

# Michelangelo Membrini, Bernardino Detti, Zacchia il Vecchio e Benedetto Pagni. Note sulla pittura tra Lucca e Pistoia nel Cinquecento.

Alessandro Nesi

Dopo la pubblicazione dei risultati delle ricerche d'archivio che hanno rivelato l'identità anagrafica di quasi tutti i protagonisti della pittura lucchese tra Quattrocento e Cinquecento<sup>1</sup>, la mostra intitolata a "Matteo Civitali e il suo tempo", tenuta a Lucca dal 3 aprile all'11 luglio del 2004, è stata un'occasione importante per vedere riunito e per confrontare buona parte del loro corpus. E soprattutto le opere dell'ex "Maestro del Tondo Lathrop", ovvero Michelangelo di Pietro Membrini (documentato dal 1484 - morto nel 1525)<sup>2</sup>. In ogni caso il paragone diretto dei suoi lavori con quelli di Vincenzo Frediani, di Michele Ciampanti e degli altri comprimari, ha confermato ciò che già lo studio sulle riproduzioni fotografiche anticipava, e cioè che la sua esperienza artistica deve essere considerata non solo la più alta della corrente figurativa locale, ma anche una delle più significative nell'ambito del Rinascimento toscano. Oltre che per la qualità sempre assai sostenuta dell'esecuzione, le opere del Membrini appaiono infatti estremamente affascinanti per la grande efficacia compositiva e narrativa con la quale seppe coniugare spunti formali estremamente vari ed apparentemente eterogenei. Su una vena di fresca e un po' dimessa quotidianità, data da gesti, pose ed espressioni dei personaggi di gran parte dei suoi dipinti, sempre di soggetto sacro, e che evoca un approccio devozionale di semplice e familiare immediatezza, si stratifica coerentemente una vena naturalistica di matrice fiamminga nell'osservazione e nella resa degli oggetti, di certo pertinente all'intrecciarsi costante di scambi commerciali (ed anche artistici) tra Lucca e le Fiandre<sup>3</sup>. Ma su questo substrato emerge poi, ancor più determinante, una componente di clas-

sicismo che fa di Michelangelo da Lucca l'ideale interlocutore di Matteo Civitali, e che il pittore poté acquisire alla propria cultura figurativa in uno o più soggiorni a Roma, nel corso dei quali ebbe tra l'altro modo di studiare le pitture della sala della *Volta dorata* nella Domus Aurea neroniana, lasciandovi anche incisa la propria firma<sup>4</sup>.

Altri motivi d'interesse scaturiscono poi dall'ipotesi di un suo possibile coinvolgimento agli inizi del Cinquecento nel cantiere decorativo del palazzo senese del Magnifico Pandolfo Petrucci, dove avrebbe contribuito alla decorazione di una sala contigua a quella che ospitava alcuni celebri affreschi, oggi non più in loco, di Girolamo Genga, di Luca Signorelli e del Pinturicchio<sup>5</sup>. E inoltre dai sicuri rapporti che egli ebbe con l'ambiente artistico di Pistoia, città dove verosimilmente vide la luce, dopo che suo padre Pietro, di professione legnaiolo, vi si era trasferito per lavoro poco oltre la metà del Quattrocento, e dove si svolse gran parte dell'attività di suo fratello David, anch'egli pittore<sup>6</sup>. Il gusto iper-decorativo che domina la produzione del Membrini, e la sua tendenza ad un insistito *horror vacui* compositivo, trovano infatti un certo riscontro, probabilmente non casuale, nella rara produzione nota di Bernardino Detti, che, per quel pochissimo che si conosce attualmente della sua formazione artistica, credo possa aver addirittura frequentato la bottega del lucchese<sup>7</sup>.

Un piccolo contributo alla ricostruzione del catalogo dell'artista lucchese è costituito da una *Madonna col Bambino* (fig. 1), passata sul mercato nel 1983 come lavoro della cerchia di Bartolomeo Montagna<sup>8</sup>, ma facilmente riconoscibile alla fase matura dell'ex "Maestro del tondo Lathrop". E proprio il celebre dipin-

*There is a stylistic trait connecting several painters active in Pistoia and Lucca in the 16<sup>th</sup> century, denoted mainly by the clear, plastic definition of the rendering of figures. In this context, the Flemish taste for detail of Michelangelo Membrini from Lucca (formerly called the Master of the Lathrop Tondo) and Bernardino Detti from Pistoia alternates logically with the rougher simplicity of Zacchia il Vecchio and Benedetto Pagni from Pescia. These artists were probably connected by a complex background of influence and relations as pupils, an aspect which, together with the similarities of their figurative language, has often led to confusion over the attribution of their respective works. This study aims to go into greater depth with regard to the problematical connections between the four painters and their cities, and to resolve a number of formal issues; by comparing stylistic references with historical and chronological data, it will also offer a commentary on certain questions of attribution, in the light of fresh critical considerations.*

to del Getty Museum di Malibu, che costituiva il "name piece" del Membrini prima che le indagini nell'Archivio di Stato di Lucca rivelassero la sua vera identità, offre un valido termine di confronto per l'attribuzione del nuovo quadro. Ma un riferimento ancor più preciso lo può poi essere trovato nella splendida *Madonna col Bambino tra i Santi Jacopo e Cristoforo* di San Cristoforo a Lammari, nei dintorni di Lucca (fig. 2), poiché, a parte qualche piccola differenza nella posa, i protagonisti della piccola tavola da devozione privata sono identici ai loro corrispondenti nel quadro d'altare. Ed anche la qualità e la conduzione della stesura pittorica sono le stesse, altissime ed estremamente raffinate, capillari e indulgenti nel censimento dei dettagli: si veda ad esempio il particolare dei pendenti, che nella tavoletta sono posti ad inquadrare le due figure e sembrano in qualche modo riassumere con grande eleganza l'esuberante apparato decorativo del dipinto maggiore.

Queste analogie formali non possono che indicare per la *Madonna col Bambino* una cronologia assolutamente prossima a quella della pala di Lammari, che risulta pagata al Membrini tra il 1502 e il 1508, ma dovette essere in gran parte eseguita tra 1502 e 1503, poiché a tali date si registrano i maggiori versamenti di danaro, mentre in seguito egli percepì soltanto piccole somme, probabilmente relative ad aggiustamenti, mentre cifre più significative furono attribuite al suo allievo Agostino Marti, e credo siano da mettere in relazione con l'esecuzione di altre parti del contesto figurativo che non ci sono giunte, quali la predella o la decorazione della carpenteria<sup>2</sup>.

