

Decorazioni aniconiche trecentesche in Santa Croce.

Riflessioni sui motivi a finti marmi delle cappelle del transetto

Alice Parri

Finte specchiature marmoree con elaborati motivi geometrici che si configurano come un'originale alternativa fiorentina, anch'essa di evidente sapore antichizzante, delle decorazioni romane della scuola cosmatesca

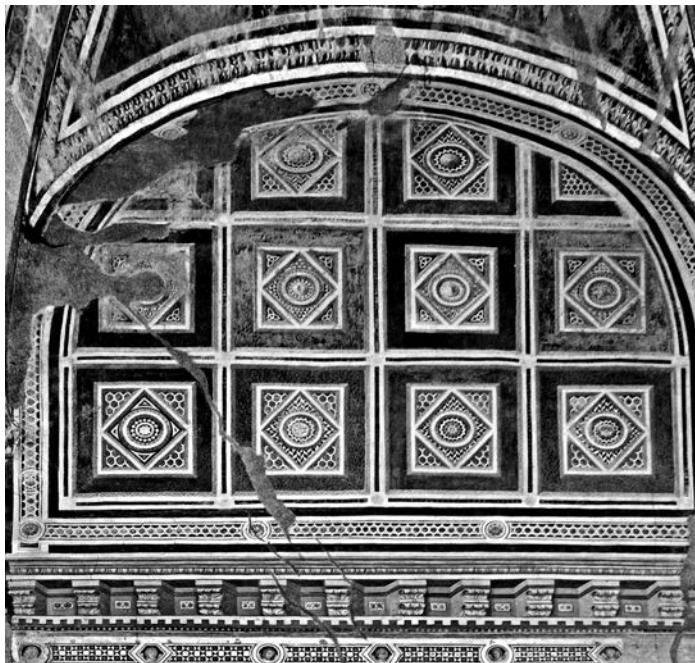
Il tema delle decorazioni aniconiche e ornamentali nella pittura parietale di epoca medievale è generalmente poco frequentato dagli studi¹. Scarsa è la bibliografia specifica e marginale è lo spazio dedicato nelle trattazioni dei grandi cicli affrescati. Ciò in parte è dovuto alla difficoltà di determinare cronologia e paternità delle partiture ornamentali, solitamente affidate alla bottega, in parte alla convinzione che queste siano zone più facilmente esposte all'usura e al continuo e disinvolto rifacimento, specie nelle zoccolature. Non meno diffusa è infine la discriminazione gerarchica tra scena e cornice, per cui di solito è proprio quest'ultima, semplice ornamento della figura, ad essere relegata al ruolo di elemento accessorio e, di fatto, marginale. Queste ragioni non giustificano lo scarso riguardo mostrato fin qui nei confronti di parte considerevole della figurazione parietale medievale, che costituisce il tessuto connettivo di ogni impresa pittorica e può fornire importanti indicazioni sulla progettualità d'insieme sottesa ad ogni ciclo murale, come ci ha insegnato, *in primis*, il laboratorio artistico assisi.

Le partiture ornamentali che qui interessano per le loro specifiche caratteristiche formali sono quelle a finti marmi dipinte in alcune cappelle del transetto di Santa Croce. Non tutte le pareti della zona terminale della basilica risultano infatti ricoperte di decorazioni ornamentali di tal genere e, tra quelle che lo sono, non tutte sono da giu-

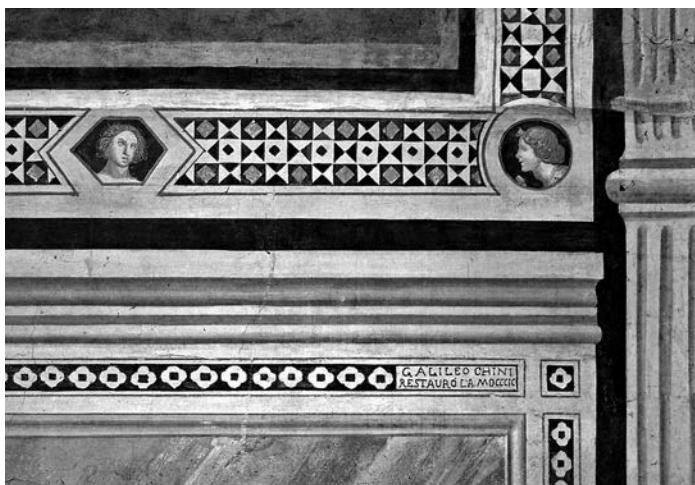
dicarsi di fattura antica: basti pensare alle cappelle Giugni e Tolosini-Spinelli, decorate a finte partiture marmoree a partire dalla seconda metà del XIX secolo in un eclettico stile neo-gotico². Per lo studio e l'inquadramento cronologico di queste peculiari ornamentazioni è dunque innanzitutto necessario distinguere quelle che sono le porzioni pittoriche medievali originali di ciascuna cappella e quelle che non lo sono, a causa di parziali perdite o consunzioni del tessuto pittorico, o di ridipinture e rifacimenti in stile.

Le cappelle che si prestano maggiormente a quest'analisi sono la Velluti-Zati e la Pulci-Berardi. La cappella di patronato della famiglia Velluti-Zati è affrescata nelle pareti laterali, a partire dall'alto, con tre file di specchi marmorei di colori alternati, verdi e rosa, di grande effetto illusionistico (fig. 1). All'interno di ciascuna lastra colorata si articolano cornici intagliate di marmo bianco, concentriche e di forme diverse: quella più esterna, di forma rettangolare, contiene al suo interno una cornice a losanga, la quale, a sua volta, racchiude una patera a disco. Negli spazi di risulta di queste cornici è possibile osservare un'incredibile varietà di motivi cosmateschi dipinti, mentre, al centro di ogni specchio, si collocano rosoni di fattura liscia o fitomorfa. Tutte le cornici intagliate in finto marmo sono scorciate e ombreggiate in modo tale da simulare il rilievo. Fanno da sostegno a quest'elaborata campitura marmorea dei modiglioni di ispirazione antica,

Decorazioni aniconiche trecentesche in Santa Croce



1. Bottega del Maestro della Santa Cecilia, motivi aniconici, Firenze, Santa Croce, cappella Velluti-Zati (foto G. Martellucci).



2. Motivi aniconici, particolare dei rifacimenti di Galileo Chini, Firenze, Santa Croce, cappella Velluti-Zati.

decorati a doppia foglia³. Sotto la decorazione a specchiature trovano spazio i due riquadri affrescati con la *Caduta degli angeli ribelli* e il *Miracolo sul monte Gargano*, in genere riferiti ad un anonimo Maestro della cappella Velluti⁴, e, ancora più in basso, una zoccolatura semplice a finti marmi, profilata in alto da una modanatura isolata. Questa porzione aniconica inferiore risulta visibilmente interessata dal lavoro di restauro portato a termine da Galileo Chini nel 1899⁵.

