DOTTORATO DI RICERCA IN
Storia delle Arti e dello Spettacolo

CICLO XXXI

COORDINATORE Prof. Andrea De Marchi

La decorazione dei refettori in Toscana e Umbria tra XIII e XIV secolo

Settore Scientifico Disciplinare L-ART/01

Dottorando
Dott.ssa Elena Squillantini

Tutore
Prof. Andrea De Marchi

Coordinatore
Prof. Andrea De Marchi

Anni 2015/2018

INDICE

Introduzione 1

1. Le decorazioni dei triclinia*: antichi modelli dei refettori* 4

1.1. Ravenna, *Triclinium Neonianum* 5

1.2. Roma, *Triclinium Leonianum* 7

2. I refettori: luoghi centrali della vita quotidiana monastica e conventuale 10

2.1. Il refettorio: funzione e architettura 11

2.2. Le regole sulla refezione 15

3. Una panoramica sui refettori dipinti tra XII e XV secolo 18

3.1. Refettori benedettini 21

3.2. Refettori francescani 32

3.3. Refettori domenicani 37

4. Catalogo

Toscana

4.1 Firenze, Santa Maria del Carmine 43

4.2 Firenze, Santa Marta a Montughi 54

4.3 Firenze, Santa Croce 62

4.4 Firenze, Santo Spirito 76

4.5 Firenze, Santissima Annunziata 83

4.6 Pisa, San Silvestro 90

4.7 Siena, San Pietro alla Magione 96

Umbria

4.8 Gubbio, Palazzo dei canonici 103

4.9 Città di Castello, San Domenico 108

Conclusioni 115

Illustrazioni 123

Tavole 125

Abbreviazioni 127

Bibliografia 128

Ringraziamenti

Desidero ringraziare la mia famiglia per l'affetto e il sostegno che mi hanno dato durante questo lungo percorso. Vorrei ringraziare per i preziosi consigli e la disponibilità il prof. Andrea De Marchi, prof.ssa Sonia Chiodo, prof. Guido Tigler, prof. Fulvio Cervini, prof. Victor Schmidt, dott.ssa Federica Corsini, dott. Giuseppe Giari, Opera di Santa Maria del Fiore, dott. Emanuele Cattarossi, prof. Donal Cooper, dott. Alessandro Bagnoli, suor Maddalena, priora suor Maria Giovanna, dott.ssa Elena Giannarelli, Opera di Santa Croce di Firenze, dott. Vieri Giorgetti, dott.ssa Francesca Bacci, dott. Vincenzo Fresta, dott. Matteo Mazzalupi, dott.ssa Gaia Ravalli, dott. Claudio Cerretelli, dott. Giustino di Sipio, dott. Marco Fagiani, Rosanna Bogo, dott.ssa Laura Ponticelli, don Dino Arcero, Laboratorio Nest della Scuola Normale Superiore, dott. Francesco Mariucci, dott.ssa Anna Radicchi, dott. Filippo Paciotti, dott. Lorenzo Rughi, dott. Paolo Salciarini, Fabrizio Cece, dott. Alberto Luongo, ing. Claudio Bartolucci, dott. Alvaro Tacchini, Carlo Cammillini, dott. Andrea Czortek, dott.ssa Cristiana Barni, dott. Yves Esquieu.

Introduzione

La ricerca presente si occupa dello studio dell'architettura e della decorazione pittorica dei refettori, situati in Toscana e in Umbria e databili tra XIII e XIV secolo. Finora tale argomento è stato affrontato dalla critica solo in maniera marginale, poiché l'attenzione degli studiosi si è concentrata soprattutto sui famosi *cenacoli* fiorentini e sull'*Ultima Cena* di Leonardo da Vinci. In particolare, dopo un primo interesse mostrato da Maria Baciocchi del Turco all'inizio del Novecento[1], nel 1965 Luisa Vertova ha pubblicato un importante volume su *I cenacoli fiorentini*, nel quale ha trattato la decorazione pittorica dei refettori stilando un catalogo che si apre con i casi trecenteschi di Santa Croce e di Santo Spirito[2]. La studiosa ha illustrato come in queste sale furono raffigurate le storie dell'Antico e del Nuovo Testamento insieme ad alcuni eventi miracolosi relativi ai santi più cari della comunità; tuttavia, tra le varie immagini, fu proprio l'episodio dell'*Ultima Cena* a diventare la scena canonica delle sale da mensa toscane a partire dal Quattrocento[3]. Tale aspetto è stato messo in risalto nel titolo del libro, poiché è stato utilizzato il termine "cenacoli" al posto di "refettori"; scelta che è stata ripresa da Cristina Acidini Luchinat e da Rosanna Caterina Proto Pisani nel 1997 per la pubblicazione *La tradizione fiorentina dei cenacoli*[4]. Questo volume ha avuto il merito di trattare l'argomento con una visione più ampia, ossia esaminando la struttura architettonica del complesso e della sala da mensa, il significato religioso e l'iconografia dell'Ultima Cena e presentando la storia conservativa dei vari refettori. Insieme agli approfondimenti iniziali, l'opera si compone di un vasto catalogo che inizia con i canonici refettori di Santa Croce e Santo Spirito (tav. 1) per chiudersi con il caso di Sant'Onofrio delle Cappuccine, percorrendo così quattro secoli di storia fiorentina; infine il volume è corredato da un elenco di *cenacoli del territorio fiorentino*, che risulta davvero indispensabile per la conoscenza dei numerosi refettori dipinti in questa zona toscana. Questa visione incentrata sui "cenacoli" è stata portata avanti recentemente da Diana Hiller[5], la quale si è soffermata principalmente sulla differenza tra i refettori appartenenti alle comunità maschili e femminili, forse mettendo troppo in risalto la povertà delle sale da mensa femminili; a tale riguardo si ricordi che il refettorio di Santa Marta a Montughi possiede una grande pittura dell'*Ultima Cena* di Francesco Mati (fine XVI - inizio XVII secolo), un affresco trecentesco con la *Crocifissione*, le porte ornate in pietra serena e mostra un pulpito lapideo della fine del Cinquecento. Tuttavia rispetto a questa linea di ricerca, altri studiosi come Scott Walker, analizzando i refettori fiorentini, hanno compreso che nelle sale da mensa potevano essere raffigurate numerose immagini, tra cui l'*Ultima Cena*; inoltre lo studioso, tramite un'accurata ricerca d'archivio, ha realizzato un catalogo delle decorazioni dei refettori, dipinti tra il 1350 e il 1500, ancora visibili in città e di quelli

[1] M. Baciocchi del Turco, *I cenacoli fiorentini: studio d'arte*, Firenze 1904.
[2] L. Vertova, *I Cenacoli fiorentini*, Torino 1965.
[3] Si menziona anche l'importante pubblicazione di C. E. Gilbert, *Last Suppers and their Refectories*, in *The pursuit of holiness in late medieval and renaissance religion: papers from the University of Michigan Conference*, a cura di C. E. Trinkaus e H. A. Oberman, Leiden 1974, pp. 371-402.
[4] *La tradizione fiorentina dei Cenacoli*, a cura di C. Acidini Luchinat e R. C. Proto Pisani, Antella 1997.
[5] D. Hiller, *Gendered perceptions of Florentine Last Supper frescoes c.1350-1490*, Farnham 2014.

che sono stati distrutti[6]. Questa interessante ricerca del perduto ha aperto la strada ad una maggiore conoscenza del tessuto storico di Firenze.
La pluralità di immagini presente nei refettori si osserva in modo evidente in quelli più antichi che sono stati esaminati da Costanza Segre Montel e da Fulvio Zuliani nel 1991, in un volume sulle pitture del refettorio dell'abbazia di Nonantola[7]. In tale occasione la decorazione è stata inserita in un contesto europeo ed è stata confrontata con l'illustre ciclo pittorico perduto del refettorio di Cluny, databile dopo il 1083. Queste scene sono state analizzate nel 2001 da Irene Kabala nella sua tesi di dottorato, dedicata alla decorazione dei refettori francesi, italiani ed inglesi databili fino alla metà del XIII secolo[8]. Dopo questo ricco approfondimento occorre aspettare fino al 2016 per leggere degli studi "ad ampio raggio"; mi riferisco alle pubblicazioni di Federico Marazzi e di Marina Falla Castelfranchi[9]. In particolare, nell'opera di Falla Castelfranchi appare significativo il confronto tra la decorazione del refettorio occidentale e quella della *trapeza* bizantina e la rassegna le pitture e gli arredi delle sale da mensa italiane databili tra IX e XV secolo.
Alla luce di questi importanti contributi, la ricerca presente si prefigge l'obiettivo di illustrare lo sviluppo della decorazione dei refettori in Italia centrale nei secoli del basso Medioevo. Per raggiungere tale scopo si è ritenuto necessario aprire la trattazione con lo studio degli antichi modelli dei refettori, individuati nei *triclinia* di epoca tardo antica; in particolare sono stati esaminati due famosi *triclinia* per mettere in evidenza gli elementi di continuità con i refettori medievali. Una volta introdotto l'argomento, sono stati indagati gli aspetti che caratterizzavano le grandi sale da mensa. Per tale motivo sono stati analizzati la funzione e la posizione del refettorio all'interno del complesso religioso; i collegamenti con la cucina; gli arredi principali; e le norme che regolavano queste sale. Dopo aver presentato i tratti distintivi di questi ambienti si è voluto illustrare la storia della decorazione delle sale da mensa a partire dai cicli pittorici di epoca carolingia; all'interno di questa ampia raccolta si è inteso offrire una panoramica sulle sale da mensa benedettine, francescane e domenicane. In queste sezioni si è cercato di approfondire alcuni casi di studio, come Pomposa e Subiaco, e di individuare le immagini di riferimento dei singoli ordini religiosi.
Una volta conclusa la prima parte della tesi, la seconda è costituita da un catalogo formato da nove refettori situati in Toscana ed in Umbria; la loro disposizione segue un ordine geografico, iniziando dai refettori toscani di Firenze, Pisa e Siena per passare a quelli umbri di Gubbio e Città di Castello. All'interno di ogni caso di studio si è cercato di esaminare le vicende storiche del sito religioso, tenendo presente gli eventuali restauri e gli interventi successivi. Poi, si è indagato il refettorio nella sua complessità, ponendo l'attenzione sulla struttura architettonica, sul pulpito e sulle pitture rimaste. In particolare, si è voluto analizzare gli studi critici per avere una lettura

[6] S. R. Walker, *Florentine painted refectories, 1350-1500*, tesi di dottorato, Indiana University, 1979; S. F. Ohlig, *Florentiner Refektorien, Form, Funktion und die Programme ihrer Fresken*, Egelbach 2000.
[7] *La pittura nell'Abbazia di Nonantola: un refettorio affrescato di età romanica*, a cura di C. Segre Montel e F. Zuliani, Nonantola 1991.
[8] I. Kabala, *Medieval decorated refectories in France, Italy and England until 1250*, tesi di dottorato, Baltimore 2001.
[9] *Refettori e refezione nei monasteri altomedievali: uno sguardo attraverso l'archeologia e le fonti scritte*, in *Gli spazi della vita comunitaria*, atti del convegno internazionale di studio (Roma-Subiaco, 8-10 giugno 2015) a cura di L. Ermini Pani, Spoleto 2016, pp. 329-369; M. Falla Castelfranchi, *I programmi iconografici dei refettori medievali. Nota preliminare*, in Ivi, pp. 385-418.

più accurata del sito e degli arredi. In base a tali ricerche e a seguito di un esame attento delle architetture e dei documenti d'archivio è stato possibile avanzare delle nuove ipotesi sulla committenza e sullo stile e la cronologia dei dipinti.

1. Le decorazioni dei triclinia*: antichi modelli dei refettori*

Nelle sontuose residenze episcopali di epoca tardo antica, uno degli ambienti di maggiore prestigio era il *triclinium*, ossia la sala da pranzo (fig. 1)[10]. La ricchezza che connotava questi ampi saloni era una vera e propria affermazione del potere del vescovo, che in quegli anni stava assumendo un ruolo politico sempre maggiore; al fine di mostrare la sua autorità, i *triclinia* furono progettati prendendo a modello le sale da mensa dei palazzi imperiali e delle ville aristocratiche, che erano contraddistinte da una forma pluriabsidata[11]. In particolare, tali ambienti furono caratterizzati da una planimetria sempre più complessa, passando da una pianta rettangolare con tre nicchie (Villa Adriana a Tivoli e Villa Herculea di Piazza Armerina, figg. 2-3) a dalle sale con un elevato numero di absidi (Palazzo imperiale di Costantinopoli, fig. 4)[12]; allo stesso modo furono rinnovate le planimetrie delle sale da mensa episcopali (*quinque accubita* dal triclinio neoniano di Ravenna, fig. 5). Questa tipologia, come ha notato Müller Wiener, ha avuto la sua massima diffusione nelle residenze episcopali orientali (fig. 6), ove erano presenti delle sale connotate da absidi coperte da semicupole, le quali erano "espressione di sontuosità e di prestigio"[13]. Inoltre, in Oriente, la memoria di tali strutture si mantenne nel tempo, dal momento che i monaci bizantini la utilizzarono per la pianta della *trapeza* (refettorio) del monastero di Apollonia in Albania (fig. 7)[14]; in questo caso si nota un'abside principale collocata nella parete di testata, ad oriente, e due absidi più piccole situate sui lati maggiori. Rispetto a questa tradizione aulica, in Occidente non si osservano casi analoghi, perché l'articolata struttura del triclinio tardo antico fu sostituita da una forma più semplice, priva di absidi[15].

Tuttavia, anche se la *facies* architettonica non fu conservata, nel triclinio possiamo individuare un aspetto fondamentale che caratterizzò più tardi il refettorio medievale,

---

[10] I. Lavin, *The House of the Lord. Aspects of the Role of Palace Triclinia in the Architecture of Late Antiquity and The Early Middle Ages*, in "The Art Bulletin", LIV, 1962, pp. 1-27; L. Bek, *Questiones Convivales. The Idea of the Triclinium and the Staging of Convivial Ceremony from Rome to Byzantium*, in "Analecta Romana Instituti Danici", XII, 1983, pp. 81-108; M. C. Miller, *The Bishop's Palace. Architecture and Authority in Medieval Italy*, New York e London 2000; C. Rizzardi, *L'episcopio di Ravenna nell'ambito dell'edilizia religiosa occidentale ed orientale dal tardoantico all'alto medioevo: gli ambienti di rappresentanza*, in "Deputazione di storia patria per le province di Romagna: atti e memorie", LV, 2005, pp. 147-175; C. Rizzardi, *Le sale di rappresentanza dell'episcopio di Ravenna nell'ambito dell'edilizia religiosa occidentale ed orientale dal tardoantico all'alto medioevo*, in *L'Audience. Rituels et cadres spatiaux dans l'Antiquité et le haut Moyen Âge*, atti del convegno (Paris-Nanterre, 6-8 novembre 2003) a cura di J. P. Caillet, Paris 2007, pp. 221-239.

[11] Rizzardi, *Le sale* cit., pp. 222-223.

[12] "The earliest multi-niched *triclinia* – such as those of the Villa of Hadrian at Tivoli and Piazza Armerina – were *triconch* halls, retaining the traditional number of couches arranged in three semicircular niches. The number of niches tended to multiply with ambition over time: the Great Palace at Constantinople boasted the Triclinium of Nineteen Couches, and the dining room Pope Leo III (795-816) added to the Lateran had eleven" (Miller, *The Bishop's Palace* cit., p. 24).

[13] M. Wiener, *Riflessioni sulle caratteristiche dei Palazzi Episcopali*, in "Felix Ravenna", IV, 1983, 1-2, pp. 103-145; Rizzardi, *Le sale* cit., p. 229.

[14] Falla Castelfranchi, *I programmi iconografici* cit., pp. 394-395.

[15] Si tenga presente tuttavia che la struttura di alcuni refettori poteva essere connotata da un'abside, come nel caso di Montecassino.

ossia la decorazione con storie tratte dal Vecchio e dal Nuovo Testamento. Tali raffigurazioni distinguevano i triclini religiosi da quelli laici ed alludevano alla sacralità del convivio cristiano[16]. Inoltre, le scene potevano essere corredate da alcune iscrizioni; per esempio nel triclinio del complesso episcopale di Napoli[17] sono presenti due pavoni presso un kantharos, con al di sotto l'iscrizione: "VINC(enti)VS VOTUM SOLBIT" (fig. 8) [18]; il nome di Vincenzo si riferisce al vescovo Vincenzo di Napoli (554-578), il quale decorò l'*accubitum* con grande cura. L'attenzione per la decorazione e per l'indicazione del nome del committente si possono leggere in rapporto alla funzione della sala, quale ambiente di rappresentanza di una struttura religiosa; tali aspetti rimasero in buona parte costanti nei refettori medievali[19].

1.1. Ravenna, *Triclinium Neonianum*

L'aspetto di Ravenna cambiò profondamente a seguito della decisione dell'imperatore Onorio di trasferire nel 402 la capitale dell'impero romano d'Occidente nella città romagnola. A seguito di tale decisione, la città visse un momento di grande splendore, poiché vi si stabilì la corte imperiale e divenne città metropolita della provincia ecclesiastica ravennate, includendo cinque diocesi che appartenevano alla giurisdizione di Milano[20]. Questo momento di espansione coincise con la realizzazione di una serie "di edifici di abitazione e di aule di rappresentanza" che furono descritte da Andrea Agnello nel *Liber Pontificalis Ecclesiae Ravennatis*, risalente al IX secolo[21]. Tra le sale più importanti, Agnello menzionava la "*domus quae vocatur quinque accubita*", ossia il triclinio che fu costruito nel palazzo episcopale (fig. 5) per vo-

---

[16] "Nel Palazzo di Ravenna spiccano tuttavia per la sontuosità ed il significato gli ambienti adibiti al pranzo: ciò non deve tuttavia stupire proprio per il carattere sacro che rivestiva il banchetto cristiano, in quanto il *convivium* prefigura la mensa celeste ed inoltre cibo e bevande, doni della creazione, divengono intermediari tra gli uomini e il creatore stesso" (Rizzardi, *Le sale* cit., pp. 226-227).

[17] "Già il Loreto nel secolo scorso aveva creduto di riconoscere, nell'ambito della Sagrestia grande del Duomo, parte del battistero vincenziano, le cucine e tracce dell'*accubitum*. Ora gli ultimi scavi hanno rivelato, a N della Sagrestia, un'esedra di modeste proporzioni (diam. m 3,50) pavimentata da un mosaico (fig. 5) che reca una composizione di repertorio, tipica di questi spazi absidati: un cantharos tra esili e schematici racemi e, in posizione araldica, sulle anse, due volatili di profilo" (R. Farioli, *Gli scavi nell' «insula episcopalis» di Napoli paleocristiana: tentativo di lettura*, in *Atti del IX congresso internazionale di archeologia cristiana: Roma, 21-27 settembre 1975*, Roma 1978, 2 voll., II, pp. 275-288).

[18] *Gesta episcoporum neapolitanorum*, XXIII, in *Monumenta Germaniae Historica* (M.G.H.), *Scriptores rerum Langobardicarum et Italicarum saec. VI-IX*, a cura di G. Waitz, Hannoverae 1878, pp. 398-436, in part. 412; Miller, *The Bishop's Palace* cit., p. 34.

[19] Riguardo la decorazione dei refettori di epoca carolingia Fulvio Zuliani osservava che i "precedenti di questi programmi" potevano "agevolmente essere identificati nei *triclinia* episcopali di età paleocristiana" (F. Zuliani, *I refettori affrescati*, in *La pittura nell'Abbazia* cit. pp. 29-34, in part. 30-31; C. Segre Montel, F. Zuliani, *Gli affreschi del refettorio dell'abbazia di Nonantola: bilancio di una ricerca*, in *Nonantola nella cultura e nell'arte medievale*, atti della giornata di studio (Nonantola 18 maggio 1991), a cura di P. Golinelli, G. Malaguti, Bologna 2003, pp. 73-88).

[20] Rizzardi, *Le sale* cit., p. 224.

[21] J. von Schlosser, *Quellenbuch zur Kunstgeschichte des abendländischen Mittelalters. Ausgewählte Texte des vierten bis fünfzehnten Jahrhunderts*, Wien 1896, pp. 102-103.

lontà del vescovo Neone (451-473 circa). La sala da pranzo era connotata da una pianta rettangolare con due absidi collocati nei lati lunghi e un'abside nel lato di testata situato di fronte all'ingresso (fig. 9). Tale complessa articolazione probabilmente doveva competere con i triclini imperiali ed in particolare con la sala da mensa del palazzo di Costantinopoli, ove erano presenti diciannove nicchie. All'interno la sala ravennate presentava "un pavimento marmoreo *lapidibus diversis*" e una ricca decorazione a mosaico che era illuminata da ampie finestre. Le storie tratte dall'Antico e Nuovo Testamento (fig. 10) erano corredate da esametri, "cioè i *tituli* esegetici, biblici e liturgici, che li commentavano su almeno due pareti"[22].
Nella "*pariete, parte eclesia*" erano raffigurate delle scene che si riferivano al salmo 148, ossia la "preghiera di lode e di ringraziamento che l'intero creato rivolge a Dio" e le scene del diluvio universale; "*in alio pariete, super amnem possito*", quindi nel lato opposto, erano rappresentati gli episodi relativi alla *Moltiplicazione dei pani e dei pesci* e alla *Refezione delle turbe*; infine sulla parete d'ingresso si trovavano le storie della creazione del mondo e della creazione di Adamo insieme agli episodi della "infusione dell'anima nel suo corpo (vv.6-11), introduzione di Adamo in Paradiso (vv.11-14), Adamo signore del regno animale (vv.15-20), peccato originale e cacciata dal paradiso (vv.21-24)"[23]. A queste seguivano le vicende della vita di San Pietro, che sono state individuate in via ipotetica da Clementina Rizzardi, con "l'apostolo a casa di Simone, a cui una voce divina impose di cibarsi di tutti gli animali (vv.1-9) e l'apostolo seduto fra i suoi compagni, mentre riceveva da Dio la legge divina (vv.9-16)"; inoltre, al centro del catino absidale forse erano collocati i Santi Pietro e Paolo ai lati della Croce con l'iscrizione "*Dominus Neon episcopus senescat nobis*"[24]. Tale scena appare molto interessante perché risulta essere una delle prime rappresentazioni (se non la prima) di una Croce inserita in una sala da mensa; in tal modo si voleva sottolineare il carattere sacro della mensa ricordando il sacrificio di Cristo.
Oltre a ciò, si voleva mettere in luce il legame tra la chiesa ravennate e quella romana: per questo furono rappresentate le storie dell'apostolo Pietro, primo vescovo di Roma, e furono disposte le storie del Vecchio e Nuovo Testamento in modo che fossero lette secondo il principio della *concordia Testamentorum*[25], prendendo probabilmente come modello la chiesa di San Pietro in Vaticano[26]. Tale messaggio politico era

---

[22] Rizzardi, *Le sale* cit., pp. 226-228.
[23] Ivi, p. 230.
[24] "È probabile poi che alla decorazione di questa importante sala, forse al catino absidale, appartenga quella famosa raffigurazione di Pietro e Paolo ai lati di una croce con l'acclamazione «*Neon episcopus senescat nobis*» a lungo attribuita all'abside della *basilica Apostolorum*, attuale chiesa di S. Francesco, ma in base ad un'attenta lettura del testo agnelliano potrebbe ben riferirsi, come ha sottolineato il Deichmann, all'importante sala da pranzo vescovile" (C. Rizzardi, *L'attività edilizia del vescovo Neone a Ravenna*, in *XLIII corso di cultura sull'arte ravennate e bizantina*, seminario internazionale (Ravenna 22-26 marzo 1997) a cura di R. Farioli Campanati, Ravenna 1998, pp. 781-801, in part. 797-798).
[25] Ivi, pp. 230-231.
[26] "È proprio con l'antico ciclo di affreschi di S. Pietro in Vaticano, attribuibile al terzo quarto del IV secolo, preso a modello anche nella successiva decorazione di S. Paolo f.l.m (in. V secolo) possiamo trovare i più illustri precedenti iconografici e iconologici, non solo per la giustapposizione dei cicli dell'Antico e del Nuovo Testamento nelle due navate (tra cui storie della creazione, Adamo ecc., che nella loro disposizione dovevano corrispondere strettamente all'ordine dei *tituli* ravennati), ma anche per il fatto che l'intero ciclo delle navate costituiva in definitiva una premessa alle molte scene della vita di Pietro raffigurate

stato rafforzato dal nome del vescovo, ben leggibile nella nicchia. In seguito fu realizzato a Roma un triclinio che mostrava un messaggio politico ancora più esplicito; si tratta del *triclinium* di Leone III.

1.2. Roma, *Triclinium Leonianum*

Nel centro di Roma, presso la Scala Santa, si è conservata una grande nicchia ornata con un mosaico (fig. 11); tale edificio faceva parte di un imponente triclinio commissionato da papa Leone III (795-816) nel palazzo episcopale lateranense[27]. L'antica struttura (fig. 12) era formata da una pianta rettangolare con tre profonde nicchie ed era ornata con colonne di porfido e marmo bianco; le pareti erano rivestite da una zoccolatura in marmo e decorate con pitture e mosaici[28]. Questo fastoso edificio, tuttavia, nel corso dei secoli era diventato fatiscente e fu in parte demolito durante i lavori condotti da Domenico Fontana per volere di Sisto V[29]. In questo intervento non fu smantellata la nicchia centrale, la quale presentava ancora la sua decorazione a mosaico; possiamo osservare tale situazione in un prezioso schizzo di Pompeo Ugonio del 1580 (fig. 13), anteriore all'operazione di Fontana, che indica in maniera schematica i soggetti dei mosaici rimasti nella nicchia (figg. 14-15)[30].
Nel 1625 il mosaico absidale fu restaurato da Giovan Battista Calandra su richiesta del cardinale Francesco Barberini, arciprete della basilica di San Giovanni in Laterano (figg. 16-17)[31].

---

nel transetto, scene che dovevano accreditare Pietro come vicario di Cristo in terra" (Ivi, p. 231).

[27] "In epoca altomedievale poi è proprio a Roma che dovettero essere costruite sale di rappresentanza particolarmente importanti e significative nell'ambito del Patriarchio lateranense, arricchito anche di preziosi oratori. In esso dovettero essere tenute ben presenti le esperienze architettoniche e decorative maturate a Costantinopoli e nella stessa Ravenna. Papa Zaccaria (741-752), fece costruire *ex novo* (davanti alla basilica di S. Teodoro), un triclinio che ornò di diversi marmi, di pitture e mosaici; Leone III (795-816) fece edificare ben due triclini: uno, che si sviluppava perpendicolarmente al fianco settentrionale della basilica, doveva configurarsi in origine come un ampio salone (m. 68 x 15,37) provvisto di ben undici absidi, disposte cinque su ogni lato lungo e una sul lato corto, di fronte all'ingresso, come si può vedere in una pianta conservata nell'Archivio Vaticano; esso era ornato di pavimenti e rivestimenti marmorei e di mosaici parietali (apostoli che predicano alle genti; Pietro e Paolo nell'abside principale)". L'altro triclinio era formato da tre absidi "è tuttora famoso per la sfarzosa decorazione di marmi, colonne porfiretiche e la decorazione musiva" (Ivi, p. 232).

[28] V. Saxer, *La chiesa di Roma dal V al X secolo: amministrazione centrale e organizzazione territoriale*, in *Roma nell'Alto Medioevo* (Settimane CISAM, XLVIII, Spoleto, 27 aprile - 1 maggio 2000), Spoleto 2001, pp. 493-637, in part. 520-522.

[29] A. Iacobini, *Il mosaico del Triclinio Lateranense*, in *Fragmenta picta: affreschi e mosaici staccati del Medioevo romano*, catalogo di mostra (Roma, Castel Sant'Angelo, 15 dicembre 1989 - 18 febbraio 1990) a cura di A. Ghidoli, Roma 1989, pp. 189-196.

[30] F. R. Moretti, *Triclinio di Leone III*, in *Atlante: percorsi visivi*, *1: Suburbio, Vaticano, rione Monti*, *La pittura medievale a Roma, 312-1431: corpus e atlante* a cura di M. Andaloro, a cura di M. Andaloro, Milano 2006, pp. 217-220.

[31] "Una serie di fonti grafiche e descrittive, a partire dal *Liber Pontificalis*, ricorda, oltre ai mosaici dell'abside centrale, dipinti murali per entrambe le absidi laterali (LP II, 3-4), dei cui soggetti iconografici rimane solo una vaga testimonianza di Giovanni Severano che nel 1630

In seguito papa Clemente XII (1730-1740) decise, dopo la realizzazione della nuova facciata della basilica lateranense, di "allargare e regolarizzare tutta l'area antistante"; per compiere tale progetto fu stabilito di spostare e ruotare il triclinio di 180° perché, oltre ad essere rimasto isolato, non mostrava la sua decorazione alla piazza e alla facciata della basilica[32]. L'antico edificio carolingio fu trasferito a ridosso del fianco destro della Scala Santa e la sua decorazione fu rimossa dal direttore del Laboratorio Vaticano dei Mosaici, Pier Paolo Cristofari. Tale operazione comportò la perdita della decorazione originale, di cui rimangono solamente le teste di due apostoli provenienti dal catino absidale (fig. 18)[33]. Tuttavia, prima dello stacco, il direttore aveva realizzato dei calchi e una copia a colori dei mosaici. In base a questi elementi, tra il 1743 e il 1744, Pier Leone Ghezzi, successore di Cristofari, realizzò una copia dei mosaici che furono inseriti nella cornice architettonica[34]. In particolare la scena di *Missio Apostolorum*[35], ossia Cristo benedicente situato sul monte del Paradiso con il libro aperto e sui lati gli apostoli con le mani velate, fu collocata nell'abside (fig. 19). Tale raffigurazione è corredata da due iscrizioni: il *titulus* inferiore riprende un passo di Matteo (28, 16-20): "+ EUNTES DOCETE OMNES GENTES VAPTIZANTES EOS IN NOMINE PATRIS ET FILII ET SPIRITUS SANCTI ET ECCE EGO VOBISCUM SUM OMNIBUS DIEBUS USQUE AD CONSUMMATIONEM SECULI" e il *titulus* superiore è tratto da un passo di Luca (2, 14): "+ GLORIA IN EXCELSIS DEO ET IN TERRA PAX HOMINIBUS BONE BOLUNTATIS" (fig. 20)[36].

Il tema della missione di evangelizzazione si lega alle scene laterali di investitura che rappresentano Cristo che consegna le chiavi a San Pietro ed il labaro a Costantino situati nel pennacchio sinistro e San Pietro in cattedra che consegna il pallio a Leone III e le insegne a Carlo Magno collocati nel pennacchio destro (figg. 21-22).

Tenendo presente che Carlo Magno è identificato con il titolo di "rex" è stato ipotizzato che l'opera fosse stata realizzata prima dell'incoronazione di Carlo Magno nella notte di Natale dell'anno 800[37]. In tal modo il papa, qualche tempo prima della solenne consacrazione dell'imperatore, aveva realizzato un "monumento dell'autorità pontificale" in cui si affermava che la "duplice traslazione dell'impero romano" era

---

riconosce ancora sul lato sinistro «[…] alcune pitture scolorite che rappresentavano un convito e gente che mangiavano»" (Ivi, p. 217).

[32] Iacobini, *Il mosaico* cit., p. 190.

[33] "Le due teste di apostoli che costituiscono gli unici frammenti superstiti del mosaico absidale del triclinio leoniano (Biblioteca Apostolica Vaticana, Museo Sacro), dopo una pulitura avvenuta nell'estate del 1971, sono state accuratamente analizzate da Caecilia Davis-Weyer (1974). La forte diversità stilistica che le contraddistingue e che già in passato aveva indotto gli studiosi a valutarle con una certa prudenza (Matthiae, 1966, p. 203 e 1967, p. 228; Oakeshott, 1967, p. 162) ha trovato una persuasiva spiegazione sia nella storia sia nell'aspetto materiale dei pezzi. Sotto il profilo tecnico la più piccola delle due teste (presente in mostra) risulta realizzata interamente con tessere vitree, a differenza della più grande in cui ricorre ampiamente l'uso del marmo per l'incarnato. Inoltre le tessere vitree della prima sono diventate opache nel corso di un secolare processo di cristallizzazione, ovvero si sono devetrificate, mentre quella della seconda, possedendo una percentuale vitrea piuttosto elevata, dimostrano senz'altro di essere più recenti" (Ivi, p. 194).

[34] Ivi, p. 190.

[35] von Schlosser, *Quellenbuch* cit., pp. 69, 80-81, 90.

[36] Iacobini, *Il mosaico* cit., pp. 191-192.

[37] Moretti, *Triclinio di Leone* cit., p. 217.

passata "da Costantino a Carlo Magno per mano del Papato" [38]; inoltre sosteneva la netta distinzione dei poteri tra papato e impero, dal momento che fece raffigurare San Pietro in due momenti significativi: prima nell'atto di ricevere l'*auctoritas* della Chiesa da parte di Cristo e poi nell'atto di consegnare a Leone III il potere spirituale (tramite il pallio vescovile) ed al re franco il potere temporale (per mezzo del vessillo). Questo messaggio politico e religioso era diretto a tutti gli ospiti del papa che erano invitati nel suo *triclinium*.

[38] Iacobini, *Il mosaico* cit., p. 191.

2. I refettori: luoghi centrali della vita quotidiana monastica e conventuale

Il refettorio, situato in una posizione centrale all'interno del complesso monastico (fig. 23)[39], era uno degli ambienti più importanti per lo svolgimento della vita quotidiana[40]. In questa sala la comunità religiosa si riuniva per ricevere il pasto secondo un rito stabilito nelle regole. Per assolvere a tale funzione, la sala da mensa era edificata lungo un lato del chiostro, di solito nel braccio opposto alla chiesa, ed era contraddistinta da ampie dimensioni. Al suo interno, come si nota nella pianta dell'abbazia di San Gallo (fig. 24)[41], erano collocate le panche dei monaci, disposte lungo le pareti, e quella dell'abate, posizionata di fronte alla porta di accesso e davanti al pulpito. Salendo su questa struttura il lettore era impegnato a leggere le sacre scritture e la regola dell'ordine, mentre nella sala regnava un "profondo silenzio"[42]. Il pulpito poteva essere ornato con delle sculture oppure con degli affreschi. Tuttavia, la maggior parte delle decorazioni era presente lungo le pareti del refettorio, dove erano raffigurate le storie dell'Antico e del Nuovo Testamento, spesso unite a lunghe iscrizioni. I testi potevano essere forniti da un religioso oppure da personaggi importanti "come Teodulfo d'Orleans, Alcuino, Rabano Mauro, Sedulio Scoto", che facevano parte della corte carolingia; essi realizzarono dei componimenti poetici "talora parafrasi di decorazioni realizzate, ma più spesso composti appositamente per essere iscritti sulle pareti, sotto o a fianco delle immagini pittoriche"[43]. In uno dei *carmina*, denominato *Ad mensam* e scritto da Alcuino di York, sono menzionate le pitture di un refettorio, rimasto non identificato, nel quale erano dipinti: la *Caduta della manna*, *Mosè che fa sgorgare l'acqua dalla roccia*, la *Moltiplicazione dei pani e dei pesci*, il *Miracolo dell'acqua trasformata in vino*[44].

Questi soggetti, perfettamente in linea con la funzione del refettorio, appaiono analoghi a quelli rappresentati nella sala episcopale di Ravenna. Tale rapporto pone in evidenza una certa continuità nella scelta delle decorazioni unite ai *tituli*. Un esempio eccellente di questa tradizione potrebbe essere il refettorio del monastero di Montecassino (figg. 25-26).

Prima del restauro dell'abate Desiderio, nella sala da mensa cassinese era presente la raffigurazione di una *Pentecoste* che fu notata da San Pier Damiani nel 1064[45]. Nell'opuscolo (XXXIV) *De variis miraculosis narrationibus* il santo così esortava l'abate[46]: "Scribite, si placet, istud in refectorio, sub pedibus apostolorum: Ignit apostolicum

---

[39] In maniera simile agli ordini monastici anche i mendicanti edificarono i propri complessi mantenendo il refettorio in una posizione centrale.

[40] Per i principali studi sui refettori si veda l'*Introduzione*.

[41] P. Erhart, *La pianta di San Gallo: un archivio di spazi monastici*, in *Gli spazi della vita* cit., pp. 1-35.

[42] Si veda *La Regola di san Benedetto e le regole dei Padri*, a cura di S. Pricoco, Milano 1995; *Regole monastiche d'Occidente*, a cura di E. Bianchi, Torino 2001.

[43] Zuliani, *I refettori* cit., p. 30.

[44] *Alcuini Carmina*, CV, 4, *Ad mensam*, in M.G.H., *Poetae latini aevi carolini*, a cura di E. Duemmler, Berlin 1881, I, p. 332.

[45] L. Speciale, *Memoria e scrittura.* Tituli*, programma, scelte d'immagine da Montecassino a Sant'Angelo in Formis*, in *Medioevo: immagine e memoria*, atti del convegno internazionale di studi (Parma, 23-28 settembre 2008) a cura di A. C. Quintavalle, Milano 2009, pp. 144-153.

[46] J.P. Migne, *Patrologia Latina* (P.L.), CXLV, col. 584, Paris 1844-1865.

linguarum flamma senatum / geminat et varias quasi vox fecunda loquelas"[47]; a tale riguardo si potrebbe supporre che il distico composto dal santo dovesse essere inserito sotto la scena della *Pentecoste*[48], in maniera simile alla decorazione del *Triclinium Leonianum* di Roma, dove era stata ornata la scena della *Missio Apostolorum* con al di sotto una lunga iscrizione (fig. 20). In seguito[49], l'antico refettorio benedettino, dopo essere stato allargato "in due diverse occasioni", fu demolito al fine di essere ricostruito "assai bello e abbastanza grande"[50]. In particolare, l'abate Desiderio decise di realizzare sul lato meridionale del quadriportico antistante la basilica un refettorio di ingenti dimensioni con un'abside al fondo[51]; considerando che tale elemento risulta difficile da confrontare con altri casi, si potrebbe supporre che l'inserimento dell'abside nel refettorio fosse stata richiesta per collegare la struttura ai prestigiosi triclinî episcopali romani[52]. Tuttavia, ammettendo che la pianta del refettorio potesse richiamare alla mente gli aulici modelli romani, la decorazione interna era invece all'avanguardia: presentava infatti il tema della *Crocifissione,* molto raro nei refettori italiani a quest'epoca, che divenne uno dei principali soggetti raffigurati nei refettori francesi o anglosassoni dopo la diffusione della riforma monastica di Benedetto d'Aniane[53].

2.1. Il refettorio: funzione e architettura

[47] "«Se vi piace, nel refettorio sotto i piedi degli apostoli scrivete questo: la fiamma delle lingue accende l'apostolico senato, e come una voce feconda germina varie loquele»" (Speciale, *Memoria e scrittura* cit., p. 148).

[48] Nel XIV secolo la scena della *Pentecoste* fu raffigurata nei refettori di San Francesco a Ferrara e di San Pietro alla Magione a Siena (catalogo della tesi n. 4.7).

[49] Speciale, *Memoria e scrittura* cit., p. 148.

[50] "E poiché evidentemente desiderava innanzitutto ampliare il chiostro, che a quel punto risultava insufficiente ad un così vasto numero di frati, dopo aver abbattuto senza indugio il vecchio refettorio che, poggiato in modo piuttosto asimmetrico di fianco alla chiesa e di fronte al capitolo, di recente egli stesso aveva fatto allargare in due diverse occasioni, lo ricostruì assai bello e abbastanza grande nella parte estrema del futuro chiostro, cioè vicino al lato meridionale dell'atrio della chiesa, lo adornò tutto di svariati colori ad opera dei pittori e, applicato alle travi un soffitto a lacunari, lo coprì in alto di tegole. All'interno sistemò anche un leggio bellissimo e maestoso che offrì alla vista di tutti molto ben rivestito di stucco" (Leone Marsicano, *Cronaca di Montecassino (III 26-33)*, a cura di F. Aceto e V. Lucherini, Milano 2001, p. 75).

[51] "A Montecassino, invece, il refettorio ricostruito da Desiderio dopo il 1071 misurava 95 cubiti di lunghezza, 23 di larghezza e 15 di altezza, ed aveva quattordici finestre a sud e due sole a nord, due finestre rotonde sulle fronti e tre (sempre sulla parete sud, supponiamo) vicino al pulpito, tutte ben lavorate in vetro, stucco e piombo; vi si entrava da est, mentre l'abside si trovava ad occidente, e davanti ad essa era collocata, trasversalmente, la mensa dell'abate" (C. Segre Montel, *Il refettorio di Nonantola e la sua decorazione*, in *La pittura nell'Abbazia* cit., pp. 35-96, in part. 46).

[52] Tale rapporto può essere esteso alle *trapeze* dei monaci bizantini (Falla Castelfranchi, *I programmi iconografici* cit., p. 394).

[53] I. Kabala, *Speaking crosses and silent banquet: crucifixes in medieval refectories*, in *Image makers and image breakers: proceedings of a St. Michael's College symposium (1-2 March, 2002)*, a cura di J. A. Harris, New York 2003, pp. 15-26.

La nuova sala da mensa voluta dall'abate Desiderio era stata descritta da Leone Marsicano nella *Cronaca di Montecassino*[54]; tale struttura era stata realizzata di forma rettangolare con un'abside nel lato occidentale e con la porta principale sul lato orientale, ossia sul chiostro. All'interno la sala presentava un soffitto a lacunari e ampie finestre situate soprattutto sul lato meridionale, poiché il lato opposto dava sull'atrio. Osservando attentamente la pianta del monastero si nota che il refettorio era stato costruito nella parte più esterna del complesso, tra l'atrio e il chiostro[55]. Questa posizione probabilmente era stata scelta per far sì che gli ospiti potessero entrare nel refettorio senza disturbare i monaci negli ambienti più riservati del complesso; forse proprio per questa ragione vicino alla sala da mensa erano stati edificati i fabbricati del noviziato insieme agli ambienti necessari per l'attività quotidiana del refettorio, ossia la cucina e il cellario. Inoltre, la cucina era in diretta comunicazione con la sala da mensa tramite una porta, che serviva per "portare e riportare nel refettorio tutto il necessario"[56]. Questo stretto rapporto si può osservare anche nelle piante dell'abbazia di San Gallo (fig. 27) e dei conventi fiorentini di Santa Croce e della Santissima Annunziata (fig. 28)[57]. In altri casi, al posto della porta, poteva essere inserito un passavivande, come nel refettorio del priorato di Chassay-Grammont (fig. 29)[58]; questa struttura era stata realizzata con due aperture. Alcuni esempi più semplici si osservano nel refettorio dell'abbazia di Fossanova[59] e nella cosiddetta sala di Norberto del monastero di San Giovanni di Müstair (fig. 30). Nell'ultimo caso era stato dipinto un vasto ciclo cristologico "che comprendeva la Crocifissione, la Deposizione, le Pie donne al sepolcro e un'Ascensione di Cristo", adesso in un "pessimo stato di conservazione" [60]. Insieme a queste pitture era stata raffigurata la mano benedicente di Dio sopra un'antica apertura passavivande[61], grazie alla quale Gaby Weber ha potuto proporre che la sala fosse stata anticamente il refettorio delle monache[62].

Questi passavivande erano fondamentali nella sala da mensa per svolgere la funzione principale, ossia il nutrimento fisico dei religiosi che avveniva in un rigoroso silenzio interrotto solo dalle parole dell'addetto alle letture dei testi sacri, situato presso un leggio oppure sul pulpito.

Le differenti posizioni del lettore si osservano in alcune raffigurazioni pittoriche: nella prima immagine che si analizza è dipinto un laico, "in piedi dinnanzi al suo leggio",

---

[54] Marsicano, *Cronaca di Montecassino* cit., p. 75.

[55] Ivi, p. 75, figg. 2, 3.

[56] Marsicano, *Cronaca* cit., pp. 75, 77.

[57] Si veda il catalogo n. 4.3 e n. 4.5.

[58] P. Brudy, *Le réfectoire: un bâtiment méconnu*, in *L'âge roman: arts et culture en Poitou et dans les pays charentais X^e-XII^e siécles*, a cura di P. Brudy e A. Benéteau Péan, Montreuil 2011, pp. 123-133, in part. 127.

[59] A. Polselli, *Abbazia di Fossanova: storia, spiritualità, arte*, Formia 2008, pp. 135-139.

[60] "Altre scene, come il Battesimo di Cristo, si possono solo desumere" (T. Steppan, in *Affreschi romanici in Tirolo e Trentino*, a cura di H. Stampfer e T. Steppan, Milano 2008, p. 199).

[61] "L'esecuzione della pittura a calce con materiali modesti e la circostanza che si tratta con considerevole sicurezza della decorazione del refettorio – come suggerisce con forza la mano benedicente di Dio posta sopra un'antica apertura passavivande –, circoscrivono la datazione al secondo quarto del XII secolo, quando nel monastero si erano appena insediate le monache" (Ibid.).

[62] G. Weber, *Die romanischen Wandmalereien im Norpertsaal des Klosters St. Johann in Müstair*, in "Zeitschrift für schweizerische Archäologie und Kunstgeschichte", 2007, 1-2, pp. 13-34.

mentre è impegnato a leggere le sacre scritture a Cristo e agli apostoli; questo lettore è inserito nella scena dell'*Ultima Cena* realizzata da Stefano di Antonio Vanni nell'antico Spedale di San Matteo a Firenze (figg. 31-32)[63]. Negli altri dipinti, invece, è rappresentato il lettore presso il pulpito: nella scena della *Beata Umiltà che riesce miracolosamente a leggere nel refettorio di Santa Perpetua* (fig. 33), dipinta da Pietro Lorenzetti verso il 1330, si nota la figura della santa che appare collocata sopra un pulpito lapideo di forma molto semplice[64]. Un arredo simile fu raffigurato nella scena della *Provvidenza dei domenicani* (fig. 34) realizzata da Beato Angelico, dove il maestro dipinse una sala da mensa con un elegante pulpito ligneo. Infine, nell'episodio del *Miracolo della farina* (fig. 35), affrescato dal Sodoma nel chiostro grande di Monte Oliveto Maggiore, si osserva la rappresentazione di una stretta sala da mensa con al fondo una *Crocifissione* e nella parete lunga a destra un lettore sul pulpito, decorato con delle modanature di pietra grigia che si stagliano sul colore ocra del fondo. Mettendo a confronto le tre raffigurazioni si nota che il pulpito poteva essere realizzato con materiali diversi ed avere forme differenti. Tale affermazione può essere verificata osservando i reperti che si sono conservati: tra i casi più antichi si menziona l'arredo di San Vincenzo al Volturno (fine VIII - inizio IX secolo; fig. 36), formato da "un piccolo podio in muratura, elevato di un paio di gradini rispetto al piano del pavimento e decorato sul fronte" con "pitture a motivi geometrici"[65]. Poi, si individua il pulpito dell'abbazia cistercense di Fossanova (figg. 37-38); di questo arredo si è conservato "il basamento marmoreo circolare" composto da una serie di cornici aggettanti e da un tralcio vegetale[66]. Il pulpito inoltre appare collocato in cima ad una scala lapidea, davvero imponente, ricavata in spessore di muro e confrontabile con alcune scalinate più modeste, conservate nei refettori umbri del Palazzo dei canonici di Gubbio (fig. 39) e del convento di San Domenico a Città di Castello[67]. Si tratta di casi molto rari, perché le sale da mensa erano spesso rinnovate nel corso dei secoli; per tale ragione la maggior parte dei pulpiti non possiede più una scala all'interno del refettorio. Di conseguenza, per accedervi si osservano due alternative: nel primo caso una porta situata all'interno del refettorio permette di accedere ad una scala inserita all'interno della parete; nel secondo caso una porta conduce all'esterno della sala, dove è addossata una scala. A titolo di esempio si citano per il primo tipo il pulpito della basilica di San Francesco ad Assisi[68] e dell'abbazia di Saint Jean des Vignes presso Soissons (fig. 40),

---

[63] Stefano di Antonio Vanni, *Ultima Cena*, 1466-1467, Firenze, Accademia di Belle Arti, antico Spedale di San Matteo (M. M. Simari, in *La tradizione fiorentina* cit., pp. 123-127).

[64] Per un approfondimento sulle raffigurazioni pittoriche si veda: R. C. Proto Pisani, *Ambienti, architetture, spazi nei cenacoli fiorentini*, in Ivi, pp. 81-99.

[65] "Fu proprio il rinvenimento di questa piccola struttura, destinata ad essere usata dal monaco lettore per intrattenere i confratelli durante i pasti, a permettere d'interpretare, senza ombra di dubbio, la destinazione di questo vasto ambiente" (F. Marazzi, *Refettori e refezione nei monasteri altomedievali: uno sguardo attraverso l'archeologia e le fonti scritte*, in *Gli spazi della vita* cit., pp. 329-369, in part. 352).

[66] M. Gianandrea, Di marmo tempestato di lavoro musaico. *Il pulpito del refettorio dell'abbazia di Fossanova*, in "Rivista cistercense", XXVI, 2009, 2, pp. 157-174, in part. 158.

[67] Si veda il catalogo n. 4.8 e n. 4.9.

[68] *2: Atlante: Basilica superiore, Assisi: Basilica di San Francesco*, a cura di G. Bonsanti, Modena 2002, pp. 1207, 1211.

e per il secondo quelli del monastero di Santa Marta a Montughi a Firenze (fig. 41)[69] e dell'abbazia di Praglia[70].
Dall'osservazione di questi casi, appartenenti a luoghi geografici diversi ed epoche differenti, si capisce come il pulpito fosse un arredo di primaria importanza nel refettorio; la sua posizione poteva variare all'interno della sala, al centro o ad un estremo del lato lungo.
Sotto il pulpito erano disposti i tavoli e le panche secondo un criterio preciso, perché nessuno doveva sedere nella posizione occupata da Giuda nei dipinti dell'*Ultima Cena*; di conseguenza tutti dovevano stare con lo sguardo rivolto verso il centro della sala[71].
Tenendo presente questo principio le sale da mensa furono costruite molto grandi; di solito la loro dimensione era inferiore solo alla chiesa. Proprio per la loro capienza, oltre alla mensa della comunità, queste sale erano perfette per accogliere una moltitudine di persone sia in occasione di banchetti speciali sia per svolgere delle riunioni. Nel primo esempio, questi lauti pasti potevano essere offerti da personaggi importanti per una festa celebrata dalla comunità; così il duca Carlo di Calabria fece una donazione in favore dei frati di Santa Croce per organizzare un banchetto per il capitolo provinciale (1327)[72].
La seconda funzione, invece, appare legata ad un vario utilizzo della sala, per lo svolgimento di riunioni anche dei laici ed elezioni pubbliche. Dalla lettura dei documenti si viene a conoscenza che la Compagnia di Santa Maria delle Laudi e di Sant'Agnese si riunì, nel 1295 e nel 1298, nella sala da mensa di Santa Maria del Carmine a Firenze[73]. Nel secolo successivo si tennero delle riunioni anche nel refettorio della chiesa francescana di San Fortunato a Todi (fig. 42)[74]; in particolare il 7 dicembre del 1327 si ricorda la "riunione dei deputati del Consiglio Generale per invitare il cardinale Napoleone Orsini a scegliere come Potestà di Todi una persona di suo gradimento che lo rappresenti". Poi, nel 1341, si svolse l'elezione del Potestà, del Capitano e "dei custodi dei documenti, riguardanti i diritti del Comune, conservati in S. Fortunato"[75].

---

[69] Si veda il catalogo n. 4.2.
[70] *Santa Maria Assunta di Praglia: storia, arte, vita di un'abbazia benedettina*, a cura di C. Ceschi, M. Maccarinelli, P. Vettore Ferraro, Teolo 2013.
[71] T. Verdon, *Il significato religioso delle pitture nei refettori*, in *La tradizione fiorentina* cit., pp. 31-44, in part. 42.
[72] Walker, *Florentine painted refectories* cit., p. 26.
[73] Si veda il catalogo n. 4.1.
[74] "Ampio e grandioso refettorio (m 31,80 x 8,40) restaurato negli anni Trenta ad opera della soprintendenza, nella parete ovest si aprono dieci finestre con doppia strombatura e nella parete sud sono ancora visibili due grandi finestroni. All'interno, tra la sesta e la settima finestra, vi è ancora un pulpito accessibile mediante una piccola scala" (C. Calano, *Il nuovo impianto francescano a Todi*, in *Il tempio di San Fortunato a Todi*, a cura di G. De Angelis D'Ossat, Milano 1982, pp. 33-60, in part. 57).
[75] "Nello stesso refettorio si terrà il 18 gennaio 1341 l'elezione del Potestà e l'11 giugno quella del Capitano. Il 20 dicembre dello stesso anno ha luogo l'elezione dei custodi dei documenti, riguardanti i diritti del Comune, conservati in S. Fortunato. Un'altra elezione si tiene nel medesimo refettorio il 23 aprile 1342, per la elezione del Potestà" (per maggiori informazioni sui documenti si veda nel volume sul complesso di San Fortunato (1982) il saggio di Mario Pericoli, *Todi nei secoli tredicesimo e quattordicesimo*, pp. 7-32, in part. 28-29 e le trascrizioni dei documenti ad opera di Giorgio Comez nella sezione delle *Schede dell'Archivio storico comunale di Todi*, all'interno del capitolo *Documenti e schede*, a cura di G. Comez, M. Pericoli e M. Venturi, pp. 161-175).

Le riunioni e i banchetti appena menzionati testimoniano che il refettorio poteva avere degli utilizzi diversi. Questa pluralità di funzioni era determinata dalle caratteristiche strutturali della sala, spesso di ampie dimensioni e connotata da una copertura a capriate lignee o con volte a crociera e da una illuminazione formata da ampie finestre. In genere le pareti erano completamente decorate con soggetti religiosi e con immagini legate all'ordine, come si osserva nel refettorio fiorentino di Santa Maria del Carmine e in quello del monastero olivetano di San Gerolamo di Quarto a Genova[76], dove fu rappresentato *San Benedetto che consegna la regola* (fig. 43)[77]. Dall'osservazione di questa pittura, appare lecito sostenere che nei refettori erano sì dipinti soggetti e messaggi differenti, perché le sale da mensa potevano servire a vari scopi, ma i principali destinatari e fruitori di queste immagini erano i religiosi della comunità che si riunivano nel refettorio per ricevere il pasto.

2.2. Le regole sulla refezione

Le regole degli ordini[78], a partire dalla regola di San Benedetto, descrivono il momento del pasto come un rito che doveva essere celebrato accompagnandolo con la preghiera e la meditazione[79]; in particolare era previsto che i religiosi dovessero stare in completo silenzio, mentre l'addetto leggeva a voce alta[80] un passo che poteva essere tratto dalle sacre scritture, dalla regola, dagli scritti del fondatore dell'ordine o da testi teologici[81].
Insieme all'ascolto, i religiosi dovevano compiere una serie di gesti e recitare delle preghiere ben precise; tale consuetudine era stata descritta per esempio dal domenicano beato Umberto de Romanis nel *De vita regulari*: "Item instruendi sunt circa refectionem quomodo et ubi lavandae sunt manus. Ad quod, cum primo debent venire, vestes replicent ne eas deturpent, et ibi lotis manibus sedeant. Quomodo intrantes refectorium, ante imaginem quae est ante mensam prioris, aliquantulum inclinent"[82].
Nei secoli successivi le *Costitutiones* dell'ordine religioso riaffermarono le norme del beato, specificando in maniera più dettagliata come dovesse avvenire l'ingresso nel refettorio.

---

[76] M. Cataldi Gallo, *Il complesso olivetano di San Gerolamo di Quarto a Genova: cenni storici sulle origini del complesso*, in *Nicolò Corso: un pittore per gli olivetani: arte in Liguria alla fine del Quattrocento,* catalogo della mostra (La Spezia, Palazzo della Provincia; Le Grazie di Portovenere, Refettorio dell'ex Monastero Olivetano, 14 settembre - 16 novembre 1986) a cura di G. Rotondi Terminiello, Genova 1986, pp. 57-68.
[77] Si veda il capitolo 3. Una panoramica sui refettori dipinti tra XII e XV secolo.
[78] Per un'analisi dettagliata delle regole sulla refezione si veda Walker, *Florentine painted refectories* cit., pp. 19-26.
[79] Bianchi, *Regole monastiche* cit., pp. 193-264.
[80] *La Regola di san Benedetto* cit. 1995, pp. 206-209.
[81] Al termine del pasto poteva essere letta l'agiografia o il martirologio di un santo caro alla comunità, ricordato in quel giorno.
[82] Humberti de Romanis, *De vita regulari*, XIII secolo, a cura di J. J. Berthier, 2 voll., II, Roma 1889, p. 222.

Dalla lettura del paragrafo *De mensa et ejus servitio*[83], presente nelle Costituzioni stabilite nel capitolo generale del 1505, emerge come nel refettorio fosse stato messo in atto un "sistema di riti e segni" che era stato elaborato dalla tradizione monastica ed era arrivato nell'era moderna. Nello specifico i frati dopo aver udito il suono della campanella[84], si recavano a lavarsi le mani presso i lavabi; di solito questi arredi erano situati nelle vicinanze del refettorio[85], dal momento che potevano essere collocati sul lato esterno della sala da mensa oppure all'interno di una stanza destinata a tale scopo, un vestibolo denominato "sala del lavabo"[86] oppure "sala del silenzio"[87].
Dopo aver svolto questo compito, i frati recitavano il Salmo 130, chiamato *De profundis*, esprimendo la propria fede in Dio[88]; poi entravano nella sala in maniera ordinata e gerarchica, partendo dai più giovani. Una volta che si trovavano al centro della sala dovevano inchinarsi all'immagine dipinta o alla *Crocifissione* (fig. 44), poi si segnavano e si sedevano nel loro posto stabilito; infine il priore, collocato sotto la sacra raffigurazione, in una posizione privilegiata, benediva i suoi fratelli e dava inizio al pasto[89]. Le linee principali di tale procedura erano comuni a tutti gli ordini religiosi, per tale motivo "la struttura architettonica dell'ambiente non richiedeva modifiche a ogni ricambio di inquilino"[90].
Allo stesso modo era concessa la possibilità di accogliere degli ospiti, che potevano mangiare nel refettorio oppure in alcuni casi, come nel monastero di Santa Trinita a Firenze, potevano "desinare" nella camera dell'abate[91]. Nel caso in cui prendevano posto nel refettorio vallombrosano (fig. 45), essi erano accolti in uno spazio monu-

---

[83] "Et cum fuerint in medio, debent inclinare reverenter ad Crucem vel figuram que est supra sedem Prioris, et postea ire ad loca sua ordinate, et facta benedictione ire ad sedendum in mensa, et cum silentio et lectione sumere cibum" (Cap. V, *De Cibo*, in *Regula S. Augustini et constitutiones ordinum fratrum*, a cura di A. Aurelius e V. de Bandelliis, Milano 1505, c. 36v).
[84] Per il rituale dei religiosi nel refettorio si veda G. Archetti, *I monaci a tavola: norme e consuetudini alimentari*, in *Gli spazi della vita* cit., pp. 305-327, in part. 315-316.
[85] "Lavamano in pietra (circa 1475) in una sala a piano terreno della canonica, un tempo collocato in prossimità del refettorio" (P. Ruschi, *La canonica e i chiostri*, in *San Lorenzo, 393-1993: l'architettura: le vicende della fabbrica*, catalogo di mostra (Firenze, Basilica di San Lorenzo, 24 settembre - 15 dicembre 1993) a cura di G. Morolli e P. Ruschi, Firenze 1993, pp. 65-72, in part. 70).
[86] Nel monastero di Santa Trinita di Firenze "il refettorio grande era preceduto da un'altrettanto monumentale sala «del lavabo» o «del Silenzio» (oggi deturpata da finestre moderne)" (L. Vertova, *Da un oblio a un riscatto*, in *La tradizione fiorentina* cit., pp. 15-30, in part. 25); altri esempi di lavabi collocati nei vestiboli si possono osservare nei complessi di Firenze, Santa Marta a Montughi, Badia Fiesolana e di Prato, San Niccolò. In alternativa, i lavabi potevano essere situati all'interno del refettorio come nel caso fiorentino di Ognissanti.
[87] Per esempio, si veda il caso fiorentino di Santo Spirito nel catalogo: n. 4.4 Firenze, Santo Spirito.
[88] Verdon, *Il significato religioso* cit., p. 31.
[89] Sull'alimentazione dei monaci si veda: M. Montanari, *Alimentazione e cultura nel Medioevo*, Roma 1988, pp. 63-104; A. J. Grieco, *Cibi e buone maniera nei sacri conviti*, in *La tradizione fiorentina* cit., pp. 69-79; M. Montanari, *I racconti della tavola*, Roma 2016.
[90] "Le modifiche avvenivano piuttosto per la crescita interna di una comunità vitale, o per donazioni esterne, o per l'energico intervento di un priore o abate consapevole del mutamento del gusto: e quest'ultimo era determinante, in luoghi deputati all'ospitalità quali erano i refettori monumentali" (Vertova, *Da un oblio* cit., p. 28).
[91] *Ci desinò l'abate: ospiti e cucina nel monastero di Santa Trinita: Firenze 1360-1363*, a cura di R. Zazzeri, Firenze 2003.

mentale, affrescato nel Seicento da Giovanni da San Giovanni e da Nicodemo Ferrucci e Jacopo Confortini[92]; essi dipinsero nelle lunette le *Storie della vita di Cristo* (fig. 46) e nel soffitto la *Madonna in gloria accolta dalla Santissima Trinità*. Tuttavia, nella parete più importante non era presente la *Crocifissione*, poiché a quel tempo non era più la raffigurazione principale. Tale primato apparteneva ad un periodo precedente, databile tra XIII e XIV secolo, durante il quale questa immagine fu così diffusa nei refettori e soprattutto in quelli domenicani, che fu menzionata nella regola dei Predicatori[93]. La sua introduzione nei refettori, comunque, non si collega all'ordine domenicano ma alla riforma monastica di epoca carolingia[94].

[92] Il refettorio del monastero di Santa Trinita è stato analizzato da Licia Bertani, in *La tradizione fiorentina* cit., pp. 236-243.
[93] Per l'analisi delle pitture nei refettori domenicani si veda il terzo capitolo della tesi, paragrafo 3.3. Refettori domenicani.
[94] Kabala, *Speaking crosses* cit., pp. 15-24.

3. Una panoramica sui refettori dipinti tra XII e XV secolo

Nell'814 Benedetto di Aniane ricevette l'incarico da Ludovico il Pio di estendere la regola di San Benedetto a tutti i monasteri del regno franco[95]. Con l'avvio di tale riforma furono editi una serie di scritti religiosi, tra cui il *Memoriale qualiter*, forse redatto dallo stesso Benedetto di Aniane per un monastero francese; nel testo si obbligava i monaci, una volta lavate le mani, a "introire refectorium salutantes crucem versis vultibus ad orientem"[96]. Tale prescrizione, che poi ritroveremo nelle costituzioni dei monaci sublacensi[97] e nella regola domenicana, vincolava i monaci ad avere nei refettori l'immagine di Cristo crocifisso, che poteva essere dipinta oppure scolpita; a tale riguardo sono ricordati alcuni Crocifissi scolpiti nei refettori francesi e anglo sassoni, come per esempio nella sala da mensa di Glastonbury, dove era presente un *Crocifisso* che perse la corona scuotendo la testa, perché disapprovava la decisione del re "to replace the newly installed monks with nuns"[98].
Nei secoli successivi l'immagine della *Crocifissione* probabilmente rimase uno dei soggetti principali per la decorazione dei refettori benedettini; a conferma di tale supposizione si ricorda la raffigurazione di Cristo in croce ornata nel refettorio, voluto dall'abate Desiderio nell'abbazia di Montecassino[99]. Questa immagine di redenzione fu affiancata nell'XI e XII secolo ad altri simboli legati al potere e alla solennità di Cristo; in particolare nel refettorio dell'abbazia di Cluny, l'abate Ugo decise di costruire un nuovo refettorio a tre navate (figg. 47-49). Al suo interno era stato dipinto un vasto ciclo pittorico, formato dal *Giudizio Universale* "sulla parete di fondo, e sulle pareti lunghe scene del Vecchio e Nuovo Testamento, e scene relative ai fondatori e benefattori del cenobio"[100]. Tale decorazione fu presa a modello per il refettorio dell'abbazia di Charlieu (fig. 50), situata nel priorato di Cluny[101]; prima della sua distruzione, avvenuta nel 1844, era presente nella parete breve orientale una grande *Majestas Domini*, di cui rimangono alcuni frammenti (Musée de Cluny di Parigi) insieme a un nucleo di disegni realizzati da Alexandre-Dominique Denuelle (figg. 51-

[95] *Benedetto di Aniane: vita e riforma monastica*, a cura di G. Andenna e C. Bonetti, Cinisello Balsamo 1993; Zuliani, *I refettori affrescati* cit., pp. 32-33; Kabala, *Medieval decorated refectories* cit., pp. 108-142.
[96] "Just such a cross is mentioned in the *Memoriale Qualiter*, probably written after 817. Composed for an unknown monastery in France, the rule instructed the monks to salute an eastern cross after entering the refectory" (Kabala, *Speaking crosses* cit., p. 17).
[97] Risulta interessante notare che nelle consuetudini sublacensi era indicata la presenza del *Crocifisso* nella sala da mensa. Nel testo "si precisa che i monaci si recavano in refettorio al segnale della campana, facendo un inchino al crocifisso che si trovava nella sala; quando poi il priore diceva: *Benedicite*, tutti ripetevano la stessa cosa, per proseguire in tono retto con il versetto: *Potus caritatis benedicat dextera Dei Patris omnipotentis*, a cui si rispondeva: *Amen*. Solo allora andavano a sedere al proprio posto e l'inserviente, che «tenebat cannatam cum vino» con le due mani, versava loro da bere due volte" (G. Archetti, De mensura potus*: il vino dei monaci nel Medioevo*, in *La civiltà del vino: fonti, temi e produzioni vitivinicole dal Medioevo al Novecento*, atti del convegno (Monticelli Brusati, Antica Fratta, 5-6 ottobre 2001) a cura di G. Archetti, Brescia 2003, pp. 205-326, in part. 254, nota 145).
[98] Zuliani, *I refettori affrescati* cit., p. 33, nota 10; Kabala, *Speaking crosses* cit., p. 15.
[99] Kabala, *Speaking crosses* cit., p. 23.
[100] Zuliani, *I refettori affrescati* cit., p. 32; Kabala, *Medieval decorated refectories* cit., pp. 143-198.
[101] Per i casi di Charlieu, Lavadieu e Nonantola si veda: Zuliani, *I refettori affrescati* cit., pp. 32-34, nota 17; Kabala, *Medieval decorated refectories* cit., pp. 199-248.

53). In questi disegni si osserva la sezione centrale del dipinto, formato da Cristo in Maestà inserito nella mandorla con all'esterno i simboli del tetramorfo. Presso di essi erano collocati gli apostoli e i profeti nel livello inferiore e i santi e i protettori dell'abbazia in quello superiore; tra le figure situate nella parte alta era presente quella del re Boson, uno dei fondatori dell'abbazia, che offriva il modello della chiesa al diacono Stefano.

Insieme al caso di Charlieu, occorre esaminare altri due importanti complessi che trassero ispirazione dall'importante decorazione del refettorio di Cluny, le abbazie benedettine di Lavadieu e di Nonantola. In particolare, nella sala da mensa francese (figg. 54-55) fu dipinta un'imponente *Majestas Domini* con ai lati il tetramorfo e in basso la Vergine in trono con gli angeli e gli apostoli. Tale raffigurazione appare in buona parte conservata rispetto al ciclo di Nonantola (figg. 56-58), ove sono rimasti solo dei frammenti. Tuttavia, grazie agli studi recenti, è stato possibile ricostruire il ciclo pittorico che era composto sulla parete di fondo dalla figura di Cristo nella mandorla affiancato dagli angeli, dagli apostoli e forse dai fondatori dell'abbazia, mentre sulle pareti laterali erano dipinte alcune "scene di storia benedettina"[102] e della vita di San Pietro e San Paolo[103].

Per quanto riguarda la scelta di raffigurare le storie dei santi apostoli si potrebbe individuare la precisa volontà di richiamare un legame con la chiesa di Roma; in linea con tale ipotesi sarebbe stato molto interessante osservare dei confronti con i grandi cicli pittorici dei refettori romani, ma purtroppo non si sono conservati. L'unica pittura, che si può esaminare, ornava il refettorio dell'abbazia di San Paolo fuori le mura; essa è rimasta allo stato frammentario (fig. 59-60)[104] ed è stata datata al terzo quarto dell'XI secolo[105]. Se si osserva attentamente la pittura si possono individuare le figure di Cristo e degli apostoli disposti intorno ad un tavolo; dalla lettura di questi elementi, la scena è stata chiaramente identificata nell'*Ultima Cena*. Tale raffigurazione ha il primato di essere l'esempio più antico che si è conservato in un refettorio occidentale[106]. Per cercare dei confronti coevi bisogna spostarsi in Oriente, in Cappadocia oppure in Georgia, dove sono state individuate delle immagini dell'*Ultima Cena* risalenti all'XI secolo[107]. Se si volesse osservare invece lo stesso soggetto in un refettorio italiano si dovrebbe arrivare al XIII secolo, quando il Maestro del Trittico Mar-

---

[102] Zuliani, *I refettori affrescati* cit., pp. 32-33.

[103] Zuliani e Segre Moltel (*Gli affreschi del refettorio* cit., pp. 81-82) hanno proposto che la decorazione fosse stata realizzata "negli anni dell'abate Damiano (1086-1112)", ovvero nel periodo in cui l'abbazia si trovava in piena ripresa ed era schierata dalla parte del "partito «gregoriano»".

[104] "Un grande frammento affrescato è conservato in una sala di servizio della pinacoteca della basilica ostiense. Quel che resta della superficie pittorica del frammento, mutilo su tutti e quattro i lati, mostra una serie di nove personaggi di cui si intravvedono soltanto la parte inferiore dei volti e le spalle coperte da tuniche e mantelli colorati, rossi, gialli, blu e rosa" (F. Dos Santos, in *La pittura medievale a Roma* cit., pp. 127-128).

[105] La datazione che è stata avanzata potrebbe confermare l'ipotesi che attribuisce la decorazione "alla committenza di Ildebrando di Soana, arcidiacono di San Paolo all'epoca del rifacimento del refettorio" (Ibid.).

[106] Kabala, *Medieval decorated refectories* cit., pp. 250-299.

[107] Falla Castelfranchi, *I programmi iconografici* cit., pp. 402-404.

zolini dipinse l'*Ultima Cena* (fig. 61) e l'*Assunzione della Vergine* (fig. 76) nel refettorio del monastero cistercense femminile di Santa Giuliana a Perugia[108].
Insieme al dipinto umbro si sono conservati pochi *Cenacoli*, realizzati nel XIV secolo nelle sale da mensa dell'Italia centro-settentrionale[109]. La limitata diffusione di questo soggetto forse era dovuta al vasto repertorio di immagini, a cui gli ordini religiosi potevano attingere. In particolare, nei refettori si potevano rappresentare sia scene legate alla tradizione – *Crocifissione*, *Giudizio Universale*, *Majestas Domini* e *Ultima Cena* – sia episodi introdotti *ex novo*, promossi dai singoli ordini.
In un panorama così vasto e complesso le scene della *Majestas Domini* e del *Giudizio Universale*, massime espressioni della tradizione medievale, furono rappresentate in complessi monastici prestigiosi, come l'abbazia cistercense di Chiaravalle o l'abbazia di Monte Oliveto Maggiore, mentre l'immagine della *Crocifissione* fu richiesta dalla maggior parte degli ordini religiosi e delle confraternite. A tale riguardo si menziona la *Crocifissione* staccata dall'antico refettorio della confraternita di Santa Maria del Vescovado ad Assisi[110] (adesso in Pinacoteca comunale; fig. 62)[111]. L'opera[112] è caratterizzata da un'iconografia particolare, poiché si nota la Vergine che apre il manto per accogliere tre figure femminili, mentre "Santa Elisabetta d'Ungheria – patrona delle penitenti del Terz'ordine francescano – raccoglie in una coppa il sangue" di Gesù che esce dalla ferita del costato. Sul lato opposto è raffigurato probabilmente San Giovanni Evangelista che intercede per quattro devoti, ossia un cardinale, due magistrati e un penitente. Presso il cardinale è collocato uno stemma che è stato riconosciuto in quello degli Orsini; per questo la figura è stata identificata nel cardinale Napoleone Orsini[113], "legato papale per l'Umbria nel 1300 e per la Toscana nel 1306-1308"[114].

---

[108] E. Zappasodi, *Sorores reclusae: spazi di clausura e immagini dipinte in Umbria fra XIII e XIV secolo*, Firenze 2018, pp. 169-170, nota 56.
[109] L'*Ultima Cena* si osserva nelle sale da mensa di San Francesco a Bologna, Santa Croce a Firenze, Sacro Speco di Subiaco, Santo Spirito a Firenze e San Domenico a Città di Castello.
[110] La confraternita dei disciplinati di Santa Maria del Vescovado, "detta anche di San Biagio e in epoca più recente di San Crispino", costruì l'oratorio "all'interno delle mura romane" di Assisi, "nel lato a valle della strada che usciva dalla porta antica, a ridosso della primitiva cattedrale di Santa Maria Maggiore e dell'attiguo palazzo vescovile; da cui il nome" (E. Lunghi, *Giotto e i pittori giotteschi ad Assisi: guida alle opere di Giotto e dei pittori umbri del Trecento nelle chiese e nei musei di Assisi*, Marsciano 2012, pp. 416-417).
[111] *La Pinacoteca comunale di Assisi: catalogo dei dipinti*, a cura di F. Todini, B. Zanardi, Firenze 1980, pp. 40-41; F. Todini, *La pittura umbra dal Duecento al primo Cinquecento*, 2 voll., I, Milano 1989, p. 344; S. De Luca, *La Madonna della Misericordia della Pieve di Canoscio: una possibile fonte figurativa per Piero della Francesca*, in "Commentari d'arte", XVIII, 2012, 52-53, pp. 37-49, in part. 40.
[112] Il pittore Augusto Malatesta, nel 1860 circa, staccò dall'antico refettorio della confraternita la *Crocifissione*, affrescata da un pittore umbro del primo decennio del Trecento, e la *Madonna con Bambino* e l'*Orazione nell'orto* dipinti da Pace di Bartolo nei primi anni sessanta del Trecento.
[113] Napoleone Orsini (Roma, 1260 circa – Avignone, 23 marzo 1342) fu nominato cardinale il 15 maggio 1288 (G. Barone, in *Dizionario biografico degli italiani*, a cura dell'Istituto della enciclopedia italiana, 79, Roma 2013, pp. 677-681).
[114] Lunghi, *Giotto* cit., pp. 290-291.

Nei decenni successivi furono affrescati una *Madonna con Bambino* e l'*Orazione nell'orto* (figg. 63-64)[115]; i dipinti, attualmente collocati in Pinacoteca comunale, sono stati attribuiti a Pace di Bartolo[116], pittore documentato ad Assisi tra il 1344 e il 1368 e caratterizzato da un linguaggio figurativo aggiornato sulle novità gotiche; in particolare, si nota un'attenzione per la linea sinuosa e l'allungamento delle figure. Tali elementi stilistici si possono osservare nella resa degli apostoli addormenti presenti nell'*Orazione dell'orto* (Lc 22, 39-46). Nell'opera fu raffigurato il momento in cui Cristo, al termine della cena "di commiato dai suoi discepoli", chiamava con sé Pietro, Giovanni e Giacomo; una volta arrivati nell'orto gli apostoli si addormentavano, mentre Cristo continuava a pregare. Ad un tratto apparve un angelo che porse a Cristo un calice.
A fianco di questa scena forse era stata dipinta anche l'*Ultima Cena*[117]; questa supposizione si basa sul confronto con il caso di Pomposa, dove si conserva l'*Ultima Cena* sulla parete di testata e sulla parete contigua l'*Orazione nell'orto* (figg. 65-66), affrescate da Pietro da Rimini verso il 1318 circa[118]. Se nel refettorio assisiate fossero state commissionate l'*Ultima Cena* e la *Crocifissione*, sarebbero stati rappresentati i due momenti fondamentali della vita di Cristo. La raffigurazione di entrambi gli episodi si nota solo in alcuni refettori[119], per esempio a Santa Croce e Santo Spirito a Firenze e nel monastero di Subiaco[120], mentre nella maggior parte dei casi esaminati si osserva solo la *Crocifissione*.

3.1 Refettori benedettini[121]

Una *Crocifissione* duecentesca, in buono stato di conservazione, si trova nell'antico refettorio dell'abbazia premostratense dei Santi Severo e Martirio presso Orvieto (figg. 67-68). Il complesso è stato studiato da Roberta Cerone[122], la quale ha messo in luce la storia della struttura: dopo una prima fase benedettina, nel 1226 l'abbazia fu con-

---

115 I. Fehér, *Frescoes now in Budapest from the confraternity of San Crispino in Assisi*, in "Arte cristiana", XCVI, 2008, 846, pp. 181-190.
116 Lunghi, *Giotto* cit., pp. 298-301.
117 Sull'iconografia dell'*Ultima Cena* si veda il saggio di Fabio Bisogni, *Iconografia dell'*Ultima Cena, in *Il genio e le passioni: Leonardo e il Cenacolo: precedenti, innovazioni, riflessi di un capolavoro*, a cura di P. C. Marani, Milano 2001, pp. 63-67.
118 M. Boskovits, *Da Giovanni a Pietro da Rimini*, in "Notizie da Palazzo Albani", XVI, 1988, 1, pp. 35-50.
119 Insieme a questi casi occorre menzionare il refettorio di Santa Maria delle Grazie a Milano (G. Martelli, *Il Refettorio di Santa Maria delle Grazie in Milano e il restauro di Luca Beltrami nell'ultimo decennio dell'Ottocento*, in "Bollettino d'arte", LXV, 1980, 8, pp. 55-72, in part. 55).
120 Inoltre, occorre specificare che nei refettori fiorentini le due scene furono affrescate nella stessa parete, nella parte alta la *Crocifissione* e nella parte bassa l'*Ultima Cena*, mentre nella sala da mensa di Subiaco le sue scene furono affrescate sui lati corti (come si osserva nel refettorio di Santa Maria delle Grazie a Milano).
121 In questo paragrafo sono stati analizzati i refettori dei monasteri e abbazie premostratensi, cistercensi, benedettini e olivetani; questi casi sono stati riuniti perché derivano dall'ordine di San Benedetto.
122 R. Cerone, *L'abbazia premostratense dei Santi Severo e Martirio presso Orvieto*, in "Arte Medievale", V, 2006, 1, pp. 97-114.

cessa ai premostratensi per volere di papa Onorio III[123]. Con il passaggio all'ordine dei canonici regolari fondato da San Norberto (1080/1085 -1134)[124] iniziava la fase di maggiore prosperità dell'abbazia, durante la quale furono ampliati gli edifici e costruito il refettorio con una volta a botte costolonata. Al suo interno forse era presente il pulpito (figg. 69-70), collocato sulla parete meridionale; questa ipotesi si basa sull'osservazione della muratura della seconda campata che presenta in una posizione rialzata un arco semicircolare tamponato, ossia l'arco superiore della nicchia che ospitava il pulpito. L'elemento più rilevante della sala è la decorazione della parete orientale, dove fu affrescata un'importante *Crocifissione* (fig. 71) con al centro il Cristo *patiens*, di dimensioni maggiori rispetto alle figure stanti, identificate da una serie di iscrizioni frammentarie inserite nella fascia sottostante: a sinistra la Vergine con i Santi Maria Maddalena, Agostino e Severo e a destra i Santi Giovanni Evangelista, Elisabetta, Giovanni Battista e forse Martirio, ampiamente distrutto. Nella parte superiore ci sono due angeli con le mani "velate", il sole e la luna. Le esili figure sono caratterizzate da forme espressive di marca bizantina e da panneggi ricchi di pieghe profonde; questi elementi sono stati analizzati da Corrado Fratini[125], il quale ha attribuito l'opera ad un pittore rimasto anonimo, chiamato Maestro dei Santi Severo e Martirio[126]; lo studioso, inoltre, ha riconosciuto la mano dell'artista in un gruppo di opere, tra cui si menziona una *Crocifissione* affrescata nel coro della chiesa dell'abbazia dei Santi Severo e Martirio e un'altra *Crocifissione e Santi*, *Annunciazione* e *Visitazione* dipinte nelle prime colonne della chiesa di San Giovenale a Orvieto (fig. 72). A differenza di queste pitture, la *Crocifissione* realizzata nel refettorio verso il 1270 circa, risulta essere la più imponente.

