

NUOVI STUDI

24

RIVISTA DI ARTE ANTICA E MODERNA

NUOVI STUDI

RIVISTA DI ARTE ANTICA E MODERNA

24



2018-2019 anni XXIII-XXIV

REDAZIONE

ANDREA BACCHI DANIELE BENATI ANDREA DE MARCHI FRANCESCO FRANGI
GIANCARLO GENTILINI ALESSANDRO MORANDOTTI

SEGRETERIA DI REDAZIONE

ODETTE D'ALBO

COMITATO CONSULTIVO INTERNAZIONALE

KEITH CHRISTIANSEN EVERETT FAHY MICHEL LACLOTTE JENNIFER MONTAGU
MAURO NATALE SERENA ROMANO ERICH SCHLEIER ANNE MARKHAM SCHULZ

TABULA GRATULATORIA

Silvana Bareggi Antonio Barletta Ezio Benappi Duccio Bencini e Irene Pasti Bencini
Luigi Buttazzoni e Roeland Kollewijn Maurizio Canesso Carlo Cavalleri
Giancarlo e Andrea Ciaroni Ferdinando Colombo Giovanni Cova Minotti
Gerolamo Etro Gianni e Cristina Fava Paola Ferrari
Enrico Frascione con Federico e Sasha Gandolfi Vannini Marco Galliani, Profilati spa
Matteo Lampertico Deborah Lentini e Salvatore Giamblanco Silvano Lodi jr.
Mario, Ruggero e Marco Longari Jacopo Lorenzelli Andrea Lullo e Andreas Pampoulides
Sascha Mehringer Alfredo e Fabrizio Moretti Maurizio Nobile Gianna Nunziati
Carlo Orsi Walter Padovani Andreas Pittas Giovanna Poletti Spadafora
Huberto Poletti Davide Sada Alvaro Saieh Simonpietro Salini Giovanni Sarti
Tiziana Sassoli Pier Francesco Savelli Mario Scaglia, Sit spa Rob e Paul Smeets
Gian Enzo Sperone Carlo Virgilio e Stefano Grandesso Marco Voena

Si ringrazia per il sostegno
Intesa Sanpaolo

© 2019 TIPOGRAFIA EDITRICE TEMI S.A.S. - *Tutti i diritti riservati*

Direttore responsabile: Luca Bacchi

Direttore editoriale: Alessandro Morandotti

Registrazione nr. 912 presso il Tribunale di Trento

Pubblicazione annuale. Euro 60,00

Progetto grafico: Paolo Fiumi e Gabriele Weber. Realizzazione a cura della redazione

Selezioni colore e bicromia: per conto di Tipografia Editrice TEMI - Trento

Redazione: 20121 Milano - Via Fatebenefratelli, 5 - Tel. 335 5236681

Distribuzione e abbonamenti: Libro Co. Italia, 50026 San Casciano V.P. (Firenze)

Tel. 055/8228461 Fax 055/8228462 e-mail: massimo@libroco.it

ISBN 978-88-99910-25-9

INDICE

- 5
STEFANIA BUGANZA, ALESSIO CAPORALI
L'oratorio della Santa Croce di Scarlino
e la sua decorazione:
un'aggiunta alla pittura senese
del primo Quattrocento
- 27
MASSIMILIANO CALDERA, ANDREA FIORE
Un fiorentino alla 'porta occidentale d'Italia':
la *Visione di san Bernardo*
di Raffaele de' Rossi da Finalborgo a Mosca
- 43
RICCARDO NALDI
Andrea Ferrucci a Pistoia.
Una cornice per il *Crocifisso*
di Giovanni Pisano in Santa Maria a Ripalta,
poi in Sant'Andrea
- 59
MARCELLO CALOGERO
Per i busti ritratto in marmo
di Alfonso Lombardi
(con una proposta per il perduto *Carlo V* e
una lettera del cardinale Innocenzo Cibo)
- 79
SILVIO LEYDI
Due altari gemelli in acciaio
del secondo Cinquecento milanese
- 93
CLARA SEGHESSIO
Andrea Rivalta, Andrea Rinaldi
e il monumento equestre
dedicato a Emanuele Filiberto di Savoia
- 111
FRANCESCA BALDASSARI
Un nuovo dipinto per François Colombe,
caravaggesco lorenese
- 115
ROBERTA COLASANTO
Luigi Scaramuccia pittore (1621-1680)
- 133
NICOLA CIARLO
Ercole che lotta con il Centauro:
un'aggiunta al catalogo di Giovanni Baratta
con una digressione sulla collezione Guerrini
- 141
SUSANNA ZANUSO
"Scuola del Bernini" in Lombardia:
l'esordio di Carlo Beretta e nuove opere
per Carlo Francesco Mellone
- 147
MARIO EPIFANI
Presenze foreste in Piemonte/1:
Luca Giordano a Torino
- 153
MARIO EPIFANI
Presenze foreste in Piemonte/2:
una pala ritrovata di Giuseppe Passeri ad Asti
- 161
ANDREA DI LORENZO
Novità per Giacomo Ceruti disegnatore:
i ritratti di Alberico
e Ludovico Barbiano di Belgioioso
- 171
ABSTRACTS

*L'ORATORIO DELLA SANTA CROCE DI SCARLINO
E LA SUA DECORAZIONE: UN'AGGIUNTA ALLA PITTURA SENESE
DEL PRIMO QUATTROCENTO*

Questo contributo rende nota una significativa scoperta nel campo della pittura senese della prima metà del Quattrocento avvenuta a Scarlino, borgo della Maremma grossetana, un territorio che per le sue martoriare vicende storiche – tra guerre ed epidemie – conserva un patrimonio artistico basso-medievale (specialmente quello pittorico) molto depauperato, tolti alcuni significativi ma rari casi (Massa Marittima, Montemerano per citare i maggiori). L'affresco ritrovato, di notevoli dimensioni, raffigura una affollata *Crocifissione* e si è preservato nella sua parte inferiore, privo delle tre croci. È corredato da un'iscrizione che ne certifica la data di realizzazione: 11 maggio 1437 (*more pisano*, quindi 1436). Si trova in uno stabile posto nei pressi della rocca medievale di Scarlino, oggi di proprietà privata, ma anticamente sede di una confraternita di flagellanti dedicata alla Santa Croce. 6. 1.

Lo studio dell'affresco, dell'edificio che lo ospita e della storia della confraternita che lo ha commissionato nel XV secolo è stato affrontato dagli autori distintamente per le proprie specifiche competenze, condividendo però la complessa ricerca archivistica, svolta negli istituti toscani che ospitano le *disiecta membra* documentarie del passato di Scarlino. A Stefania Buganza spetta la prima sezione di questo saggio, dedicata alla storia quattrocentesca del borgo e dell'oratorio della Santa Croce e alla presentazione dell'affresco ritrovato; Alessio Caporali è invece autore della seconda parte dell'articolo, che si concentra sulle vicende occorse alla confraternita in età moderna e indaga – sulla scorta della documentazione archivistica e dell'analisi delle strutture murarie – l'architettura dell'oratorio.

Scarlino nella prima metà del XV secolo, la confraternita della Santa Croce e il suo affresco

Prima di entrare *in medias res* e presentare l'affresco ritrovato, conviene affrontare una breve, ma doverosa, contestualizzazione storico-geografica.

Scarlino ¹, oggi delizioso borgo maremmano dalla crescente vocazione turistica, connotato peculiarmente dalle rovine della rocca, dall'ampia area archeologica messa in luce e indagata qualche decennio fa da Riccardo Francovich ² e da un tessuto urbanistico medievale ancora ben leggibile, era nel Quattrocento la seconda città dello Stato di Piombino ³, creato nel 1399 da Gherardo Appiani con il denaro lucrato dalla vendita a Gian Galeazzo Visconti della città di Pisa. La piccola ma strategica signoria, passata in età moderna ai Ludovisi, Boncompagni-Ludovisi, Bonaparte Baciocchi e infine confluita nel Granducato di Toscana a seguito del Congresso di Vienna, comprendeva la costa a sud di Piombino, fino alle porte di Castiglione della

Pescaia, le isole di Pianosa, Montecristo ed Elba, e una parte di entroterra, con Scarlino, appunto, Populonia e Suvereto, tutti territori in precedenza di spettanza pisana ⁴.

Nel corso della prima metà del Quattrocento, periodo storico sul quale conviene ora concentrarsi, i signori di Piombino seppero consolidare il proprio potere, difendendosi con scaltrezza ed efficacia dalle mire di Siena e di Firenze. Particolarmente importante fu, alla morte precoce del fondatore della signoria (1404), la reggenza della moglie Paola Colonna, sorella di papa Martino V, vero *deus ex machina* della politica degli Appiani nella prima metà del XV secolo. Per quanto parte integrante della signoria di Piombino, Scarlino continuò a mantenere lungo il primo Quattrocento e oltre le forme dell'antico governo comunale, con un podestà e un sistema di consigli ⁵.

Nella complessa suddivisione diocesana della Maremma, la zona meridionale dello Stato di Piombino, in particolare con i centri di Buriano e Scarlino, era sottoposta alla mensa vescovile di Grosseto, che nel 1138 aveva ereditato il territorio dell'antica diocesi di Roselle ⁶ ed era governata, negli anni che interessano lo specifico argomento di questo studio, da una figura di grande spicco pastorale e artistico: il cardinale Antonio Casini (1427-1439), raffinato committente di Jacopo della Quercia, Masaccio e Sassetta ⁷.

Diviso in tre terzi (superiore, di mezzo e inferiore), Scarlino era dotato nel Basso Medioevo e nella prima età moderna di un numero notevole di edifici religiosi, tra i quali conviene qui ricordare almeno i principali ⁸: la pieve dedicata ai Santi Donato e Michele, nel terziere inferiore, dal Trecento insediamento degli eremitani, scelto in modo preferenziale dalla comunità scarlinese come luogo di sepoltura (lo stesso signore di Piombino Iacopo III Appiani vi fece allestire nel 1471 da Andrea Guardi la tomba per i propri figli Vanni ed Emanuele); la parrocchia di San Martino, nel terziere superiore, presso l'area castellana, nella cui cura si trovava l'oratorio della Santa Croce; la chiesa di Sant'Andrea, collocata entro la rocca; le chiese di Santa Maria e Sant'Antonio, entro e fuori le mura, legate agli antichi ospedali cittadini; il convento di San Bernardino di Monte di Muro, posto sulla collina che fronteggia il borgo in direzione del mare, oggi in rovina, ma un tempo fiorente insediamento dei francescani osservanti, famoso a metà Quattrocento per l'operato del beato Tomma da Scarlino ⁹.

All'altezza cronologica del 1576, data della visita apostolica di Francesco Bossi alla diocesi di Grosseto ¹⁰, fonte imprescindibile – insieme alla più tarda *Storia ecclesiastica della città e diocesi di Grosseto* di Francesco Anichini ¹¹ – per ricostruire le vicende antiche di tanti insediamenti religiosi maremmani oggi pressoché privi di documentazione, a Scarlino erano operanti anche tre confraternite: quella della Carità e del Corpo di Cristo, allora di recente fondazione, quella di Santa Maria, che la visita ricorda istituita nel 1430 ¹², e quella più antica della Santa Croce, sulla quale conviene ora soffermarsi. Indicazioni utili per corroborare la fondazione medievale della confraternita – le cui prime attestazioni certe si datano tra gli anni quaranta del Quattrocento e l'inizio del Cinquecento ¹³ – si desumono proprio dalla visita apostolica del 1576. Nella sezione relativa all'interrogatorio dei due priori e del camerario che gestivano il sodalizio, si ricorda infatti che “schola fundata est iam supra omnium memoriam et quidam coeperant inter se collegiatim convenire in ecclesia supradicta ad orandum, et audiendum sacrum, et ad psallendum divinum

officium”, conferendo quindi evidenza alla remota fondazione della “sodalitas”¹⁴. Una conferma in questo senso viene anche dal portale dell’oratorio¹⁵, che reca scolpita sull’architrave una croce pomata, di sicura origine pisana, quindi indizio di una fondazione anteriore alla presa di potere degli Appiani, quando Scarlino era parte dei territori della Repubblica marinara. 2.

La confraternita, flagellante e stauologica, doveva risalire probabilmente al Trecento, come tante altre di identica dedicazione documentatamente fondate in Toscana nello stesso secolo, sulla scia dell’affermazione del movimento dei disciplinati, originatosi nel 1260¹⁶.

Nella prima metà del XV secolo, negli anni difficili ma fecondi del giovane Iacopo Appiani e di Paola Colonna, quando la documentazione sopravvissuta ricorda un discreto fermento decorativo nel borgo scarlinese¹⁷, i confratelli della Santa Croce decisero di far affrescare la parete di fondo del loro oratorio con una monumentale *Crocifissione*, che non possiamo escludere fosse parte di un ciclo dedicato alla Passione di Cristo. 6.

Si fatica a delineare la storia successiva del dipinto, con le scarse fonti a nostra disposizione. Nel 1576, all’epoca della citata visita apostolica, la “sodalitas Sancte Crucis” di Scarlino, che poteva esibire delle “regulas et constitutiones non approbatas ab ordinario”, contestualmente corrette in qualche punto, aveva un altare “amplum in forma et ornatum rebus necessariis, [...] iconam habens pulchram et predellam decentem [...]”. Soddisfaceva quindi alle norme post-tridentine, mostrando un altare di fattura evidentemente abbastanza recente e una ancona bella, o almeno tale agli occhi dell’estensore della visita, con buona probabilità riconoscibile nella tavola di primo Cinquecento con il *Volto Santo tra i Santi Rocco e Girolamo adorato da due confratelli bianchi* conservata dall’inizio del XX secolo presso la locale chiesa di San Donato¹⁸. I muri dell’oratorio, precisa il testo della visita, erano “incrustati”, decorati quindi, non sappiamo se con pitture di poco conto (ornamentali, votive), oppure con un più articolato ciclo della Passione di Cristo culminante nella *Crocifissione* sopravvissuta. I decreti emanati a seguito della visita chiedono significativamente di intonacare le pareti entro un anno (“parietes ad annum dealbentur”), forse per le cattive condizioni conservative delle pitture¹⁹. 26.

Poche notizie illuminano la decorazione dell’oratorio tra Sei e Settecento²⁰: nel 1637 la confraternita, che esibisce ancora dei capitoli “male scritti e non approvati”, “ha un solo altare coll’immagine del Crocifisso”, probabilmente la ricordata tavola cinquecentesca oggi in San Donato. Nei decreti della visita pastorale del 1701 si chiede invece “ut denuo pingatur imago Crucifixi in vertice altaris existens” e non è chiaro se ci si riferisca, come è più probabile, ad una croce lignea posta sulla sommità dell’altare o all’ammalorata *Crocifissione* affrescata al di sopra dello stesso. La possibilità che l’affresco oggi riemerso fosse ancora visibile nel Settecento è in ogni modo molto alta, per un particolare motivo: l’iscrizione con la data 1437 scoperta durante i restauri al di sotto del pavimento inserito a tramezzare la stanza è infatti realizzata a secco e non reca alcun segno di scialbo; lo stesso accade anche ad alcuni frammenti pittorici ritrovati, nella stessa occasione, nelle buche pontaiie della tramezzatura superiore, che mostrano ancora tracce consistenti di azzurrite, stesa a secco sul morellone di preparazione. Ciò significa che l’affresco cominciò ad essere intonacato a seguito delle trasformazioni impresse al vasto ambiente: o nella seconda metà del Settecento, quando fu adattato all’uso di fienile, o successivamente, nei decenni cen-

trali dell'Ottocento, con la creazione delle unità abitative ²¹. Per questo motivo, il murale riemerso non presenta segni di picchettature, che avrebbe invece mostrato, se fosse stato scialbato per far posto ad una nuova decorazione.

È dopo anni di usi privati e impropri, nel tardo XIX secolo o più sicuramente al principio di quello successivo, che qualche frammento di pittura comincia ad occhieggiare dal muro dell'antica chiesa della Santa Croce. Già nel decreto di vincolo emesso nel 1920 dalla Soprintendenza di Siena e Grosseto si menziona infatti la presenza di pitture, evidentemente fatte riemergere dal muro con tecnica amatoriale negli anni precedenti ²².

Il primo a ricordare a stampa l'esistenza di due ampi frammenti pittorici, con *San Giovanni e le Marie* e i *Sacerdoti ebrei*, è nel 1985 Mario Barberini nel suo volume monografico su Scarlino ²³. Nel 1989 gli stessi frammenti sono commentati in una guida al territorio scarlinese, nella quale per la prima volta vengono attribuiti a Nanni di Pietro, fondandosi sul confronto con la *Annunciazione* di San Pietro a Ovile a Siena (oggi nel locale Museo Diocesano), in quegli anni ancora considerata – sulla scorta delle aperture di John Pope-Hennessy – opera di collaborazione tra il fratello del Vecchietta e Matteo di Giovanni ²⁴. La notizia è riproposta nel 1995 nella *Guida storico-artistica alla Maremma* curata da Bruno Santi e rimbalza nella bibliografia locale di vocazione turistica e in quella dedicata al patrimonio artistico di Piombino e della Maremma (ricordo in particolare i recenti interventi di Cristina Bernazzi e Patrizia Scapin) fino ai giorni nostri ²⁵.

Per lunghi anni, prima dell'acquisto da parte dell'attuale proprietario, la porzione di caseggiato che ospita l'affresco è stata abitata da Luigi Novelli (da cui il nome di Casa Novelli con cui l'oratorio della Santa Croce è menzionato nella scarna bibliografia sunteggiata poco sopra), figura degna di un romanzo neorealista, di cui va almeno ricordato il breve rapporto epistolare con Pier Paolo Pasolini ²⁶.

Nella primavera del 2017 ha avuto inizio il lavoro di descialbo della parete, che ha portato al recupero di un'ampia porzione della *Crocifissione* originaria. La notizia della scoperta del dipinto ha ricevuto nell'estate dello stesso anno anche una menzione nelle principali testate giornalistiche nazionali e locali, complice l'interesse di Vittorio Sgarbi, che conosceva l'opera nel suo stato frammentario sin dal 2004 ²⁷. Il restauro, terminato nel settembre del 2018, è stato curato da Marco Marchetti e Isabella Gubbini, sotto la supervisione della Soprintendenza Archeologia, Belle Arti e Paesaggio per le province di Siena, Grosseto e Arezzo, nella persona di Fabio Torchio ²⁸. Potendolo seguire in ogni sua fase, l'intervento si è rivelato foriero di tante osservazioni tecniche, che converrà segnalare a breve, andando a delineare i tratti della bottega responsabile del dipinto.