La *Madonna col Bambino* e, soprattutto, la *Sacra conversazione* di Lammari consentono di aggiungere qualche altro spunto critico alla già nota apertura del Membrini verso la cultura archeologica dell'ambiente artistico romano, ma in fondo anche l'indizio montagnesco legato al meccanismo attributivo che ha accompagnato il dipinto qui presentato al suo passaggio sul mercato, anche se errato, non è privo di significato, poiché ci permette un ulteriore, indiretto sviluppo in direzione di quella che resta una delle influenze primarie del pittore vicentino, ovvero Antonello da Messina. Infatti il ritagliarsi delle figure sullo sfondo compatto, e il manto della Vergine che si sviluppa in una piega appuntita e rialzata



1



2

1. Michelangelo Membrini, *Madonna col Bambino*, Ubicazione ignota.

2. Michelangelo Membrini, *Madonna col Bambino e Santi*, Lammari (Lucca), chiesa di San Cristoforo.

3. Domenico Ghirlandaio e bottega, *Santi Jacopo, Stefano e Pietro*, Firenze, Galleria dell'Accademia.



3

sul capo, possono riportare ad un'opera del messinese come l'*Annunciata* oggi a Monaco, che dovette essere nota in Toscana, se Biagio d'Antonio e lo Pseudo Pier Francesco Fiorentino la citarono in loro lavori<sup>10</sup>. Se il lucchese vide il quadro di Antonello, o una delle sue derivazioni, ciò poté forse aver luogo a Firenze; e al capoluogo toscano, e all'ambiente ghirlandaiesco cui fu strettamente legato proprio Biagio d'Antonio, anche il Membrini mostra di aver guardato attentamente. Probabilmente non a caso l'assetto compositivo della pala di Lammari, con le tre nicchie finemente decorate a grottesca rimanda a una tavola con i *Santi Jacopo, Stefano e Pietro*, commissionata verso il 1492 da Stefano di Jacopo Boni a Domenico Ghirlandaio per la propria cappella in Santa Maria Maddalena de' Pazzi, oggi conservata nella Galleria dell'Accademia (fig. 3)<sup>11</sup>. E non tanto per quel che riguarda l'invenzione compositiva, con le tre figure prospicienti gli altrettanti vani, che Michelangelo avrebbe potuto eventualmente trarre già da una pala realizzata qualche anno prima da Piero di Cosimo per la chiesa di Sant'Onofrio (poi di San Francesco di Paola) a Pistoia<sup>12</sup>, ma piuttosto per la figura di San Jacopo, che appare molto simile per posa e per caratterizzazione somatica alla sua omologa nella tavola ghirlandaiesca. La *Sacra Conversazione* del Ghirlandaio ancor oggi conservata nel Duomo di Lucca, una pala del suo allievo Bastiano Mainardi, oggi nella Johnson Collection a Philadelphia ma forse proveniente da un contesto locale, e le opere lasciate in città da Filippino Lippi furono certo esempi fondamentali di cultura pittorica fiorentina per il Membrini e per gli altri artisti lucchesi suoi contemporanei<sup>13</sup>, ma egli sembra aver guardato direttamente a

modelli di Domenico presenti nel capoluogo toscano. E dunque, se anche a differenza del suo concittadino Michele Ciampanti (l'ex "Maestro di Stratonice"), che a Firenze lasciò un'opera interessante e suggestiva quale l'*Annunciazione* della chiesa di San Giovannino dei Cavalieri<sup>14</sup>, il Membrini non risulta aver eseguito dipinti pubblici in città: possiamo dire che quando vi si fermò, diretto verso altre mete, oppure vi giunse appositamente da Lucca, seppe compierevi significative e selettive osservazioni.

La cura maniacale e la ricognizione accurata del dettaglio che dominano la produzione del Membrini possono essere ritrovate, come anticipato, nel più affascinante, originale e dotato cinquecentista pistoiese, il già citato Bernardino di Antonio Detti (1498-1571/72), ad esempio nella sua opera più celebre, la cosiddetta *Pala della Pergola* (1523) del Museo Civico di Pistoia (fig. 4). Visti i rapporti che legarono il Membrini a Pistoia, e considerate le frequentazioni lucchesi di alcuni pittori pistoiesi di primo Cinquecento, tra i quali Bernardino di Antonio del Signoraccio<sup>15</sup>, credo che il Detti possa effettivamente aver trovato in Lucca la fonte principale per la propria formazione artistica, acquisendo anche quei riferimenti alla pittura di Fra' Bartolomeo che carat-

terizzano il suo stile, senza comunque trascurare il fondamentale polo d'attrazione fiorentino<sup>16</sup>. Proprio tra la *Pala della Pergola* e la nuova *Madonna* qui data al Membrini intercorrono infatti interessanti rapporti, che possono confermare l'ipotesi; ad esempio nella caratterizzazione somatica ed espressiva delle figure, o nelle doppie aureole filiformi, delle quali quella del Bambino è in entrambi i casi similmente crociata. Indirettamente argomentano poi ancora questa idea due dipinti considerati (o da considerare) in rapporto al catalogo del Detti.

Il primo di essi, la cui attribuzione al pittore pistoiese non convince, è un'interessante pala d'altare con *San Sebastiano tra i Santi Pietro e Antonio abate*, conservata nella chiesa di Candeglia (Pistoia), e recentemente restaurata (fig. 5). La tavola fu attribuita a Bernardino, con una datazione verso il 1560-1570, nel corso della presentazione dell'intervento di ripristino, avvenuta insieme alla ricollocazione del dipinto in chiesa nel giugno 2008, e a determinare il riferimento poterono essere forse la suggestiva monumentalità delle figure e ai colori tersi e schiariti che effettivamente ricordano quelli dell'altra opera finora nota del Detti: la pala con la *Madonna col Bambino e i Santi Caterina d'Alessandria, Maddale-*



4

na, Jacopo, Zeno (?) e Bartolomeo oggi nel Castello Wawel di Cracovia, ma forse proveniente dall'altare di patronato della famiglia Fabroni in San Domenico a Pistoia (fig. 6)<sup>17</sup>. Nella pala di Candeglia manca del tutto quella curiosità che porta Bernardino a indagare a fondo la realtà, con risultati talvolta nobili, talaltra invece grotteschi o addirittura sgradevoli, come quando nel quadro di Cracovia dipinge il braccio destro di San Bartolomeo per metà scorticato, forse avvalendosi delle conoscenze anatomiche del fratello Desiderio, che era medico chirurgo. Nei *Tre Santi* tutto appare improntato ad una decisa semplificazione volumetrica e formale, completamente estranea allo stile del Detti, e molto più convincenti sono invece i rimandi che legano il dipinto alla produzione di Zacchia il Vecchio da Vezzano (documentato dal 1510 al 1561), allievo di Agostino Marti, e che fu il pittore più attivo e importante a Lucca alla metà del Cinquecento<sup>18</sup>.

Di Zacchia è nota la costante ricerca di aggiornamento del proprio stile in direzione dei sommi modelli artistici del suo tempo (da Michelangelo a Raffaello, a Fra Bar-

tolomeo), e nel *San Sebastiano* di Candeglia, che è a mio parere una sua opera giovanile, databile poco dopo il 1523, forse collegata all'epidemia di peste che in quell'anno colpì duramente, come molte altre zone della Toscana, anche il contado pistoiese, ritroviamo perfettamente questa attitudine<sup>19</sup>. Il San Pietro deriva infatti da quello della *Madonna del baldacchino* di Raffaello, oggi conservata alla Galleria Palatina, ma all'epoca visibile a Firenze, prima di passare, verso il 1534, nella cappella Turini del Duomo di Pescia. Zacchia riproporrà una variante di questo prototipo anche nella *Sacra conversazione* realizzata nel 1548 per la chiesa di Marcigliano (Lucca) (fig. 7); il dipinto raffaellesco fu del resto molto popolare in zona, come attestano anche le opere di altri artisti: ad esempio una pala del modenese Simone Carretta, attivissimo in lucchesia, conservata nella chiesa della frazione di Trassilico (Lucca). Più complesso il discorso relativo alla figura centrale del San Sebastiano, che sottolinea l'orientamento di Zacchia verso Fra Bartolomeo. La posa del Santo, che il lucchese ripeté anche in un altro dipinto giovanile,



