Anna Floridia, Mario Cobuzzi, Paola Mariotti, Serena Cappelli

La Madonna col Bambino della chiesa di S. Andrea a Mosciano (Scandicci): note storico-critiche e intervento di restauro

Riassunto – *La verifica dell'interesse culturale del complesso di S. Andrea a Mosciano ha messo in luce un insediamento di grandissima rilevanza storico-artistica, ma pressoché sconosciuto alla gente del luogo e del tutto estraneo ai circuiti del turismo di massa. La ricognizione dei beni mobili ha individuato alcune criticità conservative che sono state via via affrontate nel corso degli ultimi anni. È in questo contesto che si colloca il restauro della duecentesca Madonna col Bambino attribuita a Manfredino da Pistoia, un intervento che ha restituito piena leggibilità a un'opera di grande rilievo per la storia della pittura toscana del basso Medioevo. Il contributo di Mario Cobuzzi intende dimostrare la centralità dell'opera all'interno del variegato contesto artistico che sullo scorcio del XIII secolo vide diversi pittori di cultura cimabuesca aprirsi alle novità portate nella stessa Firenze dal senese Duccio di Buoninsegna. Si discutono inoltre l'attribuzione al pittore pistoiese Manfredino d'Alberto, allievo e verosimilmente collaboratore di Cimabue, e problematiche inerenti l'originaria conformazione della tavola e i temi iconografici di cui è portatrice. Paola Mariotti e Serena Cappelli illustrano gli aspetti tecnici e le fasi dell'intervento di restauro.*

1. Un esempio 'virtuoso' di tutela e valorizzazione

La chiesa di S. Andrea a Mosciano a Scandicci (*figg.* 1-2) offre il caso emblematico di una 'buona pratica' della tutela, interessante esempio di come un iter amministrativo quale la verifica dell'interesse culturale (ai sensi dell'art. 12 del d.lgs. 42/2004) possa innescare un circolo virtuoso di conoscenza del territorio, di approfondimento storico e di azioni conservative, giungendo infine al coinvolgimento attivo della comunità locale nella promozione e valorizzazione del patrimonio. Una testimonianza viva di come sia possibile coniugare la tutela dei beni culturali con la più larga condivisione di conoscenze, saperi e senso di appartenenza.

La vicenda prende le mosse alla fine del 2019 con l'istruttoria per la verifica dell'interesse culturale del complesso di Mosciano, costituito dalla chiesa dedicata a S. Andrea, dall'attigua Compagnia del Ss. Sacramento e dai locali della canonica. La concomitanza con l'emergenza sanitaria ha provocato un inevitabile rallentamento nell'istruttoria, conclusa nel 2022 con l'emissione del decreto di dichiarazione d'interesse per l'immobile e per i beni mobili pertinenziali in essa contenuti[1].

La verifica dell'interesse culturale impone il rigoroso riscontro dei beni mobili e immobili, la descrizione morfologica dell'edificio e il suo inquadramento storico. Malgrado le criticità seguite alla soppressione della parrocchia nel 2018 e al suo accorpamento alla vicina parrocchia di S. Luca a Vingone, il complesso si è rivelato essere un insediamento ecclesiastico di straordinario interesse, sia per la complessità della sua vicenda storica, che affonda le sue radici nei secoli dell'alto Medioevo, sia per la ricchezza del suo patrimonio storico-artistico e architettonico.

Già dalla prima ricognizione effettuata sulla scorta delle schede di catalogo ICCD e della banca dati CEI, è apparsa in tutta la sua evidenza la rilevanza del patrimonio mobile di Mosciano, che annovera opere di sorprendente livello qualitativo, alcune già ben note alla comunità scientifica (è il caso degli affreschi due-trecenteschi lungo la navata e della *Madonna* di Manfredino da Pistoia; *figg.* 3-5), altre non ancora sufficientemente indagate, come il crocifisso ligneo sagomato attribuito a Mariotto di Nardo[2]. Anche il corredo di paramenti sacri ha rivelato alcuni inattesi tesori nascosti: una pianeta a punto ungaro, raffinata tecnica di ricamo seicentesco; un paramento anch'esso seicentesco realizzato con un sontuoso motivo a fogliami e girali in punto floscio (detto anche punto molle), costituito da due dalmatiche e un magnifico piviale, sul cui cappuccio campeggia l'arme Strozzi-Pandolfini, a

1. Decreto del Segretariato regionale della Toscana n. 129/2021 del 21 luglio 2021; integrazione decreto Segretariato regionale della Toscana n. 13/2022 del 28 gennaio 2022. È in fase conclusiva la verifica del patrimonio mobile.
2. Il dipinto (inv. 1890, n. 9451), bene di proprietà statale concesso in comodato d'uso dalle Gallerie degli Uffizi, sarà restaurato nel corso del 2024 su progetto di Paola Mariotti e Serena Cappelli, con il contributo della Fondazione Cassa di Risparmio di Firenze.

Fig. 1 – Scandicci, chiesa di S. Andrea a Mosciano.

Fig. 2 – Scandicci, chiesa di S. Andrea a Mosciano, interno.

dimostrazione della munificenza di cui godeva la chiesa in pieno Seicento (*fig.* 6).

Nell'istruttoria della verifica d'interesse capita spesso di dover affrontare le conseguenze di una cattiva abitudine piuttosto diffusa in passato, ovvero lo sconsiderato spostamento di oggetti liturgici da un luogo all'altro. Proprio per la loro natura mobile, e per i motivi più vari (esigenze devozionali, occasioni celebrative, sostituzione di manufatti deteriorati ecc.), gli oggetti venivano spesso trasferiti senza che ne fosse fatta alcuna registrazione o segnalazione. Ciò comporta oggi una notevole difficoltà nell'individuazione dei beni, un lungo lavoro di ricomposizione dei dati, e nei casi peggiori, la presa d'atto dello smarrimento degli oggetti stessi, con la conseguente segnalazione al Nucleo tutela patrimonio culturale dei Carabinieri. Per questo motivo è apparsa provvidenziale l'individuazione di una serie suppellettili confluite a Mosciano a seguito della soppressione della vicina parrocchia di S. Paolo (o S. Polo), chiesetta oggi in stato di completo abbandono[3]. Com'è noto, la verifica d'interesse ha come esito finale l'emissione di un decreto di vincolo. Vi sono poi altre ricadute positive della sua messa in atto, e una di queste è l'opportunità di effettuare una ricognizione globale dello 'stato di salute' dei beni, specie laddove i soggetti che li hanno in consegna non possono o non sono in grado

3. Fra le molte opere provenienti da S. Paolo a Mosciano è degno di segnalazione un bel paliotto settecentesco in cuoio dipinto con inserti in argento e oro, recentemente esposto alla mostra *Pulcherrima Testimonia* (Bicchi *et al.*, 2023, p. 219, scheda 5.13) promossa dall'Arcidiocesi di Firenze.

Fig. 3 – Scandicci, chiesa di S. Andrea a Mosciano. Manfredino d'Alberto, *Madonna col Bambino*, ultimo quarto del XIII secolo.

di riconoscere le situazioni di maggiore criticità. In questo senso la nostra attenzione si è subito appuntata sulla duecentesca *Madonna col Bambino e Angeli*, attribuita a Manfredino da Pistoia (*fig.* 3). Sebbene a una prima visione le sue condizioni si presentassero non particolarmente allarmanti, a un'osservazione più accurata la tavola ha mostrato evidenti tracce di deterioramento. Inoltre una rapida ricerca bibliografica ha accertato che l'ultimo intervento di restauro sull'opera risaliva al 1935, anno in cui Piero Sanpaolesi sottopose il dipinto a un restauro in vista della mostra giottesca del 1937. Si rendeva dunque necessaria una ricognizione che potesse fare il punto sullo stato di conservazione dell'opera e sul tipo di intervento di restauro da condurre. Il progetto è stato elaborato da Paola Mariotti e Serena Cappelli e sottoposto all'attenzione della Fondazione Cassa di Risparmio di Firenze, che lo

Fig. 4 – Scandicci, chiesa di S. Andrea a Mosciano. Corso di Buono, figura di Profeta, fine sec. XIII, affresco staccato.

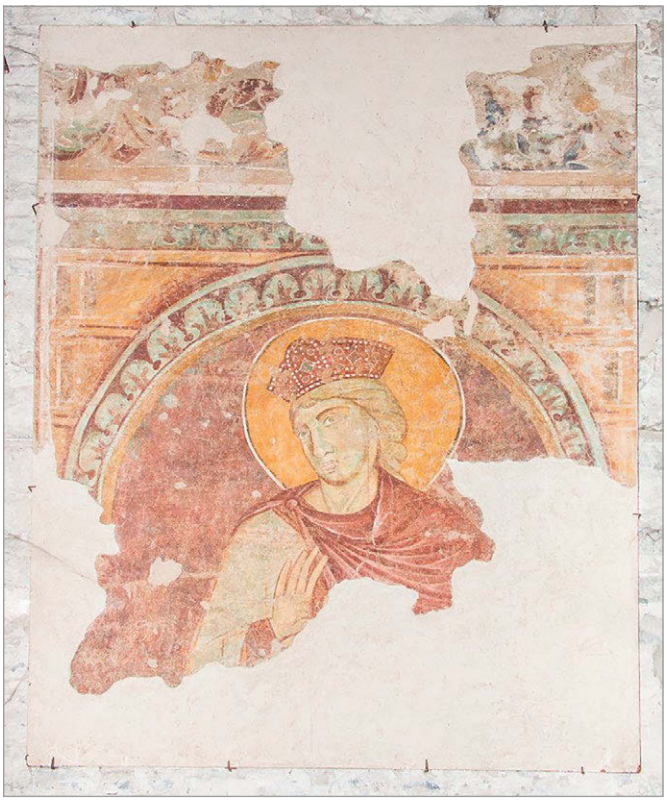

Fig. 5 – Scandicci, chiesa di S. Andrea a Mosciano. Corso di Buono, figura di Profeta (Re David?), fine sec. XIII, affresco staccato.

Fig. 6 – Scandicci, chiesa di S. Andrea a Mosciano. Manifattura fiorentina, pianeta con stemma Strozzi-Pandolfini, sec. XVII.

ha inserito fra i finanziamenti del bando *Firenze Restaura* 2021. Le operazioni si sono concluse alla fine del 2022 e hanno offerto una preziosa occasione per esaminare in modo analitico gli aspetti tecnici e le peculiarità formali del dipinto, oggetto dello studio di Mario Cobuzzi qui presentato.

Un altro intervento di restauro condotto nel corso dell'anno 2024 ha interessato i grandi comparti di affreschi antichi (*figg.* 4-5) presenti lungo le pareti della chiesa, la maggior parte delle quali attribuiti alla mano di Corso di Buono, pittore fiorentino della fine del Duecento. La rarità di questi brani pittorici e la prolungata assenza di manutenzione hanno sollecitato un approfondimento storico sulle vicende che hanno condotto al loro rinvenimento negli anni Trenta del Novecento e la messa a punto di un progetto di restauro, che tuttavia, data la complessità dell'apparato, è stato possibile avviare alla fine del 2023, grazie al finanziamento di Banca Intesa Sanpaolo[4].

4. È attualmente in corso il restauro di due pannelli rappresentanti *Teste di Profeti,* affidato al restauratore Andrea Vigna. Le opere saranno esposte nella futura edizione della mostra *Restituzioni*, che si svolgerà nel 2025.

Al rinnovato interesse delle istituzioni verso la chiesa di Mosciano ha fatto seguito una risposta estremamente positiva da parte della comunità parrocchiale di S. Luca a Vingone, una chiesa di impianto contemporaneo posta in un'area di recente urbanizzazione e quindi pressoché priva di testimonianze e punti di riferimento storici. La consapevolezza di un patrimonio di tale rilevanza storico-artistica ha 'risvegliato gli animi' dei parrocchiani, che si sono sentiti chiamati in causa e orgogliosamente responsabili della chiesa di Mosciano. La conseguenza più immediata è stata una maggiore cura degli ambienti, periodicamente aperti al pubblico, e una partecipazione viva e attiva alle iniziative di valorizzazione. Dopo la serata di presentazione del restauro della Madonna nel dicembre 2022, un'occasione di grande partecipazione è stata offerta dalle aperture straordinarie promosse dalla Soprintendenza nell'ambito del Piano di valorizzazione 2023. Le visite guidate (effettuate il 26 novembre 2023) sono state a cura del personale della SABAP con il supporto dei professionisti che a vario titolo sono stati coinvolti nel restauro della tavola di Manfredino da Pistoia. Chi scrive ha illustrato la storia della chiesa e le sue opere più significative, mentre il funzionario architetto Michele Cornieti ha approfondito gli aspetti relativi agli interventi di ripristino neomedievale condotti nel primo Novecento. Sono stati poi proposti approfondimenti sul restauro della tavola duecentesca dalle restauratrici Paola Mariotti e Serena Cappelli, mentre gli aspetti storico-artistici dell'opera sono stati illustrati da Mario Cobuzzi, storico dell'arte.

