Lia Brunori, Rossella Tarchi

Arte in periferia. Restauri e studi nella chiesa di S. Cristoforo a Novoli

Riassunto – *Il restauro della cinquecentesca tavola dell'altar maggiore dell'antica chiesa di S. Cristoforo a Novoli, finanziato dalla Soprintendenza, ha stimolato il recupero dell'edificio quale elemento identitario di una intera comunità, guidata con entusiasmo dal parroco don Enrico Bianchini. Grazie al determinante contributo della Fondazione Cassa di Risparmio di Firenze è seguito il restauro della tela seicentesca raffigurante la* Pietà con santi *che ha permesso di definirne l'attribuzione al pittore Giovan Battista Nardini. Nel contributo si dà conto di questi interventi, contestualizzandoli nel relativo panorama storico culturale e proponendo nuove attribuzioni alle altre tele inedite conservate nella chiesa.*

1. Premessa

Seminascosta fra incombenti condomini e affiancata dalla grande costruzione della nuova parrocchiale progettata dagli architetti Morozzi e Coretti e inaugurata il 28 ottobre 1972, la piccola chiesa di S. Cristoforo a Novoli è ostinata testimonianza dell'antica storia di questa zona periferica di Firenze che la disordinata e invasiva esplosione edilizia degli anni '60 e '70 del secolo scorso ha trasformato in un quartiere anonimo e omologato a qualsiasi altro di qualsiasi altra città.
Il restauro delle opere d'arte conservate nella chiesetta, ovvero l'alloriana pala dell'altar maggiore e la seicentesca *Pietà con Santi*, ha stimolato il recupero di questo spazio storico da parte dell'attiva comunità parrocchiale e così l'edificio da deposito in abbandono è diventato luogo di aggregazione per il popoloso quartiere, rendendo l'attività di tutela del nostro patrimonio tassello fondamentale per la concreta crescita culturale e umana della cittadinanza.

2. Note territoriali, demografiche e patrimoniali de popolo di S. Cristoforo a Novoli

L'antica chiesa di S. Cristoforo assieme a quelle di S. Donato in Polverosa e S. Maria, nonché a numerose ville e casali, testimonia come la zona di Novoli fosse da tempo abitata nonostante la presenza di paludi e ricchi corsi d'acqua che la rendevano soggetta a frequenti inondazioni. Una situazione che solo agli inizi del XVIII secolo vide realizzarsi un assetto idrico stabile grazie al definitivo contenimento del Terzolle e dell'Arno e alla rettificazione e sistemazione del Mugnone (Conti, Migliore, 1989, p. 14).
Fino alle riforme leopoldine il popolo di S. Cristoforo fece parte della lega di Fiesole, poi della comunità del Pellegrino soppressa nel 1865 a seguito della legge di unificazione amministrativa che assegnò il territorio al moderno comune di Fiesole per poi essere annesso, nel 1910, al comune di Firenze.
Da Novoli transitava l'antica via Polverosa, che partiva dall'interno della città di Firenze, nei pressi di S. Lucia sul Prato, attraversava la porta Polverosa, scomparsa con la costruzione nel XVI secolo della Fortezza da Basso, e collegava la città a Prato e Pistoia. Un tracciato che per molto tempo fu un cardine di questo territorio ma che con l'apertura della nuova strada denominata Pistoiese, esso fu declassato a collegamento dei borghi che si trovavano lungo il suo percorso, fra i quali anche quello di S. Cristoforo. Fra questa antica via e la nuova Pistoiese si innestò una serie di strade minori e viottole che crearono il tessuto viario della piana di Novoli (Repetti 1933-1946, III, p. 169, 648-650; Conti, Migliore, 1989, p. 17).
Nel *Campione di tutte le strade situate nella Comunità di Fiesole* del 1779, conservato presso l'archivio comunale, è descritta in maniera piuttosto dettagliata la realtà viaria del popolo di S. Cristoforo (*fig*. 1). Dalla Regia strada pistoiese partiva una traversa che portava fino al borgo dell'Olmetto o dell'Olmatello. Sul suo tracciato si trovavano, oltre alla chiesa di S. Cristoforo, alcune case di «lavoratori» che si occupavano dei terreni appartenuti allo spedale di S. Maria Nuova e alle famiglie Panciatichi e Santini, e due villette (una dei Vangelisti, l'altra di Bonifazio). Dalla traversa partiva una via perpendicolare che dal «viuzzo erboso», che delimitava la divisione fra le comunità di Sesto e di Fiesole, andava verso S. Maria a Novoli. Su questo tracciato si trovavano villa Carraresi, la villetta Panciatichi e la casa del «lavoratore» che si occupava dei beni della famiglia Marmorai. Lungo la via che dalla villetta Vangelisti dirigeva sempre verso S. Maria a Novoli, erano situate villa Antinori

e villa Picchianti. A queste strade si aggiungevano alcune viottole pedonali, il viottolo che andava in Pantano e un tronco che arrivava al fosso Macinante. Un assetto viario che poco si discosta da quello tardo cinquecentesco rilevato dai capitani di parte.
Il popolo affidato alla cura della chiesa di S. Cristoforo si sviluppava quindi in questo tipo di territorio e che fosse abitato fin dal Medioevo ne è testimonianza un documento del 1069 nel quale la chiesa di S. Cristoforo fu oggetto di parziale donazione alla canonica di S. Reparata, l'antica cattedrale di Firenze (Piattoli, 1938, p. 455). Era una chiesa suburbana, ovvero periferica rispetto alla città di Firenze, ma sempre dipendente dal piviere di S. Giovanni (dal nome del battistero fiorentino) e come tale compare nelle *Decime* del 1274-1275 tassata per 4 lire e 10 soldi, e nel 1276-1277 per 4 lire (*Rationes Decimarum*, 1932, pp. 7, 15). Tuttavia nelle visite pastorali del 1568 e del 1637[1] S. Cristoforo è registrato come appartenente al piviere di S. Stefano in Pane, mentre nel 1589 l'appartenenza è incerta «S. Stefano in Pane seu S. Iohannis de Florentia»[2]. Questa situazione probabilmente fu determinata dal fatto che il territorio della parrocchia di S. Cristoforo confinava con quello delle chiese suffraganee di S. Stefano in Pane. Al fine di fare chiarezza il 13 novembre 1638 l'arcivescovo fiorentino Pietro Niccolini emanò un decreto che la dichiarava suburbana e annessa al piviere di S. Giovanni e di questo si ha memoria in una lapide tutt'oggi conservata nella chiesa sulla parete destra, vicino alla porta d'ingresso.
La chiesa di S. Cristoforo vide alternarsi alla sua guida rettori più o meno illuminati, fra i quali il celebre filosofo Marsilio Ficino (1474) e Achille Giachetti (1864), promotore di un restauro all'edificio sacro ricordato da una lapide posta sulla parete di fondo del presbiterio, a sinistra.
La popolazione parrocchiale alla fine del XVI secolo era composta prevalentemente da contadini che si occupavano dei terreni di proprietà dello spedale di S. Maria Nuova, dei monasteri di S. Verdiana, S. Luca, S. Donato, dei frati di S. Girolamo, della commenda dei cavalieri di S. Stefano, delle famiglie Bardi, Federighi e Compagni.[3] In questo scorcio di secolo le anime della parrocchia erano un centinaio, suddivise in sedici famiglie con quattro o cinque figli di media. La morte colpiva a qualunque età, con una 'predilezione' per i bambini di pochi giorni, mesi o di qualche anno, e alla fine del Cinquecento-inizi del Seicento si registrano anche morti di infanti che qui venivano dati a balia o si trovavano in 'vacanza' nelle loro residenze fuori città. Sono annotati anche decessi di viandanti o poveri e di persone molto anziane che in qualche modo smentiscono in parte l'idea che nel passato si morisse necessariamente giovani.
Nel corso dei secoli la popolazione della parrocchia di S. Cristoforo ebbe un progressivo incremento: dal 1665 il numero delle anime passò da 84 a 140 nel 1754, a 381 nel 1890, per arrivare nel 1900 a 516 suddivise in 90 famiglie (Conti, Migliore, 1989, pp. 44-45). Gli abitanti del territorio parrocchiale erano ancora in prevalenza contadini o «zappaterra» ma, a metà del XIX secolo[4], compaiono anche tappezzieri, calzolai, carradori, magnani e nuovi mestieri legati alla lavorazione del tabacco e all'espansione della lavorazione della paglia, settore manifatturiero praticato nelle vicine Lastra a Signa e Campi, come quello di cappellaio e, affidato prevalentemente alle donne, il lavoro di formare quelle trecce di fili di paglia che servivano come basi per la confezione dei cappelli.
La chiesa di S. Cristoforo traeva sussistenza da un beneficio consistente in un unico podere denominato di S. Cristoforo, ben descritto in un inventario del 1748 compilato dal rettore Gaetano Bozzolini[5]: era composto da una casa per lavoratore, con aia e terreno, che confinava con l'orto della chiesa e da alcuni appezzamenti di terra a La Lama, l'Isola, Olmatello, Rio di Rapaccio e a Lo Sciabbio nel vicino popolo di S. Maria a Novoli.

