

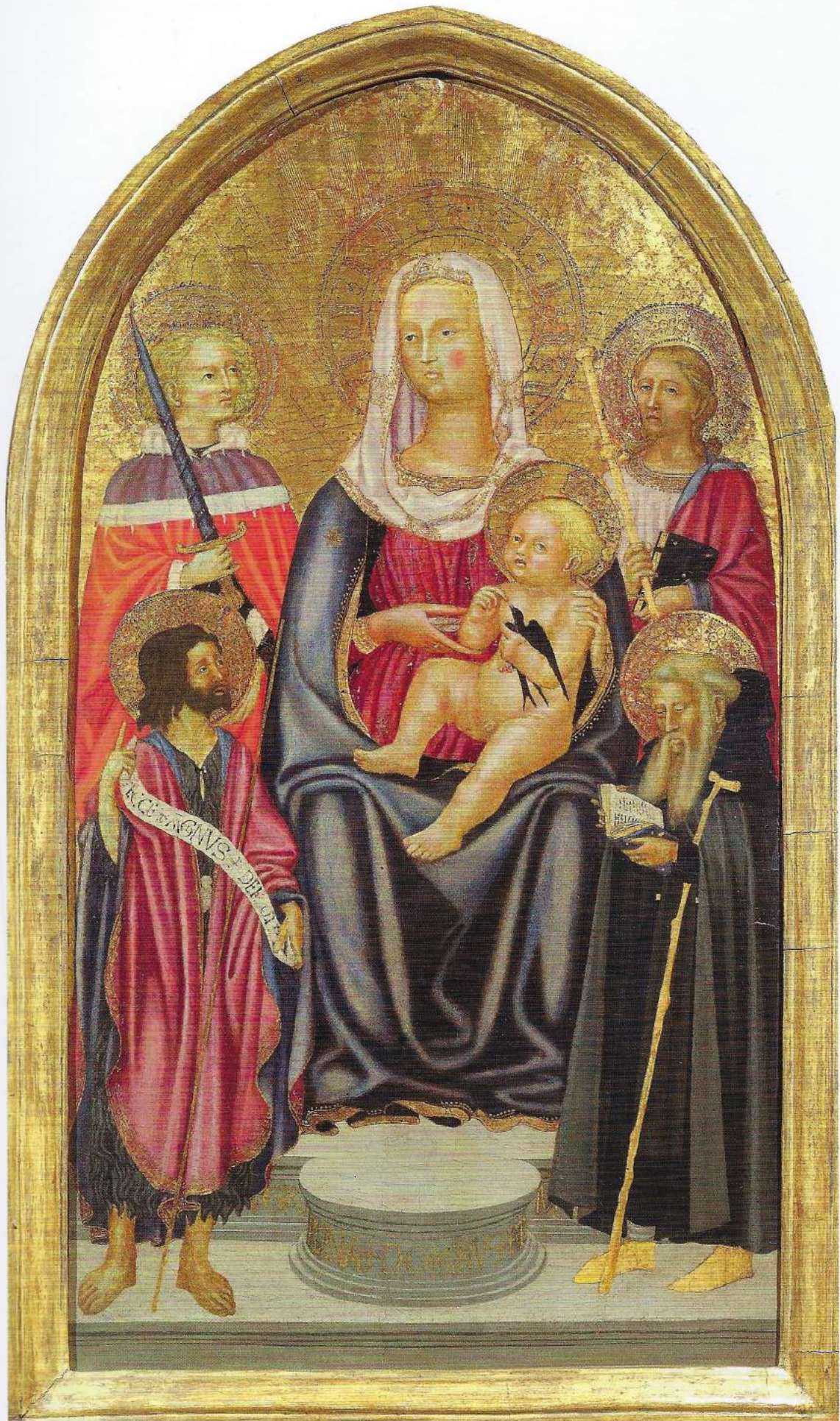
Alessandro Delpriori

La giovinezza dello Scheggia

e una Madonna col Bambino all'alba del Rinascimento

FRASCIONE ARTE
1893

GIOVANNI DI SER GIOVANNI detto LO SCHEGGIA,
Madonna col Bambino e santi, 1425-1426,
cm 95,5 x 55,5. Firenze, collezione privata.



Nel 1969 Luciano Bellosi, durante una conferenza al Kunsthistorisches Institut di Firenze, attribuì ad un anonimo pittore fiorentino del Quattrocento, conosciuto allora come il Maestro del Cassone Adimari,¹ un affresco ritrovato sotto lo scialbo nella chiesa di San Lorenzo di San Giovanni Valdarno:² un frammentario *Martirio di san Sebastiano* provvisto di una lunga iscrizione in calce che rivelava il nome del committente, Luca di Gioacchino, l'identità dell'autore, Giovanni di Ser Giovanni, e una poco leggibile data, interpretata come 1457.³ Il Maestro del Cassone Adimari nient'altro era che il fratello di uno dei padri del Rinascimento italiano, Tommaso di Giovanni, meglio noto come Masaccio.

Il testo di quella conferenza rimase inedito per trent'anni,⁴ ma la proposta di Bellosi, sebbene recepita con iniziale freddezza, fece presto breccia nella storiografia artistica e trovò numerose conferme. Si andava piano piano profilando una personalità artistica nuova che, chiaramente, aveva mosso i primi passi all'interno della bottega di Masaccio⁵ e che sopravvisse a lungo, attraversando tutto il secolo più eroico della pittura toscana.

Il nome critico datogli da Longhi derivava dalla sua opera più significativa, un dipinto conservato alle Gallerie dell'Accademia di Firenze chiamato tradizionalmente, ma erroneamente, *Cassone Adimari* (in realtà una spalliera dipinta con una scena di danza, recentemente ristudiata da Lorenzo Sbaraglio⁶) (FIG. 1). Al di là degli errori storici, più o meno significativi, l'appellativo dato allo Scheggia suggeriva da subito la forte caratterizzazione del pittore come autore di dipinti di uso domestico, i cassoni appunto, ma anche deschi da parto e ancone per devozione privata. Oggetti considerati a lungo di un'arte "minore", parallela agli sviluppi della pittura del Rinascimento ma mai coinvolta in quel percorso e che rispondeva ad esigenze visive e tecniche diverse: l'uso di pastiglie, di oro profuso in ogni parte, di decorazioni sontuose e di colori forti,⁷ ha spesso fatto pensare ad una sorta di arretratezza dei pittori specializzati in questo tipo di produzione.⁸ È vero che lo Scheggia e i suoi colleghi non possono competere con i giganti della pittura rinascimentale, ma è anche vero che pitturare cassoni fu un'attività non disdegnata nemmeno da Botticelli o da Francesco Granacci, nella cui





bottega, proprio in relazione ad uno di questi dipinti, si è voluto recentemente riconoscere nientemeno che il giovane Michelangelo Buonarroti.⁹

