

La cappella Velluti-Zati in Santa Croce fra giottismo e arcaismi (1321 circa)

Silvia De Luca

*Un nuovo tentativo di definire la cronologia di un ciclo decorativo ad affresco
da sempre ritenuto il termine post quem
per la realizzazione delle altre decorazioni della basilica*

Delle cinque cappelle di testata del transetto destro della basilica di Santa Croce, quella della famiglia Velluti (fig. 1) è la più esterna, confinando con la parete di accesso alla sagrestia della chiesa francescana, sorta alla fine del Duecento¹. Le pareti laterali ospitano due scene, legate al culto dell'Arcangelo Michele. A sinistra si svolge il miracolo sul Monte Gargano, che comprendia due episodi: Gargano che scaglia la sua freccia verso il toro fuggito, freccia che prodigiosamente torna indietro e lo ferisce a morte; San Michele che guida il vescovo di Siponto e i fedeli verso il luogo dove dovranno fondare il suo santuario (fig. 2); a destra, la battaglia delle legioni angeliche, capeggiate da Michele, contro il Diavolo e le sue schiere di demoni, precipitati fuori dal Paradiso – simboleggiato dai cerchi concentrici entro cui si dispongono gli angeli – e respinti nel regno delle tenebre (fig. 3). Sulla parete di fondo, ai lati della bifora un tempo ornata dalla vetrata oggi nella cappella Bardì², si aprono due finte nicchie trilobate, con le figure, molto rovinate, di Sant'Alessandro, vescovo di Fiesole, e di Santa Maria Maddalena³. Al di sopra, compaiono gli stemmi della famiglia Zati⁴, primi patroni del sacello, e dei Velluti.

Il primato cronologico da sempre assegnatole ha fatto sì che la cappella fosse chiamata in causa per far luce sui tempi di esecuzione di successive decorazioni, come quella della cappella Bardì⁵, o per formulare ipotesi sull'identità dell'aut-

1. Cappella Velluti-Zati, Firenze, Santa Croce.



La Cappella Velluti-Zati in Santa Croce



2. Bottega del Maestro della Santa Cecilia, Miracolo del toro sul Monte Gargano, Firenze, Santa Croce (foto G. Martellucci).

tore degli affreschi che l'abbelliscono⁶. Le datazioni avanzate, oltre che su fattori stilistici, si basano sulle diverse interpretazioni a cui si prestano le parole di Donato Velluti⁷ a proposito dei lavori (di cui non viene specificata l'entità) fatti eseguire da monna Gemma Pulci, vedova di Filippo Velluti, dopo il 1321, anno della morte del figlio Alessandro, in cui a più riprese⁸ è stato individuato il *post quem* per la realizzazione degli affreschi.

Appare perciò prioritario un tentativo di definizione dei termini cronologici entro cui collocare questi interventi pittorici. Il problema si lega a doppio nodo a quello dell'esistenza di una prima fase di decorazione⁹ delle cappelle, giocata su motivi geometrici ed aniconici. Tale decorazione, forse realizzata dallo stesso pittore della cappella Velluti, trova un riscontro nella cappella Pulci-Berardi. Qui infatti Bernardo Daddi, subentrando al primo artefice, ricoprì una fila di specchiature già dipinte¹⁰. Tenendo presente il documento che ricorda compiuta la copertura del transetto nel 1310, questo primo intervento decorativo sarà collocabile dopo quella data. Occorrerà allora stabilire quanto la realizzazione delle scene sottostanti possa discostarsi dal se-

condo decennio del Trecento, chiedendoci se e in che misura sia possibile avanzarla negli anni successivi.

Non conosciamo la data in cui avvenne il passaggio di proprietà dagli originari possessori della cappella – gli Zati – ai Velluti. Tuttavia dai testamenti pervenuti risulta che questi ultimi a partire dal 1302 richiesero sepoltura in Santo Spirito, dove possedevano un sacello. Nessun riferimento a Santa Croce si riscontra prima della notizia del patronato di Gemma nel 1321, indicando, forse, che fu proprio la donna, terziaria francescana e ritiratasi a vivere nella basilica dopo la morte di Alessandro, ad abbandonare il tempio agostiniano e ad acquistare, all'incirca in quell'anno, la cappella nella chiesa dei frati minori per commemorare suo figlio¹¹. La presenza dello stemma Zati testimonia però che la decorazione fu almeno avviata durante il patronato di questa famiglia. La scelta dei nuovi proprietari di non sostituirlo potrebbe spiegarsi con la volontà di tramandare il ricordo dei loro predecessori e di quanto avevano intrapreso. A confortare quest'ipotesi intervengono le parole di Donato Velluti, che ricorda come la cappella fosse stata «cominciata per altrui»¹². I lavori,

La Cappella Velluti-Zati in Santa Croce



3. Bottega del Maestro della Santa Cecilia, Cacciata degli angeli ribelli, Firenze, Santa Croce (foto G. Martellucci).

perciò, sarebbero iniziati in un momento immediatamente precedente al cambio di patronato che, come sembrano testimoniare i succitati testamenti, dovrà presumibilmente collocarsi alla fine del secondo decennio, per essere poi compiuti da Gemma a partire dal 1321.

