

**Predella** journal of visual arts, n°39-40, 2016 - [www.predella.it](http://www.predella.it) - Monografia / *Monograph* ■

[www.predella.it](http://www.predella.it) / [www.predella.cfs.unipi](http://www.predella.cfs.unipi)

**Direzione scientifica e proprietà** / *Scholarly Editors-in-Chief and owners:*

**Gerardo de Simone, Emanuele Pellegrini** - [predella@predella.it](mailto:predella@predella.it)

**Predella** pubblica ogni anno due numeri online e due numeri monografici a stampa / *S*

**Predella** publishes two online issues and two monographic print issues each year

*Tutti gli articoli sono sottoposti alla peer-review anonima / All articles are subject to anonymous peer-review*

**Comitato scientifico** / *Editorial Advisory Board:* Diane Bodart, Maria Luisa Catoni, Michele Dantini, Annamaria Ducci, Fabio Marcelli, Linda Pisanit, Francesco Solinas

**Coordinamento editoriale** / *Editorial Assistants:* Paolo di Simone, Michela Morelli

**Impaginazione** / *Layout:* Nikhil Das, Giulia Del Francia, Vittorio Proietti

**Predella** journal of visual arts - ISSN 1827-8655

*This essay investigates a rare iconography shown by Masaccio in one of his most famous works, the Virgin and Child, formerly the central panel of the polyptych painted for the Pisan church of Santa Maria del Carmine and now in the National Gallery of London. The image of the Christ Child suckling his fingers after eating some grapes has been connected by scholarship both with Giotto and Donatello. The present research investigates the origin of this theme in Giotto's circle and focuses on the relationship between Masaccio and Giotto.*

Il polittico realizzato nel 1426 su commissione del notaio pisano ser Giuliano di ser Colino degli Scarsi e destinato alla sua cappella di famiglia nella chiesa del Carmine di Pisa non è soltanto una delle opere più affascinanti del primo Rinascimento italiano, ma è anche l'unica impresa documentata di Masaccio<sup>1</sup>. Masaccio giungeva a Pisa anagraficamente ancora molto giovane, ma certamente non esordiente, avendo alle spalle l'impresa della cappella Brancacci al Carmine di Firenze: erano già parte del suo bagaglio culturale la meditazione su Giotto, comune, del resto, a molti degli artisti fiorentini di inizio Quattrocento, sulle novità elaborate da Brunelleschi e Donatello (più anziani di lui di diversi anni) e quasi certamente sull'esperienza dell'antico maturata durante un viaggio a Roma<sup>2</sup>. Per il polittico pisano, come lo chiameremo per semplicità d'ora in avanti in queste pagine, ci restano infatti diverse attestazioni di pagamento, tutte risalenti al 1426 e riscosse dallo stesso Masaccio o, per suo conto, dal suo amico Donatello, allora a Pisa per l'esecuzione della tomba del cardinal Brancaccio destinata alla chiesa napoletana di Sant'Angelo al Nilo, e dal suo collaboratore Andrea di Giusto, fattivamente impegnato nella realizzazione di alcune parti marginali del dipinto<sup>3</sup>. Del polittico pisano conosciamo molti aspetti, anche se, in realtà, esso ci è giunto in stato frammentario. Ne sopravvivono infatti soltanto undici, sia pur consistenti frammenti: la cuspide centrale raffigurante la *Crocifissione* al Museo di Capodimonte a Napoli, due delle quattro cuspidi laterali raffiguranti un *San Paolo*, al Museo di San Matteo a Pisa, e un *Sant'Andrea* al Getty Museum di Los Angeles,

quattro delle tavole che decoravano la fronte dei pilastrini laterali conservate alla Gemäldegalerie di Berlino e raffiguranti *Sant'Agostino*, *San Girolamo* e *due santi carmelitani*, le tre tavole della predella con il *Martirio di San Pietro* e *la decollazione del Battista*, *l'Adorazione dei Magi*, e il *San Giuliano che uccide i genitori* e *San Nicola che dona le tre sfere dorate*, tutte a Berlino. Infine, ci è giunta la tavola centrale, con l'immagine della Madonna col Bambino e due splendidi angeli musicanti ai piedi del trono, conservata alla National Gallery di Londra (fig. 1)<sup>4</sup>.

