

# Santa Croce *ecclesia laicorum*: 1383-1400

Giovanni Giura

*Dai frammenti di affreschi della fine del Trecento, conservati nelle prime campate della basilica, la ricostruzione di programmi decorativi vasti e articolati per l'aula dei laici e del ruolo di committenti finora trascurati*

L'edificazione delle navate della basilica di Santa Croce a Firenze, che era stata cominciata dall'incrocio con il transetto, subì quasi certamente un'interruzione all'altezza del valico tra la quarta e la terza campata. La prima parte doveva essere terminata verso la fine del quarto decennio del Trecento, come mostra la data 1341 sulla seconda capriata della quinta campata; la seconda porzione, che comprendeva le tre campate occidentali, entro quel 1383 che si legge sulla capriata centrale della terza<sup>1</sup>. La decorazione parietale delle navate laterali conferma quest'ipotesi in quanto si registra un salto cronologico notevole tra gli affreschi della zona del coro e del tramezzo (compreso il grande ciclo dell'Orcagna), che furono realizzati tra gli anni Trenta e Quaranta, e quelli delle campate occidentali, databili tra il 1383 e la fine del secolo<sup>2</sup>. Nonostante questa pausa l'effetto d'insieme doveva essere omogeneo, grazie soprattutto alle cornici che inquadravano gli affreschi per tutta la lunghezza delle navate: l'articolazione in listelli dentellati, modiglioni scorciati e moduli con girali vegetali costituiva una costante, a dispetto dell'esecuzione in epoche diverse da parte di pittori diversi, che dovettero adeguarsi a questo sistema unitario.

## LA MAESTÀ PRETASINI

Faceva parte della decorazione della seconda fase l'affresco con la *Madonna col Bambino, santi*

e *donatore*, staccato dal vano del secondo altare a destra e oggi conservato nella scarsella della cappella Cerchi<sup>3</sup>. L'opera (figg. 1, 2), da tempo attribuita a Francesco di Michele, *alias* Maestro di San Martino a Mensola, è datata 1387 e costituisce il punto più alto della produzione del pittore che, partito da una formazione orcagnesca, approdò a uno stile legato ad Agnolo Gaddi, con accenti divertiti e curiosi<sup>4</sup>. In questo caso, forse complice l'alto contesto e la necessità di adeguarsi a moduli prefissati di cornici e partiti decorativi, egli fa sfoggio di una singolare maturità spaziale, di una monumentalità e di un'intensità espressiva non raggiunte altrove.

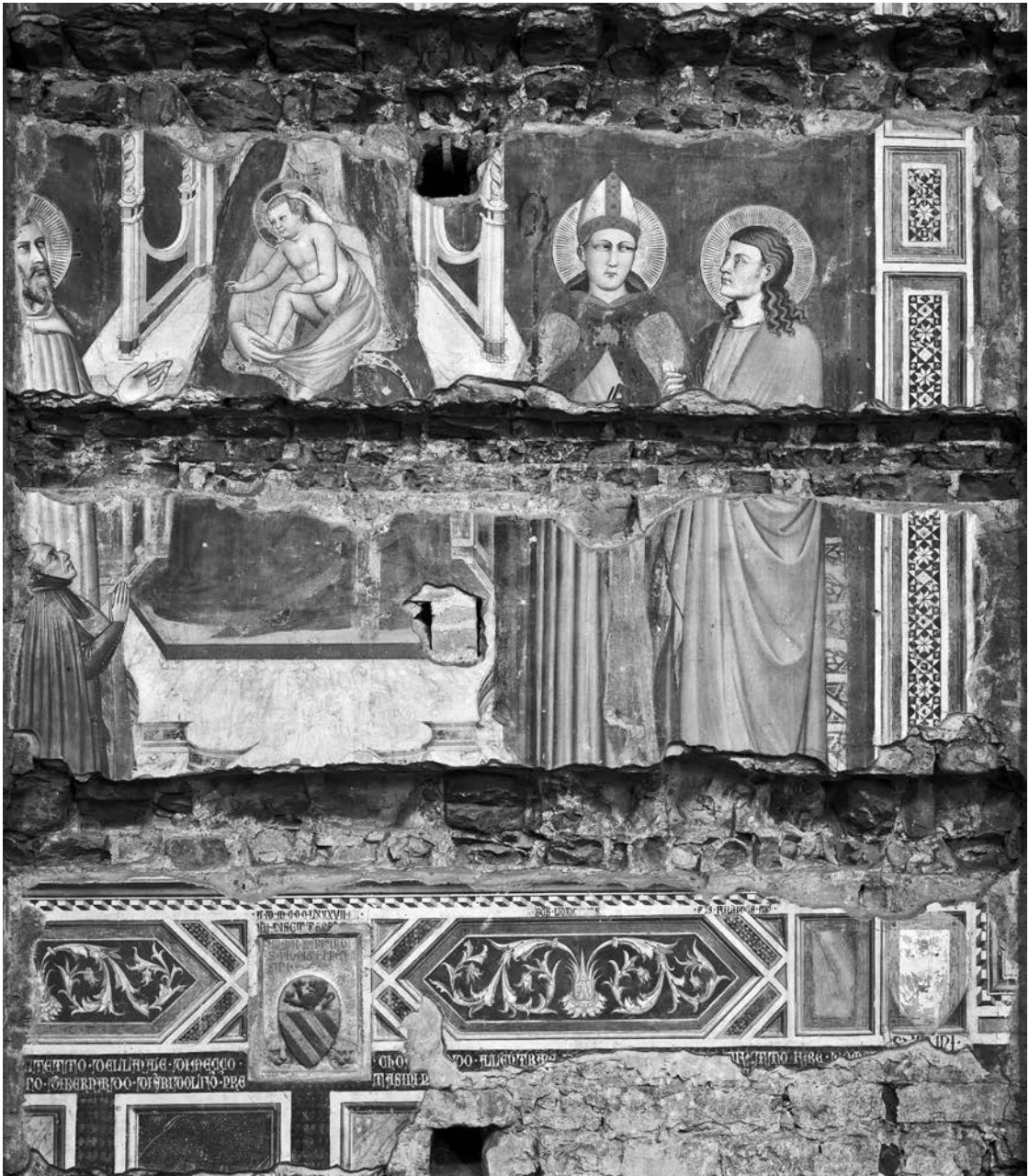
Un aspetto poco indagato dell'affresco è costituito dalle iscrizioni che si trovano sulla cornice inferiore (fig. 3): al centro compaiono la data MCCCCLXXXVII e, sulla destra, i nomi dei santi Ludovico e Filippo Apostolo, da mettere in relazione alle figure del registro principale<sup>5</sup>. In una fotografia del 1949, quando l'affresco si trovava ancora *in situ*, si vede che la data era completata da un secondo rigo, IIII DI SETTE[mbre]; incassata nella parete si trovava una formella sepolcrale con la scritta ARMA BERNARDI S. RIDOLFI PRETASINI e lo stemma della famiglia. La lunga iscrizione sottostante è frammentaria ma leggiamo: [...de]L TETTO DELLA NAVE DI MEZZO CHOM[incian]DO ALL'ENTRARE D[ella chiesa?]. A FATTO FARE DOME[nico] [...]TO DI BERNARDO DI SER RIDOLFO PRETASINI PER [il rimedio dell'anima sua?].

