



Primi spunti per un profilo di Pèleo Bacci, a margine di un contributo inedito su Andrea di Niccolò

Marco Fagiani

Università per Stranieri di Siena

Contact marco.fagiani@unistrasi.it

Gli esordi artistici di Andrea di Niccolò e Neroccio di Bartolomeo de' Landi trovano dei preziosi puntelli documentari in un inedito contributo di Pèleo Bacci, rimasto finora sepolto tra le carte di lavoro del suo archivio personale. Nei registri contabili del Santa Maria della Scala, lo studioso aveva infatti trovato prova del comune allunato dei due giovani nella bottega di Lorenzo di Pietro, detto il Vecchietta, potendo così suggellare le ragioni di quanti si erano già espressi in tal senso per evidenti ragioni di stile. Ma la *trouvaille* è stata soprattutto l'occasione per un affondo sulla figura, ingiustamente trascurata, dello storico dell'arte di origine pistoiese, che per quasi un ventennio diresse la Soprintendenza di Siena, dopo aver già guidato quella di Pisa. Le pagine del suo manoscritto si sono infatti rivelate un osservatorio d'eccezione per mettere meglio a fuoco la fisionomia scientifica del loro autore, valorizzandone sfumature ed evoluzioni, sullo sfondo di un panorama critico più ampio.

An unpublished contribution by Pèleo Bacci, which has remained buried until now among the working papers of his personal archive, offers new documentary evidence on the artistic beginnings of Andrea di Niccolò and Neroccio di Bartolomeo de' Landi. In the account books of the Santa Maria della Scala, the scholar had in fact found proof of the common apprenticeship of the two young artists in the workshop of Lorenzo di Pietro, known as il Vecchietta. Thus, Bacci could seal the reasons of those who had already expressed such an opinion for obvious reasons of style. Furthermore, the *trouvaille* was mainly the occasion for a focus on the figure, unjustly neglected, of the Pistoiese-born art historian, who for almost twenty years directed the Soprintendenza of Siena, after having already led that of Pisa. The pages of his manuscript proved to be an exceptional observatory to better focus on the scientific physiognomy of their author, highlighting nuances and evolutions, against the backdrop of a broader critical panorama.

Keywords: Pèleo Bacci, Andrea di Niccolò, Neroccio di Bartolomeo de' Landi, Enzo Carli, Siena

open access

Published twice a year
ISSN 2784-9597 (online)

Received 6 March 2025 Accepted 27 April 2025

First Published June 2025

Citation Marco Fagiani, *Primi spunti per un profilo di Pèleo Bacci, a margine di un contributo inedito su Andrea di Niccolò*, «La Diana», 9, 2025, pp. 79-95
DOI 10.36253/ladiana-3147

Copyright © 2025 Marco Fagiani

This is an open access, peer-reviewed article published by Firenze University Press and USiena PRESS (<https://www.fupress.com>) and distributed, except where otherwise noted, under the terms of the CC BY 4.0 License for content and CC0 1.0 Universal for metadata.

Data Availability Statement

All relevant data are within the paper and its Supporting Information files

Competing Interests

The Author(s) declare(s) no conflict of interest

Firenze University Press – USiena PRESS
<https://riviste.fupress.net/index.php/diana/index>

Primi spunti per un profilo di Pèleo Bacci, a margine di un contributo inedito su Andrea di Niccolò

Marco Fagiani

Con la nomina a Soprintendente di Siena del 1924, Pèleo Bacci riabbracciava dopo più di trent'anni la città che lo aveva accolto come giovanissimo studente di Giurisprudenza.¹ E poco importa che questo ritorno affondasse le sue radici in un umanissimo intreccio di ambizioni e contingenze, sullo sfondo della soppressione ormai imminente della Soprintendenza di Pisa,² da lui diretta fin dal 1911. A dimostrarlo è una sua lettera del febbraio 1924, che inviò all'influentissimo Corrado Ricci in cerca di raccomandazioni.³ Sulle prime, Bacci cercò di perorare la difesa della sede pisana, facendosi portavoce delle principali istituzioni cittadine, salvo poi virare su questioni strettamente personali, con la franchezza che sempre gli sarebbe stata propria:

Quanto a me aspiro ad una Soprintendenza: o Siena, o Bologna, se Pisa non rimarrà. E poiché l'art. 37 del nuovo R. Decreto fa intuire la Sua presenza nella Commissione [...] a Lei mi ricordo e mi raccomando con l'affetto e la gratitudine di sempre.⁴

Bastarono pochi mesi perché si concretizzasse l'assegnazione a uno degli uffici indicati,⁵ gettando le basi per una nuova e proficua stagione di studi, destinata a segnare il successivo quarto di secolo. Per valutarne il peso basterebbe limitare il campo ai contributi, davvero fondanti, che Bacci dedicò alla scultura senese di primo Quattrocento, con la preziosa monografia su Jacopo della Quercia e la riscoperta di personalità di punta, rimaste fino ad allora ai margini. Assai più episodici, ma per certi versi singolari, furono invece gli interventi incentrati sulla pittura cittadina di fine secolo, che in maniera quasi programmatica si sottrassero al confronto con i principali attori sulla scena, prediligendo piuttosto dei comprimari di media levatura. Emblematico è in tal senso il caso di Bernardino Fungai, a cui Bacci riservò un intero volume nel 1947, pur riconoscendo la «scarsa varietà compositiva»⁶ del maestro, in bilico fra tradizione locale e fascinazione per i modelli del Pintoricchio.

Ancor più dimesso, nel suo tenace attaccamento a un mondo sul viale del tramonto, fu il pittore Andrea di Niccolò, con cui pure sembrerebbe inaugurarsi questo particolare filone di ricerche, stando almeno al contenuto di un contributo tuttora inedito, rimasto sepolto tra le carte dell'archivio personale dello studioso, oggi custodito nella Bibliote-

ca comunale degli Intronati di Siena.⁷ La bozza autografa, purtroppo mutila o mai terminata, si pone come un precedente ineludibile per il primo capitolo del libro su Fungai, che ne ricalca palesemente lo schema, intrecciando la fortuna critica dell'artista alle prime aperture documentarie sulla sua formazione. Di quest'ultimo, il manoscritto costituisce però anche il più azzeccato dei controcanti, attraverso cui mettere meglio a fuoco il profilo del Bacci studioso, saggiandone la complessità in una prospettiva diacronica, che tenga conto anche dei rapporti dialettici con interlocutori e metodologie diverse.

Il punto della scarna bibliografia sul conto di Andrea si interrompeva con «l'elenco dei dipinti [...] datoci in questi giorni da Bernard Berenson» nell'*Italian pictures of the Renaissance* del 1932, che fissa dunque un sicuro polo di attrazione cronologica per la stesura del testo.⁸ Seguiva la traduzione in italiano dell'elenco di tutte le opere che lo storico dell'arte lituano aveva riconosciuto al pittore, secondo uno schema poi riproposto – con tutt'altri intenti – nella monografia su Bernardino Fungai.⁹ Nel libro del 1947 gli «elenchi di B. Berenson» e le loro «attribuzioni, aventi raramente storica autenticità»,¹⁰ erano infatti vittima della caustica ironia di Bacci, in un clima di velato ma strisciante scetticismo sull'attendibilità della pura *connoisseurship*, incapace di ricostruire da sola il profilo di un pittore – invero assai monocorde – come Fungai. A giudicare da queste poche pagine, la fisionomia dello studioso non sembrerebbe poi così mutata rispetto all'immagine dei suoi esordi pistoiesi, emblematicamente impressa nei due volumi dei *Documenti toscani per la storia dell'arte* (1910-1912), che fin dal titolo intendevano collocarsi nell'alveo di una tradizione di studi ben consolidata, eleggendo il compianto Gaetano Milanesi (1813-1895) a proprio modello.¹¹ Dietro all'impressionante mole di notizie d'archivio qui pubblicate, destinate a cambiare per sempre il corso degli studi sull'arte a Pistoia tra Medioevo e prima Età moderna, vi era in fondo la convinzione che «i documenti *fossero* per noi l'unico vero commento alle opere superstiti», come Pèleo ebbe a scrivere nell'introduzione al primo tomo.¹² Eppure, con questo *exploit*, l'autore chiudeva forse anche il primo, interessantissimo, capitolo del suo rapporto con la disciplina, a cui si era definitivamente convertito solo un decennio addietro, con il contributo su Coppo di Marcovaldo e Salerno di Coppo, apparso nel 1900 su «L'Arte» di Adolfo Venturi.¹³ Nella preistoria di questo incontro – sospesa fra ambizioni letterarie, interessi storici e ardori risorgimentali, tutti vissuti con lo slancio dei vent'anni – Bacci aveva però costruito le premesse del proprio essere storico dell'arte, beneficiando del *milieu* culturale che stava animando

la Pistoia di fine secolo. Erano infatti gli anni della nascita della Società pistoiese di storia patria (1898), seguita l'anno seguente dal primo numero del «Bullettino» locale, in un processo che poteva considerarsi ben avviato fin dal decennio precedente, grazie ai decisivi impulsi di figure come Lodovico Zdekauer e Luigi Chiappelli.¹⁴ In questo clima di solida matrice positivista, volto al recupero della storia cittadina nei suoi più vari aspetti, anche Bacci prestò il proprio contributo con testi come *Un episodio delle fazioni pistoiesi dell'anno 1397* (1893), *Notizie della vita e delle rime inedite di Tommaso Baldinotti poeta pistoiese del XV secolo* (1894), o *Del notaio pistoiese Vanni della Monna e del furto alla sacrestia de belli arredi ricordato da Dante* (1895), che misero alla prova le competenze archivistiche e paleografiche acquisite,¹⁵ forgiandone maturità critica e sensibilità storica.