Tuttavia, nei refettori oltre alla *Crocifissione*, poteva essere rappresentata anche l'*Ultima Cena*; un frammento di questa scena si trova nell'antico monastero femminile cistercense di Santa Giuliana a Perugia[127].

Alla fine del XIII secolo fu messa in atto un'importante campagna decorativa per rinnovare gli spazi "più significativi" del complesso; in particolare furono affrescati gli ambienti del capitolo e del refettorio (fig. 73) insieme alla zona presbiteriale della chiesa[128]. Dopo che prese avvio la decorazione della sala capitolare con le *Storie di San Giovanni Battista*, furono commissionati negli ultimi anni del XIII secolo gli affreschi del refettorio al Maestro del Trittico Marzolini[129]; di questi dipinti purtroppo rimangono solo dei frammenti, perché la sala subì delle pesanti trasformazioni. Prima dello stacco degli affreschi, Mario Salmi aveva descritto la sala da mensa, che era stata di-

---

123 L. Fiocca, *Chiesa ed abbazia dei Santi Severo e Martirio (fuori di Orvieto)*, "Bollettino d'Arte", IX, 1915, 7, pp. 193-208.

124 M. Untermann, *Premostratensi*, in *Enciclopedia dell'Arte Medievale*, a cura dell'Istituto della enciclopedia italiana, Roma 1998, 9, pp. 733-738.

125 C. Fratini, *Il Maestro della Madonna di San Brizio e le vicende della pittura in Orvieto fra Duecento e primo Trecento*, in "Paragone Arte", XL, 1989, 473, pp. 3-22; Id., *La decorazione pittorica*, in *La chiesa di San Giovenale in Orvieto: un percorso tra arte e fede*, a cura di F. Della Fina, S. Egidio alla Vibrata 2014, pp. 30-41.

126 Todini, *La pittura umbra* cit., I, pp. 190-191.

127 Nel monastero cistercense è presente la Scuola di Lingue Estere dell'Esercito Italiano.

128 Inoltre fu realizzato da Vigoroso da Siena un "dossale/proto-polittico" per l'altare maggiore della chiesa; l'opera, firmata e datata 1291, oggi è conservata nella Galleria Nazionale dell'Umbria (Zappasodi, *Sorores reclusae* cit., p. 169).

129 M. Boskovits, *Pittura umbra e marchigiana fra Medioevo e Rinascimento: studi nella Galleria Nazionale di Perugia*, Firenze 1973, p. 9.

visa in due piani e coperta con le volte; sopra la copertura si conservava "l'originaria travatura a capriate, con mensoloni, e nelle pareti, i resti dei preziosi dipinti che l'ornavano un tempo"[130]. In particolare, lo studioso notava nelle pareti lunghe dei "semplici affreschi decorativi a finti specchi di marmo rosso e verde a venature, cinti di cornici gialle e bianche" e sopra di essi dei "finti dentelli sormontati da modiglioni fogliati, di tipo romano, messi in prospettiva"; inoltre, ancora più in alto, era presente "un soffitto a correnti neri e interspazi a fondo giallo, ornato di triangoletti neri" e cinto da una fascia gialla e rossa[131]. La parte superiore di questa pittura continuava nelle pareti di testata ove erano affrescati da una parte l'*Ultima Cena* e dall'altra l'*Assunzione della Vergine* (figg. 74-76); nella prima scena si nota la *Dextera Dei* che benedice Gesù seduto a tavola con gli apostoli, mentre nella seconda è rappresentata la Vergine insieme al Figlio all'interno della mandorla con gli angeli disposti ai lati. Osservando attentamente queste opere si comprende come il maestro abbia sperimentato delle "bellissime soluzioni spaziose", quali per esempio "il drappo avvolto sulla traversa", ed abbia realizzato le "mensole cassettonate in scorcio" e la mandorla, ispirandosi direttamente agli affreschi di Cimabue presenti nel transetto della basilica superiore di Assisi[132].

Nel XIII secolo fu decorato anche il refettorio dell'abbazia di Pomposa. La sala da mensa[133] era stata costruita nell'XI secolo durante l'abbaziato di Guido degli Strambiati (1008-1046; fig. 77)[134]; tale edificazione (fig. 78) si inseriva in una grande impresa che comprendeva la costruzione del chiostro e del palazzo della Ragione insieme all'ampliamento e alla nuova consacrazione della chiesa. In questa fase quindi fu realizzato il refettorio, connotato da una serie di monofore sui lati lunghi[135], di cui rimangono alcune tracce tamponate nel prospetto meridionale (fig. 79)[136]. Tali finestre illuminavano uno spazio più piccolo rispetto all'attuale; la sua altezza può essere individuata nel prospetto occidentale, poiché è rimasta la traccia del doppio spiovente del tetto, ove sono inserite delle fasce di cotto lavorato (fig. 80). In seguito, verso la

---

[130] Gli affreschi del refettorio di Santa Giuliana, staccati verso il 1930-1940, erano stati scoperti anni prima da Umberto Gnoli (*La storia della pittura perugina*, in "Rassegna d'Arte", XIV, 1914, p. 247), il quale aveva evidenziato la contiguità dei dipinti con la pittura romana e li aveva messi in rapporto con gli apostoli presenti nella chiesa di San Bevignate a Perugia. Fu invece Mario Salmi (*Note sulla Galleria di Perugia*, in "L'Arte", XXIV, 1921, pp. 157-160) a mettere in relazione l'*Assunzione* di Santa Giuliana con quella assisiate di Cimabue e con gli affreschi della chiesa perugina di San Matteo degli Armeni (M. Santanicchia, *Gli affreschi dell'abbazia di San Salvatore di Monte Acuto: riverberi giotteschi sulla pittura perugina tra fine Duecento e inizio Trecento*, in *L'abbazia di San Salvatore di Monte Acuto - Montecorona nei secoli XI-XVIII: Storia e arte*, atti del convegno (Abbazia di San Salvatore di Montecorona, 18-19 giugno 2009) a cura di N. D'Acunto e M. Santanicchia, Perugia 2011, pp. 201-218, in part. 204, nota 6).

[131] Salmi, *Note sulla Galleria* cit., p. 157.

[132] Santanicchia, *Gli affreschi dell'abbazia* cit., p. 204; Zappasodi, *Sorores reclusae* cit., p. 169.

[133] E. A. Albert, *The frescoes in the refectory at Pomposa*, College Park, University of Maryland 1979.

[134] C. Di Francesco, *Ricognizione delle superstiti fabbriche pomposiane*, in *Pomposa: storia, arte, architettura*, a cura di A. Samaritani e C. Di Francesco, Ferrara 1999, pp. 225-248, in part. 231.

[135] Ivi, pp. 231-232.

[136] Si veda anche il volume pubblicato in "occasione della mostra «Pomposa: la fabbrica, i restauri: documenti fotografici» organizzata dalla Soprintendenza per i Beni Ambientali e Architettonici di Ravenna e inaugurata il 29 luglio 1992" (*Pomposa: la fabbrica, i restauri*, a cura del Ministero per i beni culturali e ambientali e Soprintendenza per i beni ambientali e architettonici delle provincie di Ravenna, Ferrara e Forlì, Ravenna 1992).

metà del XIII secolo, la sala fu dipinta con una decorazione "semplice ma raffinata" che è stata analizzata da Carla di Francesco (figg. 81-82)[137], la quale ha proposto una ricostruzione basandosi su una serie di elementi, tra cui gli studi di Mario Salmi, i rilievi di inizio Novecento, i grafici, le analisi di laboratorio e i restauri. Secondo la studiosa la puntuale descrizione di Salmi riguardo lo schema decorativo duecentesco (figg. 83-84) risulta essere ancora valida: "da una fascia giallastra sagomata muove una seconda fascia rossa e quindi un fregio a nervose palmette di sicuro rilievo, verdognole e gialle, ravvivate da lumi bianchi e rossastri contro un fondo cupo. La zona soprastante è di verde porfido unito, ed è limitata da un plastico fregio ad ampi e robusti racemi", mentre il resto della "parete è tinteggiata al di sopra di rosso chiaro a stelle bianche, limitata da modiglioni in prospettiva"[138]. Tale schema si osserva nelle pareti meridionale e settentrionale, mentre in quella occidentale è presente un disegno meno complesso "che comprende nella fascia inferiore uno schema a S, ed in quella superiore un disegno a semicerchi in serie, appoggiati ai lati lunghi dello spazio, dentro ai quali sono elementi vegetali stilizzati di due diversi tipi"; infine per quanto riguarda il basamento, la studiosa ha puntualizzato che si trattava di uno schema "a finte lastre di marmo rosato con bordi" gialli[139].
Poi, nel secondo decennio del XIV secolo, il refettorio fu completamente rinnovato, mettendo in atto una serie di interventi, quali l'ampliamento del vano, tramite la sopraelevazione[140]; la dotazione di una copertura formata da capriate a doppio monaco con travi, tavolato e regoli dipinti[141]; l'apertura nel lato meridionale di sei finestre connotate da "una doppia strombatura ed arco acuto" e la decorazione pittorica[142].
L'attribuzione di questo ciclo pittorico è ancora molto dibattuta, poiché di recente Alessandro Volpe, seguendo una parte della critica, ha proposto nuovamente di identificare l'autore in un Maestro del Refettorio[143]; tale ipotesi era stata rifiutata da Miklós Boskovits, il quale aveva avanzato il nome di Pietro da Rimini, continuando una linea di studi critici che risaliva a Cavalcaselle. Secondo lo studioso ungherese i riferimenti al pittore riminese possono essere individuati nelle figure centrali della *Deesis*, poiché sono raffigurate in maniera frontale e con "atteggiamenti improntati da solenne riservatezza, mentre le figure secondarie si muovono con una certa liber-

[137] Carla Di Francesco nella scheda sul refettorio (*Il Refettorio, ipotesi e studi*, in *Pomposa: storia, arte* cit., pp. 249-255) precisava che lo scopo della sua ricerca era quello di analizzare i "dati già noti, ed esplicitare una ipotesi scaturita da indagini e rilievi effettuati nel corso dei recenti lavori che, tra altri, hanno visto il restauro delle superfici decorate delle pareti nord, ovest e sud lasciato allo stadio di una parziale descialbatura a metà degli anni '60, quando l'Istituto Centrale per il Restauro si occupava anche dello stacco dei grandi affreschi della parete est".
[138] Ivi, p. 250.
[139] Ivi, pp. 250, 254.
[140] "La sopraelevazione, di circa m 1,60, è segnalata sulla parete non tanto dalle diversità di fattura delle murature, inquinata dalle ampie ricostruzioni del 1926, quanto dalla presenza ancora in sito, a circa m 4,80 dall'attuale piano di calpestio, di una parte del dormiente di legno sul quale si appoggiavano le capriate delle prima fase; la trave, un frammento di circa m 3,50, è stata recentemente vista sulla parete nord, quasi all'angolo con la est, quando nel corso dei restauri si è spostato il pannello dell'*Orazione nell'orto*; su di essa è rimasto un frammento di intonaco sul quale è disegnato ad ocra rossa lo schizzo delle mensole in prospettiva che concludono la decorazione parietale del secolo XIII, e che ha permesso di dare dimensioni certe alla ricostruzione qui proposta" (Ivi, p. 251).
[141] Di Francesco, *Ricognizione delle superstiti* cit., pp. 232-233.
[142] Ead., *Il Refettorio, ipotesi* cit., p. 250.
[143] A. Volpe, *Pittura a Pomposa*, in *Pomposa: storia, arte* cit., pp. 95-152, in part. 132-145.

tà"[144]. Inoltre, Boskovits riconosceva la mano del pittore nella "tipologia inconfondibile" dei profili caratterizzati da "volti giovanili dominati da uno smisurato naso greco, dalla mandibola imperiosa e da un mento a punta che raggiunge, se non supera, il risalto del naso, sostenuti da colli da lottatore"[145]. In linea con l'analisi stilistica propose di datare la decorazione verso il 1318, poiché questo riferimento fu ritrovato in un graffito conservato "nell'arriccio sottostante" la scena dell'*Orazione nell'Orto* (fig. 85)[146]. Le puntuali indicazioni di Boskovits si possono osservare nelle scene affrescate della parete orientale (fig. 86), ove sono presenti l'*Ultima Cena*, la *Deesis* e la *Cena dell'abate Guido*. Nella prima scena (fig. 87) appare la raffigurazione dell'ultimo pasto di Gesù secondo il Vangelo (Gv 13, 21-30); il pittore, seguendo fedelmente il testo, dipinse San Pietro che mette una mano sulla spalla di San Giovanni, seduto accanto a Cristo, affinché gli chieda il nome del traditore. Intanto Gesù prende il cibo dal recipiente per darlo a Giuda, il quale è raffigurato con l'aureola scura mentre mangia il cibo offerto da Cristo[147]. Nella scena appare interessante la scelta della tavola circolare al posto della solita tavola rettangolare presente nella maggior parte dei refettori.
Presso questo episodio è raffigurata la *Deesis* (fig. 88), formata da Cristo in trono insieme alla Vergine, a San Giovanni Battista e ai Santi Benedetto e Guido; in particolare i due monaci furono inseriti nella scena centrale della parete per ricordare l'importanza del fondatore dell'ordine (San Benedetto) e dello storico abate del complesso (San Guido). Inoltre la figura di Guido fu la protagonista della scena successiva (fig. 89), dal momento che rappresenta la *Cena dell'abate Guido*. In questo riquadro si racconta il miracolo compiuto dall'abate, il quale trasformò l'acqua in vino durante la visita dell'arcivescovo di Ravenna, Gebeardo di Eichstätt. I due protagonisti si stagliano su un tessuto prezioso e si muovono con gesti differenti; l'abate appare calmo e sicuro mentre si rivolge al presule che si ritrae quasi impaurito verso i suoi cavalieri; nella parte opposta invece i giovani monaci ammirano la loro guida. Nelle pareti lunghe si conservano i frammenti dell'*Orazione dell'orto* (fig. 65), e di un *Monaco che legge* e un *Leggio con un libro aperto* (fig. 90). La scena evangelica, come ho già sottolineato, appare raffigurata sul lato settentrionale, verso la parete di fondo; proprio per la sua posizione, antecedente all'*Ultima Cena*, si potrebbe ipotizzare che sulla parete settentrionale si sviluppasse un ciclo cristologico che iniziava presso la porta di ingresso.
Continuando la descrizione degli affreschi, si analizza la parete di fronte, quella meridionale, dove è rimasta la pittura del *Monaco che legge*, "integra al tempo del Federici"[148], vale a dire nel 1781, e a fianco un *Leggio con un libro aperto* (figg. 90-91). Al di sotto di questa composizione era collocata una porta, messa in luce nel rilievo del 1917 (figg. 92-94); tale accesso probabilmente serviva al monaco lettore per uscire dal refettorio e salire sulla scala che porta al pulpito. Questa ipotesi è sostenuta dall'osservazione del soggetto rappresentato, ossia del monaco seduto intento a leggere; tale raffigurazione si confronta perfettamente con la decorazione di fine Trecento

[144] Le stesse caratteristiche sono presenti negli affreschi realizzati dal maestro nel coro di Sant'Agostino a Rimini (Boskovits, *Da Giovanni a Pietro* cit., pp. 35-50).
[145] Ivi, pp. 42-43.
[146] Il ritrovamento della data era già stato commentato da Mario Salmi (*L'abbazia di Pomposa*, Cesena 1966, pp. 167, 170, 176 nota 29), il quale spiegava che "nell'arriccio sottostante l'Orazione nell'Orto, quando questo affresco è stato staccato, venne rinvenuto un graffito recante l'anno 1318"; inoltre lo studioso precisava che la lettura della data "MCCCIIXX, cioè 1318", era stata "confermata dal prof. Cencetti".
[147] Bisogni, *Iconografia* cit., pp. 65-66.
[148] Salmi, *L'abbazia* cit., p. 162.

realizzata dal Maestro del refettorio di Città di Castello nella sala da mensa tifernate di San Domenico (fig. 95). In questa scena fu affrescato il lettore mentre svolgeva la sua attività quotidiana: esso fu dipinto nel momento in cui entrava nel refettorio e saliva i gradini per arrivare al pulpito; poi una volta giunto sull'arredo si sedeva per leggere ai fratelli. In altre parole, fu ornata in maniera illusionistica la parete dove si trovava il pulpito e la scala di accesso, di cui rimangono i gradini[149].
Oltre a questa scena nella parete meridionale (fig. 96) si dispiega una complessa decorazione aniconica connotata nella parte sommitale da una serie di riquadri con delle figure che forse alludono alla vita agreste[150]; al di sotto è presente "una fascia continua a racemi fogliacei"; poi "un doppio ordine di quadrati scanditi da colonnine tortili" intervallati da un "motivo a nastro attorcigliato"[151]. Tale schema si ripete anche nella parete occidentale (figg. 97-98), ove si nota nella sezione superiore un timpano con un rosone centrale e in quella inferiore una doppia serie di riquadri[152]. L'insieme di queste pitture doveva conferire alla sala un aspetto davvero vistoso e ricco di immagini, nella quale si celebrava la vita di Cristo e la storia del monastero.
Spostandosi nel refettorio dell'abbazia di Chiaravalle (fig. 99-100) si nota sopra la porta d'ingresso il frammento di un'imponente *Majestas Domini*; la scena, affrescata sulla parete settentrionale, è stata in gran parte distrutta a causa dell'apertura di un oculo. Tuttavia, nella pittura che si è conservata, si osserva la parte inferiore del corpo di Gesù, seduto sopra un trono marmoreo e sostenuto da due figure di telamoni (fig. 101-102), connotati "dall'agile articolarsi delle membra" e caratterizzati da un illusionismo pittorico di area padana; dall'analisi di questi elementi Carla Travi ha attribuito il dipinto al Maestro della Tomba Fissiraga[153].
Nel refettorio del Sacro Speco di Subiaco[154] (fig. 103), invece, si preferì rappresentare le immagini della "grande redenzione" operata da Cristo, ossia le scene della *Crocifissione* e dell'*Ultima Cena*. Tali episodi erano stati affrescati nelle pareti minori della sala da mensa, costruita al primo piano del santuario.
Il complesso era stato edificato "intorno alle grotte dove, tra V e VI secolo, Benedetto da Norcia si era ritirato in eremitaggio"; per questo la struttura appare molto articolata e disposta su più livelli, a ridosso della montagna[155]. Nella prima fase di costruzione del santuario, fu realizzato il refettorio con sopra il dormitorio; poi durante l'abbaziato di Bartolomeo II (1318-1343) fu messo in atto un progetto di ampliamen-

---

149 Si veda il catalogo 4.9.
150 "Nella zona di sommità, scandita dal ritmo delle capriate, sono invece venuti alla luce con il restauro alcuni importanti frammenti, altrimenti illeggibili, dai quali si comprende che ciascuno spazio era dotato di un riquadro con figure tra clipei: gli scarsissimi resti di una figurina con clava ed un'altra con l'arco alludono forse ad una serie di immagini di vita agreste ma non offrono più chiari elementi di lettura" (Di Francesco, *Il Refettorio, ipotesi* cit., p. 254).
151 "Nell'area del basamento manca qualsiasi traccia di decorazione, ma è possibile che non sia mai stata realizzata per la presenza di un arredo fisso accostato al muro" (Ibid.).
152 Ivi, pp. 253-254.
153 C. Travi, *I dipinti medievali*, in *Chiaravalle: arte e storia di un'abbazia cistercense*, a cura di P. Tomea, Milano 1992, pp. 329-373, in part. 340, 346-347.
154 R. Cerone, *The refectory of the Sacro Speco at Subiaco: architecture and decoration of a monastic space in the Middle Ages*, in "Czech and Slovak Journal of Humanities", 2016, 3, pp. 5-15; R. Cerone, T. Checchi e C. Bernardini, *Il refettorio medievale del Sacro Speco a Subiaco: studi in occasione del restauro*, in "Bollettino d'arte", 2016, 29, pp. 107-156.
155 Cerone, *Il refettorio* cit., p. 118.

to, in base al quale si rese necessario lo spostamento del dormitorio "a una quota più alta e prossima al nuovo" coro della chiesa. A seguito dell'edificazione del nuovo *dormitorium magnum,* il refettorio fu spostato al primo piano, nella sede dell'antico dormitorio. Tale trasferimento comportò una modifica dell'ambiente: le campate laterali furono interrotte per inserire due ambienti di servizio, situati nei lati occidentale e orientale. In queste pareti sono rimaste delle aperture che testimoniano l'utilizzo della sala: nel lato orientale si nota un'apertura rettangolare collocata nella parte inferiore dell'*Ultima Cena* (fig. 104); si tratta del passavivande ottocentesco, che fu aperto a seguito della chiusura del piccolo passavivande trecentesco situato a destra della parete[156]. Nel lato opposto invece si può individuare la tamponatura di una porta situata sotto la *Crocifissione* (fig. 105); in particolare l'inserimento di questo ingresso (figg. 106-107), avvenuto prima del 1478, aveva causato una diminuzione dello spazio disponibile per la figura di *Sant'Agostino*[157]; di conseguenza fu deciso di affrescare una figura seduta con a fianco uno stipo invece che rappresentarla stante come le altre. Per compiere questo intervento fu chiamato un pittore affinché ridipingesse completamente la figura "al di sotto delle spalle" (fig. 108). L'artista cercò di adeguare il suo stile alle pitture antiche per "limitare l'impatto estetico del risarcimento"[158]; tuttavia sono chiaramente di un'epoca successiva i panneggi avvolgenti, caratterizzati da una maggiore volumetria e vivacità, dalle tonalità più accese, dalle ombre più profonde e definite da una costante attenzione per i dettagli. A seguito dell'analisi stilistica di questi elementi la critica ha ipotizzato che l'autore fosse Cola dell'Amatrice, anche se probabilmente fu un anonimo minore dell'inizio del XVI secolo; tale maestro fu attivo nel monastero benedettino, dipingendo il deambulatorio di accesso alla chiesa superiore e gli ambienti del cosiddetto capitolo vecchio. In tal modo l'intervento del pittore fu esteso anche al refettorio, dove affrescò intorno alla metà del primo decennio del Cinquecento una serie di elementi, quali l'incorniciatura geometrica della porta, la bellissima *Piattaia* (fig. 109) collocata nell'angolo destro della parete contigua, le figure di *San Paolo* e di *Sant'Agostino*[159].

Insieme alle aperture presenti nei lati minori, occorre menzionare le tracce rimaste ai lati della porta di accesso al refettorio (fig. 110); in particolare, si osserva la sagoma del pulpito, situato nella parte di muratura più vicina alla *Crocifissione,* mentre nel lato opposto si ravvisa l'antica porta di ingresso[160]. Nella parete meridionale (fig. 111) sono situate due finestre e una grande porta finestra che illuminano le decorazioni trecentesche dell'ambiente, vale a dire le scene della *Crocifissione* e dell'*Ultima Cena*. Nella prima rappresentazione è dipinto al centro Cristo sulla croce insieme ai dolenti e agli

---

156 "Sulla parete opposta, dove è dipinta l'*Ultima Cena*, si nota un'apertura con architrave in pietra, che ha avuto numerosi rimaneggiamenti, in parte ricostruibili attraverso le differenti fasi di stuccatura. Il piccolo passavivande, di cui rimangono due fasi decorative, fu richiuso nell'800 quando venne spostato al centro della decorazione, distruggendo gran parte degli intonaci della zoccolatura e mettendo a rischio lo stesso dipinto dell'*Ultima Cena.* La grande stuccatura emersa durante il restauro intorno al passavivande trecentesco e il limite delle decorazioni originali ai lati della stuccatura farebbero ipotizzare che nella zona inferiore dell'apertura fosse addossata una struttura di servizio, rimossa con l'ampliamento del passavivande nel Cinquecento" (Bernardini, *Il refettorio* cit., pp. 139, 142 nota 4).

157 Checchi, *Il refettorio* cit., p. 125.

158 Ivi, p. 126.

159 Il "risarcimento del rovinatissimo *San Paolo* visibile nella volta, con il rifacimento della barba e il ritocco dell'intera immagine" (Ivi, pp. 126-127).

160 Cerone, *Il refettorio* cit., p. 118.

angeli; nella parte superiore è collocato il pellicano che si lacera il petto, ossia il simbolo del sacrificio di Cristo. A fianco del Figlio di Dio sono situati i santi, identificati dai *tituli* sottostanti: Agostino, Gregorio Magno, Scolastica, Benedetto con la Regola, Giovanni Battista e Ambrogio; in questa serie si possono individuare tre Dottori della Chiesa. Il quarto dottore invece si trova sulla parete breve; si tratta della figura di San Girolamo (fig. 112), che è rappresentata nell'atto di scrivere, mentre il leone che gli mostra la zampa ferita. Nella mezza crociera adiacente alla pittura sono affrescati i quattro Evangelisti posizionati intorno all'*Agnus Dei* (fig. 113), insieme a una coppia di angeli, i *Santi Placido e Mauro*, primi discepoli di San Benedetto, e i *Santi Paolo e Pietro*; l'inserimento dei santi apostoli fu deciso per rimarcare il legame con la Chiesa di Roma.
Nel secondo affresco fu raffigurata l'*Ultima Cena* (fig. 114), che presenta una struttura architettonica formata da due strette absidi sui lati brevi e da una cupola poligonale arricchita con due bifore gotiche. Nella stanza, sotto un soffitto cassettonato, sono disposti gli apostoli, individuati dai *tituli* "visibilmente ridipinti sullo sfondo damascato"[161]. Tra questi l'unica figura che non possiede l'aureola è quella di Giuda (fig. 115), il quale è rappresentato con il pane in mano e mentre indica se stesso; inoltre è seduto per terra dalla parte opposta rispetto agli apostoli.
Intorno alla scena si sviluppa un'incorniciatura, formata da un fregio vegetale, in cui sono inseriti dei medaglioni che mostrano all'interno una serie di profeti – Giobbe, Simeone, Geremia, David, Isaia e Gioele – raffigurati a mezzo busto con in mano dei cartigli ornati con dei passi che alludono al sacrificio di Gesù; mentre sui lati brevi sono dipinti il profeta Ezechiele e un monaco benedettino che tiene aperto il libro sul primo versetto della *Genesi*. Vicino a questa pittura si trova la volta, decorata con oculi polilobati con stelle e con al centro la figura a mezzo busto di Cristo benedicente (fig. 116).
La complessa raffigurazione è stata menzionata da Filippo Todini, che ha proposto di attribuirla a un pittore umbro da lui denominato Maestro del refettorio di Subiaco, attivo nella prima metà del Trecento[162]; questa ipotesi è stata esaminata recentemente da Roberta Cerone, la quale, valutando gli affreschi restaurati, ha ipotizzato che la decorazione sia stata realizzata da un artista umbro, attivo però nella seconda metà del Trecento perché risulta distante dai pittori romani presenti a Subiaco tra la fine XIII e l'inizio del XIV secolo[163].
Risale invece al secolo successivo la decorazione dell'antico refettorio del monastero benedettino di Santa Maria Nuova (fig. 117) a Camerino, che assunse il nuovo titolo di Santa Chiara nel 1484 a seguito del passaggio alle clarisse[164]. Nella parete di testata era stata affrescata una grande *Crocifissione*; durante il restauro dell'opera, fu compiuto lo strappo dell'affresco e fu ritrovato uno strato di intonaco inferiore (fig. 118), nel quale un pittore, non ancora identificato, dipinse Cristo con ai lati gli angeli do-

161 Ivi, p. 120.
162 Todini, *La pittura umbra* cit., I, p. 122.
163 Cerone, *Il refettorio* cit., p. 120; inoltre si veda la tesi di dottorato di Virginia Caramico, *Pitture al Sacro Speco di Subiaco tra Due e Trecento. Una rilettura delle strategie narrative fra spazi monastici e percorsi della devozione laicale*, Università degli Studi di Firenze, tutor prof. Andrea De Marchi e Serena Romano, a. a. 2015-2018.
164 G. Remiddi, *Monastero di Santa Chiara a Camerino*, in *Studi storici per Angelo Antonio Bittarelli*, Camerino 2001, pp. 153-174.

lenti, i due ladroni e un santo situato alla base della croce[165]. In seguito, questa scena rimase interrotta e fu coperta da Giovanni di Corraduccio[166], il quale affrescò dopo il 1408 una nuova *Crocifissione* con numerosi personaggi (fig. 119)[167]; tra essi si nota la Vergine svenuta e sorretta dalle Pie donne, Santa Maria Maddalena situata ai piedi della croce, San Giovanni Evangelista afflitto per la morte del Figlio di Dio e un santo tonsurato e vestito di bianco. Questa figura, forse identificabile in San Benedetto, è rappresentata nell'atto di affidare a Gesù il donatore laico, in atteggiamento orante[168].

Non sappiamo se alcuni donatori fossero stati inseriti anche nella *Crocifissione* affrescata insieme al *Giudizio Universale* nel refettorio dell'abbazia di Monte Oliveto Maggiore (figg. 120-121)[169]. Queste scene sono state individuate da Cecilia Alessi "nell'interstizio tra il solaio della Biblioteca e la volta del Refettorio"[170]. Secondo la studiosa la decorazione era stata commissionata per la sala capitolare, perché si tratta di soggetti "tradizionalmente di routine in locali con questa funzione"[171]; all'opposto, queste immagini potevano essere state realizzate in un refettorio, perché erano diffuse nelle sale da mensa. Inoltre la storica dell'arte scriveva che la sala, ornata con gli affreschi che lei attribuisce giustamente a Taddeo di Bartolo, sarebbe stata trasformata in refettorio solo dopo la costruzione della biblioteca al piano superiore (post 1513)[172]. Tuttavia, anche questa indicazione può essere corretta poiché molto probabilmente la sala fu costruita e decorata per la refezione dei monaci. Tale ipotesi è sostenuta dalla ricerca condotta da Alessandro Angelini, il quale ha messo in luce che alla fine del Quattrocento questo locale era utilizzato per la refezione[173]; in particolare, l'abate Domenico Airoldi, "assunta la carica di generale olivetano nel 1484, prov-

---

165 Per Andrea De Marchi (*Pittori a Camerino nel Quattrocento: le ombre di Gentile e la luce di Piero*, in *Pittori a Camerino nel Quattrocento* a cura di A. De Marchi, Milano 2002, pp. 24-101, in part. 33) si tratta di "un pittore di certo interesse, senz'altro tardogotico, il cui patetismo scarnito raccoglie la migliore eredità della tradizione trecentesca spoletina, in parallelo dunque con Cola di Pietro ma a un livello decisamente superiore".

166 Dobbiamo ricordare che un seguace di Giovanni di Corraduccio dipinse nel refettorio del monastero di Sant'Anna a Foligno un importante ciclo pittorico, formato da una serie di episodi: *Marta in cucina, Gesù e gli apostoli in casa di Marta e Maria, Ultima Cena, Nozze di Cana*. Secondo gli studi recenti il maestro potrebbe essere identificato in "Andrea di Cagno, pittore formatosi nella bottega di Giovanni di Corraduccio e noto dal 1408 al 1446" (E. Cecconelli, *Le prime fasi decorative nel monastero di Sant'Anna*, in *Il monastero di Sant'Anna a Foligno: religiosità e arte attraverso i secoli*, a cura di A. C. Filannino, Foligno 2010, pp. 115-138).

167 La grande *Crocifissione* affrescata da Giovanni di Corraduccio "nel secondo decennio del Quattrocento, poco dopo il passaggio dagli olivetani alla congregazione benedettina di Sassovivo, nel 1408, è quasi l'unica opera murale di respiro che sia sopravvissuta a Camerino per questo periodo" (De Marchi, *Pittori a Camerino* cit., p. 33).

168 Sull'argomento si veda M. Bacci, *Pro remedio animae: immagini sacre e pratiche devozionali in Italia centrale, secoli XIII e XIV*, Pisa 2000; Id., *Investimenti per l'aldilà: arte e raccomandazione dell'anima nel Medioevo*, Roma 2003.

169 Ringrazio il dott. Marco Fagiani per l'indicazione di queste pitture e della bibliografia relativa.

170 C. Alessi, *Monte Oliveto Maggiore: museo dell'abbazia*, Monteriggioni 2000, p. 4.

171 Ibid.

172 Anche nel convento di San Domenico a Fabriano la biblioteca fu costruita sopra il refettorio.

173 A. Angelini, *Resti di un 'Cenacolo' di Pietro Orioli a Monte Oliveto (con una nota sulla tarsia prospettica a Siena)*, in "Prospettiva", 1988-1989, 53-54, pp. 290-298, in part. 296.

vide a dare nuova forma al refettorio elevando la volta del soffitto, rinnovando tavole e sedili, aggiungendovi «vari quadri di pittura»". L'abate commissionò anche un ciclo pittorico di cui rimangono i frammenti di un *Cenacolo* (fig. 122) e di una *Madonna con Bambino* dipinti da Pietro di Francesco Orioli. Poi, nel 1513, "il vicario Barnaba Carenini procedé alla demolizione della volta del refettorio" per costruire la biblioteca posta al piano superiore, "causando in tal modo la distruzione della decorazione pittorica disposta lungo le pareti"[174].

Prendendo nota di questa successione di interventi a cura di Domenico Airoldi e poi di Barnaba Carenini, si comprende come l'antica decorazione del refettorio fu quasi completamente distrutta; i pochi frammenti rimasti si possono osservare nelle fotografie della Soprintendenza di Siena, ove si nota un grandioso *Giudizio Universale*, dipinto a monocromo e delimitato da una ricca cornice che mostra nella parte centrale un elegante fregio fogliaceo (fig. 123)[175]. Della scena principale si possono individuare gli apostoli seduti con al di sotto due angeli (figg. 124-127), uno rappresentato presso la scritta "VENITE" ossia "venite benedicti patris mei possidete paratum vobis regnum a constitutione mundi" (Mt 25, 34) e l'altro con la colonna e la lancia vicino alle parole "ITE MALE" che dovrebbero stare per "discedite a me maledicti in ignem aeternum qui paratus est diabolo et angelis eius" (Mt 25, 41); a fianco di questa figura si nota la testa aureolata di un angelo e una parte della sua spada. Inoltre, si conserva un frammento di Cristo giudice (fig. 128) raffigurato con il braccio destro alzato, la veste chiara e la ferita del costato. Tale scena si può ben confrontare con il *Giudizio Universale* affrescato dallo stesso maestro nella Collegiata di San Gimignano verso il 1413 (figg. 129, 135)[176]; nel dipinto si nota la figura di Cristo rappresentata in maniera monumentale con una veste caratterizzata da pieghe profonde e illuminate da un vibrante chiaro scuro. Inoltre, i volti paffutelli degli angeli (figg. 130-132) possono essere avvicinati a quelli dipinti nel monocromo, i quali sono connotati da uno sguardo severo espresso dagli occhi piccoli ma intensi. Per quanto riguarda la scena della *Crocifissione*, purtroppo non sono state individuate le fotografie e non si conosce la sua posizione[177]; tuttavia appare significativo considerare che fu richiesta nella casa madre dell'ordine, come in molti complessi olivetani. Per esempio, si ricorda che Paolo Uccello e Antonio di Papi furono pagati nel 1455 per dipingere una *Crocifissione*, non più conservata, nella sala da mensa di San Miniato al Monte a Firenze[178]; un'altra scena di *Crocifissione* fu affrescata nell'ottavo decennio del XV secolo nel refettorio di Nostra Signora delle Grazie a Portovenere (fig. 133)[179].

Nella sala da mensa ligure, Nicolò Corso dipinse la figura di Cristo crocifisso (fig. 134) con gli angeli che raccolgono il sangue e ai piedi della croce le "Marie dolenti, San Giovanni, la Vergine e Maddalena" insieme a un gruppo di sacerdoti e scribi.

---

174 Ibid.

175 Nell'archivio fotografico della Soprintendenza di archeologia, belle arti e paesaggio di Siena (AFSABAP-SI) sono conservate le fotografie del *Giudizio Universale* (nn. 114516-114522), che mostrano l'opera dopo il restauro eseguito nel 1996.

176 G. Solberg, in *La Collegiata di San Gimignano: studi e restauri*, a cura di G. Giorgianni, 2 voll., I, Siena 2007, pp. 469-476; Ead. *Taddeo di Bartolo: Siena's painter in the early Quattrocento*, London 2018.

177 Non è stato possibile individuare le fotografie della *Crocifissione* nell'archivio fotografico della Soprintendenza di Siena.

178 H. Saalman, *Paolo Uccello at San Miniato*, in "The Burlington Magazine", 1964, 106, 741, pp. 558-563; Walker, *Florentine painted refectories* cit., p. 10.

179 L. Martini, in *Nicolò Corso* cit., pp. 45-48.

Sotto la *Crocifissione* il pittore inserì una fascia decorativa (fig. 135) che era presente su tutte le pareti ed era composta da ventisette o ventotto formelle circolari con all'interno una *Madonna con Bambino* e una serie di santi. Ogni medaglione aveva nella parte inferiore il *titulum* e "il numero romano del *locum* secondo la successione cronologica degli insediamenti monastici"[180]. Questa struttura illustrava ai religiosi la storia dell'ordine, con la raffigurazione di tutti i monasteri olivetani, collocati in ordine cronologico in base all'anno di fondazione e identificati dal santo patrono. Tale funzione didattica e celebrativa si nota anche nel refettorio del convento di Santa Maria del Carmine a Firenze (fig. 136), dove si conserva un fregio pittorico che mostra al centro la figura di San Cirillo, dottore della provincia Toscana, e ai lati dieci formelle con i nomi dei conventi che facevano parte della provincia[181]. In linea con questi esempi si menziona la decorazione del refettorio del monastero olivetano di San Gerolamo di Quarto a Genova (figg. 137-138)[182]; per affrescare la sala (fig. 139) i monaci chiamarono Nicolò Corso, il quale dipinse un'alta fascia decorativa, come quella di Portovenere, da poco realizzata. Inoltre affrescò nella parete di testata (fig. 140) una *Finta nicchia con i libri*, situata vicino alla porta di ingresso, e sopra *San Benedetto che consegna la regola* (figg. 141-142). Questa raffigurazione finora non era mai stata individuata nei refettori; si potrebbe ipotizzare che fu richiesta per ornare una sala che doveva stupire per la sua ricchezza; inoltre questa immagine istituzionale unita al fregio[183] aveva il compito di mostrare l'importanza degli olivetani, i quali seguivano la regola di San Benedetto e possedevano circa cinquanta monasteri. Si potrebbe supporre che una sala così decorata potesse servire anche per svolgere determinate riunioni, come è stato documentato per il refettorio carmelitano di Firenze. Comunque se si tennero delle riunioni in questo ambiente, esse furono svolte probabilmente già all'inizio del secolo, poiché sotto la pittura di Nicolò Corso è stata trovata una decorazione antecedente, realizzata in tempi diversi e da almeno due maestri differenti[184]. In particolare, la sezione più antica è costituita da un fregio, situato nella parete di fondo, che appare formato da specchiature marmoree interrotte da due modiglioni; all'interno di uno di questi forse è rappresentato *San Benedetto* (fig. 143), raffigurato su un fondo rosso e caratterizzato dai lineamenti molto marcati[185]. Tali elementi possono essere accostati alle opere toscane di Gera. Il resto del fregio (fig. 144), invece, fu decorato all'inizio del secolo XV da un secondo artista "vicino alla produzione piemontese e lombarda" che risulta connotato da una gamma cromatica più chiara a da una "qualità del segno più fluente e meno incisiva"[186]. Questo maestro dell'ambito di Giovan-

[180] Ivi, p. 45.
[181] Si veda il catalogo n. 4.1.
[182] Cataldi Gallo, *Il complesso olivetano di San Gerolamo* cit., pp. 57-68.
[183] "Ci sono pervenuti solo 12 dei 45 medaglioni che verosimilmente decoravano l'aula, come si può presumere in base alle dimensioni del vano" (M. Cataldi Gallo, in *Nicolò Corso* cit., p. 100).
[184] L'antica decorazione del refettorio, "emersa sotto uno strato di intonaco su cui insistevano gli affreschi, ora strappati, del Corso, presenta una stratificazione abbastanza complessa di opere che si possono ricondurre a epoche e scuole pittoriche diverse" (Cataldi Gallo, *Il complesso olivetano* cit., p. 63).
[185] Nel fregio più antico "è raffigurato un monaco barbato con la veste bianca, che regge un libro con la sinistra, forse identificabile con *San Benedetto*" (Ibid.).
[186] Ivi, p. 64.

ni da Pisa probabilmente realizzò anche la scena di *San Benedetto che consegna la regola*[187] con a fianco *San Gerolamo* nell'atto di scrivere (fig. 145). La raffigurazione segue una divisione gerarchica, collocando nella parte superiore i santi e nella parte bassa gli olivetani oranti, i quali sono dipinti nell'atto di ricevere la regola; tale immagine fino adesso era stata connessa alla decorazione di molti spazi religiosi, quali la chiesa, la sala capitolare[188] oppure il chiostro, a cui si deve aggiungere il refettorio.

3.2. Refettori francescani

Per la decorazione dei refettori i Minori si distanziarono dagli altri ordini, perché raffigurarono delle immagini legate alla propria devozione; per esempio nell'antico refettorio di San Francesco a Bologna (fig. 146)[189] furono affrescate sulla parete di fondo le *Storie di Cristo e di San Francesco* in parallelo, ove si evidenziava il ruolo del santo di Assisi quale *alter Christus*[190]. Queste scene si osservano in una fotografia storica (fig. 147), pubblicata da Albert Brach e poi da Mario Salmi, ove si comprende lo sviluppo generale di questa grande impresa che oggi appare divisa in molti frammenti, conservati in sedi diverse e in parte dispersi[191]. La situazione attuale è il risultato di una sfortunata vicenda che prese avvio nell'Ottocento quando, a seguito delle soppressioni napoleoniche, il convento fu destinato a dogana di terra e poi a deposito di sale.

---

[187] Un'altra importante sede olivetana era il monastero di Sant'Anna in Camprena. Come ha evidenziato Enzo Carli (*Il Sodoma a Sant'Anna in Camprena*, Firenze 1974), la decorazione del refettorio fu realizzata dal Sodoma nel 1503-1504; il maestro rispettando "scrupolosamente le prescrizioni contrattuali" dipinse "sulla parete di fondo «sopra la mensa del abbate», suddivisa in tre scomparti, o lunettoni", la scena del "Miracolo della moltiplicazione dei pani", mentre nella parete opposta raffigurò nella lunetta di destra "Sant'Anna e la Madonna in trono col Bambino', adorate da due monaci olivetani genuflessi" e nella lunetta di sinistra "San Benedetto in veste pontificale, con la mitra e il pastorale, che benedice le Costituzioni olivetane presentategli da un monaco"; anche se probabilmente si tratta della consegna della regola.

[188] M. Boskovits, *Insegnare per immagini: dipinti e sculture nelle sale capitolari*, in *Immagini da meditare: ricerche su dipinti di tema religioso nei secoli XII-XV*, Milano 1994, pp. 107-148; H. Stein Kecks, *Der Kapitelsaal in der mittelalterlichen Klosterbaukunst: Studien zu den Bildprogrammen*, Munchen Berlin 2004.

[189] La sala da mensa dei frati era collocata nel braccio occidentale del chiostro dei Morti, prospiciente alla piazza, mentre il refettorio della foresteria era situato sul braccio meridionale. Inoltre il secondo refettorio era collocato nel lato di collegamento tra il chiostro dei Morti e il chiostro grande. Si veda la pianta del convento pubblicata da Luigi Vignali, *La Basilica di San Francesco*, Bologna 1997, pp. 17, 42.

[190] Nel 1328 si tenne a Bologna il capitolo generale dell'ordine francescano (D. Blume, *Ordenskonkurrenz und Bildpolitik: franziskanische programme nach dem theoretischen armutsstreit*, in *Malerei und Stadtkultur in der Dantezeit*, a cura di H. Belting e D. Blume, München 1989, pp. 149-170, in part. 152; R. D'Amico, in *1: Dal Duecento a Francesco Francia, Catalogo generale, Pinacoteca nazionale di Bologna*, a cura di J. Bentini, G. P. Cammarota, D. Scaglietti Kelescian, Venezia 2004, pp. 56-61, in part. 60).

[191] M. Salmi, *Francesco da Rimini*, in "Bollettino d'arte", XXVI, 1932, 6, pp. 249-262; A. Corbara, *Il ciclo francescano di Francesco da Rimini*, in "Romagna arte e storia", IV, 1984, 12, pp. 5-62; R. D'Amico, *Per Francesco da Rimini*, in *Francesco da Rimini e gli esordi del gotico bolognese*, a cura di R. D'Amico, R. Grandi, M. Medica, Bologna 1990, pp. 51-64.

Questo utilizzo incongruo comportò seri danni alle pitture del refettorio, tra cui diverse cadute di colore a forma circolare, "ascrivibili a precedenti inserimenti di travi di sostegno sulla parete"[192]. Il risultato di tali operazioni si osservano nella fotografia storica che mostra la parete di testata con gli affreschi in un cattivo stato di conservazione. Per evitare la completa distruzione dell'opera fu deciso di staccare le pitture partendo da singoli frammenti pertinenti alle scene del livello inferiore; tali sezioni furono esposte nella Pinacoteca Nazionale di Bologna (1881). Poi nel 1937 furono staccati gli affreschi che erano ancora *in situ* e la maggior parte di essi furono esposti nella basilica francescana[193]. A seguito di queste complesse vicende il ciclo pittorico appare difficile da ricomporre completamente, perché alcuni pezzi risultano ancora dispersi; per questo, al fine di illustrare la disposizione delle scene, si analizza la fotografia storica. Nell'immagine si nota il "tabellone" che fu realizzato verso i primi anni venti del Trecento da Francesco da Rimini, il quale aveva inserito la propria firma nella parte bassa della parete "Franciscus ariminensis"[194]. Il maestro aveva affrescato nella parete breve meridionale del refettorio nove scene divise su tre livelli: nella sezione centrale furono rappresentate le storie di Cristo e sui lati le storie di San Francesco. Partendo dell'alto, nel timpano fu dipinto il *Trionfo di Cristo*[195] con a fianco *San Francesco sul carro di fuco* e il *Profeta Elia che ascende al cielo* (figg. 148-149); analizzando questi episodi francescani, come il resto dell'opera, i critici hanno individuato dei rapporti con le *Storie di San Francesco* dipinte da Giotto nella basilica superiore di Assisi. Inoltre gli affreschi possono essere confrontati con quelli del refettorio di San Francesco a Ferrara (fig. 150), dove lo stesso Francesco da Rimini dipinse al centro del timpano la *Pentecoste* e sui lati una *Storia di San Francesco* e la *Missione degli Apostoli*[196]*;* in questo caso si nota uno schema simile a quello di Bologna, formato da tre riquadri, ma con un rapporto inverso tra le storie di Cristo e quelle di San Francesco, ossia con due scene cristologiche ed una francescana.
Continuando ad esaminare il ciclo bolognese si nota "il fuoco visivo e narrativo" dell'intero complesso formato dal riquadro centrale della *Crocifissione* (figg. 151-152)[197]. Nella scena si osserva la figura di Cristo[198] con la ferita nel costato sanguinante e in basso la Maddalena situata ai piedi della croce; vicino a lei sono collocate le pie donne che sostengono la Vergine e nel lato opposto il gruppo di soldati. A sinistra della *Crocifissione* furono raffigurate le *Stigmate di San Francesco* e il *Sogno di papa Gregorio IX* in un solo riquadro (fig. 153), l'unico integro del complesso, mentre a destra

---

192 D'Amico, *Per Francesco* cit., p. 51.
193 Ivi, pp. 59-60.
194 "Come affermava l'edizione ottocentesca del Malvasia (1678, ed. 1841), e poi ancora Rubbiani (1886) e Tonini (1880), il ciclo portava in basso la firma «Franciscus ariminensis», che ne fa l'unica sicura testimonianza pervenuta della scuola riminese a Bologna" (Ivi, p. 60).
195 D'Amico, in *1: Dal Duecento* cit., p. 58.
196 R. D'Amico, in *La Pinacoteca Nazionale di Ferrara: catalogo generale*, a cura di J. Bentini, Bologna 1992, pp. 7-8.
197 "La *Crocefissione*, che di quel registro e dell'intera composizione costituisce il centro e il fuoco visivo e narrativo, è dal punto di vista iconografico e stilistico testo fondamentale per l'inserimento di Francesco da Rimini nel contesto dell'arte riminese degli anni Venti, nonché per l'indagine sui legami con le contemporanee e successive esperienze bolognesi" (D'Amico, *Per Francesco* cit., p. 57).
198 "Al centro del registro intermedio è programmaticamente inserita la *Crocefissione*: episodio che la leggenda francescana ricordava particolarmente caro alla devozione del Santo e punto di riferimento essenziale della sua stessa esperienza religiosa" (Ivi, p. 55).

fu rappresentata la *Profezia della morte al cavaliere di Celano*[199]. Infine, nel registro inferiore fu collocata la *Resurrezione di Cristo* (fig. 154), dominata dalla figura stante del Figlio di Dio con ai lati due angeli adoranti[200]; in particolare la figura di Gesù appare frontale e così monumentale nel gesto benedicente che potrebbe essere confrontata con il Cristo della *Deesis* dipinto da Pietro da Rimini nel refettorio di Pomposa.
Ai lati della *Resurrezione* furono situati gli episodi allusivi alla "attività missionaria del santo", ossia *San Francesco di fronte al sultano* (a sinistra) e la *Resurrezione del giovane di Lerida* (a destra)[201].
Una volta terminata la decorazione del refettorio, i frati chiesero a Vitale da Bologna di affrescare il refettorio della foresteria (fig. 155)[202]. Nella sala da mensa dipinse l'*Ultima Cena* con ai lati le figure di *Santa Caterina d'Alessandria e San Ludovico di Tolosa* – a sinistra – e *San Francesco e San Raffaele arcangelo* – a destra; purtroppo la maggior parte delle figure sono ormai acefale. Il loro stato di conservazione si può osservare in alcune fotografie storiche (figg. 156-157) che furono scattate durante i lavori di ristrutturazione dell'ambiente avviati nel 1935[203]; in seguito le pitture furono strappate (figg. 155, 158). Tale operazione ha comportato la perdita delle rifiniture a secco, così come degli stucchi e delle lamine dorate e i vetri, che connotavano il dipinto di un "senso prezioso e aristocratico".
Per questo lavoro Vitale da Bologna incassò un piccolo pagamento il 9 dicembre del 1340; dal momento che si tratta di una cifra modesta, di sole sei lire, Daniele Benati ha supposto che si trattasse di un pagamento "conclusivo" per la decorazione "pro picturis foresterie"; tale riferimento concorda perfettamente con lo stile di Vitale, attento ai modi "affilati e patetici" e alle cadenze aggraziate ed eleganti, presenti soprattutto nella figura di Santa Caterina (fig. 159)[204].
La scelta del programma iconografico per i due refettori seguiva i dettami della devozione francescana; tali linee erano ancora vincolanti nel secolo successivo, quando fu dipinto l'antico refettorio di San Francesco a Cesena, adesso utilizzato come deposito librario della biblioteca Malatestiana[205]. In questa sede furono realizzate delle pitture a monocromo, in terra verde, da un maestro rimasto anonimo attivo negli anni settanta del Quattrocento. L'artista raffigurò un complesso programma iconografico,

---

[199] D'Amico, in *1: Dal Duecento* cit., p. 59.
[200] "Della *Resurrezione* centrale, dominata dalla figura stante di Cristo – mediazione tra modelli bizantini e tendenze giottesche riminesi – resta il busto del Risorto (inv. 746), ora depositato nella sacrestia di San Francesco" (Ibid.).
[201] "Iconograficamente l'episodio, presente anche nel ciclo di Assisi, rievoca un importante momento dell'apostolato di S. Francesco: quello in cui, per dimostrare la sua fede di fronte al Sultano, egli accetta di camminare sul fuoco – elemento simbolico, a sua volta, del rinnovamento e della stessa Resurrezione. Sull'altro lato del *Cristo risorto* era la *Guarigione del giovane di Lerida*, che, come la sovrastante *Morte del Cavaliere di Celano*, è tra i miracoli legati al Santo dalla più antica tradizione dell'ordine" (D'Amico, *Per Francesco* cit., p. 58).
[202] D. Benati, *Percorso di Vitale*, in *Le Madonne di Vitale: pittura e devozione a Bologna nel Trecento*, catalogo della mostra (Bologna, Museo civico Medievale, 20 novembre 2010 - 20 febbraio 2011), a cura di M. Medica, Ferrara 2010, pp. 18-31, in part. 25.
[203] C. Brandi, *Un 'Cenacolo' di Vitale scoperto nel convento di San Francesco a Bologna*, in "Bollettino d'arte", XXIX, 1936, 10, pp. 448-457; *Vitale da Bologna: per la Pinacoteca nazionale di Bologna*, a cura di R. D'Amico e M. Medica, Bologna 1986, pp. 103-104.
[204] D. Benati, in *1: Dal Duecento* cit., pp. 91-93.
[205] A. Tambini, *Gli affreschi quattrocenteschi del refettorio francescano di Cesena (Biblioteca Malatestiana)*, in "Studi Romagnoli", LX, 2009, pp. 107-138.

che fu proposto probabilmente dal vicario del convento fra' Francesco di Bartolomeo da Figline (1439-1472 circa) durante la signoria di Malatesta Novello († 1465). Di questa grande impresa rimangono le pitture nei due grandi lunettoni, uniti dalla figura di *Cristo risorto* dipinta nella semicolonna intermedia; nella prima lunetta fu affrescata una *Crocifissione* (fig. 160) e nella seconda un ciclo su tre livelli (fig. 161) composto a partire dalla sommità dalle *Stimmate di San Francesco*, poi sotto (da sinistra verso destra) *L'offerta dei pani a San Francesco e ai compagni nel ritorno da Roma*, *San Gregorio Magno ottiene la redenzione da Traiano*, *La morte del cavaliere di Celano*, e in basso l'*Ultima Cena*[206]. Dalla lettura di queste scene emerge come il vicario abbia messo in risalto sia il tema della *Crocifissione* che rappresenta uno dei pilastri della devozione francescana sia l'esaltazione della figura di San Francesco quale *alter Christus*[207]; tali significati erano già stati espressi nelle immagini di Francesco da Rimini.
Un messaggio differente invece si può individuare nel refettorio del convento di Santa Chiara a Napoli (fig. 162)[208], ove fu affrescata la *Moltiplicazione dei pani e dei pesci* (fig. 163), probabilmente parte di una decorazione più estesa[209]. La scena, inserita in un rombo araldico e connotata agli angoli da quattro clipei con l'*Agnus Dei*, è suddivisa in più livelli: in alto si trova la figura di Gesù in maestà, rappresentato benedicente e con il libro aperto; scendendo sono dipinti gli apostoli, divisi in due gruppi: nel primo, collocato alla destra di Cristo, si trova un discepolo ancora non identificato che offre al Figlio di Dio un piatto con due pesci, mentre nel secondo, situato alla sinistra di Gesù, San Pietro porge del pane a un gruppo di persone sedute in primo piano. Vicino a queste figure sono collocate cinque ceste piene di pane insieme a San Francesco con la bisaccia[210] e a Santa Chiara. Questa raffigurazione mette in scena

---

206 Ivi, p. 113.

207 Sul tema si veda: D. Cooper, *"Love not the world": Saint Francis as an* Alter Christus *in the Late Medieval Italian painting*, in "Ikon", 2010, 3, pp. 199-210.

208 Dalla lettura dei dati documentari Vinni Lucherini (*Il refettorio e il capitolo del monastero maschile di S. Chiara: l'impianto topografico e le scelte decorative*, in *La Chiesa e il Convento di Santa Chiara: committenza artistica, vita religiosa e progettualità politica nella Napoli di Roberto d'Angiò e Sancia di Maiorca*, a cura di F. Aceto, S. D'Ovidio ed E. Scirocco, Battipaglia 2014, pp. 385-430) ha sostenuto che l'edificazione del refettorio fosse avvenuta tra il 1317 e il 1336: "nel gennaio 1317 il pontefice Giovanni XXII consentiva a Sancia di Maiorca, moglie del re Roberto d'Angiò, di poter edificare una «domum et ecclesiam cum officinis», nella quale accogliere venti frati minori, accanto al monastero che «ad ampliationem ordinis sanctae Clarae» la regina, con licenza papale e per la sua devozione, aveva già ordinato di costruire"; nel dicembre del 1336 si attesta "in maniera inequivocabile che in quel mese ancora si lavorava al completamento del dormitorio e del capitolo dei frati minori, dal momento che per questi ambienti si ordinavano, da parte del re Roberto, otto travi di legno, oltre ad altre dieci travi per la «ecclesia magna fratrum», cioè per la chiesa vera e propria".

209 V. Lucherini, *Regalità e iconografia francescana nel complesso conventuale di Santa Chiara a Napoli: il Cristo in trono della sala capitolare*, in "Ikon", 2010, 3, pp. 151-167.

210 "La presenza della bisaccia, d'altronde, non può costituire neanche un'allusione concreta alla vita quotidiana dei frati di S. Chiara, dal momento che i beni materiali non mancavano affatto nel monastero napoletano. Erano infatti i sovrani a provvedere al nutrimento e al sostentamento delle clarisse e dei frati, e soltanto nel 1342 Sancia di Maiorca si rivolse al papa per chiedergli di abolire le rendite da lei stessa fissate, in quanto contrarie alla regola francescana. A meno dunque di non datare l'affresco soltanto dopo il 1342, considerandolo fedele espressione della nuova situazione dei frati, non si può escludere che la bisaccia non avesse altro fine che di rafforzare iconograficamente l'idea che il nutrimento terreno sia

l'evento (Mt 14, 13-21) secondo cui dopo la morte di Giovanni Battista, Cristo partì con gli apostoli su una barca diretta a un luogo solitario[211]. Quando si fece sera, Cristo benedì e moltiplicò i due pesci e i cinque pani, affinché gli apostoli potessero distribuire il cibo alla grande folla che si era riunita. Quasi a testimoniare l'evento miracoloso furono inseriti nella scena i santi francescani raccolti in preghiera; la loro raffigurazione appare significativa poiché avevano la funzione di collegare l'episodio cristologico con i frati che si riunivano per mangiare nella sala da mensa. Di conseguenza una pittura così complessa ed articolata probabilmente fu richiesta in un periodo di grande prosperità della chiesa; seguendo tale ipotesi, Vinni Lucherini ha supposto che l'opera fosse stata realizzata prima del 1337, anno in cui il papa Benedetto XII interveniva sulla disciplina del convento, eliminando i privilegi papali che erano stati concessi e riducendo a sei il numero dei frati. Inoltre la studiosa ha proposto che la pittura fosse stata commissionata dalla regina Sancia di Maiorca, il cui stemma è presente nella cornice romboidale dell'opera[212].
Tuttavia la raffigurazione dello stemma del committente in una pittura destinata ad ornare la parete di testata di un refettorio non appare una scelta inconsueta, dal momento che si può osservare anche nell'affresco di Taddeo Gaddi realizzato nel refettorio di Santa Croce a Firenze. In questo caso lo stemma dei Manfredi appare inserito nella cornice che delimita la scena del *Lignum Vitae* (figg. 164-166)[213]. Tale raffigurazione è stata realizzata ispirandosi all'opuscolo omonimo, elaborato da Bonaventura di Bagnoregio[214]. In particolare, nell'opera fu dipinta l'immagine di Cristo sulla croce, da cui partono dodici rami, i quali possono essere divisi in tre gruppi, perché si riferiscono ai misteri dell'*origo*, della *passio* e della *glorificatio* di Cristo. Questa complessa struttura si fonda sull'immagine centrale dell'albero, che appare "estremamente" appropriata per un refettorio, sia per il riferimento all'*Albero della vita* sia per la riflessione sull'albero con i suoi frutti fornita da Bonaventura[215].
Tuttavia, secondo Alessandro Simbeni, la significativa rappresentazione non fu ideata da Taddeo Gaddi, poiché il pittore si sarebbe ispirato ad un eccellente prototipo realizzato da Giotto nel refettorio del Sacro Convento di Assisi. L'ipotesi dello studio-

---

sempre una forma di nutrimento celeste del quale siamo debitori a Cristo" (Lucherini, *Il refettorio* cit., p. 398).

211 Ivi, p. 396.

212 Ivi, pp. 399-401.

213 Per una approfondita analisi del dipinto si veda il catalogo n. 4.3.

214 A. Simbeni, *Gli affreschi di Taddeo Gaddi nel refettorio: programma, committenza e datazione, con una postilla sulla diffusione del modello iconografico del* Lignum vitae *in Catalogna*, in *Santa Croce. Oltre le apparenze*, a cura di A. De Marchi e G. Piraz, Pistoia 2011, pp. 112-141.

215 "Che il *Lignum vitae* fosse un soggetto estremamente appropriato per essere dipinto in un refettorio lo conferma lo stesso opuscolo di Bonaventura, in cui si insiste più volte sulle metafore legate al cibo, utilizzando frequentemente un linguaggio ricco di termini collegati ai sensi del gusto e dell'olfatto. Del resto, è la stessa simbologia dell'*Albero della vita* nel giardino dell'Eden, i cui frutti danno l'immortalità, che si presta efficacemente a questo tipo di metafora: nel *Lignum vitae* di Bonaventura il lettore è spesso invitato a gustare il frutto supremo di quest'albero, cioè Cristo. Il graduale avvicinamento di chi si pone in meditazione davanti a questa immagine avviene tramite il meccanismo dell'immedesimazione nei confronti delle sofferenze di Cristo: Bonaventura utilizzò sapientemente una terminologia legata al mondo dei sensi, in modo da stimolare al meglio l'*imitatio Christi* attraverso un processo prevalentemente «immaginativo-affettivo»" (A. Simbeni, *L'iconografia del* Lignum vitae *in Umbria nel XIV secolo e un'ipotesi su un perduto prototipo di Giotto ad Assisi*, in "Franciscana", IX, 2007, pp. 149-184, in part. 169-172).

so si basa sulla citazione di Vasari riguardo ad un "Crocifisso fatto a guisa d'Albero di Croce", dipinto da Simone Martini[216], che sarebbe rimasto incompleto dal momento che era presente solo il disegno preparatorio eseguito sull'arriccio. Seguendo tale indicazione, Simbeni ha analizzato approfonditamente le prime raffigurazioni del *Lignum vitae* ed ha proposto che "l'ideazione iconografica di questa particolare tipologia del *Lignum vitae* sia da attribuire all'invenzione di Giotto"[217].
Anche se l'opera non fu portata a termine[218], il modello giottesco ebbe una diffusione in Toscana, ma prima ancora in Umbria, ove si conserva la sinopia di un *Lignum vitae*[219] disegnato nel refettorio di San Francesco a Gubbio[220] (figg. 167-170). Tale rappresentazione appare caratterizzata da una ricca cornice formata da busti di profeti o di apostoli e da due scene narrative situate nella parte inferiore; in particolare i due episodi, il *Peccato originale* (?) – a sinistra – e la *Liberazione delle anime dal Limbo* (fig. 169) – a destra –, conferiscono una "una lettura in chiave escatologica dell'intera composizione"[221]. In corso d'opera però il soggetto della decorazione fu cambiato in una canonica *Crocifissione*. La pittura, realizzata probabilmente dallo stesso autore intorno al terzo decennio del Trecento[222], presenta una figura di Cristo di dimensioni maggiori rispetto a quella precedente; per il disegno fu utilizzato un colore nero, affinché si potesse distinguere dal rosso della sinopia. Tale preparazione si nota solo per la figura di Cristo e per gli angeli, mentre nel resto dell'opera non sono presenti altri interventi. Per questo motivo è stato proposto che il pittore, individuato forse in Mello da Gubbio, avesse aggiornato la scena con la nuova iconografia richiesta dai committenti[223].

3.3. Refettori domenicani

---

[216] Giorgio Vasari (*Le vite de' più eccellenti pittori scultori e architetti*, ed. a cura di R. Bettarini e P. Barocchi, Firenze 1967, p. 199) scrisse "Avendo oltre ciò cominciato Simone nel refettorio maggiore di detto convento in testa della facciata molte storiette et un Crocifisso fatto a guisa d'Albero di Croce, [e'] si rimase imperfetto e disegnato, come insino a oggi si può vedere, di rossaccio col pennello in su l'arricciato" (Simbeni, *L'iconografia* cit., 149).
[217] Ivi, p. 181.
[218] "Il passo di Vasari sembra essere ben chiaro nel ritenere che il dipinto «rimase imperfetto», escludendo l'ipotesi che esso potesse essersi rovinato a causa di successive cadute d'intonaco" (Ivi, p. 150).
[219] La sinopia fu pubblicata per la prima volta da Francesco Mariucci, *La sinopia e alcuni lacerti di affresco nel refettorio di S. Francesco a Gubbio*, in "Gubbio Arte", 1996, 9-10, pp. 14-18.
[220] F. Rosati, *La chiesa di San Francesco in Gubbio: nella storia e nell'arte*, Gubbio 1983, p. 85.
[221] Simbeni, *L'iconografia* cit., p. 171.
[222] Secondo Francesco Mariucci (*La sinopia* cit., pp. 16-17) si tratta di due mani diverse: il *Lignum Vitae* fu realizzato da un artista che si colloca "in quel ciclo artistico di assoluta modernità, prodotto dall'arte incomparabile del pittore assisano Puccio Capanna"; mentre la *Crocifissione* può essere inserita "nel catalogo del Maestro espressionista di Santa Chiara".
[223] "Riguardo all'autore del dipinto appare evidente la sua formazione giottesca, avvenuta probabilmente nei cantieri decorativi del transetto della Basilica Inferiore di Assisi: pur nella difficoltà di valutare una sinopia, sembra possibile inserire quest'opera tra il *corpus* di dipinti che gli studiosi hanno raccolto intorno al pittore Mello da Gubbio, con una probabile datazione al terzo decennio del Trecento" (Simbeni, *L'iconografia* cit., p. 172).

Per quanto riguarda la decorazione dei refettori domenicani occorre specificare che non si sono conservati grandi cicli pittorici risalenti al XIII e XIV secolo; inoltre le pitture rimaste presentano una scelta molto limitata nei soggetti, dal momento che erano raffigurate principalmente tre scene: la *Provvidenza dei domenicani*, la *Crocifissione* e l'*Ultima Cena*.
Prima di analizzare questi soggetti, occorre menzionare la tavola dipinta (fig. 171), che era stata realizzata per il complesso di Santa Maria della Mascarella a Bologna; in particolare, si tratta del desco, situato nel refettorio al tempo di San Domenico, ove fu dipinto "l'episodio della moltiplicazione dei pani operato da Domenico"[224].
A differenza della "reliquia" bolognese, nei refettori fu rappresentata la scena canonica della *Provvidenza dei domenicani*, caratterizzata dagli angeli che offrono il pane a San Domenico e ai frati raccolti in preghiera; di questa immagine si conoscono per ora solo pochi esempi toscani, successivi al XIV secolo. L'opera più antica fu affrescata da Bartolomeo d'Andrea Bocchi nel refettorio del convento domenicano femminile di San Niccolò a Prato (figg. 172-174)[225]; nella parete di testata del refettorio delle educande il maestro dipinse nel registro inferiore la *Provvidenza dei domenicani* e in quello superiore la *Crocifissione* con ai lati *San Vincenzo Ferrer, San Michele arcangelo, Santa Caterina d'Alessandria con ai piedi Santa Caterina da Siena, San Raffaelle arcangelo e Tobiolo e Santa Margherita d'Antiochia*. Questa disposizione poi fu ripresa da Giovanni Antonio Sogliani per il refettorio grande del convento di San Marco a Firenze (fig. 175)[226]; nella parete di testata il maestro dipinse la *Provvidenza* sovrastata dalla *Crocifissione* con i dolenti e i Santi Antonino e Caterina da Siena; in tal modo l'artista aveva raffigurato due immagini particolarmente significative per la dottrina domenicana. Tuttavia, l'unione di questi soggetti era già stata realizzata da Beato Angelico in un dipinto, adesso abbastanza rovinato e conservato a Stoccarda (fig. 176)[227]. L'opera in questione risulta molto importante per la nostra ricerca, perché il miracolo è ambientato in un refettorio domenicano; questa sala appare di forma rettangolare con le finestre poste nei lati lunghi e con San Domenico seduto a tavola nel lato breve del refettorio; presso di lui erano collocati i suoi compagni, anche se nella realtà i frati stavano seduti lungo le pareti maggiori. Dietro di loro si nota un'alta spalliera di legno e l'affresco

[224] "Di grande interesse è la tavola oggi divisa in cinque frammenti i cui tre più importanti sono ancora conservati nel luogo d'origine, la chiesa di S. Maria della Mascarella a Bologna, e che rappresentano san Domenico a tavola con i suoi frati. Viene qui illustrato l'episodio della moltiplicazione dei pani operato da Domenico seduto nel refettorio. Il tavolo del refettorio fu adoperato per costituire il supporto di questa raffigurazione: si tratta qui dunque di una reliquia dipinta" (F. Bisogni, *Gli inizi dell'iconografia domenicana*, in *Domenico di Caleruega e la nascita dell'Ordine dei Frati Predicatori*, atti del XLI convegno storico internazionale (Todi, 10-12 ottobre 2004) a cura della Fondazione centro italiano di studi sull'alto Medioevo, Spoleto 2005, pp. 613-638, in part. 616-617).
[225] L. Cinelli, *Il monastero di San Niccolò a Prato e i primordi della vita religiosa femminile*, in "Memorie domenicane", 2014, 44, pp. 172-219; S. Bardazzi, E. Castellani, *S. Niccolò a Prato*, Prato 1984, pp. 269-273.
[226] G. Rasario, in *La tradizione fiorentina* cit., pp. 180-183; A. Muzzi, in *Puro, semplice e naturale: nell'arte a Firenze tra Cinque e Seicento*, Firenze 2014, pp. 162-163.
[227] L. B. Kanter, in *Fra Angelico*, catalogo di mostra (New York, The Metropolitan Museum of Art, 25 ottobre 2005 - 29 gennaio 2006) a cura di L. B. Kanter e P. Palladino, New York 2005, pp. 217-220; G. De Simone, in *Beato Angelico. L'alba del Rinascimento*, catalogo di mostra (Roma, Musei Capitolini, 8 aprile - 5 luglio 2009) a cura di A. Zuccari, G. Morello e G. De Simone, Ginevra - Milano 2009, pp. 230-231.

della *Crocifissione*, posizionato in asse con la figura del santo. In questa scena mancherebbe solamente il pulpito del lettore, arredo fondamentale nelle sale da mensa; tale elemento, però, può essere individuato in due immagini della *Provvidenza*, ossia in quella dipinta da Beato Angelico nella predella della pala dell'*Incoronazione della Vergine* da San Domenico a Fiesole, ora al Louvre (fig. 177) e in quella affrescata da Santi di Tito[228] nel chiostro grande di Santa Maria Novella (fig. 178)[229]. Esaminando attentamente questi "refettori dipinti" bisogna specificare che fu inserito il pulpito (fig. 179), ma non fu riproposto il sacrificio di Cristo. L'assenza di immagini che caratterizza questi "refettori" probabilmente non rispecchiava una situazione reale, perché la scena della *Crocifissione* era diventata un'opera così diffusa nei refettori, che fu menzionata nelle *Constitutiones* dell'ordine del 1505 all'interno del paragrafo *De mensa et ejus servitio*. Nel testo si specificava che i frati dovevano inchinarsi "alla Croce o all'immagine ivi collocata" prima di sedersi a tavola[230]; in particolare con questo passo si metteva in luce che questa immagine era diventata canonica nel corso dei secoli. In generale nella parete di testata del refettorio era raffigurata la *Crocifissione* con un numero di personaggi che poteva variare; l'unico elemento costante, oltre alla figura di Cristo, era la presenza dei santi domenicani. Queste indicazioni si possono osservare nel refettorio del convento femminile di San Silvestro a Pisa (fig. 180)[231]; in questa sede era stata dipinta una grande scena rettangolare ornata da una cornice con busti di santi; al centro dell'opera era presente la figura di Cristo con ai piedi della croce Santa Maria Maddalena e sui lati lo svenimento della Vergine insieme ai Santi Domenico, Silvestro, Giacomo Minore, Agostino, Giovanni Battista, Pietro Martire e Caterina d'Alessandria. Tale immagine, ampiamente trattata nel catalogo, era stata realizzata nel refettorio delle suore domenicane, le quali si erano trasferite dal convento di Santa Croce in Fossabanda (fig. 11f) su autorizzazione di Simone Saltarelli, priore del convento di Santa Caterina. Il legame che era stato stretto con il convento maschile forse si potrebbe leggere anche nella scelta del soggetto del refettorio, dal momento che era già stato realizzato un *Crucifixum* nel refettorio maschile[232], pagato da fra Domenico da Parlascio (†1348)[233]. In linea con le decorazioni di questi conventi, Benozzo Gozzoli dipinse una *Crocifissione* nel refettorio del convento domenicano femminile di San Domenico a Pisa (fig. 181). Nella scena fu raffigurato Cristo sulla croce con in basso Santa Maria Maddalena, i dolenti e i Santi Pietro martire, Domenico, Caterina da Siena, Tommaso d'Aquino, Vincenzo Ferreri e Marta; alle

---

228 *3: Dalla ristrutturazione vasariana e granducale ad oggi, Santa Maria Novella: la basilica e il convento*, a cura di R. Spinelli, Firenze 2017.

229 Nel refettorio di Santa Maria Novella si è conservata una *Madonna con Bambino tra i Santi Tommaso d'Aquino, Domenico, Giovanni Battista e Pietro Martire con un donatore domenicano*, dipinta dalla bottega di Agnolo Gaddi, intorno al 1395-1400. Tuttavia, secondo l'ipotesi di Silvia Colucci la sala sarebbe stata utilizzata anticamente per il pellegrinaio e solo più tardi sarebbe stata trasformata in refettorio. Tale proposta è stata menzionata da Giovanni Giura, *La seconda età della pittura in Santa Maria Novella*, in *2: Dalla Trinità di Masaccio alla metà del Cinquecento, Santa Maria Novella: la basilica e il convento*, a cura di A. De Marchi, Firenze 2016, pp. 97-153, in part. 108-109).

230 Si veda il paragrafo 2.2. Le regole sulla refezione.

231 Si veda il catalogo 4.6.

232 "Crucifixum refectorii super mensam prioris pingi fecit suis expensis" (J. L. Cannon, *Religious Poverty, Visual Riches: Art in the Dominican Churches of Central Italy in the Thirteenth and Fourteenth Centuries*, New Haven, London 2013, p. 198).

233 Ivi, p. 382, nota 71.

estremità furono collocate le suore oranti, committenti dell'opera. Nella stessa parete il pittore dipinse la sovrapporta con *San Domenico che impone il silenzio* (fig. 182); tale immagine appare davvero interessante perché ricordava alle suore che dovevano tenere un rigoroso silenzio durante il rito del pasto[234].
Rispetto a queste Crocifissioni ricche di figure, Beato Angelico affrescò la morte di Cristo con i dolenti e San Domenico orante nel refettorio di San Domenico a Fiesole (fig. 183); in seguito l'opera fu staccata e trasportata al Louvre[235].
Non lontano da questo convento si trova un'altra scena di *Crocifissione* (fig. 185). Questa pittura scoperta recentemente, ancora inedita, orna la parete di fondo del refettorio[236] del convento di San Domenico a Prato (fig. 184)[237]; purtroppo la scena è stata in gran parte distrutta a causa dell'apertura di una porta, proprio nel punto in cui si trova la figura di Cristo; inoltre la pittura è stata divisa in due sezioni, a causa dell'inserimento del pavimento. Tuttavia, nella parte alta della sala si può osservare la copertura a capriate e le monofore situate nei lati lunghi e nel lato breve di controfacciata (fig. 186). Per decorare l'ambiente fu chiamato un pittore della cerchia di Antonio di Miniato, il quale dipinse nella parete di fondo la morte di Cristo con a fianco gli angeli e in alto il sole e la luna su un fondo ocra, invece del canonico azzurro. Questa povertà di materiali si osserva anche nell'estesa decorazione a finti marmi (figg. 187-188) connotati da quadrati con all'interno cerchi e rombi alternati dipinti sulle pareti della sala.
Rispetto alla "semplice" pittura pratese, nel convento di San Domenico a Fabriano (fig. 189) furono utilizzati dei pittori di maggior livello e dei mezzi economici più consistenti. In un primo momento la sala da mensa fu affrescata dal Maestro di San Verecondo, il quale dipinse all'inizio del Quattrocento sulla parete di testata una *Crocifissione con i dolenti e i Santi Domenico e Pietro Martire* (fig. 190)[238]. In seguito, la pittura fu coperta da una nuova decorazione, perché l'ambiente fu diviso in due livelli per costruire la biblioteca al piano superiore[239]. I nuovi spazi furono ornati da Antonio da

---

234 Gli affreschi di Benozzo Gozzoli, provenienti dal refettorio di San Domenico, sono conservati nel Museo Nazionale di San Matteo a Pisa (A. Roberts, *Dominican women and Renaissance art: the Convent of San Domenico in Pisa*, Aldershot, Burlington 2008, pp. 182-211; N. Pons, in *Benozzo Gozzoli in Toscana*, a cura di A. Padoa Rizzo, Firenze 1997, pp. 130-132; L. Bertolini Campetti, *Ex Convento di San Domenico. Benozzo Gozzoli: Crocifissione*, in "Bollettino d'arte", LIII, 1968, 1, p. 43; N. Zucchelli, *La Beata Chiara Gambacorti, la chiesa e il convento di San Domenico a Pisa*, Pisa 1914, pp. 233-234).

235 M. Cipriani, *San Domenico di Fiesole: storia e arte*, Firenze 2014; Roberts, *Dominican women* cit., pp. 75-76; C. B. Strehlke, *Angelico*, Milano 1998.

