagni, *La Pazienza di Giobbe*, Volterra, Palazzo dei Priori



Fig. 2. Donato Mascagni, *Nozze di Cana*, Volterra, Palazzo dei Priori

La pazienza di Giobbe (fig. 1) conservata oggi nel Palazzo dei Priori di Volterra, definita da Baldinucci «miracolo dell'arte» e ricordata pure da Cinci alla fine dell'Ottocento. Sempre per i camaldolesi il pittore realizzò le *Nozze di Cana* (fig. 2) e, forse, dopo queste prove, gli fu affidata la realizzazione della sua opera più nota: la *Nascita della Vergine* (fig. 5), oggi nel museo civico di Volterra⁷. Il refettorio della medesima badia fu affrescato pure da Mascagni; suo è anche il grande ovato sulla volta con la *Vergine col bambino e i santi Benedetto e Romualdo* (fig. 3)⁸. Nel 1600, di nuovo a Firenze, continuò ad avere un rapporto privilegiato con i camaldolesi, per i quali affrescò alcuni episodi della vita di san Romualdo in uno dei chiostri di Santa Maria degli Angeli⁹. Nel 1605, Mascagni prese, infine, i voti, assumendo il nome di fra' Arsenio,

ed entrò a far parte dei Servi di Maria prima a Montesenario e, poi, con dispensa papale, dal 1609 a Firenze, nel convento della Santissima Annunziata¹⁰. La scelta di farsi servita potrebbe rispondere alla necessità di continuare a svolgere la carriera di pittore, come la condizione di frate, ma non quella di monaco, gli avrebbe consentito. All'Annunziata, egli

⁷ BALDINUCCI, *Notizie ... cit.*, IV, 1846, p. 322; A. CINCI, *Storia di Volterra: memoria e documenti*, Volterra 1885, pp. 11-12; A. PAOLUCCI, *La Pinacoteca di Volterra*, Firenze 1989, pp. 194-196; A. FURIESI, *La Pinacoteca di Volterra*, Pisa 2019, pp. 58-59.

⁸ S. ROTT-FREUND, *Fra Arsenio Mascagni (ca. 1570-1637) und der Beginn der barocken Deckenmalerei nördlich der Alpen*, Hildesheim 1994, pp. 21-26.

⁹ CONIGLIELLO, *Gli affreschi e le sculture. Le lunette di Donato Mascagni*, in *Il chiostro camaldolese ... cit.*, pp. 47-81, in part. pp. 47-50.

¹⁰ BELLESI, *Mascagni, Donato ... cit.*



Fig. 3. Donato Mascagni, *Storie dei santi Giusto e Clemente e Madonna col Bambino tra santi*, Volterra, Badia camaldolese, refettorio (fotografia di Francesco Bini).

realizzò il *Martirio di santa Caterina d'Alessandria*, oggi presso il Conservatorio delle Mantellate di Firenze, e alcune lunette con storie dell'ordine.

Attorno al 1614 risalgono i contatti con Markus Sittikus von Hohemens, arcivescovo principe di Salisburgo, cui seguirono i lavori nella villa del prelado e, poi, quelli nel duomo della medesima città, anche su incarico del nuovo cardinale, Paride Lodron, per il quale lavorò pure a Trento, Nogaredo e Rovereto¹¹. Rientrato a Firenze, vi morì nel 1637.

Il periodo volterrano ha un ruolo centrale nell'evoluzione dell'attività di Donato Mascagni e le conoscenze fin qui acquisite lasciano spazio a qualche ulteriore approfondimento e anche a una aggiunta al catalogo delle sue opere. All'inizio della sua attività per la Badia risalgono le tele con *La pazienza di Giobbe* (fig. 1) del 1595, le *Nozze di Cana* del 1595 circa (figg. 2 e 4) e la *Nascita della Vergine* del 1597 per un altare della chiesa (fig. 5). La prima e la terza di queste opere conservano iscrizioni con la data, come notava già Rott-Freund; quella delle *Nozze*, invece, è deducibile¹².

¹¹ F. MARTIN, P. BUBERL, *Schloss Hellbrunn*, "Österreichische Kunsttopographie", XI, 1916, pp. 11-50; *I Lodron a Villa Lagarina*, a cura di E. Chini, D. Primerano, Rovereto (Trento) 2003; BELLESI, *Mascagni, Donato ... cit.*; BALDINUCCI, *Notizie ... cit.*, IV, 1846, p. 322; F.M.N. GABBURRI, *Vite di pittori*, ms. Palatino E.B.9.5, I-IV, Biblioteca Nazionale Centrale di Firenze, II, c. 967: in tutte queste fonti l'artista è collocato a Roma nel 1622, ma la notizia è stata confutata sulla base di alcuni pagamenti corrispostigli in quella data a Salisburgo (MENCARINI, *Donato Mascagni ... cit.*).