Oltre alla perdita di due cuspidi e di due delle tavolette dei pilastrini, la lacuna più consistente per comprendere l'impatto visivo che il polittico doveva esercitare complessivamente riguarda i santi che affiancavano la Vergine nel registro principale. Viene in soccorso, per conoscerne almeno l'identità e farsi un'idea della loro disposizione, un passo fondamentale dell'edizione giuntina delle *Vite degli artisti* scritte da Giorgio Vasari. L'aretino, che poco dopo la metà del Cinquecento poteva ancora ammirare il polittico pisano sull'altare addossato al tramezzo della chiesa<sup>5</sup>, ne resta infatti così affascinato da soffermarsi a descriverlo in dettaglio. Vale dunque la pena riportare per intero il passo che ci riguarda.

Nella chiesa del Carmine di Pisa, in una tavola che è dentro a una cappella del tramezzo, è una Nostra Donna col Figliuolo, et a' piedi sono alcuni angioletti che suonano, uno de' quali sonando un liuto porge con attenzione l'orecchio all'armonia di quel suono; mettono in mezzo la Nostra Donna San Piero, San Giovanni Battista, San Giuliano e San Nicolò, figure tutte molto pronte e vivaci. Sotto, nella predella, sono di figure piccole storie della vita di quei santi e nel mezzo i tre Magi che offeriscono a Cristo; et in questa parte sono alcuni cavalli ritratti dal vivo, tanto belli che non si può meglio desiderare; e gli uomini della corte di que' tre re sono vestiti di varii abiti che si usavano in quei tempi. E sopra, per finimento di detta tavola sono in più quadri molti santi intorno a un Crucifisso<sup>6</sup>.

È nel pannello centrale di Londra (fig. 1) che si incontra uno dei dettagli che attirano di più l'attenzione di chi osserva i frammenti superstiti del polittico pisano. Mi riferisco al gesto del Bambino che pilucca l'uva avidamente e poi, con altrettanta decisione, ne porta alcuni acini alla bocca immergendo fra le labbra le sue piccole dita. Il Gesù Bambino che si succhia le dita dopo aver gustato l'uva presa dalla mano della Madre è infatti una delle immagini più indimenticabili della produzione masacesca, intrinsecamente legata al suo principale messaggio artistico. Essa ci rende immediatamente consapevoli che quel Bambino è al tempo stesso Dio, ma anche l'immagine di un cucciolo umano, tenero, sregolato

e monello, come un qualsiasi bambino di uno o due anni.

Il motivo non trova una spiegazione specifica nella liturgia carmelitana<sup>7</sup>. Come già sottolineato negli studi critici, il grappolo d'uva è però uno dei simboli più palesi dell'Eucarestia e Masaccio lo aveva del resto già introdotto nella sua più antica opera nota, il polittico di San Giovenale a Cascia di Reggello, che reca in calce la data 1422 (fig. 2). Come ha chiarito monsignor Polesello, quest'iconografia si spiega dunque con un riferimento al Vangelo di Luca, in cui l'Evangelista, poco prima di descrivere l'istituzione dell'Eucarestia, ricorda le parole con cui Gesù manifesta il suo desiderio di condividere la cena con gli apostoli e dividere con loro il pane e il vino: «E quando fu l'ora, si mise a tavola con i suoi apostoli. E disse loro "ho ardentemente desiderato di mangiare con voi questa pasqua, prima del mio partire"» Luca (22, 14-15)<sup>8</sup>.

Per individuare l'origine di questo motivo iconografico, la critica ha percorso due strade, indicando sia Giotto sia Donatello come possibili fonti disponibili per Masaccio.

Miklòs Boskovits, seguito da Dillian Gordon<sup>9</sup>, ha proposto che la premessa per la scelta di Masaccio vada individuata in Giotto, peraltro punto di riferimento stilistico imprescindibile non soltanto per Masaccio, ma anche per molti suoi coetanei<sup>10</sup>. Infatti, appare chiaro come nel polittico di San Giovenale, Masaccio abbia tratto dalla predella del polittico Stefaneschi di Giotto non soltanto il dettaglio del Bambino che porta le dita alla bocca (fig. 3) ma anche quello della struttura semicircolare del trono. Il dipinto di Giotto non include il grappolo d'uva, ma, come evidenziato da Annarosa Garzelli e dallo stesso Boskovits esso figura in altre fonti trecentesche, come gli stipiti dei portali del Duomo di Città di Castello e del Battistero di Pistoia, dove sono all'opera, fra terzo e quarto decennio del secolo, scultori di probabile origine senese<sup>11</sup>. Nel polittico di San Giovenale vi è tuttavia anche un richiamo a Donatello e precisamente al San Ludovico da Tolosa, appena realizzato, che, come sottolineato da Luciano Berti regge il pastorale fra due dita come il San Biagio di Masaccio.