Analizzando la produzione dello Scheggia,¹⁰ infatti, si percepiscono cambiamenti di tono spesso violenti, scarti in avanti alla ricerca di soluzioni sempre più moderne, legate al correre veloce della pittura fiorentina del Quattrocento, arrivando a sentire, probabilmente grazie alla collaborazione del giovane figlio Antonfrancesco, le novità verrocchiesche degli anni Settanta del secolo. D'altra parte Giovanni di Ser Giovanni ebbe l'onore di dipingere il desco da parto per la nascita di Lorenzo il Magnifico, ora conservato al Metropolitan Museum.¹¹

Un pittore, quindi, il cui profilo va considerato anche alla luce della committenza alta, del suo modo di percepire le novità, di caratterizzare le sue composizioni con inventiva sempre giocosa e quasi imprevedibile.



L'opera che qui si presenta è un piccolo capolavoro, forse il più bel frutto della sua produzione giovanile, e permette alcune interessanti osservazioni sulla sua formazione, strettamente legata al contesto fiorentino degli anni Venti, e sul suo rapporto col fratello che certamente fu più intenso di quanto appare.

La tavola rappresenta la Madonna in trono, vestita con una tunica rossa decorata da un ricamo d'oro, ammantata di un pesante mantello blu, e abbellita da un velo bianco in testa che le cade leggero sulle spalle, girando sul davanti come una sorta di elegante sciarpa di seta. Il Bambino, nudo e sgambettante, è seduto sul ginocchio sinistro della madre e tiene in mano, stretta stretta, una rondine con cui sembra giocare, facendosi punzecchiare l'indice della mano destra.

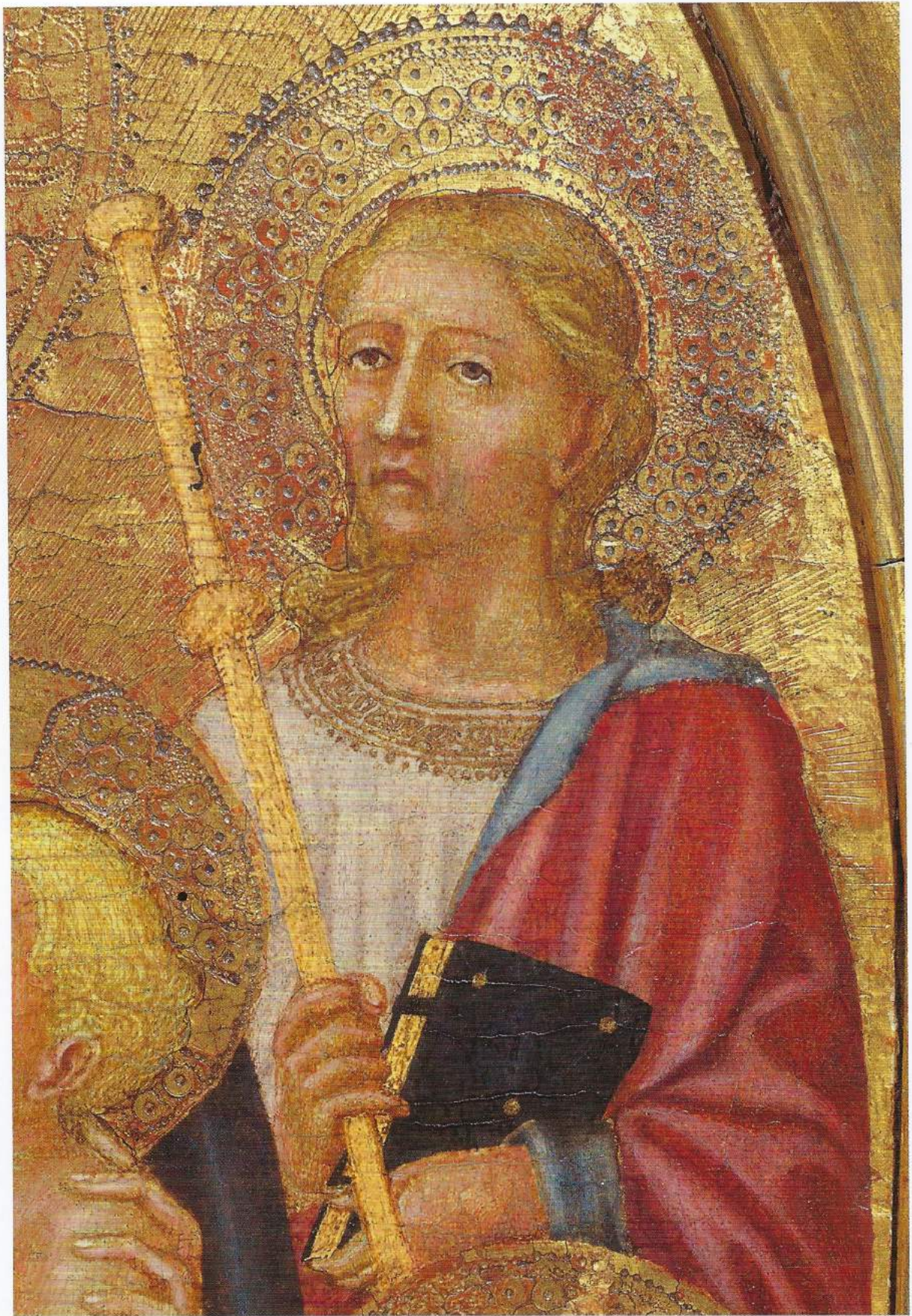
Ai lati del gruppo centrale sono quattro santi, a sinistra Giovanni Battista e Giuliano e dall'altra parte sant'Antonio Abate e san Giacomo Maggiore. In basso, sotto il gradino del trono, corre l'iscrizione dorata in bella capitale latina GR(atia) PLENA + DOMINVS + T(ecu)M.