5, 6. Quanto è riemerso dal paziente lavoro di restauro è la porzione inferiore di un'ampia *Crocifissione*, complessivamente larga più di 530 cm e alta circa 270 cm. Vi si trova rappresentata una folla di figure assiepata sotto le tre croci: delle due laterali si intravedono solo le basi, bagnate dal sangue dei ladroni, mentre quella del Cristo è scomparsa sotto un'ampia lacuna centrale, venutasi probabilmente a creare nel momento in cui l'oratorio è stato tramezzato (le travi del soffitto sono infatti inserite in perfetta corrispondenza con i tre crocifissi). Come lasciano im-

maginare gli scorci delle figure, essa era collocata più in alto delle laterali, stagliata sul cielo blu, realizzato in azzurrite (ne restano sporadiche tracce sul morellone di preparazione) e impreziosito dall'applicazione di stelle dorate (fatte aderire con una missione oleosa, stesa direttamente sull'azzurrite, di cui si conserva qualche residuo).

Il murale mette in scena la *Crocifissione*, recuperando spunti da tutti i Vangeli sinottici, dalla *Legenda Aurea* di Jacopo da Varazze, dall'ampio bagaglio di testi apocrifi cui ampiamente attingevano gli artisti del Basso Medioevo²⁹.

La croce del Cristo spartisce, come di consueto, piuttosto nettamente la scena. Alla sua sinistra, nella parte purtroppo più compromessa dell'affresco, intaccata a fondo da infiltrazioni di umido, si collocano San Giovanni Evangelista e le Marie, stretti intorno alla Vergine esangue, chiusa nel proprio manto blu cupo. Si distingue chiaramente, subito a sinistra di Giovanni, Maria Maddalena, con i capelli fulvi e ammantata di rosso, intenta a levarsi una lacrima dagli occhi. Al di sopra dei personaggi sacri appena descritti, che occupano il primo piano della scena, è ritratto a cavallo, in preghiera e con l'asta appoggiata alla spalla, Longino, nel quale si identificava, sulla scorta dei testi apocrifi, il soldato che nel Vangelo di Giovanni (19, 32-36) verifica l'avvenuta morte di Cristo in croce, preservandolo dalla rottura delle gambe e inverando così le Sacre Scritture³⁰. Dietro alle Marie e alla loro sinistra si scorge un folto gruppo di personaggi, uno per certo abbigliato con una berretta ampia, di quelle di moda a metà Quattrocento³¹. Pur nella rovina di questa parte del murale, possiamo notare come alcune di queste figure fossero in origine individuate con precisione nei tratti fisionomici e nelle espressioni, mentre alla presenza di altre si alluda, più semplicemente, allineando e sovrapponendo una testa all'altra, con la creazione di una serie di lunette colorate, secondo una modalità ben documentata nei dipinti del Trecento senese.

A destra della croce si dispiegano le azioni di coloro che non credono alla divinità del Cristo: i soldati romani e i sacerdoti ebrei. Al di sotto della lacuna centrale, tre personaggi, due dei quali acefali, si giocano le vesti di Gesù (la fonte è ancora Gv, 19, 23) facendo alle "buschette", ovvero estraendo da un mazzo la festuca più lunga o più corta, variante iconografica dei più comuni dadi non ignota in Toscana³². La figura centrale, che reca gettata ben in vista sulla spalla la tunica inconsueta di Cristo, simbolo lungo tutto il Medioevo dell'unità della Chiesa (tema assai attuale nel primo Quattrocento), è coperta da un abito e da un mantello lunghi fino ai piedi, similmente ai vicini sacerdoti. Le altre due sono abbigliate invece secondo la moda del Quattrocento: l'uomo di sinistra, ritratto in posa dinamica, indossa una corta veste, calze e stivaletti, che ne mettono in risalto la scattante e tornita muscolatura; quello di destra, l'unico completamente conservato, è coperto da una veste più lunga, con cappuccio e calze solate e si appoggia ad uno spadone, assistendo impassibile al gioco. Probabilmente, la scelta di abbigliare gli uomini che tirano a sorte le vesti di Cristo – solitamente raffigurati come soldati – secondo la moda contemporanea nasce dall'esigenza di attualizzare (che possiamo immaginare molto sentita in una confraternita staurologica) il portato e il senso dell'episodio evangelico.

A destra di questa scena, una fitta schiera di sacerdoti ebrei, connotati dall'abbigliamento all'antica, con vesti e mantelli lunghi e cappucci dalle fogge estrose, commenta l'agonia e la

morte di Cristo sulla croce. Alcuni di loro, in primissimo piano, sono descritti con precisione; il resto è alluso con la stessa modalità osservata nel caso della folla che arriva al Golgota da sinistra. Il senso dei gesti degli anziani membri del Sinedrio si chiarisce ripercorrendo l'episodio della Crocifissione nel racconto del Vangelo di Matteo (27, 39-43), dal quale è tratto il testo della tabella mostrata da uno dei sacerdoti stessi: "Prætereuntes autem blasphemabant eum moventes capita sua, et dicentes: Vah! qui destruis templum Dei, et in triduo illud reædificas: salva temetipsum: si Filius Dei es, descende de cruce. Similiter et principes sacerdotum illudentes cum scribis et senioribus dicebant: Alios salvos fecit, seipsum non potest salvum facere: si rex Israël est, descendat nunc de cruce, et credimus ei" ³³.

- 1, 12, 14. Al di sopra degli anziani, in uno spazio che si immagina posto oltre una collina, i soldati romani a cavallo, alcuni ben descritti nei volti e nelle armature, si dispongono sotto la croce del cattivo ladrone. Elmi, guanti, gomitiere, oggi segnati dai contorni incisi e da qualche traccia di disegno a pennello, un tempo erano in foglia di stagno, a fingere matericamente il metallo delle armature (così pure accadeva nel caso di Longino). Sullo stesso piano, in posizione sopraelevata, è descritto anche Stefaton, attualmente acefalo ³⁴, individuabile grazie all'abbigliamento discinto e alla posizione alta delle braccia, unite a reggere la spugna con l'aceto porta al Cristo. Poco oltre Stefaton, a ridosso della croce di Gesù, è raffigurato un altro soldato romano, a capo scoperto e con lo sguardo malinconico rivolto verso commilitoni e sacerdoti ebrei. Lo qualifica un'aureola poligonale, che permette di identificarlo con il buon centurione, figura spesso assimilata a Longino e ricordata in tre dei Vangeli sinottici (Mt, 27, 64; Mc, 15,39; Lc, 23, 47) ³⁵ mentre pronuncia il celebre "Vere hic homo Filius Dei erat". Se il buon centurione simboleggiava solitamente la disponibilità alla conversione dei gentili, il vicino Stefaton era il più delle volte inteso come esemplificativo dell'incapacità a convertirsi del popolo ebraico.

12. Ai lati della scena, a inquadrarla e nel contempo a creare l'illusione della spazialità, è una cornice dipinta, che finge una struttura architettonica di marmo grigio decorata con un motivo di intaglio fitomorfo e elementi cosmateschi. La stessa tipologia di cornice è riemersa anche al di sotto della scena, una volta levata la pavimentazione inserita tra Sette e Ottocento per tramezzare la stanza. Al centro, la decorazione modifica il proprio andamento per lasciare spazio – entro due bande orizzontali di colore nero – ad una frammentaria iscrizione in gotica libraria, larga 225 cm e alta 5 cm, stesa a secco, che restituisce con certezza la data dell'opera e con molto minore sicurezza l'indicazione di almeno un nome, seguito dalle prime lettere di un secondo nome ("IO[HANNES]") o del patronimico del precedente ("IO[HANNIS]"). Esso può essere identificato o in quello del maestro che ha eseguito l'affresco, oppure nel nome della persona che ha finanziato, entro la confraternita, la realizzazione dell'opera. Quest'ultima possibilità, che non possiamo escludere a priori, è dotata però di minor verosimiglianza, data la natura dei sodalizi laicali, nei quali una esposizione di questo genere avrebbe suonato come un atto di superbia. Dopo i nomi ricordati, si pone una lacuna di una novantina di centimetri circa, in cui si individuano qua e là i tratti finali di alcune aste. Nell'ultima porzione della scritta si legge infine con chiarezza la data del dipinto, seguita – come nel cartiglio

retto dal sacerdote ebreo – da una grazia in forma di asta, rinforzata sulla destra da due motivi fitomorfi. L'iscrizione può essere restituita così, inserendo tra parentesi quadre tanti trattini quante le lettere ipoteticamente cadute e tra tonde le integrazioni: “[- -]QS[- - -] S ³⁶ IO(HANNIS) ³⁷[- - - -] ³⁸ (HO)C OPUS AN(N)O D(OMI)NI M CCCC XXX7 DIE UNDECIMA MENSIS MAI +”.

Sotto l'iscrizione, nella fase ultima del restauro, sono ricomparse – assai ammalorate – delle decorazioni a finta specchiatura marmorea, alte circa un metro, con cornici grigie e motivi geometrici romboidali, di sapore araldico, alternatamente bianchi e rosso-bordeaux.

Prima di affrontare l'affresco sotto il profilo del linguaggio, vale la pena segnalare alcune osservazioni di carattere tecnico emerse nel corso del restauro. Sostanzialmente il dipinto appare realizzato, nella parte figurata sopravvissuta (escluse quindi le specchiature in finto marmo), in un esiguo numero di pontate (sembra di poterne contare quattro), che solo in rari casi – le teste delle Marie e di Giovanni, quelle dei sacerdoti, quelle in larga parte perdute degli uomini che si giocano le vesti di Cristo – presentano partizioni verticali, a individuare delle ampie pezzature di intonaco di formato rettangolare. In nessun punto dell'affresco si notano tracce di spolvero e solo nel caso delle vesti delle Marie e di Giovanni si rilevano evidenti segni di cartoni incisi. Tutto il resto del murale è dipinto sulla falsariga di un disegno a mano libera, di cui si distinguono alcune parti in terra d'ombra, in particolare nella zona con i soldati in alto a destra. Per quanto concerne la stesura pittorica, va rilevata la diversa tecnica, più a corpo e caratterizzata da una intonazione maggiormente giallastra, utilizzata per le figure degli anziani a destra della croce; il resto del dipinto appare invece caratterizzato da un uso più velato dei colori, soprattutto negli incarnati, resi con una stesura di rosso-arancio, a base di cinabro, su una preparazione di terra verde (che affiora leggermente anche nelle parti meglio conservate: per esempio i due soldati in alto, a destra della croce di Cristo), il tutto rialzato, nei punti di luce, con il bianco di San Giovanni. Non è chiaro se questa differenza sia semplicemente un espediente per qualificare la diversa età delle figure.

Va infine dato conto della maggior durezza esecutiva, con un generale senso di appiattimento, di tutto il gruppo dei sacerdoti e degli uomini che si giocano la tunica di Cristo (tolto solamente il dettaglio volumetrico delle gambe dell'uomo dalla corta veste), un dato che pare invece assente nel resto delle figure affrescate, dipinte con maggior freschezza e dotate di un volume più complesso e tornito. Va quindi per lo meno affacciata, alla luce di queste osservazioni, l'ipotesi che l'affresco sia l'esito di un lavoro di collaborazione, entro la medesima bottega o società, di almeno due maestri di evidente formazione senese. A rendere più probabile l'idea di una stessa bottega, contribuisce la complessiva coerenza del disegno e degli orizzonti figurativi esibiti dal murale.

L'affresco appare come l'esito di notevole qualità di un pittore che si muove a proprio agio tra le opere di Sassetta, Pietro di Giovanni Ambrosi e Sano di Pietro giovane, nella fase che fino a qualche tempo fa andava sotto il nome di Maestro dell'Osservanza, tutti artisti – va ricordato – operanti in anni non lontani dal 1436 anche in area maremmana. Alle punte di maggior avanguardia, in termini di spazio e volumetria, manifestate da Sassetta (ma anche da Pietro di

III.

I.

II.

Giovanni) sulla scorta di una diretta conoscenza e intelligenza della pittura fiorentina³⁹, questo pittore sembra però opporre una personale forma di reazione, forse motivata da una nascita leggermente precedente a quella dei tre artisti ricordati (1400 circa per Sassetta, 1405 per Sano di Pietro, 1410 per Pietro di Giovanni) o, più semplicemente, da un desiderio di innovazione meno pressante. Nei tratti taglienti, nelle falcature dei panneggi, nell'espressivo gesticolare delle figure di Scarlino, emerge infatti con una certa evidenza la considerazione ancora riservata alle ultime opere, squisitamente tardogotiche, di Benedetto di Bindo (penso agli affreschi della cappella di Santa Caterina in San Domenico a Perugia, 1415-17)⁴⁰, accanto a quella per la produzione più moderna di Gregorio di Cecco di Luca⁴¹, figura di riferimento anche per la formazione di Sano di Pietro.

Per gli esibiti richiami alla cultura artistica del primo Trecento senese (Simone Martini e soprattutto Ambrogio Lorenzetti), il maestro di Scarlino può inoltre rientrare nel discorso, tipicamente senese, del riferimento ai grandi modelli artistici del primo Trecento cittadino, perseguito con tenacia lungo tutto il XV secolo⁴².

L'osservanza della tradizione gotica non lascia in ogni modo in secondo piano l'attenzione che il pittore della Santa Croce manifesta nei confronti dell'arte rinnovata di Sassetta, riflettendo in particolare sulle opere create dal maestro senese negli anni trenta del Quattrocento, dalla pala della Madonna della Neve (1430-1432) al polittico per San Domenico a Cortona (1435 circa)⁴³. Desunzioni sassettesche si evidenziano in particolare in alcune tipologie di volti: per esempio nel gruppo di donne che giungono al Golgota da sinistra - soprattutto nella donna bionda con la treccia arrotolata sul capo che indica la croce di Cristo e presenta la stessa fisionomia esangue delle giovani sassettesche - o nei due soldati biondi (uno è il buon Centurione) dalle guance rosate, che ripropongono il tornito modello del *San Michele arcangelo* di Cortona. Anche la descrizione sintetica dei cavalli, colti nella *Crocifissione* di Scarlino in pose articolate, una diversa dall'altra, richiama consimili invenzioni sassettesche: si pensi al *San Martino e il povero*, frammento della croce di San Martino a Siena (1433), o alla coeva *Adorazione dei Magi*, anch'essa frammentaria, entrambi conservati presso la Collezione Chigi Saracini di Siena⁴⁴.

Per tanti aspetti, si ha la sensazione che la conoscenza di Sassetta passi al maestro di Scarlino soprattutto attraverso la mediazione dei suoi primi seguaci: il lunare Pietro di Giovanni Ambrosi e il più pacato Sano di Pietro, probabilmente sentiti più congeniali per i loro arcaismi e le passioni da neotrecentisti.

Confronti probanti ai fini di un inquadramento del murale scarlinese si individuano in particolare con alcune delle opere più antiche di Pietro di Giovanni⁴⁵: soprattutto con il trittichetto diviso tra la Gemäldegalerie di Berlino e il Metropolitan Museum di New York (Lehman Collection) e con il polittico agostiniano di cui erano parte la *Madonna con Bambino* del Brooklyn Museum di New York, il *Sant'Agostino* di Altenburg (Lindenau Museum) e le tavolette di predella divise tra la Pinacoteca Stuard di Parma, la Gemäldegalerie di Berlino e il Kunstmuseum di Basilea, entrambi collocabili poco oltre la metà degli anni trenta del Quattrocento⁴⁶. Il trittico di Berlino-New York, che si configura come un *unicum* nel catalogo di Pietro di Giovanni e non caso è stato a lungo dibattuto in sede critica⁴⁷, è l'opera che meglio

dialoga con l'affresco della Santa Croce. Si avvicinino, in questo senso, il volto del *San Nicola* Lehman e quelli dei soldati barbati in alto a destra nel murale scarlinese, similmente curati nella resa in punta di pennello dei riccioli, della piccola bocca rossa e degli occhi marroni, bistrati di nero; o ancora – pur con minore aderenza – il *San Michele* di New York, variante *snob* dell'omonimo santo nel polittico sassettesco di Cortona, e i soldati biondi ricordati poco sopra; infine la *Santa Caterina d'Alessandria* nella tavola di Berlino e la già menzionata donna bionda con la lunga treccia avvolta sul capo, che indica la croce nell'affresco maremmano. Altrettanto funzionali appaiono i raffronti tra i panneggi di Scarlino e quelli delle opere di Pietro di Giovanni: per esempio tra i ricaschi e gli occhielli del manto del primo sacerdote da sinistra e quelli del *San Giovanni Battista* nella tavola di Berlino; oppure tra l'andamento tubolare del velo dello stesso anziano scarlinese e quello del panno che avvolge Gesù bambino nella *Madonna* di Brooklyn.

Alla pittura del giovane Sano di Pietro⁴⁸ sembrano invece fare esclusivo riferimento soprattutto i sacerdoti ebrei sotto la croce, con i loro volti burberi, talvolta in scorcio, così vicini a quelli dei *Santi Ambrogio* e *Girolamo* del trittico della basilica dell'Osservanza (1436) o a quelli, leggermente seriori, del *San Girolamo* della pala dei Gesuati (Siena, Pinacoteca Nazionale, 1444) e del *Sant'Agostino* del polittico di San Giovanni Battista all'Abbadia Nuova (Siena, Pinacoteca Nazionale, 1445-46 circa)⁴⁹. Anche il viso dell'azzimato giovane con lo spadone, che assiste imperturbabile alla spartizione delle vesti del Cristo nel murale scarlinese, trova un confronto interessante nel San Sinibaldo della *Pietà* Volckamer (Siena, Banca Monte dei Paschi, 1432-1433), tra le primissime opere di Sano di Pietro⁵⁰.

Va rilevato come, rispetto agli esempi senesi finora citati, la pittura del maestro di Scarlino sia caratterizzata talvolta da tratti più pungenti e da una gestualità maggiormente caricata (si vedano in particolare le mani degli uomini che si giocano la tunica di Cristo), rivelando in questo senso una certa affinità – tutta da indagare – da un lato con la pittura umbra (penso a Bartolomeo di Tommaso) e dall'altro con le trovate eccentriche e grottesche degli artisti iberici presenti alla metà del Quattrocento in Toscana⁵¹.

La cultura esibita dal pittore di Scarlino – in bilico tra l'arte rinnovata di Sassetta, Pietro di Giovanni Ambrosi e Sano di Pietro (ma significativamente poco sensibile agli esiti contemporanei di Domenico di Bartolo)⁵² e il radicamento nella tradizione gotica senese – lo rende un caso per certi aspetti affine a quello del maestro che affresca il pregevole ciclo di monocromi con *Storie della Passione* nella sala capitolare di Sant'Agostino a Monticiano, responsabile anche della bella tavoletta di Gabella del 1444, convincentemente restituitagli nel 2000 da Luciano Bellosi⁵³.

