

Il progetto di Giotto tra sperimentazione e definizione del canone: partimenti a finti marmi nelle cappelle del transetto di Santa Croce

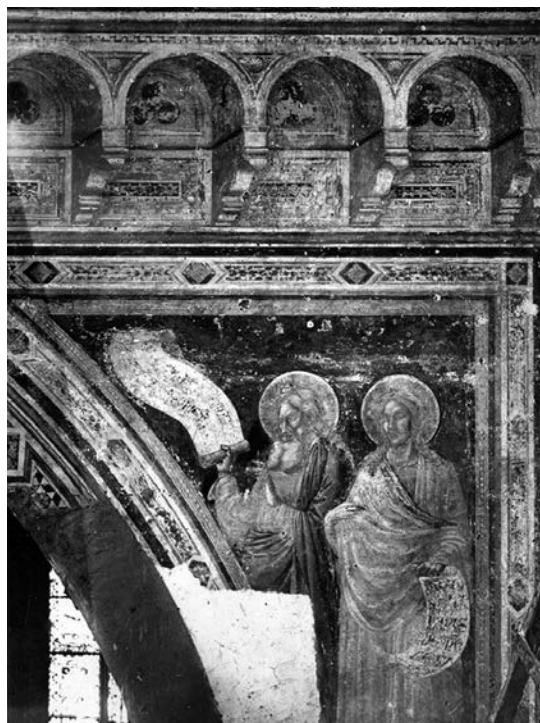
Andrea De Marchi

*La basilica fiorentina come laboratorio in cui viene messa a punto
una nuova concezione degli ornati illusionistici,
in diretta continuità col cantiere della Basilica Inferiore di San Francesco ad Assisi*

In un articolo del 1971, *The Early Decoration of Santa Croce in Florence*, Julian Gardner attirava l'attenzione sulle decorazioni geometriche del transetto della basilica francescana e sulle specchiature marmoree della cappella Pulci-Berardi, in parte cancellate da Bernardo Daddi, per prospettare l'idea di un'iniziale campagna di decorazione aniconica, promossa dall'ordine, prima dei cicli istoriati affidati al patronato delle famiglie¹. Un anno dopo Alessandro Conti polemizzava con lo studioso, accusandolo di avere sottovalutato l'entità dei restauri². I decori a finti marmi in Santa Croce sono pieni di insidie: basti pensare quanto subdoli siano i rifacimenti degli zoccoli nella cappella Guidalotti-Rinuccini. A seguito dei descialbi ottocenteschi nel transetto, estesi nel primo Novecento all'area delle navate, generosi rifacimenti, da Antonio Marini a Gaetano Bianchi, da Galileo Chini ad Amedeo Benini, hanno inquinato le possibilità di un giudizio sereno. Si rischia però di eccedere nel sospetto di falsificazioni estensive ed arbitrarie, rinunciando così a valutare un aspetto fondamentale della decorazione avviata al principio del Trecento. Gli stipiti della cappella Bardi vennero reinventati di sana pianta da Gaetano Bianchi, ma spesso i rifacimenti si muovevano sulla falsariga di decori originali ammalorati. Il fregio a modiglioni e l'incorniciatura della bifora sopra la cappella Baroncelli, di Taddeo Gaddi, per esempio, presentano d'acchito un aspetto moderno, che è però frutto di ripassa-

ture sull'originale, come testimonia una vecchia foto poco dopo il descialbo (fig. 1), che mostra

1. Taddeo Gaddi, *Profeti Ezechiele e Daniele e finti modiglioni*, Firenze, Santa Croce, prospetto della cappella Baroncelli (foto dopo il descialbo e prima del restauro pittorico).



Il progetto di Giotto tra sperimentazione e definizione del canone

2. Bottega del Maestro della Santa Cecilia, finta colonna angolare, Firenze, Santa Croce, cappella Velluti-Zati, angolo nord-orientale (foto G. Martellucci).

3. Giotto, finta colonna angolare, Firenze, Santa Croce, cappella Bardi, angolo nord-orientale (foto G. Martellucci).



la superficie pittorica crivellata di lacune ma genuina.

Emblematico dei rischi di riserve eccessive e generalizzate è il caso della decorazione aniconica nella cappella Velluti-Zati. Galileo Chini nel 1899 intervenne pesantemente nella parte bassa, dove inventò una serie di testine nelle incorniciature, ma il restauro del 1976-1979 ha rivelato come la parte superiore, dipinta a fresco diversamente dalle scene in gran parte rifinite a secco, fosse originaria ed immune dalle sue ridipinture. Scattivata da ombre fallaci, la ripresa degli intarsi romani di San Miniato al Monte, documentata qui da Alice Parri, è un episodio irrinunciabile che si inserisce nel momento delicato della prima codificazione di un sistema di ornati finto-marmorei che divenne poi verbo corrente nel secolo di Giotto. La patina colta ed arcaizzante, e però sperimentale, che connota questi finti marmi, è profondamente segnata dal confronto con Giotto, ma attesta un'operazione originale e senza seguito, in cui le tarsie romaniche fiorentine svolgono lo stesso ruolo assunto dal vocabolario cosmatesco romano nei partimenti illusionistici dipinti nella Basilica Superiore di Assisi, da Cimabue a Giotto. È un tassello che si inserisce in una vicenda corale, per cui la basilica di Santa Croce fra 1320 e 1340 divenne un cantiere fondamentale nell'elaborazione di partimenti a finti marmi, tanto nelle zoccolature quanto nell'inquadramento delle pareti, dando sviluppo organico alle ricerche di illusionismo piuttosto scultoreo che architettonico, avviate da Giotto con l'oratorio Scrovegni e con la cappella della Maddalena ad Assisi.

Nella tradizione duecentesca toscana, attestata anche dagli smaglianti frammenti scoperti nella cosiddetta cripta del Duomo di Siena, i motivi geometrici aniconici erano imitazione di repertori tessili o al massimo campiture geometriche del tutto schematiche. Un episodio straordinario è peraltro costituito dai finti intarsi bicromi, dipinti nella loggia interna del Battistero fiorentino, in armonia col rivestimento esterno. Un valore cruciale, ancora sottovalutato, rivestì la cappella dei Laudesi di Santa Maria Novella, affrescata verso il 1285 da Duccio, ma anche lì l'illusione architettonica (fregio a modiglioni, finte bifore, ecc.) è intarsiata con larghe fasce verticali a tralci su fondo blu, come galloni di tessuto, e con velari analoghi alla stoffa sul postergale della *Maestà* Rucellai.