*Santa Croce ecclesia laicorum: 1383-1400*

Il committente raffigurato nell'affresco è senza dubbio Bernardo di Ser Ridolfo Pretasini, ingiunochiato ai piedi del trono della Vergine e presentato dal suo santo onomastico Bernardo di Chiaravalle – e non Benedetto, come era stato identificato sommariamente dalla critica<sup>6</sup> – la cui formella è murata in posizione centrale. Tuttavia non si trattò di una committenza diretta, bensì

dell'esecuzione postuma delle sue ultime volontà: in una *Provvisione* fiorentina datata 16 agosto 1380, Dino di Geri Cigliamochi e Domenico di Borghino Taddei sono nominati esecutori testamentari di Bernardo, morto «iam sunt plures anni», e incaricati di venderne i beni e la casa per far realizzare in Santa Croce, con il ricavato, un «laborerium et ornamentum» più bello ed elevato

1. *Francesco di Michele*, Madonna col Bambino, San Bernardo, San Ludovico di Tolosa, San Filippo e Bernardo Pretasini, *Firenze, Santa Croce* (foto prima dello stacco).





*Santa Croce ecclesia laicorum: 1383-1400*

possibile, con affissa la sua arma, secondo quanto specificato nel testamento<sup>7</sup>. Con il lascito di Bernardo fu anche finanziata almeno in parte la costruzione delle capriate della navata maggiore, impresa di carattere pubblico celebrata dall'iscrizione che risultava molto più in vista sulla parete laterale, sotto l'affresco che ritrae il benefattore, che non in alto sulle capriate, dove fu vergata soltanto la data di conclusione dei lavori (1383). Una volta ultimata la costruzione delle tre campate occidentali della basilica, fu fatto realizzare il grande affresco con la *Madonna col Bambino e santi e Bernardo Pretasini inginocchiato*, impresa sigillata dalla data 1387 apposta sopra la formella con lo stemma di famiglia.

La tomba di Bernardo non compare nel paragrafo del sepoltuario di Santa Croce del 1439, relativo alla navata meridionale<sup>8</sup>. Questo però non significa necessariamente che in origine non vi fosse e non è da escludere che potesse essere stato realizzato anche un altare (o che almeno ce ne fosse stata l'intenzione). Nell'Archivio delle Tratte fiorentine non compaiono altri membri della famiglia Pretasini dopo Bernardo, così come non ve n'è traccia nel Catasto del 1427; in assenza di eredi da cui esigere l'imposta per la quale era stato compilato il sepoltuario nel 1439, la tomba potrebbe essere rientrata nella disponibilità dell'Opera e il luogo di sepoltura riassegnato.

Un'altra riflessione sull'affresco di Francesco di Michele è suggerita dalla prosecuzione in continuità verso destra delle cornici e dall'accenno



2. Francesco di Michele, *Madonna col Bambino, santi e donatore*, ricostruzione dell'insieme dopo lo stacco, Firenze, Museo dell'Opera di Santa Croce.

3. Francesco di Michele, *Madonna col Bambino e santi*, particolare dell'iscrizione, Firenze, Santa Croce (foto prima dello stacco).



## Santa Croce ecclesia laicorum: 1383-1400



4. Tomba di G. Galilei e, sul retro, gli affreschi di Giovanni di Tano Fei, *Ascensione e Noli me tangere* (a sinistra) e di Niccolò di Pietro Gerini, *Crocifissione* (a destra), Firenze, Santa Croce (foto G. Martellucci).



## Santa Croce ecclesia laicorum: 1383-1400



5. Giovanni di Tano Fei, *Ascensione e Noli me tangere*, prima del restauro, Firenze, Santa Croce.



6. Niccolò di Pietro Gerini, *Crocifissione*, prima del restauro, Firenze, Santa Croce.

dell'angolo superiore sinistro di un nuovo riquadro figurato, forse opera dello stesso pittore o almeno condotto durante un'unica campagna di lavori. Non avendo però la *Maestà* Pretasini carattere narrativo, con la Vergine in trono e i santi che sembrano scelti più per ragioni onomastiche che per un programma iconografico di ampio respiro, non possiamo risalire al soggetto perduto. Oltre il tramezzo, nella *ecclesia fratrum*, il grande ciclo orchestrato da Giotto e completato da Maso di Banco e Taddeo Gaddi connotava il lato sinistro come quello dedicato al Redentore, mentre il destro come quello della Vergine<sup>9</sup>: è possibile che questa divisione fosse ripetuta nell'*ecclesia laicorum* e che alla *Maestà* Pretasini fossero affiancate altre rappresentazioni mariane, nonostante che in quest'area della chiesa la regia francescana risulti meno rigorosa rispetto alla zona del coro – dove i soggetti sono più chiaramente regolati e altamente ispirati – e che i committenti abbiano goduto di maggiore libertà.