L'intervento “conservativo” del Chini, firmato e datato dall'artista sul margine superiore del basamento dipinto (fig. 2), ci porta a considerare con più attenzione il grado di originalità dell'intera decorazione della cappella. I documenti conservati nell'archivio dell'Opera di Santa Croce fanno infatti luce sull'affidamento dei lavori, che furono commissionati al pittore dall'Ufficio Regionale per la Conservazione dei Monumenti, ma non ci indicano con precisione la reale situa-

Decorazioni aniconiche trecentesche in Santa Croce

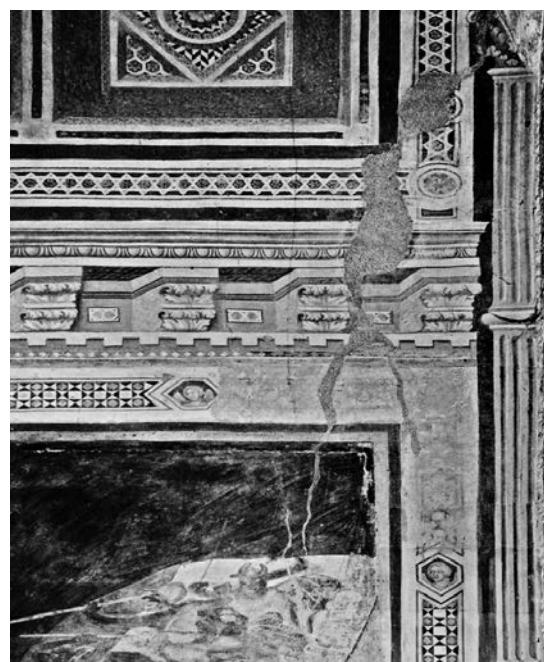
zione della cappella al momento del suo ripristino, né il progetto di nuova messa in opera e rior-dino pittorico⁶. Di sicuro il Chini intervenne ampiamente, oltre che sulla zoccolatura, anche sulle due scene figurate che, dopo esser state liberate dallo scialbo appostovi in epoca precedente, furono integrate nelle zone maggiormente lacunose e nelle cornici (figg. 3, 4)⁷. Più complesso è invece stabilire i possibili interventi del Chini sulle decorazioni aniconiche poste in alto, di difficile lettura dal basso, e che già Alessandro Conti nel 1972 giudicava brani pittorici ampiamente rifatti⁸.

La basilica di Santa Croce non era infatti estranea ai rifacimenti decorativi in stile: uno su tutti, quello compiuto da Gaetano Bianchi nel transetto della chiesa, nel 1851. Le ornamentazioni del Bianchi, documentate da alcune foto d'epoca e rimosse alla fine degli anni Cinquanta del Novecento grazie all'intervento filologico di Leonetto Tintori, erano tuttavia decorazioni di riempimento assai semplificate e perciò riconoscibilissime⁹. Come riconoscibili a prima vista sono i rifacimenti ottocenteschi a finti marmi delle cappelle Giugni e Tolosini-Spinelli e i motivi a stella dei sottarchi delle cappelle Bellandi e Ricasoli. Al contrario, alcune incisioni dell'intonaco e vari segni di ripartizioni geometriche, presenti sia nella parete destra sia nel sottarco d'ingresso della cappella Velluti-Zati, dove le linee battute disegnano l'asse dei rosonistellati, sembrano suggerire l'originalità compositiva di queste ornamentazioni (fig. 5). La conferma definitiva di quest'ipotesi ce la offrono finalmente i documenti redatti in occasione di un restauro ancora più recente (intrapreso nella cappella Velluti-Zati tra il 1976 e il 1979), conservati nell'Archivio dell'Opificio delle Pietre Dure, a Firenze. Il materiale fotografico prodotto durante questo restauro è infatti accompagnato da una breve ma significativa scheda conservativa, nella quale viene fatto preciso riferimento all'intervento di rifacimento del Chini che fu pesantemente integrativo nelle porzioni figurate (con ricostruzioni di parti mancanti e ridipintura di quelle abrase) e nel basamento (completamente rifatto ad affresco), ma meno incisivo nelle partiture marmoree. La relazione sottolinea inoltre come la parte decorativa in alto sia «condotta a buon fresco, mentre le due scene [sottostanti] sono condotte in maggior parte a secco, in particolar modo la scena rappresentante la Vittoria dell'Arcangelo Michele»¹⁰. Si parla di decorazioni «a buon fresco», poco ritoccate, dunque originali, e anch'esse genericamente datate, come le scene figurate del Maestro della cappella Velluti, al XIV secolo (figg. 6-8)¹¹.



3. G. Chini, ritocchi integrativi e ripassature della zoccolatura in finti marmi, Firenze, Santa Croce, cappella Velluti-Zati.

4. Bottega del Maestro della Santa Cecilia, cornice liberata dai rifacimenti integrativi di G. Chini col restauro del 1976-79, Firenze, Santa Croce.



Decorazioni aniconiche trecentesche in Santa Croce



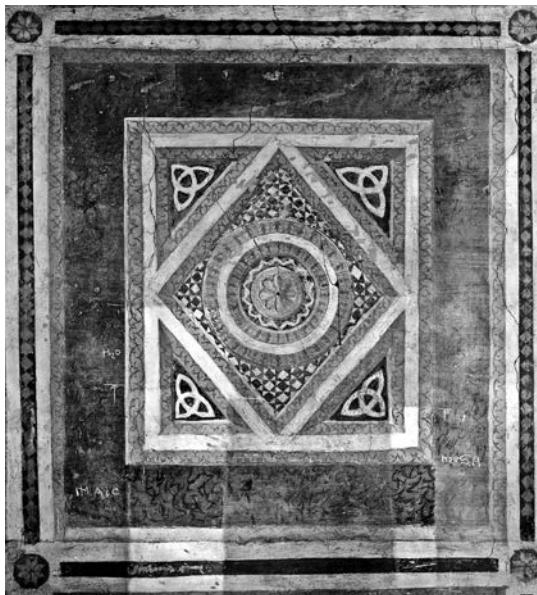
5. Bottega del Maestro della Santa Cecilia, motivi a stella, particolare delle linee battute che disegnano l'asse dei rosoni stellati, Firenze, Santa Croce, sottarco d'ingresso della cappella Velluti-Zati (foto G. Martellucci).