Più tardi è lo stesso Masaccio a poter essere il motivo scatenante per questa iconografia. Come hanno chiarito di recente le ricerche di Ivo Beccattini, anche se il polittico di San Giovenale venne completato nel 1422, esso non venne installato sull'altar maggiore della chiesa di San Giovenale di Cascia di Reggello fino a poco prima del 1441, quando vi è ricordato per la prima volta dalle visite pastorali<sup>12</sup>. La precedente collocazione del polittico è pure stata brillantemente individuata dallo stesso studioso, che ha scoperto come il parroco di San Giovenale fosse stato

maestro di coro presso la basilica fiorentina di San Lorenzo. Proprio per continuare a ricoprire tale incarico aveva a lungo rinviato la guida della parrocchia nel contado. Collocata nella centralissima basilica di San Lorenzo, la primizia di Masaccio poteva e doveva essere ammirata e citata da vari pittori attivi a Firenze negli anni venti del Quattrocento. Il caso più noto è costituito dal pannello centrale del polittico dipinto dal camerte Arcangelo di Cola per la parrocchiale di Bibbiena, nel Casentino, nel 1424<sup>13</sup>. La stessa invenzione cattura tuttavia l'attenzione anche di Giovanni dal Ponte, in una tavola in cui la presenza di sant'Anastasia suggerisce una possibile origine pisana (fig. 4)<sup>14</sup>, e di Giovanni Toscani, come mostra la celebre tavola conservata alla Galleria dell'Accademia di Firenze<sup>15</sup>. Come si accennava in apertura, nonostante l'esistenza del modello giottesco, gli studiosi hanno sempre lasciato aperta la possibilità che vi fosse anche una responsabilità donatelliana per l'elaborazione masacesca di questo motivo iconografico<sup>16</sup>. In particolare, l'origine di tale idea si lega all'esistenza di un rilievo in marmo appartenente ai Musei Statali di Berlino ed un tempo, almeno nel corso dell'Ottocento, parte del palazzo Orlandini di Firenze<sup>17</sup>. La cosiddetta "Madonna Orlandini" (fig. 5), secondo quest'interpretazione, sarebbe un'opera della bottega donatelliana e rifletterebe una perduta idea compositiva dello stesso Donatello, a sua volta capostipite di una serie di riprese da parte di alcuni minori. Riservando uno sguardo attento alla Madonna Orlandini si comprende però come quest'interpretazione rischi di essere una semplificazione fuorviante. In primis non vi è nella Madonna Orlandini il riferimento all'uva, ma soltanto ad una spiga, probabilmente di panico o di grano; in secondo luogo essa può in realtà riflettere un'idea iconografica che affonda le proprie radici nel Trecento, riconducendo, ancora una volta, all'ambito giottesco. La sua iconografia mostra infatti notevoli punti di contatto con un'opera giovanile di Allegretto Nuzi (fig. 6), anch'essa conservata a Berlino, presso la Gemäldegalerie, ma probabilmente realizzata a Firenze durante il soggiorno giovanile dell'artista umbro, verso la metà degli anni quaranta del XIV secolo<sup>18</sup>. Per arrivare alla Madonna Orlandini la posa del Bambino necessita di essere combinata con la tipologia *Eleousa*, peraltro ben diffusa fra i pittori toscani a partire dal Duecento. D'altra parte, se compariamo la Madonna Orlandini con una delle sue derivazioni, ossia una tavola di Giovanni Toscani oggi di ubicazione ignota, si riconosce facilmente come lo scorcio del piedino del Bambino appare nel dipinto persino più risolto che non nel rilievo intagliato. Se non vi sono repliche del tipo "Madonna Orlandini" nello stretto ambito donatelliano, se ne incontrano invece in un rilievo del Buggiano scolpito per la sacrestia di San Lorenzo prima del 1432, in uno stucco piuttosto precoce di Luca della Robbia modellato nel 1429 ed oggi parte della collezione dell'Ashmolean Museum, che tuttavia appare indebitato