Dal breve profilo autobiografico abbozzato per il *Piccolo Dizionario dei Contemporanei italiani* sarebbe stato difficile presagire l'imminente sterzata professionale di un giovane che, ancora verso il 1894, si limitava a sottolineare i propri raggiungimenti come poeta e storico del diritto, senza il minimo riferimento alla sfera del patrimonio artistico.¹⁶ Non è questa la sede per ripercorrere nel dettaglio le tappe del suo avvicinamento alla disciplina che, per molti aspetti, attendono ancora di essere chiarite. Ad accompagnare questa svolta, consumatasi entro i primissimi anni del Novecento, fu il sopraggiungere di nuovi incontri, non più confinati in un orizzonte strettamente locale,¹⁷ oltre alle successive esperienze maturate nei ranghi ministeriali, a stretto contatto con le opere, prima come ispettore del circondario pistoiese e poi delle Regie Gallerie di Firenze.¹⁸

Da questa prospettiva privilegiata, immagino che Pèleo avesse potuto avvistare per tempo anche la successiva ascesa di una nuova generazione di studiosi italiani, che alle ricerche d'archivio preferiva anteporre l'analisi formale delle opere, al fine di coglierne specificità e rapporti.¹⁹ Per formazione e anagrafe, Bacci non avrebbe mai potuto aderire a questa svolta epocale, con cui pure cercò di fare i conti, soprattutto in una determinata fase della sua carriera, che troppo spesso rischia di passare sottotraccia.

Ed è proprio il testo inedito su Andrea di Niccolò a offrircene una riprova d'eccezione, introducendo l'elenco dei dipinti che il Berenson attribuiva al pittore senese con un sorprendente giudizio sugli *Italian pictures of the Renaissance*, testo riconosciuto come autentica pietra miliare per i successivi progressi della disciplina, di cui «si potranno criticare alcune manchevolezze, si potranno disapprovare alcune attribuzioni; ma non vi sarà studioso della pittura italiana della Rinascenza

che si potrà esimere dal consultarlo quotidianamente e di portarlo seco peregrinando in Italia e fuori». Più che subire il fascino negromantico della *connoisseurship*, Bacci dimostrava di coglierne le potenzialità ermeneutiche, certamente sperimentate anche grazie all'impegno quotidiano in Soprintendenza. E c'è da chiedersi se tale consapevolezza non fosse maturata più velocemente a valle del suo trasferimento a Siena, che lo costrinse a nuove sfide su un terreno dissodato da tempo dall'occhio esperto dei conoscitori, soprattutto per l'arte fra Tre e Quattrocento.²⁰ Pur senza mai snaturarsi, già sul finire degli anni Venti la produzione scientifica di Bacci iniziò infatti a cambiare fisionomia, concedendosi incursioni sempre più frequenti nel campo dello stile, con risultati obiettivamente altalenanti, ma che fotografano comunque un confronto in atto, anche nei suoi fisiologici inciampi. Significativo mi pare ad esempio il caso di un contributo come *Per la scultura senese di statue in legno*, uscito nel 1927, che al netto di alcune dimenticabili conclusioni prova a restituire un segmento della produzione artistica cittadina in un arco temporale piuttosto ampio, scegliendo un taglio che certo non poteva trovare grossi appigli tra le carte d'archivio.²¹ Un'altra palestra fu verosimilmente offerta dai lavori per la nuova sistemazione della Pinacoteca di Siena, con relativo catalogo curato dal giovane Cesare Brandi.²² Bacci si riservò invece di presentare l'iniziativa sulle pagine di «Bollettino d'arte», in un articolo del 1932 che – non a caso – si pone in perfetta continuità con il contributo su Andrea di Niccolò. Espliciti furono gli apprezzamenti per gli studi di Berenson («uno dei più eminenti ed autorevoli critici che la Pittura senese possa annoverare»)²³ e di altri conoscitori come Frederick Mason Perkins e Giacomo De Nicola, «che, pur morto assai giovane, è e rimarrà, fra gli italiani, il primo e più sicuro e ponderato conoscitore della pittura e della scultura senese, che noi possiamo vantare».²⁴

Con il tempo Bacci avrebbe poi affinato anche la propria sensibilità visiva, assestando attribuzioni importanti, come il polittico rinvenuto nella chiesa di San Pietro al castello delle Stinche e riconosciuto a Bernardo Daddi.²⁵ A ben guardare, le sue stesse competenze paleografiche trassero giovamento da questa feconda congiuntura, potendo ora contare su una più scaltrita comprensione dei fatti figurativi, che permetteva connessioni inedite tra opere e documenti. Penso al nesso fra i ritrovati pagamenti a Domenico di Niccolò per i *Dolenti* destinati all'altare del Crocifisso in Duomo e le due sculture lignee che, da tempo, erano state ricoverate nella chiesa di San Pietro a Ovile e, soprattutto, alla riscoperta di Francesco di Valdambriano.²⁶ Il brillante collegamento fra i pagamenti per le sculture-reliquiario dei Santi pro-



1. Andrea di Niccolò, *Madonna con Bambino in trono fra i Santi Bernardino, Pietro, Sebastiano e Sigismondo* (nella lunetta *Strage degli innocenti*), 1498, dipinto su tavola. Casole d'Elsa, Museo Civico e Archeologico della Collegiata. Crediti: Archivio fotografico Musei Nazionali di Siena.

tettori e i tre mezzi busti, pesantemente ridipinti, dimenticati in un armadio dell'Opera del Duomo riscattarono infatti dall'oblio i contorni di questa importante personalità,²⁷ attorno a cui Bacci seppe coagulare per via stilistica un primo *corpus* di opere.²⁸

Fu in questa congiuntura, a cavallo fra terzo e quarto decennio, che si inseriva dunque anche il contributo su Andrea di Niccolò, costruito per enfatizzare appositamente le posizioni di Berenson, in modo da poter poi confermare, documenti alla mano, alcune sue conclusioni. Correggendo il tiro rispetto ai *The Central Italian Painters of the Renaissance* del 1909 – in cui aveva ipotizzato un allunato del pittore sotto Matteo di Giovanni, forse condizionato dalla *Strage degli innocenti* raffigurata sulla lunetta della pala di Casole d'Elsa (fig. 1) –²⁹ quest'ultimo dirottò infatti

la formazione di Andrea nell'orbita del Vecchietta,³⁰ trovando il consenso pressoché unanime della critica successiva.³¹ Pèleo Bacci intendeva però avocare a sé la riprova decisiva, presentando dei nuovi documenti che anticipavano di diversi anni il primo impegno allora noto del pittore, pagato nel 1470 dalla cosiddetta Compagnia di San Bernardino (dedicata alla Madonna degli angeli e San Francesco) per un tabernacolo per gli «arliqui».³² Il 30 dicembre 1462 l'Ospedale di Santa Maria della Scala consegnava una piccola somma di denaro a «Andrea di Nicholò garzone di maestro Lorenzo dipintore» per aver dipinto una capanna e sei pecorelle per il presepe allestito in occasione del Natale appena trascorso, a cui sarebbero seguiti altri incarichi di modesta entità fra 1463 e 1464.³³ Di lì a poco il giovane avrebbe comunque interrotto la sua permanenza nell'officina del maestro, accordandosi nel 1466 con Domenico di Cristoforo per la condivisione dell'affitto di una bottega,³⁴ cercando così di far decollare la propria carriera autonoma.³⁵

Allo stesso modo, credo che lo studioso volesse cogliere l'occasione anche per confermare la presenza nella bottega vecchiettesca di un altro giovane di belle speranze. Tra gli appunti della filza cartacea riservata ad Andrea di Niccolò si conserva infatti la trascrizione di un'altra nota di spesa dell'Ospedale, che in data 9 marzo 1465 registrava l'esborso di quattro lire in favore di «maestro Lorenzo dipintore», consegnategli per mano di «Neroccio suo garzone» (*alias* Neroccio di Bartolomeo).³⁶ Dalla prospettiva che più gli era congeniale, lo studioso dimostrava una volta di più come scavo documentario e analisi dello stile potessero concorrere alla definizione degli inizi dei due pittori, in un connubio destinato però a mostrare a breve i primi scricchiolii. Nel giro di pochi anni, Bacci avrebbe infatti risvegliato perplessità mai del tutto sopite,³⁷ per ripiegare nel campo a lui più caro, in una sorta di ritorno al passato da cui diffidare di tutte quelle «attribuzioni», per quanto «plausibili», basate unicamente sulla lettura formale delle opere. Ancora una volta, il virgolettato è tratto dalle pagine del *Bernardino Fungai pittore senese*,³⁸ che pure non costituisce nemmeno l'episodio più indicativo di questa tendenza.³⁹