R.T.

3. Un episodio di pittura alloriana nel sobborgo di Firenze

La piccola chiesa di S. Cristoforo, che dissimula le proprie origini romaniche sotto le stratificate ristrutturazioni del suo interno, conserva un significativo patrimonio artistico capace di trasmettere le immagini più vive di una lunga storia e l'imponente dipinto dell'altar maggiore, restituito alle migliori condizioni di leggibilità e conservazione dopo il restauro, rappresenta un episodio quasi sconosciuto di ottima pittura manifestando non solo le radici di questo luogo ma anche le inaspettate trame di cultura e spiritualità che la città di Firenze seppe intrecciare nei secoli in ogni angolo del suo territorio.
L'opera si trovava in condizioni critiche, con numerosi sollevamenti e cadute degli strati di preparazione e del film

1. Archivio storico arcivescovile di Firenze (d'ora in poi, ASAF), *Visita pastorale di Antonio Altoviti 1568,* VP 8, c. 432 e *Visita pastorale di Pietro Niccolini 1635-1652,* VP 26, c. 275r.
2. ASAF, *Visita pastorale di Alessandro d'Ottaviano de' Medici 1589-1592*, VP 16, c. 281r.
3. Da uno *Stato delle anime* del 1639 si possono desumere alcuni toponimi delle singole proprietà: podere e casa detta la Barduccia, casa e podere detto il Palazzo, case de' Picciuoli, casa detta il Chiassuolo, casa e podere di S. Donato, casa e podere di Carraia (ASAF, *S. Cristoforo a Novoli, matrimoni e morti 1583-1811*, RPU 18.1).
4. Archivio di Stato di Firenze (d'ora in poi, ASF), *Stato civile della restaurazione* (1816-1860), Censimento del 1841, aprile.
5. ASAF, *Visita pastorale di Giuseppe Maria Martelli 1737-1740,* VP 54, c. 347 ss. Il podere che era stato dato a livello fin dal 23 agosto 1538 a Benedetto di Lorenzo di Mariotto Bertoldi, «o sia Santini» come si appellò in seguito questa famiglia, a Pietro di Francesco suo nipote e ai figli maschi «legittimi e naturali fino a che durerà la loro linea masculina», contratto stilato al tempo del rettore Virgilio di Galasso Farolfi di Montemerano (1748).

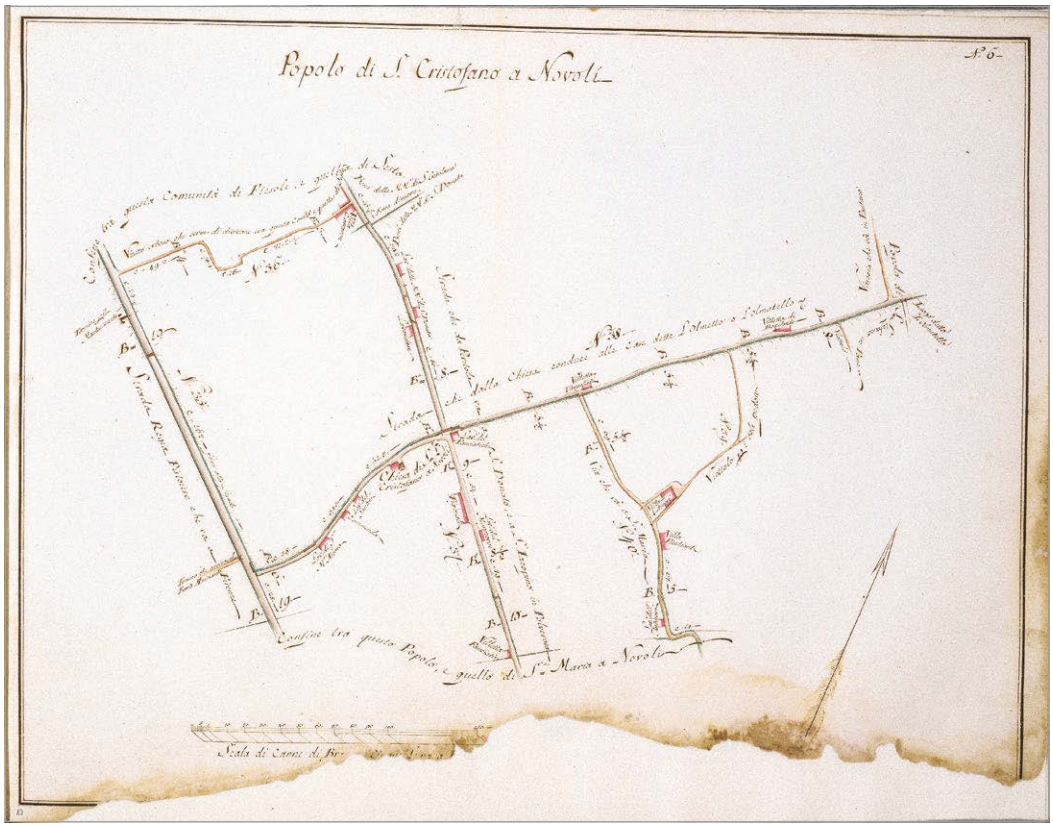

Fig. 1 – Archivio comunale di Fiesole, *Campione di tutte le strade situate nella Comunità di Fiesole*, 1779, popolo di S. Cristoforo a Novoli.

pittorico; questo si presentava poco leggibile per l'ossidazione della vernice e della polvere superficiale. Il restauro si è articolato nella disinfestazione, il consolidamento della preparazione e del colore, la rifunzionalizzazione del sistema originale di controllo dei movimenti del tavolato, la stuccatura delle lacune e il ritocco pittorico con la tecnica della selezione cromatica[6].