5

deriva infatti dal disperso *San Sebastiano con l'angelo* dipinto dal Frate per San Marco a Firenze verso il 1512, ma presto tolto di chiesa a causa della nudità della figura principale<sup>20</sup>. Nonostante ciò il prototipo, finito poi in Francia nelle collezioni di Francesco I di Valois e oggi non più rintracciabile, fu notissimo, e molte tra le varianti che se ne conoscono vedono San Sebastiano accentrato da altre figure di Santi proprio come nella tavola di Candeglia; a partire da una realizzata proprio a Pistoia da Domenico Rossermini per la chiesa delle monache di San Sebastiano (oggi conservata nella sacrestia di San Domenico)<sup>21</sup>. Zacchia conobbe certamente alcune di queste versioni, ma poté forse aver presente lo stesso originale. Anche il Sant'Antonio abate, ispirato a quello già attribuito ad Andrea Sansovino (oggi invece ritenuto di Benedetto da Maiano) in Sant'Andrea a Lucca, o a qualche prototipo della bottega dei Civitali - si veda la statua marmorea dello stesso soggetto nella chiesa di Stazzema (Lucca) - fu riproposto da Zacchia in un'altra occasione, anni dopo il quadro di Candeglia, in un momento in cui andava riconsi-



6

4. Bernardino Detti, *Pala della Pergola*, Pistoia, Museo Civico.

5. Zacchia il Vecchio, *San Sebastiano tra i Santi Pietro e Antonio abate*, Candeglia (Pistoia), chiesa di San Pietro.

6. Bernardino Detti, *Madonna col Bambino e Santi*, Cracovia, Castello Reale Wawel.

7. Zacchia il Vecchio, *Madonna e Santi*, Marcigliano (Lucca), chiesa di San Pietro.

derando le proprie opere d'esordio. Lo si trova infatti ripetuto con caratteri molto simili in un pannello conservato nella chiesa di Matraia (Lucca), esposto qualche anno fa a Villa Guinigi in seguito al restauro, unitamente al suo "pendant" con *Santo Stefano*. Tutti questi rimandi ad opere del primo quarto del Cinquecento, infine, mettono naturalmente in dubbio la datazione del *San Sebastiano e Santi* al 1560-70 proposta in occasione della presentazione dell'intervento di restauro, poiché sono citazioni che sembrano essere fatte "a caldo", cioè dopo poco tempo dallo studio condotto sui modelli di riferimento.



7

Il secondo dipinto è un *Ritratto di giovane con bimbo e cane* conservato nel Metropolitan Museum di New York (fig. 8), già attribuito proprio a Zacchia il Vecchio, e più recentemente passato al pesciatino Benedetto Pagni (1503-1578)<sup>22</sup>. Ricchissimo di dettagli, tutti analizzati con cura maniacale, assolutamente pertinente alle propensioni "membriniane" del Detti, proprio per questo motivo (oltreché per lo stile pittorico) non può spettare al Pagni, pittore certo accurato nell'esecuzione, ma che solo rarissimamente si perde nella descrizione analitica dei particolari, avvicinandosi invece, come si vedrà anche più avanti a testo, alla sintesi tersa e smaltata di forme e colori propria dello Zacchia. In questo senso la *Pala della Pergola* offre spunti di stile e di lenticolare osservazione molto eloquenti per spostare al Detti il quadro newyorkese: ad esempio nelle ombre nette che rendono fortemente plastici gli incarnati del giovane e lo accomunano ai Santi in essa effigiati, mentre il bimbo in basso a sinistra nel ritratto ripete con una diversa partitura d'ombra e una diversa inclinazione del volto gli stessi tratti somatici del Bambino della stessa pala. A conferma della pertinenza pistoiese del dipinto serve poi la presenza in alto a destra, sulla

mensole dove s'intravedono anche il manico di un liuto e un paio di forbici, di un timbro con inciso sulla matrice uno stemma, con scaglione centrale e tre stelle, che pare identificabile con quello della locale famiglia degli Incontri.

Se nel *Giovane* del Metropolitan Museum le minute notazioni, quasi alla fiamminga, potranno forse dirci qualcosa del modello - collezionista, musicista, forse anche poeta - nella *Pala della Pergola* sono già stati notati, in un saggio di qualche anno fa, e in un più recente video che accompagna e commenta la visione del quadro nel museo, i collegamenti della pletora di oggetti alla condizione infantile, che a Pistoia è posta sotto la protezione di San Bartolomeo, e alle consuetudini dei pellegrini, proprie invece dell'altro patrono cittadino, San Jacopo<sup>23</sup>. In entrambe le occasioni, però, qualcosa che può aiutarci nella lettura più completa per questo straordinario dipinto è sfuggito. Come si apprende dal saggio e dal video, San Jacopo (San Giacomo maggiore) regge infatti in mano un volume, evidentemente il *Vangelo*, che include anche l'*Epistola di Giacomo*, talvolta riferita a lui, talaltra al compagno apostolo San Giacomo d'Alfeo (Giacomo minore). Finora però nessuno pare aver notato

che dal libro spunta in basso un foglietto con la scritta "4-10", che costituisce un rimando più esatto al testo dell'epistola, e precisamente ad un passo in cui si invita ad essere umili, perché Dio esalterà gli umili. Il riferimento accompagna l'iconografia della Madonna dell'Umiltà, seduta a terra, che il Detti rappresentò nella *Pala della Pergola* obbedendo ad un profondo culto tributato a Pistoia, dove tuttora esiste un celebre santuario ad essa intitolato, di fondazione quattrocentesca.

Con la loro complessa struttura iconografica e compositiva, la *Pala della Pergola* e la *Madonna e Santi* di Cracovia permettono un'ulteriore e interessante aggiunta al catalogo del Detti, costituita dalla pala (fig. 9) segnalatami da Andrea de Marchi già con il riferimento attributivo al pittore pistoiese. Il soggetto del dipinto appare già al colpo d'occhio piuttosto complesso: in alto il Padreterno ha presso di sé una figura che parrebbe essere un giovinetto, sotto i cui piedi si nota la colomba dello Spirito Santo. In basso, i Santi Sebastiano e Rocco sono accompagnati da una figura di Santa martire, da un bambino e da due personaggi anziani seduti al centro, aureolati, e quindi di certo anch'essi Santi. Vista la presenza del Padreterno e della colomba dello Spirito Santo, di primo acchito verrebbe da pensare ad una rappresentazione della Trinità, della quale si conosce una variante, detta "Paternitas", nella quale il Cristo è rappresentato bambino. Ma di questa versione iconografica, di derivazione bizantina, sembrano essere note soltanto redazioni altomedievali, oppure legate alla chiesa ortodossa<sup>24</sup>. Inoltre, se questo fosse il soggetto della pala, resterebbe incomprensibile l'identità delle due figure sedute al centro, la quale invece può risultare chiara se si osserva come l'acconciatura e gli abiti del personaggio rappresentato in alto siano in realtà femminili, e permettano piuttosto di riconoscerlo come la Vergine. Il vero tema del dipinto potrebbe allora essere costituito da una stratificazione dell'iconografia della Trinità con una versione del tema dell'Immacolata Concezione detta "Tota Pulchra", nella quale la Madonna è rappresentata appunto bambina, sollevata in cielo, e accompagnata dai genitori, e spesso anche dal Padreterno<sup>25</sup>. Si tratta di uno schema narrativo che trova una certa diffusione in Tosca-