Ignota è la causa del passaggio di proprietà della cappella, essendo la situazione economica degli Zati all'aprirsi del Trecento particolarmente florida¹³. Da un sepoltuario del 1439 sappiamo inoltre che questi continuarono ad essere tumulati nella chiesa di Santa Croce. La ragione del cambiamento di patronato potrebbe allora individuarsi nell'esistenza di qualche legame tra le due famiglie¹⁴. In effetti nel 1632 Vincenzo Velluti sposò Maria di Giulio Zati. Quando, nel 1773, quest'ultima famiglia si estinse, in virtù di tale legame Francesco Velluti ne adottò nome, stemma e titoli¹⁵. L'ipotesi di un rapporto familiare sembrerebbe confortata dalla decisione di conservare lo stemma degli antichi proprietari, anche se non si spiegherebbe perché Donato Velluti faccia soltanto un generico riferimento ai precedenti possessori della cappella, senza neppure specificarne il nome. Un ulteriore elemento che indica la possibilità di una datazione a cavallo tra secondo e terzo decennio riguarda l'impa-

ginazione decorativa della cappella. Le soluzioni adottate nell'impostazione spaziale dell'ambiente, messe in luce da De Marchi, evidenziano come il pittore della Velluti cercò di adeguarsi all'unificante visione messa a punto da Giotto per tutte le dieci cappelle di testata, testimonian-
do come il suo intervento vada collocato in un momento perlomeno contestuale a quello di Giotto.

Sappiamo che la decorazione della basilica è finalizzata alla celebrazione degli elementi fondanti del francescanesimo e della Chiesa. In quest'ottica, si spiega l'intitolazione della cappella Velluti agli Angeli¹⁶. La fonte iconografica delle due scene è stata individuata nella *Legenda Aurea* di Jacopo da Varagine, in cui sono narrati entrambi gli episodi illustrati sulle pareti. La preminenza assunta da San Michele si giustifica con la particolare devozione tributatagli da San Francesco e dai suoi seguaci. Infatti, quando ricevette le stimmate, il fondatore dell'ordine stava compiendo un ritiro in onore dell'Arcangelo. Nel 1269, il capitolo dei francescani ad Assisi dichiarò il giorno dedicato a San Michele (29 settembre) *officium duplex*. Sempre al *miles caelensis* era intitolato un altare nel transetto sinistro della Basilica Superiore assisiata. Ma l'importan-

La Cappella Velluti-Zati in Santa Croce

za del culto micaelico in ambito francescano è sottolineata, soprattutto, dal parallelismo tra Michele e Francesco instaurato da San Bonaventura nel prologo della *Legenda Maior*¹⁷. Qui è esplicitata un'idea già evocata nell'*Evangelium Aeternum* (1254) di Gerardo di Borgo San Donnino: l'identificazione di Francesco con l'angelo del sesto sigillo¹⁸. Che tale assimilazione, diffusissima nella cerchia degli spirituali, fosse affermata anche presso lo *studium* di Santa Croce, lo testimonia la presenza nella scuola minoritica, nel 1287-1288, di Pietro di Giovanni Olivi, figura di spicco della fazione spirituale e autore della *Lectura Super Apocalypsim*, nella quale una particolare rilevanza viene assunta, nella descrizione della sesta età, da San Francesco¹⁹. Fu appunto in seguito all'incontro con l'Olivi, avvenuto a Santa Croce tra il 1285 e il 1289, che Ubertino da Casale fece sue le posizioni degli spirituali, di cui al tempo del suo insegnamento nel medesimo *studium* minoritico (1298-1302) fu uno dei massimi esponenti.

L'orientamento filospirituale, peculiare del clima culturale di Santa Croce, è pure rispecchiato dalla composizione della sua *collectio librorum*²⁰. Ci si imbatte, infatti, in una serie di opere di Gioacchino da Fiore e in tre copie della *Lectura Super Apocalypsim*; centrale risulta l'opera di San Bonaventura e, significativamente, è presente anche la *Legenda Aurea*.

La tradizione profetica e millenaristica di stampo spirituale che, pur senza suscitare conflitti con le posizioni ufficiali della Chiesa, a Santa Croce permarrà anche nel Trecento, confer-

merebbe dunque possibili interpretazioni escatologiche degli affreschi, scevre, come nel pensiero di Bonaventura, di sottintesi polemici e che certamente soggiacciono alla raffigurazione della *Battaglia degli Angeli*. Nella descrizione di quest'evento, Jacopo da Varagine in effetti fa esplicito riferimento al ruolo di San Michele nell'*Apocalisse*²¹. La medesima scena compare nel ciclo di Cimabue nel transetto sinistro della Basilica Superiore di Assisi, eseguito presumibilmente durante il pontificato di Niccolò III Orsini (1277-1280)²². Nonostante il suo cattivo stato di conservazione, dalle riproduzioni di Ramboux²³ è possibile riscontrare una stretta vicinanza iconografica col dipinto in Santa Croce. Sicuramente, la *Battaglia degli Angeli* aveva una particolare rilevanza nel culto del *miles caelensis*, se è l'unico episodio a lui relativo raffigurato nel transetto sinistro, la cui iconografia, particolarmente complessa e dibattuta, si riferisce alla devozione francescana per gli Angeli. A questo proposito, l'ipotesi del Thode e di Bellosi di una dedicazione del ciclo non all'*Apocalisse* ma a San Michele rende, a maggior ragione, la lunetta di Cimabue un precedente imprescindibile per l'iconografia della cappella Velluti. Quest'ultima potrà essere chiarita soltanto considerando in relazione le due scene raffigurate. In base al ruolo giocato dai francescani nella pianificazione iconografica dei loro templi²⁴, non è condivisibile l'interpretazione di Ladis²⁵, che individuava il *trait d'unio* dei due affreschi nella condanna della Superbia, scelta da Gemma come tema di *memento*. Indiscutibili, ad ogni modo, appaiono



4. Coppo di Marcovaldo, San Michele e sei storie, San Casciano in Val di Pesa, Museo d'arte sacra (da Vico l'Abate, Sant'Angelo).

La Cappella Velluti-Zati in Santa Croce

la specularità e la complementarietà dei dipinti individuate dallo studioso, perseguitate attraverso accorgimenti compositivi e narrativi che rientrano nel progetto di unificazione dell'intero ambiente.