Indicato genericamente come una *Resurrezione*, il soggetto del dipinto è in verità di più complessa identificazione, presentando infatti la raffigurazione di Gesù risorto unita a molti elementi caratteristici dell'iconografia del Cristo al Limbo (*fig*. 2). Questa composizione riprende, semplificandola, l'inusuale iconografia inaugurata da Alessandro Allori nella chiesa fiorentina di S. Marco per la pala d'altare della cappella Salviati dedicata a sant'Antonino, il cui corpo vi venne traslato nel 1589. Questo celebre dipinto fu pagato all'artista il 1° luglio 1589 (Lecchini Giovannoni, 1992, p. 57) e viene descritto da padre Tommaso Buoninsegni, teologo domenicano e probabile autore del programma iconografico della cappella, come «nova e bella invenzione» dell'Allori che «figura nostro Signore quando, ritornando trionfante dal limbo, seguito da un'infinita moltitudine d'anime, le quali escono da una tomba, e girano dietro un monte ritenendosi parte di loro in aria, apparisce alla santa Madre Vergine beatissima» (Buoninsegni, 1589, pp. 6-7). A ciò possiamo aggiungere che tale elaborazione alloriana potrebbe trovare anche un completamento in chiave funeraria, proponendo il messaggio della salvezza in Cristo con la lettura integrata degli affreschi raffiguranti la *Visione di Ezechiele delle ossa aride* e la *Resurrezione di Lazzaro* dipinte da Giovan Battista Naldini nella sottostante cripta destinata alle tombe Salviati. Se il tema del Limbo fu particolarmente caro a sant'Antonino, l'iconografia secondo la quale Maria scese nel Limbo per intercedere per la salvezza delle anime risultava rara a Firenze e probabilmente nacque in Spagna prima del XVI secolo; variamente interpretata dalla critica, fu condannata da più bolle papali e diffusa soprattutto in ambiente carmelitano (Breckenridge, 1957, pp. 28-32; Franceschini, 2017, pp. 39-40, 184-186, 291-295, p. 451 n. 39; Panofsky, 1927, pp. 261-308, 306 n. 107; De Luca, 1996, pp. 117-118, 121-122, n. 32 p. 133).

Tornando alla chiesa di S. Cristoforo, considerando quanto il suo territorio abbia dovuto convivere per secoli con le continue inondazioni dell'Arno, vita e tormento di queste genti, l'immagine di Cristo trionfante sulla morte, bello e forte come un dio greco che solleva la Madre, simbolo di

6. Il restauro della tavola, finanziato con i fondi della Soprintendenza speciale PSAEPM di Firenze, è stato realizzato nel 2015, periodo di passaggio delle competenze territoriali alla Soprintendenza ABAP per la città metropolitana di Firenze e province di Pistoia e Prato. Il lavoro è stato svolto dal restauratore Luigi Orata con la direzione lavori della scrivente. La parrocchia ha poi finanziato il restauro della cornice, realizzato da Lorenzo Livi Bacci. Per i dettagli sulle operazioni si rimanda alle schede di restauro depositate presso l'archivio restauri SABAP-FI.

tutta l'umanità in attesa di esser traghettata verso la salvezza, dovette certo sembrare ai parrocchiani molto simile al loro patrono, il gigante buono che proteggeva da secoli il guado dell'Arno, come è dipinto sulla facciata della chiesa e reiterato in una lunetta gotica nel cortile, così come era affrescato nella vicina Petriolo e ancora in S. Lorenzo a Signa. Può, quindi, sembrare strano che sull'altare di questa piccola chiesa quasi di campagna si possa trovare un dipinto di così esplicito sapore cittadino, raffinato nello stile e nel soggetto, in luogo di una più semplice immagine devozionale, magari mariana, accompagnata come consueto dall'effigie del santo titolare della chiesa.

Forse ciò fu dovuto alla committenza di un importante patrono, probabilmente appartenente alla famiglia Giachinotti che tenne per secoli (anche assieme ai Rinieri) il patronato della chiesa; in particolare si ricorda l'ultimo erede della casata, Neri di Alberto di Neri, che nel dicembre 1593 fu nominato fra i Buonomini di san Martino[7], la congregazione fondata da sant'Antonino alla quale lasciò il patronato di S. Cristoforo quando morì nel 1634[8]. Forse proprio lui volle ricordare nella chiesa di famiglia il magistero del santo vescovo di Firenze che non mancò di visitare anche le parrocchie più lontane dalla città.

A dire il vero un'opera raffigurante san Cristoforo esisteva in antico sull'altare della chiesetta[9], immagine che dovette poi essere sostituita con la nostra, ricordata nel 1616 dietro l'altare con la raffigurazione dell'apparizione di Cristo alla Vergine «eleganter dipicta cum ornamento ligneo pulcro auro lineato sub tribuna»[10]. La testimonianza descrive anche la cornice monumentale, ancora oggi esistente, che, in origine dorata, doveva dare un'impressione di sfolgorante imponenza a tutto l'insieme. Già Carocci nel 1893 notò che la cornice fu «guastata da chi credette accrescerle eleganza ricoprirla di tinta grigia con dorature»[11] e infatti è giunta a noi ricoperta da una pesante ridipintura grigia con lumeggiature dorate, probabilmente data in occasione delle ristrutturazioni del 1864 della zona absidale, quando ne fu sostituita anche la parte superiore; purtroppo questa tinteggiatura, realizzata con tempera forte a base di gesso e colla di coniglio con l'aggiunta di pigmenti colorati, è risultata molto difficile da rimuovere nel restauro e quindi in questa fase non è stato possibile toglierla[12].

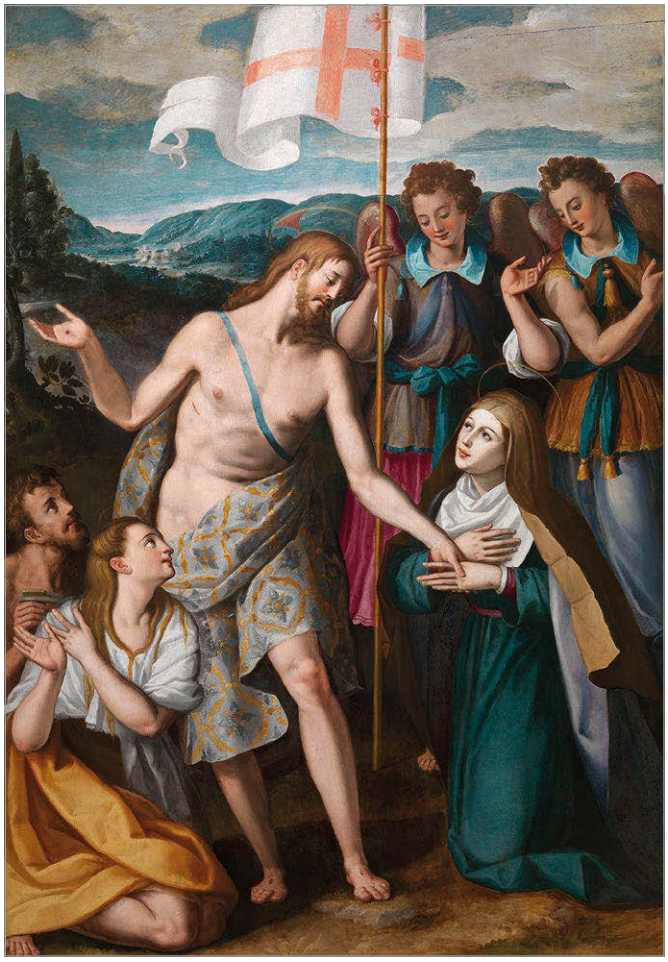

Fig. 2 – Firenze, chiesa di S. Cristoforo a Novoli. Bottega di Alessandro Allori, *Cristo al Limbo*.