A differenziare i due artisti – oltre al disegno sostanzialmente diverso delle figure (quelle di Monticiano caratterizzate da teste gracili ed espressive, montate su corpi lunghi ed espansi, appiattiti in una sorta di bassorilievo, lontani dalla monumentalità e solidità dei personaggi di Scarlino) – è la maggior arcaicità della pittura del maestro di Monticiano, più saldamente legato alla cultura gotica rispetto all'artista della Santa Croce e particolarmente sensibile all'arte di Giovanni di Paolo, riferimento invece poco coltivato dal nostro pittore.

Malgrado gli sforzi, non sono emerse al momento altre opere avvicinati all'artista di Scarlino, che va ad arricchire – per ora con un unico numero di catalogo – il panorama via via più sfaccettato del primo Quattrocento senese, accanto ad altri comprimari di bella qualità, come il ricordato maestro di Monticiano, o il maestro di Sant'Ansano (recentemente identificato da Alessandro Bagnoli in Nastagio di Guasparre)⁵⁴, pittori in grado di aderire selettivamente alle novità del Rinascimento senese, mantenendo saldo il legame con la grande tradizione trecentesca.

S. B.

L'oratorio di Santa Croce in età moderna: storia di un edificio religioso tra architettura e testimonianze archivistiche

In questa sezione si indagherà, sotto il profilo architettonico e facendo leva sia sulle fonti documentarie che sulla lettura delle rimanenze, l'abitazione in cui è stato rinvenuto l'affresco della *Crocifissione*, pertinente oggi ad un fabbricato residenziale ricavato sfruttando le preesistenze dell'oratorio di Santa Croce e parte di un isolato situato al margine del borgo di Scarlino e in prossimità dell'antico ingresso alla rocca⁵⁵.

Nella seconda metà del XVI secolo, periodo storico nel quale cominciano ad infittirsi le notizie d'archivio⁵⁶, l'"ecclesia Sancte Crucis" è compresa nella parrocchia di San Martino. La portata del catasto vescovile, registrata il 15 marzo 1587, restituisce una panoramica di ampio respiro sulle proprietà immobiliari detenute dall'associazione laicale e offre indicazioni puntuali sugli edifici confinanti con la fabbrica⁵⁷. L'oratorio, di origine medievale, è posto nelle immediate vicinanze della cappella di Sant'Andrea⁵⁸ e della chiesa parrocchiale⁵⁹; a ovest confina con la "casa del pievano" e con la sagrestia, quest'ultima esistente già nel 1507⁶⁰ e dotata dello spogliatoio per i confratelli⁶¹, mentre a est è adiacente all'area pertinenziale della fortezza.

Nella visita apostolica di monsignor Francesco Bossi, redatta nel 1576⁶², l'edificio religioso è descritto ad aula unica e di conformazione "satis oblonga"; oltre all'altare maggiore, alla destra dell'ingresso è menzionato un altare laterale, ritenuto in questa occasione non adatto alle celebrazioni liturgiche. Il tetto è a capanna, il pavimento è in cotto e il fronte principale è contraddistinto dalla presenza di una "campana in oculo ecclesiae supra portam", mentre un ingresso laterale consente al cappellano di entrare in chiesa dal primo piano della sagrestia. Nonostante i decreti vescovili emanati per migliorare il decoro del luogo di culto, negli anni successivi perdura lo stato di generale trascuratezza⁶³ causato, principalmente, dal trasferimento delle rendite finanziarie dell'associazione laicale all'ospedale di Piombino⁶⁴.

Agli inizi del Seicento, come ricordato dall'Anichini, la compagnia della Santa Croce affronta "l'estreme miserie, in cui fu lasciata" ma, "per mezzo delle limosine, e di vari legati fattigli da più devote persone"⁶⁵, torna a rifiorire, anche in virtù della presenza della confraternita di "sole donne" dedicata "alla Nunziata" che in questo periodo è aggregata all'altare laterale dell'oratorio, evidentemente non rimosso dopo il 1576⁶⁶. La fabbrica, similmente ad altri edifici religiosi

della diocesi di Grosseto ⁶⁷, conosce in questi anni significativi interventi di ristrutturazione ⁶⁸, tanto che nel 1637 risulta “decentemente ornata” e continua a mantenere le proprie prerogative culturali ⁶⁹.

Nella prima metà del Settecento, le associazioni laicali di Scarlino, ovvero quella “di Santa Croce, di Santa Maria e del Corpus Domini” ⁷⁰, versano in serie difficoltà economiche e alcuni dei loro esponenti suscitano “varie liti e contese [...] a cagione di precedenze, ed altri motivi che hanno tenuti inquieti i prelati, onde per comporle vi sono abbisognati vari e diversi decreti” ⁷¹. A tal proposito, il vescovo di Grosseto Antonio Maria Franci, per dirimere ogni controversia e per fronteggiare la gestione poco oculata dei beni ⁷², il 28 marzo 1754 provvede al loro scioglimento ⁷³ e le accorpa in una sola dedicata alla Santissima Trinità ⁷⁴. Il cospicuo patrimonio immobiliare è assegnato alla cura del “camerlengo” e dei “sindacatori” ⁷⁵, quest’ultimi incaricati di revisionare la contabilità “con ogni fedeltà, e zelo” ⁷⁶, mentre le celebrazioni liturgiche continuano ad essere officiate da un cappellano. In questa occasione si decide la costruzione di un edificio religioso per ospitare la nuova confraternita ma, negli anni successivi, nonostante la compagnia si configuri “come un potente ente laico con un notevole potere economico” ⁷⁷, a causa dei “gran debitori” e dell’atteggiamento irresponsabile dei camerlenghi, “che tutti fanno a compatirsi”, non si concretizzano le condizioni necessarie per “dare principio alla ordinata fabbrica” ⁷⁸. Per qualche anno, il processo di riunificazione delle confraternite e la revisione dei luoghi di culto ⁷⁹ non determina l’immediata dismissione dell’oratorio di Santa Croce poiché nel 1755 esso è ancora officiato ed è in buono stato ⁸⁰ e supplisce alle funzioni religiose della vicina chiesa di San Martino, in questo periodo in fase di riedificazione e quindi non idonea alla celebrazione delle funzioni religiose ⁸¹. Dopo il 1765 ⁸², l’edificio, definitivamente interdetto al culto, è concesso in affitto e convertito in fienile ⁸³ ma questa destinazione d’uso, non comune nel borgo ⁸⁴, ne determina l’aggiornamento: infatti, se esteriormente la fabbrica continua a mantenere le proprie peculiarità, all’interno sono probabilmente promossi degli interventi di riqualificazione, anche per ricavare degli ambienti attraverso la realizzazione di solai e tramezzature.

Agli inizi del XIX secolo, anche a Scarlino, così come nelle realtà del Principato, si concretizza rapidamente l’alienazione del patrimonio degli enti ecclesiastici ⁸⁵ a favore degli esponenti della borghesia locale: infatti, se i beni dell’arcipretura di San Martino sono accorpati a quelli di San Donato, quelli della confraternita della Santissima Trinità sono venduti ai privati ⁸⁶. In questo contesto, le portate del Catasto Lorenese, oltre a confermare la dismissione degli immobili della compagnia, offrono, contestualmente, indicazioni puntuali sull’isolato su cui insistono l’oratorio di Santa Croce e i fabbricati annessi. A tal proposito, la cartografia catastale, redatta nel 1822, conferma la destinazione d’uso a capanna dell’antico edificio religioso e il suo assetto, contraddistinto da una perimetrazione irregolare, confinante da un lato con i fabbricati in gran parte censiti nel 1587 e dall’altro con l’area pertinenziale della rocca; dinanzi al fronte principale della chiesa è inoltre ricordata la presenza del cimitero ⁸⁷. È probabilmente negli anni centrali del XIX secolo, o poco oltre, che l’edificio, a causa della frammentazione della proprietà, è

interessato da pesanti interventi di ristrutturazione finalizzati a ricavare delle unità abitative tra loro indipendenti.

I sopralluoghi eseguiti durante il cantiere di ristrutturazione della porzione dell'edificio dove è custodito l'affresco della *Crocifissione* hanno consentito, attraverso l'analisi delle stratigrafie murarie degli elevati, di ottenere informazioni aggiuntive utili a questo caso studio.

L'oratorio, nonostante le modifiche subite nel corso del Novecento, mantiene sostanzialmente la propria impostazione perimetrale pseudo-rettangolare ⁸⁸. Il muro portante del prospetto ovest, su cui insistono le case confinanti, presenta un orientamento differenziato e questa anomalia, peraltro testimoniata anche dalla cartografia storica, è confermata, a livello stratigrafico, dalla presenza di una testata angolare su cui appoggia il resto della muratura, a conferma dell'utilizzo di alcune preesistenze nella costruzione dell'edificio; nel prospetto est, invece, gli aggiornamenti edilizi hanno inciso profondamente sull'aspetto originario della muratura, tanto da non permettere, allo stato attuale della ricerca, ulteriori valutazioni in merito.

- Il fronte principale, esposto a nord e contraddistinto da superfetazioni edilizie, preserva ancora un parziale grado di leggibilità delle stratigrafie murarie. L'elemento di maggiore interesse è rappresentato dalla parte superiore del portale, di chiara ascendenza romanica, costituito dalla piattabanda, sorretta da mensole e composta da blocchi sagomati 'a cuneo', sormontata da un arco con la ghiera costituita da conci in pietra arenaria finemente lavorati e sagomati secondo l'impostazione geometrica di due archi a tutto sesto ma con i centri non coincidenti. A tal proposito, è evidente la mancata assialità tra la croce a rilievo presente nella chiave con quella riproposta nella piattabanda, quest'ultima contraddistinta da bracci con i margini trilobati di origine pisana ⁸⁹.

- I caratteri compositivi di questi elementi architettonici, così come la sagomatura delle mensole, richiamano l'impostazione stilistica dei portali della vicina chiesa di San Donato (la cui edificazione è ascrivibile alla seconda metà del XIII secolo) ⁹⁰ e tendono a confermare la possibile costruzione dell'oratorio in questo periodo storico o poco oltre. La morfologia della ghiera dell'arco dell'oratorio di Santa Croce è infatti paragonabile con quella della Porta a Mare, situata nella parte occidentale del borgo di Scarlino e conclusa entro il 1316 ⁹¹, così come sussistono elementi di tangenza con il portale della chiesa conventuale di Monte di Muro ⁹², con quello di Santa Croce presso Monterotondo Marittimo ⁹³ e con i portali delle chiese di San Giovanni Battista a Campagnatico e di San Martino a Batignano ⁹⁴.

Il fabbricato utilizzato come sagrestia e spogliatoio, invece, è costituito da due piani e ancora oggi sono evidenti, nell'apparecchiatura muraria del fronte principale, gli interventi di aggiornamento promossi nei primi anni del Cinquecento ⁹⁵. L'impianto distributivo interno è contraddistinto, ad ogni livello, da due ambienti e al primo piano è ancora visibile, in corrispondenza del muro dell'oratorio, la porta centinata, oggi tamponata, che consentiva il collegamento con l'aula della chiesa; l'assenza di elementi architettonici di chiara ascendenza medievale a definizione di questa apertura e le indagini stratigrafiche confermano la realizzazione di questo stabile in un periodo successivo rispetto a quello dell'edificio religioso.

A. C.

* Nel congedare questo contributo, gli autori desiderano esprimere il proprio ringraziamento a Marco Bizzarri dei Musei di Scarlino, Monica Pierulivo e Veronica Muio dell'Archivio Storico della città di Piombino, a don Franco Cencioni, direttore dell'Ufficio Beni Culturali Ecclesiastici della Diocesi di Grosseto, a Simonetta Soldatini, al personale degli Archivi di Stato di Firenze, Grosseto, Siena; a Guido Spinelli della Biblioteca Comunale di Scarlino. Stefania Buganza ringrazia in particolare Alessandro Angelini, Sandra Cardarelli, Andrea De Marchi, Gabriele Fattorini, Aldo Galli, Marco Marchetti, Marco Petoletti, Dora Sallay, Danilo Zardin, con i quali ha proficuamente discusso, nel suo svolgersi, la ricerca. Alessio Caporali ringrazia invece Roberto Farinelli, Giulia Marrucchi, Luca Passalacqua, Fiorenza Gemini, Patrizia Scapin e, per i rilievi dell'edificio, l'architetto Barbara Fiorini. Un grazie particolare, da parte di entrambi gli autori, va ad Andrea Sozzi Sabatini, proprietario dell'abitazione che ospita l'affresco e fautore del restauro che ha completamente recuperato architettura e dipinto, per la grande disponibilità e l'inesauribile entusiasmo con i quali ha seguito le ricerche.

Qui di seguito le principali abbreviature archivistiche utilizzate nelle note: ASCP=Archivio Storico della Città di Piombino; ASFi=Archivio di Stato di Firenze; ASGr=Archivio di Stato di Grosseto; ASSi=Archivio di Stato di Siena; ASV=Archivio Segreto Vaticano; AVGr=Archivio Vescovile di Grosseto; FRC=Fondo Romualdo Cardarelli. Il lavoro d'archivio, condiviso dagli autori, si è svolto secondo questa divisione di compiti: Stefania Buganza si è occupata delle ricerche in ASFi (Notarile antecosimiano, bb. 21380-21391; Principato di Piombino, bb. 628, 636; Principato di Piombino. Appendice II, bb. 6-11) e in ASCP; Alessio Caporali di quelle in ASGr, AVGr e ASFi, Amministrazione del debito pubblico e del Demanio di Piombino. Corporazioni religiose soppresse, bb. 71-75; entrambi hanno lavorato in ASSi, sul fondo Notarile antecosimiano, bb. 1349-1350, 1389-1392, 1876, 2131-2137, 2975-2981, 3119-3123, 4047. Dei documenti è riportata la data vergata sull'atto o sul registro, ma va tenuto presente che a Scarlino fino all'inizio del Settecento si utilizzava lo stile dell'Incarnezazione pisano, che anticipava l'inizio dell'anno di nove mesi rispetto all'uso moderno, coneggiando dal 25 marzo dell'anno precedente.

Come esplicitato anche nel testo, a Stefania Buganza spetta la prima sezione dell'articolo, ad Alessio Caporali la seconda (le singole sezioni sono siglate dagli autori in calce).

Per le referenze fotografiche: S. Buganza, nn. 1, 14, 19; A. Caporali, nn. 3, 4, 5; Ottaviano Caruso, nn. I, II, III, 2, 6-13, 15-16, 18, 21, 25; si ringraziano Staatliche Museen zu Berlin, Preussischer Kulturbesitz, Gemäldegalerie, n. 20; New York, Metropolitan Museum, n. 17; Kunsthistorisches Institut, Firenze, nn. 22-24; Comune di Scarlino, n. 26.

¹ Per la storia di Scarlino, si vedano il volume di M. BARBERINI, *Scarlino e il suo territorio nella evoluzione storica della Maremma*, Pisa 1985 e i contributi di M. L. CECCARELLI LEMUT, *Scarlino: le vicende medievali fino al 1399*, in *Scarlino I. Storia e territorio* (Ricerche di Archeologia Altomedievale e Medievale 9/10), a cura di R. Francovich, Firenze 1985, pp. 19-74; R. FRANCOVICH, *In margine ad alcune iscrizioni di Scarlino*, *ibidem*, pp. 75-88; G. PINTO, *Aspetti dell'economia e della società di Scarlino nel Quattrocento e nel primo Cinquecento*, *ibidem*, pp. 89-106; M. AZZARI- L. ROMBAI, *Scarlino tra Settecento e Ottocento: economia e società*, *ibidem*, pp. 107-146; R. FARINELLI, *La Toscana delle 'città deboli'. Dinamiche del popolamento e del potere rurale nella Toscana meridionale (secoli VII-XIV)*, Firenze 2007, scheda di repertorio 45.10. Cfr. anche le note successive.

² M. L. CECCARELLI LEMUT - R. FRANCOVICH - R. PARENTI, *Scarlino: un castello della costa toscana fra storia e archeologia*, in *Castelli. Storia e archeologia*, atti del convegno di Cuneo a cura di R. Comba - A. A. Settia, Torino 1984, pp. 149-187; *Scarlino I...* cit. (nota 1). Al volume sugli scavi è seguito, qualche anno dopo, L. TONDO, *Scarlino II. Il tesoro* (Ricerche di Archeologia Alto-medievale e Medievale, 15 voll.), Firenze 1988, che ha pubblicato lo straordinario tesoretto di monete battute da diverse zecche (Firenze, Genova, Siena, Venezia, Roma, Bologna, Venezia, Milano, Pisa, Ungheria) entro la metà del Quattrocento, ritrovato in un'anfora nascosta in una nicchia della chiesa della rocca. Cfr. anche A. SEMPLICI, *I Musei di Scarlino*, Arcidosso 2015.

³ Sullo Stato di Piombino, in particolare per il Quattrocento, restano fondamentali gli studi di R. CARDARELLI, *Baldaccio d'Anghiari e la signoria di Piombino nel 1440 e 1441 con prefazione e introduzione sulla storia dello Stato di Piombino dagli inizi fino a tutto il 1439*, Roma 1922 e IDEM, *Stato e signoria di Piombino alla morte di Gherardo d'Appiano*, in 'Bollettino storico livornese', II, 1938, pp. 3-45. È recente l'edizione critica della quattrocentesca storia di Piombino di Agostino Dati: A. DATI, *Plubinensis Historia*, a cura di M. Ricucci, Firenze 2010 (cfr. anche la precedente edizione di R. CARDARELLI, *Storia di Piombino di Agostino Dati*, in 'Bollettino Storico Livornese', III, 1939: 1, gennaio-marzo, pp. 3-40; 2, aprile-giugno, pp. 143-180). Molto utili, anche per il prosieguo della storia di Piombino: I. TOGNARINI - M. BUCCI, *Piombino città e stato dell'Italia moderna nella storia e nell'arte*, Firenze 1978; N. TAVERA, *L'ascesa di Piombino al declino della Repubblica di Pisa*, Firenze 1978; *Il potere e la memoria. Piombino stato e città nell'età moderna*, Firenze 1995; N. TAVERA, B. CREATINI, *Piombino Napoleonica (1805-1814). Il principato dei Baciocchi*, Firenze 1996; V. PETRONI, *Cronistoria di Piombino e del suo principato*, Siena 2006; *Piombino: storia di un principato*, atti dei convegni di Piombino dedicati alle dinastie dello Stato di Piombino a cura di M. Giachi - U. Canovaro, Livorno 2012.

⁴ La complessità delle vicende storiche dei territori passati al Principato di Piombino ha come naturale corollario una situazione archivistica intricata, che vede la documentazione – notevolmente lacunosa – divisa tra un gran numero di Archivi di

Stato e Civici. Per orientarsi, cfr. B. CASINI, *Guida inventario degli archivi del Principato di Piombino* (Quaderni del Centro Piombinese di Studi Storici, 1), Livorno 1971; P. BENIGNI, "Quel cibreo di carte". *Contributo alla storia della trasmissione degli archivi dell'ex Principato di Piombino*, in *Il potere...* cit. (nota 3), pp. 15-22; F. GEMINI, *Fonti documentarie per il Trecento maremmano* e R. AMICO, *La Maremma pisana agli inizi del Trecento nelle fonti dell'Archivio di Stato di Pisa, La Maremma al tempo di Arrigo. Società e Paesaggio nel Trecento: continuità e trasformazione*, a cura di I. Del Punta - M. Paperini, Livorno 2015, pp. 69-71, 75-83.