8

na, ad esempio con un noto quadro del senese Bartolomeo di David nel Museo d'Arte Sacra di Buonconvento, o con un affresco fiorentino tardocinquecentesco nella villa dei Davanzati a Candeli (Firenze)<sup>26</sup>, e non sorprenderebbe dunque che potesse essere allogato anche al Detti, a Pistoia. Le due figure in basso al centro possono dunque essere riconosciute come San Giocchino e Sant'Anna, quest'ultima con in mano un libro aperto ai versetti 21-22 del Salmo 37, contenenti un'invocazione alla clemenza e la protezione di Dio che, vista la presenza dei Santi Sebastiano e Rocco, protettori contro la peste, potrebbe essere, come nel caso della pala di Candeglia, messa in relazione con una pandemia. Non credo però, stavolta, a quella dello stesso 1523, poiché stilisticamente il dipinto mi sembra piuttosto diverso dalla *Pala della Pergola*, eseguita dal Detti proprio in relazione a quel contagio, bensì a quello che colpì Pistoia nel 1541. Le figure tozze e monumentali, con i volti spesso piuttosto popolareschi, sono tipiche del Detti, ma la loro espressione un po' troppo seria e concentrata le differenzia da quelle degli altri quadri noti. Anche le ombre nette e incisive sono ben caratteristiche, tra le quali quella del bastone di San Rocco che si frange sul gradino in basso è quasi una firma dell'artista, poiché identica a quella proiettata dal bordone del San Jacopo nella pala del Wavel, e dalla crocellina di San Giovannino

8. Bernardino Detti, *Ritratto di giovane con bambino e cane*, New York, Metropolitan Museum.

9. Bernardino Detti, *Sacra allegoria*, Firenze, mercato antiquario.

10. Pittore Pistoiese del Cinquecento (Battista dal Gallo?) e Bernardino Detti, *Sacra Conversazione*, Serravalle Pistoiese (Pistoia), chiesa di San Michele.

nella *Sacra Conversazione* della chiesa di San Michele a Serravalle Pistoiese (fig. 10), in parte spettante a Bernardino, e che è stata anch'essa collegata ad un'epidemia di peste, stavolta quella che flagellò città e contado nel 1530<sup>27</sup>. Tutto ciò, unitamente alla consueta cura maniacale per i dettagli, conferma l'autografia del nuovo dipinto, che può a mio avviso essere pertinente a quella fase più inoltrata della sua carriera, che sappiamo intensa di committenze (a parte il momento critico relativo a una grave malattia che nel 1555 lo portò a fare addirittura testamento), ma della quale nessuno dei molti lavori documentati ci è giunto<sup>28</sup>. La *Sacra allegoria* è stata recentemente sottoposta ad un esame riflettografico, ed è emerso che il Detti aveva in origine dipinto in basso a sinistra la figura del donatore inginocchiato e di profilo, poi per qualche motivo coperta dalla veste rossa della Santa martire (fig. 11).

Alla produzione del pistoiese può essere inoltre a mio avviso accostato, sempre in forma non del tutto risolutiva, il *Ritratto di famiglia* conservato nel Muzeum Narodow di Varsavia, dov'era attribuito da alcuni critici alla scuola cremonese del Cinquecento e da altri a Jacopo da Empoli, mentre più recentemente è stato orientato verso il bolognese Prospero Fontana, allievo del Vasari (fig. 12)<sup>29</sup>. Effettivamente nell'insieme l'opera emana, al primo sguardo, un *flavour* "nord-italiano", nell'assetto e nei costumi, che però sono quelli che nel Cinquecento erano in voga ovunque. Il riferimento al Detti sembra essere avvalorato dai confronti possibili tra le teste dei personaggi del ritratto e quelle dei protagonisti della *Pala della Pergola*: il padre con il San Jacopo, la madre con la Vergine, il bimbo a sinistra con il piccolo Gesù, quello al centro con la bimba



9



10

in-nero reggente il canestro di frutta. Del resto le sembianze dei citati personaggi del quadro pistoiese sono all'evidenza dei ritratti, inseriti nel tessuto figurativo con la solita attitudine di Bernardino a proporre, come già detto, più spesso volti presi dalla quotidianità che non sembianze idealizzate, e non a caso anche nella pala del Wawel possiamo notare che il possibile San Zeno presenta tratti somatici assolutamente realistici. Nel quadro di Varsavia è dato di ritrovare la cura per il dettaglio tipica del Detti, mentre il castello sullo sfondo potrebbe avere un significato simbolico e rimandare ad un concetto di saldezza e unità familiare. La solidità delle forme che vediamo nel ritratto di Varsavia è uno dei caratteri che avvicinano il Detti allo Zacchia e anche a Benedetto Pagni, con la produzione del quale questo stesso dipinto mostra suggestivi contatti.

Formatosi alla scuola di Giulio Romano nell'Urbe, il Pagni potrebbe a mio parere essere venuto a contatto con Zacchia e/o col Detti prima di emigrare a Roma, acquisendo sulla scorta del loro stile quella smaltata e chiara consistenza delle

carni che diversificò sempre le sue figure da quelle di Giulio e degli altri suoi allievi. Tra i due suoi possibili primi maestri egli scelse però, come già in precedenza ho qui notato, la sintesi di Zacchia, che non mancò di ritrovare nella semplificazione descrittiva di Giulio e che divenne uno dei fondamenti del suo fare arte. Oggi del Pagni ho chiaro tutto il percorso esistenziale, e ne darò conto prossimamente in un nuovo scritto monografico<sup>30</sup>, ma anticipo qui un'inedita e interessante pala con la *Madonna col Bambino e i Santi Nicola da Bari e Giovanni Battista* che si trova appesa sopra la porta di sacrestia nella chiesa di San Niccolò a Germinaia, negli immediati dintorni di Pistoia (fig. 13). Il dipinto presenta uno schema compositivo molto simile a quello del dipinto di Zacchia a Marcigliano, e in origine occupava verosimilmente l'altare maggiore della chiesa, oggi dominato da una pala ottocentesca di Demostene Macciò che ne ripropone in gran parte il soggetto ma non la composizione. Già attribuita a Sebastiano Vini, questa tavola è stata sottoposta una ventina d'anni or sono ad un intervento di restauro che ha

cercato di risarcire al meglio le molte e ampie cadute di colore presenti sulla superficie pittorica, e se ne può supporre l'esecuzione circa al 1549, poiché in quell'anno la chiesa di Germinaia, già dedicata alla Vergine, fu intitolata a San Nicola da Bari<sup>31</sup>.

L'attribuzione a Sebastiano può certamente dirsi intrigante, visti i documentati rapporti artistici e d'amicizia che esistettero tra il Pagni e il Vini. I due infatti collaborarono a mio avviso nel 1563 all'esecuzione della notevole *Madonna della cintola e Santi* eseguita per la cappella del prelado Pierfrancesco Cecchi nella Pieve di Santa Maria a Pescia, poi siglata dal solo Sebastiano (fig. 14), e inoltre, negli stessi anni, all'esecuzione pittorica di una insegna processionale lignea per la comunità di Fibbiella, nei dintorni di Pescia, recentemente restaurata, e della quale al Pagni spetta a mio parere la facciata col *San Sebastiano e i devoti* (fig. 15) - dove il protagonista appare costruito anatomicamente e ambientato in modo analogo al celebre *San Sebastiano* mantovano dipinto dal Pagni nel 1559 -, mentre al Vini si deve con certezza l'altra con



11

*San Michele arcangelo*. In seguito i due si ritrovarono a lavorare fianco a fianco anche a Mantova<sup>32</sup>, ma nonostante tutte queste contingenze il riferimento al Vini della pala di Germinaia non può essere accolto. Infatti, nonostante la plasticità della conduzione pittorica richiami il suo stile (che comunque si assesta sempre su stesure cromatiche più sorde ed opache), la caratterizzazione naturalistica dei volti, la vivezza coloristica, e la cura nella resa di corpi e panneggi rimandano in modo più calzante all'artista pesciatino. Il registro cromatico e l'incollarsi delle vesti al busto della Vergine e alle gambe del San Nicola, in modo da descrivere le forme nella loro volumetria, e la figura anatomicamente possente dell'angioletto seduto sul gradino del trono riportano infatti subito alla memoria l'opera più celebre del Pagni, ovvero la *Madonna Medici* del Ringling Museum di Sarasota (fig. 16), eseguita per la famiglia regnante fiorentina due anni prima del quadro di Ger-