La risposta del pubblico all'iniziativa è stata positiva, in molti casi entusiastica. Da sottolineare la prevalente partecipazione di cittadini dell'area scandiccese, che hanno apprezzato l'attenzione rivolta al proprio territorio e l'opportunità di conoscere aspetti poco noti della storia locale. Gran parte dei partecipanti ha caldeggiato una maggiore frequenza di simili proposte culturali, e anche la parrocchia ha espresso viva soddisfazione per il buon esito dell'attività svolta, rendendosi disponibile per future analoghe iniziative.

2. La storia

Il complesso di Mosciano è situato sulle pendici settentrionali del poggio al Pino e della Poggiona, a sud di Scandicci, lungo un tracciato viario di antica origine che collega il bacino inferiore dell'Arno con l'entroterra collinare verso la val di Pesa (Fiaschi, 2003, p. 24, n. 77). Esso comprende la chiesa dedicata a S. Andrea, l'attigua Compagnia del Ss. Sacramento, la canonica con il piccolo chiostro, e altri locali che nel corso degli anni si sono aggiunti al nucleo originario.

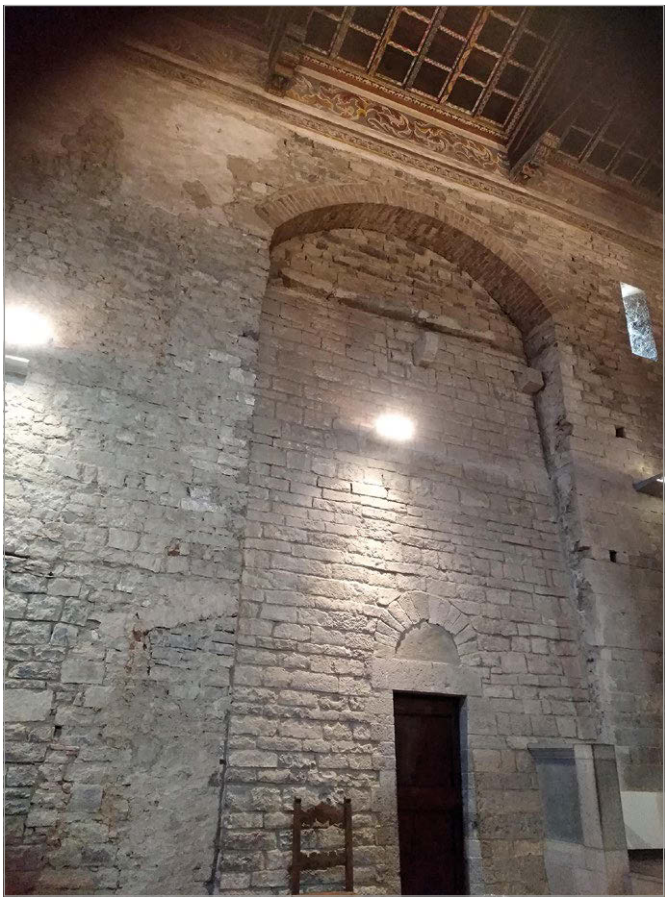

Fig. 7 – Scandicci, chiesa di S. Andrea a Mosciano, interno, parete sinistra.

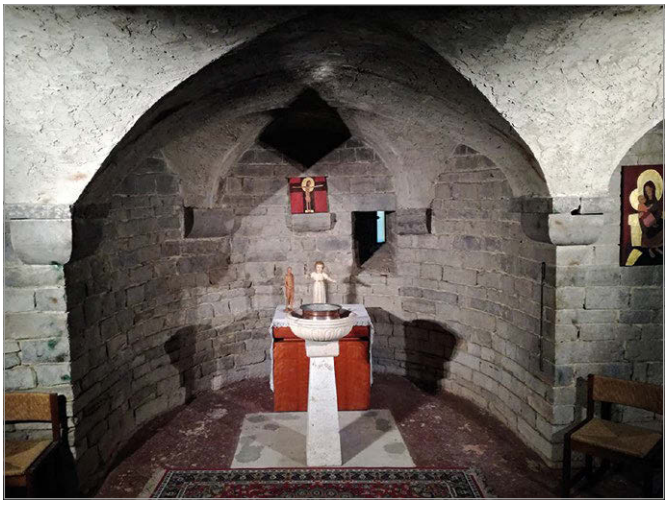

Fig. 8 – Scandicci, chiesa di S. Andrea a Mosciano, cripta.

Per quanto la tradizione letteraria sia concorde nel riferire il toponimo *Mussianum* a un insediamento d'età tardo-romana, non esistono al riguardo sicure attestazioni documentarie (Repetti, 1839, pp. 616-619; Carocci, 1907, pp. 421-422; Santoni, 1847, pp. 139-140; Gravina, 1940, pp. 4-7; Lamberini, 1990, pp. 162-163). Più consolidata è invece l'ipotesi della presenza di un castello in epoca altomedioevale, o meglio un insediamento fortificato oggi scomparso ma ancora visibile nel primo Ottocento, come riferito da Emanuele Repetti che lo individua in una casa turrita nelle vicinanze della chiesa, di proprietà Venturi Ginori. Anche Guido Carocci ne dà testimonianza identificandolo in una costruzione ancora in essere al suo tempo, sebbene del tutto diruta. Risulta oggi impossibile individuare la sussistenza di questo antico edificio nel tessuto edilizio del piccolo borgo adiacente alla chiesa, così come non sembra attendibile la tradizione locale che parla di un passaggio sotterraneo fra la chiesa e il castello. È comunque ragionevole ipotizzare che nelle immediate vicinanze della chiesa vi fosse un insediamento denominato *Mussianum* di origine tardo-romana e che il castello ne sia stata la sua naturale evoluzione, in stretta connessione con lo sviluppo della viabilità circostante, punto nevralgico di collegamento fra la valle dell'Arno, attraversata da arterie di grande comunicazione già in epoca tardo-antica, e la principale direttrice viaria collinare, la via Volterrana.

Certamente anteriore alla metà del Duecento è una muratura visibile sul lato sinistro dell'aula, rinvenuta durante i lavori di restauro degli anni 1931-1935 (*fig.* 7). Si tratta di un'ampia porzione muraria non coerente con il resto della struttura architettonica, la cui impostazione a scarpa, con marcapiano e mensole, sembra compatibile con un preesistente edificio di carattere civile, forse una torre con funzione difensiva inglobata in epoca successiva nella chiesa. Anche la cripta è da riferire probabilmente a un'epoca anteriore al XI secolo, per quanto sia difficile definire se (o in che misura) essa sia frutto del restauro architettonico condotto negli anni Trenta del Novecento (*fig.* 8).

Se la storia più antica di Mosciano è quanto mai nebulosa e non suffragata da documenti, nei secoli successivi l'anno Mille le vicende di Mosciano acquistano maggiore spessore storico e rivelano una chiesa fra le più importanti della diocesi fiorentina. La prima attestazione documentaria data al 25 ottobre 1054, giorno in cui il vescovo di Firenze Gherardo di Borgogna indirizza un breve a Giovanni preposto di S. Andrea a Mosciano e ai suoi sette confratelli. La lettera vescovile conferma non solo ogni privilegio sino allora concesso alla chiesa, ma anche il possesso di tutti i beni immobili e mobili assegnati da vari compatroni[5]. Dunque già alla metà del secolo XI è attestata l'esistenza di una collegiata, ovvero di una struttura ecclesiale governata da un

5. Il documento menziona vari beni posti «infra territurium plebe sancti Iuliani site Septimi, plebe sancti Martini site Brozi, plebe sancti Vincentii site Pese, in tota valle de Greve, in Villa Nova, in villa de sancto Paulo, in Casignano, exceptis mansiis de Ciolatico» (Archivio di Stato di Firenze – d'ora in avanti ASFi –, *Diplomatico*, *Strozziane Uguccioni*, 1054 ottobre 25).

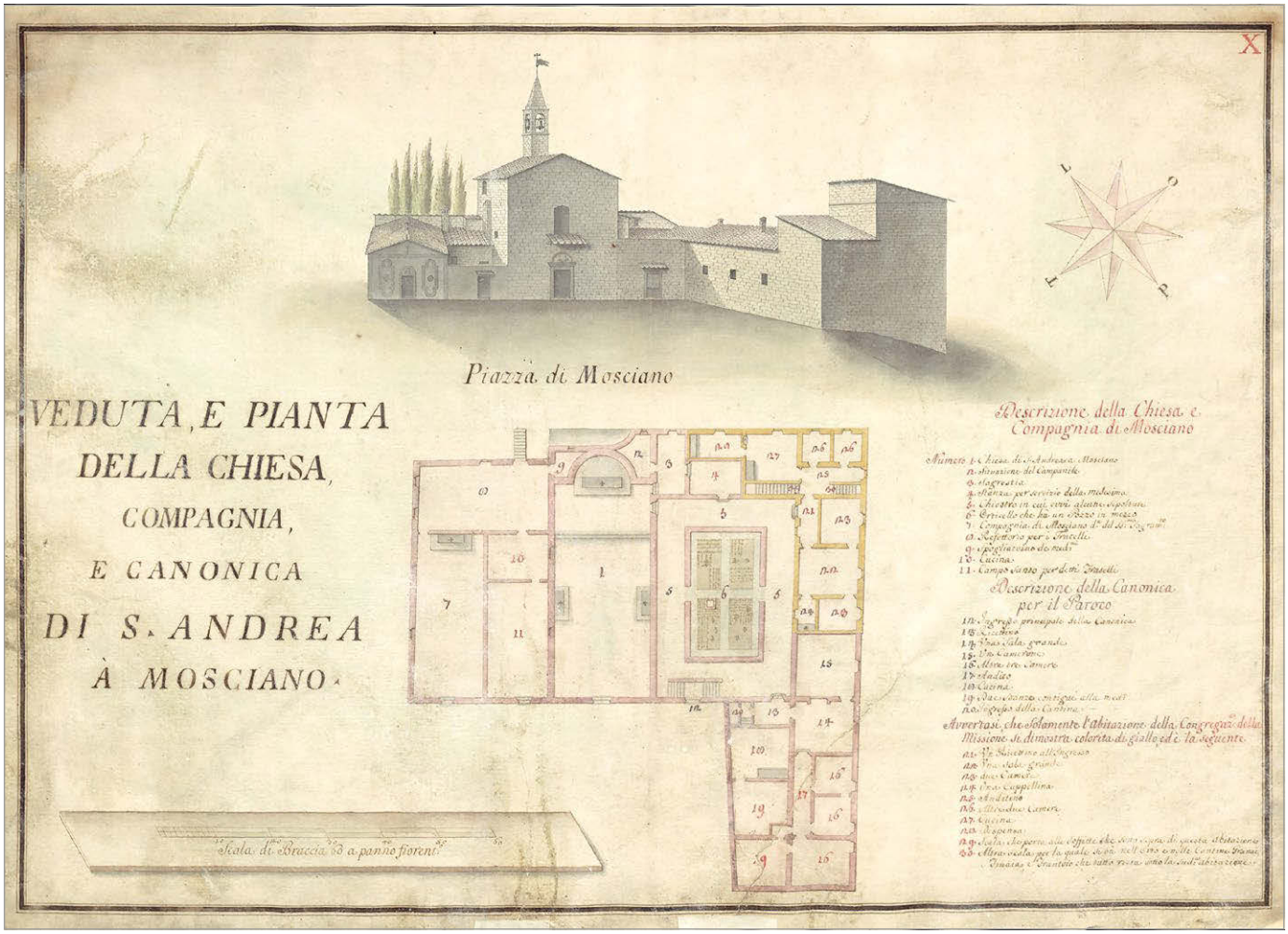

Fig. 9 – Veduta e pianta della chiesa, compagnia, e canonica di S. Andrea a Mosciano. ASFi, *Corporazioni religiose soppresse dal governo francese*, 140, 235, c. 10 (su concessione del MiC – Archivio di Stato di Firenze).

gruppo di canonici che può beneficiare di privilegi e importanti rendite fondiarie[6]. Al breve vescovile del 1054 fa seguito, dopo solo cinque anni, una bolla recante la firma dell'alto prelato, assunto nel frattempo al soglio pontificio col nome di Niccolò II. In occasione di una sua visita apostolica a Mosciano, nel gennaio 1059, il pontefice emana una bolla con la quale conferma i privilegi e il possesso di quanto indicato nel breve del 1054, e ratifica la consacrazione di due altari da parte del vescovo Umberto di Silva Candida: il primo dedicato alla Madonna e alle sante vergini Prisca e Margherita, il secondo ai santi Biagio, Fabiano e Sebastiano[7]. Questa notizia è di estremo interesse per la ricostruzione delle vicende della pala di Manfredino: se infatti le carte d'archivio non hanno finora restituito notizie certe su questo altare, il documento attesta a una data precoce la consacrazione di un altare dedicato alla Vergine, presumibilmente posto nello stesso luogo dove oggi è conservata la Madonna duecentesca. Inoltre c'è un dato che emerge chiaramente sia dai documenti d'archivio che dalle testimonianze materiali, ovvero la condizione di grande prosperità della chiesa nel corso del XIII secolo. Alle numerose rendite e privilegi accumulati negli anni si aggiunge nel 1234 l'annessione della chiesa di S. Giorgio alla Costa di Firenze.