L'impianto a finti marmi costituiva il tessuto connettivo di una decorazione che unificava gli ambienti del nuovo tempio minorita a Firenze, in

Il progetto di Giotto tra sperimentazione e definizione del canone

cui si incastonavano i cicli istoriati delle cappelle di patronato. Gli studi recenti hanno evidenziato l'esistenza di un preciso programma nella dedizione delle cappelle, ispirato dall'ordine e svincolato dall'arbitrio dei singoli committenti³, ciò che del resto non era del tutto eccezionale, specie presso i minori (lo si può verificare anche in San Francesco a Pisa). Non meno rilevante è la sostanziale unità del sistema decorativo dispiegato nelle dieci cappelle del transetto, per quanto possiamo indurre dalle sopravvivenze, dalla cappella Velluti-Zati alla Bardi di Mangona. Io sono convinto che questo cantiere decorativo abbia preso le mosse solo dopo l'impegno di Giotto nella Basilica Inferiore di Assisi, in sostanza verso il 1318-1319, non prima. Il 4 novembre del 1314 i resti della Beata Giuliana de' Cerchi vennero traslati dalla chiesa duecentesca in quella nuova, evidentemente già agibile (dopo l'alluvione del 1333 vennero spostati in sagrestia). Vari indizi suggeriscono che i tempi dell'edificazione, dal 1295 in poi, siano stati da principio assai serrati e incalzanti: lo conferma il pagamento nel 1310 per un ingente quantitativo di legname, verosimilmente per le capriate, commissionato già prima del 1300⁴, ma pure due sigilli funerari «sotto le volte», nei luoghi sepolcrali al di sotto delle cappelle del transetto, che recano la data precoce 1303⁵, a segno che allora c'erano nel capocroce ambienti consacrati. L'edificazione iniziò dall'angolo sud-est del transetto, come ricorda anche Giovanni Villani⁶. La cappella di San Michele fu la prima, incoraggiando così negli studi l'idea che la sua decorazione fosse la più antica, verso il 1310 se non prima⁷. Tanto è legittimo ipotizzare, ma è poi smentito dalla coerenza con l'impianto decorativo delle cappelle giottesche, a partire dalla Peruzzi⁸, il cui stile a mio avviso non si inquadra fra la cappella della Maddalena e le *Storie dell'Infanzia* del transetto destro della Basilica Inferiore di Assisi, rappresentando una maturazione ulteriore per grandiosità e complessità scenografica. C'è una continuità evolvente dal cantiere della Basilica Inferiore di Assisi a quello di Santa Croce, sotto l'egida della supervisione giottesca, come dimostra la stessa migrazione del Maestro di Figline, in sostanza un creato della bottega giottesca al tempo delle *Allegorie francescane*, autonomo nella decorazione della sagrestia e in alcune vetrate, poi principale deuteragonista nella basilica fiorentina, a partire dalla commissione, dopo il 1317 (per la presenza di San Ludovico da Tolosa), della Croce destinata a sostituire sul nuovo tramezzo quella di Cimabue, un'opera stilisticamente più legata all'affresco della sagrestia

assiate rispetto alla *Maestà* di Figline, forse proveniente da Santa Croce, per non dire dell'*Assunta* all'esterno della cappella Tolosini Spinelli, delle vetrate sopra la cappella Bardi e del più tardo polittico francescano, di provenienza ignota, di cui faceva parte la *Pietà* Fogg.

La cappella Velluti-Zati presenta alcuni elementi di organizzazione decorativa che ricorrono in tutte le altre cappelle del transetto con pitture superstiti (nell'ordine, Peruzzi, Bardi, Pulci-Berardi, Bardi di Mangona), vale a dire: 1) due finite edicole ogivali trilobate con figure di santi ai lati della bifora di fondo (poi saranno due sovrapposte per parte), secondo uno schema che aveva come prototipo, almeno a noi noto, la cappella dei Laudesi affrescata da Duccio in Santa Maria Novella; 2) analoga pittura degli sganci della finestra con motivi fogliacei e intrecci geometrici su fondo rosso e nastro spiralato sul toro che corre esternamente; 3) alti zoccoli a specchiature marmoree cui si raccordano finite colonne angolari, variamente scanalate, dipinte a libro su due pareti contigue; 4) profilatura di questi

4. Giotto, finta colonna angolare, Firenze, Santa Croce, cappella Bardi, angolo sud-occidentale (foto G. Martellucci).



Il progetto di Giotto tra sperimentazione e definizione del canone



5. Bottega del Maestro della Santa Cecilia, peduccio e finto capitello angolare, Firenze, Santa Croce, cappella Velluti-Zati, angolo nord-orientale (foto G. Martellucci).



6. Bottega del Maestro della Santa Cecilia, peduccio e finto capitello angolare, Firenze, Santa Croce, cappella Velluti-Zati, angolo sud-orientale (foto G. Martellucci).

7. Giotto, peduccio e finto capitello angolare, Firenze, Santa Croce, cappella Bardi, angolo nord-orientale (foto G. Martellucci).



8. Giotto, peduccio e finto capitello angolare, Firenze, Santa Croce, cappella Bardi, angolo sud-orientale (foto G. Martellucci).