Non è la prima volta che i due episodi vengono strettamente connessi. Sono infatti rappresentati nella tavola dedicata a San Michele, proveniente dalla chiesa di Sant'Angelo a Vico l'Abate (fig. 4), attribuita a Coppo di Marcovaldo²⁶. Essa rappresenta l'unica testimonianza duecentesca di un ciclo pittorico dedicato all'Arcangelo²⁷, circostanza che sembra suggerire che l'autore della cappella Velluti non avrebbe potuto prescinderne. Gli episodi raffigurati anche in Santa Croce assumono nella tavola un ruolo preminente, essendo collocati al centro delle due fasce narrative che affiancano il Santo e riferendosi alla tradizione sacro-anagologica (*Battaglia degli Angeli*) e alle fonti leggendarie e agiografiche (*Miracolo sul Monte Gargano*). Disposti con andamento bustrofedico in posizione consequenziale, essi appaiono dunque intrinsecamente associati. Il loro collegamento si riscontra anche in una miniatura a piena pagina del *Laudario di Sant'Agnese*, opera di Pacino di Bonaguida e del Maestro delle Effigi Domenicane (fig. 5). Queste scene infatti rappresentano i due principali avvenimenti «dell'azione e del potere di S. Michele come capo degli Angeli e come protettore della Chiesa»²⁸. E appunto questi sono i due titoli con cui l'Arcangelo viene presentato nell'*Apocalisse*.

Alla luce di queste considerazioni e tenendo presente che riferimenti al ruolo di Michele nell'*Apocalisse* sono evidenti nel ciclo di Cimabue ad Assisi e nella *Legenda Aurea*, l'esistenza di una tematica escatologica per l'iconografia della cappella Velluti diventa un'ipotesi alquanto verosimile. Tali tematiche erano particolarmente avvertite dagli spirituali e, a questo proposito, andrà ricordato che nel 1305 l'elezione di Clemente V segnò l'inizio di un periodo a loro favorevole²⁹. Gli anni del suo pontificato (1305-1314), perciò, si qualificano come i più propizi quanto meno per la definizione di un programma iconografico ricco di riferimenti ai temi più cari a questa fazione dell'ordine, quale sembra appunto quello della cappella Velluti. A tale conclusione si giunge anche analizzando gli episodi raffigurati sulla vetrata, tratti dal *Vecchio Testamento* (Tobiolo e l'Angelo), dal *Nuovo* (l'Annunciazione) e dalla stessa *Legenda Aurea*, se i due personaggi in basso vanno identificati con Michele e l'imperatore Costantino³⁰. Se il riconoscimento è corretto, i tre avvenimenti alluderebbero all'importanza degli Angeli nelle tre



5. Pacino di Bonaguida, Battaglia di San Michele contro il dra-
go, quinto decennio del XIV secolo, Londra, British Library,
Ms. Add. 35254 B.

fasi della storia dell'umanità: *ante legem, sub lege, sub gratia*. Sappiamo inoltre che, in un sermone tenuto a Parigi nel 1262, San Bonaventura sostenne che gli unici due uomini, nel corso della storia, ad aver ricevuto in un modo straordinario da Dio la rivelazione del segno della croce erano stati Costantino e San Francesco, quest'ultimo assimilato dalle stimmate all'angelo col segno del Dio vivente, descritto nell'*Apocalisse*³¹. Tenendo anche presente che pure l'identificazione di Francesco con San Michele si basava sul riferimento alla figura dell'angelo del sesto sigillo, è possibile confermare la lettura del programma iconografico della cappella in una chiave escatologica, che fa riferimento, come nel ciclo di Cimabue, al ruolo del francescanesimo nella storia dell'umanità e alla sua missione salvifica.

All'interno di questo quadro generale, la decorazione della cappella potrebbe porsi come un ideale risultato dell'intreccio di dettami religiosi e intenti dei singoli committenti. È difficile, infatti, spiegare la presenza di una donatrice ai piedi di Sant'Alessandro se non in relazione a Gemma, la cui vita ritirata presso Santa Croce e il cui titolo di pinzochera suggeriscono pure che essa si fosse posta sotto la protezione di una santa penitente

La Cappella Velluti-Zati in Santa Croce



6. Maestro della Santa Cecilia, Crocifisso, Firenze, Santo Stefano in Pane.

come la Maddalena, che compare sul fianco opposto della bifora. Un probabile riferimento alle tristi vicende della donna potrebbe poi cogliersi effettivamente, come notava Boskovits, nella figura femminile al seguito del vescovo Maiorano e in quella del bambino che l'accompagna. Alla luce della datazione qui avanzata, però, risulta impossibile identificare quest'ultimo col piccolo Alessandro. Occorrerà piuttosto vagliare la possibilità che sia qui raffigurata la sua anima, che la vedova Velluti sembra stia affidando a San Michele. A confortare una simile lettura, interverrebbe innanzitutto il ruolo dell'Arcangelo quale psicopompo, specificato dalle fonti cristiane (*Epistola di Giuda*, 9; *Luca*, 16, 22)³². La stessa immagine del bambino, con in mano dei fiori bianchi, simili a gigli, simboleggiante la purezza dell'anima, richiama da vicino quella centrale del gruppo degli Eletti in seno ad uno dei patriarchi del *Giudizio Finale* della cupola del battistero di Firenze. L'assimilazione dei beati alla raffigurazione dell'*eidolon*, notata da Baschet³³, rende dunque suggestiva l'ipotesi che, nell'immagine

della cappella di Santa Croce, affine a quelle del bel San Giovanni, vada realmente riconosciuta l'anima di Alessandro. Il fatto che quest'ultima appaia vestita ci riporta alla tradizione iconografica del Trecento³⁴, a cui si rifanno anche Simone Martini ad Assisi e Giovanni Pisano nel monumento a Margherita di Brabante, oltre a Maso, nella cappella Bardi di Mangona della stessa Santa Croce. Se tale lettura fosse corretta, per quanto singolare risultì questo tipo di rappresentazione, il desiderio di Gemma di raccomandare l'anima del figlio attraverso una sua committenza non costituirebbe affatto un episodio iso-lato³⁵.