Il dipinto gode di uno stato di conservazione piuttosto buono: al di là delle svelature provocate dal tempo, visibili in alcuni panneggi, in particolare sul mantello della Vergine e sulla veste del Battista, e in alcuni volti in cui traspare il verdaccio della preparazione, non si notano danni o manomissioni, eccezion fatta per la cornice dorata applicata su tutto il perimetro che, evidentemente, sostituisce quella originale perduta.¹² La forma e le dimensioni piuttosto ridotte (cm 95,5 x 55,5) dimostrano senza ombra di dubbio che il dipinto è uno dei tanti colmi¹³ (anconette per devozione privata, quelli che oggi chiameremmo capoletti), dipinti dall'artista nella sua lunga carriera. Per questo motivo cercare di definire una provenienza originale è impresa disperata, anche perché non abbiamo alcun dato che possa soccorrere.

Le notizie sul dipinto sono piuttosto recenti: fu pubblicato nel 1961 da Olsen come opera di Francesco d'Antonio,¹⁴ quando era conservato in una collezione privata danese. Dieci anni dopo apparve in una mostra presso la Galleria Algranti di Milano con la giusta attribuzione all'allora Maestro del Cassone Adimari.¹⁵ Con quell'indicazione il dipinto fu poi pubblicato dalla Visonà e da Bruschi nel 1986,¹⁶ entrò quindi a far parte del catalogo curato da Luciano Bellosi¹⁷ e fu successivamente esposto a San Giovanni Valdarno nella mostra dedicata allo Scheggia, dove compare in catalogo con una splendida scheda di Laura Cavazzini.¹⁸

La studiosa non mancava di notare come questa *Madonna* fosse impregnata di caratteri masacceschi, molto più che in altre opere del folto catalogo del pittore, proponendo così una datazione alta, all'inizio del quarto o alla fine del terzo decennio del secolo. La solida compostezza del gruppo centrale, quasi granitico al centro della scena, monumentale e fuori scala in relazione ai quattro santi attorno, è un'idea che porta proprio alle invenzioni di Masaccio e richiama direttamente la Madonna della *Sant'Anna Metterza* degli Uffizi. Lo stesso relazionarsi nello spazio dei quattro santi, perfettamente scanditi secondo una costruzione quadrata attorno alla Vergine, rivelano uno studio matematico semplice ma necessario, che coinvolge allo stesso tempo sia la minima costruzione prospettica del basamento,





con il corpo aggettante sullo scalino perfettamente scorciato sia un utilizzo della luce stupefacente che rende limpida la lettura della pietra.

L'analisi stilistica della tavola, però, non si può esaurire sottolineando il solo influsso masacesco, d'altronde quasi scontato nella giovinezza del fratello; il dipinto respira un'aria diversa rispetto a quasi tutto il catalogo dello Scheggia, fatta di suggestioni diverse, che gli derivavano probabilmente dallo studio delle più importanti produzioni artistiche fiorentine di quel decennio, il terzo, che segna il definitivo tramonto del gotico.

Impressiona la totale assenza - quasi un rifiuto - di qualsiasi cenno, anche minuto, alla produzione di Bicci di Lorenzo, nella cui bottega Giovanni era pur documentato,¹⁹ mentre è palese l'attenzione per il nuovo mondo che si andava schiudendo proprio in quel lasso di tempo.

L'eleganza della Vergine, con il velo di seta bordato d'oro che gli incornicia il volto, ha come precedente più diretto non tanto la granitica *Madonna* di Masaccio ora agli Uffizi, bensì la raffinata Maria che Gentile da Fabriano dipinse al centro del suo *Polittico Quaratesi*, in principio nella chiesa di San Niccolò Oltrarno e ora migrata nella collezione della regina d'Inghilterra ed esposta a Londra nella National Gallery.²⁰ Il gioco del velo che gira attorno alla spalla è proprio un'invenzione del pittore marchigiano che compare nella *Madonna col Bambino* ora nella National Gallery di Washington, dipinta anch'essa nel periodo fiorentino, che verrà ripresa più volte dallo Scheggia fin quasi a diventare un suo carattere personale.

L'importanza di Gentile non si esaurisce però solo con questo dettaglio, ma si sente in tutta la superficie pittorica: il fondo è decorato con un'elegante razzatura segnata a bulino, le stoffe brulicano di dorature che corrono lungo i bordi e gli incarnati, seppur diminuiti nella materia, sentono quell'offuscarsi delle ombre che è tra i tratti più poetici della pittura del artista fabrianese.

Dalla stessa matrice proviene la particolare decorazione, ora scomparsa, a bolli dorati applicati a missione sull'azzurro del mantello della Vergine, il cui segno è però ancora ben visibile; ma credo che la comprensione delle idee di Gentile sia ancora più forte nelle attitudini dei santi in primo piano.

Bellissimo è Giovanni Battista che appoggiandosi il bastone al braccio, srotola il cartiglio per far leggere l'iscrizione ECCE AGNVS DEI QU(i) e altrettanto stupefacente è sant'Antonio Abate, assorto nella lettura e isolato da tutto il resto, dipinto con un volto da vecchio stanco, quasi ingobbito sul libro. È un naturalismo inedito nelle opere dello Scheggia, mai impacciato e come divertito, che credo possa avere come precedente più diretto il piccolo emiciclo di santi dipinto da Gentile in uno scomparto del suo primo e più piccolo polittico per i Quaratesi, conservato presso i depositi della Soprintendenza ai Beni Storico e Artistici di Firenze.²¹ L'opera fu coinvolta e danneggiata gravemente in un incendio e per lungo tempo venne considerata come perduta. Il restauro eseguito per esporla alla memorabile mostra dedicata al pittore nella sua città natale nel 2006, ha inaspettatamente recuperato gran parte della pellicola pittorica originale, certamente sofferente, ma comunque assai ben leggibile, e ha rivelato un vero e proprio capolavoro. Nella seconda tabella a destra sono dipinti tre santi "medici,": Cosma, Damiano e forse Giuliano, che passeggiano in un commovente ambiente cittadino, incuranti l'uno dell'altro e rappresentati con movenze incredibilmente umane, che hanno il loro apice nel particolare di Cosma (o Damiano) che infila la mano nella scarsella legata alla cintola per prendere chissà cosa.