236 Ringrazio il dott. Claudio Cerretelli per aver concesso la possibilità di vedere e studiare il dipinto.

237 *Pittura murale nel San Domenico di Prato: il museo, l'architettura e le opere d'arte nel complesso conventuale*, a cura di F. Gurrieri, Prato 1974; inoltre per la decorazione della sala capitolare si veda l'articolo di E. Neri Lusanna, *Un ciclo di affreschi domenicani e l'attività tarda di Pietro di Miniato*, in "Arte cristiana", LXXIII, 1985, 710, pp. 301-314.

238 A. Borgogelli, *Antonio da Fabriano e gli affreschi di San Domenico*, in "Notizie da Palazzo Albani", II, 1993, 1, pp. 29-36; A. De Marchi, *Diversità di Antonio da Fabriano*, in *Un testamento pittorico di fine '400: gli affreschi restaurati di Antonio da Fabriano in San Domenico*, a cura della Soprintendenza ai beni artistici e storici delle Marche, Fabriano 1994; *Antonio da Fabriano: eccentrico protagonista nel panorama artistico del Quattrocento marchigiano*, a cura di B. Cleri, Cinisello Balsamo 1997.

239 Nella parete di fondo della biblioteca Antonio da Fabriano dipinse *Cristo che esorta alla predicazione del Vangelo* con ai lati i *Santi Tommaso d'Aquino e Alberto* e in alto la *Madonna col*

Fabriano, il quale affrescò nella sala a piano terra una grande *Crocifissione con San Pietro Martire, San Domenico e i frati domenicani* e sui lati le *Sante Lucia e Caterina da Siena*. Tale scena appare significativa perché ai piedi di Cristo crocifisso, invece dei dolenti e quindi della scena narrativa, furono raffigurati numerosi domenicani oranti, i quali potrebbero essere stati assunti come modello di meditazione e preghiera per i frati riuniti a mensa[240]; esaminando questa particolarità una parte della critica ha proposto che l'opera fosse stata realizzata nel capitolo[241]. Tuttavia si può sostenere che il soggetto fu dipinto nel refettorio per una serie di motivi: *in primis* perché la scena appare perfettamente in linea con la decorazione dei refettori in ambito domenicano; poi perché la posizione della sala da mensa situata sotto la biblioteca si può individuare anche nel convento di San Marco a Firenze e nella trasformazione cinquecentesca di quello del monastero di Monte Oliveto Maggiore; ed infine per la collocazione del refettorio all'interno del complesso, dal momento che si può confrontare con quella dei conventi domenicani di Bologna, Pistoia, Lucca e Milano (figg. 7f-9f).
Infine, vorrei concludere la trattazione sulle Crocifissioni in ambito domenicano analizzando la scena affrescata da Giovanni Donato da Montorfano (fig. 192) nella parete di ingresso del refettorio di Santa Maria delle Grazie a Milano (fig. 191)[242]. Nella parete meridionale si nota Cristo sulla croce circondato dagli angeli e a fianco i due ladroni; in basso sono collocati numerosi personaggi; iniziando la lettura del nucleo centrale si osserva Santa Maria Maddalena che abbraccia la croce, lo svenimento della Vergine e San Giovanni Evangelista. Insieme a queste figure sono presenti due santi domenicani, situati ai piedi della croce e rappresentati genuflessi e raccolti in preghiera; essi sono stati identificati in San Domenico e in San Tommaso d'Aquino[243]. Alle estremità invece furono inseriti due nuclei di santi e beati domenicani: San Vincenzo Ferrer, Beato Antonino[244] e San Pietro Martire a sinistra, e Santa Caterina da Siena, beata Margherita d'Ungheria[245] e due beate domenicane a destra. Inoltre alcune di queste figure intercedono presso i committenti, il duca di Milano Ludovico il Moro e la duchessa Beatrice d'Este con il figlio Francesco, che sono pre-

---

Bambino e sui lati *San Pietro Martire e San Vincenzo* (Cleri, *Affreschi della parete di fondo della sala capitolare e della biblioteca del monastero: Fabriano, chiesa di San Domenico* in *Antonio da Fabriano* cit., pp. 136-139).

240 F. Marcelli, *Note biografiche e committenza*, in Ivi, pp. 31-48, in part. 40-47.

241 Cleri, *Affreschi* cit., pp. 136-139.

242 R. Argenziano, *Un refettorio tutto domenicano*, in *Il genio e le passioni* cit., pp. 437-440; *Il convento di Santa Maria delle Grazie a Milano: una storia dalla fondazione a metà del Cinquecento*, atti del convegno di studi (Milano, 22-24 maggio 2014) a cura di S. Buganza e M. Rainini, Firenze 2016.

243 "Del resto, il posto d'onore è a destra della Croce, cioè a sinistra guardando, e quella posizione ben si adatta al fondatore dei domenicani: Domenico ha un libro aperto, su cui si trovava certamente una scritta, il giglio e il modello di una chiesa che è la traduzione figurativa della Chiesa come istituzione. Tommaso d'Aquino ha gli stessi attributi, salvo che il suo libro è chiuso" (Argenziano, *Un refettorio* cit., p. 437).

244 Vicino a San Vincenzo Ferrer è presente "un vescovo domenicano senza aureola ma, sembra, con i raggi. Si tratterebbe dunque di un beato che propongo con cautela di identificare con Antonino arcivescovo di Firenze malgrado non sia visibile il *pallium* con il quale questi è in genere rappresentato proprio in quanto arcivescovo" (Ivi, p. 438).

245 "Accanto a Caterina è la beata (ha i raggi di beata intorno alla testa) Margherita d'Ungheria, riconoscibile dalla corona reale che tiene sul libro nella sua mano destra; nella sinistra ha un libro e una lunga croce con intorno un cartiglio su cui una volta era una scritta; è vestita come suora del secondo ordine domenicano, cioè tunica bianca con scapolare bianco, velo e mantello neri" (Ivi, p. 439).

sentati da San Pietro Martire e Santa Caterina da Siena. Questa raffigurazione "ufficiale delle glorie domenicane" era integrata dalle figure di beati e beate domenicane inserite nelle fasce alte delle pareti lunghe del refettorio. Di questa decorazione, connotata da quattordici tondi, ne rimangono solo due che rappresentano il beato Giovanni da Vercelli e la beata Margherita d'Ungheria[246]. La figura della beata si trova nella lunetta presso l'*Ultima Cena* dipinta da Leonardo da Vinci (fig. 193) nella parete settentrionale; questa scena, probabilmente non ebbe una grande diffusione presso i domenicani, dal momento che si conosce solo un caso antecedente a quello milanese, la decorazione del refettorio di Città di Castello[247]. Nella sala da mensa umbra fu dipinta l'*Ultima Cena* e l'*Annunciazione* (fig. 194) da un maestro anonimo, denominato Maestro del refettorio di Città di Castello. L'opera raffigura il momento in cui Cristo annuncia che uno di loro lo tradirà; mentre Giovanni è adagiato sul petto di Cristo e i discepoli addolorati parlano tra loro e si chiedono chi sarà il traditore, Giuda allunga il braccio per intingere il cibo nel piatto[248]. Tale immagine probabilmente era accompagnata sulla parete opposta dalla *Crocifissione*, soggetto ormai canonico nelle sale da mensa dei Predicatori.

---

246 "Secondo il Martelli questi tondi erano all'origine quattordici, cioè sette per lato, dei quali solo quattro erano sopravvissuti al tempo del restauro del Beltrami, due per lato. Nel crollo seguito al bombardamento del 1943 altre due andarono perdute", ossia le figure della beata Sibillina da Pavia, situata nella prima campata adiacente all'*Ultima Cena*, e la beata Agnese d'Ungheria, collocata nella campata successiva. Le uniche figure che si sono conservate si trovano sulla parete occidentale: nella lunetta presso la *Crocifissione* è presente un frate domenicano con sotto l'iscrizione "B. Iohannes de Vercelis generalis" e nella lunetta accanto alla *Cena* è raffigurata una suora domenicana con "la scritta «B. Margarita filia Regis Ungarie», cioè la stessa Margherita rappresentata anche nella scena della *Crocifissione*" (Ibid.).

247 Si veda il catalogo 4.9.

248 "La vicinanza di Giovanni al Cristo è l'unica indicazione che i Vangeli ci danno della disposizione dei commensali. Due sono i motivi fondamentali che emergono dalla narrazione evangelica: l'annuncio del tradimento di Giuda e l'istituzione della Eucarestia. Il primo episodio è narrato da Matteo in modo secco e drammatico: «E mentre mangiavano disse: 'In verità uno di voi mi tradirà'». Ed essi profondamente addolorati cominciarono a dirgli uno dopo l'altro: «Sono forse io Signore?» Ed Egli: «Colui che ha messo la mano con me nel piatto, questi mi tradirà...». Giuda il traditore domandò: «Sono forse io Rabbi?» Gli disse: «Tu l'hai detto».' (Mt 26, 20-25). Anche nel vangelo di Marco Cristo predice il tradimento quasi con le stesse parole e identifica il traditore come lui «che mangia con me» e «intinge con me nel piatto» (Marco 14, 18-20), ma non è fatto esplicitamente il nome di Giuda. La scena è in Giovanni ancora più drammatica perché è il Cristo stesso che porge il boccone a Giuda, il quale esce poi subito dalla stanza (Giovanni 13, 21-30)" (Bisogni, *Iconografia* cit., p. 63).

4. Catalogo

Toscana

4.1 Firenze, Santa Maria del Carmine

Nella zona Oltrarno di Firenze, tra le colline di Bellosguardo e il corso dell'Arno, l'ordine carmelitano iniziò la costruzione del convento nel 1267[249] (fig. A.1). L'anno seguente il vescovo di Firenze, Giovanni dei Mangiadori, pose la prima pietra della chiesa e donò ai frati le reliquie della testa di San Cordula e del piede di Sant'Agnese[250]. Durante l'atto di fondazione della chiesa, dedicata alla Madonna ed edificata fuori dalle mura, era presente il primo nucleo di frati carmelitani, guidati da fra Giovanni, priore fiorentino. In seguito l'edificazione del convento (fig. A.2) procedette sostenuta dalle donazioni popolari e della famiglia Soderini; in particolare, nel 1278, Ruggieri Soderini chiese al Comune di riaprire la porta che era stata tamponata nelle mura, affinché "gli uomini e le donne per la detta porta possano liberamente andare e venire alla chiesa predetta"[251]; due anni dopo il Comune si impegnò a far rispettare il progetto proposto da Ruggieri e redatto dai Capitani di Parte guelfa. La richiesta del Soderini e il consenso del Comune mettono in luce i forti legami che i frati avevano stabilito in città, inserendosi tra i grandi ordini mendicanti.
La devozione popolare era diretta al culto delle reliquie donate dal vescovo e alla tavola della *Madonna con Bambino in trono* (fig. A.3), dipinta verso il 1275-1280 dal Maestro di Sant'Agata[252]. Proprio intorno al culto della Madonna si svilupparono le pri-

---

249 "L'atto di donazione del terreno fu steso nel 1267 nella casa di Cione Tifa di Rinieri del Vernaccia, mercante fiorentino del popolo di S. Felice morto lo stesso anno, alla presenza di Monna Avegnente, sua moglie, e del Priore provinciale frate Matteo, a nome dell'Ordine Carmelitano. Monna Avegnente, quale depositaria per il marito di 400 fiorini piccoli da distribuirsi ai poveri della città, preferisce assegnare 150 fiorini in un terreno con case sopra, dove vuole si costruiscano «Ecclesia et domos» dei frati, e altri 150 fiorini per iniziare i lavori". Probabilmente i carmelitani con i soldi ricevuti iniziarono i lavori, dal momento che nel medesimo anno "il Capitolo Generale dell'Ordine celebrato a Messina attesta la fondazione della nuova casa fiorentina" (*Il Convento del Carmine di Firenze: caratteri e documenti*, catalogo di mostra (Firenze, Convento del Carmine, 23 settembre - 10 ottobre 1981) a cura di P. Giovannini e S. Vitolo, Firenze 1981, pp. 36-37, 40).

250 Gli atti di benedizione della chiesa e di donazione di Monna Agnese (o Avegnente) dei Vernaccia sono trascritti nel volume curato da Giovannini e Vitolo (*Il Convento del Carmine* cit., pp. 36-37).

251 Ivi, p. 41.

252 L'opera, raffigurante la *Madonna con Bambino in trono e due angeli* ed in alto *Cristo benedicente tra due angeli,* è detta anche *Madonna del Popolo*; verso il 1460, anno di fondazione della Compagnia della Madonna del Popolo, fu collocata nella cappella Brancacci. L'opera è ancora esposta nella cappella che fa parte del museo comunale *Cappella Brancacci*: il piccolo museo si estende ad alcuni spazi conventuali, ossia la sala capitolare (book/shop) e l'antico refettorio, attuale Sala del Cenacolo (A. Tartuferi, *La pittura a Firenze nel Duecento*, Firenze 1990, p. 87; *1: The origins of Florentine painting, 1100-1270, Sect. 1: The thirteenth century*, *A critical and historical corpus of Florentine painting*, a cura di M. Boskovits, Florence 1993, pp. 706-714; *L'arte a Firenze nell'età di Dante, 1250-1300*, a cura di A. Tartuferi e M. Scalini, Firenze 2004, p. 89; C. Gardner von Teuffel, *The Significance of the* Madonna del Popolo *in the Brancacci Chapel: Re-Framing*

me forme devozionali da parte della Compagnia di Santa Maria del Carmine, che in un secondo momento prese il nome di Compagnia di Santa Maria delle Laudi e di Sant'Agnese[253]. Nel 1280 la Compagnia stabilì che si dovesse "fare una ymagine di Santa Maria e Santa Angnesa e di Santo Joanni Batista ne la faccia de la chiesa di Santa Maria del Carmino" e che fosse chiesto al Priore Generale un luogo per la sepoltura dei propri membri. Il Priore gli concesse un sito "allato all'uscio de la Chiesa, sotto là dove si dee fare la ymagine di Madonna Santa Maria"[254]. La Compagnia, oltre ad avere un posto privilegiato per le sepolture, utilizzava gli ambienti del convento (fig. A.4) per le loro riunioni; in particolare, dopo una prima assemblea tenuta nel 1295 nel "rifettorio"[255], organizzò una grande riunione, nel giorno di Ognissanti del 1298, con "XL omini e più" sempre "nel rifettorio di santa Maria del Carmino"; pochi giorni dopo, nella prima domenica di novembre, "tutta l'universitade de la Compagnia, e frate Giovanni fiorentino, priore del detto luogo" si riunirono nel "capitolo de' Frati" per approvare le norme che erano state redatte dai capitani. Dalla lettura di questi passi, scritti negli "ordinamenti de la Compagnia", si desume che una parte del convento era stata costruita; inoltre "in refectorio fratrum" si stilavano gli atti notarili, come il contratto di acquisto di un terreno tra Nuto di Migliorato e la famiglia Nerli firmato l'8 dicembre 1293[256].
Di conseguenza gli ambienti situati a piano terra, ossia capitolo e sala da mensa, erano utilizzati sia dai carmelitani sia dai laici, mentre le sale al piano superiore erano accessibili solo ai religiosi (fig. A.7), dal momento che si trovava il dormitorio[257].
Osservando la planimetria (fig. A.4), si nota che i carmelitani avevano costruito gli ambienti più importanti del convento in linea con il transetto occidentale della chiesa; in particolare avevano costruito, sul lato meridionale del chiostro, la sagrestia, il refettorio e la sala capitolare (figg. A.5-A.7). In seguito questo progetto fu modificato, poiché nel 1394 la sagrestia fu venduta alla famiglia Nerli per diventare la cappella di loro patronato[258]. All'inizio del secolo successivo la cappella fu decorata con le *Storie della Passione*, in parte recuperate da Ugo Procacci: sulla parete d'altare era raffigurata una *Crocifissione* (fig. A.8), mentre sul lato contiguo al chiostro si trovava "un *S. Atanasio* sopra il *S. Cirillo*" (fig. A.9) e un'*Ultima Cena* "al di sopra della *Flagellazione*" (fig.

Assumptions, in *The Brancacci Chapel: Form, Function and Setting*, atti del convegno (Firenze, Villa I Tatti, 6 giugno 2003), a cura di N. A. Eckstein, Firenze 2007, pp. 37-51).

[253] M. Boskovits, *Maestà monumentali su tavola tra XIII e XIV secolo. Funzione e posizione nello spazio sacro*, in "Arte cristiana", XCIX, 2011, 862, pp. 13-30, in part. 18-20.

[254] *Libro degli ordinamenti de la Compagnia di santa Maria del Carmino: scritto nel 1280*, a cura di G. Piccini, Bologna 1867, pp. 10-11.

[255] "«…Nel 1295, la prima domenica del mese di febbraio, al tempo di Donato Scodellaio e di Benincasa di Minetti Capitani e di Ser Feo Ciapi Notaio, tesoriere… essendo la detta gente nel capitolo di *rifettorio* e in presenza di frate Giovanni fiorentino, il quale era nostro frate, allora, sopra la Compagnia»" (*Il Convento del Carmine* cit., a cura di Giovannini e Vitolo, p. 58).

[256] Ivi, pp. 42, 59.

[257] "Nelle vicinanze del refettorio è presumibile la localizzazione delle cucine, che comunque costituivano un corpo a parte, addossato, visto che nei libri di Uscita del convento compare il «tettuccio di cucina», mentre, al piano superiore sono disposti i locali nel dormitorio dei frati, forse distinto in due stanzoni ripetendo pari pari l'accorpamento capitolo-refettorio" (Ivi, pp. 43-44).

[258] Ivi, p. 44.

A.10) insieme ad altri affreschi frammentari[259]. Dallo studio di queste pitture Sonia Chiodo ha proposto di collegare la data 1402[260] alla *Crocifissione*, mentre *San Cirillo* e il resto della decorazione si dovrebbero collocare "prima della solenne consacrazione della chiesa del Carmine nel 1422"[261]. Al momento della consacrazione[262], la chiesa e il convento erano stati decorati da molti artisti: secondo Vasari la cappella maggiore era stata dipinta con le *Storie della vita della Vergine* da Agnolo Gaddi, mentre la cappella Ferrucci e quella Zampalochi era stata ornata da Spinello Aretino; inoltre al maestro aretino sono stati attribuiti i frammenti della cappella fondata da Vanni Manetti del Buono[263]. La maggior parte di queste pitture purtroppo sono state distrutte da un terribile incendio divampato nella notte tra il 28 e 29 gennaio 1771[264]. Si sono invece conservati i dipinti murali in terra rossa e verde che ornavano i locali della Compagnia di Santa Maria delle Laudi e di Sant'Agnese, situati sul lato della chiesa[265]. Le pitture, riferibili a Lippo d'Andrea, rappresentano nel registro superiore alcuni episodi della vita di Giuseppe Ebreo e in quello inferiore le *Storie di Sant'Agnese* (fig. A.11), titolare della compagnia. Lo stesso maestro affrescò le pareti della nuova sagrestia – costruita nel 1394 – con le *Storie di Santa Cecilia* (figg. A.12-A.13) probabilmente prima del 1411, anno in cui furono realizzati gli armadi[266]. L'esame dei do-

[259] U. Procacci, *Relazione dei lavori eseguiti nella chiesa del Carmine di Firenze per la ricerca di antichi affreschi*, in "Bollettino d'arte", XXVII, 1933, 7, pp. 327-334.

[260] "Padre Castaldi nel 1689 ci informa che vi fu dipinta «L'Historia della Passione di nostro Signore nelle parete l'anno 1402 e la tavola dell'altare nel 1404», mentre Fra Anonimo precisa all'altare è «una tavola di un solo pezzo ove è dipinta Maria con Gesù morto sopra le sue ginocchia e le altre Marie (…) e perché la cappella è oscura vecervi la vetrata con Santi vestiti di bianco, qui per lungo tempo fu la sepoltura dei nostri frati» e più avanti aggiunge che la Passione di Gesù «fu dipinta da un giovane chiamato Lippo, come dissero i nostri vecchi, e tra quelle figure mi mostrarono il suo ritratto»" (C. Frosinini, M. Lanfranchi, A. Bernacchioni, *La compagnia di Sant'Agnese nel Carmine di Firenze. Recupero e restauro di una testimonianza di storia sociale e artistica*, in "OPD Restauro", 16, 2004, pp. 31-52, in part. 45-46).

[261] "L'osservazione dei dipinti, oggi staccati e conservati nella Sala Vanni presso la chiesa del Carmine, conferma le differenze tra il linguaggio aspro e severo della *Crocifissione* (fig. 5) e il disegno più vibrante e icastico della *Flagellazione* e del *San Cirillo* (figg. 7, 8), nei quali sembra di poter cogliere il riflesso della svolta gotica impressa alla pittura fiorentina nei primi due decenni del Quattrocento prima da Lorenzo Monaco e Gherardo Starnina, poi da Masolino"; per tale motivo "la data 1402 riferita dai documenti" appare "troppo precoce" per la *Flagellazione* e il *San Cirillo*, "mentre si adatta più facilmente a quella che l'analisi dello stile indica per la *Crocifissione* (fig. 5), e che è anche sostenuta dal confronto tra quest'ultima e i frammenti superstiti del ciclo, dedicato alle *Storie di Bernardo degli Uberti*, della cappella del castello di Vincigliata presso Firenze" (S. Chiodo, *Lippo d'Andrea: problemi di iconografia e stile*, in "Arte cristiana", XC, 2002, 808, pp. 1-16, in part. 4-5).

[262] "La consacrazione ufficiale della chiesa è celebrata il 19 aprile 1422 dall'arcivescovo Amerigo Corsini, da Benozzo Federighi e dal vescovo di Soana Antonio del Fede, Carmelitano; il papa Martino V. che pur aveva inaugurato poco prima la chiesa di S. Maria Novella, invitato alla consacrazione rifiuta di presenziare" (*Il Convento del Carmine* cit., a cura di Giovannini e Vitolo, p. 85).

[263] Per le pitture del XIV e XV secolo che decoravano la chiesa si veda: A. Tartuferi, *Le testimonianze superstiti (e le perdite) della decorazione primitiva (secoli XIII-XV)*, in *La Chiesa di Santa Maria del Carmine a Firenze*, a cura di L. Berti, Firenze 1992, pp. 143-171.

[264] U. Procacci, *L'incendio della Chiesa del Carmine del 1771 (La sagra di Masaccio. Gli affreschi della cappella di San Giovanni)*, in "Rivista d'Arte", XIV, 1932, 1-2, pp. 141-232.

[265] Frosinini, Lanfranchi, Bernacchioni, *La compagnia di Sant'Agnese* cit., pp. 31-52.

[266] Chiodo, *Lippo d'Andrea* cit., p. 6.

cumenti si è rivelato molto utile per la datazione di questi dipinti; tuttavia tale metodo spesso non può essere utilizzato a causa della mancanza di materiale archivistico, per questo occorre individuare altre linee di ricerca che possano fornire delle informazioni su determinati aspetti di un'opera, come nel caso del fregio conservato nel refettorio.
La sala da mensa attualmente è collocata presso la sala capitolare (figg. A.14-A.15), la "Sala della colonna"[267] (fig. A.16), tra i due chiostri. Se si osserva l'interno (fig. A.17), si nota una sala con "volte in unghia in muratura" che furono realizzate al posto dei solai in legno nel 1464, anno in cui furono rinnovate anche le porte e le finestre[268]. Nell'anno seguente Tommaso di Lorenzo Soderini commissionò a Neri di Bicci di "dipingere sei armi di prieta ischarpellate" tra cui una nella volta del refettorio[269]; lo stemma lapideo del Soderini si trova ancora nella volta (figg. A.18-A.19), ma privo di decorazione.
Le aperture[270] presenti nella sala sono caratterizzate da forme e dimensioni differenti: sul lato meridionale sono situate tre finestre abbastanza grandi (fig. A.20); queste monofore probabilmente erano le principali fonti di luce del refettorio. Più tardi furono realizzate due monofore molto strette sul lato occidentale e due finestre di forma rettangolare su quello settentrionale (fig. A.21); quest'ultime sono posizionate sopra due porte, dalle quali si accede al chiostro. Presso di esse si trova un terzo accesso molto più imponente e connotato all'esterno (fig. A.22) da una incorniciatura in pietra serena; questa rifinitura lapidea è presente anche nelle porte più piccole, ove è scritto sul lato prospiciente al chiostro "Cancelleria" (fig. A.23); tale iscrizione si riferisce alla nuova funzione della sala.
Nel secolo antecedente a questo cambiamento avvenuto nel Seicento, nel refettorio si trovava un reliquiario (fig. A.24), contraddistinto al centro da una pittura adriatica

---

267 "Nella nuova distribuzione conventuale la direttrice duecentesca fa capo ad un estremo, alla porta d'accesso per il coro dei frati in chiesa (riportata, in parte, alla luce); all'altro ad una stanza rettangolare di notevoli dimensioni (m.10,30 x 13) posta ad angolo tra la parte duecentesca e l'ala parallela alla chiesa, dove, al centro, è una colonna in pietra forte di sezione ottagonale e capitello gotico, coperta con volte in muratura. L'altezza reale della stanza originaria pensiamo corrisponda all'altezza di questa colonna, su cui era ordito molto probabilmente un solaio in legno sorretto da quattro grosse travi che dalla sommità della colonna si appoggiavano nel punto di mezzo dei muri della stanza" (*Il Convento del Carmine* cit., a cura di Giovannini e Vitolo, p. 68).
268 "Si tratta qui di un precedente noviziato, trecentesco, localizzabile al primo piano, nei locali del Dormitorio Vecchio, di cui si inizia il rifacimento il 1 giugno 1464: «Quando incominciò al-lavorare el-maestro Giovanni el-dormentorio de-novitii e chapitolo el-rifettoro effare e conci a-ttutti usci e finestre. Bene non-a fatto se-nove chamere undici e-per aiutorio d'-esso maestro Giovanni e-per iscontare le dette lire quaranta… gli-demo opere ciento venti cinque di manovale chelgli aiutò molto bene ef-fu frate Francescho das-savona»" (Ivi, p. 86).
269 "La fase principale di questi lavori terminò probabilmente nel 1465, poiché nel «Libro delle Memorie di Neri di Bicci dipintore» in data 14 maggio 1465 troviamo che «… M. Tommaso di Lorenzo fa dipingere sei armi di prieta ischarpellate, una nella volta del chapitolo del Carmine e una nella volta de' rifettorio del Charmino e dua nella facc(i)a del dormentoio de' novizi, dalla parte del chiostro e una in nella altra facc(i)a di detto dormentorio de' novizi inverso l'orto e una nel perghamo degli Orghani a tutta mia spesa fatte come si vede… f.3»" (Ivi, pp. 86-87, 94-95).
270 Negli ultimi decenni del Trecento i carmelitani richiesero a Iacopo da Scopeto alcuni lavori in chiesa e "una finestra impanata nel refettorio" (Ivi, p. 67).

trecentesca raffigurante una *Madonna con Bambino*[271]. L'opera era stata inserita in una ricca cornice cinquecentesca formata nella parte inferiore da "un'anfora stilizzata da cui partono due cornucopie e poi due rami sui quali sono appesi una doppia serie di capsule circolari incorniciate da foglie acantiformi"; tale struttura era stata realizzata in *pendant* con un secondo reliquiario[272] che accoglie la tavoletta della *Madonna con Bambino tra i Santi Giovanni Evangelista e Battista* dipinta dal Maestro del Codice di San Giorgio (fig. A.25)[273]; questi oggetti furono donati al convento nel 1506 da frate Michele Aldovrandi[274]. In seguito, tra 1577 e 1581, la sala fu rinnovata da fra Luca Veneziano, il quale si impegnò ad "accomodare et hornare tutte le tavole del nostro refettorio"[275] e a commissionare l'*Ultima Cena* ad Alessandro Allori (1581; fig. A.26)[276].
Successivamente i frati decisero di trasformare il refettorio nella cancelleria del convento e di utilizzare un'ampia sala del lato occidentale del chiostro come refettorio. La nuova sala da mensa fu affrescata nel 1645 da Giovan Battista Vanni con la *Cena in casa di Simone Fariseo* (fig. A.27)[277].
Nel 1770 "la Cancelleria dall'Archivio" fu separata per evitare "qualche incendio, a cagione dei lumi, e del fuoco"[278]. Il grande ambiente così fu diviso in tre parti, come risulta in una planimetria ottocentesca del convento (fig. A.28)[279]; con questa modifi-

[271] "La *Madonna col Bambino* è stata segata ai lati di qualche centimetro per simmetria con la tavoletta del Maestro del Codice di San Giorgio nell'altro reliquiario" (M. G. Ciardi Dupré dal Poggetto, in *Il Convento del Carmine* cit., pp. 128-130).
[272] "Il reliquiario è, ad eccezione della tavoletta centrale, un manufatto fiorentino di buon disegno e fattura, fatta eccezione per il cherubino che è alquanto sommario, che stilisticamente è databile agli inizi del Cinquecento" (Ivi, p. 130).
[273] *9: The painters of the miniaturist tendency, Sect. 3: The fourteenth century*, *A critical and historical corpus of Florentine painting*, a cura di M. Boskovits, Florence 1984, pp. 189-191.
[274] "Frate Michele Aldobrandi avendo donato per altri tempi alla Sacrestia molte cose di valuta chome appare in questo ac. 56 al-presente anchora oggi questo di 17 di Septembre 1506 dona alla Sacrestia le infra scripte cose con-questo che Frate Antonio di Arrigho di decte cose abia cura e tenghine conto faccio durino lungho tempo et el-convento a-debiti tempi nesia fornito. … (c. 223v.) Uno reliquero com-molte relique et uno cherubino di sopra con una Virgine Maria in-mezo con Sancto-giovanni batista et vangelista. Un altro suo compagno alsimile modo con una Virgine maria in mezzo alla greca che già stava in refectorio" (Ciardi Dupré dal Poggetto, in *Il Convento del Carmine* cit., p. 129).
[275] "Per i lavori al refettorio: ASF, Conventi soppressi 113, 19, cc. 78r., 79r.: «L'anno 1577 il padre fra Luca Venetiano; di elemosine havute da suoi spirituali fece accomodare et hornare tutte le tavole del nostro refettorio», e «L'Anno 1581 il padre di honore Luca Venetiano con elemosine dateli fece dipingere nel suo refettorio la *Cena ultima di Nostro Signore* dipinta dall'Ecc.mo et famosiss.o pittore m. Alex.o Allori, detto il bronzino… Et nell'istesso anno… fece fare le pietre della porta al refettorio, qual padre dappoi molte fatiche fatte p. il nostro Convento passò a miglior vita l'anno 1584. Cuius memoria in benedittione sia.»" (S. Meloni Trkulja, *Opere nel convento dal XVI al XIX secolo*, in *La Chiesa di Santa Maria del Carmine* cit., pp. 173-204, in part. 175, nota 3).
[276] H. Geisenheimer, *Due Cenacoli di Alessandro Allori*, in "Rivista d'arte", IV, 1906, 3-4, pp. 41-44; *I Ricordi di Alessandro Allori*, a cura di I. B. Supino, Firenze 1908, pp. 17, 35 nota 14; S. Lecchini Giovannoni, *Alessandro Allori*, Torino 1991, pp. 257-258.
[277] Meloni Trkulja, *Opere nel convento* cit., p. 177.
[278] 18 Aprile 1770 (Archivio di Stato di Firenze (ASF), Conventi soppressi dal governo francese, 113, vol. 30, cc. 169-170).
[279] La planimetria fu disegnata nel 1808, quando il convento fu soppresso (O. Fantozzi Micali, P. Roselli, *Le soppressioni dei conventi a Firenze: riuso e trasformazioni dal sec. XVIII in poi*, Firenze 1980, pp. 94-95).

ca l'affresco di Allori rimase sempre visibile e fu restaurato da Vincenzo Gotti nel 1801[280].
Dopo il suo intervento, nel 1808, il convento fu soppresso e i beni entrarono a far parte del patrimonio statale. Tuttavia la gestione del complesso da parte del Comune fiorentino non era ottimale, dal momento che nel 1936 il rettore della chiesa, il priore dei frati e il provinciale dei carmelitani di Toscana firmarono una lettera indirizzata al podestà denunciando le "condizioni deplorevoli in cui viene a trovarsi il loro Convento, per l'abbandono in cui esso è stato da molto tempo lasciato"[281]. I religiosi chiedevano urgentemente l'intervento alla conduttura dell'acqua e lo svuotamento dei pozzi neri. Tale richiesta era necessaria perché presso la parete del "Cenacolo dipinto da Alessandro Allori" era "situato un pozzo nero", che danneggiava le murature producendo il salnitro e staccando la calce. Nel 1937 il podestà deliberò lo stanziamento di quindicimila lire per il risanamento del convento[282]; per eseguire tali operazioni furono chiamati i Fratelli Ragionieri, costruttori edilizi, che provvidero a coprire gli "scannafossi presso l'affresco" e la ditta di Amedeo Benini, pittore e decoratore, che restaurò il basamento eliminando i ritocchi sovrapposti[283].
Poi, a seguito dell'alluvione di Firenze (1966), la Soprintendenza dei beni architettonici pianificò nel 1969 una serie di interventi nel refettorio antico, che consistevano nella demolizione dei "due muri divisori" e nella ricostruzione dei pavimenti in cotto con i relativi vespai[284]. Una fotografia dell'archivio della Soprintendenza dei beni architettonici di Firenze[285] (fig. A.29) mostra l'antico refettorio con il basamento affrescato da Alessandro Allori, formato da grandi riquadrature rettangolari[286]. Nella parte centrale la pittura cinquecentesca era caduta e tornava visibile il fregio pittorico più antico (fig. A.30), che poi fu scoperto completamente e fu restaurato[287].
Il fregio, di non facile lettura a causa dello stato di conservazione, è formato da undici arcate trilobate, di cui due perdute, e da un tralcio vegetale (figg. A.31-A.32); le

[280] Meloni Trkulja, *Opere nel convento* cit., p. 175, nota 3.
[281] Archivio storico del Comune di Firenze (ASCF), Ufficio Belle Arti, Chiesa di S. Maria del Carmine, 130/123, Lettera dal Convento del Carmine di Firenze, 23 Luglio 1936, XIV.
[282] ASCF, Ufficio Belle Arti, Chiesa di S. Maria del Carmine, 130/123, Deliberazione del Podestà, 23 Novembre 1937 - XVI.
[283] "Piano T(erra) presso il Chiostro in una parete di una sala vi è dipinto ad affresco rappresentato il Cenacolo dipinto dall'Allori spolverato accuratamente la parte superiore. L'imbasamento scoperto dalle vecchie tinte soprapposte ritrovato la decorazione originale. Per eseguire il suddetto lavoro di scopritura e di piccole rifermature del colore più pericolosamente" (ASCF, Ufficio Belle Arti, Chiesa di S. Maria del Carmine, 130/123, Firenze, 17 Luglio 1938, XVI).
[284] Nell'indicazione dei lavori al primo lotto ("1969 - 1° lotto: viene liberato il refettorio con l'affresco dell'Allori demolendo i due muri divisori eseguiti dopo la «soppressione» del 1885, ricostruiti i pavimenti in cotto ed i relativi vespai") è presente un'imprecisione, perché i muri divisori inseriti nell'antico refettorio probabilmente furono costruiti a seguito della decisione presa nel 1770 e non nel 1885, quando ormai il convento era stato soppresso.
[285] Archivio fotografico ex Soprintendenza Beni Architettonici e Paesaggistici di Firenze (AFSBAPF), Firenze, Chiesa del Carmine, *Salone annesso al chiostro dopo il restauro, 4 Aprile 1970*, n. 51165.
[286] Il basamento dipinto da Alessandro Allori forse è andato perduto.
[287] L'unica notizia sui restauri è riportata da Stefano Francolini (in *La tradizione fiorentina* cit., pp. 187-188) "Inoltre durante i restauri più recenti, risalenti agli anni Settanta del nostro secolo, è stata riportata alla luce, nella parte bassa sotto l'*Ultima Cena*, una più antica, goticheggiante, lacunosa, fascia decorativa ad affresco, a motivi geometrici e vegetali".

edicole sono contraddistinte all'interno dal morellone rosso di base, mentre il resto ha perso la colorazione e le rifiniture a secco. Nella zona centrale (fig. 33a) si trova una figura aureolata a mezzo busto che può essere identificata in San Cirillo per l'iscrizione (figg. A.34-A.35) ben leggibile inserita sui lati: "S(an)c(tu)s Cirillus Doctor Provincia Thuscie". Il santo carmelitano tiene nelle mani un tralcio che collega dieci medaglioni ricchi di foglie arricciate. Il fregio non è stato molto considerato dalla critica, la quale ha datato l'opera "sullo scorcio del Duecento o, tutt'al più, nei primissimi anni del Trecento"[288]. Tuttavia tale datazione deve essere modificata sulla base di alcune considerazioni, *in primis* analizzando le iscrizioni rimaste nei tondi; in essi sono presenti due righi sovrapposti: nel primo rigo è scritto per esteso "Conventus", nel secondo il nome del convento. Esaminando i dischi da sinistra verso destra, si può leggere nel primo tondo "Silvarum" (fig. A.36); nel secondo "Aretii" (fig. A.37), nel terzo "Pistorii", nel quarto "L(uc)ae", nel sesto "P(isa)rum", nell'ottavo forse "(P)ra(tii)"; nel quinto e nel settimo tondo non sono rimaste delle iscrizioni decifrabili, mentre il nono e il decimo sono perduti.

Tutti questi conventi facevano parte della Provincia Toscana dei carmelitani. All'inizio del Trecento esisteva un'unica grande Provincia Toscana e Romana[289] che fu divisa in due parti nel capitolo generale tenuto a Nîmes nel 1333; a seguito di questa decisione fu costituita una Provincia Romana formata da sette conventi (Viterbo, Orvieto, Roma San Giuliano, Roma San Martino ai Monti, Perugia, Siena, Arezzo) e una Provincia Toscana che comprendeva sei conventi (Pisa, Firenze, Lucca, Prato, Pistoia, Montecatini)[290]. In questa divisione i conventi di Arezzo e Siena[291] furono assegnati alla Provincia Romana.

Poi, nel 1344, fu consacrata la chiesa del convento delle Selve (Firenze) che entrò a far parte della Provincia Toscana[292]; questa fondazione deve essere presa come ter-

---

288 Tartuferi, *Le testimonianze superstiti* cit., p. 144.

289 Riguardo al nome dell'antica provincia carmelitana gli storici si sono divisi, perché secondo Andrea Sabatini (*Brevi cenni storici della provincia "toscana" dei PP. Carmelitani A.O.*, in "Roseti del Carmelo", XXIV, 1971, 3, pp. 56-59) esisteva un'unica Provincia Tuscia, mentre secondo Ludovico Saggi (*Provinciae Carmelitanae in Italia usque ad Capitulum Generale Astense a. 1472*, in "Analecta Ordinis Carmelitanum", XVII, 1952, 1, pp. 153-172, in part. 167-169) la provincia poteva essere definita con entrambi i termini (Romana e Toscana). A sostegno di tale ipotesi menzionava alcuni documenti tra cui una concessione di indulgenza del 1289 nella chiesa carmelitana del convento senese "existentibus in qualicunque loco Provinciae Romanae" e una "locationis terrae factae a fr. Andrea de Bonatio, de quo dicitur: «…Reverendus in Christo vir frater Andreas de Bonatio provincialis in romana provincia fratrum ordinis karmelitarum prior nunc autem negotia capituli et conventus fratrum sanctae Mariae de Carmino de florentia sollicite et attente gerens»" avvenuta il 2 agosto 1326.

290 Sabatini, *Brevi cenni* cit., p. 56.

291 Per Siena si veda: V. Lusini, *La chiesa di S. Niccolò del Carmine in Siena*, Siena 1907; J. L. Cannon, *Pietro Lorenzetti and the History of the Carmelite Order*, in "Journal of the Warburg and Courtauld Institutes", 1987, 5, pp. 18-28; M. Israëls, *Sassetta's Arte della Lana Altar-piece and the Cult of Corpus Domini in Siena*, in "The Burlington Magazine", CXLIII, 2001, 1182, pp. 532-43; M. Israëls, *Altars on the street: the wool guild, the Carmelites and the feast of Corpus Domini in Siena (1356–1456)*, in "Renaissance Studies", 2006, 20, 2, pp. 180-200; M. Israëls, in *Da Jacopo della Quercia a Donatello: le arti a Siena nel primo Rinascimento*, catalogo di mostra (Siena, Santa Maria della Scala, Opera della Metropolitana, Pinacoteca Nazionale, 26 marzo - 11 luglio 2010) a cura di M. Seidel, Milano 2010, pp. 222-231.

292 "Ai primi del 1344 i lavori erano quasi ultimati, tanto che nell'aprile i patroni domandavano al vescovo di consacrare la loro chiesetta delle Selve. La cerimonia solenne avvenne il

mine *post quem* per la datazione del fregio. Tuttavia continuando ad esaminare la storia della provincia occorre fermare l'attenzione sulla bolla di papa Innocenzo VI emessa il 29 marzo 1360, poiché fu concesso ai carmelitani della Provincia Romana di fondare un nuovo convento a Roccastrada (Grosseto)[293]. Questo convento insieme ad Arezzo e a Siena passarono alla Provincia Toscana nel 1405[294]. Il loro ingresso nella provincia probabilmente fu molto sentito, sia perché l'antico convento senese e quello aretino erano di nuovo uniti a Firenze, sia perché la provincia si era allargata raggiungendo il numero di dieci conventi: Pisa, Siena, Firenze, Lucca, Pistoia, Prato, Montecatini, Arezzo, Selve e Roccastrada.
Questo dato storico può essere messo in relazione con la decorazione pittorica del refettorio fiorentino per proporre una nuova lettura. Se si osserva il numero dei conventi che facevano parte della provincia nel 1405 (ossia dieci), si nota che corrisponde al numero dei medaglioni presenti nel fregio. Inoltre leggendo le iscrizioni dei singoli conventi, sembra che siano stati inseriti seguendo una successione cronologica ben definita, dal momento che il primo convento collocato all'esterno è quello delle Selve che fu fondato nel 1344, poi segue Arezzo (1311)[295], Pistoia (1291), Lucca (1284); e nei tondi collocati a destra di San Cirillo si trova Pisa (1249) e forse Prato (1294). Proseguendo questo ragionamento possono essere integrati i quattro conventi mancanti (Firenze, Siena, Montecatini e Roccastrada); in tal modo il fregio doveva essere letto dalla figura del santo carmelitano verso l'esterno, dalle fondazioni più antiche a quelle più recenti, con a sinistra Firenze (1268), Lucca (1284), Pistoia (1291), Arezzo (1311), Selve (1344); e a destra Pisa (1249), Siena (1256), Prato (1294), Montecatini (1294) e Roccastrada (1360).
In questa ipotetica ricostruzione il convento di Firenze occupava una posizione privilegiata, poiché era situato presso la mano destra del santo carmelitano.
Per quanto riguarda la figura di San Cirillo, Benedict Zimmerman nei *Monumenta historia Carmelitana* ricordava che il frate carmelitano fu il terzo Priore generale

---

18 aprile dello stesso anno ricorrendo la seconda domenica dopo la Pasqua e la chiesa fu consacrata per le mani di Alamanno vescovo di Modena delegato del vescovo di Firenze e presenti vi furono: frate Rodolfo provinciale, frate Filippo di Giambone e frate Andrea da Bonazza ed altri" (G. Bacchi, *Santa Maria delle Selve (Lastra a Signa), illustrazione storico - artistica dell'antico convento carmelitano*, Firenze 1926, p. 6).

293 Archivio Provinciale della Provincia Toscana, Firenze, Basilica del Carmine (APPT), A. Sabatini, *Brevi notizie di ogni singolo convento che nel corso dei secoli ha fatto parte della Provincia Toscana*, in *Provincia toscana dei carmelitani; Conventi che hanno fatto parte della Provincia; vari studi successivi*, cart. 4, fasc. 7, p. 15.

294 "Alii obvenerunt Romanae, quae, ut diximus, a. 1336 obtinuit conventus Apuliae et proinde territorium esque ad Siciliam; anno 1360 fundavit conventum Roccastrada, quem tamen una cum Siena et Arezzo «qui quasi erant totaliter derelicti» a. 1405 Capitulum Generale assignavit prov. Tusciae (*Act. Cap. Gen.*, I, 134)" (Saggi, *Provinciae Carmelitanae* cit., p. 161).

295 Andrea Sabatini (*Brevi notizie* cit., cart. 4, fasc. 7, p. 15) riportava brevemente la storia del convento di Arezzo: "con bolla del 5 marzo 1311 papa Clemente V diede facoltà ai Carmelitani di aprire alcuni conventi, di cui uno anche ad Arezzo. Nella divisione dell'antica 'provincia Thusciae' nel 1333 Arezzo fu assegnato alla provincia di Roma, ma il capitolo generale di Bologna del 1405 ne ordinò il passaggio alla provincia Toscana". Questi dati storici devono essere tenuti presenti per la datazione del fregio che potrebbe essere antecedente al 1333, ipotesi da escludere dal momento che esisteva una Provincia Romana e Toscana, oppure posteriore al 1405, anno in cui il convento fu concesso alla Provincia Tuscia.

dell'ordine e morì nel 1235 circa[296]. Il suo scritto *De Oraculo Angelico* probabilmente ebbe una circolazione limitata nel XIV secolo e ristretta alla scuola teologica di Parigi e agli scritti di Frate Conrado di Aldendorp[297] († 1416), «theologus absolutissimus» e vescovo suffraganeo di Treviri. Solo nel 1399, durante il capitolo generale dell'ordine tenuto nel convento delle Selve della provincia Toscana, fu stabilito che "*omni anno Officium de Sancto Cyrillo Doctore Montis Carmeli, & Confessore, cujus festum celebratur septimo idus Martii*"[298]. La decisione di ufficializzare il culto di San Cirillo, i cui scritti erano conosciuti quasi esclusivamente in ambienti culturali molto elevati, probabilmente proveniva da una figura altrettanto dotta, quale era il provinciale toscano frate Albizzo de' Nerli[299], definito "eximius doctor" in Sacra Teologia[300]; il frate rimase in carica per molti anni dal 1394 al 1408 e poi dal 1415 al 1419[301]. Il "magister Albicius" era già priore provinciale quando l'antica sagrestia del convento fiorentino fu concessa a Taddea figlia di Goggio di Duccio de' Nerli. Nella nuova cappella Nerli, chiamata poi della Passione, rimase la funzione di sepoltura dei frati carmelitani[302].

---

296 B. Zimmerman, *Monumenta historia Carmelitana: volumen primum continens antiquas ordinis constitutiones, acta capitulorum generalium, tractatus de prioribus generalibus de magistris parisiensibus, necnon epistolas diversas*, Lirinae 1907, pp. 295-305.

297 G. M. Fornari, *Anno memorabile de Carmelitani. Nel quale à giorno per giorno si rappresentano le Vite, l'Opere, & i Miracoli di S. Elia Profeta loro patriarca, e di tutti li Santi, e Sante, Beati, e Venerabili Eroi del suo Sacro Ordine*…, Milano 1689, p. 296.

298 "Quamvis enim Johannes Grossi anno 1390 quo primum catalogum Priorum generalium composuit de Cyrillo adhuc taceat, paucos post annos Capitulum generale A. D. 1399 celebratum decrevit «Item ordinarunt quod eodem modo (i. e. ac festum S. Elisæi) fiat omni anno officium de S. Cyrillo doctore Montis Carmeli et confessore, cujus festum celebratur septimo Idus Martii scilicet die sexta ejusdem mensis, mandantes prioribus provincialibus quatenus dicta festa faciant inseri in Kalendariis suarum provinciarum (5).»" (Zimmerman, *Monumenta historia Carmelitana* cit., p. 304).

299 "E nel Libro de' Ricordi de' Frati del Carmine si legge. Adì 12. Dicembre 1428. Morì Mastro Albizo d'Azzolino de' Nerli uomo di gran Santità, osservò perpetuo digiuno, fu gran Predicatore, e sopra il suo Sepolcro fu fatto un Mausoleo di Marmo di basso rilievo per opera de' suoi Parenti, e messo in Capitolo con la sua effige, & Iscrizione. HIC IACET FILI ALBIZUS AZZOLINI DE NERLIS MAGNAE ABSISTENTIAE ET INTEGRITATIS ORDINIS B M. V. DE MONTE CARMELO ANTIQUAE OBSERVANTIAE, QUI ULTIMUM SUUM DIEM CLASUIT DIE DECIMA SECONDA DECEMBRIS, CUIUS ANIMA REQUIESCAT IN PACE" (E. Gamurrini, *Istoria genealogica delle famiglie nobili toscane et umbre*, Firenze 1668 -1685, 5 voll., V, pp. 23-24; M. C. Francois, *Il ritratto del venerabile Albizzo de' Nerli e il culto fiorentino dell'arcangelo Raffaello*, in "Carmelus", LI, 2004, 1, pp. 131-142).

300 "Obiit 12 Dec. 1428 ut liquet e Necrologio quod sic habet: « Albicus Azzolini de Verllis in s. theol. eximius doctor; hic fuit vir totius sanctitatis nam cum omnibus diebus vitae suae jejuniis, vigiliis et orationibus vacaret adeo delata est ejus sanciitatis fama ut ordo ipsius gratia nimium sublimaretur et ob hoc multa bona conventui tribuebantur; ipse vero adhuc vivens quam plurima conventui contulit ut patet in capella, paramentis argenteis, balariis ct aliis pluribus; qui postquam annis viginti duobus provincialatus functus fuisset officio obiit et sepultus est Florentiae in sancta decrepitate." (G. Wessels, *Acta capitulorum generalium Ordinis Fratrum B. V. Mariae de Monte Carmelo vol. I. ab anno 1318 usque ad annum 1593*…, 2 voll., I, Roma 1912, p. 99).

301 Il frate carmelitano Andrea Sabatini ha stilato in maniera accurata l'elenco dei *Capitoli provinciali della provincia toscana* (APPT, A. Sabatini, *VII centenario di fondazione (1270?-1970) della provincia toscana «S. Andrea Corsini» dei carmelitani; Capitoli provinciali - conventi - vescovi - generali - provinciali*, Forlì 1970, cart. 4, fasc. 3, p. 3).

302 *Il Convento del Carmine* cit., a cura di Giovannini e Vitolo, p. 62.

Per decorare questo luogo particolarmente significativo per i religiosi fu chiamato, come è stato già specificato, Lippo d'Andrea, che affrescò verso il 1402 la *Crocifissione* e poi intorno al 1422 la *Flagellazione* e dei *Santi* tra cui la figura di *San Cirillo* con il libro aperto (fig. A.9)[303]. Probabilmente prima di tale raffigurazione, il santo carmelitano era già stato dipinto nel convento, ossia nella parete principale del refettorio, assumendo il ruolo di santo di riferimento della Provincia Toscana; per tale motivo si potrebbe ipotizzare che sia stato proprio frate Albizzo de' Nerli a ordinare il programma decorativo della sala da mensa, tenendo presente che il refettorio ospitava i commensali delle riunioni provinciali che si svolgevano nel convento fiorentino[304]. Inoltre si potrebbe supporre che qualche riunione particolarmente numerosa fosse tenuta anche nel refettorio, come era successo per le assemblee della Compagnia alla fine del XIII secolo. Tale ipotesi, già sostenuta da Georgina Rosalie Galbraith per i refettori domenicani, potrebbe essere avvalorata dai confronti con alcune pitture presenti nelle sale capitolari[305]; per esempio nel capitolo dei domenicani di Bolzano alcuni pittori emiliani dipinsero verso il 1340 delle figure di *Santi* e il *Martirio di Santa Caterina d'Alessandria* (fig. A.38) delimitati in basso da un fregio che presenta una serie di tondi con all'interno le iscrizioni delle "*Province* dell'Ordine dei Predicatori, seguite sulla parete contigua da una serie di *Conventi* spettanti alla Provincia della Lombardia inferiore", di cui faceva parte Bolzano[306]. Una struttura simile, anche se più complessa, si trova nella sala capitolare di San Nicolò a Treviso, ove Tomaso da Modena nel 1352 dipinse una complessa decorazione (fig. A.39), affrescando una serie di tondi su più file[307]: nella fila superiore furono inseriti i nomi delle province dell'ordine dei Predicatori antecedenti al Grande Scisma del 1378; in quella mediana i nomi dei conventi domenicani che appartenevano alla Provincia della Lombardia inferiore; e in quella inferiore i Maestri Generali dell'Ordine[308].

---

303 "Inscription on book *Pauper Cirillus presbiter heremita montis Carmeli… in Domino eum obsecrandum* (probably allusion to his office: *In secundo nocturno*, *lectio* V)" (in G. Kaftal, *Iconography of the Saints in Tuscan Painting*, in *Saints in Italian art*, 4 voll., I, Firenze 1952, coll. 299-300).

304 Nel 1289 si svolse a Firenze "il primo capitolo provinciale di Toscana di cui si ha memoria"; poi nel XIV secolo i conventi si alternarono molto, mentre nel XV secolo, dagli anni trenta fino all'inizio degli anni ottanta, le riunioni si tennero quasi esclusivamente a Firenze.

305 "Again, though the chapter house itself might not be a large room, the refectory was as a rule of some considerable size. In a priory built on the normal plan, this hall occupied the entire south side of the cloister. It might very well then have been over a hundred feet long. It is quite possible that it was here that the full meetings of the provincial chapter were held" (G. R. Galbraith, *The constitution of the Dominican order: 1216-1360*, Manchester, New York 1925, p. 68).

306 E. Cozzi, in *Tr3cento: pittori gotici a Bolzano: atlante*, a cura di A. De Marchi, T. Franco, S. Spada Pintarelli, Trento 2002, pp. 149-155.

307 R. Gibbs, *L'occhio di Tomaso*, Treviso 1981, pp. 67-70.

308 Robert Gibbs (*Tomaso da Modena: painting in Emilia and the March of Treviso, 1340-80*, Cambridge 1989, p. 70) aveva esaminato la decorazione del refettorio carmelitano ed aveva proposto di identificare la figura centrale nel profeta Elia "rather than St Cyril the Carmelite to whom the adjacent inscription refers". Lo studioso probabilmente aveva formulato questa ipotesi, considerando che il profeta Elia è stato uno dei santi più importanti dell'ordine carmelitano; esso fu rappresentato da Pietro Lorenzetti nella *Pala del Carmine* e da Andrea da Firenze nel *Polittico*, conservato nel convento fiorentino. Tuttavia il santo dipinto nel fregio del refettorio non può essere analizzato senza la sua iscrizione, progettata ed inserita presso questa figura; per tale motivo il santo può essere identificato solo con San Cirillo (cfr. C. Gard-

Tale programma decorativo era finalizzato a celebrare l'ordine domenicano e la provincia di appartenenza. Anche i Minori realizzarono un fregio con caratteristiche analoghe nella sala capitolare del convento di San Francesco a Pistoia. Al di sotto delle scene della *Trasfigurazione di Cristo* e del *Miracolo della fondazione di Santa Maria Maggiore*, Antonio Vite affrescò nel 1386 una serie di rappresentanti illustri dell'ordine francescano alternati a delle iscrizioni inserite in tondi più piccoli[309]. Nel secolo successivo questa struttura fu rinnovata da Beato Angelico, il quale dipinse sotto la *Crocifissione e Santi* (fig. A.40), nella sala capitolare di San Marco a Firenze, un fregio con al centro San Domenico che tiene nelle mani un tralcio che collega una fila di Santi cari all'ordine dei Predicatori[310]. La raffigurazione di San Domenico (fig. A.41) appare molto vicina a quella di San Cirillo (fig. A.42), affrescato probabilmente qualche decennio prima, poiché il carmelitano è rappresentato a mezzo busto mentre stringe il tralcio vegetale. Infine vorrei proporre un ultimo confronto non con una sala capitolare, ma con la decorazione di un refettorio; si tratta della sala da mensa del convento del Santo di Padova[311], ove si sono conservati dei frammenti. In essi si osserva un *San Ludovico di Tolosa* e un *Sant'Antonio (?)* (figg. A.43-A.44) dipinti nel terzo decennio del XIV secolo da un artista padovano appartenente alla cerchia del Maestro del coro Scrovegni. Le figure a mezzo busto dei santi francescani erano inserite in grandi medaglioni, all'interno di un impianto iconografico formato da una fascia rettangolare contraddistinta da una serie di tondi realizzati con motivi floreali e corredati da iscrizioni. Questo esempio di inizio Trecento mette in luce la volontà dei religiosi di celebrare il proprio ordine anche nella sala da mensa (fig. A.45); tale aspetto rimarrà costante nel XV e XVI secolo[312], come si può osservare nelle decorazioni dei refettori della Badia di Passignano[313] e di Sant'Anna in Camprena[314], affrescati rispettivamente da Domenico Ghirlandaio verso il 1476 e da Sodoma verso il 1503-1504.

---

ner von Teuffel, *The Carmelite altarpiece (circa 1290-1550): the self identification of an order*, in "Mitteilungen des Kunsthistorischen Institutes in Florenz", LVII, 2015, 1, pp. 2-41).

309 E. Neri Lusanna, *La pittura in San Francesco dalle origini al Quattrocento*, in *S. Francesco: la chiesa e il convento in Pistoia*, a cura di L. Gai, Ospedaletto 1993, pp. 81-164; U. Feraci, *Antonio Vite e la pittura tardogotica pistoiese*, in "Proporzioni", 2006-2007, 7-8, pp. 7-48.

310 G. Bonsanti, *Gli affreschi del Beato Angelico*, in *La Chiesa e il Convento di San Marco a Firenze*, 2 voll., II, Firenze 1990, pp. 115-172, in part. 163; W. Hood, *Fra Angelico at San Marco*, New Haven, London 1993.

311 L. Baggio, in *Basilica del Santo. Dipinti, sculture, tarsie, disegni e modelli*, a cura di G. Lorenzoni e E. M. dal Pozzolo, Roma 1995, pp. 87-88. Oltre a queste pitture, si veda anche lo studio sulla *Crocifissione* di Angelo Zoppo affrescata nel refettorio di Santa Giustina a Padova (A. De Marchi, *Un punto fermo per Angelo Zoppo padovano 'ignobile pittore'*, in "Bulletin du Musée Hongrois des Beaux-Arts", 1995, 82, pp. 69-91).

312 Si vedano anche le decorazioni di Nicolò Corso descritte nel paragrafo 3.1 Refettori benedettini.

313 R. C. Proto Pisani, in *La tradizione fiorentina* cit., pp. 135-138.

314 R. Giuliani, *L'attività del Sodoma in Sant'Anna in Camprena: preludio al ciclo di Monteoliveto Maggiore*, in *Studi in onore di Joselita Raspi Serra*, a cura di M. Forcellino, Roma 2008, pp. 49-59.

4.2 Firenze, Santa Marta a Montughi

Gli umiliati, presenti prevalentemente in Italia settentrionale, si insediarono nel territorio fiorentino nel 1239, a seguito dell'accordo stipulato tra il vescovo Ardingo ed il preposto della chiesa di San Michele di Alessandria[315]. Il vescovo fiorentino aveva stabilito che la comunità umiliata potesse seguire la propria regola e risiedere nella canonica di San Donato a Torri (Polverosa), solamente se rimaneva sotto la responsabilità di Amico – preposto della chiesa di San Michele – il quale aveva la facoltà di scegliere il priore e i religiosi della casa. Tale situazione rimase immutata fino al 1250, quando la "fraternitas mista" riuscì ad ottenere dal vescovo Filippo Fontana la cappella di Santa Lucia "positam extra muro civitatis Florentiae iuxta Arnum"[316]. La concessione della cappella tuttavia divenne effettiva solo nel 1251 con il nuovo vescovo Giovanni dei Mangiadori, il quale sottolineava nella sua arenga che nella sede di San Donato gli umiliati non potevano "commode artem suam, videlicet lanificium, texere pannos et vendere"[317]; per questo l'assegnazione della "capella", situata in un luogo più vicino alla città e soprattutto all'acqua (fig. B.1), poteva favorire i religiosi nel commercio e nella lavorazione dei panni.
Presso la cappella di Santa Lucia i frati costruirono una chiesa dedicata a tutti i Santi[318] insieme al convento, ove si trasferirono nel 1256 (fig. B.2); in tale occasione elessero un proprio priore, non volendo più sottostare alla casa madre alessandrina[319]. Il loro desiderio di indipendenza dette vita a un contenzioso giuridico che terminò con la sconfitta della comunità maschile fiorentina. Questo fallimento comunque non influì sulla crescente importanza della sede umiliata, dal momento che proprio nel 1256 un membro della comunità era nominato "camerarius" del Comune fiorentino[320]. In seguito i frati si impegnarono a sviluppare il proprio Borgo, accordandosi con il Comune al fine di edificare una porta e una strada che conducesse a un "prato", ossia un luogo destinato al "passeggio pubblico ed al mercato degli animali"; in questo progetto i frati avrebbero concesso al Comune i terreni necessari in cambio di cento braccia di terra, antistanti la loro chiesa, che sarebbero state impiegate per realizzare una piazza[321]. Oltre alla progettazione dello spazio esterno alla chiesa, i frati dedicarono la loro attenzione anche alla decorazione interna con affreschi e tavole di eccezionale valore; si menziona a titolo di esempio la *Maestà*, la *Dormitio Virginis* e il

---

315 A. Benvenuti, *Vangelo e tiratoi. Gli Umiliati ed il loro insediamento fiorentino*, in *La Madonna d'Ognissanti di Giotto restaurata*, Firenze 1992, pp. 75-84, in part. 77; Ead., *Una storia in sordina: gli umiliati a Firenze*, in «*Ubi neque aerugo neque tinea demolitur*»*: studi in onore di Luigi Pellegrini per i suoi settanta anni*, a cura di M. G. Del Fuoco, Napoli 2006, pp. 41-52.

316 "Il 6 febbraio 1250 Filippo concedeva al preposto di San Michele di Alessandria la «capellam Sanctae Luciae positam extra muro civitatis Florentiae iuxta Arnum ad episcopatum nostrum spectantem, cum omnibus possessionibus, iuribus, actionibus et omnibus aliis ad dictam capellam pertinentibus»" (Benvenuti, *Vangelo e tiratoi* cit., p. 78).

317 Nel 1251 fu designato nuovo vescovo di Firenze Giovanni dei Mangiadori, il quale concesse agli Umiliati di spostarsi "sul «Podium» che ospitava anche l'antico lebbrosario cittadino convertito dal parlato volgare in «San Sebio»" (Ivi, p. 79).

318 Ibid.

319 Ivi, pp. 80-82.

320 Ivi, p. 82.

321 Ibid.

Crocifisso di Giotto (fig. B.3), il *Trittico* di Bernardo Daddi (1328; fig. B.4) e il *Polittico dell'Incoronazione della Vergine* di Giovanni da Milano.
Durante questa fase di prosperità del complesso fiorentino, nel 1336 Lottieri di Davanzato Davanzati dettava nel convento di Ognissanti[322] il proprio testamento, stabilendo di lasciare[323] un podere, "casa, giardino, masserizie" situati nel Popolo "di San Martino a Montughi perché vi si fabbrichi un monastero di monache claustrali con oratorio di quell'istituto che piacerà agli esecutori", con una spesa di mille fiorini[324] (fig. B.5).
Alla morte di Lottieri, avvenuta nel 1341, gli esecutori misero in pratica le sue volontà, nominando tre povere donne fiorentine a cui furono consegnate cinque moggia di grano e venticinque scudi[325] ed utilizzando buona parte della somma rimanente per la costruzione del complesso situato fuori dalle mura cittadine (figg. B.6-B.8). Tale edificazione fu portata a termine nel 1343[326] con il consenso dei "Padri d'Ognissanti", del Generale umiliato Fra Iacopo da Bergamo e del vescovo fiorentino Angelo Acciaioli[327](figg. B.9-B.10). La chiesa fu dedicata a Santa Marta, considerata una delle protettrici dell'ordine, e fu consacrata l'8 settembre 1343[328]. Nei giorni antecedenti alla celebrazione[329], Lotta, figlia di Meo Acciaioli[330] (fig. B.11) e vedova di Dino Cornacchini, prese i voti con il nome di suor Benedetta e fu nominata priora

---

322 "Il Testamento, che si vede di Lottieri, esiste appresso i Capitani d'Or. S. Michele, stipulato a' 25. d'Aprile del 1336. ove si dispone, per quanto io veggio, di molti Beni, che esso Lottieri possedeva. E perché gli Esecutori furono gli appresso, non è meraviglia, che a quest'Ordine degli Umiliati fosse applicato l'animo nella Fondazione di Santa Marta" (D. M. Manni, *Osservazioni storiche sopra i sigilli antichi de' secoli bassi*, 12 voll., VIII, Firenze 1791, pp. 97-98).
323 Nel testamento Lottieri lasciava alla moglie una dote di quattrocento fiorini e alla figlia Caterina "moglie di Damiano Strozzi f(iori)ni. 1600. p(er) la dote già datale" (Archivio del Monastero di Santa Marta di Montughi (AMSMM), *Spoglio delle cartapecore esistenti nell'archivio del ven. monastero di S. Marta di Montughi*, n. 16, c. s. n.).
324 Ibid.
325 Gamurrini, *Istoria genealogica delle famiglie* cit., III, p. 241.
326 "Il detto Monastero si cominciò a fabbricare il dì 8. di Maggio 1342. e si finì il dì 20. di Febbraio 1343. Nella fabbrica, e masserizie si spese f. 4153" (Manni, *Osservazioni storiche* cit., VIII, p. 98).
327 C. Ugurgieri della Berardenga, *Gli Acciaioli di Firenze nella luce dei loro tempi: 1160-1834*, 2 voll., I, Firenze 1962, pp. 130-158.
328 "Fra Iacopo da Bergamo loro Generale, il quale personalmente da Milano si portò in Fiorenza, & alli 8. di Settembre giorno conspicuo della Natività di Maria Vergine dell'anno 1343. benedisse la Chiesa, e Monastero, vi celebrò solennemente la Messa con la commemorazione di S. Marta" (Gamurrini, *Istoria genealogica delle famiglie* cit., III, p. 241).
329 Secondo Gamurrini (Ibid.) il Generale degli umiliati "nel decimo giorno accettò la prima Donna per Monacarsi, che fu Lotta" Acciaioli "nobile Fiorentina"; poi "alli tre del mese di Ottobre gli fece fare la professione, eleggendola in Superiora".
330 Nell'albero genealogico della famiglia Acciaioli, pubblicato da Ugurgieri (*Gli Acciaioli di Firenze* cit., I, tav. II), si può individuare Meo di Feo Acciaioli (noto nel 1280) e un secondo Meo di Francesco Acciaioli che fu "consigliere del Sesto di là d'Arno e del popolo fiorentino" nel 1346, "castellano dei Fiorentini in Mangone 1353, in Pistoja 1358". Tuttavia il padre di Lotta probabilmente fu il primo Meo Acciaioli, perché nei documenti dell'archivio di Santa Marta è indicato come deceduto nel 1352 (*Dizionario biografico universale*, a cura di F. Predari, 2 voll., I, Milano 1865-1867, p. 19; AMSMM, *Spoglio delle cartapecore* cit., c. s. n.).

del convento per molti anni[331]. In seguito undici nobili donne fiorentine appartenenti a famiglie illustri, quali Corsini, Talenti e Alberti[332], indossarono l'abito degli umiliati.
L'ultima notizia legata a questa prima fase del convento si riferisce a una lite mossa dal vescovo Angelo Acciaioli, il quale tentò di porre il convento sotto la propria giurisdizione, forse in accordo con la priora proveniente dalla stessa famiglia; tuttavia il "Priore di San Romolo di Firenze nel 1344. di commissione d'un Cardinale Legato di Clemente VI" dichiarò il convento di Santa Marta esente dall'autorità del vescovo e soggetto all'ordine degli umiliati[333]. Superato il conflitto con il vescovo Acciaioli, nel 1389 furono portate nel convento alcune reliquie di Santa Marta[334].
All'inizio del secolo successivo il "Vescovo di Signa in Schiavonìa", Corraduccio da Scesi, fu l'autore di una consistente donazione in favore delle umiliate[335]. Dopo l'atto generoso del vescovo, si ricorda un evento nefasto che colpì il complesso, ossia quando le truppe di Carlo V nel 1530 assediarono la città di Firenze. Le suore, per mettersi in salvo, furono costrette a lasciare il proprio convento e a spostarsi nei locali della Compagnia di San Giovanni Evangelista[336]; al loro rientro, avvenuto probabilmente verso il 1532[337], trovarono la struttura pesantemente danneggiata. I lavori di sistemazione del convento (fig. B.12) iniziarono solamente alla fine del Cinquecento, grazie al sostegno economico di Giovanni Maria di Bartolomeo Davanzati[338]; tra gli

---

331 La mancanza dei documenti purtroppo non permette una lettura completa della storia del convento; tuttavia dallo *Spoglio delle cartapecore* si ricava che Suor Benedetta, fu priora di Santa Marta almeno fino al 1352 e le successe suor Jacopa, la quale risulta superiora nel 1355 (AMSMM, *Spoglio delle cartapecore* cit., c. s. n.).
332 "A questa ben tosto si unirono, oltre due Converse, altre undici, che sono Suor Maddalena di Lupaccio dei Rimbertini, Suor Iacopa di Ammannato Tecchini, Margherita di Zanobi Corsini, Francesca di Guido Pagni, Caterina di Iacopo Guiderelli, Bartolommea di Cione Alberti, Niccolaia di Berto Talenti, Filippa di Filippo Angiolieri, Agnola di Ser Baldo Fracassini, Lisabetta di Coppo Stefani, e Marta di Gherardo Filippi" (D. Moreni, *Notizie istoriche dei contorni di Firenze*, 6 voll., III, Firenze 1792, p. 139).
333 Manni, *Osservazioni storiche* cit., VIII, p. 99.
334 C. Travi, *Alla corte celeste: il polittico di Giovanni da Milano e gli umiliati d'Ognissanti*, in *Giovanni da Milano e il polittico di Ognissanti: le tavole degli Uffizi restaurate*, a cura di A. Tartuferi, Cinisello Balsamo 2010, pp. 22-37, in part. 25, 33 nota 17.
335 "Gran benefattore fu parimente di questo Monastero Monsig. Corraduccio da Scesi Vescovo di Signa in Schiavonìa, a cui, come costa da un rogito di Lapo di Mazzeo de' 21. Ottobre 1417. esistente nell'Arch. Diplom. donò un terzo delle molte possessioni acquistate nel distretto di Firenze" (Moreni, *Notizie istoriche* cit., III, p. 140).
336 Le "monache vennero fatte sloggiare e furono ospitate dentro le mura, nei locali della «Compagnia del Vangelista», in Via Guelfa, dove rimasero fino al 1532" (*Breve narrazione del monastero benedettino delle monache di S. Marta a Montughi fuori delle mura di Firenze e brani tratti da il libro o filza di Anton Maria Riconnessi (1634-1637)*, a cura di O. Mannucci, Firenze 1983, p. 8).
337 Secondo Guido Carocci e Anna Chiostrini Mannini le suore rimasero presso la Compagnia fiorentina fino al 1582 (G. Carocci, *I dintorni di Firenze (edizione completamente rinnovata)*, 2 voll., I, Firenze 1906-1907, p. 216; A. Chiostrini Mannini, *I Davanzati: mercanti, banchieri, mecenati*, Firenze 1989, p. 79).
338 "Di questi interventi rimane testimonianza nell'epigrafe dell'architrave sopra il portone di ingresso che così recita: DEO ET D. MARTHAE LOTTERIUS DAVANZATIUS EREXIT TESTAMENTO MCCCXXXVI / LOTTA ACCIAIOLIA CUM XI NOBIL. INGRESSA EST MCCCXLIII JOHANNES BARTHOLOM. E. / DAVANZATIUS AUXIT MDXC. *Lottieri Davanzati eresse per testamento a Dio e Santa Marta nel 1336 vi fece ingresso con*

interventi più significativi si menziona il rifacimento dell'altare maggiore della chiesa (fig. B.13) che fu realizzato in pietra, con in basso gli stemmi Davanzati e al centro la pala raffigurante la *Resurrezione di Lazzaro* dipinta da Giovan Battista Naldini nel 1583[339] (fig. B.14). Inoltre Giovanni Davanzati si accordò con Giovanni di Baccio Fei da Castello per eseguire nel convento "un portico ed altre muraglie"[340]; infine fu probabilmente rinnovato il refettorio (fig. B.15) e furono inseriti due portali in pietra datati 1599 nella zona interna, presso l'ingresso alla foresteria[341]. Nella parte esterna invece fu costruito un imponente tabernacolo nel 1605 con al centro lo *Sposalizio mistico delle monache di Santa Marta* affrescato da Bernardino Poccetti[342]. Una volta terminati questi interventi[343], non si ricordano altre notizie fino al 1810, quando il convento fu soppresso[344]; dopo pochi anni fu concesso alle suore di rientrare nella loro sede. Tuttavia nel corso dell'Ottocento, le suore umiliate furono sostituite dalle monache benedettine, ancora oggi presenti nella struttura, perché il loro ramo fu chiuso a seguito delle soppressioni degli ordini religiosi[345].

Per quanto riguarda le opere d'arte che erano presenti nel monastero, Guido Carocci stilava un elenco ove menzionava *in primis* una terracotta con *Santa Marta con due angeli*[346] (fig. B.16); questo rilievo, adesso al Museo Nazionale del Bargello[347], faceva parte di una pala d'altare commissionata da Filippo di Tommaso di Filippo Panichi nel

---

11 nobili nel 1343 Lotta Acciaioli Giovanni Bartolomeo Davanzati lo ampliò nel 1590." (*Il Tabernacolo di Santa Marta. Storia e Restauro*, a cura di M. Branca e C. Donati, Firenze 2008, p. 13).

339 Iscrizione sotto la mensa: "CHRISTO LAZARUM SUSCITANTI / ET MARTHAE HOSPITAE / JOHANNES BARTHOLOMAEI F. PETRI N. / DAVANZATIUS FECIT DEVOTUS / MAIESTATI /NUMUNIBUS /A. D. MDLXXXIII" (Chiostrini Mannini, *I Davanzati* cit., pp. 79, 96-97).

340 "ASF, Conventi Soppressi 176, filza 9, ins. VII, c. 2: in data 20 luglio 1593 è riportata la convenzione stipulata da Giovanni Davanzati con il maestro Giovanni di Baccio Fei da Castello, perché esegua un portico ed altre muraglie al monastero di Santa Marta a Montughi. Nel 1601 il Fei lavora, sempre per Giovanni Davanzati, anche nel convento di San Michele alla Doccia" (Ivi, p. 96).

341 *I dintorni di Firenze: arte storia paesaggio*, a cura di A. Conti, Firenze 1983, p. 78.

342 *Il Tabernacolo di Santa Marta* cit., pp. 7-11, 14.

343 "La Chiesa fu consacrata nel di 5. Maggio 1641 da Monsig. Piero Niccolini, e ne fu ordinata la memoria il dì 17 Ottobre con l'indulgenza di quaranta giorni" (L. Santoni, *Raccolta di notizie storiche riguardanti le chiese dell'arcidiogesi di Firenze tratte da diversi autori*, Firenze 1847, p. 126).

344 "La soppressione napoleonica divenne operante in Toscana nel 1810 e l'11 settembre dello stesso anno le monache dovettero abbandonare il loro caro monastero. Cinque anni dopo, però, ed esattamente il 21 agosto del 1815 poterono rientrare, ma soltanto il 17 aprile 1823 fu ripristinata la clausura ed ebbero il permesso di dare l'abito religioso a delle postulanti, che l'attendevano da tempo" (*Breve narrazione del monastero* cit., p. 10).

345 Per quanto riguarda l'ordine degli umiliati: "il ramo maschile venne soppresso nel 1571, quello femminile sopravvisse fino al sec. XIX" (A. Ambrosioni, in *Dizionario degli istituti di perfezione*, a cura di G. Rocca, 10 voll., IX, Roma 1973, pp. 1489-1507, in part. 1489.

346 "Sull'architrave della porta vedersi una terra cotta di *Giovanni della Robbia* rappresentante S. Marta con due angeli" (G. Carocci, *I contorni di Firenze: illustrazione storico-artistica*, Firenze 1875, p. 57).

347 Nel catalogo del museo di fine Ottocento (I. B. Supino, *Catalogo del R. Museo Nazionale di Firenze: (Palazzo del Podestà)*, Roma 1898, p.449) al numero sessanta delle *Robbie* si può leggere: "Santa Marta, a mezza figura, fra due angeli in atto di adorazione. Lunetta con ghirlanda di frutta, colorita. Fabbrica dei Della Robbia. Sec. XVI. (Dal convento di Santa Marta, il 30 novembre 1882)".

1521. Se si pone attenzione alla raffigurazione di Santa Marta si nota che è abbigliata con l'abito delle umiliate mentre tiene il libro e la corda a cui è legato il drago[348]. Una simile iconografia era già stata rappresentata a Firenze in un'opera molto importante per gli umiliati, ossia nel *Polittico* dipinto da Giovanni da Milano per l'altare maggiore; in particolare nel *Coro delle Vergini* (fig. B.17), la figura di Santa Marta è rappresentata in prima fila tenendo al guinzaglio la *tarasque*, "il mostro da lei domato nei pressi di Tarascona"[349]; un'altra raffigurazione della santa, rappresentata priva del mostro, ma con il libro stretto nelle mani, era stata dipinta da Lorenzo Veneziano nel *Polittico Lion*[350] (fig. B.18; Venezia, Gallerie dell'Accademia e proveniente da Sant'Antonio Abate a Castello).
Oltre alla lunetta con Santa Marta, Guido Carocci notava una serie di opere tra cui "una quantità di pregevolissime tavole a fondo d'oro appartenenti alla buona maniera del XIV secolo"[351]. Lo studioso tuttavia non menzionava il *Crocifisso* sagomato di Lorenzo Monaco, forse perché situato nelle stanze di stretta clausura[352]. Negli anni successivi Matteo Marangoni elaborò per la Soprintendenza un elenco con gli edifici monumentali della provincia di Firenze, indicando le opere d'arte che vi erano conservate; per il monastero di Montughi annotava l'esistenza di due dipinti medievali che erano rimasti inediti[353], ossia una *Crocifissione* affrescata in chiesa, "dietro" la *Resurrezione di Lazzaro* di Naldini, e una seconda *Crocifissione* dipinta "in una parete del Refettorio"[354].
La prima opera (fig. B.19), raffigurante Cristo Crocifisso con i dolenti e Santa Maria Maddalena, è stata restaurata nel 1966; poco dopo Miklós Boskovits attribuì l'affresco ad Andrea di Cione, detto l'Orcagna, ipotizzando una datazione "non molto più tardi del 1350"[355]. L'altra *Crocifissione* (fig. B.20) invece doveva essere ancora più monumentale, dal momento che rimane solo la sezione centrale del dipinto con

---

348 Nella lunetta Santa Marta appare contraddistinta dal libro; tale attributo è presente anche nella santa raffigurata nel *Dossale* del Maestro delle Effigi Domenicane (Firenze, Galleria dell'Accademia).
349 Travi, *Alla corte celeste* cit., p. 25; A. Tartuferi, in *Giovanni da Milano: capolavori del gotico fra Lombardia e Toscana*, a cura di D. Parenti, Firenze 2008, pp. 220-227.
350 C. Guarnieri, *Lorenzo Veneziano*, Cinisello Balsamo 2006, pp. 180-181.
351 Guido Carocci (*I contorni di Firenze* cit., p. 57) poteva osservare nel complesso di Santa Marta: "una Vergine in trono dell'*Angelico;* un Crocifisso con la Vergine e S. Giovanni che si crede di *Angiolo Gaddi*; l'apparizione delle Vergine ai santi Benedetto, Giovan Battista e Bernardo di *Filippino Lippi*; l'Annunciazione della *Scuola di Lorenzo di Credi*, un reliquiario stupendamente lavorato del XIV secolo, una quantità di pregevolissime tavole a fondo d'oro appartenenti alla buona maniera del XIV secolo". Inoltre proponeva che "tutti questi tesori artistici che si ammirano nel monastero di S. Marta, dovrebbero essere trasportati in galleria perché ognuno potesse degnamente apprezzarli".
352 U. Baldini, *Note brevi su inediti toscani*, in "Bollettino d'arte", XL, 1955, 1, pp. 79-83; M. Boskovits, *Pittura fiorentina alla vigilia del Rinascimento: 1370-1400*, Firenze 1975, p. 343.
353 "Elenco degli Edifici Monumentali. Provincia di Firenze. Montughi - Chiesa e Convento delle Benedettine di S. Marta." Scheda datata 7 agosto 1925 (ACBSAF (Archivio Catalogo Beni Storico Artistici di Firenze), ASTUC-0579, n. 85, c. 7r).
354 "5) Affresco: La Crocifissione. Ai piedi della croce la Maddalena che la abbraccia, a sinistra il gruppo delle Marie. Tredici figure al vero. Lavoro andante a guasto del secolo XIV°? In una parete del Refettorio" (Ibid.).
355 M. Boskovits, *Orcagna in 1357 and in the other times*, in "The Burlington Magazine", 1971, 113, 818, pp. 247-248; Id., *Pittura fiorentina* cit., pp. 23, 196 nota 55.