A influire su questo irrigidimento senile contribuì forse l'insofferenza montante verso il corso che avevano ormai preso gli studi, sempre più impegnati sul fronte della filologia stilistica e distanti dalle prospettive metodologiche in cui Bacci confidava.⁴⁰ È quanto sembra trasparire – in maniera se vogliamo emblematica – dalla feroce polemica con Enzo Carli, magari esacerbata anche da possibili frizioni personali consumatesi in seno alla Soprintendenza di Siena, da cui Bacci fu congedato sul finire del 1941 per raggiunti limiti d'età,⁴¹ a più di due anni dall'arrivo

del giovane collega.⁴² Le premesse per una pacifica convivenza fra i due parevano nascere sotto i migliori auspici, instradati dai comuni interessi per la scultura gotica toscana. Prima di pubblicare i risultati della sua tesi di laurea su Tino di Camaino, il giovane Carli aveva infatti avvertito l'urgenza di un confronto con il più affermato studioso, che si era dimostrato prodigo di consigli, condividendo le sue impressioni sulla stagione pisana dello scultore.⁴³ Seguì la mostra sulla scultura senese del Quattrocento (1938),⁴⁴ che lo stesso Carli recensì benevolmente su «Emporium».⁴⁵ Ma pure gli elogi alla «paziente indagine archivistica» del curatore Pèleo Bacci, arma indispensabile «di un metodo di ricerca che da molti, con troppa leggerezza, si vorrebbe far credere bravamente superato»,⁴⁶ lasciavano comunque trasparire, quasi loro malgrado, una percezione ormai diffusa.

Gli apprezzamenti non erano forse del tutto disinteressati, ma comunque lontani dai retorici complimenti di circostanza che, per esempio, Roberto Longhi aveva speso pochi anni prima, in occasione del suo insediamento all'Università di Bologna (1935),⁴⁷ lodando le «facoltà di ricercatore» del predecessore Iginio Benvenuto Supino, «freno alle divinazioni qualche volta precipitevoli dell'attribuzionismo».⁴⁸ Con grande acume, la recensione aveva saputo valorizzare quei contributi in cui lo studio della carte non fu «disgiunto dalla ricerca del prodotto artistico e da una corrispondente analisi stilistica», con una speciale menzione per le ricerche su Francesco di Valdambriano, che in tal senso rappresentano davvero il punto più alto della bibliografia di Bacci. Ma nemmeno il giovane storico dell'arte avrebbe mai sentito l'urgenza di cimentarsi davvero nella «paziente investigazione archivistica» che tanto appassionava il suo soprintendente, a riprova della distanza, ormai incolmabile, che separava le rispettive generazioni. Per il definitivo *casus belli* si dovette così attendere un articolo del 1942 sullo scultore trecentesco Gano di Fazio, al quale Carli tornava ad attribuire il *Monumento funebre a Ranieri del Porrina* della Collegiata di Casole d'Elsa, sulla base delle supposte tangenze con la sepoltura del vescovo Tommaso d'Andrea.⁴⁹ A stretto giro di posta giunse la replica di Bacci, che contestava la paternità dell'opera in questione evidenziando le apparenti incompatibilità di date tra la biografia di Gano – morto nel 1318 – e le sfortune politiche di Ranieri del Porrina, bandito da Casole alcuni anni prima.⁵⁰ Privata di consistenza storica gli appariva dunque la proposta di datazione al «quarto lustro del secolo»,⁵¹ irridendo i tentativi del collega di sostanziare le proprie posizioni («È lo stilismo che si sente sfuggire il terreno sotto i piedi!»).⁵² D'altra parte, quest'ultimo faticò ad articolare una controlettura credibile del monumento, per

sostanziare anche su basi stilistiche la sua esclusione dal catalogo di Gano, che pure si sarebbe rivelata vincente.⁵³ Senza troppe argomentazioni, lo studioso evocava solo vaghi riferimenti a «un possibile maestro del nord o [...] che ebbe dinanzi agli occhi esemplari di cavalieri teutonici»,⁵⁴ forse mossi più dalla volontà di appoggiarsi alle precedenti posizioni di Werner Cohn-Goerke, che da un reale convincimento.⁵⁵ L'ultima parola sarebbe così spettata al Carli, che in un nuovo articolo di «Emporium» si prese la briga di recensire le due ultime fatiche editoriali dell'ex soprintendente in un lungo e minuzioso contributo, dai toni assai più duri.⁵⁶ Anche senza entrare nelle pieghe delle singole questioni, il ritratto che ne uscì fu, infatti, quello di un erudito ottocentesco fuori tempo massimo, alla ricerca ossessionata di inutili minuzie documentarie perché privo degli strumenti necessari alla corretta interpretazione delle opere.⁵⁷ Un affondo che finì inevitabilmente per gravare sulla successiva immagine di Pèleo Bacci, schiacciandone le sfaccettature e soffocando le aperture più sperimentali di uno studioso che, in fin dei conti, non fu soltanto «il più insigne ricercatore che la Toscana abbia vantato dalla morte del Milanese».⁵⁸

Appendice 1

La trascrizione tenta di ricomporre la struttura originale del testo, facendo ordine tra i vari fogli volanti conservati nel fascicolo cartaceo. L'apparato di note rispetta fedelmente, anche nel dettato, quello del manoscritto, con l'unica, parziale eccezione costituita dall'appunto bibliografico desunto dagli scritti di Ettore Romagnoli, che è stato uniformato ai precedenti riferimenti e trasformato nella nota numero VI. Sono invece omesse le lunghe citazioni tratte dai libri d'uscita dell'Ospedale di Santa Maria della Scala, che Bacci immaginò in corpo al testo, e qui ridotte alla sola segnatura archivistica moderna, al fine di garantire una lettura più rapida e fluida dell'elaborato. Per lo stesso motivo, non hanno trovato sede tutte le trascrizioni documentarie che la bozza non discute (comunque segnalate alle note 32 e 35 dell'articolo), sulle quali lo studioso intendeva evidentemente impostare una trattazione di più ampio respiro. Da segnalare, infine, è lo scioglimento di tutte le abbreviature, senza il ricorso alle parentesi tonde.

Frederick Mason Perkins nel 1904 in una sua rassegna de *La pittura alla Mostra d'arte antica di Siena* scrisse: «Andrea di Niccolò è ben rappresentato da quella che può veramente considerarsi come la migliore sua opera esistente, e cioè da un grande ed interessante quadro d'altare (940), contenente parecchie graziose figure, da San Martino a Sarteano. Un tardo dipinto del pittore è uno stendardo eseguito sotto l'influenza del Fungai, della chiesa dell'Istrice. Meno accurata nell'esecuzione, ma pure non spoglia d'un certo qual fascino, è la pala dipinta per la compagnia de' calzolari, da Santa Mustiola».^I Nel 1905 il Berenson riconoscendo il pennello di Bartolo di Fredi negli affreschi del coro della chiesa di Paganico (Grosseto) anche si soffermò a osservare la «bella e grande ancona, il capolavoro di quel gaio non pretenzioso seguace di Matteo, di Benvenuto e di Neroccio, che fu Andrea di Niccolò. I visitatori dell'Esposizione senese dell'anno scorso si ricorderanno la sua pala d'altare di Sarteano. Questa che vediamo qui è ancora più fresca, più vivace e nello stesso tempo più dignitosa di quella. Vi scorgiamo la Vergine in trono, fra Michele ed il Battista in piedi e Sebastiano e Gregorio inginocchiato. In alto due angeli l'incoronano».^{II} Di Andrea di Niccolò di Jacopo, uno dei pittori minori del Quattrocento senese, diede già una notizia critica il De Ni-

cola, nel 1907, in *Allgemeines Lexikon der bildenden Künstler*, facendo profitto dei pochi documenti editi dal Milanese.

Poi, l'anno appresso, 1908, Emil Jacobsen,^{III} correggendo in parte quanto già era stato scritto e segnalando nuove opere del pittore. Ma più riassuntivo e completo è l'elenco dei dipinti di Andrea di Niccolò datoci in questi giorni da Bernard Berenson in un suo prezioso volume. Di questo volume si potranno criticare alcune manchevolezze, si potranno disapprovare alcune attribuzioni; ma non vi sarà studioso della pittura italiana della Rinascenza che si potrà esimere dal consultarlo quotidianamente e di portarlo seco peregrinando in Italia e fuori, in città e campagna, visitando chiese e oratori, gallerie pubbliche e raccolte private, appunto per aggiungere quel po' che manca e per correggere quello che vi è d'incerto, per modificare quello che il volume può contenere di non persuasivo.^{IV}

Anche per dare una giusta idea del metodo tenuto dal Berenson, nella compilazione dei suoi elenchi d'artisti e di opere d'arte, sarà bene tradurre integralmente quello relativo ad Andrea di Niccolò di Jacopo (pp. 14-15): [segue, in dattiloscritto, la traduzione italiana del testo di Berenson] Il Berenson pone la nascita di Andrea di Niccolò nel 1450, con un interrogativo. L'Jacobsen lo disse nato «verso il 1440», con questa data correggeva il De Nicola che stabilì la nascita d'Andrea nel 1460. Data corrente, accolta dai più, compreso il Dami.^V Ma l'Jacobsen saviamente osservava come non sarebbe stato possibile accettare la data di nascita 1460, dal momento che il De Nicola medesimo ebbe poi ad affermare che, dieci anni più tardi, nel 1470, Andrea di Niccolò lavorava «insieme a Giovanni di Paolo per l'Ospedale della Scala di Siena» e adornava «un tabernacolo per la Compagnia di San Bernardino».