Il passaggio dal polittico di Gentile alla tavola dello Scheggia non è affatto scontato ma io credo che sia piuttosto probabile. Il giovane pittore, pur frequentando la meno moderna delle botteghe fiorentine di quel momento, si trovava immerso in una delle stagioni più formidabili della storia della pittura: il dialogo serrato tra lo stesso Gentile, Lorenzo Ghiberti, Masaccio e Brunelleschi, stava mettendo le basi per lo sviluppo del Rinascimento. In questo consesso era certamente coinvolto anche Beato Angelico la cui giovanile *Madonna dell'Umiltà* di Cedri, ora a Pisa,²² è forse tra le opere più gentiliane della sua produzione elegante e cortese. Il collo allungato in maniera quasi innaturale e l'aria aristocratica del volto della Vergine si ripetono perfettamente nella nostra tavola (FIGG. 2-3) rivelando così come lo Scheggia fosse già attento alla produzione del frate



domenicano, che poi diverrà uno dei suoi modelli preferiti, tanto che la sua monumentale *Madonna col Bambino* di San Giovanni Valdarno (FIG. 5) sarà un omaggio per nulla celato alla *Vergine* che l'Angelico dipinse per il *Tabernacolo dei Linaioli*²³ (FIG. 4).

A questa formidabile stagione partecipava anche Arcangelo di Cola, pittore di Camerino ma che aveva bottega a Firenze e che sembra assai radicato in città, tanto da poter vantare come committenti importanti famiglie di banchieri. Il suo percorso, indagato quasi dieci anni fa da Alessandro Marchi,²⁴ non è ancora del tutto chiaro: il pittore è documentato a Città di Castello nel 1416 e poi a Firenze (dove risiedeva forse già da qualche tempo) nel 1420, quando si immatricolò nell'Arte dei Medici e degli Speziali. Nel 1422 si recò a Roma, chiamato da papa Martino V, abbandonando il lavoro per la pittura del polittico per la pieve di Empoli, commissionatogli da Esaù Martellini e poi terminato da Bicci di Lorenzo. A questo punto la situazione si complica: nel 1424 è certamente a Firenze perché restituisce allo stesso Martellini gli acconti ricevuti e nel 1425 è già a Camerino.²⁵

Il passaggio da Roma a Firenze e poi a Camerino è cruciale per capire la data di realizzazione di uno dei suoi capolavori, la *Madonna col Bambino* conservata nella prepositura dei santi Ippolito e Donato di Bibbiena²⁶ (FIG. 6). Secondo Anna Maria Bernacchioni e Alessandro Marchi, la pittura della tavola, certamente frammento centrale di un polittico, dovrebbe risalire al momento in cui Arcangelo rientrò a Firenze dopo il breve soggiorno romano, visti soprattutto i debiti nei confronti della Madonna del *Trittico di San Giovenale* a Cascia (FIG. 7) attribuito a Masaccio (su cui si tornerà), che porta la data del 1422.²⁷ Diversamente la pensa Miklós Boskovits che propone di datare la tavola ora in Casentino a monte del trittico di Cascia, ribaltando così i rapporti di dare e avere, chiosando che "l'ascendente di un pur geniale giovanotto sul maestro forestiero, ben più anziano e di fama ormai consolidata appare, anche se non da escludere, scarsamente probabile".²⁸ In effetti mi sembra più plausibile pensare ad un giovane Masaccio che supera l'esempio di Arcangelo di

Cola rispondendo alla sue sollecitazioni con un dipinto come il trittico, piuttosto che vedere il pittore di Camerino affannarsi per star dietro alle novità di Tommaso, considerando anche che il marchigiano, a Firenze, poteva vedere da presso l'opera di Gentile, il più importante pittore d'Italia di quel periodo, e che il trittico del '22 era destinato ad una piccola chiesa di provincia, mentre il polittico di Bibbiena era stato dipinto a Firenze e spedito solo in un secondo momento. Un problema avvincente che coinvolge in un certo senso anche la nostra tavola, della quale alcuni particolari discendono proprio dal trittico di Cascia (o forse dalla *Madonna di Bibbiena*). Al di là delle comuni composizioni generali, il particolare della mano destra della Vergine è mutuato da Arcangelo e reso con maggior vigore plastico anche nel dipinto di San Giovenale (FIGG. 8-10).

L'inserimento della nostra deliziosa tavoletta nel contesto della pittura fiorentina degli anni '20 del Quattrocento fa pensare di poter anticipare di qualche anno la datazione proposta dalla Cavazzini e riferirla agli anni subito dopo la metà di quel decennio.

Anche se minima, questa retrodatazione ci pone un altro problema che la tavola in questione sembra aiutare a risolvere: il rapporto di Giovanni col suo fratello maggiore. Che il Maestro del Cassone Adimari fosse influenzato da Masaccio è un dato che già Luciano Bellosi aveva magistralmente indicato,²⁹ ma pensare allo Scheggia attivo, e con questa qualità, già alla metà del terzo decennio, significa immaginarlo a stretto contatto col fratello nella sua stessa bottega.

Indicativo in questo senso è il famoso desco da parto di Berlino, attribuito concordemente a Tommaso di Ser Giovanni, nel cui fronte è dipinta una straordinaria *Natività* inscenata sotto un portico che sembra anticipare la vertigine prospettica del più bel Piero della Francesca, mentre nel retro è un *Ercolino* piuttosto debole che gioca con un piccolo animale (FIG. 11). Già Luciano Bellosi e Keith Christiansen, a mio modo di vedere giustamente, hanno proposto di attribuire questo bimbo allo Scheggia, che evidentemente collaborava con il più famoso fratello.³⁰

Segni di questa collaborazione, che si dovrà immaginare assai stretta, si trovano anche nel nostro colmo: come già notato dalla Cavazzini, il viso di san Giacomo, come imbambolato alle spalle della vergine, annoiato quasi dal troppo posare, è lo stesso del giovane che segue Pietro nel *Miracolo dell'ombra risanatrice* affrescato sulle pareti della cappella Brancacci in Santa Maria del Carmine (FIGG. 12-13). Allo stesso modo l'espressione corrucciata di san Giovanni Battista, con le sopracciglia abbassate, si trova nei ritratti più defilati degli stessi affreschi (FIGG. 14-15).