Il riferimento a Cimabue, di cui gli affreschi della cappella Velluti hanno goduto a lungo³⁶, era viziato dalle alterazioni che essi avevano subito col descialbo e il successivo restauro di Galileo Chini³⁷ nel 1899, oltre che dalla vicinanza delle soluzioni adottate dall'anonimo pittore a quelle sperimentate dal grande maestro durante la sua attività assisiata. Un ulteriore intervento di restauro³⁸ (1976-1979), cancellando le integrazioni del Chini nelle due scene – che permangono, però, nella zona inferiore – ha permesso

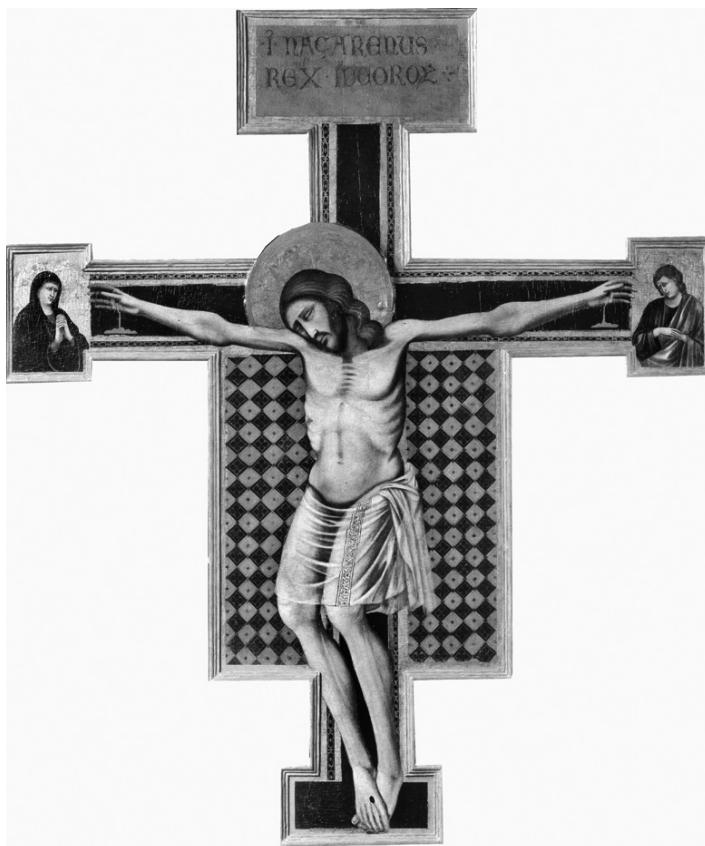
invece di assegnare i dipinti a un artista della generazione successiva a Cimabue, che trova i suoi punti di riferimento nei protagonisti della *miniaturist tendency* offneriana. Il catalogo del nostro artefice fu arricchito da Volpe³⁹ con l'affresco con la *Madonna in trono col Bambino e due Sante*, allora nel museo di Santa Croce e oggi nei depositi di Villa Corsini, che, dati gli arcaismi piuttosto marcati, andrebbe considerato il primo numero del breve *corpus*. Aggiunte al catalogo furono poi operate dal Bellosi, che gli attribuì la *Crocifissione* della chiesa di Santa Maria di Castello, a Signa, e il *Crocifisso* allora nel convento delle Oblate di Careggi e oggi presso la chiesa di Santo Stefano in Pane di Firenze. Più recentemente, lo studioso ha ipotizzato un apprendistato presso Cimabue nella decorazione del transetto della Basilica Superiore di Assisi⁴⁰. Sempre Bellosi gli ha assegnato, in maniera non pienamente convincente, la *Madonna Contini-Bonacossi* oggi agli Uffizi.

L'attribuzione del *Crocifisso* di Santo Stefano (fig. 6) si è posta come punto di tangenza tra il

La Cappella Velluti-Zati in Santa Croce

problema della ricostruzione della personalità di questo pittore e quella di altri importanti quanto oscuri protagonisti di questa stagione artistica. Boskovits ha infatti ricollegato gli affreschi Velluti agli esordi del Maestro del Crocifisso Corsi⁴¹, e la croce di Santo Stefano al Maestro della Santa Cecilia. Il *Crocifisso*, inoltre, è stato posto in rapporto ad un'altra *Croce*, conservata nella Chiesa di San Donato in Val di Botte a Empoli (fig. 7). Lo studioso avvicinava quest'ultima tavola al Maestro del Trittico Horne, ovvero lo stesso Maestro della Santa Cecilia (da identificare, secondo il suo parere, con Gaddo Gaddi⁴²) considerato nella sua attività nel secondo decennio del Trecento.

Seguendo queste indicazioni, dovremmo dedurne che la *Croce* delle Oblate e quella di San Donato siano opera del medesimo artefice e che gli affreschi Velluti, il cui collegamento con i due crocifissi è stato anche recentemente riproposto⁴³, rientrino nel vasto *corpus* del Maestro della Santa Cecilia. C'è da chiedersi, a questo punto, se l'identità di mano tra le due croci possa essere accettata in maniera pacifica. In entrambe le opere, la posizione di Cristo e l'assenza del suppedaneo si rifanno ai prototipi giotteschi di Santa Maria Novella e di Rimini. Punti di contatto si individuano anche nella resa del modellato e del corpo e nel taglio identico delle figure dei dolenti. La differenza più vistosa è data, invece, dalla resa dell'aureola⁴⁴. Mentre, infatti, nel *Crocifisso* delle Oblate essa è inserita nella sagoma lignea, in quello di San Donato sporge al di fuori, modificando la sagoma stessa della croce. Quest'ultima, nell'esemplare di Santo Stefano, richiama la complessità sperimentata da Giotto a Rimini (1300 ca.), a cui pure si rifa il motivo tessile del tabellone centrale⁴⁵. La complessità della sagomatura della tavola, però, non costituisce un sicuro riferimento per la datazione delle croci, dato che quella di San Felice in Piazza (1310 ca.) si presenta ancora perfettamente dritta, proprio come quella di San Donato. Questa si contraddistingue per la terminazione, interrompendosi subito sotto i piedi di Cristo, senza allungarsi ulteriormente. Lo sbilanciamento dell'iscrizione, inoltre, non tiene conto dello spazio a disposizione, contrariamente alla perfetta organizzazione delle lettere