¹² ROTT-FREUND, *Fra Arsenio ... cit.*, pp. 168-171 cat. 1-3. Nel tardo Settecento, l'abate Giuseppe Gherardini nel suo repertorio dell'archivio di Badia datò al 1597 le *Nozze di Cana* e al 1599 la *Nascita della Vergine*; i documenti cui si servì l'abate per realizzare questo repertorio sono andati purtroppo perduti (G. GHERARDINI,



Fig. 4. Le *Nozze di Cana* montate nella loro collocazione originaria, nel refettorio della badia di Volterra

Nella prima, il pittore rappresenta Giobbe seduto sul letamaio con le braccia conserte sul petto, mentre la moglie gli si rivolge, indicando con la mano il letame sul quale egli è seduto e richiamando quindi la disgrazia della sua condizione; alle sue spalle si vedono i due amici con cui nel libro biblico intesse un lungo dialogo sulle ragioni per cui Dio lascia che ai giusti venga inflitto il male. Attraverso l'apertura di una porta, vediamo l'antefatto dell'episodio, ovvero il crollo della casa che aveva causato la morte di tutti i suoi figli, inizio delle sventure che lo avrebbero condotto a giacere sul letamaio, solo e privo dei suoi beni. Le dimensioni del dipinto e il fatto che nell'Ottocento si trovasse nel quartiere del priore fanno supporre che l'opera fosse destinata *ab origine* a un ambiente del monastero diverso dalla chiesa.

Il quadro delle *Nozze di Cana* è di tutt'altro formato e ambizione. Questo soggetto ben si addiceva a un refettorio e, infatti, la grande tela centinata di Mascagni si trovava proprio sulla parete di fondo di quello della badia (fig. 4). La composizione sembra debitrice di prototipi di area veneta; la tavolata si sviluppa in profondità e rimanda ad esempi di Paolo Veronese (1528-1588) e Jacopo Tintoretto (1518-1594), forse noti per il tramite del veronese Ligozzi, suo maestro di gioventù¹³. Nelle *Nozze di Cana* di Volterra, in corrispondenza del capotavola più vicino all'osservatore, si compie il miracolo della trasformazione dell'acqua in vino sotto il gesto deittico di Cristo e lo sguardo lieto della Madonna. Sono diverse le mani che indicano l'evento prodigioso: da quella del servitore in livrea in secondo piano a sinistra, a uno dei commensali seduto sullo stesso lato del tavolo; dal personaggio anche lui seduto di fronte a Cristo, ai due uomini stanti all'estrema destra, fino a un secondo servitore, seminascolato in secondo piano. Tra i brani più belli dell'episodio si segnala quello con i due valletti a sinistra con le livree di velluto rosso e le gorgiere inamidate, i servitori in primo piano e i due personaggi a destra con i cappelli di velluto di foggia elegante e le vesti dalle fodere cangianti. De-

Repertorio dell'archivio di Badia, ms. n. 9335, Biblioteca Guarnacci, Volterra, c. 98r).

¹³ MENCARINI, *Donato Mascagni ... cit.*

gne di nota sono poi alcune nature morte: i vassoi sulla tavola, le anfore in terracotta smaltata in primo piano e la credenza con piatti da parata sullo sfondo. All'ambiente in cui avviene il convito si accede da un ampio arco fiancheggiato da colonne e, alle pareti, si aprono nicchie con statue che emergono dall'oscurità. La fuga prospettica mostra un ampio corridoio voltato che conduce a un cortile porticato, aperto sul fondo da una loggia. Infine, in secondo piano a destra, il personaggio che guarda verso l'osservatore, incuneandosi tra le due figure eleganti in primo piano, ha buone probabilità di essere un ritratto¹⁴.

La terza opera mobile volterrana di Mascagni è anch'essa di grandi dimensioni ed è senz'altro il suo dipinto più noto. La *Nascita della Vergine* (fig. 5) proviene dall'altare



Fig. 5. Donato Mascagni, *Nascita della Vergine*, Volterra, Pinacoteca civica

del transetto sinistro della chiesa della badia e fu una commissione delle donne della contrada di Montebradoni e San Giusto, le quali, nel 1593, trasferirono in chiesa la festa della natività della Vergine¹⁵. Consortini trovava l'opera «importantissima per la minuta riproduzione dei costumi e degli utensili»¹⁶. La cura nella resa dell'ambiente domestico si rispecchia nella presenza soverchiante di personaggi femminili, ad esclusione di Gioacchino sullo sfondo e di un bambino che, in primo piano a sinistra, è condotto per mano nella camera da letto dove è appena nata la Vergine. La bimba vivace è oggetto delle cure delle donne a destra, che l'asciugano e la fasciano dopo il primo bagnetto. Al centro, una donna vestita di giallo srotola una fascia mentre volge lo sguardo alle tre figure stanti a sinistra (un bel saggio di moda tardo-cinquecentesca ricorrente in altre opere di Mascagni). Sullo sfondo, sotto un ampio baldacchino

¹⁴ Per una proposta di identificazione, si veda *infra*.

¹⁵ In A. CONSORTINI, *La badia dei SS. Clemente e Giusto presso Volterra*, Lucca 1915, p. 76 si riporta una datazione al 1599 per la pala; anticipata di due anni in ROTT-FREUND, *Fra Arsenio ... cit.*, p. 170 cat. 3, in cui si descrive firmata e datata sotto il cestino, in basso a destra, «Donato Masc/ faceva/ 1597». Anche in GHERARDINI, *Repertorio ... cit.*, c. 98r, viene riportata la data 1599 e la pala è rubricata come una committenza dell'abate Samuele di Olivo Risalsi.