anche col Masaccio pisano<sup>19</sup> e in un dipinto di Andrea di Giusto, che però è anche uno degli assistenti di Masaccio durante i lavori del polittico pisano. Il dipinto di Andrea di Giusto (fig. 7), combina alcuni aspetti della Madonna Orlandini con altri presenti proprio nel polittico pisano, come la massiccia figura della Vergine e i due angeli inginocchiati, parzialmente nascosti dal suo trono, mostrando dunque di esserne già ben consapevole. Viene allora da chiedersi se non sia avvenuto il contrario, ossia se l'autore della bella Madonna Orlandini non abbia visto il polittico pisano e non ne abbia rielaborato l'invenzione iconografica. In sintesi, la mia proposta è che il dettaglio del pannello centrale del polittico pisano, appartenente alla National Gallery di Londra, sia un'evoluzione dell'idea già presente nel polittico di San Giovenale a Cascia Reggello, che a sua volta deriva da Giotto e che fu ampiamente ammirato da altri artisti fiorentini durante la permanenza del dipinto presso la basilica di San Lorenzo a Firenze. Compresa fra le date dei polittici di Cascia di Reggello (1422) e di Pisa (1426) poté forse esserci un'ulteriore rielaborazione masaccesca, anch'essa ispirata dall'ambito giottesco, come mostra il dipinto di Allegretto Nuzi, e nuovamente oggetto di repliche, come la Madonna Orlandini, il rilievo del Buggiano, la tavola di Lippo d'Andrea (Courtauld Institute di Londra) e quella del Toscani in collezione privata, successivamente il polittico pisano avrebbe ispirato Andrea di Giusto e Paolo Schiavo (collezione privata)<sup>20</sup> ed in modo più libero Beato Angelico (Princeton, Piasecka Johnson Collection) e Filippo Lippi (Salt Lake City, Utah Museum of Fine Arts). Il ruolo di Filippo Lippi nella diffusione di questo motivo dovette anzi essere notevole: il giovane frate certamente conosceva questo dettaglio per essere stato aiuto di Masaccio nel polittico pisano, come rivela ancor oggi il frammento berlinese col giovane santo carmelitano<sup>21</sup>, e dovette veicolarlo a Padova, dove compare infatti nella produzione di Francesco Squarcione<sup>22</sup>.

Si potrebbe pensare che sia inconsueto che un dipinto possa aver ispirato dei rilievi scultorei, e che la regola sia piuttosto l'inverso, ma Masaccio costituisce un caso a parte e vi è a Pisa almeno un altro esempio di come una sua idea possa esser stata un punto di riferimento per uno scultore, cioè il rilievo di Andrea Guardi, seguace di Donatello, che nell'adagiare teneramente la mano del Bambino sul polso della Madre sembra tener conto della bellissima soluzione masaccesca nella grande tavola con la *Sant'Anna Metterza* oggi agli Uffizi (figg. 8-9).

Se il polittico Stefaneschi può dunque esser considerato la prima fonte di ispirazione per l'idea masaccesca palesata nel polittico pisano ed ancor prima in quello di Cascia di Reggello, occorre interrogarsi sull'effettiva possibilità che il pittore toscano poté avere di ammirarlo *de visu*. Il supposto soggiorno romano di Masaccio

