Anno 1, Numero 1

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
Fulvio Cervini

Direttore responsabile
Antonio Pinelli

Direttore della Scuola di Specializzazione
Guido Tigler

Segretario di redazione
Cristiano Giometti

Redazione
Giovanni Giura, Maria Aimé Villano

Comitato scientifico
Sonia Chiodo, Giovanna De Lorenzi, Andrea De Marchi, Lorenzo Gnocchi,
Dora Liscia, Maria Grazia Messina, Alessandro Nigro, Donatella Pegazzano,
Lucilla Saccà, Tiziana Serena, Paul Tucker, Mara Visonà

La rivista è finanziata da risorse del Fondo Ateneo 2012-2014, di cui sono titolari i docenti membri del comitato scientifico, finalizzato a finanziare ricerche svolte presso il Dipartimento SAGAS dell'Università degli Studi di Firenze

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)

SOMMARIO

8 Fulvio Cervini
Per iniziare

CONTRIBUTI

10 Fabrizio Bianchi
I due *tituli* della Croce dipinta della chiesa di San Frediano a Pisa: un caso unico nelle Croci dipinte del XII secolo

24 Federica Volpera
Tracce di maestri 'greci' a Genova nella seconda metà del XIII secolo: due casi di studio per un contesto

40 Natsuko Kuwabara
Gli affreschi della fine del Duecento in Santa Maria Rossa di Crescenzago: gli ultimi giorni della Vergine e un'insolita scena di esequie nel presbiterio

56 Giulia Scarpone
Appunti per la Maestà di Taddeo Gaddi in San Francesco a Castelfiorentino: funzione e ubicazione originaria

69 Daniele Lauri
Il restauro di un bene culturale come strumento di riscoperta. Il caso di Lorenzo da Viterbo nel contesto della sua fortuna critica

85 Spyros Koulouris
Una scena mitologica di Bartolomeo di Giovanni

94 Valentina Balzarotti
Tracce per un percorso di Bernardino Orsi da Collecchio

110 Raffaele Niccoli Vallesi
Un artista lombardo-veneto per un frontespizio veneziano del 1540?

133 Francesco Speranza
Ignazio Hugford a Pistoia. Il ciclo vallombrosano per San Michele in Pelago di Forcole

143 Giulia Coco
Anecdotes of painting in England (1762-1780). **Obiettivi e metodi per una storia dell'arte in Inghilterra**

155 Maria Russo
Firenze Capitale: lo spostamento degli arredi tra i palazzi di residenza reali in Toscana durante i primi anni del Regno d'Italia

168 Francesca Vaselli
Giovanni Boldini e le pitture murali della Falconiera; una nuova ipotesi sulla tecnica esecutiva

184 Tonino Coi
Libero Andreotti e Ugo Ojetti. Note a margine dei carteggi, negli archivi di Roma e Pescia

193 Eva Francioli
Per una nuova contestualizzazione dell'Astrattismo Classico. Alcuni documenti inediti

207 Luisa Giacobbe
Un caso particolare di autoritratto: la duplice '*jouissance*' di *Louis Cane artiste peintre*

215 Giacomo Biagi
1969-71: l'arte concettuale tra visualità, misticismo e analisi – Estremismi e Rotture

RECENSIONI

231 Cristina Spada, Laura Zabeo
Religious poverty, visual riches. Art in the domenican churches of Central Italy in the Thirteenth and Fourteenth centuries **di Joanna Cannon**

233 Chiara Carpentieri
Le "magnificenze" di Agostino Chigi. Collezioni e passioni antiquarie nella Villa Farnesina, **di Costanza Barbieri**

237 Benedetta Chiesi
D'or et d'ivoire. Paris, Pise, Florence, Sienne. 1250-1320. **A cura di Xavier Dectot e Marie-Lys Marguerite. Lens, Musée du Louvre-Lens, 27 maggio - 28 settembre 2015**

242 Gianna Iandelli
Cartelloni e copertine: artisti illustratori in Italia per la pubblicità e l'editoria?

245 Emanuele Greco
Terrae – La ceramica nell'Informale e nella ricerca contemporanea, **a cura di Lorenzo Fiorucci, (Città di Castello, Pinacoteca comunale, Palazzo Vitelli alla Cannoniera, 22 agosto-1 novembre 2015)**

248 Silvia Berti
Un ponte tra passato e futuro, tra tradizione e innovazione: tre esempi di realtà museali olandesi presentati al Luigi Micheletti *Award* (Brescia, 7-9 maggio 2015)

250 Francesco Speranza
Nuova sede e nuovo volto per la Galleria Sabauda

253 Valentina Filice
Il Ritorno di Francesco I: La Galleria Estense riapre al pubblico

255 Elisa Bonaiuti
Bergamo e la sua Pinacoteca: la nuova vita dei capolavori della Carrara

Francesco Speranza

Ignazio Hugford a Pistoia. Il ciclo vallombrosano per San Michele in Pelago di Forcole