In questo contesto acquistano un particolare rilievo i documenti pittorici ancora in essere all'interno della chiesa di Mosciano, ovvero gli ampi frammenti ad affresco rappresentanti una serie di figure bibliche e, nel registro inferiore, un ciclo di storie sacre. Il grandioso apparato decorativo, sopravvissuto in alcuni grandi lacerti risparmiati dalle trasformazioni successive, dimostra la chiara volontà di conferire al sacro tempio un tono aulico e solenne, con una

6. I canonici regolari di S. Andrea a Mosciano aderirono in un primo momento alla regola di sant'Eusebio; successivamente abbracciarono la regola agostiniana, come si evince da una bolla concistoriale di papa Lucio III (ASFi, *Diplomatico*, *S. Iacopo sopr'Arno detto Signori della Missione*, 1184 luglio 31).
7. «duo altaria, unum in honore beate Marie semper Virgini et sanctarum virgini Prisce et Margarite, alterum in honore sancti Blasii et sanctorum Fabiani et Sebastiani sunt consecrata» (ASFi, *Diplomatico*, *Strozziane Uguccioni*, 1059 gennaio 18).

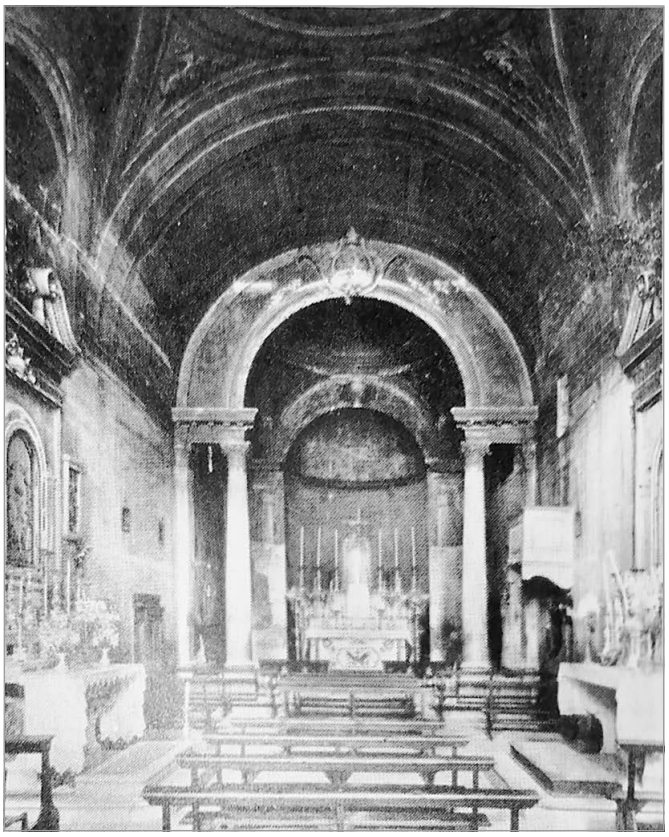

Fig. 10 – Scandicci, S. Andrea a Mosciano. Interno della chiesa in una foto precedente il restauro del 1931-1935 (da Gravina, 1940, p. 10).

teoria di figure sacre di proporzioni monumentali, disposte lungo la linea di imposta delle capriate[8]. In questo contesto si potrebbe inserire anche la realizzazione della preziosa *Madonna col Bambino* di Manfredino d'Alberto, cronologicamente vicina all'epoca di realizzazione degli affreschi, collocabili al nono decennio del XIII secolo e perfettamente in sintonia con la temperie culturale e artistica espressa dagli affreschi.

La condizione di prosperità economica della collegiata non sembra destinata a durare a lungo: già nel 1301 la prioria è costretta a contrarre un pesante mutuo di cento fiorini d'oro per onorare vari debiti[9], prima avvisaglia di un declino destinato ad aggravarsi. Nell'arco di pochi decenni la collegiata di Mosciano è costretta prima all'alienazione di numerosi possedimenti, poi alla separazione dalla collegiata di S. Giorgio alla Costa, e infine nel 1436 alla soppressione del suo priorato[10], con l'annessione alla chiesa di S. Donato a Scopeto nel 1455[11]. Da questo momento i canonici di Mosciano seguiranno la sorte dei padri Scopetini, che a loro volta saranno costretti a trasferirsi in S. Iacopo sopr'Arno a seguito della distruzione della loro collegiata durante l'assedio del 1530. Negli anni successivi l'ordine sarà accorpato ai Padri della Missione, che reggeranno Mosciano fino alla soppressione della prioria e la sua trasformazione in chiesa parrocchiale nel 1763. Possiamo riferire a questa fase un cabreo (*fig.* 9) che costituisce la più esaustiva documentazione grafica del complesso. Da esso si evince peraltro la sostanziale corrispondenza fra il primitivo assetto degli immobili e la situazione attuale, a eccezion fatta per il versante nord, corrispondente alla Compagnia, che nel cabreo risulta di dimensioni minori rispetto all'attuale.

Lo status di parrocchia costituiva la premessa necessaria per un rinnovamento globale della chiesa, condotto secondo il Repetti nel 1815 (Repetti, 1839, p. 617). Questa datazione è compatibile con l'assetto della chiesa prima delle trasformazioni degli anni Trenta del Novecento, noto grazie a una fotografia d'epoca riprodotta in una pubblicazione del 1940, a firma di Luigi Gravina (*fig.* 10). La foto (ancorché di qualità non eccellente) mostra un ambiente con chiari riferimenti al repertorio della tradizione costruttiva toscana di epoca sei-settecentesca, retoricamente declinata in chiave tardo-barocca per conferire magniloquenza e dignità all'ambiente. La copertura, una falsa volta in canniccio, propone una illusionistica decorazione a finta cupola e cassettoni, con quadrature che simulano le vele di una copertura a crociera. La foto tuttavia non offre una chiara immagine degli altari laterali, che sembrano coincidere con quanto si ricava dalle descrizioni delle antiche schede catalografiche[12].

La foto attesta dunque lo stato dell'edificio prima delle trasformazioni degli anni 1931-1935, una grande impresa promossa dal parroco Donatello Papucci e progettata da una delle personalità più illustri della cultura architettonica della Firenze del tempo, l'architetto Luigi Zumkeller, fautore di un restauro strettamente filologico delle vestigia medievali ancora in essere. L'intento era quello di riportare la chiesa alle «primitive pure forme medievali», con l'eliminazione del ricco apparato decorativo di epoca sette-ottocentesca. Ampiamente documentato dalle carte d'archivio, l'intervento si rivelò provvidenziale per la scoperta degli affreschi tardo duecenteschi, della cripta, e per il rinnovamento anche strutturale dell'intero edificio.

8. Le vicende relative al rinvenimento degli affreschi nel corso delle trasformazioni architettoniche degli anni Trenta del Novecento saranno oggetto di un saggio nel prossimo volume di *Tutela & Restauro*.
9. Archivio arcivescovile di Firenze, *Codice A*, *IV*, *2*, c. 2*v*.
10. ASFi, *Diplomatico*, *S. Iacopo sopr'Arno detto Signori della Missione*, 1436 ottobre 4: bolla di papa Eugenio IV con la quale a seguito della morte del priore di Mosciano e constatata la «mancanza de' canonici da più di anni 20» unisce la prioria di S. Andrea a quella di S. Donato a Scopeto.
11. ASFi, *Diplomatico*, *S. Iacopo sopr'Arno detto Signori della Missione*, 1455 ottobre 26.
12. Archivio storico del territorio dell'Ufficio catalogo – Gallerie degli Uffizi, Firenze (d'ora in avanti ASTUC), fasc. S. Andrea a Mosciano.

3. La *Madonna di Mosciano* nel contesto storico della chiesa

Per la piccola comunità di Mosciano, e almeno fino al secondo dopoguerra, la preziosa tavola duecentesca è stata oggetto di una fervida devozione popolare, come dimostra la sfarzosa cornice processionale in stile neobarocco realizzata dalle 'priore elette' della Compagnia del Ss. Sacramento nel 1875 (*fig.* 11).

Lo stesso Sanpaolesi, nel descrivere le condizioni del dipinto prima del restauro, riferisce di «estese cadute di colore intorno alla testa della Vergine, comprendenti anche porzioni della testa del Bambino, intorno ai polsi e sul fondo oro, dovute ai molti chiodi ripetutamente piantati per sostenere le corone, i vezzi e gli ex-voto» (Sanpaolesi, 1935, p. 472). La presenza di ex voto e l'ornamentazione con coroncine e monili sembrano dunque narrare la storia di un dipinto di remota origine che col tempo ha acquistato l'aura suggestiva dell'immagine miracolosa, secondo una consuetudine molto comune per le opere di alta epoca. Ma le esigenze della pietà popolare mal si accordano con le ragioni della tutela. Tra le carte dell'archivio storico della Soprintendenza si conserva la minuta di una nota, scritta subito dopo la fine del restauro del 1935 e a firma dell'allora soprintendente Giovanni Poggi, con la quale si fa fermo divieto di portare in processione la tavola appena restaurata, in ragione della sua vetustà e del suo pregio artistico, e per garantirne la massima sicurezza anche in fatto di furti:

«Questa Soprintendenza ritirò a suo tempo dalla chiesa di Mosciano la tavola con la Vergine e il Figlio di un'artista seguace di Cimabue al fine di provvedere al suo restauro che venne effettivamente condotto a termine. È risultato che i danni subiti dalla tavola li provenivano dal fatto di essere periodicamente condotta in processione. In considerazione della grandissima importanza artistica del dipinto (si tratta infatti di una fra le più notevoli opere d'arte esistenti nelle chiese della diocesi) questa Soprintendenza non può acconsentire a che la tavola sia di nuovo recata processionalmente poiché senza dubbio nuovi danni ne conseguirebbero da ciò. Prima di restituirla alla chiesa questa Soprintendenza chiede pertanto che le venga data assicurazione in proposito. In questo caso la tavola sarà di nuovo consegnata alla chiesa stessa dove avrà una sistemazione tale da garantirla anche da possibili furti»[13].

È dunque probabile che per ottemperare alle prescrizioni della Soprintendenza sia stato creato l'attuale alloggiamento ricavato nello spessore del muro di sinistra della chiesa, profilato da una semplice cornice in pietra serena e chiuso da un vetro, mentre l'irrinunciabile rito della processione mariana era comunque celebrato con l'ausilio di una fedele riproduzione fotografica a grandezza naturale dell'antica Madonna, abbellita con ornamenti (probabilmente gli stessi asportati dall'originale) e inserita nella cornice processionale.

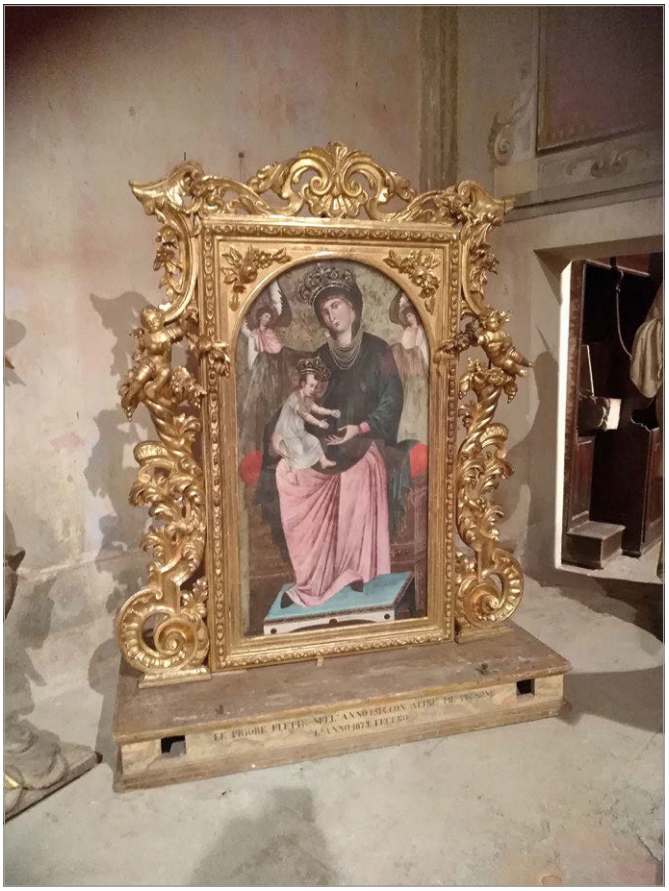

Fig. 11 – Cornice processionale contenente una riproduzione della Madonna di Mosciano. Scandicci, S. Andrea a Mosciano, sala della Compagnia del Ss. Sacramento.