Il progetto di Giotto tra sperimentazione e definizione del canone

sostegni contro un fondo rosso, sul quale staccano anche le incorniciature delle scene istoriate sulle pareti lunghe (figg. 2-4)⁹; 5) pittura di finti capitelli al vertice delle colonne angolari, estesi sui peducci delle volte a crociera (figg. 5-10). Nelle cappelle Peruzzi e Bardi ci sono peraltro elementi più elaborati, cui si adegueranno le seguenti (Pulci-Berardi e Bardi di Mangona), come il citato sdoppiamento delle edicole coi santi a lato della bifora (nella Bardi, non sappiamo nella Peruzzi) e l'imposta della colonna angolare sopraelevata su di un plinto, raccordato ad ulteriori specchiature sotto i santi della parete di fondo, perché le proporzioni del sostegno risultassero più armoniche e credibili. Perciò le pitture della cappella Peruzzi dovrebbero essere successive almeno all'impostazione di quelle della cappella Velluti-Zati, che la testimonianza della *Cronica domestica* di Donato Velluti impone di collocare poco prima del 1321, quando il patronato passò a Gemma Velluti che ne completò la decorazione, iniziata dagli Zati («cominciata per altrui») nella sezione alta aniconica, con le parti basse istoriate¹⁰. Difficilmente però le pitture della cappella di San Michele saranno state concepite al di fuori di una prima imposta-

zione giottesca unificante, varata alla fine del secondo decennio e magari riflessa in maniera più simile nella cappella degli Apostoli (Giugni), la terza da destra e forse la prima realizzata in prima persona da Giotto, se l'ordine procedette, come per l'edificazione, da meridione verso settentrione. La documentazione del 1321 è dunque un punto fermo, che attrae verso quella data l'avvio dell'intera impresa della decorazione delle cappelle del transetto, visto che quella Velluti-Zati è in ogni caso una delle prime cui si pose mano.

La differenza maggiore è l'articolazione della parte istoriata su tre registri¹¹ o in un'unica copia di grandi riquadri affrontati, ciò che comportava il riempimento decorativo del resto della parete, come si vede nella cappella Velluti-Zati, ma pure in quella Pulci-Berardi. Purtroppo non abbiamo elementi per ricostruire l'organizzazione delle pareti nella cappella dei Laudesi in Santa Maria Novella, ad opera di Duccio, dove sopravvivono solo lacerti dei velari e le due lunette istoriate, ma le dimensioni suggeriscono che vi fosse un'unica grande scena per parte, esaltata da vistose incorniciature di varia foggia. Poteva essere in qualche modo un precedente per i monumentali

9. Bernardo Daddi, *peduccio e finto capitello angolare*, Firenze, Santa Croce, cappella Pulci-Berardi, angolo nord-occidentale.



10. Bernardo Daddi, *peduccio e finto capitello angolare*, Firenze, Santa Croce, cappella Pulci-Berardi, angolo nord-orientale.



Il progetto di Giotto tra sperimentazione e definizione del canone

riquadri, incastonati fra finti marmi, della cappella di San Michele.

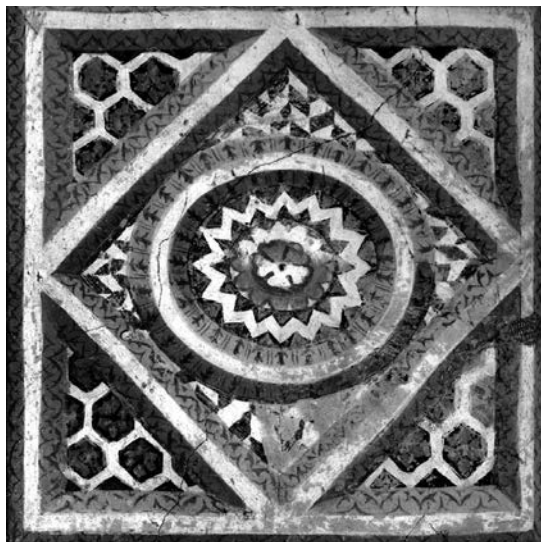
Julian Gardner rilevò giustamente le analogie fra le specchiature marmoree della cappella Velluti-Zati (figg. 11-12) e quelle nelle pareti alte della cappella Pulci-Berardi (fig. 13)¹². In quest'ultima si nota un vistoso palinsesto, per cui il quarto filare di riquadri decorativi è stato in parte scalpellato per le sagome delle architetture delle due scene di *Martirio di San Lorenzo e di Santo Stefano*, dipinte da Bernardo Daddi verso il 1328, in parte ricoperto a secco, per chiudere il fondo della composizione (fig. 14). Gardner pensava che ciò comportasse una prima decorazione semplicemente aniconica dell'intera cappella, sostenendo che lo spazio sottostante non sarebbe stato sufficiente per una scena narrativa. In realtà nella cappella Velluti-Zati lo spazio riservato alla figurazione non è maggiore e infatti c'è un intervallo notevole prima dei peducci della crociera, mentre le scene del Daddi si sospingono fin quasi alla loro altezza. Credo allora che il palinsesto non abbia un significato così radicale, ma sia traccia di una brusca cesura e parziale correzione, nell'avvicendamento di maestranze diverse, magari per il decesso del maestro che aveva iniziato o per altre ragioni accidentali. Il primo

pittore aveva previsto dei riquadri più bassi e Daddi intervenne perciò in rottura di intonaco e correzione a secco. La disperata volontà di gareggiare con la grandiosità delle composizioni giottesche, in un esperimento decisamente non congeniale al pittore, che difatti non si cimentò più nella pittura murale, è alla base di questa correzione e dell'ampliamento del campo figurato, in una situazione condizionata dalla parte superiore aniconica, che venne salvata.

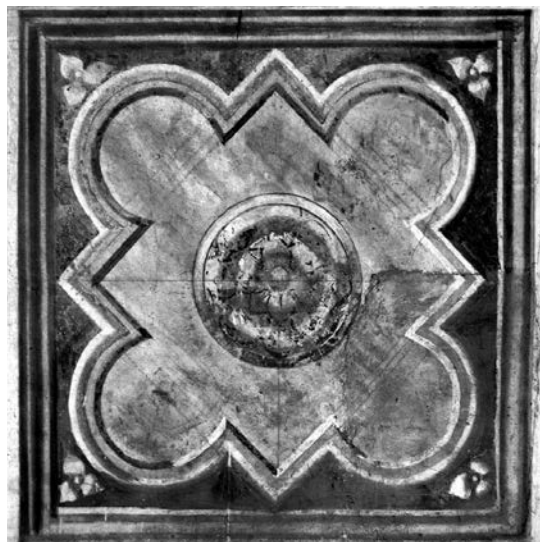
L'idea di una prima decorazione aniconica, precedente all'assegnazione delle cappelle ai privati¹³, non regge nel caso di Santa Croce¹⁴, dove i patronati vennero prenotati prima ancora della fondazione della nuova basilica, tanto che il 21 novembre 1292, tre anni prima della posa della prima pietra, Donato Peruzzi lasciò 200 lire per l'edificazione di una cappella «si fratres minores de Florentia crescerent eorum ecclesiam». È però convincente che la stessa maestranza responsabile della cappella Velluti-Zati abbia intrapreso la decorazione di quella Pulci-Berardi¹⁵, mantenendosi fedele all'impianto più arcaico che aveva già sperimentato e che permetteva un singolare dispiegamento di finti marmi e un risparmio di invenzioni narrative. L'assegnazione

11. Bottega del Maestro della Santa Cecilia, finte specchiature marmoree, Firenze, Santa Croce, cappella Velluti-Zati, lunetta della parete settentrionale (foto G. Martellucci).