La peculiare programmazione devozionale riscontrabile ancor oggi nei dipinti addossati alle pareti di San Bartolomeo in Pantano è effetto della sovrapposizione cultuale adottata in seguito al trasferimento nell'abbazia pistoiese dei monaci vallombrosani, provenienti dall'oramai inesistente cenobio di San Michele in Pelago di Forcole, situato tra le attuali via Traversa e viale Arcadia, da essi abbandonato nel 1779 per le sue precarie condizioni statiche[1]. Trasferitisi presso il complesso rientrante nel loro stesso distretto parrocchiale[2] e già fornito degli spazi adatti ad ospitarli, da breve tempo liberati dai Canonici Regolari Lateranensi ivi assegnati dal 1449 fino alle soppressioni leopoldine del 1778, i monaci intervennero nell'arredo della chiesa inserendovi le devozioni proprie dell'ordine, dando origine ad un assetto testimoniato dalle fonti scritte e dalle immagini fotografiche, rimasto pressoché immutato dall'ultimo ventennio del Settecento fino ai restauri novecenteschi tesi a far riaffiorare le strutture medievali (1951-1961)[3]. La conformazione di San Bartolomeo, definita nelle sue strutture architettoniche negli anni successivi al 1630 con l'altar maggiore marmoreo ed i sei altari laterali lapidei omologati nella forma, nella fase lateranense prevedeva per la navata destra il *Sant'Agostino che indaga il dogma della Trinità* dell'amiatino Giuseppe Nasini (fine secolo XVII), il *Martirio di san Bartolomeo* di Alessio Gimignani (1636) ed un disperso *San Frediano* già attribuito alla scuola di Jacopo Ligozzi o di Matteo Rosselli, seguiti dal pergamo di Guido da Como, tramutato in cantoria già nel Cinquecento, e dalle porte d'accesso al chiostro ed alla sagrestia[4]. Alla sinistra del presbiterio, la cappella terminale della navata settentrionale presentava come pala dell'altare del Sacramento *San Biagio che risana un fanciullo* di Gian Domenico Ferrucci (metà secolo XVII), mentre sui tre altari della stessa navata si sarebbero incontrati il *Martirio di san Sebastiano* di Matteo Rosselli (1637), il *Battesimo di Costantino* restituito da Sandro Bellesi a Pier Antonio Michi (1645), ed il perduto dipinto con le *Stimmate di san*

---

[1] M. Bruschi, *Il complesso abbaziale di S. Bartolomeo in Pistoia*, Pistoia 1981; L. Gai, G. C. Romby, *Settecento illustre. Architettura e cultura artistica a Pistoia nel secolo XVIII*, Pistoia 2009, pp. 126-130.

[2] Bruschi, *Il complesso*…cit., pp. 34-35. Il territorio parrocchiale di San Bartolomeo venne ingrandito quando Scipione de' Ricci nel 1784 unì le parrocchie di San Leonardo e Santa Liberata. La chiesa e gli ambienti parrocchiali conservano ancora dipinti provenienti da quest'ultima, quali la *Sacra Famiglia* di Francesco Leoncini (1656), già pala dell'altar maggiore, e la *Morte di Santa Liberata* di Violante Ferroni (1756).

[3] F. Tolomei, *Guida di Pistoia per gli amanti delle Belle Arti*, Pistoia 1821, pp. 73-77; G. Tigri, *Pistoia e il suo territorio. Guida del forestiero*, Pistoia 1853, pp. 191-194; L. Gai, *Il patrimonio artistico pistoiese: acquisizioni in un cinquantennio*, in "Il tremisse pistoiese", VI, 1981, 2, pp. 28-33. Nell'articolo la fotografia a p. 29, in alto, rende l'aspetto di San Bartolomeo in epoca precedente ai restauri, dichiarando l'attuale disposizione spaziale dei dipinti poco rispettosa della distribuzione originaria.

[4] G. Borelli, *Fondazione e progressi dell'antichissima Abbazia di S. Bartolomeo in Pistoja*, Pistoia 1754, p. 15; J. M. Fioravanti, *Memorie storiche della Città di Pistoia*, Lucca 1758, pp. 62-63. Per l'attribuzione a Michi del *Battesimo di Costantino*, già assegnato a Vincenzo Dandini, vedi S. Bellesi, *Una vita inedita di Vincenzo Dandini e appunti su Anton Domenico Gabbiani, Giovan Battista Marmi, Filippo Maria Galletti ed altri*, in "Paragone", XXXIX, 1988, 465, pp. 79-96.

Fig. 1. Ignazio Hugford, *La contessa Matilde dona i suoi beni a s. Bernardo degli Uberti*. Pistoia, San Bartolomeo in Pantano.