⁵ Fonte imprescindibile per conoscere la storia politico-amministrativa di Scarlino alla metà del Quattrocento è un volume che raccoglie gli atti dei consigli comunali dal 1439 al 1454 e che si trova oggi, insieme alla documentazione antica del comune maremmano (confluita nell'Ottocento, a seguito di una fusione amministrativa, nell'archivio del Comune di Gavorrano), presso l'Archivio di Stato di Grosseto (ASGr, Scarlino, 148 [numero prov.]), in un fondo attualmente in fase di riordino e inventariazione a cura di Simonetta Soldatini. Ne ha sfruttato per primo la ricca miniera di notizie CARDARELLI, *Baldaccio...* cit. (nota 3), i cui appunti sono conservati presso l'ASCP, FRC. Va in proposito segnalato che la cartulazione indicata da Cardarelli (che si continua a utilizzare nelle prossime note, in attesa di quella nuova) non è più, in tanti casi, leggibile sul manoscritto a causa dei danni nel frattempo causati dall'umidità. Le occorrenze si recuperano però senza problemi ricorrendo alla data.

⁶ T. GIGLI SANESI, *La Diocesi di Grosseto*, in *Architetture sacre. Arte e storia della Diocesi di Grosseto* (Contributi per l'arte in Maremma, 5 voll.), a cura di O. Bruschettoni, Arcidosso 2016, pp. 13-53. Per la produzione artistica nella Maremma grossetana, cfr. gli spunti ancora validi di E. CARLI, *Dipinti senesi del contado e della Maremma*, Milano 1955 e IDEM, *Arte senese nella Maremma grossetana*, catalogo della mostra di Grosseto, Grosseto 1964, la guidistica elencata alla nota 8 e la serie recente dei "Contributi per l'arte in Maremma" (citati poco sopra e alle note 7 e 17).

⁷ Cfr. W. W. BRANDMÜLER, *Casini, Antonio*, in *Dizionario Biografico degli Italiani*, XXI, Roma 1978, pp. 351-352; S. DALL'OCO, *Antonio Casini, Leonardo Bruni, Poggio Bracciolini (per la storia di un rapporto epistolare)*, in *Il Capitolo di San Lorenzo nel Quattrocento*, atti del convegno di studi di Firenze a cura di P. Viti, Firenze 2006, pp. 57-64. Su Casini committente, cfr. B. SANI, *Artisti e committenti a Siena nella prima metà del Quattrocento*, in *Ceti dirigenti nella Toscana del Quattrocento*, atti del convegno di Firenze a cura Comitato di studi sulla storia dei ceti dirigenti in Toscana, Impruneta 1987, pp. 485-508; le schede di A. GALLI, L. CAVAZZINI, L. SIMONATO, in *Da Jacopo della Quercia a Donatello. Le arti a Siena nel primo Rinascimento*, catalogo della mostra di Siena a cura di M. Seidel, Milano 2010, pp. 112-119, catt. A. 37, A. 38, A. 39, A. 40. In particolare sul fronte della committenza grossetana, che vede coinvolto in prima persona Sassetta, cfr. M. ISRAËLS, *Sassetta's Madonna della Neve. An Image og Patronage*, Leiden 2003, pp. 145-163; S. CARDARELLI, *Opere quattrocentesche nella cattedrale di Grosseto: committenti e antichi restauri*, in *Restauri e valorizzazione del patrimonio artistico* (Contributi per l'arte in Maremma, 3), a cura di O. Bruschettoni, Arcidosso 2013, pp. 85-129.

⁸ La storia ecclesiastica del borgo di Scarlino vanta ormai diverse voci bibliografiche, con sostanziali divergenze nella identificazione delle più antiche fondazioni: G. FALOSI - E. LOMBARDI, *Storia e guida ai territori di Massa Marittima, Scarlino, Follonica*, Milano 1966, pp. 69-97; *Scarlino I...* cit. (nota 1), *passim*; BARBERINI, *Scarlino...* cit. (nota 1), pp. 413-465; *Guida agli edifici sacri della Maremma: abbazie, monasteri, pievi e chiese medievali della provincia di Grosseto*, a cura di C. Citter, Siena 1996, pp. 25, 26, 143-144; M. OCCHETTI - C. GNONI MAVARELLI, *Scarlino*, in *Guida storico-artistica alla Maremma. Itinerari culturali nella provincia di Grosseto*, a cura di B. Santi, Siena 1995, pp. 57-64; G. MARRUCCHI, *Chiese medievali della Maremma grossetana. Architettura religiosa tra la Val di Farma e i Monti dell'Uccellina*, Empoli 1998 (riedito nel 2014), pp. 135, 182-183; R. FARINELLI, *Scarlino*, in *Guida alla Maremma medievale. Itinerari di archeologia nella provincia di Grosseto*, a cura di R. Farinelli - R. Francovich, Siena 2000, pp. 45-59; M. CAMPOLONGO, *Luoghi della fede a Scarlino*, in *Arte sacra a Scarlino*, catalogo della mostra di Scarlino a cura di C. Bernazzi - M. Campolongo, s.l. 2000 pp. 9-20; *Scarlino. Arte, Storia e Territorio*, atti della giornata di studi di Scarlino, Follonica 2003 (in particolare gli interventi di F. ROTUNDO, *Convento ed ospedali nel territorio di Scarlino*, pp. 33-46 e F. CENCIONI, *Sacro e profano a Scarlino*, pp. 51-56); C. BERNAZZI, *Dalla città al territorio*, in *Le chiese di Piombino. Arte e storia*, a cura di M. T. Lazzarini, Pisa 2011, pp. 133-165, *speciatim* 143-151; P. SCAPIN, *Il Crocifisso in cartapesta della parrocchia di San Donato in San Martino a Scarlino*, in *Restauri...* cit. (nota 7), pp. 239-262. Si sente la necessità di uno studio monografico sull'argomento, che integri e discuta le fonti della visita apostolica Bossi del 1576 (ASV, Congr. Vescovi e Regolari, Visita Apostolica 60; se ne conserva una trascrizione dattiloscritta, a cura di Paolo Angelo Poli, presso l'AVGr, Visite Pastorali, 65) e di F. ANICHINI, *Storia ecclesiastica della città e diocesi di Grosseto* (1752), a cura di M. Corti - T. Gigli - P. Simonetti, 2 voll., Arcidosso 2013, finora solo sporadicamente compulsate dagli studiosi.

⁹ Sul beato Tomma da Scarlino, cfr. BARBERINI, *Scarlino...* cit. (nota 1), pp. 428-442. Sono assai rare le descrizioni del convento osservante, per il quale risulta di grande importanza il quadro che si desume dalla visita apostolica Bossi del 1576 (ASV, Congr. Vescovi e Regolari, Visita Apostolica 60, cc. 298-302), che ricorda nella chiesa una "anconam pulcerrime celatam", un bel coro di noce e pregevoli libri da canto e presso il convento la piccola chiesa di Santa Ferma, di cui ancora sussistono copiosi resti. Per questo edificio Andromaca del fu Antonio Rosso, vedova di Andrea di Domenico di Scarlino, chiede nel 1512 (ASSI, Notarie Antecosimiano, b. 1390, notaio Ludovico Perugini di Francesco da Massa, 1512 dicembre 8), nell'atto di compiere la donazione completa dei propri beni al guardiano di Monte di Muro, che alla sua morte sia realizzata una "tabula picta cum ymagi-

ne Nativitatis Domini nostri Yesus Christi videlicet cum ymagine pueri nati et Virginis gloriose et Ioseph sponsi eius et cum ymagine domini Francisci et domini Bonaventure et Sancti Antonii de Padue et Santi Bernardini". La stessa Andromaca, nel frattempo passata allo stato monastico, fa testamento nel 1518 (ASSI, Notarile Antecosimiano, b. 1349, notaio Lorenzo Papi di Andrea da Massa, 1517 gennaio 4, *ab Incarnazione*), chiedendo di essere sepolta in Santa Ferma nella tomba delle clarisse. Nel documento non si fa più parola del polittico.

¹⁰ ASV, Congr. Vescovi e Regolari, Visita Apostolica 60 (Visita Bossi). Scarlino è trattata alle cc. 92-110 e cc. 298-308.

¹¹ ANICHINI, *Storia...* cit. (nota 8). Scarlino è trattata nel II volume, pp. 55-115.

¹² In generale sulle confraternite di Scarlino cfr.: ANICHINI, *Storia...* cit. (nota 8), II, pp. 103-112; BARBERINI, *Scarlino...* cit. (nota 1), pp. 449-454; SCAPIN, *Il Crocifisso...* cit. (nota 8). La confraternita di Santa Maria, di confratelli dall'abito bianco, risultata dalla Visita Bossi del 1576 fondata 146 anni prima presso la chiesa di San Donato, mentre l'oratorio della Carità e del Corpo di Cristo, di confratelli dall'abito nero a fiamme rosse, è ricordato istituito otto anni prima, quindi nel 1568 (ASV, Congr. Vescovi e Regolari, Visita Apostolica 60, rispettivamente alle cc. 101-102 e cc. 104-105). Riguardo alla scuola della Carità e del Corpo di Cristo, ANICHINI, *Storia...* cit. (nota 8), 2 voll., p. 104 ritiene poco fondata una dichiarazione rilasciata dai confratelli nel 1675, secondo la quale la fondazione della "sodalitas" dovrebbe risalire al primo Trecento, al momento della concessione della canonica di San Michele e Donato agli agostiniani (per la quale cfr. *ibidem*, pp. 79-92). È però probabile che la confraria della Carità fosse la trasformazione di una più antica scuola, che si trova attestata in una occorrenza del Libro dei consigli del Comune di Scarlino del 1442 (ASGr, Scarlino, 148 [numero prov.], c. 77, 1442 settembre 8; ASCP, FRC, b. 41, c. 89): si tratta di una donazione da parte del Comune "all'ordine de li bacenti negri" e, dato che sia la scuola di Santa Maria che quella della Santa Croce avevano da sempre vesti bianche, permette di individuare almeno nel Quattrocento l'esistenza di una terza confraternita di battuti, forse per l'appunto quella poi chiamata della Carità e del corpo di Cristo, formalizzata nel 1568.

¹³ ASGr, Scarlino, 148 [numero provvisorio], c. 8v, 1440 dicembre 31: gli Anziani accolgono la petizione di *magistro* Iacopo di Bartolomeo, che ha realizzato un muro «prope murum ecclesie Sancte Crucis». Nello stesso libro dei consigli del Comune di Scarlino (*Ibidem*, c. 60; ASCP, FRC, b. 74, c. 96) si menziona nel 1441 l'offerta pubblica di cera per la festività della Santa Croce («A di 3 maggio per falcole et candele di cera libre 12 per l'offerta di Santa Croce»), elencata anche successivamente, negli statuti cinquecenteschi di Scarlino (ASFi, Piombino, Appendice II, 5, c. 43v), tra le feste celebrate dal comune (devo quest'ultima segnalazione a Sandra Cardarelli). Per l'atto cinquecentesco, cfr. la nota 60.

¹⁴ ASV, Congr. Vescovi e Regolari, Visita Apostolica 60, c. 100.

¹⁵ Cfr. in proposito la sezione di A. Caporali.

¹⁶ In generale sulle confraternite di flagellanti, con un occhio particolare al Centro Italia, cfr. *Il movimento dei disciplinati nel settimo centenario dal suo inizio (Perugia 1260)*, atti del convegno internazionale di Perugia, Perugia 1962; G. C. MEERSSEMAN, *Ordo fraternitatis. Confraternite e pietà dei laici nel Medioevo*, in collaborazione con G. P. Pacini, 3 voll., Roma 1977; J. HENDERSON, *The flagellant movement and flagellant confraternities in Central Italy 1260-1400*, in *Religious motivation: biographical and sociological problems for the Church historian* ("Studies in Church History", 15), a cura di D. Baker, Oxford 1978, pp. 147-160; R. F. E. WEISSMAN, *Ritual Brotherhood in Renaissance Florence*, London 1982; *Crossing the Boundaries. Christian Piety and the Arts in Italian Medieval and Renaissance Confraternities*, a cura di K. Eisenbichler, Kalamazoo 1991. Fornisce un chiaro quadro critico e bibliografico, oltre che un parallelo utilissimo a inquadrare la storia della confraternita di Scarlino, il bel volume di I. GAGLIARDI, *La Croce e la Misericordia. La Confraternita della Croce e della Misericordia di Casole d'Elsa dalle origini all'età contemporanea*, Firenze 2005, dedicato ad un sodalizio di battuti già attestato nel 1341. Cfr. anche il caso della confraternita della Santa Croce di Volterra (già esistente nel 1363 e della quale sopravvive la cappella, affrescata nel 1410) trattato da S. PJLEGER, *La Cappella della Croce nella Chiesa di S. Francesco di Volterra*, in 'Rassegna Volterrana', LIX-LX, 1983-1984, pp. 171-245. Per venire all'ambito maremmano (per un inquadramento sulle confraternite del luogo, cfr. P. TURRINI, *Le confraternite del territorio grossetano. Linee guida per la ricerca archivistica*, in *La costa maremmana: uomo e ambiente tra Medioevo ed età moderna*, atti del convegno dell'Archivio di Stato di Grosseto, Livorno 2009, pp. 189-209), va ricordata l'antica fraternita di Santa Croce sotto il Duomo di Massa Marittima (G. CAGLIANONE, *La confraternita di Misericordia di Massa Marittima*, Massa Marittima 1996), alla quale mi chiedo se non si possa collegare l'affresco raffigurante il Crocifisso tra Maria, Giovanni Evangelista e i Santi Cerbone e Bernardino da Siena presente nella cripta del Duomo, segnalatomi da Sandra Cardarelli e che trovo attribuito a Pellegrino di Mariano da D. SALLAY, *Pellegrino di Mariano*, in *Dizionario Biografico degli Italiani*, LXXXII, Roma 2015, pp. 152-155, *speciatim* 154. Confraternite dedicate alla Santa Croce erano presenti in diversi altri borghi maremmani (Arcidosso e Roccalbegna, per esempio; Montorsaiò nella diocesi di Grosseto: *Guida...* cit. [nota 8], pp. 116-117), come si desume da una veloce scorsa al Patrimonio dei resti ecclesiastici in ASSI.

¹⁷ La Visita Bossi (ASV, Congr. Vescovi e Regolari, Visita Apostolica 60, c. 104) ricorda presso la chiesa di Sant'Antonio, annessa all'omonimo ospedale sito non lontano dalla Porta Pisana (che doveva avere incorporato almeno dal primo Cinquecento anche quello dedicato alla Misericordia, edificato nel 1450 presso la chiesa di Santa Maria dei battuti bianchi, vicina a San Dona-

to: ASGr, Scarlino, 148 [numero prov.], c. 189, 1450 agosto 31; ASCP, FRC, b. 41, c. 189), una perduta ancora “confectam anno 1415 ut ex litteris in ea existentibus apparet”. Tra le opere antiche menzionate dalla stessa visita (ASV, Congr. Vescovi e Regolari, Visita Apostolica 60, cc. 93-94) nella chiesa di San Donato (per esempio sugli altari maggiore, di Sant’Antonio, di Sant’Antonino), alcune potrebbero risalire alla prima metà del XV secolo. Negli anni 1450-1451 era stato sicuramente costruito e decorato l’altare di San Sebastiano, dedicato anche alla Vergine e a Sant’Agostino (ASGr, Scarlino, 148 [numero prov.], cc. 189, 204, 1450 agosto 31, 1451 gennaio 20, *ab Incarnatione*, quindi 1452; ASCP, FRC, b. 41, cc. 189, 204), che la visita Bossi (ASV, Congr. Vescovi e Regolari, Visita Apostolica 60, c. 94) ricorda ampio ed ornato. Alla metà, o poco oltre, del XV secolo pertengono tre affreschi provenienti dalla chiesa della Madonna delle Grazie di Scarlino e conservati nella forma di un bizzarro trittico a serliana nella chiesa di San Donato: P. SCAPIN, *Madonna delle Grazie (o Maria Lactans)*, in *Maria nell’arte tra pensiero teologico e produzione artistica* (Contributi per l’arte in Maremma, 4 voll.), a cura di O. Bruschetti, Arcidosso 2014, pp. 103-111.

26. ¹⁸ Il dipinto, oggi appeso sopra il pulpito ligneo della chiesa di San Donato, raffigura *Cristo crocifisso tra i Santi Rocco e Gerolamo e due disciplini bianchi*. Gesù vi è rappresentato con le fattezze del Volto Santo di Lucca e i piccoli flagellanti ai suoi piedi sono intenti a raccogliergli il sangue entro un calice collocato sotto al piede destro del Cristo. È stato pubblicato da M. BUCCI, *Profilo artistico*, in TOGNARINI - BUCCI, *Piombino...* cit. (nota 3), pp. 117-188 *speciatim* 185-186 e fig. 161 come opera di Amico Aspertini databile al secondo decennio del Cinquecento. In anni più recenti se ne sono occupati, confermando la gravitazione intorno ad Aspertini (che non pare più sostenibile, mentre andrà indagata in futuro un’eventuale pista marchigiana) e l’idea di una provenienza *ab antiquo* dall’oratorio della Santa Croce (già presente in FALOSI-LOMBARDI, *Storia...* cit. (nota 8), p. 80): C. BERNAZZI, in *Arte Sacra...* cit. (nota 8), p. 29; F. TORCHIO, *Scarlino e il “Volto Santo”*, in *Scarlino. Arte...* cit. (nota 8), pp. 103-106; BERNAZZI, *Dalla città...* cit. (nota 8), p. 148. La conferma di una provenienza dalla confraternita della Santa Croce di Scarlino si ha leggendo il volume di BARBERINI, *Scarlino...* cit. (nota 1), pp. 463-464, che ne scrive dettagliando ogni passaggio di proprietà: “il dipinto fu affidato – nel secolo scorso – al parroco di S. Martino in S. Donato da certe zelanti prozie dello scrivente, del nobile casato Guidi, abitanti a Vetulonia”; in origine di “proprietà dei Barberini, dalla chiesa della Compagnia – che era S. Martino – fu portato nel 1919 in S. Donato perché S. Martino era deteriorato. Qualche anno dopo il parroco Don Scatigna lo vendé ad un antiquario, ma se lo fece restituire dietro richiesta di Quinzio Barberini, purtroppo però diviso in tre parti longitudinali per comodità di trasporto”. Il ruolo attivo giocato dai Barberini nell’Ottocento nella difesa della chiesa di San Martino e dei suoi beni si desume dall’*incipit* di un inventario del 1818 collazionato in AVGr, Patrimonio, 1434, c.n.n.: “1818. Inventario dei beni appartenenti all’altare del SS. Rosario esistente detto altare nella cura soppressa di S. Martino, ed in oggi detta chiesa ridotta compagnia sotto l’invocazione della SS. Trinità. Camarlingo ed amministratore di detti beni è attualmente il sig. Pietro Barberini nativo scarlinese, il quale per un gran zelo conservò detti beni a rischio di compromettere la propria famiglia e persona dall’invasione francese”. Il dipinto è stato restaurato nel 1958 dalla Soprintendenza di Siena (V. GUGLIELMI - A. SCANZANI, *La Maremma e le sue colline metallifere. Storia, arte, leggende, attualità di Follonica, Gavorrano, Massa Marittima, Monterotondo Marittimo, Montieri, Scarlino*, Firenze 1992, p. 150).