Tuttora di difficile datazione, anche se sicuramente originali, sono le decorazioni a finti marmi dell'altra cappella del transetto sinistro, la Pulci-Berardi, che presenta non pochi problemi stilistici e attributivi. L'impaginazione decorativa di questa cappella risulta infatti piuttosto simile a quella della cappella Velluti-Zati, prevedendo nella parte alta uno sviluppo dell'elemento marmoreo dipinto. In questo caso però la forma degli specchi

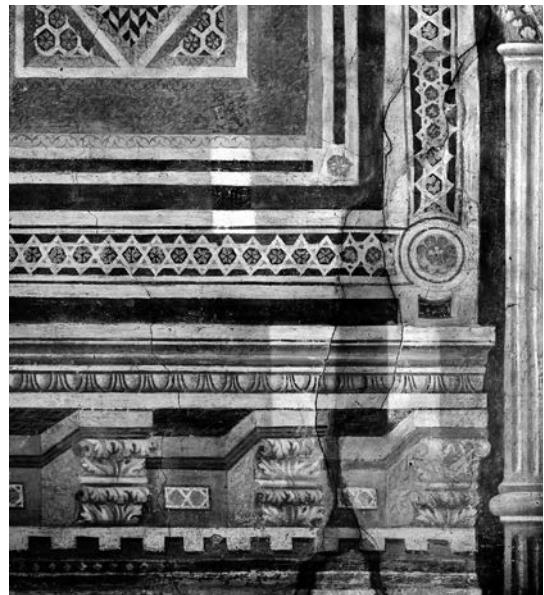
in marmo si differenzia sensibilmente, componendosi di quadrilobi mistilinei lisci, ai cui quattro angoli sono disposti piccoli inserti fogliacei e, al centro, sono inseriti rosoni di grande effetto plastico, ma del tutto privi del partito cosmatesco (fig. 9). Sulle pareti della cappella Pulci è ancora visibile il sovrapporsi di più strati pittorici, indizio di fasi di realizzazione successive della decorazione¹²; i finti marmi si trovano infatti sotto gli affreschi realizza-

6. Bottega del Maestro della Santa Cecilia, motivi a stella, prima del restauro del 1976-79, Firenze, Santa Croce, sottarco d'ingresso della cappella Velluti-Zati (foto OPD, Archivio restauri, GR 7235, n. 276910).



Decorazioni aniconiche trecentesche in Santa Croce

7. Bottega del Maestro della Santa Cecilia, saggi di pulitura su un pluteo dipinto in fase di restauro (1976-79), Firenze, Santa Croce, cappella Velluti-Zati (foto OPD, Archivio restauri, GR 7235, n. 276911).



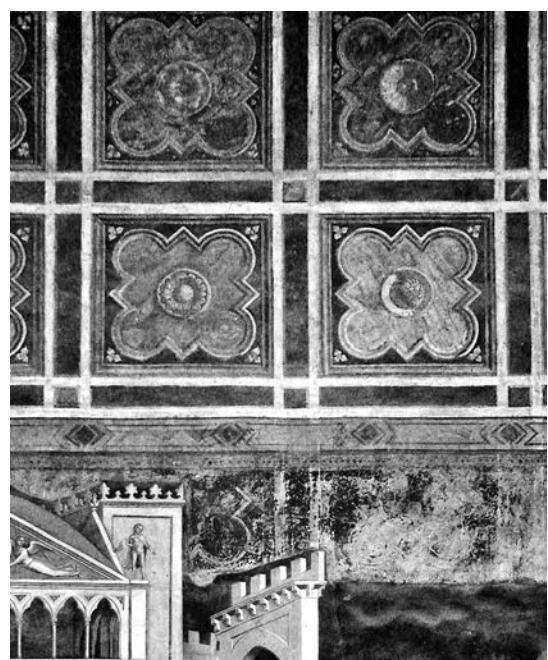
8. Bottega del Maestro della Santa Cecilia, saggi di pulitura su modiglioni e partiture marmoree (1976-79), Firenze, Santa Croce, cappella Velluti-Zati (foto OPD, Archivio restauri, GR 7235, n. 276912).

ti intorno al 1328 da Bernardo Daddi¹³. Quest'ultimo, una volta compiute le scene figurate e rifatti gli intonaci nelle parti alte delle sue architetture, ha poi ricoperto con azzurrine il fondo circostante, creando una cornice divisoria tra le sue scene e il partito aniconico soprastante. Col tempo, tuttavia, le zone dipinte a secco dal Daddi sono andate perdendo colore e hanno rivelato sempre più una quarta fascia di specchiature marmoree, appartenente all'antica decorazione aniconica presente nello strato sottostante¹⁴.

Secondo Walter Paatz, che tra i primi si è occupato dell'inquadramento cronologico di questi dipinti, lo strato aniconico dovrebbe datarsi (proprio per l'affinità con le partiture della cappella Velluti-Zati) intorno al primo decennio del Trecento e, in ogni caso, porsi con largo anticipo rispetto all'avvio dei lavori di rinnovamento del Daddi¹⁵. Tale datazione assai precoce non tiene conto di come l'evidente cesura tra partitura marmorea e affreschi del Daddi possa essere letta in modo diverso dalla semplice realizzazione a distanza delle due decorazioni¹⁶ e, allo stesso tempo, non considera fino in fondo gli stretti legami esistenti tra la cappella Pulci e la Velluti-Zati. Com'è noto, la terza (in ordine temporale) basilica di Santa Croce fu fondata nel 1295 e nel 1310 (data documentata del pagamento per un'ingente quantità di legname, riconducibile alle capriate del capocroce e del transetto, prime zone edificate

della chiesa) si pone generalmente il termine ultimo di edificazione della zona presbiteriale¹⁷. Data per assodata questa cronologia, si ritiene ormai comunemente che la prima decorazione pittorica

9. Bottega del Maestro della Santa Cecilia, motivi aniconici, Firenze, Santa Croce, cappella Pulci-Berardi (foto G. Martellucci).