Venendo all'educazione artistica, il Berenson parla di un probabile «allievo del Vecchietta»; L'Jacobsen riferendosi al dipinto n° 298 della nostra Regia Pinacoteca di Siena (firmato e datato, novembre 1500) scrive che «il quadro sembra dipinto da un debole scolaro di Neroccio Landi». E ne trae conferma a proposito della tavola di Sarteano, la quale, in un primo momento, alla Mostra dell'antica Arte senese (aprile-agosto 1904) comparve sotto l'attribuzione «maniera di Neroccio», poi corretta nel *Catalogo* a stampa (Siena 1904, p. 331) in «Andrea di Niccolò»: «Il quadro – scrive infatti l'Jacobsen – ritenuto di “maniera di Neroc-

cio”; è invece un quadro caratteristico di Andrea. Però ci dà la prova che egli fu a scuola di Neroccio».

Ora, scartata del tutto la erronea data 1460, chi fu più nel vero, quanto all’anno di nascita di Andrea è l’Jacobsen, anziché il Berenson, sebbene io pensi che anche l’anno 1440 sia troppo arretrato; quanto alla educazione artistica fu più nel vero il Berenson dell’Jacobsen. Tanto si approssimò al vero il Berenson, da potersi senz’altro affermare come non «probabilmente», ma sicuramente debba oramai esser considerato il Vecchietta il primo maestro di Andrea di Niccolò.

Ho tra le mie schede un ricordo del 30 dicembre 1462. I frati dell’Ospedale di Santa Maria della Scala di Siena, con l’approssimarsi del Natale di quell’anno, avevano preparato nella loro chiesa la Capannuccia, rinnovante la tradizione francescana di Greccio; e poiché ad essi mancavano anche alcune pecorelle per ornare il presepe, diedero a Andrea di Niccolò sino da allora “garzone” di Lorenzo di Pietro detto il Vecchietta, l’incarico di dipingere la “Capanna” e “sei pecorucce”. Motivo di rappresentazione che doveva più tardi ispirare a Andrea di Niccolò quella *Nascita di Gesù*, ora nella Regia Pinacoteca (n° 365), proveniente da...

La modestia del lavoro ci dice che Andrea di Niccolò doveva essere assai giovane e alle prime armi. Dunque non nato nel 1460, come scrisse anche il Dami, perché a tempo del nostro documento avrebbe avuto appena due anni; no nel 1450 (?) come ha ritenuto il Berenson, perché ne avrebbe avuti appena dodici; no, forse nel 1440, come ha creduto l’Jacobsen, perché ne avrebbe avuti 22, e questi sembrano troppi. Se, ad ogni modo, potremo un giorno documentare l’affermazione di Ettore Romagnoli... [sic]

Ad ogni modo se potremo un giorno rintracciare il documento citato da Ettore Romagnoli secondo il quale con atto del 1462 “m. Andrea di Niccolò dipentore” avrebbe [...] venduto con atto de notaio Ser Lorenzo Bonelli, per 220 fiorini a Bartalino Bonsignori certo [...] per poter disporre giuridicamente de’ propri beni doveva aver superato il 21 [sic] anno d’età.^{VI}

Dopo questo documento del 30 dicembre 1462, altri ne susseguono – e tutti sconosciuti – ad attestare come Andrea di Niccolò rimasse per ben tre anni consecutivi alle dipendenze del Vecchietta e come, dall’amministrazione ospitaliera di Santa Maria della Scala di Siena, fosse riconosciuto «garzone» del Vecchietta per eccellenza.

Del 28 maggio 1463 è il secondo documento, a mia conoscenza, relativo all’attività di Andrea di Niccolò. Anche questa volta esecuzione di lavori da apprendista: dipintura di finestre, mettitura di oro in alcune armi dell’Ospedale con l’emblema della “scala”, lumeggiature di oro e d’argento al pietrame delle porte, adorno, come è da credersi, di stemmi e di cornici sfogliate [ASSi, Spedale di Santa Maria della Scala, 523, c. 176v]

Nel giugno 1463 è a Ravacciano e dipinge un colombaio, di proprietà dell’Ospedale, dalla parte esterna: [ASSi, Spedale di Santa Maria della Scala, 523, c. 176v]

Il 10 dicembre 1463, è il Vecchietta stesso che prende a fare modesti lavori per l’Ospedale: 16 tavolette con l’insegna della “scala” e sei aste da baldacchino messe di foglia di stagno e di foglia d’oro, e il pagamento fu, per conto del maestro, versato nelle mani di Andrea di Niccolò [ASSi, Spedale di Santa Maria della Scala, 523, c. 207r]

Ma poiché potrebbe sorgere il dubbio che quel «maestro Lorenzo», continuamente ripetuto, fosse il nome di un pittore diverso da Vecchietta, ecco, a disingannare i più increduli un 5° documento del 3 marzo 1464, ove si torna a parlare di Andrea «garzone di maestro Lorenzo Vecchietta». Ed anche di un fratello di Andrea si fa cenno: di Jacopo, per soprannome «grosso» al quale fu imposto il nome del nonno del padre, cioè di Niccolò: [ASSi, Spedale di Santa Maria della Scala, 523, cc. 209r, 227v]

^I *Rassegna d’arte*, Milano (ottobre 1904), anno IV, n° 10, p. 153.

^{II} Berenson B. *Tesori artistici in un villaggio dilapidato della prov. di Grosseto*, in *Rassegna d’Arte*, Milano (luglio, 1905) anno V, n° 7, p. 103.

^{III} E. Jacobsen, *Das Quattrocento in Siena*, Strassburg 1908, pp. 76-77.

^{IV} *Italian pictures of the Renaissance a list of the principal artists and their works with an index of place by Bernhard Berenson*, Oxford, at the Clarendon press, 1932.

^V Il Dami, *Siena e le sue opere d’arte*, (Firenze, 1915, p. 150) pone come date estreme della nascita e della morte di Andrea di Niccolò il 1460 e 1529; altrettanto nel catalogo *La Galleria di Siena* (Firenze, 1924, p. 36).

^{VI} Cfr. Romagnoli Ettore, *Biografia cronologica de Bellartisti senesi* ecc. ms. nella Biblioteca comunale di Siena, vol. V pp. 123-134. Fu Andrea scolaro di Matteo di Giovanni.

¹ Per un primo profilo sulla figura di Pèleo Bacci (1869-1950) si vedano Cesare Brandi, *Necrologio. Pèleo Bacci*, «Bollettino d'arte», XXXV, serie IV, I, 1950, pp. 52-53; Maria Cristina Pavan Taddei, *Bacci, Peleo*, in *Dizionario Biografico degli Italiani*, vol. 5, Istituto Poligrafico dello Stato, Roma, 1963, p. 37; Fabio Torchio, *Pèleo Bacci*, in *Dizionario biografico dei soprintendenti storici dell'arte (1904-1974)*, Bononia University Press, Bologna, 2007, pp. 47-53.

² Il Regio Decreto del 31 dicembre 1923 divise il territorio toscano fra le due Soprintendenze all'Arte Medievale e Moderna di Firenze e Siena, sacrificando l'autonomia dell'ufficio pisano. Vane sarebbero risultate le vive proteste delle autorità cittadine, che ancora nel dicembre del 1924 si adoperavano per veder ripristinata la sede, pubblicando un appello al Ministro della Pubblica Istruzione (*Per la Soprintendenza all'arte Medievale e Moderna in Pisa*, Tipografia comunale, Pisa, 1924). Tra i firmatari non figurava più Bacci, ormai trasferito da un paio di mesi alla Soprintendenza senese. Si veda, in proposito, la cartella personale dello studioso conservata presso l'Archivio dei Musei Nazionali di Siena, Personale, pos. A-43, fascicolo intitolato «R. Soprintendente Prof. Dr. Pèleo Bacci (grado V°)», che corregge le informazioni riportate in Torchio, *Pèleo Bacci*, cit., pp. 48-49. I giusti riferimenti temporali sul servizio senese di Bacci si trovano indicati in Gianna Tinacci, *La Soprintendenza di Siena*, in *Architetture nelle terre di Siena. La prima metà del Novecento*, a cura di Luca Quattrocchi, catalogo della mostra (Siena, Complesso Museale Santa Maria della Scala, 1 ottobre - 17 novembre 2010), Silvana Editoriale, Cinisello Balsamo, 2010, pp. 183-185.