¹⁹ ASV, Congr. Vescovi e Regolari, Visita Apostolica 60, cc. 100, 304.

²⁰ AVGr, Patrimonio, 1432, f. 142r; AVGr, Visite Pastorali, 79, c. 33.

²¹ Si rimanda in proposito alla sezione 2, a cura di A. Caporali.

²² La nota stesa nel 1894 da A. ADEMOLLO, *I Monumenti medioevali e moderni della Provincia di Grosseto*, Grosseto 1894, pp. 69-71 su Scarlino è troppo generica per avere certezze: “Scarlino ebbe più chiese ed un convento ed una delle più antiche fu la cappella dedicata a S. Croce, fabbricata dai Pannocchieschi nel 1200 [...]. A Scarlino in più pareti di alcune case si vedono più affreschi che arieggianno la maniera giottesca”. È invece esplicito il testo della dichiarazione di particolare importanza espressa nei confronti dell’ex oratorio il 22 febbraio 1920 dalla Soprintendenza di Siena e Grosseto, in cui si menziona la presenza di affreschi (è citata nella documentazione relativa al rinnovo del vincolo emesso in data 21 dicembre 2012 dalla Direzione Regionale per i Beni Culturali e Paesaggistici della Toscana, n. 736/2012). Come mi segnalano Marco Marchetti e Isabella Gubbini, restauratori dell’affresco (cfr. oltre nel testo e alla nota 28), il murale mostrava – al principio dell’intervento – evidenti tentativi di rimozione eseguiti con tecnica amatoriale.

²³ BARBERINI, *Scarlino...* cit. (nota 1), pp. 453-454, che menziona all’interno dell’ex oratorio “due meravigliosi frammenti d’affresco di scuola senese del XIV secolo – cui l’auspicato restauro restituirebbe quel lustro che meritano [...], di squisita fattura”. Li ricordano nel 1992 anche GUGLIELMI - SCANZANI, *La Maremma...* cit. (nota 19), p. 149. FRANCOVICH, *In margine...* cit. (nota 1), p. 84 e figg. 27-28 menziona invece l’oratorio solo dal punto di vista architettonico.

²⁴ *Scarlino. Guida al territorio. Storia-arte-natura-itinerari*, Grosseto 1989, pp. 53-54. Vale la pena riportare quanto scrive l’autore della parte storico-artistica della guida (che risulta anonimo, ma, come mi segnala Franco Agresti, va individuato in Sergio Giorgi), per il quale i frammenti “ricordano la pittura di Pietro di Giovanni Ambrosi e di Lorenzo detto il Vecchietta” e possono essere attribuiti a Nanni di Pietro per precise concordanze stilistiche con la *Annunciazione* di San Pietro a Ovile.

Per la figura di Nanni di Pietro, oggi un vero e proprio fantasma, cfr. *Matteo di Giovanni e la pala d’altare nel senese e nell’a-*

retino, 1450-1500, atti del convegno internazionale di studi di Sansepolcro a cura di D. Gasparotto e S. Magnani, Montepulciano 2002, in particolare gli interventi di P. PALLADINO, *La collaborazione tra Matteo di Giovanni e Giovanni di Pietro: appunti per un'indagine*, pp. 49-56; A. DE MARCHI, *Matteo di Giovanni ai suoi esordi e il polittico di San Giovanni in Val d'Alfa*, pp. 57-75, *speciatim* 64-65 e L. PAARDEKOOOPER, *Individuato Giovanni di Pietro*, pp. 77-97, che disambigua la documentazione esistente e concernente due diversi maestri: Nanni di Pietro, fratello del Vecchietta, artista purtroppo senza opere certificate, e Giovanni di Pietro, pittore probabilmente di vocazione decorativa, attestato in società con Matteo di Giovanni. Per avere una idea di quale fosse il catalogo di Nanni di Pietro fino a qualche anno fa, cfr. – oltre al saggio di J. POPE-HENNESSY, *The Development of Realistic Painting in Siena*, in 'The Burlington Magazine', LXXXV, 1944, pp. 139-143 – C. B. STREHLKE, *Giovanni di Pietro*, in *La pittura senese nel Rinascimento. 1420-1500*, a cura di K. Christiansen - L. B. Kanter - C. B. Strehlke, Cinisello Balsamo 1989, pp. 78-284.

²⁵ M. OCCHETTI - C. GNONI MAVARELLI, in *Guida storico-artistica...* cit. (nota 8), p. 60. L'attribuzione torna anche nella guida di S. CUMULI, *Il territorio di Scarlino nella storia e nell'arte nel paesaggio. Percorsi attraverso le emergenze storico-artistico-paesaggistiche del territorio*, s.d. e s.l. (ma Comune di Scarlino 2001), pp. 42-43; in CAMPOLONGO, *Luoghi...* cit. (nota 8), p. 18; in ROTUNDO, *Conventi...* cit. (nota 8), pp. 33-34 (come maestro senese del Quattrocento); in BERNAZZI, *Dalla città...* cit. (nota 8), pp. 143-148; SCAPIN, *Il Crocifisso...* cit. (nota 8), pp. 247-248.

²⁶ Si veda l'articolo di Paola Calvetti su 'Il Giornale' del 19 settembre 2004 (http://www.speakers-corner.it/bompiani/_minisiti/calvetti/racconto.html), nel quale si ricorda la visita allo stabile effettuata da Vittorio Sgarbi nel luglio 2004.

²⁷ Segnalo gli interventi principali: su 'La Repubblica' del 23 luglio 2017, a firma di C. Gatti e su 'Il Giornale' del 26 luglio 2017, a firma di V. Sgarbi. Ricordo anche le segnalazioni apparse su 'Il Tirreno' del 24, 25, 26, 28 luglio 2017 e, più recentemente, in occasione della apertura straordinaria del sito per le "Giornate di Primavera" del FAI, del 21 marzo 2018 e, successivamente, del 2 giugno 2018.

²⁸ Riepilogo le principali operazioni effettuate. Dopo il descialbo e il consolidamento delle parti a rischio, si è proceduto alla rimozione delle vecchie stuccature. Soprattutto per la parte centrale del murale, si è poi cercato di recuperare il supporto sottostante alla pittura (nel corso di questa operazione, sopra le travi e nei buchi della parete messi a vista, sono emersi i frammenti di affreschi ricordati nel testo, oggi custoditi dal proprietario dello stabile). La pulitura è stata eseguita due volte, con conseguenti impacchi assorbenti, destinati a riassorbire il più possibile la terra gialla usata per creare le malte della muratura, riaffiorante in più punti nella pittura. Si è poi proceduto con un impacco con idrossido di bario per consolidare la pellicola pittorica, con la stuccatura e con la finale integrazione pittorica a base di pigmenti e caseinato di ammonio (a velatura per le abrasioni, a selezione cromatica sulle stuccature, a neutro nel caso delle cadute maggiori).

²⁹ L. RÉAU, *Iconographie de l'Art Chrétienne*, Paris 1957, II/2, pp. 462-512. Cfr., per il tema della Crocifissione nella pittura senese tra Tre e primo Quattrocento, A. GIANNI, *Gli eventi della Passione*, in *Iconografia evangelica a Siena dalle origini al Concilio di Trento*, a cura di M. Bacci, Cinisello Balsamo 2009, pp. 113-195, *speciatim* 165-171.

³⁰ "Venerunt ergo milites: et primi quidem frerunt crura, et alterius, qui crucifixus est cum eo. Ad Jesum autem cum venissent, ut viderunt eum jam mortuum, non frerunt ejus crura, sed unus militum lancea latus ejus aperuit, et continuo exivit sanguis et aqua. Et qui vidit, testimonium perhibuit: et verum est testimonium ejus. Et ille scit quia vera dicit: ut et vos credatis. Facta sunt enim hæc ut Scriptura impleretur: Os non comminuetis ex eo". Su Longino, cfr. RÉAU, *Iconographie...* cit. (nota 29), pp. 495-497; G. LUCCHESI, *Longino*, in *Bibliotheca Sanctorum*, VIII, Roma 1967, coll. 89-95.

³¹ Per la moda maschile, è ancora utile R. LEVI PISETZKY, *Storia del costume in Italia*, II, Milano 1964, pp. 312-388.

³² "Milites ergo cum crucifixissent eum, acceperunt vestimenta ejus (et fecerunt quatuor partes, unicuique militi partem) et tunicam. Erat autem tunica inconsutilis, desuper contexta per totum". RÉAU, *Iconographie...* cit. (nota 29), pp. 497-497. Per la modalità di estrazione della sorte, cfr. B. DASKAS, *La spartizione delle vesti di Cristo nella scena della Crocifissione e i suoi sviluppi iconografici tra Oriente e Occidente (VI-XV secolo)*, in *Il gioco e i giochi nel mondo antico tra cultura materiale e immateriale*, a cura di C. Lambrugo - C. Torre, Bari 2013, pp. 111-123, *speciatim* 122-123.

³³ L'iscrizione, in gotica libraria, recita infatti: "ALIOS SALVOS FECIT / SE IPSUM NON POTEST SAL / VUM FACERE".

³⁴ Dovrebbe però essere sua la testa frammentaria rinvenuta in sede di restauro al di sopra della trave di destra e oggi conservata presso il proprietario dello stabile. Per Stefaton, cfr. RÉAU, *Iconographie...* cit. (nota 29), p. 497.

³⁵ Cito da Mc, 15, 39: "Videns autem centurio, qui ex adverso stabat, quia sic clamans expirasset, ait: Vere hic homo Filius Dei erat". Sul buon Centurione, cfr. LUCCHESI, *Longino...* cit. (nota 30), col. 90.

³⁶ La "O" è dubbia, mancando una parte del *ductus* discendente destro della lettera. La "S" successiva potrebbe essere anche una "F".

³⁷ Potrebbe anche trattarsi di un nominativo: "IOHANNES".

³⁸ Si utilizza in questo caso un numero simbolico di trattini, dato che la lacuna è di notevole entità e non è possibile una valida restituzione grafica.

³⁹ Con la modalità così ben stigmatizzata da R. LONGHI, *Ricerche su Giovanni di Francesco*, 1928, ried. in R. LONGHI, *Edizione delle opere complete*, IV, Firenze 1968, pp. 21-36, *speciatim* 24, per cui i senesi si distinguono “nel modo di carpire, o meglio di spiccare, a guisa di germogli freschissimi, alcune fra le qualità più affascinanti del primo Rinascimento fiorentino”.

⁴⁰ Per la pittura a Siena tra Trecento e primo Quattrocento, con particolare attenzione per la figura di Benedetto di Bindo, cfr. M. BOSKOVITS, *Su Niccolò di Buonaccorso, Benedetto di Bindo e la pittura senese del primo Quattrocento*, in ‘Paragone’, XXXI, 1980, 359-361, pp. 3-22; L. BELLOSI, *La ripresa tardogotica in Toscana e a Siena*, in *Il gotico a Siena*, catalogo della mostra di Siena, Firenze 1982, pp. 291-294; W. LOSERIES, *Gli affreschi di Benedetto di Bindo nella sacrestia del Duomo*, in *Le pitture del Duomo di Siena*, a cura di M. Lorenzoni, Cinisello Balsamo 2008, pp. 98-107; S. COLUCCI, in *Da Jacopo...* cit. (nota 7), pp. 124-125, cat. A. 42. Per gli affreschi di Benedetto di Bindo in San Domenico a Perugia, cfr. G. BENAZZI, *Le opere d'arte del Medioevo*, in *La basilica di San Domenico di Perugia*, Perugia 2006, 317-338, *speciatim* pp. 333-334.

⁴¹ Su Gregorio di Cecco di Luca, L. BELLOSI, *Gregorio di Cecco di Luca*, in *Il gotico...* cit. (nota 40), pp. 346-348 e le schede in *Da Jacopo...* cit. (nota 7), pp. 126-137, catt. A. 43-46 (le prime due e l'ultima a firma di A. DE MARCHI, la terza a firma di M. PALMIERI).

⁴² Cfr. in proposito G. FATTORINI, *La lezione trecentesca e le immagini dell'identità civica*, in *Da Jacopo...* cit. (nota 7), pp. 142-147. Viene da chiedersi se alcuni brani della *Crocifissione* di Scarlino non possano rifarsi a quella, perduta, che Ambrogio Lorenzetti affrescò nel capitolo di S. Agostino a Siena (G. LULLO, “*Ne' frati di Sancto Agostino dipinse el capitolo*”: *la Maestà e i perduti affreschi di Ambrogio Lorenzetti in Sant'Agostino a Siena*, in *Ambrogio Lorenzetti*, catalogo della mostra di Siena a cura di A. Bagnoli - R. Bartolini - M. Seidel, Cinisello Balsamo 2017 pp. 375-389).

⁴³ Su Sassetta e sul ruolo di primissimo piano che gioca nella cultura artistica senese, cfr. – con riferimento alla bibliografia pregressa – C. VOLPE, *Stefano di Giovanni detto il 'Sassetta'*, in *Il gotico...* cit. (nota 40), pp. 383-392; K. CHRISTIANSEN, *Sassetta*, in *La pittura...* cit. (nota 24), pp. 77-104; M. ISRAËLS, *Sassetta's Madonna della Neve. An Image of Patronage*, Leiden 2003; *Sassetta. The Borgo San Sepolcro Altarpiece*, a cura di M. Israëls, 1-2 voll., Leiden 2009; A. GALLI, *1425-1450. Indizi di Rinascimento a Siena* e le schede di M. ISRAËLS, in *Da Jacopo...* cit. (nota 7), pp. 176-181, 222-239, 250-257, catt. C. 17-C. 21, C. 27-C. 30.

⁴⁴ M. ISRAËLS, in *Da Jacopo...* cit. (nota 7), pp. 234-239, catt. C. 19-C. 20.

⁴⁵ Per Pietro di Giovanni Ambrosi, cfr. C. VOLPE, *Pietro di Giovanni d'Ambrogio*, in *Il gotico...* cit. (nota 40), pp. 405-410; K. CHRISTIANSEN, *Pietro di Giovanni d'Ambrogio (o Ambrosi)*, in *La pittura...* cit. (nota 24), pp. 105-112; G. FATTORINI, *Quattrocentisti senesi tra l'alta Valle del Tevere e la Val di Chiana*, in *Arte in terra d'Arezzo: il Quattrocento*, a cura di L. Fornasari - G. Gentilini - A. Giannotti, Firenze 2008, pp. 77-98; le schede di G. FATTORINI, in *Da Jacopo...* cit. (nota 7), pp. 240-249, catt. C. 22-C. 26; D. SALLAY, *Pietro di Giovanni di Ambrogio*, in *Dizionario Biografico degli Italiani*, LXXXIII, 2015, pp. 492-495. Cfr. anche le note successive.

⁴⁶ Per il trittico, cfr. CHRISTIANSEN, *Pietro...* cit. (nota 45), pp. 92-93; per il politico ricomposto, cfr. A. LABRIOLA, in *Maestri senesi e toscani nel Lindenau-Museum di Altenburg*, catalogo della mostra di Siena a cura di M. Boskovits, con la collaborazione di J. Tripps, Siena 2008, pp. 171-175 e G. FATTORINI, in *Da Jacopo...* cit. (nota 7), pp. 246-247.

⁴⁷ È soprattutto C. VOLPE, *Ancora per Pietro di Giovanni d'Ambrogio*, in ‘Paragone’, XIV, 1963, 165, pp. 36-40 a ribadire con forza l'estraneità dell'opera dal catalogo di Pietro di Giovanni (dove lo aveva inserito C. BRANDI, *Pietro di Giovanni di Ambrogio*, in ‘Le arti’, III, 4, pp. 230-250, *speciatim* 237 e IDEM, *Quattrocentisti senesi*, Milano 1949, p. 208 nota 71), appoggiando l'attribuzione longhiana a Domenico di Bartolo (oggi insostenibile) e rifiutando invece quella di Pope-Hennessy a Vecchietta.

⁴⁸ Come è noto, il catalogo di Sano di Pietro è rimasto, fino ad anni assai recenti, diviso tra la produzione più antica – quella che a noi interessa – catalogata sotto lo pseudonimo di Maestro dell'Osservanza, e quella scalabile dagli anni quaranta del Quattrocento alla morte del pittore, avvenuta nel 1481: a mettere fine alla lunga *querelle* critica, confermando le idee di tanti studiosi che da anni pensavano ad un'unica personalità, quella appunto di Sano di Pietro, per tutto il corposo catalogo di dipinti, ha contribuito un ritrovamento documentario pubblicato da M. FALCONE, *La giovinezza dorata di Sano di Pietro. Un nuovo documento per la 'Natività della Vergine' di Asciano*, in ‘Prospettiva’, 138, 2010, pp. 28-34.

Sul pittore cfr., in particolare per il problema degli anni giovanili, A. GRAZIANI, *Il Maestro dell'Osservanza (1442)*, in ‘Proporzioni’, II, 1948, pp. 75-88 (con la *Postilla* di R. Longhi alle pp. 87-88); C. ALESSI - P. SCAPECCHI, *Il "Maestro dell'Osservanza": Sano di Pietro o Francesco di Bartolomeo?*, in ‘Prospettiva’, 42, 1985, pp. 13-37; A. ANGELINI, “*Maestro dell'Osservanza*”, in *Sassetta e i pittori toscani tra XIII e XV secolo*, a cura di L. Bellosi e A. Angelini, Siena 1986, pp. 43-47; W. LOSERIES, *La pala di San Giorgio nella Chiesa di San Cristoforo a Siena: Sano di Pietro o il 'Maestro dell'Osservanza'?*, in ‘Prospettiva’, 49, 1987, pp. 61-74; K. CHRISTIANSEN, *Maestro dell'Osservanza*, in *La pittura...* cit. (nota 24), pp. 113-151; IDEM, *Sano di Pietro, Ibidem*, pp. 152-181; M. ISRAËLS, *Un segno di alleanza: la Natività della Vergine del Maestro dell'Osservanza (1437-1439)*, in *Capolavori ritrovati in terra di Siena*, Cinisello Balsamo 2005, pp. 16-27; le schede di A. DE MARCHI - G. FREULER - M. ISRAËLS - A. M. GUIDUCCI, in *Da Jacopo...* cit. (nota 7), pp. 258-283, catt. C. 31-C. 38; *Sano di Pietro. Qualità, devozione e pratica nella pittura se-*

nese del Quattrocento, atti delle giornate di studio di Siena e Asciano a cura di G. Fattorini, con A. Angelini, A. Guiducci, W. Loseries, Cinisello Balsamo 2012.