7. Maestro del Trittico Horne (Maestro della Santa Cecilia?), *Crocifisso*, Empoli, San Donato in Val di Botte.

nella cimasa del *Crocifisso* di Santo Stefano. Ulteriori differenze si colgono nella resa dei capelli, più naturalistica nel *Crocifisso* delle Oblate, ricordando essi di lato, come nei modelli giotteschi, a differenza della tavola di San Donato, dove pure la barba è trattata in modo più sintetico. In quest'ultima, il perizoma copre in parte le ginocchia, come nella *Croce* di San Felice in Piazza⁴⁶, dove tuttavia ostenta una diversa consistenza ed è annodato su ambedue i fianchi), mentre quello della tavola delle Oblate le lascia scoperte, rifacendosi ancora ai modelli di Santa Maria Novella e Rimini.

Gli arcaismi che si riscontrano nel *Crocifisso* di San Donato si riflettono anche nella resa dei due dolenti. Mentre nella *Croce* delle Oblate essi presentano un panneggio fortemente chiaroscuro, che ne accentua il plasticismo, ed esprimono i loro sentimenti attraverso una gestualità ostentata, nel *Crocifisso* di San Donato questi sono affidati alle espressioni sofferenti, che ancora risentono delle cifre espressionistiche duecentesche, mentre la veste di San Giovanni ha una lucentezza quasi metallica.

La Cappella Velluti-Zati in Santa Croce

I numerosi punti di contatto con le *Croci* di Santa Maria Novella e di Rimini e con la *Pala di Santa Margherita* a Montici del Maestro della Santa Cecilia, oltre che il motivo stellato, fortemente arcaizzante, della decorazione dell'aureola, rendono plausibile una datazione del *Crocifisso* di Santo Stefano allo schiudersi del Trecento. Al contrario, i riferimenti al *Crocifisso* di San Felice e le affinità con la produzione del Maestro del Trittico Horne⁴⁷ permettono di collocare la *Croce* di San Donato al secondo decennio del XIV secolo. Il viraggio stilistico del nostro artefice che, se è da identificare col Maestro della Santa Cecilia, passa da un forte naturalismo ad una più disinvolta interpretazione della lezione di Giotto nella *Croce* di San Donato, potrebbe dunque giustificarsi alla luce dello scarto cronologico che intercorre tra le due tavole. Che la seconda *Croce* appartenga al Maestro della Santa Cecilia, o, come la sua parlata arcaizzante lascerebbe anche credere, ad un suo strettissimo epigono, lo dimostra pure il motivo decorativo del tabellone centrale, che ritorna nelle scenette laterali della tavola di Santa Cecilia.

La proposta di Bellosi di accostare gli affre-

8. Maestro della Santa Cecilia, Martirio di Santa Cecilia, Firenze, Uffizi.



chi Velluti alla *Croce* di Santo Stefano in Pane è sintomo del fatto che molti elementi che caratterizzano i murali di Santa Croce permettono di indirizzarci verso l'*entourage* del Maestro della Santa Cecilia. Qui, infatti, il dinamismo è espresso dai valori lineari, che conferiscono ai personaggi una bidimensionalità che li appiattisce in primo piano. La rappresentazione del momento cruciale dell'azione, l'enfasi drammatica e i movimenti scomposti e repentinamente memorabili dell'originalissima versione del verbo giottesco coniata appunto dal Maestro della Santa Cecilia. Giovi, a questo proposito, il confronto con le scenette laterali dell'omonima tavola degli Uffizi, ma anche con gli affreschi della cappella Rucellai in Santa Maria Novella⁴⁸. Che il Maestro della cappella Velluti sia uno stretto seguace dell'autore della tavola di Santa Cecilia lo dimostra, poi, il ricorrere di analoghi schemi compositivi nelle loro opere (figg. 3, 8). Inoltre, ciò che caratterizza i dipinti qui analizzati, almeno nel *Miracolo del toro* (ma le condizioni di conservazione non ci permettono di valutare appieno i demoni scacciati dalla schiera angelica), è un'espressività carica d'umori. L'attenzione naturalistica e il gusto per il dettaglio decorativo della pala degli Uffizi sono pari a quelli adoperati, ad esempio, per le armature degli angeli nella *Cacciata del Demonio*. Nella stessa scena, la decorazione a rilievo dei nimbi, oggi perduta (fig. 9), è un'ulteriore spia dell'interesse per i particolari che l'autore degli affreschi condivide col Maestro della Santa Cecilia. I dipinti richiamano soprattutto la produzione di quest'ultimo risalente agli anni dieci del Trecento⁴⁹.