¹⁶ CONSORTINI, *La badia ... cit.*, p. 76.

in teletta trapuntata di ricami dorati che viene fissato al muro, è porto a sant'Anna un vassoio con un acquamanile, mentre altre donne, sotto le finestre, sono intente in altre occupazioni. In alto, cinque angeli, in volo o sostenuti da nuvole, fanno irrompere nella stanza una luce celestiale a illuminare la neonata.

Cinci, Consortini, Mencarini, Rott-Freund hanno collocato in stretta correlazione temporale le opere eseguite per Volterra, datandole tutte all'ultimo lustro del Cinquecento, avallando una indicazione contenuta già nelle *Notizie* di Baldinucci¹⁷. Lucilla Conigliello, invece, ha proposto di scandire l'attività del pittore per i camaldolesi di Volterra in due fasi, un primo periodo verso il 1595-1599, e un secondo a partire dal 1614, in corrispondenza della presenza in città di Grisostomo Ticci¹⁸. Questa proposta tuttavia sembra scarsamente probabile, dal momento che nel 1614 il nostro si trasferì a Salisburgo per essere impiegato dal cardinale Sittikus von Hohemens e, per questa ragione, più di recente, sia Bellesi sia Ciabattini hanno quindi anticipato agli ultimi anni del secolo anche gli affreschi del refettorio volterrano¹⁹.

Questa proposta trova, in effetti, un aggancio in una notizia finora non considerata; in un repertorio di ricordi, compilato nel Settecento da Giuseppe Gherardini, un abate della badia, e conservato presso la Biblioteca Guarnacci di Volterra, si legge che nel 1597 Mascagni venne pagato 1238 lire per i lavori eseguiti per i camaldolesi²⁰. L'asciutta registrazione rimanda poi ad alcuni giornali andati nel frattempo perduti e non è quindi possibile ricostruire che cosa fosse stato realizzato fino a quel momento; tuttavia, l'entità della cifra avvalorava l'ipotesi che una parte di essa si riferisca ai lavori di un'impresa consistente quale quella del refettorio.

La narrazione delle storie affrescate in quest'ultimo si sviluppa in sei riquadri lunettati e quattro lunette al di sopra delle finestre. Al centro della volta si vede un ovale con la *Vergine e i santi Benedetto e Romualdo*, sono poi ancora leggibili alcune delle *Virtù* che imitano il bronzo al di sotto dei peducci in pietra, tra le storie dipinte. Si riconoscono la *Fortezza*, la *Giustizia* e la *Prudenza*, ma sembra probabile che, in origine, in corrispondenza delle scialbature, vi fossero altre virtù o allegorie²¹.

Le storie dei santi Giusto e Clemente hanno inizio sulla parete destra entrando dal chiostrino e proseguono in senso orario concludendosi sulla parete con le finestre. Le sei scene rappresentate nei riquadri lunettati hanno un'ambientazione all'aperto, con poche figure monumentali in primo piano, mentre la terza è ambientata nella città di Volterra. La fonte testuale più vicina al racconto messo in scena dal Mascagni è *La vita, et i miracoli de gloriosi confessori di Christo S. Giusto, et S. Clemente* di Agostino Fortunio, pubblicata a Firenze nel 1568²².

¹⁷ BALDINUCCI, *Notizie* ... cit., IV, 1846, pp. 320-323; CINCI, *Storia di Volterra* ... cit., pp. 11-12 e 29 nota 8; CONSORTINI, *La badia* ... cit., pp. 81-87; MENCARINI, *Donato Mascagni* ... cit.; ROTT-FREUND, *Fra Arsenio* ... cit., pp. 21-26.

¹⁸ CONIGLIELLO, *Nuovi dipinti* ... cit., p. 5, ma già in CONIGLIELLO, *Gli affreschi e le sculture* ... cit., p. 47.

¹⁹ BELLESI, *Mascagni, Donato* ... cit.; Id., *Catalogo dei pittori fiorentini del '600 e '700. Biografie e opere*, Firenze 2009, p. 195; R. CIABATTINI, *Santi di Tito (Sansepolcro 1536-Firenze 1603) e i suoi allievi*, Firenze 2014, p. 407.

²⁰ GHERARDINI, *Repertorio* ... cit., c. 98r.

²¹ Di questo stesso parere era già CONSORTINI, *La badia* ... cit., p. 85.

²² Sull'autore, si veda E. DEL GALLO, *Fortunio, Agostino*, in *Dizionario Biografico degli Italiani*, 49, Roma 1997, pp. 256-257.

D'altra parte quest'ultimo, monaco camaldolese anch'egli, indica come fonti per la redazione della sua opera, oltre ai manoscritti e ai libri antichi conservati a Firenze, Fiesole e Volterra, anche «pitture antichissime del medesimo monasterio [volterrano]»²³, lasciandoci supporre che anche Mascagni nell'elaborazione del suo programma iconografico possa aver fatto affidamento su cicli decorativi più antichi andati perduti²⁴. Ognuna delle dieci scene, infine, è sormontata da una tabella dove, in latino, sono presentati i temi delle scene sotto dipinte.

Il primo episodio (fig. 6), come indica il testo che lo accompagna («Descendunt navi iactati / gurgite vasto et seorsum / satagunt verba / referre Dei»;

traduzione: [Giusto, Clemente e Ottaviano] scendono dalla nave in preda alle onde e, a parte, riferiscono le parole del Signore), si riferisce alla tempesta che coglie la nave che trasporta Giusto e Clemente dalla costa africana a quella di Populonia. Mascagni raffigura in primo piano i santi ormai salvi, mentre sullo sfondo si vede la nave durante la tempesta. Solo in questa lunetta, l'artista ricorre alla ripetizione dei santi per tre volte nella stessa scena: attraverso i colori degli abiti e tre sottilissime aureole, Giusto, Clemente e Ottaviano sono sempre riconoscibili.

