Jennifer Celani

Lunetta con *Trinità e santi* di San Firenze. Ipotesi per un'opera inedita del secondo Quattrocento

Riassunto – *La grande tavola centinata inedita si attribuisce qui a Domenico di Zanobi (Firenze, documentato 1467-1481), alias Maestro della Natività Johnson, aprendo così rilevanti interrogativi sulla sua produzione artistica. L'analisi degli elementi formali fondanti dell'opera, qualora fosse avvalorata l'ipotesi attributiva, pone l'artista in una posizione ben più rilevante nel panorama artistico fiorentino di quanto finora pensato. Con questo dipinto, dai toni raffinati e ricercati e di suggestiva bellezza, l'artista dimostrerebbe di aver assimilato tutto lo spirito espressivo della sua epoca, la seconda metà del Quattrocento, che vede protagonisti i Lippi e Botticelli con cui entra in contatto. L'opera ora presentata, scoperta in seguito a una serie di interventi condotti dalla Soprintendenza sul complesso di San Firenze, rivela come una tutela attenta possa promuovere nuove conoscenze del territorio.*

Durante una serie di interventi coordinati dalla nostra Amministrazione per il complesso di San Firenze, negli ambienti riservati ai Padri della Congregazione Oratoriana di san Filippo Neri che ne officiano il luogo di culto, è stata rinvenuta una grande tavola centinata (296×141 cm) raffigurante la *Trinità e i santi Luigi (o Ludovico) di Tolosa e Giacomo Maggiore* (*fig.* 1). Rimasta sostanzialmente sconosciuta alla critica e provvista solamente di una breve scheda ministeriale risalente al 1974, se ne ignorano tutte le vicende[1]. Nel dicembre 2017 la Congregazione fece domanda di sottoporla a un intervento manutentivo finalizzato a liberarla dalla coltre di sporco e di vecchie vernici che ne oscuravano quasi totalmente la leggibilità. Dati i costi non sostenibili per trasferirla dalla posizione di oltre quattro metri sopra una serie di grandi armadi settecenteschi dove è ubicata, nel corridoio adiacente alla Cappella del Santissimo Sacramento, è stato deciso di procedere *in loco*[2]. L'intervento propedeutico a un restauro completo ha restituito un'opera unica nel suo genere. Le pennellate veloci a volte tratteggiate, specie negli incarnati, e il tratto sicuro del disegno preparatorio eseguito direttamente sull'imprimitura rivelavano l'esecuzione da mano esperta. La perizia tecnica degli elementi formali fondanti – il tracciato nitido e la saldezza del modellato – esprimono pienamente lo spirito artistico fiorentino della seconda metà del secolo XV. Periodo, questo, caratterizzato dalle frequenti collaborazioni fra le botteghe, come vedremo fra poco.

Il gruppo della Trinità è racchiuso in una mandorla composta da nubi striate e da sei teste di serafini sostenute da ali spiegate di vivace color rosso cinabro. Questa visione arcaica si rifà a quando «gli artisti dovevano differenziare le categorie angeliche introducendo una variazione nel numero delle ali – due per angeli e arcangeli, quattro per cherubini e sei per serafini – oppure nei colori, rosso per i serafini e azzurro per i cherubini» (Cassanelli, Guerrieri, 2004, I, p. 107). Ereditata dalla consuetudine del tardo Medioevo ora è capace di sopravvivere in alcune situazioni più auliche e solenni. Il Padre Eterno ammantato, dallo sguardo fisso e nella postura frontale tesa a sorreggere il Figlio Crocifisso, la presenza dello Spirito Santo sotto forma di colomba e la generale atmosfera immobile sono reminiscenze del primigenio modello masaccesco per Santa Maria