³ Nell'inviare le sue richieste a Corrado Ricci, Bacci sapeva di poter contare su un rapporto ben saldo, avviato già alla fine dell'Ottocento, sull'onda dei comuni interessi per gli studi danteschi

(lo testimonia una lettera dell'ottobre 1892, conservata a Ravenna, Istituzione Biblioteca Classense, Fondo Corrado Ricci, Carteggio corrispondenti, Vol. 6, lettera n. 1624). In tutt'altro contesto, le strade dei due si sarebbero poi incrociate a Firenze, dove Bacci giunse nel 1905 in qualità d'ispettore alle Regie Gallerie, allora sotto la direzione del ravennate. Su questa importante parentesi della carriera di Corrado Ricci (1903-1906), terminata con la nomina a Direttore Generale delle Antichità e Belle Arti, si vedano Antonio Paolucci, *Corrado Ricci a Firenze*, in *La cura del bello: musei, storie, paesaggi per Corrado Ricci*, a cura di Andrea Emiliani e Claudio Spadoni, catalogo della mostra (Ravenna, Loggetta Lombardesca-Biblioteca Classense, 9 marzo-22 giugno 2008), Electa, Milano, 2008, pp. 224-235; Maria Letizia Strocchi, *La Compagnia della Ninna. Corrado Ricci e Firenze 1903-1906*, Giunti Editore, Firenze-Milano, 2005 (dalle trascrizioni a p. 44 delle lettere inviate a Corrado Ricci da Pasquale Nerino Ferri nel dicembre 1909 si intuisce il ruolo di primo piano svolto da Pèleo Bacci nella «sistemazione della Tribuna Michelangelolesca» alla Galleria dell'Accademia, sicuramente meritevole di ulteriori approfondimenti).

⁴ Ravenna, Istituzione Biblioteca Classense, Fondo Corrado Ricci, Carteggio corrispondenti, Vol. 209, lettera n. 38754.

⁵ L'interessamento di Corrado Ricci per la nomina di Bacci è già stato evocato in Lucia Fornari Schianchi, *Corrado Ricci e Siena agli albori del Novecento*, in *La cura del bello*, cit. p. 236.

⁶ Pèleo Bacci, *Bernardino Fungai pittore senese (1460-1516). Appunti e documenti con illustrazioni*, Stabilimento Arti Grafiche Lazzeri, Siena, 1947, p. 17.

⁷ Siena, Biblioteca comunale degli Intronati, Fondo Pèleo Bacci, 35 (numerazione provvisoria), inserto intitolato «Andrea di Niccolò». Assieme al testo,

qui trascritto nella Appendice 1, si conservano una serie di appunti e annotazioni archivistiche a esso collegate. Oltre ai pagamenti di cui si ragionerà più oltre, anche in relazione agli esordi di Neroccio di Bartolomeo, Bacci aveva raccolto le trascrizioni di altri documenti sostanzialmente già noti, come la dichiarazione dell'avvenuta riscossione della dote pattuita per il matrimonio tra Andrea e Angelina di Francesco di Michele (Ettore Romagnoli, *Biografia cronologica de' Bellartisti senesi 1200-1800, ante 1835*, 13 voll., edizione anastatica, Edizioni S.P.E.S., Firenze, 1976, vol. V, p. 125; Diane Vatne, *Andrea di Niccolò, c. 1455-c. 1525: Siennese painter of the Renaissance*, Ph.D., Indiana University, 1990, pp. 272-273, doc. 1), o i pagamenti al pittore per un tabernacolo per le reliquie, già evocati da Gaetano Milanese, *Documenti per la storia dell'arte senese*, 3 voll., Onorato Porri, Siena, 1856, vol. III, p. 6.

⁸ Che la datazione del manoscritto possa situarsi proprio sul 1932 sembrano del resto confermarlo i mancati riferimenti al nuovo catalogo della Regia Pinacoteca di Siena (Cesare Brandi, *La Regia Pinacoteca di Siena*, La Libreria dello Stato, Roma, 1933), che Bacci ben conosceva, avendone osservato da vicino la genesi. Fin dal 1930, il soprintendente aveva infatti affidato al giovane storico dell'arte senese una prima inventariazione dei beni del museo, che dovette confluire nella successiva edizione del catalogo, per poi coinvolgerlo nelle operazioni necessarie al trasferimento della collezione nella sede attuale. Questi anni di febbrile attivismo portarono però un rapido deterioramento dei rapporti fra i due, culminato con la lettera alla direzione generale dell'estate 1933, con la quale Bacci chiese l'allontanamento di Brandi dalla Soprintendenza di Siena. Per un quadro più ampio si vedano Maria Ida Catalano, *Lungo il cammino. Cesare Brandi 1933-1943*, Protagon Editori, Siena, 2007, pp. 32, 118-119,

doc. 6; Bernardina Sani, *Cesare Brandi e la Regia Pinacoteca di Siena. Museologia e storia dell'arte negli anni Trenta*, Carocci Editore, Roma, 2017, pp. 53-70.

⁹ Si veda Bacci, *Bernardino Fungai*, cit., pp. 5-9, che riporta l'elenco di tutti i dipinti attribuiti da Berenson al Fungai, tratto di peso dall'edizione italiana degli indici (Bernard Berenson, *Pitture italiane del Rinascimento. Catalogo dei principali artisti e delle loro opere con un indice dei luoghi*, trad. it. di Emilio Cecchi, Ulrico Hoepli Editore, Milano, 1936, pp. 181-183).

¹⁰ Bacci, *Bernardino Fungai*, cit., p. 5.

¹¹ Assieme all'esplicito omaggio agli studi milanesiani, non meno significativo appare il tributo alla tradizione cittadina di stampo erudito, esplicitata nella prefazione al primo dei due tomi, «posto sotto gli auspici» di Sebastiano Ciampi, che giusto un secolo prima aveva pubblicato le pionieristiche *Notizie inedite della Sagrestia pistoiese de' Belli Arredi, del Campo Santo pisano e di altre opere di disegno dal secolo XII al XV*.

¹² Pèleo Bacci, *Documenti toscani per la storia dell'arte*, 2 voll., Gonnelli, Firenze, 1910, vol. I, p. IX. Su posizioni simili erano comunque allineati altri protagonisti del panorama italiano d'inizio secolo, come dimostra per esempio lo scetticismo di un Giuseppe Gerola di fronte alla possibilità di ricostruire per via stilistica la pittura veronese del Quattrocento. Si veda in merito Gian Maria Vivarini, *Tra metodo storico e storia delle arti. Percorsi di formazione tra Otto e Novecento in area veneta*, in *Pietro Toesca all'Università di Torino a un secolo dell'istituzione della cattedra di Storia dell'arte medievale e moderna 1907-1908 / 2007-2008*, atti della giornata di studi (Torino, 17 ottobre 2008) a cura di F. Crivello, Edizioni dell'Orso, Alessandria, 2011, pp. 19-37, in part. pp. 36-37.

¹³ Pèleo Bacci, *Coppo di Marcovaldo e Salerno di Coppo pittori fiorentini del MCC*, «L'Arte», III, 1900, pp. 32-40.

¹⁴ Per una panoramica sul contesto cul-

turale che favorì la nascita della Società pistoiese di storia patria rimando a Giuliano Pinto, *L'erudizione storica in Toscana e la nascita della Società pistoiese di storia patria*, «Buletto Storico Pistoiese», C, terza serie (XXIII), 1998, pp. 41-60. Quanto all'apporto di Lodovico Zdekauer sul contesto pistoiese, Paolo Nardi, *Lodovico Zdekauer e i suoi studi di storia pistoiese*, ivi, pp. 61-85.

¹⁵ Dopo la laurea, Bacci poté sviluppare simili capacità grazie ai corsi del Regio Istituto di Studi Superiori di Firenze, superando gli esami di Paleografia latina, Dottrina Archivistica, Diplomatica e Lingue Neo-latine, come attesta – per esempio – l'elenco dei titoli presentati dal giovane per il concorso al ruolo di conservatore dell'Archivio notarile di Siena (Pistoia, Biblioteca Comunale Forteguerriana, Fondo Pèleo Bacci, Carte Personali e familiari di Pèleo Bacci, faldone III, fascicolo 12d, doc. III.12d.86; ma si veda anche Sani, *Cesare Brandi e la Regia Pinacoteca*, cit., 2017, p. 40).

¹⁶ Pistoia, Biblioteca Comunale Forteguerriana, Fondo Pèleo Bacci, Carte Personali e familiari di Pèleo Bacci, faldone I, fascicolo 2, doc. I.2.5-I.2.7. Si tratta di una breve ma interessantissima autobiografia approntata nel rispetto dei parametri fissati da Angelo De Gubernatis – curatore del *Piccolo Dizionario dei Contemporanei italiani* – per illustrare con agili profili «quanti, con servigi già resi, siano pure modesti, abbiano bene meritato del nostro paese, secondati o meno dai pubblici onori o dalla fortuna». La scadenza per la consegna dei testi era fissata alla metà del 1894, ma resta ignota la sorte di quello di Bacci, che non compare nell'edizione a stampa del volume. Successivamente, il suo profilo venne incluso in Angelo De Gubernatis, *Dictionnaire international des écrivains du monde latin*, 2 voll., Società tipografica fiorentina, Roma-Firenze, 1905, I, pp. 56-57; II, p. 19, ma ormai all'indomani di una stagione

tutta nuova, che già vedeva Pèleo «inspecteur des monuments et des fouilles, pour l'arrondissement de Pistoia».