Appare in questo senso avvincente, anche se coraggiosa, la proposta di Christiansen che vede la partecipazione dello Scheggia nel cantiere della Cappella Brancacci;³¹ d'altronde, che i due fratelli lavorassero insieme a quelle date è testimoniato da uno dei pagamenti ricevuti da Masaccio per il polittico di Pisa, riscosso nel 1426 dal fratello.³² Ulteriore traccia di questa collaborazione, a questo punto, sembra essere un dettaglio che credo assai importante: il nimbo della Vergine in trono qui studiata ha una decorazione piuttosto singolare, con la fascia centrale graffita ad illudere un nastro che si avvolge su se stesso, in maniera tridimensionale, lungo tutta la circonferenza. Un particolare, questo, che mi pare possa discendere dalla simile decorazione del turbante indossato da una delle giovani donne presenti all'*Adorazione dei Magi* di Gentile e che ritorna puntualissimo - e mai ripetuto - nel nimbo del san Giovanni Evangelista ai piedi della Croce nella cimasa del polittico pisano di Masaccio ora conservata nel Museo di Capodimonte a Napoli³³ (FIGG. 16-18). La maestria tecnica dello Scheggia, testimoniata dalla sua grande produzione di oggetti d'uso domestico, potrebbe far pensare che, in quell'opera, Masaccio si avvallesse della collaborazione del fratello per definire i dettagli delle dorature.

Il problema della collaborazione tra i due, che a questo punto appare probabile, coinvolge adesso una delle opere più discusse e famose del Quattrocento italiano, il *Trittico di San Giovenale*.³⁴ L'opera, datata 1422, è un dipinto da manuale di storia dell'arte, scoperta da Luciano Berti nel 1961³⁵ e solitamente attribuita a Masaccio senza troppi

problemi e come tale presentata più o meno da tutti.³⁶ Fuori dal coro è Luciano Bellosi che, ai tempi della sua conferenza sullo Scheggia del 1969,³⁷ si stupiva di come un pittore vigoroso come Tommaso di ser Giovanni, capace pochi anni dopo di capolavori assoluti come gli affreschi del Carmine, potesse produrre ad un'età non certo precoce un dipinto debole come quello.

Sicuramente il problema è tanto avvincente quanto spinoso. Mi pare che sia innegabile che alcuni dettagli di questo dipinto possano essere frutto solo di Masaccio: le mani della Madonna, lo scorcio delle dita del piede destro del Bambino, la compostezza prospettica del trono, le pieghe, accarezzate dalla luce, delle vesti degli angeli inginocchiati, e la stessa idea di inserirli di spalle, a creare spazio tra il riguardante e il gruppo centrale. Allo stesso modo mi pare impossibile proporre la stessa sicura paternità per figure molli come quelle dei santi del pannello di sinistra, impoveriti nel colore, è vero, ma certamente lontani dalla forza di Masaccio e più vicini alla tradizione fiorentina del decennio precedente, simili, significativamente, ad alcune prove di Bicci di Lorenzo.

Che l'idea di base sia del fratello dello Scheggia è più che probabile, ma che questi sia anche il responsabile di tutta la realizzazione mi pare abbastanza difficile, considerando anche che dal grande Masaccio ci si aspetta di più nel momento in cui Arcangelo di Cola poteva già aver dipinto una delizia straordinaria come il dittico di Pittsburg e Gentile stava dipingendo l'*Adorazione dei Magi*, uno dei massimi capolavori della pittura di sempre.³⁸

La sensazione è che Masaccio, ricevuta la commissione del *Trittico di San Giovenale* per un luogo lontano avesse pensato alla composizione, lasciando poi in larga parte alla bottega e, perché no?, anche all'adolescente fratello minore la responsabilità della pittura. Lo Scheggia può aver portato gli influssi di Bicci di Lorenzo e, in fondo, i confronti che proponeva Luciano Bellosi già nel 1969 a me sembrano piuttosto convincenti.

NOTE

- 1 Creato da R. LONGHI, *Primizie di Lorenzo da Viterbo*, in 'Vita artistica', I, 1926, pp. 109-115, in part. pp. 112-113.
- 2 Ripubblicato poco dopo quella conferenza in *Arte nell'Aretino. Recupero e restauri dal 1968 al 1974*, cat. della mostra (Arezzo 1974-1975), a cura di L. G. Boccia, C. Corsi, A. M. Maetzke e A. Secchi, Firenze, Edam, 1974, cat. 31, pp. 88-91. Il frammento si trova nella prima campata della navata di destra della chiesa di San Lorenzo, seguito, nella seconda campata, dal grande affresco con *Sant'Antonio Abate e storie della sua vita* dello stesso pittore. Sugli affreschi ora L. CAVAZZINI, in *Il fratello di Masaccio. Giovanni di Ser Giovanni detto lo Scheggia*, cat. della mostra (San Giovanni Valdarno 1999), a cura di L. Cavazzini, Firenze, Maschietto e Musolino, 1999, catt. 1-3, pp. 26-33.
- 3 L. BELLOSI, *Il Maestro del Cassone Adimari e il suo grande fratello*, in L. BELLOSI-M. HAINES, *Lo Scheggia*, Firenze, Maschietto e Musolino, 1999, pp. 7-33, in part. p. 16, nota 20.
- 4 Cfr. *supra*, nota 3.
- 5 Illuminante in tal senso è un breve intervento sull'argomento di F. ZERI, *Un appunto su Tommaso di Ser Giovanni detto Masaccio e suo fratello Giovanni di Ser Giovanni detto Scheggia*, in 'Prospettiva', 32-33, 1983, pp. 56-58, nel quale pubblicava una *Madonna col Bambino* di collezione privata palesemente del Maestro del Cassone Adimari (o Maestro di Fucecchio), chiaramente esemplata sulla *Madonna Casini*; un'opera destinata ad una stretta devozione domestica, praticamente invisibile a tutti se non al proprietario e a coloro che frequentarono la bottega del pittore. Sulla *Madonna del solletico* di Masaccio ora L. CAVAZZINI, in *Da Jacopo della Quercia a Donatello. Le arti a Siena nel primo Rinascimento*, cat. della mostra (Siena 2010), a cura di M. Seidel, Milano, Federico Motta, 2010, cat. A.38, p. 114.
- 6 L. SBARAGLIO, in *Virtù d'amore. Pittura nuziale nel Quattrocento fiorentino*, cat. della mostra (Firenze 2010), a cura di C. Paolini, D. Parenti e L. Sebgondi, Firenze, Giunti, 2010, cat. 1, pp. 162-165.
- 7 A. DE MARCHI, *Gentile da Fabriano. Un viaggio nella pittura italiana alla fine del gotico*, Milano, Federico Motta, 1992, p. 169, puntualizza perfettamente come "l'operazione informale delle lamine metalliche e delle vernici avrà una fortuna singolare, a distanza e tutta in chiave reazionaria, nella pittura del cassone più corrente, legata alla predilezione della committenza per effetti materici preziosi e corposi".
- 8 Su questo tema si veda C. PAOLINI, *Il Cassone. Un arredo nella casa del Rinascimento*, in *Virtù d'amore...* cit. (nota 6), pp. 51-59.
- 9 E. FAHY, *An overlooked Michelangelo?*, in 'Nuovi Studi', 15, 2009, pp. 51-67. In realtà, i dipinti presentati in quell'occasione probabilmente non erano fronti di cassoni o spalliere, ma un piccolo ciclo dedicato alle *Storie di san Giovanni Battista* dipinto per decorazione di un piccolo oratorio o di una camera privata. Resta comunque la destinazione ad uso probabilmente privato.