Per quanto non sussistano attestazioni relative alla presenza *ab antiquo* della Madonna nella nostra chiesa, più di un indizio sembra andare in questa direzione, *in primis* la dedicazione alla Vergine di uno dei due altari laterali, sancita dalla bolla pontificia del 1059, dedicazione che si conserverà senza soluzione di continuità fino ai nostri giorni. Una scheda dell'archivio Carocci datata 1863 registra la presenza sull'altare di sinistra di un dipinto di «Nostra Donna seduta in mezza figura col Divin Putto in grembo, e un volatile nella sinistra e due angioletti ai lati. Dipinto in tavola». È facile notare la piena rispondenza di questa descrizione con il nostro dipinto, specie per la presenza di un volatile nella mano sinistra della Madonna, chiaro riferimento alla colomba rimossa dal restauro del 1935. La descrizione prosegue poi aggiungendo che la tavola «sta dentro una finestra praticata in una tela rappresentante Santi ed Angioli, di nessuna

13. ASTUC, fasc. S. Andrea a Mosciano, Giovanni Poggi, minuta di lettera, s.d.

considerazione». Si tratterebbe dunque di una tipica pala d'altare, presumibilmente di epoca sei-settecentesca, nella quale l'antica icona è stata incastonata all'interno di un dipinto più moderno, per esaltarne la sacralità e al contempo adattarla alle prescrizioni post-tridentine, secondo una consuetudine molto comune nella produzione pittorica fiorentina del tempo.
Interessante è il confronto con quanto riportato in un inventario del 1782, la cui trascrizione dattiloscritta accompagna la scheda sopra citata. Qui l'altare laterale di sinistra è descritto come «Altare della Madonna del Carmine»[14], indicazione che sembrerebbe allontanarci dall'ipotesi finora formulata che su questo altare vi fosse la nostra Madonna duecentesca. Tuttavia esiste una singolare coincidenza con la descrizione contenuta nella scheda redatta circa un secolo dopo. Leggiamo infatti che in questo altare era presente «un quadro di altezza circa braccia quattro e di larghezza tre esprimente Sant'Antonio e San Giuseppe ed in mezzo ad esso uno sfondo e dentro la Madonna del Carmine con sue cornice dorate con tre mantelline di vari colori e contornato tutto il quadro grande con cornice dorata e sua cassa di stucco bianco e marmorizzato con vari voti intorno alla Madonna e al quadro, accanto a detto altare una tavoletta nera e dentro ad essa vari voti d'argento».
Possiamo quindi ipotizzare che nella devozione popolare la Madonna, con il consueto corredo di ornamenti preziosi offerti 'per grazia ricevuta', sia stata confusa con una Madonna del Carmine, la cui devozione fu particolarmente fervida nel Sei e Settecento.

A.F.

4. Note storico-artistiche per la *Madonna col Bambino* di Mosciano

Il restauro della *Madonna col Bambino* della chiesa di S. Andrea a Mosciano, di cui in questa sede si pubblicano le risultanze, ha restituito piena leggibilità a un'opera di grande rilievo per la storia della pittura toscana del Basso Medioevo; obiettivo dello scrivente è mostrarne la centralità nel quadro del variegato contesto artistico che sullo scorcio del XIII secolo vide diversi pittori di cultura cimabuesca aprirsi alle novità portate nella stessa Firenze dal senese Duccio di Buoninsegna. Si discuteranno inoltre l'attribuzione al pittore pistoiese Manfredino d'Alberto, allievo e verosimilmente collaboratore di Cimabue, e problematiche inerenti l'originaria conformazione della tavola e i temi iconografici di cui è portatrice.

14. ASTUC, fasc. S. Andrea a Mosciano.

4.1 *La fortuna critica*

L'importanza della *Madonna* di Mosciano si rileva già dalla sua lunga e prestigiosa storia critica, che si ricapitolerà nelle sue linee portanti. Pubblicata per la prima volta da Frederick Mason Perkins nel 1916 che ne proponeva il corretto inserimento nel contesto cimabuesco e ne sottolineava l'alta qualità (Mason Perkins, 1916), venne successivamente commentata da Pietro Toesca indicandone la filiazione dalla duccesca Madonna Rucellai (Toesca, 1927, p. 1041, n. 48). In seguito Evelin Sandberg Vavalà ricordava il dipinto nel suo classico studio sull'iconografia delle tavole mariane duecentesche come parte di «quel misterioso gruppo stilistico, che sembra unire caratteri fiorentini duccieschi» (Sandberg Vavalà, 1934, pp. 68-69); la studiosa chiudeva il suo libro proprio col dipinto di Mosciano evidenziandone le particolarità iconografiche e compositive, aspetti su cui si tornerà più avanti. Cruciale per la fortuna dell'opera è stato l'intervento di restauro di Piero Sanpaolesi, i cui risultati vennero pubblicato sul *Bollettino d'Arte* nel 1935 (Sanpaolesi, 1935), e la successiva decisione di esporla alla prestigiosa *Mostra giottesca* tenutasi a Firenze nel 1937, manifestazione fondamentale per gli studi novecenteschi su Giotto e la pittura medievale in Toscana (Monciatti, 2010), dalla cui scheda di catalogo – improntata peraltro a una sostanziale svalutazione – si può risalire alla vicenda critica precedente (Sinibaldi, Brunetti, 1943, p. 293, scheda 92), per la cui autografia si spesero anche i nomi di Cimabue e Duccio. Successivamente alla mostra la tavola venne inserita da Edward B. Garrison nel suo celebre catalogo della pittura romanica italiana su tavola[15] e commentata da Roberto Longhi, che la definì «chiaramente di un fiorentino che ha notato la presenza di Duccio» (Longhi, 1974, M. 34, p. 34)[16]: oggi possiamo asserire che la 'fiorentinità' a cui accenna l'insigne studioso va intesa nel senso di un'afferenza al magistero di Cimabue e non come provenienza geografica, dato che allievi e seguaci del maestro, talvolta anche stretti come il pistoiese Manfredino d'Alberto o come Vigoroso da Siena[17], potevano provenire anche da altre città. Proprio a Vigoroso la tavola veniva attribuita da Carlo Volpe (1954), il quale avrebbe successivamente attribuito allo stesso pittore l'affresco dell'abside di S. Bartolomeo in Pantano a Pistoia[18], quest'ultimo stabilmente inserito

15. Garrison, 1949, p. 43: il dipinto è indicato come di pittore fiorentino degli anni 1285-1295.
16. Il saggio, come noto, apparve originariamente nel 1948 nella rivista *Proporzioni*.
17. Di questo pittore conosciamo solo il dossale della Galleria Nazionale dell'Umbria a Perugia, per cui si veda Boskovits, 2021, pp. 579-581, scheda 202, con bibliografia.
18. Il parere dello studioso è nelle celebri dispense dei suoi corsi universitari, ancora inedite ma in via di pubblicazione per la cura dello scrivente, di Lavinia Amenduni e Alessandro Volpe.

Fig. 12 – Duccio di Buoninsegna, *Madonna Rucellai,* 1285. Firenze, Gallerie degli Uffizi.

Fig. 13 – Duccio di Buoninsegna, *Madonna col Bambino.* Buonconvento (SI), Museo d'arte sacra della Valdarbia.

nel catalogo del pistoiese Manfredino d'Alberto a partire dal saggio fondamentale di Pier Paolo Donati (1972): già dunque Volpe aveva colto la comune autografia della tavola di Mosciano e dell'affresco di Pistoia, il che è un dato di primaria importanza per comprendere il percorso di Manfredino.

Il momento di svolta per la comprensione dell'autografia dell'opera viene con il saggio già citato di Donati del 1972, in cui lo studioso avanzava per la prima volta l'attribuzione alla fase tarda di Manfredino; in quella sede si riportava inoltre il parere convergente di Luciano Bellosi, ribadito successivamente dallo stesso studioso (Bellosi, 1998). Da quel momento l'attribuzione al pittore è accolta con un seguito molto ampio negli studi, tra cui quelli di Andrea Bacchi (1985), Angelo Tartuferi (1990, p. 101; Tartuferi, 2021) e Luiz C. Marques (1987, p. 199), cui si aggiungono tra gli altri i pareri favorevoli di Miklòs Boskovits (2021, p. 387, n. 42) nel fondamentale volume postumo del *Corpus of Florentine Painting*, di Andrea De Marchi (2019) e da ultimo dello scrivente (Cobuzzi, c.s.); le voci discordanti in merito alla paternità di Manfredino sono quella di Enrica Neri Lusanna (1992; 2021) e Anna De Floriani (2011)[19].

4.2 *Il contesto cimabuesco-duccesco in Toscana*

Ripercorrendo la vicenda storiografica che ha interessato il dipinto di Mosciano risulta acquisito il dato che esso è parte del più ampio contesto pittorico nato dall'incontro tra Cimabue e il giovane Duccio di Buoninsegna, momento di assoluto rilievo per l'arte italiana degli ultimi decenni del XIII secolo. L'apertura di Longhi in merito al discepolato di Duccio presso Cimabue (Longhi, 1951)[20] è fatto stabilmente acquisito negli studi più avvertiti, soprattutto dopo le ulteriori precisazioni – pur discordanti sull'ipotesi di una presenza di Duccio ad Assisi – di studiosi come Ferdinan-

19. La tavola è, inoltre, citata senza pronunciarsi sull'autografia in Di Fabio, 2011.
20. La nota proposta longhiana secondo cui Duccio sarebbe stato tra i collaboratori di Cimabue ad Assisi è stata variamente accolta dalla critica, per essere rigettata con largo accordo dagli studi degli ultimi anni.

Fig. 14 – Cimabue, *Madonna col Bambino.* Castelfiorentino (FI), Museo di arte sacra di S. Verdiana.

do Bologna (1960; 2004), Volpe (1954) e Bellosi (1985; 1998; 2003), ampiamente dimostrato da capolavori quali la Madonna Rucellai (*fig.* 12), commissionata a Duccio nel 1285 per S. Maria Novella a Firenze (Aa.Vv., 1990; Boskovits, 2021, n. 207, pp. 591-593), o la grande vetrata per il Duomo di Siena, restituita a Duccio in un saggio fondamentale di Enzo Carli (1946)[21], a cui si legano opere come la Croce dipinta di Bracciano, attribuita a Duccio da Volpe (1954)[22], o la Madonna col Bambino di Buonconvento (*fig.* 13), attribuitagli da Ferdinando Bologna (1960). Il rapporto del pittore senese con Cimabue dovette cominciare già prima e unirsi al portato della pittura bizantina[23], come testimoniano la Madonna Gualino, dai principali conoscitori di pittura duecentesca stabilmente attribuita a Duccio (Ragionieri, 2003; Bellosi, 2003), la stupenda Madonna di Crevole (Bellosi, 2003a), o ancora in S. Maria Novella gli affreschi della cappella di S. Gregorio, restituitigli per la prima volta da Boskovits (1976)[24]. È chiaro che un successo di tale portata di un pittore di Siena a Firenze – città che anche in seguito sarà ben disposta nei confronti dei talenti senesi[25] – si deve allo stretto rapporto avuto col maggior pittore fiorentino prima di Giotto.

Lo stesso Cimabue non rimase indifferente di fronte alla personalità di Duccio[26], stabilendosi tra i due un mutuo dialogo in cui il grande fiorentino, terminata la decorazione della zona presbiteriale della Basilica superiore di S. Francesco ad Assisi, poteva aprirsi, in un capolavoro come la Madonna col Bambino di Castelfiorentino (*fig.* 14) databile alla metà degli anni Ottanta, a una rinnovata raffinatezza pittorica: come capì già Volpe (1954), a cui si deve la definitiva attribuzione a Cimabue, questa tavola è un testo fondamentale per capire come avvenne il reciproco influenzarsi dei due[27]. È da queste basi che si può dunque avviare la discussione sul contesto 'cimabuesco-duccesco' che si sviluppò ampiamente in Toscana, e di cui anche il dipinto di Mosciano è parte.

Per rendere l'idea dell'ampiezza del fenomeno si possono citare opere sparse in tutto il contesto regionale, a partire dalla splendida Croce nel S. Francesco di Grosseto, opera di un pittore senese da alcuni identificato nello stesso Duccio[28], o quella della chiesa di S. Stefano a Paterno, valorizzata da un importante intervento di restauro[29], opera di pittore fiorentino, come fiorentino dovrebbe essere l'autore della Madonna col Bambino della chiesa di S. Remigio a Firenze, uno dei capolavori più problematici della pittura toscana di fine Duecento[30]. Pure oggetto di un restauro recente è la

21. Sull'opera si veda, almeno, anche Caciorgna *et al.*, 2007.
22. L'ipotesi avanzata da Bologna, 1983, secondo cui la cimasa – lì pubblicata – sarebbe appartenuta alla *Croce dipinta* di Bracciano, è stata giustamente rigettata dagli studi successivi.
23. Il rapporto di Duccio con la pittura bizantina, fondamentale per la comprensione del pittore, continua ad essere sostanzialmente sottostimato dalla critica italiana, come mostra – e come è stato da più parti rimarcato – il volume di Bagnoli *et al.*, 2003, frutto della grande mostra senese del 2003; ancora utile, soprattutto dal punto di vista dell'approccio complessivo al tema e senza necessariamente condividerne tutti i punti, è Belting, 1982.
24. De Marchi, 2015, pp. 142-145 ipotizza che in S. Maria Novella Duccio possa aver realizzato anche l'affresco della lunetta della porta meridionale del transetto destro: l'ipotesi è di indubbio fascino e resa plausibile dalla circostanza che Duccio, come visto, lavorò nella chiesa dei domenicani fiorentini per più commissioni; purtroppo il cattivo stato di conservazione dell'affresco, che rende difficoltosa la lettura dei caratteri stilistici, impedisce di accogliere pienamente l'attribuzione.
25. Cito, senza entrare nei dettagli, l'attività fiorentina di Ugolino di Nerio e dei fratelli Lorenzetti.
26. Ciò si asserisce rigettando le letture che vorrebbero ribaltare il rapporto maestro-allievo tra i due artisti, come avviene ad esempio in Maginnis, 1994.
27. Rimando, per un'ampia discussione su questo punto essenziale, a Cobuzzi, 2022.
28. È l'ipotesi ripetutamente avanza da Enzo Carli (1981, pp. 26-29).
29. Diretto da Anna Floridia e realizzato da Paola Mariotti e Serena Cappelli; si veda in proposito Floridia *et al.*, 2021.
30. I nomi proposti dalla critica per quest'opera, quanto mai variegati e in ogni caso da rigettare – da Duccio al Maestro della Maddalena – mostrano bene la complessità di quest'opera, che ad oggi rimane un capolavoro isolato su cui sarà necessario continuare a riflettere.