"tredici figure al vero"[356], mentre il resto dell'opera probabilmente fu in buona parte distrutta a seguito dei cambiamenti apportati alla sala. Tale considerazione è sostenuta dalla collocazione dell'opera (figg. B.21-B.22), poiché si trova sulla parete occidentale vicino a una porta d'accesso. La sua posizione (fig. B.23) inoltre non ha riscontri nei refettori, come nelle sale capitolari, poiché se la *Crocifissione* fosse stata realizzata per il refettorio sarebbe stata collocata sulla parete di testata, mentre se fosse stata dipinta nella sala capitolare sarebbe stata posizionata sulla parete opposta rispetto all'ingresso principale, ossia sul lato orientale. Per questo, ipotizzando che la scena non fosse stata staccata, si può sostenere che l'opera fosse stata dipinta nella sala da mensa trecentesca e poi fosse stata in parte distrutta a seguito dei restauri moderni[357]. Inoltre, a favore di tale supposizione, occorre considerare che nel XIV secolo la *Crocifissione* fu il soggetto più rappresentato nei refettori dell'Italia centrale.
Attualmente la sala da mensa, situata tra i due chiostri e vicino alla strada, si presenta a pianta rettangolare, con tre finestre sul lato orientale e con tre porte di accesso; in particolare la prima porta si trova sul lato meridionale, ove è collocata l'*Ultima Cena* di Francesco Mati (fig. B.24), detto Cecchino del Legnaiolo[358]. Sul lato opposto si trova la seconda, presso la quale è inserito il pulpito lapideo (fig. B.25), scolpito in maniera semplice[359] e con la scala collocata nella zona retrostante[360]. La terza, situata sulla parete occidentale, è posizionata non lontano dalla *Crocifissione* (fig. B.26), sopra menzionata. L'opera probabilmente doveva essere restaurata da Amedeo Benini, il quale esaminò il dipinto nel 1935: il restauratore sottolineava nella relazione le pessime condizioni del dipinto, dal momento che era coperto da "una patina scurissima dato i fumi delle vivande povere che si è ossidato e una grandissima quantità di escrementi di mosche"[361]; dopo la sua analisi l'affresco ha subito un danno evidente nella parte inferiore.
A causa della difficile leggibilità del dipinto e della sua collocazione nel refettorio, la *Crocifissione* è rimasta quasi sconosciuta alla critica, la quale ha riferito l'affresco ad un "diretto seguace di Giotto", oppure alla "maniera di Maso di Banco"[362]. Solo recentemente è stato proposto di avvicinare il dipinto ad un "ignoto pittore fiorentino della metà del XIV secolo"[363]; tale riferimento, anche se generico, appare molto più convincente, tenendo presente che il convento fu costruito a partire dal 1342. Si potrebbe ipotizzare che le umiliate, pochi anni dopo la conclusione dei lavori di muratura e prima di commissionare il dipinto ad Orcagna, avessero chiesto ad un pittore fiorentino di affrescare la *Crocifissione* nel convento. Il dipinto è composto dalla figura centrale di Cristo con in basso la Maddalena che abbraccia la croce e sui lati il gruppo delle pie donne che sostengono la Vergine (figg. B.27-B.28) e il gruppo degli uomini che rivolgono lo sguardo verso Cristo (figg. B.29-B.30). Il Figlio di Dio è rappresentato in maniera monumentale (figg. B.31-B.32), con il volto reclinato verso destra, ormai non più sofferente; il resto del corpo appare dipinto in maniera semplificata,

356 ACBSAF, ASTUC-0579, n. 85, c. 7r.
357 Si spera che il restauro attualmente in corso possa chiarire tale problematica.
358 M. Bietti, in *La tradizione fiorentina* cit., pp. 215-216.
359 Questo pulpito non è stato considerato da Diana Hiller (*Gendered perceptions* cit.).
360 Nella stanza adiacente, utilizzata come sala delle abluzioni, è presente un grande lavabo lapideo.
361 ACBSAF, ASTUC-0579, n. 85, c. 20 rv.
362 F. Petrucci, in *I dintorni di Firenze* cit., pp. 76-78; *Monastero benedettine: S. Marta - Firenze*, s. a., Firenze (post 1966).
363 *La tradizione fiorentina* cit., a cura di Acidini Luchinat e Proto Pisani, p. 260.

mettendo in evidenza la cassa toracica e la ferita sanguinante nel petto. Tuttavia, rispetto a questi elementi, il perizoma risulta affrescato con molta cura, vivacizzato da una serie di pieghe ondulate e ornate da una fascia dorata. Tale raffigurazione potrebbe essere confrontata con un'altra *Croce* dipinta (figg. B.33-B.34) conservata a Montughi nel convento di San Francesco e di Santa Chiara, in origine appartenente agli umiliati[364]. In particolare, le due opere, per i tratti del volto di Cristo, ben delineati, affilati e allungati e per la ricchezza del perizoma, potrebbero essere state realizzate da due maestri molto vicini o appartenenti alla stessa bottega (figg. B.35-B.36). Oltre a questo collegamento, si potrebbero stilare dei nuovi confronti tra il dipinto di Santa Marta e alcune opere fiorentine; per esempio la pia donna affrescata, che appare solida e colonnare ma connotata da uno sguardo placido, potrebbe essere accostata sia alla *Madonna con Bambino* (figg. B.37-B.38), dipinta da un artista attivo presso il Maestro del polittico della cappella Medici, sia a *Santa Lucia* e *Santa Marta* (figg. B.39-B.40), realizzate dal Maestro delle effigi domenicane, dal momento che le figure femminili appaiono caratterizzate da una simile resa espressiva, con i tratti degli occhi ben definiti e sottolineati da ombre delicate[365]. Tuttavia, tra le due pitture, si nota una maggiore vicinanza con la seconda opera, poiché emerge la stessa predilezione per le figure solenni e monumentali. Questi riferimenti si possono individuare anche nei santi maschili rappresentati nel dossale (figg. B.41-B.42), conservato alla Galleria dell'Accademia di Firenze e dipinto probabilmente per il convento umiliato appena fondato[366]; se fosse confermata la provenienza da Montughi, si potrebbe mettere in

---

364 A. Andreini, *I Cappuccini a Firenze: storia e arte a Montughi*, Firenze 1996, pp. 257-261; G. Utari, *Croci dipinte del Trecento fiorentino. Studi per un'analisi comparata delle strutture lignee e dell'iconografia*, tesi di dottorato, Firenze, SUM, tutor prof. Marco Ciatti, a. a. 2010-2013, pp. 234-237.

365 *3: The fourteenth century, 2: Elder contemporaries of Bernardo Daddi*, *Sect. 3: The fourteenth century*, *A critical and historical corpus of Florentine painting*, a cura di M. Boskovits e M. Gregori, Florence 1987, p. 376, tav. CLXIV.

366 Tra le varie ipotesi che sono state avanzate per la provenienza del dossale, quella che appare più convincente fu proposta da Julian Gardner (*Fronts and backs: setting and structure*, in *3: La pittura nel 14. e 15. secolo: il contributo dell'analisi tecnica alla storia dell'arte*, atti del XXIV Congresso del Comitato Internazionale di Storia dell'Arte (Bologna, 10-18 settembre 1979) a cura di H. W. van Os e J. R. J. van Asperen de Boer, Bologna 1983, pp. 297-322, in part. 300-301, 306-307 nota 33); lo studioso suppose che l'opera fosse stata dipinta per il convento "benedettino" di Santa Marta. Nella sua ipotesi, come in quella dei critici successivi, non si teneva presente che il convento in origine era stato fondato dagli umiliati e non dai benedettini. Tale precisazione, apparentemente poco importante, è invece fondamentale per proporre una nuova lettura dell'opera che confermerebbe la provenienza dal complesso di Montughi. Partendo da questa osservazione si analizza la fronte del dossale, dove sono inseriti una serie di santi ai lati di una *Madonna con Bambino*. Il tema mariano, presente anche sul lato opposto con la scena dell'*Incoronazione della Vergine*, può essere connesso alla storia del convento, dal momento che la chiesa di Santa Marta fu consacrata l'8 settembre 1343, nel giorno della Natività della Vergine. Inoltre, si può individuare un rapporto anche con il complesso fiorentino di Ognissanti, sede maschile degli umiliati, poiché la chiesa era stata dedicata alla Vergine e a tutti i Santi; per di più, al suo interno era presente, a partire dal 1360 circa, il *Polittico* dipinto da Giovanni da Milano che aveva nel pannello centrale l'*Incoronazione della Vergine* e nel registro inferiore la figura di *Santa Marta* (Fig. 17b) inserita nel *Coro delle Vergini*. Questa figura si può perfettamente confrontare con la santa scolpita nella lunetta conservata al Bargello (Fig. 16b), già esaminata, e con quella dipinta nel dossale. In particolare, la santa presente nel dossale appare collocata presso la *Madonna con Bambino* a

luce il ruolo di primo piano che ricoprì il maestro fiorentino verso i primi anni quaranta del Trecento, dal momento che le suore gli commissionarono due opere fondamentali per il nuovo complesso, ossia il dossale contraddistinto nei pannelli centrali da immagini mariane (*Madonna con Bambino* e *Incoronazione della Vergine*), e la grande *Crocifissione*, affrescata probabilmente sulla parete dell'antico refettorio e poi distrutta in buona parte durante i lavori di sistemazione del convento, messi in atto alla fine del Cinquecento.

---

pendant con un'altra figura femminile che è già stata identificata in Santa Lucia (A. Tartuferi, in *1: Dal Duecento a Giovanni da Milano*, *Cataloghi della Galleria dell'Accademia di Firenze*, a cura di M. Boskovits e A. Tartuferi, Firenze 2003, pp. 145-150). Tale rappresentazione può essere messa in rapporto con la storia degli umiliati fiorentini, poiché prima di costruire la chiesa di Ognissanti si stabilirono nel 1251 "a Santa Lucia sul Prato, chiesa situata vicino all'Arno"; in seguito furono devoti a Santa Lucia, dedicandole una cappella nella nuova chiesa. Continuando ad analizzare il dipinto, vicino a questa figura si nota un uomo abbigliato con un manto bianco mentre tiene il libro e il bastone; esso è già stato identificato in San Benedetto. Questo santo potrebbe essere stato scelto, dal momento che le umiliate seguivano la regola di San Benedetto e il nome della priora all'epoca della fondazione del convento era suor Benedetta. Infine, l'ultimo santo da esaminare è raffigurato come un vescovo vestito di rosso con la mitria, il pastorale e il libro sacro. Tale figura potrebbe essere riconosciuta in San Nicola, perché appare molto simile al santo raffigurato da Bernardo Daddi nel *Trittico* dipinto nel 1328 per Ognissanti (Fig. 4b); inoltre nella cappella situata sotto il campanile erano state dipinte le *Storie di San Nicola* (A. Giusti, *Un recupero recente: affreschi di primo Trecento nel campanile di Ognissanti a Firenze*, in "Prospettiva", 1988-1989, 53-56, pp. 120-128; Benvenuti, *Vangelo e tiratoi* cit., p. 79; Travi, *Alla corte celeste* cit., pp. 23-25).

4.3 Firenze, Santa Croce

Nei primi decenni del Duecento i Minori si stabilirono a Firenze nella zona di Santa Croce, situata fuori dalla cinta muraria (fig. C.1)[367]. Dopo aver utilizzato probabilmente una chiesa preesistente, i frati si dedicarono alla riedificazione dell'*ecclesia Sanctae Crucis* – Santa Croce 2 – con il sostegno di papa Innocenzo IV, il quale concesse nel 1252 una indulgenza di quaranta giorni per coloro che avessero fatto l'elemosina per la chiesa francescana[368]. Negli anni seguenti si registrarono numerosi lasciti in favore dei frati, i quali costruirono un convento con una ricca biblioteca[369] ed ornarono la chiesa con affreschi ed opere importanti, quali la tavola di *San Francesco e venti storie della sua vita* attribuita a Coppo di Marcovaldo e la *Croce* di Cimabue[370]. Tuttavia, alla fine del XIII secolo, i Minori decisero di edificare una chiesa più "grande e rappresentativa", Santa Croce 3, che sostituì quella precedente (fig. C.2)[371]; essa fu costruita grazie al costante sostegno economico del Comune che stanziò una prima somma di denaro nel 1295 e poi una seconda nel 1297[372]. Con i soldi che furono de-

[367] I "Francescani si stabilirono nel luogo di S. Croce, situato fuori le Mura, in un periodo imprecisato, ma certamente non molto anteriore al 1228, anno in cui Gregorio IX prendeva sotto la sua protezione «ecclesiam Sanctae Crucis Florentinam in qua divino estis obsequio nuncupati»" (G. Villetti, *L'architettura della chiesa di S. Croce* in *Studi sull'edilizia degli ordini mendicanti*, Roma 2003, pp. 133-148).

[368] Gabriella Villetti (Ivi, p. 133) supponeva che "la *ecclesia Sanctae Crucis* del 1228 fosse un edificio di modeste dimensioni (forse una cappella o un oratorio), costruito, come S. Maria Novella, in epoca anteriore all'arrivo dei Francescani e che i lavori intrapresi dai frati riguardanti la «ecclesiam cum alijs aedificiis suis usibus oportunis», per il cui compimento Innocenzo IV rilasciava indulgenze nel 1252, fossero rivolti ad un'ampia ristrutturazione dell'edificio chiesastico preesistente e alla sistemazione degli edifici conventuali".

[369] S. Chiodo, *Ad usum fratris… Miniature nei manoscritti laurenziani di Santa Croce (secoli XI-XIII)*, Firenze 2016.

[370] Insieme alla *Croce* di Cimabue e alla tavola di San Francesco nota come *San Francesco Bardi*, nella chiesa di "Santa Croce 2" probabilmente era presente anche "un'immagine mariana" che Andrea De Marchi proponeva di riconoscere nella *Madonna con Bambino*, conservata dal 1824 nella chiesa di San Remigio. L'opera, dipinta dal Maestro della Madonna di San Remigio, sarebbe stata collocata sul tramezzo di Santa Croce (A. De Marchi, *"Cum dictum opus sit magnum". Il documento pistoiese del 1274 e l'allestimento trionfale dei tramezzi in Umbria e Toscana fra Due e Trecento*, in *Medioevo: immagine e memoria*, atti del convegno internazionale di studi (Parma, 23 - 28 settembre 2008) a cura di A. C. Quintavalle, Milano 2009, pp. 603-621, in part. 611-612).

[371] "Vari indizi suggeriscono che i tempi dell'edificazione, dal 1295 in poi, siano stati da principio assai serrati e incalzanti: lo conferma il pagamento nel 1310 per un ingente quantitativo di legname, verosimilmente per le capriate, commissionato già prima del 1300, ma pure due sigilli funerari «sotto le volte», nei luoghi sepolcrali al di sotto delle cappelle del transetto, che recano la data precoce 1303, a segno che allora c'erano nel capocroce ambienti consacrati" (A. De Marchi, *Il progetto di Giotto tra sperimentazione e definizione del canone: parimenti a finti marmi nelle cappelle del transetto di Santa Croce*, in *Ricerche di Storia dell'arte, Santa Croce: origini, Firenze 1300, frammenti di un discorso sugli ornati e sugli spazi*, 2011, 102, pp. 13-24, in part. 15).

[372] "Anche per la nuova chiesa di Santa Croce, comecchè i fondi destinatile dal Comune (1) comecchè le offerte degli zelanti e dei devoti non sopperissero all'ingente dispendio, nel gennaio del 1297 dal cardinal Matteo d'Acquasparta (2), allora venuto a Firenze, si elargirono indulgenze a tutti coloro che vi prestassero aiuto" (F. Moisè, *Santa Croce di Firenze: illustrazione storico-artistica*, Firenze 1845, p. 68).

stinati ai frati nel corso degli anni fu costruita una chiesa a tre navate con un'ampia cappella maggiore, affiancata da dieci cappelle laterali, e con una serie di cappelle minori disposte nel transetto[373]. Presso le cappelle situate *a cornu Epistolae*, e precisamente quelle dedicate agli Angeli (cappella Velluti-Zati) e all'Annunciazione (cappella Baroncelli), fu costruita una parte del convento, mentre lungo la navata fu realizzato un loggiato che univa due chiostri, il *parvum claustrum* e il *primum magnum claustrum*[374]. Tale struttura (fig. C.3), ampliata nel corso dei secoli, prese il posto del convento antecedente, le cui fondamenta furono ritrovate nel corso dei lavori di ripristino del pavimento della chiesa, avviati a seguito dell'alluvione del 1966. Dopo tale scoperta, Gianni Cacciarini pubblicò un articolo relativo alla "chiesa del 1250", nel quale proponeva una planimetria della seconda fabbrica francescana e mostrava alcune fotografie con i resti di murature e di affreschi[375]. Questo materiale è stato analizzato pochi anni fa da Luca Giorgi e Pietro Matracchi, i quali hanno avanzato delle nuove ipotesi basandosi sugli elementi murari che erano emersi negli scavi condotti fino a quel momento[376]; secondo il loro studio la chiesa di Santa Croce 2 (fig. C.4) aveva una pianta a croce commissa con una cappella maggiore e sei cappelle di testata, "formando un sistema abside-cappelle della medesima profondità"[377]. I due studiosi inoltre hanno messo in luce le varie tracce di intonaco che si erano conservate, in special modo lungo la navata e nella cappella maggiore[378], sulle quali, in alcuni casi, erano rappresentati dei velari. Questi elementi decorativi erano stati affrescati anche nel convento, come si può osservare in due grandi frammenti staccati (fig. C.5), che erano stati individuati negli scavi passati: nell'affresco di dimensioni maggiori è rimasta la parte inferiore di una *Madonna con Bambino, donatore e santi* (fig. C.6)[379], attribuita ad un pittore rimasto anonimo, denominato Maestro della Madonna di San Remigio. Tale artista, "forse il maggiore allievo fiorentino di Cimabue", fu attivo anche nella cappella Cerchi[380].

La piccola cappella, collocata all'esterno della chiesa (figg. C.7-C.8), era stata costruita per volere di frate Enrico de' Cerchi[381], il quale dispose nel 1285 di lasciare al convento una Bibbia glossata in diciassette volumi e duemila fiorini[382]. Il frate, donando

---

373 Villetti, *L'architettura della Chiesa* cit., pp. 134-136.

374 *Gli Spinelli di Firenze: mercadanti e mecenati nel Rinascimento*, a cura di P. Jacks, W. Caferro, Firenze 2013, p. 176.

375 G. Cacciarini, *In S. Croce la chiesa del 1250*, in "Città di Vita", XXIII, 1968, 1, pp. 53-61.

376 L. Giorgi, P. Matracchi, *La chiesa di Santa Croce e i precedenti insediamenti francescani. Architettura e resti archeologici*, in *Santa Croce. Oltre* cit., pp. 12-34.

377 Ivi, p. 14.

378 Ivi, p. 17.

379 La posizione esatta della pittura è stata individuata da Sonia Chiodo nell'intervento *Il patronato dei Cerchi nella Santa Croce duecentesca: ascesa e declino di una famiglia* all'interno del seminario di studio *Le chiese degli ordini mendicanti: spazi e culti*, svolto a Napoli, Accademia Pontaniana (7-9 giugno 2017). La studiosa, che ringrazio per la disponibilità, ha proposto che il dipinto fosse stato staccato dall'accesso occidentale al chiostro.

380 De Marchi, *"Cum dictum opus* cit., p. 612; Id., *Il progetto di Giotto* cit., p. 64.

381 C. Tripodi, *I Cerchi tra trasmissione documentaria e oscillazioni sociali: dal «quadernuccio» di spese di messer Consiglio (1275-1294) ai registri di Bindaccio (secc. XV-XVI)*, in *Città e campagne del basso Medioevo: studi sulla società italiana offerti dagli allievi a Giuliano Pinto*, Firenze 2014, pp. 175-201.

382 "La data dell'adesione di frate Enrico al terz'ordine e del suo trasferimento presso il convento dei francescani non è nota, ma l'entità dei lasciti disposti nel testamento del 1285 fa supporre che egli sia stato a lungo coinvolto nelle attività di famiglia" (Chiodo, *Ad usum fratris* cit., pp. 64, 67).

il denaro per l'edificazione della cappella dedicata alla Madonna, seguiva i passi del fratello, Odarrigo, il quale aveva fondato nel 1267 la "seconda cappella del transetto" di Santa Croce 2, "prospiciente la porta di accesso al chiostro" [383]. Tuttavia il legame de' Cerchi con i francescani era iniziato molti anni prima con la Beata Umiliana de' Cerchi, sorella del frate, il cui corpo era stato sepolto nel 1246 nella prima chiesa di Santa Croce; poi, nel 1314, con la costruzione della nuova chiesa, le sue spoglie furono traslate nella cappellina de' Cerchi[384].

All'epoca della traslazione la cappella era già stata costruita ed affrescata; in particolare il Maestro della Madonna di San Remigio, verso il 1280, aveva ornato l'ambiente con "velari e fregi fogliacei stilizzati su fondo nero" (figg. C.9-C.10)[385]. La sua decorazione aveva compreso anche l'arco formato da due file di mattoni, situato sopra la porta di accesso del lato settentrionale (fig. C.11). Tale apertura era connotata pure all'esterno da un arco di mattoni (fig. C.12), molto più raffinati rispetto a quelli interni, perché probabilmente erano lasciati a vista. Lo stesso materiale era stato impiegato in fase di costruzione per ornare il profilo delle monofore sia della cappella Cerchi sia dell'edificio confinante, posto ad angolo verso nord-ovest (figg. C.13-C.15); di queste finestre rimangono due sezioni tamponate nella cappellina e tre sul lato orientale della seconda struttura (figg. C.16-C.17). Per l'analogia di questi "elementi costruttivi" Ferdinando Rossi aveva pensato che si trattasse di un "unico corpo di fabbrica"[386].

In questa grande struttura il secondo edificio appare formato da due ambienti diversi: una sala di modeste dimensioni, che nel 1598 fu sistemata per diventare il "nuovo refettorio pel verno"[387] e una sala più grande che fu realizzata per la refezione. Questi due spazi, costruiti adiacenti, costituiscono un unico edificio connotato da una forma ad elle. Se si osserva la parete orientale si possono individuare i frammenti delle tre finestre tamponate, sopra menzionate: due monofore sono situate sul lato esterno del refettorio più piccolo e la terza è collocata sul muro del refettorio principale. In particolare il refettorio piccolo era adiacente sul lato orientale con la cappella Cerchi e su quello settentrionale col refettorio grande, ed era pertanto perpendicolare alla chiesa. Tuttavia, queste finestre illuminavano degli ambienti che alla fine del Duecento erano molto differenti rispetto a quelli attuali, perché, come ha osservato Sonia Chiodo, la cappella Cerchi aveva un accesso diretto sull'esterno (fig. C.18)[388]; di conseguenza il lato occidentale della cappella non faceva parte delle mura perimetrali della sala più piccola. Tenendo conto di questa considerazione si potrebbe sostenere che fossero stati realizzati due ambienti rettangolari: una sala di medie dimensioni (fig. C.25),

---

[383] Ivi, pp. 53, 67-68.

[384] Per la biografia della beata Umiliana, figlia di Ulivieri di Cerchio dei Cerchi, si veda lo studio intitolato *Una santa vedova* presente nel libro *«In castro poenitentiae»: santità e società femminile nell'Italia medievale* scritto da Anna Benvenuti Papi (Roma 1990, pp. 59-98).

[385] "La cappella conserva ancora resti della decorazione pittorica realizzata in questa occasione: lacerti di fasce decorative e di un *velarium* che correva lungo tutta la parte inferiore delle pareti fino a un'altezza di oltre due metri in tutto simili a quelli rinvenuti nella chiesa precedente quella attuale (Santa Croce 2), in parte staccati ed esposti nella stessa cappella Cerchi, all'interno del percorso del Museo dell'Opera di Santa Croce" (Chiodo, *Ad usum fratris* cit., p. 67).

[386] F. Rossi, *Arte italiana in Santa Croce*, Firenze 1962, p. 143.

[387] "Nel 1598 si cominciò a costruire questo nuovo refettorio pel verno" (Moisè, *Santa Croce di Firenze* cit., p. 298 nota 2).

[388] Ringrazio la professoressa Sonia Chiodo per la condivisione dei risultati delle sue ricerche.

che comprendeva una sezione del futuro "refettorio d'inverno" e una parte più consistente del refettorio trecentesco e una sala più grande, disposta in maniera perpendicolare e contraddistinta da un accesso importante situato sul lato settentrionale. Tale porta (figg. C.19-C.20), situata vicino all'ingresso del convento (Porta del Martello), appare connotata da una serie di mattoni che nella parte superiore appaiono ben definiti (fig. C.21), abbastanza piccoli e posti radialmente su due file, allo stesso modo della porta della cappella Cerchi (lato interno; fig. C.22). Inoltre la stessa lavorazione si nota nella parete meridionale esterna (fig. C.23), tra la seconda e la terza bifora, dove si sono conservate le tamponature di una porta (fig. C.24; 2,11 x 1,76 cm circa) e di due pulpiti, di cui rimangono le tracce degli archi, uno situato in basso e l'altro in alto a circa quattro metri. Se si osserva la porta si nota che è formata da un arco ribassato e contornata da una serie di mattoncini rossi, che appaiono simili a quelli dell'arco più basso, collocato presso di essa. Per questo si potrebbe supporre che negli anni ottanta del Duecento il refettorio fosse caratterizzato da una porta principale sul lato settentrionale e da un pulpito insieme a una porticina su quello meridionale.
In base a tali elementi si potrebbe proporre una ricostruzione del convento (fig. C.25), dove sono individuate in giallo la cappella Cerchi e le due sale appena esaminate, le quali erano state realizzate in linea con i bracci del chiostro più antico (Santa Croce 2).
Solamente pochi decenni dopo, la situazione mutò profondamente, perché i frati iniziarono la costruzione della nuova chiesa (Santa Croce 3) e la cappella Cerchi fu riservata alla fruizione interna dei francescani, perdendo l'accesso occidentale dalla pubblica piazza; di conseguenza fu costruito un nuovo ambiente di fronte alla cappella Cerchi: si veniva così definendo la situazione attuale con una sala più piccola adiacente alla cappella e una sala più imponente utilizzata per la mensa dei frati.
Si potrebbe ipotizzare che nei primi decenni del Trecento il refettorio fosse stato adeguato ai nuovi spazi; durante questi lavori di sistemazione probabilmente fu aperta una finestra nella parete orientale, di cui rimane, sotto la grande monofora gotica, il basamento con "tre zoccoli di colonnine marmoree di buonissima fattura" (figg. C.26-C.27), che presentano i segni delle cavità che servivano per collocare le vetrate[389].
Oltre al basamento della "grande finestra archiacuta", nei muri del refettorio si possono individuare una serie di tamponature e di aperture; per poter leggere correttamente tali elementi occorre analizzare lo stato attuale del refettorio e la storia degli interventi, documentati tra Ottocento e Novecento.
La sala da mensa oggi appare contraddistinta da una finestra sul lato orientale[390] e da dieci bifore sui lati lunghi, cinque per parte (fig. C.28). In particolare, nel lato settentrionale (fig. C.29) sono presenti le finestre che risultano tamponate nella sezione inferiore e situate a fianco a degli accessi, di cui uno completamente tamponato e situato sotto la prima bifora (iniziando la lettura dal lato orientale); un secondo (fig. C.30) ancora aperto, collocato tra la prima e seconda finestra e un terzo che abbiamo già commentato come porta antica, posizionato tra la terza e quarta finestra. In passato questa serie di finestre probabilmente fu completamente tamponata a seguito della costruzione del loggiato, realizzato nella seconda metà del Trecento e articolato su due livelli; a tale riguardo si può osservare una fotografia storica (fig. C.31) che mo-

[389] Rossi, *Arte italiana* cit., p. 143.
[390] La finestra gotica che era stata divisa in due finestre rettangolari, ben visibili nella fotografia Alinari, fu completamente riaperta.

stra l'interno del refettorio già musealizzato, con la parete settentrionale completamente priva di finestre[391].
Continuando ad esaminare il lato esterno settentrionale, nel loggiato superiore, tra l'angolo nord-orientale e la prima bifora, è rimasta la traccia del tetto a doppia falda della struttura (fig. C.32) che collegava il refettorio al loggiato addossato al muro meridionale della chiesa e che separava i due chiostri: il *parvum claustrum* situato più vicino alla piazza[392] e il *primum magnum claustrum* collocato nel cuore del convento[393]. Questo edificio lo possiamo individuare nelle piante antiche del convento, ossia in quella cinquecentesca di Bonsignori (fig. C.33) e in quella più dettagliata di un anonimo del Settecento (fig. C.34). Tuttavia, per comprendere meglio la struttura, occorre esaminare la planimetria del convento realizzata nel 1868 (fig. C.35), ove si nota un passaggio centrale (fig. C.36) che divide l'edificio in due parti separate: nella costruzione adiacente al refettorio è presente una grande stanza (n. 16) con un ampio camino; in questo spazio, secondo Doris Carl, era collocata la cucina del convento, la quale era collegata al refettorio da uno stretto corridoio che serviva per portare i pasti[394]. La disposizione della cucina a fianco del refettorio si nota anche nel convento fiorentino della Santissima Annunziata (fig. C.37).
La situazione ottocentesca del convento francescano può essere osservata anche in una seconda planimetria (fig. C.38), probabilmente copia di quella appena menzionata, che fu utilizzata per indicare gli interventi che sarebbero stati messi in pratica. Per esempio, sul lato settentrionale del refettorio, i due varchi situati alle estremità (porta di accesso alla cucina e porta antica) appaiono colorati di scuro come se dovessero essere tamponati, mentre la porta centrale risulta ben aperta; in base a questa osservazione, si comprende che fu progettato di aprire una nuova porta (fig. C.39) sul lato settentrionale del refettorio. In seguito tale ingresso fu realizzato e divenne l'accesso principale del Museo dell'Opera di Santa Croce (1900)[395]. Per valorizzare questa entrata, fu inserita una monumentale cornice in pietra serena, completa di due mensole a volute poste sotto gli angoli dell'architrave, che adesso non esiste più; sopra di essa fu collocato il monogramma bernardiniano (scultura dipinta); questa decorazione si può osservare in una fotografia storica (fig. C.40), nella quale sono immortalate le bifore parzialmente tamponate e una serie di monumenti funebri[396]. La fotografia probabilmente fu scattata molti decenni dopo la distruzione del "fabbricato intermedio" intrapresa per avere "una veduta spettacolare della Cappella dei Pazzi". Tali trasformazioni furono messe in atto nel 1869, quando la chiesa di Santa Croce fu celebrata quale "tempio della «italianità»"; di conseguenza il chiostro dei Morti doveva essere adeguato alle nuove necessità di rappresentanza[397]. Questi lavori interessarono l'esterno del refettorio (fig. C.41) con la realizzazione della porta sopra

391 *Gli Spinelli di Firenze* cit., p. 179.
392 Per la decorazione del *parvum claustrum* si veda: R. Cobianchi, *Considerazioni iconografiche sul ciclo francescano del primo chiostro di Santa Croce a Firenze*, in "Mitteilungen des Kunsthistorischen Institutes in Florenz", XLV, 2001, 3, pp. 394-430.
393 D. Carl, *Die Kapelle Guidalotti-Mellini im Kreuzgang von S. Croce. Ein Beitrag zur Baugeschichte*, in "Mitteilungen des Kunsthistorischen Institutes in Florenz", XXV, 1981, 2, pp. 203-230, in part. 207.
394 Ibid.
395 A. Guidotti, *Le arti a Santa Croce nell'800: temi ed episodi dell'archivio dell'Opera*, in *Santa Croce nell'800*, a cura di M. Maffioli, Firenze 1986, pp. 227-233, in part. 261 nota 158.
396 C. Sisi, *Il cimitero romantico di Santa Croce*, in Ivi, pp. 125-133.
397 Ivi, p. 131.

menzionata. La sistemazione dell'interno invece iniziò molto più tardi, poiché la sala, dopo essere stata concessa in affitto ad una fabbrica di tappeti e poi essere stata utilizzata come magazzino dalla Direzione Generale delle Tasse e del Demanio, fu trasformata in sede espositiva, accogliendo le opere del nuovo Museo dell'Opera di Santa Croce, inaugurato il 2 novembre del 1900[398]. Si può osservare l'allestimento del museo, con l'imponente affresco di Taddeo Gaddi e le varie opere esposte lungo le pareti laterali, in una serie di fotografie (fig. C.42) scattate per documentare il rifacimento del pavimento[399]. In queste immagini è immortalato anche il lato meridionale esterno del refettorio, perché furono intrapresi dei lavori (fig. C.43) per realizzare uno scannafosso; analizzando attentamente la fotografia si nota la parete del refettorio e un grande spazio vuoto delimitato da un muro di fondo[400]; in questa zona i francescani avevano costruito degli edifici che facevano parte del convento. Queste strutture rappresentate nella pianta del 1868 (fig. C.44) furono completamente distrutte negli anni seguenti (fig. C.45)[401].
Successivamente, negli anni cinquanta del Novecento, furono intrapresi dei nuovi lavori di restauro. In un articolo pubblicato nel 1953 su "Il nuovo corriere" si metteva al corrente che le bifore del lato settentrionale erano state riaperte completamente nella parte interna e solo nella parte superiore all'esterno[402]. Si prevedeva inoltre di sistemare nel refettorio, ormai sala museale, il *San Ludovico di Tolosa* di Donatello, che era stato esposto nella facciata della chiesa di Santa Croce, nella lunetta sopra il portale mediano (fig. C.46)[403]; tale progetto fu compiuto, sistemando la statua di bronzo dorato in una nicchia che fu realizzata appositamente sul lato meridionale (Fig. C.47), di fronte alla porta di accesso al museo (fig. C.48)[404].

---

398 *I musei di Santa Croce e di Santo Spirito*, a cura di L. Becherucci, Firenze 1983, pp. 11-12.
399 AFSBAPF, *Firenze, Chiesa di S. Croce, Museo e Chiostro (restauri)*, nn. 11268-11276.
400 Nella fotografia (AFSBAPF, n. 11277) si vede in lontananza il muro del convento che delimitava gli ambienti religiosi lungo via Antonio Magliabechi; adesso, al suo posto, è presente una cancellata.
401 Purtroppo la mancanza di documentazione non permette di stabilire una datazione certa. Si potrebbe ipotizzare, per l'allestimento interno del refettorio e per le bifore del lato settentrionale completamente tamponate, che le fotografie furono scattate tra il 1900 e il 1953.
402 *Importanti lavori di restauro nel museo dell'Opera di S. Croce*: *riaperte le antiche finestre del refettorio – In una grande nicchia sarà sistemato il s. Ludovico di Donatello*, in "Il nuovo corriere. Cronaca di Firenze", 6 luglio 1953, p. 7.
403 "La grande statua ha già subito in passato diversi spostamenti: nella nicchia alla quale era stata destinata venne installato il gruppo del Verrocchio che rappresenta l'incontro di Gesù con San Tommaso; l'opera di Donatello fu allora posta nella facciata di Santa Croce, al disopra della porta della chiesa. I frati la tolsero da lì per sottrarla alle intemperie, e la collocarono nel Museo. Si intende ora darle finalmente degna sistemazione, dedicandole una imitazione della nicchia originale" (Ibid.).
404 "Nella grande sala, che ha riacquistato un suggestivo aspetto di semplicità francescana, verrà sistemato un lavoro murario di notevole mole, seppure di gusto un po' discutibile. Si finisce in questi giorni di approntare, nei laboratori della Soprintendenza alle Gallerie, una riproduzione esatta (eseguita su calco) di una nicchia di Orsanmichele. Essa verrà fissata al muro del refettorio, esattamente fra la prima e la seconda finestra del lato sud, e vi verrà sistemata la grande statua di bronzo dorato di Donatello, rappresentante San Ludovico, che è stata accuratamente ripulita" (Ibid.).

Dopo questi interventi, nel 1956, prese avvio un'importante campagna di lavori finanziata dallo Stato[405]. Tali restauri ebbero il merito di individuare una serie di tracce, ancora oggi visibili, che sono state fondamentali per comprendere la storia dell'edificio. In particolare sul lato orientale dell'antico refettorio (fig. C.49) e della sala piccola (futuro refettorio d'inverno) furono ritrovate le monofore duecentesche con "il davanzale di pietra e gli stipiti di mattoni" che "si ripetono con la stessa forma nella parete esterna della Cappella Cerchi"[406] e il basamento della trifora trecentesca del refettorio. Insieme a questi ritrovamenti, i restauratori si adoperarono per rimettere in luce le decorazioni interne (fig. C.50) formate da "bande bianche e nere" nelle finestre e dalle "grandi fascie nere, di legatura e scansione a strati dell'altezza" delle pareti[407]. Una volta terminati questi interventi, il complesso museale subì danni ingenti a causa dall'alluvione del 1966; in particolare la *Croce* di Cimabue, gravemente colpita, divenne il simbolo di questa calamità[408]. Nel periodo successivo fu compiuto un complesso restauro che interessò le opere e l'antico refettorio; esso fu riaperto con un nuovo allestimento museale.

Se si entra oggi nella sala si nota sulla parete di fondo il grande affresco staccato di Taddeo Gaddi (fig. C.51) e sulle pareti laterali una serie di affreschi, realizzati da autori diversi e situati tra le imponenti bifore ornate con la bicromia bianco nera. Ad una prima analisi la ricchezza dell'ambiente (fig. C.52) rende difficile il compito di distinguere quali opere furono dipinte sulle pareti e quali invece furono esposte nella sala, ma provenienti da altri spazi. Tuttavia, una volta esaminata la storia dell'edificio e delle opere musealizzate, si possono individuare alcuni frammenti pittorici originali, collocati tra la seconda e la terza bifora del lato meridionale (figg. C.53-C.54)[409]; si tratta di un arco a sesto acuto di grandi dimensioni situato in alto e due affreschi più piccoli in basso: una testa aureolata e una decorazione ad arco ogivale interrotta da una lastra lapidea. Nel primo affresco (fig. C.55) rimasto nella parte inferiore si osserva il volto nimbato di un santo, dipinto a monocromo e collocato in una nicchia trilobata con un fiore stilizzato nel pennacchio. Questa struttura architettonica appare vicina alle nicchie affrescate nel terzo decennio del Trecento da Jacopo del Casentino nella sagrestia, utilizzata anche come sala capitolare del convento[410], dove il maestro aveva realizzato una vasta decorazione formata da specchiature marmoree in cui si inserivano le figure stanti dei santi (fig. C.56). Dal punto di vista stilistico invece il nostro santo (fig. C.57) si potrebbe confrontare con le *Virtù* (fig. C.58) dipinte da Taddeo Gaddi nella volta della cappella Baroncelli, per la resa illusionistica dell'aureola, come se fosse un disco concavo; inoltre il volto, scorciato di tre quarti, appare incorniciato da ciocche ondulate di capelli e connotato da uno sguardo intenso messo in risalto da singole pennellate più chiare. Tale raffigurazione appare molto distante dalla decorazione di Taddeo Gaddi della parete di testata, perché nei volti degli apostoli dell'*Ultima Cena* si nota un "naturalismo pacato", caratterizzato da un chiaroscuro delicato e da uno sguardo più affilato. Seguendo questa ipotesi il maestro potrebbe

405 Rossi, *Arte italiana* cit., pp. 127-144.

406 Ivi, p. 143.

407 L. Berti, *Il Museo di Santa Croce*, in "Bollettino d'arte", XLIV, 1959, 2, pp. 182-184.

408 *I musei di Santa Croce* cit., pp. 12, 163-164.

409 Se si osserva l'interno del refettorio iniziando dal lato orientale passando alla parete meridionale e terminando in quello occidentale.

410 P. Vojnovic, *La sacrestia di S. Croce in Firenze: le sue varie funzioni nel '300*, in "Città di vita", LXII, 2007, 3-4, pp. 293-312; E. Zappasodi, *La più antica decorazione della sagrestia-capitolo di Santa Croce*, in *Santa Croce. Oltre* cit., pp. 49-64.

aver lavorato nel refettorio in due momenti differenti: una prima volta negli anni trenta del Trecento per dipingere il santo sulla parete laterale, forse inserito in una rappresentazione più ampia, e una seconda volta negli anni quaranta per la parete di testata. La seconda datazione è stata proposta da Alessandro Simbeni in base alla "grandiosa impaginazione degli affreschi", contraddistinti da "complesse ideazioni illusionistiche", non visibili nelle opere precedenti; inoltre è sostenuta dal confronto puntuale tra i protagonisti dell'*Ultima Cena* e i santi raffigurati nella cripta di San Miniato al Monte; tali pitture si legano ad alcuni pagamenti "del 1341-1342 in favore di Taddeo Gaddi"[411].

Continuando ad analizzare i frammenti pittorici rimasti sulla parete meridionale, si passa ad esaminare il secondo affresco, che ritrae un arco a sesto acuto, dipinto a conci bianchi e neri (fig. C.59). Tale decorazione (2,35 x 1,00 cm circa) forse si trovava sopra una piccola porta, come si nota in alcune porte tamponate del dormitorio della Santissima Annunziata (figg. C.60, C.62). Si potrebbe supporre che tale varco (fig. C.61), situato quasi al centro della parete, fosse utilizzato per accedere alla scala che serviva per salire al pulpito, allo stesso modo dei casi di Saint Jean des Vignes in Soissons e di Santo Spirito a Firenze (figg. C.63-C.66). Di conseguenza la decorazione bicroma dello stipite sinistro e dell'arco ogivale (4,00 x 3,10 cm circa), che si trova nella parte superiore della parete del refettorio francescano, tra la seconda e la terza bifora, potrebbe essere identificata con l'apertura di un pulpito particolarmente grandioso. Inoltre confrontando ulteriormente il nostro caso con il refettorio fiorentino agostiniano (figg. C.67-C.68) si nota una stretta affinità nella collocazione del pulpito e della porta, poiché in entrambi i refettori il pulpito si trova tra la seconda e la terza finestra, mentre la porta è posizionata più lontana rispetto alla parete affrescata e più vicina all'accesso dagli ambienti conventuali; in tal modo il lettore dopo essere entrato nel refettorio, si dirigeva verso la porta, che si trovava a breve distanza, e saliva le scale per leggere ai frati e al superiore che sedeva sotto l'*Ultima Cena*, sul lato breve in fondo all'aula.

Tuttavia, per comprendere più chiaramente la successione degli interventi che hanno interessato il refettorio, occorre esaminare la muratura esterna, ove rimangono, tra la seconda e la terza bifora, le tamponature di una porta (fig. C.69) e di due pulpiti. In particolare la porta e l'arco più basso del pulpito risalgono probabilmente agli anni ottanta del Duecento, mentre l'arco superiore corrisponde alla decorazione bicroma del pulpito conservata all'interno (a circa quattro metri di altezza; figg. C.70-C.71).

Osservando tutti questi elementi si potrebbe supporre che dopo la fase duecentesca, il refettorio fu rinnovato con una porta del pulpito in forme gotiche; essa fu costruita all'inizio del Trecento molto più stretta e con una decorazione bicroma, di cui rimane una sezione all'interno. La porticina serviva al lettore per accedere ad una scala, collocata nella sala adiacente al refettorio, tramite la quale saliva sul pulpito.

Successivamente fu deciso di costruire un nuovo pulpito con una scala situata all'interno della sala da mensa; di conseguenza la porta perse la propria utilità e fu tamponata; sopra di essa fu collocata una scala, forse lignea, che si appoggiava a una mensola lapidea (fig. C.72), di cui rimane una sezione. Questa lastra è stata resa molto più sottile all'inizio del 2017, dal momento che è stato tolto uno spesso strato di pietra che sporgeva dalla parete; a seguito di questo intervento la lastra appare priva del suo antico spessore (fig. C.73). Si potrebbe sostenere che la mensola, adesso difficilmente leggibile, fosse stata lasciata con una netta sporgenza dal muro per ricordare

[411] Simbeni, *Gli affreschi di Taddeo Gaddi* cit., pp. 112-141, in part. 125, 134.

che in quel punto della sala era stata collocata una scala che serviva al lettore per entrare nel pulpito che era stato costruito molto più grande, rispetto a quello precedente, le cui tracce rimangono sia all'interno con la decorazione bicroma, sia all'esterno con la tamponatura più alta.
Dalla lettura di questa serie di rinnovamenti si potrebbe supporre che i frati avessero dedicato molta attenzione al pulpito, prima commissionando una nuova porticina all'inizio del Trecento e poi un pulpito più imponente, verso gli anni trenta. Tra i due interventi i Minori potrebbero aver ordinato l'apertura di nuove finestre, probabilmente molto più grandi rispetto alle precedenti. In particolare, furono inserite sulle pareti laterali dieci bifore insieme ad una finta bifora (fig. C.74), che fu dipinta in maniera illusionistica sul lato meridionale, nel punto in cui la sala si collega con lo spazio che più tardi ospiterà il refettorio d'inverno; inoltre la finta finestra si trovava di fronte al passaggio con la cucina, situato nell'edificio che è andato distrutto. Nella parte alta del dipinto è presente un tondo (fig. C.75), ove è raffigurato il *Profeta David*, identificato dall'iscrizione rimasta in un cartiglio rettilineo orizzontale dipinto dietro alla spalla sinistra; le parole che si potevano leggere in una fotografia storica erano "REX DA" (fig. C.76)[412].
Il profeta (fig. C.77), rappresentato a mezzo busto, è caratterizzato da una barba folta e dai capelli lunghi definiti con linee sottili; nella mano sinistra tiene un cartiglio, che appare connotato da una forma articolata e molto ondulata. Inoltre, il profeta appare connotato da uno sguardo rivolto verso il lato ove si trova il cartiglio arrotolato, mentre sul lato opposto è presente il nome scritto nel cartiglio rettangolare. La stessa composizione si osserva anche in una vetrata che raffigura il *Profeta Isaia* (fig. C.78), collocata nel coronamento della bifora centrale della cappella maggiore di Santa Croce. Gli studiosi si sono divisi sull'attribuzione di questa vetrata perché secondo Johannes Tripps, il profeta Isaia fu dipinto dal Maestro di Figline, dal momento che la figura è contraddistinta da un "modellato fluente della zona intorno agli occhi" e da una elaborata "mimica del volto, che crea un'espressione forte ed individuale"[413], mentre per Angelo Tartuferi i "caratteri stilistici" sono riconducibili "ben più pedissequamente alla bottega giottesca"[414]. Tenendo conto della difficoltà di attribuire un'opera di cui rimane poco più del disegno[415], risulta interessante notare che il progetto di questa vetrata fu utilizzato negli stessi anni per realizzare una finta vetrata nel refettorio.
Oltre a ciò, la figura del profeta David (fig. C.79) risulta caratterizzata da un ampio panneggio, che appare abbastanza piatto perché ha perso la ricca decorazione a secco. Solamente la parte superiore della figura è rimasta ben leggibile; in particolare i

[412] Secondo Alessandra Ghetti (*I musei di Santa Croce* cit., p. 167) la finta bifora potrebbe essere stata realizzata da un maestro della cerchia di Andrea Orcagna nella seconda metà del XIV secolo.
[413] J. Tripps, *Taddeo Gaddi e le vetrate dipinte della Cappella Maggiore di Santa Croce a Firenze*, in "Arte cristiana", XCV, 2007, 840, pp. 161-168; Id., *Le vetrate dipinte della Cappella Maggiore*, in *Agnolo Gaddi e la Cappella Maggiore di Santa Croce a Firenze: studi in occasione del restauro*, a cura di C. Frosinini, Cinisello Balsamo 2014, pp. 137-147.
[414] A. Tartuferi, *Il Crocifisso di Santa Croce nel percorso del Maestro di Figline*, in "Città di Vita", LXXI, 2016, 2, pp. 191-206, in part. 196.
[415] "Queste vetrate, dallo stile decisamente arcaizzante (ma rese di non facile lettura da vecchi interventi di restauro) sono seguite, sempre in ordine cronologico, dal tondo col busto del profeta Isaia situato nel coronamento della finestra" (Tripps, *Taddeo Gaddi e le vetrate* cit., pp. 161-162).

capelli e la barba sono definiti con linee ondulate e realizzati a piccole ciocche. Questi elementi insieme all'attenzione per la resa degli occhi, che forse in origine contraddistinguevano uno sguardo molto più intenso, si possono individuare anche nella figura di *Sant'Onofrio* dipinto dal Maestro di Figline e conservato in Sant'Ambrogio a Firenze[416] (fig. C.80).
In seguito questa interessante bifora illusionistica, ornata con il profeta, fu in buona parte distrutta perché i Minori decisero di aprire un grande arco a sesto acuto (fig. C.81), connotato dalla solita bicromia bianco-nera. L'arco fu realizzato per collegare il refettorio con un secondo ambiente monumentale (fig. C.82), costruito nel corso del Trecento. Tale spazio alla fine del Cinquecento fu utilizzato come refettorio d'inverno; sulla parete di fondo Iacopo Ligozzi, verso il 1600 (fig. C.83)[417], affrescò *San Francesco morente che distribuisce il pane ai confratelli* (fig. C.84). La scena appare dipinta su due livelli differenti, poiché le finte colonne ornate con gli stemmi del popolo fiorentino e dell'ordine francescano si trovano su una parete più avanzata rispetto alla scena principale. La nicchia centrale probabilmente fu conservata per ricordare che in quella parete era situato un passaggio, molto grande, le cui dimensioni sono quasi coincidenti con quelle dell'arco del refettorio[418]; forse questo ambiente, caratterizzato da due archi imponenti sui lati corti serviva per collegare il refettorio con un'altra sala; questa ipotetica struttura tuttavia non è presente nella veduta del 1718, nella quale si nota la sala, utilizzata come refettorio d'inverno ed affrescata dal Ligozzi, e a fianco il chiostro quattrocentesco[419]. Per questo si potrebbe ipotizzare che i due grandi archi fossero stati aperti nel Trecento per collegare il refettorio a degli edifici, che erano stati distrutti nei secoli successivi, sicuramente prima della veduta settecentesca.
Inoltre appare significativo notare che alcuni ambienti furono ricostruiti proprio in quella zona del convento. Se si osserva la pianta del 1868 si nota presso il muro dipinto dal Ligozzi uno stretto corridoio che mette in comunicazione il chiostro rinascimentale con un altro passaggio che permetteva ai frati di entrare nel refettorio. Questo secondo corridoio di forma rettangolare potrebbe essere servito, tra Settecento e Ottocento, come sala delle abluzioni; forse prima di questa collocazione, la sala del lavabo si potrebbe individuare nel grande ambiente connotato dagli archi gotici, oppure nella sala che era stata costruita adiacente e poi era stata distrutta. Comunque sia per svolgere tale funzione i frati richiesero nella prima metà del Trecento uno stupendo lavabo di cui rimane un frammento (fig. C.85), adesso collocato in una stanza sotto il campanile del Baccani[420]. Secondo Francesca Bacci tale arredo fu realizzato da Andrea Pisano verso la fine degli anni trenta e i primi anni quaranta del Trecento, ossia negli stessi anni in cui fu commissionata la decorazione della parete

---

416 G. Ragionieri, in *Il Maestro di Figline: un pittore del Trecento*, catalogo di mostra (Figline Valdarno, 21 dicembre 1980 - 4 gennaio 1981), a cura di L. Bellosi, Firenze 1980, pp. 39-40; A. De Marchi, *Partimenti assisiati: il Maestro di Figline e la sua bottega*, in *Medioevo: le officine*, atti del convegno internazionale di studi (Parma, 22-27 settembre 2009) a cura di A. C. Quintavalle, Milano 2010, pp. 623-634.
417 A. Ghetti, in *I musei di Santa Croce* cit., p. 172.
418 L'arco del refettorio è largo 6,61 cm circa, mentre l'arco del refettorio d'inverno è 6,31 cm circa.
419 F. Bacci, *Una proposta per Desiderio e Geri da Settignano: il portale Spinelli in Santa Croce a Firenze (e qualche precisazione sul secondo chiostro del convento)*, in "Nuovi studi", 2015, 21, pp. 41-60.
420 Zappasodi, *La più antica decorazione* cit., p. 63, nota 22.

di testata a Taddeo Gaddi[421]. In linea con la sua ipotesi (fig. C.86), si potrebbe supporre che i frati abbiano messo in atto un grandioso progetto, rinnovando sia la sala delle abluzioni, dove fu collocato il prestigioso lavabo di Andrea Pisano sia il refettorio, nel quale fu realizzato un ingresso monumentale e fu richiesta la decorazione pittorica a Taddeo Gaddi (fig. C.87).
In particolare, il pittore affrescò nella parete di fondo un imponente *Lignum vitae*, seguendo strettamente il trattato di Bonaventura da Bagnoregio; nell'opera dipinse sotto la complessa raffigurazione di Cristo in croce e del *Lignum vitae* una schiera di santi, ossia il gruppo delle pie donne che sostengono la Vergine, una devota, San Giovanni Evangelista, San Francesco che abbraccia la croce, San Bonaventura, Sant'Antonio da Padova, San Domenico e San Ludovico di Tolosa. Ai lati della scena centrale dispose quattro episodi legati alle tematiche dell'umiltà e della carità, corredate da iscrizioni: *Stimmate di San Francesco* in alto a sinistra, *San Ludovico che serve a mensa i poveri di Firenze* in basso, *Mensa pasquale con San Benedetto nella grotta* in alto a destra e *Cristo a casa del fariseo Simeone* in basso[422]. Sotto queste scene inserì l'*Ultima Cena* che appare più vicina all'osservatore rispetto al resto della raffigurazione, grazie alla disposizione delle incorniciature che scendono in maniera verticale dietro le figure degli apostoli.
Nel complesso telaio di incorniciature Taddeo Gaddi inserì una serie di santi, tra cui *Profeti* dell'Antico Testamento nella parte superiore del dipinto e *San Nicola di Bari*, *Santa Chiara* e *Sant'Elisabetta d'Ungheria* nella fascia orizzontale situata sopra l'*Ultima Cena*[423]. Continuando ad esaminare la cornice, si nota la presenza di uno stemma (fig. C.88), ripetuto quattro volte, che risulta caratterizzato da un fondo rosso con un "leopardo illeonito d'argento, con la coda bifida"[424]; esso fu identificato da Andrew Ladis con l'arme della famiglia Manfredi (fig. C.89)[425]. Lo studioso inoltre sostenne che la terziaria francescana (fig. C.90) raffigurata ai piedi della Vergine nel *Lignum Vitae* potesse essere Monna Vaggia Manfredi, moglie di Filippo, deceduta il 10 novembre 1345; tuttavia, tale supposizione fu scartata dallo stesso Ladis, perché ipotizzò che l'opera fosse stata dipinta negli anni sessanta del Trecento.
Negli anni successivi, invece, la critica ha ritenuto valida l'ipotesi che la figura femminile potesse essere Vaggia Manfredi ed ha sostenuto che il dipinto fosse stato realizzato negli anni quaranta, utilizzando come termine *ante quem* la data 1345[426]. Tali

---

421 Ringrazio Francesca Bacci per aver condiviso le sue ricerche sul lavabo; a tale riguardo si veda F. Bacci, *Acquasantiere, fonti battesimali e lavabi. Per una storia dell'arredo lapideo nella Firenze del Quattrocento*, tesi di dottorato, Università degli Studi di Firenze, tutor prof. A. De Marchi, 2016, pp. 104-105, 256-259.
422 Simbeni, *Gli affreschi di Taddeo Gaddi* cit., pp. 112-141.
423 "Nel primo, partendo da sinistra, vi è *san Nicola di Bari*, nel secondo *santa Chiara*, nel terzo *sant'Elisabetta d'Ungheria*, mentre il quarto è irrimediabilmente perduto a causa di una grossa lacuna. La scelta di questi santi può probabilmente essere ricondotta all'intervento della committenza" (Ivi, pp. 120-121).
424 ASF, Raccolta Ceramelli Papiani, fasc. 2935, c. 1.
425 A. Ladis, *Taddeo Gaddi: critical reappraisal and catalogue raisonné*, Columbia 1982, pp. 171-182, in part. 172-173.
426 Secondo Simbeni (*Gli affreschi di Taddeo Gaddi* cit., p. 123) nell'opera si possono osservare "molti i dettagli stilistici e iconografici, nonché alcuni elementi tipici della moda contemporanea, che possano far propendere per una datazione all'inizio degli anni quaranta del XIV secolo, sicuramente prima del 1345, anno di morte della committente Vaggia Manfredi, in quanto la terziaria è qui raffigurata nella tipica immagine di una persona ancora in vita".

considerazioni sono state riproposte anche recentemente da Alessandro Simbeni, il quale, oltre ad analizzare magistralmente il *Lignum Vitae*, ha pubblicato lo stemma lapideo dei Manfredi (fig. C.91), collocato nel loggiato settentrionale della chiesa di Santa Croce, corredato dall'iscrizione "*Heredem d(omi)ni Philippi / Manfredi et descend(entium)*"[427]. Questo importante rilievo secondo Simbeni sarebbe stato realizzato da uno scultore della seconda metà del XIV secolo; tuttavia, difficilmente l'opera può essere ritenuta originale, perché, già nel XVII secolo, Stefano di Francesco Rosselli scriveva nel suo *Sepoltuario* che l'arme collocata "sopra la Porta de' Bellacci, oggi è caduta, e non vi si vede più"[428]. In seguito tale notizia è stata ripresa da Enrico Ceramelli Papiani, il quale annotava che lo scudo era "certamente opera tarda come denunzia inequivocabilmente la figura del leone"[429]. Comunque sia, anche se lo scudo fosse una copia più tarda, esso rappresenta una fondamentale testimonianza della presenza dei Manfredi nella casa francescana. Tuttavia per conoscere maggiori notizie su Filippo Manfredi occorre leggere il "Registro di morti stati anticam(ente) seppelliti in q(est)a Chiesa di S. M. Novella" trascritto nel *Sepoltuario*, dove è menzionato il nome di Filippo in riferimento alla sepoltura della moglie: "Mona Vaggi Ux(or) Philippo Manfredi coll'abito"[430]: Vaggia Manfredi, che è stata identificata da Ladis quale committente dell'opera del refettorio, era stata sepolta nella tomba di casa Manfredi nel chiostrino dei morti di Santa Maria Novella nel 1345 "coll'abito"; considerando che nel testo non è specificato l'ordine religioso a cui apparteneva Vaggia si potrebbe sostenere che fosse stata una terziaria domenicana. Di conseguenza, escludendo la figura di Vaggia e continuando a cercare tra gli esponenti di casa Manfredi che furono sepolti nel chiostrino dei Predicatori[431] (fig. C.92), si nota che il 3 gennaio 1370[432] "D(omina) Margherita de Manfredis Pop(olo) S(an) Petri Bonconsilis cum habitu fr(atr)um Minoru(m) quem portaverat annos LX. et ultra"[433]. Margherita[434], che indossò la veste dei frati Minori per oltre sessant'anni, potrebbe essere la committente del grande affresco di Taddeo Gaddi[435]. La devota apparteneva a una

---

[427] Ibid.

[428] Stefano di Francesco Rosselli, *Sepoltuario fiorentino, ovvero Descrizione delle chiese, cappelle e sepolture loro armi & inscrizioni della città di Firenze e fuori contorni*, 1657, c. 439.

[429] ASF, Raccolta Ceramelli Papiani, fasc. 2935, c. 11.

[430] Rosselli, *Sepoltuario fiorentino* cit., c. 979.

[431] La posizione della tomba della famiglia Manfredi può essere collocata con precisione nel chiostro dei Morti (ASF, *Registro e Descrizione di tutte le Cappelle e Sepolture della Chiesa e Convento di S. Maria Novella di Firenze*, ms. 812, s. n.; V. Fineschi, *Memorie sopra il cimitero antico della chiesa di S. Maria Novella di Firenze*, Firenze 1787, pp. 75-78; G. Ravalli, *Il chiostrino dei Morti di Santa Maria Novella: un laboratorio della pittura fiorentina alla metà del Trecento*, Firenze 2015).

[432] Rosselli, *Sepoltuario fiorentino* cit., c. 893.

[433] Margherita Manfredi morì il 3 gennaio 1370, quindi secondo il calendario moderno nel 1371.

[434] La sepoltura della terziaria francescana "nell'antico *Cimitero*, sotterraneo," dei domenicani è ricordata anche da Vincenzio Fineschi (*Memorie sopra il cimitero antico* cit., pp. 77-78): in "questo Monumento vi sono le lettere consumate; onde rapportandoci al nostro Sepoltuario si asserisce essere della Famiglia *Manfredi*: nell'antico libro de' morti ritrovo molti di tal casa, tra i quali nel 1370. una donna di gran bontà, la quale fu posta in deposito, e viene registrata così *Domina Margharita de Manfredis Populi S. Petri Consilii cum habitu Fratrum Minorum, quem portaverat annis 60., & ultra die 3. Ianuarii*".

[435] Nel *Lignum vitae*, insieme ai santi francescani, è presente anche San Domenico; probabilmente la sua raffigurazione è legata anche alla richiesta della committente, che fu sepolta nel cimitero domenicano.

famiglia importante (fig. C.93) di cui si hanno rare informazioni limitate a pochi secoli, perché probabilmente la famiglia si estinse molto presto. Margherita probabilmente apparteneva a un ramo della famiglia che risaliva a Bernardo Manfredi del popolo di San Pietro Bonconsiglio, il quale aveva avuto cinque figli, due maschi e tre femmine. Per quanto riguarda le donne di casa Manfredi, solo due si sposarono con uomini appartenenti a famiglie illustri: Piera con Andrea di Ranieri Buondelmonti[436] e Bilia con Giovanni de' Cerchi[437]; invece per gli uomini non sono menzionati legami di alto livello. Si ricorda però che un certo Filippo si sposò con Vaggia: essi probabilmente ebbero due figlie, Margherita terziaria francescana e Lena (Maddalena) che si sposò con Lionardo Strozzi[438]; Lena morì nel 1383 e fu sepolta nella tomba di famiglia nel chiostrino domenicano[439]. Oltre a Lena, anche un'altra donna di casa Manfredi si legò alla famiglia Strozzi: si tratta di Lisa Manfredi che sposò Giovanni Ubertini Strozzi, gonfaloniere della Repubblica nel 1317 e Magistrato de' Priori nel 1320[440]. Lisa, che purtroppo non sappiamo se appartenesse al ramo di Bernardo Manfredi, fu seppellita nella cappella di San Tommaso d'Aquino, situata presso il chiostro dei Morti di Santa Maria Novella[441].

Infine, dalle notizie sulle sepolture di casa Manfredi, si potrebbe mettere in luce che i suoi membri furono legati soprattutto all'ordine dei Predicatori, collocando nel chiostro la loro tomba di famiglia; tuttavia i discendenti di Filippo Manfredi decisero di essere sepolti nel convento dei Minori. Il legame con l'ordine francescano fu rinnovato soprattutto dall'importante commissione di Margherita, terziaria francescana, la quale richiese la decorazione del refettorio, ma scelse però di essere tumulata nella tomba di famiglia presso i domenicani. Si potrebbe sostenere, inoltre, che l'affresco fosse stato commissionato alcuni decenni prima della morte, dal momento che la sua figura appare connotata da un volto, che si potrebbe riferire ad una signora di età matura. Tale indicazione conferma la datazione del dipinto che era stata proposta da

---

436 "Nel 1360 Andrea dei Buondalmonti fondò sulla collina di Bibbione un monastero agostiniano con annessa chiesa dedicata alla Santissima Annunziata", ove al suo interno si trovano "ancora in buono stato conservativo le due arche sepolcrali di Andrea dei Buondelmonti (morto nello stesso anno 1360) e della moglie Monna Piera" (M. Torriti, in *Le chiese del Chianti*, a cura di P. Torriti, Firenze 1993, p. 41).

437 Tripodi, *I Cerchi tra trasmissione documentaria* cit., p. 178.

438 Guido Carocci riguardo al Santuccio a Bellosguardo scriveva che "fu volgarmente chiamato del *Santuccio* un oratorio che la famiglia Manfredi eresse nel XIV secolo sulla parte meridionale del colle di Bellosguardo, dedicandolo a San Giovanni Battista. Nel 1373 era padrona di contesto oratorio Lena di Filippo di Bernardo Manfredi, moglie di Messer Lionardo Strozzi"; essa presentò "il rettore" dell'oratorio agli Strozzi "il 16 settembre 1373" (Lorenzo Strozzi, Vita di *Filippo Strozzi il vecchio scritta da Lorenzo suo figlio: con documenti ed illustrazioni*, a cura di G. Bini e P. Bigazzi, Firenze 1851, pp. 27, 43-44; Carocci, *I dintorni* cit., II, p. 369; A. Lillie, *Vita di palazzo, vita in villa: l'attività edilizia di Filippo il Vecchio*, in *Palazzo Strozzi: metà millennio 1489-1989*, atti del convegno di studi (Firenze, 3-6 luglio 1989), Roma 1991, pp. 167-181, in part. 169).

439 Lena Manfredi moriva il 25 luglio 1383: "Dom. Lena uxor Dom. Leonardi de Strozzis pop. S. Miniati inter Turres honorifice" (I. di San Luigi, *Delizie degli eruditi toscani*, 24 voll., Firenze 1770-1789, in part. 9 vol., p. 170).

440 P. Litta, *Strozzi di Firenze* in *Famiglie celebri italiane*, 184 dispense, Milano 1819-1883, in part. fasc. 44, 1839, tav. I.

441 Vincenzio Fineschi (*Memorie sopra il cimitero* cit., p. 102) osservava nell'antica cappella di San Tommaso d'Aquino vari sepolcri, tra cui quello degli Strozzi ove era stata tumulata Lisa Manfredi: "Sep. *Domina Lisa uxor olim Giovanni, Dominici Ubertinis de Strozzis et Filiorum".*

Alessandro Simbeni, ossia verso i primi anni quaranta del Trecento. In particolare lo studioso aveva utilizzato come termine *ante quem* il 1345, anno in cui Monna Vaggia, presunta committente, era stata sepolta; anche se questo riferimento non risulta più valido, la lettura dei caratteri stilistici e dei riferimenti alla moda contemporanea rimangono convincenti per datare l'affresco ai primi anni quaranta[442].

[442] "Non è mai stato notato, inoltre, come nella scena di *san Ludovico che serve a mensa i poveri di Firenze* vi siano dei dettagli nelle figure in primo piano che rimandano ad alcuni elementi caratteristici della moda, quali le ampie scollature delle vesti e i manicottoli che scendono dai gomiti. Trattandosi dell'illustrazione di una scena storica che si credeva realmente accaduta – si noti anche la raffigurazione sullo sfondo della chiesa di Santa Croce e il realismo con cui sono resi i volti anziani e sofferenti dei poveri seduti a mensa – questi particolari dovevano essere molto realistici: i manicottoli della figura femminile in primo piano e del nobile sulla sinistra che sta dialogando con un frate mostrano la svasatura tipica dell'inizio degli anni quaranta, ancora a metà strada con quella lunghissima che arriverà a toccare terra che si ritrova negli affreschi di Giovanni da Milano della cappella Guidalotti-Rinuccini" (Simbeni, *Gli affreschi di Taddeo Gaddi* cit., p. 124).

4.4 Firenze, Santo Spirito

Nel 1250 i padri eremiti di Sant'Agostino si spostarono dal convento suburbano di San Matteo a Lepore in Arcetri alla località di Casellina (o Cuculia), nella zona Oltrarno di Firenze, a seguito dell'acquisto di alcuni terreni da parte del rettore frate Aldobrandino (fig. D.1); due anni dopo i religiosi iniziarono a costruire la prima chiesa che fu dedicata alla Madonna, a tutti i Santi e allo Spirito Santo[443]. Tale edificazione fu portata avanti anche grazie ad importanti finanziamenti del Comune che si protrassero fino al 1295, quando la chiesa risulta intitolata a Santa Maria, Santo Spirito e San Matteo[444]. Durante questi anni i frati furono impegnati ad acquistare le case situate presso la nuova chiesa per farle abbattere al fine di realizzare una piazza[445]; inoltre si dedicarono a costruire il convento (figg. D.2-D.4), che nel 1284 fu nominato "Studio generale dell'ordine" e nel 1287 fu scelto come sede di un'importante capitolo generale[446].
Dopo questa prima fase, molti ambienti furono decorati da importanti artisti toscani[447]: la sala capitolare fu affrescata da un maestro senese di primo piano – Ambrogio Lorenzetti per Lorenzo Ghiberti e Simone Martini per Giorgio Vasari – con le *Storie della Passione di Cristo*[448]; alcune lunette del chiostro furono affrescate da Taddeo Gaddi, il quale dipinse presso la porta del capitolo il *Tradimento di Giuda* e l'*Ultima Cena* e sopra la porta del refettorio la *Crocifissione e santi*[449]. Queste pitture, come molte altre realizzate nella chiesa e nel convento, sono andate perdute; la causa principale di tale depauperamento fu il devastante incendio che scoppiò la notte del 15 marzo 1471[450]. Tuttavia le fiamme non distrussero tutte le pitture; tra le poche opere che si salvarono possiamo indicare l'importante decorazione del refettorio.

---

443 F. Quinterio, *Il complesso di Santo Spirito dal primo insediamento agostiniano al progetto del Brunelleschi*, in *La chiesa e il convento di Santo Spirito a Firenze*, a cura di C. Acidini Luchinat, Firenze 1996, pp. 33-47, in part. 33.
444 Ivi, p. 34.
445 Ibid.; R. Francovich, E. Scampoli, *Firenze al tempo di Dante*, in *L'arte a Firenze nell'età di Dante*, 1250-1300, a cura di A. Tartuferi e M. Scalini, Firenze 2004, pp. 33-49 in part. 41.
446 E. Capretti, *Brunelleschi*, Firenze 2003, p. 76.
447 Per un esame completo del patrimonio artistico di epoca medievale di Santo Spirito si veda: A. Tartuferi, *L'arte dell'età gotica*, in *La chiesa e il convento* cit., pp. 49-82.
448 L'artista senese ebbe "l'incarico di decorare le pareti della sala capitolare con *Storie della Passione di Cristo*, con la scena della *Crocifissione* affollata di figure e assai ammirata dallo storico aretino, che ci tramanda anche il ricordo personale della distruzione nel 1560 dei resti di tale decorazione ad opera dei padri agostiniani, «che per non potersi servire del capitolo mal condotto dall'umidità, nel far, dove era un palco intarlato, una volta, non avessero gettato in terra quel poco che restava delle pitture» (Vasari)" (Ivi, p. 49).
449 Giorgio Vasari (*Le Vite de' più eccellenti architetti, pittori, et scultori italiani, da Cimabue, insino a' tempi nostri. Nell'edizione per i tipi di Lorenzo Torrentino*, Firenze 1550, a cura di L. Bellosi e A. Rossi, 2 voll., I, Torino 1991, pp. 159-168, in part. 161) nella Vita di Taddeo Gaddi scriveva che il maestro "nel chiostro di Santo Spirito lavorò due storie negli archetti allato al capitolo, molto ben coloriti, ne l'uno de' quali fece quando Giuda vende Cristo, e nell'altro figurò la Cena de gli Apostoli. E nel medesimo luogo, sopra la porta del refettorio, dipinse un Crocifisso con alcuni Santi, faccendo conoscere a gli altri che quivi lavorarono in tale arte, sé essere de' veri e buoni imitatori della maniera di Giotto avuta da lui in grandissima venerazione".
450 Tartuferi, *L'arte dell'età* cit., p. 49.

La sala da mensa, affrescata con una monumentale *Crocifissione* ed *Ultima Cena* (fig. D.5), fu costruita probabilmente entro il sesto decennio del XIV secolo[451] presso il chiostro dei morti, ove sono presenti gli ambienti principali del convento, ossia la chiesa, la sagrestia e la sala capitolare; a differenza di questi edifici però il refettorio risulta essere "l'unico ambiente del complesso di Santo Spirito che conserva le forme architettoniche originarie"[452]. Tale constatazione può essere verificata osservando l'interno della sala da mensa che appare di forma rettangolare e contraddistinta da una copertura a capriate lignee; inoltre nella stanza sono presenti dieci bifore archiacute, situate nelle pareti lunghe (figg. D.6-D.7), che si sono conservate in maniera differente, poiché le finestre della parete settentrionale risultano tamponate. Al di sotto delle finestre si trovano due porte (fig. D.8) che permettono di accedere alla sala dalla piazza (lato meridionale) oppure dal chiostro (lato settentrionale). Tuttavia, l'ingresso sulla piazza probabilmente fu aperto molti secoli dopo, sia perché la sala da mensa era un ambiente conventuale in genere riservato ai religiosi e privo di accessi sull'esterno, sia perché nell'affresco di Giovanni Stradano (fig. D.9), che adesso analizziamo, non fu rappresentato. Il maestro fiammingo dipinse la *Festa popolare in piazza Santo Spirito* (1561-1562) raffigurando con attenzione le varie abitazioni, la chiesa, priva della decorazione della facciata, ed alcune parti del convento, tra cui il refettorio; se si pone attenzione alla sala da mensa si può individuare nel lato meridionale le bifore, tamponate nella sezione inferiore, e un edificio addossato al lato orientale che adesso non esiste più. Questa struttura, più bassa rispetto al refettorio, era connotata da una porta sovrastata da una tettoia; probabilmente questo ambiente (fig. D.10) serviva per far entrare gli ospiti nel convento, senza disturbare i frati nelle sale più riservate.

Una situazione simile può essere osservata nel caso fiorentino di Santa Croce (fig. D.11), poiché i francescani costruirono il refettorio nella parte del convento più vicina alla piazza[453]. I Minori così potevano far accedere gli ospiti che, appena entrati dalla Porta del Martello, passavano dal chiostro dei morti e poi arrivavano alla porta del refettorio; allo stesso modo nel convento agostiniano gli esterni, dopo essere entrati nel vano di ingresso, potevano attraversare un lato del chiostro dei morti per raggiungere la porta del refettorio, che era stata impreziosita dalla lunetta dipinta da Taddeo Gaddi con la *Crocifissione e santi*; occorre sottolineare che la posizione della porta era funzionale a vincolare gli esterni ad una precisa sezione del convento.

In seguito la porta presente nel chiostro agostiniano probabilmente fu chiusa (figg. D.12-D.13)[454], perché fu aperto un nuovo ingresso sul lato occidentale (fig. D.14), che permetteva ai frati di spostarsi dalla "sala del silenzio" direttamente al refettorio. La "sala del silenzio" probabilmente era l'antica sala delle abluzioni, prevista di solito nelle vicinanze del refettorio; questo ambiente fu restaurato all'inizio del Seicento e

---

451 Ivi, p. 55.

452 Ibid.

453 Per maggiori informazioni si veda l'analisi del refettorio fiorentino di Santa Croce presente in questo catalogo (n. 4.3).

454 Tale ipotesi si basa sulla precisazione scritta da Giovanni Poggi nel libro pubblicato l'anno seguente l'inaugurazione del nuovo museo, allestito nel refettorio agostiniano con le opere della Fondazione Salvatore Romano; il professore specificava che fu "completato, successivamente, il restauro del Cenacolo con la riapertura di una porta di comunicazione verso il vicino Convento" (G. Poggi, in *Fondazione Salvatore Romano, Cenacolo di S. Spirito: catalogo delle opere d'arte*, a cura della Fondazione Salvatore Romano, Firenze 1946, pp. 3-7, in part. 4).

fu progettato come un "grandioso vestibolo" che metteva in comunicazione il refettorio antico con quello cinquecentesco[455].
Il secondo refettorio fu edificato nel braccio di collegamento tra il chiostro dei morti e il chiostro dei Pini o chiostro grande; la nuova sala fu realizzata da Bartolomeo Ammannati e dal suo "fedele esecutore" Alfonso Parigi il Vecchio[456], i quali intervennero anche sul chiostro grande e sulla cucina – collocata sul lato meridionale del chiostro[457]. Il refettorio di Ammannati fu decorato nel 1597 con le *Tre Cene* (fig. D.15) – la *Cena di Cana*, l'*Ultima Cena*, la *Cena in Emmaus* – da Bernardino Poccetti[458]; in seguito, presso di esso, fu sistemato il vestibolo, tramite il quale si poteva entrare nei due refettori. A tale riguardo, occorre notare che all'interno della sala gotica non è più visibile questa apertura, ma la sua posizione può essere individuata grazie ad un portale quattrocentesco collocato presso la parete (fig. D.16)[459]. Di fronte ad esso, invece, si può facilmente osservare la tamponatura di un portone (fig. D.17); tale accesso, che ha causato la perdita quasi completa della sezione inferiore dell'affresco, fu realizzato dopo il 1866, anno in cui furono soppressi gli ordini religiosi.
A seguito di questo provvedimento, il convento fu incamerato dallo Stato, il quale concesse alcune parti al Comune fiorentino, tra cui l'antico refettorio[460]. Lo "stanzone", così come veniva denominato, fu utilizzato come rimessa degli omnibus cittadini e subì pesanti danni a causa delle loro esigenze: essi aprirono una porta che distrusse

---

455 E. Capretti, *Il cenacolo del Poccetti e gli affreschi della "Sala del Silenzio"*, in *La chiesa e il convento* cit., pp. 201-218, in part. 210.