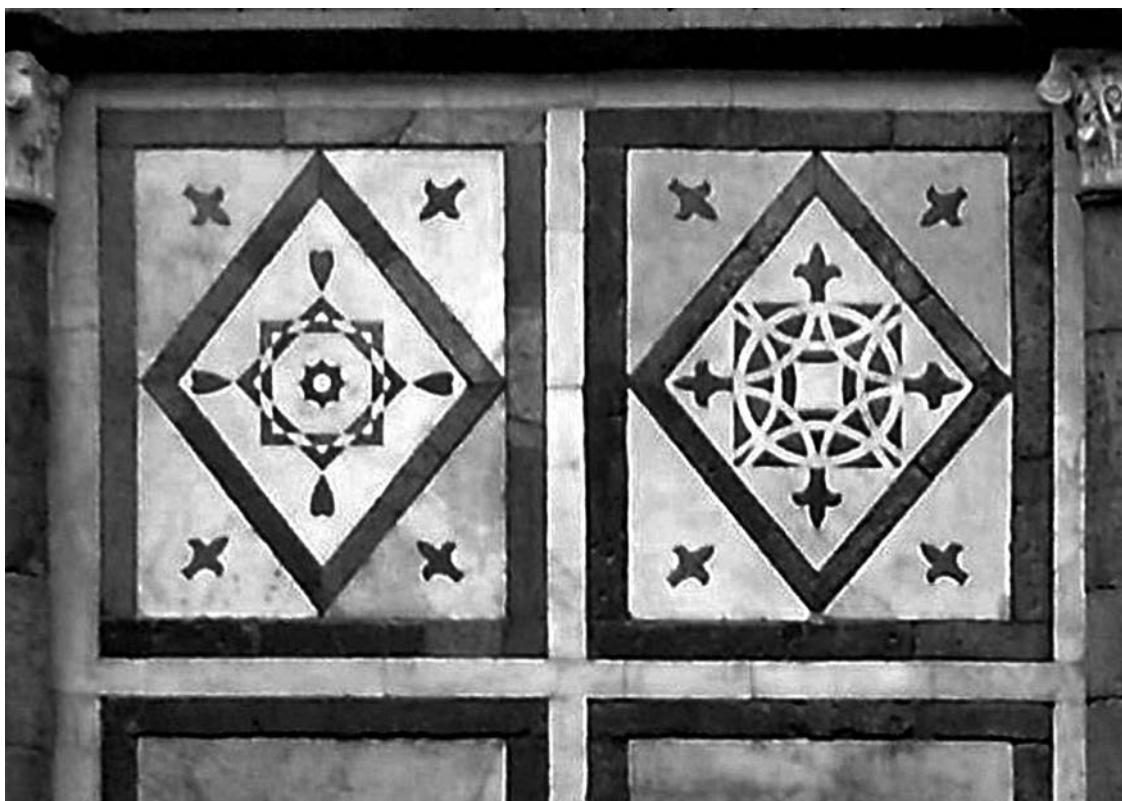
Decorazioni aniconiche trecentesche in Santa Croce

del transetto abbia preso avvio dalla cappella Velluti-Zati, proprio a partire dal secondo decennio del XIV secolo, per spostarsi in un breve lasso temporale dal braccio destro a quello sinistro¹⁸. Un'ipotesi tuttora accreditata, ma da valutare con attenzione, vede quindi le pareti del transetto completamente affrescate in un primo momento dai frati francescani con semplici motivi aniconici, nell'intento di garantire alla basilica un certo decoro in attesa dell'assegnazione dei patronati delle cappelle¹⁹. L'ipotesi è molto interessante, ma non convince del tutto. Se così fosse, infatti, non sarebbe errato collocare, come è stato fatto, le decorazioni a finti marmi delle cappelle Velluti-Zati e Pulci-Berardi in una fase precoce dell'ornamentazione di Santa Croce²⁰. Non sembra però plausibile che decorazioni così complesse e stilisticamente elaborate come quelle appena viste potessero essere state commissionate, come ritiene Gardner, intorno agli anni 1310-1315 in via «transitoria» dai frati, già consapevoli della loro futura ridipintura da parte dei nuovi patroni delle cappelle. Con più probabilità dunque saranno stati i singoli detentori di patronato a promuovere l'in-

terrealizzazione delle campagne decorative delle loro cappelle private e, dunque, a progettare in esse un'alternanza tra partito aniconico e scena figurata.

Nel caso della cappella Velluti-Zati l'incarico di realizzare tali ornamentazioni a finti marmi potrebbe dunque conferirsi alla famiglia Zati, prima patrona della cappella, che potrebbe aver dato inizio alla decorazione aniconica «a buon fresco» delle pareti, nelle quali avrebbe fatto dipingere anche il proprio stemma, prevedendo l'inserimento nella porzione centrale di alcune scene figurate. Queste ultime però con tutta probabilità sarebbero state realizzate «in maggior parte a secco» solo successivamente dalla famiglia Velluti che, in una data ancora imprecisata, subentrò agli Zati. La *Cronica domestica* di Donato Velluti fa riferimento ad alcuni lavori compiuti nella cappella per volontà di Gemma Pulci (vedova di Filippo Velluti) dopo il 1321, a seguito cioè della morte del proprio figlio Alessandro²¹. Dalla memoria di Donato Velluti si apprende però allo stesso tempo che la cappella era stata «cominciata per altri», fatto che avva-

10. Firenze, San Salvatore al Vescovo, particolare della decorazione della facciata.



Decorazioni aniconiche trecentesche in Santa Croce

lora l'ipotesi di una campagna decorativa intrapresa dagli Zati, entro il secondo decennio del Trecento, e portata a compimento successivamente dalla famiglia Velluti, che commissionò i lavori a partire dal 1321. La cappella Zati-Velluti fu dunque dipinta tra il secondo e il terzo decennio del Trecento, datazione che è sostenuta, oltre che dalla testimonianza della *Cronica*, anche da alcuni particolari pittorici ornamentali come le finte colonne «a libro» poste agli angoli della cappella, che dipendono chiaramente da un progetto giottesco rispecchiato nelle vicine cappelle Peruzzi e Bardi²².

Le famiglie Zati e Velluti dovevano essere in qualche misura legate tra loro, vista la volontà dei Velluti di mantenere all'interno della cappella lo stemma della famiglia alla quale erano succeduti e della quale sembravano voler conservare la memoria storica²³. Se dunque è vero che l'apparato decorativo della cappella al momento del passaggio di proprietà non fu ripristinato ma, casomai, condotto a compimento secondo un'idea di permanenza e continuità col passato, è forse possibile, vista anche la prossimità cronologica tra l'avvio della presunta decorazione degli Zati e l'inizio dei lavori di Gemma Velluti, che quest'ultima abbia affidato il completamento delle decorazioni alle stesse maestranze utilizzate dagli Zati. L'incognita risiede dunque nel determinare a quali maestri risalgano le partiture a finti marmi e quali possano esserne stati i modelli ispiratori.