Il dettagliato inventario della chiesa del 13 maggio 1749[13] descrive la nostra pala come «una tavola in grande affissa al muro con ornamento rappresentante la Resurrezione di Cristo» e ricorda anche i due altari laterali della chiesa con dipinti ormai perduti: a destra quello dedicato alla Madonna che mostrava «una tavola rappresentante san Giovanni Battista e san Girolamo e nel mezzo il tabernacolo della Vergine fatto di terra» e l'altro dedicato al Crocifisso con «una tavola rappresentante un Crocifisso, santa Lucia e san Romualdo del Bronzino»[14]. Questa interessante citazione che si specifica oltre come «di Bastiano Bronzino» può riferirsi a Bastiano, il fratello del pittore Alessandro

7. ASF, *Sebregondi*, n. 256.
8. Archivio della Congregazione dei Buonomini (d'ora in poi ACB), 1.9.3.0.63 «Giachinotti», nn. 1, 7; 1.7.1.01, n. VII, c. 24.
9. ASAF, *Visita Pastorale di Antonio Altoviti* 1568, VP 8, c. 433v.
10. ASAF, *Visita Pastorale di Alessandro Marzi Medici 1616-1618,* VP 19, c. 3; anche la visita pastorale del 1684 ricorda la «bella tavola» sull'altar maggiore affiancato dagli altri due dedicati uno alla Beata Maria Vergine e l'altro a Santa Lucia (ASAF, *Visita Pastorale di Iacopo Antonio Morigia 1684-1695*, VP 45, c. 369v).
11. Archivio storico ufficio catalogo delle Gallerie degli Uffizi (d'ora in poi ASTUC-GU), Carocci G. (1893), *Catalogo Generale del Regno, Chiesa parrocchiale di S. Cristoforo a Novoli, Inventario degli Oggetti d'Arte,* n. 3.
12. Il restauro della cornice ha comportato la disinfestazione, il consolidamento, la pulitura (rivelando un colore molto più delicato e una superficie assai più luminosa), la ricostruzione con araldite di intagli perduti, la stuccatura a gesso delle lacune, il ritocco pittorico a tempera e la stesura finale di un protettivo a cera.
13. ASAF, *Visita pastorale di Giuseppe Maria Martelli 1737-1740*, VP 54, c. 347.
14. *Ibidem*.

Allori amato e allevato come proprio figliolo dal celeberrimo Agnolo Bronzino[15] tanto da ereditarne nome e bottega; qui Alessandro vi mantenne anche i fratelli affidando loro i compiti di maggior fiducia, in particolare proprio a Bastiano del quale si ricorda anche l'attività di pittore e copista delle opere del fratello. Stupisce, però, che nelle fonti venga ricordato l'autore di un dipinto per un altare laterale e si taccia quello dell'opera posta sul maggiore e ugualmente uscita dalla bottega del Bronzino, anzi direttamente realizzata dal cartone del maestro per S. Marco. Che sia insorta una confusione fra la paternità di queste due tavole? Difficile dirlo, fatto sta che anche questo riferimento restringe ulteriormente il campo attorno all'attività della bottega alloriana nella chiesa di S. Cristoforo. D'altronde Alessandro Allori conosceva bene questa zona: il 1° marzo 1579 prese in affitto dallo spedale di S. Maria Nuova un pezzo di terra vignata in località detta «al gorgo» nel popolo di Peretola e il 25 settembre 1593 affittò dalle monache di S. Agata altri due vicini appezzamenti a «Gondilagi» (Bagnesi, 1916, docc. nn. 5-6 p. 268-269; Lecchini Giovannoni, 1991, pp. 68-80; Spinelli, 2012, pp. 446-447); lasciò poi in eredità anche altri beni in zona: un appezzamento di terra di 35 staiora nel popolo di Petriolo in località Isola di Bagnaia, 80 staiora e sette case a Peretola (De Rubertis, 1916, p. 33; Spinelli, 2012, p. 447). Il 7 giugno 1604 «dipinge nella propria casa di Peretola per la Confraternita di Sant'Antonio da Padova di Firenze, due quadri su tela […] per formare uno stendardo da processione» (Heikamp, 1956, II, pp. 284-286) e ben noti sono i suoi rapporti con le personalità che gravitavano in zona, come Geri Spini, ricco e potente gentiluomo fiorentino possessore di terre confinanti con le sue, per il quale agli inizi del '600 dipinse due pale d'altare destinate alla sua cappella della villa del Motrone a Peretola[16].

È questo il contesto nel quale si colloca il nostro dipinto, che resta l'unica testimonianza nella zona del rilevante interesse patrimoniale e artistico del pittore. Sancisce il legame con questo territorio anche il rinvenimento, nelle operazioni di restauro, sotto la traversa superiore, della scritta a carboncino in caratteri corsivi «Addi 2 di magio 1587. A Peretola» che data l'incertezza della grafia può esser riferita al legnaiolo che fornì il supporto e che doveva lavorare poco distante dalla nostra chiesa. L'annotazione è molto interessante perché rivela la datazione del tavolato che, risultando ampiamente anteriore alla data del pagamento della tavola di S. Marco (1589), indica un'elaborazione assai precoce del nostro dipinto nella bottega alloriana dove il prototipo era già in lavorazione almeno dal 1584. Ciò rende l'opera la più vicina conosciuta al modello di cui si ricorda anche una replica posteriore al 1611, ora conservata nella chiesa di S. Stefano a Paterno (per quest'opera cfr. Caneva, 2008). Dal punto di vista stilistico la nostra pala presenta il caratteristico fare di bottega ben evidente nella globale semplificazione del modello: la figura di Cristo mostra il ricordo della plastica michelangiolesca tradotta con una resa piuttosto irrigidita e il drappo turchino che copre il Salvatore perde un po' della sua morbidezza ma acquisisce un gusto vivace e popolareggiante nel decoro. La Vergine, poi, bloccata in un precario equilibrio dovuto alla mancanza della raffigurazione di Satana nella parte bassa, attenua in un sorriso leggermente stereotipato l'intensa emozionalità del modello, mentre i raffinati angeli di San Marco lasciano il passo a due rosei giovani riccioluti più semplicemente vestiti ma dotati di coppie di ali in bella vista quasi a volere sottolineare, in una sorta di *sermo popularis*, il loro ruolo altrimenti poco chiaro. A scanso di equivoci, in quest'ottica anche Adamo è rifornito di una piccola vanga che lo identifica, nudo, alle spalle di Eva pudicamente vestita. Bello è pero il volto della progenitrice, intensamente patetico, come delicato e sognante è il paesaggio di Novoli sul fondo, nuovamente visibile dopo il restauro.