Il progetto di Giotto tra sperimentazione e definizione del canone

12. Bottega del Maestro della Santa Cecilia, finta specchiatura marmorea, Firenze, Santa Croce, cappella Velluti-Zati.

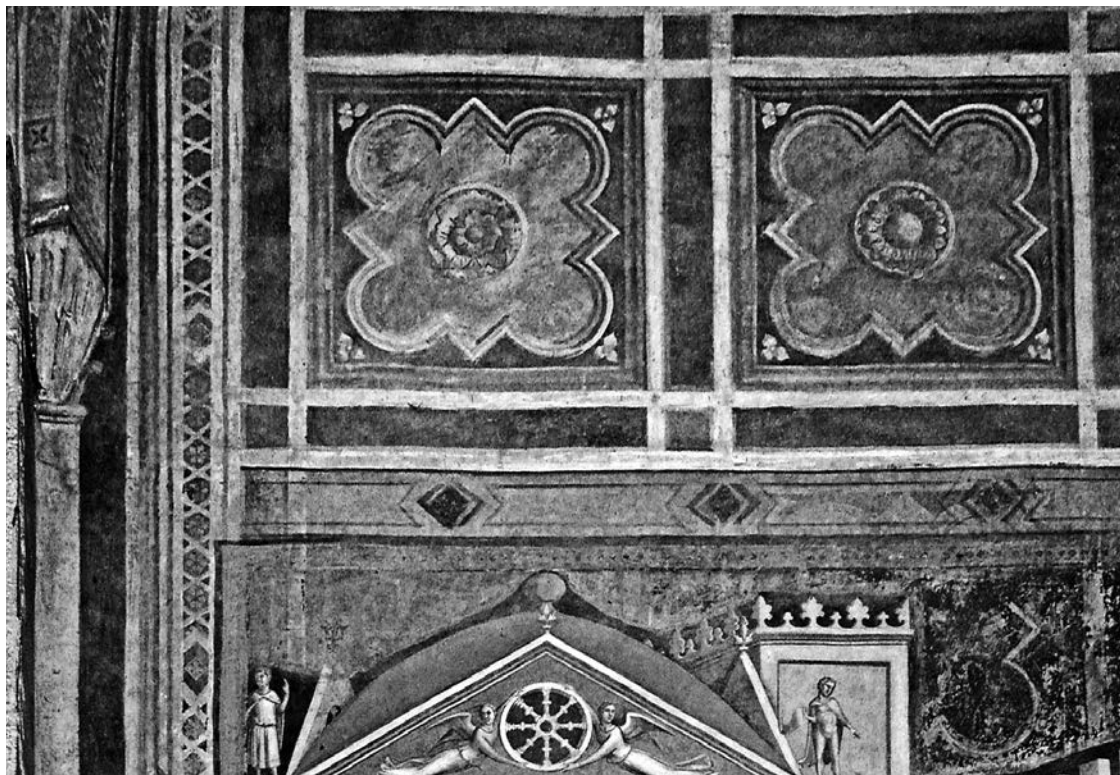


13. Bottega del Maestro della Santa Cecilia, finta specchiatura marmorea con quadrilobo, Firenze, Santa Croce, cappella Pulci-Berardi.

iniziale ad un pittore in qualche modo conservatore spiega l'anacronismo rispetto allo schema ormai impostosi, in una cappella che venne completata solo verso la fine del terzo decennio, come la Pulci-Berardi. Nonostante la *variatio* intenzionale, è convincente che vi sia all'opera la stessa bottega: secondo me la bottega tarda, nel terzo decennio, del Maestro della Santa Cecilia. I motivi sono diversi e seriori, più moderni quadrilobi scevri di incrostazioni cosmatesche e di omaggi agli intarsi romanici, ma a favore dell'identità di mano depongono i risalti della luce incidente sui rosoni intagliati centrali, dipinti nello stesso modo nel sottarco della cappella Velluti-Zati e nelle specchiature della cappella Pulci-Berardi; gli stessi rosoni bene si paragonano, come resa e come gusto d'ornato, con la patera al centro dell'edificio che sovrasta *Santa Cecilia di fronte al prefetto Almachio*, nella tavola degli Uffizi (fig. 15).

Con un occhio anche allo spettacolare apparato di finti marmi (fig. 16) converrà cercare di inquadrare meglio, a queste date avanzate, l'identità stilistica del pittore della cappella Velluti-Zati. Intanto credo si debba smentire il preteso cimabuisimo, evocato più sulla base della composizione della *Cacciata degli angeli ribelli*, paragonabile con quella di Cimabue ad Assisi, che su dati lessicali davvero cimabueschi. Il blando plasticismo dei volti rotondeggianti ha un carattere ormai protogiottesco, stemperato in una pittura dalle ombre grasse e fumose (fig. 17). La veste cromatica originale doveva essere altrimenti satu-