#### LE STORIE DI CRISTO NELLA NAVATA SINISTRA

Che il lato settentrionale della basilica fosse dedicato alla figura di Cristo è un fatto che trova

conferma nel grande ciclo che si estendeva tra la prima e la seconda campata settentrionale, di cui sopravvivono pochi lacerti bruscamente resecati dall'apposizione degli altari cinquecenteschi e poi dal collocamento della tomba di Galileo Galilei nel 1737 (fig. 4): a sinistra rimangono in alto parte di un'*Ascensione di Cristo* e in basso la Maddalena protagonista del *Noli me tangere*, mentre a destra si conserva poco più della metà di un'affollata *Crocifissione*. Riscoperti sotto uno strato di scialbo all'inizio del secondo decennio del Novecento, allorché un intervento purista cercò di ridare alla basilica il presunto aspetto originario<sup>10</sup>, gli affreschi furono oggetto in seguito di un pesante restauro, non documentato ma probabilmente condotto da Amedeo Benini, a lungo attivo per l'Opera di Santa Croce<sup>11</sup>. Nelle fotografie immediatamente successive al ritrovamento (figg. 5, 6) si nota che la zona alta degli affreschi era coperta da una grossa modanatura scura, facente parte della decorazione neoclassica che raccordava fra loro gli altari delle navate laterali. Quando questa fu rimossa apparvero tracce della sinopia della *Crocifissione*, mentre è probabile che della cornice rimanesse ben poco.

Altre fotografie, datate 1939 e conservate presso una sezione dell'Ufficio Catalogo della Soprin-

*Santa Croce* ecclesia laicorum: 1383-1400

tendenza Speciale per il Polo Museale Fiorentino, mostrano lacerti di affreschi rinvenuti dietro i timpani di quattro degli altari cinquecenteschi della basilica<sup>12</sup>: nella fotografia relativa al secondo altare di sinistra (fig. 7) compaiono fasce decorative del tutto simili a quelle, pesantemente rifatte, della *Crocifissione* che si trova subito a sinistra della grande mostra in pietra serena. Più in basso, nonostante il forte scorcio, si vede una figura maschile nuda e capovolta, portata via a viva forza da due diavoli: si tratta dell'*animula* del cattivo ladrone Gesta, crocifisso alla sinistra di Cristo. In corrispondenza del centro della finestra, tamponata in basso dall'apposizione dell'altare, la composizione termina con una cornice verticale identica a quella che separa la *Crocifissione* dall'*Ascen-*

*sione*; in questo punto si trova un tondo polilobato con un busto di profeta dalla barba lunga e scura, forse San Giovanni Battista. Poiché la cornice prosegue senza interruzioni, alla destra della *Crocifissione* doveva esserci un altro campo figurato, di cui si intravede anche l'angolo sinistro superiore, *en pendant* con la doppia scena dell'*Ascensione* e del *Noli me tangere*. La fotografia dei lacerti dietro il timpano del primo altare (fig. 8) presenta la stessa cornice che si vede sopra l'*Ascensione*, con i tralci vegetali e il puttino al centro. Nel tondo che separa i girali compare il busto di un angelo, mentre all'estremità sinistra, in corrispondenza della fascia verticale cosmatesca che chiude la scena (di cui si riconoscono solo le sommità di alcune piante), un altro medaglione polilobato include



7. Niccolò di Pietro Gerini, cornice della *Crocifissione*, dietro il timpano del secondo altare, Firenze, Santa Croce.

8. Giovanni di Tano Fei, cornice dell'*Ascensione*, dietro il timpano del primo altare, Firenze, Santa Croce.





Sant'Antonio da Padova (si scorge la fiamma tenuta con la mano sinistra). Quest'ultimo cade in corrispondenza del centro della finestra, esattamente come accadeva per il profeta barbato nella seconda campata.

Nelle parti tuttora in vista il restauratore, data la maggiore facilità nel riprodurre le sezioni modulari e prive di figure, è intervenuto più estensivamente nelle cornici. Nei tondi sopra la *Crocifissione*, invece di dipingere falsi busti di santi o profeti come quelli che sopravvivono dietro il timpano dell'altare e che dovevano esserci anche nel resto del fregio, ha riprodotto lo stemma che si trova in basso, in corrispondenza della base della croce – quello sì originale – mentre ha lasciato vuoti i polilobi sopra l'*Ascensione*. Inoltre alcune aree dello sfondo risultano completamente rifatte e tutti i volti appaiono ripassati nei contorni e negli incarnati, in particolare quelli degli apostoli nell'*Ascensione* che hanno subito un deciso *lifting*, eccetto forse quello del personaggio in basso a sinistra, mentre la Maddalena sottostante sembra essere andata dal parrucchiere, tanto sono più definiti e luminosi i suoi capelli (fig. 9).