⁴⁹ Per il trittico dell'Osservanza, cfr. la scheda di M. ISRAËLS, in *Da Jacopo...* cit. (nota 7), pp. 263-266, cat. C. 33; per il polittico 231 della Pinacoteca di Siena, cfr. G. FATTORINI, *Luca di Tommè, Sano di Pietro e due polittici per la chiesa di San Giovanni Battista all'Abbadia nuova di Siena*, in 'Prospettiva', 126/127, 2007, pp. 60-91, *speciatim* 66-69.

⁵⁰ Cfr., con bibliografia precedente, la scheda di A. DE MARCHI, in *Da Jacopo...* cit. (nota 7), pp. 258-259, cat. C. 31.

⁵¹ Accolgo in questo senso delle suggestioni di Alessandro Angelini, Andrea De Marchi e Gabriele Fattorini. Nel caso dei maestri iberici, penso soprattutto a Giovanni di Consalvo (il portoghese João Gonçalves), attivo nel Chiostro degli Aranci a Firenze (sul quale, da ultima e con bibliografia precedente, E. DE TERA, *El ciclo mural del Chiostro degli Aranci: la pintura florentina posmasacciana y el influjo flamenco*, in 'Acta Artis', I, 2013, pp. 69-93) e Joan Rosatò, cui Andrea de Marchi ha di recente restituito l'affascinante tavoletta con il *Crocifisso tra i Dottori della Chiesa* dell'Art Museum della Princeton University (DE MARCHI, *Matteo...* cit. (nota 24), pp. 64-65).

⁵² Sul ruolo rivestito da Domenico di Bartolo nella storia senese del primo Quattrocento, cfr. STREHLKE, *Domenico di Bartolo*, in *La pittura...* cit. (nota 24), pp. 263-272; G. FATTORINI, *Domenico di Bartolo e le Storie dei patroni nella sacrestia del Duomo*, in *Le pitture...* cit. (nota 40), pp. 108-117 (dedicato agli splendidi affreschi frammentari della sacrestia del Duomo, databili ai secondi anni trenta del secolo); IDEM, *Domenico di Bartolo: pittura di luce e pittura fiamminga (per una definitiva rivalutazione del ciclo del Pellegrinaio)*, in *Il Pellegrinaio dell'Ospedale di S. Maria della Scala*, a cura di F. Gabrielli, Arcidosso 2014, pp. 149-169.

⁵³ Sul maestro di Monticiano, cfr. F. MASON PERKINS, *Pitture senesi poco conosciute, V*, in 'La Diana', 1931, pp. 192-197; C. BRANDI, *Gli affreschi di Monticiano*, in 'Dedalo', XI, 1931, pp. 709-734 (ripubblicato in *Lecceto e gli eremi agostiniani in terra di Siena*, Siena 1990, pp. 315-328); F. ROTUNDO, *Ricognizione del territorio*, in *Monticiano e il suo territorio*, a cura di M. Ascheri e M. Borraccelli, Siena 1997, pp. 15-36; L. BELLOSI, *La tavoletta di Gabella del 1444, il 'Maestro dei monocromi di Monticiano' e un probabile modello perduto di Ambrogio Lorenzetti*, in 'Prospettiva', 100, 2000, 36-40.

⁵⁴ Sul maestro di Sant'Ansano, cfr. M. BOSKOVITS, *Il gotico senese rivisitato: proposte e commenti su una mostra*, in 'Arte cristiana', LXXI, 698, 1983, pp. 259-276, *speciatim* 269; M. MERLINI, *Pittura tardogotica a Siena: Pietro di Ruffolo, il 'Maestro di Sant'Ansano e il cantiere di Lecceto*, in 'Prospettiva', 95-96, 1999, pp. 92-111, *speciatim* 101-107; A. DE MARCHI, *'Maestro di Sant'Ansano'*, in *La collezione Salini. Dipinti, sculture e oreficerie dei secoli XII, XIII, XIV e XV. I. Pittura*, a cura di L. Bellosi, Firenze 2009, pp. 281-287; G. RAVALLI, *Un affresco dimenticato di Ambrogio Lorenzetti e altre pitture nel palazzo del podestà a Siena*, in 'Nuovi Studi', 23, 2017, pp. 5-37, *speciatim* 15-16. Sul cantiere di Lecceto, importante centro di sperimentazione nei primissimi anni quaranta, cfr. anche C. ALESSI, *I cicli monocromi di Lecceto: nuove proposte per vecchi problemi*, in *Lecceto...* cit. (nota 53), pp. 211-246.

⁵⁵ Per la storia del castello di Scarlino e il relativo assetto urbanistico cfr. il testo di S. Buganza e le note 1, 2.

⁵⁶ Le fonti relative all'oratorio di Santa Croce, così come per gli edifici religiosi di Scarlino, sono reperibili, principalmente, all'Archivio Vescovile di Grosseto ma, a causa del bombardamento della città nel 1943 e dell'alluvione del 1944, molti documenti sono andati irrimediabilmente perduti o sono stati danneggiati. In questo frangente, un ausilio significativamente rilevante per la ricerca è offerto dalla visita di monsignor Francesco Bossi del 1576 (AVGr, Visite Pastorali, 66), dalle portate del Catasto del 1587 (AVGr, Patrimonio, 1422), dalle visite pastorali redatte nei secoli XVII e XVIII (AVGr, Visite Pastorali, nn. 79-82) e le rispettive trascrizioni dei decreti vescovili (AVGr, Patrimonio, 1431-1433). Inoltre, il manoscritto del cancelliere Francesco Anichini offre informazioni aggiuntive sugli edifici religiosi di Scarlino, quest'ultime reperite anche attraverso la consultazione di documenti dell'Archivio Vescovile non più esistenti. Cfr. ANICHINI, *Storia...* cit. (nota 8). Per un approfondimento sull'importanza di quest'opera cfr. S. BUETI, *L'opera di Francesco Anichini come fonte per la storia urbanistica e architettonica del centro storico di Grosseto*, in *La cattedrale di San Lorenzo a Grosseto. Arte e storia dal XIII al XIX secolo*, Grosseto 1996, pp. 87-100 mentre per la consistenza dei documenti conservati nell'Archivio Vescovile cfr. EADEM, (a cura di), *L'Archivio Vescovile di Grosseto*, Grosseto 1988.

⁵⁷ AVGr, Patrimonio, 1422 cc. 94v-98r. L'"inventario de' beni stabili" conferma il discreto patrimonio detenuto dalla compagnia costituito, principalmente, da terreni situati nella corte di Scarlino. Le uniche proprietà di pregio sono rappresentate da "un pezzo di terra olivata, uno staio di terra con quattro olivi in circa" nel "luogo detto La Canonica e un castagneto nel luogo detto Borgonuovo". La rendita annua complessiva, ascendente a 12 scudi di lire 7, è in misura di poco superiore rispetto ai profitti ricavati dai beni delle altre confraternite. Sulle risorse ambientali della corte di Scarlino in questo periodo storico cfr., almeno, PINTO, *Aspetti...* cit. (nota 1).

⁵⁸ Sulla chiesa di Sant'Andrea di Scarlino cfr. ANICHINI, *Storia...* cit. (nota 8), pp. 112-113; L. MORASCO, *La chiesa della Rocca di Scarlino: dalla curtis al castello*, in *Chiese e insediamenti nei secoli di formazione dei paesaggi medievali della Toscana (V-X secolo)*, atti del seminario di San Giovanni d'Asso-Montisi a cura di S. Campana - C. Felici - R. Francovich - F. Gabrielli, Firenze 2008, pp. 147-167.

⁵⁹ ANICHINI, *Storia...* cit. (nota 8), p. 109.

⁶⁰ Allo stato attuale della ricerca, il primo documento che menziona la sagrestia è l'atto del 10 dicembre 1507, nel quale la confraternita di Santa Croce risulta debitrice nei confronti di Lorenzo Lanzi, maestro a muro, per la realizzazione della parete divisoria della sagrestia-spogliatoio, tuttora esistente. I priori Fermo del fu Blenico e Simone di Taddeo di Scarlino, non avendo liquidi, ricorrono all'*insolutum datio* concedendo al creditore una pezza di terra ad orto posto nel Terziere di Sopra. Cfr. ASFi, Principato di Piombino, b. 636, c. 10r. Per un inquadramento sulle maestranze specializzate presenti a Scarlino tra il XV e il XVI secolo cfr. PINTO, *Aspetti...* cit. (nota 8), pp. 98-99.

⁶¹ AVGr, Patrimonio, 1422, c. 94v. L'oratorio confina, da un lato, anche con l'area pertinenziale della rocca, la quale, ad una quota maggiore rispetto a quella del piano di calpestio dell'edificio religioso, crea, nel corso dei secoli, notevoli disagi per l'infiltrazione di umidità dal muro dell'oratorio. Cfr. AVGr, Visite Pastorali, 82, s.n.f. (Visita pastorale di monsignor Antonio Maria Franci, 1755).

⁶² ASV, Congr. Vescovi e Regolari, Visita Apostolica 60, c. 100.

⁶³ Gli interventi previsti consistono nella riqualificazione delle pareti interne, che "devono essere imbiancate entro l'anno", mentre l'altare "dal lato destro della chiesa", non più officiato, è destinato alla demolizione con la clausola che "i suoi marmi e le sue pietre non siano convertiti ad un uso profano". ASV, Congr. Vescovi e Regolari, Visita Apostolica 60, c. 100.

⁶⁴ Nella seconda metà del XVI secolo, le compagnie laicali di Scarlino affrontano una profonda crisi economica, poiché gli introiti ottenuti dalla gestione dei patrimoni immobiliari sono devoluti, per ordine dei principi Appiano, alla fondazione e il sostentamento dell'ordine ospedaliero di San Giovanni di Dio di Piombino; come evidenziato dal cancelliere Francesco Anichini, la mancata possibilità di usufruire di una rendita costante crea numerosi disagi anche alla compagnia di Santa Croce, che "per qualche tratto di tempo, non solo non ebbe assegnamenti da poter adempiere gli obblighi ai quali era tenuta soddisfare, ma neppure il modo di poter provvederla del necessario per divino servizio". ANICHINI, *Storia...* cit. (nota 8), p. 110. Cfr. AVGr, Patrimonio, 1432, c. 61. Per un approfondimento cfr. A. ARRIGHETTI, *Pane e chinino. L'ospedale di Piombino 1818-1826*, Piombino 1995; T. ARRIGONI, *La macchina per guarire. Medicina e sanità nell'ospedale di Piombino (1810-1945)*, Follonica 1995; M. PIERULIVO, *Con panni stracci e senza denari. Immigrazione, povertà e malattie nel Principato di Piombino (sec. XVII)*, Piombino 1998; M. CARRARA, *Per vicoli, strade e piazze. Stradario di Piombino XV-XVI secolo*, Pontedera 2000, pp. 56-61; N. TAVERA, *Da Populonia a Piombino. Breve storia della chiesa piombinese*, Firenze 2008, pp. 131-132.

⁶⁵ ANICHINI, *Storia...* cit. (nota 8), p. 110. Cfr. AVGr, Patrimonio, 1432, c. 142r.

⁶⁶ Nel 1604, nell'oratorio di Santa Croce, "vi era stato trasferito l'altare della Nunziata [...] della compagnia delle donne" (AVGr, Patrimonio, 1432, c. 62r) poiché, in questo periodo, la chiesa di San Martino subisce pesanti interventi di ristrutturazione. Cfr. MARRUCCHI, *Chiese...* cit. (nota 8), p. 181.

⁶⁷ A. CAPORALI, *La devozione popolare e il culto mariano nelle parrocchie della diocesi di Grosseto nella visita pastorale di monsignor Antonio Maria Franci (1782-1783)*, in *Maria...* cit. (nota 17), pp. 59-63.

⁶⁸ ANICHINI, *Storia...* cit. (nota 8), p. 110.

⁶⁹ AVGr, Patrimonio, 1432, c. 62r; c. 142r. A titolo esemplificativo, in questo periodo storico le cerimonie sono officiate da un *cappellano*, il venerdì e la domenica di ciascuna settimana, mentre in ogni giorno festivo i confratelli recitano "l'ufficio della Beata Vergine Maria con molta edificazione del prelado, che gli esortò alla continuazione di simili esercizi di religiosità. La festa titolare è celebrata il 3 di maggio", giorno dedicato ai santi Filippo e Giacomo, "con un anniversario il giorno seguente per i benefattori e in questa circostanza è predisposta la benedizione del pane solita darsi dalla compagnia ai fratelli" (AVGr, Patrimonio, 1432 c. 213r). Nel 1637, l'altare laterale non è più esistente a conferma del trasferimento della compagnia laicale dedicata alla Nunziata nella chiesa di San Martino. Cfr. AVGr, Patrimonio, 1432, c. 272r. Cfr. ANICHINI, *Storia...* cit. (nota 8), pp. 110-111.

⁷⁰ ANICHINI, *Storia...* cit. (nota 8), p. 103.

⁷¹ *Ibidem*. Le diatribe tra le compagnie laicali, generate sull'assegnazione del diritto di precedenza durante le maggiori festività religiose, culminano già agli inizi del Settecento quando "Monsignor Falconetti [...] con suo editto del 20 maggio 1708 finì di dare l'ultima mano alle contese delle nostre compagnie, prescrivendo a ciascuna il suo luogo in tutte le processioni, associazione insieme di cadaveri, ed in qualunque congiuntura potessero intervenire tutte tre le medesime, o due di loro". Cfr. P. SCAPIN, *Il Crocifisso...* cit. (nota 8), pp. 245-246.

⁷² CAPORALI, *La devozione...* cit. (nota 67), pp. 67-68.

⁷³ AVGr, *Visite Pastorali*, 86, c. 98. Cfr. ASFi, *Principato di Piombino*, b. 628, ins. 6.

⁷⁴ *Ibidem*. Cfr. AVGr, *Visite Pastorali*, 83, c. 185.

⁷⁵ Per l'elenco del patrimonio immobiliare della "Societas Santissimi Crucis", compilato il 13 aprile 1717, cfr. AVGr, *Visite Pastorali*, 81, cc. 132-134.

⁷⁶ *Ivi*, c. 99. Il "Campione [...] di tutti i beni stabili appartenenti alla Venerabile Compagnia", redatto dal camerlengo Andrea Barsini il 3 giugno 1792, ne attesta il cospicuo patrimonio immobiliare all'interno del castello di Scarlino. Infatti, la confraternita della Santissima Trinità detiene da sette case, una *bottega* da fabbro, due fienili e alcune 'stanze' di cui una "per uso di te-

atro”, quest'ultimo ricavato nell'antico oratorio di Santa Maria; gli edifici sono concessi in affitto a cittadini privati e i proventi, in aggiunta alle rendite dei terreni, rappresentano un sostentamento economico non indifferente. Nel Terziere di Sopra, la Confraternita della Santissima Trinità possiede “una casa con orto in Rocca a contatto della casa, e magazzino dei signori Barsini” e i fabbricati riconducibili alla chiesa di Santa Croce e alle sue pertinenze. Cfr. ASFi, Amministrazione del Debito Pubblico e Demanio di Piombino, Corporazioni religiose soppresse, 73.

⁷⁷ SCAPIN, *Il Crocifisso...* cit. (nota 8), p. 247.

⁷⁸ ASFi, Principato di Piombino, b. 628, ins. 19, cc. 1-6.

⁷⁹ Negli anni compresi tra il 1754 e il 1810, i confratelli della Santissima Trinità si riuniscono nell'oratorio appartenuto alla compagnia del Corpus Domini e situato presso la chiesa di San Donato. Cfr. AVGr, Visite Pastorali, 82, cc.n.n. Visita pastorale di monsignor Antonio Maria Franci, 1762. Invece, l'oratorio di Santa Maria è adibito a teatro. Cfr. AZZARI - ROMBAI, *Scarlino...* cit. (nota 1), p. 144.

⁸⁰ AVGr, Visite Pastorali, 82, c. 165.

⁸¹ *Ibidem*, c. 311. La chiesa di San Martino, grazie al mecenatismo dei principi di Piombino, conosce una sostanziale riedificazione negli anni sessanta del XVIII secolo come si evince dal progetto redatto da Giacomo Benassi del 21 aprile 1763. Cfr. ASFi, Principato di Piombino, b. 628, ins. 6, cc. 9-14. Cfr. MARRUCCHI, *Chiese...* cit. (nota 8), p. 181.

⁸² I lavori che interessano la chiesa di San Martino si concludono entro il 1765 poiché in questo anno, al tempo della visita di monsignor Antonio Maria Franci, la fabbrica è “de novo costruita” e officiata. Cfr. AVGr, Visite Pastorali, 82, c. 515.

⁸³ ASFi, Amministrazione del Debito Pubblico e Demanio di Piombino, Corporazioni religiose soppresse, 73, cc. 55-56, 1792). Inoltre, la compagnia della Santissima Trinità, oltre all'oratorio, affitta la sagrestia con lo ‘stanzino’ sottostante e il fabbricato residenziale adiacente denominato ‘casino’; questi immobili, che garantiscono un reddito annuale, sono oggetto di frequenti interventi di manutenzione. Cfr. ASFi, Amministrazione del Debito Pubblico e Demanio di Piombino, Corporazioni religiose soppresse, 74, cc. 3-5, c. 8, cc. 166-167, c. 171.

⁸⁴ Gli statuti della comunità di Scarlino, approvati il 29 luglio 1742, proibiscono la realizzazione di fienili all'interno del borgo per evitare l'insorgere di incendi ma, in alcuni casi, è concessa la deroga del governatore per gli edifici lontani dalle case del borgo ma comunque compresi all'interno delle mura castellane. (ASFi, Principato di Piombino, Appendice II, 5, c. 87).

⁸⁵ AZZARI - ROMBAI, *Scarlino...* cit. (nota 1), p. 144. Cfr. C. GIORGINI, *La Maremma Toscana nel Settecento: aspetti sociali e religiosi*, 2 voll., Teramo 1968; Z. CIUFFOLETTI, *La soppressione degli enti ecclesiastici nella Toscana napoleonica 1808-1814*, in *La soppressione degli enti ecclesiastici in Toscana. Secoli XVIII-XIX. Nodi politici e aspetti storiografici a cura del Consiglio Regionale della Toscana*, Firenze 2008, pp. 111-162.