ra e screziata, perché estese erano le finiture a secco e perché si sono consumate le fini applicazioni in oro e stagno che fregiavano le armature delle milizie celesti, con minuti ricami su loriche e spallacci, come si vedono in genere solo nella pittura più bizantineggiante dei trecentisti veneziani. Tale sensibilità decorativa per le superfici, sottilmente vergate ed impreziosite, ha il proprio riferimento a Firenze nell'opera del Maestro della Santa Cecilia¹⁶. I nimbi degli angeli erano alternati in oro e stagno e presentavano motivi rilevati che sono caduti quasi completamente. La cascata degli angeli-demoni vanamente guerreggianti presenta *silhouettes* guizzanti ora quasi evanescenti, ma che dovevano accendersi di colori altrimenti vivaci. Nella montagna del Gargano la roccia è minutamente franta, rispetto all'essenzialità oggettiva del modello giottesco, è intenerita da sfumature ora rosate, ora verdoline e turchesi, è disseminata in maniera eccessiva di ciuffi erbosi ed arbusti variegati, fino al dettaglio comico del coniglio che fa capolino da una crepa. Nonostante la complessità di costoni variamente aggettanti, nell'insieme questa grande roccia sortisce un effetto bidimensionale, di lievitazione decorativa, anche in rapporto ai gruppi di figure, che la abitano incertamente. A Firenze un concetto molto simile si ritrova nel paesaggio del *Martirio di Santa Cecilia*, nella tavola eponima. I volti degli angeli hanno una regolarità rotondeggiante, sottolineata dalle capigliature come cuffie compatte, rigidamente scompartite in ciocche, una sigla di estrazione protogiottesca che caratterizza le ope-

Il progetto di Giotto tra sperimentazione e definizione del canone

14. Bernardo Daddi, palinsesto sopra precedenti specchiature marmoree della bottega del Maestro della Santa Cecilia, Firenze, Santa Croce, cappella Pulci-Berardi, parete settentrionale.

re del Maestro della Santa Cecilia. Lo storcimento espressivo della figura a fianco di Gargano, sorpresa dall'evento, rammenta la disarticolazione di alcuni carnefici di Santa Margherita, nella pala di Montici. Le stirature filiformi sue tipiche sono però irrobustite in corporature più sanguigne, in un plasticismo più rotondo. Il segno vigo-

rosamente arrotato seppur linearistico delle pieghe, nella bianca mantelletta dell'altro compagno di Gargano, ha la stessa valenza decorativa, tendenzialmente bidimensionale, che si ritrova in alcuni panneggi degli aguzzini di Santa Cecilia.

Il legame con la bottega del Maestro della Santa Cecilia era del resto intuito da Luciano Bellosi nel momento in cui proponeva di riferire al Maestro della cappella Velluti una *Croce* dipinta di calco protogiottesco, e però più espressiva e arcaizzante, presso le Oblate di Careggi, ora in Santo Stefano in Pane¹⁷. Questa *Croce* a sua volta si collega ad un'altra, in San Donato in val di Botte (Empoli), meno nobile ed antica, ed entrambe, come ha riconosciuto Boskovits¹⁸, vanno ricondotte al Maestro della Santa Cecilia. Nei murali della cappella Velluti-Zati c'è però una discrasia tra le invenzioni, di notevole fantasia, e l'esecuzione, affidata a un aiuto più debole, in cui sormonta un chiaroscuro un po' torbido e generico. Se si considerano i volti del popolo di Siponto, accolto ai piedi del monte Gargano, mi pare allora puntuale l'affinità con un dipinto della stretta cerchia del Maestro della Santa Cecilia come la tavola della *Madonna col Bambino* venerata nella basilica di San Lorenzo¹⁹. Miklós Boskovits²⁰

15. Maestro della Santa Cecilia, Santa Cecilia di fronte al prefetto Almachio, particolare di specchiatura marmorea, Firenze, Uffizi.



Il progetto di Giotto tra sperimentazione e definizione del canone

16. Bottega del Maestro della Santa Cecilia, decorazioni della volta, Firenze Santa Croce, cappella Pulci-Berardi.

aveva proposto con dubbio di avvicinare i murali Velluti-Zati al Maestro del Crocefisso Corsi, col quale ci sono in effetti delle affinità, perché è un allievo del Maestro della Santa Cecilia, come già individuava Offner²¹, che si formò verso il 1310-1315, prediligendo profili sottili e taglienti, ma sviluppando ben altra chiarezza e solidità spaziale. Boskovits intuiva quindi l'esistenza di una comune responsabilità fra le pitture murali e le vetrate²², che dopo l'ultima guerra mondiale, con operazione discutibile cui andrebbe posto rimedio, sono state spostate nella cappella Bardi (così come quelle della cappella Giugni vennero rimontate in quella Peruzzi). Le tre coppie che hanno per protagonisti i tre arcangeli, Gabriele (con la Vergine annunziata), Raffaele (fig. 18) (con Tobio) e Michele (con Giosué), sono state riferite a un disegno di Jacopo del Casentino da Marchini²³, ma mi sembra si confrontino meglio, esse pure, con opere avanzate del Maestro di Santa Cecilia, come la pala di Santa Maria Maddalena in Pian di Mugnone, in deposito agli Uffizi²⁴. Qui ritroviamo, nelle figure degli angeli (fig. 19), volti simili di tre quarti dal profilo lungo e taglien-

te, dalle capigliature compatte, e analoghe pose, solennemente incedenti.

Negli ultimi tempi si è fatta strada l'idea che il Maestro della Santa Cecilia possa corrispondere a

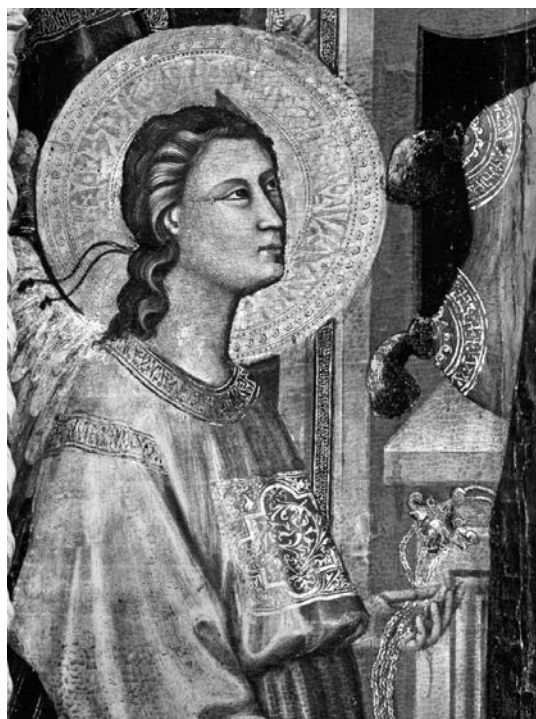
17. Bottega del Maestro della Santa Cecilia, San Michele appare sul Monte Gargano, particolare, Firenze, Santa Croce, cappella Pulci-Berardi.