La seconda scena (fig. 7) rappresenta i tre santi che si incamminano verso 'Othonia' – l'antico nome di Volterra – «la quale era imbrattata dalla sporcizia dell'eresia arriana, e parimente già per spatio di duoi anni era assediata da Vandali»²⁵. In realtà, furono gli Ostrogoti a tentare di invadere Volterra e non i Vandali che, invece, perseguitarono i fratelli in Africa. Anche in questa scena, tre figure si stagliano in primo piano, san Giusto allude all'assedio che ha luogo sullo sfondo, mentre nel medio campo gli invasori si dispongono in tre serrate falangi. L'iscrizione, di nuovo, aiuta l'osservatore a cogliere il momento esatto del racconto: «Othoniam primum Iustus pergit / ad urbem et frater Clemens et Ottavianus [...]em» (traduzione: Per primo Giusto si dirige verso la città di Othonia, e il fratello Clemente e Ottaviano [lo seguono?]).



Fig. 6. Donato Mascagni, *San Regolo accoglie i santi Giusto, Clemente e Ottaviano a Populonia*, Volterra, Badia camaldolese, refettorio (fotografia di Francesco Bini)

²³ A. FORTUNIO, *La vita et i miracoli de gloriosi confessori di Christo S. Giusto et S. Clemente*, Firenze 1568, p. 22.

²⁴ D'altra parte, che lo stesso refettorio fosse già decorato con affreschi lo dimostra il lacerto con una *Crocifissione* di Stefano di Antonio Vanni, staccato e musealizzato nel Museo diocesano (C. CASINI, *La chiesa di Sant'Agostino «dalle fondamenta dell'umiltà fino alla visione di Dio»: l'architettura e le arti*, in *Il Museo diocesano d'arte sacra di Volterra*, Ospedaletto (Pisa) 2018, pp. 27-35, p. 32).

²⁵ FORTUNIO, *La vita ... cit.*, p. 32.



Fig. 7. Donato Mascagni, *I santi Giusto, Clemente e Ottaviano raggiungono Volterra assediata dai Vandali*, Volterra, Badia camaldolese, refettorio (fotografia di Francesco Bini)



Fig. 8. Donato Mascagni, *I santi Giusto, Clemente e Ottaviano predicano alla popolazione volterrana*, Volterra, Badia camaldolese, refettorio (fotografia di Francesco Bini)

Il terzo riquadro (fig. 8) include la porta di accesso al refettorio, che quindi ne modifica il profilo, rendendolo irregolare; d'altra parte il pittore attutisce la presenza di questo elemento includendolo nella scalinata dalla sommità della quale san Giusto, insieme a Clemente e a Ottaviano, predica alle turbe («Incipiunt urbi sacrum diffundere / verbum»; traduzione: Cominciarono a diffondere il sacro verbo nella città). La disposizione delle figure è debitrice del cartone con *San Paolo che predica nell'Areopago* preparato da Raffaello per gli arazzi della cappella Sistina (ora Londra, Victoria and Albert Museum), riproponendo il santo a destra e in posizione sopraelevata la popolazione radunata a sinistra e in ascolto. Tra i volterrani si distinguono due vedove inginocchiate, le più vicine al santo, circondate da figure di soldati e di anziani. Alle loro spalle, un edificio fa da quinta architettonica, mentre sullo sfondo svetta la cupola della basilica di San Pietro e, poco più sotto, s'intravede l'antica basilica costantiniana.

La quarta scena (fig. 9) è, probabilmente, la più riuscita: due gigantesche sentinelle vandale, addormentate in primo piano, dovrebbero fare la guardia alla tenda che contiene i sacchi di grano dell'accampamento. Alla loro destra, una fiaccola accesa allude al fatto che l'episodio avviene di notte, mentre, più in fondo, un assembramento di soldati sembra noncurante del corteo di angeli che sottrae i sacchi dall'accampamento vandalo e li porta all'interno delle mura della città sullo sfondo²⁶. Nella *Vita* di Fortunio, in verità, non si fa riferimento agli angeli, ma al fatto che le preghiere dei volterrani, afflitti da una carestia durante l'assedio,

²⁶ In questo caso, sembrano potersi riconoscere all'estrema destra della parte superiore dell'affresco la cupola a sesto ribassato del battistero volterrano e la torre campanaria del duomo.



Fig. 9. Donato Mascagni, *Angeli sottraggono sacchi di grano ai Vandali*, Volterra, Badia camaldolese, refettorio (fotografia di Francesco Bini)



Fig. 10. Donato Mascagni, *San Giusto fa buttare il pane dalle mura di Volterra contro gli assediati*, Volterra, Badia camaldolese, refettorio (fotografia di Francesco Bini)

furono esaudite e che questi si trovarono le case piene di grano. Il testo recita «Vandaliis intus superum iam numina castris enrapiut totum ex agmine nocte penus» (traduzione: Gli angeli di notte sottraggono tutti i viveri dall'accampamento delle schiere vandale).

