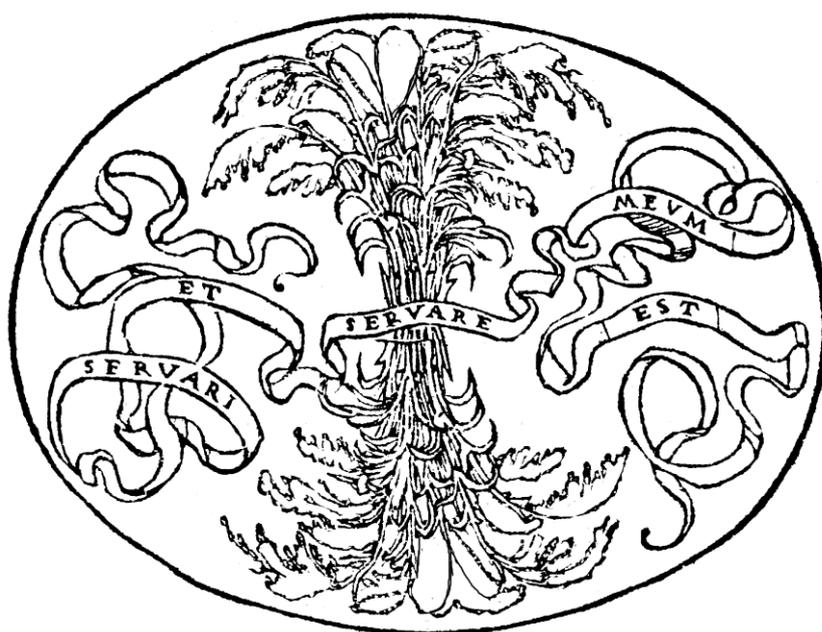


STUDI
DI
MEMOFONTE

Rivista on-line semestrale

Numero 31/2023



FONDAZIONE MEMOFONTE

Studio per l'elaborazione informatica delle fonti storico-artistiche

www.memofonte.it

COMITATO REDAZIONALE

Proprietario

Fondazione Memofonte onlus

Fondatrice

Paola Barocchi

Direzione scientifica

Donata Levi

Comitato scientifico

Francesco Caglioti, Barbara Cinelli, Flavio Fergonzi, Margaret Haines,
Donata Levi, Nicoletta Maraschio, Carmelo Occhipinti

Cura redazionale

Martina Nastasi, Mara Portoghese

Segreteria di redazione

Fondazione Memofonte onlus, via de' Coverelli 2/4, 50125 Firenze

info@memofonte.it

ISSN 2038-0488

INDICE

- VERONICA SOFIA TULLI p. 1
Per una ricostruzione del fonte battesimale di Tino di Camaino
già nel duomo di Pisa
- CRISTIANA PASQUALETTI, FRANCESCO ZIMEI p. 30
Giovanni da Milano, «le figliole di Taddeo Ghaddi» e un libretto
devozionale
- GIOVANNI GIURA p. 45
«Opus Cenini Andreae de Colle». Un affresco ‘firmato’ di Cennino
Cennini e una proposta per l’allestimento delle *Annunciazioni* lignee
senesi ai primi del Quattrocento
- BRUNO CARABELLESE p. 72
Ettore Nini e un’inedita guida artistica di Faenza, con nuove notizie
sul donatelliano *S. Giovanni Battista* ligneo
- ANNA D’AMBROSIO p. 88
Jusepe de Ribera nella collezione Serra di Cassano: la provenienza
dello *Studio di un pipistrello e due orecchie* e di altri disegni
- ANTONIO MILONE p. 109
Il micromosaico di S. Teodoro dell’Ermitage: nuove fonti sulla storia
di un’opera paleologa
- LAURA MOURE CECCHINI p. 158
Tra entusiasmi, dubbi e fallimenti: Arte latinoamericana alla Biennale
di Venezia, 1899-1942
- SIMONE FACCHINETTI p. 195
I primi seguaci di Roberto Longhi. Materiali di studio
- FLAVIO FERGONZI p. 212
Ugo Mulas fotografa Jasper Johns: *0 through 9* in una sequenza di
riprese del 1965

**«OPUS CENINI ANDREAE DE COLLE». UN AFFRESCO ‘FIRMATO’ DI
CENNINO CENNINI E UNA PROPOSTA PER L’ALLESTIMENTO DELLE
ANNUNCIAZIONI LIGNEE SENESI AI PRIMI DEL QUATTROCENTO**

Esattamente cinquant’anni fa, nel 1973, sulle «Mitteilungen des Kunsthistorischen Institutes in Florenz» usciva *Cennino Cennini - pittore nonconformista*, un saggio in cui Miklós Boskovits ricostruiva per la prima volta in forma sistematica l’attività pittorica dell’autore del *Libro dell’arte*¹. Nella penuria di notizie documentarie e in assenza di opere firmate², da grande conoscitore ed esegeta delle fonti quale era, Boskovits aveva desunto dalla lettura del trattato – oltre ai noti cenni autobiografici, come la provenienza da Colle di Val d’Elsa e il lungo discepolato nella bottega fiorentina di Agnolo Gaddi – alcune predilezioni artistiche di evidente connotato tardogotico disseminate nei vari capitoli. Da qui l’incrocio con l’esame di alcune opere conservate a Colle e dintorni – in particolare i curiosi affreschi con *Storie di S. Stefano* nella chiesa di San Lucchese a Poggibonsi, che un’iscrizione afferma eseguiti da un pittore colligiano nel 1388 (Figg. 1-2) – aveva portato lo studioso a riunire un piccolo *corpus* di opere di non eccelsa qualità ma significativo per la diffusione del linguaggio agnolesco tra Firenze e Siena a cavallo dei due secoli.

Da allora, a dispetto della grande mole di studi dedicata da storici dell’arte e non solo al *Libro dell’arte* e ai tanti temi a esso connessi³, pochi sono stati gli interventi critici che abbiano aggiunto numeri a quell’esiguo catalogo⁴, che comprende, oltre ai citati affreschi di Poggibonsi,

Il presente studio è stato avviato nell’ambito di un assegno di ricerca della Scuola Normale Superiore di Pisa, 2019-2020, sulle fonti per la ricostruzione delle chiese francescane toscane; ho anticipato alcuni risultati in occasione del convegno *Dall’artigianato medievale all’industria moderna in Valdelsa*, a cura di Paolo Cammarosano, Colle di Val d’Elsa, maggio 2022. Per suggerimenti e indicazioni sono grato a Francesco Caglioti, Silvia De Luca, Gabriele Fattorini, Simone Giordani. Per il reperimento di alcune delle immagini ringrazio Giampaolo Chillè, Sonia Chiodo, Maria Falcone, Cristina Gelli, Giovanni Martellucci, la Direzione Regionale Musei della Toscana.

¹ BOSKOVITS 1973.

² I documenti a nostra disposizione sono stati vagliati di recente da Veronica Ricotta nell’introduzione alla sua edizione critica del *Libro dell’arte* (CENNINI/RICOTTA 2019). In breve: al 1393 risale il primo documento padovano che riguarda il fratello di Cennino, Matteo, da cui risulta che il padre Andrea era già morto (V. Ricotta, *Introduzione*, in CENNINI/RICOTTA 2019, p. 22). Nella città veneta Cennino appare in due documenti dell’agosto del 1398 da cui sappiamo che ha sposato Ricca di Francesco della Ricca; è definito *habitor*, mentre il fratello Matteo – «tubetta» di corte – è contestualmente indicato come *cives et habitator*, a riprova di una permanenza di più lungo corso in città (G. e C. Milanese, *Prefazione* in CENNINI/G.–C. MILANESI 1859, pp. VI-IX). Nel 1401 «Cenino q(uondam) Andree Cenini di Colle pictore Pad(uano) i(n) c(ontra)ta S(ancti) Nicolai» compare in un atto notarile (V. Ricotta, *Introduzione*, in CENNINI/RICOTTA 2019, p. 24; più sinteticamente già SARTORI/FILLARINI 1976, p. 394). La provenienza da Colle di Val d’Elsa è ribadita nel *Libro dell’arte*, dal quale apprendiamo anche che il suo autore si era formato nella bottega di Agnolo Gaddi (morto nel 1396); la durata di dodici anni del discepolato indicata da Cennino (per quanto possa essere stata simbolicamente enfatizzata) e soprattutto la sua attività autonoma già nel 1388 (cfr. *infra* nel testo) ne collocherebbero la data di nascita almeno alla fine del settimo decennio del Trecento. Come messo in luce da più parti, i venetismi presenti nel *Libro dell’arte* portano a credere che il suo soggiorno padovano fosse di durata significativa. Non è attestata la data del suo rientro in Toscana, ma – come diremo – essa deve collocarsi entro il 1403 (cfr. *infra* nel testo), e non al momento della caduta, nel 1405, di Francesco Novello da Carrara, di cui Cennino e Matteo erano «famigliari» (per questa interpretazione, ad esempio BACCI–STOPPELLI 1979; da ultimo V. Ricotta, *Introduzione*, in CENNINI/RICOTTA 2019, p. 24). Nel Catasto del 1427 un «Drea di Cennino», di ventitré anni, abitante a Lano, nei pressi di Colle, potrebbe essere il figlio del pittore (per la corretta interpretazione del documento si veda V. Ricotta, *Introduzione*, in CENNINI/RICOTTA 2019, p. 25; in precedenza DINI 1905, p. 86, con l’interpretazione «Andrea del fu Cennini», lezione largamente ripresa nella letteratura successiva).

³ Da ultimo, ad esempio ZAPPASODI 2022.

