

CENNINO CENNINI - PITTORE NONCONFORMISTA

di Miklós Boskovits

Alcuni anni or sono Klara Steinweg mi fece vedere la fotografia di un dipinto del Museo di Berlino-Dahlem (fig. 1) chiedendo il mio parere. Si trattava, come ella mi spiegò in seguito, di due pannelli laterali di un polittico disperso, che in tempi relativamente recenti vennero riuniti in un insieme. La studiosa conosceva anche un altro elemento del complesso originale: una tavola leggermente accorciata in basso con una figura di Sant'Orsola (fig. 2). Quest'ultima, conservata nel Museo di Santa Barbara in California, mostrava dimensioni, ornati e carpenteria precisamente corrispondenti ai pannelli berlinesi, ma nello stesso tempo una fattura diversa, e in essa il Berenson aveva già giustamente riconosciuto la mano di Agnolo Gaddi.¹ Sia la ricostruzione² che l'opinione espressa dalla Dr. Steinweg che l'autore dei due Santi di Berlino fosse da cercare fra i tanti seguaci minori del Gaddi junior mi sembravano pienamente convincenti, e nulla di nuovo potevo aggiungere alle sue conclusioni. Rimanemmo perciò d'accordo che ci saremmo avvisati reciprocamente dell'eventuale comparsa di qualche nuovo elemento, adatto a rivelare l'identità dell'anonimo collaboratore della bottega agnolesca. Ora mi pare di aver trovato la soluzione del piccolo problema; Klara Steinweg però non è più con noi per poter ascoltare, accettare o criticare con parole sempre gentili e con la sua solita pacata saggezza la mia proposta. Alla sua memoria dedico dunque il breve saggio che tanto mi sarebbe piaciuto poter discutere con Lei in persona.

*

Chiunque si sia mai occupato della storia della pittura del XIV secolo conosce naturalmente il nome di Cennino Cennini, autore del Libro dell'arte, la prima opera teoretica sulla pittura in lingua italiana. Ma se a Cennino fosse stato chiesto quale era la sua professione, egli certamente non si sarebbe detto scrittore d'arte³ e quanto meno teoretico della pittura, ma pittore,

¹ Le tavole con le figure dei SS. Gregorio e Agostino nel Museo di Berlin-Dahlem (no. III, 37; m. 1,00 × 0,41 ognuna) si trovano citate nel catalogo „Verzeichnis der im Vorrat der Galerie befindlichen sowie der an andere Museen abgegebenen Gemälde“ (Berlino 1886, p. 177) come opere nella maniera di Spinello Aretino. Esse venivano elencate con la stessa attribuzione anche nel catalogo del Museo di Bonn (*Walter Cohen*, Provinzialmuseum in Bonn. Katalog der Gemäldegalerie, Bonn 1927², p. 126, no. 271) che le ospitava per un periodo, mentre il *Thode* (Pitture di maestri italiani nelle gallerie minori di Germania (II), in: Archivio storico dell'Arte, 2, 1889, p. 303) le riteneva opere „certamente provenienti dall'alta Italia“, non lontane da Guariento.

La tavola del Museo di Santa Barbara (no. PT-1082-AS-46) che è leggermente decurtata in basso (m. 0,66 × 0,39) proviene dalla collezione Sachs di New York e in precedenza si trovava nella raccolta De Clemente a Firenze. La troviamo elencata dal *Berenson* (Italian Pictures of the Renaissance, Oxford 1932, p. 214) nel catalogo di Agnolo Gaddi, ma *Luisa Marcucci* (Gallerie Nazionali di Firenze. I dipinti toscani del secolo XIV, Roma 1965, p. 135) la riferì poi infondatamente al cosiddetto Maestro della Misericordia.

² Noto qui che poco dopo il colloquio sopra riferito con Klara Steinweg ho avuto modo di parlare dell'argomento anche con il Dr. *Federico Zevi* che indipendentemente era giunto alle stesse conclusioni riguardanti l'appartenenza delle tavole di Berlino e Santa Barbara ad un unico polittico.

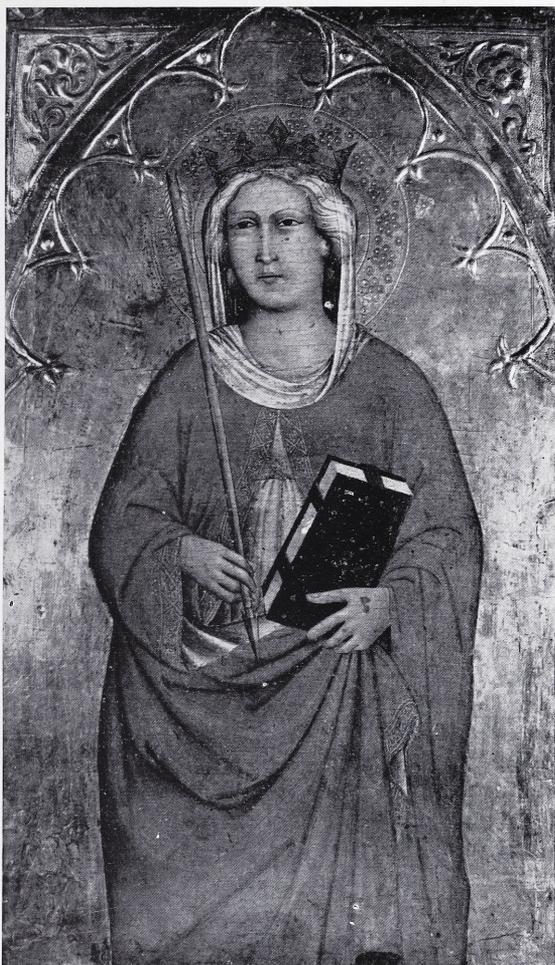
³ „Scrittore d'arte e pittore“ è definito Cennino nella relativa voce dell'Enciclopedia Italiana (Vol. IX, 1931, p. 731), mentre il *Longhi* (Letteratura artistica e letteratura nazionale, in: Paragone, no. 33, 1952, p. 10) lo chiamò addirittura „il primo grande critico d'arte 'specializzato' del Trecento“.



1 Cennino Cennini, SS. Agostino (?) e Gregorio Papa. Berlino-Dahlem, Staatliche Museen Preussischer Kulturbesitz.

come, del resto, lo troviamo indicato anche nei documenti.⁴ Proprio come pittore però la sua personalità ci sfugge. Nessun dipinto sicuramente suo ci è pervenuto e la Madonna col Bambino affrescata sulla parete dell'Ospedale di San Giovanni a Firenze (fig. 3), opera che il Va-

⁴ Gli unici documenti che ricordano il pittore sono stati trovati nell'Archivio di Stato di Firenze (Diplomatico; prov. dall'Arch. generale) dai fratelli *Milanesi* che li hanno resi noti in seguito (Il libro del-



2 Agnolo Gaddi, S. Orsola. Santa Barbara (Cal.),
Museum of Art.



3 Attribuito a Cennino Cennini, Ma-
donna col Bambino, affresco staccato.
Firenze, Gallerie, Deposito.

sari gli riferisce non si sa su quali basi ⁵, in seguito a ripetuti rifacimenti e ad uno sciagurato trasporto su tela non permette più alcun giudizio sui caratteri stilistici dell'originale.

l'Arte o Trattato della Pittura di Cennino Cennini, ed. Gaetano e Carlo Milanesi, Firenze 1859, pp. VI sgg.); cfr. però le precisazioni di Francesco Dini (Cennino di Drea Cennini da Colle di Valdelsa, in: *Miscellanea Storica della Valdelsa*, 13, 1905, pp. 76-87). Si tratta di due atti rogati nell'agosto e nel novembre 1398 a Padova, dei quali *Cennini de Colj pictor* risulta essere *habitor Padue...*, *familiaris magnifici domini Paduani* e sposato con una donna Ricca di origine padovana. Il fratello, Matteo da Colle trombetto, viene citato anch'egli come familiare di Francesco da Carrara e cittadino padovano.