- 10 Nel 1999 sono state dedicate allo Scheggia una mostra a San Giovanni Valdarno (con relativo catalogo) e una monografia, quest'ultima corredata da una sorta di catalogo ragionato delle opere, che tuttora rimangono fondamentali per lo studio del pittore. L. CAVAZZINI, *Il fratello di Masaccio tra i palazzi di Firenze e le chiese del Valdarno*, in *Il fratello di Masaccio...* cit. (nota 2), pp. 9-24 e L. BELLOSI, *Il Maestro del Cassone Adimari...* cit. (nota 3), sono saggi sostanzialmente esatti e per il percorso generale dell'artista si rimanda senz'altro a questi scritti.
- 11 L. CAVAZZINI, in *Il fratello di Masaccio...* cit. (nota 2), cat. 10, pp. 50-53.
- 12 L. CAVAZZINI, in *Ivi*, cat. 4, pp. 34-35, ipotizza che la cornice originale prevedeva "colonnine tortili e un apice mistilineo di gusto ghibertiano".
- 13 L. CAVAZZINI, *Il fratello di Masaccio...* cit. (nota 10), p. 11.
- 14 H. OLSEN, *Italian Paintings and Sculptures in Denmark*, Copenhagen, Munksgaard, 1961, p. 61.
- 15 *Antologia di dipinti di cinque secoli*, cat. della mostra (Milano 1971), Milano, [s. e.], 1971, pp. non num. [ma ff. 18-19].
- 16 M. VISONÀ-A. BRUSCHI, *Note su Giovanni di Ser Giovanni detto "Scheggia" fratello di Masaccio*, in 'Quadrante padano', VII, 1986, pp. 21-25.
- 17 L. BELLOSI, *Catalogo delle opere*, in L. BELLOSI-M. HAINES, *Lo Scheggia...* cit. (nota 3), pp. 73-101, in part. p. 84.
- 18 L. CAVAZZINI, in *Il fratello di Masaccio...* cit. (nota 2), cat. 4, pp. 34-35.
- 19 L. CAVAZZINI, *Il fratello di Masaccio...* cit. (nota 10), pp. 20-21; per i documenti relativi allo Scheggia e notizie sulla sua vita si veda il fondamentale M. HAINES, *Il mondo dello Scheggia, persone e luoghi di una carriera*, in *Lo Scheggia...* cit. (nota 3), pp. 35-64, su questa notizia, in part. p. 37.
- 20 Per cui ora A. CECCHI, in *Gentile da Fabriano e l'altro Rinascimento*, cat. della mostra (Fabriano 2006), a cura di L. Mochi Onori, L. Laureati, Milano, Electa, 2006, cat. VI.3, pp. 256-263. In realtà la *Madonna col Bambino* non era esposta alla mostra, ma si leggano le splendide pagine ad essa dedicata da A. DE MARCHI, *Gentile da Fabriano...* cit. (nota 7), pp. 176-184.
- 21 Per cui C. FROSININI, in *Gentile da Fabriano e l'altro...* cit. (nota 20), cat. VI.4, pp. 264-265, e A. DE MARCHI, *A Firenze: la pala strozzi e i politici di San Niccolò d'Otrarno*, in *Ivi*, pp. 244-247, in part. pp. 246-247.
- 22 Per cui ora G. DE SIMONE, in *Beato Angelico. L'alba del Rinascimento*, cat. della mostra (Roma 2009), a cura di A. Zuccari, G. Morello e G. de Simone, Milano, Skira, 2009, cat. 3, pp. 150-153.
- 23 L. CAVAZZINI, *Il fratello di Masaccio...* cit. (nota 10), p. 19.
- 24 A. MARCHI, *Arcangelo di Cola*, in *Pittori a Camerino nel Quattrocento*, a cura di A. De Marchi, Milano, Federico Motta, 2002, pp. 160-169.

- 25 A. MARCHI, *Arcangelo...* cit. (nota 24), pp. 160-161; per i documenti relativi alle commissioni ricevute da Esau Martellini: A. M. BERNACCHIONI, *Arcangelo di Cola per i banchieri Esau Martellini e Ilarione de' Bardi*, in *I Da Varano e le arti*, atti del convegno (Camerino 2001) a cura di A. De Marchi e P. L. Falaschi, Ripatransone, Maroni, 2003, pp. 233-244.
- 26 A. DE MARCHI, in *Pittori a Camerino...* cit. (nota 24), cat. 7, pp. 178-179.
- 27 A. MARCHI, *Arcangelo...* cit. (nota 24), pp. 166-167.
- 28 M. BOSKOVITS, *Appunti sugli inizi di Masaccio e sulla pittura fiorentina del suo tempo*, in *Masaccio e le origini del Rinascimento*, cat. della mostra (San Giovanni Valdarno 2002), a cura di L. Bellosi, Milano, Skira, 2002, pp. 53-75, in part. p. 72, nota 16.
- 29 L. BELLOSI, *Il Maestro del Cassone Adimari...* cit. (nota 3), pp. 17-26.
- 30 K. CHRISTIANSEN, *L'età di Masaccio*, in 'The Burlington Magazine', CXXXII, 1032, 1990, pp. 337-338 [recensione alla mostra *L'età di Masaccio. Il primo Quattrocento a Firenze* (Firenze, 1990)]; L. BELLOSI, *Il Maestro del Cassone Adimari...* cit. (nota 3), p. 31.
- 31 K. CHRISTIANSEN, *Ivi*, p. 338.
- 32 M. HAINES, *Il mondo...* cit. (nota 19), p. 38.
- 33 Come notato anche da L. CAVAZZINI, in *Il fratello di Masaccio...* cit. (nota 2), p. 34; sul polittico di Pisa si veda, ad esempio, J. T. SPIKE, *Masaccio*, Milano, Rizzoli, 2002, pp. 168-191, per la *Crocifissione*, pp. 172-175, ma si veda anche P. L. DE CASTRIS, in *Museo e Gallerie Nazionali di Capodimonte. Le collezioni borboniche e post-unitarie. Dipinti dal XIII al XVI secolo*, Napoli, Electa Napoli, 1999, cat. 34, pp. 66-68.
- 34 Per cui *Masaccio. Il trittico di San Giovenale e il primo '400 fiorentino*, a cura di C. Caneva, Milano, Federico Motta, 2001.
- 35 L. BERTI, *Masaccio 1422*, in 'Commentari', 2, 1961, pp. 84-107, ora ripubblicato in *Masaccio. Il trittico...* cit. (nota 34), pp. 11-23.
- 36 Ora E. FRANCALANCI, in *Arte a Figline. Dal Maestro della Maddalena a Masaccio*, cat. della mostra (Figline Valdarno 2010-2011) a cura di A. Tartuferi, Firenze, Polistampa, 2010, cat. 14, pp. 150-155.
- 37 L. BELLOSI, *Il Maestro del Cassone Adimari...* cit. (nota 3), pp. 22-25 e pp. 31-33.
- 38 Per cui ora C. CALDARI, in *Gentile da Fabriano e l'altro...* cit. (nota 20), cat. IV.9, pp. 206-207.