⁴ Si vedano i riepiloghi offerti in *FANTASIE UND HANDWERK* 2008 e BIOTTI 2017.

la tavoletta con la *Natività di Maria* del Museo San Pietro di Colle di Val d’Elsa⁵; un tabernacolo all’esterno del Palazzo Vescovile della città, in via di Castello (molto ridipinto ma leggibile nel volto di Maria); il *Santo vescovo* (Agostino?) e il *Santo papa* (Gregorio?) della Gemäldegalerie di Berlino, compagni di una *S. Barbara* già nella Galleria Corsini di New York e della *S. Orsola* del Santa Barbara Museum of Art attribuita ad Agnolo Gaddi, laterali di un politico che testimonierebbe la collaborazione tra maestro e allievo ricordata anche da Vasari⁶; una *Madonna con Bambino tra serafini e cherubini* e *Cristo benedicente* nella cuspide, battuta all’asta nel 2022 da Pandolfini, e già in collezione Baroni a Firenze, il cui recente restauro ha portato alla luce una data frammentaria: «MCCCC...»⁷; quella di analogo soggetto (eccetto che per la cuspide, probabilmente perduta) e di quasi identica impostazione già in collezione Hyland a Greenwich (CT), entrata nelle raccolte del Monte dei Paschi di Siena⁸; un’anconetta con la *Madonna col Bambino tra i SS. Giovanni Battista e Nicola di Bari e due angeli* già nella Galerie Scheidwimmer di Monaco di Baviera.

In seguito sono state aggiunte solo un’altra tavola mariana passata da Algranti a Milano nel 1973⁹; una *Madonna col Bambino, due sante martiri e quattro angeli* già in collezione Lampertico a Milano e venduta da Pandolfini nel 2017¹⁰; una *Madonna col Bambino tra i SS. Giovanni Battista, Lucia, Caterina e Pietro con angeli e serafini* che si trovava nella Galleria Moretti nel 2013¹¹; una *Madonna col Bambino tra i SS. Giovanni Battista e Francesco e due angeli* già in collezione Pittas a Limassol e recentemente in asta da Pandolfini a Firenze¹². A Colle di Val d’Elsa sono stati variamente assegnati a Cennino diversi affreschi, per lo più dalla tradizione locale, ma solo un lacerto di un ampio *Martirio di S. Lucia* della parete sinistra della chiesa di San Francesco può essere considerato parte del gruppo ‘Cennino’¹³.

⁵ Già collegata all’autore degli affreschi di Poggibonsi da Cesare Brandi (BRANDI 1933, p. 172, n. 317).

⁶ BOSKOVITS 1988, pp. 21-24, n. 11, con l’aggiunta, rispetto all’articolo del 1973, della *S. Barbara* di collezione privata, la cui attribuzione ad Agnolo formulata in quella occasione è stata accolta in SKAUG 2008, p. 49, e con qualche dubbio in WEPPELMANN 2008, p. 62. Tuttavia a mio parere il tratto più grafico, le pieghe del pannello più squadrate, l’espressione puntuta, gli occhi allungati e la bocca stretta non trovano riscontri nella produzione agnolesca, confrontandosi invece all’unisono con le *Madonne* riunite intorno agli affreschi di San Lucchese a Poggibonsi. Per il passo vasariano, VASARI/BETTARINI-BAROCCHI 1966-1987, II (1967), p. 249.

⁷ DAL RINASCIMENTO AL PRIMO ‘900 2022, lotto 13.

⁸ A. De Marchi, scheda non numerata, in LA SEDE STORICA DEL MONTE DEI PASCHI DI SIENA 1988, pp. 274-275.

⁹ BOSKOVITS 1975, p. 294; l’attribuzione è condivisa in PARENTI 1997, p. 520, e in SKAUG 2008, p. 53, ma non in A. De Marchi, scheda non numerata, in LA SEDE STORICA DEL MONTE DEI PASCHI DI SIENA 1988, p. 274, dove l’opera è avvicinata a un altro agnolesco atipico, Giovanni di Tano Fei.

¹⁰ W. Angelelli, A.G. De Marchi, scheda n. 420, in PITTURA DAL DUECENTO 1991, p. 212; il riferimento fu accolto anche da Miklós Boskovits, comunicazione scritta al convegno *Storia o fighura. Cennino Cennini und ‘Parte del dipingere’*, Berlino, 12-13 gennaio 2007, riportata in [LÖHR-WEPPELMANN] 2008, p. 240; per l’ultimo passaggio DIPINTI ANTICHI 2017, lotto 31.

¹¹ Miklós Boskovits, comunicazione orale del novembre 2007 riportata in [LÖHR-WEPPELMANN] 2008, p. 242.

¹² S.G. Casu, scheda n. 27, in THEOTOKOS 2005, pp. 102-103, sulla scorta di un parere di Miklós Boskovits. L’opera era passata in asta a Venezia nel 2003 (IMPORTANTI DIPINTI ANTICHI 2003, lotto 155) con l’attribuzione di Andrea De Marchi al Maestro del 1399, poi riconosciuto in Giovanni di Tano Fei; si veda anche [LÖHR-WEPPELMANN] 2008, p. 239. Per l’ultimo passaggio DIPINTI ANTICHI 2023, lotto 17.

¹³ Alessandro Bagnoli, comunicazione scritta al convegno *Storia o fighura. Cennino Cennini und ‘Parte del dipingere’*, Berlino, 12-13 gennaio 2007, ripresa in [LÖHR-WEPPELMANN] 2008, p. 237, e più diffusamente in BIOTTI 2017, pp. 174-175. Nella stessa occasione Bagnoli rivedeva la sua precedente ascrizione a Cennino di una *Madonna col Bambino* e di un *Santo apostolo* entro edicole del primo tratto della parete destra, dove in seguito sono riemersi anche un *Santo vescovo* e una *S. Lucia* (BAGNOLI 1995, p.n.n.), che infatti sono pitture più antiche, da collocarsi verso la metà del Trecento, sia per la semplicità delle architetture, risolte su un unico piano e senza pinnacoli, cupolette, ghimberghie e gattoni, sia per i volti larghi e privi di quelle connotazioni puntute e caricaturali tipiche degli allievi di Agnolo Gaddi; mi spingerei a riconoscerli invece l’influenza di Andrea di Nerio. Bagnoli inoltre (comunicazione scritta di cui sopra) ha proposto di aggiungere un affresco con due santi nei pressi della tomba del titolare della chiesa in San Lucchese a Poggibonsi, invero troppo rovinati per poter esprimere un giudizio.

Nessuna di queste opere è firmata né sono emersi elementi documentari che abbiano permesso di collegarne almeno una in maniera sicura al nome di Cennino Cennini¹⁴. Sembra dunque rilevante segnalare che un altro affresco – molto frammentario – nella chiesa di San Francesco a Colle può essere con certezza assegnato al pittore grazie a un'iscrizione, perduta ma ricordata dalle fonti, che recava la firma e la data 1403. La notizia non è del tutto ignota, ma è stata finora trascurata o male interpretata. Nella sua *Storia della città di Colle in Val d'Elsa*, del 1859, Luigi Biadi avvia così la descrizione degli arredi e della decorazione della chiesa di San Francesco:

Nell'interno del santuario vedevasi in antico la volta dipinta nell'anno 1338, e dipinte nel secolo XV furono ancor le pareti (per tradizione dal colligiano Cennini), avendone riprova dalla mezza figura, che sembra S. Antonio Abate, e che apparisce in vicinanza della sagrestia. Racconta la Storia che in processo di tempo essendosi guaste e scalinate le figure, rendevano deformità, onde nel rinnovarsi e imbiancarsi di nuovo si sono coperte, e poco sono rimaste. Otto altari minori erano disposti lunghe i due lati; al maggiore stava il quadro di S. Francesco in tavola, trasportato nel 1584 all'ara appositamente edificata e dedicata al Serafico. Di questi altari era osservabile quello della SS. Annunziata eretto dalla famiglia da Picchena, ove la immagine fu dipinta nel 1381 da Bartolomeo di M. Bulgherino di Siena, e comparivano di mano d'Andrea padre di Cennino Cennini a destra dell'altare, l'Arcangiolo, a sinistra la Vergine annunziata, nella volta altro sacro argomento, ed il ricordo: *Opus Cenini Andreae de Colle MCCCCIII*¹⁵.

Da qui si è ritenuto che all'interno della chiesa fosse esistito in passato un affresco firmato da Cennino e su questo hanno fatto leva da un lato la tradizione locale, come accennavo, per assegnargli la maggior parte dei lacerti più antichi che affiorano all'interno e intorno alle mostre degli altari tardobarocchi della chiesa¹⁶, dall'altro gli storici dell'arte, per collocare entro il 1403 il rientro di Cennino da Padova¹⁷. Tuttavia non è stato chiarito né dove l'affresco si trovasse¹⁸ né quale fosse il soggetto, considerato per lo più un'*Annunciazione*¹⁹, che dal testo sembra essere assegnata a un fantomatico Andrea di Cennino, padre del nostro (e perché non figlio?).

Effettivamente il passo risulta confuso perché descrive una situazione precedente alla ristrutturazione compiuta tra il 1736 e il 1739 per volontà del vescovo di Colle di Val d'Elsa Domenico Ballati Nerli che ha conferito all'aula l'aspetto che vediamo ancora oggi. Come ho

¹⁴ L'iscrizione «Ce(ni)nus de Andre(a) de Cen(i)ni me pinxit» con cui la *Madonna col Bambino con i SS. Caterina, Giovanni Battista, Margherita e Pietro* di Lorenzo Monaco datata 1408 fu acquistata dalle Gallerie fiorentine nel 1883 alla vendita della collezione Toscanelli, già ritenuta apocrifia ai primi del Novecento, si è rivelata aggiunta ottocentesca sulla base delle indagini tecniche (cfr. PARENTI 2008, con bibliografia). Il collegamento tra l'affresco staccato con la *Madonna col Bambino* conservato nei depositi delle Gallerie degli Uffizi e «una nostra Donna con certi santi» sotto le logge dello Spedale di San Giovanni Battista a Firenze ricordata nell'edizione Giuntina delle *Vite* di Vasari come opera di Cennino (VASARI/BETTARINI–BAROCCHI 1966-1987, II (1967), p. 249) è tutt'altro che certo, e d'altro canto le condizioni dell'opera rendono praticamente ingiudicabile il suo stile, come già avvertiva Boskovits (cfr. anche PARENTI 2008, p. 35). Altrettanto problematico è il tentativo di rintracciare opere di Cennino a Padova in base alla corrispondenza tecnica con quanto descritto nel *Libro dell'arte*, con particolare riguardo a un rovinatissimo finto trittico a fresco (staccato), con la *Madonna col Bambino tra i SS. Giacomo e Antonio abate* dei Musei Civici, avvicinato al pittore sulla scorta di un parere di Ugo Procacci (cfr. BAZZATO 1989, p. 17; E. Cozzi, scheda cat. I-62, in *DA GIOTTO AL TARDOGOTICO* 1989, pp. 84-85).