Il progetto di Giotto tra sperimentazione e definizione del canone

18. *Maestro della Santa Cecilia*, Arcangelo Raffaele, Firenze, Santa Croce, cappella Bardi (vetrata proveniente dalla cappella Velluti-Zati).

Gaddo Gaddi. Un suo coinvolgimento nel cantiere di Santa Croce, dove si sarebbe affermato in posizione egemonica il figlio Taddeo e dove secondo Vasari sarebbe stato seppellito²⁵, sarebbe assai affascinante, ma è bene ricordare che allo stato attuale delle nostre conoscenze tale identificazione



19. *Maestro della Santa Cecilia*, Madonna col Bambino e angeli, particolare, Firenze, Uffizi (da Santa Maria Maddalena a Pian di Mugnone).

è poco più di una scommessa²⁶. Il responsabile della decorazione della cappella Velluti-Zati è probabilmente un coetaneo di Giotto, decisamente più anziano del Maestro di Figline, per non dire di Taddeo Gaddi, di Bernardo Daddi e di Jacopo del Casentino, gli altri pittori allievi di Giotto coinvolti nel cantiere di Santa Croce. Numerosi arcaismi hanno indotto la critica a datare molto prima questi affreschi, addirittura nel primo decennio, mentre la documentazione storica relativa a Gemma Velluti impone una data più tarda. Sui lati della cappella la zoccolatura è opera di Galileo Chini, ma sulla parete di fondo si riconoscono ampi brani originali, nei quali colpisce l'imitazione matura di marmi screziati, giotteschi, ma anche l'anacronismo di un'alta fascia scaccata bianca e nera, duecentesca, alla base dello zoccolo. I modiglioni di foggia ancora assiate, insoliti a Firenze, sopra i grandi riquadri narrativi, divergono in maniera uniforme e non già graduata, rivelando una dimestichezza ancora acerba con la resa dello spazio conseguita già dal giovane Giotto ad Assisi. Nell'insieme non è certo una decorazione canonica di ambito giottesco, come del resto non è un giottesco ortodosso il Maestro di Figline. La regia di Giotto contemperò declinazioni espressive assai variegate. In Santa Croce verso il 1320 intorno

Il progetto di Giotto tra sperimentazione e definizione del canone

a lui si sviluppò una polifonia straordinaria, con la libertà sperimentale propria dei grandi momenti della storia dell'arte, come sarà per i giovani di Raffaello e per le loro licenze nel cantiere delle Logge. Non devono allora sorprendere gli arcaismi della cappella Velluti-Zati all'inizio del terzo decennio. Il recupero, colto e prezioso, nel finto paramento marmoreo delle pareti e del sottarco, degli intarsi romanici fiorentini, già idealmente assimilati a modelli antichi, è una delle ragioni non

ultime del fascino di questa decorazione. È un episodio unico, proprio di un momento ricco di contraddizioni e di nostalgie, prima della normalizzazione sui modelli di Giotto, che prenderà piede negli anni seguenti.

Andrea De Marchi
*Dipartimento di Storia delle arti e dello spettacolo,
Università di Firenze*

NOTE

¹ J. Gardner, *The Early Decoration of Santa Croce in Florence*, in «The Burlington Magazine», CXIII, 1971, pp. 391-393.

² A. Conti, *Pittori in Santa Croce: 1295-1341*, in «Annali della Scuola Normale Superiore di Pisa, classe di Lettere e Filosofia», ser. III, II, 1972, pp. 247-263, *speciatim* p. 251, nota 1.

³ I. Hueck, *Stifter und Patronatsrecht. Dokumente zu zwei Kapellen der Bardi*, in «Mitteilungen des Kunsthistorischen Institutes in Florenz», XX, 1976, 3, pp. 263-270; R. Bartalini, «Et in carne mea videbo Deum meum»: Maso di Banco, la cappella dei Confessori e la committenza dei Bardi. A proposito di un libro recente, in «Prospettiva», 2000, 98-99, pp. 58-103.

⁴ Cfr. Conti, *Pittori in Santa Croce*, pp. 247-248.

⁵ «† S(epulcrum) FLIO(rum) GHVCCII MCCCIII»; «† S(epulcrum) FUCCI DE MAGISTRO ET FR(atru)M ET DESCE(n) // DENTIU(m) AN(no) D(omi)NI // MCCCIII».

⁶ G. Villani, *Cronica*, VIII, 7, ed. in *Croniche di Giovanni Matteo e Filippo Villani*, Trieste, 1857, I, p. 173.

⁷ Una data molto alta era implicita nelle valutazioni di Volpe per cui, forzando le stesse vicende costruttive, gli affreschi della cappella Velluti-Zati andavano annoverati in «un'antologia stringatissima della buona pittura fiorentina dell'ultimo Duecento» e, discutendo la *Madonna col Bambino* di Vicchio a Rimaggio, «già alle soglie del Trecento», la riferiva a «tempi di poco più inoltrati» rispetto alla decorazione Velluti-Zati (C. Volpe, *Un momento di Giotto e il «Maestro di Vicchio a Rimaggio»*, in «Paragone», XIV, 1963, 157, p. 5). M. Boskovits (*Pittura fiorentina alla vigilia del Rinascimento*, Firenze, 1975, p. 192, nota 10) situava gli affreschi «intorno al 1300», o verso il 1303-1305 (Id., *A Critical and Historical Corpus of Florentine Painting*, sez. III, vol. IX, *The Painters of the Miniaturist Tendency*, Florence, 1984, pp. 23 e 157-159). Secondo M. Gregori (*Sul polittico Bromley Davenport di Taddeo Gaddi e sulla sua originaria collocazione*, in «Paragone», XXV, 1974, pp. 76 e 81, nota 24) «per ragioni stilistiche non possono oltrepassare l'aprirsi del Trecento»; per D. Wilkins (*Early Florentine Frescoes in Santa Maria Novella*, in «Art Quarterly», n.s., I, 1977-1978, p. 169, nota 20) la datazione 1310-1315 proposta da Gardner sarebbe troppo tarda per lo stile; per E. Neri Lusanna (*La pittura del Trecento in Santa Croce, in Alla scoperta delle chiese di Firenze. 3. Santa Croce*, ed. T. Verdon, Firenze, 2004, p. 43) la datazione ai primi anni Venti, sostenuta da A. Ladis, si basa su «una soggettiva interpretazione dei documenti» e cozza con «l'arcaicità dello stile». La data 1321 era invece accettata da F. Bologna (*Novità su Giotto*, Torino, 1969, pp. 78-79, nota 3), prima dell'articolo di Ladis che ha provato ad argomentarla (vedi *infra*, nota 10).