Croce del Museo dell'Accademia Etrusca di Cortona, proveniente dalla chiesa di S. Francesco (Monciatti, 2022), tra gli esemplari più alti del contesto "cimabuesco-duccesco" e realizzata dal Maestro delle Croci di Cortona-Loeser, artista così battezzato in quanto autore anche della Croce della collezione Loeser ora in Palazzo Vecchio a Firenze, come indicato da Garrison (1951): è probabile che in questo caso il pittore sia originario di Siena, come ipotizzano da ultimi Boskovits (2021) e Monciatti (2022).

Gli esempi del contesto "cimabuesco-duccesco" non si esauriscono con le opere qui citate, ma bastano a dare l'idea della varietà di artisti coinvolti: anche un pittore come il senese Maestro di san Torpè, che nel complesso mostra un bagaglio culturale più ampio, è stato connesso nella sua fase formativa a Cimabue e Duccio[31]; è un fenomeno, questo, che a ben vedere rientra nella normale circolazione di idee che tra Firenze e Siena già v'era stata in precedenza[32] e che prima dell'avvento di Duccio produsse quello che Bellosi (1991) definì come «contesto cimabuesco senese», diversificato dal punto di vista dell'effettiva adesione al magistero di Cimabue e quindi non delimitato al caso emblematico di Vigoroso.

4.3 *Problemi stilistici e cronologici*

Un punto su cui la Madonna di Mosciano si offre come importante caso di metodo riguarda la circolazione dei motivi decorativi, elementi che all'occhio moderno possono sembrare esterni alla più intima creazione artistica ma che per i pittori del Medioevo e per i loro committenti potevano acquisire pari importanza. All'interno del contesto cimabuesco-duccesco tale circolazione è centrale quanto quella degli stili e simile a quella che si registra nella pittura – meglio indagata e documentata – del secolo successivo, dove i punzoni potevano avere una diffusione ampia ed essere scambiati: esemplare in questo senso il caso di Giovanni da Milano, che utilizzò punzoni realizzati a Siena (Skaug, 2008).

Si è da tempo notato che nell'aureola della Madonna moscianese è presente un motivo decorativo a forma di fiore (*fig.* 15) suggestivamente denominato «fiore di Cimabue» e valorizzato già da Bellosi (2003), che compare a partire dalla Madonna col Bambino del Louvre e in diverse tavole successive del contesto cimabuesco-duccesco, come ad esempio la Madonna Gualino: la presenza del fiore anche nell'aureola della Madonna di Mosciano concorre a indicare che il pittore che la realizzò ebbe con Cimabue e Duccio una stretta frequentazione. Il fatto poi che il fiore si ritrovi anche nella Madonna di Mosciano offre un insegnamento metodologico: proprio la diffusione che i motivi decorativi potevano avere in più artisti diversi li rende elementi inadeguati per avanzare attribuzioni; queste ultime, di conseguenza, restano operazioni critiche metodologicamente sensate solo se fondate sull'analisi stilistica. Il fiore non è quindi elemento adatto a inficiare l'attribuzione a Duccio della Madonna di Torino, come di recente proposto (De Marchi, 2019), poiché essa è solidamente fondata sui dati stilistici. Peraltro il motivo del fiore è presente non solo

Fig. 15 – Manfredino d'Alberto, *Madonna col Bambino,* particolare. Mosciano, chiesa di S. Andrea.

Fig. 16 – Manfredino d'Alberto, *Ascensione.* Pistoia, chiesa di S. Bartolomeo in Pantano.

31. Si veda da ultimo la ricapitolazione critica e bibliografica in Pisani, 2020, pp. 37-42. La verosimile identificazione dell'anonimo col senese Vanni di Bindo si deve a Carli, 1974, p. 46.
32. Secondo buona parte degli studi già dai tempi della realizzazione della *Maestà* per la chiesa dei Serviti di Siena, come noto realizzata da Coppo di Marcovaldo nel 1261, che sarebbe servita da modello alla *Maestà* di Guido da Siena per S. Domenico; tuttavia – e su questo mi riservo di tornare in altra sede – le relazioni stilistiche tra le due opere sono del tutto inconsistenti, e la vicinanza iconografica e tipologica altrettanto generica.

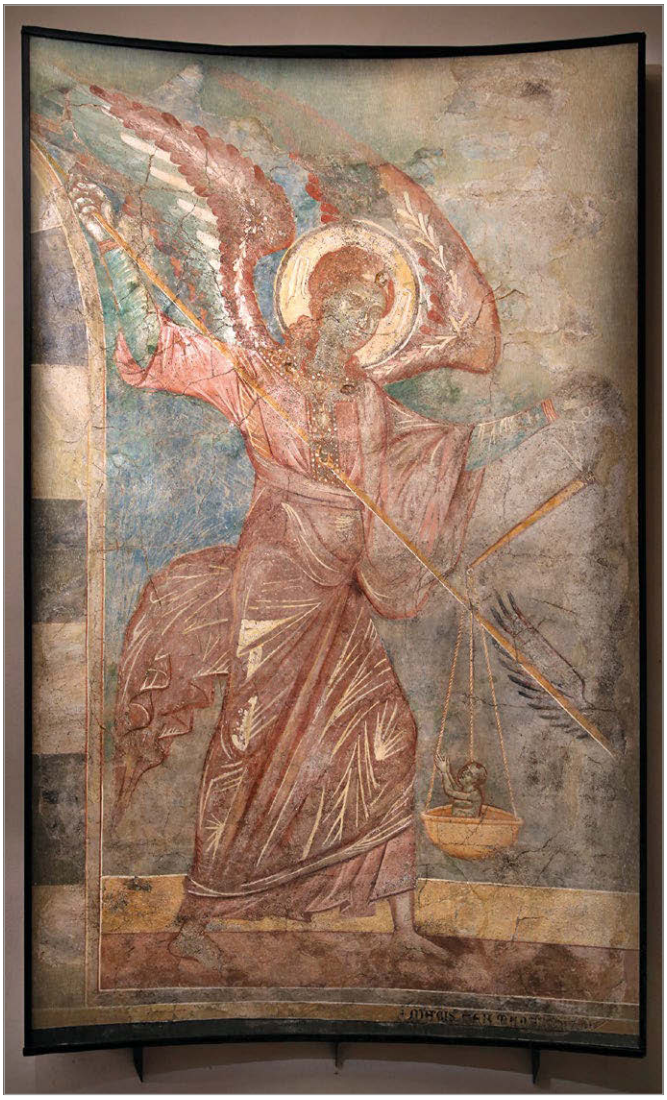

Fig. 17 – Manfredino d'Alberto, *San Michele*. Genova, Museo di S. Agostino.

nelle tavole di Torino e Mosciano, ma anche in altre della fine del Duecento (Pasut, 2003): se dunque esso nacque come 'firma' di Cimabue, divenne presto un motivo di repertorio condiviso dell'ambiente cimabuesco. Ciò deve suggerire allo storico l'accortezza di non cadere in un fraintendimento: quello di interpretare come segno di riconoscimento attribuzionistico un elemento che, per le Madonne Gualino e di Mosciano, è già di derivazione.

Il contesto culturale che si è brevemente riassunto aiuta a inquadrare le coordinate stilistiche della Madonna di Mosciano. Colpisce nell'opera la raffinatezza della stesura pittorica, visibile tanto negli incarnati quanto nei panneggi: nel viso di Maria il colore è steso per sottili filamenti che, seguendone le rotondità, modellano delicatamente la forma restituendo tramite sottili gradazioni il rosato tenue della guancia; il naso o la palpebra superiore sono resi tramite un disegno sicuro dato con colori rosati intorno a cui si addensa il chiaroscuro, il che mostra come il pittore riesca a essere delicato nella stesura delle pennellate e nella scelta dei colori ma anche capace di una resa del volto complessivamente volumetrica. È quanto si può notare negli angeli splendidamente malinconici e anche nel viso del Bambino, pur diminuito dalle integrazioni della parte sinistra, dove tornano identiche le pennellate filamentose che modellano la rotonda morbidezza delle carni, il rosa della guancia e la concreta zona d'ombra tra bocca e mento.

La resa volumetrica degli incarnati, la tecnica della pittura per filamenti e i tipi fisionomici del Bambino e degli angeli mostrano che la lezione di Cimabue è un fatto ineludibile; tuttavia la raffinatezza delle gamme cromatiche indicano che su quella lezione si è innestata la novità di Duccio, la quale interpretava con un surplus di raffinatezza la grandiosità severa di Cimabue: la veste del Bambino di Mosciano, col suo celestino tenue e le pieghe delicate rese a colpi di bianco, o i rosa delicatissimi e trasparenti delle vesti degli angeli, parlano di una conoscenza diretta di Duccio e riportano alla mente la tavolozza sceltissima della Madonna Gualino.

L'attribuzione dell'opera moscianese a Manfredino d'Alberto si basa sul confronto con opere della sua maturità come l'abside di S. Bartolomeo in Pantano a Pistoia (*fig.* 16), realizzato prima del settembre 1283[33], e come gli affreschi superstiti di S. Michele a Fassolo a Genova (*fig.* 17), unica sua opera firmata e di datazione dibattuta[34]. Donati (1972) caratterizzava efficacemente la pittura di Manfredino con la formula di «cimabuismo riformato a forza di colore», a voler indicare che la lezione di Cimabue, per quanto intesa integralmente da Manfredino – al punto da rendere ricorrente l'ipotesi di una presenza del pistoiese sui ponteggi della basilica francescana di Assisi[35] –, era reinterpretata mediante una determinante attenzione alla qualità e alla raffinatezza delle gamme cromatiche, attenzioni già peraltro dello stesso Cimabue (Bellosi, 1998). I colori raffinati e tenui, capaci di rendere la concreta plasticità dell'epidermide e al contempo la leggera trasparenza delle vesti, caratterizzano tanto l'abside di S. Bartolomeo in Pantano quanto la tavola di Mosciano, a indicare una coerenza interna ben verificabile nel percorso dell'artista: una raffinatezza di fondo che lo rendeva ben predisposto ad accogliere le novità di Duccio, le quali peraltro avevano

33. Questo termine cronologico – ben indicato in Monciatti, 2013 – si ricava dal fatto che a quella data Manfredino risulta già aver abbandonato Pistoia per problemi economici e giudiziari; da quel che è dato sapere, il pittore non avrebbe più fatto ritorno nella sua città.
34. Per una discussione più diffusa su questo punto essenziale rimando a Cobuzzi, c.s., in cui peraltro si discute come la Madonna di Mosciano, ultima opera dell'artista, renda poco probabile per gli affreschi genovesi la data del 1292.
35. Ipotesi avanzata da Toesca, 1927, e sviluppata da Marcenaro, 1937.

– come già indicato – un essenziale punto di partenza nella comune lezione cimabuesca.
La Madonna Rucellai con la sua precisa datazione al 1285 ci offre un primo termine cronologico per la Madonna di Mosciano: quest'ultima, reagendo alle innovazioni duccesche che nel modo più clamoroso vennero portate a Firenze con la grande tavola di S. Maria Novella, non può che esserle successiva. Se poi si considera che gli affreschi di S. Michele a Fassolo a Genova si devono datare alla seconda metà degli anni Ottanta, e che in questi, stilisticamente partecipi del momento dell'affresco di S. Bartolomeo in Pantano, è ancora assente il duccismo della Madonna di Mosciano, si dovrà giungere per quest'ultima a una datazione successiva e dunque circoscrivibile al 1290-1295 circa: a conclusione, dunque, del percorso finora conosciuto di Manfredino d'Alberto, da cui andranno espunti gli affreschi genovesi di S. Maria del Carmine e di S. Bartolomeo all'Olivella, recentemente attribuitigli con largo consenso (Di Fabio, 2011), i quali sono privi della qualità della Madonna di Mosciano e delle opere precedenti del pittore e mostrano riferimenti culturali del tutto estranei al rinnovamento duccesco[36].
Una tale datazione può forse aggiungere un'ulteriore suggestione a proposito del ricco bagaglio culturale di quest'opera per tanti versi di estremo rilievo: nello scorcio perfetto del suppedaneo e nella sua sapiente ombreggiatura, ma anche nelle pieghe profonde e concrete che caratterizzano soprattutto la parte sinistra di Maria, può forse immaginarsi una prima fascinazione per le opere del giovane Giotto, sul tipo della Madonna di S. Giorgio alla Costa[37].