SUMMARY

The youth of 'Lo Scheggia' and a Madonna and Child at the dawn of the Renaissance

In 1969 Luciano Bellosi, during a conference on the Master of the Cassone Adimari, read the inscription that runs at the bottom of the *Martyrdom of Saint Sebastian*, a fresco in the church of San Lorenzo in San Giovanni Valdarno attributed to this artist, and recognized the signature of Giovanni di Ser Giovanni, called 'Lo Scheggia', brother of Tommaso di Ser Giovanni, better known as Masaccio. The suggestion of identifying the anonymous master with this painter was only fully accepted in 1999, when an exhibition was dedicated to the artist in the very same town.

On that occasion, this lovely little panel that depicts an enthroned Madonna was presented to the public. The Virgin is wearing a red tunic embroidered in gold and is wrapped in a heavy blue cloak; her head is adorned with a white veil that falls lightly over her shoulders and at the front resembles an elegant silk scarf. The Child, naked and coltish, is sitting on his mother's left knee and is tightly holding a swallow that he seems to be playing with, letting it peck his right forefinger.

On both sides of this central group stand four saints, St. John the Baptist and St. Julian on the left and St. Anthony the Abbot and St. James the Great on the right. A golden inscription in Latin capitals runs along the bottom, below the step of the throne: GR(atia) PLENA + DOMINVS + T(ecu)M.

The painting is in a fairly good state of conservation, despite where the surface is worn due to the passage of time: no signs of damage or alterations are detectable, with the exception of the golden frame, which clearly replaces the original one. The shape and the small size (95.5 x 55.5 cm) show that the painting is beyond doubt one of the many small painted panels intended for private devotion that the artist created in

his long career. It would be impossible today to try and discover its original destination, having no valid data on which to base any kind of research.

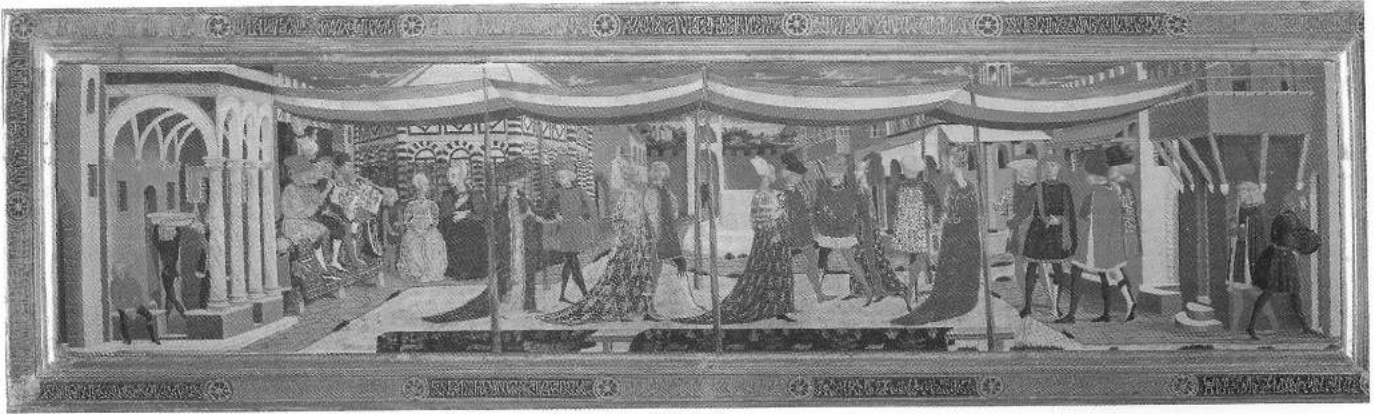
This artwork is a small masterpiece, datable to the middle of the third decade of the fifteenth century and undoubtedly ascribable to the youth of Lo Scheggia. The solid monumentality of the central group, certainly due to Masaccio's influence, displays a formal elegance that definitely goes back to Gentile da Fabriano, who was in those years living in Florence.

The work of art in question is therefore referable to the Florentine painting style of the twenties, a period characterized by a close interaction between not only Gentile and Masaccio, but also Fra Angelico, Donatello, Brunelleschi and Arcangelo di Cola da Camerino, who was busy working in Florence for important clients. The analysis of this painting shows that Lo Scheggia wasn't just a spectator, but also an active partaker of that heroic moment in the Italian Renaissance; several features, like the Saints' faces and the unique three-dimensional decoration of the engraved halo of the Virgin, can be successfully compared with details of some of the most famous paintings by Masaccio: the frescoes in the Brancacci Chapel and the Pisa Altarpiece. It is therefore likely that for a certain period Giovanni was active in his brother's workshop, an hypothesis apparently confirmed by a payment he received for Masaccio in 1426.

This collaboration, clearly attested by our painting, helps to throw light on one of the most fascinating and thorny questions of Italian Renaissance, i.e. the authorship of the *San Giovenale Triptych* in Cascia (near Florence), traditionally attributed to Masaccio despite the fact that its quality isn't up to his usual standards. It is hence possible that this painting was conceived by Tommaso di Ser Giovanni, and then in large part carried out by his workshop and probably also by his younger brother, Giovanni.