⁸ Su questo punto persistono dispareri, specie in ambito

anglo-sassone dove ha ancora credito l'opinione di J.G. Wilde e di J. White che anteponevano la cappella Bardi alla cappella Peruzzi, ma credo sia giusta la sequenza inversa, per molteplici ragioni, non ultime il riferimento del più anziano Taddeo Gaddi alla cultura della cappella Peruzzi e del più giovane Maso di Banco a quella della cappella Bardi. È però vero che le divergenze fra le due cappelle sono enfatizzate dal diverso stato di conservazione, dovuto alle differenti tecniche esecutive, mentre la distanza cronologica non fu così consistente, certo non di 10-15 anni, come vorrebbe chi colloca le pitture Peruzzi verso il 1310 e quelle Bardi nei primi anni Venti.

⁹ La profilatura contro un fondo rosso angolare di queste incorniciature, quasi come *frontes scenae* staccate, parete per parete, è novità introdotta da Giotto nella Scrovegni (cfr. A. Prosdocimi, *Osservazioni sulla partitura delle scene affrescate da Giotto nella cappella degli Scrovegni*, in *Giotto e il suo tempo*, atti del convegno (Assisi, Padova e Firenze, 1967), Roma, 1971, pp. 135-142) e sviluppata nelle cappelle di Santa Croce, in antitesi all'incardinamento organico dei partimenti sulle architetture reali, come integrazione illusiva, ad Assisi. Il maestro della cappella Velluti-Zati non ha messo a punto tale soluzione indipendentemente da un suggerimento di Giotto stesso.

¹⁰ Per questa problematica, già ampiamente discussa da Ladis (*The Velluti Chapel in Santa Croce*, in «Apollo», CXX, 1984, 272, pp. 238-245) e Boskovits (*A Critical and Historical Corpus*, cit., pp. 23 e 157-159), ma con conclusioni diverse, rimando all'articolo di Silvia De Luca in questo fascicolo, che condivido. Il collegamento col passo della *Cronica domestica* di Donato Velluti venne segnalato per primo da R. Davidsohn (*Forschungen zur älteren Geschichte von Florenz*, IV, Berlin, 1908, p. 488), ma c'è stata una persistente reticenza da parte degli storici dell'arte a tenerne davvero conto. L'insieme ha un'organicità assoluta, per cui il passaggio a Gemma Velluti, dopo il dicembre 1321, deve porsi nel fieri del cantiere pittorico. Né ci sono elementi per ipotizzare un palinsesto (ventilato da Gardner, *The Early Decoration*, cit., p. 392, nota 7, per anticipare le pitture delle pareti lunghe verso il 1310-1315) nella parete di fondo con le raffigurazioni della Maddalena e di Sant'Alessandro, connesse alla committenza di monna Gemma. La compenetrazione fra parti ornamentali e scene è illustrata da Gardner: «in the cappella Velluti the decorative elements are so closely wedded to the narratives that it would seem certain that both were conceived and executed by the same artist» (ivi, p. 392). Boskovits rilevò nella donna in primo piano, che tiene per mano un fanciullo, in mezzo al popolo di Siponto, un rimando a Gemma Velluti col figlio Alessandro, ma come raffigurazione realistica, quando questi aveva circa sei-otto anni, cioè nel 1303-1305 (era nato nel 1297). Mi sembra invece una raffigurazione simbolica dell'anima del figlio, ritratto a piedi nudi e con un giglio di purezza in mano. Ai piedi

Il progetto di Giotto tra sperimentazione e definizione del canone

di Sant'Alessandro è la sagoma di una figura inginocchiata con tunica chiara e mantello scuro, esattamente come la donna col bimbo nella scena del monte Gargano, e vi va riconosciuta di nuovo monna Gemma. Non è chiaro il fondamento della data 1316 riportata da F. Moisé (*Santa Croce di Firenze. Illustrazione storico-artistica, con note e copiosi documenti inediti*, Firenze, 1845, p. 169).

¹¹ La cappella della Vergine (Tolosini-Spinelli) presentava tre registri sovrapposti per parte, secondo Vasari, e così pure – è probabile – quella degli Apostoli (Giugni).

¹² Gardner, *The Early Decoration*, cit., p. 392.

¹³ All'ipotesi, avanzata da Gardner, hanno aderito N.M. Thompson (*The Fourteenth-Century Stained Glass of Santa Croce in Florence*, Ph.D. diss., Ann Arbor, 2000, p. 91, nota 7), e Neri Lusanna (*La pittura del Trecento*, cit., p. 42). Gardner si appoggia anche sull'idea che la testina entro clipeo polilobato all'esterno della cappella Velluti-Zati sia ridipinta a secco sopra un ornato a traforo, ma non si sa quanto i decori aniconici degli altri pennacchi siano originali o falsi; secondo Conti (*Pittori in Santa Croce* cit., p. 251, nota 1) le irregolarità sono dovute «al diverso grado di umidità lungo i cretti dell'intonaco».

¹⁴ Ciò non esclude che in altre situazioni questo sia accaduto. In San Fermo a Verona, ad esempio, la cappella maggiore venne decorata alla fine del Duecento con eleganti fregi a tralcio su fondo nero, obliterati dalla campagna decorativa del gottesco Maestro del Redentore (cfr. A. De Marchi, *La prima decorazione della chiesa francescana*, in *San Fermo e Rustico. Un culto e una chiesa in Verona*, a cura di P. Golinelli e C.G. Brenzoni, Milano, 2004, pp. 199-219).

¹⁵ Come fa notare Alice Parri in questo fascicolo, il coinvolgimento del medesimo pittore riguarda committenti fra loro legati, perché Gemma Velluti era figlia di Scolaio de' Pulci.