4.4 La conformazione originaria e un problema iconografico

In sede di restauro, e nelle riflessioni maturate successivamente, si è posto il problema dell'originaria conformazione della tavola e dei tagli che ha subito. Per comprendere questi aspetti bisogna innanzitutto considerare il fatto che il dipinto doveva essere provvisto di una cornice che girava lungo tutto il perimetro del campo pittorico: il tratto di tavola oggi incongruamente spoglio era quello occupato dalla cornice, una porzione che è parte integrante dell'opera ma che, essendo stata arbitrariamente tagliata nella riproduzione fotografica del citato saggio che illustrava il restauro di Sanpaolesi (1935) è scomparsa in quasi tutte le riproduzioni fotografiche successive. A certificare che in questi punti ci fosse la cornice e non una continuazione della parte dipinta, sta il fatto che la decorazione incisa sul fondo oro è, ad eccezione del lato superiore su cui si tornerà, sostanzialmente integra. La tavola di Mosciano, nel proporre una cornice aggiunta e non ottenuta scavando il piano della tavola, mostra di adeguarsi ai più recenti sviluppi in questo campo (Bartolozzi, 2016); dati i pochi centimetri che presumibilmente occupava, non doveva contenere parti figurate, conforme in ciò alla maggior parte delle tavole dipinte del Duecento italiano e dunque diversa in questo dai prototipi cimabueschi e duccesci[38].

Fig. 18 – Manfredino d'Alberto, *Madonna col Bambino,* ultimo quarto del XIII secolo, in una foto anteriore il restauro del 1935 (Gabinetto fotografico delle Gallerie degli Uffizi).

36. Escludono l'attribuzione a Manfredino De Floriani, 2011, De Marchi, 2015a, che li considera «opera di bottega», e infine chi scrive: Cobuzzi, 2021.
37. Nella vasta bibliografia sull'opera si veda Ciatti, Frosinini, 1995, e da ultimo De Marchi, 2015.
38. Per la cornice della Madonna Rucellai si veda Cämmerer, 1990.

Fig. 19 – Maestro delle Palazze, *Madonna col Bambino tra santi*. Spoleto (PG), Museo nazionale del Ducato.

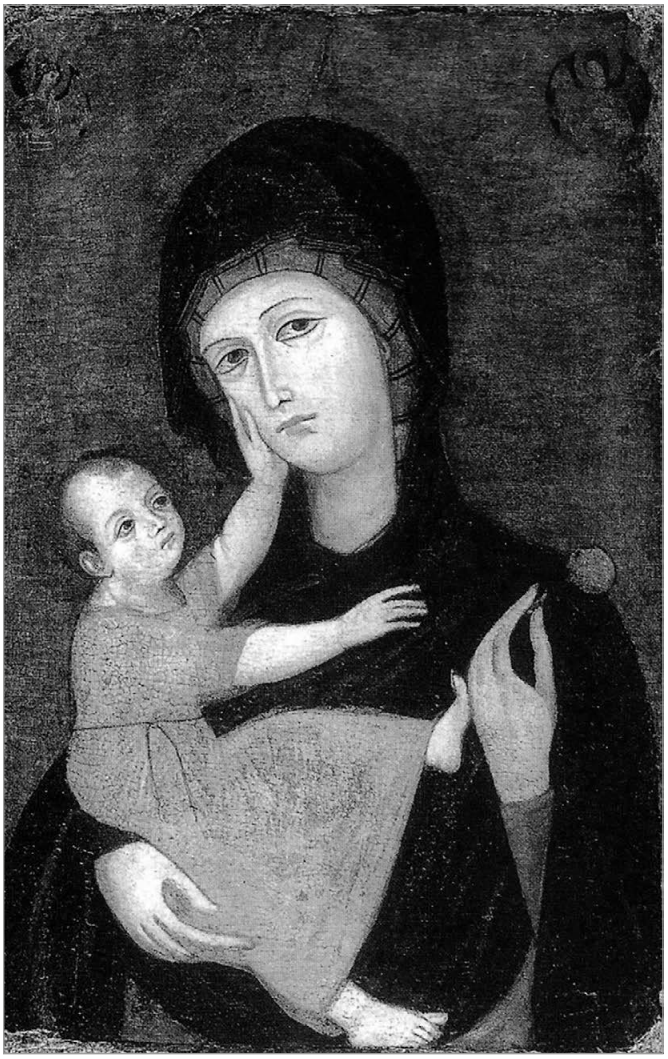

Fig. 20 – Maestro del Crocifisso di San Miniato al Monte, *Madonna col Bambino*. Ubicazione ignota.

Guardando da vicino il lato superiore della tavola, e aiutandosi con foto precedenti il restauro di Sanpaolesi (*fig.* 18) risulta evidente che il campo pittorico in questo punto subì dei danni probabilmente dovuti all'asportazione della cornice: il lato era come smangiucchiato da un lavorio fatto da mani non esperte, cosa d'altronde avvenuta anche per il lato inferiore, dove tre dei quattro piedi del suppedaneo su cui poggiano i piedi di Maria sono leggermente tagliati; nel lato superiore Sanpaolesi completò anche il giro dell'aureola leggermente resecata. La tavola di Mosciano ha avuto nell'asportazione della cornice una vicissitudine sostanzialmente simile a quella della Madonna col Bambino della Collezione Chigi-Saracini di Siena, realizzata dal senese Maestro di Tressa agli inizi del Duecento (Boskovits, 2021, pp. 404-406, scheda 135)[39].

Il problema iconografico della Madonna col Bambino di Mosciano è già stato al centro, come visto, del libro della Sandberg Vavalà e anche in sede di restauro si è posto il problema dell'eventuale oggetto stretto dalla mano sinistra di Maria e verso cui il Bambino si protende. Al di sotto della brutta colomba moderna da lui eliminata, Sanpaolesi trovò tracce di doratura su cui si sovrammette l'azzurro del manto di Maria: poteva trattarsi di un pomo dorato o, in alternativa, di un frutto o di un fiore? E l'oggetto venne poi eliminato per via di un ripensamento della committenza? Purtroppo la visione ravvicinata del dettaglio non ha sciolto i dubbi in merito, ma l'eventualità che in un dipinto duecentesco potesse esserci almeno un disco dorato non sorprende, come testimoniano l'affresco rovinato dello spoletino Maestro delle Palazze (*fig.* 19), all'incirca coevo alla nostra tavola (di Carpegna Falconieri, Fachechi, 2017), dove la Madonna stringe tra indice e pollice un pomo dorato; nella pittura di fine Duecento il tema del dono di Maria al Figlio, e di quest'ultimo attratto da quanto gli viene dato, ricorre in modo più curioso anche nella tavola rubata dell'oratorio di Villa Saletta a Palaia ben restituita al Maestro del Crocifisso di S. Miniato al Monte da Tartuferi (2000), dove

39. Sull'originaria collocazione della tavola all'interno della chiesa di Mosciano si veda, *infra*, Anna Floridia.

Maria sembra quasi dispettosamente allontanare il fiore e con Gesù ancor più animosamente proteso ad afferrarlo (*fig.* 20).
La decisione di togliere l'oggetto dorato deve essere avvenuta all'ultimo momento, quando la composizione era già stata sostanzialmente ultimata: il gesto del bimbo, che si protende ad afferrare qualcosa verso cui è irresistibilmente attratto, e quello della madre, che sembra stringere qualcosa di piccolo tra il pollice e l'indice, ad avviso di chi scrive si spiegano solo in questo modo, e d'altronde, come visto, non rappresenterebbe un *unicum*. Il ripensamento ha comportato un'anomalia iconografica in qualche modo sentita dalla stessa comunità di fedeli: la decisione di aggiungere l'ormai scomparsa colomba acquista un senso compiuto nella prospettiva di restituire al dipinto una coerenza iconografica e dunque cultuale.

M.C.

5. Il restauro

La Madonna di Mosciano ha offerto l'opportunità di confrontarci con un dipinto duecentesco di altissima qualità sotto il profilo storico-artistico, una tavola che, nonostante la sua straordinaria vetustà, è apparsa a una prima sommaria visione in condizioni discrete, con solo qualche alterazione che non fosse da addebitare al fisiologico depauperamento della materia pittorica.
La tavola risponde esattamente ai dettami riportati nel *Libro dell'arte* di Cennino Cennini, dove, fra le altre cose, l'autore descrive le fasi della creazione di una tavola dipinta a fondo oro secondo la tecnica due-trecentesca.
Il supporto è composto dall'unione di due assi in legno di conifera unite a spigolo vivo disposte in senso verticale e privo di traverse di sostegno. Sopra il supporto ligneo è collocata una sottile tela di lino con la funzione di ammortizzare le sollecitazioni nei riguardi degli strati pittorici. La preparazione sovrastante è a gesso e colla e nella zona destinata al fondo oro è presente il bolo rosso. Il colore è una tempera grassa e la realizzazione dei campi cromatici, ma soprattutto dei chiaro-scuri, è ottenuta con passaggi raffinatissimi di sottili pennellate.
Sulla base della documentazione raccolta, la tavola aveva ricevuto in epoca moderna un solo intervento di restauro, quello effettuato nel 1935 sotto la direzione di Piero Sanpaolesi le cui annotazioni costituiscono una preziosa testimonianza per conoscere le condizioni originarie del dipinto (Sanpaolesi, 1935). La nota dello studioso si limita a poche digressioni di carattere storico-artistico, ma offre un'attenta descrizione della tavola prima dell'intervento, chiarendo quindi la metodologia adottata per il restauro, le fasi di pulitura e le ragioni che lo hanno indotto a una scelta drastica come quella di eliminare la colomba bianca nella mano della Vergine.
Le foto d'epoca presenti nella fototeca della Fondazione Zeri hanno offerto materiale utile per indagare, in via preliminare, sulle vicende conservative del dipinto, per valutarne lo stato primitivo e le vistose alterazioni verificatisi nel corso degli ultimi novant'anni. In una di queste immagini era messo in luce il pesante sollevamento dei bordi della tela su cui è apposta l'imprimitura, forse dovuto a un tentativo di trasporto su un supporto tessile non andato a buon fine, oppure all'asportazione di una cornice, interventi di cui però non abbiamo nessuna documentazione (*fig.* 18).
Prima di trasportare l'opera in laboratorio era necessario procedere con un accurato esame visivo. La difficoltà maggiore era rappresentata dalla presenza di un vetro di protezione a totale chiusura della nicchia, profilato e chiuso con una stretta cornice lignea che di fatto sigillava l'alloggiamento del dipinto. Se da un lato questa protezione è stata utile ai fini della sicurezza del dipinto, essa tuttavia per molti anni ha reso l'opera di difficile fruizione, non soltanto per i fedeli ma anche per quanti intendevano approfondire lo studio e la conoscenza di questo importante testo pittorico. Ancor più difficoltoso era un esame tecnico della tavola, dal momento che la sua totale chiusura non consentiva di osservare né il verso né lo spessore del legno.
La semplice rimozione del vetro ha offerto un primo elemento di valutazione, per la presenza di una grande quantità di sporco accumulato all'interno della nicchia, lungo i bordi e sulla cornice di contenimento, segno evidente che questa operazione non era stata effettuata da molti anni. Nonostante il vetro presentasse alcuni fori, le conseguenze di questa prolungata chiusura si sono fatte subito notare: è stata infatti riscontrata in numerose zone del dipinto la presenza di muffe, chiara conseguenza di un microclima all'interno della nicchia del tutto inadeguato a mantenere un gradiente di umidità non dannoso per l'opera, finendo così per favorire l'insorgere di formazioni di muffe. Le efflorescenze erano diffuse su gran parte della superficie e, in particolar modo, avevano interessato le crestine di colore sollevato, incorniciandole ed evidenziando ancora di più la gravità della situazione (*fig.* 21).
Una volta rimosso il dipinto dalla nicchia, l'osservazione diretta ha evidenziato altre problematiche. Tutta la superficie pittorica risultava infatti caratterizzata da increspature dell'imprimitura e del colore, in diverse zone decisamente importanti, tanto da far pensare a un probabile distacco dal supporto ligneo. I sollevamenti più evidenti interessavano soprattutto la testa, la veste rosa della Madonna e la veste del Bambino. Da questo primo esame visivo si è potuto osservare che erano in gran parte coincidenti con le nervature e i nodi del supporto ligneo (*fig.* 22).