456 "Alfonso Parigi il Vecchio fu per un ventennio il fedele esecutore del «disegno di Messer Bartolomeo Ammannati» e assistè pazientemente alla lenta nascita, oltre che dei quattro lati del Chiostro Grande, innanzi tutto del Refettorio Nuovo, pronto probabilmente già attorno al 1580, ma, forse, con un sistema di copertura, un severo soffitto ligneo piano, assai diverso da quello poi realizzato, attorno al 1595, con l'ancora oggi esistente volta a padiglione lunettato; poi dell'amplissimo Dormitorio posto sopra il Refettorio stesso ed individuato non solo come luogo di riposo, ma come 'cuore' del rinnovato Studio; poi ancora della grande Cucina, con tanto di monumentale camino la cui cappa risulta sostenuta da due atticciate colonne di genere Tuscanico, considerato nella metaforica scala ascendente dei cinque ordini quello più spoglio, rude, servile" (G. Morolli, *Ammannati e i chiostri di Santo Spirito: l'idea di un 'Escuriale' tridentino*, in *La chiesa e il convento* cit., pp. 151-177, in part. 173-174).

457 "Il refettorio era stato compiuto nel 1594 – data presente in un'iscrizione su uno dei peducci in pietra alla parete dell'affresco – nell'ambito della ristrutturazione e dell'ampliamento progettato dall'Ammannati. Posto sul lato confinante sia col primo che col secondo chiostro, tale ambiente risulta oggi diviso orizzontalmente in due stanze: una, quella più lunga, appartenente al Distretto Militare e l'altra, comprensiva dell'affresco del Poccetti, di pertinenza del convento con accesso dal chiostro seicentesco" (Capretti, *Il cenacolo del Poccetti* cit., p. 201).

458 "Secondo una notizia rintracciata da padre Bellandi, di cui non si è mai trovato un riscontro documentario, il Poccetti avrebbe eseguito le *Tre Cene* fra l'agosto e il dicembre del 1597 «per incarico e a spese dello zio del pittore, il Padre Dionisio Fiorentino, a quel tempo sottopriore del convento Agostiniano di Santo Spirito»" (Ead.; S. Vasetti, *Alcune puntualizzazioni sugli allievi di Bernardino Poccetti e un inedito ciclo di affreschi*, in "Annali. Fondazione di studi di Storia dell'Arte Roberto Longhi", 1996, 3, pp. 69-98, in part. 73).

459 Tartuferi (*L'arte dell'età* cit., p. 82) menzionava "il bel portale di provenienza campana che l'iscrizione al sommo dell'architrave indica come opera di Natale da Ragusa del 1471, che è stato supposto uno dei collaborator di Francesco Laurana a Napoli".

460 *Fondazione Salvatore Romano: guida alla visita del museo*, a cura di S. Pini, Firenze 2011, pp. 35-36.

parte dell'affresco e ripararono la copertura della sala da cui filtrava l'acqua, ponendo le impalcature che provocarono numerosi buchi nella parete affrescata (figg. D.18-D.19)[461]. In seguito nello "stanzone" fu allestito lo studio dello scultore Raffaello Romanelli (1856-1928), il quale vi collocò i grandi gessi di ispirazione risorgimentale; alla sua morte le opere rimasero nella sala[462].
Fu soltanto con l'intervento di Ezio Zalaffi che il Comune di Firenze iniziò ad interessarsi alla manutenzione e al restauro di questo ambiente, che veniva identificato con l'antico capitolo o la prima chiesa agostiniana[463]. Nel 1936 l'architetto insieme al suo assistente Eugenio Gasperi Campani iniziarono a restaurare l'edificio dal punto di vista architettonico e riaprirono le bifore[464]. Negli anni seguenti prese avvio il restauro degli affreschi che fu condotto da Amedeo Benini con i figli Cesare e Lamberto. I restauratori si occuparono delle pitture delle pareti lunghe, riportando in luce il fregio ornato con motivi vegetali e uccelli (figg. D.20-D.22)[465]. L'affresco della parete di testata fu restaurato tra il 1941 e il 1944 dagli stessi Benini, sotto la direzione di Luisa Becherucci della Soprintendenza ai Monumenti di Firenze.
Prima dell'avvio di quest'ultima operazione, furono scattate delle fotografie che mostrano le opere di Romanelli ancora esposte nel vecchio refettorio[466]: dall'osservazione delle immagini possiamo notare una serie di elementi che chiarificano lo stato in cui si trovava la sala negli anni quaranta del Novecento. Iniziando l'analisi dalla parete orientale (fig. D.23), si nota che il portone era stato tamponato, mentre le aperture nell'affresco non erano state chiuse; nella parete meridionale (fig.

---

461 "Passato in proprietà del Comune di Firenze, esso fu adibito a rimessa degli omnibus cittadini e una gran porta vi fu aperta distruggendo la quasi totalità della «Cena» e la parte inferiore della «Crocifissione». Quando, per riparare la copertura dalla quale filtrava la pioggia che tanto ha abraso la superficie cromatica, si dovettero erigere le impalcature, l'intiera parete affrescata fu crivellata di buchi per incastrarvi le travi di sostegno. Andarono così perdute teste di angeli e di figure e in parte lo stesso perizoma del Redentore" (L. Becherucci, in *Fondazione Salvatore Romano, Cenacolo di S. Spirito* cit., p. 12).

462 "Tra queste era anche l'antico «stanzone» che, dopo essere stato utilizzato dall'amministrazione cittadina come magazzino del Dazio e Consumo, deposito delle bighe della storica corsa dei cocchi e rimessa degli omnibus, nel 1894 venne dato in affitto allo scultore Raffaello Romanelli. Come ricorda l'epigrafe murata sul lato esterno della testata orientale del Cenacolo, l'artista vi rimase fino al 1928, anno della sua morte, realizzandovi molte delle sue più celebri opere e accumulandovi circa quattrocento modelli in gesso di varie dimensioni, tra i quali anche quelli della statua di Cosimo Ridolfi nella stessa piazza Santo Spirito e dei monumenti equestri di Giuseppe Garibaldi a Siena e Carlo Alberto di Savoia a Roma (Pini, *Fondazione Salvatore Romano* cit., p. 36).

463 Ead.

464 Forse si intervenne solo sulle bifore del lato meridionale, perché Luisa Becherucci (*Ritrovamenti e restauri orcagneschi II*, in "Bollettino d'Arte", 1948, 2, pp. 143-156, in part. 155 nota 4) nel 1948 specificava che furono "riaperti i finestroni sul lato Ovest" (scrivendo per errore ovest al posto di est, sia perché su quel lato non ci sono finestre e sia perché difficilmente si riferiva alle bifore del lato settentrionale, dal momento che furono riaperte solo parzialmente).

465 "Di questo intervento resta memoria nel disegno appeso alla parete di fronte all'ingresso, un grande lucido di una delle poche parti superstiti dell'antico fregio a motivi vegetali e uccelli, eseguito da Cesare Benini e donato al Comune da Salvatore Romano insieme alle opere della sua raccolta" (Pini, *Fondazione Salvatore Romano* cit., pp. 36-37).

466 Nelle schede delle fotografie sono indicate a lapis le date 1940 e 1942 (AFSBAPF, Firenze, Santo Spirito, nn. 4778, 4780, 4781).

D.24) le bifore erano state riaperte e la porta era molto più grande di quella attuale. In precedenza questa situazione doveva essere diversa, poiché, se si osservano le fotografie Alinari della seconda metà dell'Ottocento, si nota come la porta fosse più piccola e le finestre a fianco all'ingresso fossero in gran parte tamponate. Ritornando alla descrizione dell'interno, la parete occidentale (fig. D.25) e quella settentrionale risultano difficili da esaminare a causa delle rare immagini. Comunque sia possiamo notare che le bifore (lato nord) erano ancora chiuse, mentre la porta antica probabilmente era stata riaperta; tale supposizione si basa sull'osservazione della fotografia (n. 4777; fig. D.26) che mostra la fascia dipinta che si interrompe nella parte finale e orna la parte superiore dell'accesso. Dopo aver compiuto la campagna fotografia e i restauri, fu deciso di spostare i modelli in gesso nella gipsoteca dell'Istituto d'Arte di Firenze e di destinare la sala a conservare le opere della collezione di Salvatore Romano che erano state donate al Comune[467].

Nel 1946 fu aperto il nuovo museo nell'imponente refettorio agostiniano, ove spiccava sulle sculture della collezione l'importante decorazione della parete di testata. L'affresco, attribuito ad Andrea Orcagna e alla sua bottega[468], era tornato ben leggibile grazie al restauro dei Benini, i quali avevano dato "stabilità alla superficie dipinta" ed avevano colmato le "vaste lacune" [469]; un secondo intervento fu condotto nei primi anni settanta da Lionetto Tintori[470]. Nella parte superiore dell'opera (fig. D.27) adesso si nota un'elegante cornice ornata da racemi e da formelle polilobate in cui sono collocate le figure di Cristo benedicente, gli Evangelisti e dieci profeti; nelle fasce laterali è presente uno stemma (fig. D.28)[471], che è stato identificato da Osvald Sirén con quello della famiglia Cambi di Napoleone, proveniente da Sansepolcro[472]. In base a tale ipotesi, lo studioso propose di individuare come committente dell'opera Filippo, figlio di Neri di Cambio[473]. Dalle poche notizie che abbiamo risulta che Filippo di Neri, noto mercante, si sposò nel 1375 con Apollonia di Giovanni di Benino Neldi (del Benino) dalla quale ebbe un figlio, Francesco (13 aprile 1379 -11 luglio 1463); infine fu "squittinato" nel 1381 e morì nel 1383[474]. Tale supposizione, rimasta valida fino ad oggi, tuttavia può essere messa in discussione perché esaminando

---

[467] Il trasferimento delle opere nella gipsoteca avvenne nel 1945 (Pini, *Fondazione Salvatore Romano* cit., p. 37).

[468] Becherucci, *Ritrovamenti e restauri* cit., p. 143; S. De Luca, in *Fondazione Salvatore Romano* cit., pp. 40-41.

[469] "E dette stabilità alla superficie dipinta, pericolante in più parti, la deterse dalla polvere incrostatavi sopra, cercò [di] restituire la continuità dell'insieme colmandone le vaste lacune. Il concetto, base di ogni moderno restauro, di rispettare rigorosamente l'integrità del testo originale, fece escludere ogni ridipintura. Ma la campitura delle colmature con tinte neutre rispetto alle zone circostanti consentì di ricongiungere le parti superstiti in continuata lettura. E se si osò adombrare a monocromato parte delle riquadrature perdute e la lunga tavola della «Cena» fu appunto per attenuare il più possibile lo iato delle lacune" (Becherucci, in *Fondazione Salvatore Romano, Cenacolo di S. Spirito* cit., pp. 13-14).

[470] Pini, *Fondazione Salvatore Romano* cit., p. 37.

[471] Nella parte centrale delle bande laterali sono presenti due stemmi non più leggibili, mentre negli angoli inferiori è riprodotto l'arma di una famiglia, che è stata riconosciuta con quella dei Carmi di Napoleone (De Luca, in *Fondazione Salvatore Romano* cit., p. 38).

[472] O. Sirén, *Giotto and some of his followers*, 2 voll., I, Cambridge 1917, p. 239.

[473] De Luca, in *Fondazione Salvatore Romano* cit., p. 38.

[474] Si veda l'albero genealogico della famiglia Cambi di Napoleone in Biblioteca Nazionale Centrale di Firenze (BNCF), Collezione Genealogica Passerini, Cambi di Napoleone, n. 158 bis, c. 2r.

l'arma, essa risulta partita d'oro e di rosso con una banda che attraversa di colore nero, mentre lo stemma dei Cambi di Napoleone (fig. D.29) appare "partito d'argento e di rosso, alla banda attraversante di nero". Tale diversità potrebbe essere compresa se lo stemma si riferisse ad un altro ramo della famiglia Cambi, che aveva nella propria arma il colore oro al posto dell'argento; purtroppo non è stato possibile verificare questa ipotesi.
Gli stemmi, appena esaminati, fanno parte della ricca cornice che delimita una scena di forma pentagonale raffigurante la *Crocifissione*; la rappresentazione è composta in modo tale che l'attenzione dello spettatore si concentri essenzialmente sulla figura sofferente di Cristo, sovrastato dal pellicano che si colpisce il petto per nutrire i piccoli[475]. Presso il Redentore, collocato al centro del dipinto, sono disposti gli angeli, addolorati per la morte del Figlio di Dio. Sotto di essi è raffigurata una moltitudine di personaggi, ossia le figure principali menzionate nei vari episodi legati alla *Crocifissione*: a sinistra Giuseppe d'Arimatea, seduto sul cavallo e in atteggiamento orante verso Cristo; in primo piano il gruppo delle pie donne insieme a San Giovanni Evangelista; a destra Longino, il cavaliere che volgendo lo sguardo verso lo spettatore tiene in mano un lungo bastone, quasi non più visibile, con il quale trafisse il costato di Cristo. Tuttavia, in questa raffigurazione molto complessa, non furono inseriti i due ladroni, che erano stati crocifissi insieme a Gesù. Tale scelta appare ben radicata nella decorazione dei refettori, come possiamo osservare nella sala da mensa di Santa Croce a Firenze, a San Silvestro a Pisa (affresco collocato nel deposito della Soprintendenza) e nei casi più antichi dell'abbazia dei Santi Severo e Martirio di Orvieto e del Palazzo dei canonici di Gubbio.
Nella sezione inferiore dell'affresco è collocata l'*Ultima Cena* (fig. D.30), ove rimangono ben visibili gli apostoli Matteo e Taddeo (fig. D.31), identificabili per le iscrizioni gotiche. Sui lati sono inserite due figure entro delle nicchie, ben costruite in profondità e coperte da una valva; tale composizione era già stata realizzata dall'Orcagna nel tabernacolo della chiesa di Orsanmichele[476]. La figura di sinistra forse può essere riconosciuta in Sant'Agostino, fondatore dell'ordine, per la presenza della mitria, mentre quella di destra in San Nicola da Tolentino (fig. D.32), identificabile per la veste agostiniana, il libro e forse la croce o il giglio[477].

---

475 Per una dettagliata analisi del dipinto si veda De Luca, in *Fondazione Salvatore Romano* cit., pp. 39-40.
476 "Alla metà del Trecento, l'Orcagna era a capo della più fiorente e rinomata bottega di Firenze, tanto che Lorenzo Ghiberti, che per primo gli attribuisce la decorazione del refettorio di Santo Spirito, nei suoi Commentari lo ricorda come il maggior artista fiorentino dopo Giotto. Nel XVI secolo, Vasari lo definirà «artista universale», essendosi cimentato con uguale eccellenza nella pittura, nella scultura e nell'architettura. Appunto con uno dei principali allievi di Giotto, Maso di Banco, si era formato l'Orcagna. La salda impostazione spaziale e il vigore plastico e volumetrico hanno permesso di ricondurre alla sua mano l'intensa figura del Crocifisso, i solenni apostoli dell'Ultima Cena, san Nicola e san Giovanni Evangelista. Anche il motivo della copertura a valva delle due nicchie laterali sembra una sua firma, essendo stato proprio Andrea a sperimentarlo nella decorazione del tabernacolo di Orsanmichele" (Ivi, p. 41).
477 San Nicola da Tolentino "fu salvato da una malattia all'apparizione della Madonna, che gli consigliò di mangiare un pane benedetto. In seguito a quest'evento miracoloso, si diffuse l'abitudine di distribuire ai fedeli i cosiddetti "pani di san Nicola", benefici contro i malanni e soprattutto contro la peste. Questo potrebbe essere il motivo della presenza di san Nicola nel-

Oltre all'affresco di Orcagna, si è conservato un secondo elemento che era fondamentale in un refettorio di epoca gotica realizzato in maniera monumentale: si tratta del pulpito (fig. D.33), che si trovava sulla parete meridionale, ove è rimasta l'apertura esterna insieme a una sezione dell'interno. L'arredo, collocato tra la terza e la quarta bifora, era coperto da una volta a crociera (figg. D.34-D.35), allo stesso modo del pulpito dell'abbazia agostiniana di Saint Jean des Vignes (fig. D.36). In basso è presente la piccola porta che serviva per accedere ad una scala esterna che permetteva di salire al pulpito. La posizione della porta non appare casuale, ma può essere spiegata in funzione degli antichi accessi del refettorio: il lettore, una volta entrato dalla porta principale (lato settentrionale; fig. D.37), attraversava la sala, passava dalla porticina e saliva i gradini per arrivare al pulpito (fig. D.38). In tal modo il passaggio del lettore era stato studiato attentamente, come era già avvenuto nel refettorio fiorentino di Santa Croce.

la decorazione del Cenacolo, il luogo in cui gli Agostiniani consumavano i loro pasti" (Ivi, pp. 38-39).

4.5 Firenze, Santissima Annunziata

Nel 1250 il vescovo di Siena Bonfiglio concesse al priore e ai frati di Monte Senario di fondare una nuova chiesa nella città di Firenze (fig. E.1)[478]. La costruzione di Santa Maria di Cafaggio – successivamente nominata Santissima Annunziata – proseguì alacremente negli anni successivi grazie a consistenti donazioni[479]. I Servi di Maria, con i fondi ricevuti, si dedicarono all'edificazione del convento, che fu collocato presso il lato occidentale della chiesa (fig. E.2); nel 1299 i frati intervennero sul chiostro[480], che fu reso "più stabile e conveniente" con la realizzazione di un porticato articolato su colonne di pietra[481]. Sul lato settentrionale del chiostro (fig. E.3) costruirono un edificio formato dal dormitorio (vecchio) al primo piano e la cucina, il refettorio e la sala capitolare a piano terra[482]; a fianco di esso collocarono un edificio con un secondo dormitorio (nuovo) al piano superiore e una scuola al piano inferiore[483]; ed infine sul lato meridionale edificarono una *casa nuova*[484] con una foresteria al primo piano ed alcuni ambienti di rappresentanza al piano terra.

---

478 E. M. Casalini, *Registro di Entrata e Uscita di Santa Maria di Cafaggio (REU) 1286 - 1290*, Firenze 1998, p. 17; B. Teodori, *La Santissima Annunziata tra ampliamenti, soppressioni, rinascite. Otto secoli di storia, culto ed arte nel santuario della città*, in *La Basilica della Santissima Annunziata dal Duecento al Cinquecento*, a cura di C. Sisi, Firenze 2013, pp. 19-22, in part. 19; P. Bertoncini Sabatini, *I primi due secoli: dal "tabernacolo di via" alla basilica tardo gotica*, in *La Basilica della Santissima Annunziata* cit., pp. 27-42, in part. 28.

479 Il 20 maggio del 1265 papa Clemente IV (e non papa Urbano IV come scrisse frate Eugenio Casalini nel *Registro di Entrata e Uscita* cit., p. 18) concesse un'indulgenza a coloro che avrebbero aiutato "i frati di S. Maria di Cafaggio a completare la costruzione della chiesa iniziata *opere sumptuoso*, in modo dispendioso".

480 "Del chiostro grande esiste una documentazione che risale agli ultimi anni del sec. XIII, in cui il Comune stanzia una certa somma per la fabbrica; ma non ne abbiamo la descrizione se non nel 1322, quando pare che esso venisse ricostruito completamente *con colonne di pietra, sedili, parapetto in muratura, tetto a travicelli, pitture, prato e in mezzo un pozzo con una colonna per le secchie*" (E. M. Casalini, *Il chiostro grande e la libreria della SS. Annunziata di Firenze*, Firenze 2006, p. 8).

481 A. Del Meglio, R. Manescalchi, *Tracce di antichità del convento della SS. Annunziata nei locali dell'Istituto Geografico Militare*, Firenze 2005, p. 31; Bertoncini Sabatini, *I primi due secoli* cit., p. 30.

482 In questa ala del chiostro era collocato "il celliere del convento o dispensa" che fino al XVI secolo "mantenne questa ubicazione che oggi corrisponde in parte al locale che fa da sagrestia alla cappella dei Pittori e al corridoio di raccordo tra i due chiostri". Per la sua edificazione nel mese di settembre del 1286 i frati comprarono "*due centinaia di tegoli* che un *maestro*" dispose "in due dì a copertura del tetto" (Casalini, *Registro di Entrata e Uscita* cit., p. 19).

483 "La fabbrica, al piano terra, doveva avere altri ambienti di uso comune, perché esisteva *una scuola* che il collaboratore di maestro Guglielmo, Puccio, nell'ottobre del 1288 *atò a conciare* – aiutò a mettere a posto, e poi un *desco* (il refettorio?), e un *capitolo* che insieme a una scala sono rammentati tra il febbraio e il marzo del 1289" (Ivi, pp. 23, 28 nota 32). Dalla lettura del testo di Casalini si nota il riferimento ad un 'desco'; tuttavia tale indicazione appare un po' vacua, dal momento che non è menzionata la sua destinazione, come risulta in altri documenti; per esempio nel 1368 fu pagato Lacciuolo per un "dessco de la pietra de lo r(e)fettorio nuovus" (ASF 119, v. 841, c. 21r).

484 Eugenio Casalini (Ivi, p. 24) menzionava la struttura del lato meridionale con il termine "*casa nuova* o delle «camere nuove»" e l'edificio occidentale con "casa delle camere".

Nel "salone a piano terreno", appena menzionato, fu nominato cavaliere il Servo di Maria Francesco Malognani, il quale partecipò alla battaglia di Campaldino (11 giugno 1289) [485]. In seguito, la sala fu utilizzata dai Ciompi per discutere sull'investitura "dei «cavalieri di popolo»"; per entrare in questa stanza gli ospiti passavano da un ingresso riservato, distinto da quello dei religiosi[486]. Gli esterni inoltre potevano accedere ad un secondo ambiente, collocato nel cuore del convento e vicino alla sala capitolare, ossia al refettorio[487].
La disposizione di alcuni ambienti all'interno del convento tuttavia cambiò molto presto, perché già nel 1323 i frati, in prossimità del capitolo generale dell'ordine, fornirono del materiale per la costruzione del "refectorio novo"[488]. I lavori però si protrassero negli anni[489]; come dimostra il fatto che nel 1368, quando "Francesco di Sa(n)dro votato Lacciuolo" fu pagato per la realizzazione di un tavolo per la mensa, si dice che è destinato al refettorio nuovo[490]. Ancora, tra il 1386 e il 1387, frate Stefano Benucci sostenne ingenti spese per la "fabrica novi refectorij"[491]; probabilmente i vari pagamenti del frate, presenti nel libro di Entrate e Uscite del convento, furono destinati a rinnovare la copertura della sala da mensa. In particolare, si potrebbe sostenere che l'antica copertura a capriate lignee fu sostituita con le volte in muratura. Invece, secondo alcuni studiosi questa serie di documenti potrebbe essere letta in maniera differente, poiché si potrebbe riferire alla costruzione di due nuovi refettori che sostituivano quello più antico[492]; tuttavia è difficile pensare che i frati, in una sessantina d'anni, avessero costruito due nuove strutture, ma è più probabile che inizialmente avessero utilizzato un refettorio più piccolo e poi avessero deciso di fabbricarne uno più grande, quello attuale. In linea con questa ipotesi si potrebbe supporre

---

485 Nel mese di febbraio dello stesso anno "si «*accorciò il dormitorio vecchio*» in cui *vecchio* non era riferito alla data di costruzione ma al fatto che sul lato opposto del chiostro, cioè sul lato sud, si stava approntando un dormitorio nuovo che nei documenti è chiamato «*casa delle camere*»" (Ibid.; Del Meglio, Manescalchi, *Tracce di antichità* cit., p. 31).

486 Bertoncini Sabatini, *I primi due secoli* cit., p. 29.

487 Il refettorio fu edificato vicino alla sala capitolare anche nel convento fiorentino di Santa Maria del Carmine.

488 Il materiale da costruzione, menzionato nel documento (ASF, 119, v. 608, c. 53r), era destinato al refettorio "novo"; tale indicazione era fornita per distinguere i due refettori, ossia la sala nuova – in fase di edificazione – e quella antica, quotidianamente utilizzata.

489 Si veda l'importante contributo di Raffaele Taucci (*La Chiesa e il Convento della SS. Annunziata di Firenze e i loro ampliamenti fino alla metà del secolo XV*, in "Studi Storici sull'Ordine dei Servi di Maria", III, 1937, pp. 99-126) il quale aveva segnalato un consistente numero di documenti sul refettorio servita.

490 "Adi VIII di febraio a francesco di sa(n)dro vocato lacciulo per dessco de la pietra de lo r(e)fettorio nuovus co(n) lice(n)tia de frate amideo priore" (ASF, 119, v. 841, c. 21r; si veda anche Taucci, *La Chiesa e il Convento* cit., p. 120, nota 1).

491 ASF, 119, v. 684, cc. 1r, 9r, 13r, 14v.

492 Alcuni studiosi, come Eugenio Casalini (*Tre inediti nella «cena in casa del Fariseo» di Santi di Tito*, in "Studi Storici sull'Ordine dei Servi di Maria", XVIII, 1968, 1-4, pp. 258-263), Del Meglio e Manescalchi (*Tracce di antichità del convento* cit., pp. 40-41) e Bertoncini Sabatini (*I primi due secoli* cit., p. 32) hanno sostenuto che nel convento furono costruiti in sequenza tre refettori distinti. Tale supposizione però non appare convincente, perché gli studiosi non sono riusciti a spiegare attraverso i documenti i vari spostamenti e motivare tali scelte; inoltre nei conventi fiorentini analizzati in questa ricerca non sono mai stati individuati tre refettori, ma al massimo due: uno costruito nella prima fase di edificazione del convento e uno realizzato alcuni secoli dopo.

che nel XIV secolo i serviti avessero chiesto un refettorio di rappresentanza che potesse essere "all'altezza" degli importanti refettori fiorentini di Santa Croce e di Santo Spirito.
Per quanto riguarda il refettorio più antico (fig. E.4), si conoscono poche notizie che ne chiariscono la sua posizione presso il capitolo; al fine di collocare la prima sala da mensa occorre tenere presente che nel convento fu realizzata inizialmente una sala capitolare sul lato settentrionale del chiostro, mentre solo in un secondo momento fu utilizzata a tale scopo la cappella Macinghi, collocata nel lato occidentale[493]. Di conseguenza, dovendo analizzare il vecchio capitolo, possiamo individuare le tracce delle sue antiche aperture sul lato settentrionale prospicente il secondo chiostro; a fianco dell'accesso centrale e delle finestre laterali del capitolo è rimasta sulla parete una decorazione a riquadri, che è stata rotta dall'apertura di una porta che mette in relazione i due chiostri (fig. E.5)[494]. Vicino ad essa si nota una monofora antica che illumina la parte alta della biblioteca mariana (figg. E.6-E.8)[495]. Questo ambiente (fig. E.9) forse potrebbe essere identificato con la sala da mensa realizzata nella seconda metà del Duecento ed utilizzata ancora due secoli dopo[496], poiché nel 1462 fu deciso di "armare la volta del refectorio che si fa per verno"[497]; inoltre nello stesso anno fu

---

493 Secondo Del Meglio e Manescalchi (*Tracce di antichità del convento* cit., p. 72) "il Capitolo rimase fino al XV secolo al piano terra del dormitorio vecchio, nel posto ove ora si trova la «*Cappella dei Pittori*»; solo che, quando nel 1384 fu costruita l'attuale Cappella Macinghi (l'attuale Cappella del Capitolo), si iniziò a chiamarlo «Capitolo vecchio» poiché sovente detta Cappella era utilizzata come stanza del Capitolo". Tuttavia i frati cominciarono ad usare la cappella come sala capitolare molto più tardi; tale precisazione può essere avanzata alla luce del contratto tra la famiglia Macinghi e i serviti individuato da Eugenio Casalini (*Il chiostro grande e la libreria della SS. Annunziata di Firenze*, Firenze 2006, p. 20), nel 1471, "nel contratto pervenutoci nei suoi termini essenziali, i religiosi del convento accettano che la cappella venga ingrandita – con un presbiterio – e che possa servire anche da Capitolo della comunità, a patto però che le sei celle soprastanti – di cui tre finestre si affacciavano sul chiostro – siano abbattute e rimirate nello spazio di sei mesi, cominciando dal 6 settembre 1471".

494 "Un carattere più arcaico, che ricorda invece il linguaggio figurativo della prima metà del secolo, mostrano i resti della decorazione murale che ancora si conservano sulla parete sud del secondo chiostro, nella quale si apriva l'ingresso alla sala capitolare (poi trasformata in cappella dei Pittori) e quella lungo le pareti e sulle travi lignee dipinte del dormitorio al piano superiore" (S. Chiodo, *Frammenti di opere, fonti e documenti per la pittura del Trecento alla Santissima Annunziata*, in *La Basilica della Santissima Annunziata* cit., pp. 110-125, in part. 118).

495 Questa finestra potrebbe essere la monofora menzionata nel 1339: "It(em) eo(rum) die XXVIII[a] de fe(n)rrame(n)tis fenestraru(m) refettorii positi subte dormitoriu(m) unu(m) florenu(m) valoris libraru(m) Lb IIII S X (et) D X" (ASF, 119, v. 628, c. 8r).

496 Eugenio Casalini (*Tre inediti nella «cena in casa del Fariseo»* cit., pp. 258-259 nota 2) aveva già proposto di riconoscere nella biblioteca l'antica sede della sala da mensa, ma secondo lo studioso non si trattava del primo refettorio, ma di quello realizzato in un secondo momento: "il primo [refettorio] era certamente nell'ala che accoglie ora la cappella dei Pittori; ma nel 1323 si parla già di refettorio nuovo – situabile nell'attuale biblioteca del convento –. A quale data precisa da quest'ultimo si passò – sempre nel sec. XIV – al presente refettorio? Le poche ricerche al proposito non ci convincono del tutto. Sarebbe quindi augurabile che in occasione del restauro del dipinto di Santi di Tito si procedesse a un saggio per tentare di risolvere questo insolubile problema".

497 "ASF. vol. 690, f. 101', ottobre 1462" (Taucci, *La Chiesa e il Convento* cit., p. 120 nota 1).

speso del denaro "per fare l'armatura della volta" del "rifettorio vecchio"[498]. Tali pagamenti si riferiscono alla stessa sala da mensa, che serviva all'epoca da refettorio minore o invernale; a ricordo di questo intervento nelle volte della biblioteca mariana è presente lo stemma lapideo dei Servi che ha infatti caratteri quattrocenteschi (fig. E.10).
La nuova sala da mensa (figg. E.11-E.12), situata nel lato occidentale del chiostro, fu edificata a pianta rettangolare e fu suddivisa in due grandi campate. Inoltre fu coperta con volte a crociera e fu illuminata da ampie finestre rettangolari; presso di essa fu costruita una grande cucina, mentre sopra fu edificato un ampio dormitorio. Nella parte alta del refettorio si sono conservate molte finestre di vario formato relative all'antico dormitorio (fig. E.13): due di piccole dimensioni (fig. E.14) sono rimaste sul corridoio interno, cinque di medie dimensioni con arco a tutto sesto (fig. E.15) sono presenti sulla facciata esterna e sul lato opposto, due monofore gotiche con terminazione ad arco acuto (fig. E.16) sono collocate in maniera speculare sui lati lunghi e la base di una finestra imponente sul lato settentrionale (fig. E.17)[499]. Scendendo al piano inferiore, ossia nel refettorio, si nota sulla parete di testata un'estesa decorazione cinquecentesca (fig. E.18), che rappresenta *La Cena in casa del Fariseo* (1572-1573); l'opera, commissionata dal priore fra Michele Poccianti a Santi di Tito, copriva in parte una serie di strati pittorici sovrapposti[500]. Tali pitture furono scoperte nel 1968, quando Dino Dini e la sua *équipe* si occuparono del restauro dell'affresco di Santi di Tito e rimossero un basamento finto marmoreo dipinto nei primi anni cinquanta del Novecento[501].
Nello strato più antico si osserva una finta architettura (figg. E.19-E.20) che appare di colore rosso nella sezione sinistra della parete e nero in quella destra[502]. La decorazione è stata esaminata da Eugenio Casalini, il quale ha proposto di riconoscere nell'opera i disegni che erano stati realizzati per la gara tra Francesco Talenti e Giovanni Ghini al fine di decidere il progetto migliore per le colonne e i capitelli del Duomo di Firenze. Nello specifico, il 16 febbraio 1358, gli operai "comandarono che a' Servi si faciesse intonichare e disegniare l'asempro della colonna e de' chapitelli in

---

498 "ASF. vol. 690", "f. 104, dicembre 1462, «per seghatura di braccia129 di correnti… per fare l'armatura della volta si fa sopra el rifettorio vecchio»" (Ibid.).
499 Casalini (*Registro di Entrata e Uscita* cit., p. 22) descriveva il dormitorio che era formato da "sei finestre per ogni lato maggiore, a forma di monofore centinate in pietra forte (il vano cm 112 x 40) – quattro di esse visibili ancora dal chiostro grande e due dall'altro lato –, e sulla testata a ponente dell'edificio – oggi chiusa tra gli altri ambienti del convento, ma in parte visibile – in alto, al centro sono i resti di un finestrone la cui base misura m 1,30, ed ha più in basso, ai lati, due piccole monofore, anch'esse oggi recuperate (cm 53 x 15)". Tuttavia, occorre precisare che le finestre che attualmente si sono conservate sono cinque con arco a tutto sesto e due ad arco a sesto acuto; mentre la base del finestrone misura internamente 1,42 cm circa (2 m circa considerando la cornice lapidea). Inoltre la grande apertura si trova nel lato settentrionale, a circa 3 metri dal pavimento.
500 C. Falciani, *Il Cinquecento all'Annunziata e le dispute sull'arte intorno alle "Vite" del Vasari*, in *La Basilica della Santissima Annunziata* cit., pp. 197-217, in part. 210.
501 "L'intervento precedente di restauro nel Refettorio risaliva agli anni 1950-1953, ma non comprendeva la pittura: era stato rifatto il basamento inferiore in finto marmo (a tempera) ed erano state restaurate altre decorazioni del soffitto. Il restauratore aveva eseguito una piccola prova di pulitura in basso, fra la Maddalena e il tavolo, ma con scarsi risultati" (S. Giovannoni, *Restauri nel Refettorio della SS. Annunziata in Firenze*, in *Le pitture murali*, a cura di C. Danti, M. Matteini, A. Moles, Firenze 1990, pp. 289-292, in part. 289).
502 La parte destra e sinistra è stabilita dallo sguardo rivolto alle pitture.

vera grandezza" seguendo "il disegniamento di Franciescho e quel di Giovanni Lapi Ghini"; il 23 marzo seguente furono pagati i pittori Iacopo di Corso e Iacopo Lapi per l'esecuzione dei disegni[503].

Al fine di verificare questa ipotesi, ho deciso di esaminare le dimensioni effettive delle pitture e del pilastro del Duomo (fig. E.21); dal confronto è emerso che le misure (figg. E.22-E.23) risultano molto simili, differenti solo di pochi centimetri[504]. Inoltre, osservando l'alternanza delle sezioni dipinte in chiaro e in scuro oppure in chiaro e in rosso presenti nella pittura, sembra che il pittore avesse deciso di richiamare l'alternanza delle parti in luce e quelle in ombra del pilastro. Per questi elementi sarei propensa a ritenere che i disegni fossero stati realizzati effettivamente per la gara di Talenti e Ghini; di conseguenza se la sala nel 1358 fu utilizzata per questo scopo, essa non poteva essere ancora il nuovo refettorio, ma lo divenne solo negli anni successivi[505].

In linea con questa ipotesi si può ritenere che i frati si fossero adoperati per ornare la nuova sala, commissionando gli arredi e gli affreschi; in particolare della campagna decorativa è rimasta la pittura della parete di testata che presenta una serie di modiglioni e di specchiature a finto marmo (figg. E.24-E.26). Osservando la ricostruzione realizzata da Federica Corsini (tavv. 2-3), si nota che i modiglioni erano scorciati verso l'esterno e la specchiatura centrale misurava il doppio rispetto alle altre; forse al suo interno poteva essere raffigurata un'immagine sacra[506]. Si potrebbe ipotizzare che una fascia così complessa potesse stare alla base dell'affresco menzionato da Giorgio Vasari[507]; secondo l'aretino Taddeo Gaddi dipinse, "sopra le spalliere di legname" del refettorio, "l'ultima cena di Gesù Cristo con gl'Apostoli, e sopra quella un Crocifisso con molti Santi"[508]. Secondo tale descrizione, la raffigurazione sarebbe stata simile alle scene dipinte nei refettori fiorentini di Santa Croce e di Santo Spirito (figg. E.27-E.28), anche se con alcune differenze perché nel caso francescano fu affrescato un *Lignum Vitae* ed in basso un'*Ultima Cena* e in quello agostiniano un'affollata *Crocifissione* sopra un'*Ultima Cena*[509]. Inoltre, considerando lo stile della decorazione e

---

503 C. Guasti, *Santa Maria del Fiore: la costruzione della chiesa e del campanile secondo i documenti tratti dall'archivio dell'Opera Secolare e da quello di Stato*, Firenze 1887, pp. LXXI, 116-117.

504 Le misure del pilastro e della pittura sono messe a confronto: nel pilastro la misura della specchiatura centrale è 0,77 x 1,13 cm, la lunghezza della modanatura è 4/5 cm, e la lunghezza delle sezioni laterali sono 21,4 cm, 21 cm, 31 cm; nella pittura la misura della specchiatura centrale è 0,76 x 1,16 cm, la lunghezza della modanatura è 4,5 cm, e la lunghezza delle sezioni laterali sono 18 cm, 13,5 cm, 34 cm.

505 Sicuramente i lavori erano finiti nel 1368 quando fu pagato Lacciuolo per realizzare un tavolo destinato al refettorio nuovo.

506 Ringrazio Federica Corsini per la ricostruzione grafica.

507 Taucci, *La Chiesa e il Convento* cit., p. 120 nota 1; E. Casalini, *Note d'arte e d'archivio*, in *La SS. Annunziata di Firenze: studi e documenti sulla chiesa e il convento. 2*, a cura di E. Casalini, Firenze 1978, pp. 259-292, in part. 261-262.

508 *2: Testo, Giorgio Vasari, Le vite de' più eccellenti pittori, scultori e architettori, nelle redazioni del 1550 e 1568*, a cura di R. Bettarini, 6 voll., II, Firenze 1967, p. 206.

509 La decorazione ricordata da Vasari nell'edizione del 1568 si trovava nel refettorio servita, senza specificare se si trattasse di quello nuovo oppure antico. Tuttavia, tenendo presente la ricchezza della fascia decorativa, sarei più propensa a supporre che i frati avessero deciso di affrescare il nuovo refettorio, piuttosto che quello antico. In linea con questa proposta la parete destinata ad accogliere la decorazione poteva essere quella settentrionale oppure quella meridionale, dove si sono conservati dei frammenti di decorazioni. In particolare, sulla parete settentrionale è rimasta una grande fascia a finti marmi, mentre sulla parete opposta si

ponendo particolare attenzione alla resa degli scorci e alla qualità pittorica, caratterizzata da eleganti accostamenti tesi a rendere manifesto l'effetto marmoreo, sarei propensa a confrontare l'affresco con le specchiature di Nardo di Cione (figg. E.29-E.31), dipinte nella cappella Strozzi in Santa Maria Novella tra il 1354 e il 1357; inoltre i peducci scorciati appaiono molto simili a quelli realizzati dal maestro nell'edicola di *San Pietro Martire (?)*[510].

In seguito, la decorazione della parete principale fu in parte coperta dai pilastri che furono costruiti per rinnovare la copertura della sala; tale intervento si nota nelle sezioni più esterne della fascia finto marmorea che appaiono coperte dai pilastri (fig. E.32). Si potrebbe proporre che questa operazione fosse stata voluta da frate Stefano Benucci (1386-1387), il quale finanziò la realizzazione delle volte a crociera costolonate sostenute dai pilastri addossati alle pareti. Queste volte furono affrescate con delle decorazioni geometriche alternate a specchiature finto marmoree (figg. E.33-E.36), che potrebbero essere avvicinate a quelle più complesse e vivaci dipinte da Agnolo Gaddi nella cappella Castellani in Santa Croce negli stessi anni (1383-1385 circa; figg. E.37-E.38)[511].

Inoltre osservando attentamente i pilastri (fig. E.18) si nota un'estesa scalpellatura che probabilmente fu il risultato di una operazione avvenuta intorno alla metà degli anni cinquanta del Novecento, quando furono distrutti gli ornamenti in stucco realizzati da Agostino Cecchi insieme a Giuseppe Romei nel 1772. In una vecchia fotografia (fig. E.39) possiamo osservare i pilastri e le volte con queste decorazioni che sono state eliminate quasi certamente con il fine di ritrovare la *facies* "originaria" del refettorio[512]. Un secondo intervento, compiuto tra il 1968 e il 1970, fu intrapreso per restaurare *La Cena in casa del Fariseo* di Santi di Tito (fig. E.40)[513] e gli affreschi laterali di Giovan Domenico Ferretti con scene della vita di Cristo (fig. E.41)[514]; forse in occa-

---

trovano delle sezioni di affresco con dei dentelli. Per la maggiore ricchezza della prima pittura è più probabile che la *Crocifissione* e l'*Ultima Cena* siano stati affrescati sulla parete settentrionale.

510 G. Ravalli, *L'egemonia degli Orcagna e un secolo di pittura a Santa Maria Novella*, in *Santa Maria Novella: la basilica e il convento*, *1. Dalla fondazione al tardogotico*, a cura di A. De Marchi, Firenze 2015, pp. 157-245.

511 R. Salvini, in *Il complesso monumentale di Santa Croce: la basilica, le cappelle, i chiostri, il museo*, a cura di U. Baldini e B. Nardini, Firenze 1983, pp. 185-191; *Agnolo Gaddi e la Cappella Maggiore di Santa Croce a Firenze: studi in occasione del restauro*, a cura di C. Frosinini, Cinisello Balsamo 2014.

512 J. Spalding, *Santi di Tito's frescoes in SS. Annunziata*, in "Gazette des beaux-arts", CXXI, 1979, 93, pp. 147-152.

513 Durante il restauro dell'opera di Santi di Tito fu eseguito uno strappo per trovare l'affresco sottostante, ma non fu individuato: per il sondaggio "la parte scelta è stata una giornata di lavoro a sinistra dell'affresco, sopra le figure in primo piano, dove l'intonaco pittorico presentava diversi distacchi dall'arriccio. Sfruttando una profonda lesione verticale fu effettuato uno strappo, con il metodo dell'intelaggio mediante gelatina animale." A seguito di tale operazione "purtroppo in quella parte, e a quella altezza, non si trovò traccia della pittura di Taddeo Gaddi" (Giovannoni, *Restauri nel Refettorio* cit., p. 290).

514 Nel "mese di maggio" del 1742, "grazie al lascito di Giulio Maria Ricci", furono commissionati "i quattro affreschi parietali con Storie di Cristo al Ferretti – la *Moltiplicazione dei pani*; la *Pesca miracolosa*; la *Samaritana al pozzo*; il *Cristo appare ai discepoli* –" e fu rinnovata "anche la parete contrapposta all'affresco del Titi, ordinando a Pietro Andorlini (1687-1755 circa), «famoso pittore de' nostri tempi», una grandiosa architettura dipinta, ancora oggi esistente" (R. Spinelli, *La basilica dell'Annunziata e le sue decorazioni (1685-1784)*, in *La Basilica*

sione di questi restauri furono fatti dei saggi sulla parete settentrionale e furono ritrovate delle decorazioni a dentelli (figg. E.42-E.44), che sembrano molto simili a quelle presenti nelle volte. Queste pitture furono scoperte sotto la "grandiosa architettura dipinta" da Pietro Andorlini nel 1742[515]. Seguendo la discesa della finta scalinata si nota il pulpito ligneo (fig. E.45)[516], che appare inserito nella muratura; per accedere all'arredo occorre uscire dal refettorio e salire i ripidi gradini che portano al pulpito. La sua posizione può essere messa in rapporto con il caso fiorentino di Santa Marta a Montughi (fig. E.46), ove il pulpito lapideo si trova nella parete settentrionale presso una porta di accesso.

della Santissima Annunziata, dal Seicento all'Ottocento, a cura di C. Sisi, Firenze 2014, pp. 143-215, in part. 204).

[515] Nelle lunette della parete meridionale fu affrescata "una *Caduta della manna* opera del servita Donato Mascagni (firmata e datata 1611)"; la pittura fu "distrutta nel 1701 per far posto a una «prospettiva» dipinta dal Cremonini", la quale venne coperta nel 1742 dalla nuova decorazione architettonica di Pietro Andorlini (Ibid.).

[516] Alla base del pulpito è presente l'iscrizione: "R.A.D. MCMLVII".

4.6 Pisa, San Silvestro

Nel 1118 la chiesa di San Silvestro *in Soartha* a Pisa (fig. F.1)[517] fu sottoposta all'abbazia di Montecassino[518]; la dipendenza dalla casa madre si protrasse fino al 1270, quando il priore Opizzo riuscì ad ottenere l'autonomia[519]. Il priore, dopo esser rimasto in carica per molti anni, fu sostituito da un certo "Simone", che è stato identificato con Simone Saltarelli, frate domenicano e arcivescovo di Pisa dal 1323 al 1342[520]. Nel 1331 il Predicatore fiorentino prese una decisione fondamentale per la storia dell'antica prioria benedettina, poiché accettò la richiesta delle monache domenicane, residenti nel monastero di Santa Croce in Fossabanda (figg. F.2-F.3), di potersi trasferire nel complesso di San Silvestro[521], al fine di abitare in una sede più

---

[517] A. R. Masetti, *Pisa: storia urbana: piante e vedute dalle origini al secolo XX*, Pisa 1964; G. Garzella, *Tra città e territorio: monasteri pisani medievali. Materiali per la ricerca*, in *Monasteri e castelli fra X e XII secolo: il caso di San Michele alla Verruca e le altre ricerche storico-archeologiche nella Tuscia occidentale*, atti del convegno (Uliveto Terme, 17-18 novembre 2000) a cura di R. Francovich e S. Gelichi, Firenze 2003, pp. 69-78, in part. 74-75.

[518] "29 settembre 1118. Consegna della Chiesa di S. Silvestro fuori le mura in Soarizia. Cerimonia solenne. Alla presenza di Papa Gelasio II, a Pisa per consacrare il Duomo, il Beato Pietro Moriconi Arcivescovo concede la Chiesa e pertinenze a Gherardo Abbate di Montecassino ed ai suoi benedettini. Alti porporati, consoli, prelati. Odimondo della nobile famiglia Masca ed i suoi figlioli (residenti nelle cappelle di S. Matteo e di S. Luca Foriporta), in qualità di fondatori della Chiesa, sono presenti" (*S. Silvestro: inaugurazione, mostra delle opere, 29 marzo 1973*, a cura di L. Blasi, Pisa 1973, p. 7).

[519] "Tutto ciò è in qualche modo confermato da un documento del 19 agosto 1263, redatto in *claustro S. Silvestri*, nel quale compare la figura di Opizzo come priore della chiesa di San Silvestro, ora denominata della Spina. La sua autorità, non sappiamo se frutto di elezione o di una candidatura illegittima, verrà riconosciuta a lungo; nonostante i molti dubbi su come sia giunto a ricoprire tale carica, con sufficiente certezza si può affermare che nel favorire il suo potere, capace di contrastare quello di Montecassino, risulta determinante il suo legame con la famiglia Gualandi, di grande prestigio all'interno dell'aristocrazia pisana e dell'intero ambiente ecclesiastico" (V. Fresta, *Il vecchio incanto si sprigiona ancora…: una proposta di restauro, recupero e valorizzazione del complesso di San Silvestro in Pisa per il nuovo polo scientifico della Scuola Normale Superiore*, tesi di laurea specialistica in Ingegneria edile-architettura, Università di Pisa, relatori prof. P. Ruschi, prof.ssa E. J. Karwacka, dott. M. G. Bevilacqua, a.a. 2011-2012, p. 16).

[520] M. Luzzati, *Simone Saltarelli Arcivescovo di Pisa (1323-1342) e gli affreschi del Maestro del Trionfo della Morte*, in "Annali della scuola normale superiore di Pisa. Classe di Lettere e Filosofia", 1988, 18/4, pp. 1645-1664; M. Ronzani, «*Figli del comune*» *o fuoriusciti? Gli arcivescovi di Pisa di fronte alla città-stato tra la fine del Duecento e il 1406*, in *Vescovi e diocesi in Italia dal XIV alla metà del XVI secolo*, atti del convegno (Brescia, 21-25 settembre 1987) a cura di G. de Sandre Gasparini, A. Rigon, F. Trolese, G. M. Varanini, 2 voll., II, Roma 1990, pp. 773-836, in part. 800-816.

[521] Daniela Stiaffini (*S. Croce in Fossabanda*, a cura di D. Stiaffini e S. Pagnin, Pisa 2004, p. 8) esaminando le vicende storiche del monastero di *Santa Croce in Fossabanda* scrisse che la licenza fu concessa il 26 ottobre 1332, mentre Vincenzo Fresta (*Il vecchio incanto* cit., p. 17), nella tesi sul complesso di San Silvestro, specificò che il sito fu consegnato alle monache il 16 settembre 1331; anche Mauro Ronzani (*Famiglie nobili e famiglie di «popolo» nella lotta per l'egemonia sulla chiesa cittadina a Pisa fra Due e Trecento*, in *I ceti dirigenti nella Toscana tardo comunale*, atti del convegno (Firenze, 5-7 dicembre 1980) a cura del Comitato di studi sulla storia dei ceti dirigenti in Toscana, Firenze 1983, pp. 117-134) sostenne che "il trasferimento di metà

protetta, situata all'interno delle mura; l'antico monastero comunque non fu abbandonato, ma fu utilizzato come luogo di ritiro e di meditazione[522]. Nella stipula dell'atto, il Predicatore concesse al vicario Bonagiunta da Calcinaia l'autorità per eseguire il trasferimento e consegnò al procuratore delle domenicane, frate Ranieri Segalorzo, il terreno e gli edifici di San Silvestro[523]. Una volta che le monache presero possesso della nuova struttura[524], iniziarono ad adeguarla alle loro esigenze. Tra i primi interventi si ricorda la realizzazione del coro delle monache: le religiose, per celebrare "il *divino officio diurno e notturno*" in uno spazio a loro riservato, decisero nel 1336 di dividere la chiesa in due parti, scegliendo la zona absidale e destinando il resto della chiesa ai fedeli[525]; per eseguire tale separazione furono inserite delle grate di ferro nel parlatorio[526].
In seguito, le domenicane ricevettero una donazione di duecento fiorini d'oro da parte di Bonagiunta da Calcinaia della cappella di San Matteo per edificare un nuovo dormitorio. La costruzione di tale ambiente prese avvio nel 1361 nella parte orientale del monastero[527]; secondo Vincenzo Fresta la comunità domenicana inizialmente aveva utilizzato delle strutture già esistenti che erano state realizzate intorno al chiostro, ossia la chiesa situata sul lato settentrionale, un edificio collocato sul lato orientale, dove si trovava il refettorio, e un secondo stabile più esteso nel lato meridionale. Poi, nel 1361, il complesso fu ampliato, costruendo, nella zona posteriore della chiesa, un vasto edificio in linea con la struttura meridionale. Nella nuova fabbrica fu collocato al piano superiore il dormitorio e in quello inferiore probabilmente la sala ca-

---

delle quaranta monache domenicane di S. Croce in Fossabanda" fu deciso "nel 1331: cfr. AMAP, *Contratti*, reg. 8, cc. 581r e ss".

[522] "Sito così adatto alla preghiera e alla meditazione da essere scelto nel 1378, secondo la tradizione agiografica, anche dalla beata Chiara Gambacorti, per il periodo iniziale della sua vita monastica; nel 1382 ella dette vita infatti al primo monastero osservante intitolato a S. Domenico all'estremità meridionale della 'carraia S. Egidii' (attuale Corso Italia)" (Stiaffini, Pagnin, *S. Croce* cit., pp. 8-9).

[523] "Lo stesso Arcivescovo conferisce al vicario Bonagiunta da Calcinaia, rettore della chiesa di San Donato a Pisa, pieni poteri di esecuzione; consegna al frate Ranieri Segalorzo, primo procuratore delle monache, il terreno di San Silvestro con tutti i suoi edifici, accorda il proprio consenso al trasferimento delle religiose, si assicura di mantenere valido il mandato del priore e dispone che allo stesso venga riservata un'abitazione degna e decorosa, oltre ai proventi di reddito e introiti" (Fresta, *Il vecchio incanto* cit., p. 18).

[524] "Il trasferimento avviene in maniera graduale, sostanzialmente nell'arco di cinque (fino al 1336), anche se è attestato che fino ai primi del '400 alcune domenicane si trovano ancora in Santa Croce in Fossabanda" (Ivi, p. 19).

[525] "In appresso cioè nell'anno 1336 il prefato Arcivescovo ad instanza del P. Marco Roncioni Domenicano dette facoltà alle Monache di far uso di una parte della Chiesa per recitarvi i divini uffizj. Conciosiachè eseguita la barbara divisione si venne inconsideratamente a togliere l'architettonica grandezza, e l'euritmìa all'edificio, il quale scompartito in tre navi da colonne di granito nostrale con capitelli di toscano disegno molto in lungo maestosamente si distendeva" (A. Da Morrona, *Pisa illustrata nelle arti del disegno*, 3 voll., III, Livorno 1812, p. 186).

[526] "Abbiamo poi testimonianze documentarie successive al 1336 (1348, 1351, 1378), da cui apprendiamo dell'inserimento, nella stessa parete trasversale, di grate ferree. Negli stessi documenti si parla anche di grate a lato della chiesa e di grate del parlatorio; nel 1351 viene fatto poi un sintetico riferimento alla sala capitolare" (Fresta, *Il vecchio incanto* cit., p. 20).

[527] Ivi, p. 21.

pitolare, la cucina e il "deposito cucina con forno"; non lontano da questi ambienti era presente il refettorio, sopra il quale fu costruito un nuovo piano[528].
Nei secoli successivi il monastero continuò ad ampliarsi raggiungendo le dimensioni attuali (fig. F.4); tuttavia le operazioni più radicali che furono intraprese nel complesso, ed in particolar modo nel refettorio, si registrarono probabilmente a partire dalla fine del Settecento, quando per volere del Granduca Pietro Leopoldo il monastero fu trasformato in educandato. A seguito di tale cambiamento, tra il 1786 e il 1793, le pareti e le volte del refettorio e le celle superiori furono decorate da Pasquale Cioffo con "storie di santi e comprendono figure, terrazzini, bassorilievi, fiori, quadrature"[529]. Dopo questo intervento probabilmente non furono messe in opera ulteriori modifiche nella sala fino al secolo scorso[530].
Se si entra oggi nell'antico monastero, sede del Laboratorio Nest (National Enterprise for nanoScience and nanoTechnology) della Scuola Normale Superiore, si nota che intere sezioni sono state profondamente cambiate; in particolare l'antica sede del refettorio appare quasi irriconoscibile, dal momento che sono presenti degli uffici. Tuttavia, in una fotografia storica (fig. F.5) si può osservare la sala da mensa prima di questi interventi: la stanza, di forma rettangolare, era suddivisa in due parti da un grande arco trasversale ed era connotata da una serie di finestre situate nel lato occidentale; il soffitto era stato decorato da Pasquale Cioffo nel 1791 e la parete di testata era stata affrescata in epoca medievale con una grande *Crocifissione*.
Per comprendere se la pittura religiosa fosse stata dipinta sulla parete settentrionale o meridionale occorre osservare la fotografia insieme alla planimetria del complesso; da questa analisi risulta che l'affresco era collocato sulla parete settentrionale (fig. F.6), perché le finestre potevano prendere la luce solo dal chiostro antico, considerando che nella parete opposta era presente il muro che separava la stanza dal portico del chiostro di epoca moderna. Una volta stabilita la posizione del dipinto, si può considerare se fosse stato affrescato nel refettorio oppure nella sala capitolare; la seconda tesi è stata sostenuta da Chiara Bozzoli, senza però motivare la sua proposta[531]. Tuttavia, se ipotizziamo che la *Crocifissione* fosse stata decorata nella sala capitolare, molto probabilmente l'opera si doveva trovare sulla parete orientale, di fronte alla porta di

---

528 "Prima su tutti la cucina, che in San Silvestro troviamo in posizione intermedia tra refettorio e Capitolo, accessibile dal portico del cortile dei lavatoi. Possiamo pensare che essa sia uno degli ambienti più antichi, sorta plausibilmente all'epoca del refettorio e a quest'ultimo fisicamente vicina per ovvi motivi logistici. Dalla pianta risalta anche l'ampiezza della cucina (logicamente proporzionata alla grandezza e alla popolazione del convento) che comunica con il rigovernatoio, con il deposito e con il forno" (Ivi, p. 39).
529 Ivi, p. 43.
530 "Nel 1782, per volere del Granduca Pietro Leopoldo, il Monastero muta le sue finalità comunitarie, divenendo 'Conservatorio' cioè Educandato per fanciulle nobili; e le monache domenicane, rese oblate, vengono chiamate 'Signore della Quiete'. L'edificio è considerato uno dei fabbricati più comodi e splendidi della città. Poi la parentesi napoleonica del 1810, per la quale, soppresso il Monastero, il luogo passa presidio militare francese". In seguito, dal 1810 al 1815, ospitò la prima sede della Scuola Normale; "di nuovo, nel 1818," torna ad essere un "Monastero (ora dell'ordine di S. Francesco di Sales) con finalità educative" e "nel 1881 sotto il Dicastero dello Interno" fu trasformato nell'Istituto di rieducazione maschile «P. Thouar» (*S. Silvestro: inaugurazione* cit., pp. 8-9; O. Tarantino, *Mostra delle opere restaurate in San Silvestro a Pisa*, in "Arte cristiana", LXI, 1973, 603, pp. 199-206).
531 C. Bozzoli, in *Affreschi medievali a Pisa*, a cura di M. Burresi e A. Caleca, Ospedaletto 2003, p. 110.

accesso (presente nel chiostro); il dipinto invece era situato sulla parete di testata della sala, come era consuetudine nei refettori. Una volta chiarito che l'affresco si trovava nel refettorio, occorre esaminare un altro aspetto che appare molto più interessante, ossia la particolare posizione della sala da mensa nel monastero. Se si pone a confronto la collocazione del refettorio pisano con quella dei conventi domenicani di San Domenico a Bologna, San Marco a Firenze, di San Domenico a Pistoia oppure di San Romano a Lucca (figg. F.7-F.9), essa appare molto diversa e difficile da codificare[532]; invece, se viene messa a confronto con i monasteri domenicani femminili pisani di Santa Croce in Fossabanda (fig. F.10) e di San Domenico (fig. F.11)[533] essa appare perfettamente in linea con questi complessi, probabilmente perché si voleva mantenere una certa vicinanza tra il refettorio e la chiesa con il coro (fig. F.12); questo stretto rapporto si nota anche nell'antico monastero umiliato femminile di Santa Marta a Montughi a Firenze (fig. F.13)[534].
Come in tutti questi refettori femminili, anche in San Silvestro era presente un'importante *Crocifissione*, già segnalata all'inizio del Novecento da Augusto Bellini Pietri nella sua *Guida di Pisa*[535]. Nel 1934 l'opera fu pubblicata per la prima volta da Enzo Carli (fig. F.14), il quale la attribuì a Cecco di Pietro; molti anni dopo lo storico dell'arte tornò ad analizzare il dipinto e lo avvicinò a Giovanni di Nicola[536].
A seguito dei primi studi, l'affresco fu oggetto di due interventi di restauro ad opera di Walter Benelli. Durante il primo (1967) il restauratore staccò il dipinto dalla parete e pulì la superficie pittorica che si trovava in pessime condizioni (figg. F.15-F.16); inoltre, l'affresco fu diviso in tre parti applicate "su telai in triplice strato di masonite" e fu individuata la presenza della sinopia[537]. Per questo fu deciso un secondo restauro al fine di recuperare la sinopia[538]. Una volta che tale operazione fu portata a termine (1971) risultò subito evidente come le due opere fossero molto differenti per lo stile, la composizione e gli stemmi (figg. F.17-F.18)[539]. Nella sinopia (figg. F.19-F.24) è raffi-

---

532 A. Venturino, *Il convento di San Domenico in Bologna nel secolo XIII*, Bologna 1976, tav. 15; Cannon, *Religious Poverty* cit.

533 Roberts, *Dominican women* cit. pp. 43-69, 167-211.

534 Per il caso umiliato occorre precisare che non sappiamo se il refettorio si trovasse nella posizione attuale durante la prima fase di edificazione (XIV secolo), oppure se fosse stato spostato nel XVI secolo.

535 A. Bellini Pietri, *Guida di Pisa*, Pisa 1913, p. 247.

536 E. Carli, *Un affresco quasi sconosciuto del XIV secolo a Pisa*, in "Bollettino d'Arte", XXVII, 1934, 8, pp. 370-373; Ib., *Pittura pisana del Trecento: la seconda metà del secolo*, 2 voll., II, Milano 1961, p. 44.

537 "Nell'antico Refettorio, attualmente adibito a palestra, l'uso del locale stava completando la rovina dell'affresco già iniziata dal tempo: gran parte della fascia sottostante, decorata da riquadri nei quali era ancora visibile un Cristo in Pietà, era andata perduta" (*Mostra del restauro: Pisa, Museo Nazionale di San Matteo, 22 giugno - 31 luglio 1967*, catalogo di mostra a cura della Soprintendenza ai Monumenti e Gallerie di Pisa, Pisa 1967, pp. 30-32).

538 L. Bertolini Campetti, in *Mostra del restauro di opere delle province di Pisa e Livorno: Pisa, Museo Nazionale di San Matteo, 25 giugno - 22 agosto 1971*, catalogo di mostra a cura della Soprintendenza ai Monumenti e Gallerie di Pisa, Pisa 1971, pp. 40-43.

539 Le opere attualmente si trovano nel deposito della Soprintendenza Archeologia, Belle Arti e Paesaggio di Pisa, ubicato nella chiesa di San Silvestro a Pisa. Le misure dell'affresco sono "m. 3,25 x 7,25" e della sinopia sono "m. 2, 42 x 4,55". Le diverse parti dell'affresco misurano: la parte sinistra "cm 160 x 324 ca."; la parte centrale "cm 360 x 325"; la parte destra "cm 200 x 330 ca."; due frammenti di fascia decorativa "cm 690 x 45"; le sezioni della sinopia misurano: la sezione sinistra "cm 303 x 288"; la sezione centrale "cm 185 x 287"; la

gurato al centro Cristo crocifisso, attorniato dagli angeli che si disperano per la sua morte ed in basso la Maddalena genuflessa che abbraccia la croce. Sui lati sono collocati i dolenti, ossia la Madonna sostenuta dalle pie donne e San Giovanni Evangelista che guarda contrito verso il basso; presso di loro sono disposti alcuni santi (da sinistra verso destra): San Tommaso d'Aquino, San Silvestro, San Domenico e San Giacomo Minore, Sant'Agostino, Santa Caterina d'Alessandria, San Pietro Martire e Sant'Antonio Abate. Nella parte inferiore dell'opera sono dipinti due folti gruppi di fedeli presentati al Figlio di Dio da San Silvestro, titolare del monastero, e da Santa Caterina, martire titolare del convento domenicano pisano e vergine dotta legata all'ordine.

Questa complessa raffigurazione fu semplificata nella versione pittorica (figg. F.25-F.28), nella quale furono affrescati angeli molto più esili e allungati e privi della nuvola sottostante. Sotto di loro la figura triste di San Giovanni Evangelista osserva la Maddalena, che a sua volta contempla la figura di Cristo; la direzione dei loro sguardi è completamente cambiata rispetto alla sinopia. Anche la scena dello *Svenimento della Vergine* risulta differente, poiché la Vergine non si accascia più in avanti sorretta dalle pie donne. Tale raffigurazione è sostituita da una soluzione meno drammatica, con la Madonna che si appoggia dolcemente alla pia donna mentre l'altra la sostiene; dietro di loro una terza pia donna osserva con sconforto il Figlio di Dio. Nelle sezioni laterali sono collocate le figure stanti dei santi (da sinistra verso destra): San Domenico, San Silvestro, San Giacomo Minore, Sant'Agostino, San Giovanni Battista, San Pietro Martire e Santa Caterina d'Alessandria. Rispetto alla sinopia non furono inseriti i gruppi di laici e i Santi Tommaso d'Aquino e Antonio Abate.

Tra le numerose modifiche che sono state menzionate occorre indicare anche il cambiamento degli stemmi dei committenti. Nella banda laterale della sinopia si sono conservati due stemmi (figg. F.29-F.32): l'arma situata in alto appare inquartata di rosso e d'argento e quella in basso risulta troncata di rosso e d'argento[540]; questi stemmi, finora non identificati, possono essere ricondotti alle famiglie dei Gaetani e dei Lanfranchi. Nell'affresco, invece, si è conservata solo un'arma nella fascia laterale superiore che fu ritrovata durante i lavori compiuti al soffitto della stanza nel 1978 (figg. F.33-F.34); alcune fotografie della Soprintendenza pisana mostrano il fregio ancora *in situ*[541]. Oltre a questo stemma purtroppo non sappiamo se ne erano presenti altri; comunque sia l'arma dipinta nell'affresco appare inquartata di azzurro e di bianco (argento) e potrebbe essere riconosciuta come della famiglia Pucciardi (figg. F.35-F.36).

La sostituzione dei committenti Gaetani e Lanfranchi con la famiglia Pucciardi potrebbe essere letta insieme al cambiamento del maestro; si potrebbe supporre che il primo pittore, di qualità più elevata e forse vicino a Cecco di Pietro (figg. F.37-F.38),[542] una volta terminata la sinopia cedette il posto ad un maestro locale, che po-

---

sezione destra "cm. 247 x 290" (*Mostra del restauro* cit., p. 30; Bertolini Campetti, *Mostra del restauro* cit., p. 40; *Affreschi medievali* cit., p. 230).

[540] Per le descrizioni degli stemmi Gaetani, Lanfranchi e Pucciardi si veda: ASF, Raccolta Ceramelli Papiani, fascicoli 5665, 2676, 6323; *Stemmario pisano Orsini De Marzo: edizione del codice seicentesco*, a cura di L. Cirri e A. Savorelli, Milano 2011.

[541] Nell'archivio fotografico della Soprintendenza Archeologia, Belle Arti e Paesaggio di Pisa sono presenti alcune fotografie, datate 4 maggio 1978, che documentano il restauro del fregio che ornava la parte superiore della *Crocifissione*.

[542] L. Pisani, *Nuove proposte per il polittico di Agnano di Cecco di Pietro*, in "Predella", 27, 2010, pp. 21-30.

trebbe essere avvicinato a Neruccio di Federico per la resa delle figure schematiche e caratterizzate dai tratti decisi e netti nei profili (figg. F.39-F.40).[543].
Inoltre, il cambiamento dei committenti potrebbe essere messo in relazione con la differente raffigurazione dei santi tra la sinopia e l'affresco: si nota che nella scena principale del dipinto al posto di San Tommaso d'Aquino e di Sant'Antonio Abate, forse collocati nella cornice, fu inserito San Giovanni Battista[544]. Questa modifica potrebbe essere stata decisa dal nuovo committente oppure potrebbe essere stata richiesta dalle religiose; nel caso in cui fosse stata voluta dalle monache, la scelta di rappresentare una serie precisa di santi, cari all'ordine, si collega ad un'opera di primaria importanza che era presente sull'altare maggiore del convento domenicano di Santa Caterina a Pisa, ossia il polittico di Simone Martini, realizzato intorno al 1319-1320 (figg. F.41-F.42). Il maestro senese aveva raffigurato nel registro principale (da sinistra verso destra): Santa Maria Maddalena, San Domenico, San Giovanni Evangelista, San Giovanni Battista, San Pietro Martire e Santa Caterina d'Alessandria[545]; più tardi le stesse figure furono rappresentate nell'affresco del refettorio femminile (figg. F.43-F.44) insieme a San Silvestro, San Giacomo Minore e a Sant'Agostino. Questo cambiamento sembra mettere in luce un rapporto di profonda unione tra i complessi dei Predicatori, che era continuato dopo il priorato di Simone Saltarelli[546].

[543] Carli, *Pittura pisana* cit., pp. 45-48, figg. 96-97.
[544] San Giovanni Battista tiene un cartiglio, adesso poco leggibile, in cui dovrebbe essere scritto "[Ecce] AGNUS DEI EC[ce qui] TOLLIS PEC[cata mundi]" (Gv 1, 29).
[545] Cannon, *Religious poverty* cit., pp. 146-147.
[546] Si tenga presente che Simone Saltarelli era stato a capo del complesso di San Silvestro quando nel 1331 le monache domenicane vi si trasferirono da Santa Croce in Fossabanda e alla sua morte (1342) fu seppellito in una tomba monumentale, realizzata da Andrea Pisano e Nino Pisano (?), in Santa Caterina (Ivi, pp. 158-160, 347 fig. 302).

4.7 Siena, San Pietro alla Magione

Tra XI e XII secolo la chiesa di San Pietro alla Magione, edificata nel Terzo di Camollia (figg. G.1-G.2), fu sottoposta al monastero fiorentino di San Miniato al Monte[547]. Durante questo periodo i benedettini riuscirono ad incrementare il patrimonio del sito senese, in modo tale che il complesso risultava formato da una chiesa, un cimitero, un ospedale, abitazioni e campi coltivati a vigneto[548]. Dopo questa prima fase di prosperità, la struttura fu concessa ai Templari, che la utilizzarono dal 1230 fino al 1312, anno in cui l'ordine fu soppresso; al loro posto subentrarono i Gerosolimitani, i quali erano già presenti a Siena nella "precettoria di San Leonardo situata presso la porta Romana"[549].
L'ordine degli Ospitalieri di San Giovanni ottenne così nel 1322 una sede situata nel lato opposto della città, lungo la via Francigena[550]; tale posizione risultava strategica per ottemperare ai principi fondamentali dell'ordine, che prevedevano la difesa, ma anche la cura materiale e spirituale dei pellegrini[551].
Tuttavia, per raggiungere tale scopo, gli Ospitalieri apportarono dei significativi cambiamenti alla chiesa e ad alcune parti della precettoria. Gli interventi che furono messi in pratica sono stati esaminati da Felicia Rotundo, la quale ha analizzato le strutture ponendo a confronto la situazione attuale con i restauri novecenteschi, le descrizioni e le piante presenti nei cabrei e la raffigurazione quattrocentesca della chiesa ad opera di Martino di Bartolomeo[552]. Da questo studio è emerso che la chiesa (fig. G.3) era stata costruita a navata unica e con la facciata collocata sul lato orientale, al fine di accogliere i pellegrini che percorrevano la via principale per dirigersi a Roma. I viandanti potevano entrare da due portali (fig. G.4) che erano situati a breve distanza; tali elementi furono tamponati quando fu inserito un portale strombato culminante con un timpano ornato con gattoni[553]. Sui lati del portale gotico, come si

---

547 P. Brogini, *Presenze ecclesiastiche e dinamiche sociali nello sviluppo del borgo di Camollia (secc. XI-XIV)*, in *La chiesa di San Pietro alla Magione nel Terzo di Camollia a Siena: il monumento, l'arte, la storia*, a cura di M. Ascheri, Siena 2001, pp. 7-102, in part. 17-20.
548 F. Rotundo, *L'architettura del complesso di San Pietro alla Magione*, in Ivi, pp. 185-208, in part. 188.
549 "L'arrivo dei Templari a Siena risale alla prima metà del XII secolo (ca. 1148) ma occorre sottolineare che essi si insediarono, in un primo momento, "extra portam" presso la Castellaccia di Camollia, e soltanto verso il 1230 si trasferirono all'interno delle mura nella chiesa di San Pietro che peraltro esisteva già da molto tempo. Tale coincidenza ha dato luogo a confutazione, facendo ritenere la chiesa una fondazione templare, alimentata anche dal successivo passaggio ai Gerosolimitani, presenti anch'essi a Siena fin dal 1173 con la precettoria di San Leonardo situata presso la porta Romana" (Ivi, p. 185).
550 "Anche a Siena l'Ordine Gerosolimitano insediavasi ben presto alla nostra Magione ove ebbe come primo Cavaliere e parroco nel 1322 Fra Lorenzo di Giovannino di Firenze al quale certamente si deve l'ampliamento della Commenda, costituito dall'aggiunta al fabbricato esistente lungo la Via Malta e dalla costruzione di un ampio refettorio al piano superiore" (E. Sozzi, *La Chiesa di S. Pietro in Camollia e l'annessa Magione dei Cavalieri* in "Bollettino della Società Senese degli Amici dei Monumenti", II, 1957, 1-2, pp. 34-41, in part. 35).
551 Rotundo, *L'architettura* cit., p. 191.
552 Ivi, pp. 185-208.
553 "Il primitivo impianto della chiesa, ad aula unica, absidata e coperta a capriate, si riconnette anche al tipo più diffuso nell'ambito dell'ordine templare in area occidentale del perio-

osserva nella pittura di Martino di Bartolomeo (fig. G.5), furono collocati due "monumenti sepolcrali a baldacchino"[554]; infine nella parte alta della facciata era presente un rosone di modeste dimensioni[555].
Il complesso religioso (figg. G.6-G.7) aveva assunto uno schema planimetrico ad "L" formato dalla chiesa e da un secondo edificio; presso queste strutture era collocato uno spazio aperto, che era stato delimitato da un muro e reso accessibile da una porta situata sulla via Francigena. L'area priva di edifici era stata utilizzata per la sepoltura fino all'arrivo degli Ospitalieri, i quali decisero di seppellire i propri compagni al piano terra dello stabile situato presso la chiesa[556]. Nel nuovo cimitero (fig. G.8), connotato da un vasto porticato, si sono conservati alcuni affreschi trecenteschi; in particolare si nota una pittura di Lippo Vanni che rappresenta *San Francesco che riceve le Stimmate* e il *Matrimonio mistico di San Francesco con la povertà* (fig. G.9), di cui rimane solo la figura del santo a causa dell'apertura di una finestra[557]. Nella parte inferiore della parete si osserva una *Madonna con Bambino tra due Santi* (fig. G.10), dipinta all'interno di un arcosolio e ornata da una cornice che presenta un'iscrizione ancora leggibile; in essa è menzionato il nome del defunto, Francesco di Fredi, e la data 1370[558]; la pittura è stata analizzata da Gabriele Fattorini, il quale ha proposto con molta cautela di attribuirla a Cristoforo di Bindoccio e Meo di Pero, due artisti attivi in Toscana nella seconda metà del Trecento, "contraddistinti da un idioma agevole e narrativo capace di semplificare le forme della tradizione martiniana e lorenzettiana"[559]. Lo stile di questi pittori è stato riconosciuto anche in un ciclo di affreschi che decorava il refettorio del complesso gerosolimitano[560].

---

do romanico. La muratura è costituita da conci di pietra tufacea disposti a filari orizzontali e la facciata, a capanna, è caratterizzata dalla presenza di due portali con architrave e lunetta ad arco a tutto sesto, e da due soprastanti aperture monofore, come meglio si può osservare all'interno, sulla parete interna di controfacciata. Ha subito però pesanti trasformazioni, la prima già nel XIV secolo quando le due aperture furono sostituite da un unico portale centrale e le soprastanti monofore furono tamponate. Nel XVI secolo, fu aggiunta, sul fianco destro, una cappella e, nei primi anni del Novecento, in occasione di un restauro, la facciata venne sopraelevata di quasi un metro, e rifatta la decorazione terminale ad arcatelle cieche" (Ivi, p.188).

554 Nell'opera di Martino di Bartolomeo sono raffigurati i due monumenti trecenteschi addossati alla facciata: "quello di sinistra, più integro presenta una cassa di marmo su un suppedaneo, sormontata da due colonnine che sostengono un arco trilobo, riccamente decorato da marmorei gattoni gotici; di quello a destra non si osserva altro che la cassa in marmo, fatto che induce a credere che già nel XV secolo versasse in cattive condizioni" (S. Colucci, *Sepolcri a Siena tra Medioevo e Rinascimento: analisi storica, iconografica e artistica*, Tavarnuzze 2003, p. 109).

555 La raffigurazione della chiesa di San Pietro è presente nella scena dell'*Apparizione della Vergine*, dipinta da Martino di Bartolomeo nel pannello centrale della predella, adesso conservata a Siena nella sede museale della Banca Monte dei Paschi di Siena (G. Fattorini, *Il patrimonio artistico di San Pietro alla Magione*, in *La chiesa di San Pietro cit.*, pp. 209-236, in part. 218-222, XXVIII, Tavv. IVa e IVb).

556 Rotundo, *L'architettura del complesso* cit., pp. 193-194.

557 Fattorini, *Il patrimonio artistico* cit., pp. 209-213.

558 Ivi, pp. 211-212.

559 Ivi, pp. 212-213.

560 S. Padovani, *Sulla traccia di Cristoforo di Bindoccio e Meo di Pero*, in "Bollettino d'Arte", 1982, 15, pp. 85-98; Fattorini, *Il patrimonio artistico* cit., pp. 213-215.

Gli Ospitalieri avevano costruito la sala da mensa in un vasto ambiente situato sopra il porticato del cimitero retrostante la chiesa[561]; la scelta di questa collocazione[562] probabilmente seguiva la disposizione degli ambienti dell'antico ospedale di Rodi, che prevedeva al piano terra i magazzini e le botteghe e al piano superiore "la foresteria, il refettorio e la cucina"[563].
In seguito l'ampia sala da mensa perse la sua funzione; per questo i commendatori decisero nel Seicento di dividerla in varie stanze, al fine di realizzare le proprie abitazioni. Procedendo con questa operazione la maggior parte delle pitture probabilmente furono distrutte; di esse solo una piccola parte si era conservata poiché ornava le pareti della soffitta. La situazione rimase costante anche dopo la soppressione dell'ordine gerosolimitano da parte del governo francese[564].
A seguito di tale evento la commenda fu trasformata in parrocchia. Le piccole stanze furono abitate dal parroco della chiesa, il quale consentì a Mason Perkins di vedere le pitture che erano rimaste. Lo studioso, descrivendo i lacerti di affresco in un articolo pubblicato nel 1932 su "La Diana", individuava sulla parete di fondo "fra due medaglioni con mezze figure di Profeti, il Redentore sulla Croce in compagnia di quattro adoranti" e "nella parte bassa" la raffigurazione della "Madonna e i dodici Apostoli" (fig. G.11)[565]. Queste pitture erano state in parte nascoste "dalle travi del soffitto e dal nuovo pavimento della stanza, così che non è intieramente visibile il busto del Salvatore". Oltre agli affreschi della parete di testata Mason Perkins osservava tre scene che rappresentavano la "*Storia di un Santo Re* d'incerta identità". Lo studioso, senza precisare la posizione di questi episodi, osservava che "in uno, il protagonista, che ha visibile soltanto l'aureola, una parte della testa e la mano, sta parlando con due anziani dietro i quali appaiono le teste di altre tre persone" (fig. G.12); "in un altro impartisce ordini a un armigero che sta per finire con la daga un uomo, mentre a lato un vecchio alza il braccio in segno di orrore e sulla sinistra sono altri militi, di cui uno lotta con un avversario invisibile" (fig. G.13); "il terzo presenta il Re, un altro personaggio, con in testa una corona (o forse un elmo), e un giovane che tenta con una mano di fermare un'ombra – della quale si scorgono la folta massa dei capelli e un tratto della testa – verso cui tutti guardano con ansioso timore"[566] (fig. G.14).
Insieme alla descrizione delle scene, lo studioso pubblicava delle fotografie[567], indicando "Fot. Frick-Sansoni"; in particolare le fotografie era state scattate da Sansoni e Nesti nel 1926 e poi erano state conservate nell'archivio della Frick Collection di New York[568]. Queste immagini appaiono riprodotte molto strette sui soggetti; se confrontiamo queste illustrazioni con gli originali si nota che mancano dei dettagli importanti. Per esempio, nella seconda scena il soldato (di sinistra) è pronto a colpire qualcosa che però non è visibile; se si osserva l'originale si comprende che il resto del-

561 Rotundo, *L'architettura del complesso* cit., p. 194.
562 Il refettorio gerosolimitano fu collocato al primo piano dell'edificio: tale posizione appare diversa rispetto a quella degli altri ordini religiosi, poiché di solito la sala da mensa si trovava a piano terra, lungo il lato del chiostro.
563 E. Ricciardi, *Chiese e commende dell'Ordine di Malta in Campania,* Napoli 2007, p. 13.
564 Rotundo, *L'architettura del complesso* cit., pp. 202-205.
565 F. Mason Perkins, *Pitture senesi poco conosciute*, in "La Diana", VII, 1932, 1, pp. 236-246.
566 Ivi, pp. 239-240.
567 Nelle didascalie delle immagini è indicato il seguente riferimento: "Fot. Frick-Sansoni".
568 https://digitalcollections.frick.org/digico/#/details/bibRecordNumber/b11103541/Photoarchive

la scena era stato distrutto dalla costruzione di un muro; e allo stesso modo, nella terza scena la figura che forse sta scappando è stata coperta da un muro[569]. Tuttavia, osservando le immagini non si riesce a stabilire se i due episodi fossero stati realizzati uno a fianco all'altro e poi in un secondo momento fossero stati divisi da una muratura.