¹⁵ BIADI 1859, p. 303.

¹⁶ Ad esempio MARZINI 1930, p. 23; critico nei confronti di Biadi era stato invece Francesco Dini, che riteneva non fosse più possibile rintracciare opere di Cennino a Colle (DINI 1905, p. 85).

¹⁷ A. De Marchi, scheda non numerata, in *LA SEDE STORICA DEL MONTE DEI PASCHI DI SIENA* 1988, p. 274; PARENTI 1997, p. 520.

¹⁸ Da ultimo Andrea Biotti (BIOTTI 2017, pp. 168, 175) ha sostenuto che fosse sopra l'altare maggiore, evidentemente interpretando «volta» come la crociera della cappella absidale anziché la volticciola della nicchia dell'altare dell'Annunziata (cfr. *infra* nel testo).

¹⁹ BOSKOVITS 1973, p. 209, nota 28; A. De Marchi, scheda non numerata, in *LA SEDE STORICA DEL MONTE DEI PASCHI DI SIENA* 1988, p. 274.

messo in luce in altra sede, per farlo Biadi riprende (e fraintende) una fonte più antica, una «storia» (più avanti parla di «memorie» del convento), che si può riconoscere in un’accurata descrizione della chiesa e dei suoi altari redatta da frate Ludovico Nuti (1628-1668), un fascicolo di una serie dedicata ai conventi francescani conventuali della Provincia toscana rimasta interrotta (e inedita) alla morte precoce dell’autore²⁰. La lettura del testo di Nuti – erudito capace di integrare documenti, iscrizioni, fonti interne all’ordine (come Wadding) e storico-artistiche (come Vasari) con l’esame dei manufatti – chiarisce quale allestimento avesse la Cappella dell’Annunziata nel XVII secolo, e quale fosse la storia della sua fondazione.

Altare della Nuntziata

Il 3° et ultimo altare a mano destra è dedicato alla Beatissima Vergine sotto il titolo d’Annunziata. Fu eretto per un legato del nobile uomo²¹ Matteo di messer Fiamma de’ nobili di Picchena, il quale, essendo castellano nel cassero della rocca di S. Angelo nel Borgo a S. Sepolcro, testando lasciò al nostro convento di Colle 200 fiorini d’oro da spendersi nella fabrica et ornamenti d’una capella da erigersi nella nostra chiesa, con riservare il padronato di essa a quelli della sua consorteria; e ciò fu l’anno 1378.

Doppo al qual testamento sopravvivendo, ordinò a Fone [sic] suo fratello che ereggesse la detta capella, e così fu eretta l’anno 1381, come indicano le lettere che sono nel cornicione: *Q(ues)to lavoro fu fatto nel MCCCLXXXI e restaurato*. La tavola è all’antica, con le caselle, dipinta per mano di Bartolomeo di m(esser)²² Bulgherini da Siena, essendovi scritto: *Bartolomaeus domini Bulgherini de Senis me pinxit*. Vi sono dipinti la Madonna col Figlio in braccio nel mezzo; dalla destra S. Francesco e S. Paolo e sopra l’arcangelo Gabriello e S. Alberto; e dalla sinistra S. Michele angelo e S. Pietro e sopra la Vergine annunziata e S. Giovanni Batista. Il tutto in campo d’oro. Fu poi abbellita nel 1403 mettendovi a mano destra l’angelo et alla sinistra la Vergine annunziata di rilievo; e fu dipinta la volticciola, come vi è scritto nel cielo di essa: *Opus Cenini Andreae de Colle MCCCCIII*. Finalmente l’anno 1585 fu restaurata dalla famiglia de’ Picchinesi, ponendoci l’ornamento di legname che vi è al presente²³.

Innanzitutto il polittico di Bartolomeo Bulgarini, diversamente da quanto asserito da Biadi, era firmato ma non datato. Del resto il pittore era morto il 4 settembre 1378, mentre il testamento con cui Matteo di Fiamma da Picchena (piccolo borgo a ovest di Colle) esprime la volontà di fondare una cappella in San Francesco, senza peraltro specificarne l’intitolazione, data al 22 dello stesso mese, come si legge in una copia dell’atto originale conservata all’Archivio di Stato di Firenze²⁴. Ma soprattutto l’altare fu eretto effettivamente solo nel 1381, come indicava anche un’iscrizione cinquecentesca (da qui l’equivoco di Biadi), e dunque il polittico – che aveva l’arcangelo Gabriele e Maria annunziata solo nelle cuspidi laterali – dovette essere collocato qui in un secondo momento.

Ma dov’era la Cappella dell’Annunziata? Nuti descrive la chiesa compiendo un itinerario che parte dall’altare maggiore e procede in senso antiorario, utilizzando destra e sinistra in senso liturgico, e quindi il terzo (e ultimo) altare della parete destra è per noi il primo a sinistra entrando in chiesa dal portale maggiore. Qui (Fig. 3), all’interno della mostra settecentesca, è ancora visibile una nicchia centinata più antica, ostruita nella metà sinistra ma che sulla destra mantiene ancora la profondità originale e parte della decorazione a fresco. Si riconoscono un

²⁰ Archivio Storico della Provincia Toscana delle Santissime Stimmate dei Frati Minori Conventuali, fondo Ludovico Nuti (d’ora in poi ASPTSSFMC, Nuti), *Colle Val d’Elsa*; GIURA 2022, pp. 259-263. Il fascicolo era noto, ma considerato anonimo e non utilizzato a questo proposito, ad Alessandra Lepri e Simona Marconi (cfr. LEPRI-MARCONI 2000, pp. 6-9).

²¹ Cancellato «del signor».

²² Aggiunto in alto; cancellato «del signor».

²³ ASPTSSFMC, Nuti, *Colle Val d’Elsa*, c. 4v.

²⁴ Archivio di Stato di Firenze, Diplomatico, Colle di Val d’Elsa, S. Francesco (francescani), 1378 Settembre 22 (disponibile on-line: <https://www.archiviodigitale.icar.beniculturali.it/it/185/ricerca/detail/31723> <10 maggio 2023>).

angelo che plana dall'alto recando una corona, e altri due (uno ben visibile, l'altro ormai quasi illeggibile) che si dirigono verso il centro della composizione, da cui promanano raggi dorati applicati sulla superficie; poco più in basso è il profilo della colomba dello Spirito Santo in volo verso destra, che emana a sua volta raggi più sottili (Figg. 4-5). Il fondo – oggi di colore rosso dato dal morellone su cui doveva essere stesa l'azzurrite – era un cielo cosparso di stelle di cui si vedono le impronte della lamina in stagno dorato ormai caduta, mentre più in basso compare un elemento roccioso che digrada dall'esterno verso il centro. Nell'intradosso dell'arco doveva trovarsi in chiave il profeta Isaia entro un clipeo di cui si vede solo un accenno, ma il cartiglio che ne fuoriesce e che si staglia contro un modulo a decorazione vegetale è ancora ben leggibile e permette l'identificazione: «Ecce, virgo concipiet et pariet filium et vocabit nomen eius Emmanuel» (Is 7,14) (Fig. 7); la curvatura dell'intradosso si innesta su un finto oculo, abbellito al fondo da un elaborato rosone gotico, e su una lunga capittura marmorea che arriva fino alla base della nicchia.

Gli elementi iconografici identificano facilmente con l'Annunciazione il soggetto al centro della nicchia, ma l'assenza di Maria, che ci aspetteremmo di trovare nella parte in cui abbiamo soltanto il fondo roccioso e il cielo stellato, indica che i due protagonisti erano scolpiti anziché semplicemente dipinti. E infatti Nuti riporta che due statue di Gabriele e della Vergine, ai suoi tempi ai lati del polittico di Bulgarini, erano state aggiunte all'altare nel 1403, quando era stata dipinta anche la «volticciola», ovvero, per estensione, la nicchia stessa, che possiamo immaginare tipicamente coronata da un'edicola aggettante, nel cui «cielo», ovvero nell'intradosso, si leggeva la firma di Cennino di Andrea da Colle. Possiamo quindi dedurre che la cappella fosse stata fondata nel 1381 ma che per un paio di decenni non si fosse dato corso alla sua decorazione, cosa che avvenne nel 1403, quando si realizzò un *ensemble* di scultura e pittura: il gruppo con l'Annunciazione installato sulla mensa dell'altare (o più precisamente dietro di essa, sul piano ricavato nella muratura, a cui si addossava la mensa vera e propria) e completato dallo sfondo pittorico di Cennino Cennini con Dio Padre circondato da angeli, la colomba dello Spirito Santo e un altro angelo che – in una commistione iconografica rara ma non inedita – incoronava Maria.