Il quinto episodio (fig. 10) illustra il vero e proprio assedio a Volterra, cui i cittadini reagirono, su consiglio di San Giusto, rovesciando dalle mura cittadine tutto il pane che erano riusciti a produrre per scoraggiare il nemico («Vandalicae classes hic bellum[que] castra relinquunt sic panis iniecto / moenibus ecce prius / D.G.T.A»); traduzione: Qui le schiere dei vandali lasciano l'accampamento e il combattimento, dopo avere visto il pane buttato giù dalle mura. Dominus Grisostomus Ticci Abbas). La *Vita* di Fortunio differenzia gli effetti del lancio del pane miracoloso: alcuni invasori sono realmente colpiti da carichi di pane scagliati come sassi; altri, meravigliati per lo spettacolo, battono in ritirata e feriscono i compagni; altri ancora, avendo mangiato il pane miracoloso, ne muoiono avvelenati perché infedeli. I pochi rimasti non possono che rientrare anch'essi nell'accampamento e abbandonare i piani di invasione della città²⁷. Lo scontro sembra una versione semplificata delle battaglie vasariane nel Salone dei Cinquecento di Palazzo Vecchio a Firenze, ambiente in cui Mascagni aveva lavorato con il suo maestro non molti anni prima. Nonostante alcune ingenuità, non manca in questa scena una citazione antiquaria, come per esempio i due soldati gemelli, a destra in primo piano, che potrebbero essere stati tratti da uno dei rilievi della Colonna Traiana a Roma.

Il sesto riquadro lunettato (fig. 11) è stato purtroppo oggetto di un tentativo di strappo

²⁷ FORTUNIO, *La vita* ... cit., pp. 43-45.



Fig. 11. Donato Mascagni, *Processione di san Giusto per scacciare le belve dal monte Nibbio*, Volterra, Badia camaldolese, refettorio (fotografia di Francesco Bini)

non andato a buon fine ed è quindi difficilmente leggibile ma, ancora una volta l'iscrizione viene in aiuto di chi guarda («Monstra nimis populum torquentia pellit ab antris»; traduzione: Il popolo caccia dalle caverne i numerosi mostri che lo tormentavano). Qui san Giusto, ormai vescovo della città, domina il primo piano in un corteo che si dirige verso l'area in cui poi sarà fondata l'abbazia. Secondo la leggenda, questa doveva prima essere liberata dai mostri che la infestavano e il corteo che discende nella valle andava appunto a scacciare serpenti, lupi e «altre crudelissime fiere»²⁸. Purtroppo non è più visibile il brano di paesaggio che, ragionevolmente, si sviluppava sul lato destro dell'affresco, mentre lo sono solo parzialmente due cani latranti, seminascosti da un tronco d'albero. In questo

affresco potrebbero esser stati concentrati alcuni ritratti: sia nelle due figure giovanili alle spalle di san Giusto (ridotte ora a uno stato larvale), sia in quella compresa tra i due presbiteri che precedono il santo vescovo. Quest'uomo, caratterizzato da un naso pronunciato, barba e un'ampia stempiatura, sembra alludere allo stesso personaggio già individuato come un possibile ritratto nelle *Nozze di Cana*. Pur in assenza di ulteriori riscontri, la proposta d'identificazione più plausibile è quella con l'abate Ticci, committente della decorazione, e pure evocato in molte delle tabelle dipinte sovrastanti i più piccoli riquadri a lunetta.

Questi ultimi, sulla parete opposta, sono quattro (figg. 12-15): tre sulle finestre e uno, di fronte alla porta d'accesso al refettorio, sul lavabo. Lo spazio limitato delle lunette determina un diverso rapporto tra le architetture e le figure che le abitano e viene meno anche il rispetto della rigida sequenza cronologica degli eventi della vita dei santi Giusto e Clemente fin qui osservato. La settima lunetta rappresenta *San Giusto libera un indemoniato* (fig. 12) ed è accompagnata dalla relativa iscrizione: «Obsessum solvit dat lumen lumine casso membraque iam sanat debilitata malis» (traduzione: Giusto restituisce la ragione a un ossesso, che l'aveva persa, e risana le membra debilitate dal male). È stata anch'essa oggetto di un tentativo di strappo e potrebbe riferirsi alle prime azioni dei santi entrati a Volterra, cioè, la sua liberazione dai diavoli: «come essi se gli avvicinarono, senza che gliel commandassero, subito uscivano con grandi strida, e lamentevoli voci»²⁹.

²⁸ Ivi, pp. 56-62.

²⁹ Ivi, p. 34.



Fig. 12. Donato Mascagni, *San Giusto libera un indemoniato*, Volterra, Badia camaldolese, refettorio (fotografia di Francesco Bini)