1. ICCD OA: 00116915 con un vago accenno alla mano di Alesso Baldovinetti o Biagio d'Antonio. È disponibile anche al sito www.uffizi.firenze.it/catalogo/scheda.asp, consultato il 7 aprile 2020.
2. Autorizzazione prot. n. 24568 del 19 novembre 2017. L'intervento è stato condotto da Guglielmo Colonna, qualificato per la categoria n. 3, ex-art. 182 D. Lgs. 42/2004. La data fine lavori e la consegna della documentazione sono del 20 maggio 2018. La manutenzione a cui è stata sottoposta, preceduta da una serie di indagini preliminari e da una disinfestazione del supporto ligneo, si è svolta con particolare accuratezza. Dalla sua relazione dettagliamo: «Ristabilita l'originaria luminosità e cromia, la superficie pittorica ha rivelato l'assenza di decoesioni o sollevamenti e una buona base di preparazione in gesso e colla sopra uno strato di telaggio sottilissimo, nonostante una fessurazione in atto fra le due tavole longitudinali che la compongono dovuta in parte al sistema di ancoraggio moderno non idoneo che andrà riprogettato in una seconda fase di intervento. La campagna diagnostica per immagini ha evidenziato e indotto la rimozione di strati filmogeni molto spessi e di sporco incoerente, l'assenza di tracce di spolvero ma la presenza di un disegno preparatorio eseguito direttamente a pennello. Il colore è molto fluido, tale da sembrare un acquerello sia sullo sfondo che su altri particolari: le parti più intense sono date per stesure di velature, come sulle nuvole che incorniciano Dio Padre e sul terreno in basso, lasciando evidenti le striature del pennello. In alcune zone rimangono piccole condense di colore molto diluito. Sugli incarnati trasparenti velature di colore sul disegno di preparazione danno l'effetto di chiaroscuro, sottolineato da elementi di biacca. Le vesti sono realizzate con colore più corposo a lunghi tratti, mentre l'anatomia del Cristo è data da un fitto tratteggio di terra d'ombra e biacca sul colore di fondo». Lo ringraziamo per la grande disponibilità nell'aver sempre condiviso le sue osservazioni sulla tecnica esecutiva e per l'ottima qualità fotografica delle opere discusse in questo saggio, scattate in occasioni di sopralluoghi effettuati insieme nel 2018-2019.