Francesco pagato nel 1673 al bolognese Cesare Gennari, nipote del Guercino. All'avvicendamento di proprietà, i monaci affiancarono al culto rivolto dai Lateranensi ai santi dalla diffusa popolarità, anche per il ruolo taumaturgico, quali Biagio e Sebastiano, a Bartolomeo, apostolo eponimo dell'abbazia di fondazione altomedievale, e ad episodi afferenti la centralità della Chiesa romana, quali la conversione del primo imperatore cristiano, la venerazione dei Vallombrosani elevati agli onori degli altari, arricchendo il già variegato ventaglio stilistico[5] della loro nuova sede con le tele estratte da San Michele. Lasciando invariata la disposizione dei dipinti di Gimignani, Ferrucci, Rosselli e Michi, i monaci relegarono a luoghi periferici il quadro "dipinto con bizzarria" del Nasini ed il *San Frediano*[6] sostituendoli rispettivamente con le due pale realizzate verso il 1754 da Ignazio Hugford *Sant'Atto che riceve le reliquie di San Iacopo* e *La contes-*

[5] La successione di altari avvicinava il pistoiese Alessio Gimignani (m. 1651), aggiornato sugli sviluppi del Cigoli e di Giovan Battista Vanni al fiorentino, ben noto a Pistoia, Matteo Rosselli (1578-1650), che unì ai modi del Pagani e del Passignano una sensibilità per i valori cromatici veneziani, alle due creature delle scuole dei Dandini, il fiesolano naturalizzato lucchese Ferrucci (1619-post 1669), attivo nel secondo Seicento seguendo lo stile di Cesare, e Antonio Michi, allievo di Vincenzo. La scuola bolognese era rappresentata dal Gennari (1637-1688), mentre il Nasini (1657-1736) espresse la mediazione di un retroterra culturale senese con il barocco romano assimilato sotto la guida di Ciro Ferri. Vedi *Storia delle Arti in Toscana. Il Seicento*, a cura di M. Gregori, R. P. Ciardi, Firenze 2001.

[6] F. Tolomei, *Guida*…cit., pp. 73-77; G. Tigri, *Pistoia*…cit., pp. 191-194. Nel primo Ottocento, il Nasini era collocato sopra la "porta grande", mentre figuravano accanto al *Sant'Atto* di Hugford una *Madonna con Bambino* di Carlo Dolci, posta sul gradino d'altare, ed un'*Annunciazione* di Francesco Leoncini alla parete. Gli altari recano dedicazioni per gran parte simili a quelle dichiarate dalle due guide di Tolomei e di Tigri già nella visita del vescovo Francesco Toli: «Chiesa di S. Bartolomeo detta in Pantano di Pistoja visitata dì 30 Giug(no) 1815. L'Alt. Magg.e è sotto il titolo del SS.mo Crocifisso. In Cornu Evangelii: Altare del SS.mo Sacramento. Altare di S. Silvestro. Altare di S. Bastiano. Altare di S. Pio Papa. in Cornu Epistole: Altare dei S.s Benedetto, Torello e Geltrude. Altare di S. Gio. Battista. Altare di S. Agostino. Altare di S. Atto», Pistoia, Archivio Vescovile, Visite Pastorali, *Visita Toli* (1815-1820).

sa Matilde che dona i propri beni a San Bernardo degli Uberti (fig. 1), e collocarono in luogo del Gennari un *San Pietro Igneo che riceve il cappello cardinalizio* del fiorentino di origine pistoiese Giovanni Battista Cipriani (fig. 2), allievo di Hugford.[7] Ancora di chiara provenienza dal monastero distrutto erano un settecentesco *San Giovanni Gualberto* di autore ignoto, posto nella mostra della cappella alla testata della navata destra accanto ad un *Martirio di san Tesauro Beccaria* dello stesso Cipriani (1754), le due opere dominanti il presbiterio, la *Madonna in trono col Bambino e i santi Benedetto, Michele Arcangelo, Giovanni Gualberto, Bernardo degli Uberti e Atto* firmata da Giovanni Maria Butteri (1596) ed il *Crocifisso* attribuito a scuola di Giovanni Pisano, e la tela dei *Santi Vallombrosani* del fiorentino Giovanni Camillo Ciabilli (verso il 1695) collocata in alto presso il dipinto di Ferretti.

Fig. 2. Giovanni Battista Cipriani, *S. Pietro Igneo riceve il cappello cardinalizio*, 1754 circa. Pistoia, San Bartolomeo in Pantano.

Così come è possibile l'indagine sulla doppia provenienza delle pale e sulla loro distribuzione sugli altari di San Bartolomeo nel periodo precedente le soppressioni, grazie alla guida pistoiese del Fioravanti e al saggio storico di Giuseppe Borelli dedicato alla *Fondazione e progressi dell'antichissima Abbazia di San Bartolomeo in Pistoja*, entrambi redatti negli anni cinquanta del Settecento, non è invece altrettanto attuabile una ricostruzione dell'assetto interno di San Michele in Forcole, essendo sia la citata guida sia le visite pastorali avare di informazioni a riguardo ed episodiche le notizie storiche

[7] Ignazio Hugford (1703-1778), personalità versatile di pittore, restauratore e commerciante d'arte, fu uno dei migliori interpreti dell'opera del maestro Anton Domenico Gabbiani, di cui curò la biografia e del quale pubblicò le *Inventiones* tratte da disegni ed opere finite nel volume illustrato *Raccolta di cento pensieri diversi di Anton Domenico Gabbiani, pittor Fiorentino*. Giovanni Battista Cipriani (1727-1785), allievo di Hugford, instaurò con questi una collaborazione interrotta temporaneamente tra il 1750 e il 1753 per un apprendistato a Roma, e definitivamente nel 1755, anno in cui si trasferì a Londra. Vedi F. Borroni Salvadori, *Ignazio Enrico Hugford, collezionista con la vocazione del mercante*, in "Annali della Scuola Normale superiore di Pisa", serie 3, XIII, 1983, pp. 1025-1056.