Scarna è la storia critica dell'opera, Rondoni la definì come «un lavoro pregevole assai che ricorda la maniera di Alessandro Allori»[17]; più cauto è Carocci che riporta l'attribuzione all'Allori ma ne sottolinea la fiacchezza di colorito e ne ricorda l'influenza di Andrea del Sarto[18]. Citata ancora da Carocci nel 1906 con la medesima attribuzione (Carocci, 1906, I, p. 340), è dimenticata poi dalla letteratura e anche il testo di Calzolai (*La Chiesa,* 1970) non la cita. Lecchini Giovannoni nella monografia su Alessandro Allori prese in esame brevemente la tavola considerandola «una brutta copia» del dipinto di S. Marco (Lecchini Giovannoni, 1991, p. 110) e finalmente maggiori attenzioni furono dedicate al dipinto da Alessandro Nesi, che lo descrisse puntualmente in rapporto col modello bronzinesco e lo considerò la prima opera nota di Francesco Mati realizzata entro la prima metà degli anni '80, in un ambito stilistico ancora strettamente alloriano (Nesi, 2006, pp. 46-47). Lo studioso, notando giustamente come i Progenitori «alla fredda idealizzazione dei volti alloriani contrappongano un'espressività affabile, verrebbe da dire da gente alla buona», avvicina la resa degli angeli ai personaggi raffigurati nella *Madonna del Rosario* firmata da Mati e datata 1589 per la pieve di Romena (ora nella propositura di Pratovecchio, AR). In effetti

15. Alla morte dell'amico fraterno Cristofano (1541), pittore, poeta, spadaio e armaiolo della corte medicea, Agnolo Bronzino si prese cura della sua famiglia, cfr. Pilliod, 1992 e 2001.

16. I dipinti raffiguranti *Miracolo di San Filippo Benizzi e Miracolo di San Giovanni Gualberto* sono conservati, assieme alla tela di Santi di Tito che completava il ciclo presso il Museo di Palazzo Pretorio a Prato, cfr. Mannini, 2015.

17. ASTUC-GU, Rondoni F. (1863), *Chiesa di S. Cristoforo a Novoli, Inventario degli Oggetti d'Arte*, n. 1.

18. ASTUC-GU, Carocci G. (1893), *Catalogo Generale del Regno, Chiesa parrocchiale di S. Cristoforo a Novoli, Inventario degli Oggetti d'Arte*, n. 3.

si possono riscontrare alcune somiglianze fra i due dipinti, pressoché coevi, soprattutto nella pura definizione dei tratti nei volti degli angeli simili a quelli della Madonna o nel profilo tagliente di Adamo, ricorrente nelle fisionomie maschili di Cecchino. La proposta è suggestiva anche se si tratta di singoli elementi che nel complesso della composizione non offrono una definita determinazione, tanto più che la produzione del Mati risulta sfuggente e camaleontica e la principale studiosa dell'artista, Laura Botteri, ritiene troppo azzardata questa ipotesi (Botteri, 2017, pp. 34-41, p. 41, n. 6).
Pertanto, se non è possibile confermare l'autografia dello stesso Allori, risulta di relativo interesse individuare quale sia l'effettivo discepolo al lavoro, poiché il carattere precipuo del dipinto consiste nell'essere proprio una diretta e tipica emanazione dell'attività di bottega, tanto che la qualità disuguale di alcuni brani lascia anche pensare che vi si possano soprammettere più mani dei numerosi e qualitativamente ineguali artisti che operarono al seguito dell'Allori, alcuni divenuti noti e altri rimasti nell'oblio[19].

4. Un restauro e qualche aggiunta ai cataloghi di G.B. Naldini, P. Marchesini e N.A. Veracini

S. Cristoforo ospita anche un nutrito patrimonio di dipinti su tela, inediti, provenienti dalla chiesa di S. Michele a Montecuccoli e lì custoditi per sicurezza, dopo il loro furto nel 1977 e il recupero l'anno seguente, dall'allora parroco don Rugiadi, che aveva la cura di entrambe le chiese; le opere, in condizioni di conservazione non ottimali, furono provviste di cornici moderne e collocate sulle pareti dell'edificio in luogo dei dipinti non più esistenti.
La chiesa di Montecuccoli, posta sulle pendici della Calvana a meno di un miglio dalla sorgente della Sieve nel comune di Barberino di Mugello, fu un'antica pieve le cui origini risalgono al X secolo (Niccolai, 1914, p. 333; *La Chiesa*, 1970, p. 283) e nel corso dei secoli annesse alla sua giurisdizione parrocchiale le rettorie dipendenti che per isolamento e tenuità dell'entrate non potevano sostenersi.
I della Tosa prima e i Cattani poi ne furono i patroni prima di passare alla Mensa vescovile; venne tenuta in commenda da importanti prelati e in particolare fu amministrata da ben tre sacerdoti della famiglia Fioretti da Mercatale di Vernio che promossero ampi lavori alla chiesa, che ci è giunta assai trasformata nel tempo e con un globale assetto settecentesco. Le cinque tele oggi raccolte in S. Cristoforo raccontano la storia di questa chiesa sperduta sui monti e in particolare la tela raffigurante la *Pietà con santi*, fresca di restauro[20], rappresenta appieno le vicende storiche e artistiche delle sue origini e il recupero della sua completa leggibilità ne ha permesso una nuova lettura critica e stilistica (*fig*. 3).
La tela, se reca da un lato un inequivocabile riferimento alla *Pietà* dipinta dal Cigoli per Alberto Bardi da Vernio nel 1599, dall'altro si articola su un'impostazione quasi arcaizzante delle figure e dell'intera scena. Raffigura la Vergine seduta davanti alla croce con in grembo il corpo esanime di Cristo il cui capo è sostenuto da san Giovanni Evangelista e i piedi sono profumati dalla Maddalena inginocchiata; in secondo piano sono a destra santo Stefano e un personaggio barbato e a sinistra un santo vescovo e san Michele. Se la figura maschile caratterizzata dal copricapo vaiato può essere identificata con Nicodemo, nel santo vescovo può riconoscersi san Martino, cui era dedicata la rettoria di Arliano annessa alla pieve nel 1469 (*La Chiesa,* 1970, p. 283) così che i santi raffigurati vengono a costituire una sintesi visiva di tutte le componenti della parrocchia, infatti accanto a san Michele, titolare della pieve, si raccolgono anche santo Stefano, patrono della soppressa chiesa di Mezzana, e Maria Maddalena cui era dedicata un'altra suffraganea nella contea di Vernio. In basso a destra, rivolto verso Cristo, compare il busto del committente, attentamente e magistralmente delineato nelle sue caratteristiche fisiognomiche; la rigorosa veste nera dal piccolo collo inamidato, l'atteggiamento devoto e compassato, l'anello con brillante ben in vista sulle dita giunte identificano l'uomo con il pievano della chiesa, Fioretto Fioretti. Questi, nominato nel 1589, resse la chiesa fino al 1650 sancendo ben 120 anni di 'governo' consecutivo della sua famiglia dopo altri due suoi parenti, Fioretto di Battista (1527) e Benedetto (1547)[21]; presso di lui si formò il celebre fratello Benedetto (1579-1642), servo di Dio, filosofo, teologo e noto letterato che con lo pseudonimo di Udeno Nisiely partecipò alle dispute letterarie e linguistiche del tempo e fu co-fondatore dell'Accademia degli Apatisti (Formichetti, 1997).
Benedetto nel 1606 fondò e resse come cappellano l'oratorio della Ss. Concezione e S. Benedetto[22] e Fioretto dal 1612 intraprese un completo restauro della chiesa (*La Chiesa*, 1970, p. 283), forse a seguito del terremoto che nel 1611 devastò il Mugello; fatto sta che nel 1633 egli costruì un

19. Amplia è la bibliografia sulla bottega dell'Allori, pertanto si rimanda al recente Cherubini, 2012 (con bibliografia).