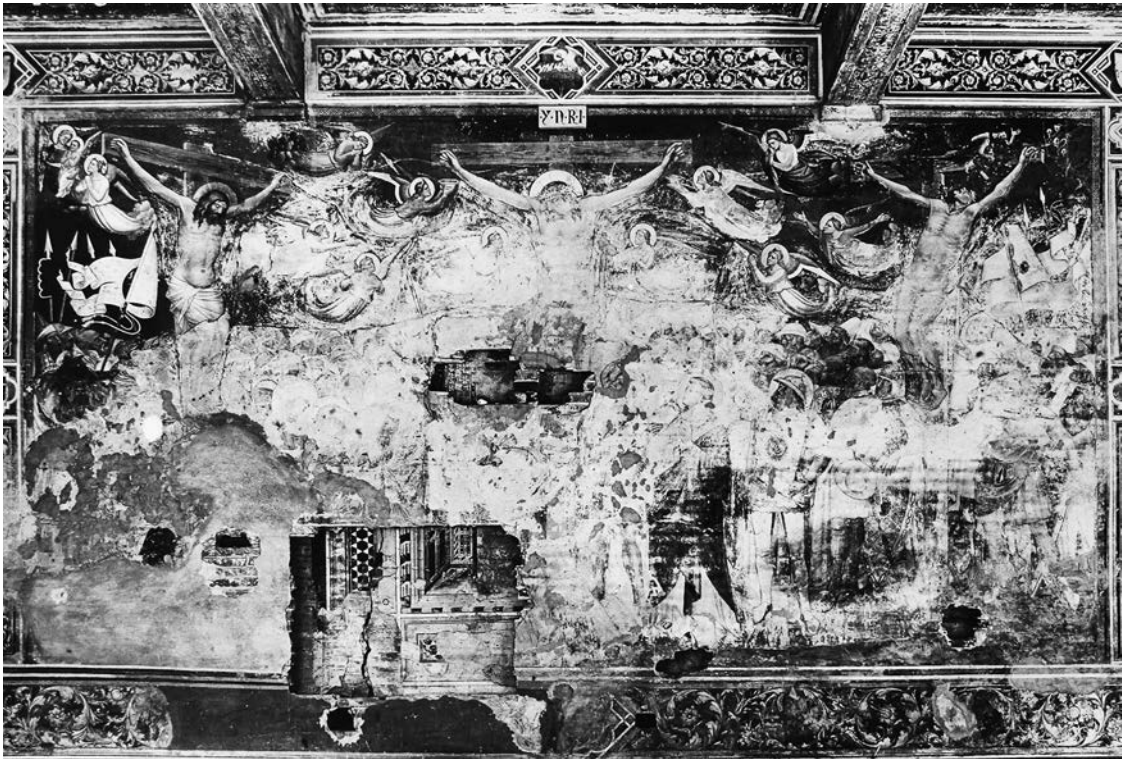
Fu Richard Offner a inserire la *Crocifissione* nel *corpus* di Niccolò di Pietro Gerini, in una data di poco posteriore agli affreschi del capitolo di San Francesco a Pisa, del 1392<sup>13</sup>. L'attribuzione fu accolta da Raimond van Marle<sup>14</sup> e respinta da Bernard Berenson<sup>15</sup> che, unendo la *Crocifissione* al riquadro con l'*Ascensione* e al *Noli me tangere*, inseriva il tutto nelle liste di Mariotto di Nardo. I Paatz, che pure mantennero l'idea che i due affreschi fossero della stessa mano, tornarono all'attribuzione offneriana, datando gli affreschi al 1400 circa<sup>16</sup>. Anche Alessandro Conti e Miklós Boskovits (che indicava una datazione all'ultimo lustro del Trecento) concordarono sul nome di Gerini, ma con riferimento alla sola *Crocifissione*<sup>17</sup>. Il confronto tra questa e le opere sicure di Niccolò di Pietro Gerini conferma la correttezza dell'attribuzione<sup>18</sup>; basti pensare alla *Crocifissione* del capitolo di Santa Felicità a Firenze, del 1387 (stile fiorentino)<sup>19</sup>, ma soprattutto alle opere degli anni Novanta, come la decorazione del capitolo di San Francesco a Pisa, completata nel 1392 (fig. 10), o il ciclo del monastero brigidino del Paradiso a Firenze, realizzato intorno al 1395<sup>20</sup>. Affinità notevoli presenta anche il *Vir dolorum* della Galleria dell'Accademia di Firenze, realizzato intorno al 1404<sup>21</sup>, confermando una datazione dell'affresco di Santa Croce a cavallo tra i due secoli.

Qualche precisazione può venire dalla commitenza. Lo stemma familiare che si trova sotto la



9. Giovanni di Tano Fei, *Noli me tangere*, particolare, Firenze, Santa Croce (foto G. Martellucci).

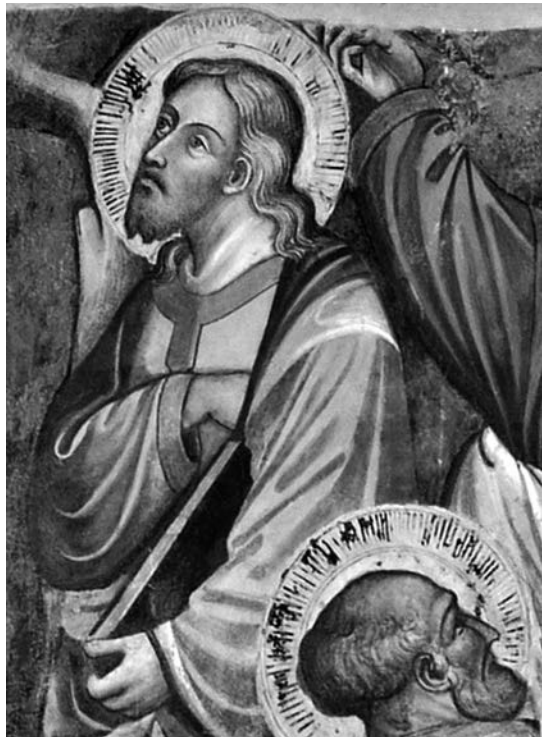
*Crocifissione* appartiene alla famiglia Da Musignano ed è replicato sia nello scudo di pietra subito sotto l'affresco, corredato dall'iscrizione s[epulchrum] VANNI DI BUONAGIUNTA DA MUSIGNIANO ET SUORUM, sia sulla lastra tombale in marmo posta nel pavimento in corrispondenza dell'asse dell'intera scena, che reca un'iscrizione circolare quasi identica<sup>22</sup>, testimoniando l'organicità di un progetto che prevedeva una stretta correlazione tra affresco e sepoltura familiare. Tre esponenti della famiglia Da Musignano furono sepolti in Santa Croce<sup>23</sup>: Bartolomeo di Nanni, sepolto il 9 giugno 1395, Luca di Vanni, sepolto l'8 giugno 1400, e Donna del fu Bartolomeo, sepolta il 23 settembre 1425. È facile pensare che Bartolomeo e Luca fossero figli di un'unica persona, Vanni, il cui nome compare nelle due iscrizioni e che probabilmente fu il primo membro della famiglia a ottenere il diritto di sepoltura in questo luogo. Le date di morte dei due fratelli coincidono con gli anni individuati dalla critica per l'affresco di Gerini e non è escluso che a loro vada ricondotta, direttamente o per volontà testamentaria, la commissione dell'affresco.