sull'ultimo periodo di vita del complesso[8]. Nonostante le sue precarie condizioni strutturali, il monastero vallombrosano pistoiese fu oggetto alla metà del Settecento di un rinnovamento, comprendente la realizzazione di una balaustrata per il presbiterio e di una nuova mostra dell'altar maggiore, oggi trasferite entrambe presso la chiesa di Sant'Alessio a Bigiano, oltre all'esecuzione di un ciclo pittorico realizzato a quattro mani dal pittore e restauratore Ignazio Hugford e del suo allievo Giovanni Battista Cipriani[9].

La serie comprendeva, oltre alle loro quattro opere citate in precedenza, un *San Pietro Igneo che attraversa il fuoco*, già collocato nel primo Ottocento presso la sacrestia di San Bartolomeo, ed un dipinto rappresentante la *Madonna in gloria con santi e in basso monaci martirizzati dai saraceni* ricoverata nel convento, entrambi di mano del "signor Ignazzino". All'interno della parrocchiale si trovano oggi allestite soltanto le tele effigianti la contessa Matilde e l'elezione cardinalizia di San Pietro Igneo, essendo le restanti opere date per irreperibili[10].

Alla metà del Settecento il figlio dell' orologiaio inglese al servizio dei Medici godeva presso l'Ordine Vallombrosano di un credito tale da elevarlo al grado di pittore di fiducia: un credito guadagnato in un trentennio di attività e rafforzato dalla presenza nella congregazione di don Enrico Hugford, al secolo Ferdinando, fratello di Ignazio e monaco dal 1711, che certamente favorì il congiunto nelle scelte artistiche dei suoi superiori[11]. Le tappe che segnarono l'*iter* di Hugford come massimo interprete dell'iconografia vallombrosana nel secondo quarto del Settecento iniziarono con la sua prima committenza ufficiale, *La Madonna che offre le vesti sacerdotali a Sant'Ildefonso di Siviglia* (1723) per la chiesa di Santa Trinita a Firenze, continuando con l'imponente *San Pietro Igneo che scomunica il clero nicolaita di Lucca* (1730) per la casa madre, che con il suo aulico impianto classico servì da viatico per le successive opere: i dodici *Santi dell'Ordine* destinati al Noviziato di Vallombrosa (ante 1737), l'*Immacolata Concezione* già nella cappella di San Paolo in Santa Trinita (1741) e il *Cristo che appare a santa Geltrude* per la Badia di Passignano (1746). Affiancato dal Cipriani, già suo allievo presso

[8] Giovanni Maria Butteri (1540-1606) agì come artista di riferimento dell'ordine vallombrosano nell'ultimo ventennio del Cinquecento, tra Passignano, Vaiano, Pistoia e la casa madre (cfr. *Vallombrosa. Santo e meraviglioso luogo*, a cura di R.P. Ciardi, Ospedaletto 1999, pp. 81-88). La tela sostituì a fine Cinquecento la pala del pistoiese Domenico Rossermini con i *Santi Giovanni Battista, Jacopo e Sebastiano*, spostata in ambienti marginali del monastero di Forcole, passata dopo il trasferimento dell'Ordine alla sacrestia di San Bartolomeo ed ivi ancora oggi conservata.

[9] Gai, Romby, *Settecento*…cit., p. 135.

[10] Vedi *Vallombrosa*…cit., p. 94. Secondo Silvia Meloni Trkulja il ciclo è rimasto immagazzinato dalla Seconda Guerra Mondiale al 1999, S. Meloni Trkulja, in *Il fasto e la ragione. Arte del Settecento a Firenze*, catalogo della mostra a cura di A. Natali, Firenze 2009, pp. 302-302, cat. 110. Un dipinto con *San Pietro Igneo che affronta l'ordalia del fuoco* di Ignazio Hugford è stato recentemente venduto a Firenze presso le Gallerie Pananti, asta 89, *Antiquariato – mobili, dipinti e oggetti d'arredo*, 20 aprile 2013, lotto n. 359. Mancato il confronto con l'opera perduta, non pare possibile stabilire se la tela dalle ridotte dimensioni (49x33,5 cm) e dalla resa sommaria costituisca il bozzetto preparatorio o sia comunque legata al dipinto già in San Michele in Forcole.