12

minaia<sup>33</sup>: soprattutto per la tonalità di rosa molto squillante che caratterizza l'incarnato delle figure, secondo una prassi tipica del Pagni, spesso accompagnata, come nella pala di Germinaia, ad una notevole resa plastica. A questo proposito la Vergine del quadro pistoiense si può confrontare anche con quella di una *Madonna della misericordia* dipinta dal Pagni verso il 1545 per la chiesa dei Santi Stefano e Niccolao a Pescia, o con la *Santa Marta* da lui eseguita nel 1561 per l'omonimo convento di Borgo a Buggiano (Pistoia) (fig. 17), o ancora con la protagonista di questo *Ritratto di donna* della Galleria Palatina di Firenze (fig. 18), in passato riferito a Michele Tosini<sup>34</sup>. Opere nelle quali la semplificazione scabra delle forme, e i colori limpidi e tersi delle carnagioni riconducono ai caratteri tipici di Zacchia, mentre il realismo espressivo e la grandiosità fisica delle figure ci riportano invece al Detti, e così il cerchio può chiudersi in modo coerente.

Studi di Firenze, Anno accademico 2007. Ringrazio il Professor Boskòvits per aver portato alla mia attenzione questo interessante studio.

(2) Così si legge molto chiaramente il suo cognome nell'unico documento, datato 30 maggio 1497, che riporta per intero la sua identità anagrafica, conservato nell'Ar-

chivio di Stato di Lucca (*Notarile*, 1229, c. 110r); e così è citato in C.F.G., 1988, p. 151, mentre la sua scopritrice, la Tazartes (1985, p. 39), lo rende come "Mencherini". Si veda inoltre qui di seguito la nota 6.

(3) Sui rapporti tra Lucca e le Fiandre in ambito artistico cfr. ad esempio F. PETRUCCI, *La religiosità lucchese nelle sculture di Matteo Civitali*, in *Matteo Civitali e il suo tempo*, catalogo della mostra (Lucca 2004), Cinisello Balsamo 2004, pp. 148-149.

(4) Sulla presenza del Membrini a Roma e la firma che lasciò nella Domus Aurea si veda N. DACOS, *De Pinturicchio à Michelangelo di Pietro da Lucca. Les premiers grotesques à Sienne*, in *Umanesimo a Siena*, atti del convegno a cura di E. Cioni e D. Fausti, Siena 1994, pp. 311-343.

(5) La proposta è stata formulata in Dacos, 1994, pp. 318-319, che attribuisce al Membrini un affresco con *Minerva*, staccato dalla seconda sala decorata di palazzo Petrucci (sulla cui decorazione si veda G. DELLA VALLE, *Lettere Senesi*, III, Siena 1786, pp. 319-320 e 331, e inoltre G. G. CARLI, *Pitture di due stanze del Palazzo già di Pandolfo Petrucci, ora de' Nobili Signori Savini*, in M. DAVIES, *National Gallery Catalogues. The Earlier Italian Schools*, London 1951, pp. 441-442), e oggi conservato nell'Art Museum della Princeton University, insieme ad altri due frammenti con altrettanti personaggi allegorici provenienti dal medesimo contesto figurativo. Cfr. però M. TAZARTES, *Fucina lucchese*, Pisa 2007, p. 90, n. 226, ove si ritiene l'opinione della Dacos "non giustificata da alcun elemento", e si dice inoltre che "bisogna tener presenti i rifacimenti novecenteschi degli affreschi, descritti nelle memorie di noti falsari, e pubblicati recentemente" (cfr. G. MAZZONI, *Quadri antichi del Novecento*, Vicenza 2001, pp. 61-62). In realtà l'accostamento stilistico fatto dalla Dacos al cosiddetto *Tondo Lathrop* del Getty Museum di Malibu sembra funzionare, mentre totalmente estranee al linguaggio formale e alla consueta qualità esecutiva del lucchese appaiono gli altri due frammenti. Per essi dunque, viste anche le tutt'altro che buone condizioni degli affreschi, la questione sarà, credo, da mantenere in sospeso, non essendo a mio avviso convincente per essi (sempre per motivi di stile e di qualità) neppure il riferimento a Girolamo Genga proposto in L. B. KANTER, *Luca Signorelli and Girolamo Genga in Princeton*, in "Record", 62, 2003, pp. 74-78.

(6) Sul legnaiolo Pietro di Domenico da Lucca e sull'altro suo figlio pittore, David, si vedano A. PADOA RIZZO, *Per la pittura pistoiense del '400: David di maestro Pietro e il 'Crocifisso' del 1483 nella sala dello Spedale di San Gregorio*, in *Un ambiente per la città: il Conservatorio di San Giovanni Battista. Riflessioni e proposte*, atti del convegno (Pistoia 1988), Pistoia 1992, pp. 67-80, e M. TAZARTES, *Michelangelo di Pietro Mencherini, un pistoiense a Lucca fra Quattrocento e Cinquecento*, in "Storia dell'arte", 97, 1999, p. 302, e Tazartes, 2007, pp. 77-78. Anche David di Pietro fu attivo brevemente a Lucca: al proposito cfr. C.F.G., 1988, pp. 51, 54, 60, 62, 66, 74, 84-85, e 87. Il cognome Membrini è

(1) Cfr. M. TAZARTES, *Anagrafe lucchese*, in "Ricerche di storia dell'arte", 26, 1985, pp. 4-39; G. CONCIONI, C. FERRI, G. GHILARDUCCI (d'ora in poi C.F.G.), *I pittori rinascimentali a Lucca*, Lucca 1988 (con l'introduzione di M. Ferretti), e R. MASSAGLI, *Michele Angelo di Pietro Membrini e l'arte a Lucca (1480 - 1510)*, tesi di dottorato, relatore Prof. M. Boskòvits, Università degli





15

Un'ipotesi per la 'Pala del Pulco' di Domenico e David Ghirlandaio, in AA.VV., *La Toscana al tempo di Lorenzo il Magnifico. Politica, economia, cultura, arte*, atti del convegno (Firenze-Pisa-Siena 1992), Pisa 1996, I, pp. 297-304.

(12) Sulla tavola di Piero di Cosimo, raffigurante la *Madonna col Bambino in trono tra i Santi Onofrio e Agostino*, oggi in una collezione privata canadese, si vedano A. PADOA RIZZO, *Arte a Pistoia nel Quattrocento. Presenze fiorentine e risposte locali: un mosaico da ricomporre*, in *L'età di Savonarola*, cit., 1996, pp. 43-44, e A. NESI, *Note su due dipinti del Seicento a Pistoia raffiguranti San Francesco di Paola*, in *Mitteilungen des Kunsthistorischen Institutes in Florenz*, XLVIII, 2004, p. 435.

(13) Sull'eco a Lucca dei dipinti di Ghirlandaio, Mainardi e Filippino, cfr. M. NATALE, *Note sulla pittura lucchese alla fine del Quattrocento*, in *Paul Getty Museum Journal*, 1980, 8, pp. 44-48, e Tazartes, 1999, p. 90.

(14) Sul dipinto si veda Tazartes, 1985, p. 19, con altra bibliografia. La pala non sembra peraltro essere completamente autografa del Ciampanti, e l'angelo ricorda piuttosto lo stile di Neri di Bicci.