⁵ Cfr. *Vasari-Milanesi*, I, p. 645. L'affresco porta una scritta settecentesca (?) di questo tenore: *Cennino di Drea Cennini di Colle di Val d'Elsa fece a fresco*. Il dipinto nel 1787 venne distaccato dalla parete destinata a demolizione e ora si trova nei magazzini delle Gallerie Fiorentine. Cfr. *Umberto Baldini e Luciano Berti*, *Mostra di affreschi staccati*. Catalogo, Firenze 1957, pp. 28 sg., no. 9. - Secondo l'opinione verbalmente comunicatami dal Professor Procacci c'è motivo di sospettare che l'affresco ricordato dal Vasari non fosse questo oggi collegato col nome di Cennino, bensì un altro di cui non esiste più traccia.

Gente testarda come sono, gli storici d'arte non si sono rassegnati a questo stato di cose e si son dati alla caccia delle opere perdute del maestro. Il primo tentativo, quello cioè di trasferire al suo nome i numeri del catalogo di Cenni di Francesco di Ser Cenni ⁶, presto si è rivelato vano, poiché il patronimico del nostro, Drea o Andrea, esclude la possibilità di identificazione. Sembrava più promettente l'indicazione offerta da Carlo Milanesi quando nel catalogo della collezione Toscanelli pubblicò, nel lontano 1883, una tavola su cui si poteva leggere chiaramente la firma di Cennino e la data 1408.⁷ L'opera è di qualità piuttosto fine e di discendenza agnolesca; ma per i critici più avvertiti non fu difficile riconoscerci la fattura di un altro e meglio noto pittore, Lorenzo Monaco ⁸, e stabilire quindi che la firma era apocrifa.

Ebbero vita similmente breve anche le altre attribuzioni avanzate con più o meno prudenza in favore di Cennino: quelle relative al trittico della chiesa di San Martino a Mensola presso Firenze, ai rovinatissimi affreschi del Palazzo della Regione e ad altri affreschi nella cappella di San Felice nel Santo, nella Sala capitolare della stessa Basilica, nel coro della Cappella Scrovegni o nella chiesa di San Michele Arcangelo, tutti a Padova ⁹; attribuzioni basate soprattutto su informazioni stilistiche o tecniche ricavate dal trattato dell'artista. Per trovare la chiave per l'identificazione di Cennino alcuni studiosi argomentavano che essendosi proclamato erede spirituale di Giotto, il nostro non poteva essere che artista di stretta osservanza giottesca, uno di quelli che trasmettevano le migliori tradizioni di questa cultura ai pittori del secolo successivo.¹⁰ Altri sostenevano che dopo aver passato ben dodici anni nella bottega del tardogotico

⁶ Furono, fra l'altro, *Crowe e Cavalcaselle* (nella 1^a ed., 1864, vol. I, p. 478) a suggerire l'identità di Cennino con il pittore Cenni di Francesco di Ser Cenni che nel 1410 firmò gli affreschi dell'Oratorio della Compagnia della Croce a Volterra. Il *Milanesi* (in *Vasari-Milanesi*, I, p. 645, n. 1) respinse però l'ipotesi, la quale non venne ripresa nelle edizioni più tarde del monumentale lavoro di *Crowe e Cavalcaselle*; l'errore tardò tuttavia a scomparire e ancora cinquant'anni dopo il *Berenson* (Due illustratori italiani dello *Speculum Humanae Salvationis*, in: *Boll. d'Arte*, 5, 1926, p. 59, fig. 61) illustrò un brano degli affreschi volterrani sotto il nome di Cennino Cennini.

⁷ *C. Milanesi*, *Catalogue des tableaux, meubles et objets d'art formant la Galerie de M. le Chev.r Toscanelli...*, Firenze 1883, p. 12, no. 47. Il dipinto che raffigura la Madonna col Bambino fra quattro Santi appartiene ora alla Galleria dell'Accademia a Firenze (no. 470).

⁸ Già il *Crowe* e il *Cavalcaselle* (ed. *Langton Douglas*, Londra 1903, vol. II, p. 250) avevano dubitato dell'autenticità della firma aggiungendo: „whatever may be thought of the genuineness of the inscription, the style is that of an imitator of the manner of Lorenzo Monaco“. In seguito poi *Oswald Sirén* (Don Lorenzo Monaco, Strasburgo 1905, p. 187) riferì l'opera decisamente al pittore camaldolese, ma l'attribuzione a Cennino veniva ripresa ancora da *Odoardo H. Giglioli* (Empoli artistica, Firenze 1906, p. 74) che cercava anzi di allargare il catalogo del maestro assegnandogli i laterali di un trittico nella Pinacoteca della Collegiata ad Empoli (no. 21), una Madonna già nella collezione Loeser a Firenze (e ora nel Brooklyn Museum, N. Y.) e una Madonna già nella collezione Vecchiotti a Bibbiena (ora nel Museo del Sacro Convento ad Assisi).

⁹ Il trittico della chiesa di San Martino a Mensola presso Firenze fu riferito alla scuola di Cennino da *Giovanni Baroni* (La parrocchia di S. Martino a Mensola. Cenni storici, Firenze 1866, p. 30), ma venne restituito a Taddeo Gaddi dal *Sirén* (Giotto, Stoccolma 1906, p. 151); gli affreschi del Palazzo della Ragione furono messi in rapporto dubitativamente con Cennino dal *Crowe* e dal *Cavalcaselle* (Storia della pittura in Italia, Vol. II, Firenze 1883, p. 205), ma la proposta non venne accettata dalla critica susseguente. *Luigi Coletti* (Studi sulla pittura del Trecento a Padova (II), in: *Riv. d'Arte*, 13, 1931, pp. 324 sgg.) propose poi, sempre in forma dubitativa, gli affreschi del collaboratore di Altichiero nella cappella di San Felice del Santo per il Cennini, ma riconsiderando più tardi il problema (I primitivi. I padani, Novara 1947, pp. XLIV sgg.) abbandonò quest'ipotesi. (Gli affreschi in questione, come noto, sono oggi considerati opere di Jacopo Avanzi; cfr. *Gian Lorenzo Mellini*, Altichiero e Jacopo Avanzi, Milano 1965, pp. 41 sgg.). Quanto all'attribuzione degli affreschi della Sala capitolare del Santo e del coro della Cappella Scrovegni, proposta da *Sergio Bettini* (Giusto de' Menabuoi e l'arte del Trecento, Padova 1944, pp. 32 sgg.) e all'ascrizione di un affresco della chiesa di San Michele Arcangelo, suggerita dal *Procacci* e dal *Muraro* (in: *Pitture murali nel Veneto e tecnica dell'affresco*, Caralogo a cura di *Michele Langelo Muraro*, Venezia 1960, p. 63, no. 26) cfr. le recenti, motivate critiche di *Rodolfo Pallucchini* (La pittura veneziana del Trecento, Venezia-Roma 1964, pp. 130 sg.) e di *Carlo Ludovico Ragghianti* (Ricognizioni padovane (I), in: *Critica d'Arte*, 17, 1970, no. 113, pp. 44 sg. e 47, n. 4).

¹⁰ Il *Bettini* (op. cit., p. 33) parlò ad esempio di un „giottismo programmatico e dichiarato“ nel caso di Cennino, e *G. L. Mellini* (Rileggendo Cennini. Chiaroscuro e gusto materico, in: *Critica d'Arte*, 11, 1964, no. 62, p. 47) osservando che „le attribuzioni al Cennini sono state sempre esercitate in relazione

Agnolo Gaddi, Cennino difficilmente poteva essere un giottesco nel senso vero e proprio della parola e che le sue fatiche fossero da cercare piuttosto nella diffusa e scadente produzione pittorica del tardo Trecento fiorentino.¹¹ Non mancava infine chi insisteva sui contatti del maestro con la cultura padovana, con l'ambiente cioè in cui l'artista visse e lavorò da qualche tempo prima del 1398 per un periodo concluso forse con la sua morte. Pertanto, secondo i fautori di questa teoria, le opere di Cennino dovrebbero rivelare uno stile misto veneto-fiorentino.¹²