Nel 1585 gli eredi di Matteo di Fiamma da Picchena restaurarono l'altare apponendovi una nuova mostra lignea – a sua volta rimossa nel Settecento²⁵ – e un'iscrizione con il ricordo della fondazione del 1381; fu probabilmente in questa occasione che le due statue vennero spostate ai lati e sulla mensa collocato il pentittico di Bulgarini, forse a quest'epoca 'senza casa' all'interno della chiesa. Era infatti un momento di ricambio degli arredi sacri che faceva seguito alle nuove indicazioni ispirate ai dettami tridentini: Nuti ci dice che nel 1584 sull'altare maggiore venne posto un nuovo ciborio eucaristico che andò a sostituire la tavola duecentesca con *S. Francesco e storie della sua vita* (oggi nella Pinacoteca Nazionale di Siena), la quale però a sua volta non era nata per quella funzione, come testimoniano la sua tipologia e la sua cronologia. Sappiamo infatti che l'altare maggiore era stato dotato nel 1338 grazie a un consistente lascito di ser Sovarzio di ser Bonafidanza destinato alla realizzazione di un'ancona, oltre che al completamento di lavori architettonici e di arredo liturgico, e in questo contesto un pentittico di Bulgarini, in seguito marginalizzato e poi riutilizzato sull'altare dell'Annunziata, è un serio candidato²⁶.

La ricostruzione della Cappella dell'Annunziata in San Francesco a Colle di Val d'Elsa può essere utile per due aspetti: il primo riguarda Cennino, giacché a questo punto possiamo considerare l'affresco della nicchia come un'opera sicura del pittore; il secondo l'allestimento

²⁵ Nell'Ottocento all'altare si trovava una tela con i *SS. Antonio, Mustiola, Ludovico e Lucia* che inquadravano un'Annunciazione, anch'essa in tela, definita «copia [...] di niun merito artistico» (BROGI 1897, p. 157).

²⁶ ASPTSSFMC, Nuti, *Colle Val d'Elsa*, c. 3v; GIURA 2022, pp. 259-263, con la proposta di collocare sul primitivo altare maggiore della chiesa il dossale di Guido da Siena del 1270 oggi alla Pinacoteca Nazionale di Siena (inv. 7), sostituito nel 1338 o poco dopo dal polittico di Bartolomeo Bulgarini.

dei gruppi statuari con l'angelo e Maria, largamente attestati nel senese e in generale in Toscana tra la fine del Trecento e i primi decenni del Quattrocento.

È da rilevare anzitutto come la firma di Cennino replichi nella sintassi quelle giottesche, con *opus* al nominativo seguito dal genitivo del nome (e in questo caso anche dal patronimico e dal toponimo di provenienza), secondo un uso 'all'antica' riesumato dalle iscrizioni, apocrife, sui *Dioscuri del Quirinale* da parte di colui che aveva rimutato «l'arte del dipingere di greco in latino» e di cui il nostro si pone orgogliosamente in diretta discendenza nell'apertura del *Libro dell'arte*. Come ha mostrato Maria Monica Donato, l'adozione di tale formula al posto di quella più comune con il nome dell'artista al nominativo e le parole *me/hoc opus fecit/pinxit/sculpsit* in varia combinazione è molto rara nel corso del Trecento, e ha sempre un valore di «"segno", scelto [dall'artista] in vista d'una meditata presentazione di sé»; sarà solo con le nuove istanze del primo Rinascimento fiorentino – con Ghiberti e Donatello (ma anche Gentile e Pisanello) – che la riscoperta dell'antico da una parte e, dall'altra, la presa di coscienza del ruolo di Giotto nell'evoluzione della storia dell'arte porteranno alla diffusione di una formulazione percepita come «dichiarazione di ideali figurativi e di coscienza storica»²⁷, della quale Cennino Cennini appare perfettamente consapevole.

Venendo agli affreschi, nonostante il cattivo stato di conservazione i confronti che si possono istituire con le opere già riunite da Boskovits sono palmari. L'angelo che porta la corona è gemello di quello che annuncia ai genitori la nascita di S. Stefano nelle storie di Poggibonsi per il trattamento grafico delle ali, per i caratteri fisionomici del volto, per lo scorcio ardito ma irrisolto della figura (Figg. 5-6). Il cartiglio di Isaia è identico a quello retto da Geremia nel frontespizio della cappella di Giovanni di Segna (Figg. 7-8), e lo stesso vale per la resa delle superfici e per la luce semplificata che definisce i volumi nelle decorazioni fogliacee e nelle cornici a dentelli (Figg. 9-10).

La data 1403 letta da Nuti, sempre attento anche nel riportare le iscrizioni, assicura che Cennino tornò da Padova entro tale data. Una commissione per una ricca cappella nella chiesa di San Francesco testimonia altresì l'ininterrotto apprezzamento per le sue qualità in Val d'Elsa prima e dopo il soggiorno veneto; tanto più se fosse stata di sua mano anche la policromia delle statue, che è molto probabile fossero di legno, il materiale di gran lunga più impiegato per questo tipo di manufatti nonostante un certo numero di casi marmorei e fittili. A questo proposito vale la pena richiamare a titolo di esempio la Cappella del Crocifisso nel duomo di Siena, dove Martino di Bartolomeo si occupò non solo della policromia dei *Dolenti* di Domenico di Niccolò (1414-1415), ma anche dello sfondo affrescato che completava il gruppo ligneo realizzato attorno al *Crocifisso* trecentesco²⁸; in Santa Croce a Firenze la policromia del *Crocifisso* di Donatello (1408 circa) si può assegnare a Bicci di Lorenzo, autore dello sfondo dipinto contro cui l'opera si stagliava al centro della quarta campata sinistra²⁹.

Quale fosse l'*Annuniazione* di Colle, che non si trovava più in chiesa già nel 1865³⁰, è difficile a dirsi, dati la straordinaria diffusione di tali manufatti e i molti esemplari di cui non conosciamo la provenienza originaria. Accanto alla sfortuna storiografica che a lungo ha impedito loro di essere riconosciuti come opere d'arte, la loro stessa natura li ha resi un prodotto facilmente rimovibile, rimaneggiabile e ricontestualizzabile³¹; più tardi il rinnovato interesse verso la scultura lignea tra Otto e Novecento ne ha provocato una diaspora significativa, specie in direzione delle collezioni del Nord Europa, che ha contribuito a

²⁷ DONATO 2006; per le citazioni, rispettivamente p. 537 e p. 538.

²⁸ Si veda il riepilogo di S. Colucci, scheda n. A.26, in *DA JACOPO DELLA QUERCIA A DONATELLO* 2010, p. 90, con rimandi.

²⁹ CONTI 1968; CONTI/RAGIONIERI 2005, p. 132; GIURA 2011, pp. 82-89.

³⁰ Non è registrata infatti da Francesco Brogi (BROGI 1897, pp. 156-159).

³¹ Sul 'problema' della scultura lignea è ancora utile la lucida *Introduzione* di Alessandro Bagnoli a *SCULTURA DIPINTA* 1987, pp. 12-14; l'ampia casistica di opere ivi presentata è integrabile con quella proposta in *DA JACOPO DELLA QUERCIA A DONATELLO* 2010.

mischiare ulteriormente le carte³². In attesa di un catalogo che permetta di avere un'idea chiara delle dimensioni del fenomeno e di tracciare una mappatura della distribuzione originaria delle opere sul territorio, almeno toscano³³, a una prima ricognizione le chiese secolari emergono come principale luogo deputato ad accogliere coppie lignee dell'*Annunciazione*; ma non mancano attestazioni in quelle degli ordini monastici e mendicanti, in particolare dei francescani, per i quali a più riprese fu attivo Francesco di Valdambriano durante tutto l'arco della sua carriera, dall'*Annunciazione* giovanile per San Francesco a Pisa (oggi al Museo Nazionale di San Matteo, Fig. 11), a quella un tempo in San Francesco a Pienza (migrata nel Rijksmuseum di Amsterdam), fino a quella tarda di Santa Maria di Vitaleta a San Quirico d'Orcia (chiesa sorta nell'Ottocento sull'antico convento minoritico)³⁴.

Come ha ricostruito dettagliatamente Gabriele Fattorini, il modello di tale tipologia per l'area senese può essere rintracciato nella trecentesca *Annunciazione* alle «more» del duomo, oggi perduta ma le cui vicende materiali e la cui fortuna è possibile ricostruire grazie alla documentazione d'archivio e all'analisi delle «repliche» esistenti³⁵. La collocazione di queste due statue, ciascuna inserita in un'edicola in gesso dipinto, ancorate ai pilastri (le «more») antistanti alla *Maestà* di Duccio, richiamava la funzione di introduzione alla storia della Salvezza che l'Incarnazione ricopre nell'iconologia cristiana, e che ha portato a rappresentarla fin dall'epoca tardoantica nei pennacchi dell'arco trionfale e in seguito a disporre variamente Gabriele e Maria ai lati di un'altra scena, di un monumento funebre, di un altare o di uno spazio (quale quello di una cappella), o nelle cuspidi esterne di una pala d'altare, indipendentemente dal *medium* o dal contesto geografico-culturale.

È dunque probabile che le numerose «repliche» proliferate tra Tre e Quattrocento a Siena e nei suoi territori, o esportate dai suoi artisti oltre i confini³⁶, fossero parimenti concepite in buona parte per una collocazione ai lati di un altare: ne sono testimonianza le statue di Valdambriano per la sagrestia del duomo (1410-1411) che dovevano fronteggiarsi dai due pilastri divisorii delle tre absidi di quell'ambiente, e che forse sono da identificare con quelle oggi al Museo di Palazzo Corboli di Asciano³⁷; quelle di Jacopo della Quercia nella Collegiata di San Gimignano (1421-1425) ai lati dell'altare dei Santi Sebastiano e Fabiano in

³² Numerose sono le opere passate in collezioni private di cui è difficile tracciare le vicende oltre una certa data, come ad esempio l'*Annunciazione* di Domenico di Niccolò della raccolta Contini Bonacossi alle Gallerie degli Uffizi (G. Fattorini, scheda n. A.34, in *DA JACOPO DELLA QUERCIA A DONATELLO* 2010, p. 106, con rimandi). Inoltre è stato evidenziato come certi luoghi d'origine dichiarati al momento della vendita a cavallo tra Otto e Novecento possano riflettere la capziosa volontà di nobilitare la provenienza dei pezzi: potrebbe essere il caso dell'*Annunciazione* di Domenico di Niccolò acquistata dal Louvre tramite Stefano Bardini come proveniente da San Paolo a Ripa d'Arno a Pisa, dove però la tipologia di *Annunciazione* era diversa da quella senese; o di quella di Jacopo della Quercia (di cui si conserva solo l'angelo dopo la distruzione della Vergine nel 1945) entrata nelle raccolte berlinesi nel 1880 come proveniente da Santa Trinita a Firenze, dove per contro non abbiamo attestazioni di statue lignee dell'*Annunciazione* in questo periodo (cfr. FATTORINI 2021).