(15) Per l'attività lucchese di Bernardino di Antonio Serantoni (di Ser Antonio), ovvero il Signoraccio, cfr. C.F.G., 1988, pp. 18 (Ferretti), 144, 159 e 229. Altri artisti pistoiesi attivi a Lucca nel primo Cinquecento furono Amedeo Laini, per il quale cfr. C.F.G., 1988, pp. 18 (Ferretti) e 232, e inoltre F. BALDASSARI, *La Madonna in trono fra i Santi Simone e Taddeo di Amedeo Laini da Pistoia*, Pistoia 2006, pp. 29-30, e Leonardo di Matteo del Freddurello, ovvero l'allievo di Giulio Romano Leonardo

Grazia, sul quale cfr. C.F.G., 1988, p. 231, e A. NESI, *Leonardo Grazia e Benedetto Pagni: echi dello stile di Giulio Romano tra Pistoia e Pescia*, in *Arte Cristiana*, XCIII, 2005, pp. 183-188, con altra bibliografia. A coronamento delle notizie sul Grazia contenute nel mio saggio citato, può essere interessante riportare che egli ebbe un fratello medico chirurgo, immatricolato a Firenze all'Arte dei Medici e Speciali; cfr. ASF, *Medici e Speciali*, 12, c. 144v.

(16) Per l'influsso di Fra Bartolomeo a Lucca cfr. principalmente E. BORELLI, *Nel segno di Fra Bartolomeo*, Lucca 1983, nella fattispecie a p. 52 per il Membrini, che in un affresco nella chiesa lucchese di San Romano riprende una celebre opera fiorentina del frate. Cfr. inoltre C.F.G., 1988, pp. 215 e 224, per un documento del 1517 nel quale all'allievo del Membrini Agostino Marti viene data a modello per la realizzazione di un dipinto la pala realizzata dal frate per la Cattedrale di Lucca. Circa i rapporti del Detti con la pittura fiorentina, mi pare ancora valido il confronto che feci anni fa con un seguace di Piero di Cosimo, ovvero il Maestro degli Angiolini; cfr. A. NESI, *Bernardino Detti, maestro nella pittura pistoiese del Cinquecento*, in *San Sebastiano*, 167, 1991, pp. 25-27, e, per il Maestro degli Angiolini, F. ZERI, *Eccentrici Fiorentini*, in *Bollettino d'Arte*, XLVII, 1962, pp. 316-318.

(17) Per l'attribuzione del quadro di Candeglia al Detti, proposta da C. Caneva in

seguito al restauro, si veda il manifesto relativo alla presentazione del giugno 2008, nel quale sono riportate anche precedenti attribuzioni dell'opera a Ridolfo del Ghirlandaio e al Brina (senza specificare se Francesco o Giovanni). Sulla pala del Wawel, pubblicata come opera del Detti, su suggerimento di A. De Marchi, in D'Afflitto, 1996, p. 223 (ma cfr. anche Nesi, 2006, pp. 68-71), devo preziose informazioni a Kazimierz Kuczman, curatore del dipartimento di pittura del Castello Wawel, mentre per la riproduzione a colori che qui pubblico sono debitore all'archivio fotografico del Museo Civico di Pistoia. Secondo quanto mi comunica Kuczman, il quadro fu donato al museo dal professor Leon Pininski di Lwow (Leopoli) alla fine degli anni venti del secolo scorso, allorché fu considerata opera di scuola bolognese. Seguirono attribuzioni a Girolamo da Treviso, a Francesco Buonsignori e a Pier Maria Pennacchi, riportate in M. SZUBISZEWSKA, *Malarstwo włoskie w zbiorach wawelskich*, Krakow 1973, p. 76 (con la bibliografia precedente), dove la tavola è riferita a Francesco Pagani da Milano. Sulla provenienza d'origine ho in corso indagini d'archivio, delle quali darò conto più dettagliatamente in un saggio monografico sul Detti in preparazione. Ad argomentarla attualmente, oltre ad alcune citazioni storiografiche, è l'iconografia di Santa Caterina d'Alessandria raffigurata nella pala come *Virgo Sapientia* (con il libro in mano), secondo un'accezione cara ai domenicani approfondita in C. STOLLHANS, *Saint*

16



15. Benedetto Pagni, *San Sebastiano*, Fibbialla (Pistoia), chiesa di Santo Stefano.

16. Benedetto Pagni, *Madonna Medici*, Sarasota (USA), The John and Mable Ringling Museum.

17. Benedetto Pagni, *Santa Marta* (particolare), Borgo a Buggiano (Pistoia), chiesa di Santa Marta.



17

*Catherine of Alexandria and her book in Italian Art*, in "Source", XXVI, 2007, 3, pp. 23-29 (ma cfr. anche A. NESI, *Domenico Becci. Una pala fiorentina e altre opere per la riscoperta di un artista del Cinquecento*, in "Prato Storia e Arte", 101, 2007, p. 61, con altra bibliografia). Di primo acchito, guardando il quadro oggi a Cracovia, che è di notevoli dimensioni (cm. 215 x 154) e raccoglie in basso i tre principali Santi venerati a Pistoia, tra i quali forse Zeno, titolare della Cattedrale cittadina, verrebbe fatto di pensare che esso potesse in antico occupare proprio l'altare maggiore del Duomo. Ma su di esso è sempre documentata una statua di alabastro raffigurante la *Madonna col Bambino*, e anzi, nel 1528 fu emanata una proibizione di esporre dietro ad essa anche temporaneamente dei dipinti, per evitare il rischio di rovinarla (cfr. A. PACINI, *La chiesa pistoiese e la sua Cattedrale nel tempo*, III, Pistoia 1994, p. 108). Quell'anno infatti la Pia Casa di Sapienza pistoiese aveva voluto mettere sull'altare un antico dipinto con *San Bartolomeo* restaurato l'anno prima da Domenico Rossermini, e che sempre vi collocava in occasione della festa del Santo (cfr. al proposito Nesi, 2006, p. 73), col risultato che la statua "fu per ruinare".

(18) Per il discepolato di Zacchia presso il Martirio cfr. C.F.G., 1988, pp. 210 e 224.

(19) Per stesura, caratteri formali e impostazione cromatica, il quadro di Candeglia può essere confrontato con la frammentaria *Adorazione dei pastori* di Sant'Agostino a Pietrasanta (1519), e con la *Madonna col Bambino tra i Santi Sebastiano e Rocco* del Museo di Villa Guinigi a Lucca. Rispetto al primo dipinto le figure appaiono già un po' più monumentali, e più prossime al plasticismo semplificato e terso che è una caratteristica saliente di Zacchia, e ciò può giustificare una datazione lievemente più tarda. Per queste e quasi tutte le altre opere dell'artista citate qui a testo cfr. Borelli, 1983, pp. 86-90 e 100. Per la peste del 1523/1524 a Pistoia cfr. G. CONSOLI FIEGO, *Peste e carestie in Pistoia*, Pistoia 1920, p. 49.

(20) L'opera giovanile di Zacchia cui mi riferisco a testo è la *Madonna e Santi* di Villa Guinigi già citata alla nota precedente. Per il *San Sebastiano e l'angelo* di Fra Bartolomeo e le sue vicende si veda J. COX REARICK, *Fra Bartolomeo's St. Mark Evangelist and St. Sebastian with an angel*, in "Mitteilungen des

Kunsthistorischen Institutes in Florenz", XVIII, 1974, pp. 329-359. Sulle repliche del prototipo di Raffaello si veda S. PADOVANI, *Considerazioni sulla fortuna della "Madonna del baldacchino"*. Un'ipotesi, in *Raffaello a Pitti*, la "Madonna del baldacchino". Storia e restauro, catalogo della mostra, Firenze 1991, pp. 21-33.

(21) Per la pala del Rossermini cfr. Nesi, 2006, pp. 77-78, con bibliografia ulteriore. Si vedano inoltre le versioni del Bachiacca e del suo ambito nella Pieve di Borgo San Lorenzo (Firenze) e nel Museo di Colle Valdelsa (Siena), e di Antonio di Donnino del Mazziere nel Museo di San Salvi a Firenze (1525).