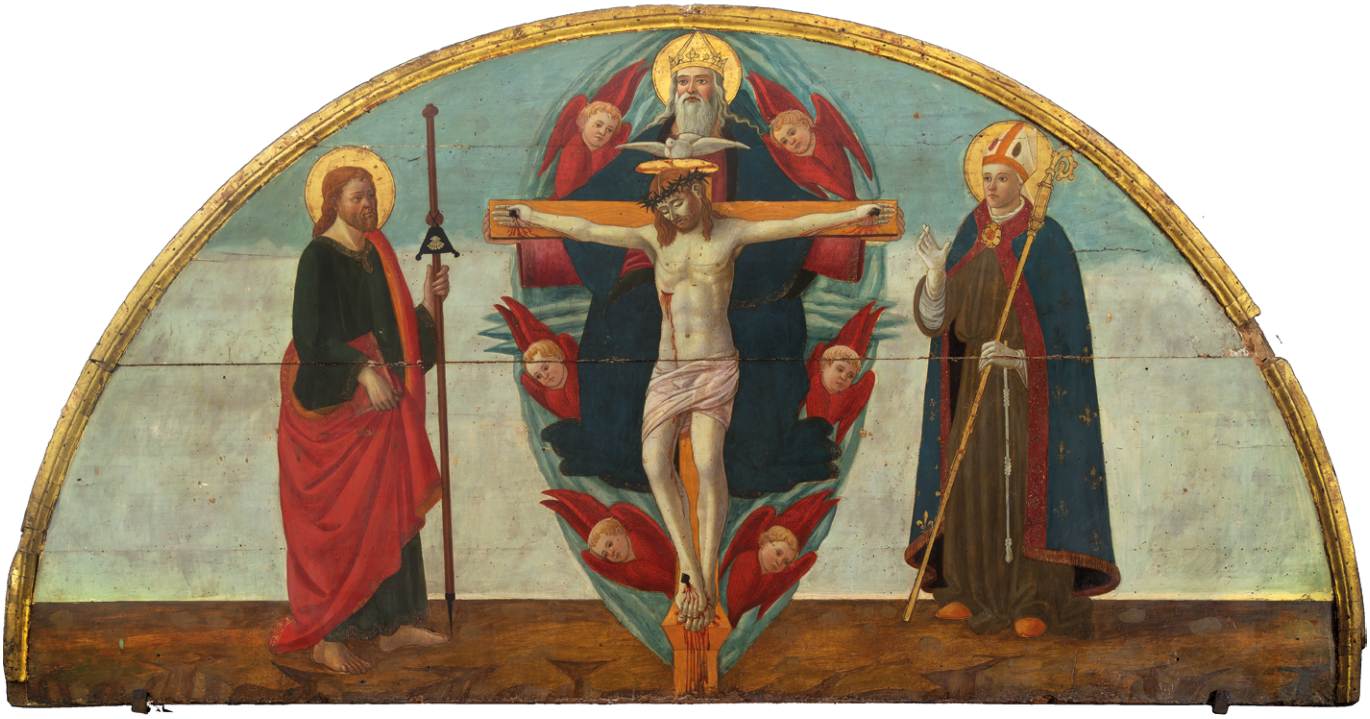

Fig. 1 – Firenze, chiesa di San Filippo Neri (San Firenze), Congregazione Oratoriana di san Filippo Neri. Domenico di Zanobi, *Trinità e i santi Luigi (o Ludovico) di Tolosa e Giacomo Maggiore,* tavola, seconda metà sec. XV, 296×141 cm (Foto Archivio restauri beni mobili, SABAP FI PT PO).

Novella (1425-1427) che persiste con la sua centralità e sovrapposizione delle figure anche in altre opere del periodo preso in esame, dove la Trinità è sempre rappresentata con i cori celesti circondata dalla mandorla ma con varianti di sfondi e narrazioni compendiarie[3].

Nella nostra lunetta spicca una scenografia essenziale del tutto singolare. I personaggi riempiono quasi completamente lo spazio centinato della superficie; il terreno scarno su cui poggiano, con la base insanguinata della Croce posta leggermente in avanti, richiama il Golgota e li unisce nella tridimensionalità. Il limpido cielo azzurro dall'intensità graduata ne cesella i modellati. Ovunque brilla l'uso della foglia d'oro per impreziosire aureole, tessuti e pochi ma essenziali elementi attributivi dei due santi, entrambi posati a tre quarti: staffa adorna di bisaccia e conchiglia del pellegrino per Giacomo, mitria, pastorale e saio francescano sotto un mantello tempestato dei gigli di Francia per Luigi[4]. L'abbinamento iconografico di questi due santi di fronte alla visione della Trinità, in assenza di altri presupposti, potrebbe indicare la volontà di sottolineare la fede alla luce dell'*iter* e della *peregrinatio* (Cardini, 2002, p. 560). Vengono così ricordati il sovrano francese per le sue spedizioni contro gli infedeli e il santo apostolo per la sua protezione nei pellegrinaggi, invitando il fedele al culto dei viaggiatori intesi come promotori sia dell'atto penitenziale che dell'impegno militante.