Senz'altro, un ruolo importante nella ricezione ed elaborazione due-trecentesca in pittura di tali motivi lo hanno giocato i loro precedenti scultorei romanici e la tradizione cosmatesca, che vantava un repertorio sovrabbondante di motivi decorativi. La riproduzione di finti parati in marmo non può infatti dissociarsi dalla diffusa presenza sul territorio toscano, e nella stessa Firenze, di incrostazioni a veri marmi che possono aver direttamente influenzato la produzione pittorica di area fiorentina: come nel complesso di San Miniato al Monte, nelle facciate della Badia Fiesolana e di San Salvatore al Vescovo (fig. 10) o infine nel «bel San Giovanni» fiorentino. All'interno del ricco repertorio ornamentale del battistero di Firenze già troviamo infatti una significativa testimonianza del precoce passaggio da una decorazione marmorea a veri commessi in pietra dura (visibile nei rivestimenti esterni ed interni delle pareti, nella pavimentazione musiva, ecc.) ad una resa illusionistica delle superfici, evidente nelle pareti interne delle celle dei matronei, dov'è possibile osservare una decorazione a specchiature bicrome (databili intorno



11. Firenze, battistero di San Giovanni, decorazione a finte specchiature di un matroneo.

alla metà del XIII secolo) che simulano chiaramente un vivace e variegato partito marmoreo (fig. 11)²⁴.

Un esempio di come questi elementi fossero considerati ancora importanti all'inizio del XIV secolo, se non più in funzione liturgica almeno in funzione ornamentale, può considerarsi il riutilizzo nella Basilica Inferiore di Assisi di alcuni plutei derivati dalla demolizione della recinzione presbiteriale, i quali, addossati alle pareti della cappella della Maddalena, non solo non furono rimossi dalla loro nuova postazione ma rimasero in bella vista influenzando probabilmente con la loro presenza l'organizzazione distributiva e la tipologia decorativa delle scene giottesche²⁵. Il modello assisiate fu certamente precursore nella formulazione di nuovi motivi formali e spaziali come, allo stesso tempo, nella ripresa ed elaborazione della tradizione passata, anche se, rispetto a Firenze, questa appare fortemente legata ai motivi cosmateschi d'influenza propriamente

Decorazioni aniconiche trecentesche in Santa Croce

romana. Evidenti, in questo senso, sono le ricchissime ornamentazioni realizzate a partire dalla fine del XIII secolo nel transetto settentrionale della Basilica Inferiore di Assisi, che fanno da cornice ad un'Annunciazione della bottega di Giotto²⁶. Specchiature in parte assimilabili a quelle della cappella Velluti-Zati, ma che tuttavia riflettono nell'uso di nicchie con busti e negli splendenti ornati un gusto mutuato tanto dalle antichità romane quanto dai preziosismi bizantini (fig. 12).

Negli stessi anni in cui inizia a progettarsi, o prende avvio, la prima ornamentazione pittorica della basilica fiorentina di Santa Croce, molti sono gli artisti attivi nel cantiere di Assisi che si confrontano in vario modo con la decorazione aniconica. Per primo lo stesso Giotto che, nello spazio asimmetrico di controfacciata della già citata cappella della Maddalena (1307-1308), dà vita ad un'interessante compartizione a *crustae* marmoree colorate disposte in modo tale da non interrompere la continuità delle scene figurate (fig. 13). Il motivo a specchi rettangolari utilizzato da Giotto per questa cappella, già elaborato per la zoccolatura degli Scrovegni a Padova, verrà ancora ripreso dall'artista per il basamento a zoccolo, oggi fortemente deteriorato, della cap-

pella Peruzzi di Santa Croce. Ad imitare Giotto in quest'uso del motivo aniconico sarà, qualche anno più tardi, Simone Martini (1316-1317) nella controfacciata della cappella di San Martino e nel braccio destro del transetto della Basilica Inferiore di Assisi, mentre Pietro Lorenzetti (1315-1319 ca.) utilizzerà per il braccio sinistro dello stesso transetto una zoccolatura a motivi geometrici piatti. Ancora, nella sacrestia inferiore della basilica d'Assisi si dispiega un programma omogeneo di decorazioni a finti marmi colorati costituito da un'alternanza di croci lobate, specchiature quadrangolari di ispirazione giottesca e colonne tortili. Questo organico, seppure frammentario, apparato decorativo fa da cornice ad una *Madonna col Bambino in trono*, opera tra le prime del Maestro di Figline, ambientata in uno scenografico impianto di forte ascendenza simoniana, collocabile cronologicamente intorno al 1317²⁷.

Il «modello Assisi» non può dunque non aver influenzato l'apparato decorativo della basilica fiorentina di Santa Croce, stimolando la ripresa e la rilettura di antichi esempi di figurazione aniconica presenti sul territorio toscano, ma in modo del tutto originale. Anche in confronto con i marmi dipinti di basiliche fiorentine coeve



12. Bottega di Giotto, motivi ornamentali, Assisi, Basilica Inferiore, transetto settentrionale.

Decorazioni aniconiche trecentesche in Santa Croce

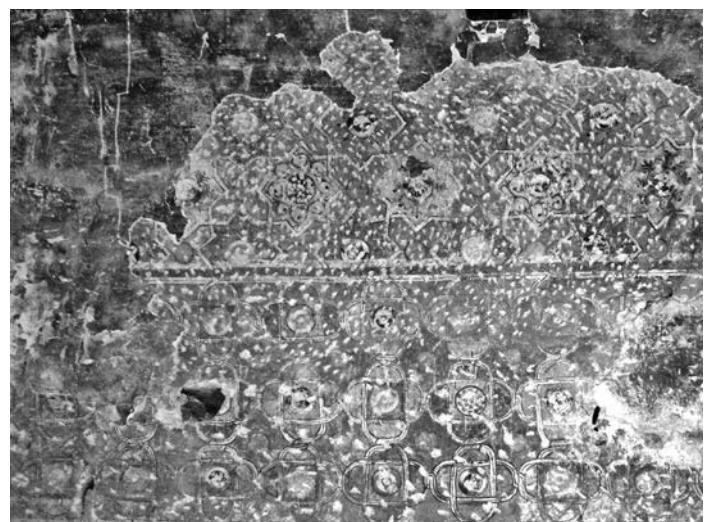
13. Giotto, cappella della Maddalena, Assisi,
Basilica Inferiore.



o di poco successive, le partiture marmoree delle cappelle Velluti-Zati e Pulci-Berardi si distinguono infatti in modo evidente per un'inconsueta plasticità e ricchezza decorativa. Precedenti ad esse sono, ad esempio, gli specchi marmorei a campiture piatte realizzati alla fine del XIII secolo da Corso di Buono nell'arco trionfale della

chiesa di San Lorenzo a Signa²⁸. Di datazione ancora incerta, ma collocabile indicativamente tra la fine del Duecento e il primo decennio del secolo seguente, sono gli affreschi del corridoio di accesso alla sacrestia della chiesa d'Ognissanti²⁹: grandi conci quadrangolari in mattone posti su sfondo chiaro e scorciati in modo tale da pro-