20. L'opera è stata restaurata nel 2019-20 con il determinante contributo della Fondazione Cassa di Risparmio di Firenze e la partecipazione della parrocchia; i lavori sono stati effettuati da Natalia Materassi e Marta Previtali con il coordinamento di Daniela Valentini e l'alta sorveglianza per la Soprintendenza ABAP della scrivente. Per i dettagli sulle operazioni si rimanda alla scheda di restauro depositata presso l'archivio restauri SABAP-FI.
21. ASAF, *Campione vecchio di campagna*, c. 328v
22. ASAF, *Visita pastorale di Alessandro Marzi Medici 1605-1618,* VP 18, c. 187.

nuovo altare e il 9 settembre di quell'anno chiese licenza di celebrarvi[23], dotandolo proprio del nostro dipinto che reca la sua effigie mentre sull'architrave dell'altare compare scolpito lo stemma della sua famiglia[24]. Nel 1725 il dipinto, identificato come «un quadro con cornice dorata entrovi una Pietà», si trovava sull'altare di sant'Antonio da Padova[25] che nel 1650, alla morte di Fioretto, fu rifondato con questa intitolazione da un discendente della famiglia Fioretti[26].
Il dipinto si presentava in critico stato di conservazione, con la tela allentata, coperta da uno spesso strato di sporco e danneggiata da strappi e molteplici cadute di colore; l'intervento di restauro è consistito nella pulitura graduata, nel consolidamento del colore, nella sostituzione di un nuovo telaio ad espansione, nel risarcimento del supporto e nel suo ritensionamento con la tecnica *strip lining*, infine nella stuccatura delle lacune e ritocco a selezione delle mancanze più grandi.
Il restauro ha rivelato un'inaspettata vivacità di colori e morbidezza di molti passaggi cromatici, visibili soprattutto nelle belle figure di san Lorenzo e san Michele, dai volti dolcemente assorti e caratterizzati l'uno dal setoso velluto della dalmatica e l'altro dalla fiammeggiante armatura col vaporoso cimiero variopinto; se il gruppo centrale della Vergine con Cristo resta più irrigidito e quasi fisso in una sorta di icona arcaizzante, il profilo del donatore mostra un'acuta intensità ritrattistica che trasforma il modello ancora rinascimentale in un brano di assoluta verità che ci porta ben addentro al gusto del XVII secolo. L'accuratezza dei particolari, la loro resa materica e anche alcuni aspetti specifici quali le fisionomie dei volti rimandano a un'ascendenza di sapore ligozziano e considerando l'impostazione paratattica dell'insieme, devotamente semplificata e volta a effetti di pacata contemplazione, è possibile attribuire l'opera a Giovan Battista Naldini (Settignano 1580-Prato 1642)[27] allievo del celebre pittore veronese, assai attivo nelle chiese di Prato e nel suo contado, verso cui gravitava la vicina Vernio, luogo di provenienza della famiglia Fioretti.
Il caratteristico stile dell'artista risalta in stilemi ricorrenti quali le gambe allungate e rigide, i panneggi talvolta impacciati, la gestualità composta e manierata, il tutto armonizzato, però, nella soffusa e raccolta atmosfera dove i personaggi sono accarezzati da una morbida luce memore della lezione dei maestri fiorentini come l'Empoli o il Curradi. Il profilo di Cristo ricalca quello della *Consegna delle chiavi a San Pietro* a Figline di Prato (1632-35), l'ovale di Maria richiama quello dell'angelo nella *Liberazione di San Pietro* in San Pier Forelli (1632) e come non pensare al *San Michele*

Fig. 3 – Firenze, chiesa di S. Cristoforo a Novoli, Giovan Battista Naldini, *Pietà con santi*.

che sconfigge gli angeli ribelli realizzato per San Francesco e ora a Cerreto, per l'agghindato fratello guerriero del nostro.
E ancora caratteristica del Naldini è la felice vena ritrattistica che accomuna l'effigie del pievano Fioretti alle diffuse commissioni delle famiglie nobili pratesi, in particolare il *Gentiluomo della famiglia Vai* (Prato, Museo di Palazzo Pretorio, deposito) dal volto intenso e dalle analoghe mani dai tendini contratti. I richiami alle opere del periodo pratese confermano la datazione attorno al 1633 e rendono la nostra opera una delle più belle del Naldini.
Le altre tele provenienti da Montecuccoli sono ancora in pessime condizioni e attendono un necessario restauro; nonostante la scarsa leggibilità delle superfici molto sporche, danneggiate e allentate nel supporto, si possono precisarne i soggetti e anche proporre alcune attribuzioni. Due di essi mostrano analoghi caratteri stilistici e raffigurano l'uno l'*Immacolata Concezione tra santi* individuabili a destra come san Giuseppe e san Rocco, del quale si intravede l'attributo del cane, e a sinistra come san Ludovico di Tolosa in vesti francescane e con corona atterrata in basso (*fig*. 4); l'altra tela mostra un particolare soggetto identificabile come *San Giovacchino e la Madonna bambina in veste di Immacolata Concezione* (*fig*. 5). Entrambe le opere mostrano il caratteristico stile di Pietro Marchesini detto L'Ortolanino (Pistoia 1692-Firenze 1757)[28] come evidente nel modellato morbido e pastoso, nella composizione vivacemente narrativa e nelle fisionomie ricorrenti dei larghi ovali femminili e degli

23. ASAF, *Filza di Cancelleria 1632-1634*, alla data.
24. ASF, *Ceramelli Papiani* 2043: d'azzurro, al bue d'oro con la testa rivota, passante sul terreno al naturale, sormontato da un crescente d'argento, abbassato sotto una stella (8) dello stesso.
25. ASAF, *Visita pastorale di G.M. Martelli* VP 52, c. 691.
26. ASAF, Legati Pii, IV.
27. Per notizie sul pittore cfr. Cerretelli, 1992 e 1998.
28. Per il pittore cfr. Nesi,1996a e 1996b e Bellesi, 2007 (con bibliografia).

ammiccanti volti barbati. Le opere sono riferibili alla fase avanzata della produzione del pittore che nelle commissioni per il contado utilizza una tavolozza più scura e modi meno idealizzanti rispetto alle opere cittadine, in particolare è interessante la tela con san Giovacchino che deriva dall'esemplare documentato al 1736 per S. Paolino a Firenze, nel quale per 60 scudi il pittore dipinse il «Santo in atto di sedere con una mano posta sopra [*sic*] una piccola Vergine figurante la Concezione di Maria SS.mma» (Nesi, 1996, pp. 38-39, n. 18). Tale opera, che segna una sorta di involuzione stilistica riproponendo moduli tardo cinquecenteschi ricorrenti poi nelle sue ultime opere[29], fu utilizzata dall'artista come fortunato modello sia per un'incisione (1737) che per altri dipinti con variabile inserimento di personaggi[30].