Tornando a certe scelte arcaizzanti, evidenti anche in alcuni particolari come le striature appuntite delle nubi o la corona dorata cuspidata del Padre transitata probabilmente dal repertorio del "ritardatario" Neri di Bicci[5], queste non precludono affatto la collocazione temporale proposta, dove dominano i rapporti formali equilibrati e raffinati tipici della pittura dell'epoca, ottenuti con semplici accorgimenti come la giustapposizione dei movimenti

3. Si pensi alla pala dell'altar maggior della chiesa della SS. Trinità di Pistoia di mano del Pesellino e di Filippo Lippi di cui si parlerà più avanti nel testo (*post* 1457; Londra, National Gallery of Art visionabile al sito https://www.nationalgallery.org.uk/paintings/francesco-pesellino-and-fra-filippo-lippi-and-workshop-the-pistoia-santa-trinita-altarpiece consultato il 15 maggio 2020) e quella più piccola di Jacopo del Sellaio con santi e donatori, ora a Tokyo (1480-1485; Museum of Western Art visionabile al sito http://collection.nmwa.go.jp/en/P.1973-0003.html consultato l'11 maggio 2020. Altre visioni del gruppo trinitario al di fuori degli ambienti lippeschi sono la tavola di Alesso Baldovinetti per Santa Trinita (1470-1472; ICCD OA: 0900191235, Firenze, Galleria dell'Accademia visionabile al sito http://www.galleriaaccademiafirenze.it/opera/60/la-trinit%C3%A0-e-i-santi-benedetto-e-giovanni-gualberto consultato il 29 aprile 2020) e la pala Corbinelli di Donnino e Agnolo del Mazziere a Santo Spirito, data agli anni Novanta del secolo (per quest'ultima vedi Capretti, 1992, p. 181).

4. Si trova un san Luigi dei Francesi riccamente vestito nell'*Incoronazione della Vergine con santi* del Conservatorio della Quiete collocato al 1490 circa e data alla bottega di Sandro Botticelli (v. Pons, 1992, pp. 140-141). È noto che Luigi IX di Francia lanciò due Crociate in Medio Oriente, dove morì nel 1270. È ricordato anche per aver donato a Firenze uno dei chiodi della Croce attualmente conservato nella basilica francescana di Santa Croce.

5. Ci si riferisce alla pala con l'*Incoronazione della Vergine* per la chiesa di san Giovanni dei Cavalieri datata fra il 1450 e il 1460.

Fig. 2 – San Miniato (PI), Palazzo Roffia, Venerabile Arciconfraternita della Misericordia. Domenico di Zanobi, *Incoronazione dell'immagine della Madonna col Bambino portata da angeli con i santi Bartolomeo, Cosma, Lucia, Damiano e Sebastiano* (particolare), tavola, 1473-1476, 307×172 cm (Foto scattata da Guglielmo Colonna in occasione del sopralluogo effettuato nel luglio 2019).

Fig. 3 – Firenze, chiesa di San Filippo Neri (San Firenze), Congregazione Oratoriana di san Filippo Neri. Domenico di Zanobi, *Trinità e i santi Luigi (o Ludovico) di Tolosa e Giacomo Maggiore* (particolare) (Foto Archivio restauri beni mobili, SABAP FI PT PO).

delle mani dei santi e la perfetta equidistanza delle loro posizioni rispetto alla centralità del gruppo trinitario. Le ricche vesti rientrano nei repertori consueti delle botteghe locali, con motivi cufici per decorare i bordi dei tessuti e abbondanti risvolti delle pieghe finali. Le soavi forme del Crocifisso, pur facendo convogliare in sé diverse influenze del tardo Quattrocento, contribuiscono al linguaggio del tutto nuovo del dipinto. Il Cristo prescinde dalle novità introdotte dalla «tensione fisica» e nervosa di certi ambiti verrocchieschi (De Marchi, 2019, p. 62) o dalla sinuosità esasperata di Filippino Lippi, ma riprende alcune lezioni morbide del Lippi padre. Il sangue del costato che attraversa le trasparenze del perizoma e cola lungo l'interno della coscia è una citazione dalla pala di Pistoia (1455-1460) completata da Filippo dopo la morte del Pesellino[6], ma qui risalta di più contro il pallido incarnato impartendo maggiore drammaticità alle gambe piegate. Il volto chinato sul corpo esile e ormai esangue è attraversato da una espressione di dominata sofferenza ottenuta da brevi pennellate nere.