solleva infatti alcune ulteriori problematiche. In primo luogo si è spesso ipotizzato un viaggio di Masaccio nell'Urbe in occasione del Giubileo indetto da Martino V nel 1423, ma la datazione all'anno 1422 del polittico di San Giovenale, dove la citazione appare già chiara, impone evidentemente di retrodatarlo. In secondo luogo, la domanda che occorre porci è se il polittico Stefaneschi, opistografo e destinato all'altar maggiore dell'antica basilica di San Pietro fosse davvero visibile agli occhi di un artista tanto più che il lato a cui Masaccio sembra essersi ispirato è quello più nascosto, pensato per il clero e denso di piccole figure, che impongono una visuale ravvicinata. A questa seconda domanda forniscono una risposta studi storici recenti che chiariscono come nel corso del Quattrocento il polittico Stefaneschi non fosse più collocato sull'altar maggiore della basilica, dato il silenzio delle fonti che la descrivono, e non fosse neppure in sacrestia, data l'assenza di un ricordo negli inventari dei suoi arredi, e dovesse perciò essere ancora in chiesa, su un altare minore, sfuggito alle relazioni delle guide, come poteva essere quello dei canonici di San Pietro, e dove, infatti, artisti come Filarete, Paolo Romano ed anche Masaccio potevano ammirarlo<sup>23</sup>. In ultimo, ci si può chiedere, sebbene non sia una ripresa letterale, se anche il grido disperato della Maddalena nella cuspide napoletana (fig. 10), non sia un ulteriore tributo al Giotto del polittico Stefaneschi: essa ricorda infatti la figura femminile in abito verde, vista quasi di spalle, coi capelli sciolti e le braccia aperte in segno di strazio che assiste alla *Crocifissione di San Pietro* (fig. 11). D'altraparte, se anche in questi dettagli Masaccio guarda a Giotto, non vuol dire che in altri particolari del polittico pisano non riveli la propria curiosità nei confronti della scultura, e anche di quella donatelliana. In primo luogo è scultorea e donatelliana la trattazione dei panneggi, come ben dimostra il *San Paolo* sempre rimasto a Pisa e in aggiunta, molte sono le suggestioni da singoli modelli scultorei già ben individuate dagli studi: sono evidenti il richiamo al gigantesco busto con la *Madonna col Bambino* scolpito da Giovanni Pisano per l'esterno del Battistero pisano ed oggi nel Museo dell'Opera del Duomo<sup>24</sup>, quello ai cavalli intagliati da Nicola nel Pulpito dello stesso Battistero<sup>25</sup>, quello alle rosette che decorano ossessivamente la Porta bronzea del Duomo fusa da Bonanno Pisano ed oggi nel Museo dell'Opera<sup>26</sup>, e infine la citazione della strigilatura di uno dei sarcofagi d'epoca romana già nel Rinascimento conservati a Pisa<sup>27</sup>.

- 1 \*Desidero ringraziare le persone che con gradite osservazioni critiche e amichevole pazienza mi hanno aiutato a trarre in porto questo contributo: Diane Cole Ahl, Gerardo de Simone e Neville Rowley.  
Per una sintesi sulle problematiche legate a Masaccio ed affrontate negli studi critici cfr. L. Pisani, *L'arte di Masaccio e l'arte di Masolino: un dialogo e il suo contrario (vent'anni di studi e ricerche)*, in A. Baldinotti, A. Cecchi, e V. Farinella, *Masaccio e Masolino. Il gioco delle parti*, Milano, 2002, pp. 189-206. Per una scheda approfondita sul politico pisano cfr. D. Gordon, *The Fifteenth Century Italian Paintings*, Londra, 2003, p. 216.
- 2 La presenza romana di Masaccio è argomento, da sempre, di notevole dibattito: si veda più avanti nel testo.
- 3 Per i documenti sul politico resta fondamentale J. Beck (con la collaborazione di G. Corti), *Masaccio, the documents*, Locust Valley, 1978. Manca tuttavia il contratto che dovette vincolare Masaccio alle richieste di ser Giuliano: esso fu rogato con ogni probabilità da Ser Piero di Benenato, alla cui presenza sono elargite le rate del pagamento spettanti a Masaccio, ed i cui atti non ci sono pervenuti (suoi registri relativi a questi anni non si conservano né all'Archivio di Stato di Pisa né a quello di Firenze). Andrea di Giusto, sia pur facendo affidamento su un'idea compositiva dello stesso Masaccio, può esser indicato come responsabile dello scomparto di predella con *San Giuliano che uccide i genitori e San Nicola che dona le tre sfere dorate*, molto più debole quanto a stesura pittorica rispetto agli altri frammenti superstiti. Non credo si possa nemmeno nutrire alcun dubbio sul fatto che la paternità della tavoletta col giovane carmelitano, un tempo parte del pilastrino di destra del politico ed oggi alla Gemäldegalerie di Berlino, spetti invece a Filippo Lippi (cfr. A. Rosenauer, *Filippo Lippi giovanissimo*, in *Mosaics of friendship: studies in art and history for Eve Borsook*, a cura di O. Francisci Osti, Firenze, 1999, pp. 175-185). Per un diverso parere (coinvolgimento di Scheggia nella predella berlinese ed esclusione della collaborazione di Filippo Lippi) cfr. A. Tartuferi, *Lecture e percorsi. Masaccio*, Livorno, 2003, p. 48.
- 4 Per le singole tavole rinvio alle schede in R. Bellucci, C. Frosinini, e M. Parri, *Technical Catalogue*, in C. B. Strehlke e C. Frosinini, *The Panel Paintings of Masolino and Masaccio*, Milano, 2002, pp. 165-201.
- 5 A Pisa, oltretutto nella chiesa del Carmine, le fonti storiche, in primis il resoconto vasariano, testimoniano la presenza di un tramezzo nelle chiese di Santa Caterina, Sant'Antonio di Spazzavento, San Zeno, e Sant'Andrea, e permettono di ipotizzarlo anche nella chiesa di San Francesco.
- 6 Ben più laconico era stato il resoconto vasariano dell'edizione torrentiniana: «A Pisa fece nella chiesa del Carmino, in una cappella del tramezz[io], una tavola con infinito numero di figure piccole e grandi, tanto accomodate e sì bene condotte che alcune ve ne sono che appaiono modernissime». Cfr. G. Vasari, *Le vite dei più eccellenti pittori, scultori e architettori nelle edizioni del 1550 e 1568*, a cura di R. Bettarini, P. Barocchi, III, Firenze, 1971, p. 127.
- 7 Tuttavia, nell'ordine carmelitano vi è una tensione ad identificare la Vergine con la vite, C. Gardner von Teuffel, *Masaccio and the Pisa Altarpiece*, in *From Duccio's Maestà to Raphael's Transfiguration*, London, 2005, p. 31.
- 8 In I. Becattini, *Il territorio di San Giovenale e il Trittico di Masaccio: ricerche e ipotesi*, in *Masaccio 1422-1989, dal trittico di San Giovenale al restauro della cappella Brancacci*, atti del convegno, Cascia di Reggello 1989, Figline Valdarno, 1990, p. 272.
- 9 M. Boskovits, "Giotto born again": *Beiträge zu den Quellen Masaccios*, in «Zeitschrift für Kun-