¹⁶ Per la vicenda critica degli affreschi Velluti-Zati cfr. Boskovits, *A Critical and Historical Corpus*, cit., pp. 157-159, cui va aggiunto il tentativo singolare da parte di Ladis (*The Velluti Chapel*, cit.) di riferirli a Jacopo del Casentino, per attrazione delle vetrate già a lui attribuite da Marchini (vedi *infra*, nota 23). Il nome di Cimabue venne messo in campo da Thode, ma R. Offner (*A Great Madonna by the S. Cecilia Master*, in «The Burlington Magazine», L, p. 103), li inseriva nella corrente «romanizing» della pittura fiorentina del primo Trecento, che fa capo al Maestro della Santa Cecilia. Per P. Toesca (*Il Trecento*, Torino, 1951, p. 604, nota 124) erano dell'orbita di Cimabue, ma affini a Cavallini.

¹⁷ L. Bellosi, *Buffalmacco e il Trionfo della Morte*, Torino, 1974, p. 101, nota 32. La Croce già delle Oblate era riferita alla bottega di Pacino di Bonaguida da R. Offner (*A Critical and Historical Corpus of Florentine Painting*, by R. Offner continued under the dir. of M. Boskovits, sez. III, vol. VI, Firenze-New York, 1956, pp. 176-177), e da Volpe ritenuta un suo «capolavoro precoce» (Volpe, *Un momento di Giotto*, cit., p. 13). Non credo giuste le attribuzioni al maestro della cappella Velluti-Zati di un affresco con la *Madonna col Bambino in trono fra due angeli*, del Museo dell'Opera di Santa Croce, più arcaico (ivi, pp. 3-4; l'attribuzione era già in Offner, *A Great Madonna*, cit., p. 103), della *Crocefissione* in Santa Maria di Castello a Signa (Bellosi, *Buffalmacco*, cit., p. 101, nota 32) e dell'anconetta Contini Bonacossi, prodotto modesto come esecuzione ma forse disegnato nella bottega di Cimabue alla fine

della sua vita (L. Bellosi, *Cimabue*, Milano, 1998, pp. 260 e 287). Boskovits (*A Critical and Historical Corpus*, cit., p. 156) collega alle pitture della cappella Velluti il disegno di una *Madonna col Bambino*, all'ingresso della cripta di Santa Croce, ben confrontabile con le testine dipinte nelle cornici.

¹⁸ Cfr. Boskovits, *A Critical and Historical Corpus*, cit., pp. 16 e 140. La Croce di San Donato in val di Botte è senz'altro pertinente al gruppo stilistico del Maestro del trittico Horne, connesso alla fase tarda del Maestro della Santa Cecilia.

¹⁹ Cfr. R. Offner, *A Critical and Historical Corpus of Florentine Painting*, sez. III, vol. I, *The St. Cecilia Master and his circle*, Firenze-New York, 1931, p. 92, tav. XXIX.

²⁰ Boskovits, *A Critical and Historical Corpus*, cit., p. 23.

²¹ Offner, *A Critical and Historical Corpus*, cit., p. 59.

²² Boskovits, *A Critical and Historical Corpus*, cit., pp. 23 e 153, come vicine al Maestro del Crocifisso Corsi.

²³ G. Marchini (*Le vetrate*, in *Primo Rinascimento in Santa Croce*, Firenze, 1968, pp. 58, 60 e 64; *Le vetrate*, in *Il complesso monumentale di Santa Croce. La basilica, le cappelle, i chiostri, il museo*, a cura di U. Baldini e B. Nardini, Firenze, 1983, p. 311), alla cui opinione si uniformava in un primo momento anche Conti (*Pittori in Santa Croce*, cit., p. 251), che successivamente (*Un «Crocifisso» nella bottega di Giotto*, in «Prospettiva», 1980, 20, pp. 47-56, *speciatim* pp. 44-45) le diceva su disegno di Giotto o di un suo allievo, al tempo della cappella Peruzzi. Bellosi (com. or.) mi suggerisce di riferirle a Pacino di Bonaguida, autore (Boskovits, *A Critical and Historical Corpus*, cit., pp. 51 e 256) della vetrata Giugni (ora nella Peruzzi); mi sembra però che Pacino, pur dipendendo da una cultura simile, non possa essere così monumentale. Il guerriero cui appare San Michele è stato identificato da Boskovits come Giosué, mentre meno convincente è l'identificazione con Eracleo (Marchini) o Costantino (Ladis).

²⁴ La data avanzata di questa tavola, nel terzo decennio, è affermata da Boskovits (*A Critical and Historical Corpus*, cit., p. 17, nota 23).

²⁵ G. Vasari, *Le Vite de' più eccellenti pittori scultori e architetti nelle redazioni del 1550 e 1568*, ed. R. Bettarini, P. Barocchi, II, Firenze, 1967, pp. 84 e 215 (non morì però nel 1312, essendo ancora documentato nel 1328: vedi *infra*, nota 26). Nella vita di Taddeo Vasari, riprendendo l'Albertini, dice che anche Taddeo sarebbe stato sepolto in Santa Croce «nel primo chiostro, e nella sepoltura che egli aveva fatta a Gaddo suo padre».

²⁶ L'identificazione, proposta da M. Bietti (*Gaddo Gaddi: un'ipotesi*, in «Arte cristiana», LXXI, 1983, pp. 49-52) e Boskovits (*Un nome per il maestro del Trittico Horne*, in «Saggi e memorie di storia dell'arte», XXVII, 2003, pp. 57-70), si basa su un pagamento nel 1328 per due braccioli-candelieri ai lati della pala dell'altare maggiore di San Pier Maggiore, identificata con il *San Pietro in cattedra* del 1307 in San Simone, del Maestro della Santa Cecilia, proveniente dalla distrutta chiesa benedettina femminile. Non è però scontato che per dipingere un apparato simile sia stato chiamato lo stesso pittore che ventun anni prima aveva dipinto la pala, tanto più che questa credo vada invece identificata col polittico di Lippo di Benivieni, che poi passò nel cappellone degli Alessandri. Rimane la suggestione legata al fatto che Gaddo Gaddi lavorò per una chiesa da cui viene un dipinto del Maestro della Santa Cecilia.