⁸⁶ Nel 1810, la parrocchia di San Martino è accorpata a quella di San Donato e l'edificio religioso, riedificato per volontà degli Appiani alla metà del XVIII secolo, è concesso alla Confraternita della Santissima Trinità. Cfr. BARBERINI, *Scarlino...* cit. (nota 1), pp. 460-462; MARRUCCHI, *Chiese...* cit. (nota 1), pp. 181-182; P. SCAPIN, *Il Crocifisso...* cit. (nota 8), pp. 243-249;

⁸⁷ Le portate del Catasto confermano che, a questa data, l'oratorio appartiene a “Capanni Antonio di Antonio” ed è utilizzato come capanna, mentre la sagrestia, ampliata rispetto alla sua impostazione originaria, è parte integrante dell'abitazione appartenente a “Lapini Giuseppe e Bernardino di Ciriaco, e Ciriaco di Bartolommeo”; anche la casa riservata al cappellano e quella adiacente, menzionate nel Catasto del 1587, costituiscono un'unica abitazione appartenente a “Zenoni Caterina di Giovambattista moglie di Giuseppe Fontani”. Cfr. ASGr, *Tavole Indicative*, Comunità di Gavorrano, sez. V – Scarlino cc. 152-153. Cfr., per un maggiore approfondimento sul centro urbano, AZZARI - ROMBAI, *Scarlino...* cit. (nota 1), p. 144, p. 145 n. 238.

⁸⁸ I setti murari, con funzione portante, poggiano direttamente sulla roccia e sono costituiti da materiale lapideo, di diverse dimensioni e reperito in ‘loco’, sommariamente sbizzato e coeso con malta di calce; inoltre, lo spessore contenuto delle sezioni, compreso tra i 70 cm e gli 80 cm, conferma la presenza di una copertura originaria a struttura mista riconducibile all'impiego di capriate lignee con il rivestimento esterno in laterizio.

⁸⁹ SCAPIN, *Il Crocifisso...* cit. (nota 8), p. 246. Una croce simile è presente nello stemma della primitiva confraternita della Misericordia di Massa Marittima, associazione laicale costituita prima del 1309 e attestata come Casa di Santa Maria della Misericordia. Per un approfondimento cfr. CAGLIANONE, *La confraternita...* cit. (nota 16), pp. 19-27.

⁹⁰ FRANCHOVICH, *In margine...* cit. (nota 1), p. 84; MARRUCCHI, *Le chiese...* cit. (nota 8), pp. 66-67.

⁹¹ *Ivi*, pp. 75-77.

⁹² Il convento di Monte di Muro, attualmente ridotto a rudere, è situato a poca distanza da Scarlino. Per un approfondimento cfr. ANICHINI, *Storia...* cit. (nota 8), pp. 113-114; BARBERINI, *Scarlino...* cit. (nota 1), pp. 428-442.

⁹³ M. C. GORACCI, *Da Follonica a Travale*, in *Guida...* cit. (nota 8), pp. 78-79.

⁹⁴ Cfr. MARRUCCHI, *Chiese...* cit. (nota 8), pp. 113-115, pp. 142-143, p. 180. La particolare morfologia dei conci dell'arco presente nel portale dell'oratorio di Santa Croce a Scarlino rappresenta un modello che conosce una notevole diffusione nella dioce-

si di Grosseto e nelle zone limitrofe, ed è riproposto anche in edifici a prevalente destinazione specialistica come, ad esempio, in quello situato nella rocca pisana di Buriano. Cfr. *Guida alla Maremma...* cit. (nota 8), pp. 12-13.

⁹⁵ Le evidenze materiali, infatti, confermano il cambiamento di impostazione delle aperture a seguito della realizzazione del muro divisorio. Il fronte principale è contraddistinto, inizialmente, dalla porta di ingresso a piano terra e da un'unica finestra al primo piano ma la costruzione del muro divisorio obbliga una nuova posizione delle aperture nel fronte principale: a piano terra, adibito a spogliatoio, sono ricavate una porta e una finestra mentre, al piano superiore, adibito alla sagrestia vera e propria, sono ottenute due finestre.

ABSTRACTS *

STEFANIA BUGANZA, ALESSIO CAPORALI, L'oratorio della Santa Croce di Scarlino e la sua decorazione: un'aggiunta alla pittura senese del primo Quattrocento

Our view of Siennese painting of the first half of the fifteenth century is enhanced by a significant discovery in Scarlino, a small town in the Maremma north-west of Grosseto. Prompted by the appearance of efflorescence on a wall, conservation led to the rediscovery of a large-scale fresco of the *Crucifixion*, preserved in its lower part but lacking the three crosses. The painting, inscribed with the date of its execution, 1437, is in a building near the mediaeval fortress of Scarlino, now privately-owned but once the seat of a lay flagellant confraternity dedicated to the Holy Cross. The article presents a detailed study of the fresco, the space that houses it, and the history of its confraternal patrons in the 1400s. An investigation of surviving archival documents is accompanied by analysis of the mural, thus revealing a rediscovered master whose style is marked by an early assimilation of the innovations of Sassetta and a profound interest in the painting of Sano di Pietro and Pietro di Giovanni Ambrosi.

MASSIMILIANO CALDERA, ANDREA FIORE, Un fiorentino alla 'porta occidentale d'Italia': la *Visione di san Bernardo* di Raffaele de' Rossi da Finalborgo a Mosca

Raffaele De Rossi's oeuvre is enriched by an important painting, long regarded as lost. The altarpiece depicting the *Vision of Saint Bernard* in the Pushkin Museum, Moscow – attributed with hesitation to Boccaccio Boccacino – can now be recognised as the Tuscan artist's earliest known painting; the work sheds light on De Rossi's initial output in Liguria, mostly in the *Riviera di Ponente* (the coast west of Genoa) and until a few decades ago attributed to what scholars defined as the Pancalino workshop.

Originally in the convent of Santa Caterina d'Alessandria in Finalborgo, the painting now in Moscow represents a basic element for understanding the appearance of the "maniera moderna" in Liguria. Described by Carlo Giuseppe Ratti in 1780 as "a Saint Bernard after the style of Perugino", it offers crucial evidence of the relations between Tuscany and the Marquisate of Finale in the Del Carretto period. The article first reconstructs the history of the altarpiece, documenting its patronage by the Carenzo family and original location in Finalborgo, and then addresses its critical fortunes and ownership. The work's path is traced from the collection of Harry George Powlett (1803-1891) in England, to that of Otto Lanz (1865-1935) in Amsterdam, before its arrival in Moscow in 1945, following the dispersion of works destined for the Führermuseum in Linz. The section on the rediscovery ('Una pala ritrovata')

*Traduzioni di Frank Dabell.

is by Massimiliano Caldera; that on twentieth-century provenance ('Le vicende collezionistiche attraverso il Novecento') is by Andrea Fiore.

RICCARDO NALDI, Andrea Ferrucci a Pistoia. Una cornice per il *Crocifisso* di Giovanni Pisano in Santa Maria a Ripalta, poi in Sant'Andrea

This article discusses the marble tabernacle made to contain a wooden *Crucifix* by Giovanni Pisano, originally in the church of Santa Maria in Ripalta in Pistoia and now in Sant'Andrea. The richly-crafted Carrara marble frame, overlooked by scholarship, is studied as regards both style and typology and is here presented as an important work by Andrea Ferrucci during his period of activity in Pistoia, between 1497 and 1499.

The author traces the complex and occasionally tumultuous vicissitudes of the venerated *Crucifix* and its tabernacle through its liturgical use and displacement, reflecting on the significant and close relationship between the work of art, devotion and history of taste. The lively religious and social dynamics of the city of Pistoia between mediaeval and modern times offer a context for how theory and practice have shaped twentieth-century conservation in Sant'Andrea, resulting in the current placement of the *Crucifix* and its marble frame.

MARCELLO CALOGERO, Per i busti ritratto in marmo di Alfonso Lombardi (con una proposta per il perduto *Carlo V* e una lettera del cardinale Innocenzo Cibo)

Among the many marble portrait busts executed by the Ferrarese sculptor Alfonso Lombardi (c. 1497 - 1537), Giorgio Vasari mentions only four in his biography of the artist: the portraits of *Giuliano de' Medici*, *Duke of Nemours* and *Pope Clement VII*, now both in the Palazzo Vecchio in Florence, and two versions of the bust of *Charles V*, considered lost.

The article seeks to retrace the physical history of these four objects, from their genesis to how they were collected. Thanks to a new photographic campaign, a thorough analysis of the Palazzo Vecchio busts can now be made. Viewed from the side, the bust of *Giuliano* is revealed as a faithful derivation from a medal produced in Rome in 1513. The bust of *Clement VII* shows that it was conceived in stylistic dialogue with portraits of the pontiff by other artists at the Papal Court: Sebastiano del Piombo, Benvenuto Cellini and Giovanni Bernardi. The second part of the article hypothesises that the lost bust of *Charles V* carved by Lombardi in 1533 was a portrait in armour. The sculptor's correspondence reveals that a second version of this bust was made in the same year for Alessandro de' Medici, Duke of Florence: once owned by Cardinal Innocenzo Cibo, this can be identified as the fragmentary sculpture now housed in the fortress in Massa.

SILVIO LEYDI, Due altaroni gemelli in acciaio del secondo Cinquecento milanese

From the mid-sixteenth century onwards, Milanese artists producing embossed and gilded parade armour for major European patrons also began to create furniture. Initially they made small cabinets with drawers, completely covered with embossed and decorated steel plates, but over time the crafting became more complex. Cabinets began to take on architectural form, and other items such as tables, tabernacles, beds, and mirrors were produced; steel elements were now accompanied by small bronze casts representing mythological gods and heroes.

Although very much part of this context, the two identical portable altars presented here are unique: no other instance is known of replicas of such items. Furthermore, the presence in one of these of four pieces of *verre églomisé*, probably produced in the workshop of Agostino Decio, makes the altar in the Victoria and Albert Museum invaluable, reflecting the interaction and collaboration between Milanese artists and artisans.

CLARA SEGHESSIO, Andrea Rivalta, Andrea Rinaldi e il monumento equestre dedicato a Emanuele Filiberto di Savoia

The article reconstructs what we know of Andrea Rivalta, a Roman sculptor active between 1603 and 1624 in Turin, where he worked for Duke of Savoy Carlo Emanuele I, with a focus on the original form of his most prestigious work, the equestrian monument of Vittorio Amedeo I on the grand staircase of the Palazzo Reale. The statue was supposed to portray Emanuele Filiberto, while the head and hands of the mounted figure, now in bronze, were meant to be in marble. This head, believed lost, can be identified as one of the portrait busts of Emanuele Filiberto in the Galleria Sabauda (inv. scult. 23), now part of a nineteenth-century assemblage by the sculptor Giacomo Spalla, who in 1811 completed a head of Emanuele Filiberto, then in the storerooms of the Royal Collections, with a bust. A note by Alessandro Baudi di Vesme (“We believe our Andrea Rivalto was the same person as the sculptor Andrea Rinaldi, or de’ Rinaldi”) is substantiated by historical evidence and style, and the author hypothesises that Andrea Rivalta was indeed Andrea Rinaldi, the sculptor and clay modeller from Rome documented in Milan and Cremona between 1592 and 1602.

FRANCESCA BALDASSARI, Un nuovo dipinto per François Colombe, caravaggesco lorenese

This article examines and discusses the hitherto unpublished *Fortune-Teller* by François Colombe (c. 1596-1661) a painter from Lorraine whose Italian period had a significant impact on his career. The rediscovery of this large, privately-owned and signed canvas, datable to about 1630, provides an occasion to reconsider the oeuvre of this artist of noble birth who spent many years abroad. The *Fortune-Teller* reveals that during his Italian sojourn (c. 1620-1640) Colombe was inspired by the innovative style of Caravaggio, as seen through the work of his fellow-countrymen Claude Vignon and Georges de La Tour. Because of his proximity in style to the work of

the Florentine artist Andrea Comodi, it may be presumed that Colombe stopped in Tuscany on his way back to his native region, where he is documented in 1641.

ROBERTA COLASANTO, Luigi Scaramuccia pittore (1621-1680)

The article traces the career of Luigi Scaramuccia, known as il Perugino, a painter who worked in Lombardy from 1650 and who is better known for his theoretical work, *Le finenze de' pennelli italiani*. After a period spent in Bologna as pupil of Guido Reni and follower of Guercino, he was captivated by neo-Venetian tendencies (as seen in *Erminia and the Shepherds*, painted for the *marchese* Serra di Cassano) and by Neapolitan painting. He was particularly active in Milanese territory, which houses most of his oeuvre for churches and private collections, and he also worked in Bergamo, Pavia, Piacenza, Bologna, Perugia, and Rome, and he sent paintings to Venice and Naples.

In Milan, supported by Flaminio Pasqualini, he formed close ties with Rocco and Giorgio Bonola, and with Filippo and Sebastiano Resta, who in various ways fostered his career in Lombardy and beyond. In his maturity, never forgetting what he had learned from Guercino and Reni (and sometimes reflecting Cantarini, as in the *Madonna del latte* painted for the Santuario di Cesate), he shows a close awareness of Roman artists. In the 1670s, at the height of his career, he painted for two important churches in Rome, Santa Maria in Trivio and Santa Maria in Vallicella, accompanied by his pupil Andrea Lanzani. It is not unlikely that like Lanzani, Scaramuccia worked in the Marches, as suggested by his canvas of the *Holy Family with Saint Anne* in the church of Porto Potenza Picena (province of Macerata), previously attributed to Gian Domenico Cerrini.

NICOLA CIARLO, Ercole che lotta con il Centauro: un'aggiunta al catalogo di Giovanni Baratta con una digressione sulla collezione Guerrini

The article presents an unpublished terracotta of *Hercules and Nessus* in the Acton collection at Villa La Pietra, near Florence, and suggests it should be attributed to Giovanni Baratta. After reconsidering the artist's Florentine period, when Baratta was hosted by the Guerrini family, the author proposes that this small terracotta group is the sculpture listed in the 1729 inventory of the family's palazzo in the Via dei Tintori. The explicit reference to Sebastiano Ricci's fresco in the *salone* of the Palazzo Marucelli (1706-1707) brings the relationship between Ricci and Baratta into focus, proving the derivation of the sculptor's models from the work of the Venetian painter. Further evidence of this appears in the fact that Baratta's stuccoes in the same rooms are based on Ricci's drawings, reflecting an effort to convey the warmth of Venetian painting in three dimensions.

SUSANNA ZANUSO, “Scuola del Bernini” in Lombardia: l’esordio di Carlo Beretta e nuove opere per Carlo Francesco Mellone

Sources, documents and an old photograph enable us to recognise the *Immaculate Conception* in the Church of San Giorgio in Limbiate (north of Milan) as an early work by the Milanese sculptor Carlo Beretta (1687-1764). Carved between 1704 and 1712 for the church of San Giovanni in Laterano in Milan, the statue was accepted as “school of Bernini”, sharing the fate of many Lombard works of special quality whose authors had been forgotten over time. This is also true of another *Immacolata* (Bellagio, church of San Giovanni), recently attributed to Bernini’s pupil Ercole Ferrata, but here presented as the work of the Lombard sculptor Carlo Francesco Mellone (1670-1756), who was the author of a little-known *Madonna* in the Oratorio di Cassinetta in Settala (east of Milan).

MARIO EPIFANI, Presenze foreste in Piemonte/1: Luca Giordano a Torino

The article attributes a *Saint Francis in Ecstasy* in the Galleria Sabauda, Turin, to Luca Giordano; it was purchased in 1842, together with other paintings that belonged to the *regio designatore* Angelo Boucheron, as a work by Annibale Carracci. Subsequently attributed to the school of Guercino, Cerano and the circle of Francesco Cairo, the *Saint Francis*, relegated to the storerooms for about sixty years, was recently restored and now reveals close resemblances to the figures of saints and philosophers painted by Giordano in the 1660s. This was when the Neapolitan painter was engaged in a potent revival of the art of Jusepe de Ribera, in both subject-matter and naturalistic description of figures. Giordano treated the subject on several occasions during his career, and this version was probably painted around the time of his sojourn in Venice (1664-1665), as is clear from the iconographic and stylistic affinities it has with various works painted between 1660 and 1670.

MARIO EPIFANI, Presenze foreste in Piemonte/2: una pala ritrovata di Giuseppe Passeri ad Asti

The altarpiece with *Saint Augustine in Glory and Saints Thomas Becket, Patrick, Fredianus, Onuphrius, and Ubaldus* in the church of Santa Maria Nuova in Asti is here attributed to Giuseppe Passeri (1654-1714), based on considerations of style and by comparison with an engraving by Girolamo Frezza, which identifies the author and the complex iconography, linked to its commission by the Lateran canons. Several preparatory drawings housed in Düsseldorf, Madrid, Paris and New York can be connected with the Asti altarpiece; their purpose was previously unknown. Given its close affinity to a similar work executed by Passeri for the Cathedral in Fermo, the painting can be dated to about 1700. In the same year the Roman artist sent two canvases with *Angels with the Attributes of Saint Roch* to the parish church in Miasino, on Lake Orta; two other sheets in the Düsseldorf museum relate to this second commission in Piedmontese territory.

ANDREA DI LORENZO, *Novità per Giacomo Ceruti disegnatore: i ritratti di Alberico e Ludovico Barbiano di Belgioioso*

The article contains two unpublished drawings by Giacomo Ceruti, executed in charcoal and white chalk on paper, depicting the portraits of the brothers Alberico XII (1725-1813) and Ludovico (1728-1801) Barbiano di Belgioioso d'Este; judging by the apparent age of the sitters, the sheets, housed in the Drawings Cabinet of the Musei Civici of Milan at the Castello Sforzesco, can be dated to about 1748-1750. The two drawings, purchased in 1894 by the Municipality of Milan at an auction of works of art and furniture from the Villa Belgioioso in Merate, are listed in an inventory of the collection of Alberico XII datable to between 1791 and 1796 and housed in the archive of the Fondazione Brivio Sforza in Merate. The inventory describes three other portraits of members of the Barbiano di Belgioioso family executed by Giacomo Ceruti in different techniques and materials, one in oil on canvas and the other two in pastel on paper; regrettably these remain untraced.

ILLUSTRAZIONI



I. Pittore senese attivo nel 1436: *Crocifissione*, particolare. SCARLINO, ex oratorio della Santa Croce.



II. Pittore senese attivo nel 1436: *Crocifissione*, particolare. SCARLINO, ex oratorio della Santa Croce.



III. Pittore senese attivo nel 1436: *Crocifissione*, particolare. SCARLINO, ex oratorio della Santa Croce.



IV. RAFFAELE DE' ROSSI: *Visione di San Bernardo*. MOSCA, Museo Statale Puškin.



V. RAFFAELE DE' ROSSI: *Visione di San Bernardo*, particolare. MOSCA, Museo Statale Puškin.



VI. RAFFAELE DE' ROSSI: *Visione di San Bernardo*, particolare. MOSCA, Museo Statale Puškin.



VII. ANDREA FERRUCCI: *Tabernacolo del Crocifisso*. PISTOIA, Sant' Andrea (dalla cappella dell' oratorio del Crocifisso in Santa Maria a Ripalta). All'interno, GIOVANNI PISANO: *Crocifisso* (continuativamente attestato in Sant' Andrea).