Sul fronte stilistico però ci sono altri elementi che determinano una specificità ancora più marcata. L'aspetto ingentilito del Dio Padre dalla fluente barba e chioma bianca che domina la scena e le mosse capigliature bionde dei

6. V. nota n. 3.

cori angelici così come le fattezze delle loro ali esprimono una somiglianza assai suggestiva e stringente con componenti analoghi nella grande pala Chellini proveniente da Santa Maria del Fortino a San Miniato. La tavola, databile fra il 1473 e il 1476, raffigura l'*Incoronazione dell'immagine della Madonna col Bambino portata da angeli con i santi Bartolomeo, Cosma, Lucia, Damiano e Sebastiano* e oggi è esposta al Museo dell'Arciconfraternita della Misericordia in Palazzo Roffia (Bellucci *et al.*, 2016, pp. 175-179). Come nella lunetta di San Firenze pochi colpi scuri sopra i colori basilari della tavolozza utilizzata intensificano gli sguardi dei serafini e accentuano la maestosità del Padre. Un uso siffatto del contorno grafico rimarca la forza espressiva in entrambe le raffigurazioni e pare non trovare altrove un corrispettivo coevo (*figg*. 2, 3).

L'autore della pala Chellini è Domenico di Zanobi, già noto come Maestro della Natività Johnson (Firenze, documentato 1467-1481), finora relegato a una posizione del tutto secondaria nel panorama artistico con un esiguo *corpus* assegnatogli[7]. Il paragone con la lunetta si arresta di fronte alla qualità di alcune delle figure dei santi in adorazione che si trovano nella parte inferiore della pala, dove i volti leggermente sghembi e il taglio prospettico sgrammaticato inducono a pensare a interventi invasivi sull'impianto pittorico originale o più verosimilmente alla presenza di un'altra mano. Resta evidente invece la superiorità qualitativa e l'incisività iconografica del Dio Padre in atto di incoronare l'immagine della Vergine col Bambino, circondata da angeli con vesti fluttuanti che reggono l'incorniciatura lavorata e dorata della tavola centrale. Costruzione, questa, che implica qualche forma votiva specifica di cui si sono perse le tracce.

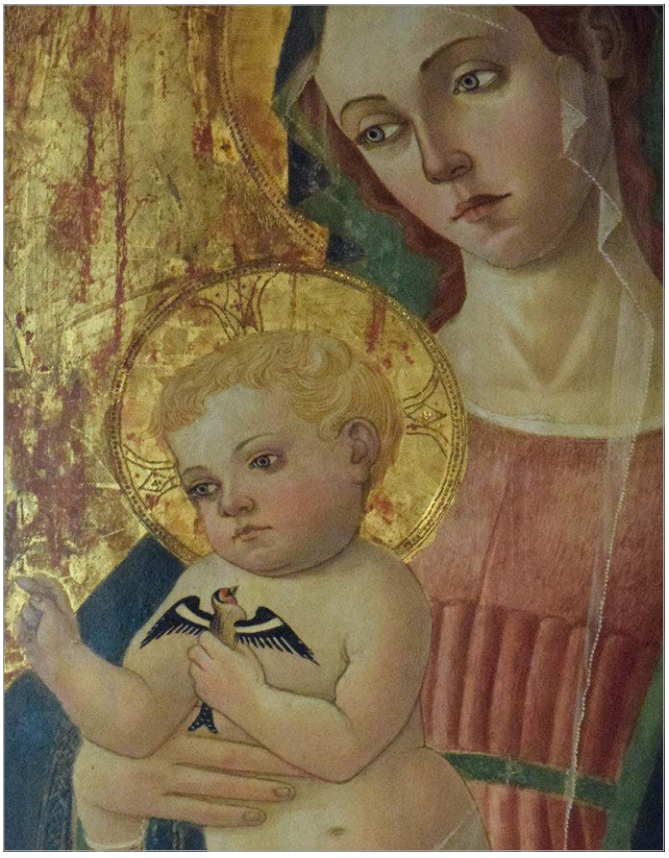

Fig. 4 – San Miniato (PI), Palazzo Roffia, Venerabile Arciconfraternita della Misericordia. Domenico di Zanobi, *Incoronazione dell'immagine della Madonna col Bambino portata da angeli con i santi Bartolomeo, Cosma, Lucia, Damiano e Sebastiano* (particolare) (Foto scattata da Guglielmo Colonna in occasione del sopralluogo effettuato nel luglio 2019).