- stgeschichte», 29, 1966, pp. 51-66. Per Gordon vedi nota 1.
- 10 M. Boskovits, *Pittura fiorentina alla vigilia del Rinascimento 1375-1400*, Firenze, 1975, pp. 80-83.
  - 11 A. Garzelli, *Scultura toscana nel Duecento e nel Trecento*, Firenze, 1969, p. 21 e figg. 362, 387-388.
  - 12 Che tuttavia ancora non lo segnalano nel 1436, vedi nota 8.
  - 13 Per questa tavola si rinvia alla scheda riassuntiva di M. Palmieri, scheda 61 in *Bagliori dorati. Il Gotico internazionale a Firenze*, catalogo della mostra (Firenze 2012), a cura di A. Natali, E. Neri Lusanna, e A. Tartuferi, Firenze, 2012, pp. 220-221 e soprattutto agli studi di A. Bernacchioni, scheda 96 in *Fioritura tardogotica nelle Marche*, catalogo della mostra (Urbino 1998), a cura di P. Dal Poggetto, Milano, 1998, pp. 250-251.
  - 14 Data la rarità del culto di questa santa ed invece la presenza di sue importanti reliquie presso la chiesa pisana di San Paolo a Ripa d'Arno.
  - 15 Per la tavola di Giovanni Toscani che dal 2005 si trova alla Galleria dell'Accademia di Firenze cfr. L. Sbaraglio, scheda 74 in *Bagliori dorati*, cit., pp. 246-247.
  - 16 C. Avery, *Donatello's Madonnas revisited*, in *Donatello-Studien*, Monaco, 1989, pp. 221-222.
  - 17 Spesso attribuita ad Andrea Guardi, l'opera si rivela, anche grazie agli esiti di un recente restauro, di livello qualitativo superiore, tanto che Neville Rowley, che ringrazio per avermi permesso di anticipare le sue conclusioni, propende per un'attribuzione a Michelozzo, qui accolta nella didascalia della fig. 5.
  - 18 M. Boskovits, *Frühe italienische Malerei: Katalog der Gemälde*, Berlin, 1988, pp. 1-4.
  - 19 Sulla quale cfr. G. Gentilini, *I Della Robbia*, Firenze, 1992, 1, pp. 20, 22 e p. 147 nota 21. Pur non segnalando questa derivazione iconografica, rinvio all'informaticissima monografia finalmente disponibile sul Guardi di G. Donati, *Andrea Guardi: uno scultore di costa nell'Italia del Quattrocento*, Pisa, 2015. Ricordo inoltre che interferenze iconografico/stilistiche fra Masaccio e Benozzo Gozzoli, col tramite del Guardi, sono giustamente notate da G. De Simone, Benozzo Gozzoli, *Vergine e Giovanni Evangelistaploranti*, Pisa, Pal. Blu, in *Palazzo Blu. Le Collezioni*, Pisa 2010, p. 61.
  - 20 Il dipinto rivela forti contatti con molti dei punti di riferimento del giovane artista: la pittura di Masolino è particolarmente evocata dalle montagne ai lati della Crocifissione, simili a nidi di formica ed ispirate a quelle affrescate da Masolino nel paesaggio fiabesco del palazzo del cardinal Branda Castiglione a Castiglione Olona. Il Cristo in croce ricorda invece da vicino il coronamento del polittico pisano di Masaccio: il collo di Gesù è completamente incassato fra le clavicole, la muscolatura delle braccia e del costato è potente e asciutta ed anche le gambe sono arcuate proprio come nel dipinto masacesco, oggi al Museo di Capodimonte a Napoli. I rimandi al polittico masacesco si spingono però persino oltre la definizione del Crocifisso raffigurato nella cuspide. Nel registro principale dell'anconetta, sia la pedana a più gradini ai piedi del trono, sia la disposizione dei santi che par quasi descrivere una piccola esedra intorno al trono della Vergine, sia, infine, il gesto del Bambino, che si porta avidamente le dita alla bocca, appaiono tutte derivazioni dal polittico pisano di Masaccio. Per un'immagine cfr. L. Pisani, *Recherches sur le polyptyque de Masaccio pour l'église du Carmine de Pise*, in «Revue de l'Art», 197, 2017-3, pp. 17-27, fig. 3. Allo stesso studio si rinvia per la ricostruzione grafica del polittico pisano.
  - 21 Per la partecipazione del Lippi al polittico pisano cfr. E. Rowlands, *Masaccio: Saint Andrew and the Pisa altarpiece*, Los Angeles, 2003 e A. De Marchi, *La pala d'altare. Dal polittico alla*