³³ Per uno sguardo alle aree lucchese e pisana, anch'esse straordinariamente ricche di scultura lignea e di gruppi dell'*Annunciazione*, si rimanda a *SCULTURA LIGNEA* 1995, con la recensione FERRETTI 1996; e a *SACRE PASSIONI* 2000.

³⁴ Sulla ricostruzione del percorso di Francesco di Valdambriano rimando agli studi di Gabriele Fattorini (FATTORINI 1996(1998), 2004, 2006, 2008(2009), 2016(2017)). Più problematica è la provenienza dell'*Annunciazione* da San Francesco di Asciano (oggi nel locale Museo di Palazzo Corboli), dove però è documentata soltanto dall'Ottocento, il che ha portato Fattorini a proporre di identificarla con quella commissionata allo scultore nel 1410 per la sagrestia del duomo di Siena (cfr. FATTORINI 1996(1998), pp. 120-121, che ho ripreso in GIURA 2018, pp. 48-49; si veda anche *infra* nel testo). Tra le statue dell'*Annunciazione* di Valdambriano si segnalano inoltre la coppia della cattedrale di Volterra (oggi al locale Museo Civico e Pinacoteca), la *Vergine* del Bode-Museum di Berlino, le statue in marmo della pieve dei Santi Vitale e Giovanni Battista a Mirteto (Massa); di stretto ambito valdambrinesco sono anche le *Annunciazioni* del duomo di Montepulciano e di San Giovanni Battista a Farnetella (Sinalunga).

³⁵ FATTORINI 2016(2017).

³⁶ Ad esempio l'*Annunciazione* di Mariano d'Angelo Romanelli del Museo di Santa Verdiana a Castelfiorentino, proveniente da Santa Chiara della Marca, per la quale rimando ad A. Bagnoli, scheda n. 18a-b, in *SCULTURA DIPINTA* 1987, pp. 86-88.

³⁷ Cfr. nota 34.

controfacciata e parimenti inserite entro tabernacoli (oggi perduti)³⁸; o il gruppo di Angelo di Nalduccio e Domenico di Agostino (?), del 1369-1370, nel Museo Civico e Diocesano d'Arte Sacra di Montalcino, attestato ai fianchi del grande polittico con l'*Incoronazione di Maria* di Bartolo di Fredi nella Cappella dell'Annunziata in San Francesco³⁹. Doveva stare ai lati dell'altare – ma direttamente a ridosso della mensa – anche una seconda coppia di statue del Museo di Montalcino, opera del Maestro del Crocifisso dei Disciplinati (Fig. 12), per la quale è stata ragionevolmente proposta una primitiva collocazione negli sguanci (decorati a stelle rosse su campo bianco) della nicchia-altare dell'Annunziata nella chiesa di Sant'Agostino, affrescata al centro con *S. Antonio abate e storie della sua vita*⁴⁰. La prassi ancora largamente diffusa di allestire le due statue dell'*Annunciazione* ai lati dell'altare maggiore o dell'arco trionfale anche laddove non rimane traccia del contesto originario è spia della *longue durée* del fenomeno e della sua diffusione: per restare in ambito senese si possono richiamare quelle del duomo di Montepulciano o di San Giovanni Battista a Farnetella (Sinalunga), ma anche la citata coppia di Santa Maria di Vitaleta a San Quirico d'Orcia, che si trova in due nicchie a metà della navata.

Ma proprio perché nella quasi totalità dei casi il primitivo allestimento non è ricostruibile neppure per via documentaria, appare lecito chiedersi se una disposizione diversa, con le due figure collocate una accanto all'altra sull'altare, magari con uno sfondo dipinto, come a Colle di Val d'Elsa, non possa costituire almeno un'alternativa, anche nell'ottica di soluzioni di compromesso o di maggiore economia, come nel caso di Sant'Agostino a Montalcino sopra ricordato. Già Gabriele Fattorini ha arguito come il gruppo di Valdambriano per il duomo di Volterra (*post* 1410, *ante* 1416), oggi nel Museo Civico e Pinacoteca, potesse costituire il «punto focale» della Cappella dell'Annunciazione eretta da Chelino di Binduccio degli Attavanti, data l'intitolazione dell'altare e la presenza *in situ* delle statue ancora nel 1576⁴¹. Se queste furono in seguito trasferite, prima in San Dalmazio e poi nel Conservatorio di San Pietro, a riprova di quel processo di marginalizzazione cui andarono spesso incontro le sculture lignee, alcuni contesti ibridi, ovvero rimaneggiati in tempi successivi, potrebbero celare tracce della situazione originaria, e suggerire qualche riflessione.

Fattorini ha richiamato in proposito l'*Annunciazione* di San Giusto a Tiglio, presso Barga, in cui le due statue lapidee trecentesche sono collocate sull'altare maggiore, ma all'interno di una mostra primo-secentesca a cui attiene anche lo sfondo con i bassorilievi di Dio Padre, della colomba e di alcuni angioletti⁴². Si tratta di una sistemazione non dissimile da quella dell'Oratorio della Confraternita della Santissima Annunziata in Santo Stefano degli Agostiniani a Empoli, dove le due statue marmoree di Bernardo Rossellino si vedono inquadrare da una mostra d'altare in pietra serena tardo-cinquecentesca al cui fondo si trova un

³⁸ BACCI 1927; un dettagliato riepilogo sull'opera è in A. Galli, scheda n. A.29, in *DA JACOPO DELLA QUERCLA A DONATELLO* 2010, p. 96. Di Jacopo si ricordano inoltre l'*Annunciazione* per le agostiniane del convento del Santuccio a Siena, oggi alla Pinacoteca Nazionale; le *Vergini annunciate* del Musée-Château de Villevêque di Angers e del Museo della Castellina a Norcia, oltre all'*Angelo annunciante* (perduto) che l'Opera del Duomo di Siena acquistò nel 1452 per sostituire quello trecentesco sui pilastri antistanti all'altare maggiore (cfr. FATTORINI 2016(2017) e 2021).

³⁹ FREULER 1985. L'allestimento con le due sculture ai lati del polittico è attestato dal Settecento, e i documenti rendono chiaro che sia le une sia l'altro furono commissionati dalla Compagnia di San Pietro per la Cappella dell'Annunziata. Tuttavia l'*Annunciazione* lignea è datata 1369 (*Maria*) e 1370 (*Gabriele*, firmato da Agnolo), mentre il polittico fu richiesto a Bartolo di Fredi nel 1382 e consegnato solo nel 1388: mi domando quindi quale possa essere stata la prima configurazione dell'altare, se con *Gabriele* e *Maria* accostati l'uno a l'altra sulla mensa (per questa tipologia si veda *infra* nel testo).

⁴⁰ Sulle sculture si veda R. Bartalini, scheda n. 21a-b, in *SCULTURA DIPINTA* 1987, pp. 97-100. Per la proposta di provenienza FREULER 1994, p. 220, nota 50, e p. 258, nota 12, in cui si mette in evidenza il patronato della Compagnia di Sant'Antonio sulla cappella dedicata all'Annunciazione, spiegando così sia la scelta del soggetto per l'affresco centrale sia la provenienza ottocentesca delle statue dalla chiesa di Sant'Antonio, patrocinata dalla confraternita. Sulla cappella si veda anche il più recente intervento MATTEUZZI 2012, pp. 216-223.

⁴¹ FATTORINI 1996(1998), pp. 124-125, 142-143, note 71, 74-75, e pp. 148-151, docc. 5-6.

⁴² FATTORINI 2004, p. 146. Il complesso era stato riprodotto in BACCI 1995, p. 37, fig. 38.

Dio Padre circondato da nuvole e angeli in bassorilievo appuntato contro un paesaggio dipinto⁴³ (Fig. 13).

L'elemento unificante del Creatore che invia la colomba verso Maria può costituire un indizio a favore di una collocazione ravvicinata dei due personaggi principali, giacché presuppone uno spazio o una superficie comune, come nel fondo della nicchia di Colle⁴⁴. Nel Los Angeles County Museum of Art si conserva un gruppo in terracotta invetriata di Andrea della Robbia con *Gabriele e Maria* a tutto tondo e *Dio Padre e la colomba* a bassorilievo: l'opera proviene dall'Oratorio delle Anime del Purgatorio a Firenze, dove era stata riallestita in una mostra d'altare settecentesca, che forse serbava tracce della configurazione originaria⁴⁵. Anche l'*Annunciazione* marmorea del 1504 di Antonello Gagini oggi nella chiesa di San Teodoro Martire a Bagaladi, in Calabria (ma in origine nella chiesa dell'Annunziata, distrutta dal terremoto del 1908), è stata rimaneggiata, ma mantiene tutti gli elementi che permettono di configurarla come una pala d'altare che attesta l'esistenza della tipologia con le statue di Gabriele e Maria a tutto tondo accostate e Dio Padre con la colomba a basso rilievo nel fondo⁴⁶ (Fig. 14). Infine in questo contesto è impossibile non richiamare un'altra pala ben più famosa, e dalla quale Gagini forse prese spunto⁴⁷, ovvero quella che Donatello realizzò per i Cavalcanti in Santa Croce a Firenze, che, pur non essendo costituita da statue a tutto tondo, nondimeno emerge quale fragoroso esempio di *Annunciazione* scolpita sulla mensa di un altare in una chiesa francescana: stagliati su una raffinatissima decorazione fitomorfa e inquadrati da una cornice all'antica ma rivisitata dal genio donatelliano e dalla cui sommità si affacciano i celebri angioletti di terracotta, Gabriele e Maria istaurano un dialogo serrato dal forte coinvolgimento emotivo, e non è da escludere che anche Bernardo Rossellino per il gruppo empoiese si fosse confrontato con l'illustre prototipo, al di là dell'adozione della soluzione con l'angelo stante anziché inginocchiato.