Entrambe le tele sono quindi riconducibili al 1741 quando furono «due altari nuovamente eretti dal pievano Zanobi Puccini»[31] dal quale «con grande spesa è stata ridotta la medesima Pieve all'uso moderno e adornata con vari pietrami co' quali vi si vedono adornati cinque bellissimi altari» (Brocchi, 1743, p. 158); ciò è confermato dallo stemma Poggini e dall'iscrizione «P.Z.P.P. 1741» sugli altari[32].

Come ricorda una lapide, anche l'altar maggiore fu eretto nel 1741 dal Puccini che lo dotò del «quadro entrovi San Michele e più angioli a figure opera del già Agostino Veracini celebre pittore fiorentino da me fatto nel 1759»[33] (*fig.* 6). La tela, benché scarsamente leggibile, rivela la buona qualità della mano e l'impronta pittorica del Veracini (Firenze 1689-1762) nella quale la posa pacata e solenne del san Michele rivela il suo afflato classicista, coniugato col ricordo del colorismo veneto. Al catalogo di questo autore, dunque, si può aggiungere quest'opera, che si situa in una fase avanzata della sua produzione, quando privilegia l'attività di frescante e risultano sporadiche le commissioni per pale d'altare[34].

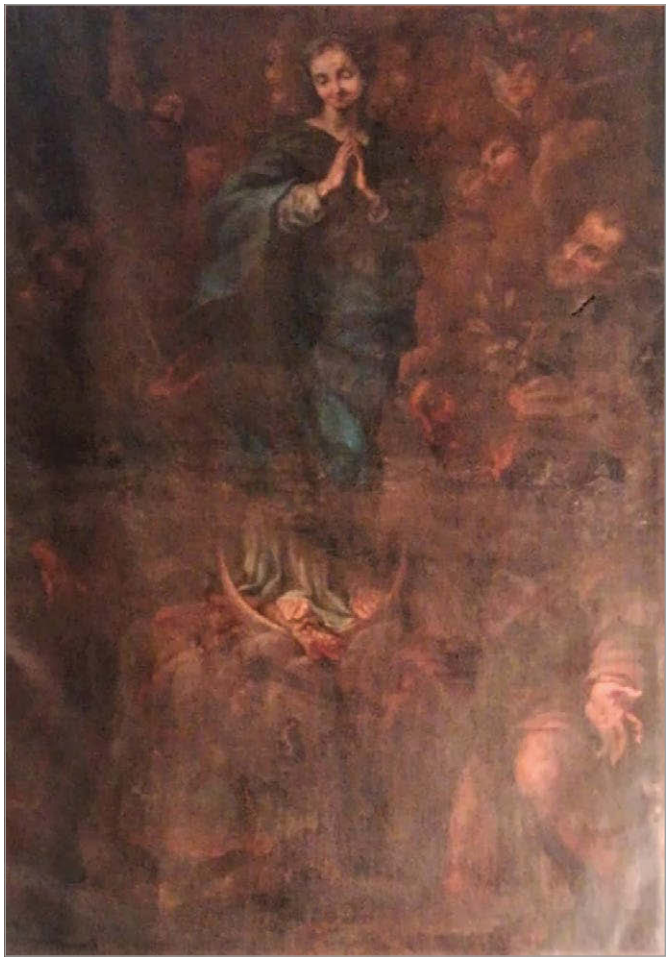

Fig. 4 – Firenze, chiesa di S. Cristoforo a Novoli. Pietro Marchesini, *Immacolata Concezione e santi.*

L.B.

29. Cfr. Nesi 1996b, p. 38; anche Bellesi ritiene l'opera di «modesta qualità stilistica e di superficiale impegno creativo».
30. La stampa che presenta la sola figura di san Giovacchino fu incisa da Marcantonio Corsi nel 1737; una tela simile con inserimento di sant'Anna è a Prato, cfr. la scheda di catalogo OA, 09/00123622.
31. ASAF, *Oratori 1736-1747*, 8 luglio 1741.
32. Nel 1788 gli altari della chiesa sono ricordati come dedicati a sant'Antonio da Padova, santo Rosario, ss. Concezione e san Giovacchino (cfr. ASAF, *Inventari Martini* F.IV, n. 56).
33. ASAF, *Inventari Martini* F.IV, n. 56, 11 luglio 1788; sul dipinto si intravede scarsamente leggibile, una sigla «F (atto) AN (no) 1750(?)».
34. Per il pittore cfr. Baldassari, 1992 e Ragni, 2020 (con bibliografia).

Ringraziamenti

Mons. Gilberto Aranci, don Enrico Banchini, Lorenzo Livi Bacci, Mario Coda Nunziante, Claudio Cerretelli, Lucia Masetti, Natalia Materassi, Luigi Orata, Martina Previtali, Letizia Paradiso, Daniela Valentini, Rosella Zazzeri.

Riferimenti bibliografici

Bagnesi P. (1916). Alessandro Allori e lo Spedale di Santa Maria Nuova. *Rivista d'Arte* IX, pp. 253-269.

Baldassari F. (1992). L'attività pittorica di Niccolò Agostino Veracini. *Paradigma* 10, pp. 139-163.

Bellesi S. (2007). Marchesini Piero, detto l'Ortolanino. In: *Dizionario Biografico degli Italiani*, vol. 69, *ad vocem*.

Breckenridge J.D. (1957). 'Et prima vidit': The Iconography of the Appareance of Christ to his Mother. *The Art Bulletin* 39, n. 1, pp. 9-32.

Botteri L. (2017). Francesco Mati (1561-1623). Note biografiche. In: Brunori L., a cura di, *La Madonna del Rosario di*

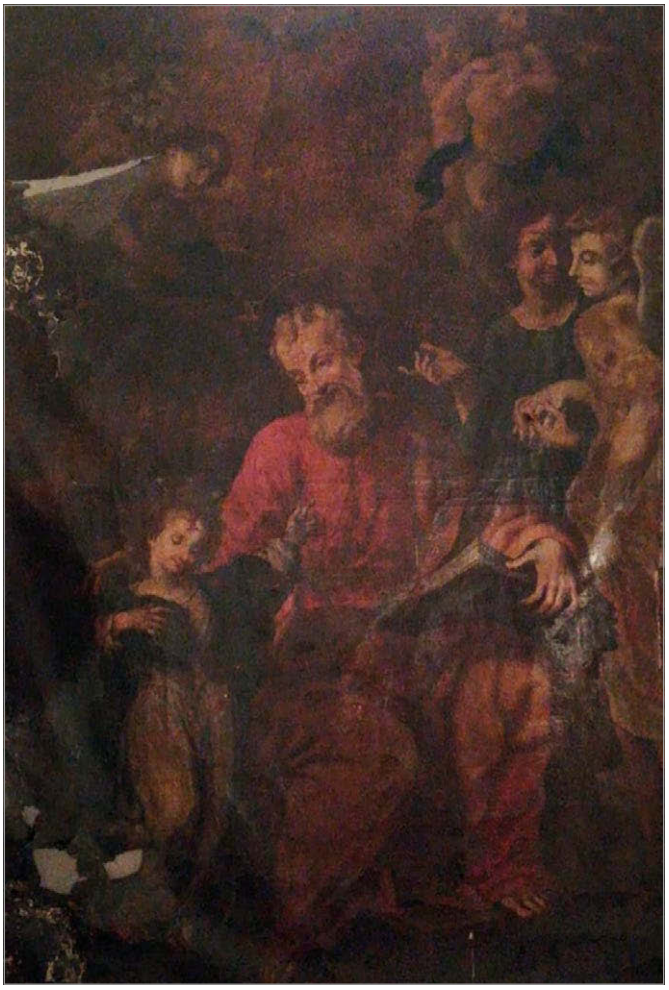

Fig. 5 – Firenze, chiesa di S. Cristoforo a Novoli. Pietro Marchesini, *San Giovacchino e la Madonna bambina in veste di Immacolata Concezione.*