*pala quadra*, Firenze, 2012, pp. 63-78.

- 22 Per le tavole di Filippo Lippi e di Squarcione con quest'iconografia cfr. A. De Nicolò Salmazo, *Una proposta per la Madonna col Bambino Walters in Francesco Squarcione pictorum gymnasiarcha*, atti delle giornate di studio (Padova 1998), a cura di Eadem, Padova, 1999, p. 176.
- 23 Cfr. P. Zander, *Giotto e la basilica di San Pietro: il polittico nella basilica*, in *Giotto. L'Italia*, catalogo della mostra (Milano 2015), a cura di S. Romano e P. Pietrarroia, Milano, 2015, pp. 115-127, in part. pp.120-121, senza alcun riferimento a Masaccio.
- 24 E. Borsook, *A Note on Masaccio in Pisa*, in «The Burlington Magazine», 103, 1961, pp. 212-215.
- 25 R. Offner, *Supplementary Note to Light on Masaccio's classicism*, in *Studies in the History of Art dedicated to William E. Suida on his eightieth birthday*, Londra, 1959, pagine non numerate.
- 26 H. Burns, *Quattrocento Architecture and the Antique*, in *Classical Influences on European Culture AD 500-1500*, a cura di R. R. Bolgar, Londra, 1971, p. 284.
- 27 G. Kreytenberg, *Masaccio und die Skulptur Donatellos und Nanni di Bancos*, in *Studien zu Renaissance und Barock- Manfred Wundram zum 60. Geburtstag: eine Festschrift*, a cura di M. Hesse e M. Imdahl, Frankfurt, Bern e New York, 1986, pp. 11-19 e P. Joannides, *Masaccio, Masolino and minor sculpture*, in «Paragone», 38, 1987, pp. 3-24. Per la rimessa in auge di questo motivo in ambito brunelleschiano cfr. F. Caglioti, *Donatello e i Medici. Storia del David e della Giuditta*, Firenze, 2000, pp. 93 note 51 e 94.



Fig. 1: MASACCIO, *Madonna col Bambino*, © Londra, National Gallery, bought with a contribution from the Art Fund, 1916.