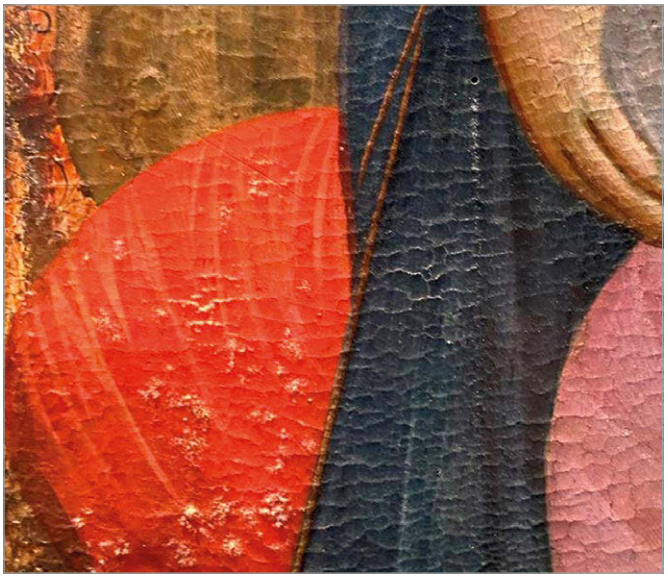

Fig. 21 – Manfredino d'Alberto, *Madonna col Bambino*, part. prima del restauro.

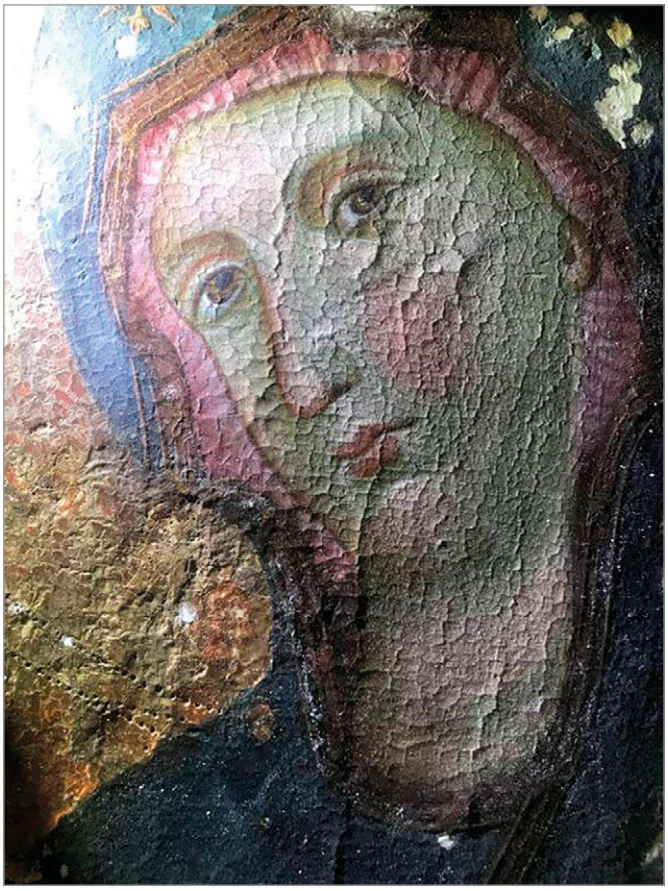

Fig. 22 – Manfredino d'Alberto, *Madonna col Bambino*, part. prima del restauro.

Un altro aspetto emerso è stato un'importante abrasione del fondo dorato e numerosi rifacimenti a foglia oro lungo tutto il bordo superiore. Erano evidenti anche numerosi ritocchi pittorici alterati di piccola entità diffusi su tutta la superficie. L'osservazione dell'opera sotto la fluorescenza agli UV effettuata *in loco* ha poi evidenziato la presenza di un protettivo di origine naturale e soprattutto ha consentito di localizzare con precisione i numerosi ritocchi pittorici. In particolare alcune zone del volto e della testa del Bambino hanno destato la nostra attenzione per la presenza di integrazioni pittoriche eseguite con un tratteggio incrociato 'a reticolo' che forma una sorta di griglia, secondo una tecnica riconducibile alle metodologie frequentemente adottate negli anni Trenta del Novecento.

Il supporto in legno di conifera, composto da due tavole, una larga la quasi totalità dell'opera, l'altra di circa 10 cm, appariva in uno stato di conservazione soddisfacente, non presentando imbarcature o attacchi di insetti xilofagi preoccupanti. Era evidente una spaccatura centrale passante, nervature e segni lasciati dalla presenza di nodi; è stata inoltre notata una mancanza lignea nella parte inferiore, e una fenditura ricollegata con tasselli a farfalla in legno di noce, disposti con l'andamento della fibra contraria. Non si è riscontrata alcuna infestazione di insetti xilofagi. Sempre sul verso abbiamo trovato una sottile foglio di sughero molto annerito e deteriorato, risalente con ogni probabilità al restauro del 1935, apposto forse nel tentativo di isolare l'opera dall'umidità della parete.

La tavola è stata quindi sottoposta alle prime indagini multispettrali: oltre alle foto a luce visibile e radente, sono state eseguite foto sotto la fluorescenza UV, IR, IR falso colore e sotto i raggi X (*figg.* 23-25). Ognuna di queste indagini ha permesso di acquisire preziose informazioni utili alla conoscenza delle tecniche di esecuzione, dello stato di conservazione dell'opera e della presenza di eventuali interventi di restauro precedenti.

Dopo aver trasportato l'opera in laboratorio, la prima operazione eseguita è stata l'asportazione delle muffe, ormai inattive ma diffuse su tutta la superficie, utilizzando pennelli morbidi e microaspiratore. Contemporaneamente a questa operazione è stata verificata la stabilità della materia pittorica, e laddove risultava infragilita sono stati eseguiti consolidamenti puntuali con colletta di pelli, pressione e calore.

Per poter proseguire col restauro del supporto ligneo è stato necessario velinare con Beva in cicloesano e carta giapponese la zona della fenditura per rimuovere in sicurezza al suo interno la vecchia stuccatura e per consentire al restauratore di supporti lignei, Roberto Buda, di intervenire. Questi ha poi asportato i vecchi tasselli a farfalla, riallineato e ricongiunto la fessurazione della tavola con tasselli a sezione triangolare, ricostruito le parti mancanti con legno invecchiato di conifera, posto con l'andamento della fibra parallelo alla struttura lignea originale (*fig.* 26).

Una volta terminato il recupero del supporto è stata stesa della permetrina a pennello in solvente come prevenzione per un eventuale attacco di insetti xilofagi.

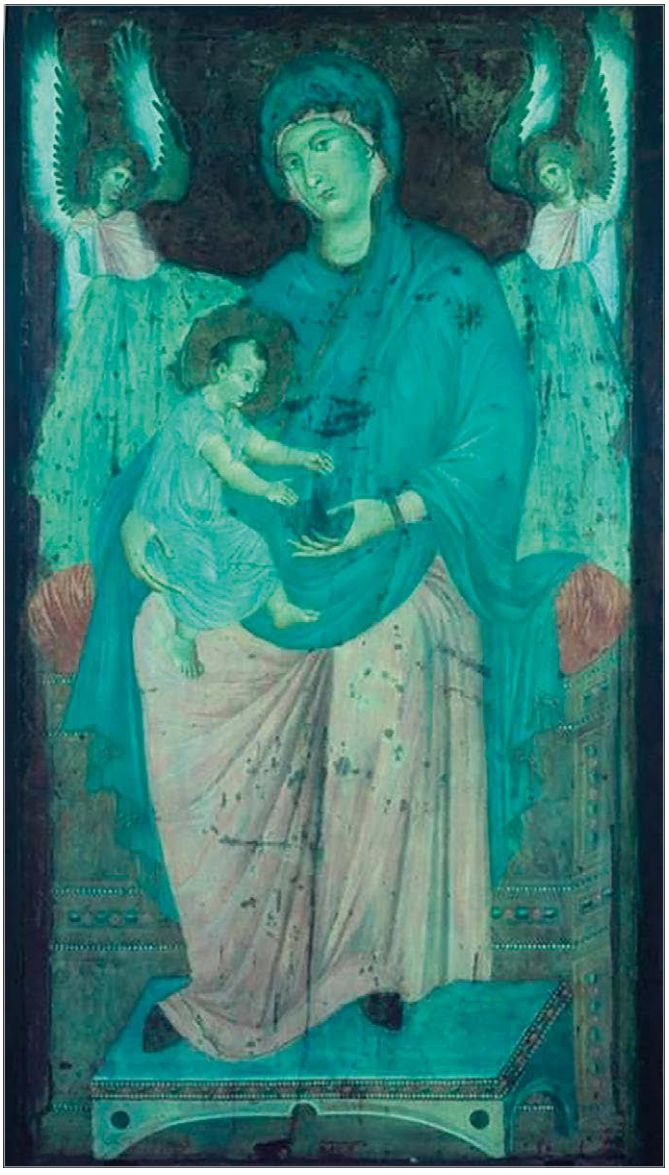

Fig 23 – Manfredino d'Alberto, *Madonna col Bambino*, foto in fluorescenza UV.

Fig. 24 – Manfredino d'Alberto, *Madonna col Bambino*, foto IR.

La tavola così risanata e stabile era pronta per affrontare un intervento di pulitura: inizialmente è stata rimossa la vernice ingiallita più superficiale, non originale, stesa con ogni probabilità durante il citato restauro degli anni Trenta; contestualmente è stato rimosso lo sporco di deposito e i ritocchi pittorici della stessa epoca. Abbiamo utilizzato per tale operazione i solvent-gel contenenti miscele di solventi organici precedentemente testati e macroemulsioni w/o a pH controllato (solvent gel apolare contenente una soluzione tampone chelante).

Con la pulitura è tornata alla luce la sagoma della colomba poggiata sulla mano sinistra della Vergine, sagoma dovuta alle abrasioni provocate dalla rimozione della ridipintura che il Sanpaolesi aveva poi nascosto con un attento ritocco pittorico, come lui stesso riporta nella relazione di restauro. Proprio in questa fase abbiamo notato, come indicava lo stesso Sanpaolesi, che sotto le stuccature vicino alla mano sinistra della Madonna, affioravano dei piccoli frammenti di doratura in cui era riconoscibile anche la preparazione a bolo rosso. Abbiamo quindi eseguito una radiografia della parte interessata per capire se la Vergine tenesse in mano un oggetto, presumibilmente rotondo e d'oro (*fig.* 27).

Tuttavia, sia la radiografia che le altre indagini non sono state in grado di identificare l'oggetto in foglia d'oro che presumibilmente era stato progettato in un primo momento dall'artista, ma poi non mantenuto nella stesura definitiva dell'opera. Con Anna Floridia abbiamo quindi deciso di documentare la presenza della doratura e di richiudere le mancanze con la stuccatura e il ritocco pittorico, riprendendo il colore azzurro della veste.

La pulitura si è estesa anche al fondo oro: è stato rimosso il vecchio protettivo, le patinature ormai alterate in

Fig. 25 – Manfredino d'Alberto, *Madonna col Bambino*, foto IR, falso colore.

Fig. 26 – Manfredino d'Alberto, *Madonna col Bambino*, la parte tergale in fase di restauro.

corrispondenza dei vecchi restauri e lo sporco di deposito che ne offuscava la lucentezza. Anche in questo caso efficace è stata l'azione della macroemulsione w/o che ha agito nel pieno rispetto della delicata superficie a foglia oro molto abrasa.

Una volta riacquistata una corretta lettura sia stilistica che cromatica dell'opera, abbiamo nuovamente effettuato il consolidamento con colletta di pelli di tutte le zone sollevate o decoese, per poi risanare le mancanze con un primo strato di Balsite, resina bicomponente epossidica che, grazie alle sue particolari caratteristiche di elasticità ed inerzia, esercita la funzione di cuscinetto ammortizzante della stuccatura sovrastante.

Su tutte le lacune di preparazione e colore sono state eseguite le stuccature a gesso e colla animale e ricreato lo stesso andamento materico dell'originale sulla loro superficie; in

Fig. 27 – Manfredino d'Alberto, *Madonna col Bambino*, particolare. In fase di restauro.

particolare sul fondo oro sono state ricreate le stesse decorazioni sia con l'uso del bulino che con incisioni che si ispiravano a quelle originali limitrofe.
Siamo quindi passate all'intervento di ritocco pittorico finalizzato al recupero della totale leggibilità sia stilistica che cromatica dell'opera. Abbiamo eseguito sulle lacune, in corrispondenza dei campi cromatici, delle basi a tempera e su quelle in prossimità della doratura abbiamo steso un bolo del colore più simile possibile all'originale.
Abbiamo reintegrato la doratura del fondo oro utilizzando oro in foglia 23 K 3/4 sulle lacune precedentemente trattate col bolo, mentre sulle consunzioni, sulle alterazioni di vecchi restauri e sulla foglia appena messa abbiamo eseguito velature e reintegrazioni a tratteggio utilizzando acquerelli ed oro in conchiglia. L'intera opera è stata quindi verniciata a pennello con vernice trasparente ad alta stabilità (resina aldeidica) e successivamente il ritocco pittorico è stato portato a termine con velature di colori a vernice, con tecnica ad imitazione sulle lacune più piccole e con tecnica a tratteggio su quelle più estese.
La tavola a restauro ultimato è stata riposta nella sua vecchia collocazione. Eliminato il vetro protettivo, che aveva impedito la formazione di un adeguato microclima, la tavola è stata alloggiata nella nicchia facendo attenzione a che ci fosse sufficiente spazio tra il dipinto ed il muro per permettere una corretta areazione.