14. Decorazioni a finti tendaggi, Sant'Agostino di Nicosia, Calci (Pisa), aula capitolare.



Decorazioni aniconiche trecentesche in Santa Croce

durre un illusionistico gioco di pieni e vuoti. D'ambito proto-orcagnesco e databili intorno agli anni Quaranta del Trecento sono infine le grandi lastre marmoree colorate della zona absidale della chiesetta di San Remigio³⁰. Termini di paragone importanti per la valutazione dei finti marmi di Santa Croce sono anche le decorazioni ornamentali degli edifici pubblici e privati a partire dai primi decenni del Trecento: dai motivi illusionistico-geometrici di Palazzo Davanzati, ai lacerti murali scampati alla demolizione del centro storico di Firenze³¹. In questi brani pittorici osserviamo come il motivo della formella marmorea sia spesso associato a quello del panneggio o del tendaggio appeso. L'alternanza del velario alle *crustae* marmoree era difatti tipica nell'ornamentazione di edifici civili e religiosi della seconda metà del Duecento, come ci testimoniano le decorazioni ducchesche visibili sotto gli affreschi di Dalmasio nella cappella Bardi di Vernio in Santa Maria Novella a Firenze, caratterizzate in basso dall'uso di un modulo stellare di larga fortuna³² (fig. 14), sormontato da un'inconosciuta finta architettura composta da colonnati ed edicole ospitanti figure di santi³³.

Tuttavia, nessuna delle decorazioni ricordate sembra pienamente assimilabile a quelle di Santa Croce, che si caratterizzano per una precisa e in certi punti scrupolosa ripresa di motivi mutuati dalla scultura romanica di ambito tipicamente fiorentino. Uno dei modelli di partenza per i marmi delle cappelle Velluti-Zati e Pulci-Berardi è infatti la transenna di marmo della basilica di San Miniato al Monte. A dimostrazione di ciò basta prendere in esame il motivo a stella presente nel sottarco di accesso della cappella Velluti-Zati (fig. 15). La stella a otto punte, differenziandosi da tutte quelle ornamentazioni che presentano una concatenazione ininterrotta del motivo geometrico, è riprodotta in una sequenza di figure isolate e ben rilevate, trattate insomma come veri e propri partiti scultorei, che trovano una corrispondenza, sorprendentemente puntuale, in alcuni rilievi della recinzione presbiteriale di San Miniato (fig. 16). Solo in questa chiesa è infatti possibile trovare dei plutei marmorei con stelle ad otto punte, non rintracciabili, ad esempio, nei marmi romanici di ambito pisano o pistoiese³⁴. La stessa trasposizione in pittura di motivi tratti dalla decorazione scultorea sanminiatese è verificabile negli specchi polilobati della cappella Pulci-Berardi i cui rosoni intarsiati, descritti con incredibile acribia nella resa dei particolari (fig. 9), coincidono perfettamente con alcuni degli elementi plasticci ancora appartenenti alla transenna di San Miniato al Monte (fig. 17).

Le ragioni di tale scelta da parte delle maestranze coinvolte in queste imprese decorative non possono dunque che ricondursi alla volontà esplicita di una rivisitazione in pittura di motivi considerati «antichi». Come Giotto ad Assisi e Padova aveva ripristinato il primato dell'antico, rielaborandolo sulla scorta del mondo romano, così le maestranze impegnate nelle ornamentazioni aniconiche di Santa Croce tentarono di impadronirsi di ciò che poteva evocare maggiormente l'idea dell'antichità, ma volgendo il loro sguardo alla Firenze del proprio tempo, recuperando sul territorio ciò che vi era di più prossimo all'«antico»: e lo trovarono appunto nella scultura romanica fiorentina.

Il fatto che sia la cappella Velluti-Zati sia la Pulci-Berardi riproducano motivi aniconici, reperiti da un medesimo repertorio scultoreo di derivazione tipicamente fiorentina, ci porta a considerare l'eventualità d'una stessa maestranza impegnata, nello stesso torno di anni, nella realizzazione delle decorazioni a finti marmi di entrambe le cappelle del transetto³⁵. Già Gardner notava come tra i motivi delle due cappelle ci fosse una certa analogia di composizione ma, allo stesso tempo, affermava che le diverse forme dei plutei marmorei erano da attribuire a momenti distinti di realizzazione della decorazione³⁶. Al contrario, entrambe le partiture, come abbiamo visto, sembrano prendere vita da modelli di riferimento comuni.

A partire dunque da queste considerazioni, e osservando, come già aveva fatto Gardner, come le decorazioni marmoree della cappella Velluti-Zati possano attribuirsi allo stesso ignoto artista che ha affrescato le scene figurate dell'omonima cappella, siamo ora in grado di specificare meglio il profilo di questo artefice, aggiungendovi quelle caratteristiche peculiari appena emerse dall'analisi dei finti marmi dipinti che gli competono. Per prima cosa, egli sembra appartenere all'ambito fiorentino o essere fortemente influenzato da una determinata e «arcaica» produzione artistica locale; in seconda battuta, egli risulta dotato di una peculiare vena decorativa e di una tendenza alla raffigurazione dettagliata delle superfici. Si tratta dunque di un maestro che, pur risentendo dell'influsso giottesco (riconoscibile in molti particolari ornamentali, come nel serto fogliaceo culminante sopra la vetrata della cappella Velluti-Zati in un putto alato³⁷, oppure nell'uso sperimentale del motivo della colonnina angolare sormontata da capitello plastico), si presenta come personalità autonoma, arcaizzante e colta ad un tempo (nel momento in cui fa del suo ornato il tributo più letterale agli intarsi romanici fiorentini), volontaria-

Decorazioni aniconiche trecentesche in Santa Croce



15. Bottega del Maestro della Santa Cecilia, motivo a stella, Firenze, Santa Croce, sottarco d'ingresso della cappella Velluti-Zati (foto G. Martellucci).



16. Motivo a stella, particolare di un pluteo della transenna presbiteriale, Firenze, San Miniato al Monte.



17. Pluteo marmoreo della transenna presbiteriale, Firenze, San Miniato al Monte.

mente legata a una pittura di stampo proto-giottesco e che potremmo collegare al cosiddetto Maestro della Santa Cecilia. All'operato di questo pittore i plutei aniconici delle cappelle Pulci-Berardi e Velluti-Zati sembrano infatti richiamarsi per quel felice connubio di minimalismo e preziosità che, nel penultimo pannello del dossale eponimo

del Maestro, caratterizza ad esempio il bellissimo rosone marmoreo intagliato che fa da elegante sfondo alla scena di *Santa Cecilia ricevuta dal prefetto Almachio*³⁸.