Fig. 2: MASACCIO, *Trittico di San Giovannello*, Cascia di Reggello (Firenze), Museo d'Arte sacra a Cascia, ©2017 Foto Scala Firenze



Fig. 3: GIOTTO, *Polittico Stefaneschi* (particolare della predella), Città del Vaticano, Pinacoteca Vaticana, © foto Musei Vaticani



Fig. 4: GIOVANNI DAL PONTE, *Madonna col Bambino e santi*, collezione privata



Fig. 5: MICHELOZZO DI BARTOLOMEO (?), *Madonna Orlandini*, Berlino, Musei Statali



Fig. 6: ALLEGRETTO NUZI, *Madonna col Bambino e angeli*, Berlino, Musei Statali



Fig. 7: ANDREA DI GIUSTO, *Madonna col Bambino e angeli*, collezione privata



Fig. 8: MASACCIO e MASOLINO, *Sant'Anna Metterza* (particolare), Masaccio, Firenze, Galleria degli Uffizi, Gabinetto Fotografico delle Gallerie degli Uffizi



Fig. 9: ANDREA GUARDI, *Madonna col Bambino*, Pisa, Museo Nazionale di San Matteo, AFSPi n. dig.03253, su concessione del MiBAC Soprintendenza di Pisa prot. 0000692 del 20/1/2017



Fig. 10: GIOTTO, POLITTICO STEFANESCHI (particolare), Città del Vaticano, Pinacoteca Vaticana, ©foto Musei Vaticani

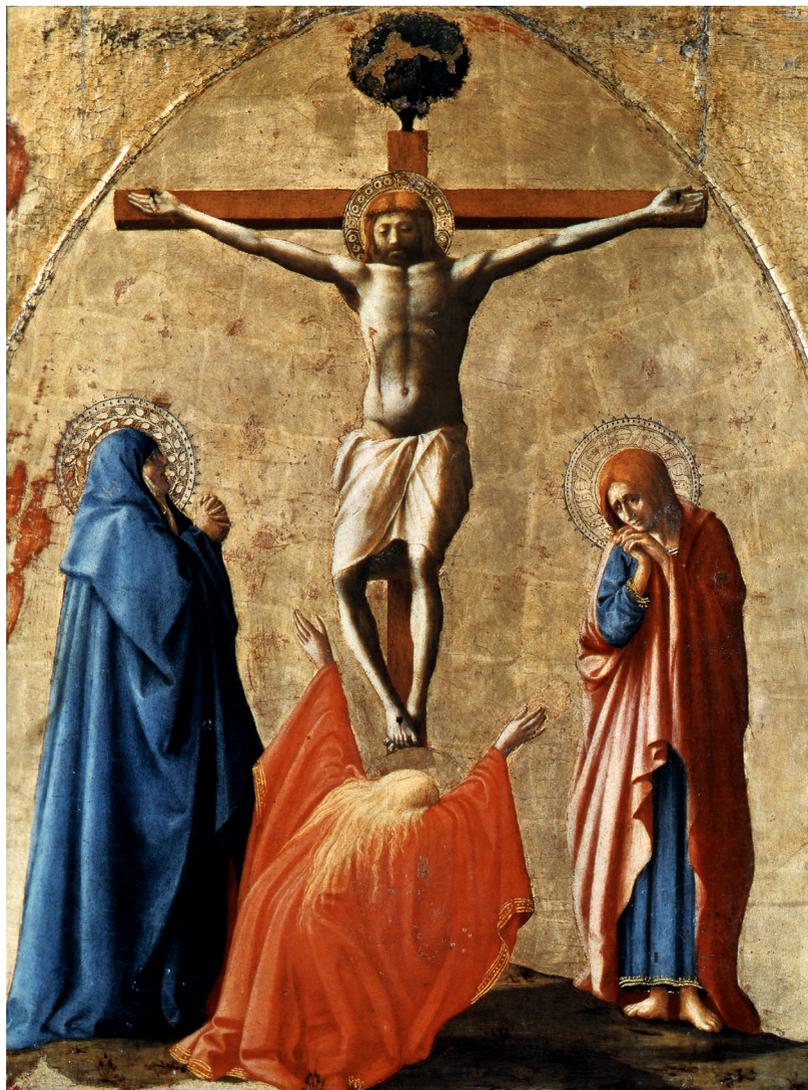


Fig. 11: MASACCIO, *Crocifissione*, Napoli, Museo e Real Bosco di Capodimonte, ©foto Museo e Real Bosco di Capodimonte-Mibact