[11] Enrico Hugford (1695-1771), riconosciuto come l'innovatore dell'arte della scagliola, affiancò più volte il fratello nei lavori che gli venivano commissionati, a partire dal restauro della cappella Sassetti, operato in anni vicini a quelli in cui Ignazio esordiva proprio in Santa Trinita. Nell'aprile del 1754, partecipò al rinnovamento del coro di Vallombrosa decorando con scagliole i medaglioni in pietra serena e nel 1757 lavorò per la Cappella dei Dieci Beati a Vallombrosa, per la quale Ignazio dipinse un *San Giovanni Gualberto che presenta alla Vergine i Dieci Beati*, cfr. A. Serafini, voce *Hugford, Enrico* in *Dizionario Biografico degli Italiani*, vol. LXI, Roma 2004, pp. 743-745.

l'Accademia fiorentina ed aiutante personale tra gli anni Quaranta e il 1755 – collaborazione resa necessaria a causa dell'artrite invalidante che lo aveva colpito – Hugford contribuì al rinnovamento del deperito refettorio di Vallombrosa con la *Cena in Emmaus*, i *Tredici santi e beati dell'Ordine* e l'*Assunta* della volta (1745-1748), cui si aggiunsero i sei quadroni per il coro della chiesa (maggio-ottobre 1754)[12]. L'inizio di quest'ultima commissione, parte di un progetto di rifacimento complessivo dell'ambiente voluto dall'abate Antonio Chiocciolini, nel quale fu coinvolto per le scagliole a finto marmo anche il fratello di Hugford, subì una dilazione di un mese rispetto al termine contrattato, un ritardo funzionale alla conclusione dell'impegno che i due pittori avevano assunto nei confronti di San Michele in Pelago, portato avanti nel breve periodo in cui il Cipriani risulta affiancato al maestro tra la fine dell'apprendistato romano (1753) e la sua partenza per Londra (1755).

Il ciclo destinato a San Michele in Forcole appare strettamente legato alle scelte della casa madre non soltanto per l'attribuzione dell'incarico al pittore, ma anche per la coerenza del progetto iconografico. Esso, infatti, appare ispirato al ciclo di sei tele della chiesa di Vallombrosa commissionato dall'abate Giovanni Aurelio Casari nell'ambito del rinnovamento della navata tra il 1729 e la fine del 1733. Il riallestimento comportò l'inserimento nei due altari laterali delle pale *Gregorio VII che elegge cardinale san Pietro Igneo* di Antonio Puglieschi e *Sant'Atto che riceve le reliquie di san Jacopo* di Agostino Veracini ed il collocamento a sovrapporta, al di sopra delle aperture verso le cappelle laterali, delle quattro tele di grandi dimensioni (226x451 cm) con il *Martirio del beato Tesauro Beccaria* di Niccolò Lapi, l'*Incontro tra Enrico IV e Gregorio VII a Canoss*a di Niccolò Nannetti, l'*Ordalia del fuoco sostenuta da san Pietro Igneo* di Agostino Veracini e il già citato *San Pietro Igneo* di Hugford[13]. La serie pistoiese differisce dal ciclo cui si ispira per l'omissione del tema iconografico della scomunica dei nicolaiti lucchesi e per l'assenza del soggetto già assegnato al Nannetti, sostituito in San Michele in Forcole dall'episodio della donazione della contessa di Canossa. Quest'ultimo tema è invece mutuato dall'ampia tela (287x637 cm) della Biblioteca di Vallombrosa, realizzata dal servita fra' Arsenio Mascagni tra l'estate del 1608 e la fine del 1609[14]. Il passaggio al Patrimonio della Santa Sede delle terre governate da Matilde, che ne fece rogare l'atto il 17 novembre 1102 nelle mani del suo consigliere, il vescovo parmense e abate vallombrosano Bernardo

[12] Vedi A. Cecchi, *La pittura a Vallombrosa dal Quattrocento all'Ottocento*, in *Vallombrosa…*cit., pp. 153 - 155.

[13] Il bozzetto dell'opera di Hugford è conservato presso la romana Collezione Lemme, cfr. F. Lemme, *in Il Seicento e il Settecento romano nella Collezione Lemme*, catalogo della mostra a cura di Pierre Rosemberg, Roma 1998, p. 64. La scelta dei monaci pistoiesi di affidare il ciclo ai soli Hugford e Cipriani appiana la varietà stilistica che caratterizza invece la chiesa abbaziale di Vallombrosa, tra la cultura giordanesca adottata fedelmente dal Lapi e mitigata con un classicismo memore dell'opera di Gabbiani dal Puglieschi, la buia severità di Nannetti e il brio di Veracini. Gli stessi indirizzi di gusto si erano già trovati affiancati in altri cantieri ecclesiastici, da San Jacopo Soprarno (1709) a Santa Verdiana di Castelfiorentino (1708-1717). Vedi M. Chiarini, *La pittura del Settecento in Toscana*, in *La pittura in Italia. Il Settecento*, a cura di G. Briganti, Milano 1990, vol. I, pp. 301-350.