GIOVANNI DI SER GIOVANNI detto LO SCHEGGIA, *Madonna col Bambino e santi*, 1425-1426. Firenze, collezione privata.



1 | GIOVANNI DI SER GIOVANNI detto LO SCHEGGIA, *Cassone Adimari*, 1450 c. Firenze, Gallerie dell'Accademia.



2 | BEATO ANGELICO, *Madonna dell'umiltà*, 1420 c., particolare. Pisa, Museo Nazionale di San Matteo.



3 | GIOVANNI DI SER GIOVANNI detto LO SCHEGGIA, *Madonna col Bambino e santi*, 1425-1426, particolare. Firenze, collezione privata.



4 | BEATO ANGELICO, *Tabernacolo dei Linaioli*, 1432 c., particolare. Firenze, Museo di San Marco.



5 | GIOVANNI DI SER GIOVANNI detto LO SCHEGGIA, *Madonna col Bambino*, 1435-1440. San Giovanni Valdarno, Museo della basilica di Santa Maria delle Grazie.



3 | ARCANGELO DI COLA, *Madonna col Bambino*, 1420-1422, particolare. Bibbiena, prepositura dei Santi Ippolito e Donato.



9 | GIOVANNI DI SER GIOVANNI detto LO SCHEGGIA, *Madonna col Bambino e santi*, 1425-1426, particolare. Firenze, collezione privata.



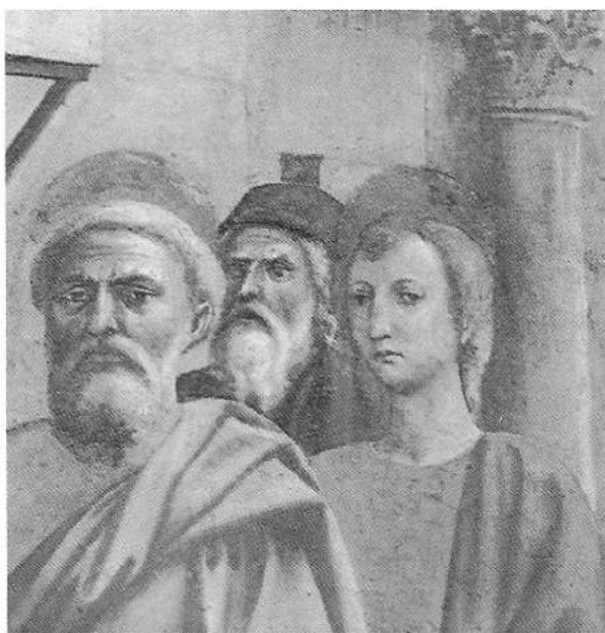
10 | MASACCIO e BOTTEGA, *Trittico di San Giovanale*, 1422, particolare. Cascia, chiesa di San Pietro.



11 | MASACCIO e LO SCHEGGIA (?), *Ercolino* (verso del *Desco da parto di una nobildonna fiorentina*), 1425 c. Berlino, Gemäldegalerie.



12 | GIOVANNI DI SER GIOVANNI detto LO SCHEGGIA, *Madonna col Bambino e santi*, 1425-1426, particolare. Firenze, collezione privata.



13 | MASACCIO, *Miracolo dell'ombra risanatrice*, 1425-1426, particolare. Firenze, Santa Maria del Carmine, Cappella Brancacci.



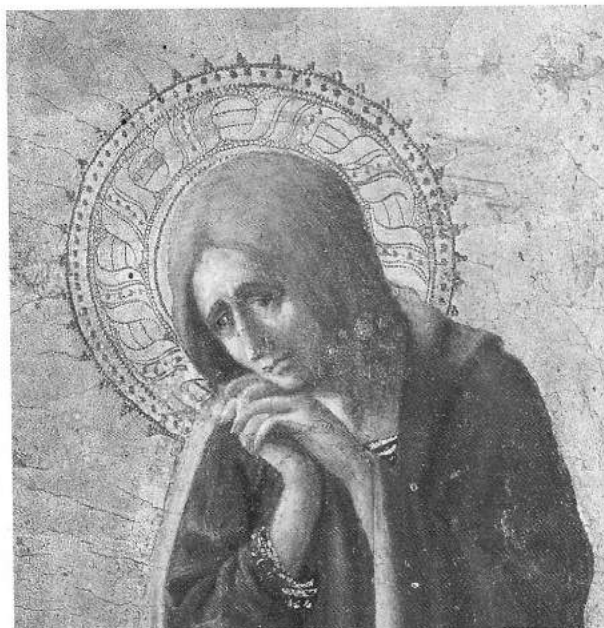
14 | GIOVANNI DI SER GIOVANNI detto LO SCHEGGIA,
Madonna col Bambino e santi, 1425-1426,
particolare. Firenze, collezione privata.



15 | MASACCIO, *Il battesimo dei neofiti*, 1425-1426,
particolare. Firenze, Santa Maria del Carmine,
Cappella Brancacci.



16 | GIOVANNI DI SER GIOVANNI detto LO SCHEGGIA, *Madonna col Bambino e santi*, 1425-1426, particolare. Firenze, collezione privata.



17 | MASACCIO, *Polittico di Pisa. La Crocifissione*, 1426, particolare. Napoli, Museo di Capodimonte.



18 | GENTILE DA FABRIANO, *Adorazione dei Magi*, 1423, particolare. Firenze, Galleria degli Uffizi.

FRASCIONE ARTE Via Maggio 60/r
50125 Firenze
www.frascionearte.com

COLLANA *Cahiers*
a cura di Francesco Taddei

VOLUME 0 La giovinezza dello Scheggia e una Madonna
col Bambino all'alba del Rinascimento

TESTO Alessandro Delpriori
TRADUZIONE Raffaella Calamini
STAMPA Fotolito R.A.F., Firenze

© Frascione Arte, Firenze 2011

ISBN 978-88-904451-1-8

REFERENZE © 2011 Foto Scala, Firenze: 1-2, 4, 6-8, 10, 17-18; Foto Scala, Firenze/BPK,
FOTOGRAFICHE Bildagentur für Kunst, Kultur und Geschichte, Berlin: 11.
Archivio personale dell'autore: 3, 5, 9, 12-16.