(22) L'attribuzione allo Zacchia è in F. ZERI, *Italian Paintings. A Catalogue of the Collection of the Metropolitan Museum of Art, Florentine School*, New York 1971, pp. 207-208, mentre in C. L. RAGGHIANI, *Pertinenze francesi nel Cinquecento*, in "Critica d'arte", 122, 1972, pp. 12-14, viene riferito all'anonimo "Pittore dell'Allegoria Medicea Cini". Il nome del Pagni, come mi comunica Everett Fahy del Metropolitan Museum di New York, che ringrazio anche per le splendide immagini del quadro in tutti i suoi dettagli,

è stato fatto da R. B. Simon in una lettera inviata allo stesso Fahy nel 1987.

(23) Cfr. C. D'AFFLITTO, *La "Madonna della Pergola": eccentricità e bizzarria in un dipinto pistoiese del Cinquecento*, in "Paragone", 529-533, 1994, pp. 47-59.

(24) Per l'immagine a colori del dipinto e il permesso di pubblicarla ringrazio Enrico Frascione e Federico Gandolfi Vannini. Sul tema figurativo citato a testo cfr. G. DE PAMPLONA, *Iconografia de la Santísima Trinidad en el arte medieval español*, Madrid 1970, pp. 65-79.

(25) Su questa raffigurazione cfr. V. FRANCIA, *Splendore di bellezza. L'iconografia dell'Immacolata Concezione nella pittura rinascimentale italiana*, Città del Vaticano 2004, pp. 100-145. Di una possibile provenienza del dipinto dalla chiesa pistoiese degli Zoccolanti francescani darò conto nel saggio monografico in preparazione.

(26) Per la circolazione di questa iconografia nelle Marche, in Umbria, nel Veneto e in Spagna, cfr. ancora Francia, 2004, dove sono tra l'altro riprodotti molti quadri rappresentanti la "Tota Pulchra". Sull'affresco



18

Davanzati, a mio parere vicino alle opere del "pittore dello Studiolo" Sebastiano Marsili, cfr. A. CHIOSTRINI MANNINI, *I Davanzati*, Firenze 1989, pp. 50 e 88.

(27) Per le epidemie del 1530 e del 1541 cfr. ancora Consoli Fiego, 1920, pp. 50-52. Sul dipinto di Serravalle, del quale spettano al Detti la parte alta del baldacchino, sorretta dagli angeli, il San Rocco all'estrema sinistra, il Sant'Antonio abate all'estrema destra (dipinti su parti di tavola che ampliano il supporto originale), il San Giovannino e la testa del Santo Stefano in basso, e sul suo collegamento alla peste del 1530, si veda D'Afflito, 1996, pp. 229-231. La parte centrale dell'opera è ripresa da un prototipo di Fra' Bartolomeo (ma con citazioni anche dalla *Pala Pucci* del Pontorno e dalla *Disputa sulla Trinità* di Andrea del Sarto), a sua volta ispirato al Raffaello della *Madonna del baldacchino*; cfr. Padovani, 1991, pp. 21-33, dove il quadro è attribuito dubitativamente a Fra' Paolino. A mio avviso la sezione di centro può spettare invece ad un artista pistoiense fortemente influenzato proprio da quest'ultimo, ma con precisi retaggi figurativi fiorentini, ovvero Battista di Bernardo Dal Gallo, per il quale cfr. Nesi, 2006, pp. 80-81. Al dipinto di Serravalle e alle altre opere spettanti probabilmente al Dal Gallo si può aggiungere anche un'altra *Sacra Conversazione*, conservata a Pistoia nella chiesa del Carmine, ma proveniente da quella di San Francesco, nella quale ritroviamo puntuali citazioni dal Pontorno della *Pala Pucci* e da Andrea del Sarto.

(28) Il testamento del 1555 è in ASF, NA, 17210, cc. 282r-v, e da esso si ricavano interessanti notizie biografiche sull'artista, come l'ubicazione della sua casa, che all'epoca era ancora quella presso la chiesa di Sant'Andrea a Pistoia, dov'era nato nel 1498. Al rogito, nel quale Bernardino, scapolo, fa eredi universali i figli di suo fratello Alessandro, assiste anche il collega e già socio in arte Giovan Battista Volponi, lo Scalabrino. Sulle opere del Detti documen-

tate dopo il 1523, ma disperse, cfr. Nesi, 2006, pp. 68-72, con altra bibliografia, ma anche su questo argomento emergeranno novità nell'articolo monografico in preparazione.

(29) Cfr. *National Museum in Warsaw. Catalogue of Painting, Foreign Schools*, II, Warsaw 1970, p. 258. Il dipinto è su tavola, di cm. 162x122,5. Alla cortesia di Joanna Kilian debbo altre informazioni su di esso, relative ad esempio ad una passata attribuzione alla scuola cremonese del XVI secolo. La stessa Kilian mi informa di star studiando il quadro orientandolo in ambito emiliano, in prossimità del Fontana, e di identificare il castello sullo sfondo come quello di Novellara. I personaggi ritratti sarebbero secondo la studiosa membri della famiglia dei Montefeltro o dei Della Rovere, che spesso alloggiarono in quel castello. Ringrazio inoltre Ewa Manikowska per la bella riproduzione a colori dell'opera. Molto vicino a questo dipinto è un *Ritratto d'uomo con cane*, segnalatomi da Everett Fahy e conservato nelle raccolte dell'Arizona State Museum a Tempe (USA), dov'è attribuito al Parmigianino (inv. 1965.729.000, dono di L. ed E. Ruskin, olio su tavola, cm. 46x34).

(30) Per una visione complessiva del percorso artistico del Pagni cfr. comunque A. NESI, *Ricerche su Benedetto Pagni da Pescia (1503-1578)*, Pistoia 2002, e Nesi, 2005, con altra bibliografia.

(31) Il dipinto è su tavola, e misura cm. 146 x 123. Le condizioni di degrado dell'opera sono visibili in una foto in corso di restauro (SBAS Firenze, n. 367046), dalla quale emerge che, per quel che riguarda i personaggi, quasi tutta la figura del Bambino, buona parte della Vergine e il lato destro del volto del San Nicola sono rifatti. Sulla chiesa di Germinia e le sue vicende storiche cfr. P. CAPPELLINI-L. DOMINICI, *Pistoia e il suo territorio*, Pistoia 1992, p. 185. L'attribuzione del quadro al Vini è contenuta nella relazione di restauro, consultabile presso il relativo ufficio delle Soprintendenze fiorentine.