Come si vede alcune frasi variamente interpretabili del testo portarono ad impostazioni di ricerca piuttosto disparate, dimostrando che le affermazioni di Cennino scrittore non sono sufficienti da sole per restituirci la fisionomia della sua pittura. A guardarli meglio sembra comune che i tentativi di attribuzione siano stati quasi sempre viziati in partenza da certe premesse errate. Dal fatto che il trattatista si definisce *piccolo membro essercitante nell'arte di dipintoria* e ad un altro punto del Libro torna ad insistere sulla sua presunta incompetenza¹³ si è voluto dedurre, ad esempio, che egli fosse un artista mediocre e che si rendeva conto dei propri limiti.¹⁴ Ma è mai possibile che un autore che non si sente veramente esperto nell'argomento da trattare si precipiti ad avvertire i lettori di tale circostanza? Sono convinto invece che Cennino in questi casi adoperi semplicemente delle formule di modestia sul tipo di quelle consigliate già da Cicerone e Quintiliano all'oratore per ottenere una disposizione favorevole del pubblico; si tratta, in altre parole, dei luoghi comuni molto diffusi nella trattatistica medioevale.¹⁵ Con questo può anche darsi che il nostro fosse un cattivo artista, ma senza indizi più attendibili semplicemente non abbiamo il diritto di affermarlo. Lo stesso valga anche per respingere la tesi che vuol riconoscere i dipinti di Cennino dai loro caratteri giotteschi. Verso la fine del XIV secolo il nome di Giotto era diventato quasi un sinonimo della pittura¹⁶ ed è solo naturale se un maestro fiorentino dell'epoca, rivolgendosi per di più ad un pubblico non della sua città, fa il nome del compatriota noto in tutta l'Italia per presentarsi. Il richiamo a Giotto nel suo caso indica più che altro un pedigree culturale e resta da vedere se oltre a questo significato vuole esprimere anche una precisa scelta nel modo di dipingere.

Ci sono tuttavia frasi e omissioni nel Libro che rivelano non poche cose sugli interessi e sul gusto di Cennino pittore. È degno di nota fra l'altro che mentre in molti scritti trecenteschi la sorprendente verità delle immagini viene ritenuta il maggior pregio della pittura di Giotto

a una produzione di opere... della tradizione giottesca più conservatrice" esprime l'opinione che „se tutto questo materiale fosse catalogato... non si può escludere che si potrebbe forse isolare anche l'opera del Cennini.“ Tornando sull'argomento poco dopo (Studi su Cennino Cennini (2), in: Critica d'Arte, 12, 1965, no. 75, p. 49) il Mellini afferma che il contenuto ideale del trattato altro non sia che „l'espressione giottesca“.

¹¹ Nel suo breve e lucido testo introduttorio alla recente edizione del trattato (Cennino Cennini, Il Libro dell'arte. Ed. a cura di Franco Brunello, Vicenza 1971) *Licisco Magagnato* parla (p. XIV) di un „processo manieristico“ che avrebbe coinvolto l'arte di Cennino portandolo ad apprezzare di più il colorismo di Agnolo Gaddi rispetto a quello di Taddeo e (p. XXIII) dell'adesione del pittore alle „assonometriche soluzioni scenografiche sbilanciate e cadenti delle ‚Storie della Croce‘ di Agnolo Gaddi“ concludendo che egli dipendeva completamente dalle tradizioni della bottega tardogotica fiorentina. Ma come debole e lontano seguace di Giotto appariva il Cennini già all'*Ilg*, precisamente cent'anni prima (Das Buch von der Kunst. Ed. a cura di Albert Ilg, Vienna 1871, p. IX sg.).

¹² Tale opinione appare implicita nell'attribuzione a Cennino di certi affreschi padovani; cfr. sopra la nota 9.

¹³ La citata autodefinizione si trova nel cap. I del Libro (ed. Brunello, 1971, p. 4). Nel cap. IV (ivi p. 7) si legge inoltre: *E questa si è regola de i gradi predetti, sopra i quali io, con quel poco sapere ch'io ho imparato, dichiarerò di parte in parte.*

¹⁴ Così ad esempio Morton H. Bernath (Cennino Cennini, in: *Thieme-Becker*, VI (1912), p. 282): „Wir können jedoch mit Sicherheit annehmen, dass der künstlerische Charakter Cenninis von dem der vielen handwerksmässigen Nachfolger Giottos... nicht verschieden war. Er selbst nennt sich in seinem Traktat ‚piccolo membro‘... ecc.“ A conclusioni simili giunge di recente anche F. Brunello nella sua cit. edizione (p. 4, no. 3).

¹⁵ Cfr. Ernst Robert Curtius, *Europäische Literatur und lateinisches Mittelalter*, Berna 1948, p. 91.

¹⁶ Su questo processo cfr. Michael Baxandall, *Giotto and the Orators*, Oxford 1971, pp. 51 sgg., e Enid Falaschi, *Giotto: The Literary Legend*, in: *Italian Studies*, 27, 1972, pp. 1-27.

e dei suoi discepoli, Cennino si mostra piuttosto indifferente di fronte al problema dell'illusio- nismo pittorico. Scrive il Boccaccio in un ben noto passo che Giotto *ebbe uno ingegno di tanta eccellenza, che niuna cosa dà la natura...che egli con lo stile e con la penna o col pennello non dipingesse sì simile a quella che non simile, anzi più tosto dessa paresse*.¹⁷ Ben diversi gli interessi del nostro trattatista: secondo lui al pittore *conviene... trovare cose non vedute, cacciandosi sotto ombra di naturali, e fermarle con la mano, dando a dimostrare quello che non è, sia*.¹⁸ Ci porterebbe lontano dal nostro discorso un'analisi più approfondita di questa frase; certo comunque che quello di Cennino non è un credo realistico. Non mancano nel testo, è vero, gli incoraggiamenti al disegnare dal vero o da opere di grandi maestri¹⁹, ma rimane il fatto che egli vedeva soprattutto nella fantasia creatrice la fonte dell'arte, l'espedito attraverso il quale si poteva giungere alla perfezione e formarsi uno stile autonomo.²⁰

Diverse affermazioni e sottintesi confermano questo concetto. Mentre conoscitori quali il Petrarca o il Boccaccio cercavano soprattutto la bellezza (*beltà* o *pulchritudo*) nelle opere di pittura e insistevano che il dipinto più che a *dilettare gli occhi degl'ignoranti deve compiacere allo 'ntelletto de' savi*²¹, il nostro maestro invece di prefiggere al lettore un'astratta idea di bellezza lo sollecita a divertire il pubblico: *e così ti rimarrà un disegno vago, che farai innamorare ogni uomo de' fatti tuoi*, scrive in conclusione al capitolo dedicato al disegno su tavola²², e nella parte relativa all'uso dei colori indica come esempio Agnolo Gaddi che, a suo dire, *colori molto più vago e fresco che non fe' Taddeo suo padre*, un allievo diretto cioè di Giotto.²³ Ai criteri della dignità e dell'equilibrio, vigenti nell'estetica del primo Trecento, il suo Libro contrappone l'idea della pittura varia, piacevole, fantasiosa, ed è indicativo che la parola *semplice* venga usata nel suo testo in un senso del tutto negativo.²⁴

Per illustrare la posizione stilistica del nostro non sarà forse inutile citare quel ben noto passo del Libro in cui Cennino istruisce il suo lettore sul disegno prospettico. *E tieni a mente — egli scrive — che la cornice che fai nella sommità del casamento, vuol pendere, da lato verso lo scuro, in giù; la cornice del mezzo del casamento, a mezza faccia, vuole essere ben pari e ugualiva; la cornice del fermamento del casamento, di sotto, vuole alzare in su per lo contrario della cornice di sopra, che penda in giù*.²⁵ Come mai il trattatista poteva accontentarsi di indicazioni così rudimentali, mentre già molti anni prima Giotto e i suoi seguaci conoscevano benissimo il modo di ottenere effetti convincenti di spazialità? La spiegazione consiste forse nel semplice fatto che la prospettiva di Giotto era intuitiva e Cennino non aveva quindi alcuna regola precisa da

¹⁷ Decameron, VI, 5, (ed. a cura di Vittore Branca, Firenze 1952, II, p. 149).

¹⁸ Cennino, Libro, Cap. I, ed. 1971, p. 4.

¹⁹ Cfr. ivi Cap. XXVII (p. 27), Cap. XXVIII (p. 28) e Cap. LXXXVIII (p. 97) ecc.