Se la cronologia indicata per la tavola sanminiatese fosse corretta come l'identificazione del «Domenico dipintore» riportato nel relativo documento di pagamento (Bernacchioni, 1996, p. 314), l'*Incoronazione* sarebbe l'opera più compiuta e originale di Domenico di Zanobi rispetto a una serie di opere sulla cui paternità abbiamo molti dubbi[8], nonostante il rapporto di discepolato-collaborazione con Filippo Lippi negli anni Sessanta († 1469) (De Marchi, 2013, pp. 26-27), l'apertura di una bottega con Domenico di Michelino in via delle Terme (1467) e una sporadica e successiva collaborazione con Filippino conclusasi verso il 1480. A partire da questa data, il nostro sarebbe riuscito a raggiungere un'espressione stilistica del tutto autonoma e adattata alle novità introdotte dalle grandi maestranze successive ai Lippi. Infatti, di fronte alla lunetta non si può non scorgere una certa aura botticelliana nelle figure, come già rilevato per la pala Chellini

7. Furono gli studi condotti da Anna Maria Bernacchioni all'inizio degli anni Novanta del secolo scorso a identificare il Maestro della Natività Johnson con il pittore Domenico di Zanobi, dopo anni di anonimato. Il dipinto eponimo con cui era conosciuto prima di questi studi è conservato al Philadelphia Museum of Art. Si tratta di una *Adorazione del Bambino* su tavola trasferita su tela di piccole dimensioni (87×48 cm circa) e parte della collezione di John G. Johnson dal 1917. Immagine disponibile al sito https://philamuseum.org/collections/permanent/102408.html?mulR=1769977906|1 consultato il 7 aprile 2020. A seguito di ulteriori approfondimenti condotti in occasione delle celebrazioni del quinto centenario della morte di Lorenzo il Magnifico (1992), la studiosa ne documentò un periodo di attività fra il 1467 e il 1481 e ne allargò il *corpus* includendo la pala Chellini di Santa Maria del Fortino; ma da allora ha avuto scarsa fortuna critica. Per notizie biografiche, legami con la famiglia Chellini e bibliografia precedente si veda Bernacchioni, 1992, p. 27. Per i ritrovamenti che anticipano l'arco cronologico della vita di Domenico di Zanobi al 1445 si veda invece Bernacchioni, 1996, pp. 313-324. La collaborazione con Filippino è per il completamento di una *Annunciazione* ora alla Galleria dell'Accademia (Inv. 1890 n. 4632) identificata nel gruppo degli angeli con il Padre Eterno a sinistra della scena che però non restituisce quella sicurezza formale riscontrabile a San Miniato o a San Firenze.

8. Come la *Vergine del soccorso* di Santo Spirito o l'*Adorazione del Bambino* di Casa Siviero attribuitegli nel lontano 1992 dalla succitata studiosa (Bernacchioni, 1992, pp. 159, 192-193) due delle opere sostanzialmente di dimensioni ridotte.