Dopo l'articolo di Mason Perkins, nella soffitta furono individuate delle nuove pitture. In seguito a tale scoperta fu pubblicata nel 1957 una fotografia (fig. G.15) che mostra la parete di fondo insieme a una sezione della parete laterale, ove erano stati ritrovati altri affreschi[570]. Poi i dipinti furono staccati, divisi in tredici frammenti e collocati nella chiesa di San Pietro alla Magione e nella sagrestia di Santa Maria in Portico a Fontegiusta[571]. Questi affreschi a monocromo adesso appaiono come grandi e piccoli ritagli di un ciclo pittorico che doveva essere imponente.

Se si cerca di individuare l'antica posizione degli affreschi nella soffitta, purtroppo, il compito risulta molto difficile a causa delle numerose manomissioni. A tale riguardo si può osservare su una parete di questo vasto ambiente un frammento di decorazione a finto marmo con lo stemma dell'ordine gerosolimitano (figg. G.16-G.18); non sappiamo però se questo dipinto in origine ornasse la parte alta del refettorio, poiché la sua struttura appare differente se messa a confronto con la fascia superiore delle scene del ciclo pittorico (fig. G.19), dove si nota un elegante e ricco fogliame collocato ai lati della sezione centrale, formata da uno stemma tenuto da due putti. Gli stemmi rappresentati nella banda appartengono all'ordine degli Ospitalieri e a Bartolomeo Palmieri (fig. G.20), il quale è stato precettore di San Pietro dal 1382 al 1410[572]. Questa importante figura probabilmente nel 1409 commissionò a Martino di Bartolomeo[573] la decorazione dell'oratorio di San Giovanni a Cascina (figg. G.21-G.22)[574]. Come ha ben evidenziato Gabriele Fattorini tra le pitture del refettorio senese e quelle dell'oratorio pisano ci sono alcuni elementi in comune, come per esempio la tecnica del monocromo e la raffigurazione di alcune storie di Noè (figg. G.23-G.24, G.26)[575]. In particolare, si tratta delle quattro scene che furono affrescate sulla parete laterale, presso il muro di fondo. Come si può osservare nella fotografia del 1957, in quella posizione erano presenti quattro episodi che furono staccati e divisi in due se-

---

569 Le immagini conservate a New York possono essere esaminate on line sul sito della Frick Collection.

570 *Il restauro degli affreschi del soppresso refettorio dei cavalieri*, in "Bollettino della Società Senese degli Amici dei Monumenti", II, 1957, 1-2, pp. 45-46. L'articolo purtroppo fu pubblicato senza menzionare il nome dell'autore.

571 L'elenco completo delle pitture è stato pubblicato da Gabriele Fattorini (*Il patrimonio artistico* cit., nota 13 pp. 213-214).

572 A. Luttrell, *Gli Ospedalieri a Siena dopo il 1312*, in *La chiesa di San Pietro* cit., pp. 103-120.

573 Per avere maggiori informazioni sul pittore Martino di Bartolomeo si veda: G. Fattorini, *La pala dei Carnaioli di Martino di Bartolomeo e Francesco di Valdambrino*, in "Nuovi Studi", 2008, 14, pp. 5-38.

574 A. Luttrell, *Martino di Bartolomeo's Frescoes at Cascina*, in "Iconographica", XIII, 2014, pp. 100-107.

575 M. L. Cristiani Testi, *Affreschi biblici di Martino di Bartolomeo in San Giovanni Battista di Cascina*, Pisa 1978.

zioni[576]; essi raffigurano *Noè fa uscire gli animali dall'arca, Noè prepara l'ara per il sacrificio, Dio accetta il sacrificio di Noè* e *Noè pianta la vite* (figg. G.25, G.27-G.29)[577].
Oltre a queste scene, sulla parete del refettorio probabilmente erano presenti altre storie di Noè, che però non furono fotografate o descritte; tuttavia osservando i frammenti rimasti, potrei supporre che nell'episodio successivo fossero state dipinte le donne che filano, poste in parallelo al lavoro degli uomini nella vigna (figg. G.30-G.31). Tale ipotesi si basa sul confronto della figura seduta con il fuso, che appare simile a quella raffigurata nella scena pisana (fig. G.32).
Un'altra storia di Noè, ancora non identificata, si nota in una grande sezione di affresco, formato da tre riquadri (fig. G.33); in particolare nel primo (figg. G.34-G.35) fu raffigurato Noè intento a bere, mentre i tre figli lavorano nella vigna; questa scena, se confrontata con lo stesso soggetto dipinto da Bartolo di Fredi nella Collegiata di San Gimignano (fig. G.36), risulta essere un momento antecedente all'episodio cardine della sua vicenda, ossia l'*Ebbrezza di Noè*[578]. Per questo si potrebbe supporre che nel riquadro successivo, ove non è rimasta alcuna traccia della pittura, fosse rappresentato Noè ormai ubriaco che viene soccorso da un figlio, mentre gli altri due lo denudano e lo deridono[579]. In alternativa a questa ipotesi, si potrebbe proporre che fosse rappresentato Noè che sta bevendo e nell'episodio a fianco la *Costruzione della torre di Babele*[580].
Nella parte bassa dell'ultima scena del grande frammento (figg. G.37-G.38) è presente una piccola figura, situata presso un quadrupede di modeste dimensioni che trasporta una cesta, che potrebbe essere identificata con un servo collocato vicino ad un asino. Queste figure probabilmente facevano parte dell'episodio del *Sacrificio di Isacco*; si veda a confronto ad esempio la miniatura (figg. G.39-G.40) del codice *Morgan Picture Bible*, o *The Crusader Bible*, conservata alla Morgan Library, Ms. M.638, c. 3r[581].
Cercando di individuare il soggetto di altri episodi si nota una scena isolata (fig. G.41), nella quale è dipinta una camera da letto con a fianco uno spazio aperto, dove una figura anziana, aureolata, rivolge lo sguardo verso l'alto. Se si confronta il frammento con le miniature francesi appena menzionate, si potrebbe riconoscere l'episodio della *Chiamata di Samuele* (fig. G.42), ossia quando Dio chiamò Samuele che stava riposando[582].
Continuando la ricerca, si osserva una sezione di affresco, appesa ora verticalmente alla parete della sagrestia di Santa Maria. Se si prova a mettere il frammento in una posizione orizzontale (fig. G.43), si osserva una fascia con al di sotto un triangolo e una tenda ondulata; inoltre è presente una corona rotta da una cesura dell'affresco. Tale sezione probabilmente è l'unica parte che si è conservata della scena che era stata fotografata da Sansoni e Nesti (fig. G.12). Dal momento che la corona appare differente da quella di David (figg. G.44-G.46) rappresentato in un'altra scena, avan-

[576] Nell'archivio fotografico della Soprintendenza senese (AFSABAP-SI) sono conservate le fotografie delle pitture: nn. 18757, 18756.
[577] Gn 8 e 9.
[578] S. Spannocchi, in *La Collegiata* cit., I, pp. 459-467.
[579] Gn 9, 21-25.
[580] Tale ipotesi si basa sul confronto con le storie dell'Antico Testamento illustrate nel codice *The Crusader Bible* (ms. M.638) della Morgan Library.
[581] C. Hourihane, *Between the picture and the word: manuscript studies from the Index of Christian Art*, Princeton 2005.
[582] Sm 3.

zerei la proposta che il re aureolato fosse Saul; in particolare potrebbe essere raffigurato *Saul che ordina a suo figlio e ai suoi servi di uccidere David*[583].
Dopo questa scena forse si trovava un episodio in cui era raffigurato David insieme ad altre due figure, mentre un terzo uomo con i capelli lunghi e riccioli cerca di andare via. Nell'episodio successivo forse era collocata una seconda storia di David, che è stata riconosciuta da Fattorini nella *Battaglia di Gelboe* e *David che fa uccidere l'Amalecita che gli ha recato la notizia della morte di Saul*[584]; anche questa rappresentazione può essere ben confrontata con le miniature citate.
Insieme a queste storie erano stati affrescati altri due frammenti, che però non sono stati identificati (figg. G.50-G.51): nel primo si notano due figure che sono rivolte verso una terza, la quale appare con le mani legate dietro la schiena e abbigliata come un servo; nel secondo si osserva una serie di architetture sormontate dalla fascia che mostra lo stemma Palmieri.
Oltre agli affreschi delle pareti laterali si sono conservate le pitture della parete di fondo (fig. G.11), dove era raffigurata in basso la *Pentecoste* e in alto la *Crocifissione* con ai lati due medaglioni con i *Profeti*. Queste pitture erano state parzialmente distrutte a causa dell'apertura di una finestra.
Per quanto riguarda la scena della *Pentecoste* (figg. G.52-G.53), i maestri avevano rappresentato tutte le figure sedute con le fiammelle sopra la testa e i raggi che scendevano su di loro. Al centro era collocata la Madonna, dipinta in maniera frontale e con le mani giunte, mentre gli apostoli erano raffigurati di tre quarti.
Nella parte superiore era situato Cristo crocifisso insieme a quattro figure (fig. G.54), che sono state identificate nei donatori; tuttavia osservando attentamente le fotografie storiche insieme alla situazione attuale, si comprende bene che le figure sono abbigliate con ampi panneggi, molto diversi da quelli dell'epoca; questi abiti appaiono molto più consoni a dei santi. Inoltre, la composizione doveva risultare molto movimentata (figg. G.55-G.57): la prima figura a sinistra (vicina al profeta Geremia) è stata rappresentata stante, mentre tiene un libro; la figura a fianco invece è stata dipinta genuflessa, con una mano a terra. La terza (fig. G.58), forse potrebbe essere identificata in Santa Maria Maddalena, per i capelli lunghi, ricci e rossi, e per la sua raffigurazione drammatica; essa ha un braccio steso in segno di dolore mentre con l'altro è intenta ad abbracciare le gambe di Cristo. L'ultima figura purtroppo è stata distrutta dall'apertura di una monofora.
Infine, ai lati della *Crocifissione*, sono presenti due profeti, inseriti in eleganti medaglioni polilobati.
Il profeta di sinistra (figg. G.59-G.60) è raffigurato con la barba, i capelli lunghi e riccioli e con un cartiglio tenuto nella mano sinistra: nell'iscrizione è indicato il nome di Geremia; l'altro profeta (figg. G.61-G.63) invece si è poco conservato. L'unico dettaglio che può aiutare la sua identificazione è il cartiglio che tiene tra le mani, nel quale sono rimaste leggibili due lettere "DA", forse le iniziali di David.
La rappresentazione del re, inoltre, si collega con le scene relative alla sua storia, che erano state dipinte lungo le pareti del refettorio. In aggiunta si potrebbero stilare dei confronti tra la decorazione della sala da mensa senese ed alcuni casi francescani. Per esempio, la figura a mezzo busto del profeta può essere confrontata con il caso fiorentino di Santa Croce (fig. G.64), ove si è conservata una finta finestra che mostra

[583] Sm 19, 1.
[584] Sm 1, 1-16.

nel tondo centrale il re, figlio di Iesse[585]. Oltre a questo elemento la raffigurazione della *Pentecoste* (fig. G.65) poteva essere osservata anche nella parte alta dell'antico refettorio di San Francesco a Ferrara, ove Francesco da Rimini aveva dipinto al centro la *Pentecoste* e sui lati una *Storia di San Francesco* e la *Missione degli Apostoli* (fig. G.66)[586]. Dalla lettura di questi dati, si comprende come le storie che potevano essere rappresentate nei refettori erano molteplici e non si limitavano agli episodi del Nuovo Testamento, quali *Ultima Cena* e *Crocifissione*; tuttavia la scena di Cristo Crocifisso con a fianco una serie di santi risulta essere il tema prevalente nella decorazione trecentesca dei refettori italiani.

[585] Si veda il testo sul refettorio di Santa Croce a Firenze nel catalogo (n. 4.3).
[586] *La Pinacoteca Nazionale di Ferrara* cit., pp. 7-8.

4.8 Gubbio, Palazzo dei canonici

L'antica cattedrale di Gubbio, dedicata ai Santi Mariano e Giacomo, era situata "nel cuore del centro urbano della Gubbio altomedievale"[587]. Nel vecchio edificio erano conservate le reliquie dei santi martiri che furono spostate, a seguito della concessione di papa Clemente III (1187-1191), nella nuova cattedrale[588]. Tale struttura (figg. H.1-H.2), collocata alle pendici del monte Ingino, rientrava in un "complesso programma di ricostruzione e delocalizzazione della città", iniziato nel XII secolo e portato a termine, "nei suoi tratti essenziali, nella seconda metà del XIII secolo"[589]. In base a questo disegno i più importanti edifici pubblici, civili e religiosi, furono collocati all'interno di una sola, grande "*platea communis*"[590].
Tuttavia, questa vicinanza fu mantenuta solo per poco tempo, perché a partire dal 1332 fu costruito, più in basso, il grandioso Palazzo dei Consoli[591]. In seguito, con la sottomissione della città allo Stato di Urbino[592], le antiche strutture civiche furono in-

---

587 *L'*arca vecchia *di Sant'Ubaldo: memoria e rappresentazione di un corpo santo*, a cura di F. Mariucci, Gubbio 2014, p. 35.

588 "Mi sembra che alla presenza di tale asse sacro possa essere collegata l'ascesa, scandita in tre «stazioni», delle spoglie di S. Ubaldo dal piano al monte: nel 1160, alla data di morte, il santo venne sepolto nella chiesa dei Santi Mariano e Giacomo, cioè nella antica cattedrale". In seguito, "il 20 ottobre 1188 Clemente III autorizzò la traslazione delle reliquie dei santi martiri dalla «antica città» alla nuova sulle pendici del monte"; in particolare tra il 1188 ed il 1194 "l'episcopio (e, quindi, presumibilmente anche la nuova cattedrale)" era stato costruito e "in esso risposavano le spoglie di S. Mariano e di S. Ubaldo". "Infine nel 1194 si sarebbe verificata l'ultima miracolosa traslazione del corpo di S. Ubaldo sulla cima del monte Ingino, nella chiesa dei Santi Gervasio e Protasio" (P. Micalizzi, *Gubbio: storia dell'architettura e della città*, Gubbio 2009, p. 151 nota 28).

589 Mariucci, *L'*arca vecchia cit., p. 35.

590 "In sintesi, la prima *platea communis* eugubina era definita dalla compresenza dei principali edifici pubblici, civili e religiosi, della comunità. Il lato nord-occidentale era occupato dalla torre e del *palatium*; quello orientale, dalla cattedrale, dalla canonica e dall'episcopio; verso monte, la piazza era delimitata da una cinta muraria (che inglobava e ricuciva più antiche strutture difensive) in cui si apriva una importante porta urbica e una «posterula»; attraverso tali varchi, due strade collegavano *la platea* alle pendici nord-orientali e, rispettivamente, nord-occidentali del monte. A meridione, infine, la piazza era originariamente delimitata da un semplice muro di contenimento, in modo che da essa si potesse cogliere la totalità della città bassa e della valle (altra analogia con la piazza comunale trecentesca); la definizione di questo primo impianto può ritenersi compiuta entro il 1203, anno in cui fu stipulato un atto «*ante ecclesiam… in platea ubi fit contio*»" (Micalizzi, *Gubbio: storia dell'architettura* cit., p. 98).

591 M. R. Silvestrelli, *Gubbio città di pietra: l'urbanistica e le emergenze architettoniche*, in *Gubbio al tempo di Giotto: tesori d'arte nella terra di Oderisi*, catalogo di mostra (Gubbio, Museo Civico di Palazzo dei Consoli, Museo di Palazzo Ducale e Museo Diocesano, 7 luglio - 4 novembre 2018) a cura di G. Benazzi, E. Lunghi, E. Neri Lusanna, Perugia 2018, pp. 103-106, in part. 106.

592 "La lunga serie di lotte interne, conseguenti alla crisi del 1350 e alla temporanea presa del potere da parte di Giovanni Gabrielli, si risolve nel 1384 con la sottomissione della città al conte Antonio da Montefeltro. A partire da tale data Gubbio farà parte dello Stato di Urbino, quasi senza soluzione di continuità, fino al 1632, quando, con la morte dell'ultimo

corporate nel Palazzo Ducale di Federico da Montefeltro[593]. La residenza del duca, come si osserva nella pianta storica (fig. H.3)[594], era collocata di fronte al complesso episcopale[595], delimitato dalla cinta muraria e composto dalla chiesa[596] insieme a una serie di edifici. Tra questi si nota un alto fabbricato (fig. H.4), situato presso l'attuale via Federico da Montefeltro e connotato da tre eleganti bifore, che possono essere viste dalla città sottostante. Queste finestre illuminano l'importante sala da mensa (figg. H.5-H.7), oggi sede museale[597], che fu costruita verso il 1229, quando Alberto, priore dei canonici, estinse un debito "pro edificatione mensae"[598]. La realizzazione di questa stanza, tuttavia, seguiva un progetto ben definito, poiché i canonici la edificarono in una posizione privilegiata: la sala da mensa era stata costruita al terzo piano del palazzo, dal quale si gode un bellissimo panorama sulla valle; inoltre era stata collegata perfettamente agli altri ambienti, perché è situata lungo il chiostro. In particolare, i canonici, sfruttando il dislivello del pendio, avevano edificato sul lato meridionale della cattedrale un piccolo chiostro (fig. H.8), intorno al quale avevano disposto la sala capitolare (figg. H.9-H.10)[599] e il refettorio (fig. H.11). Per raggiungere tali am-

---

dei duchi, Francesco Maria II della Rovere, tutti i territori del Ducato saranno incamerati dallo Stato Pontificio" (Micalizzi, *Gubbio: storia dell'architettura* cit., p. 167).

593 *Il Palazzo Ducale di Gubbio e Francesco di Giorgio Martini*, a cura di S. Capannelli, Città di Castello 2008.

594 J. Blaeu e P. Mortier, *Veduta a volo d'uccello di Gubbio*, disegno di I. Cassetta, 1704 (prima edizione 1663), Gubbio, Biblioteca Comunale Sperelliana (Ivi, p. 218).

595 "La realizzazione della cattedrale e del palazzo dei canonici fu assai lunga. Sicuramente ci sono alcuni punti saldi che ci fanno seguire a grandi passi l'evoluzione di tutto il complesso monumentale. La consacrazione dell'altare maggiore nel 1366 da parte del vescovo Giovanni da Morlacca (1350-1370) è un *terminus ante quem* per la costruzione della chiesa principale della città con il quale può dirsi conclusa la sua parte strutturale" (a tale riguardo si veda un articolo di Filippo Paciotti, che ringrazio, in fase di pubblicazione: F. Paciotti, *Un tentativo di lettura degli spazi del Palazzo dei Canonici*).

596 Per avere maggiori informazioni sulla cattedrale, oltre al testo di Filippo Paciotti, si veda: C. Calzecchi Oresti, *Relazione sullo stato attuale e sui lavori necessari per la Cattedrale di Gubbio*, in "Pro Cathedrali Eugubina restauranda", 1915, 7, pp. 69-79; G. Malchiodi, *La Cattedrale di Gubbio*, in "Arte cristiana", III, 1915, 1, pp. 120-125; M. Salmi, *Le chiese gotiche di Gubbio*, in "L'Arte", XXV, 1922, pp. 220-231; *Gubbio: città d'arte*, a cura di E. A. Sannipoli, F. Mariucci, Perugia 2013.

597 Nel Palazzo dei canonici sono esposte le opere del Museo Diocesano (P. Vispi, D. Estivil, *Guida storico artistica della cattedrale di Gubbio: una diocesi, una cattedrale, un museo*, s. l. 2000).

598 "Per quanto riguarda il nuovo palazzo dei canonici conosciamo almeno tre fatti documentati che ci possono dare un'idea dell'evoluzione dell'edificio nel tempo: 1. il refettorio del palazzo dovette essere concluso nelle sue parti strutturali intorno al 1229 quando il priore Alberto dei canonici della cattedrale estinse un debito contratto «pro edificatione mensae»; 2. l'intero palazzo del capitolo, nella sua fase medievale, dovette essere concluso nel 1273, dato che in una pergamena il papa Niccolò III richiamava i canonici nel palazzo; 3. i canonici ancora acquistarono 100 libbre di calce nel 1308" (Paciotti, *Un tentativo di lettura* cit.).

599 "Un atto datato 30 aprile 1226 ci consegna infatti la memoria della riunione capitolare alla quale presero parte, di fronte al vescovo, il priore Alberto con altri 22 canonici, senza contare magari i conversi che non avevano però ancora voce in capitolo. In tale assemblea veniva ufficialmente stabilito con l'approvazione vescovile, che da allora in poi, il numero dei canonici non avrebbe potuto superare i 20, dal momento che le rendite disponibili non potevano sopportare altri carichi, nonostante, si aggiunga, che nel 1221 sempre il vescovo era intervenuto donando al capitolo, nella persona del priore Ugo, predecessore di Alberto, una casa appartenente alla mensa vescovile, situata nel borgo di S. Martino" (P. Monacchia,

bienti i religiosi avevano realizzato un collegamento interno (figg. H.12-H.13), che gli permetteva di passare dalla cattedrale all'episcopio, senza uscire dal complesso. Questo articolato corridoio era fondamentale per lo svolgimento delle attività quotidiane, poiché i canonici seguivano la regola di Pietro degli Onesti, detta "regola Portuense"[600]. In base a tale ordinamento i religiosi utilizzavano degli spazi comuni, come il refettorio, nel quale consumavano i pasti ascoltando in silenzio il lettore.
Per assolvere a questa funzione la sala da mensa eugubina (fig. H.14) fu dotata di ampie dimensioni con un soffitto ligneo e con due accessi (figg. H.15-H.17) sul lato settentrionale. Nella parete occidentale (fig. H.18), inoltre, fu collocato un grande arco, forse aperto nei secoli successivi, che appare oggi in parte tamponato. Sul lato opposto si è ben conservata la struttura antica (fig. H.19), contraddistinta da due monofore che sovrastano due armadi, adesso privi delle ante[601]. Presso queste eleganti aperture è situata una grande nicchia centrale (fig. H.20), che fu affrescata verso il 1300 dal Maestro della Croce di Gubbio[602]. Il pittore, attivo dal nono decennio del XIII secolo fino all'inizio del XIV secolo, dipinse una *Crocifissione*, nella quale raffigurò Cristo insieme ai dolenti e ai Santi Giacomo e Mariano. Intorno ad essa inserì una vistosa decorazione, formata da motivi geometrici e floreali ed arricchita nel sottarco da teste di putti di derivazione cimabuesca. Tali elementi potevano essere stati osservati *in situ* dal maestro, dal momento che è stata proposta una sua partecipazione "alla realizzazione delle *Storie francescane* sulla parete sinistra della chiesa superiore di Assisi"[603].
Molti anni dopo la decorazione della nicchia ad opera del pittore eugubino, un secondo maestro aggiunse uno stemma (fig. H.21), di cui rimane la sinopia, sotto la colonna di sinistra. L'arma, sormontata da una piccola mitria, appare connotata da tre fasce ondulate orizzontali. Lo stemma potrebbe appartenere a un vescovo della famiglia Gabrielli (fig. H.22)[604], forse identificabile con Pietro Gabrielli (1327-1344)[605] oppure con Gabriele Gabrielli (1377-1383). In linea con tale ipotesi appare lecito supporre che Pietro oppure Gabriele Gabrielli avesse operato in modo tale da ottenere un così vasto prestigio, che gli permise di realizzare una tomba monumentale (fig. H.23)[606] nella cattedrale e di inserire il proprio stemma nel refettorio.

Il Beato Villano vescovo di Gubbio (1206-1238), in *Gubbio città francescana*, atti della giornata di studio (Gubbio, San Francesco, 14 settembre 2013) a cura della Deputazione di storia patria per l'Umbria, Perugia 2015, pp. 33-52, in part. 45).

600 Paciotti, *Un tentativo di lettura* cit.

601 Un terzo armadio si è conservato sulla parete meridionale del refettorio.

602 G. Benazzi, in *Gubbio al tempo di Giotto* cit., pp. 186-187.

603 Ibid.

604 A. Luongo, *Gubbio nel Trecento: il comune popolare e la mutazione signorile, 1300-1404*, Roma 2016; Id., *Un'altra nobiltà? L'aristocrazia eugubina nel Trecento*, in *Gubbio al tempo di Giotto* cit., pp. 99-102.

605 "A Gubbio il senso dell'arte figurativa come espressione dell'identità civica si percepisce entro un progetto orientato, di cui fu probabile interprete per quasi un ventennio il vescovo Pietro Gabrielli, presule dal 1327 al 1344, in grado di assommare e temperare nella sua persona le esigenze della parte ecclesiastica e di quella comunale in una prospettiva di "larghe intese" e con il consapevole volere di papa Giovanni XXII" (E. Neri Lusanna, *Le arti a Gubbio nel Trecento, dal cantiere di Assisi al lungo dialogo con Siena: personaggi e interpreti*, in *Gubbio al tempo di Giotto* cit., pp. 71-98, in part. 72).

606 "In cattedrale due i monumenti importanti, entrambi dei vescovi Gabrielli, Pietro (morto nel 1344) e Gabriele (morto nel 1383), oltre a una mensa d'altare smontata e ricoverata nel

Insieme all'arma dei Gabrielli nella sala da mensa si sono conservati altri stemmi, purtroppo poco leggibili. I disegni sono presenti nella parte bassa del pulpito lapideo. Tale arredo (fig. H.24) risulta formato da una scala che presenta in cima una seduta e una balaustra; presso di essa è collocata una piccola finestra che consentiva la lettura durante i pasti.
Un pulpito monumentale probabilmente si poteva osservare anche nel refettorio eugubino del convento di San Francesco[607], dove è rimasta solamente la scala lapidea, la nicchia per i libri e la finestrina (figg. H.25-H.26). L'arredo purtroppo non si è conservato nella sua complessità, come nella maggior parte casi, perché molto spesso tali elementi erano rinnovati. Per questo motivo il pulpito del refettorio del Palazzo eugubino (figg. H.27-H.29) risulta molto importante ai fini della ricerca; tuttavia, oltre alla rarità, l'arredo appare significativo perché era stato decorato con degli stemmi che furono inseriti nella sezione inferiore e forse anche nella lastra frontale del parapetto.
L'individuazione di una serie di stemmi nel refettorio eugubino, tuttavia, non risulta un dato eccezionale, poiché in molte sale da mensa si sono conservate delle armi. Tali elementi potevano essere inseriti nella decorazione della parete di fondo: per esempio, nei refettori fiorentini di Santa Croce e di Santo Spirito, gli stemmi dei Manfredi (figg. H.30-H.31) e dei Cambi di Napoleone sono inseriti nella cornice. In altri casi invece le armi erano collocate nella sezione inferiore dell'affresco, come nel dipinto di Juan de Olivier a Pamplona[608]. Il maestro spagnolo aveva affrescato nel 1335 la parete di fondo del refettorio della cattedrale di Pamplona (figg. H.32-H.33) con le *Storie della Passione di Cristo*[609]; sotto gli ultimi episodi erano stati inseriti quattro stemmi appartenenti al papato, alla famiglia reale di Navarra unita a quella di Evraux, al conte Gastone II de Foix e al papa Benedetto XII. Questa importante pittura, quindi, era connotata da quattro armi che rappresentavano il potere civico e religioso.
Oltre al caso spagnolo, si può individuare anche un esempio francese, ossia il refettorio della cattedrale di Viviers (figg. H.34-H.37)[610]. Intorno alla metà del XIV secolo la sala da mensa era stata affrescata con una *Crocifissione* sulla parete di fondo e con una serie di scene morali insieme a degli stemmi nelle fasce superiori delle pareti. La decorazione del sito francese, come le altre pitture sopra analizzate, contribuisce a

---

lapidario del Museo Diocesano, proveniente, come dice l'iscrizione, dalla Cappella dei Gabrielli" (Ivi, p. 96, nota 11).

607 Rosati, *La chiesa* cit., p. 85.

608 J. Martínez de Aguirre Aldaz, F. Menéndez Pidal de Navascués, *Precisiones cronológicas y heráldicas sobre el mural del refectorio de la catedral de Pamplona*, in "Príncipe de Viana", 1996, 207, pp. 5-17; S. Hidalgo Sánchez, *Aportación a la lectura iconográfica del mural del refectorio de Pamplona: la Compassio Mariae en la crucifixión y la subida al Calvario*, in *Pulchrum: scripta varia in honorem M[a] Concepción García Gainza*, a cura di R. Fernández Gracia, Pamplona 2011, pp. 413-420.

609 Gli studiosi (Martínez de Aguirre Aldaz, Menéndez Pidal de Navascués, *Precisiones cronológicas* cit., p. 12) hanno proposto di datare l'opera al 1335, a seguito dell'identificazione degli stemmi e della nuova lettura dell'iscrizione: "ANNO D[OMI]NI M CCCXXX EVO DOMINUS IO[H]A[N]NES PETRI DE STELLA ARCHIDIACONUS S[AN]C[T]I PETRI DE OSUN FUIT OPERARIUS E[C]CL[ES]IE B[E]ATE S[ANCTE] M[ARIE] PAMPIL[O]N[ENSIS] FECIT FIERI ISTUD REFERTORIU[M] ET IOHANNES OLIVERI DEPINXIT ISTUD OPUS".

610 *Peintures murales de l'antiquité à nos jours*, a cura degli Amis de Viviers, Viviers 1985, pp. 41-47; Y. Esquieu, *Autour de nos cathédrales: quartiers canoniaux du sillon rhodanien et du littoral méditérranéen*, Paris 1992, pp. 206-209.

chiarire due importanti questioni, ossia che nei refettori erano dipinti degli stemmi, dal momento che erano delle opere che potevano essere commissionate e osservate sia da soggetti interni sia da ospiti illustri; e per secondo che la scena della *Crocifissione* era il soggetto più raffigurato nelle sale da mensa del XIV secolo in Italia ma forse anche in altri paesi europei.

4.9 Città di Castello, San Domenico

Secondo le notizie trasmesse da monsignor Decio Francesco Vitelli (1582-1646), nel 1270 i sindaci del Comune di Città di Castello donarono ai frati domenicani, Forte e Ugolino di Taddeo de' Roselli, un "certo sito e casalini"[611]; tra questi beni era presente la casa di Alberto "molinaro", dove edificarono "un piccolo oratorio con un altare per celebrarvi il SS. Sacrificio"[612]. A seguito di questa donazione, i Predicatori si insediarono nella parte della città detta "Pareti" (fig. I.1), collocata nella zona sud est, "fra la porta di S. Maria e quella di S. Florido"[613]; tale denominazione fu mantenuta nel corso dei secoli, dal momento che ancora alla fine dell'Ottocento la via situata presso la facciata della chiesa di San Domenico si chiamava "Pareti" (fig. I.2)[614]. In questa sede iniziarono a costruire la chiesa e le strutture principali del convento, tra cui il chiostro che risulta citato in un documento del *Libro Nero* risalente al 1270[615].
L'edificazione del sito tifernate probabilmente fu abbastanza rapida, poiché nel capitolo provinciale domenicano di Anagni, che si svolse nel 1270, il complesso umbro è denominato come "locum in civitate Castelli"[616], mentre, solo tre anni dopo, nel capitolo provinciale di Roma risulta menzionato come "conventum apud Castellum"; inoltre, in tale occasione fu nominato priore il fiorentino Fra Guarniero de' Vecchietti insieme al lettore "Iacobum Raynutii"[617].

---

611 Lo studio sul refettorio domenicano è un approfondimento della ricerca che avevo condotto nella tesi di laurea magistrale intitolata *Per la pittura a Città di Castello in età gotica: studi su San Domenico*, relatore prof. Andrea De Marchi e correlatore prof.ssa Sonia Chiodo, a. a. 2012-2013.

612 Angelo Ascani (*Storia di un monumento: chiesa di san Domenico a Città di Castello*, Città di Castello 1963, pp. 6-7) analizzando la storia più antica dei Predicatori nella città tifernate trascriveva un passo di monsignor Decio Francesco Vitelli presente nel volume intitolato *Della chiesa di San Domenico de' Frati Predicatori*: "Ritrovo che dall'anno 1270, vacando la Sede Pontificia per la morte di Clemente IV, Delcidede di Pietro notaro di S. Polo et Bartolo di Albertino come sindici e procuratori del comune di Città di Castello donòrno alli Reverendi Padri frate Forte et frate Ugolino di Taddeo de' Roselli, che accettavano in nome della religione Domenicana dei Predicatori certo sito et casalini, perché li detti Padri vi potessero fabbricare la loro chiesa".

613 *4: Gli archivi ecclesiastici di Città di Castello*, *Chiese e conventi degli ordini mendicanti in Umbria nei secoli XIII-XIV: inventario delle fonti archivistiche e catalogo delle informazioni documentarie*, a cura di G. Casagrande, Perugia 1989, p. XL.

614 G. Magherini Graziani, *Storia di Città di Castello,* 3 voll., I, Città di Castello 1890-1912, in part. fig. *Pianta di Città di Castello*, pp. n.n.

615 Casagrande, *Gli archivi ecclesiastici* cit., p. XL nota 147.

616 T. Kaeppeli, A. Dondaine, *Acta capitulorum provincialium Provinciae Romanae: 1243-1344*, Roma 1941, p. 37; A. Curuni, *Architettura degli Ordini Mendicanti in Umbria: problemi di rilievo*, in *Francesco d'Assisi. Chiese e conventi*, a cura di R. Bonelli, Milano 1982, pp. 83-142, in part. 99-100.

617 Kaeppeli, Dondaine, *Acta capitulorum* cit., p. 43; S. Orlandi, *Necrologio di S. Maria Novella: testo integrale dall'inizio (1235) al 1504 corredato di note biografiche tratte da documenti coevi*, 2 voll., I, Firenze, 1955, pp. 257-259; S. Orlandi, *Recensione* a *A. Ascani, Storia di un monumento. Chiesa di San Domenico a Città di Castello*, in "Memorie Domenicane", LXXX, 1963, 39, 3, pp. 184-186 in part. 185; Curuni, *Architettura degli Ordini* cit., p. 99.

Nel decennio successivo i frati riuscirono ad ottenere dall'abate Rinaldo dell'abbazia di Massa di Monte Nerone la vicina chiesa di San Pietro di Massa[618]; tale concessione fu resa effettiva con l'acquisto nel 1281, da parte del procuratore dei frati domenicani, di dieci tavole di terra in zona "Pareti", sopra le quali si trovava la chiesa benedettina[619]. Tuttavia, i frati la poterono utilizzare solamente per pochi anni, poiché nel 1284 i canonici di San Florido si opposero a questa decisione, accusando il vescovo Giacomo di aver concesso ai Predicatori la chiesa di San Pietro di Massa senza aver chiesto il permesso alla canonica, che ne rivendicava i diritti[620].
Una volta che la vertenza fu risolta a favore dei canonici, i frati probabilmente non rimasero privi del tutto di un luogo sacro dove celebrare le funzioni, poiché si può supporre che dal loro insediamento (1270) si fossero adoperati per costruire una "ecclesiam Sancti Dominici". In questa struttura, nel 1320, fu seppellita la Beata Margherita, detta anche Cieca della Metola (1287-1320)[621].
Dopo aver utilizzato un primo edificio, i domenicani decisero di edificare una nuova chiesa. Questo progetto fu realizzato principalmente grazie al sostegno economico del Comune, il quale, a partire dal 1376 fino ai primi decenni del Quattrocento, elargì numerose donazioni in favore dei Predicatori[622].
La nuova fabbrica (figg. I.3-I.4), consacrata nel 1426[623], può essere osservata nella pianta della città realizzata (prima del 1685) da Filippo Titi[624]: presso il numero 13 si nota la grande chiesa domenicana con il campanile e a fianco il chiostro; continuando ad esaminare il disegno, poco oltre il convento, è presente una piccola struttura (n. 36) che nel Seicento apparteneva alla Confraternita di Santa Caterina. Questa chiesa

---

618 "L'Abbate Rinaldo dell'Abbazia di Massa di Monte Nerone fece un mandato al monaco Grazia a poter concedere detta Chiesa ai PP. Predicatori nel 1281" (G. Muzi, *Memorie ecclesiastiche di Città di Castello*, 5 voll., IV, Città di Castello 1842-1843, p. 219).
619 Alessandro Certini (*Origine delle Chiese e Monasteri di Città di Castello*, ASDCC, Fondo del Capitolo, Memorie tifernati, ms. 1, prima metà del XVIII secolo, c. 55v) scriveva che nel 1281 i "Padri di S. Domennico in numero di undici fanno Capitolo di dimandare al vescovo un pezzo di terra dove era la Chiesa di S. Pietro di Massa in luogo detto Pareti".
620 Muzi, *Memorie ecclesiastiche* cit., pp. 219-220; Casagrande, *Gli archivi ecclesiastici* cit., p. XLI.
621 Secondo alcuni storici locali (G. Mancini, *Istruzione storico-pittorica per visitare le chiese e palazzi di Città di Castello: colle memorie di alcuni artefici del disegno che in detta città fiorirono*, 2 voll., I, Perugia 1832, pp. 244-245; Muzi, *Memorie ecclesiastiche* cit., pp. 220-221; Ascani, *Storia di un monumento* cit., pp. 13-14) la Beata inizialmente fu sepolta nella chiesa della Carità e poi nella nuova San Domenico. Tuttavia nelle due cronache, che raccontano la vita della Beata Margherita, scritte tra il 1347 e il 1400 da un canonico di San Florido (*Legenda Maior*) e da un domenicano (*Legenda Minor*), fu indicato come luogo di sepoltura la chiesa di San Domenico o dei frati Predicatori, mai della Carità (C. Frugoni, *Su un «immaginario» possibile di Margherita da Città di Castello*, in *Il movimento religioso femminile in Umbria nei secoli XIII-XIV*, atti del convegno (Città di Castello, 27-29 ottobre 1982) a cura di R. Rusconi, Perugia 1984, pp.203-216; E. Menestò, *La «legenda» di Margherita da Città di Castello*, in Ivi, pp. 217-238; M. C. Lungarotti, *Le Legendae di Margherita da Città di Castello*, Spoleto 1994, pp. X, 75, 98).
622 Muzi, *Memorie ecclesiastiche* cit., pp. 221-223; G. Magherini Graziani, *L'arte a Città di Castello*, Città di Castello 1929, pp. 51-52; Ascani, *Storia di un monumento* cit., pp. 14-16, 19, 21-22; A. Ascani, *Due cronache quattrocentesche*, Citta di Castello 1966, pp. 91, 101-102; Curuni, *Architettura degli Ordini* cit., p. 99; Casagrande, *Gli archivi ecclesiastici* cit., pp. L-LI.
623 Si veda la fotografia Alinari pubblicata da Alvaro Tacchini nel suo volume: *Città di Castello 1860-1960. La città e la sua gente*, Città di Castello 1988, p. 7 fig. 2.
624 Filippo Titi, *Città di Castello latine Tiphernum in Umbria* (ante 1685), Città di Castello, Biblioteca Comunale.

di modeste dimensioni può essere identificata nell'antica fabbrica di San Pietro di Massa, la quale, dopo essere tornata in possesso dei frati domenicani, fu concessa[625] "ai Confrati di S. Caterina, affine di ripararla e mantenerla", a condizione che i Predicatori ne riparassero il tetto; l'atto in questione, datato 1367, sanciva il passaggio della chiesa di San Pietro alla Confraternita, la quale consacrò la chiesa a Santa Caterina[626]. Dopo aver individuato l'antico sito benedettino, si passa ad esaminare una terza struttura (n. 50), ossia l'Oratorio della Carità, che appare collocata presso il lato esterno del chiostro domenicano. Tale edificio molto probabilmente non compare nella pianta, perché era di piccole dimensioni; questa ipotesi è sostenuta dalla puntuale indicazione di Giacomo Mancini, il quale notava la chiesa della Carità uscendo dal chiostro dei Predicatori: "per la parte che alla pubblica strada tosto vedeasi a mano sinistra questa chiesa aderente al muro delle stanze che sono attorno al chiostro medesimo"[627].
Secondo alcuni studiosi questo edificio sarebbe servito ai domenicani per svolgere le proprie funzioni per quasi un secolo e mezzo, ossia dal momento in cui persero la chiesa di San Pietro di Massa (1284) fino alla consacrazione della nuova fabbrica (1426)[628]. Tuttavia, appare difficile da sostenere che una struttura così piccola, tale da non comparire neppure nelle piante cittadine, possa essere stata la chiesa duetrecentesca di un così importante convento. Per questo motivo è lecito ipotizzare che la prima fondazione domenicana fosse nel luogo in cui fu costruita la nuova chiesa, come è accaduto per altri conventi mendicanti (per esempio a Santa Croce a Firenze).
Inoltre, secondo la tradizione popolare, la chiesa di Santa Maria della Carità sarebbe stata edificata dai Templari; in seguito tale edificio[629] sarebbe stato trasformato dai

---

625 I domenicani passarono la chiesa alla Confraternita probabilmente a seguito del devastante terremoto del 1353. A tale riguardo Giovanni Magherini Graziani (*Storia di Città* cit., III, p. 72, nota 2) riportava un passo dal *Diario del Graziani*: "Adì 2 de dicembre nel dicto millesimo nella terra del Borgo de san Sepolcro e nella città de Castello fuoro gli magiore terramuotogli che già mai fussero, per li quali cadde la magior parte de la terra, et caddero doi cassere che ce stavano in essa terra: ce morirono per essa cagione più de tre milia persone" (A. Fabretti, *Cronaca della Città di Perugia dal 1309 al 1491, nota col nome di Diario del Graziani*, in "Archivio Storico Italiano", 1850, 1, pp. 53-750, in part. 167).

626 "Bisogna dire, che la cessione della chiesa di S. Pietro di Massa fatta ai Domenicani fosse legittimata, giacchè nel 1367. 27. marzo per rogito di ser Marco Vanni essi cedono l'uso e l'abitazione di S. Pietro di Massa ai Confrati di S. Caterina, affine di ripararla e mantenerla, a condizione che i Domenicani del proprio vi pongano un cavallo e una passina del tetto: che se la compagnia si sopprimesse o mutasse sito, debba restare la chiesa e l'orto ai Domenicani con assumere tutti gli obblighi della medesima: i Confratri ogn'anno debbano andare nel giorno di S. Domenico alla chiesa del Santo, e offrire un cero di 7. libre in ricognizione di dominio. L'orto ceduto colla chiesa di S. Pietro confina con detta chiesa, con la strada vecchia della chiesa, e col convento e orti dei Domenicani. Si premette, che i Fratelli possano celebrare la festa di S. Pietro e S. Caterina: la porta della chiesa di S. Pietro esistente nell'orto del Convento sarà ad uso della compagnia per entrare e uscire: se poi si volesse mutare, ciò si faccia in un luogo più atto ai Frati" (Muzi, *Memorie ecclesiastiche* cit., p. 221; Magherini Graziani, *L'arte di Città* cit., pp. 51-52, nota 5).

627 Mancini, *Istruzione storico-pittorica* cit., p. 244.

628 Tale notizia, tramandata dagli storici ottocenteschi, è portata avanti da Ascani, *Storia di un monument* cit., pp. 12-13; Curuni, *Architettura degli Ordini* cit., p. 99.

629 A seguito del restauro delle pitture del refettorio, nel 2012 si svolse un convegno intitolato *Un'inedita presenza templare a Città di Castello* (Città di Castello, Palazzo Comunale, 20-21

domenicani nel refettorio del convento[630]. Questa notizia, tuttavia, appare poco attendibile, dal momento che i dati storici confermano che la chiesa della Carità fu costruita lungo il lato esterno del chiostro domenicano e poi fu distrutta a seguito della soppressione della Confraternita. Semmai si potrebbe ipotizzare che dopo la soppressione degli ordini religiosi, la Congregazione di Carità, che aveva annesso il chiostro e la sala capitolare del sito domenicano[631], avesse utilizzato il refettorio (figg. I.5-I.6) per le celebrazioni religiose, in maniera simile a quanto era accaduto per il refettorio cinquecentesco di Santa Maria del Carmine a Firenze[632].
Questa supposizione può essere confermata dall'osservazione dell'aspetto interno della sala da mensa (figg. I.7-I.8), dal momento che si presenta di forma rettangolare e di ampie dimensioni, suddivisa in tre campate e coperta con volte a crociera. Nei lati lunghi si aprono sei finestre, ognuna in corrispondenza della chiave di volta dell'arco; di queste finestre solo quella nella terza campata della parete meridionale non è stata tamponata. Tali aperture hanno in parte distrutto le decorazioni pittoriche antiche, perché furono inserite durante il rinnovamento dell'ambiente, avvenuto probabilmente nel XVI-XVII secolo. In questa occasione la sala fu ribassata e voltata a crociera, modificando profondamente la *facies* gotica del refettorio. Per capire come si doveva presentare la struttura all'epoca degli affreschi, ritrovati e restaurati recentemente, occorre analizzare il lato meridionale esterno (fig. I.9-I.13). Nella parete si no-

---

ottobre 2012) e diretto dalla dottoressa Francesca Abbozzo. In tale occasione fu proposto di identificare il refettorio con la chiesa di Santa Maria della Carità; inoltre, fu individuata nella "chiesa" una fondazione templare basandosi sulla decorazione, ossia confrontando i finti conci dipinti di San Bevignate a Perugia con quelli di Città di Castello; a tale riguardo si veda P. Scarpellini, *La chiesa di San Bevignate, i Templari e la pittura perugina del Duecento*, in *Templari e Ospitalieri in Italia. La chiesa di San Bevignate a Perugia*, a cura di M. Roncetti, P. Scarpellini, F. Tommasi, Milano 1987, pp. 93-158, in part. 102-103, 154, nota 33; F. Abbozzo, *San Bevignate "cantiere templare" unicità e conservazione*, in *Milites Templi. Il patrimonio monumentale ed artistico dei templari in Europa*, atti del convegno (Perugia, Sala dei Notai, 6-7 maggio 2005) a cura di S. Merli, Perugia 2008, pp. 177-189). In linea con quanto è stato avanzato nel 2012, tre anni dopo è stato presentato il libro di Giovanni Tomassini (*Le donne di Gesù*, Roma 2015) all'interno di un convegno intitolato *Le donne di Gesù* (Città di Castello, Circolo tifernate accademia degli Illuminati, 7 novembre 2015); nel volume l'autore ha sostenuto che nell'affresco dell'*Ultima Cena*, presente nella "chiesa", erano state dipinte delle "donne" al posto di alcuni apostoli. Rispetto a quanto osservato, nella scena si nota l'iconografia tipica dell'Ultima Cena.

630 Nel 2014, la FAT (Fattoria Autonoma Tabacchi) ha donato l'edificio al Comune di Città di Castello, il quale è riuscito ad iniziare i lavori di restauro del tetto e la ricerca di ulteriori affreschi (2018).

631 "Il chiostro e la sala capitolare appartenevano alla Congregazione di Carità che nel 1921, per interessamento del canonico E. Giovagnoli e dell'avvocato Giulio Pierangeli, allora segretario dell'Istituto, dette inizio ai restauri recentemente condotti a termine. Attualmente gli ambienti fanno parte dell'Istituto Cieca della Metola" (C. Rosini, *Città di Castello. Guida estetica della città dei dintorni e luoghi vicini*, Città di Castello 1961, p. 30).

632 ASF, 113, vol. 30, c. 67. Atto datato 28 aprile 1763: "Ricordo, come essendo stato determinato di dar principio alla fabbrica della soffitta di nostra chiesa dopo terminata la festa quinquennale del Crocifisso della Provvidenza, che sarà il di 12 del futuro mese di maggio; ed avendo perciò il nostro convento ottenuta facoltà di convertire in pubblica chiesa il nostro refettorio: in questo si sono eretti sei altari, il maggiore dei quali è stato posto avanti alla porta del refettorio, con due porte alle parti laterali per comodo di uscire ed entrare nell'antirefettorio, che deve servire di coro e di sagrestia: sopra il detto altare si è posta la Madonna nera".

ta una triplice divisione orizzontale e una differente tipologia muraria: la prima fascia in basso appare intonacata e corrisponde alle fondamenta dell'edificio, la seconda (anch'essa intonacata) coincide con la sala interna e la terza, a pietra a vista, risulta essere lo spazio tra le volte e il tetto. Osservando attentamente la muratura non imbiancata (figg. I.12-I.13), si individuano due piccole monofore duecentesche e a fianco delle grandi aperture tamponate forse del XVI-XVII secolo[633]; l'unica traccia sicura di una monofora tardo-trecentesca la possiamo individuare nella strombatura della finestra dipinta (figg. I.14-I.15), rimasta all'interno della sala (parete meridionale, prima campata); in corrispondenza di questa decorazione, sulla parete esterna, è presente purtroppo l'imbiancatura che nasconde la muratura antica sottostante.
In base a tali elementi possiamo ipotizzare che inizialmente l'edificio fosse stato diviso in due piani: nel livello superiore probabilmente si trovava un dormitorio illuminato dalle piccole monofore duecentesche e in quello inferiore il refettorio, decorato con motivi aniconici della fine del XIII secolo, che rappresentano nella parte alta dei finti conci e dei motivi a piramidi gradinate e in quella bassa un nastro a soffietto e un ampio velario. Poi, alla fine del XIV secolo, i frati decisero di rinnovare la chiesa insieme ai principali ambienti del complesso; uno di essi fu il refettorio. Al fine di ottenere una sala da mensa monumentale che rispecchiasse il nuovo convento, i frati si adoperarono per abbattere la separazione interna su due piani. In tal modo essi ottennero un unico ambiente illuminato da nuove finestre. Una volta portati a termine i lavori fu commissionata la decorazione ad un maestro locale, molto attivo nel territorio, che ho denominato Maestro del refettorio di Città di Castello[634]. Il pittore affrescò sulla parete orientale (fig. I.16) un'*Ultima Cena* sovrastata da un'*Annunciazione*, che rimane in parte nascosta dalla volta a crociera[635]. Nei lacerti della scena mariana (figg. I.17-I.18) si nota il vaso con il giglio ed il leggio collocati sopra un pavimento a mattoncini rossi. Tali oggetti appaiono inseriti in ampie strutture architettoniche di cui si osserva le colonne sottili, una sezione di pedana su cui era posizionata la seduta della Vergine e al fondo una recinzione traforata grigia e rossa. Intorno alla scena dell'*Annunciazione* è dipinta una cornice che risulta contraddistinta da una banda gialla e rossa con al centro dei piccoli motivi romboidali rossi su un fondo bianco; nella banda sotto l'*Ultima Cena* (fig. I.19), invece, tra le due fasce bianche e rosse, è presente un fregio fogliaceo giallo e azzurro alternato a dei motivi diamantati rossi. Sotto tale fascia si dispiega un velario che presenta delle rifiniture dorate e delle frange bianche, rosse e verdi.
Tale ornamentazione incornicia la scena dell'*Ultima Cena*, caratterizzata da una grande struttura architettonica (fig. I.20) formata da un ambiente rettangolare; al centro presenta una grandiosa edicola cupolata, inserita per enfatizzare il cuore della raffigurazione (fig. I.21), ossia Gesù insieme a San Giovanni Evangelista e San Pietro nel momento che segue l'annuncio del tradimento. Tali figure appaiono facilmente identificabili per la canonica resa dei gesti; per questo, oltre a San Pietro, contraddistinto dalla barba bianca e dalla mano sul petto, e a San Giovanni, che risulta ada-

633 Forse alcune finestre potrebbero essere di epoca gotica e poi riaperte nei secoli successivi.
634 Le opere del pittore sono state analizzate nella tesi di laurea magistrale *Per la pittura a Città di Castello in età gotica: studi su San Domenico* e in un articolo che sarà pubblicato prossimamente su Arte cristiana.
635 Presso l'*Ultima Cena* si nota la sezione di una scena; in questo spazio, forse di modeste dimensioni, poteva essere stato raffigurato un santo caro all'ordine domenicano, come si osserva nel refettorio di Santo Spirito a Firenze.

giato sulla spalla di Cristo, si può riconoscere la figura di Giuda, poiché risulta essere l'unica rappresentata di profilo, con l'aureola scura e probabilmente nell'atto di intinge il cibo nella scodella di fronte a Gesù[636]; tale rappresentazione può essere confrontata con la figura di Giuda dipinta da Pietro da Rimini nel refettorio dell'abbazia di Pomposa, poiché si nota il traditore di profilo con l'aureola scura mentre sta per mangiare allo stesso desco di Cristo.
Nel complesso la raffigurazione del dramma evangelico appare abbastanza schematica e semplificata (fig. I.22); a tale riguardo si nota per esempio che gli apostoli risultano disposti uno di fianco all'altro, sullo stesso lato della tavola imbandita; inoltre, la maggior parte di essi è situato sotto un soffitto a cassettoni e collocato presso uno schienale ornato da specchiature marmoree chiare alternate a dei motivi romboidali. Per questi elementi si potrebbe sostenere che l'artista avesse dato maggior attenzione alla struttura architettonica e alla ricerca dei motivi decorativi; in particolare potrebbe aver osservato le opere di Cola Petruccioli (figg. I.23-I.24)[637], come aveva fatto anche un altro pittore attivo in Valtiberina, ossia il Maestro delle storie di Santa Caterina del 1403, il quale dipinse le *Storie di Santa Caterina d'Alessandria* (fig. I.25) nella cappella maggiore della chiesa di San Francesco a Sansepolcro, in seguito strappate e collocate in varie sedi[638]. I dipinti di questi pittori testimoniano il diffondersi nella diocesi di Città di Castello di un linguaggio neogiottesco di forte scansione narrativa e didascalica, ispirato ai modelli della vicina Perugia.
La minuziosa descrizione dei dettagli, tuttavia, non fu riproposta dal maestro del refettorio nella parete meridionale, ove dipinse una vasta decorazione finto marmorea, grigio azzurra, che incornicia la figura di un Predicatore (figg. I.26-I.29). Il frate, appena entrato nel refettorio attraverso un'apertura, si appresta a salire dei gradini che sono realmente esistenti. In cima a questi è presente un frate domenicano seduto al tavolo intento a leggere; purtroppo questa figura è rimasta acefala e solo parzialmente visibile a causa delle ampie lacune, mentre l'altra si è ben conservata.
L'unico volto del frate che possiamo analizzare, quello incedente sulle scale, appare scorciato di tre quarti e caratterizzato da una carnagione rosata e da un chiaroscuro ben visibile e netto nei passaggi. Gli occhi, a mandorla e sporgenti, sono profilati da una linea sopraciliare nera leggermente allungata. Dalla lettura di questi elementi appare lecito supporre che l'artista si sia formato probabilmente sulle opere umbre, come quelle realizzate a Perugia da Cola Petruccioli; inoltre aveva osservato attentamente il *Martirio di Santo Stefano* (fig. I.30), dipinto nella chiesa di Santa Caterina di Assisi da un maestro assisiate della metà del Trecento[639]. Se si confronta il dipinto

---

636 La raffigurazione dell'episodio può essere individuata nel Vangelo di Matteo (26, 20-25) e di Marco (14, 18-20).
637 Todini, *La pittura umbra* cit., II, pp. 211-217; G. Benazzi, *Le opere d'arte del Medioevo*, in *La basilica di San Domenico di Perugia*, a cura di G. Rocchi Coopmans de Yoldi e G. Ser-Giacomi, Perugia 2006, pp. 317-338; M. R. Silvestrelli, *Perugia al tempo di Gentile. Artisti, botteghe, committenti*, in *Intorno a Gentile da Fabriano. Nuovi studi sulla pittura tardogotica*, a cura di A. De Marchi, Livorno 2007, pp. 169-186; Cannon, *Religious Poverty* cit., pp. 294-317.
638 G. Guazzini, E. Squillantini, *L'antica decorazione absidale della chiesa di San Francesco a Sansepolcro: nuove proposte di ricostruzione per un disperso ciclo pittorico del 1403*, in "Pagine Altotiberine", XVI, 2012, 48, pp. 91-118.
639 L'opera è stata staccata e collocata nella Pinacoteca Comunale (Todini, Zanardi, *La Pinacoteca Comunale* cit., pp. 54-55; S. Innamorati, in *Milano per l'Umbria: pittura Umbra dal '200 al '700. 60 opere provenienti dai Musei e dalle Chiese di Assisi, Foligno, Nocera Umbra e Sellano*, catalogo

con quello tifernate (figg. I.31-I.34), si nota che il nostro maestro ha cercato di riproporre una simile attenzione per la resa delle figure monumentali, salde nelle posizioni e nei gesti e per una forma ovoidale del volto con uno scorcio "tagliente e calligrafico degli occhi"[640].

Oltre allo stile del maestro, l'opera tifernate appare molto interessante perché mostra il lettore durante la sua attività quotidiana[641]. Questa iconografia può essere intercettata in Francia, nel refettorio di Saint-Jean Baptiste di Ronsenac (figg. I.35-I.36)[642], dove fu dipinto un *Monaco che legge*, l'*Agnello mistico* e la *Cacciata di Adamo ed Eva*, ma anche in Italia, nell'abbazia di Pomposa[643], dove Pietro da Rimini affrescò un *Monaco che legge* e un *Leggio con un libro aperto*. Inoltre, ponendo a confronto la pittura del refettorio di Pomposa (fig. I.37) con quella di Città di Castello si nota che la scena non fu raffigurata nella medesima posizione, perché l'affresco tifernate si trova al centro della parete meridionale mentre quello di Pomposa è collocato all'estremità sinistra della stessa (come nel refettorio del Palazzo dei canonici di Gubbio), vicino alla parete di fondo. Considerando che queste pitture raffiguravano un frate o un monaco impegnato nella lettura all'interno di un pulpito e che questo arredo poteva essere collocato sia in una posizione centrale sia laterale del refettorio, risulta lecito affermare che queste pitture decorassero la sezione muraria ove era situato il pulpito.

---

di mostra (Milano, Palazzo Reale, 20 dicembre 1997- 29 marzo 1998) a cura di F. Caroli, Milano 1997, pp. 85, 28 fig. 3).

640 A. De Marchi, *Nel solco del Maestro di Campodonico: un'ipotesi per Diotallevi di Angeluccio da Esanatoglia*, in *Il Maestro di Campodonico: rapporti artistici fra Umbria e Marche nel Trecento*, a cura di F. Marcelli, Fabriano 1998, pp. 87-101, in part. 89-90; F. Marcelli, *Il Maestro di Campodonico tra Assisi e Fabriano*, in Ivi, pp. 116-147, in part. 124, 136, fig. 24.

641 Nella chiesa di San Domenico di Arezzo si nota un dipinto molto interessante che mostra la figura del Beato Ambrogio Sansedoni che predica dal pulpito; a tale riguardo si veda D. Denery, *Seeing and being seen in the later medieval world: optics, theology and religious life,* Cambridge 2005, pp. 19-38; D. Cooper, *Preaching amidst pictures: visual contexts for sermons in late medieval Tuscany*, in *Optics, ethics, and art in the thirteenth and fourteenth centuries*, a cura di H. L. Kessler e R. G. Newhauser, Toronto 2018, pp. 29-45.

642 P. Brudy, *De l'image à la lecture: le décor peint conservé dans le réfectoire du prieuré de Ronsenac*, in *L'image médiévale: fonctions dans l'espace sacré et structuration de l'espace cultuel*, a cura di C. Voyer e É. Sparhubert, Turnhout 2011, pp. 205-219, 385-386.

643 Si veda la trattazione del refettorio nel paragrafo 3.1 Refettori benedettini.

Conclusioni

Questa ricerca si prefiggeva di analizzare le pitture di epoca tardo-medievale che ornavano i refettori, tra i principali ambienti dei complessi monastici e conventuali che attendono ancora un adeguato studio critico. È stato scelto come osservatorio esemplare l'insieme dei casi variamente superstiti o ricostruibili in Italia centrale, fra Toscana ed Umbria, offrendo anche un tentativo di catalogazione dei monumenti censiti. Alla fine di questo lavoro si possono enucleare alcune problematiche e alcuni filoni di ricerca, passibili di ulteriori approfondimenti, per cercare di capire le linee di tendenza comuni nel vario rapporto fra struttura architettonica, arredo e decorazione pittorica.

Collocazione del refettorio

La sala da mensa era una grande stanza rettangolare edificata presso un lato del chiostro, di solito nel braccio opposto alla chiesa, parallelo ad essa. Non mancano tuttavia soluzioni differenti. In alcuni complessi i religiosi potevano scegliere di edificare il refettorio nel corpo perpendicolare alla chiesa, di fronte al lato che ospitava sagrestia e sala capitolare; invece in altri casi, molto più rari, era allineato con questi ambienti, come si osserva in Santa Maria del Carmine a Firenze, dove appare situato in una posizione intermedia fra la sagrestia e la sala capitolare. La mancanza di una collocazione fissa e canonica sembra essere un tratto distintivo degli insediamenti maschili, perché in quelli femminili il refettorio è costruito quasi sempre vicino alla chiesa.

Specificità degli insediamenti maschili e femminili

Prima di analizzare tale problematica, occorre tenere presente che l'unico refettorio femminile trattato nella tesi, che mantiene la sua struttura, è quello fiorentino di Santa Marta a Montughi. Se si osserva l'interno di questa sala, si nota che è stata pesantemente restaurata nel Cinquecento a seguito di una campagna di restauri finanziata da Giovanni Davanzati; in tale occasione, tuttavia, fu preservata una *Crocifissione* trecentesca, che adesso appare collocata in un punto insolito, ossia sulla parete lunga (lato occidentale). Considerando che non ci sono elementi per sostenere che la pittura fosse stata staccata, si potrebbe ipotizzare che l'opera fosse stata affrescata sulla parete principale del refettorio, l'unica che poteva accogliere questa immagine. In tal caso si potrebbe supporre che il lato settentrionale fosse stato costruito di dimensioni minori, dal momento che si trattava del lato breve, di testata; di conseguenza il refettorio sarebbe stato edificato nel cuore del complesso, mantenendo una netta distanza dalla strada e privilegiando uno stretto rapporto con la chiesa e il coro. Un esempio analogo si poteva osservare nell'antico monastero domenicano femminile di San Silvestro a Pisa, adesso completamente trasformato; grazie alle ricerche di Vincenzo Fresta è stato possibile comprendere la struttura del complesso e la collocazione del refettorio. In particolare, tale edificio era stato costruito in una posizione strategica per garantire l'isolamento delle monache, poiché risultava lontano dalla piazza e allo stesso tempo vicino alla chiesa. Lo stesso principio si può osservare nei conventi

femminili pisani di Santa Croce in Fossabanda e di San Domenico. Al contrario in alcuni siti maschili agostiniani e francescani – come Santo Spirito e Santa Croce a Firenze e San Francesco a Bologna –, ma soprattutto in quelli domenicani – di San Domenico a Bologna, San Domenico a Pistoia e San Romano a Lucca –, si nota che il refettorio era costruito sempre vicino alla chiesa, però nel lato del chiostro più esterno del complesso e quindi più facilmente accessibile per gli ospiti. Prendendo atto di questa differenza, si potrebbe sostenere che per accedere ai refettori femminili gli esterni dovevano essere strettamente richiesti e accettati dalla comunità, mentre in quelli maschili gli ospiti potevano essere invitati con maggiore facilità, dal momento che non interferivano con le attività dei religiosi.

Posizione del pulpito

Oltre a questa considerazione, non sono state individuate precise differenze tra le comunità maschili e quelle femminili; in particolare, per quanto riguarda gli arredi, si potrebbe sostenere che in ogni refettorio fosse presente una serie di panche e di tavoli disposti lungo le pareti insieme a un pulpito oppure a un leggio, a seconda della ricchezza del complesso. Tuttavia sarei propensa a ritenere che la maggior parte dei monasteri e conventi riuscisse a recepire i fondi necessari per costruire un pulpito, che poteva essere ligneo oppure lapideo. Tale arredo era fondamentale per lo svolgimento del rito del pasto, perché il religioso, dalla sua posizione sopraelevata, leggeva a voce alta i testi sacri ai suoi confratelli, affinché potessero meditare mantenendo il silenzio; di conseguenza la figura del lettore era un importante punto di riferimento per i religiosi allo stesso modo del priore, il quale benediva i suoi fratelli e si assicurava che le norme fossero rispettate. Prendendo nota di questo rapporto, si può osservare in molte sale da mensa una stretta vicinanza tra il lettore e il priore e quindi tra il pulpito e la parete di testata, presso la quale sedeva il responsabile della comunità. Questa situazione si osserva per esempio nel refettorio del Palazzo dei canonici di Gubbio, dove il pulpito è collocato nel lato meridionale, adiacente alla parete principale; la stessa posizione può essere proposta per il refettorio dell'abbazia benedettina di Pomposa, perché si è conservata una decorazione di Pietro da Rimini che raffigura un *Monaco intento a leggere* e un *Leggio con un libro aperto*. Le immagini sono state confrontate con gli affreschi presenti nell'antico refettorio di San Domenico a Città di Castello che rappresentano un *Domenicano che sale le scale con un libro* e un *Domenicano che legge*; a seguito di un'attenta analisi si può sostenere con discreta certezza che nel punto in cui si trova la figura dei Predicatore impegnato nella lettura fosse collocato il pulpito, perché si sono conservati i gradini in muratura, necessari per salire sull'arredo. Per questo si potrebbe sostenere che tali immagini fossero strettamente collegate al pulpito.
Inoltre, la sua posizione appare leggermente differente rispetto a quella del monastero benedettino, perché l'arredo si trovava quasi al centro del lato lungo (meridionale). Tale collocazione può essere confrontata con quella dei pulpiti dei refettori fiorentini di Santa Croce e di Santo Spirito; in queste sale si sono conservate le tracce degli arredi situati vicino al centro della parete, e precisamente tra la seconda e la terza finestra. Per di più, osservando attentamente il rapporto tra il pulpito – composto dal balcone insieme alla porticina di accesso – e la porta di ingresso al refettorio, si potrebbe ipotizzare che la porticina fosse stata inserita nel punto più lontano rispetto alla parete affrescata, ma allo stesso tempo più vicino all'accesso dagli ambienti con-

ventuali; probabilmente questa disposizione era stata stabilita anche per agevolare il lettore a raggiungere il pulpito in breve tempo.
Tuttavia, qualunque decisione fosse stata presa dalla comunità per la posizione dell'arredo, essa non pregiudicava la sua tipologia, dal momento che il pulpito di solito era formato da un balcone, in legno o in pietra, e da una scala; quest'ultima era composta da una serie di gradini inseriti all'interno oppure all'esterno dell'ambiente. Per esempio, nel refettorio benedettino di Pomposa è stato ipotizzato che fosse presente il pulpito insieme ad una porticina; questa ipotesi è stata formulata per la presenza di un modesto passaggio, collocato al di sotto della figura del *Monaco* – adesso completamente nascosto ma visibile in una fotografia storica –, tramite il quale il lettore poteva uscire dalla sala e salire su una scala esterna, che permetteva di accedere al pulpito. In altri cenobi invece – per esempio alla Santissima Annunziata e a Santa Marta a Montughi di Firenze e nell'abbazia di Praglia – è presente una porta importante che consente di uscire dal refettorio e salire i gradini costruiti lungo la parete esterna della sala da mensa. In alternativa, la scala poteva essere a vista, all'interno del refettorio, come si osserva a Gubbio, nell'abbazia di Fossanova e probabilmente in San Domenico a Città di Castello, oppure poteva essere nascosta in un'intercapedine, come nella sala da mensa eugubina di San Francesco.
Alla luce delle diverse soluzioni, si può menzionare un caso, nel quale furono realizzati due pulpiti diversi, vale a dire il refettorio fiorentino di Santa Croce. Nella sala da mensa francescana, negli anni ottanta del Duecento, fu costruito un pulpito con una porta che conduceva ad una scala esterna; poi, negli anni trenta del Trecento, in vista di un importante rinnovamento del refettorio, fu realizzato un pulpito più grande con una scala, probabilmente lignea, situata all'interno. Tanto si può argomentare grazie ad un'analisi materiale attenta delle tracce superstiti.

Rapporto fra sala da mensa e cucina

Considerando che fu richiesta una differente tipologia di arredo per la medesima sala, si potrebbe avanzare che il pulpito fosse considerato come una "macchina" così complessa dal punto di vista architettonico che la sua posizione e la sua struttura dovessero corrispondere ad una precisa richiesta dei religiosi, i quali stabilivano la sua collocazione tenendo presente anche la posizione della cucina. Per esempio, se si osservano le piante dei complessi di San Gallo, di Santa Croce e della Santissima Annunzia a Firenze e del Sacro Speco di Subiaco, si comprende come il pulpito e la cucina fossero situati abbastanza lontani, probabilmente per non disturbare la lettura con il passaggio delle pietanze. In linea con questo principio si può ritenere che la cucina fosse stata situata distante anche dalla parete di testata, dove sedeva il priore e gli ospiti illustri, per non turbare il loro pasto. Per sostenere tale ipotesi, occorre esaminare attentamente i refettori menzionati, ove si possono individuare le diverse alternative messe in opera dai religiosi; nelle prime due strutture – San Gallo e Santa Croce – si nota che la cucina era stata costruita vicina al refettorio e comunicava con esso per mezzo di uno stretto passaggio. In altri complessi, invece, la cucina poteva essere stata costruita adiacente al refettorio; per esempio, nel convento servita è presente una porta che collega i due ambienti e consente il trasporto dei piatti. Una soluzione differente, invece, era stata messa in atto nei refettori del monastero benedettino di Subiaco e del priorato di Chassay-Grammont, in cui fu costruito un passavivande. Queste aperture erano più piccole di una porta, ma molto pratiche e funzio-

nali per il servizio della mensa. Proprio per la loro utilità, tali collegamenti potevano subire delle modifiche nel corso del tempo; se si osserva nel refettorio di Subiaco si nota che l'antico passavivande trecentesco fu tamponato e ne fu aperto uno nuovo nell'Ottocento, situato al centro della parete.

I refettori nel tempo, frequenti rimodulazioni

Questi piccoli interventi, che potrebbero passare inosservati, aiutano a far riflettere sulla praticità degli elementi che caratterizzavano la sala da mensa. In linea con questa analisi, occorre sempre tenere presente che ogni dettaglio era stato deciso seguendo la regola della comunità, ma anche considerando la sua praticità e la sua bellezza. Tali criteri stavano alla base di ogni scelta che era presa nel refettorio; inoltre occorre ricordare che la sala da mensa non era un luogo frequentato solo dalla comunità, ma potevano accedere anche ospiti laici e religiosi; si pensi ai numerosi responsabili delle comunità che partecipavano alle importanti riunioni provinciali e generali. Sicuramente i "padroni di casa" erano interessati a mostrare una sala da mensa che rispondesse alle alte aspettative. Si potrebbe supporre che proprio in vista del capitolo generale dell'ordine del 1323 i serviti di Firenze iniziarono la costruzione del nuovo refettorio che poi si protrasse a lungo nel tempo. A seguito della sua edificazione e decorazione, frate Stefano Benucci destinò al nuovo refettorio delle importanti somme di denaro (1386-1387), che furono probabilmente utilizzate per la sostituzione della copertura a capriate lignee con le volte a crociera. La stessa decisione fu presa nel 1464 dai carmelitani di Firenze, i quali rinnovarono la sala con le volte a unghia; in tale occasione misero mano anche alle porte e alle finestre. Poi, tra il 1577 e il 1581, frate Luca Veneziano ordinò dei nuovi tavoli e la decorazione della parete di testata con l'*Ultima Cena* ad Alessandro Allori. In seguito la sala fu utilizzata come cancelleria e fu edificato un nuovo refettorio, molto più grande. Tale situazione era frequente nei complessi importanti, dove erano messe in opera una serie di modifiche costose, cambiamenti d'uso e costruzioni di nuove sale, che potevano essere anche più d'una.
Nella maggior parte dei conventi fiorentini era edificata una sala da mensa più piccola e più facilmente riscaldabile che serviva per la stagione invernale e una più grande, forse utilizzata solamente per gli eventi solenni a cui partecipavano numerosi commensali; per esempio il doppio refettorio si poteva trovare nei conventi di Santa Croce, Santo Spirito, Santissima Annunziata e Santa Maria del Carmine di Firenze. In alternativa poteva essere predisposto un refettorio per i frati e uno per la foresteria, come nei conventi di San Francesco a Bologna e di San Marco a Firenze; questa situazione per adesso è stata individuata in un numero troppo esiguo di complessi per trarre delle conclusioni più generali. Tuttavia la sala da mensa domenicana può essere utile per osservare una dinamica particolare, ossia la costruzione della biblioteca al di sopra del refettorio principale; tale situazione appare differente rispetto a quanto avvenne nella Santissima Annunziata e in Santa Maria del Carmine di Firenze, dove si trovava il dormitorio sopra al refettorio.
L'evoluzione riscontrata presso i domenicani la ritroviamo anche nell'abbazia di Monte Oliveto Maggiore e nel convento di San Domenico a Fabriano. In entrambi i cenobi fu perseguita nel corso del tempo, fra Quattro e Cinquecento, una profonda trasformazione del refettorio, che comportò la riduzione dell'altezza della sala, forse per riscaldare meglio l'ambiente, e la conseguente distruzione della decorazione gotica. Nell'arcicenobio olivetano fu in gran parte coperto un imponente *Giudizio Univer-*

sale e una *Crocifissione* di Taddeo di Bartolo. Nel convento domenicano marchigiano fu obliterata una *Crocifissione e Santi* del Maestro di San Verecondo, ma lo stesso soggetto venne più modernamente riproposto da Antonio da Fabriano, che nel vano ridotto in altezza dipinse una grande *Crocifissione con San Pietro Martire, San Domenico e i frati domenicani* e sui lati le *Sante Lucia e Caterina da Siena*.