²⁰ A conclusione dei suoi consigli sulla scelta dei modelli da seguire scrive il Cennini (Cap. XXVII, ed. 1971, p. 27): *...se punto di fantasia la natura t'arà conceduto, verrai a pigliare una maniera propria per te, e non potrà essere altro che buona*. Nel capitolo (CLXXIII, ed. 1971, p. 189) relativo al colorire di stoffe leggiamo poi: *E generalmente secondo che truovi i campi, secondo tu puoi trovare altri colori svariati da quelli, e più chiari e più scuri, secondo che a te parrà che per tua fantasia possa comprendere; che l'una cosa t'insegnerà l'altra...* Sulla parte della fantasia nella teoria cenniniana cfr. anche Lionello Venturi, La critica d'arte alla fine del Trecento, in: L'Arte, 28, 1925, pp. 238 sg., e L. Magagnato (nell'ed. cit. del Libro, 1971, pp. XI sg.).

²¹ Le parole citate si trovano nella ben nota novella 5 della VI giornata del Decamerone (ed. Branca, 1952, p. 150). Per le idee estetiche del Petrarca e del Boccaccio cfr. L. Venturi, La critica d'arte e Francesco Petrarca, in: L'Arte, 25, 1922, pp. 238-244; Rosario Assunto, La critica d'arte nel pensiero medioevale, Milano 1961, pp. 289 sgg. e 307 sgg.; Adriano Prandi, L'attesa dell'arte nuova da Boccaccio al Cennini, in: Convegno del Centro di Studi sulla Spiritualità Medioevale, III, Todi 1962, pp. 338 sgg.

²² Cap. CXXII (ed. 1971, p. 127).

²³ Cap. LXVII (ed. 1971, p. 78).

²⁴ Cap. IX (ed. 1971, p. 11): *E se la luce prosperasse cun finestra che fusse maggiore d'altre che fusse ne' detti luoghi, seguita sempre la più eccellente luce, e voglia con debito ragionevole intenderla e seguirla, perché, di ciò mancando, non sarebbe tuo lavorio con nessuno rilievo, e verrebbe cosa semprice e con poco maestero*.

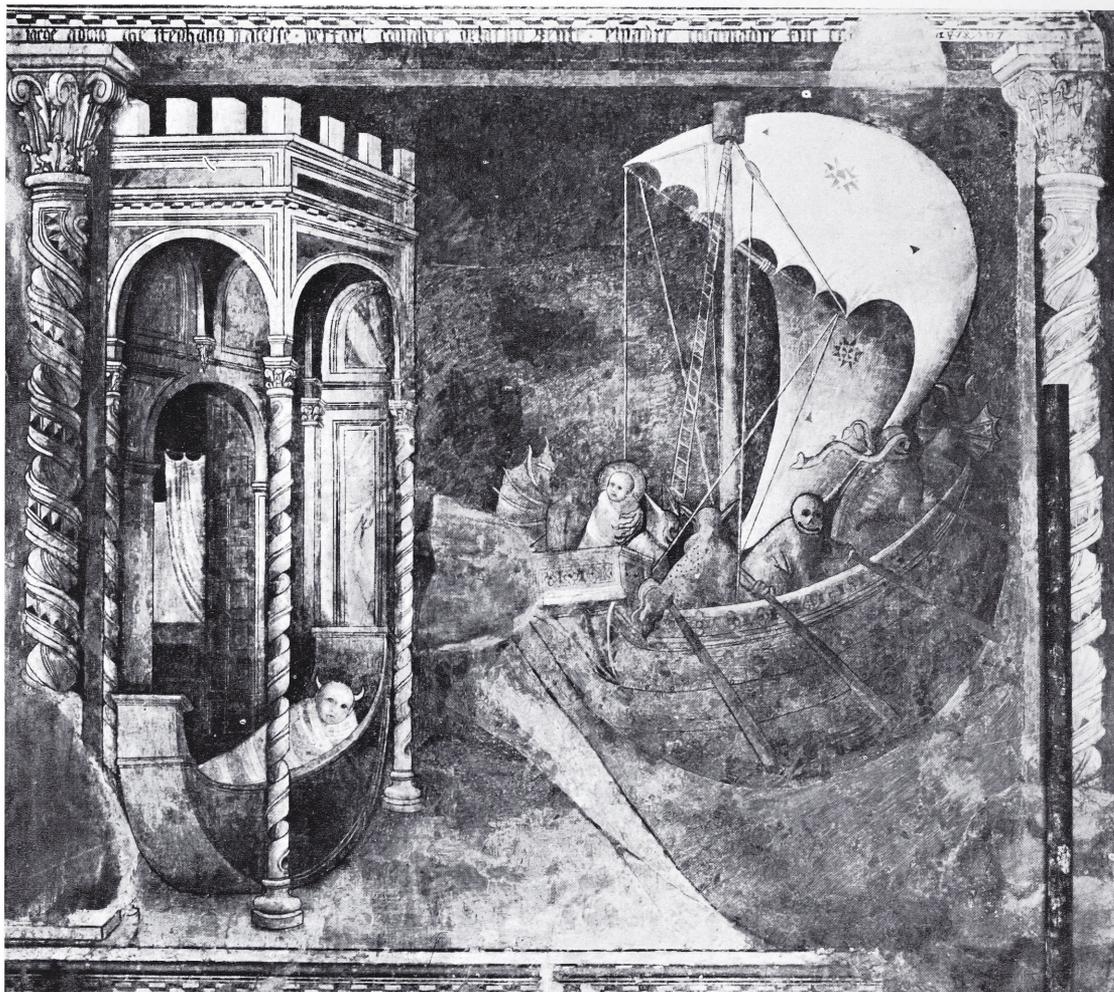
²⁵ Cap. LXXXVII (ed. 1971, p. 96).



4 Cennino Cennini, La Nascita di S. Stefano. Poggibonsi, S. Lucchese.

trasmettere.²⁶ Tuttavia mi è difficile immaginare che egli, così meticoloso nello spartire i consigli relativi al disegno della figura e soprattutto del volto umano, sarebbe rimasto talmente lacerato se interessato nel problema al pari dei suoi lontani predecessori. In altre parole egli probabilmente preferiva al sistema scenografico dei maestri giotteschi, basato su capsule spaziali frontalmente impostate, quello dei fautori della pittura tardogotica con figure rappresentate — magari con convincente plasticità tridimensionale — su ripidi sfondi da carta da gioco o in case di bambole dalla struttura impossibile.

²⁶ Sulla prospettiva giottesca cfr. *John White, The Birth and the Rebirth of Pictorial Space*, Londra 1957, pp. 33 sgg., e *Decio Gioseffi, Prospettiva artificialis*, Trieste 1957, pp. 60 sgg.



5 Cennino Cennini, Il Rapimento di S. Stefano. Poggibonsi, S. Lucchese.

Vorrei aggiungere a queste considerazioni ancora un'altra, di natura diversa. Una settantina d'anni fa Francesco Dini, uno studioso della storia della Valdelsa, esaminando i due strumenti legali che parlano di Cennino osservò che mentre nel caso del fratello viene precisata la sua qualità di cittadino, al nome dell'artista è aggiunta solo la qualifica *habitor Padue*; ciò che lascia supporre che quest'ultimo non abitasse ancora da molto tempo nella città veneta.²⁷ Lo stesso Dini richiamò poi l'attenzione alle vicende politiche di Padova negli anni 1405-1406, quando parte della famiglia Carrara, che fino allora signoreggiava la città, venne sterminata e gli scampati si rifugiarono a Firenze. È molto probabile, egli concluse, che il pittore nominato nei documenti come *familiaris* del Signore di Padova, preferisse abbandonare la città diventata malsicura dopo la caduta dei Carrara, tornandosene in patria. Se le cose andarono così — e l'ipotesi non è priva di verisimiglianza dato che nelle portate al catasto del 1427 in un vil-

²⁷ Vedi sopra, nota 4. — Sulla probabile presenza del pittore nel suo paese all'inizio del XV secolo cfr. anche la nota seguente.