*Santa Croce ecclesia laicorum: 1383-1400*

10. Niccolò di Pietro Gerini, *Crocifissione*, Pisa, *Capitolo di San Francesco*.

Il pittore dell'*Ascensione* e del *Noli me tangere* appartiene a una generazione più giovane, aggiornata sulle novità tardogotiche dell'ultimo Agnolo Gaddi, se non già del giovane Lorenzo Monaco, che esulano dall'orizzonte composto e neogiottesco di Niccolò di Pietro<sup>24</sup>. Del tutto appropriato è il suggerimento di Luciano Bellosi di identificare l'artista con Giovanni di Tano Fei (ex Maestro del 1399); particolarmente strette risultano le affinità tra il giovane apostolo dell'*Ascensione* (forse Giacomo minore) e un pannello di polittico con *San Luca e un santo papa* della collezione Terruzzi di Bordighera, riferito a questo pittore<sup>25</sup> (figg. 11-12): simili sono le pieghe del mantello, i colori e la foggia degli abiti, la resa della capigliatura, i tratti fisionomici e una certa espressività algida e distaccata<sup>26</sup>. Anche la Maddalena del *Noli me tangere* ha lo stesso viso luminoso con la guancia rosata, la stessa smorfia della bocca, stretta ma carnosa, che crea un'ombra scura sul mento e una curiosa tiratura dei tendini sotto il naso. I pannelli di Bordighera non sono datati, ma non devono essere stati dipinti molto tempo dopo l'*Incoronazione della Vergine e quattro santi* del Metropolitan Museum di New York, realizzata per la distrutta chiesa fiorentina di San Leo nel 1394<sup>27</sup>, data la simile accentuazione caricaturale e la costruzione delle

11. Giovanni di Tano Fei, *Ascensione*, particolare, Firenze, Santa Croce (foto G. Martellucci).





## Santa Croce ecclesia laicorum: 1383-1400



12. Giovanni di Tano Fei, San Luca e un santo papa, Bordighera, collezione Terruzzi.

che tira verso sé infreddolito un lembo del manto del santo»<sup>31</sup>. Di nuovo scorgiamo più di una somiglianza tra il volto del San Martino e quelli della Maddalena e del giovane apostolo di Santa Croce, con alcuni particolari quasi sovrapponibili, come la bocca, l'arcata sopraccigliare, le sottili occhiaie, la capigliatura ondulata. L'incarnato chiaro e delicato, il modo di utilizzare le ombre, insieme a un mai dimenticato gusto per la caricatura, evidente sia nel cavallo sia nei santi vagamente macrocefali dei pannelli laterali, confermano la stretta parentela.

Un riferimento documentario per l'attività di Giovanni di Tano Fei in Santa Croce, pubblicato da Sonia Chiodo<sup>32</sup>, risale al 1402: «Uscita dell'eredità di monna Filippa già moglie di Francesco Chasini [...]. A Giovanni di Tano dipintore adì XII d'aprile f(iorini) quattro d'oro ebbe per le dipinture delle fighure chellasciò la detta donna si facessero in Santa Croce». Elena Merciai metteva il documento in relazione con la cosiddetta *Madonna del cucito*, attribuita a Giovanni e ora nel Museo dell'Opera di Santa Croce. In realtà le notizie su questo affresco staccato a massello già nell'Ottocento non sono certe: si sa che figurava sull'altare della cappella Capponi, che non può esse-

masse plastiche attraverso un chiaroscuro marcato, che denunciano una certa ascendenza oragnese. Nella tavola con *Santa Brigida distribuisce la regola*, del 1401 (fig. 13), che ha permesso di dare un nome al Maestro del 1399<sup>28</sup>, il volto della protagonista si accosta facilmente a quello della nostra Maddalena, nonché a quello del giovane apostolo dell'*Ascensione*. Le caricature che Giovanni mostrava nel polittico del Metropolitan Museum risultano meno accentuate nelle opere degli ultimi anni del secolo, quando partecipa – possiamo dire suo malgrado – a quel clima di austerità neogiottesca della Firenze di allora, che aveva proprio in Niccolò di Pietro Gerini uno dei protagonisti<sup>29</sup>. Un'altra opera che mostra notevoli affinità con gli affreschi di Santa Croce è il trittico con *San Martino e il povero tra i santi Antonio Abate, Giacomo, Benedetto e Miniato* (fig. 14) della chiesa di San Martino a Carcheri (Lastra a Signa)<sup>30</sup>. È questo un dipinto di notevole qualità nell'ambito del corpus del Fei, «animato da alcune osservazioni di grande freschezza, come l'improvviso voltarsi del cavallo che sembra osservare il gesto di misericordia del suo padrone ed il movimento del mendicante

13. Giovanni di Tano Fei, Santa Brigida distribuisce la regola, collezione privata.





14. Giovanni di Tano Fei, San Martino e il povero tra i santi Antonio Abate, Giacomo, Benedetto e Miniato, *Carcheri (Lastra a Signa), San Martino*.

re la destinazione originaria di un affresco, e non è certa neanche una provenienza *ab antiquo* dal complesso francescano. Inoltre la stessa Merciai datava l'opera – correttamente – a una fase leggermente successiva, sul finire del primo decennio del Quattrocento, dato che mostra già una certa conoscenza di Lorenzo Monaco e soprattutto di Starnina, a cui pure fu erroneamente avvicinata<sup>33</sup>. Al contrario l'affresco della prima campata, riferibile allo stesso pittore, è databile proprio ai primissimi anni del secolo, per il confronto con la tavola eseguita per il monastero del Paradiso degli Alberti nel 1401. Dunque affermare che il documento di Santa Maria Nuova si riferisca all'*Ascensione* e al *Noli me tangere* affrescati sulla parete settentrionale della basilica presenta, a conti fatti, un minor margine di errore. A prescindere naturalmente da quelle che potrebbero essere state le perdite di ulteriori opere dell'artista in Santa Croce, possiamo ipotizzare che Giovanni vi abbia la-

vorato entro l'aprile del 1402 per conto dello Spedale di Santa Maria Nuova, in qualità di amministratore dell'eredità di monna Filippa Casini, che evidentemente aveva così disposto nel suo testamento. Una formella con lo stemma Casini si trova oggi murata all'esterno della basilica, lungo il fianco meridionale (secondo una sistemazione ottocentesca): l'iscrizione recita s[er] NICCHOLO ET FRANCESCHO CHASINI ET FILIORUM, confermando che si tratta del segnacolo della sepoltura del marito e del cognato di Filippa. Anche se non siamo in grado di risalire alla sua posizione originaria, potremmo prospettare una situazione simile a quella della seconda campata meridionale, con la formella Pretasini incassata nella parete e annegata nelle cornici dell'affresco.