¹⁷ Decisivo, in tal senso, dovette per esempio risultare l'incontro con Adolfo Venturi, tratteggiato con grande efficacia dallo stesso Bacci in una lettera del 17 novembre 1936 al proprio «senatore e maestro» (Pisa, Centro Archivistico Scuola Normale Superiore, Fondo Adolfo Venturi, serie Carteggio, fascicolo Pèleo Bacci, numero 99, doc. 9), che merita di essere discussa in una cornice più ampia.

¹⁸ A segnare la stagione fiorentina del Bacci immagino fosse pure la preziosa vicinanza di superiori e colleghi, talvolta allineati al suo stesso approccio alla materia. È per esempio il caso di Giovanni Poggi, che con Pèleo condivise il fiuto archivistico e un rapporto pluridecennale, saldandosi tra il lavoro d'ufficio e i numeri di «Rivista d'arte», di cui rende ampiamente conto il carteggio del primo. Si vedano Maria Sframeli, *Giovanni Poggi soprintendente: cinquant'anni di tutela*, in *L'archivio di Giovanni Poggi (1880-1961) Soprintendente alle Gallerie Fiorentine*, a cura di Elena Lombardi, Edizioni Polistampa, Firenze, 2011, pp. 9-15 e – per gli inizi della rivista – Gianni Carlo Sciolla, *Corrado Ricci dalla «Rassegna d'arte» alla «Rivista d'arte»*, in *Corrado Ricci storico dell'arte tra esperienza e progetto*, atti del convegno (Ravenna, 27-28 settembre, 2001), Longo Editore, Ravenna, 2004, pp. 165-179, in particolare, pp. 174-179.

¹⁹ Il riferimento è alle nuove leve di storici dell'arte cresciute (in maniera più o meno diretta) nel solco della Scuola di Perfezionamento promossa da Adolfo Venturi, in uno scenario comunque complesso e polifonico – interessato anche agli stimoli più vivi del panorama internazionale – che sarebbe impossibile condensare nello spazio di una nota. Per un primissimo inquadramento, si vedano almeno Giacomo Agosti, *La nascita della storia dell'arte in Italia. Adolfo*

Venturi dal museo all'università 1880-1940, Marsilio Editori, Venezia, 1996, e quanto si desume dai vari saggi di sintesi contenuti in *La storia delle storie dell'arte*, a cura di Orietta Rossi Pinelli, Giulio Einaudi Editore, Torino, 2014, in particolare pp. 285-296; 320-397.

²⁰ Emblematiche, in tal senso, sono le considerazioni dello stesso Bacci, che all'inizio del quarto decennio si trovò a sottolineare gli indubbi progressi compiuti dagli studi del ventennio precedente, «tanto da formare sulla Pittura senese una letteratura così vasta quale nessun'altra Scuola italiana può vantare». Pèleo Bacci, *La R. Pinacoteca di Siena*, «Bollettino d'arte», XXVI, serie III, IV, 1932, pp. 177-200, in particolare p. 189.

²¹ Pèleo Bacci, *Per la scultura senese di statue in legno*, «La Balzana. Rassegna d'arte del costume e di attività municipale», I, 1, 1927, pp. 5-17. Tra le posizioni che gli studi avrebbero poi corretto ricordo l'attribuzione al Vecchietta del *San Bernardino* ligneo di Borgo a Mozzano, ora attribuito a Matteo Civitali (Massimo Ferretti, in *Matteo Civitali e il suo tempo. Pittori, scultori e orafi a Lucca nel tardo Quattrocento*, a cura di Maria Teresa Filieri, catalogo della mostra [Lucca, Museo Nazionale di Villa Guinigi, 3 aprile-11 luglio 2004], Silvana Editoriale, Cinisello Balsamo, 2004, pp. 342-343, scheda 2.24), e soprattutto l'accostamento a Giovanni d'Agostino del *Cristo benedicente* di Domenico di Niccolò de' Cori, secondo la lettura per me più convincente, riproposta di recente da Bruna Bianco, in *Il Sassetta e il suo tempo. Uno sguardo sull'arte senese del primo Quattrocento*, catalogo della mostra a cura di Alessandro Bagnoli (Massa Marittima, Museo di San Pietro all'Orto, 15 marzo-14 luglio 2024), Centro Di, Firenze, 2024, pp. 232-235, scheda 47. Per una diversa proposta, si veda comunque il contributo di Giulio Dalvit, *Due estremi per il Vecchietta in-tagliatore*, «Mitteilungen des Kunsthi-

storischen Institutes in Florenz», LXV, 1, 2023, pp. 73-101, in particolare pp. 73-95.

²² Per il trasferimento delle collezioni della Pinacoteca nella sede attuale, la redazione del nuovo catalogo e le alterne fortune del rapporto tra Pèleo Bacci e Cesare Brandi il testo di riferimento è quello di Sani, *Cesare Brandi e la Regia Pinacoteca*, cit.

²³ Bacci, *La R. Pinacoteca di Siena*, cit., p. 187.

²⁴ *Ibidem*.

²⁵ Pèleo Bacci, *Dipinti inediti e sconosciuti di Pietro Lorenzetti, Bernardo Daddi etc. in Siena e nel contado*, Stabilimento Arti Grafiche Lazzeri, Siena, 1939, pp. 107-120.

²⁶ Per i *Dolenti* di Domenico di Niccolò si vedano: Pèleo Bacci, *Jacopo della Quercia. Nuovi documenti e commenti*, Libreria Editrice Senese, Siena, 1929, pp. 52-58, 72-75; Alessandro Bagnoli, in *Scultura dipinta. Maestri di legname e pittori a Siena 1250-1450*, a cura di Alessandro Bagnoli e Roberto Bartalini, catalogo della mostra (Siena, Pinacoteca Nazionale, 16 luglio-31 dicembre 1987), Centro Di, Firenze, 1987, pp. 116-118, scheda 26a.b.; Silvia Colucci, in *Da Jacopo della Quercia a Donatello. Le arti a Siena nel primo Rinascimento*, a cura di Max Seidel, catalogo della mostra (Siena, Santa Maria della Scala, Opera Metropolitana, Pinacoteca Nazionale, 26 marzo-11 luglio 2010), Federico Motta Editore, Milano, pp. 90-91, scheda A.26. Prima del provvidenziale intervento di Bacci, le due sculture erano generalmente accostate al nome del Vecchietta, con l'autorevole eccezione di Giacomo De Nicola, *Arte inedita a Siena e nel suo antico territorio*, «Vita d'Arte», IX, 51, 1912, pp. 85-111, in particolare pp. 107-108, che ne rifiutava il riferimento sostenendo una datazione più alta.

²⁷ Pèleo Bacci, *Francesco di Valdambri- no emulo del Ghiberti e collaboratore di Jacopo della Quercia*, Leo S. Olschki Edi-

tore, Firenze, 1936, pp. 153-212; Alessandro Bagnoli, in *Scultura dipinta*, cit., pp. 140-141, scheda 34a.b.c.; Gabriele Fattorini, in *Da Jacopo della Quercia a Donatello*, cit., pp. 58-61, scheda A.14.

²⁸ A Bacci spetta infatti il merito di aver riconosciuto l'autografia di opere che stazionano pacificamente nel catalogo di Francesco di Valdambri- no, come la cosiddetta *Madonna dei Chierici*, o i gruppi delle *Annunciazioni* lignee di Asciano, Volterra e Amsterdam (Rijksmuseum, ma proveniente da Pienza). Bacci, *Francesco di Valdambri- no*, cit., pp. 230-245.

²⁹ Bernard Berenson, *The Central Italian Painters of the Renaissance*, G.P. Putnam's Sons, New York-London, 1909, p. 133. Già in questo primo elenco di opere, lo studioso assegnava al pittore la pala di Casole d'Elsa – firmata e datata 1498 – che nella figurazione della lunetta tradisce un debito patente con le varie interpretazioni sul tema della *Strage degli innocenti* elaborate da Matteo di Giovanni nel corso della propria carriera. Si veda in proposito *Matteo di Giovanni. Cronaca di una strage dipinta*, a cura di Cecilia Alessi e Alessandro Bagnoli, catalogo della mostra (Siena, Santa Maria della Scala, Palazzo Squarcialupi, 23 giugno-8 ottobre 2006), Ali edizioni, Asciano, 2006 (la lunetta di Andrea di Niccolò è illustrata e ricordata a p. 112). Sulla scia del primo giudizio del Berenson, anche Frederick Mason Perkins (*Un dipinto inedito di Andrea di Niccolò*, «Rassegna d'arte senese», XIII, I-II, 1920, pp. 44-45; Idem, *Pitture senesi*, La Diana, Siena, 1933, in particolare pp.43-45) avrebbe riconosciuto in Andrea un «seguace» di Matteo e, in subordine, di Francesco di Giorgio.