[14] Il servita discepolo di Ligozzi compì l'opera per Vallombrosa nel periodo dell'intensa attività fiorentina tra la Santissima Annunziata e San Niccolò Oltrarno, prima della partenza per l'Austria (1612). Per la figura del Mascagni, S. Rott-Freund, *Fra Arsenio Mascagni (ca. 1570 - 1637) und der Beginn der Barocken Deckenmalerei nordlich der Alpen*, Hildesheim 1994.

degli Uberti, costituisce certamente un tema poco frequentato nella rappresentazione pittorica ecclesiastica, acquistando tuttavia una certa fortuna in ambienti afferenti all'Ordine di Vallombrosa: esso era stato interpretato anche da Giovanni Camillo Sagrestani nel presbiterio della chiesa di San Bartolomeo nella Badia di Ripoli (1706), officiata dallo stesso Ordine tra il 1187 e il 1808. Appare evidente che tali temi iconografici, pur sviluppati in autonomia compositiva e stilistica, appaiano ricorrenti tra gli ambienti vallombrosani per fornire un'identità generale alle comunità dipendenti[15]. In particolare, l'episodio della donazione di Matilde ebbe lo scopo di illustrare l'Ordine Vallombrosano, rappresentato da san Bernardo, come elemento chiave di collegamento tra il papato ed il potere politico e come figura di riferimento per la Chiesa cattolica anche in momenti storici instabili, come quello della lotta per le investiture. La tela dovette assumere una certa rilevanza nell'ambito della committenza pistoiese, dal momento che la contessa di Canossa, secondo Giuseppe Tigri, aveva espresso una predilezione per Pistoia, testimoniata dalle donazioni da lei elargite alle chiese della diocesi[16]. Allo stesso modo dovette incontrare favore l'ancona raffigurante sant'Atto, santo dalla doppia accezione di padre generale dell'Ordine, carica attestata attorno al 1120, e di vescovo di Pistoia dal 1133, città in cui il culto per la sua figura è particolarmente radicato, in quanto egli fece importare dalla Spagna le reliquie del patrono san Jacopo.

Per quanto riguarda le due tele superstiti del ciclo oggi conservate in San Bartolomeo, l'inserimento delle scene in uno spazio architettonico omogeneo, incorniciato da un tendaggio rosso, suggerisce una continuità spaziale tra le due tele, e l'utilizzo di una gamma cromatica spenta e poco variata, sono indizi che denotano un'affinità stilistica tra i due autori, segno di un Cipriani ancora pienamente dipendente dall'autorità del maestro. Egli avrebbe infatti raggiunto una completa autonomia formale in direzione neoclassica soltanto dopo la partenza per l'Inghilterra. In entrambe le opere la chiusura del campo visivo sull'episodio principale, sviluppato lungo una composizione verticalizzante e compresso da un fascio d'illuminazione che lo isola rispetto all'ombra bruna in cui sono occultati gli astanti, così come la semplice definizione con cui luci e colori scolpiscono le forme, si configurano come elementi di sfrondamento del sostenuto classicismo di stampo romano che Hugford aveva derivato dal maestro Anton Domenico Gabbiani, massimo interprete tra i pittori fiorentini dell'ufficialità medicea a cavallo tra il Sei e il Settecento. In particolare, nei due dipinti pistoiesi il

[15] Una *Consegna a sant'Atto delle reliquie di san Jacopo* era stata realizzata da Benedetto Veli per la Badia di Passignano (1607-1609). Rari sono invece gli altri temi: il martirio del beato Beccaria venne interpretato all'inizio del Settecento dal pistoiese Domenico Piastrini nella basilica vallombrosana di Santa Prassede a Roma, mentre la raffigurazione dell'incontro di Canossa avrebbe avuto maggiore successo nel periodo romantico in contesti assai differenti. Molto frequentata in ambienti vallombrosani è l'*Ordalia di San Pietro Igneo*, dal trittico di San Giovanni Gualberto di Giovanni del Biondo nella Basilica di Santa Croce al dossale di Andrea del Sarto della Galleria degli Uffizi (1528-1529).

[16] Tigri, *Pistoia*…cit., p. 189: "Antichi documenti ci testimoniano che nel 1098 la contessa Matilde, marchesana di Toscana, prediligeva Pistoia, come rilevasi dalle molte donazioni alle sue chiese, e che aveva una villa (distrutta) detta il Cigliere". Le munificenze di Matilde a Pistoia possono essere esemplificate dalla fondazione di Santa Maddalena al Prato e dalle donazioni alla badia di San Salvatore a Fonte Taona. Vedi *I poteri dei Canossa: da Reggio Emilia all'Europa*, atti del convegno di studi di Reggio Emilia – Carpineti (1992), a cura di P. Golinelli, Bologna 1994.