6 Cennino Cennini, Il Ritrovamento di S. Stefano. Poggibonsi, S. Lucchese.

laggero vicinissimo a Colle si trova denunziato un giovane dal nome di Drea del fu Cennino che potrebbe esser stato figlio del nostro Cennino di Drea — ne consegue che il soggiorno veneto dell'artista non dovette prolungarsi più di una decina d'anni e che ci siano quindi maggiori possibilità di ritrovare traccia della sua attività nella zona vicina a Colle di Valdelsa, suo paese natio, che non altrove.²⁸

Ebbene, dopo questa lunga premessa vorrei presentare qui alcuni dipinti che credo corrispondano ai requisiti or ora stabiliti per la pittura di Cennino. L'elemento principale del gruppo è un frammentario ciclo d'affreschi con scene della leggenda di S. Stefano protomartire nella Basilica di San Lucchese presso Poggibonsi, a circa sei o sette chilometri di distanza da Colle (figg. 4-6). Si tratta della decorazione sull'esterno di una cappella che con le sue scene curiose e personaggi grotteschi ci introduce in un mondo del tutto particolare. I singoli riquadri sono

²⁸ La tradizione locale — spesso ignorata degli storici dell'arte — crede di sapere di diverse opere dell'artista a Colle. *Ferdinando Morozzi* (Memorie di istoria ecclesiastica, civile e letteraria di Colle di Valdelsa, Firenze 1775, p. 8, no. 1) parla dei suoi affreschi nella diruta chiesa vallobrosana di San Salvatore a Spugna, mentre *Luigi Biadi* (Storia di Colle in Val d'Elsa, Firenze 1859, p. 303) ricorda fra l'altro una sua Annunciazione nella chiesa dei Conventuali, accanto alla quale si poté leggere la firma *Opus Cennini Andree de Colle, 1403*. Cfr. anche *Rovigo Marzini*, La chiesa e il convento di S. Francesco in Colle di Valdelsa, in: *Misc. Storica della Valdelsa*, 38, 1930, pp. 20-32 (p. 23).



7 Cennino Cennini, S. Giovanni Battista.
Poggibonsi, S. Lucchese.



8 Agnolo Gaddi, S. Giovanni Battista
(particolare da un trittico). Firenze,
Gallerie, Lascito Contini Bonacossi.



9 Cennino Cennini, S. Agostino (particolare). Poggibonsi, S. Lucchese.



10 Agnolo Gaddi, Testa di vecchio (particolare di affresco). Firenze, S. Croce.

incorniciati da colonne tortili modellate e decorate con grande precisione e anche nell'interno delle scene sono usate generosamente le quinte architettoniche ornate con colonne, finestre gotiche, trabeazioni e merlature; ma in mezzo alla siffatta sceneggiatura compaiono figure dalla voluminosità ingombrante che si muovono a fatica nelle loro vesti fatte, sembra, di metallo, e contorcono i lineamenti del volto nel disperato tentativo di comunicare. Chi s'interessa dell'iconografia noterà subito la rarità della scena del Trafugamento via mare del bambino (fig. 5), in cui il fantasioso frescante completa la narrazione succinta della leggenda con una dettagliata descrizione della galea rapitrice e del suo equipaggio infernale.²⁹ Ricordi innegabili di Agnolo Gaddi si notano qui e là, come nella scena della Nascita del Santo (fig. 4) che riprende alcuni motivi dagli affreschi noti della Cappella Castellani in Santa Croce e soprattutto nelle figure di Santi ai due lati dell'arco d'ingresso (figg. 7, 9) che potrebbero essere eseguite addirittura con l'utilizzazione di disegni di Agnolo (figg. 8, 10).

Potrebbe essere Cennino Cennini il maestro di questi bizzarri affreschi? Così riteneva, seppure non senza dubbi, il padre Agostino Neri nella sua guida per la chiesa di San Lucchese, pubblicata nel 1893.³⁰ Egli non si preoccupava, per la verità, di considerazioni stilistiche, ma

²⁹ Sulla leggenda di S. Stefano e sulla relativa iconografia cfr. *Louise Pillion*, *Le vitrail de la Fontaine de Vie et de la Nativité de Saint Étienne à l'église St.-Étienne de Beauvais*, in: *Revue de l'Art Chrétien*, 60, 1910, pp. 367-378.

³⁰ Citiamo qui dalla seconda edizione: *P. Agostino Neri*, *Cenno storico artistico della chiesa di San Lucchese presso Poggibonsi*, Firenze 1903.

richiamava l'attenzione su una curiosa iscrizione latina che accanto ad altre relative al patronato della cappella³¹, si può leggere anche oggi in calce ad uno degli affreschi:

*Jam Christi proles millenium duxerat annum
Hic tercentenum quater bis cum decies octo,
Demoniusque chiron phebeos liquerat equos
Collensis patria, cum tu extremum dedisti
Huic operi finem incolumem quod numina servent.*

Il padre Neri non mancava di commentare chiaramente il testo: „Se non c'inganniamo“, — egli scrisse — „questi semibarbari versi leonini, ci voglion dire che la dipintura della cappella fu finita nel mese di novembre l'anno 1388“.³² A questo punto però l'erudito, che pur vedeva bene il riferimento delle parole *collensis patria* ad un pittore oriundo di Colle e quindi con ogni probabilità a Cennino, rimase confuso da un'informazione di origine seicentesca secondo la quale Taddeo Gaddi sarebbe stato l'autore della decorazione.³³ Egli avanzò quindi l'ipotesi che a Taddeo spettassero gli affreschi (distrutti e sostituiti all'inizio del nostro secolo con opere di Arturo Viligardi) nell'interno della cappella, mentre Cennino poteva essere l'autore delle pitture della parete esterna della cappella e dell'adiacente arco della crociera.

Da parte mia ho motivo di credere che in verità tutti gli affreschi furono eseguiti di seguito e dallo stesso artista³⁴; ma la questione, proprio perché la decorazione nell'interno della cappella non esiste più, ha poca importanza per il nostro argomento. Sarà più interessante forse riassumere qui brevemente la successiva storia critica del complesso che illustra tristemente come dalle precise indicazioni iniziali si deviava gradualmente verso una impostazione pseudo-storica. Annotando la Storia della pittura in Italia di Crowe e Cavalcaselle, il Langton Douglas riprese le informazioni pubblicate dal padre Neri; venivano riproposti quindi, sebbene sempre in forma dubitativa, i nomi di Taddeo Gaddi e di Cennino per l'opera.³⁵ Solo pochi anni dopo però l'autore della relativa voce del Thieme-Becker fece confusione fra i vari nomi indicati nelle iscrizioni, concludendo che Giovanni di Ser Segna (che in verità era il patrono della cappella) fosse il maestro degli affreschi e che a Cennino spettassero, semmai, le parti ornamentali

³¹ Sull'interno del pilastro di sinistra dell'arco d'ingresso si legge una scritta incisa nella pietra: QUESTA CAPPELLA È DI GIOVANNI DI SER SEGNA FATTA A LAUDE ET REVERENZA DEL N. S. GESU XTO PER REMEDIO DELL'ANIMA SUA E DI TUTTI I SUOI MORTI. Sul lato esterno dello stesso pilastro si trova — ma dipinto e non inciso — il testo latino relativo alla data, mentre sul pilastro opposto si leggono le seguenti parole dipinte: QUESTA CHAPPELLA A FATTO DIPINGNERE LE REDE DI GIOVANNI DI S. SENGNA PE REMEDIO DELL'ANIMA SUA ET DE SUOI DISCIENDENTI... La parte conclusiva del testo, che forse nominava anche il pittore, manca.

³² *A. Neri*, op. cit. p. 57, no. 1. Più precisamente la data sarebbe da collocare fra il 22 novembre (quando la quadriga del sole — *equus* — entra nel segno zodiacale del Sagittario — *Chiron*) e il 22 dicembre quando ne esce. Ringrazio il Prof. *Riccardo Fubini* dell'aiuto datomi nell'interpretazione del verso.

Nota qui che iscrizioni di questo tipo non sono rare nella pittura senese; cfr. ad esempio il testo che si legge sotto la *Maestà* di Simone Martini nel Palazzo Pubblico di Siena: MILLE TRECENTO QUINDICI [ERA] VOLTO — ET DELIA AVIA OGNI BEL FIORE SPINTO — ET IUNO GIA GRIDAVA I'MI RIVOLTO — S[IENA] A MAN DI SIMONE [M'HA DIPINTO] (per la lettura cfr. *Guido Mazzoni*, *Influssi danteschi nella „Maestà“ di Simone Martini*, in: *Arch. Stor. Ital.* 94, 1936, pp. 144 sgg.).