VIII. ANDREA FERRUCCI: *Tabernacolo del Crocifisso*, particolare. PISTOIA, Sant'Andrea (dalla cappella dell'oratorio del Crocifisso in Santa Maria a Ripalta).



IX. ANDREA FERRUCCI: *Tabernacolo del Crocifisso*, particolare. PISTOIA, Sant'Andrea (dalla cappella dell'oratorio del Crocifisso in Santa Maria a Ripalta).



X. ALFONSO LOMBARDI: *Papa Clemente VII*, particolare. FIRENZE, Palazzo Vecchio, sala di Leone X.



XI. ALFONSO LOMBARDI (e ANTONIO LORENZI): *Giuliano de' Medici, duca di Nemours*, particolare. FIRENZE, Palazzo Vecchio, sala di Leone X.



XII. Bottega milanese della seconda metà del XVI secolo, *Altarolo*. LONDRA, Victoria & Albert Museum.



XIII. Bottega milanese della seconda metà del XVI secolo, *Altare*, particolare. LONDRA, Victoria & Albert Museum.



XIV. ANDREA RIVALTA, FEDERICO VANELLO E MICHELE DE FONTAINE (?): *Monumento equestre di Vittorio Amedeo I (già Emanuele Filiberto)*, particolare. TORINO, Musei Reali – Palazzo Reale.



XV. ANDREA RIVALTA, FEDERICO VANELLO E MICHELE DE FONTAINE (?): *Monumento equestre di Vittorio Amedeo I (già Emanuele Filiberto)*, particolare. TORINO, Musei Reali – Palazzo Reale.



XVI. ANDREA RINALDI: *Il giudizio di Caifa*. MILANO, Santo Sepolcro.



XVII. ANDREA RINALDI: *La negazione di Pietro*. MILANO, Santo Sepolcro.



XVIII. LUIGI SCARAMUCCIA: *Erminia e i pastori*, particolare. MADRID, Museo del Prado (in deposito all'Università di Barcellona).



XIX. LUIGI SCARAMUCCIA: *Erminia e i pastori*, particolare. MADRID, Museo del Prado (in deposito all'Università di Barcellona).



XX. LUIGI SCARAMUCCIA: *Presentazione della Vergine al Tempio*. PERUGIA, Galleria Nazionale dell'Umbria.



XXI. CARLO FRANCESCO MELLONE: *Monumento a Pio V*. PAVIA, Collegio Ghislieri.



XXII. SEBASTIANO RICCI: *Ercole che lotta con il Centauro*. FIRENZE, palazzo Marucelli Fenzi.



XXIII. GIOVANNI BARATTA: *Ercole che lotta con il Centauro*. FIRENZE, villa La Pietra, collezione Acton.



XXIV. GIUSEPPE PASSERI: *Studio per la Gloria di sant'Agostino tra i santi Tommaso Becket, Patrizio, Frediano, Onofrio e Ubaldo*. MADRID, Museo de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando.



XXV. GIUSEPPE PASSERI: *Gloria di sant'Agostino tra i santi Tommaso Becket, Patrizio, Frediano, Onofrio e Ubaldo.* ASTI, Santa Maria Nuova.



XXVI. GIACOMO CERUTI: *Ritratto di Ludovico Barbiano di Belgioioso*. MILANO, Civico Gabinetto dei Disegni, Castello Sforzesco.



XXVII. GIACOMO CERUTI: *Ritratto di Alberico Barbiano di Belgioioso*. MILANO, Civico Gabinetto dei Disegni, Castello Sforzesco.



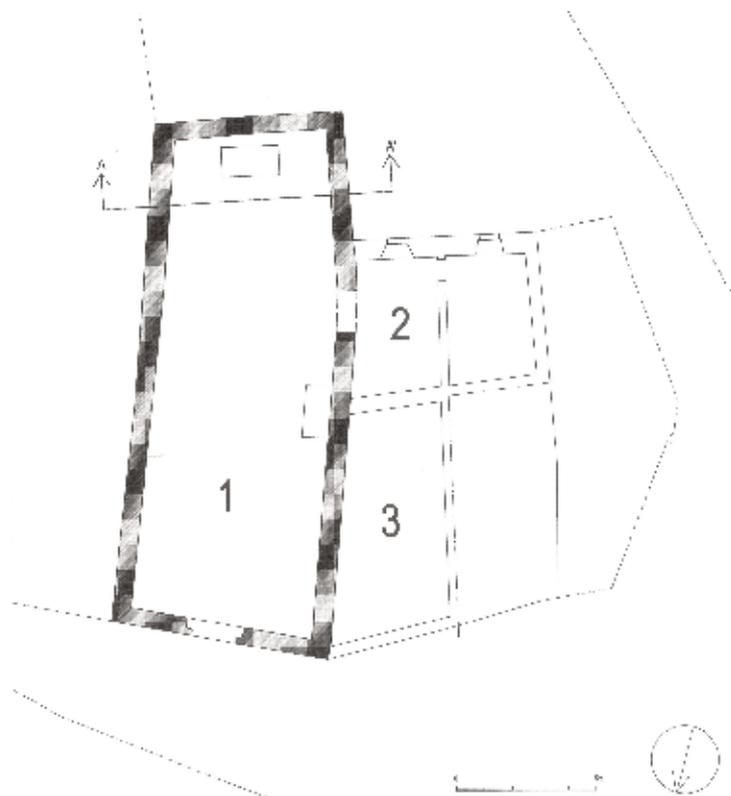
1. Complesso ospitante l'ex oratorio della Santa Croce, esterno. SCARLINO.



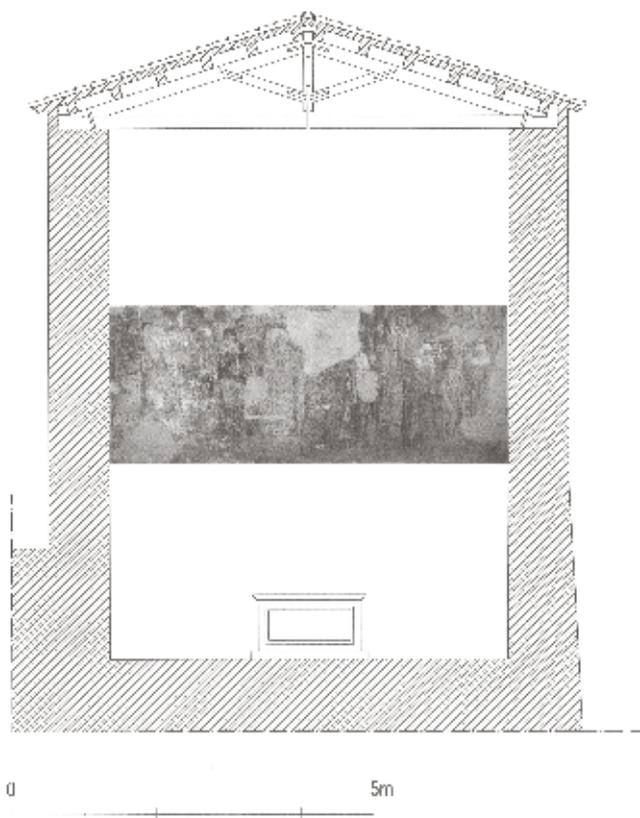
2. Portale, particolare. SCARLINO, ex oratorio della Santa Croce.



3. Portale, particolare. SCARLINO, chiesa di San Donato.



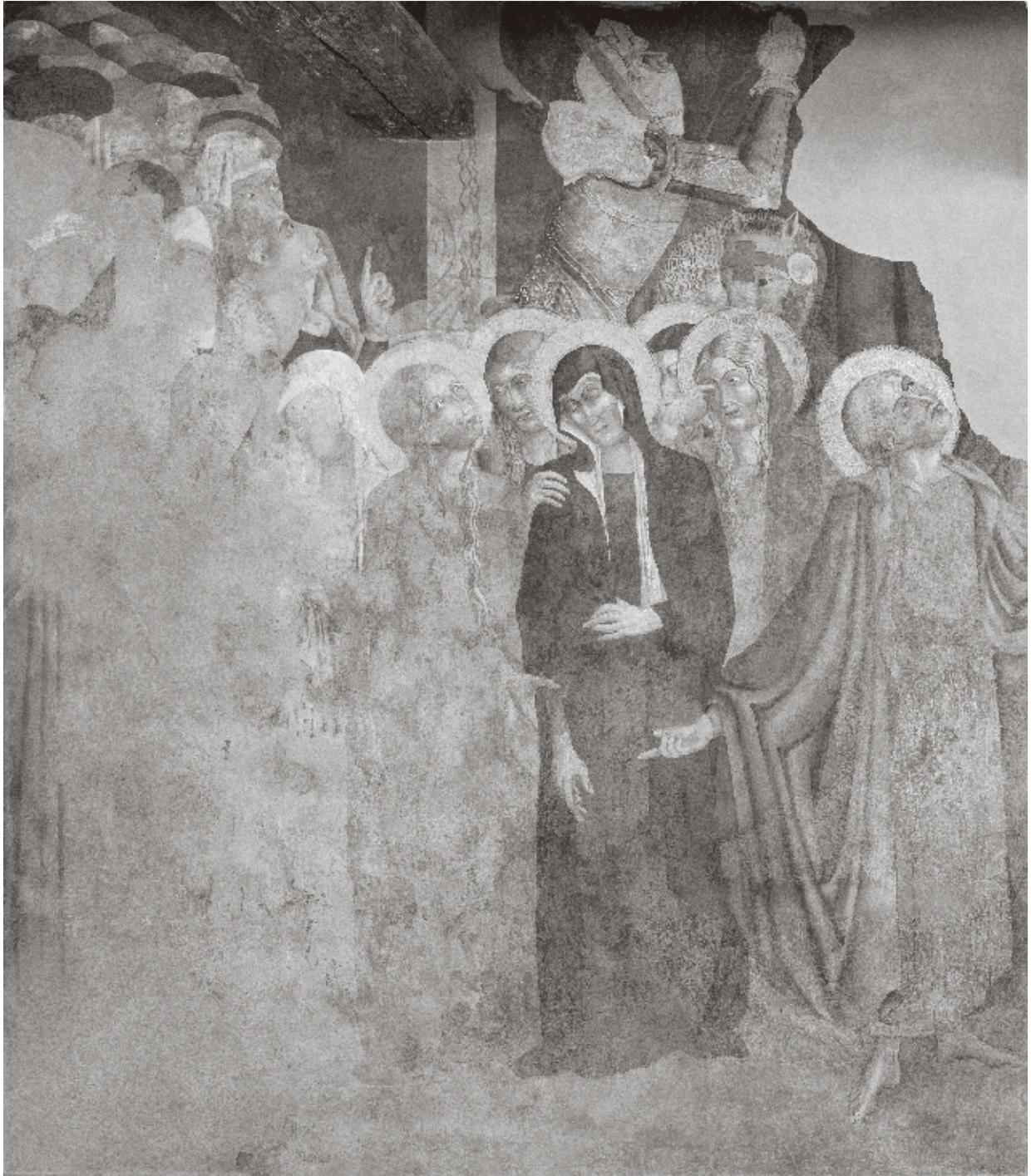
4. Pianta dell'oratorio della Santa Croce di Scarlino nella seconda metà del XVI secolo.
 (Legenda: 1. Oratorio della Santa Croce; 2. Sagrestia e spogliatoio; 3. Casa del parroco di San Martino).



5. Sezione dell'ex oratorio della Santa Croce di Scarlino con il posizionamento dell'affresco.



6. Pittore senese attivo nel 1436: *Crocifissione*. SCARLINO, ex oratorio della Santa Croce.



7. Pittore senese attivo nel 1436: *Crocifissione*, particolare. SCARLINO, ex oratorio della Santa Croce.



8. Pittore senese attivo nel 1436: *Crocifissione*, particolare. SCARLINO, ex oratorio della Santa Croce.



9. Pittore senese attivo nel 1436: *Crocifissione*, particolare. SCARLINO, ex oratorio della Santa Croce.



11. Pittore senese attivo nel 1436: *Crocifissione*, particolare. SCARLINO, ex oratorio della Santa Croce.

10. Pittore senese attivo nel 1436: *Crocifissione*, particolare. SCARLINO, ex oratorio della Santa Croce.



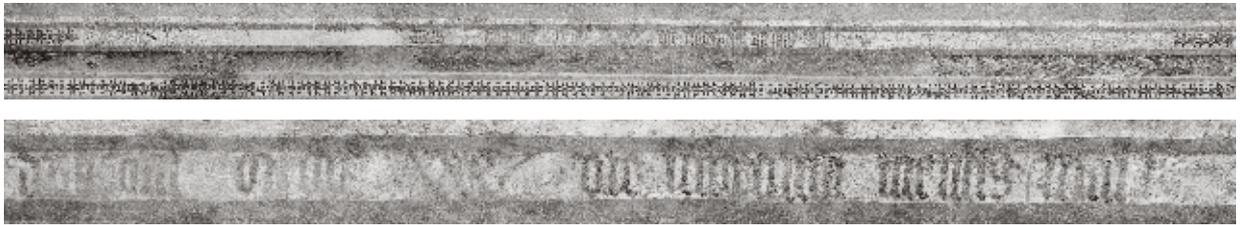
12. Pittore senese attivo nel 1436: *Crocifissione*, particolare. SCARLINO, ex oratorio della Santa Croce.



13. Pittore senese attivo nel 1436: *Crocifissione*, particolare. SCARLINO, ex oratorio della Santa Croce.



14. Pittore senese attivo nel 1436: *Crocifissione*, particolare. SCARLINO, ex oratorio della Santa Croce, immagine scattata in corso di restauro.



15-16. Pittore senese attivo nel 1436: *Crocifissione*, intero e particolare dell'iscrizione. SCARLINO, ex oratorio della Santa Croce.



17. PIETRO DI GIOVANNI AMBROSI: *San Nicola*, particolare. NEW YORK, Metropolitan Museum of Art (Lehman Collection).



18. Pittore senese attivo nel 1436: *Crocifissione*, particolare. SCARLINO, ex oratorio della Santa Croce.



19. Pittore senese attivo nel 1436: *Crocifissione*, particolare. SCARLINO, ex oratorio della Santa Croce, immagine scattata in corso di restauro.



20. PIETRO DI GIOVANNI AMBROSI: *Madonna con il Bambino in trono tra i Santi Giovanni Battista e Caterina d'Alessandria*, particolare. BERLINO, Gemäldegalerie.



21. Pittore senese attivo nel 1436: *Crocifissione*, particolare. SCARLINO, ex oratorio della Santa Croce.

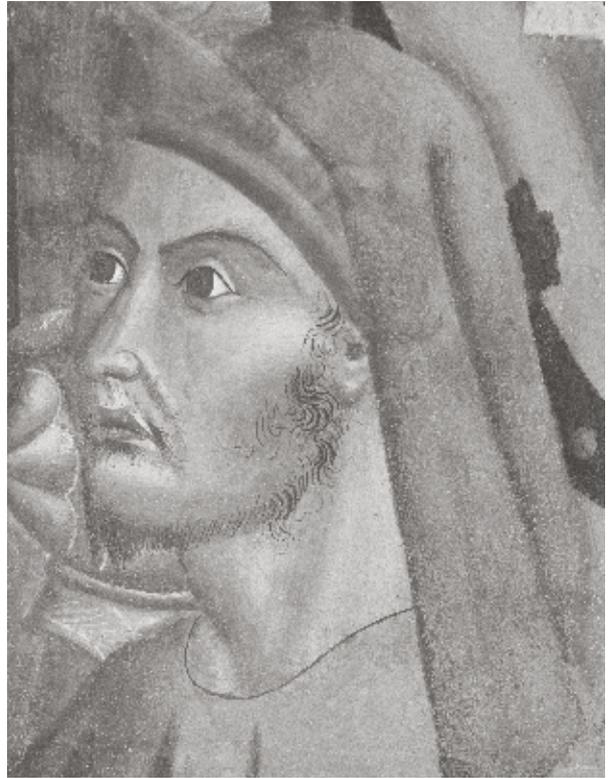


22. SANO DI PIETRO: *Madonna con il Bambino tra i Santi Ambrogio e Girolamo*, particolare. SIENA, Basilica dell'Osservanza (da Siena, San Maurizio).

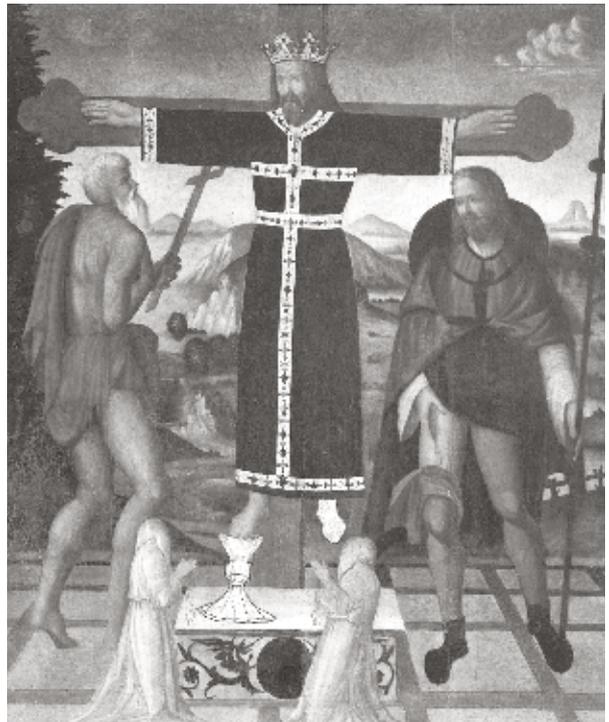
23. SANO DI PIETRO: *Madonna con il Bambino tra i Santi Girolamo, Giovanni Battista, Gregorio e Agostino*, particolare. SIENA, Pinacoteca Nazionale (da Siena, San Giovanni Battista all'Abbadia Nuova).



24. SANO DI PIETRO: *Compianto su Cristo morto con la Vergine, Peter Volckamer e san Sinibaldo*, particolare. SIENA, Banca Monte dei Paschi.



25. Pittore senese attivo nel 1436: *Crocifissione*, particolare. SCARLINO, ex oratorio della Santa Croce.



26. Pittore marchigiano (?) attivo nella prima metà del Cinquecento: *Volto Santo tra i Santi Rocco e Girolamo adorato da due confratelli bianchi*. SCARLINO, San Donato (da Scarlino, Oratorio della Santa Croce).