tono assunto si sviluppa in un registro particolarmente quotidiano, al limite del colloquiale, prefigurando il clima che pervade i quadroni del coro di Vallombrosa, prime fra tutte le tele raffiguranti l'abate Gualdo e la vestizione della beata Umiltà. Nell'ancona avente come protagonista la contessa Matilde, considerata il capolavoro dell'artista anglo-toscano, particolare è l'interpretazione di un episodio medievale tramite uno scenario in cui le borgognotte e le maniche a sbuffo rivelano un'ambientazione cinquecentesca. Tale interesse per il costume rinascimentale denota un'assimilazione del sedicesimo secolo all'età di mezzo, interpretazione peraltro assai diffusa nella prima metà del Settecento in alternativa ad una visione classicheggiante o a un'ambientazione filologicamente più appropriata[17]. Nel caso della pala di Hugford, l'eliminazione della grazia *rocaille* e il superamento degli impianti magniloquenti in direzione di un tono quotidiano hanno suggerito a Giancarlo Sestieri di indicare l'opera come una prefigurazione dello storicismo ottocentesco[18]. Una ventina d'anni dopo, ambientazioni cinquecentesche e modi colloquiali sarebbero stati adottati anche nell'opera dell'allievo Sante Pacini nelle quattro pale d'altare rievocanti la vita di san Romualdo compiute per la navata della chiesa dell'Eremo di Camaldoli (1772-1776)[19]. L'ancona del Cipriani mostra una chiara derivazione compositiva dalla pala di Puglieschi in Vallombrosa con lo stesso soggetto (fig. 3). Rispetto a questa, l'inserimento in una scenografia raccolta e l'eliminazione dell'elemento miracolistico dell'apparizione della Vergine con il Bambino consentono un allineamento sulle caratteristiche formali proprie dell'opera di Hugford.

Fig. 3. Antonio Puglieschi, *Gregorio VII elegge cardinale S. Pietro Igneo*, 1730. Vallombrosa (Reggello), abbazia di Santa Maria Assunta.

A quanto risulta, il ciclo realizzato da Hugford e Cipriani per San Michele in Forcole non attecchì a Pistoia sul piano stilistico, né dette origine a filiazioni iconografiche o compositive.

[17] L'ambientazione cinquecentesca utilizzata per esprimere episodi medievali è prassi diffusa nel Settecento: in ambito toscano possono rappresentarne validi esempi il Giovan Domenico Ferretti di Palazzo della Gherardesca (1732-1733) e il già citato sovrapporta del Nannetti a Vallombrosa. Un'ambientazione consona al costume dell'epoca, seppur non priva di inserti di classicismo, venne allestita da Matteo Bonechi per gli episodi tardo quattrocenteschi di Palazzo Capponi (1746), cfr. G. Sestieri, *La pittura del Settecento*, Torino 1988; R. Spinelli, *L'arte a Firenze da Cosimo III de'Medici a Pietro Leopoldo d'Asburgo-Lorena*, in *Il fasto*…cit., pp. 36-40.

[18] Sestieri, *La pittura*…cit., pp. 298-300.

[19] S. Meloni Trkulia, in *La pittura*…cit., p. 815; Ead., in *Il fasto*… cit., pp. 304-305, cat. 111.

Gravitante attorno alla cultura figurativa fiorentina, Pistoia aveva affidato le proprie committenze di maggior respiro a Giovan Domenico Ferretti tra gli anni venti e quaranta, quindi nei decenni centrali a Vincenzo Meucci[20], mentre tra i pittori locali assumeva il ruolo preminente Pietro Marchesini[21]. Allievo come Hugford di Anton Domenico Gabbiani – quest'ultimo particolarmente apprezzato a Pistoia per aver lasciato nella chiesa delle Monache di Sala il capolavoro della sua maturità, la *Presentazione di Maria al Tempio* oggi presso il Museo Civico (1716-1719)[22] – Marchesini fu accusato dal suo compagno di studi di origine inglese, oltre che di una scarsa manualità, della mancata applicazione della lezione stilistica del maestro nella ricerca di un linguaggio pittorico virtuosistico. Le critiche mosse da Hugford trovano una giustificazione nelle espressioni caricate e nell'accentuato chiaroscuro della pala Chiappelli al Carmine, la *Madonna del Carmine con il profeta Elia e sant'Atto*[23]. L'estrosità di Marchesini risulta in modo ancor più evidente se confrontata con la pala ad essa affiancata sull'adiacente altare Desideri-Caterini, l'*Assunta con i santi Teresa d'Avila, Alberto degli Abati e Galgano* (1748), l'unico lavoro pistoiese di Hugford che esula dalla committenza vallombrosana (fig. 4). I toni sostenuti della pala, che riecheggiano la magniloquenza del Gabbiani, connotata da una mediazione tra un cortonismo visto con gli occhi di Ciro Ferri e influenze classiciste d'impronta marattesca, si discostano dalla sobrietà monastica che pervade le pale già in San Michele e le tele di Vallombrosa a esse quasi contemporanee. Pur semplificando le impostazioni del maestro, Hugford si ispira alle sue linee compositive, come dimostra il richiamo alla perduta *Assunta* già in

Fig. 4. Ignazio Hugford, *Assunta e Santi*, 1748. Pistoia, Chiesa del Carmine.

[20] Gai, Romby, *Settecento*…cit., pp. 47-49, 188-196, 248-250, 412-415, 470-471. Giovan Domenico Ferretti fu attivo a Pistoia tra la Santissima Annunziata dei Serviti e la Basilica dell'Umiltà (1719-1720), Palazzo Amati Cellesi (1723), ed i Santi Filippo e Prospero (1730-1746); Vincenzo Meucci ebbe incarichi nella sacrestia e nell'aula capitolare del Duomo (1749-1752), in San Leone (1753-1763), nella Basilica dell'Umiltà e nella Chiesa del Carmine (anni cinquanta); in quest'ultima impresa introdusse all'ambiente lavorativo il proprio allievo Tommaso Gherardini. Una relativa fortuna ebbe negli anni quaranta Nannetti, cui furono affidate quattro pale per la Santissima Annunziata. Vedi M. Vezzosi, C. Lenzi Iacomelli, *Un capolavoro della pittura fiorentina. Venere e Adone di Vincenzo Meucci*, Firenze 2003; F. Baldassarri, *Giovanni Domenico Ferretti*, Milano 2002.