Il Maestro della Santa Cecilia, perciò, potrebbe aver ricevuto la commissione della decorazione della cappella di Santa Croce negli ultimi anni del secondo decennio e, messa a punto la progettazione, avrebbe potuto affidare la realizzazione ad alcuni collaboratori, che la completarono sotto il patronato di Gemma. Non si dimentichi, infatti, che lo stesso Boskovits⁵⁰ considera il Maestro del Crocifisso Corsi uno stretto seguace del Maestro della Santa Cecilia. I dipinti del Maestro del Crocifisso Corsi si caratterizzano, però, per una squadratura delle superfici e per un panneggio tagliente e costruttivo non rintracciabili negli affreschi Velluti. Il più puntuale riferimento per questi ultimi è offerto invece dalla *Madonna con Bambino* affrescata in San Lorenzo, datata intorno al 1320-1325⁵¹ (fig. 10). I volti di tre quarti e senza aggetto, i tratti fisiognomici sottolineati da un deciso contorno scuro, il movimento scomposto del Bambino, che rie-

La Cappella Velluti-Zati in Santa Croce

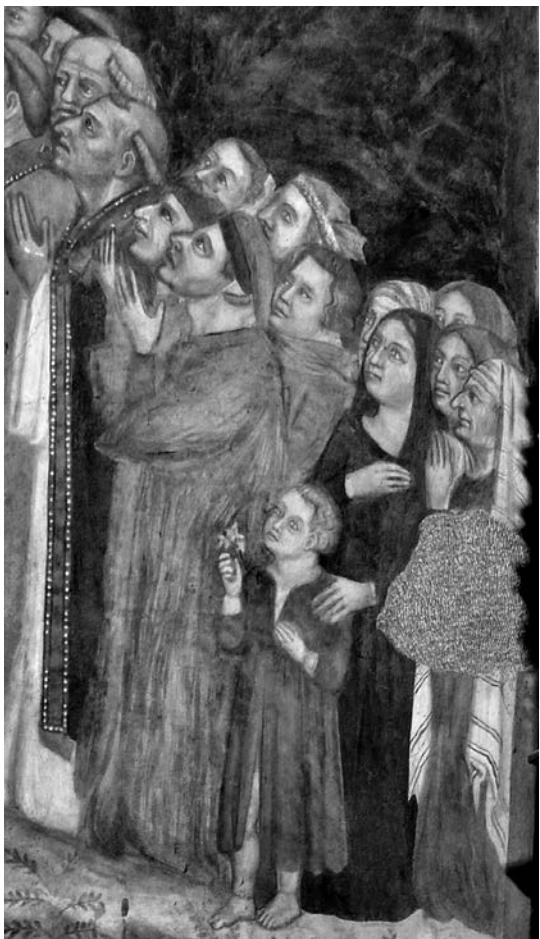
9. Bottega del Maestro della Santa Cecilia,
Cacciata degli angeli ribelli, particolare,
Firenze, Santa Croce.



10. Bottega del Maestro della Santa Cecilia,
Madonna con Bambino, Firenze, San
Lorenzo.



La Cappella Velluti-Zati in Santa Croce



11. Bottega del Maestro della Santa Cecilia, Miracolo del toro sul Monte Gargano, particolare, Firenze, Santa Croce (foto G. Martellucci).

cheggia il divincolarsi di quello dipinto dal Maestro della Santa Cecilia nell'affresco dell'Oratorio fiorentino della Madonna delle Grazie, ritornano infatti nei personaggi che popolano le pareti della cappella di Santa Croce (fig. 11).

A parte gli stretti legami riscontrati con gli epigoni del Maestro della Santa Cecilia, volendo tentare di rintracciare l'ambiente culturale da cui scaturì il linguaggio di questi affreschi, andrà rammentato il suggerimento di Volpe, che li collegava alla cultura dei mosaicisti operanti nel battistero nei primi decenni del Trecento. Alla luce di quelle esperienze, lo studioso giustificava infatti l'utilizzo nei murali della Velluti di formule ancora bizantineggianti, impiegate però in chiave espressiva. Cifre espressionistiche di marca duecentesca, dunque, che, correndo parallelamente al classicismo giottesco, traggono nuova linfa dai protagonisti della *miniaturist tendency*, manifestandosi con vigore nelle rare testimonianze della loro pur certo prolifico attività di frescanti, di cui la cappella Velluti può considerarsi uno degli esempi di maggior interesse e suggestione.

Silvia De Luca
Scuola di specializzazione
in Beni artistici e storici,
Università di Firenze

NOTE

A Emanuela ed Elisa.

¹ W. Paatz, E. Paatz, *Die Kirchen von Florenz: ein kunstgeschichtliches handbuch*, I, Frankfurt am Main, 1940-1954, p. 525; F. Carbonai, G. Gaggio, M. Salmi, *Santa Croce, in S. Maria del Fiore e le chiese fiorentine del Duecento e del Trecento nella città delle fabbriche arnolfiane*, a cura di G. Rocchi, Firenze, 2004, pp. 243-262. Per la descrizione delle cappelle, F. Moisè, *Santa Croce di Firenze*, Firenze, 1845; S. Mencherini, *Santa Croce di Firenze*, Firenze, 1929; M. Boskovits, *Pittura fiorentina alla vigilia del Rinascimento*, Firenze, 1975, p. 192, n. 10.

² N. Thompson, *The fourteenth-century stained glass of Santa Croce in Florence*, Indiana University Diss., Bloomington, 1999, pp. 126-134.

³ A. Ladis, *The Velluti chapel in Santa Croce*, in «Apollo», 120, 1984, 272, pp. 238-245, p. 245, n. 1.

⁴ *A Critical and Historical Corpus of Florentine Painting*, by R. Offner continued under the dir. of M. Boskovits, sez. III, vol. IX, Firenze, 1984, p. 158, n. 3; E. Giurescu, *Trecento family chapels in Santa Maria Novella and Santa Croce: architecture, patronage and competition*, New York University Diss., New York, 1997, p. 41.

⁵ J. Gardner, *Early Decoration of Santa Croce in Florence*, in «The Burlington Magazine», CXIII, 1971, pp. 391-392.

⁶ Ladis, *The Velluti chapel*, cit.

⁷ *La Cronica domestica di messer Donato Velluti*, a cura di I. Del Lungo e G. Volpi, Firenze, 1914, pp. 104-106.