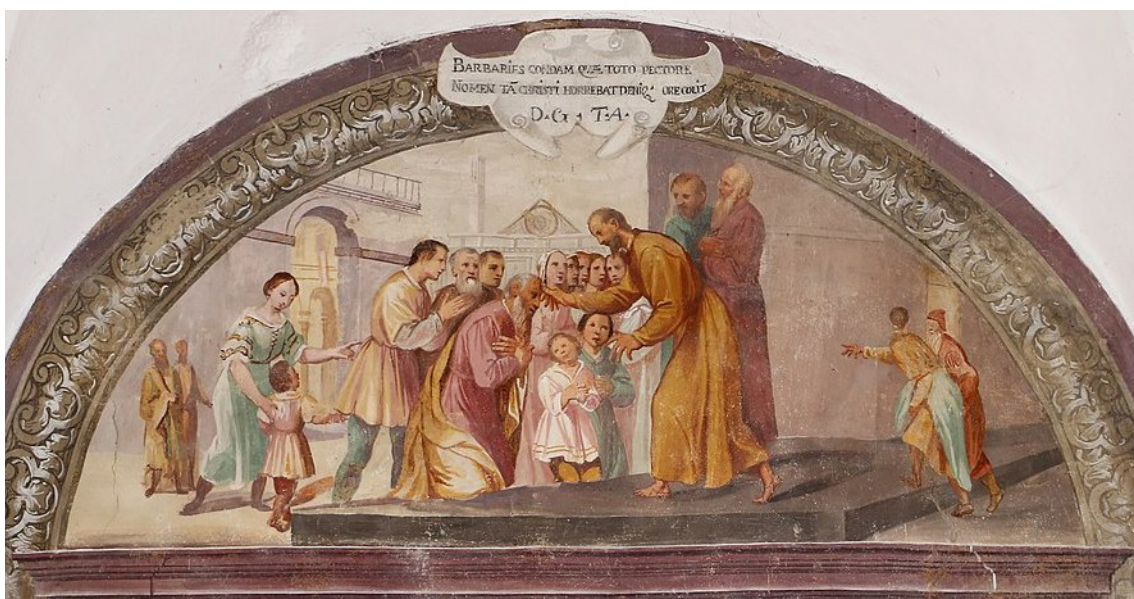


Fig. 13. Donato Mascagni, *San Giusto conferma gli ariani convertiti*, Volterra, Badia camaldolese, refettorio (fotografia di Francesco Bini)

L'ottava scena (fig. 13) – *San Giusto conferma gli ariani convertiti* – propone una ambientazione analoga a quella della quarta, con un podio su cui si erge san Giusto a destra, la folla più in basso a sinistra e, alle loro spalle, una sorta di loggia con un edificio con una copertura a cupola sullo sfondo, forse da identificare con il duomo volterrano. L'iscrizione – «Barbaries condam [sic] quae toto pectore nomen tam Christi horrebat denique ore colit / D.G.T.A.» (traduzione: I barbari che un tempo disprezzarono profondamente il nome di Dio, infine lo venerano. Dominus Grisostomus Ticci Abbas) – sottolinea l'impegno del santo per la conversione dei non cristiani.



Fig. 14. Donato Mascagni, *Miracolo dei pani*, Volterra, Badia camaldolese, refettorio (fotografia di Francesco Bini)



Fig. 15. Donato Mascagni, *Esequie di San Giusto*, Volterra, Badia camaldolese, refettorio (fotografia di Francesco Bini)

Nella nona scena (fig. 14) è rappresentato il *Miracolo dei pani* che andrebbe interpretato, però, come la sua 'sovraproduzione' piuttosto che moltiplicazione, come si legge, invece, in Rött-Freund³⁰. Resta facilmente riconoscibile alle spalle delle figure che circondano san Giusto la sagoma della cupola di San Pietro. Il parallelismo era già stato istituito – in maniera più evidente e plateale – nella terza scena del ciclo e voleva, evidentemente, proporre Volterra come nuova Roma³¹. L'iscrizione sovrastante recita «Hostis in excidium panem auget nomine Christi D.G.T.A.» (traduzione: Durante la battaglia [Giusto] moltiplica il pane dei nemici nel nome di Cristo. Dominus Grisostomus Ticci Abbas).

³⁰ ROTT-FREUND, *Fra Arsenio* ... cit., p. 143.

³¹ FORTUNIO, *La vita* ... cit., pp. 56-57.



Fig. 16. Donato Mascagni, *Putti reggighirlanda*, Volterra, Badia camaldolese, refettorio (fotografia di Francesco Bini)

La decima scena (fig. 15) si trova al di sopra del lavabo in pietra serena con lo stemma di monsignor Grisostomo Ticci, opera dello scalpellino Bartolomeo Sandrini da Fiesole³². Nello spazio compreso tra il lavabo e la lunetta sovrastante, Mascagni dipinge due putti che sorreggono ghirlande di fiori e frutti (fig. 16). I *Funerali di san Giusto*, introdotti dalla consueta iscrizione didascalica («Dat sacro hoc Iustus lymphas de fonte salubres fatalesque suos perficit inde dies D.G.T.A.»; traduzione: Giusto dà linfa vitale dal fonte sacro e infine conclude il suo fatale destino. Dominus Grisostomus Ticci Abbas), sono ambientati all'interno di una chiesa, probabilmente il duomo, come lasciano supporre le cappelle con altari che si aprono sullo sfondo della scena. Il corpo di san Giusto è su di un catafalco, circondato da quattro ceri e da alcuni fedeli, mentre Leone, il vescovo di Volterra succedutogli, celebra la funzione e un fedele bacia la mano del defunto. Fortunio parla della morte contemporanea dei due fratelli, il 5 giugno, giorno di Pentecoste, ma nella lunetta non c'è traccia di san Clemente, il cui ruolo in tutto il ciclo appare assai limitato³³.