Il grande ciclo dipinto con al centro la *Crocifissione*, affiancata a sinistra dai due registri con l'*Ascensione*, il *Noli me tangere* e una terza scena (forse le pie donne al sepolcro), a destra da altre tre



*Santa Croce* ecclesia laicorum: 1383-1400

scene presumibilmente sistemate in modo speculare e da altri riquadri ancora più esterni, fu il frutto di un'unica campagna di lavori, affidata contestualmente a Gerini e a Giovanni di Tano Fei. Già gli Alberti si erano avvalsi della mano prima di Niccolò e poi di Giovanni, a stretto giro di anni, per il monastero brigidino del Paradiso, dove il primo aveva affrescato le pareti nel 1395 e il secondo aveva realizzato la pala d'altare verso il 1400-1401, prima di essere chiamato nella più prestigiosa Santa Croce, accanto al collega più anziano. La data di esecuzione nel 1401-1402, suggerita dall'analisi stilistica, si sposerebbe alla perfezione con la commissione Casini (ma concretizzata da Santa Maria Nuova) a Giovanni di Tano Fei, ma anche con quella a Niccolò di Pietro Gerini da parte dei Da Musignano.

Gli affreschi mostrano le istanze tipiche dell'arte del Gerini: un'iconografia semplice, una chiarezza compositiva di facile lettura da parte dei fedeli, una certa ripetitività negli atteggiamenti e nelle espressioni dei personaggi. Sono tratti che ben si adattano al ruolo delle immagini in questa zona della chiesa, riservata alla massa di fedeli, mentre – come accennato – nella zona riservata ai frati, al di là del monumentale tramezzo nella quinta campata, i soggetti dipinti erano caricati di molteplici significati teologici a cui aveva dato forma il genio di Giotto negli anni Trenta del Trecento<sup>34</sup>. Nelle altre imprese eseguite dal Gerini negli anni Novanta (nel monastero del Paradiso e nel capitolo di San Francesco a Pisa) la *Crocifissione* occupa come di consueto la posizione centrale e divide gli episodi della Passione dalle scene *post*

*mortem*. Nel caso di Santa Croce, le storie *post mortem* dell'*Ascensione* e del *Noli me tangere* si trovano a sinistra della *Crocifissione*, il che fa pensare che a destra ci fossero quelle *ante mortem*<sup>35</sup>. La lettura pertanto avverrebbe da destra, credo a causa della presenza nella campata successiva, la terza, della porta delle Pinzochere, che dava sull'omonima via e che – date le dimensioni, intuibili ancora all'esterno della chiesa – avrà avuto un ruolo non di secondo piano nell'organizzazione quotidiana del flusso dei fedeli. Le *Storie di Cristo* erano certamente ancora più vaste dei tre riquadri che è possibile ricostruire, come si intuisce dal frammento della cornice dell'*Ascensione* dietro il timpano del primo altare, che continua a sinistra verso un altro campo figurato; una presumibile simmetria intorno all'asse della *Crocifissione* implica che anche a destra vi fossero stati altri riquadri di cui rimane solo il sottile lacerto di cornice superiore con dentelli, recentemente restaurato, visibile tra il secondo e il terzo altare. L'enorme ciclo, dunque (fig. 15), cominciava subito a ridosso della porta delle Pinzochere, rafforzando l'idea che in virtù di questa fosse stato concepito per una lettura da destra verso sinistra: il fedele che vi entrava si trovava le *Storie di Cristo* subito a destra e poteva proseguire nella lettura procedendo verso la controfacciata<sup>36</sup>.

Giovanni Giura  
Scuola Normale Superiore,  
Pisa

15. Ricostruzione degli ingombri delle Storie di Cristo della parete sinistra, Firenze, Santa Croce.



## NOTE

Questo intervento è frutto dell'elaborazione di parte della mia tesi di laurea specialistica *Fragmenta picta*. Indagini sulla decorazione murale tre-quattrocentesca delle navate di Santa Croce a Firenze, discussa nel 2010 presso l'Università di Firenze, relatore Andrea De Marchi, a cui va il mio sentito ringraziamento per tutto quanto mi ha insegnato e continua ad insegnarmi; così come va a Sonia Chiodo, correlatrice sempre attenta e prodiga di consigli. Fondamentale poi è stata la collaborazione con l'Opera di Santa Croce, in particolare con Claudia Timossi, responsabile dell'Archivio, con cui ho condiviso dati e materiale di studio.

<sup>1</sup> Cfr. A. Conti, *Pittori in Santa Croce: 1295-1341*, in «Annali della Scuola Normale Superiore di Pisa», s. 3, II, 1972, 1, pp. 246-263.

<sup>2</sup> Sugli affreschi della zona del coro cfr. A. De Marchi, *Relitti di un naufragio: affreschi di Giotto, Taddeo Gaddi e Maso di Banco nelle navate di Santa Croce, in Santa Croce. Oltre le apparenze*, a cura di A. De Marchi e G. Pirazzoli, Pistoia, 2011, pp. 35-74. La lunetta con la *Dormitio* e l'*Assunzione della Vergine* nella sesta campata settentrionale, opera di fine Trecento ricavata in una posizione di sacrificio, costituisce un intervento successivo al primo assetto decorativo.