Il programma iconografico in rapporto agli spazi

L'esempio fabrianese è assai interessante. La decorazione di Antonio da Fabriano è stata ampiamente esaminata dalla critica, la quale ha proposto che fosse destinata ad una sala capitolare; tuttavia, come ho cercato di argomentare, la pittura ornava un refettorio sia per motivi iconografici sia per motivi legati alla posizione della sala in rapporto al resto del convento. Il problema è che l'immagine della *Crocifissione* non può essere associata automaticamente ad una sala capitolare, come talora avviene, perché era un'immagine presente anche nei refettori. A seguito di questa ricerca, anzi, è emerso che la *Crocifissione* fu il soggetto più rappresentato nelle sale da mensa in epoca medievale. Tale affermazione vuole solo mettere in guardia lo studioso, quando analizza questi spazi conventuali, perché in più occasioni si è notato la volontà di identificare questi luoghi come capitoli solo perché era presente una *Crocifissione*. Così a Monte Oliveto Maggiore e a San Silvestro a Pisa, molti studiosi hanno indicato che le pitture con tale soggetto ornavano la sala capitolare senza specificare le ragioni alla base di tale proposta. Per questi motivi occorre analizzare attentamente la decorazione e la struttura architettonica della sala, prima di sostenere che le pitture siano state affrescate in un capitolo oppure in un refettorio.
Per quanto riguarda la decorazione, in linea generale si possono notare alcune differenze nelle scene di *Crocifissione* che erano rappresentate nei due ambienti conventuali. A tale riguardo se si osserva la pittura di Beato Angelico affrescata nella sala capitolare di San Marco a Firenze si nota una scena formata da Cristo e dai due ladroni crocifissi ed in basso da una serie di santi; la pittura inoltre è corredata da un importante fregio con San Domenico insieme ai santi domenicani. Questa scena potrebbe essere confrontata con alcune *Crocifissioni* dipinte nei refettori; per esempio con le immagini di San Domenico a Fabriano, di San Silvestro e di San Domenico a Pisa. Dal paragone si nota *in primis* la differenza nella composizione, perché nella sala capitolare sono raffigurati i tre crocifissi mentre nei refettori è dipinto Cristo crocifisso senza i due ladroni. La scelta di rappresentare solamente il Figlio di Dio potrebbe essere letta come la volontà da parte dei religiosi di mettere ancora più in evidenza il forte significato dell'episodio evangelico; si potrebbe supporre inoltre che durante il pasto i religiosi osservassero la scena e riflettessero costantemente sul sacrificio eucaristico con cui Cristo si è immolato per la salvezza dell'umanità ed è divenuto così il nutrimento spirituale superiore. In tal modo era dipinta la figura morente di Cristo che si stagliava isolata nella parte alta della parete di fondo del refettorio, circondata semmai dal pianto degli angeli addolorati. Nella parte inferiore invece potevano essere rappresentati numerosi personaggi, i quali facevano parte del racconto evangelico, come nel refettorio fiorentino di Santo Spirito; oppure potevano essere dipinti una serie di santi e di committenti che assistevano alla morte di Gesù, come si nota nella maggior parte dei casi. Osservando inoltre le numerose scene si potrebbe individuare una netta differenza tra le Crocifissioni dipinte nei refettori dei Predicatori rispetto a quelle dei Minori, perché in quelle dei domenicani si nota sempre la scelta di

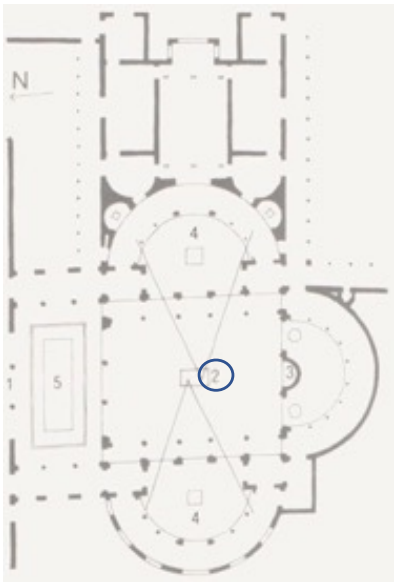
un'iconografia tradizionale con la *Crocifissione* e una serie di santi, mentre i francescani potevano scegliere se rappresentare Cristo crocifisso e santi oppure la *Crocifissione* come *Lignum Vitae*; per esempio nel refettorio di Santa Croce si osserva tale iconografia, che secondo Alessandro Simbeni sarebbe stata ripresa da un'opera di Giotto, rimasta incompiuta e adesso perduta, affrescata nel refettorio del Sacro Convento di Assisi. La possibilità di scegliere una delle due immagini era a discrezione dei religiosi, perché nel refettorio francescano di Gubbio, in un primo momento fu deciso di dipingere un *Lignum Vitae* e poco dopo il progetto fu cambiato e fu affrescata una più canonica *Crocifissione*. Insieme alla morte di Cristo in alcuni conventi francescani – come a Firenze, Bologna e Cesena – furono raffigurati degli episodi della vita di San Francesco e dei santi francescani, dove si cercava di elevare la figura del Santo di Assisi, quale *alter Christus*. Invece in quelli dei Predicatori non furono dipinte le scene del fondatore, ma esso era presente spesso ai lati della *Crocifissione*.
Oltre a questa differenza si potrebbe individuare un elemento in comune tra i due grandi ordini mendicanti, perché in entrambi la decorazione pregnante era riservata alla parete di fondo con scene sacre, mentre quella di fronte era decorata con motivi aniconici. Un'importante eccezione può essere individuata nel refettorio domenicano di Santa Maria delle Grazie a Milano, dove fu dipinta una grande *Crocifissione* da Montorfano e nel lato opposto un'*Ultima Cena* da Leonardo da Vinci. In questo ambiente occorre notare altri due aspetti particolari che riguardano la *Crocifissione*, quali l'arricchimento scenico, poiché fu aggiunta la raffigurazione dei due ladroni – come si osserva anche nel refettorio di Santa Chiara a Camerino (all'inizio del XV secolo) – e la perdita del suo primato, dal momento che fu relegata nella parete opposta, meno importante, cedendo il posto di maggior rilievo all'*Ultima Cena*, protagonista incontrastata dei *cenacoli* fiorentini del Rinascimento.
La decorazione di entrambe le pareti di fondo con immagini sacre sembra essere una prerogativa dei monasteri o delle abbazie in epoca medievale. Ad esempio, nel monastero cistercense femminile di Santa Giuliana a Perugia, era affrescata un'*Assunzione della Vergine* e un'*Ultima Cena*, sulle due pareti brevi opposte. Nel monastero benedettino del Sacro Speco di Subiaco si nota una *Crocifissione* e di fronte un'*Ultima Cena*. Nell'abbazia di Monte Oliveto Maggiore, che rimane un caso ancora da studiare in maniera approfondita, rimangono i frammenti di un *Giudizio Universale* e di una *Crocifissione*. Osservando queste decorazioni si potrebbe supporre che in generale la figura di Cristo avesse un ruolo centrale nella decorazione della parete principale.
La sua raffigurazione potrebbe essere collegata anche alla disposizione dei commensali, perché al di sotto della parete di testata sedeva il priore; in tal modo il responsabile della comunità era posizionato perfettamente in asse con la figura di Cristo. Questo collegamento ovviamente potrebbe essere esteso dalla scena della *Crocifissione* alle immagini del *Giudizio Finale*, *Majestas Domini*, *Deesis* e *Ultima Cena*, ma anche ad alcuni fregi. In particolare, si potrebbe proporre che i nomi dei conventi iscritti nel fregio della parete di fondo del refettorio carmelitano fiorentino potessero rispecchiare la posizione dei referenti dei conventi carmelitani che si riunivano per i capitoli generali; di conseguenza queste personalità dopo essersi riunite nella sala capitolare si spostavano nel refettorio per ricevere il pasto. In tale occasione probabilmente erano seduti seguendo l'ordine suggerito sulla parete di fondo dal tralcio iscritto con i nomi dei diversi cenobi della Provincia. Lo stesso poteva avvenire nei refettori olivetani di Santa Maria delle Grazie a Portovenere e di San Gerolamo a Quarto, in Liguria, dove verso l'ottavo e il nono decennio del XV secolo Nicolò Corso aveva dipinto una

grande fascia lungo le pareti della sala in cui erano iscritti i nomi dei monasteri in ordine cronologico. Queste pitture quindi, oltre a celebrare la storia dell'ordine, potevano indicare la posizione dei religiosi che occupavano nella sala, in occasione delle grandi riunioni.
Questo è uno dei tanti spunti che sono emersi da questo lavoro di censimento e che meriterebbero di essere collazionati in un riesame più organico di respiro europeo e diacronico, per poter individuare con maggior certezza consuetudini e linee evolutive.

Illustrazioni



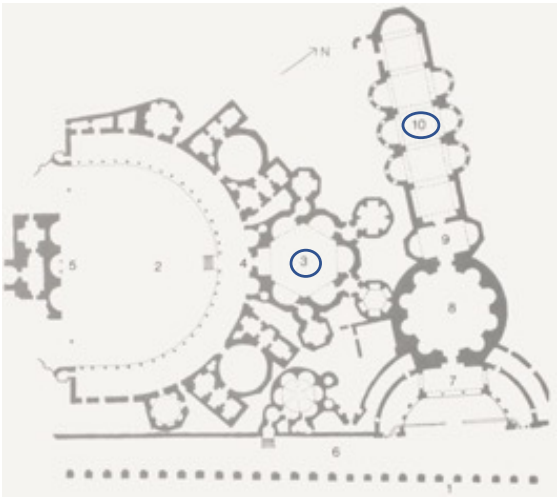
1. *Pianta del complesso lateranense di Roma*, (19) triclinio di Leone III.



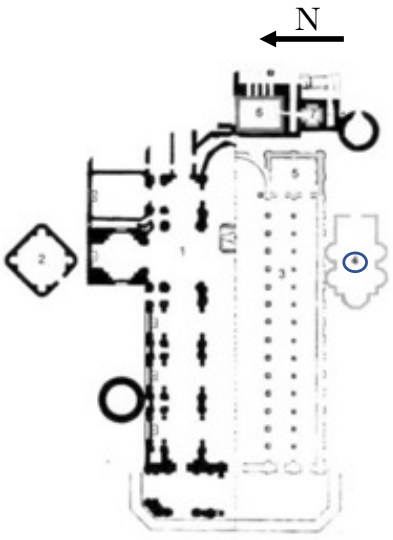
2. *Pianta di Villa Adriana a Tivoli*, (2) triclinio.



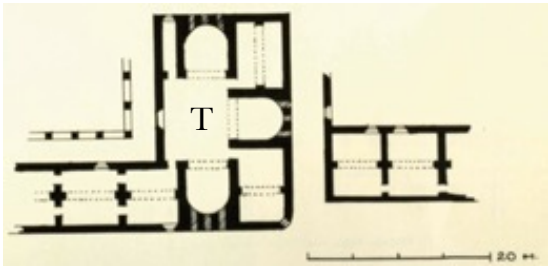
3. *Pianta di Villa Herculea a Piazza Armerina*, (7) triclinio.



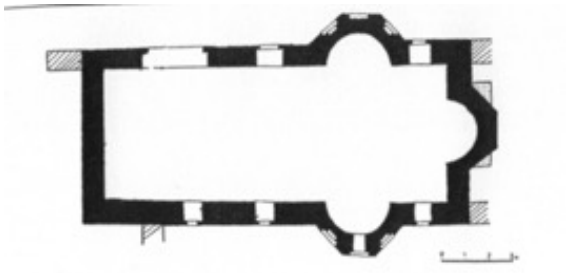
4. *Pianta del Palazzo imperiale di Costantinopoli*, (3, 10) triclini.



5. *Pianta del Palazzo vescovile di Ravenna*, (4) triclinio di Neone.



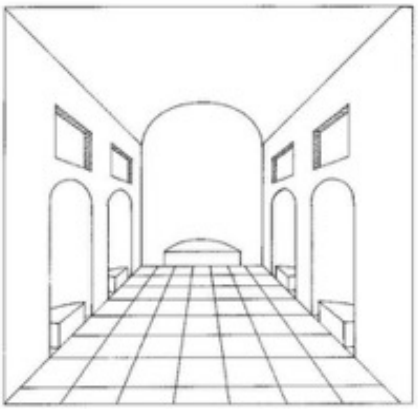
6. *Pianta del Palazzo episcopale di Bosra*, (T) triclinio.



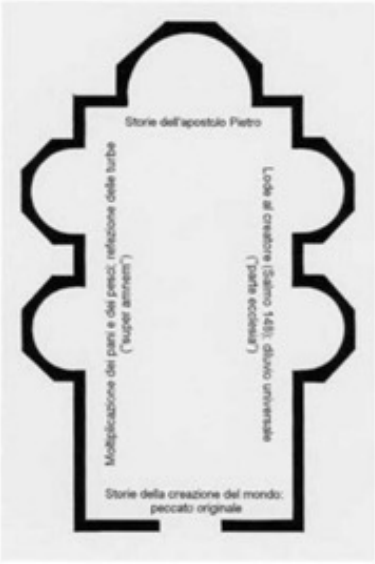
7. *Pianta della trapeza di Apollonia in Albania.*



8. *Due pavoni presso un kantharos*, seconda metà del VI secolo, Napoli, Palazzo vescovile, triclinio.



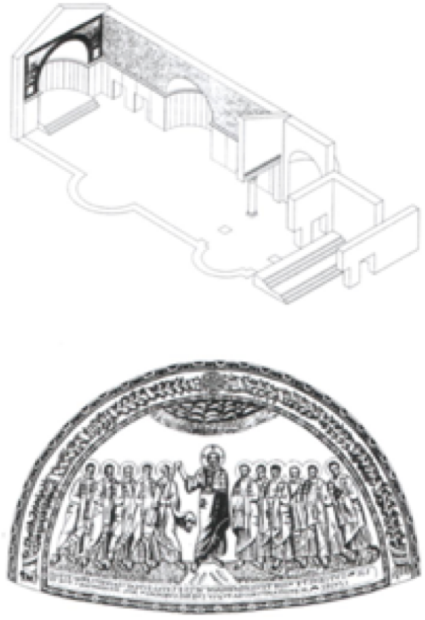
9. *Ricostruzione della struttura del triclinio di Neone nel Palazzo vescovile di Ravenna* (a cura di Clementina Rizzardi).



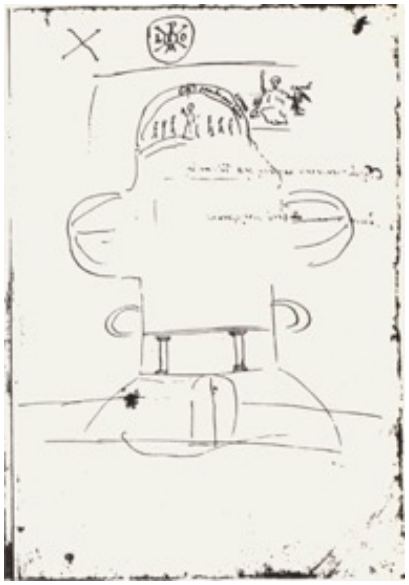
10. *Ricostruzione della decorazione del triclinio di Neone nel Palazzo vescovile di Ravenna* (a cura di Clementina Rizzardi).



11. *Triclinio di Leone III,* Roma.



12. *Ricostruzione della struttura e della decorazione del triclinio di Leone III*.



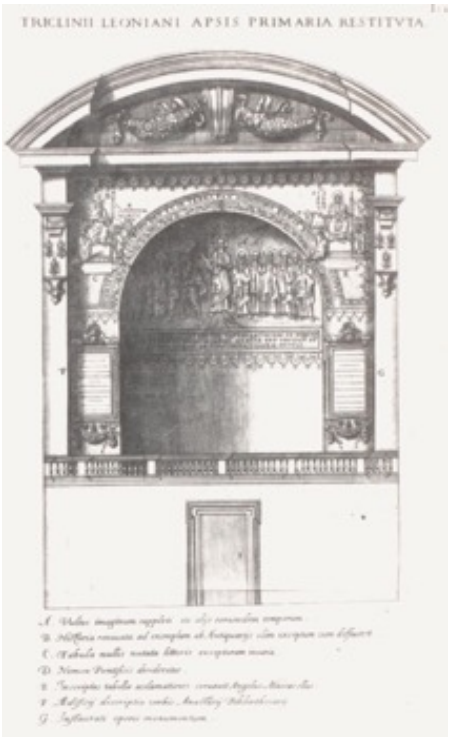
13. Pompeo Ugonio, *Triclinio di Leone III*,1580 ca., schizzo, Roma, Biblioteca Apostolica Vaticana, Cod. Barb. Lat. 2160, c. 55r.



14. Alfonso Ciacconio, *San Pietro in cattedra che consegna il pallio a Leone III e le insegne a Carlo Magno*, 1590 ca., disegno acquerellato, Roma, Biblioteca Apostolica Vaticana, Cod. Barb. Lat. 5407, c. 97r.



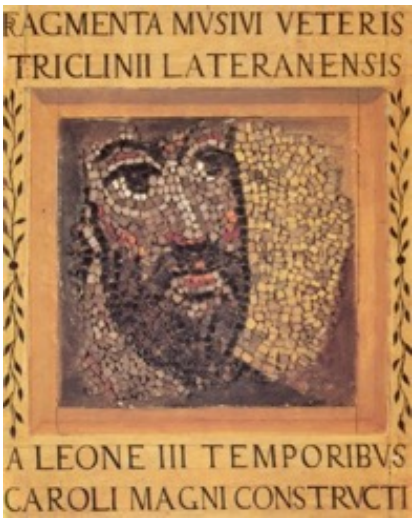
15. Niccolò Alemanni, *Triclinio di Leone III*, prima del restauro barberiniano, incisione da *De Lateranensibus parietinis*, Roma, 1625, tav. II.



16. Niccolò Alemanni, *Triclinio di Leone III*, dopo il restauro barberiniano, incisione da *De Lateranensibus parietinis*, Roma, 1625, tav. III.



17. Giovanni Battista Falda, *Triclinio di Leone III*, 1667-1669, incisione.



18. *Apostolo*, Città del Vaticano, Musei Vaticani, dal Triclinio di Leone III.



19. *Triclinio di Leone III*, Roma.



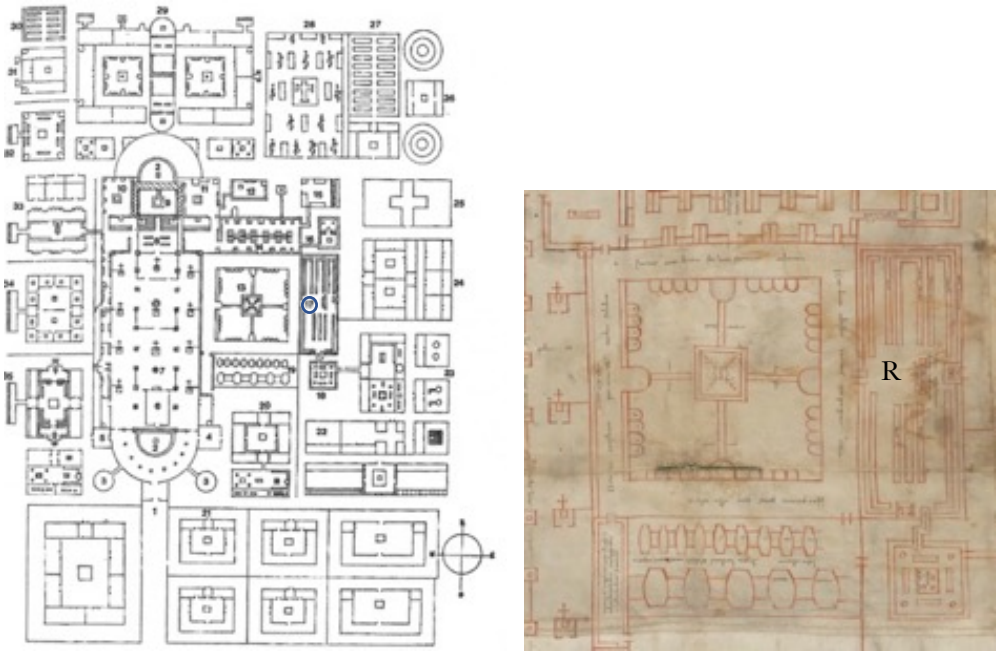
20. Giacomo Grimaldi, *Triclinio di Leone III*, 1620, da *Instrumenta autentica*, c. 308v, Roma, Biblioteca Apostolica Vaticana, Cod. Barb. Lat. 2733.



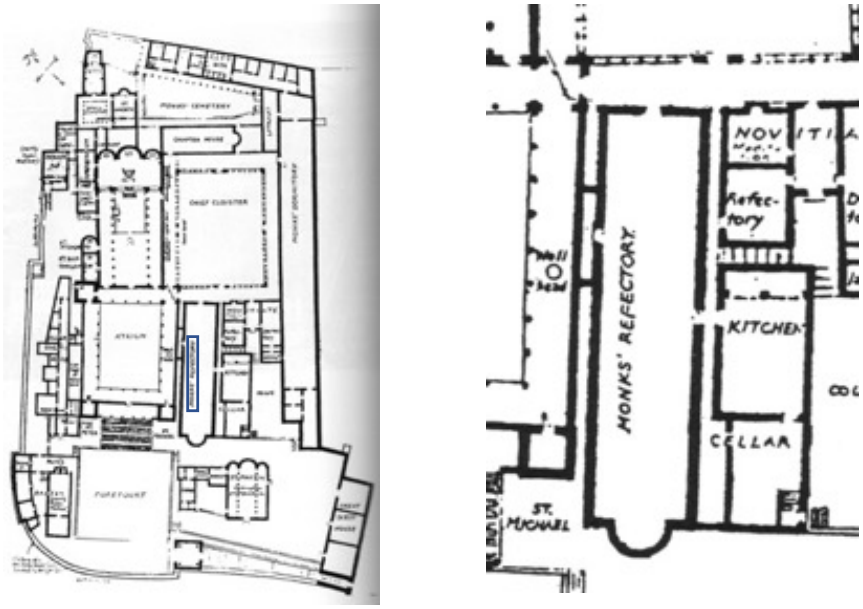
21. Niccolò Alemanni, *Cristo che consegna le chiavi a San Pietro (o Silvestro) e il labaro a Costantino*, dopo il restauro barberiniano, incisione da *De Lateranensibus parietinis*, Roma, 1625, p. 56.



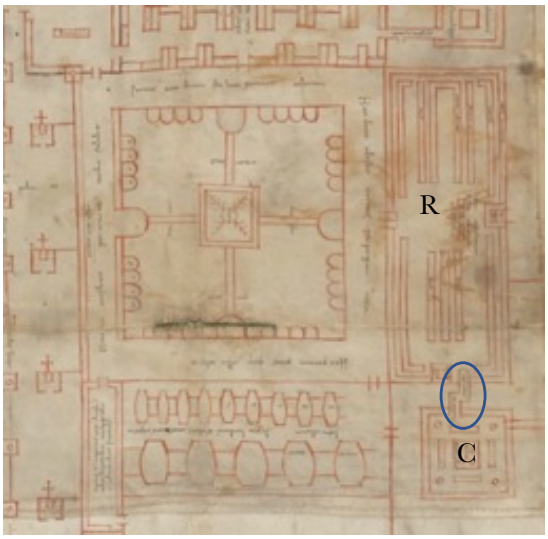
22. Alfonso Ciacconio, *San Pietro in cattedra che consegna il pallio a Leone III e le insegne a Carlo Magno*, 1590 ca., disegno acquerellato, Roma, Biblioteca Apostolica Vaticana, Cod. Barb. Lat. 5407, c. 97r.



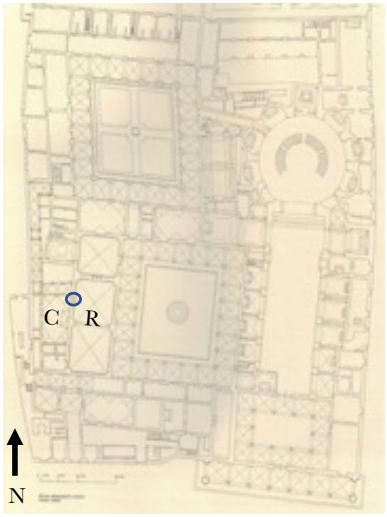
23-24. *Pianta dell'abbazia di San Gallo*, generale e particolare del refettorio, IX secolo.



25-26. *Pianta restitutiva dell'abbazia di Montecassino*, generale e particolare del refettorio, 1100 (a cura di Kenneth J. Conant).



27. *Pianta dell'abbazia di San Gallo*, particolare del (R) refettorio e della (C) cucina, IX secolo.



28. *Pianta del convento della Santissima Annunziata di Firenze*, (R) refettorio e della (C) cucina.



29. *Passavivande del refettorio del priorato di Chassay-Grammont.*



30. *Passavivande e disegno della decorazione con Mano di Dio benedicente,* secondo quarto del XII secolo, San Giovanni di Müstair, sala di Norberto, antico refettorio.





31-32. Stefano Antonio Vanni, *Ultima Cena*, generale e particolare del lettore, 1466-1467, Firenze, Spedale di San Matteo, refettorio.



33. Pietro Lorenzetti, *Beata Umiltà riesce miracolosamente a leggere nel refettorio di Santa Perpetua*, particolare della *Pala della Beata Umiltà*, 1330 circa, Firenze, Uffizi.



34. Beato Angelico, *San Domenico e i suoi frati ricevono il pane dagli angeli,* particolare della *Pala dell'Incoronazione della Vergine*, 1430 circa, Parigi, Musée du Louvre, da Fiesole, San Domenico.



35. Sodoma, *Il miracolo della farina*, 1505-1508, Monte Oliveto Maggiore, abbazia di Santa Maria, chiostro grande.



36. *Pulpito*, fine VIII- inizio IX secolo, San Vincenzo al Volturno, abbazia, refettorio.

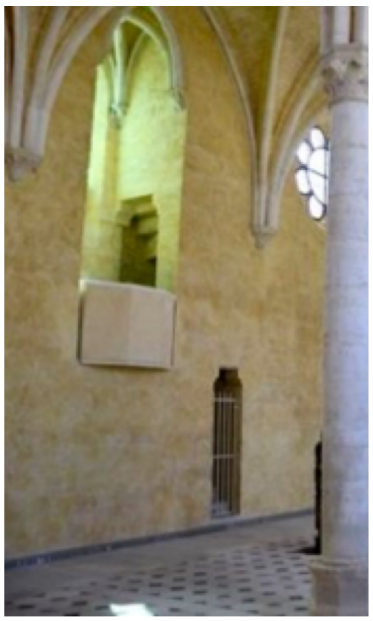




37-38. *Pulpito*, XIII secolo, Fossanova, abbazia, refettorio.



39. *Pulpito,* Gubbio, Palazzo dei canonici, refettorio.



40. *Pulpito*, Soissons, abbaye Saint Jean des Vignes, refettorio.



41. *Pulpito*, Firenze, Santa Marta a Montughi, refettorio.



42. *Pulpito*, Todi, San Fortunato, refettorio.



43. Anonimo, *San Benedetto consegna la regola*, metà sec. XV Genova, Quarto, San Gerolamo, refettorio.



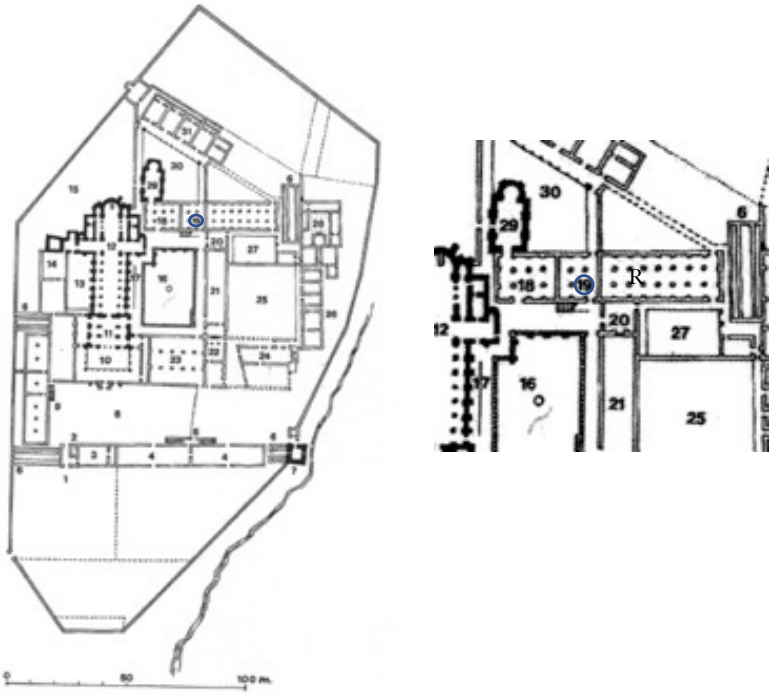
44. Beato Angelico, *San Domenico e i suoi frati ricevono il pane dagli angeli,* 1453-1455, Stoccarda, Staatgalerie.



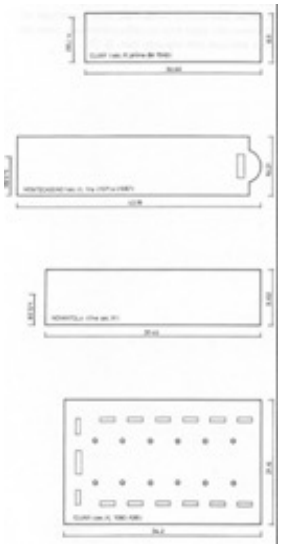
45. *Pianta del monastero di Santa Trinita a Firenze,* (3) refettorio, (4) sala del lavabo.



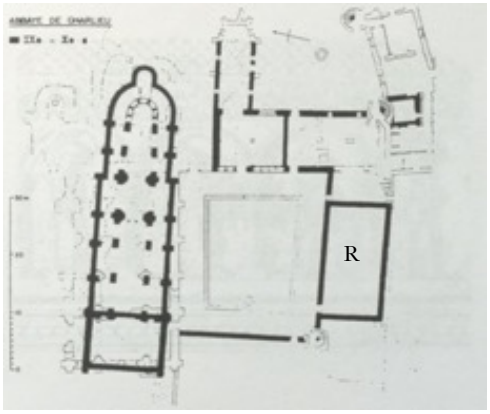
46. Giovanni da San Giovanni, *Cena di Betania in casa di Lazzaro resuscitato*, 1630-1632 circa, Firenze, Santa Trinita, refettorio.



47-48. *Pianta dell'abbazia di Cluny III*, generale e particolare del (19) refettorio, 1157 circa (a cura di Kenneth J. Conant).



49. *Piante dei refettori di Cluny II, Montecassino, Nonantola e Cluny III* (a cura di Costanza Segre Montel).

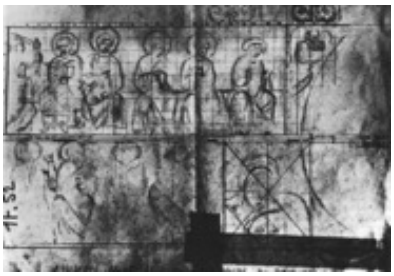


50. *Pianta dell'abbazia di Charlieu*, (R) refettorio.

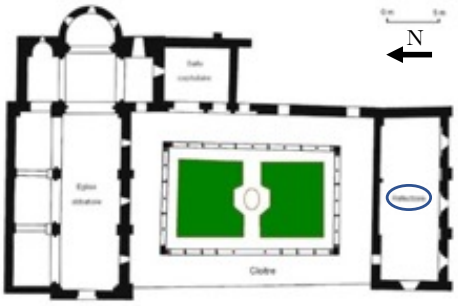




51-52. Alexandre-Dominique Denuelle, *Rilievi ad acquerello della Majestas Domini tra Santi, Profeti e Apostoli dipinti nel refettorio dell'abbazia di Charlieu*, 1844, Parigi, Musée National des Monuments Français.



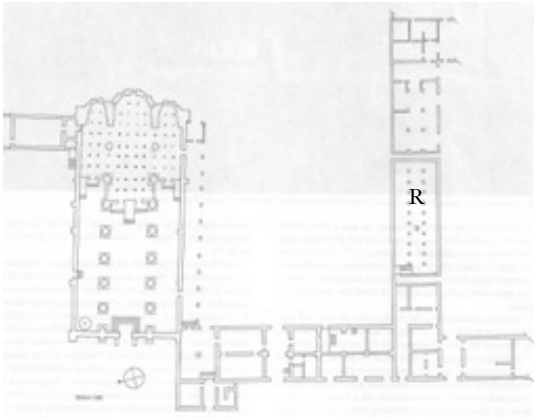
53. Alexandre-Dominique Denuelle, *Schizzo degli affreschi del refettorio di Charlieu*, 1844, Roanne, Bibliothèque J. Déchelette.



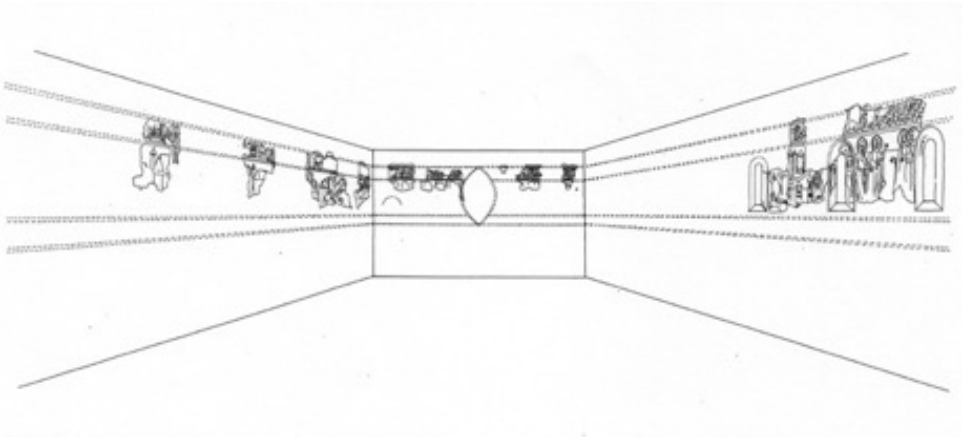
54. *Pianta dell'abbazia di Lavaudieu*, refettorio.



55. *Majestas Domini, Vergine in trono tra Angeli e Apostoli*, XIII secolo, Lavaudieu, abbazia, refettorio.



56. *Pianta dell'abbazia di Nonantola*, (R) refettorio.



57. *Restituzione prospettica del refettorio dipinto dell'abbazia di Nonantola* (a cura di Costanza Segre Montel e Fulvio Zuliani).



58. *Santi Paolo e Barnaba*, particolare della *Prima venuta di San Paolo a Gerusalemme*, 1086-1112 circa, Nonantola, abbazia, refettorio.



59. Anonimo, *Ultima Cena*, terzo quarto dell'XI secolo, Roma, San Paolo fuori le mura, refettorio (fotografia acquerellata pubblicata da Josef Wilpert).



60. *Ultima Cena*, terzo quarto dell'XI secolo, Roma, Pinacoteca presso San Paolo fuori le mura, dal refettorio.



61. Maestro del Trittico Marzolini, *Ultima Cena*, fine del XIII secolo, Perugia, Santa Giuliana, dal refettorio.



62. Pittore umbro, *Crocifissione*, 1300-1308 circa, Assisi, Pinacoteca comunale, dalla Confraternita di Santa Maria del Vescovado, refettorio.



63. Pace di Bartolo, *Madonna con Bambino* e *Orazione nell'orto*, primi anni sessanta del XIV secolo, Assisi, Pinacoteca comunale, dalla Confraternita di Santa Maria del Vescovado, refettorio.



64. Pace di Bartolo, *Orazione nell'orto*, primi anni sessanta del XIV secolo, Assisi, Pinacoteca comunale, dalla Confraternita di Santa Maria del Vescovado, refettorio.





65-66. Pietro da Rimini, *Orazione nell'orto* e *Ultima Cena*, 1318 circa, Pomposa, abbazia, refettorio.



67. *Pianta dell'abbazia dei Santi Severo e Martirio a Orvieto*, (H) refettorio.



68. *Interno del refettorio*, Orvieto, abbazia dei Santi Severo e Martirio.





69-70. *Posizione del pulpito?*, Orvieto, abbazia dei Santi Severo e Martirio, refettorio.



71. Maestro dei Santi Severo e Martirio, *Crocifissione e i dolenti, Santi Maria Maddalena, Agostino, Severo, Giovanni Evangelista, Elisabetta, Giovanni Battista e Martirio (?)*, 1270 circa, Orvieto, abbazia dei Santi Severo e Martirio, refettorio.



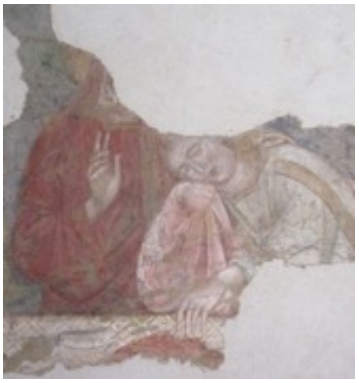
72. Maestro dei Santi Severo e Martirio, *Crocifissione e Santi*, 1270 circa, Orvieto, chiesa di San Giovenale.



73. *Pianta del monastero di Santa Giuliana a Perugia*, (R) refettorio.



74. Maestro del Trittico Marzolini, *Ultima Cena*, fine del XIII secolo, Perugia, Santa Giuliana, dal refettorio.





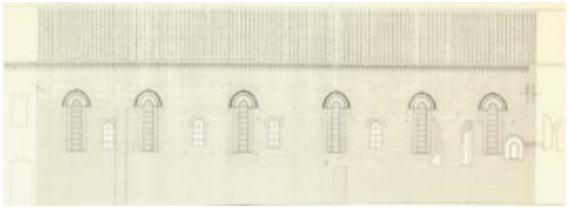
75-76. Maestro del Trittico Marzolini, *Cristo e San Giovanni Evangelista*, particolare dell'*Ultima Cena*; *Assunzione della Vergine*, fine del XIII secolo, Perugia, Santa Giuliana, dal refettorio.



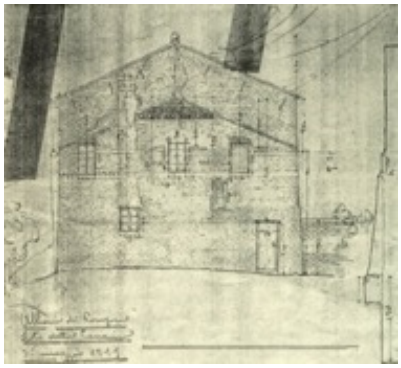
77. Pietro da Rimini, *San Guido*, particolare della *Cena dell'abate Guido*, 1318 circa, Pomposa, abbazia, refettorio.



78. *Pianta dell'abbazia di Pomposa*, (R) refettorio.



79. *Finestre del XII (?) e XIV secolo del lato meridionale del refettorio,* Pomposa, abbazia (rilievo a cura di Carla Di Francesco).



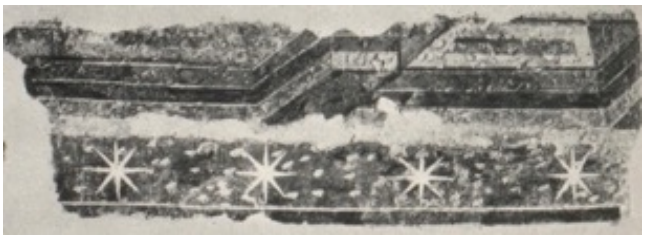
80. *Prospetto occidentale del refettorio dell'abbazia di Pomposa*, schizzo di rilievo, 1911.



81. *Interno del refettorio*, Pomposa, abbazia, prima dei restauri del 1997.



82. *Ipotesi ricostruttiva della decorazione del XIII secolo del refettorio,* Pomposa, abbazia (a cura di Carla Di Francesco).





83-84. *Decorazione del refettorio,* XIII secolo, Pomposa, abbazia, refettorio.



85. *Data 1318*, graffita sull'arriccio dell'*Orazione nell'orto*, Pomposa, abbazia, refettorio.



86. *Interno del refettorio*, Pomposa, abbazia.

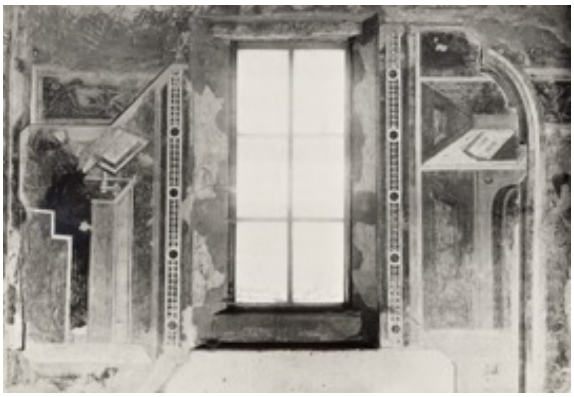


87. Pietro da Rimini, *Ultima Cena*, 1318 circa, Pomposa, abbazia, refettorio.





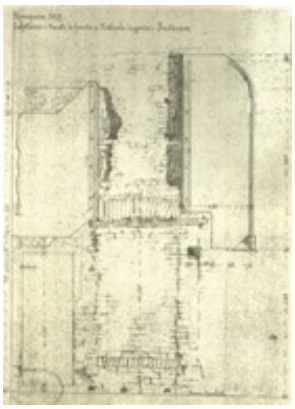
88-89. Pietro da Rimini, *Deesis* e *Cena dell'abate Guido*, 1318 circa, Pomposa, abbazia, refettorio.

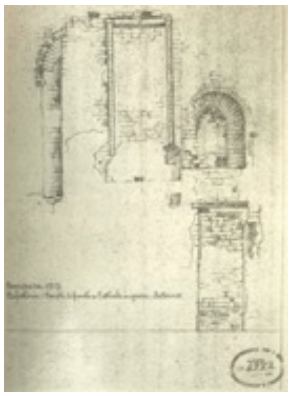


90. Pietro da Rimini, *Monaco che legge*, *Leggio con un libro aperto*, 1318 circa, Pomposa, abbazia, refettorio, fotografia storica.



91. Placido Federici, *Monaco che legge*, in *Rerum Pomposianarum Historia*, Roma 1781, tav. III, p. 280.





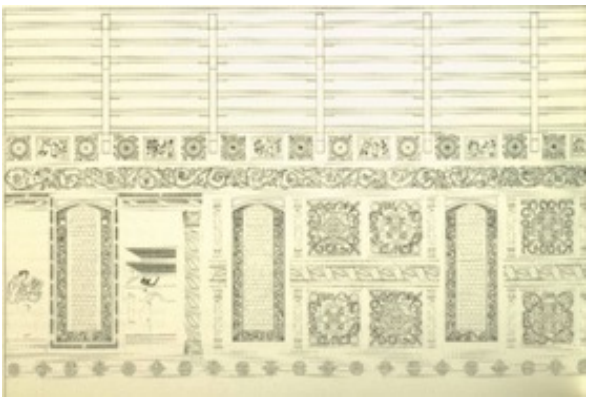
92-93. *Rilievo delle aperture del refettorio forse del XII secolo, lato interno e lato esterno,* Pomposa, abbazia, 1917.



94. Pietro da Rimini, *Monaco che legge*, *Leggio con un libro aperto*, 1318 circa, Pomposa, abbazia, refettorio, fotografia storica.



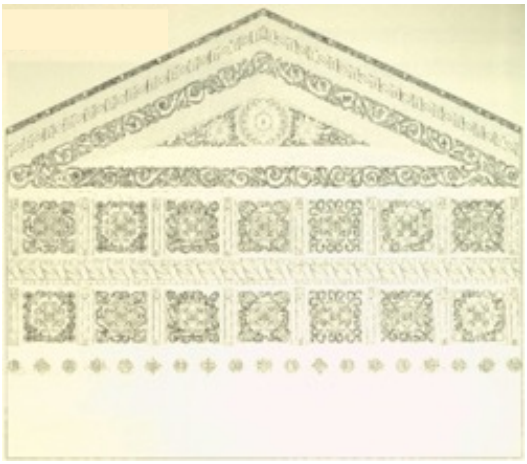
95. Maestro del refettorio di Città di Castello, *Domenicano che sale le scale con un libro e Domenicano che legge*, 1395 circa, Città di Castello, San Domenico, refettorio.



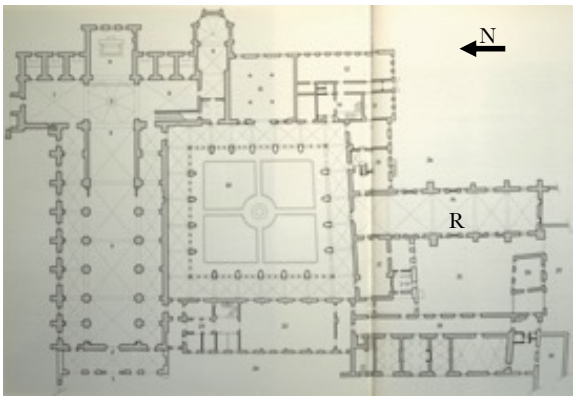
96. *Ipotesi ricostruttiva della decorazione di Pietro da Rimini del lato meridionale del refettorio,* Pomposa, abbazia (a cura di Carla Di Francesco).



97. *Interno del refettorio*, Pomposa, abbazia.



98. *Ipotesi ricostruttiva della decorazione di Pietro da Rimini del lato occidentale del refettorio,* Pomposa, abbazia (a cura di Carla Di Francesco).



99. *Pianta dell'abbazia di Chiaravalle*, (R) refettorio.

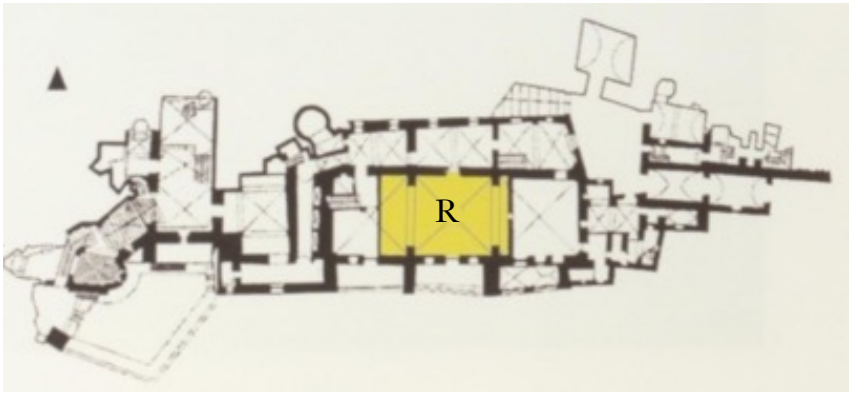


100. *Interno del refettorio dell'abbazia di Chiaravalle.*





101-102. Maestro della Tomba Fissiraga, *Maiestas Domini*, generale e particolare dei telamoni, terzo decennio del Trecento, Chiaravalle, abbazia, refettorio.



103. *Pianta del Sacro Speco di Subiaco*, (R) refettorio.



104. Pittore umbro, *Ultima Cena*, seconda metà del XIV secolo, Subiaco, Sacro Speco, refettorio.



105. Pittore umbro, *Crocifissione*, seconda metà del XIV secolo, Subiaco, Sacro Speco, refettorio.




106-107. *Porta tamponata*, lato interno ed esterno, apertura ante 1478, Subiaco, Sacro Speco, refettorio.




108-109. Anonimo dell'inizio del XVI secolo, *Sant'Agostino* e *Piattaia*, primo decennio del XVI secolo, Subiaco, Sacro Speco, refettorio.



110. *Interno del refettorio*, lato settentrionale, Subiaco, Sacro Speco.



111. *Interno del refettorio*, lato meridionale, Subiaco, Sacro Speco.





112-113. Pittore umbro, *San Girolamo* e *Decorazione della volta*, seconda metà del XIV secolo, Subiaco, Sacro Speco, refettorio.

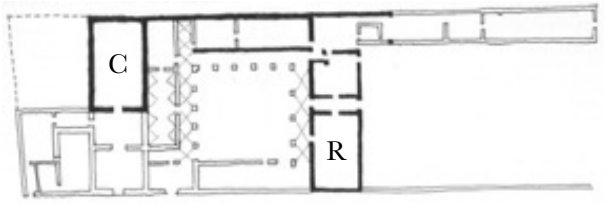


114. Pittore umbro, *Ultima Cena*, seconda metà del XIV secolo, Subiaco, Sacro Speco, refettorio.





115-116. Pittore umbro, *Giuda*, particolare dell'*Ultima Cena*; *Cristo benedicente*, particolare della decorazione della volta, seconda metà del XIV secolo, Subiaco, Sacro Speco, refettorio.



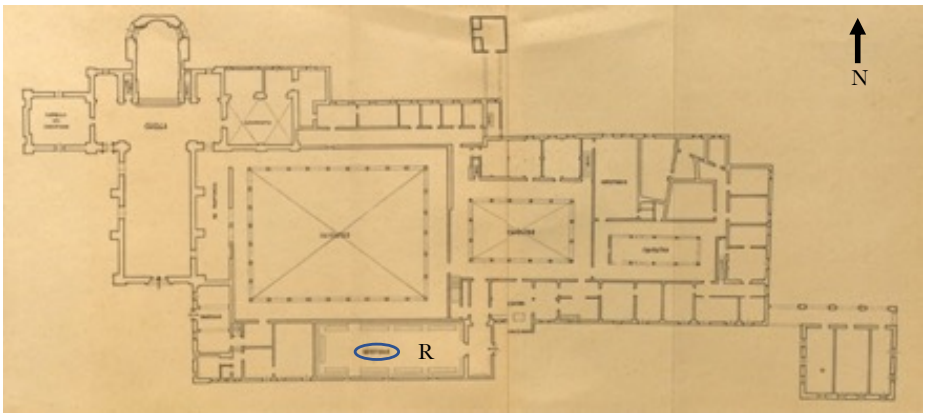
117. *Pianta del monastero di Santa Chiara a Camerino*, (R) refettorio, (C) chiesa.



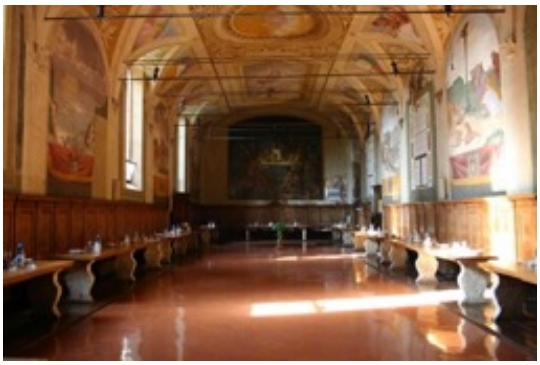
118. Pittore camerinese dell'inizio del XV secolo e Giovanni di Corraduccio, primo strato incompiuto e sinopia della *Crocifissione*, Camerino, Santa Chiara, refettorio.



119. Giovanni di Corraduccio, *Crocifissione*, secondo decennio del Quattrocento, Camerino, Santa Chiara, refettorio.



120. *Pianta dell'abbazia di Monte Oliveto Maggiore*, (R) refettorio.



121. *Interno del refettorio dell'abbazia di Monte Oliveto Maggiore.*



122. Pietro di Francesco Orioli, *Ultima Cena*, 1484-1488 circa, Monte Oliveto Maggiore, abbazia, refettorio.



123. Taddeo di Bartolo, *Fregio della cornice*, particolare del *Giudizio Universale*, 1413 circa, Monte Oliveto Maggiore, abbazia, refettorio (SABAP-SI, n. 114519).



124. Taddeo di Bartolo, *Apostoli* e *Angelo*, particolare del *Giudizio Universale*, 1413 circa, Monte Oliveto Maggiore, abbazia, refettorio (SABAP-SI, n. 114521).



125. Taddeo di Bartolo, *Apostoli* e *Angelo*, particolare del *Giudizio Universale*, 1413 circa, Monte Oliveto Maggiore, abbazia, refettorio (SABAP-SI, n. 114520).



126. Taddeo di Bartolo, *Apostoli* e *Angelo*, particolare del *Giudizio Universale*, 1413 circa, Monte Oliveto Maggiore, abbazia, refettorio (SABAP-SI, n. 114517).



127. Taddeo di Bartolo, *Angeli*, particolare del *Giudizio Universale*, 1413 circa, Monte Oliveto Maggiore, abbazia, refettorio (SABAP-SI, n. 114518).



128. Taddeo di Bartolo, *Cristo*, particolare del *Giudizio Universale*, 1413 circa, Monte Oliveto Maggiore, abbazia, refettorio (SABAP-SI, n. 114516).



129. Taddeo di Bartolo, *Cristo*, particolare del *Giudizio Universale*, 1413 circa, San Gimignano, Collegiata.



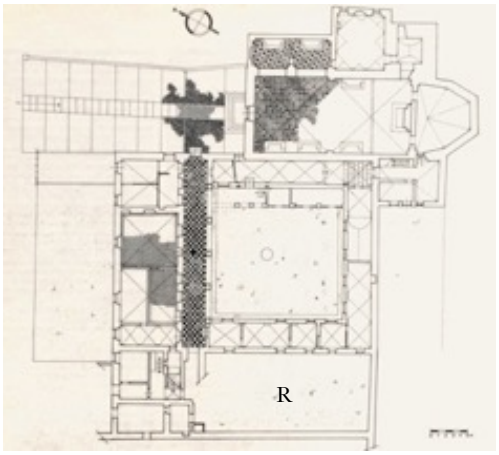
130. Taddeo di Bartolo, *Angeli* e *Apostoli*, particolare del *Giudizio Universale*, 1413 circa, San Gimignano, Collegiata.



131. Taddeo di Bartolo, *Apostoli* e *Angelo*, particolare del *Giudizio Universale*, 1413 circa, Monte Oliveto Maggiore, abbazia, refettorio (SABAP-SI, n. 114517).



132. Taddeo di Bartolo, *Giudizio Universale*, 1413 circa, San Gimignano, Collegiata.



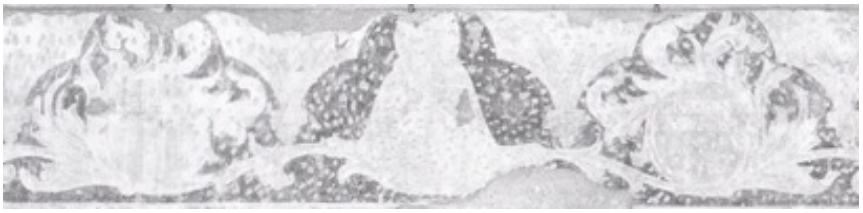
133. *Pianta del monastero di Nostra Signora delle Grazie a Portovenere*, (R) refettorio.



134. Nicolò Corso, *Crocifissione*, ottavo decennio del XV secolo, Portovenere, Nostra Signora delle Grazie, refettorio.



135. Nicolò Corso, *Fregio con Madonna con Bambino e San Giorgio*, ottavo decennio del XV secolo, Portovenere, Nostra Signora delle Grazie, refettorio.



136. Pittore fiorentino, *Fregio*, particolare della sezione centrale, post 1405, Firenze, Sala del Cenacolo del Museo Cappella Brancacci (Santa Maria del Carmine, antico refettorio, G.F.U. n. 353019).





137-138. Nicolò Corso, *Decorazione del fregio con San Pietro e Sant'Andrea*, 1489, Genova - Quarto, San Gerolamo, refettorio.

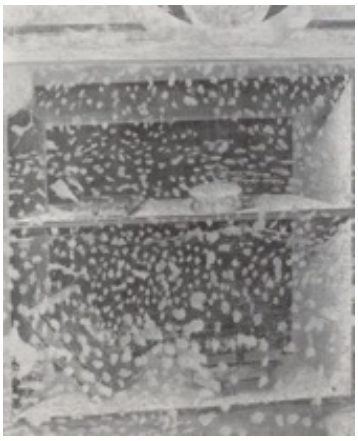


139. *Pianta del monastero di San Gerolamo di Quarto a Genova*, (R) refettorio.



140. Nicolò Corso, *San Benedetto che consegna la regola e Finta nicchia*, 1489, Genova - Quarto, San Gerolamo, refettorio, fotografia storica.

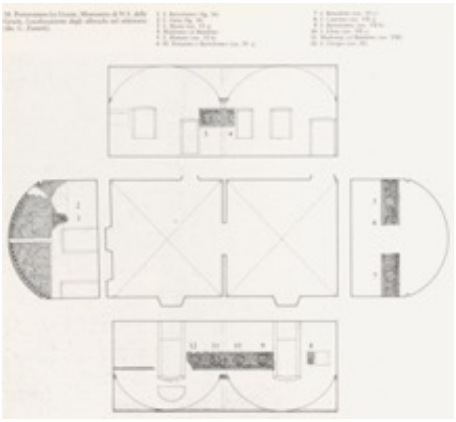




141-142. Nicolò Corso, *San Benedetto che consegna la regola* e *Finta nicchia*, 1489, Genova - Quarto, San Gerolamo, refettorio.



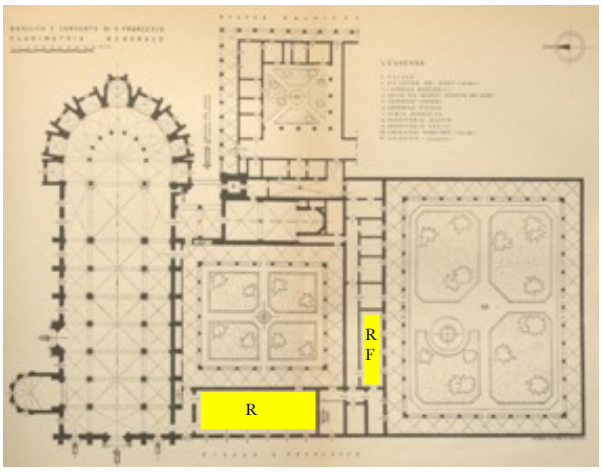
143. Ignoto ligure di inizio XV secolo, *S. Benedetto (?)*, Genova - Quarto, San Gerolamo, refettorio, refettorio.



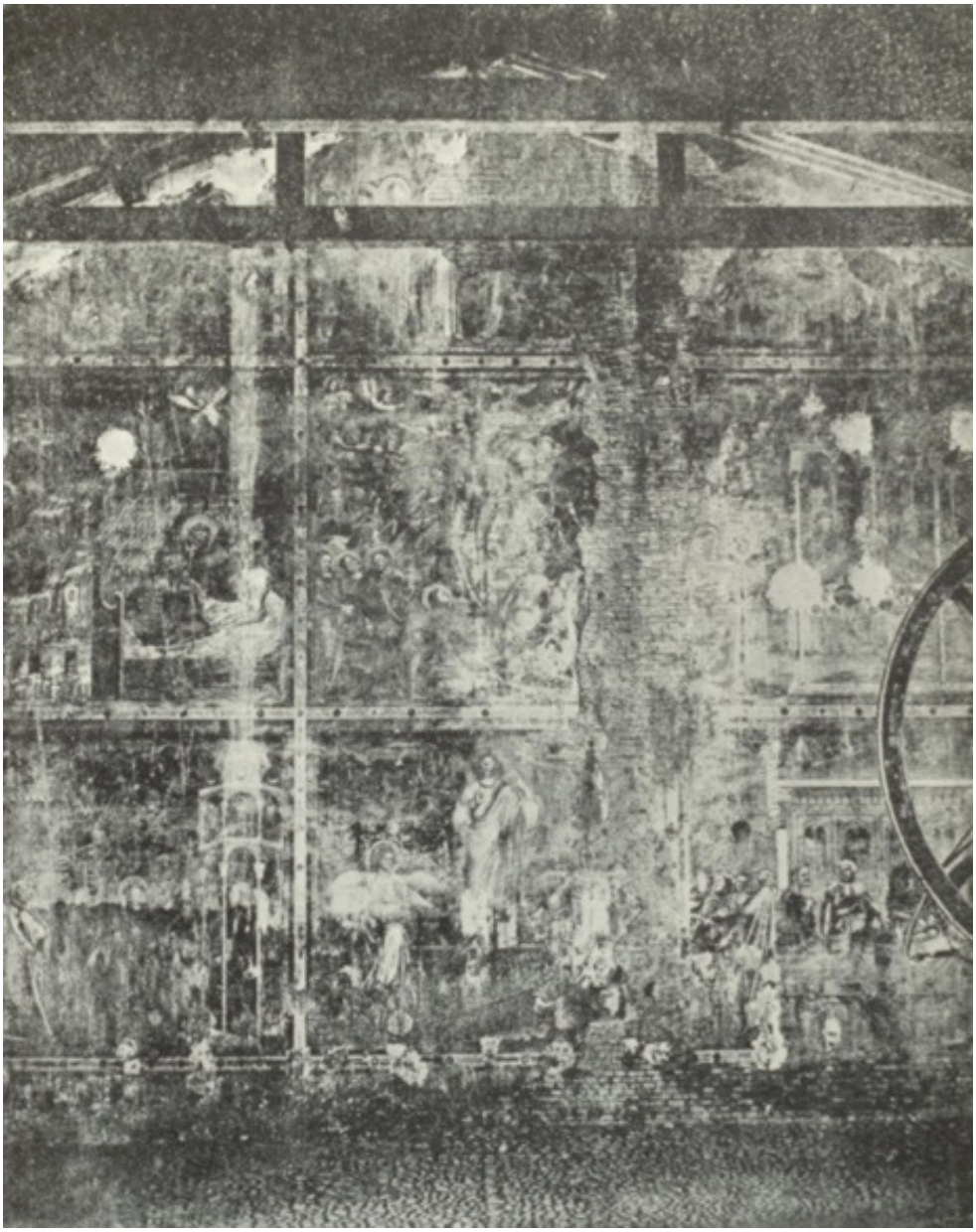
144. *Ricostruzione della decorazione del refettorio di San Gerolamo a Genova - Quarto*.



145. Ignoto ligure di inizio XV secolo, *S. Benedetto consegna la regola*, Genova - Quarto, San Gerolamo, refettorio.



146. *Pianta del convento di San Francesco a Bologna*, (R) refettorio, (R.F.) refettorio della foresteria.



147. Francesco da Rimini, *San Francesco sul carro di fuoco, Trionfo di Cristo, Profeta Elia che ascende al cielo, Stimmate di San Francesco e Sogno di papa Gregorio, Profezia della morte del cavaliere di Celano, Crocefissione, San Francesco di fronte al sultano, Resurrezione, Resurrezione del giovane di Lerida*, 1320-1325, Bologna, San Francesco, refettorio, fotografia storica prima dello strappo, ante 1881.




148-149. Francesco da Rimini, *San Francesco sul carro di fuoco* e *Profeta Elia che ascende al cielo*, 1320-1325, Bologna, Pinacoteca Nazionale, da San Francesco, refettorio.



150. Francesco da Rimini, *Storia di San Francesco, Pentecoste*, *Missione degli Apostoli*, 1330-1340 circa, Ferrara, Pinacoteca Nazionale, da Ferrara, San Francesco, refettorio.




151-152. Francesco da Rimini, *Crocefissione,* 1320-1325, fotografia storica ante 1881, Bologna, San Francesco, refettorio; situazione attuale, Bologna, Pinacoteca Nazionale.




153-154. Francesco da Rimini, *Stimmate di San Francesco e Sogno di papa Gregorio,* e *Cristo* particolare della *Resurrezione,* 1320-1325, Bologna, Pinacoteca Nazionale, da San Francesco, refettorio.



155. Vitale da Bologna, *Ultima Cena tra i Santi Caterina d'Alessandria e Ludovico di Tolosa, Francesco e Raffaele arcangelo*, ante 1340, Bologna, Pinacoteca Nazionale, da San Francesco, refettorio della foresteria.




156-157. Vitale da Bologna, *Ultima Cena tra i Santi Caterina d'Alessandria e Ludovico di Tolosa, Francesco e Raffaele arcangelo*, ante 1340, Bologna, Pinacoteca Nazionale, da San Francesco, refettorio della foresteria (fotografia storica prima dello strappo, 1935 circa).



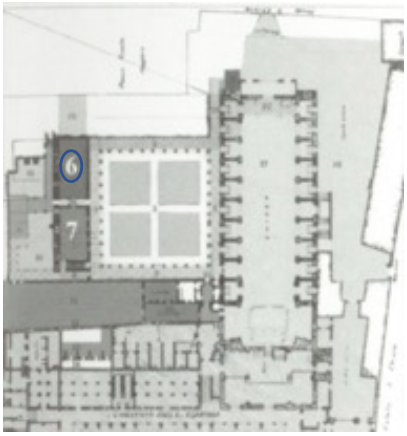


158-159. Vitale da Bologna, *Ultima Cena* e *Santa Caterina d'Alessandria e Ludovico di Tolosa*, ante 1340, Bologna, Pinacoteca Nazionale, da San Francesco, refettorio della foresteria.





160-161. Pittore romagnolo, *Crocifissione* e *Stimmate di San Francesco, L'offerta dei pani a San Francesco e ai compagni nel ritorno da Roma, San Gregorio Magno ottiene la redenzione di Traiano, La morte del cavaliere di Celano, Ultima Cena*, (1450-65 circa), Cesena, San Francesco, refettorio.



162. *Pianta del convento di Santa Chiara a Napoli*, (6) refettorio, (7) sala capitolare.



163. Pittore anonimo, *Moltiplicazione dei pani e dei pesci,* 1337 circa, Napoli, Santa Chiara, refettorio.





164-165. Taddeo Gaddi, *Lignum vitae, Ultima cena*, *Stimmate di San Francesco, San Ludovico di Tolosa che serve a mensa i poveri, Un angelo ordina al sacerdote di portare il cibo a San Benedetto, La cena in casa del fariseo*, e particolare dello *Stemma Manfredi*, 1340-1345 circa, Firenze, Santa Croce, refettorio.



166. Taddeo Gaddi, *Lignum vitae,* 1340-1345 circa, Firenze, Santa Croce, refettorio.



167. Pittore eugubino (Mello da Gubbio?), *Lignum vitae* e *Crocifissione*, terzo decennio del Trecento, Gubbio, San Francesco, refettorio.





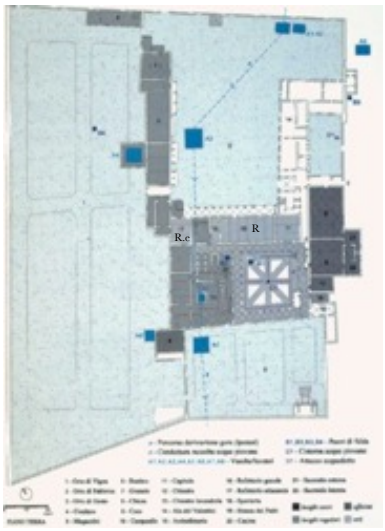
168-169. Pittore eugubino (Mello da Gubbio?), *Lignum vitae* e *Liberazione delle anime dal libro*, terzo decennio del Trecento, Gubbio, San Francesco, refettorio.



170. *Veduta del convento di San Francesco a Gubbio,* (R) refettorio.



171. Pittore anonimo, *San Domenico a tavola con i suoi frati,* 1230-1240 circa, Bologna, Santa Maria della Mascarella.



172. *Pianta del convento di San Niccolò a Prato*, n. 16 (R) refettorio grande, n. 17 (R) refettorio delle educande.



173. *Interno del refettorio delle educande*, Prato, San Niccolò.



174. Bartolomeo d'Andrea Bocchi, *Crocifissione e i Santi Michele Arcangelo, Caterina d'Alessandria con Santa Caterina da Siena e San Raffaele arcangelo e Tobiolo, Provvidenza dei domenicani*, particolare della decorazione centrale, 1460 circa, Prato, San Niccolò, refettorio delle educande.



175. Giovanni Antonio Sogliani, *Crocifissione, Santi Antonino e Caterina da Siena, Provvidenza dei domenicani*, 1536, Firenze, San Marco, refettorio grande.



176. Beato Angelico, *Provvidenza dei domenicani,* 1453-1455, Stoccarda, Staatgalerie.



177. Beato Angelico, *Provvidenza dei domenicani,* particolare della pala dell'*Incoronazione della Vergine*, 1430 circa, Parigi, Musée du Louvre.





178-179. Santi di Tito, *Provvidenza dei domenicani*, generale e particolare del lettore sul pulpito, 1581-1584 circa, Firenze, Santa Maria Novella, chiostro grande.



180. Neruccio di Federico (?), *Crocifissione*, 1390 circa, Pisa, San Silvestro, refettorio, fotografia storica.



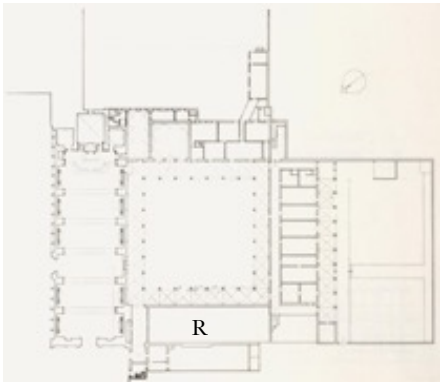
181. Benozzo Gozzoli, *Crocifissione e santi domenicani*, 1490 circa, Pisa, Museo Nazionale di San Matteo, da San Domenico, refettorio, fotografia storica.



182. Benozzo Gozzoli, *San Domenico che impone il silenzio*, 1490 circa, Pisa, Museo Nazionale di San Matteo, da San Domenico, refettorio.



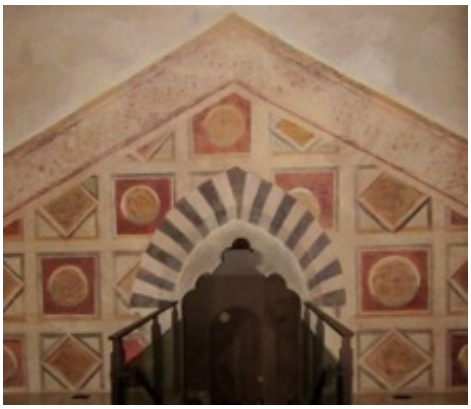
183. Beato Angelico, *Crocifissione e San Domenico,* 1427 circa, Parigi, Musée du Louvre, da Fiesole, San Domenico, refettorio.



184. *Pianta del convento di San Domenico a Prato*, (R) refettorio.



185. Pittore dell'ambito di Antonio di Miniato, *Crocifissione*, 1450 circa, Prato, San Domenico, refettorio.





186-187. Pittore dell'ambito di Antonio di Miniato, *Decorazione* e *Angeli*, particolare della *Crocifissione*, 1450 circa, Prato, San Domenico, refettorio.



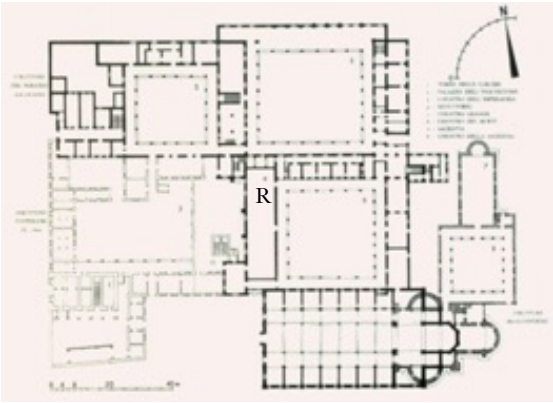
188. Pittore dell'ambito di Antonio di Miniato, *Angeli*, particolare della *Crocifissione*, 1450 circa, Prato, San Domenico, refettorio.



189. *Pianta del convento di San Domenico a Fabriano*, (R) refettorio.



190. Maestro di San Verecondo, *Crocifissione tra i Santi Domenico e Pietro Martire*, inizio del XV secolo; Antonio da Fabriano, *Crocifissione con San Pietro Martire, San Domenico e i frati domenicani* e *Sante Lucia e Caterina da Siena,* 1480 circa, Fabriano, San Domenico, refettorio.



191. *Pianta del convento di Santa Maria delle Grazie a Milano*, prima dei bombardamenti del 1943, n. 4 (R) refettorio.



192. Giovanni Donato da Montorfano, *Crocifissione,* 1495, Milano, Santa Maria delle Grazie, refettorio.



193, Leonardo da Vinci, *Ultima Cena*, 1495-97, Milano, Santa Maria delle Grazie, refettorio.



194. Maestro del refettorio di Città di Castello, *Annunciazione*, *Ultima cena,* 1395 circa, Città di Castello, San Domenico, refettorio.



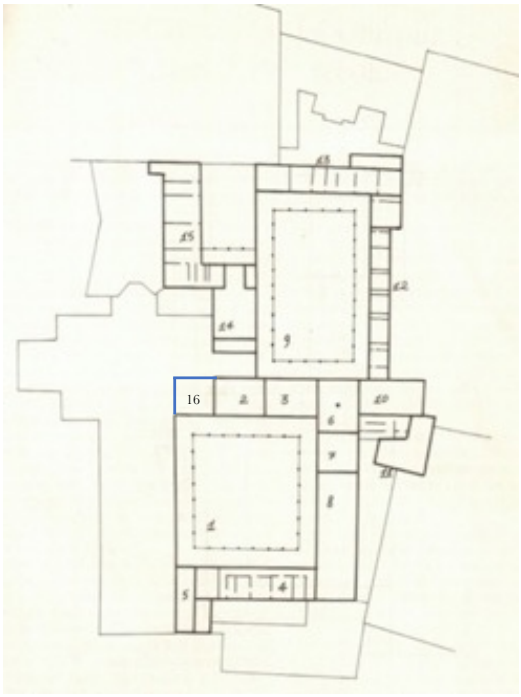
A.1. *Pianta di Firenze con la localizzazione degli ordini mendicanti.*



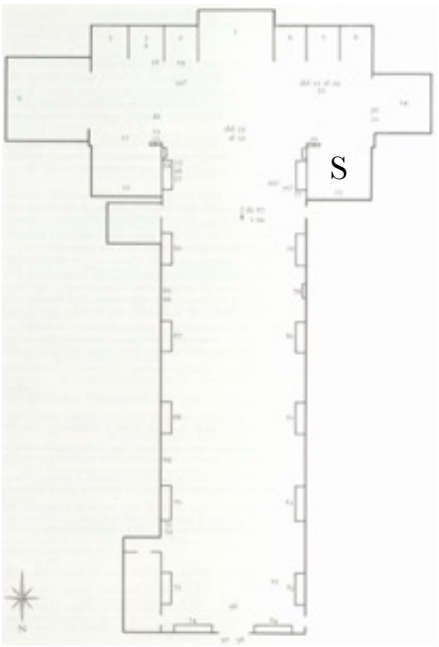
A.2. Pietro di Jacopo del Massaio (?), *Veduta di 'Florentia' dalla Geografia di Claudio Tolomeo*, 1472 circa, Roma, Biblioteca Apostolica Vaticana, Urb. Lat. 277, c. 130 v.



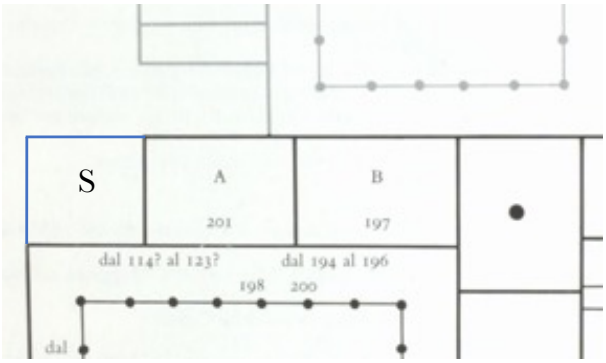
A.3. Maestro di Sant'Agata, *Madonna con Bambino*, 1275-1280 circa, Firenze, Cappella Brancacci.



A.4. *Pianta del convento di Santa Maria del Carmine di Firenze : (16) sagrestia antica, (2) refettorio, (3) sala capitolare; (14) sagrestia nuova.*



A.5. *Pianta della chiesa di Santa Maria del Carmine di Firenze*: (S) *sagrestia antica*.



A.6. *Pianta del convento di Santa Maria del Carmine di Firenze: (S) sagrestia, (A) refettorio, (B) sala capitolare.*



A.7. *Sezione trasversale dell'ala duecentesca del convento di Santa Maria del Carmine di Firenze. Vista lato Sud.*



A.8. Lippo d'Andrea, *Crocifissione*, 1402, Firenze, Santa Maria del Carmine.



A.9. Lippo d'Andrea, *San Cirillo*, ante 1422 circa, Firenze, Santa Maria del Carmine.



A.10. Lippo d'Andrea, *Flagellazione*, ante 1422 circa, Firenze, Santa Maria del Carmine.



A.11. Lippo d'Andrea, *Storie di Giuseppe l'Ebreo e di Sant'Agnese*, 1400-1405 circa, Firenze, Santa Maria del Carmine, Compagnia di Santa Maria delle Laudi e di Sant'Agnese.





A.12-A.13. Lippo d'Andrea, *Storie di Santa Cecilia*, part. *Predica di Santa Cecilia e Papa Urbano I seppellisce la Santa*, ante 1411 circa, Firenze, Santa Maria del Carmine, sagrestia.



A.14. *Chiostro del convento di Santa Maria del Carmine di Firenze*.



A.15. *Sala capitolare del convento di Santa Maria del Carmine di Firenze*.



A.16. *Sala della colonna del convento di Santa Maria del Carmine di Firenze*.



A.17. *Firenze, Chiesa del Carmine, Salone annesso al chiostro dopo il restauro, 4 Aprile 1970*, AFSBAPF, n. 51167.



A.18. *Stemma Soderini*, Sala del Cenacolo del Museo Cappella Brancacci di Firenze (Santa Maria del Carmine, antico refettorio).



A.19. *Stemma della famiglia Soderini*, ASF, Ceramelli Papiani, fasc. 4426, ms. 248, c. 87v.



A.20. *Interno del refettorio*, lato meridionale, Firenze, Santa Maria del Carmine.



A.21. *Interno del refettorio*, lato settentrionale, Firenze, Santa Maria del Carmine.



A.22. *Interno del refettorio*, lato settentrionale, Firenze, Santa Maria del Carmine.



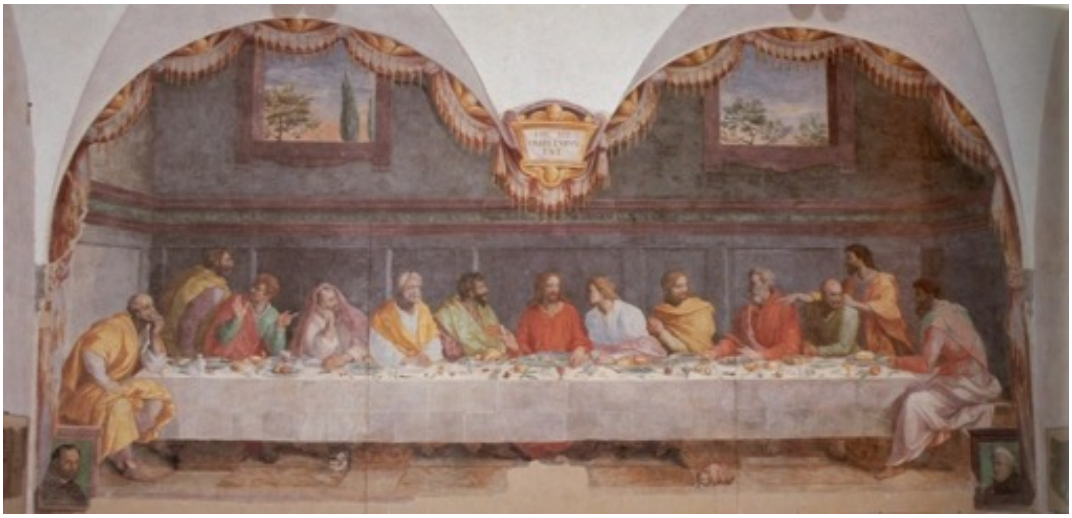
A.23. *Porta del refettorio con iscrizione "Cancelleria",* Firenze, Santa Maria del Carmine.



A.24. Pittore veneziano-adriatico, *Madonna con Bambino*, 1320-1330 circa, Firenze, Santa Maria del Carmine.



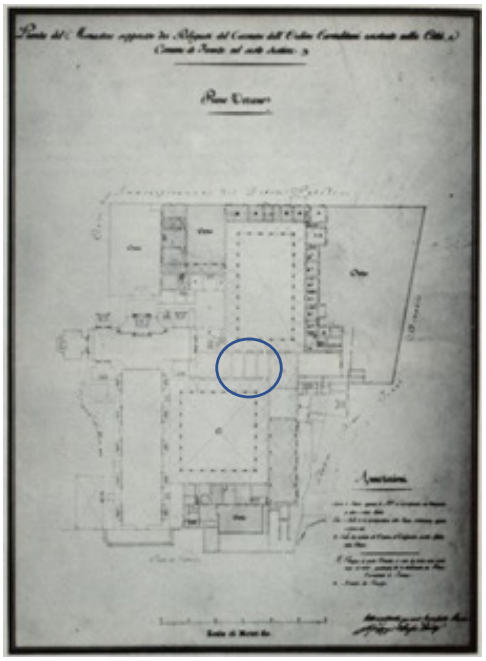
A.25. Maestro del codice di San Giorgio, *Madonna con Bambino tra San Giovanni Battista e San Giovanni Evangelista*, 1320 circa, Firenze, Santa Maria del Carmine.



A.26. Alessandro Allori, *Ultima Cena*, 1581, Firenze, Santa Maria del Carmine, refettorio.



A.27. Giovan Battista Vanni, *Cena in casa di Simone Fariseo*, particolare del servitore, 1645, Firenze, Santa Maria del Carmine, nuovo refettorio.



A.28. *Pianta del convento soppresso di Santa Maria del Carmine. Piano terreno*, 1808, Firenze, Museo Firenze com'era, archivio.



A.29. *Firenze, Chiesa del Carmine, Salone annesso al chiostro dopo il restauro, 4 Aprile 1970*, AFSBAPF, n. 51165.



A.30. Alessandro Allori, *Ultima Cena*, 1581; Anonimo, *Fregio*, post 1405, Firenze, Santa Maria del Carmine, refettorio (G.F.U. n. 353019).



A.31. Pittore fiorentino, *Fregio*, particolare di un medaglione, post 1405, Firenze, Santa Maria del Carmine, refettorio.



A.32. Pittore fiorentino, *Fregio*, particolare del tralcio vegetale, post 1405, Firenze, Santa Maria del Carmine, refettorio.



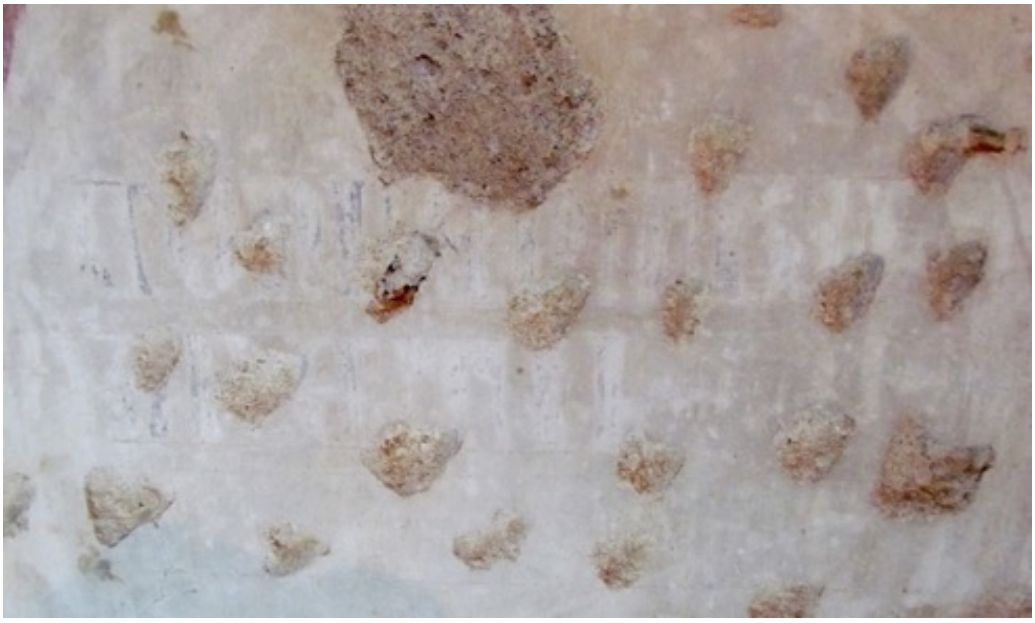
A.33. Pittore fiorentino, *Fregio*, particolare di *San Cirillo*, post 1405, Firenze, Santa Maria del Carmine, refettorio.