Alice Parri
Scuola Normale Superiore,
Pisa

NOTE

¹ Cfr. F. Pasut, *Ornamental painting in Italy (1250-1310): an illustrated index*, Firenze, 2003; e, per l'età rinascimentale, A. Ducci, *Al di là della figura: recuperi e innovazioni nella decorazione aniconica*, in *Storia delle arti in Toscana, Il Quattrocento*, a cura di G. Dalli Regoli, R.P. Ciardi, Firenze, 2002, pp. 89-110. Un repertorio di immagini raffiguranti anche zoccolature dipinte è in E. Boosook, *The mural painters of Tuscany from Cimabue to Andrea del Sarto*, Oxford, 1980.

² Sulle cappelle Giugni e Tolosini-Spinelli si veda I. Lapi Ballerini, *Due episodi romantici in Santa Croce: le cappelle di Sant'Antonio da Padova e dell'Immacolata Concezione*, in *Santa Croce nell'800*, Firenze, 1986, pp. 177-202. Queste due cappelle, insieme alle Bardì e Peruzzi, sono le uniche che la tradizione storiografica attribuisce al lavoro di Giotto. Dietro a quest'impresa decorativa in stile sembra dunque possa scorgersi un organico progetto di rievocazione della memoria antica.

³ Cfr. J. Rebold Benton, *Antique survival and revival in the Middle Ages: Architectural framing in late Duecento Murals*, in *«Arte Medievale»*, VII, 1993, 1, pp. 129-145.

⁴ R. Offner, *The painters of the miniaturist tendency*, in *A Critical and Historical Corpus of Florentine painting*, under the dir. of M. Boskovits, III, vol. IX, Firenze-New York, 1984, pp. 21-26, 157-159; J. Gardner, *The Early Decoration of Santa Croce in Florence*, in *«The Burlington Magazine»*, 113, 1971, pp. 391-393.

⁵ Sull'opera giovanile del Chini «restauratore» si veda 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. Notizie dell'intervento giungono anche dalle cronache dell'epoca: «In chie-

sa è terminato il restauro degli affreschi scoperti nella cappella degli Zati», in *«Arte e Storia»*, XVIII, 1899, 21-22, pp. 143-144. L'uso del temine «scoperti» fa supporre che, poco prima dell'intervento del Chini, la cappella fosse stata sottoposta ad un descialbo dell'antico intonaco che ricopriva le pareti dipinte. Nella scopritura gli affreschi hanno subito varie perdite di colore, specialmente nelle parti a secco.

⁶ Cfr. Archivio dell'Opera di Santa Croce (d'ora in poi AOSC), Verbalia adunanza, corda 58, 3 maggio 1899.

⁷ Oltre ad A. Guidotti, *Le arti a Santa Croce nell'800. Temi ed episodi dell'archivio dell'Opera*, in *Santa Croce nell'800*, cit., p. 229, e a Roani, *Galileo e Dario Chini*, cit., p. 106, si veda AOSC, corda 69, filza X, ins. 2: Lettera dell'Ufficio Regionale al Presidente dell'Opera di Santa Croce, che fa da accompagnamento a una perizia di Domenico Fiscali sul restauro di un trittico del XIV secolo con *Madonna col Bambino, Giobbe profeta e Gregorio Papa*, 11 luglio 1899: «il trittico, che trovasi attualmente in una stanza attigua alla sacrestia] verrebbe destinato alla Cappella Zati-Morelli nella quale è stata di recente ripristinata la antica decorazione policroma delle pareti e delle volte». Sull'opera di Nardo di Cione, ora nel Museo dell'Opera di Santa Croce, cfr. A. Tartuferi, F. Bettini, in *Angeli, santi e demoni: otto capolavori restaurati. Santa Croce quaranta anni dopo (1966-2006)*, a cura di M. Ciatti, C. Frosinini e C. Rossi Scarzanella, Firenze, 2006, pp. 37, 44n, 111-118. Il lavoro di riordino del Chini non si limitò evidentemente alla sola cappella Velluti-Zati, ma si estese anche alla vicina sacrestia, peraltro ridipinta da Gaetano Bianchi solo pochi anni prima. Cfr. AOSC, corda 147, mandato d'uscita n. 68, 31 dicembre 1899: «Il Camarlingo [...] pagherà Sig. Galileo Chini sono di lire quattrocentoventi per quota spettante messa in opera sui lavori di pittore fatti nella Cappella Zati e in sagrestia. Concorso coll'Ufficio Regionale lire 430,00».

Decorazioni aniconiche trecentesche in Santa Croce

⁸ A. Conti, *Pittori in Santa Croce: 1295-1341*, in «Annali della Scuola Normale Superiore di Pisa», ser. III, 1, 1972, pp. 247-263.

⁹ Sui restauri integrativi del Bianchi cfr. F. Baldry, *Arte, restauro e erudizione tra pubblico e privato. Note sul pittore-restauratore Gaetano Bianchi*, in «Bollettino della Accademia degli Euteleti», 65, 1998, pp. 109-153.

¹⁰ Opificio delle Pietre Dure (d'ora in poi OPD), Archivio restauri, G.R. 7235, faldone n. 265 (I), nn. 276910-276914, 2809-2811. Restauratori: Botticelli, Giovannoni, Cremeri, Bandini. L'abbaglio del Conti è forse dovuto al fatto che il restauro della cappella prese avvio solo quattro anni dopo la pubblicazione del suo articolo.

¹¹ In occasione di questo restauro alcune integrazioni di Chini furono rimosse, lasciando a vista la lacuna, o sostituite con astrazione cromatica. Si vedano ad esempio le lacune a vista della cornice in alto a destra della *Caduta degli angeli ribelli*, in corrispondenza di alcune antiche lesioni murarie ora tornate in luce (fig. 4). Cfr. OPD, Archivio restauri, G.R. 7235, faldone n. 265 (I), n. 276958; n. 266 (II), n. 4138.

¹² Cfr. E. Paatz, *Die Kirchen von Florenz. Ein Kunstgeschichtliches Handbuch*, Frankfurt am Main, 1940-1956, vol. I, pp. 546-547, 574-575, 634n-635n, 665n (con precedente bibliografia); Conti, *Pittori in Santa Croce*, cit., pp. 247-263; R. Offner, *The works of Bernardo Daddi*, in *A Critical and Historical Corpus of Florentine paintings*, under the dir. of M. Boskovits, E. Neri Lusanna, sez. III, vol. III, Firenze, 1989, pp. 19, 122-132, 137; E. Giurescu, *Trecento family chapels in Santa Maria Novella and Santa Croce: architecture, patronage and competition*, New York University Diss., New York, 1997, pp. 59-61.

¹³ Cfr. Offner, *The works of Bernardo Daddi*, cit., pp. 17-19, 110-121.