<sup>3</sup> Rinvenuto nel 1942 (come si evince da una lettera scritta da Giovanni Poggi conservata presso l'Ufficio Catalogo della Soprintendenza fiorentina), l'affresco fu staccato e restaurato da Dino Dini nel 1958 (cfr. A. Galli, *Opere restaurate da Dino Dini*, in *Gli affreschi del Beato Angelico nel convento di San Marco a Firenze. Rilettura di un capolavoro attraverso un memorabile restauro*, a cura di D. Dini, Torino, 1996, p. 155) ed esposto al Forte Belvedere l'anno successivo con una generica attribuzione a un pittore fiorentino del secondo Trecento (U. Baldini, L. Berti, *Terza mostra di affreschi staccati*, Firenze, 1959, p. 11). È di Ugo Procacci (*Sinopie ed affreschi*, Firenze, 1960, p. 229) l'unico accenno alla sinopia, lasciata *in situ* perché limitata a «poche linee quasi insignificanti». Le fasce con le cornici furono applicate su supporti indipendenti; nel catalogo del Museo (*I Musei di Santa Croce e di Santo Spirito*, a cura di L. Becherucci, Milano, 1983, figg. 83-84, dove per altro le fotografie sono riprodotte invertite da destra a sinistra) venivano erroneamente riferite al *Trionfo della Morte* dell'Orcagna, e ancora oggi sono esposte come opera indipendente con attribuzione a Niccolò di Pietro Gerini.

<sup>4</sup> L'attribuzione si deve a L. Belloso (*Da Spinello Aretino a Lorenzo Monaco*, in «Paragone», 1965, 187, p. 19) e raccoglie consensi unanimi (cfr. A. Conti, *Frammenti pittorici in Santa Croce*, in «Paragone», 1968, 225, p. 5; R. Fremantle, *Some additions to a late Trecento Florentine: the Master of San Martino a Mensola*, in «Antichità viva», 1973, 1, pp. 4, 11 nn. 12-14; M. Boskovits, *Pittura fiorentina alla vigilia del Rinascimento. 1370-1400*, Firenze, 1975, pp. 125, 379; A. Ghetti, in *I Musei*, cit., pp. 175-176; A. Ladis, *The reflective memory of a late Trecento painter: speculations on the origins and development of the Master of San Martino a Mensola*, in «Arte Cristiana», 1992, 752, p. 323). L'identificazione del Maestro di San Martino a Mensola con Francesco di Michele è stata sostenuta dallo stesso L. Belloso (*Francesco di Michele, il Maestro di San Martino a Mensola*, in «Paragone», 1985, n. speciale 419-423, *Scritti in memoria di Carlo Volpe*, pp. 57-63) sulla base del confronto con il tabernacolo del Logi a Colonnata, Sesto Fiorentino.

<sup>5</sup> All'estrema destra è da segnalare anche uno scudo con uno stemma familiare, con ogni probabilità aggiunto in un secondo momento, forse a secco dato il pessimo stato di conservazione che non permette di identificarlo. Sotto c'era un'altra iscrizione, anch'essa molto frammentaria: s[...]INI.

<sup>6</sup> Bernardo, residente nel quartiere di Santa Croce, fu attivo nella vita pubblica fiorentina dal 1350 almeno al 1375, ma risulta spesso assente dalla città (cfr. [www.stg.brown.edu/projects/tratte/main.php](http://www.stg.brown.edu/projects/tratte/main.php)). Un Ser Ridolfo di Filippo Pretasini

compare come notaio della Signoria già nel 1299: la presenza di San Filippo Apostolo sulla destra dell'affresco mostra quindi l'intento di glorificare un personaggio del passato della famiglia. Viene da domandarsi quale santo ci fosse a sinistra, forse San Francesco, le cui raffigurazioni in chiesa sono numerose, e che verrebbe a creare un'alternanza tra i due santi francescani e i due scelti per motivi onomastici, Bernardo e Filippo.

<sup>7</sup> Archivio di Stato di Firenze (d'ora in avanti, ASF), *Provvisioni, Registri*, 69, cc. 95r. e 95v. Mi segnala il documento Claudia Timossi, che ringrazio vivamente. Dino di Geri Tigliamochi, o più frequentemente Cigliamochi, era anche il fondatore della cappella dedicata al Volto Santo, di cui non rimangono tracce ma che, in base al sepolcrale del 1439, possiamo collocare nella stessa navata di Santa Croce.

<sup>8</sup> Risulta invece che Ridolfo Pretasini fosse sepolto nel «cimitero vecchio», ovvero nell'area nord-occidentale all'esterno della chiesa (cfr. ASF, Ms. 619, c. 28r.).

<sup>9</sup> De Marchi, *Relitti di un naufragio*, cit.

<sup>10</sup> W. Paatz, E. Paatz, *Die Kirchen von Florenz*, I, Frankfurt am Main, 1940, p. 673 n. 461.

<sup>11</sup> Archivio dell'Opera di Santa Croce (d'ora in avanti, AOSC), Filza 148: Giustificazioni entrata e uscita 1912-1914; AOSC, Filza 150: Giustificazioni entrata e uscita 1921-1931.

<sup>12</sup> Le indicazioni a tergo riportano che si tratta dei primi quattro altari settentrionali, mentre ad un esame più attento si riconoscono come i primi due altari a sinistra e i primi due a destra. Dietro il timpano del secondo altare destro si trovava la cornice superiore dell'affresco di Francesco di Michele, staccata con il resto nel 1958. Dietro il primo invece si conserva ancora un frammento del tabernacolo di San Paolino attribuito dalle fonti al Ghirlandaio, la cui architettura è in parte visibile, ma pesantemente rifatta, a destra dell'altare cinquecentesco. Il frammento nascosto invece non presenta integrazioni e, nonostante il forte scorcio della fotografia, sembra da ricondurre pienamente nel *corpus* ghirlandairesco, in una fase giovanile, vicina agli affreschi della pieve di Sant'Andrea a Cercina (a questo tabernacolo sto dedicando un lavoro specifico).

<sup>13</sup> R. Offner, *Niccolò di Pietro Gerini*, in «Art in America», 1921, 148-155, p. 240.

<sup>14</sup> R. van Marle, *The development of the Italian schools of painting*, The Hague, 1923-1934, III (1924, *The Florentine school of the 14th century*), p. 625.

<sup>15</sup> B. Berenson, *Italian Picture of the Renaissance. A list of the principal artists and their works with an index of places*, Oxford, 1932, p. 331.

<sup>16</sup> Paatz, Paatz, *Die Kirchen von Florenz*, cit., pp. 581 e 673, n. 461, in cui si parla anche di non specificati «Weitere fragmente im Museo dell'Opera».