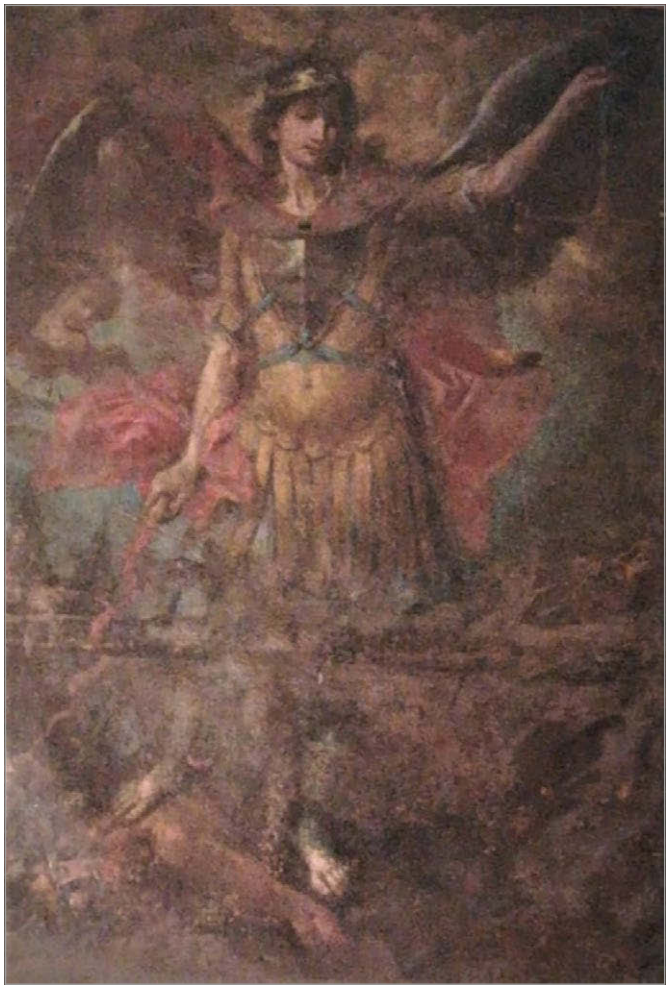

Fig. 6 – Firenze, chiesa di S. Cristoforo a Novoli. Niccolò Agostino Veracini, *San Michele atterra il demonio.*

Francesco Mati. Un restauro nella chiesa di Santa Maria a Settignano. Firenze: Edifir, pp. 34-41.

Buoninsegni T. (1859). *Descrizzione della traslazione del corpo di santo Antonino arcivescovo di Firenze*. Firenze: appresso Bartolomeo Sermartelli.

Caneva C. (2008). Cristo al Limbo, da un analogo soggetto di Alessandro Allori. In: *Opere d'arte dal territorio. Restauri 2005-2007*. Firenze: Polistampa, pp. 65-70.

Cerretelli C. (1992). Giovan Pietro Naldini pittore a Prato. *Prato, storia, arte* XXXIII, n. 81, pp. 34-54.

Cerretelli C. (1998). Giovan Pietro Naldini. In: Cerretelli C., Fantappiè R., a cura di, *Il Seicento a Prato*. Firenze: M.G.T. Calenzano (PO), pp. 76-84.

Cherubini A. (2012). Alessandro Allori e la sua bottega: da allievo a maestro. In: Bernacchioni A.M., a cura di, *Alessandro Pieroni dall'Impruneta e i pittori della Loggia degli Uffizi.* Catalogo della mostra (Impruneta, Basilica e Chiostri di Santa Maria, 2 settembre-4 novembre 2012). Firenze: Edifir, pp. 59-70.

Carocci G. (1906). *I dintorni di Firenze*. Firenze: Galletti e Cocci.

De Luca F. (1996). La Cappella Salviati e gli altari laterali nella chiesa di San Marco a Firenze. In: De Benedictis C., a cura di, *Altari e committenza: episodi a Firenze nell'età della Controriforma.* Firenze: Pontecorboli, pp.115-133.

De Rubertis A. (1916). Le Nozze di Cana. *Rivista d'Arte* IX, pp. 11-40.

La Chiesa fiorentina (1970). Firenze: Curia Arcivescovile.

Formichetti G. (1997). Fioretti, Benedetto. In: *Dizionario Biografico degli Italiani*, vol. 48, *ad vocem.*

Franceschini C. (2017). *Storia del Limbo*. Milano: Feltrinelli.

Lecchini Giovannoni S. (1992). *Alessandro Allori*. Torino: Allemandi.

Heikamp D. (1956). *Alessandro Allori: ein Florentiner Maler des späten sechzehnten Jahrhunderts.* [s.l.].

Mannini M.P. (2015). I dipinti della Cappella Spini di Peretola. In: Gnoni Maravelli C., Mannini M.P., a cura di, *Il Museo di Palazzo Pretorio a Prato*. Firenze: Giunti, pp. 165-168.

Nesi A. (1996a). Riscoprendo l'Ortolanino. *Il Tremisse pistoiese* 59-60, pp. 37-39.

Nesi A. (1996 b). Pietro Marchesini e il suo mecenate. *S. Sebastiano. Bollettino della venerabile Arciconfraternita della Misericordia di Firenze* 189, pp. 10-11.

Nesi A. (2006). Francesco Mati: nuovi dipinti e qualche nota sull'"Intercessione per le anime del Purgatorio" di San Salvatore a Fucecchio. *Erba d'Arno* 106, pp. 42-57.

Conti M., Migliore V. (1989). *Novoli. Le chiese, le ville, i casali.* Firenze: Dini & Ciolli.

Panofsky E. (1927). 'Imago Pietatis': ein Beitrag zur Typengeschichte des 'Schmerzensmanns' und der 'Maria Mediatrix'. In: *Festschrift für Max Frielander*. Leipzig: E.A. Seeman, pp. 261-308.

Piattoli R. (1938). *Regesta Chartorum Italiae. Le carte della Canonica della cattedrale di Firenze (723-1149)*. Roma: nella Sede dell'Istituto.

Pilliod E. (1992). Bronzino's household. *The Burlington Magazine* 134, pp. 92-100.

Pilliod E. (2001). *Pontormo, Bronzino, Allori. A Genealogy of Florentine Art*. New Haven: Yale University Press.

Rationes Decimarum nei secoli XIII e XIV (1932). Città del Vaticano: Biblioteca Apostolica Vaticana.

Ragni S. (2020). Veracini, Niccolò Agostino. In: *Dizionario Biografico degli Italiani*, vol. 98, *ad vocem.*

Repetti E. (1933-1946). *Dizionario Geografico, Fisico e Storico della Toscana*, 5 voll. Firenze: presso l'Autore ed editore.

Spinelli R. (2012). Carestia e iconografia. Le pale di Santi di Tito e Alessandro Allori per il 'Palagio di Motrone' di Geri Spini a Peretola. *Arte Cristiana* 873, pp. 443-450.