(32) Per la pala della cappella Cecchi, oggi visibile nell'oratorio di Sant'Erasmo a Pescia, cfr. Nesi, 2002, pp. 16-17. Il Vini riprese in seguito, autonomamente e con qualche variante il San Lorenzo eseguito dal collega in questa pala per una tavola con *Tre Santi* oggi conservata presso il Convento di San Francesco a Pistoia (foto SBAS Firenze, n. 213315), e nel confronto tra le due figure emerge inequivocabile la differenza di caratura tecnica tra i due artisti. In precedenza, comunque, Benedetto si era già probabilmente rivolto al Vini per avere informazioni su un giovane pistoiense che stava per sposare una propria parente (cfr. *Ivi*, p. 17). Risulta inoltre significativo un documento del 1 dicembre 1557, in cui il Vini viene convocato dal Pagni per far da testimone ad un rogito riguardante il suo congiunto Cristiano Pagni, segretario di Cosimo I de' Medici e proposto della chiesa di Santa Maria a Sabbioneta, presso Mantova. Il Pagni viene eletto dal parente proprio procuratore, e nel documento è

## 18. Benedetto Pagni, *Ritratto di donna*, Firenze, Galleria Palatina.

citato anche Vespasiano Gonzaga, signore di Sabbioneta (ASF, NA, 21060, c. 123v). Per la presenza congiunta dei due artisti a Mantova negli anni settanta del Cinquecento cfr. inoltre Nesi, 2002, pp. 16-17, e, a ruota, R. BERZAGHI, *Le decorazioni dalla metà del Cinquecento alla caduta dei Gonzaga*, in AA.VV., *Il Palazzo Ducale di Mantova*, Mantova 2003, pp. 234-240. Alla luce di tutti questi elementi, si può a mio parere quasi certamente asserire che il Vini fu allievo del Pagni, almeno per un periodo, e si deve probabilmente al pesciatino il suo arrivo a Pistoia nel corso degli anni quaranta del Cinquecento. Inoltre credo si debba sempre al Pagni, e al pistoiense Jacopo Centi (già collaboratore del Detti), la partecipazione del pittore veronese all'apparato nuziale di Francesco de' Medici e Giovanna d'Austria (1565), per il quale i due furono entrambi convocati (cfr. P. GINORI CONTI, *L'apparato per le nozze di Francesco de' Medici e di Giovanna d'Austria*, Firenze 1936, pp. 143-144). Il Centi, tra l'altro, siglò un'Annunciazione conservata nella parrocchiale di Chiesina Montalese (Pistoia), spesso attribuita allo stesso Vini, a conferma della prossimità del loro stile, ed è autore anche di un'inedita e interessante *Madonna della cintola e Santi* conservata nella Compagnia annessa alla Parrocchiale di Casalguidi (Pistoia), nella quale è facile scorgere invece qualche ricordo della pittura del Detti.

(33) Si veda Nesi, 2002, pp. 6-7, con bibliografia precedente.

(34) Sulla *Madonna della misericordia* e sulla documentata esecuzione della *Santa Marta* si veda Nesi, 2002, pp. 6-10. Per la *Santa Marta* si veda inoltre Nesi, 2005, p. 184. Sul *Ritratto di donna* della Palatina e la sua attribuzione al Tosini cfr. S. PADOVANI, in *La Galleria Palatina e gli Appartamenti Reali di Palazzo Pitti. Catalogo dei dipinti*, a cura di M. Chiarini e S. Padovani, II, Firenze 2003, p. 264, con ampia bibliografia precedente. Per il riferimento al Pagni, invece, A. NESI, *Benedetto Pagni. Una lettura iconologica*, tesi di laurea, Università degli Studi di Firenze, anno accademico 1998-1999, p. 87. Per una conferma dell'ipotesi attributiva si può confrontare con la *Santa Marta*, oltre alla simile partitura cromatica delle vesti e degli incarnati, l'analogia di resa delle pieghe dei panni bianchi che circondano le teste.

# ARTE CRISTIANA

FASCICOLO 855  
NOVEMBRE-DICEMBRE 2009  
VOLUME XCVII

RIVISTA INTERNAZIONALE DI STORIA DELL'ARTE E DI ARTI LITURGICHE  
AN INTERNATIONAL REVIEW OF ART HISTORY AND LITURGICAL ARTS

Proprietario ed Editore:  
Scuola Beato Angelico  
Via S. Gimignano, 19 - 20146 Milano  
Telefono 02/48302854-48302857  
Telefax 02/48.30.19.54  
E-mail: bangelic@tin.it  
www.scuolabeatoangelico.it  
Direttore responsabile: Valerio Vigorelli

#### Comitato di Redazione:

Miklós Boskovits  
Anna Maria Brambilla  
Maria Antonietta Crippa  
Vincenzo Gatti  
Timothy Verdon

#### Comitato Consultivo:

MARIANO APA  
Accademia Belle Arti - L'Aquila  
FRANCESCO BURANELLI  
Pontificia Commissione per i Beni Culturali  
della Chiesa - Città del Vaticano  
MARCO CHIARINI  
Soprintendenza Beni Artistici e Storici, Firenze  
YVES CHRISTE  
Université de Geneve - Faculté des Lettres  
Geneve  
ARABELLA CIFANI  
Direzione Fondazione Pietro Accorsi  
Torino  
SEVERINO DIANICH  
Facoltà Teologica dell'Italia Centrale  
Firenze  
UGO DOVERE  
Università Suor Orsola Benincasa, Napoli  
GIORGIO FOSSALUZZA  
Università degli Studi - Verona  
JULIAN GARDNER  
Università di Warwick  
SILVIA MELONI  
Soprintendenza Beni Artistici e Storici  
Firenze  
ANTONIO PAOLUCCI  
Direttore Musei Vaticani  
e Gallerie Pontificie - Città del Vaticano  
STEFANO RUSSO  
Direttore Ufficio Nazionale per i  
Beni Culturali Ecclesiali - Roma  
ERICH SCHLEIER  
Galleria dei Musei Statali di Berlino  
PETER SERRACINO INGLOTT  
Università Msida - Malta  
MAX SEIDEL  
Kunsthistorisches Institut - Firenze  
CRISPINO VALENZIANO  
Consulta Nazionale Beni Ecclesiali, Roma

© Tutti i diritti riservati

Redazione impaginazione  
Scuola Beato Angelico  
Videoimpaginazione  
Cesare Tonello  
Stampa: Briantea - MBM Graphic, Milano

Periodico associato al (CAL)  
Centro d'Azione Liturgica  
al ISSN: 0004-3400 e all'Unione Stampa  
Periodica Italiana (USPI)

"Poste italiane Spa - Spedizione in  
abbonamento postale - DL 353/2003  
(com. In L. 27/02/2004  
Art. 1, DCB Milano)"

CARLO GNOCCHI (Beato) *Un mondo di pura bellezza. L'arte italiana  
al Petit Palais nel 1935* ..... » 401

#### Storia

ERLING S. SKAUG *Did Francesco di Michele, alias the Master of  
San Martino a Mensola, start out in Giovanni Bonsi's  
workshop?* (ill. 11) ..... » 403

FRANCESCA PETRUCCI *Su Filippo Lippi intorno al 1440* (ill. 6) ..... » 409

ALESSANDRO NESI *Michelangelo Membrini, Bernardino Detti, Zacchia  
il Vecchio e Benedetto Pagni. Note sulla pittura tra Lucca e Pistoia nel  
Cinquecento* (ill. 18) ..... » 417

FABIO MASSACCESI *La cappella dei Magi in San Petronio a Bologna:  
le vetrate su disegno di Jacopo di Paolo* (ill. 17) ..... » 429

#### Iconografia

GIOVAN BATTISTA FIDANZA *La porta lignea della basilica romana di  
San Vitale: storia, iconografia e tecnica* (ill. 19) ..... » 441

ILEANA TOZZI *I Domenicani e la custodia delle memorie di  
San Martino di Tours a Szombathely* (ill. 4) ..... » 453

#### Restauri

ELENA ISELLA *Gli affreschi trecenteschi dell'antica chiesa  
di Sant'Orsola a Como* (ill. 11) ..... » 457

#### Documenti

MANUELA ALOTTO *Contributi documentari su Giorgio Vasari e  
Camaldoli* (ill. 6) ..... » 469

Notiziario ..... » 475

Pubblicazioni ..... » 477

Indice dell'annata 2009 ..... » 480

Errata corrige:

a pag. 224 nella didascalia, anziché Raffaele Pagano Papa,  
leggi Raffaele Farina

In copertina dalla foto di pag. 470

Hanno collaborato a questo numero: Marta Candiani e John Young