P.M., S.C.

Riferimenti bibliografici

Aa.Vv. (1990). *La Maestà di Duccio restaurata* (Gli Uffizi. Studi e Ricerche 6). Firenze: Centro Di.

Bacchi A. (1985). Pittura del Duecento e del Trecento nel Pistoiese. In: Castelnuovo E., a cura di, *La pittura in Italia. Le origini.* Milano: Mondadori Electa, pp. 273-282.

Bagnoli A., Bartalini R., Bellosi L., Laclotte M., a cura di (2003). *Duccio. Siena fra tradizione bizantina e mondo gotico*. Cinisello Balsamo (MI): Silvana.

Bartolozzi E. (2016). Dal supporto "scavato" del Paliotto di San Zanobi al riconoscimento di una vera e propria tipologia costruttiva. In: Ciatti M., Rossi Scarzanella C., a cura di, *"Fatta dell'olmo della piazza". Il restauro del Paliotto di San Zanobi*. Firenze: Edifir, pp. 69-80.

Bellosi L. (1985). *La pecora di Giotto*. Torino: Einaudi.

Bellosi L. (1991). Per un contesto cimabuesco senese: Rinaldo da Siena e Guido di Graziano. *Prospettiva* 62, pp. 15-28.

Bellosi L. (1998). *Cimabue*. Milano: Motta.

Bellosi L. (2003). Il percorso di Duccio. In: Bagnoli A., Bartalini R., Bellosi L., Laclotte M., a cura di, *Duccio. Siena fra tradizione bizantina e mondo gotico*. Cinisello Balsamo (MI): Silvana, pp. 102-129.

Bellosi L. (2003a). Duccio di Buoninsegna. Madonna col Bambino. In: Bagnoli A., Bartalini R., Bellosi L., Laclotte M., a cura di, *Duccio. Siena fra tradizione bizantina e mondo gotico*. Cinisello Balsamo (MI): Silvana, pp. 142-145.

Belting H. (1982). The "Byzantine" Madonnas. New facts about their Italian origin and some observations on Duccio. *Studies in history of art* 12, pp. 7-22.

Bicchi A., Bicchi C., Cialdai S., Innocenti A., a cura di (2023). *Pulcherrima Testimonia. Tesori nascosti dell'Arcidiocesi di Firenze*. Catalogo della mostra (Firenze, Basilica di San Lorenzo, Salone di Donatello, 7 dicembre 2023-8 settembre 2024). Firenze: Edifir.

Bologna F. (1960). Ciò che resta di un capolavoro giovanile di Duccio (nuovi studi sulla formazione del maestro). *Paragone* 125, pp. 3-31.

Bologna F. (1983). The crowning disc of a Duecento Crucifixion and other points relevant to Duccio's relationship to Cimabue. *The Burlington Magazine* CXXV, pp. 330-340.

Bologna F. (2004). Duccio e Assisi, Duccio ad Assisi. Gli esordi di Duccio di Buoninsegna, a proposito della mostra di Siena. *Confronto* 3-4, pp. 33-99.

Boskovits M. (1976). *Cimabue e i precursori di Giotto: affreschi, mosaici e tavole*. Firenze: Scala Istituto Fotografico Editoriale.

Boskovits M. (2021). *A critical and historical corpus of Florentine ainting. Mediaeval panel painting in Tuscany. 12th to 13th century. A Supplement*. Firenze: Giunti.

Caciorgna M., Guerrini R., Lorenzoni M., a cura di (2007). *Oculus Cordis. La vetrata di Duccio. Stile, iconografia, indagini tecniche, restauro*. Atti del convegno (Siena, Spedale di Santa Maria della Scala, 29 settembre 2005). Ospedaletto (PI): Pacini.

Cämmerer M. (1990). La cornice della Madonna Rucellai. In: Aa.Vv., *La Maestà di Duccio restaurata* (Gli Uffizi. Studi e Ricerche 6). Firenze: Centro Di, pp. 47-55.

Carli E. (1946). *Vetrata duccesca*. Firenze: Electa.

Carli E. (1974). *Il Museo di Pisa*. Pisa: Pacini.

Carli E. (1981). *La pittura senese del Trecento*. Milano: Mondadori Electa.

Carocci G. (1907). *I dintorni di Firenze.* II. *Sulla sinistra dell'Arno*. Firenze: Galletti e Cocci.

Ciatti M., Frosinini S., a cura di (1995). *La Madonna di San Giorgio alla Costa di Giotto. Studi e restauro*. Firenze: Edifir.

Cobuzzi M. (2021). Riflessioni dalla mostra *Medioevo a Pistoia*. Temi di scultura e pittura pistoiese tra Romanico e Gotico. *Bullettino storico pistoiese* CXXIII, III, LVI, pp. 9-42.

Cobuzzi M. (2022). Scheda 23. In: Meneghetti M.L., Monciatti A., Resconi S., a cura di, *Con gli occhi di Dante. L'Italia artistica nell'età della Commedia*. Catalogo della mostra (Roma, Palazzina dell'Auditorium, Villa Farnesina, 26 marzo-25 giugno 2022). Roma: Accademia Nazionale dei Lincei, pp. 232-235.

Cobuzzi M. (c.s.). La maturità di Manfredino d'Alberto da Pistoia a Genova, tra Cimabue e Duccio. *Studi di storia dell'arte*, in corso di stampa.

De Floriani A. (2011). Genova fra apporti bizantini e innovazioni toscane. In: Algeri G., De Floriani A., *La pittura in Liguria: il Medioevo.* Genova: De Ferrari, pp. 97-129.

De Marchi A. (2015). Duccio e Giotto, un abbrivio sconvolgente per la decorazione del tempio domenicano ancora *in fieri*. In: De Marchi A., a cura di, *Santa Maria Novella. La Basilica e il Convento*. I. *Dalla fondazione al tardogotico.* Firenze: Mandragora, pp. 125-155.

De Marchi A. (2015a). Un insolito polittico domenicano e uno sguardo fresco sulla pittura ligure del primo Trecento. *Paragone* LXVI, III, 121 (783), pp. 3-23.

De Marchi A. (2015b). La figura e il trono: la Madonna di San Giorgio alla Costa risarcita. In: Romano S., Petraroia P., a cura di, *Giotto, l'Italia*. Catalogo della mostra (Milano, Palazzo Reale, 2 settembre 2015-10 gennaio 2016). Milano: Electa, pp. 42-53.

De Marchi A. (2019). "Il bel colore gemmato su fondo d'oro". La collezione di Riccardo Gualino fra il castello di Cereseto e la casa di via Galliari, gli acquisti di "primitivi" prima e dopo Lionello Venturi. In: Bava A., Bertolino G., a cura di, *I mondi di Riccardo Gualino collezionista e imprenditore*. Catalogo della mostra (Torino, Musei Reali, Sale Chiablese, 7 giugno-3 novembre 2019). Torino: Allemandi, pp. 111-125.

di Carpegna Falconieri T., Fachechi M.G., a cura di (2017). *Gli affreschi delle Palazze. Una storia fra Umbria e America*. Roma: Cangemi.

Di Fabio C. (2011). Gli affreschi di Manfredino e altri documenti genovesi di cultura figurativa "assisiate". *Bollettino d'Arte* VI, XCVI, pp. 83-132.

Donati P.P. (1972). Il punto su Manfredino d'Alberto. *Bollettino d'Arte* V, LVII, pp. 144-153.

Fiaschi F. (2003). *Archeologia a Scandicci. 3. Le strade della Lega di Torri in Val di Pesa nel Cinquecento*. Firenze: Aletheia.

Floridia A., Mariotti P., Cappelli S. (2021). Il restauro della croce dipinta di S. Stefano a Paterno (Bagno a Ripoli, Firenze). *Tutela & Restauro 2021*, pp. 215-224.

Garrison E.B. (1949). *Italian romanesque panel painting. An illustrade index*. Firenze: Olschki.

Garrison E.B. (1951). Addenda ad Indicem (I). *Bollettino d'Arte* IV, XXXVI, pp. 206-210.

Gravina L. (1940). *Mosciano e La Roveta (Comune di Scandicci). Ricordi storici dal 1054 al 1940*. Firenze: Gravina.

Lamberini D., a cura di (1990). *Scandicci. Itinerari storico-artistici nei dintorni di Firenze*. Firenze: Ponte alle Grazie.

Longhi R. (1948). Giudizio sul duecento. *Proporzioni* 2, pp. 5-54.

Longhi R. (1951). Prima Cimabue, poi Duccio. *Paragone* 23, pp. 8-13.

Longhi R. (1974). Giudizio sul duecento. In: Longhi R., *Giudizio sul Duecento e ricerche nell'Italia centrale: 1939-1970*. Firenze: Sansoni.

Maginnis H.B.J. (1994). Duccio's Rucellai Madonna and the origins of Florentine painting. *Gazette des beaux-arts* 6, 123, pp. 147-164.

Marcenaro C. (1937). Manfredino d'Alberto. *L'Arte* 8, 40, pp. 110-132.

Marques L. (1987). *La peinture du Duecento en Italie centrale.* Paris: Picard.

Mason Perkins F. (1916). Due quadri inediti. *Rassegna d'arte* I, 16, pp. 121-122.

Monciatti A. (2010). *Alle origini dell'arte nostra. La mostra giottesca del 1937 a Firenze*. Milano: Il Saggiatore.

Monciatti A. (2013). Pitture murali, mosaici e vetrate. In: Collareta M., a cura di, *Visibile parlare. Le arti nella Toscana medievale.* Firenze: Edifir, pp. 189-215.

Monciatti A. (2022). La croce dipinta del Museo dell'Accademia Etrusca restaurata. In: Curzi G., D'Alberto C., D'Attanasio M., Manzari F., Paone S., a cura di, *Storia dell'arte on the road. Studi in onore di Alessandro Tomei.* Roma: Campisano, pp. 151-155.

Neri Lusanna E. (1992). Santa Maria a Ripalta. Nuove testimonianze figurative nella cultura artistica medievale a Pistoia. In: Neri Lusanna E., Ruschi P., *Santa Maria a Ripalta. Aspetti della cultura artistica medievale a Pistoia*. Firenze: Edam, pp. 31-52.

Neri Lusanna E. (2021). Oltre il dipinto e tra i margini: alle origini di Manfredino da Pistoia. In: Ameri G., a cura di, *Al di là del testo e fra i margini. Studi di storia dell'arte in ricordo di Anna De Floriani*. Genova: Sagep, pp. 114-125.

Pasut F. (2003). *Ornamental Painting in Italy (1250-1310). An illustrated index*. Corpus of Florentine Painting. Firenze: Giunti.

Pisani L. (2020). *Francesco Traini e la pittura a Pisa nella prima metà del Trecento*. Cinisello Balsamo (MI): Silvana.

Ragionieri G. (2003). Duccio di Buoninsegna. Madonna col Bambino e due Angeli (Madonna Gualino). In: Bagnoli A., Bartalini R., Bellosi L., Laclotte M., a cura di, *Duccio. Siena fra tradizione bizantina e mondo gotico*. Cinisello Balsamo (MI): Silvana, p. 136.

Repetti E. (1839). *Dizionario geografico fisico storico della Toscana*. III. Firenze: A. Tofani.

Sandberg Vavalà E. (1934). *L'iconografia della Madonna col Bambino nella pittura italiana del Dugento*. Siena: Bonsignori.

Sanpaolesi P. (1935). Il restauro della Madonna dugentesca della chiesa di Mosciano – Firenze. *Bollettino d'Arte* 3, 28, pp. 470-474.

Santoni L. (1847). *Notizie storiche riguardanti le chiese dell'Arcidiocesi di Firenze tratte da diversi autori*. Firenze: tip. Gio. Mazzoni.

Sinibaldi G., Brunetti G., a cura di (1943). *Pittura italiana del Duecento e del Trecento. Catalogo della mostra giottesca di Firenze del 1937.* Firenze: Sansoni.

Skaug E.S. (2008). Siena, e non la Lombardia. Giovanni da Milano tra il 1346 e il 1363. In: Parenti S., a cura di, *Giovanni da Milano. Capolavori del gotico fra Lombardia e Toscana*. Catalogo della mostra (Firenze, Galleria dell'Accademia, 10 giugno-2 novembre 2008). Firenze: Giunti, pp. 103-113.

Tartuferi A. (1990). *La pittura a Firenze nel Duecento*. Firenze: Bruschi.

Tartuferi A. (2000). Una Madonna col Bambino e alcune note di pittura fiorentina del Duecento. *Arte cristiana* LXXXVIII, 796, pp. 13-18.

Tartuferi A. (2021). Scheda 22. In: Tartuferi A., Neri Lusanna E., Labriola A., a cura di, *Medioevo a Pistoia. Crocevia d'artisti fra Romanico e Gotico*. Catalogo della mostra (Pistoia, Antico Palazzo dei Vescovi/ Museo Civico, 27 novembre 2021-8 maggio 2022). Firenze: Mandragora, p. 200.

Toesca P. (1927). *Il Medioevo.* Torino: Utet.

Volpe C. (1954). Preistoria di Duccio. *Paragone* 5, 49, pp. 4-22.