<sup>17</sup> Conti, *Pittori in Santa Croce*, cit., p. 11; Boskovits, *Pittura fiorentina*, cit., p. 406.

<sup>18</sup> Sulla figura del Gerini, iscritto all'Arte dei Medici e Speciali già nel 1368 e morto intorno al 1415, cfr. in particolare Offner, *Niccolò di Pietro Gerini*, cit.; Boskovits, *Pittura fiorentina*, cit., pp. 58-60, 97-101, 402-415; A. Tartuferi, in *Enciclopedia dell'Arte Medievale*, VI, Roma, 1995, s.v. *Gerini, Niccolò di Pietro*, pp. 551-553, con ampia bibliografia precedente.

<sup>19</sup> K. Steinweg, *Drei Trecento-Bilder und ihre Provenienz*, in *Festschrift Ulrich Middeldorf*, a cura di A. Kosegarten e P. Tigler, Berlin, 1968, p. 57, n. 18. Per una discussione più ampia sull'affresco cfr. F. Fiorelli Malesci, *La chiesa di Santa Felicità a Firenze*, Firenze, 1986, pp. 60-65 e 263-264.

<sup>20</sup> Sull'opera cfr. *Il Paradiso in Pian di Ripoli. Studi e ricerche su un antico monastero*, a cura di M. Gregori e G. Rocchi, Firenze, 1985.

<sup>21</sup> M. Boskovits, D. Parenti, in *Dipinti*, II, *Il Tardo Trecento*, a cura di M. Boskovits e D. Parenti, Firenze, 2010, pp. 123-128.

<sup>22</sup> s[epulchrum] VANNIS BUONAGIUNTE DE MUSIGNIANO ET DESCENDENTIUM. La tomba compare anche nel sepolcrale del 1439 come la penultima della navata sinistra (ASF, Manoscritto 619, c. 17r.).



## Santa Croce ecclesia laicorum: 1383-1400

<sup>23</sup> Lo si ricava da alcune trascrizioni ottocentesche di documenti più antichi, conservate presso l'Archivio dell'Opera di Santa Croce (AOSC, Filza 183/1). Me lo segnala gentilmente Claudia Timossi.

<sup>24</sup> L'attribuzione berensoniana a Mariotto di Nardo, per quanto non condivisibile, conteneva un importante riferimento a questa nuova cultura fiorentina dell'ultimo decennio del Trecento.

<sup>25</sup> Mi segnala l'accostamento Lorenzo Sbaraglio. Un secondo pannello, quello di sinistra, raffigura San Zanobi e San Sebastiano. Su Giovanni di Tano Fei, iscritto all'Arte dei Medici e Speziali nel 1384 e facente parte della Compagnia di San Luca nel 1405, si veda soprattutto E. Merciai, *Il probabile Giovanni di Tano Fei: un interprete bizzarro del gotico internazionale a Firenze*, in «Arte Cristiana», 2003, 815, pp. 79-91.

<sup>26</sup> Certo lo sguardo degli apostoli di Santa Croce è più languido, ma non bisogna dimenticare l'intervento del restauratore che, ad esempio, ha reinventato completamente gli occhi del primo personaggio in alto a sinistra, Pietro.

<sup>27</sup> Merciai, *Il probabile Giovanni*, cit., pp. 80, e 90-91, n. 8. Si confronti in particolare il San Zanobi (nel pannello di sinistra) con il San Silvestro e il San Nicola di New York.

<sup>28</sup> L'intuizione di Boskovits (*Pittura fiorentina*, cit., p. 241, n. 190) che a questo dipinto si dovesse legare il documento del 1401 con cui venne commissionata a Giovanni di Tano Fei una tavola con Santa Brigida per l'altar maggiore della chiesa dei Santi Maria e Zanobi a Fabro nel monastero del Paradiso presso Firenze, è stata sviluppata e confermata dagli studi di G. Bacarelli (*Le commissioni artistiche attraverso i documenti: novità per il maestro del 1399 ovvero Giovanni di Tano Fei e per*

*Giovanni Antonio Sogliani*, in *Il Paradiso*, cit., pp. 96-98) ed è ormai accolta.

<sup>29</sup> In seguito, nel primo decennio del Quattrocento, Giovanni aderì in modo più convinto agli ideali tardogotici, risentendo in particolare dell'opera di Starnina per il ritmo calligrafico dei panneggi, ampi e ondeggianti, il maggiore turgore dei visi e la tendenza a impreziosire le composizioni.

<sup>30</sup> Pubblicato da Boskovits (*Pittura fiorentina*, cit., p. 362) con l'indicazione cronologica al 1400-1405; riprodotto a colori in *San Martino a Gangalandi*, a cura di R.C. Proto Pisani e G. Romagnoli, Firenze, 2001, tav. XLVII.

<sup>31</sup> Merciai, *Il probabile Giovanni*, cit., p. 84.

<sup>32</sup> S. Chiodo, *Dell'arredo trecentesco della cappella Giuochi in Santa Maria Novella a Firenze e di un polittico del Maestro della Madonna Straus*, in «Studi di Storia dell'Arte», I, 1996, p. 301 (ASF, Santa Maria Nuova, 4456, Uscita 1402-1404. Segnato Q. c. 52r, 1402).

<sup>33</sup> Ghetti, in *I Musei*, cit., p. 171.

<sup>34</sup> Cfr. De Marchi, *Relitti di un naufragio*, cit.

<sup>35</sup> Possiamo immaginare – ma è poco più di un gioco – che fossero presenti la *Salita al Calvario*, la *Lavanda dei piedi* e la *Cattura* (o il *Bacio di Giuda*), scene che ritornano nei cicli di Pisa e del monastero del Paradiso.

<sup>36</sup> Un esempio di lettura invertita nella stessa Santa Croce è costituito dalla fronte del monumento funebre di Gastone della Torre di Tino di Camaino, dove le scene sono disposte da destra a sinistra perché in questo senso venivano viste da coloro che entravano nella zona del coro attraverso il cancello meridionale del tramezzo (G. Tigler, *Tipologie di monumenti funebri*, in *Storia delle Arti in Toscana: il Trecento*, a cura di M. Seidel, Firenze, 2004, p. 54).