¹⁴ Il grado di scoprimento della prima decorazione aniconica deve in parte attribuirsi anche al restauro degli affreschi del Daddi compiuto alla fine degli anni Trenta del Novecento, del quale conosciamo pochissimo. Cfr. L. Coletti, *La mostra giottesca*, in «Bollettino d'Arte», XXXI, 1937-1938, p. 70.

¹⁵ Cfr. Paatz, *Die Kirchen von Florenz*, cit., p. 574.

¹⁶ Sulla questione si veda il saggio di A. De Marchi in questo stesso fascicolo.

¹⁷ F. Carbonai, G. Gaggio, M. Salmi, *Santa Croce. Interpretazione attraverso le indagini metriche e documentarie*, 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.

¹⁸ Gardner, *The Early Decoration of Santa Croce*, cit., pp. 391-393.

¹⁹ E. Neri Lusanna, *La pittura del Trecento in Santa Croce, in Alla scoperta delle chiese di Firenze*, 3. Santa Croce, a cura di T. Verdon, Firenze, 2004, p. 42.

²⁰ Così fa Gardner, *The Early Decoration of Santa Croce*, cit., pp. 391-393.

²¹ *La Cronica domestica di messer Donato Velluti, scritta fra il 1367 e il 1370*, a cura di I. Del Lungo e G. Volpi, Firenze, 1914, pp. 104-106; anche in A. Ladis, *The Velluti Chapel in Santa Croce, Florence*, in «Apollo», 120, 1984, 272, pp. 238-245.

²² Cfr. A. De Marchi, *Partimenti assisiati: il Maestro di Figline e la sua bottega*, in *Medioevo: le officine*, Atti del Convegno di Storia dell'arte medievale, a cura di A.C. Quintavalle, Parma, 2010, pp. 19-20.

²³ Cfr. Giurescu, *Trecento family chapels*, cit., p. 44.

²⁴ Mirabilia Italiae. Il Battistero di San Giovanni a Firenze, a cura di A. Paolucci, Modena, 1994, vol. II, pp. 336-337, 352-353, 377, 382, 384-385.

²⁵ Cfr. I. Hueck, *Der Lettner der Unterkirche von San Fran-*

cesco in Assisi, in «Mitteilungen des Kunsthistorischen Institutes in Florenz», XXVIII, 1984, 2, pp. 173-202; S. Romano, in *Pittura murale in Italia. Dal tardo Duecento ai primi del Quattrocento*, a cura di M. Gregori, Bergamo, 1995, pp. 34-35. Si veda ora De Marchi, *Partimenti assisiati*, cit., pp. 18-19.

²⁶ Cfr. *Mirabilia Italiae. La Basilica di San Francesco ad Assisi*, cit., vol. I, pp. 164-171, vol. II, pp. 421, 430 (nn. 1122-1123, 1211-1212), vol. 3, pp. 570-571.

²⁷ Si veda la ricostruzione di De Marchi, *Partimenti assisiati*, cit., pp. 18-19.

²⁸ A. Tartuferi, in *Pittura murale in Italia, dal tardo Duecento ai primi del Quattrocento*, a cura di M. Gregori, Bergamo, 1995, pp. 47-48.

²⁹ Ivi, pp. 48-49; A. Giusti, in *Le chiese di Firenze*, Roma, 1992, p. 63. Secondo Andrea De Marchi gli affreschi sono riferibili a Pacino di Bonaguida, sulla base del confronto con il *Lignum Vitae* della Galleria dell'Accademia.

³⁰ M. Bandini, *La chiesa di San Remigio a Firenze e la sua decorazione pittorica tra XIV e XV secolo*, in «Arte cristiana», 98, 2010, pp. 173-182.

³¹ Cfr. *Il centro di Firenze restituito. Affreschi e frammenti lapidei nel Museo di San Marco*, a cura di M. Sframeli, Firenze, 1989, pp. 177, 213, 248, 302. Cfr. anche M. Trachtenberg, *A Fragment of the Original Fresco Decoration of the Palazzo Vecchio. Giotto-Taddeo Gaddi Workshop or Circe, ca. 1315/18*, in *Reibungspunkte: Ordnung und Umbruch in Architektur und Kunst*, Petersberg, 2008, pp. 287-292.

³² Questa tipologia di decorazione geometrica, abbandonata a Firenze nei primi decenni del Trecento, avrà un suo più duraturo sviluppo in altri centri toscani. Un esempio interessante è la sua ripresa nell'aula capitolare del convento di Nicosaia a Calci (Pisa), intitolato a Sant'Agostino, edificato alla fine del XIII secolo.

³³ Cfr. J.H. Stubblebine, *Cimabue and Duccio in Santa Maria Novella*, in «Pantheon», 31, 1973, pp. 15-21; L. Bellosi, *Il percorso di Duccio, in Duccio: alle origini della pittura senese*, catalogo della mostra (Siena, 2003), a cura di A. Bagnoli, R. Bartalini e L. Bellosi, Cinisello Balsamo (Mi), 2003, in part. pp. 104-109.

³⁴ Un lavoro di ricognizione e analisi dei marmi romanici fiorentini è stato compiuto di recente da Nicoletta Matteuzzi, *Tarsie marmoree fiorentine del XII secolo. Catalogo, fonti iconografiche e nuove proposte*, tesi di laurea, Università di Firenze, relatore prof. G. Tigler, a.a. 2007-2008. Sulle decorazioni romane si veda A. Garzelli, *Modelli di strutture di arredo nelle chiese della Toscana prima e dopo il Duecento*, in *Medioevo: i modelli*, a cura di A.C. Quintavalle, Milano, 2002, e G. Tigler, *Toscana romantica*, Milano, 2007 (con precedente bibliografia).

³⁵ Da non sottovalutare è anche l'eventualità di un legame di committenza tra l'incarico degli affreschi della cappella Velluti-Zati e la prima decorazione aniconica della cappella Pulci-Berardi rintracciabile nell'appartenenza originaria di Gemma Velluti alla famiglia Pulci (figlia di Scolao de' Pulci). Cfr. *La cronica domestica*, cit., p. 104.

³⁶ Gardner, *The Early Decoration of Santa Croce*, cit., p. 392.

³⁷ Cfr. R. Meoli Toulmin, *L'ornamento nella pittura di Giotto con particolare riferimento alla Cappella degli Scrovegni*, in *Giotto e il suo tempo*, Atti del convegno Assisi, Padova, Firenze, 1967, Roma, 1971, pp. 177-189.

³⁸ R. Offner, *The fourteenth century. The school of the St. Cecilia Master*, in *A Critical and Historical Corpus of Florentine painting*, a cura di M. Boskovits, sez. III, vol. I, pp. 24-27, pl. V.