³³ Secondo un manoscritto seicentesco della Biblioteca Riccardiana (*Memorie della Famiglia Segni*; Cod. cart. 1882, cit. da *A. Neri*, op. cit. p. 55 no. 1) la decorazione della cappella sarebbe di mano di Taddeo Gaddi *come quivi si dice*. Ma l'iscrizione a cui questo testo allude era certamente quella sulla tavola d'altare, opera del Gaddi senior che oggi si trova esposta agli Uffizi (no. 3 dep.): TADDEI GADDI. D(e) FLORE(n)TIA ME PI(n)XIT — MCCCLV — QUESTA TAVOLA FECE FARE GIOVANNI DI SER SEGNA PER RIMEDIO D(e)LA ANIMA SUA ED SUOI PASSATI (cfr. *L. Marcucci*, op. cit. — vedi no. 1 — p. 65).

³⁴ Una testimonianza del 1604 (cfr. *Neri*, op. cit. p. 56) parla della *cappella che fa ramo alla croce della chiesa, dove è dipinta tutta la storia di S. Stefano*; la cappella dovette essere completamente decorata dunque, e gli affreschi devono essere quelli fatti eseguire *dalle rede* di Giovanni di Ser Segna nel 1388 (cfr. sopra la nota 31).

³⁵ *Crowe-Cavalcaselle*, II, pp. 139 sg., no. 4.



11 Cennino Cennini, Natività della Vergine. Siena, Galleria Nazionale.

della decorazione.³⁶ Questo intervento fu comunque l'ultimo a mettere in rapporto il nome del pittore colligiano con i dipinti in San Lucchese i quali venivano pubblicati poi dal Berenson sotto la generica definizione di „scuola toscana del 1400 circa“.³⁷

Studiando una tavola della Pinacoteca di Siena (fig. 11), Cesare Brandi giustamente riconobbe in essa la mano del nostro frescante³⁸; ma poiché il dipinto era tradizionalmente riferito alla scuola dei Lorenzetti, il Brandi non esitò ad etichettarlo, insieme con gli affreschi, come prodotto senese e a coniare per l'autore un nome convenzionale, „Maestro di San Lucchese“.

³⁶ M. H. Bernath, loc. cit. (vedi n. 14).

³⁷ B. Berenson, Notes on Tuscan Painters of the Trecento in the Städel Institut of Frankfort, in: Städel-Jahrbuch, 5, 1926, p. 25 e tav. X.

³⁸ Cesare Brandi, La Regia Pinacoteca di Siena, Roma 1933, pp. 172 sg., no. 317.



12 Cennino Cennini, Madonna col Bambino. Colle di Valdelsa, Tabernacolo in Via del Castello.

Trasferito così in un ambiente a lui estraneo, il fantomatico pittore continua ad essere citato ancor oggi nel contesto della cultura senese³⁹, benché la provenienza della tempera della Pinacoteca di Siena avrebbe potuto indicare da sola la buona strada per le ulteriori ricerche: infatti essa pervenne alla sede odierna — guarda caso — da una chiesa di Colle di Valdelsa.

³⁹ Cfr. *C. D. Rovigo Marzini*, *Colle di Val d'Elsa e i suoi valori*, Siena 1938, p. 58; *Enzo Carli*, *Guida della Pinacoteca di Siena*, Milano 1958, p. 32; *M. L.*, *Notiziario*, in: *Boll. d'Arte*, 53, 1968, p. 44. — È stato lo *Zeri* (Sul Catalogo dei dipinti toscani del secolo XIV nelle Gallerie Fiorentine, in: *Gaz. B.-A.*, VI^e sér. 71, 1968, p. 73) l'unico, per quanto io sappia, ad accennare al suo dissenso nei riguardi della classificazione senese del „Maestro di San Luchese“.



13 Cennino Cennini, Speranza. Poggibonsi, S. Lucchese.

Se poi, insospettito dalla strana coincidenza, un critico avesse destinato un po' di tempo per fare una puntata alla patria di Cennino, avrebbe certamente trovato subito, sull'esterno del Palazzo Vescovile, un affresco (fig. 12)⁴⁰ in cui i ritocchi ottocenteschi non impediscono di riconoscere la mano del decoratore della Basilica di San Lucchese (fig. 13).

Riassumiamo i dati finora acquisiti: intorno al 1388 fu attivo a Colle di Valdelsa e nella vicina Poggibonsi un pittore che si dichiarava oriundo di Colle e manifestava nelle sue opere un'educazione spiccatamente agnolesca. Può essere costui altro che Cennino Cennini, nativo di Colle e allievo per dodici anni di Agnolo Gaddi? Può, naturalmente; ma matematicamente parlando tale probabilità appare trascurabile. Dovremmo presupporre infatti che una comunità piccola quale Colle che ancora alla fine del '500 non contava più di circa 3000 abitanti⁴¹ e che dal punto di vista dell'arte nel XIV secolo costituiva ancora una provincia culturale senese⁴², abbia mandato contemporaneamente non uno ma due pittori a Firenze nella bottega

⁴⁰ Il tabernacolo di Via del Castello fu brevemente ricordato dal *Marzini* (Colle di Val d'Elsa..., p. 54) come „lavoro raffaellesco (!) ma guasto di ritocchi“ e da *E. Francioli* (Guida dei monumenti e delle opere d'arte di Colle di Valdelsa, Colle di Valdelsa 1969, p. 47) come opera anonima del XV secolo. — Ho la possibilità di illustrare qui il dipinto finora inedito grazie all'entusiasmo e all'abilità del fotografo Sig. *Luigi Artini* a cui devo anche parte delle fotografie qui pubblicate sugli affreschi della Basilica di San Lucchese.

⁴¹ Secondo *Emanuele Repetti* (Dizionario geografico fisico storico della Toscana, I, Firenze 1833, p. 760) il numero degli abitanti di Colle alta e Colle bassa ammontava nel 1551 a 3266; popolazione certo non esigua ma sempre insufficiente, a mio avviso, per fornire lavoro a più di un pittore „artista“ nel senso odierno della parola.

⁴² Politicamente, ben s'intende, Colle era ormai da tempo strettamente legata a Firenze; ma i dipinti ancora ivi esistenti o comunque provenienti dalla città (cfr. *Marzini*, Colle di Val d'Elsa..., pp. 46 sgg.) mostrano un predominio praticamente ininterrotto dell'arte senese fino alla metà circa del XV secolo.