Nei cartigli sulla quinta, ottava e decima scena, insieme alle iscrizioni esplicitanti i soggetti delle medesime, sono riportate le lettere «D.G.T.A.» da sciogliersi anche in questo caso come: *Dominus Grisostomus Ticci Abbas*, a dimostrazione del fatto che l'impresa

³² CINCI, *Storia di Volterra ... cit.*, p. 11.

³³ FORTUNIO, *La vita ... cit.*, pp. 70-72.

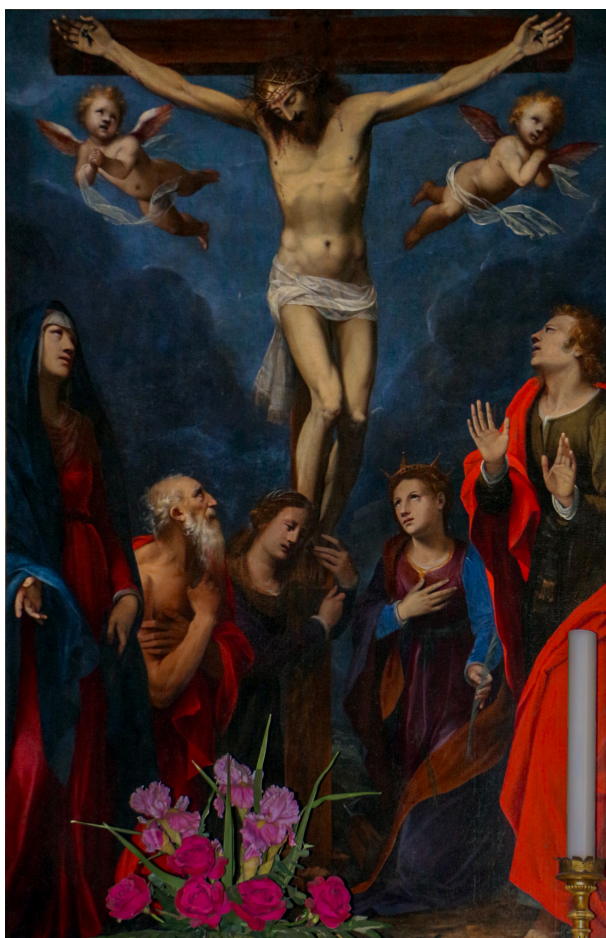


Fig. 17. Donato Mascagni, *Crocifissione e santi*, Volterra, oratorio della Misericordia (fotografia di Francesco Bini)

decorativa si dovette all'iniziativa dell'abate e avvenne durante uno dei suoi mandati, più probabilmente il primo. L'arredo e la decorazione del refettorio andavano, poi, completati da panche, sedili, spalliere e balaustre in noce che forse pure portavano intagliato lo stemma di Ticci e la cui assenza oggi influisce pesantemente sulla percezione che il visitatore ha di questo vasto ambiente affrescato.

Infine, al centro del soffitto, in un ovale, si trova la *Madonna col Bambino* in gloria, circondata da angeli e cherubini e, sotto di lei, ai lati dello stemma dell'ordine camaldolese, i santi Benedetto e Romualdo, recanti in mano rispettivamente la regola benedettina e il modellino dell'eremo di Camaldoli. Lo stile dell'ovale è del tutto coerente con quello degli affreschi sulle pareti e non c'è motivo di ipotizzare, come è stato fatto, che si tratti di un'opera giovanile di Baldassarre Franceschini detto il Volterrano

(1611-1689), già presente nella badia con altre sue opere³⁴, tanto più che anche al di sotto di questo ovale si leggono le lettere «D.G.T.A.».

Mascagni realizzò diverse altre opere per Volterra, per lo più, purtroppo, non rintracciabili. Tra quelle rimaste sul territorio figura una notevole *Crocifissione con santi* (fig. 17), oggi presso la compagnia della Misericordia, mentre disperse sono l'*Ascensione affiancata da angeli* già sull'altare maggiore della chiesa conventuale di San Marco, la *Vergine con sant'Antonio e santi* – ricordata anche da Baldinucci – per la chiesa del borgo di Monte Bradoni e la *Madonna e quattro santi* per la chiesa di Santo Stefano³⁵.

D'altra parte, a Volterra si conserva un'altra opera di Donato Mascagni finora sfuggita all'attenzione della critica. Si tratta di un *Ecce Homo* (fig. 18) conservato in Palazzo Inghirami che lascia intravedere alcuni caratteri stilistici peculiari di questo autore, sebbene la vernice ingiallitasi ne infiacchisca le modulazioni cromatiche, tradendone, quindi, le intenzioni

³⁴ CONSORTINI, *La badia ...* cit., pp. 86-87.

³⁵ CONIGLIELLO, *Nuovi dipinti ...* cit., p. 11, nota 22.

originarie³⁶. La tela, infatti, condivide con le opere certe del periodo volterrano la tendenza a collocare sullo sfondo architetture contemporanee, arditamente scorciate, che guidano lo sguardo lontano, verso il fondo della scena. Pienamente corrispondenti sono anche i tipi fisionomici, come mostra il confronto tra il volto della donna che si appresta a fasciare la Vergine, in primo piano nella *Nascita*, e quello di Maria Maddalena nella tela Inghirami. Tenendo sempre a mente l'appiattimento dei toni cromatici, non manca nessuno dei *must-have* di Mascagni: dai nastri che ornano l'abito della Maddalena che sorregge la Vergine svenuta – similissima a quella lieta della *Nozze di Cana* e alla *mater dolorosa* della *Crocifissione* della Misericordia – alle mani strette di Giovanni; dal rosso intenso della clamide scarlatta di Cristo al cappello di velluto rosso e all'elmo dei carnefici che possono contare sui confronti più numerosi: lo stesso velluto del cappello del personaggio in piedi a destra o delle livree nelle *Nozze di Cana*, alcuni abiti delle levatrici nella *Nascita della Vergine*, il personaggio in primo piano nella *Madonna del Rosario* di Colle Val d'Elsa.