Che esistesse una consuetudine visiva nei confronti della versione con Gabriele e Maria posti sulla mensa di un altare è desumibile poi dal campo della pittura, dove sono frequenti le *Annunciazioni* rappresentate al centro di un polittico. Il fenomeno assunse proporzioni rilevanti

⁴³ Sull'opera di Rossellino MARKHAM SCHULZ 1977, pp. 28-31; da ultimo GIORDANI 2019, pp. 174-176 (l'autore ha espresso ulteriori considerazioni sull'opera e sul suo allestimento originario in una comunicazione orale del 2019, ancora inedita).

⁴⁴ Anche a San Gimignano c'era un *Dio Padre*, dipinto da Ventura di Moro nel 1426 sulla parete di fondo, in alto tra le due statue, che completava l'iconografia; il pittore fiorentino fu anche responsabile della policromia dei due tabernacoli lignei che contenevano le statue (per i rimandi cfr. nota 38). La configurazione attuale risale al 1465, quando Benozzo Gozzoli realizzò il grande *Martirio di S. Sebastiano* che comportò l'obliterazione dell'affresco di Ventura di Moro (il cui senso venne reintegrato con un *Dio Padre che invia la colomba dello Spirito Santo* nella porzione in alto a sinistra, sopra l'*Angelo* di Jacopo), ma forse anche l'allontanamento delle due statue, che in origine potevano trovarsi più vicine di quanto le vediamo oggi.

⁴⁵ DE NICOLA 1919. De Nicola sosteneva che *Gabriele e Maria* dovessero trovarsi in origine a una certa distanza l'uno dall'altra, ciascuno in un proprio tabernacolo, in quanto entrambi stanti e dunque non adatti a un dialogo ravvicinato come invece nel caso – più canonico a Firenze – con il primo inginocchiato e la seconda seduta. Lo studioso inoltre provava a identificare l'*Annunciazione* con quella descritta da Giovanni Cinelli (in BOCCHI/CINELLI 1677, p. 281) nel vicino Palazzo Tempi (all'epoca di Andrea della Robbia di proprietà dei Bardi), dove le due statue adornavano i lati di uno scalone, frutto evidente di un rimaneggiamento. Ringrazio Simone Giordani per avermi segnalato questo caso.

⁴⁶ Sull'opera si veda CAGLIOTI 2002, pp. 1006-1007, con rimandi. È da notare che anche nel seguito dello scultore siciliano tale configurazione dovette essere adottata: ad esempio in quella del figlio Antonino Gagini per la chiesa della Santissima Annunziata di Bronte, come è possibile ricostruire per via documentaria (cfr. DI MARZO 1880-1883, II (1883), pp. 215-216; sul recente restauro del gruppo si veda CAPPA 2022). Un altro esempio è quello dell'*Annunciazione* del 1535 circa di Giovan Battista Mazzolo sull'altare maggiore della chiesa dell'Annunziata di Tropea, in cui Dio Padre in bassorilievo compare dalla finestra nel timpano dell'altare (secentesco), mentre le due statue si stagliano contro uno sfondo paesaggistico con la Colomba dello Spirito Santo e gli angeli (cfr. LOJACONO 2002, p. 1057).

⁴⁷ CAGLIOTI 2002, p. 1036, nota 144: lo studioso sottolinea inoltre come la dispersione dei precedenti allestimenti delle *Annunciazioni* gagnesche non permetta di evidenziare a pieno il tasso di innovazione della pala di Bagaladi.

soprattutto a Firenze, dove la festa dell'Incarnazione costituiva il momento culminante della vita religiosa cittadina, ma anche a Siena, dove l'*Annunziata* di Simone e Lippo per il duomo provocò (al pari delle altre pale dei santi avvocati che coronavano la *Maestà* di Duccio) un vasto fenomeno di repliche sfociato ben dentro il Quattrocento⁴⁸.

In attesa che nuovi casi di studio emergano ad ampliare le nostre conoscenze, la ricostruzione dell'altare Picchena in San Francesco a Colle di Val d'Elsa spinge dunque a chiederci, in conclusione, se non sia possibile recuperare una nuova configurazione, specifica eppure non esclusiva, per la cappella dedicata a Maria Vergine e all'Incarnazione del Verbo, con le statue di Gabriele e Maria sulla mensa – o immediatamente dietro di essa – e l'aggiunta, in rilievo e/o dipinti, di altri elementi (come Dio Padre, la colomba dello Spirito Santo, gli angeli, ma anche cornici, eventuali profeti o santi laterali ecc.) a completamento di una sorta di pala d'altare tridimensionale dell'Annunziata.

⁴⁸ In pittura è raro trovare Gabriele stante: tale soluzione è adottata nel polittico di Luca di Tommè oggi alle Gallerie degli Uffizi (inv. Oggetti d'arte Pitti 1911, n. 345), in cui l'angelo e Maria sono raccolti in uno spazio ridottissimo come quello di una nicchia.



Fig. 1: Poggibonsi, San Lucchese, Cappella di Santo Stefano, 1388 (veduta di insieme)

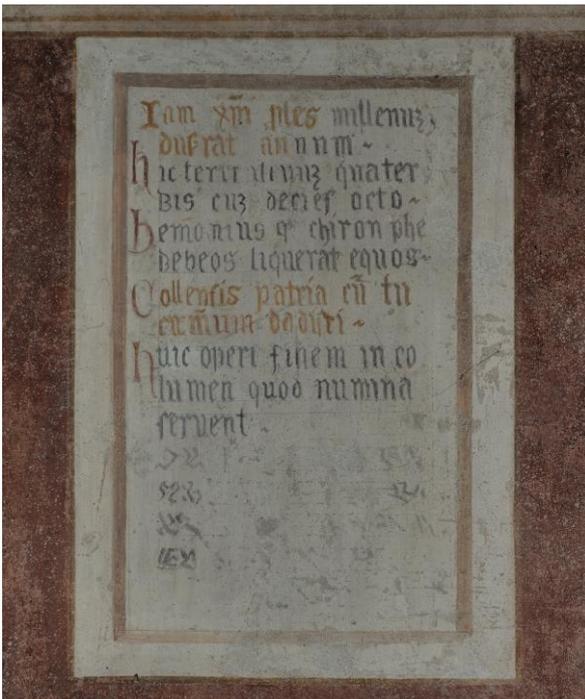


Fig. 2: Cennino Cennini, Iscrizione del 1388. Poggibonsi, San Lucchese, Cappella di Santo Stefano



Fig. 3: Colle di Val d'Elsa, San Francesco, altare di San Francesco, 1739 (già altare dell'Annunciazione, 1403)