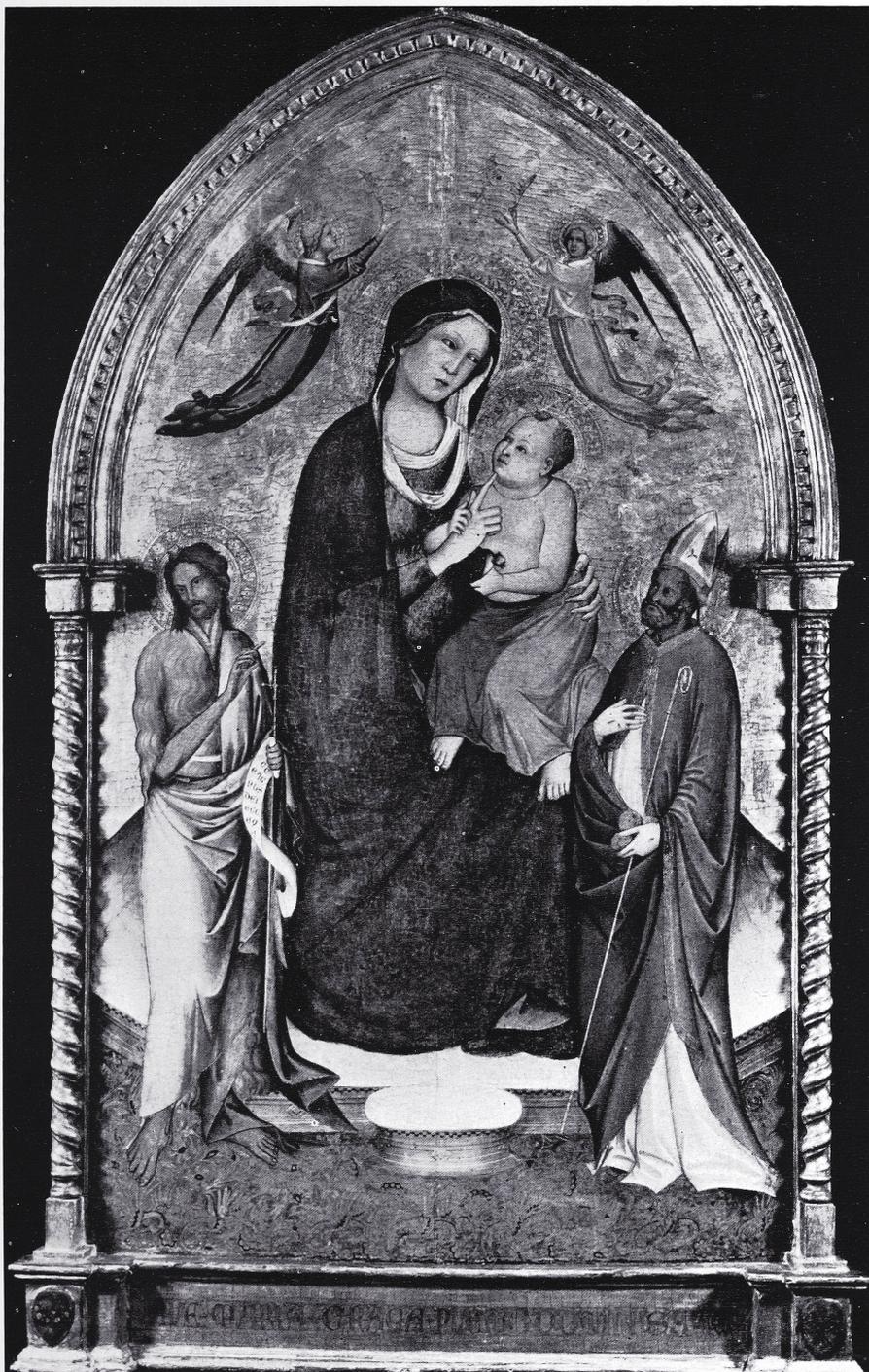


14 Cennino Cennini, Testa di Santo (particolare di fig. 1).

del Gaddi: Cennino e il Maestro degli affreschi in San Lucchese. Né si può dubitare dell'effettiva presenza di quest'ultimo nella bottega agnolesca, argomentando che invece di un discepolo diretto si tratta solo di un imitatore del fiorentino: dubbi di questo genere vengono dissipati appunto dalle tavole di Berlino (figg. 1, 14) e di Santa Barbara (fig. 2), elementi di un complesso in cui lavoravano fianco a fianco Agnolo Gaddi e il pittore che io ritengo sia Cennino Cennini.

Il piccolo gruppo di dipinti finora citati può essere allargato ulteriormente con qualche altra opera come questa tempera comparsa una decina di anni fa sul mercato antiquario tedesco (fig. 15)⁴³ che ha evidentemente molto sofferto a causa del trattamento di un restauratore malvagio, deciso a trasformarla in un autografo di Agnolo Gaddi. Per nostra fortuna l'operazione non è riuscita perfettamente; se prescindiamo quindi dai volti, da attribuire senz'altro all'ambizioso restauratore, ci rimangono elementi sufficienti per poter stabilire il vero autore del dipinto. Alludo al muoversi incerto e confuso dei protagonisti, ai contorni che sembrerebbero ritagliati con le forbici, alle pieghe che si formano con quasi geometrica regolarità, o a particolari quali il manto smisuratamente ondulante di S. Giovanni che ripete con precisione un motivo già usato dall'artista negli affreschi in San Lucchese (cfr. fig. 7). Come rivela lo schema compositivo tipicamente agnolesco, la data di questo dipinto non dovrebbe essere lontana dal 1388 e comunque va situata prima del soggiorno padovano dell'artista, prima cioè del 1398.

⁴³ La tavola (m. 1,15 × 0,65) fu esposta nel 1964 alla IX. Deutsche Kunst- und Antiquitätenmesse a Monaco di Baviera. Nello stesso anno ebbi la possibilità di studiarla nella Galleria di Xaver Scheidwimmer, sempre a Monaco.



15 Cennino Cennini, Madonna col Bambino e Santi. Già Monaco di Baviera, collezione privata.



16 Cennino Cennini, Madonna col Bambino. Già Firenze, Galleria Baroni.

Dopo il suo ritorno in patria potrebbero essere eseguite invece due altre tavole con la Madonna e il Bambino, in origine pannelli centrali di polittici ora dispersi. L'una (fig. 16), vista da me pochi anni fa nella Galleria Baroni a Firenze, non è purtroppo in buono stato di conservazione, ma nonostante le ridipinture che alterano soprattutto il manto della Vergine, le sue affinità con le altre opere già riunite sotto il nome di Cennino (figg. 17, 18), mi sembrano palesi. Il disegno più fluidamente ritmato indica semmai una data considerevolmente più tarda del resto del catalogo sia in questo caso sia in quello dell'altra tavola, ora nella collezione Hyland a Greenwich in Connecticut (fig. 19), che mi viene segnalata gentilmente da Federico Zeri. Non credo necessario dedicare molte parole a motivare la mia attribuzione; lascerò parlare quindi i confronti da soli con la breve precisazione che l'opera dovrebbe esser stata dipinta intorno al decennio 1400-1410.⁴⁴

Ammesso che il catalogo così ricomposto sia omogeneo e spetti, come mi pare praticamente certo, a Cennino Cennini, resta ancora da dire sulla posizione storica del pittore nell'arte del suo tempo. Forse se interpellati a questo punto non pochi lettori darebbero un giudizio essenzialmente negativo sui dipinti finora presentati e non ci sarebbe da meravigliarsi se qualcuno di quei colleghi che si riservano il diritto di studiare esclusivamente dei capolavori, giudicasse il nostro non meritevole di entrare nella schiera di eletti ricordati dalla storia dell'arte. Io vorrei però prendere la difesa del maestro colligiano e ricordare ai critici troppo severi le autorevoli parole di Benedetto Croce: „Coloro che assumendo di narrar storia si affannano a far giustizia condannando e assolvendo...sono

⁴⁴ Mentre questo articolo è già in bozza vedo che *Gilberto Algranti* nel catalogo della mostra „Selezione 1973“ (Palazzo Vigoni Mainoni, Milano, 1973, pp. 8-9) pubblica, attribuendola al „Maestro del 1416“, una Madonna col Bambino che mi pare invece una nuova aggiunta al breve catalogo di Cennino.



17 Cennino Cennini. Caterina (particolare).
Poggibonsi, S. Lucchese.

...manchevoli di senso storico⁴⁵ Il visitatore di un'esposizione può permettersi il lusso di voltare le spalle ai dipinti che non gli piacciono, ma lo storico ha il dovere di esaminare tutti i documenti relativi al periodo in cui sta investigando poiché ognuno di essi può fornire qualche testimonianza utile per le ricerche ulteriori. Quanto ora a Cennini, il caso del pittore che pur dichiarandosi erede spirituale di Giotto dipinge senza mostrare alcun rispetto alle norme stilistiche e regole formali del primo Trecento⁴⁶ mi pare troppo singolare per non essere preso attentamente in considerazione.

Cennino Cennini può essere considerato giottesco, eventualmente, in quanto pittore fiorentino o in quanto depositario di una vasta scala di nozioni sui materiali e metodi del lavoro, provenienti dalla bottega di Giotto. A parte però le questioni tecniche il nostro non imitava, né credo si proponesse di imitare l'arte del suo grande predecessore. I suoi dipinti s'inseriscono fra quei fatti estrosi, talvolta addirittura espressionistici che si diffondono verso il penultimo decennio nella pittura fiorentina, costituendo l'ala estrema delle tendenze tardo-

gotiche. Il leader della corrente, se così si può dire, era Agnolo Gaddi, e intorno a lui, ma non sempre in rapporto diretto con lui, troviamo pittori come il Maestro di San Martino a Mensola⁴⁷, il cosiddetto Francesco Fiorentino⁴⁸, il maestro del dipinto datato 1399 nell'Ospedale Serristori in Figline Valdarno⁴⁹ e diversi altri che si compiacevano d'introdurre figure dall'aspetto insolito ed elementi bizzarri nelle loro composizioni quasi a dispetto degli ideali delle generazioni precedenti.