³⁰ Bernard Berenson, *Italian pictures of the Renaissance*, Clarendon Press, Oxford, 1932, p. 14. Già nell'anno precedente lo studioso aveva comunque evidenziato la fortissima impronta vecchiettesca della *Messa di San Gregorio*

vista nella collezione Bonnat, che attribuisce ad Andrea di Niccolò, senza però escludere una possibile regia disegnativa dello stesso Vecchietta. Idem, *Quadri senza casa – Il Quattrocento senese. II*, «Dedalo», XI, III, 1930-1931, pp. 735-767, in particolare p. 750

³¹ Brandi, *La R. Pinacoteca*, cit., p. 15; Gerturde Coor, *Neruccio de' Landi*, Princeton University Press, Princeton (New Jersey), 1961, p. 121; Alessandro Angelini, *Andrea di Niccolò*, in *La pittura in Italia. Il Quattrocento*, 2 voll., Electa, Milano, II, pp. 557-558; Vatne, *Andrea di Niccolò*, cit., p. 135.

³² In attesa delle prossime precisazioni di Raffaele Marrone, non è stato ancora ben chiarito il ruolo esecutivo del pittore (solo parziali risultano infatti le notizie riportate in Vatne, *Andrea di Niccolò*, cit., pp. 5, 275, docc. 3a-3b), chiamato a confrontarsi con una tipologia di manufatti spesso problematica, come insegna anche il caso del «sanctuarum reliquiarium conditorium» realizzato dal converso fra Antonio da Venezia per la chiesa abbaziale di Monte Oliveto Maggiore (Pier Luigi Bagatin, *Fra Giovanni da Verona e la scuola olivetana dell'intarsio ligneo*, Edizioni Antilia, Treviso, 2016, p. 376), su cui spero di tornare per una lettura che possa rettificare alcune considerazioni espresse nella mia tesi dottorale, anche in relazione al perduto «domicilium eucharistiae» di fra Giovanni da Verona e al sacrario per l'acqua santa ricordato nella visita apostolica di monsignor Francesco Bossi.

³³ Il pagamento si trova registrato in Archivio di Stato di Siena (da ora in poi ASSi), Spedale di Santa Maria della Scala, 523, c. 152v. Quanto alle segnature archivistiche delle altre attestazioni documentarie che lo studioso incluse nella sua bozza manoscritta, tutte scalabili fra 1463-1464, si veda ivi, cc. 176v, 207r, 209r, 227v. A esse, si aggiungano poi le trascrizioni di ulteriori compensi – che certo avrebbero trovato spazio nel proseguo del contributo, per noi mancante

– riconosciuti al pittore dall'Ospedale per interventi di poco conto fra 1470 e 1471, con il parziale coinvolgimento di Benvenuto di Giovanni. ASSi, Spedale di Santa Maria della Scala, 858, cc. 41r, 58r, 74r. Già segnalati da Romagnoli, *Biografia*, cit., vol. V, p. 125, i primi due sarebbero stati poi pubblicati da Vatne, *Andrea di Niccolò*, cit., pp. 276-277, docc. 4-5.

³⁴ A fare luce su questo passo della carriera del pittore sono gli atti della successiva controversia giudiziaria sorta a causa dei mancati pagamenti del socio, resi noti da Vatne, *Andrea di Niccolò*, cit., pp. 282-288, docc. 8-9.

³⁵ Sulla scorta dei propri ritrovamenti documentari, Bacci si dimostrò propenso a collocare la data di nascita di Andrea verso la metà del quinto decennio (sulla stessa linea si sarebbe successivamente assestata, fin dal titolo del suo contributo, Vatne, *Andrea di Niccolò*, cit.), in anticipo sulla proposta formulata da Berenson, *Italian pictures*, cit., p. 14, seguito da Brandi, *La R. Pinacoteca*, cit., p. 15. In attesa di definitivi riscontri, si dovranno però tenere a mente le osservazioni di Giulio Dalvit, *New Names for the Old Sacristy of the Siena Hospital: Pseudo-Scripts, Hidden Signatures, and the Ludic Self*, «Art History», 45, 1, 2022, pp. 159-186, in particolare pp. 164-165, quanto alla tenerissima età in cui i giovani apprendisti erano soliti fare il loro ingresso in bottega. A questo studio si rinvia inoltre per un'interessante apertura sull'officina di Lorenzo di Pietro, allora impegnata nella decorazione della sacrestia della Santissima Annunziata, annessa al complesso ospedaliero del Santa Maria della Scala.

³⁶ ASSi, Spedale di Santa Maria della Scala, 523, c. 286v. Anche in questo caso, il documento suggella le conclusioni a cui Bernard Berenson (*The Central Italian Painters*, cit., p. 156) era già pervenuto per inoppugnabili ragioni di stile, trovando l'unanime consenso

della critica successiva (Coor, *Neruccio de' Landi*, cit., p. 3; Michele Maccherini, *Neruccio di Bartolomeo de' Landi*, in *Francesco di Giorgio e il Rinascimento a Siena 1450-1500*, a cura di Luciano Bellosi, catalogo della mostra [Siena, chiesa di Sant'Agostino, 25 aprile-31 luglio 1993], Electa, Milano, 1993, pp. 526-527; Dòra Sallay, *Corpus of Sienese Paintings in Hungary 1420-1510*, Centro Di, Firenze, 2015, p. 178). Mentre questo testo era in bozze, Giulio Dalvit mi ha comunicato che i nuovi documenti su Andrea di Niccolò e Neruccio stanno per essere presentati e ulteriormente discussi anche nel suo 'Vecchietta', The Frick Collection / Paul Hoberton Publishing, New York and London (di prossima pubblicazione), a cui si rinvia.

³⁷ Del resto, perfino nell'articolo dedicato alla nuova Pinacoteca, le decise aperture di credito alle ricerche dei conoscitori si accompagnavano comunque ai plausi per la cautela attributiva tenuta da Luigi Dami nel precedente catalogo del 1924, perché questo genere di strumenti «debbono essere un'indicazione e un orientamento per tutti, non la quintessenza di un lambiccamento cerebrale stilistico estetico, gioia de' nuovi iniziati agli studi critici dell'arte». Bacci, *La R. Pinacoteca*, cit., p. 188.

³⁸ In apertura della sua monografia, Bacci intese sottolineare come lo stato delle conoscenze sul pittore si limitasse a suo avviso «a una serie di attribuzioni sceve di fondamento storico, per quanto talora plausibili, attendibili e persuasive» (Bacci, *Bernardino Fungai*, cit., p. 4).

³⁹ Basti pensare alla struttura di Pèleo Bacci, *Documenti e commenti per la storia dell'arte con numerose illustrazioni*, Casa editrice Felice Le Monnier, Firenze, 1944, tutta giocata sul filo delle emergenze d'archivio, «coordinate e ripubblicate, con emendamenti e considerevoli aggiunte» (il virgolettato è tratto dall'avvertenza di apertura).

⁴⁰ In questo senso, è bene sottolineare come il passaggio epocale evocato alla nota 19 avesse portato con sé momenti di polemica anche aspra, fin dai primissimi decenni del secolo. Basti pensare al caso da manuale offerto dalla tagliente recensione con cui il giovane Longhi accolse il primo volume di *La Corte di Lodovico il Moro*, edito da Francesco Malaguzzi Valeri nel 1913. Per il primo, «La storia dell'arte, essendo storia del puro sviluppo stilistico non può basarsi che sulle opere stesse, perché i documenti ricordano fatti intorno all'arte, ma solo l'arte ricorda se stessa», declassando d'un colpo i risultati dei minuziosi scandagli archivistici dello studioso emiliano, la cui formazione aveva seguito un percorso per molti aspetti analogo a quello di Bacci, di soli due anni più giovane. L'affondo longhiano, uscito nel 1914 su «L'Arte» (e riedito in Roberto Longhi, *Scritti giovanili 1912-1922*, 2 voll., Sansoni Editore, Firenze, 1961, I, pp. 165-168), è stato ampiamente richiamato dagli studi. Si vedano per esempio Massimo Ferretti, *Un'idea di storia, la realtà del museo, il suo demiurgo*, in *Museo Civico d'Arte Industriale e Galleria Davia Bargellini*, a cura di Renzo Grandi, Comune di Bologna, Bologna, 1987, pp. 9-25; Gianni Carlo Sciolla, *Tra Kunstwissenschaft e Kunstgeschichte als Kulturgeschichte. Francesco Malaguzzi Valeri, le ricerche storico-artistiche e l'impegno per la tutela e la conservazione in Italia ed Europa tra Ottocento e Novecento*, in *Francesco Malaguzzi Valeri (1867-1928). Tra storiografia artistica, museo e tutela*, a cura di Alessandro Rovetta e Gianni Carlo Sciolla, atti del convegno di studi (Milano, 19 ottobre 2011; Bologna, 20-21 ottobre 2011), Scalpendi Editore, Milano, 2014, pp. 11-23, in particolare pp. 17-18. Oltre agli atti del convegno appena citati, per un profilo su Malaguzzi Valeri si veda anche Luisa Ciammitti, *Francesco Malaguzzi Valeri*, in *Dizionario biografico dei soprintendenti*, cit., pp. 336-344.