⁸ R. Davidshon, *Forschungen zur Geschichte von Florenz*, Berlin, 1908, IV; F. Bologna, *Novità su Giotto*, Torino, 1969, pp. 78-79, n. 3; Ladis, *The Velluti chapel*, cit.; J.C. Long, *Bar-di patronage at Santa Croce in Florence, c. 1320-1343*, Colum-

La Cappella Velluti-Zati in Santa Croce

bia University Phil. Diss., New York, 1990, pp. 294-296; Thompson, *The fourteenth-century*, cit. Per una datazione al primo decennio del Trecento, C. Volpe, *Un momento di Giotto e il «Maestro di Vicchio a Rimaggio»*, in «Paragone», XIV, 1963, 157, pp. 3-14; M. Gregori, *Sul polittico Bromley Davenport di Taddeo Gaddi e sulla sua originaria collocazione*, in «Paragone», XXV, 1974, 297, pp. 73-79; A Critical and Historical Corpus, cit., p. 23 e pp. 157-159.

⁹ Gardner, *Early decorative*, cit.; A. Conti, *Pittori in Santa Croce: 1295-1341*, in «Annali della Scuola Normale Superiore di Pisa», Classe di Lettere e Filosofia, 1972, 1, pp. 247-260.

¹⁰ Sulla decorazione aniconica della cappella Velluti, A. Parri in questo numero di «Ricerche di Storia dell'Arte».

¹¹ Giurescu, *Trecento family chapels*, cit., p. 39.

¹² *La Cronaca*, cit., p. 106.

¹³ Giurescu, *Trecento family chapels*, cit., p. 43.

¹⁴ *Ibidem*. Non è stato possibile rintracciare il presunto legame familiare nelle seguenti fonti documentarie: ASF, Raccolta Sebregondi, 5423, 5535, 5536, 5537; Archivio Naldini del Riccio, filza 970; BNCF, Poligrafo Gargani, Zati, 2177-2178; Velluti 2110, 2111; Cod. Magliabechiano, Classe XXV, 397, 404; Classe XXVI, 112, 232; Manoscritti, Collezione Passerini, 192, Velluti; 192, Zati.

¹⁵ ASF, Carte Sebregondi, 5423/a.

¹⁶ Sulla dedica della cappella, Thompson, *The fourteenth-century*, cit., pp. 126-127.

¹⁷ H. Thode, *Francesco d'Assisi e le origini dell'arte del Rinascimento in Italia*, a cura di L. Bellosi, Roma, 1993. Inoltre, G. Bondatti, *Gioachimeti e Francescani nel Duecento*, s.l. 1924.

¹⁸ I. Carlettini, *L'Apocalisse di Cimabue e la meditazione escatologica di S. Bonaventura*, in «Arte Medievale», 1993, 1, pp. 105-128.

¹⁹ R. Manselli, *Pietro di Giovanni Olivi e Ubertino da Casale*, Spoleto, 1965; Id., *Pietro di Giovanni Olivi spirituale*, in *Chi erano gli Spirituali*, Atti del III Convegno Internazionale (Assisi, 1975), Assisi, 1976, pp. 181-204.

²⁰ Id., *Firenze nel Trecento: S. Croce e la cultura francescana*, in «Clio», IX, 1973, pp. 325-342; Id., *Due biblioteche di «Studia» Minoritici: Santa Croce di Firenze e il Santo di Padova*, in *Le scuole degli Ordini Mendicanti (sec. XIII-XIV)*, Atti del Convegno (1976), Todi, 1978, pp. 355-371; C. Vasoli, *Lo studio generale dell'Ordine, crocevia di idee*, in *Santa Croce nel solco della storia*, a cura di M.G. Rosito, Firenze, 1996, pp. 45-64.

²¹ Thompson, *The fourteenth-century*, cit., pp. 126-134.

²² Per il ciclo di Cimabue, A. Monferini, *L'Apocalisse di Cimabue*, in «Commentari», 17, 1966, pp. 25-55; E. Sindona, *Cimabue e il momento figurativo pregiottesco*, Milano, 1975, p. 89; I. Hueck, *Cimabue und das Bildprogramm der Oberkirche von San Francesco in Assisi*, in «Mitteilungen des Kunsthistorischen Institut in Florenz», 1981, pp. 279-324; Carlettini, *L'Apocalisse di Cimabue*, cit.; S. Romano, *Pittura ad Assisi 1260-1280. Lo stato degli studi*, in «Arte Medievale», 1984, pp. 109-140. L. Bellosi (*Cimabue*, Milano, 2004) colloca gli affreschi tra il 1288 e il 1290.

²³ Carlettini, *L'Apocalisse di Cimabue*, cit., p. 108.

²⁴ L. Berti, *Pittura, chiesa e società nel Trecento fiorentino*, in «Città di Vita», 21, 1966, 4, pp. 337-462; I. Hueck, *Stifter und Patronatsrecht. Dokumente zu zwei Kapellen der Bardi*, in «Mitteilungen des Kunsthistorisches Institut in Florenz», XX, 1976, pp. 263-270.

²⁵ Ladis, *The Velluti chapel*, cit., pp. 241, 243.

²⁶ C.L. Ragghianti, *Pittura del Duecento a Firenze*, Firenze, 1955, pp. 40-44; M. Boskovits, *Intorno a Coppo di Marcovaldo*, in *Scritti in onore di Ugo Procacci*, Milano, 1977, p. 97.

²⁷ I. Tasselli, *Contributo per la lettura iconografica della tavola del maestro di Vico l'Abate*, in «Studi Medievali», XXXII, I, 1991, 3, pp. 309-325.

²⁸ O. Casazza, *Scrutinio dei ritmi. San Michele arcangelo di Vico l'Abate*, in «Critica d'Arte», 49, 1984, 3, pp. 66-71.

²⁹ M.G. Ciardi Duprè dal Poggetto, *I Francescani a Firenze: due antifonari della scuola di Pacino*, in *Studi di storia dell'arte in onore di Mario Rotili*, Napoli, 1984, pp. 243-249.

³⁰ Thompson, *The fourteenth-century*, cit., pp. 126-134. Boskovits (*A Critical and Historical Corpus*, cit., p. 153) vi vede rappresentati Michele e Giosuè.