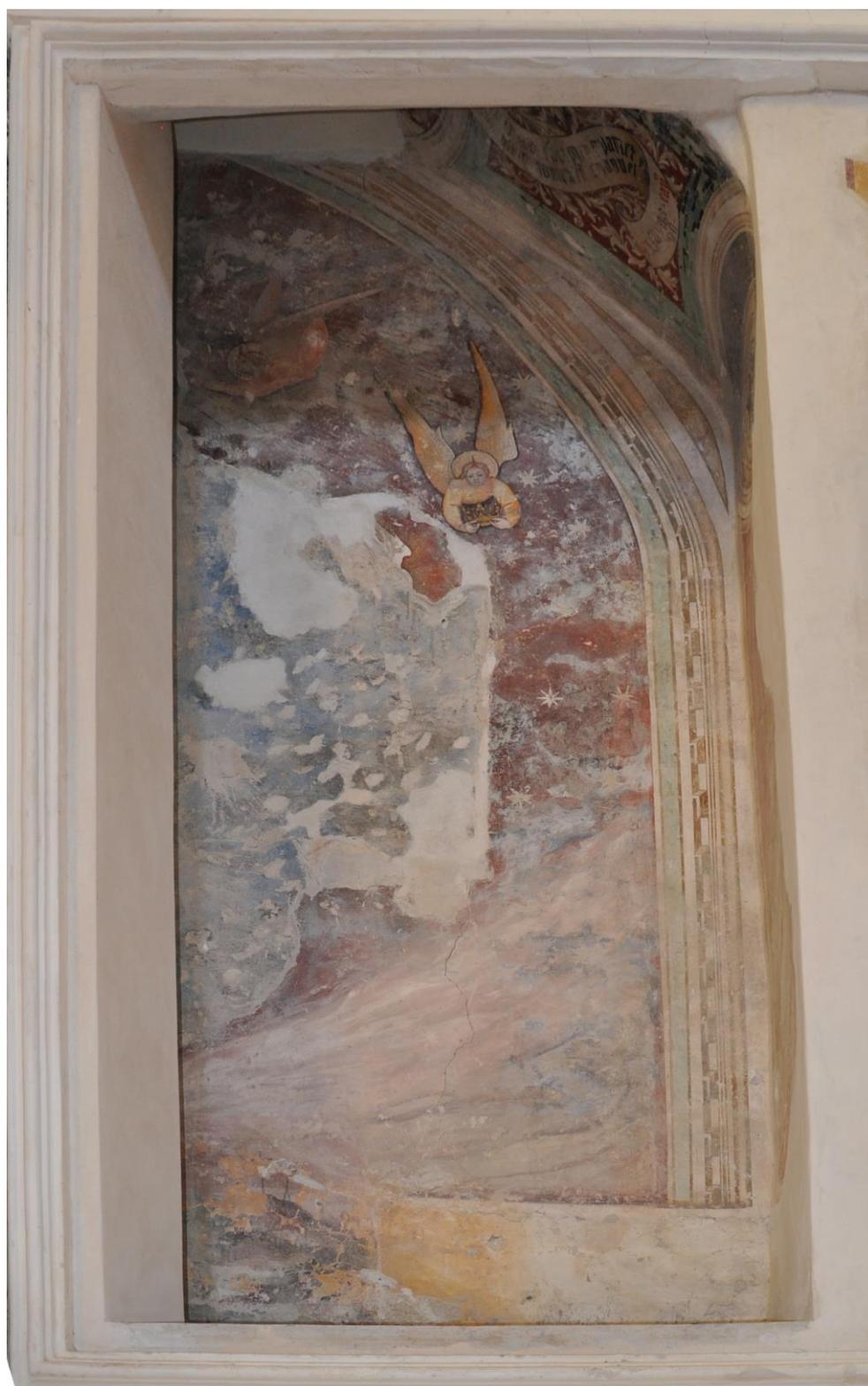


Fig. 4: Cennino Cennini, affreschi della Cappella dell'Annunciazione, 1403. Colle di Val d'Elsa, San Francesco



Fig. 5: Cennino Cennini, *Angelo*, 1403. Colle di Val d'Elsa, San Francesco



Fig. 6: Cennino Cennini, *Nascita di S. Stefano* (particolare), 1388. Poggibonsi, San Lucchese, Cappella di Santo Stefano



Fig. 7: Cennino Cennini, *Cartiglio del profeta Isaia*, 1403. Colle di Val d'Elsa, San Francesco



Fig. 8: Cennino Cennini, *Cartiglio del profeta Geremia*, 1388. Poggibonsi, San Francesco



Fig. 9: Cennino Cennini, cornice della Cappella dell'Annunciazione, 1403. Colle di Val d'Elsa, San Francesco



Fig. 10: Cennino Cennini, cornice dell'arcone della Cappella di Santo Stefano, 1388. Poggibonsi, San Lucchese



Fig. 11: Francesco di Valdambrino, *Annunciazione*, 1400-1405. Pisa, Museo Nazionale di San Matteo (su concessione del Ministero della Cultura - Direzione Regionale Musei della Toscana - Firenze)



Fig. 12: Maestro del Crocifisso dei Disciplinati, *Annunziata*, ultimo decennio del XIV secolo. Montalcino, Museo Civico e Diocesano d'Arte Sacra di Montalcino



Fig. 13: Empoli, Santo Stefano degli Agostiniani, altare dell'Oratorio della Confraternita della Santissima Annunziata, 1589 (al centro Bernardo Rossellino, *Annunciazione*, 1447)



Fig. 14: Antonello Gagini, *Annunciazione*, 1504. Bagaladi, San Teodoro Martire

BIBLIOGRAFIA

BACCI 1995

M. BACCI, *Le sculture lignee nel folklore religioso: alcune considerazioni*, in *SCULTURA LIGNEA* 1995, I, pp. 31-41.

BACCI 1927

P. BACCI, *Le statue dell'Annunziata intagliate nel 1421 da Jacopo della Quercia. Note e documenti*, «La Balzana», 4, 1927, pp. 149-175.

BACCI-STOPPELLI 1979

M. BACCI, P. STOPPELLI, *Cennini Cennino*, voce in *Dizionario Biografico degli Italiani*, XXIII, Roma 1979 (disponibile on-line [https://www.treccani.it/enciclopedia/cennino-cennini_\(Dizionario-Biografico\)/?search=CENNINI%2C%20Cennino](https://www.treccani.it/enciclopedia/cennino-cennini_(Dizionario-Biografico)/?search=CENNINI%2C%20Cennino)).

BAGNOLI 1995

A. BAGNOLI, *La chiesa di San Francesco a Colle di Val d'Elsa. Intenti per un restauro globale*, in *Restauri e recuperi in terra di Siena*, a cura di C. Alessi, C. Gnoni Mavarelli, Badesse 1995, pp.n.nn. (pubblicato anche in «Bollettino della Società degli Amici dell'Arte di Colle di Val d'Elsa», 36, 1995, pp. 21-23).

BANZATO 1989

D. BANZATO, *La pittura a Padova dall'inizio del Trecento alla metà del Quattrocento. Evoluzione storica e documentazione museale*, in *DA GIOTTO AL TARDOGOTICO* 1989, pp. 13-20.

BIADI 1859

L. BIADI, *Storia della città di Colle in Val d'Elsa*, Firenze 1859.

BIOTTI 2017

A. BIOTTI, *La figura di Cennino Cennini pittore nella letteratura critica recente*, «Miscellanea Storica della Valdelsa», 1-2, 2017, pp. 157-178.

BOCCHI/CINELLI 1677

F. BOCCHI, *Le bellezze della città di Firenze* [...] (1591), ampliate e accresciute da G. CINELLI, Firenze 1677.

BOSKOVITS 1973

M. BOSKOVITS, *Cennino Cennini - pittore nonconformista*, «Mitteilungen des Kunsthistorischen Institutes in Florenz», 2-3, 1973, pp. 201-222.

BOSKOVITS 1975

M. BOSKOVITS, *Pittura fiorentina alla vigilia del Rinascimento 1370-1400*, Firenze 1975.

BOSKOVITS 1988

M. BOSKOVITS, *Frühe italienische Malerei. Katalog der Gemälde*, Berlino 1988.

BRANDI 1933

C. BRANDI, *La Regia Pinacoteca di Siena*, Roma 1933.

BROGI 1897

F. BROGI, *Inventario generale degli oggetti d'arte della provincia di Siena (1862-65)*, Siena 1897.

CAGLIOTI 2002

F. CAGLIOTI, *La scultura del Quattrocento e dei primi decenni del Cinquecento*, in *STORIA DELLA CALABRIA NEL RINASCIMENTO* 2002, pp. 977-1042.

CAPPA 2022

C. CAPPA, *Il restauro del gruppo marmoreo dell'Annunziata di Bronte*, in *Conversazioni d'arte in Sicilia 3*, quaderno delle giornate di studio (Messina 4, 11, 18, 25 maggio 2022), a cura di M.K. Guida, S. Lanuzza, prefazione di M. Vinci, Messina 2022, pp. 86-97.

CENNINI/G.–C. MILANESI 1859

C. CENNINI, *Il libro dell'arte, o Trattato della pittura* [...], di nuovo pubblicato, con molte correzioni e coll'aggiunta di più capitoli tratti dai codici fiorentini, a cura di G. e C. MILANESI, Firenze 1859.

CENNINI/RICOTTA 2019

C. CENNINI, *Il libro dell'arte* [...] (fine XIV secolo), edizione critica e commento linguistico a cura di V. RICOTTA, presentazione di G. Frosini, prefazione di S. Chiodo, Milano 2019.

CONTI 1968

A. CONTI, *Frammenti pittorici in Santa Croce*, «Paragone. Arte», 225, 1968, pp. 10-20.

CONTI/RAGIONIERI 2005

A. CONTI, *Itinerari fiorentini*, a cura di G. RAGIONIERI, premessa di A. Romano, con un testo di M. Romiti Conti, Firenze 2005.

DA GIOTTO AL TARDOGOTICO 1989

Da Giotto al Tardogotico. Dipinti dei Musei Civici di Padova del Trecento e della prima metà del Quattrocento, catalogo della mostra, a cura di D. Banzato, F. Pellegrini, Roma 1989.

DA JACOPO DELLA QUERCIA A DONATELLO 2010

Da Jacopo della Quercia a Donatello. Le arti a Siena nel primo Rinascimento, catalogo della mostra, a cura di M. Seidel, F. Caglioti et alii, Milano 2010.

DAL RINASCIMENTO AL PRIMO '900 2022

Dal Rinascimento al primo '900. Percorso attraverso cinque secoli di pittura, catalogo dell'asta (Firenze 11 maggio 2022), a cura di Pandolfini Casa d'Aste, Firenze 2022 (disponibile on-line <https://www.pandolfini.it/it/asta-1117/dipinti-antichi.asp>).

DE NICOLA 1919

G. DE NICOLA, *A Recently Discovered Madonna by Luca della Robbia*, «The Burlington Magazine for Connoisseurs», 197, 1919, pp. 48-51, 55.

DI MARZO 1880-1883

G. DI MARZO, *I Gagini e la scultura in Sicilia nei secoli XV e XVI. Memorie storiche e documenti*, I-II, Palermo 1880-1883.

DINI 1905

F. DINI, *Cennino di Drea Cennini da Colle Valdelsa*, «Miscellanea Storica della Valdelsa», 1, 1905, pp. 76-87.

DIPINTI ANTICHI 2017

Dipinti antichi, catalogo dell'asta (Firenze 14 novembre 2017), a cura di Pandolfini Casa d'Aste, Firenze 2017.

DIPINTI ANTICHI 2023

Dipinti antichi, catalogo dell'asta (Firenze 23 maggio 2023), a cura di Pandolfini Casa d'Aste, Firenze 2023 (disponibile on-line <https://cdn.drouot.com/d/catalogue?path=1408/140192/WEBBASSADipintiAntichi23maggio2023.pdf>).

DONATO 2006

M.M. DONATO, *Memorie degli artisti, memoria dell'antico: intorno alle firme di Giotto, e di altri, in Medioevo. Il tempo degli antichi*, atti del convegno internazionale di studi (Parma 24-28 settembre 2003), a cura di A.C. Quintavalle, Milano 2006, pp. 522-546.