Fig. 5 – Firenze, chiesa di San Filippo Neri (San Firenze), Congregazione Oratoriana di san Filippo Neri. Domenico di Zanobi, *Trinità e i santi Luigi (o Ludovico) di Tolosa e Giacomo Maggiore* (particolare) (Foto Archivio restauri beni mobili, SABAP FI PT PO).

e vagamente ipotizzato negli studi del 1992 (Bellucci *et al.*, 2016, p. 175-176). In particolare, la lieve dolcezza malinconica dei santi Giacomo e Luigi si avvicina al languore espressivo della Madonna di San Miniato e fa pensare ad assimilazioni del linguaggio figurativo del Filipepi declinato secondo una specifica personalità (*figg*. 4, 5). Dunque, qualora si confermi l'ipotesi avanzata per la prima volta in questa sede, la lunetta di San Firenze costituirebbe la sola opera da ascrivere a Domenico di Zanobi dopo la pala sanminiatese, *exemplum* delle sue capacità. Si propone così di fornire un nuovo punto di partenza per indagare il suo contributo alla pittura fiorentina e ai suoi eventuali aiuti o allievi.

Infine, resta aperta la questione della provenienza del dipinto, del tutto ignota. La supposizione che la sede originaria della lunetta possa essere stata l'antica chiesa di san Fiorenzo, andata distrutta alla fine del Seicento per far spazio all'attuale edificio (il cui nome deriva dalla traslazione di Fiorenzo), non può essere sostenuta a causa del mancato annovero della tavola fra le opere recuperate e documentate presso l'archivio fiorentino della Congregazione[9]. Nell'attesa di far luce sulla vicenda è necessario prendere in esame le ampie dimensioni della tavola e la sua forma centinata: indicherebbero una posizione in alto, probabilmente sovrastante una pala d'altare o un polittico, ma anche una controfacciata. Tra le ipotesi sull'origine una potrebbe riguardare la cappella della villa del Trebbio, proprietà dei Medici che «con tutte le sue pertinenze fu venduta dal granduca Ferdinando II a un ricco fiorentino, Giuliano Serragli, che alla sua morte la lasciò ai Padri Filippini (1648)» (Lapi Ballerini, 2008, pp. 206-207). Fu lo stesso Serragli a provvedere a un ingente lascito per la costruzione del nuovo complesso di San Firenze; come conseguenza dei forti legami fra benefattore e congregazione si può pensare a un eventuale trasferimento del dipinto dall'antica proprietà medicea insieme ad altri beni.

In sintesi, la paternità data a Domenico di Zanobi per la *Trinità e i santi Luigi (o Ludovico) di Tolosa e Giacomo Maggiore* apre rilevanti interrogativi sulla questione della sua produzione artistica così come è stata finora configurata dalle poche fonti critiche. Costituirebbe il suo capolavoro, frutto di un rinnovato ricordo delle forme concise e chiare dell'eredità masaccesca e della fluidità del disegno di Filippo Lippi. L'atmosfera rarefatta e contemplativa espressa mediante un linguaggio semplice, dal sapore "illustrativo", esalta la calma bellezza delle figure e dimostra il traguardo formale raggiunto dal pittore dopo la pala Chellini. I toni raffinati e ricercati dei tratti e dei gesti, poi, pongono le basi per esplorare intorno al 1480 anche il suo rapporto più o meno mediato con Botticelli.

È auspicabile che l'opera riceva la giusta attenzione della critica per promuovere nuovi studi, acquisire ulteriori conoscenze e completare il restauro per offrire a studiosi e appassionati un ritrovato esempio di pittura rinascimentale di alta qualità.

9. Come è noto la Congregazione dei Padri Oratoriani detti Filippini si è diffusa in Italia con la canonizzazione di Filippo Neri nel 1622. Delle opere antecedenti l'apertura della chiesa Filippina si ricordano la tavola dello Stradano raffigurante i *Diecimila martiri* nella Cappella del Sacramento, la *Madonna col Bambino e san Giovannino* di Francesco Granacci nella Cappella dei Novizi, la serie di epigrafi e iscrizioni marmorei nel lapidarium. Va ricordato che fino al 1867 si trovava a San Firenze anche l'*Annunciazione* rammentata alla nota 3, data anche recentemente dalla critica al Maestro della Natività Johnson e al giovane Filippino come in Katz Nelson, 2004, p. 43. Tuttavia, la mancanza di somiglianze stilistiche e formali fra l'opera dell'Accademia e questa lunetta insieme alle diverse dimensioni (175 cm di base della prima rispetto ai quasi tre metri della seconda) rende impossibile accostarle come un *unicum* da altare.