La disposizione delle figure sembra facilmente accostabile a una pala d'identico soggetto realizzata dal pittore senese Francesco Vanni (1563-1610) nel 1593 e replicata poi dal medesimo e inviata a Salisburgo alcuni anni dopo³⁷. Il dipinto di Vanni sarebbe poi stato reso in incisione – e, quindi, specularmente – da Pieter de Jode il Vecchio (1570-1634) e c'è da chiedersi se Mascagni non possa aver conosciuto attraverso l'incisione del pittore di Anversa il dipinto di Siena³⁸.



Fig. 18. Donato Mascagni (qui attribuito), *Ecce Homo*, Volterra, Palazzo Inghirami

³⁶ Per primo il prof. Andrea De Marchi mi aveva invitato a considerare il nome dell'artista per questo dipinto e per questo lo ringrazio.

³⁷ C. GAROFALO, *Francesco Vanni: (Siena, 1563-1610)*, in *Nel segno di Barocci: allievi e seguaci tra Marche, Umbria, Siena*, a cura di A.M. Ambrosini Massari, M. Cellini, Milano 2005, pp. 346-369, in part. pp. 353 e 363 note 70 e 71. La tela salisburghese, firmata e datata 1596, si trova oggi al Kunsthistorisches Museum di Vienna (Gemäldegalerie 351).

³⁸ Ivi, p. 363 nota 71. Il soggiorno romano di de Jode risale all'ultimo decennio del Cinquecento, mentre l'arri-

La piazza retrostante il gruppo di figure a sinistra non sembra riprodurre uno scorcio cittadino di Volterra. Viceversa, nella forma allungata dello spazio compreso tra tre palazzi potrebbe celarsi un ricordo della piazza degli Uffizi, al cui pianterreno Ligozzi aveva avuto una bottega dal 1588 al 1593, quando ancora era frequentata da Mascagni³⁹.

La presenza dell'opera in collezione Inghirami può attestarsi con sicurezza dal 1785 quando, in un repertorio dei quadri della collezione stilato da Anton Filippo Giachi, si menzionava un dipinto di Mascagni con «Il Salvatore condotto al Calvario in atto d'incontrarsi con la Madre e altre Marie»⁴⁰. La lista elenca i dipinti in ordine alfabetico d'autore e non permette ulteriori riflessioni sulla collocazione del dipinto nel palazzo; tuttavia, subito dopo l'*Ecce Homo* è registrata la presenza anche di una «Madonna del Rosario col Bambino in collo, S. Ottaviano con altre figure da una parte, e dall'altra S. Biagio e S. Giovanni che battezza il Redentore, ed altre figure» anch'essa del Mascagni⁴¹.

Vale la pena segnalare infine come, alla fine del Settecento, monsignor Giachi, autore del repertorio dei dipinti Inghirami, possedesse a sua volta la *Crocifissione* donata poi alla Compagnia della Misericordia⁴². Luigi Lanzi, nel cammeo che riservava al pittore nella sua *Storia pittorica della Italia*, scriveva che risultavano di proprietà del prelado «due quadretti di storie evangeliche», a dimostrazione della presenza di opere del pittore non solo in chiese, ma anche in diverse case volterranee⁴³.

Anche alla luce di queste osservazioni se, da un lato, si deve ribadire lo strettissimo legame con i camaldolesi e il ruolo centrale rivestito in questo rapporto dall'abate Ticci, dall'altro, è possibile che il pittore abbia avuto altri committenti di rilievo, come appunto gli Inghirami, trovando nella cittadina toscana ampio apprezzamento per il suo linguaggio originale, caratterizzato da una personale sintesi di tenebrismo alla Tintoretto e sfarzo alla Veronese,aggiungendovi però la pratica disegnativa di Santi di Tito⁴⁴.

vo nell'Urbe di Vanni e le sue commissioni in San Pietro si datano con certezza al 1600-1604.

³⁹ L. BORTOLOTTI, *Ligozzi, Iacopo*, in *Dizionario Biografico degli Italiani*, 65, Roma 2005, pp. 114-119.

⁴⁰ Ringrazio Sergio Taddei per avermi segnalato questo documento, conservato presso un membro della famiglia Inghirami residente a Firenze.

⁴¹ *Ibidem*.

⁴² Su questo personaggio, noto erudito volterrano, si vedano le notizie riportate in SIUSA: <<https://siusa.archivi.beniculturali.it/cgi-bin/pagina.pl?TuttoAperto=1&TipoPag=comparc&Chiave=178533&RicVM=indice&RicSez=fondi&RicTipoScheda=ca>> (aprile 2023).

⁴³ L. LANZI, *Storia pittorica della Italia*, 2 voll., Venezia 1795-1796.

⁴⁴ MENCARINI, *Donato Mascagni ... cit.*