⁴¹ Archivio dei Musei Nazionali di Siena, Personale, pos. A-43, fascicolo intitolato «R. Soprintendente Prof. Dr. Pèleo Bacci (grado V°)».

⁴² Enzo Carli (1910-1999) entrò in servizio nella Soprintendenza all'Arte Medievale e Moderna degli Abruzzi e del Molise nel luglio 1937, per poi essere trasferito a Siena nell'estate del 1939 (è lui stesso a ricordarlo in Enzo Carli, *Arte in Abruzzo*, Milano, Milano, 1998, p. 7). Per un profilo sulla sua carriera si veda Bruno Santi, *Enzo Carli*, in *Dizionario biografico dei Soprintendenti*, cit., pp. 154-157.

⁴³ È quanto emerge dal contenuto di due lettere che lo stesso Carli inviò al Soprintendente nell'agosto 1933, ringraziandolo fra l'altro «dei preziosi consigli che Ella mi ha dato e della generosità con cui Ella ha promesso di fornirmi aiuto nei miei studi su Tino di Camaino». Siena, Biblioteca comunale degli Intronati, Fondo Pèleo Bacci, Corrispondenza, inserto intitolato «Carli, Enzo».

⁴⁴ Organizzata in occasione del quinto centenario della morte di Jacopo della Quercia, la mostra presentava al grande pubblico le ricerche che Pèleo Bacci aveva condotto nel corso del decennio precedente, fissandone i risultati in un agile catalogo, corredato da venti tavole in bianco e nero. Si veda [Pèleo Bacci], *Catalogo della mostra di scultura d'arte senese del XV sec. nel V centenario dalla morte di Jacopo della Quercia (1438-1938, XVI)*, Tipografia San Bernardino, Siena, 1938.

⁴⁵ A monte della rassegna senese, c'erano comunque state nuove occasioni di confronto, come dimostra la lettera del 1937 che Bacci indirizzò al più giovane collega, rivelando le perplessità suscitategli dalla lettura dell'articolo su Arnolfo di Cambio (Enzo Carli, *La giovinezza di Arnolfo di Cambio*, «Bollettino Storico Pisano», 15, 3, 1936, pp. 7-50). La missiva è stata pubblicata da Bernardina Sani, *Dialoghi di pittura e*

scultura senese con storici dell'arte europei e americani dal carteggio di Enzo Carli, in *Lo storico dell'arte ben temperato. Studi in memoria di Enzo Carli*, a cura di Antonino Caleca, Pacini Editore, Pisa, 2013, pp. 55-81, in particolare 61.

⁴⁶ Le citazioni sono liberamente tratte da Enzo Carli, *Siena. Sculture senesi del Quattrocento*, «Emporium», XLIV, 11, 1938, pp. 280-283, senza però tradire il senso del contributo, che sottolineava come «fossero stati proprio i magri fianchi della più arida e calunniata (ma quanto gloriosa!) filologia a partorire un fiore splendente».

⁴⁷ La data della celebre prolusione tenuta da Roberto Longhi all'indomani del suo insediamento presso l'ateneo bolognese è stata precisata da Ambra Cascone, *La città dei destini incrociati. Arcangeli, Bassani, Bertolucci e Pasolini allievi bolognesi di Roberto Longhi*, Ronzani Editore-Padova University Press, Dueville, 2023, p. 48.

⁴⁸ Non sorprende che lo stesso Longhi avesse preferito cassare questo impacciato elogio al Supino nell'edizione dei *Momenti della pittura bolognese* contenuta nel sesto volume delle sue *Opere complete*, come opportunamente notato da Massimo Ferretti, *Frammenti di uno specchio: dalla persecuzione razziale agli esordi di Supino storico dell'arte*, in *Il metodo e il talento. Igino Benvenuto Supino primo Direttore del Bargello (1896-1906)*, a cura di Beatrice Paolozzi Strozzi e Silvio Balloni, catalogo della mostra (Firenze, Museo Nazionale del Bargello, 5 marzo-6 giugno 2010), Edizioni Polistampa, Firenze, 2010, pp. 125-145, in particolare pp. 126-128, a cui rimando per una più ampia disamina, segnalando comunque la posizione di Giovanni Agosti, *Una postilla su Roberto Longhi al concorso bolognese del 1934*, in *L'Accademia di Bologna. Figure del Novecento*, a cura di Adriano Baccillieri e Silvia Evangelisti, Nuova Alfa Editoriale, Bologna, 1988, pp. 251-253, in particolare p. 252.

⁴⁹ Enzo Carli, *Lo scultore Gano da Siena*, «Emporium», XLVIII, 6, 1942, pp. 231-248. Prima della pubblicazione, non dovette mancare un confronto con lo stesso Pèleo Bacci, che informò il collega dell'esistenza di documenti ancora inediti sul conto dello scultore (ivi, p. 240, nota 8).

⁵⁰ Pèleo Bacci, *Fonti e commenti per la storia dell'arte senese. Dipinti e sculture in Siena nel suo contado e altrove*, Accademia degli Intronati, Stabilimento Arti Grafiche Lazzeri, Siena, 1944, pp. 51-109.

⁵¹ Carli, *Lo scultore Gano da Siena*, cit., p. 244.

⁵² Per il virgolettato si veda Bacci, *Fonti e commenti*, cit., p. 61.

⁵³ Com'è noto, fu un brillante contributo di Giovanni Previtali a risolvere l'enigma del monumento casolano, riconoscendone la paternità a Marco Romano. Giovanni Previtali, *Alcune opere "fuori contesto": il caso di Marco Romano*, «Bollettino d'Arte», 22, 1983, pp. 43-68. Per un punto bibliografico più recente, si rimanda invece a *Marco Romano e il contesto artistico senese fra la fine del Duecento e gli inizi del Trecento*, a cura di Alessandro Bagnoli, catalogo della mostra (Casole d'Elsa, Museo Ci-

vico Archeologico e della Collegiata, 27 marzo-3 ottobre 2010), Silvana Editoriale, Cinisello Balsamo, 2010.

⁵⁴ Bacci, *Fonti e commenti*, cit., pp. 92-94, in particolare p. 93.

⁵⁵ Come dimostra la bozza di stampa del contributo su Gano di Fazio – conservata a Siena, Biblioteca comunale degli Intronati, Fondo Pèleo Bacci, 4 (numerazione provvisoria), in un inserto cartaceo intitolato «Notizie originali inedite e appunti critici sul m. Gano di Fazio scultore senese» – il virgolettato riportato nel testo fu aggiunto solo in ultimissima battuta, cassando il precedente riferimento a «un anonimo senese, discepolo di Giovanni Pisano». Espliciti appaiono i rapporti con le precedenti posizioni di Werner Cohn-Goerke, *Scultori senesi del Trecento. II*, in «Rivista d'Arte», XXI, 1, 1939, pp. 1-22, in particolare p. 10, che aveva attribuito il monumento a un anonimo scultore «nordico, sia dell'Italia settentrionale sia d'Oltralpe, educatosi sotto la scuola di Giovanni Pisano».

⁵⁶ Enzo Carli, *Archivistica e critica d'arte*, «Emporium», L, 1944, 4-6, pp. 51-71. Oltre alle *Fonti e commenti per la storia dell'arte senese*, l'articolo prendeva in esame anche il volume, già citato, *Do-*

cumenti e commenti per la storia dell'arte con numerose illustrazioni, pubblicato nello stesso 1944. Sui toni velenosi di questa recensione ha già posto l'accento Alessandro Bagnoli, in *Ambrogio Lorenzetti*, a cura di Alessandro Bagnoli, Roberto Bartalini e Max Seidel, catalogo della mostra (Siena, Santa Maria della Scala, 22 ottobre 2017-21 gennaio 2018), Silvana Editoriale, Cinisello Balsamo, 2017, pp. 228-231, scheda 16, in particolare pp. 228, 231 nota 15.

⁵⁷ Basteranno, per tutte, le sarcastiche considerazioni sulle novità riguardanti la biografia di Gano di Fazio («la Storia – non soltanto quella dell'arte – tien conto di quelle opere e di quelle azioni per cui un mortale giunge a distinguersi dalla massa dei propri simili, e non dell'altre; di Napoleone sul campo di battaglia insomma, e non di Napoleone in pantofole o visto dal suo cameriere»), oppure il lungo virgolettato con cui fu messa alla berlina la claudicante lettura delle differenze tra Duccio e Simone Martini. (Carli, *Archivistica*, cit., pp. 55-56, 60, 62).

⁵⁸ La citazione è tratta da Brandi, *Necrologio*, cit., pp. 52-53, che del Bacci studioso sottolineava sintomaticamente le sole doti di 'artista'.