Riferimenti bibliografici

Bellucci B., Chelli G., Macchi L., Parentini M., a cura di (2016). *Società di Misericordia di San Miniato. Trecentesimo anno 1716-2016*. San Miniato (PI): Tipografia Bongi.

Bernacchioni A.M. (1992). Le botteghe di pittura: luoghi, strutture e attività. In: Gregori M., Paolucci A., Acidini Luchinat C., a cura di, *Maestri e botteghe. Pittura a Firenze alla fine del Quattrocento.* Catalogo della mostra (Firenze, Palazzo Strozzi, 16 ottobre 1992-10 gennaio 1993). Cinisello Balsamo (MI): Silvana editoriale, p. 27 *et passim.*

Bernacchioni A.M. (1996). Una proposta di identificazione per il Maestro della Natività Johnson, collaboratore di Filippo Lippi a Prato. In: *La Toscana al tempo di Lorenzo il Magnifico*, I. Atti del Convegno Internazionale di Studi. Pisa: Pacini editori.

Capretti E. (1992). Scheda n. 8.10. In: Gregori M., Paolucci A., Acidini Luchinat C., a cura di, *La Chiesa e la città a Firenze nel XV secolo*. Catalogo della mostra (Firenze, Palazzo Strozzi, 16 ottobre 1992-10 gennaio 1993). Cinisello Balsamo (MI): Silvana editoriale, p. 181.

Cardini F. (2002). Les "petits" à la première croisade. In: Boglioni P., Delort R., Gauvard C., a cura di, *Le petit peuple dans l'Occidente médiéval*. Paris: Publications de la Sorbonne.

Cassanelli R., Guerrieri E., a cura di (2004). *Iconologia e arte cristiana*, I. Torino: Edizioni San Paolo.

De Marchi A. (2013). Genius loci. Paolo Uccello e Filippo Lippi per Prato o il teatro degli affetti. In: De Marchi A., Gnoni Mavarelli C., a cura di, *Da Donatello a Lippi Officina pratese*. Catalogo della mostra (Prato, Museo di Palazzo Pretorio, 13 settembre 2013-13 gennaio 2014). Ginevra-Milano: Skira, pp. 26-27.

De Marchi A. (2019). Le geometrie luminose di Verrocchio pittore… In: Caglioti F., De Marchi A., a cura di, *Verrocchio il maestro di Leonardo*. Catalogo della mostra (Firenze, Palazzo Strozzi con una sezione speciale al Museo Nazionale del Bargello, 9 marzo-14 luglio 2019). Venezia: Marsilio.

Lapi Ballerini I. (2008). Mugello: le Ville dei Medici. In: Tosti B., a cura di, *Mugello culla del Rinascimento*. Catalogo della mostra (Provincia di Firenze, 29 maggio-30 novembre 2008). Firenze: Polistampa.

Katz Nelson J. (2004). Cat. 4. In: Mannini M.P., a cura di, *Filippino Lippi. Un bellissimo ingegno*. Catalogo della mostra (Prato, Antiche Stanze di Santa Caterina e Museo di Pittura Murale, 8 maggio-25 luglio 2004). Milano-Firenze: Giunti, p. 43.

Pons N. (1992). Scheda n. 4.4. In: Gregori M., Paolucci A., Acidini Luchinat C., a cura di, *Maestri e botteghe. Pittura a Firenze alla fine del Quattrocento.* Catalogo della mostra (Firenze, Palazzo Strozzi, 16 ottobre 1992-10 gennaio 1993). Cinisello Balsamo (MI): Silvana editoriale, pp. 140-141.