FANTASIE UND HANDWERK 2008

Fantasie und Handwerk. Cennino Cennini und die Tradition der toskanischen Malerei von Giotto bis Lorenzo Monaco, catalogo della mostra, a cura di W-D. Löhr, S. Weppelmann, Monaco 2008.

FATTORINI 1996(1998)

G. FATTORINI, *Francesco di Valdambriano: per un riepilogo generale*, «La Diana», II, 1996(1998), pp. 109-157.

FATTORINI 2004

G. FATTORINI, *Francesco di Valdambriano's Annunciatie in het Rijksmuseum*, «The Rijksmuseum Bulletin», 2, 2004, pp. 136-151.

FATTORINI 2006

G. FATTORINI, *Francesco di Valdambriano. Saggi di scultura dipinta*, in *La terra dei musei. Paesaggio, arte, storia del territorio senese*, a cura di T. Detti, con la collaborazione di G. Fossi, Firenze 2006, pp. 384-391.

FATTORINI 2008(2009)

G. FATTORINI, *La pala dei Carnaioli di Martino di Bartolomeo e Francesco di Valdambriano*, «Nuovi Studi», 14, 2008(2009), pp. 5-38.

FATTORINI 2016(2017)

G. FATTORINI, *L'Annunciazione perduta del Duomo di Siena. Qualche ipotesi sul gruppo alle «more» dell'altare maggiore*, «Ricerche di storia dell'arte», 120, 2016(2017), pp. 47-66.

FATTORINI 2021

G. FATTORINI, *Sull'«Annunciazione» del Kaiser-Friedrich-Museum di Jacopo della Quercia*, «Prospettiva», 181-182, 2021, pp. 36-46.

FERRETTI 1996

M. FERRETTI, [Recensione a] *Scultura lignea. Lucca 1200-1450* [...], «Dialoghi di Storia dell'Arte», 3, 1996, pp. 124-138.

FREULER 1985

G. FREULER, *Bartolo di Fredis Altar für die Annunziata-Kapelle in S. Francesco in Montalcino*, «Bruckmanns Pantheon», 43, 1985, pp. 21-39.

FREULER 1994

G. FREULER, *Bartolo di Fredi Cini. Ein Beitrag zur sienesischen Malerei des 14. Jahrhunderts*, Disentis 1994.

GIORDANI 2019

S. GIORDANI, *La natura e l'antico nel Quattrocento a Empoli*, in *Empoli. Nove secoli di storia*, I. *Età medievale – età moderna*, a cura di G. Pinto, G. Greco, S. Soldani, Roma 2019, pp. 163-187.

GIURA 2011

G. GIURA, *Il Crocifisso di Donatello e la cappella del Beato Gherardo da Villamagna in Santa Croce. Indagini per una ricostruzione*, in *Santa Croce. Oltre le apparenze*, a cura di A. De Marchi, G. Piraz, Pistoia 2011, pp. 73-111.

GIURA 2018

G. GIURA, *San Francesco di Asciano. Opere, fonti e contesti per la storia della Toscana francescana*, Firenze 2018.

GIURA 2022

G. GIURA, *Lo spazio oltre l'altare. Il patronato laicale sulla cappella maggiore nelle chiese francescane toscane*, in *Gli spazi del sacro nell'Italia medievale*, atti del convegno (Bologna 27-28 novembre 2019), a cura di F. Massaccesi, G. Valenzano, Bologna 2022, pp. 257-272.

IMPORTANTI DIPINTI ANTICHI 2003

Importanti dipinti antichi, catalogo dell'asta (Venezia 9 novembre 2003), a cura di Finarte-Semenzato, Milano 2003.

LA SEDE STORICA DEL MONTE DEI PASCHI DI SIENA 1988

La sede storica del Monte dei Paschi di Siena. Vicende costruttive e opere d'arte, a cura di F. Gurrieri, L. Bellosi et alii, Siena 1988.

LEPRI–MARCONI 2000

A. LEPRI, S. MARCONI, *La chiesa di San Francesco in Colle di Val d'Elsa. Rilievi e studi*, Colle Val d'Elsa 2000.

[LÖHR–WEPPELMANN] 2008

[W.-D. LÖHR, S. WEPPELMANN], *Werkliste*, in *FANTASIE UND HANDWERK* 2008, pp. 236-244.

LOJACONO 2002

L. LOJACONO, *La scultura del Cinquecento*, in *STORIA DELLA CALABRIA NEL RINASCIMENTO* 2002, pp. 1043-1092.

MARKHAM SCHULZ 1977

A. MARKHAM SCHULZ, *The Sculpture of Bernardo Rossellino and His Workshop*, Princeton 1977.

MARZINI 1930

R. MARZINI, *La chiesa e il convento di S. Francesco in Colle di Val d'Elsa*, «Miscellanea Storica della Valdelsa», 1-2, 1930, pp. 20-32.

MATTEUZZI 2012

N. MATTEUZZI, *Affreschi agiografici iconico-narrativi in Toscana (1320-1490). 'In ipso pariete expressere memoriam quorumdam miraculorum'*, tesi di Dottorato, Università degli Studi di Firenze, 2012 (disponibile on-line <https://flore.unifi.it/retrieve/e398c378-e56f-179a-e053-3705fe0a4cff/TESI.pdf>).

PARENTI 1997

D. PARENTI, *Cennini Cennino*, voce in *Allgemeines Künstlerlexikon*, a cura di G. Meißner, A. Beyer et alii, XVII, Monaco-Lipsia 1997, pp. 519-521.

PARENTI 2008

D. PARENTI, *Indagini su un apocrifo di Cennino Cennini*, in *Governare l'arte. Scritti per Antonio Paolucci dalle Soprintendenze fiorentine*, cura di C. Di Benedetto, S. Padovani, Firenze-Milano 2008, pp. 32-36.

PITTURA DAL DUECENTO 1991

Pittura dal Duecento al primo Cinquecento nelle fotografie di Girolamo Bombelli, a cura di S. Romano, Milano 1991.

SACRE PASSIONI 2000

Sacre Passioni. Scultura lignea a Pisa dal XII al XV secolo, catalogo della mostra, a cura di M. Burrese, Milano 2000.

SARTORI/FILLARINI 1976

A. SARTORI, *Documenti per la storia dell'arte a Padova*, a cura di C. FILLARINI, con un saggio di F. Barbieri, Vicenza 1976.

SCULTURA DIPINTA 1987

Scultura dipinta. Maestri di legname e pittori a Siena 1250-1450, catalogo della mostra, a cura di A. Bagnoli, R. Bartalini, Firenze 1987.

SCULTURA LIGNEA 1995

Scultura lignea. Lucca 1200-1450, catalogo della mostra, a cura di C. Baracchini, I-II, Firenze 1995.

SKAUG 2008

E.S. SKAUG, *Eine Einführung in das Leben und die Kunst Cennino Cenninis*, in *FANTASIE UND HANDWERK* 2008, pp. 45-55.

STORIA DELLA CALABRIA NEL RINASCIMENTO 2002

Storia della Calabria nel Rinascimento. Le arti nella storia, a cura di S. Valtieri, Roma 2002.

THEOTÒKOS 2005

Theotòkos / Madonna, catalogo della mostra, a cura di S.G. Casu, C. Hadijchristodoulou, Y. Toumazis, Nicosia 2005.

VASARI/BETTARINI–BAROCCHI 1966-1987

G. VASARI, *Le Vite de' più eccellenti pittori, scultori e architettori nelle redazioni del 1550 e 1568*, testo a cura di R. BETTARINI, commento secolare a cura di P. BAROCCHI, I-VI, Firenze 1966-1987.

WEPELMANN 2008

S. WEPELMANN, «*Storia o ffighura*». *Objektstatus und Kontext der Berliner Tafeln Cenninis und Überlegungen zur Werkstatt des Agnolo Gaddi*, in *FANTASIE UND HANDWERK* 2008, pp. 57-79.

ZAPPASODI 2022

E. ZAPPASODI, *Descrivere la tradizione, codificare l'avanguardia: Cennino e la lavorazione dell'oro in tavola tra Trecento e Quattrocento*, «Predella», 51, 2022, pp. 29-46, tavv. VII-XXXIX (disponibile on-line https://server.predella.it/Archivio-numeri/51/Monografico/2_Zappasodi_bis.pdf).

ABSTRACT

L'articolo prende in considerazione la storia e l'assetto della Cappella dell'Annunciazione nella chiesa di San Francesco a Colle Val d'Elsa. Eretta nel 1381, fu decorata nel 1403 con una coppia di statue stagliate contro uno sfondo dipinto, in parte ancora conservato, opera di Cennino Cennini. Grazie a questa acquisizione è possibile confermare la ricostruzione del *corpus* pittorico dell'autore del celebre *Libro dell'arte* avanzata dalla critica in assenza di opere certe. Dall'altro lato l'allestimento della cappella con le statue di Maria e dell'arcangelo Gabriele poste sulla mensa dell'altare apre alla possibilità che tale soluzione fosse più diffusa di quanto normalmente si ritenga, e che si affiancasse a quella più nota con le due statue ai lati di un altare o di una cappella.

The article focuses on the history and arrangement of the Chapel of the Annunciation in the church of San Francesco, Colle Val d'Elsa. Erected in 1381, it was decorated in 1403 with a couple of sculptures set against a frescoed background, partially preserved, by Cennino Cennini. Thanks to this acquisition, we are able to confirm the reconstruction (advanced by critics in the absence of certain works) of the pictorial *corpus* of the author of the famous *Libro dell'arte*. On the other hand, the arrangement of the chapel with the statues of Mary and the Archangel set on the altar opens up the possibility that this solution was more widespread than usually believed, and that it complemented the better-known one with the two statues on the sides of an altar or chapel.