³¹ Thompson, *The fourteenth-century*, cit., p. 133.

³² L. Réau, *Iconographie de l'art chrétien*, t. II, vol. I, Paris, 1956, p. 44.

³³ J. Baschet, *Le sein d'Abraham: un lieu de l'au-delà ambigu (théologie, liturgie, iconographie)*, in *De l'art comme mystagogie: iconographie du Jugement dernier et des fins dernières à l'époque gothique*, Atti del Colloquio (Genève, 1994), a cura di Y. Christe, Poitiers, 1996, pp. 71-94; Id., s.v. *Anima. Iconografia*, in *Encyclopédia dell'Arte Medievale*, Roma, Istituto dell'Encyclopédia Italiana, vol. I, 1991, pp. 804-815; G. Cioli, *Abramo, Isacco e Giacobbe immagine del paradiso nel «Giudizio finale» del battistero fiorentino*, in «Giornale di bordo», 18, 2008, pp. 17-30; Id., *L'iconografia dell'anima immortale nel medioevo*, in «Vivens Homo», 19, 2008, pp. 359-369.

³⁴ E. Neri Lusanna, in *Maso di Banco: la cappella di San Silvestro*, a cura di C. Acidini Luchinat ed E. Neri Lusanna, Milano, 1998, pp. 23, 47, n. 37.

³⁵ Per simili episodi di *commendatio animae*, M. Bacci, *Investimenti per l'Aldilà. Arte e raccomandazione dell'anima nel Medioevo*, Roma, 2003; Id., *La Madonna della Misericordia individuale*, in «Acta ad Archaeologiam et Artium Historiam pertinentia», XXI, 2008, pp. 171-193.

³⁶ Per la fortuna critica degli affreschi, si veda Boskovits in *A Critical and Historical Corpus*, cit., pp. 157-159; Sindona, *Cimabue*, cit., p. 119; A. Tartuferi, *Per il pittore fiorentino Corso di Buono*, in «Arte Cristiana», 73, 1985, pp. 315-326.

³⁷ R. Roani, *Galileo e Dario Chini «scopritori e riparatori» di affreschi*, in *Il colore negato e il colore ritrovato. Storie e procedimenti di occultamento e descialbo delle pitture murali*, a cura di C. Danti e A. Felici, Firenze, 2008, pp. 97-110; A. Guidotti, *Le arti in Santa Croce nell'800. Temi ed episodi dell'archivio dell'Opera*, in *Santa Croce nell'800*, Firenze, 1986, pp. 225-234.

³⁸ O. Casazza, *Gli affreschi della Cappella Velluti*, in *Santa Croce. La Basilica, le cappelle, i chiostri, il Museo*, Firenze, 1983.

³⁹ Volpe, *Un momento di Giotto*, cit., pp. 3-13.

⁴⁰ Bellosi, *Cimabue*, cit., pp. 228-229, 260.

⁴¹ A *Critical and Historical Corpus*, cit., p. 23. Su quest'artista si veda pure L. Marcucci, *I dipinti toscani del secolo XIV*, Roma, 1965, pp. 25-27; M. Boskovits, *Appunti su un libro recente*, in «Antichità Viva», 5, 1971, pp. 3-13; *Dal Duecento a Giovanni da Milano*, a cura di M. Boskovits e A. Tartuferi, Firenze, 2003, pp. 140-144.

⁴² M. Boskovits, *Un nome per il Maestro del Trittico Horne*, in «Saggi e Memorie di Storia dell'Arte», 27, 2003, pp. 57-70; M. Bietti, *Gaddo Gaddi: un'ipotesi*, in «Arte Cristiana», 1983, 694, pp. 46-52. Su quest'artista, si veda pure C. De Benedictis, *Nuove proposte per il Maestro della Santa Cecilia*, in «Antichità Viva», 1972, 4, pp. 3-9.

⁴³ R.C. Proto Pisani, L. Biondi, *La croce dipinta della chiesa di San Donato in Val di Botte*, in «Kermes», 14, 2001, 43, pp. 15-24; F. Brasioli, in *Il patrimonio artistico dell'Ospedale di Santa Maria Nuova di Firenze*, a cura di C. De Benedictis, Firenze, 2002, p. 273.

⁴⁴ Per l'importanza di questo elemento, G. Previtali, *Giotto e la sua bottega*, Milano, 1967, p. 31.

⁴⁵ B. Klesse, *Seidenstoffe in der Italienischen Malerei des XIV Jahrhunderts*, Bern, 1967, cat. n. 85, p. 209.

⁴⁶ Per la cronologia dei crocifissi giotteschi, Previtali, *Giotto e la sua bottega*, cit., pp. 71-72; 137-138; C. Volpe, *Sulla croce di San Felice in Piazza e la cronologia dei crocifissi*

La Cappella Velluti-Zati in Santa Croce

giotteschi, in *Giotto e il suo tempo*, Atti del Congresso Internazionale per la celebrazione del VII centenario della nascita di Giotto, Roma, 1971, pp. 253-263.

⁴⁷ Proto Pisani, Biondi, *La croce dipinta*, cit., p. 16.

⁴⁸ D. Wilkins, *Early Florentine frescoes in Santa Maria Novella*, in «The Art Quarterly», 3, 1978, pp. 141-174.

⁴⁹ Rinvio ad A. De Marchi in questo stesso fascicolo.

⁵⁰ Boskovits in *A Critical and Historical Corpus*, cit.

⁵¹ Offner in *A Critical and Historical Corpus*, cit., sez. III, vol. I, Firenze-New York, 1931, pp. 91-95. Ringrazio Andrea De Marchi per avermi fornito questo suggerimento, accolto anche da Miklós Boskovits (*Maestà monumentali su tavola tra XIII e XIV secolo. Funzione e posizione nello spazio sacro*, in «Arte cristiana», XCIX, 2011, 862, p. 30, nota 63).