Fra essi si trova anche un artista del formato di Lorenzo Monaco che ancora prima di entrare nell'ordine camaldolese, negli stessi anni quando anche Cennino stava com-

⁴⁵ *Benedetto Croce*, *La storia come pensiero e come azione*, Bari 1938, pp. 33-34: „Quel giudizio, di cui si rimprovera a lei [cioè alla storia] l'omissione, non è dunque veramente il giudizio, il solo giudizio che sia tale, l'atto del pensiero, ma un'approvazione o una condanna in rapporto a certi fini ideali che si vuol difendere, sostenere e far trionfare, e dinanzi ai quali, come dinanzi ai tribunali, si citano gli uomini del passato affinché rispondano delle loro azioni e ne ottengano il premio o ne vengano segnati dalla stigma... Non sono essi responsabili dinanzi a nessun nuovo tribunale appunto perché, uomini del passato... non sopportano altro giudizio che quello che penetra nello spirito dell'opera loro e li comprende... Coloro che, assumendo di narrare storie, si affannano a far giustizia, condannando e assolvendo, perché stimano che questo sia l'ufficio della storia, e prendono in senso materiale il suo metaforico tribunale, sono concordemente riconosciuti manchevoli di senso storico...“.

⁴⁶ Noto qui che il linguaggio acerbo e indisciplinato con cui il nostro descrive il mondo si opponeva non solo alle nobili tradizioni del passato, ma anche alla contemporanea corrente dei neogiotteschi, a pittori cioè quali il Gerini o Spinello Aretino impegnati a rievocare nelle proprie opere certe formule della pittura del primo Trecento.

⁴⁷ Cfr. *Brigitte Klesse*, *Der Meister des Hochaltars von S. Martino a Mensola*, in: *Flor. Mitt.*, 8, 1957-59, pp. 247-252.

⁴⁸ Cfr. *Eve Borsook*, *Maestro Francesco and a portrait of the Signoria of Florence*, in: *Festschrift Ulrich Middeldorf*, Berlin 1968, pp. 60 sgg., e *F. Zeri*, loc. cit., 1968, p. 73.

⁴⁹ Sul dipinto vedi *Giovanni Magherini Graziani*, *Memorie dello Spedale Serristori in Figline*, Città di Castello 1892, p. 3. Per alcuni altri dipinti della sua mano cfr. *F. Zeri*, *Italian Painting. A Catalogue of the Collection of the Metropolitan Museum of Art. Florentine School*, New York 1971, pp. 51 sg.



18 Cennino Cennini, S. Giovanni Battista (particolare della fig. 7).



19 Cennino Cennini, Madonna col Bambino. Greenwich (Conn.), Collezione Hyland.

piendo il suo tirocinio nella bottega gaddesca, vi iniziò le sue esperienze con un linguaggio pittorico aspro e pungente, teso verso problemi di moto, di ritmo ed espressione, spesso mostrandosi insofferente dei modi tradizionali di comporre e modellare.

Nonostante le incongruenze la loro fu in ultima analisi una rivolta naturalistica. Se i maestri del passato e quelli fedeli alle tradizioni vedevano i Santi come esseri sovrumani, esempi di bontà e dignità impersonale, gli amici del Gaddi se li immaginavano sotto l'aspetto di persone del tutto ordinarie, come si possono vedere per strada, e cercavano di caratterizzarli con precisi connotati fisici calcando magari su qualche elemento curioso nel loro comportamento o modo di vestire. L'atteggiamento di questi pittori che proprio alla vigilia del Rinascimento sembrano



20 Cennino Cennini, Figura di donatrice (particolare). Poggibonsi, S. Lucchese.

dimenticare i principi del disegno prospettico costruendo scenografie spazialmente incoerenti e creando rapporti completamente arbitrari fra le cose potrebbe apparire reazionario; non deve sfuggirci però che il rifiuto di certi schemi di rappresentazione poteva facilitare la ricerca di alcune verità di dettaglio. Si ricordi il consiglio di Cennino (che fu spesso frainteso dai commentatori moderni) di adoperare una pietra grezza come modello nel dipingere montagne ⁵⁰,

⁵⁰ Cap. LXXXVIII (ed. 1971, p. 97): *Se vuoi pigliare buona maniera di montagne e che paino naturali, togli di pietre grandi che sieno scogliose e non pulite, e ritra'ne del naturale...* Il *Magagnato* (Introduzione all'ed. cit., p. XIV) dà un giudizio negativo su tale prassi che a me pare invece una sincera benché ingenua ricerca della verità dell'immagine. Che poi il metodo fosse seguito, da pittori di fama non indifferente, fino all'Ottocento, l'ha dimostrato già lo *Schlosser* (La letteratura artistica [1924]. Ed. ital. a cura di Otto Kurz, Firenze-Vienna 1964, pp. 95 sg.).

e le non poche testimonianze nelle sue opere di una ingenua ma assai attenta ricerca naturalistica: la minuziosa descrizione dell'interno di una casa borghese nella Natività della Pinacoteca di Siena ad esempio, o il bel ritratto della committente in un affresco della Basilica di San Lucchese (fig. 20). Sono questi i brani di verità nei quali l'arte istintiva, fantastica e spesso grossolana di Cennino ci mostra il suo aspetto innovatore, dove tra i frammenti disordinati di una visione artistica invalidata s'intravede il formarsi di qualcosa di nuovo.

ZUSAMMENFASSUNG

Verschiedene Forscher haben es schon unternommen, die Gestalt des Cennino Cennini aufgrund der in seinem „Libro dell'Arte“ enthaltenen Angaben auch als Maler für uns wiederzugewinnen, doch weichen die Ergebnisse stark voneinander ab. Der Verfasser des vorliegenden Aufsatzes meint, dass solcherart Folgerungen nur bis zu einem gewissen Punkt helfen können; immerhin bleibt zu beachten, dass Cenninis Traktat, im Gegensatz zu anderen Texten seiner Zeit, der Phantasie des Malers mehr Bedeutung zumisst als seiner Geschicklichkeit in der Nachahmung der Natur. Das Bild eines traditionalistischen Cennini ist demnach nichts anderes als eine historische Fiktion, denn die im „Libro“ kodifizierten Normen entsprechen eher dem Geschmack der internationalen Spätgotik als den stilistischen Malgewohnheiten der echten Giotteschule.

Solche Beobachtungen passen genauestens zu den formalen Eigenschaften eines Freskenzyklus, der im Jahr 1388 in der Basilika von San Lucchese bei Poggibonsi ausgeführt worden ist. Der Maler, durch manche Einzelzüge dem Agnolo Gaddi nahestehend, offenbart in einer Inschrift seine Herkunft aus Colle di Valdelsa, dem Ort, in dem auch Cennino Cennini geboren ist. Ganz gewiss war er ein direkter Mitarbeiter in der Werkstatt Agnolos. Tatsächlich sind von ihm zwei in der Gemäldegalerie in Berlin-Dahlem verwahrte Flügel eines verstreuten Polyptychons, von dem ein anderes Teilstück, heute im Museum von Santa Barbara in Kalifornien, von der Hand des Agnolo Gaddi stammt.

Von dem Meister aus Colle di Valdelsa hat sich — ausser einigen in Privatbesitz befindlichen Tafelbildern — auch in Colle selbst, im Palazzo Vescovile, ein Fresko erhalten; ebenfalls aus dieser Stadt stammt ein Temperabild, das die Pinakothek in Siena besitzt. Da nun die Malerei in Colle etwa bis zur Mitte des Quattrocento von sienesischen Meistern beherrscht war, da andererseits eine so kleine Gemeinde schwerlich gleichzeitig verschiedene Künstler beschäftigt haben kann, scheint der Schluss nahezuliegen, dass der agnoleske Maler aus Colle di Valdelsa niemand anderer ist als Cennino Cennini, der am Ende des Jahrhunderts für zwölf Jahre in der Werkstatt des Agnolo Gaddi tätig war.

Provenienza delle fotografie:

Staatliche Museen Preussischer Kulturbesitz, Berlino: figg. 1, 14. — Santa Barbara Museum of Art: fig. 2, — Soprintendenza alle Gallerie, Firenze: figg. 3, 10. — Soprintendenza alle Gallerie, Siena: figg. 4, 5, 13. — Alinari: fig. 6. — Luigi Artini, Firenze: figg. 7, 9, 12, 17, 18, 20. — Anderson: fig. 11. — Ignota: figg. 8, 15, 16, 19.