[21] Gai ,Romby, *Settecento*…cit., pp. 210-211, 470-471. Attivo per il ciclo di tele in San Giovanni Battista (post 1729), le opere principali di Marchesini sono le pale per gli altari Chiappelli e De Rossi al Carmine (1750) e la *Deposizione* per San Sebastiano oggi conservata in San Domenico.

[22] R. Spinelli, in *Il fasto*…cit., p. 80, cat. 9.

[23] "Pietro Marchesini […] non fu molto aiutato dalla natura, ma tutto operò con fatica, e dal suo operare non si ravvisa punto la maniera del suo Maestro, avendogli pregiudicato anzi che no l'andare altrove studiando per alcuni anni di sua gioventù, come egli fece vivente il maestro", I. Hugford, *Vita di Anton Domenico Gabbiani pittor fiorentino*, Firenze, 1762, p.69.

Santa Maria di Candeli (1702-1707)[24], e al suo stile arioso (fig. 5), ben affiorante nei fluenti panneggi vellutati. Dall'opera di Gabbiani Hugford estrapola alcune citazioni, come la figura della protagonista, presa in prestito dalle manifestazioni gloriose della Vergine quali l'*Assunta* effigiata nell'incisione XXXVI dei *Cento pensieri* e la Madonna affrescata sulla volta della chiesa dei Servi a Montesenario[25]. La figura di san Galgano appare inoltre ispirata a quella omologa inserita dal Gabbiani nella *Madonna ed il Bambino che appaiono a san Nicola di Bari e a san Galgano*, tela realizzata per l'eponima abbazia cistercense "nelle Maremme di Siena" su incarico dell'abate commendatario, il cardinale governatore di Siena Francesco de' Medici (fig. 6)[26]. La citazione dal maestro e l'adesione stilistica furono probabilmente richieste a Hugford dalla committente senese Fortunata Alessandra Caterini che, insieme ai patroni dell'ordine carmelitano officiante la chiesa pistoiese, volle inserire un santo legato alla sua località nativa, celebrandone una fortunata immagine e affidandone la realizzazione alla scuola dello stesso Gabbiani, nella persona dell'allievo di più chiara fama ancora vivente[27].

Fig. 5. Sante Pacini (da A.D. Gabbiani), *Assunzione*, in Ignazio Hugford, *Raccolta di cento pensieri diversi di Anton Domenico Gabbiani, pittor Fiorentino*, Firenze 1762.

[24] S. Meloni Trkulja, *Gli Uffizi dispersi*, in *La città degli Uffizi*, catalogo della mostra a cura di Franco Borsi, Firenze, 1982, p. 26; la tela è riprodotta in I. Hugford, *Raccolta di cento pensieri diversi di Anton Domenico Gabbiani, pittor Fiorentino*, Firenze, 1762, con incisione di Sante Pacini.

[25] Hugford, *Raccolta*…cit., tavola XXXVI, incisione di Carlo Gregori.

[26] Hugford, *Raccolta*…cit., p. 20-21, tavola XVII, incisa da Johann Adam Schweickhart.

[27] Tra gli allievi del Gabbiani il più fedele prosecutore dell'opera del caposcuola, insieme ad Hugford, fu Tommaso Redi, aperto tuttavia all'ambiente bolognese e romano, morto nel 1726. L'estroso Ranieri Del Pace, che non aveva ignorato gli indirizzi antiaccademici della scuola del Sagrestani, era già defunto nel 1738 e Antonio Pucci, che indulse ad una freddezza di stampo accademico, morì nel 1739. Vedi *La pittura*…cit., pp. 310-312, 326 e Gai, Romby, *Settecento*…cit., pp. 469, 470, 472.

Anche la realizzazione della tela del Carmine, fiorentina come produzione e senese come committenza, si rivela un episodio isolato dal panorama artistico locale. La scuola classicista di ispirazione romana cui il pittore apparteneva e che aveva incontrato in Pistoia un sufficiente successo nei primi decenni del secolo, perse nel giro di due decenni il favore del gusto locale in confronto agli orientamenti di stampo bolognese del Meucci e del Ferretti. Altro elemento di intralcio alla fortuna pistoiese di Hugford fu indubbiamente la concorrenza del Marchesini, pittore maggiormente radicato nella realtà urbana, che ebbe modo di interpretare le esigenze figurative locali in modo più immediato rispetto al compagno di studi.

Fig. 6. Johann Adam Schweickhart, *Madonna e i Ss. Nicola e Galgano* (da A.D. Gabbiani) in Ignazio Hugford, *Raccolta di cento pensieri diversi di Anton Domenico Gabbiani, pittor Fiorentino*, Firenze 1762.