A.34-A.35. Pittore fiorentino, *Fregio*, particolare dell' iscrizione *S(an)c(tu)s Cirillus Doctor Provincia Thuscie*, post 1405, Firenze, Santa Maria del Carmine, refettorio.



A.36. Pittore fiorentino, *Fregio*, particolare dell'iscrizione *Conventus Silvarum*, post 1405, Firenze, Santa Maria del Carmine, refettorio.



A.37. Pittore fiorentino, *Fregio*, particolare dell' iscrizione *Conventus Aretii*, post 1405, Firenze, Santa Maria del Carmine, refettorio.



A.38. Pittore emiliano, *San Cristoforo e Martirio di Santa Caterina d'Alessandria*, 1340 circa, Bolzano, San Domenico, sala capitolare.



A.39. Tommaso da Modena, *Quaranta personaggi illustri dell'ordine domenicano*, 1352, Treviso, San Nicolò, sala capitolare.



A.40. Beato Angelico, *Crocifissione e Santi*, 1441-1442, Firenze, San Marco, sala capitolare.



A.41. Beato Angelico, *Crocifissione e Santi*, particolare di San Domenico, 1441-1442, Firenze, San Marco, sala capitolare.



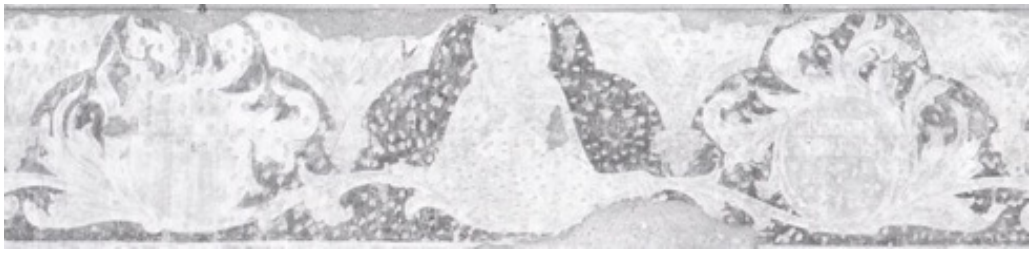
A.42. Pittore fiorentino, *Fregio*, particolare di *San Cirillo*, post 1405, Firenze, Santa Maria del Carmine, refettorio.



A.43. Pittore padovano, *San Ludovico di Tolosa*, primi decenni del XIV secolo, Padova, Museo Antoniano e Biblioteca (da Sant'Antonio, refettorio).



A.44. Pittore padovano, *Sant'Antonio (?)*, primi decenni del XIV secolo, Padova, Museo Antoniano e Biblioteca (da Sant'Antonio, refettorio).



A.45. Pittore fiorentino, *Fregio*, particolare della sezione centrale, post 1405, Firenze, Santa Maria del Carmine, refettorio (G.F.U. n. 353019).



B.1. *Pianta di Firenze con la localizzazione degli ordini mendicanti.*



B.2. *Pianta del convento di Ognissanti di Firenze.*



B.3. *Ipotesi di ricostruzione del tramezzo di Ognissanti di Firenze* (a cura di Irene Hueck).



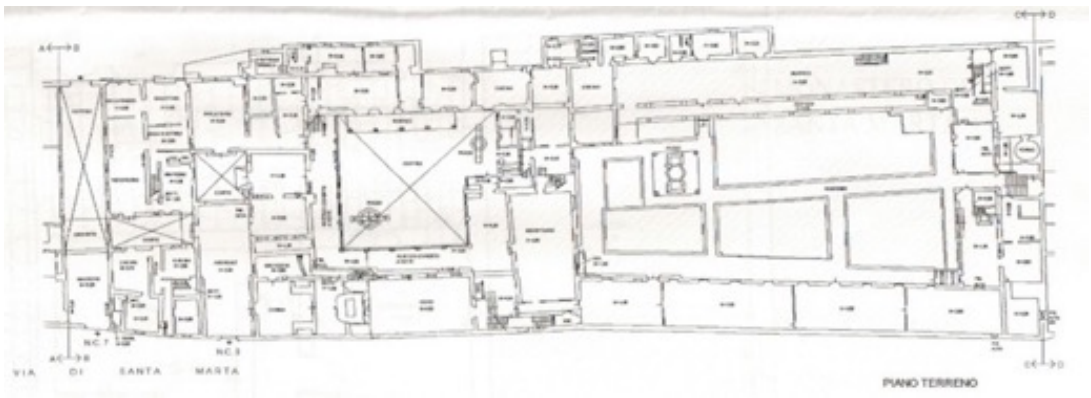
B.4. Bernardo Daddi, *Madonna con Bambino tra San Matteo e San Nicola*, 1328, Firenze, Uffizi.



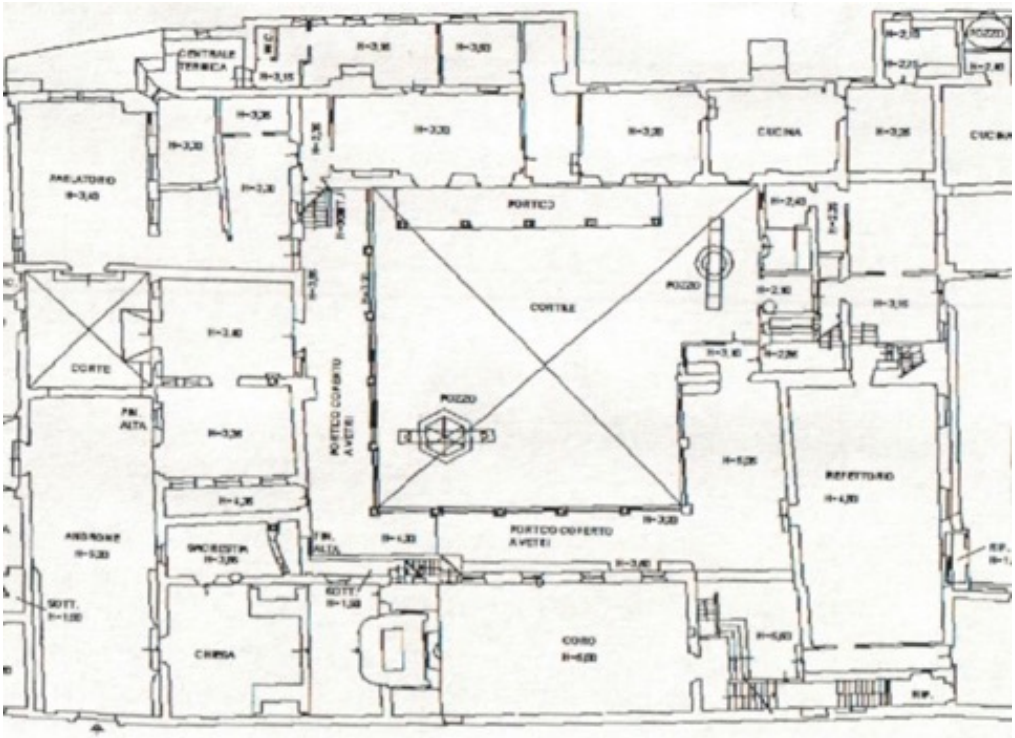
B.5. *Pianta di Firenze con la localizzazione del monastero di Santa Marta a Montughi* (in alto) *e del convento di Ognissanti* (in basso).



B.6. *Monastero delle benedettine di Santa Marta a Firenze visto dall'alto* (antico convento delle umiliate).



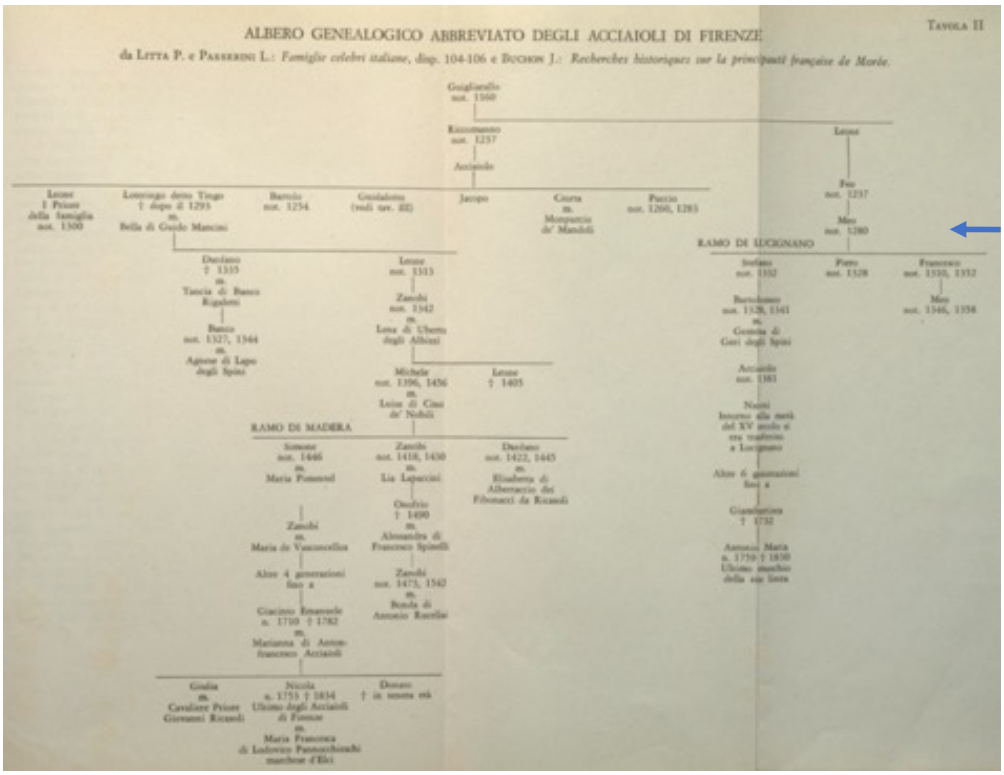
B.7. *Pianta del monastero delle benedettine di Santa Marta a Firenze* (antico convento delle umiliate).



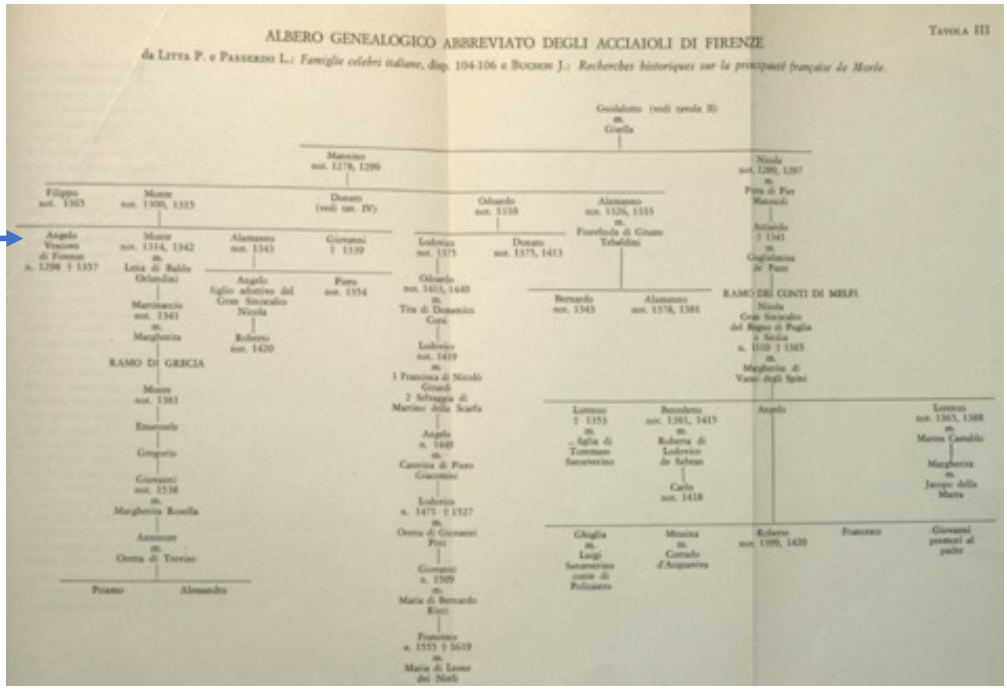
B.8. *Pianta del monastero delle benedettine di Santa Marta a Firenze* (antico convento delle umiliate), particolare della zona intorno al chiostro più antico.



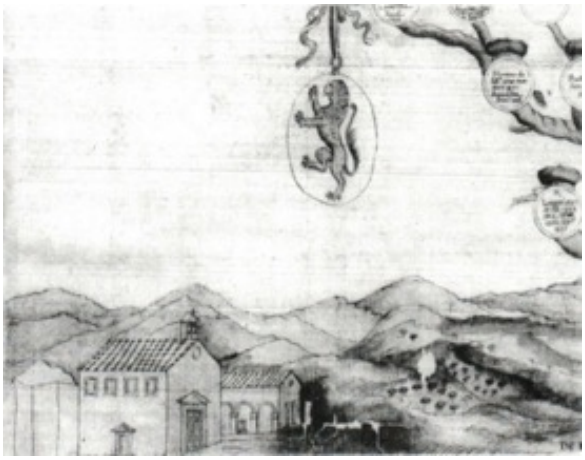
B.9. *Angelo di Monte Acciaioli vescovo di Firenze*, grande medaglia del sec. XIV, Milano, Gabinetto Numismatico del Castello Sforzesco.



B.10. *Albero genealogico abbreviato degli Acciaioli di Firenze.*



B.11. *Albero genealogico abbreviato degli Acciaioli di Firenze.*



B.12. Protasio Felice Salvetti, *Disegno preparatorio dell'albero genealogico dei Davanzati*, particolare di Santa Marta a Montughi, ante 1676, Firenze, Archivio di Stato.



B.13. *Interno della chiesa*, lato orientale, Firenze, Santa Marta a Montughi.



B.14. Giovan Battista Naldini, *Resurrezione di Lazzaro*, 1583, Firenze, Santa Marta a Montughi, chiesa.



B.15. *Interno del refettorio*, lato settentrionale, Firenze, Santa Marta a Montughi.



B.16. Bottega di Andrea della Robbia, *Santa Marta tra due angeli*, 1521, Firenze, Museo Nazionale del Bargello (da Firenze, Santa Marta a Montughi).



B.17. Giovanni da Milano, *Coro delle Vergini*, particolare del *Polittico di Ognissanti*, 1360 circa, Firenze, Uffizi (da Firenze, Ognissanti).



B.18. Lorenzo Veneziano, *Santa Marta*, particolare del *Polittico Lion*, 1357, Venezia, Gallerie dell'Accademia (da Venezia, Sant'Antonio Abate a Castello).



B.19. Orcagna, *Crocifissione*, 1350 circa, Firenze, Santa Marta a Montughi, chiesa.



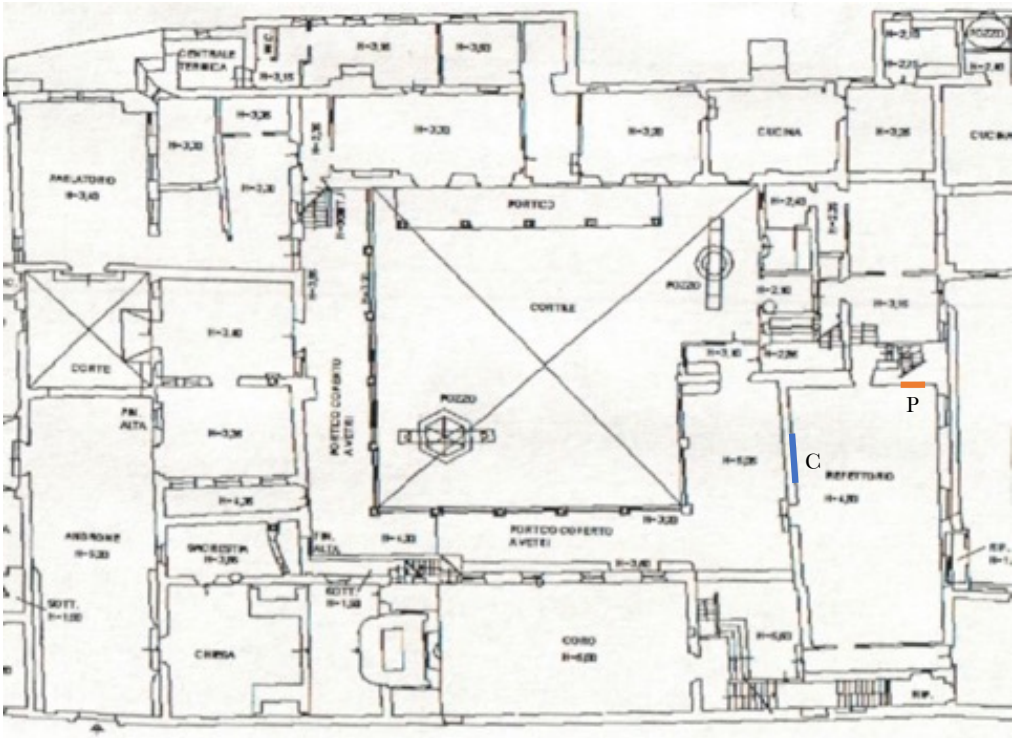
B.20. Maestro delle effigi domenicane (?), *Crocifissione*, 1345 circa, Firenze, Santa Marta a Montughi, refettorio (G.F.U. n. 372708).



B.21. *Interno del refettorio*, Firenze, Santa Marta a Montughi, fotografia storica.



B.22. *Interno del refettorio*, lato occidentale, Firenze, Santa Marta a Montughi.



B.23. *Pianta del monastero delle benedettine di Santa Marta a Firenze* (antico convento delle umiliate), particolare della posizione della (C) *Crocifissione* e del (P) pulpito nel refettorio.



B.24. Francesco Mati, *Ultima Cena*, fine XVI - inizio XVII secolo, Firenze, Santa Marta a Montughi, refettorio, lato meridionale.



B.25. *Pulpito*, fine XVI secolo, Firenze, Santa Marta a Montughi, refettorio.



B.26. Maestro delle effigi domenicane (?), *Crocifissione*, 1345 circa, Firenze, Santa Marta a Montughi, refettorio.





B.27-B.28. Maestro delle effigi domenicane (?), *Crocifissione*, particolare della Maddalena e dello Svenimento della Vergine, 1345 circa, Firenze, Santa Marta a Montughi, refettorio.




B.29-B.30. Maestro delle effigi domenicane (?), *Crocifissione*, particolare dei volti di San Giovanni Evangelista e di un gruppo di astanti, 1345 circa, Firenze, Santa Marta a Montughi, refettorio.




B.31-B.32. Maestro delle effigi domenicane (?), *Crocifissione*, particolare della figura di Cristo e del perizoma, 1345 circa, Firenze, Santa Marta a Montughi, refettorio.



B.33. Bottega del Maestro del polittico della cappella Medici, *Croce*, 1320-1330 circa, Firenze, San Francesco e Santa Chiara.



B.34. Bottega del Maestro del polittico della cappella Medici, *Croce*, particolare del perizoma di Cristo, 1320-1330 circa, Firenze, San Francesco e Santa Chiara.



B.35. Bottega del Maestro del polittico della cappella Medici, *Croce*, particolare del volto di Cristo, 1320-1330 circa, Firenze, San Francesco e Santa Chiara.



B.36. Maestro delle effigi domenicane (?), *Crocifissione*, particolare del volto di Cristo, 1345 circa, Firenze, Santa Marta a Montughi, refettorio.



B.37. Maestro delle effigi domenicane (?), *Crocifissione*, particolare del volto della Pia donna, 1345 circa, Firenze, Santa Marta a Montughi, refettorio.



B.38. Bottega del Maestro del polittico della cappella Medici, *Polittico*, particolare della *Madonna con Bambino*, 1330 circa, Firenze, Santo Stefano al Ponte (da Terenzano, San Martino).





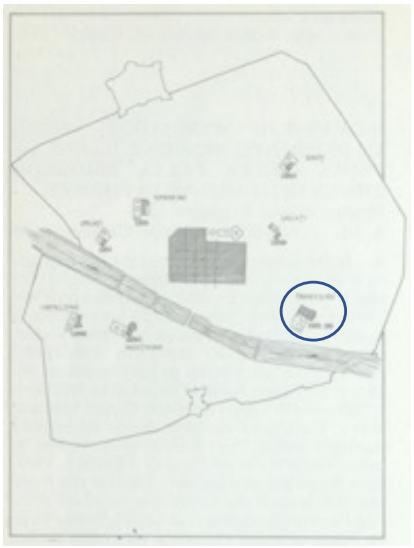
B.39-B.40. Maestro delle effigi domenicane, *Santa Lucia*, *Santa Marta*, particolari del *Dossale*, 1343 circa, Firenze, Galleria dell'Accademia.



B.41. Maestro delle effigi domenicane, *Madonna con Bambino e santi*, lato del *Dossale*, 1343 circa, Firenze, Galleria dell'Accademia.



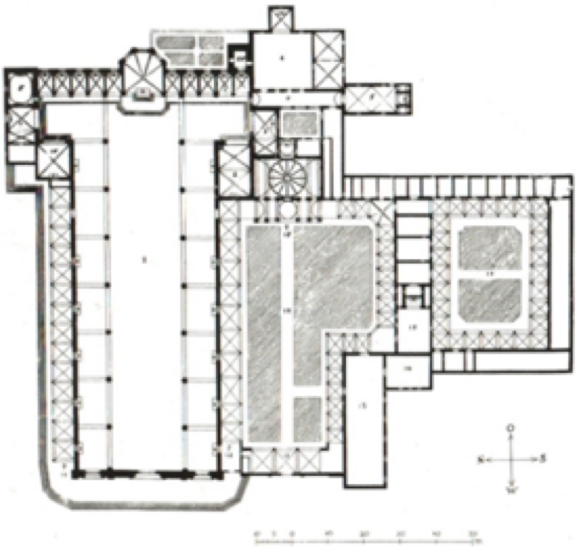
B.42. Maestro delle effigi domenicane, *Incoronazione della Vergine e santi*, lato del *Dossale*, 1343 circa, Firenze, Galleria dell'Accademia.



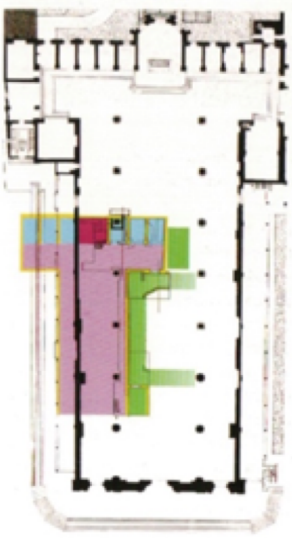
C.1. *Pianta di Firenze con la localizzazione degli ordini mendicanti.*



C.2. Anonimo, *Veduta a volo d'uccello del complesso di Santa Croce*, 1718, Firenze, Museo dell'Opera di Santa Croce.



C.3. *Pianta del convento di Santa Croce a Firenze.*



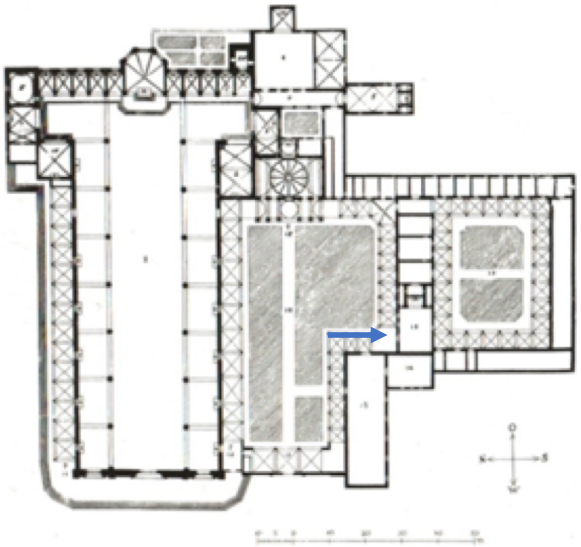
C.4. *Pianta della chiesa di Santa Croce 2.*



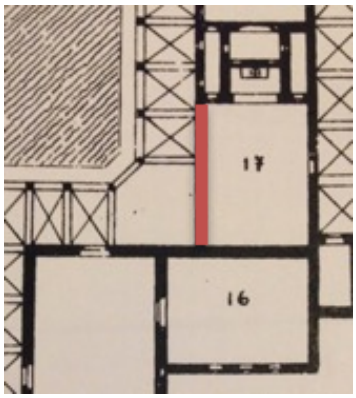
C.5. *Interno della cappella Cerchi*, Firenze, Santa Croce.



C.6. Maestro della Madonna di San Remigio (?), *Madonna con Bambino, donatore e Santi*, 1280 circa, Firenze, Santa Croce, cappella Cerchi, da Santa Croce 2.



C.7. *Pianta del convento di Santa Croce a Firenze.*



C.8. *Pianta del convento di Santa Croce a Firenze*, particolare della cappella Cerchi (n. 17).



C.9. *Interno della cappella Cerchi*, Firenze, Santa Croce.



C.10. Maestro della Madonna di San Remigio (?), *Decorazione*, 1280 circa, Firenze, Santa Croce, cappella Cerchi.



C.11. Maestro della Madonna di San Remigio (?), *Decorazione*, 1280 circa, Firenze, Santa Croce, cappella Cerchi.



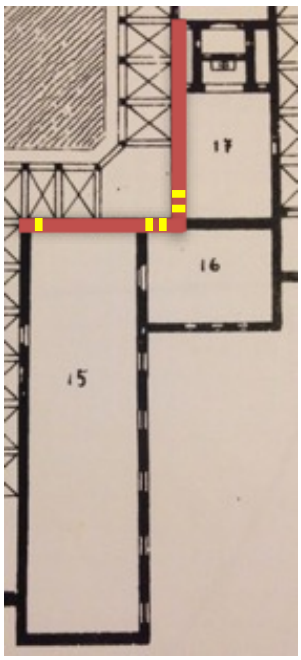
C.12. *Esterno della cappella Cerchi*, Firenze, Santa Croce.



C.13. *Esterno della cappella Cerchi*, Firenze, Santa Croce.



C.14. *Esterno della cappella Cerchi e dei refettori*, Firenze, Santa Croce.



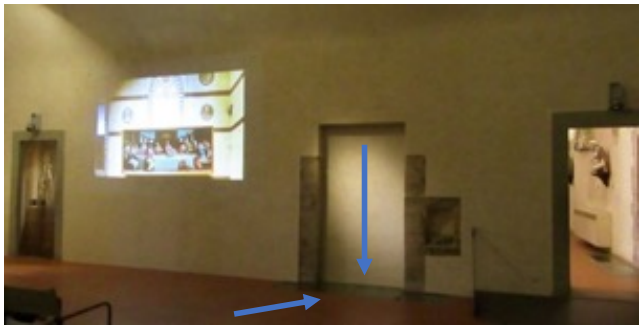
C.15. *Pianta del convento di Santa Croce a Firenze*, particolare delle finestre tamponate presenti nella cappella Cerchi (n.17), nel refettorio d'inverno (n.16) e nel refettorio (n.15).



C.16. *Monofore del refettorio d'inverno*, Firenze, Santa Croce.



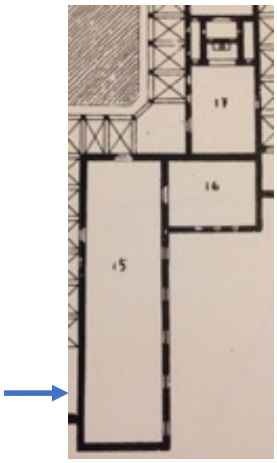
C.17. *Monofora del refettorio*, Firenze, Santa Croce.



C.18. *Interno della cappella Cerchi*, Firenze, Santa Croce.



C.19. *Porta del refettorio*, 1280 circa, Firenze, Santa Croce.



C.20. *Pianta del convento di Santa Croce a Firenze*, particolare della posizione della porta del refettorio (n.15).



C.21. *Porta del refettorio*, 1280 circa, Firenze, Santa Croce.



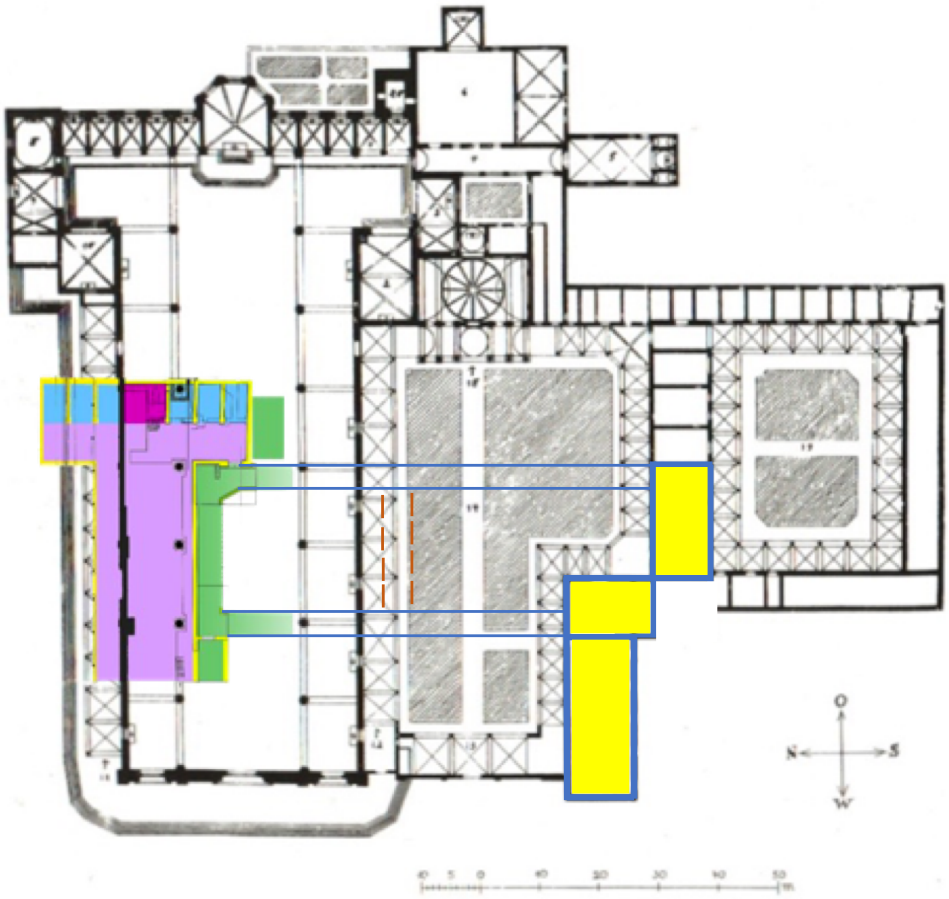
C.22. Maestro della Madonna di San Remigio (?), *Decorazione*, 1280 circa, Firenze, Santa Croce, cappella Cerchi.



C.23. *Lato meridionale del refettorio*, Firenze, Santa Croce.



C.24. *Antica porta del refettorio*, Firenze, Santa Croce.



C.25. *Pianta del convento di Santa Croce 2 a Firenze: ipotesi della situazione tardo duecentesca.*





C.26-C.27. *Ritrovamento del basamento della finestra del refettorio*, generale e particolare della base, Firenze, Santa Croce, fotografia storica.



C.28. *Lato settentrionale del refettorio*, Firenze, Santa Croce.



C.29. *Aperture nel lato settentrionale del refettorio*, Firenze, Santa Croce.



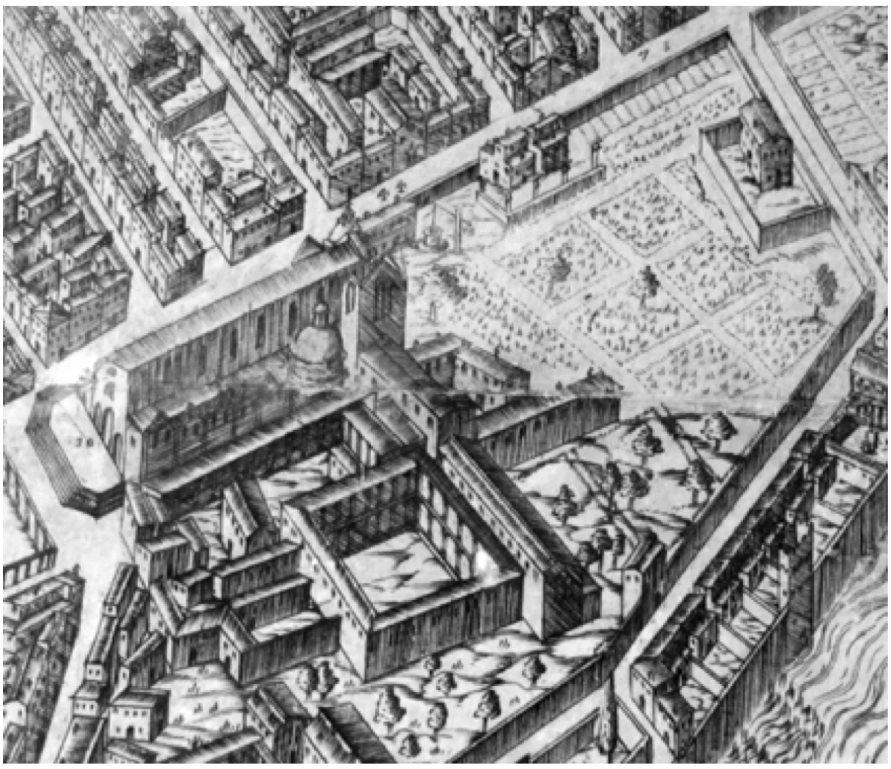
C.30. *Porta del refettorio*, Firenze, Santa Croce.



C.31. *Interno del refettorio*, Firenze, Santa Croce (G.F.U. n. 2934).



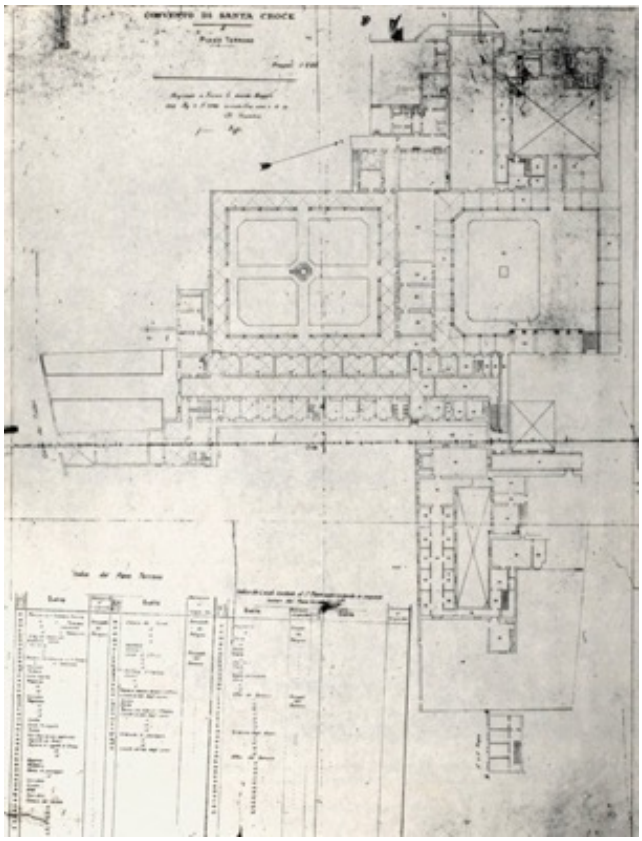
C.32. *Traccia del tetto nel lato settentrionale del refettorio*, Firenze, Santa Croce.



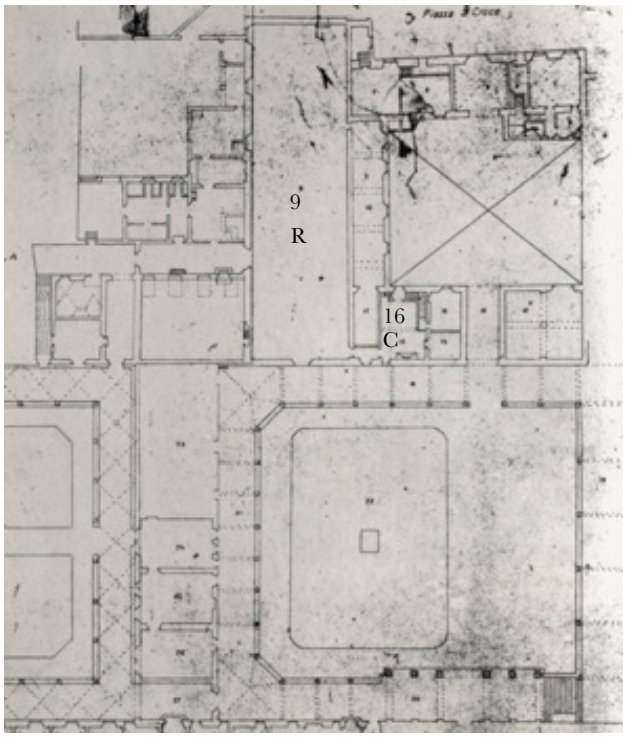
C.33. Stefano Bonsignori, *Nova pulcherrimae civitatis Florentiae topographia accuratissime delineata*, 1584 circa.



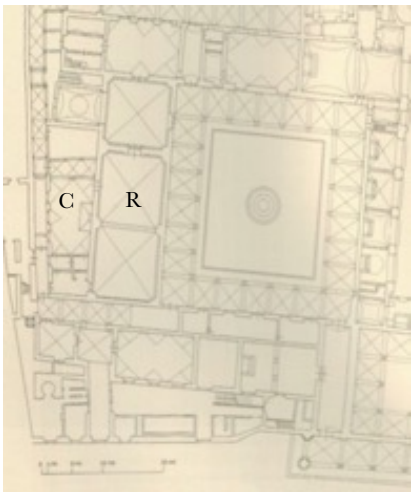
C.34. Anonimo, *Veduta a volo d'uccello del complesso di Santa Croce*, 1718, Firenze, Museo dell'Opera di Santa Croce.



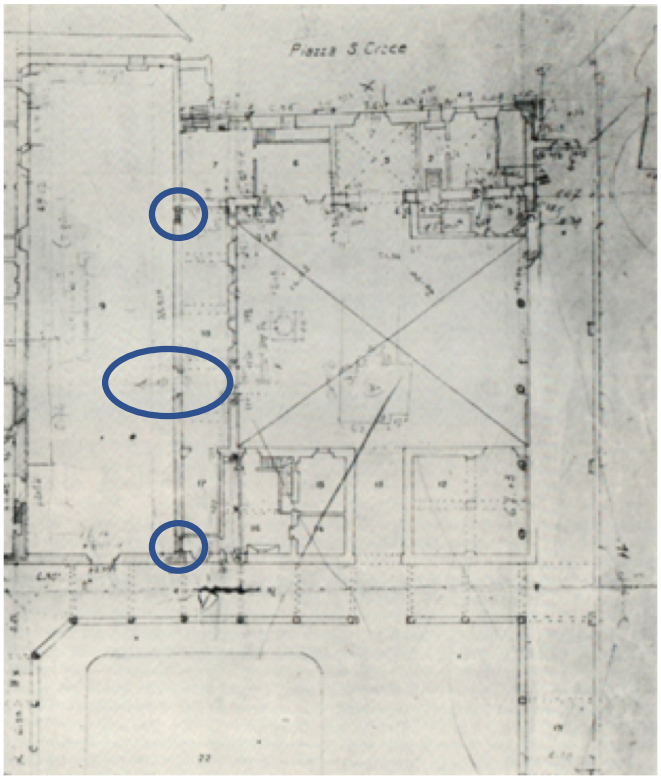
C.35. *Pianta del convento di Santa Croce*, 1868.



C.36. *Pianta del convento di Santa Croce*, 1868, particolare del n. 9 (R) refettorio e n. 16 (C) cucina.



C.37. *Pianta del convento della Santissima Annunziata di Firenze,* particolare del (R) refettorio e (C) cucina.



C.38. *Pianta del convento di Santa Croce*, 1868.



C.39. *Porta del refettorio*, Firenze, Santa Croce.



C.40. *Rimozione dei monumenti funerari dal Chiostro dei Morti.*



C.41. *Aperture nel lato settentrionale del refettorio*, Firenze, Santa Croce.





C.42-C.43. *Firenze, Chiesa di S. Croce, Museo e Chiostro (restauri)* (AFSBAPF, nn. 11275, 11277).



C.44. *Planimetria del convento di Santa Croce*, 1868, particolare degli edifici situati presso il lato meridionale del refettorio.



C.45. *Lato meridionale del refettorio*, Firenze, Santa Croce.



C.46. *Basilica di Santa Croce a Firenze*, ante 1853.



C.47. *Nicchia del lato meridionale del refettorio aperta per ospitare la statua di San Ludovico di Tolosa di Donatello*, Firenze, Santa Croce.



C.48. *Interno del refettorio*, Firenze, Santa Croce.



C.49. *Ritrovamento del basamento della finestra del refettorio, lato orientale.*



C.50. *Interno del refettorio dopo i restauri*, Firenze, Santa Croce (G.F.U. n. 110332).



C.51. Taddeo Gaddi, *Lignum vitae, Ultima cena, Stimmate di San Francesco, San Ludovico di Tolosa che serve a mensa i poveri, Un angelo ordina al sacerdote di portare il cibo a San Benedetto, La cena in casa del fariseo*, 1340-1345 circa, Firenze, Santa Croce.



C.52. *Lato meridionale del refettorio*, Firenze, Santa Croce.





C.53-C.54. *Affreschi frammentari*, 1300-1330 circa, Firenze, Santa Croce, refettorio, lato meridionale.



C.55. Taddeo Gaddi (?), *Santo (?)*, 1330 circa, Firenze, Santa Croce, refettorio.



C.56. Jacopo del Casentino (?), *San Domenico*, 1325 circa, Firenze, Santa Croce, sagrestia-sala capitolare.



C.57. Taddeo Gaddi (?), *Santo (?)*, 1330 circa, Firenze, Santa Croce, refettorio.



C.58. Taddeo Gaddi, *Giustizia*, 1330 circa, Firenze, Santa Croce, cappella Baroncelli.



C.59. *Affresco frammentario*,1300 circa, Firenze, Santa Croce, refettorio, lato meridionale.



C.60. Pittore fiorentino, *Decorazione*, inizio XIV secolo, Firenze, Santissima Annunziata, dormitorio.



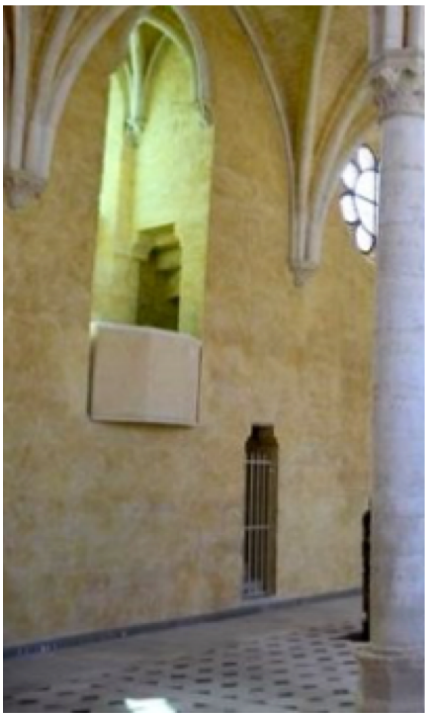
C.61. *Affresco frammentario*,1300 circa, Firenze, Santa Croce, refettorio, lato meridionale.



C.62. Pittore fiorentino, *Decorazione*, inizio XIV secolo, Firenze, Santissima Annunziata, dormitorio.



C.63. *Pulpito nuovo*, 1330 circa, Firenze, Santa Croce, refettorio, lato meridionale.



C.64. *Pulpito*, Soissons, abbaye Saint Jean des Vignes, refettorio.



C.65. *Pulpito nuovo*, 1330 circa, Firenze, Santa Croce, refettorio, lato meridionale.



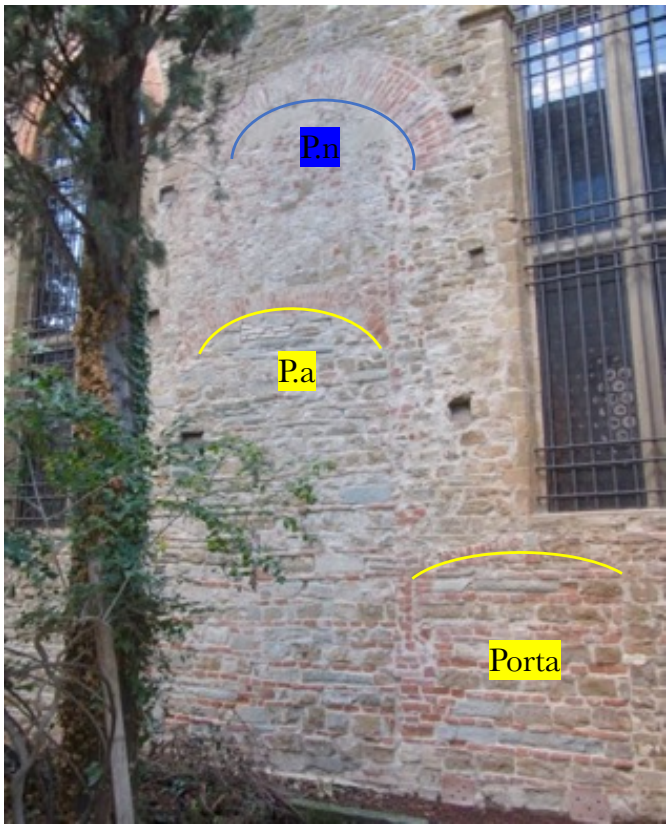
C.66. *Pulpito*, XIV secolo, Firenze, Santo Spirito, refettorio.



C.67. *Pulpito e porta del refettorio*, Firenze, Santa Croce.



C.68. *Pulpito e porta del refettorio*, Firenze, Santo Spirito.



C.69. *Lato meridionale del refettorio*, (P.a) pulpito antico e porta della fase duecentesca, (P.n) pulpito nuovo trecentesco, Firenze, Santa Croce.



C.70. *Pulpito nuovo del refettorio*, Firenze, Santa Croce.



C.71. *Pulpito nuovo del refettorio*, Firenze, Santa Croce.



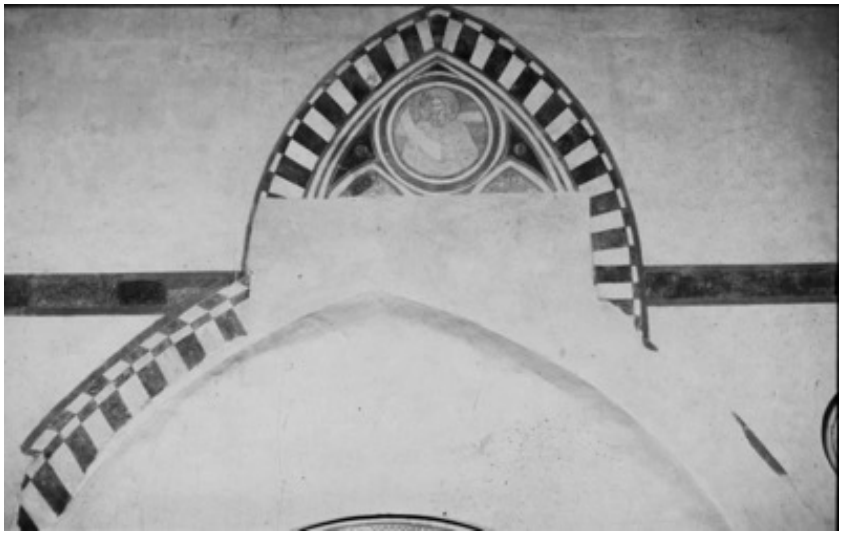
C.72. *Affresco frammentario*,1300 circa, Firenze, Santa Croce, refettorio, lato meridionale (novembre 2016).



C.73. *Affresco frammentario*,1300 circa, Firenze, Santa Croce, refettorio, lato meridionale (aprile 2017).



C.74. *Affreschi frammentari*, anni 1320-1340 circa, Firenze, Santa Croce, refettorio, lato meridionale.



C.75. *Affresco frammentario*, Firenze, Santa Croce, refettorio (G.F.U. n. 638112, immagine speculare).



C.76. Maestro di Figline (?), *Profeta David*, 1320-1325 circa, Firenze, Santa Croce, refettorio.



C.77. Maestro di Figline (?), *Profeta David*, 1320-1325 circa, Firenze, Santa Croce, refettorio.



C.78. Giotto (?), *Profeta Isaia*, anni venti del XIV secolo, Firenze, Santa Croce, cappella maggiore.



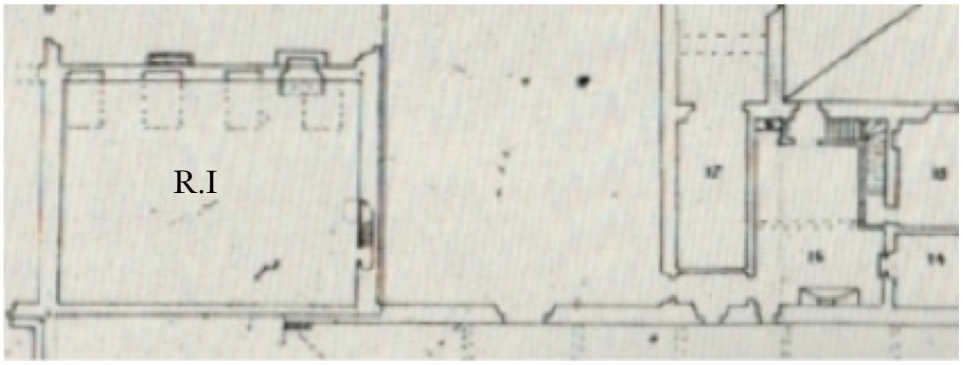
C.79. Maestro di Figline (?), *Profeta David*, 1320-1325 circa, particolare dello sguardo del Profeta verso il lato orientale, Firenze, Santa Croce, refettorio.



C.80. Maestro di Figline (?), *Sant'Onofrio*, 1315 circa, Firenze, Sant'Ambrogio.



C.81. *Affreschi frammentari*, anni 1320-1340 circa, Firenze, Santa Croce, refettorio, lato meridionale.



C.82. *Pianta del convento di Santa Croce*, 1868, particolare del (R.I) refettorio d'inverno.



C.83. *Interno del refettorio d'inverno*, Firenze, Santa Croce.



C.84. Iacopo Ligozzi, *San Francesco morente che distribuisce il pane ai confratelli*, 1600 circa, Firenze, Santa Croce, refettorio d'inverno.



C.85. Andrea Pisano (?), *Lavabo*, XIV secolo, Firenze, Santa Croce, sagrestia.



C.86. *Interno del refettorio*, Firenze, Santa Croce (G.F.U. n. 110332).



C.87. Taddeo Gaddi, *Lignum vitae, Ultima cena*, *Stimmate di San Francesco, San Ludovico di Tolosa che serve a mensa i poveri, Un angelo ordina al sacerdote di portare il cibo a San Benedetto, La cena in casa del fariseo*, 1340-1345 circa, Firenze, Santa Croce, refettorio.



C.88. Taddeo Gaddi, *Fascia decorativa con Stemma Manfredi*, 1340-1345 circa, Firenze, Santa Croce, refettorio.



C.89. *Stemma della famiglia Manfredi,* ASF, Ceramelli Papiani, fasc. 2935, ms. 248, c. 67v.



C.90. Taddeo Gaddi, *Lignum vitae*, particolare della terziaria francescana, 1340-1345 circa, Firenze, Santa Croce, refettorio.

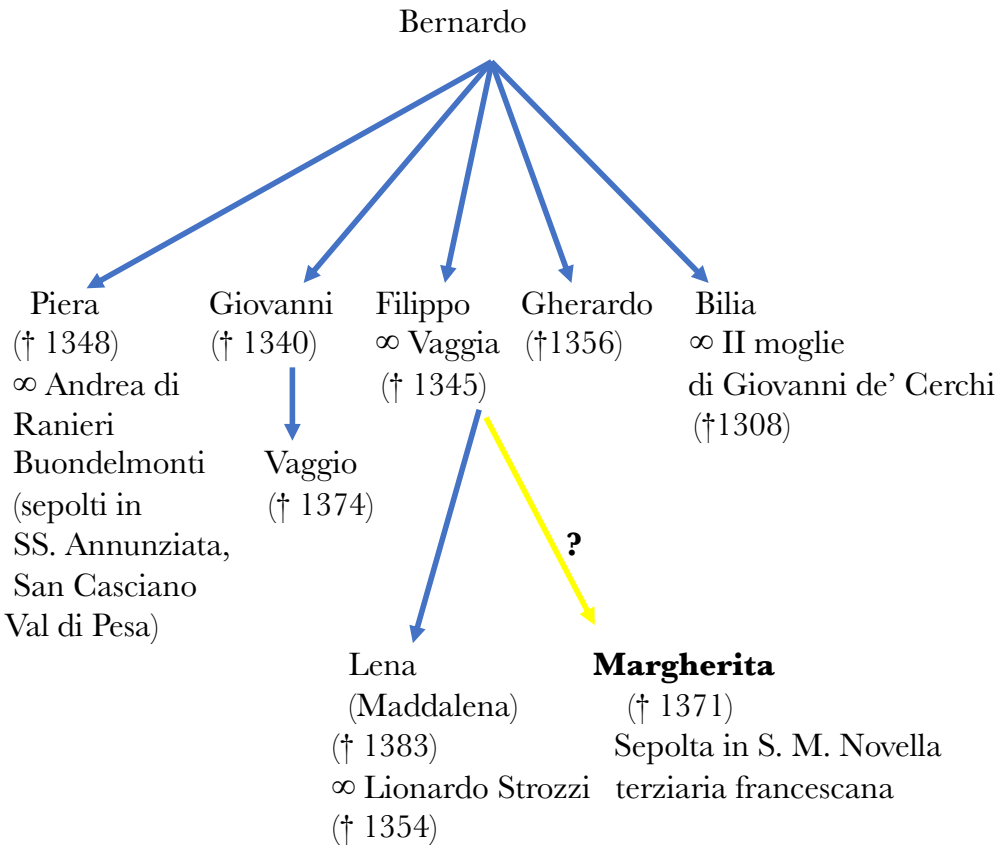


C.91. *Stemma Manfredi*, Firenze, Santa Croce, loggiato settentrionale esterno.



C.92. *Pianta del convento di Santa Maria Novella a Firenze*, particolare della posizione della tomba della famiglia Manfredi nel chiostro dei Morti.

C.93. *Albero genealogico di Bernardo Manfredi.*





D.1. *Pianta di Firenze con la localizzazione degli ordini mendicanti.*



D.2. Pietro di Jacopo del Massaio (?), *Veduta di 'Florentia' dalla Geografia di Claudio Tolomeo*, 1472 circa, Roma, Biblioteca Apostolica Vaticana, Urb. Lat. 277, c. 130 v.



D.3. *Pianta del convento di Santo Spirito a Firenze.*



D.4. *La chiesa e il convento di Santo Spirito di Firenze*, particolare del refettorio.



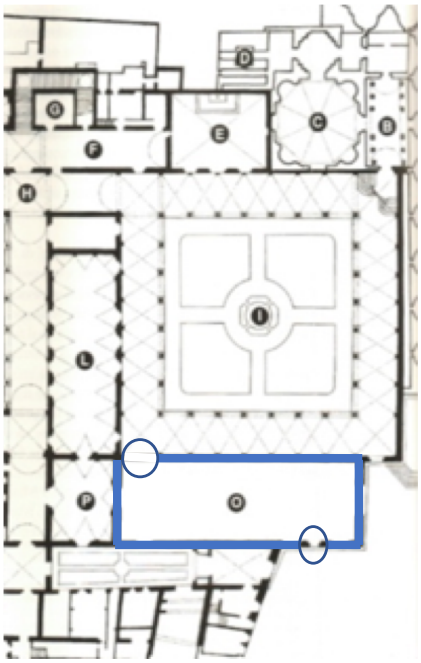
D.5. Andrea Orcagna e bottega, *Crocifissione, Ultima cena*, *Sant'Agostino* e *San Nicola da Tolentino*, settimo decennio del XIV secolo, Firenze, Santo Spirito, refettorio (G.F.U. n. 638113).



D.6. *Interno del refettorio*, lato meridionale, Firenze, Santo Spirito.



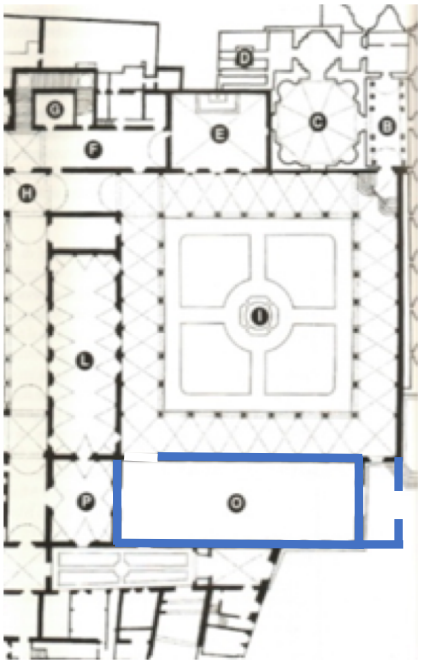
D.7. *Interno del refettorio*, lato settentrionale, Firenze, Santo Spirito.



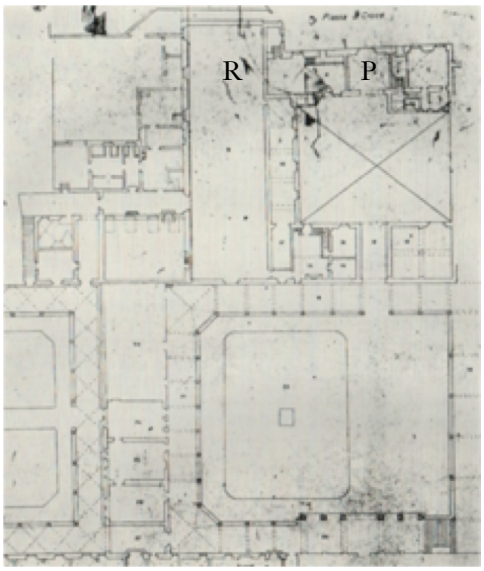
D.8. *Pianta del convento di Santo Spirito a Firenze*, particolare degli accessi attuali del refettorio.



D.9. Giovanni Stradano, *Festa popolare in piazza Santo Spirito*, particolare del convento di Santo Spirito, 1561-62 circa, Firenze, Palazzo della Signoria, Sala del Guardaroba.



D.10. *Pianta del convento di Santo Spirito a Firenze*, ipotesi degli accessi presenti nel 1561-1562 nel refettorio.

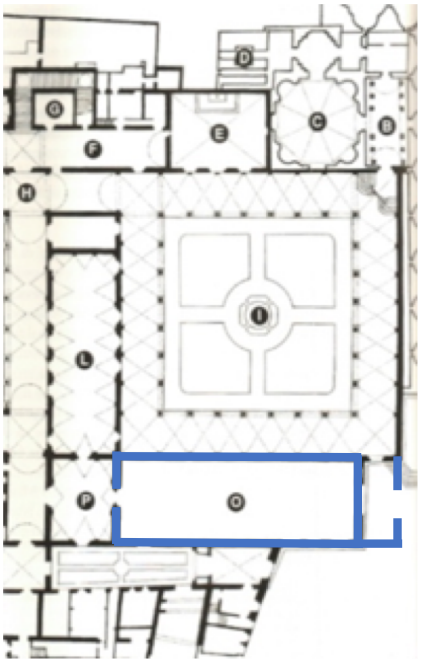


D.11. *Pianta del convento di Santa Croce a Firenze*, 1868, particolare del (R) refettorio e (P) Porta del Martello.





D.12-D.13. *Porta del refettorio*, *lato interno e lato esterno*, Firenze, Santo Spirito.



D.14. *Pianta del convento di Santo Spirito a Firenze*, ipotesi degli accessi del (O) refettorio antico all'inizio del XVII secolo, (P) Sala del Silenzio, (L) Refettorio cinquecentesco.



D.15. Bernardino Poccetti, *Cena in Emmaus*, 1597, Firenze, Santo Spirito, refettorio cinquecentesco.



D.16. *Interno del refettorio*, Firenze, Santo Spirito.



D.17. Andrea Orcagna e bottega, *Crocifissione, Ultima cena*, *Sant'Agostino* e *San Nicola da Tolentino*, settimo decennio del XIV secolo, Firenze, Santo Spirito, refettorio.





D.18-D.19. Andrea Orcagna e bottega, *Crocifissione, Ultima cena*, *Sant'Agostino* e *San Nicola da Tolentino*, settimo decennio del XIV secolo, particolari di Cristo e della fascia decorativa, anteriore al restauro, Firenze, Santo Spirito, refettorio (AFSBAPF, n. 2819).



D.20. *Decorazioni del lato meridionale*, Firenze, Santo Spirito, refettorio.





D.21-D.22. *Fasce decorative del lato meridionale*, Firenze, Santo Spirito, refettorio.




D.23-D.24. *Il refettorio di Santo Spirito con le sculture di Raffaello Romanelli*, 1940-1942 (AFSBAPF, n. 4781-4780).




D.25-D.26. *Il refettorio di Santo Spirito con le sculture di Raffaello Romanelli*, particolari della finestra e della porta, 1940-1942 (AFSBAPF, n. 4778-4777).



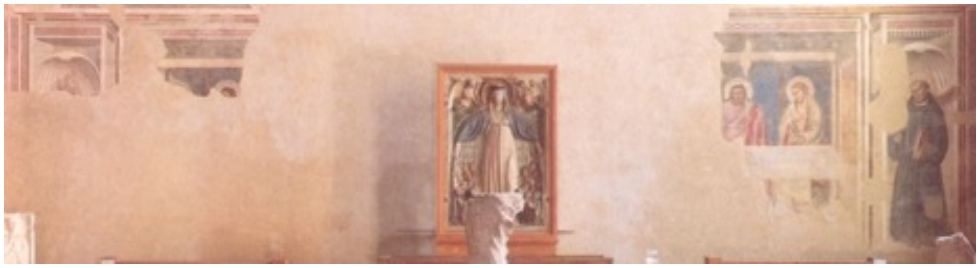
D.27. Andrea Orcagna e bottega, *Crocifissione*, settimo decennio del XIV secolo, Firenze, Santo Spirito, refettorio.



D.28. Andrea Orcagna e bottega, *Fascia decorativa con Stemma Neri di Cambio (?)*, settimo decennio del XIV secolo, Firenze, Santo Spirito, refettorio.



D. 29. *Stemma della famiglia Cambi di Napoleone,* ASF, Ceramelli Papiani, fasc. 1129, ms. 471, c. 22.



D.30. Andrea Orcagna e bottega, *Ultima cena*, *Sant'Agostino* e *San Nicola da Tolentino*, settimo decennio del XIV secolo, Firenze, Santo Spirito, refettorio.





D.31-D.32. Andrea Orcagna e bottega, *Santi Matteo e Taddeo* e *San Nicola da Tolentino*, settimo decennio del XIV secolo, Firenze, Santo Spirito, refettorio.



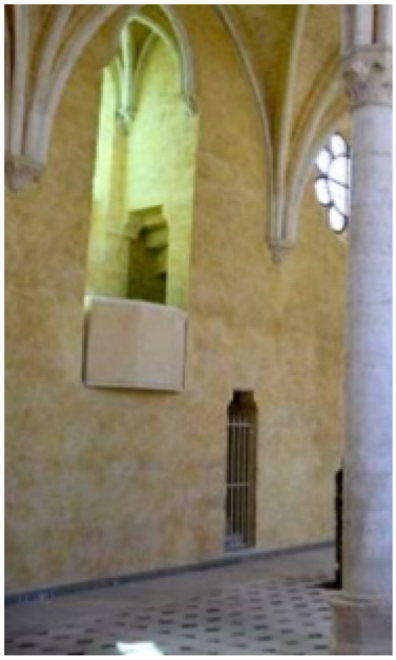
D.33. *Pulpito e porta del refettorio,* seconda metà del XIV secolo, Firenze, Santo Spirito, refettorio.



D.34. *Lato interno del pulpito*, seconda metà del XIV secolo, Firenze, Santo Spirito, refettorio.



D.35. *Lato interno del pulpito*, seconda metà del XIV secolo, Firenze, Santo Spirito, refettorio.



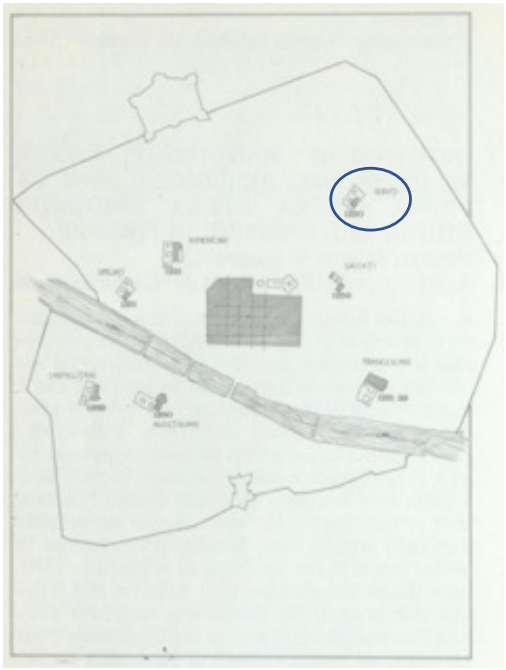
D.36. *Pulpito*, Soissons, abbaye Saint Jean des Vignes, refettorio.



D.37. *Porta del refettorio*, Firenze, Santo Spirito.



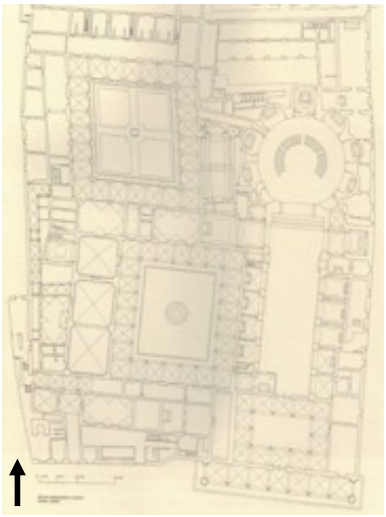
D.38. *Pulpito e porta del refettorio*, Firenze, Santo Spirito.



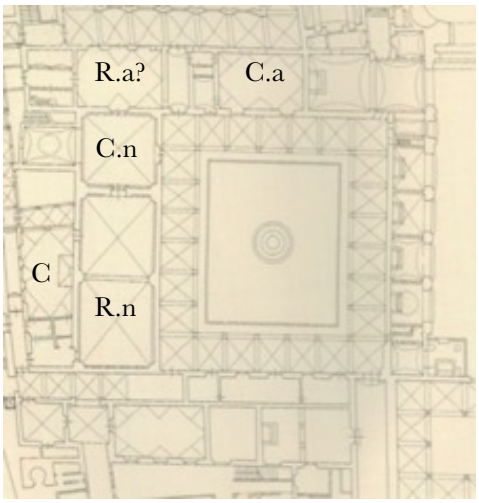
E.1. *Pianta di Firenze con la localizzazione degli ordini mendicanti.*



E.2. Marco Rustici, *Chiesa e convento di Santa Maria dei Servi*, metà XV secolo, disegno in *Codice Rustici*, c. 11r, Firenze, Biblioteca del Seminario Arcivescovile Maggiore.



E.3. *Pianta del convento della Santissima Annunziata di Firenze.*



E.4. *Pianta del convento della Santissima Annunziata di Firenze,* particolare del (C.a) capitolo antico, (C.n) capitolo nuovo, (R.a?) ipotesi del refettorio antico, (R.n) refettorio nuovo, (C) cucina.




E.5-E.6. Anonimo, *Decorazione architettonica*, prima metà del XIV secolo, Firenze, Santissima Annunziata, chiostro.




E.7-E.8. *Monofora: vista dal chiostro e dall'interno della biblioteca mariana*, Firenze, Santissima Annunziata.



E.9. *Interno della biblioteca mariana*, Firenze, Santissima Annunziata.



E.10. *Stemma dell'ordine dei Servi di Maria*, 1462, Biblioteca mariana, Firenze, Santissima Annunziata.





E.11-E.12. *Interno del refettorio*, Firenze, Santissima Annunziata.



E.13. *Esterno del refettorio*, Firenze, Santissima Annunziata.





E.14-E.15. *Monofore del dormitorio*, Firenze, Santissima Annunziata.



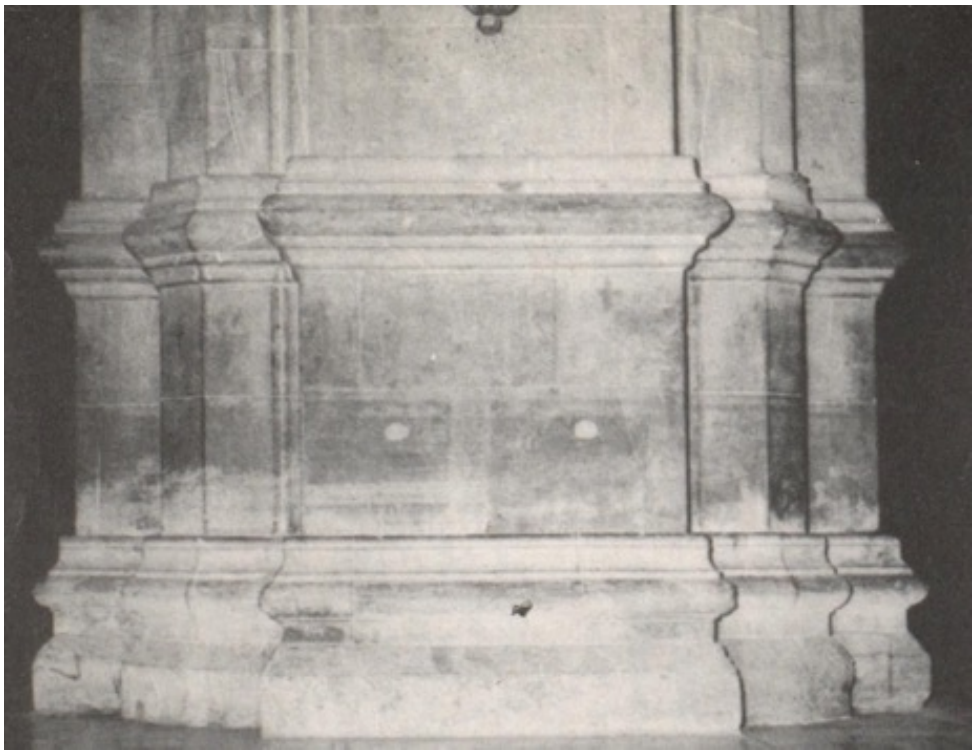

E.16-E.17. *Monofore del dormitorio*, Firenze, Santissima Annunziata.



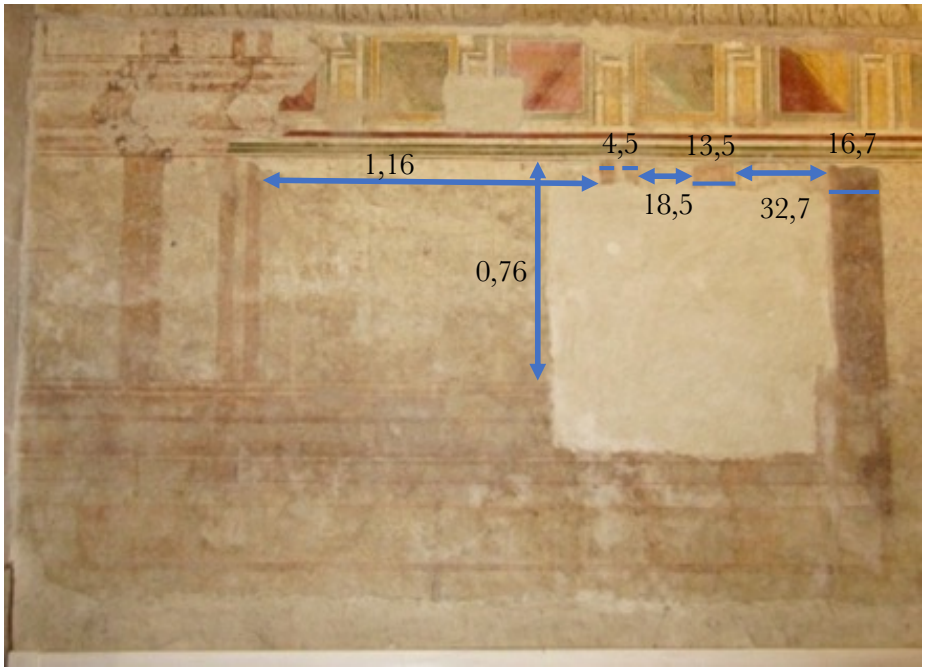
E.18. *Lato meridionale del refettorio*, Firenze, Santissima Annunziata.



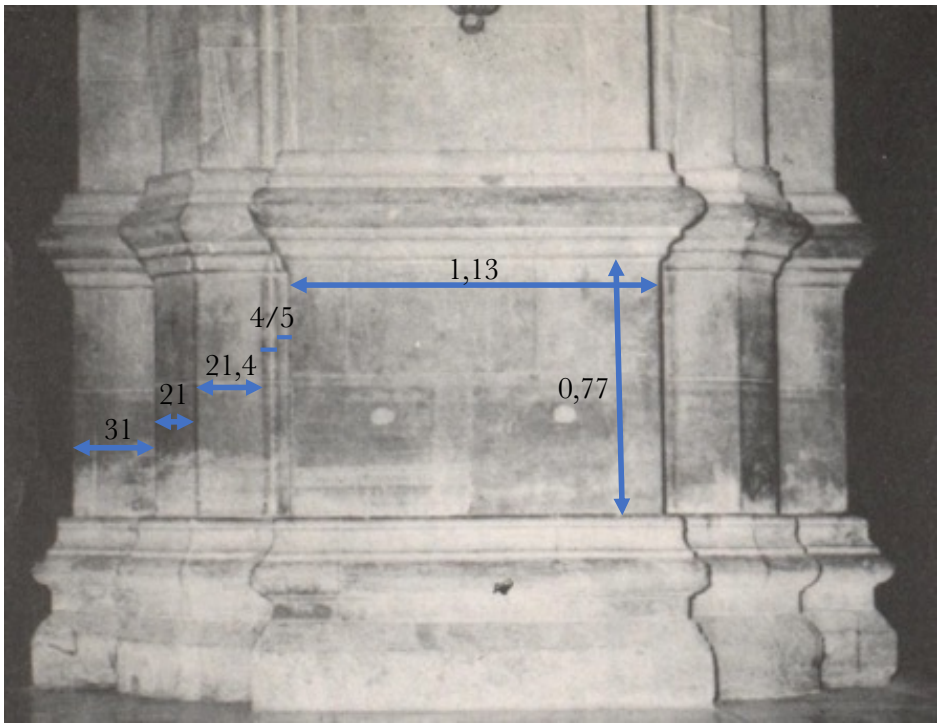

E.19-E.20. Iacopo di Corso e Iacopo Lapi, *Pilastri del Duomo*, 1358, Firenze, Santissima Annunziata, refettorio.



E.21. *Pilastro*, Firenze, Santa Maria del Fiore, navata.



E.22. *Misure del pilastro*, Firenze, Santissima Annunziata, refettorio.



E.23. *Misure del pilastro*, Firenze, Santa Maria del Fiore, navata.



E.24. *Decorazione della fascia della parete meridionale*, Firenze, Santissima Annunziata, refettorio (ortofoto di Federica Corsini).





E.25-E.26. Pittore fiorentino della cerchia di Orcagna (Nardo di Cione ?), *Decorazione della fascia*, 1358-1368, Firenze, Santissima Annunziata, refettorio.



E.27. Taddeo Gaddi, *Lignum vitae, Ultima cena, Stimmate di San Francesco, San Ludovico di Tolosa che serve a mensa i poveri, Un angelo ordina al sacerdote di portare il cibo a San Benedetto, La cena in casa del fariseo*, 1340-1345 circa, Firenze, Museo dell'Opera di Santa Croce.



E.28. Andrea Orcagna e bottega, *Crocifissione, Ultima cena*, *Sant'Agostino* e *San Nicola da Tolentino*, settimo decennio del XIV secolo, Firenze, Fondazione Salvatore Romano.



E.29. Pittore fiorentino della cerchia di Orcagna (Nardo di Cione ?), *Decorazione della fascia*, 1358-1368, Firenze, Santissima Annunziata, refettorio.





E.30-E.31. Nardo di Cione, *Specchiatura* e *San Pietro Martire (?)*, particolare dei peducci, 1354-1357, Firenze, Santa Maria Novella, cappella Strozzi.



E.32. *Nuova copertura del refettorio,* 1386-1387, Firenze, Santissima Annunziata, refettorio.



E.33. Pittore fiorentino della cerchia di Agnolo Gaddi, *Decorazione delle volte*, 1386-1387 circa, Firenze, Santissima Annunziata, refettorio.



E.34. Pittore fiorentino della cerchia di Agnolo Gaddi, *Decorazione delle volte*, 1386-1387 circa, Firenze, Santissima Annunziata, refettorio.




E.35-E.36. Pittore fiorentino della cerchia di Agnolo Gaddi, *Decorazione delle volte*, 1386-1387 circa, Firenze, Santissima Annunziata, refettorio.




E.37-E.38. Agnolo Gaddi e bottega, *Decorazioni delle volte e specchiature*, 1383-1385 circa, Firenze, Santa Croce, cappella Castellani.



E.39. Santi di Tito, *Cena in casa del Fariseo*, 1572-1573, Agostino Cecchi e Giuseppe Romei, *Decorazioni in stucco*, 1772, Firenze, Santissima Annunziata, refettorio, fotografia storica.



E.40. Santi di Tito, *Cena in casa del Fariseo*, 1572-1573, Firenze, Santissima Annunziata, refettorio.



E.41. *Interno del refettorio*, Firenze, Santissima Annunziata.



E.42. Pietro Andorlini, *Decorazione architettonica*, 1742, Firenze, Santissima Annunziata, refettorio.





E.43-E.44. Pittore fiorentino della cerchia di Agnolo Gaddi, *Decorazione architettonica*, 1386-1387 circa, Firenze, Santissima Annunziata.



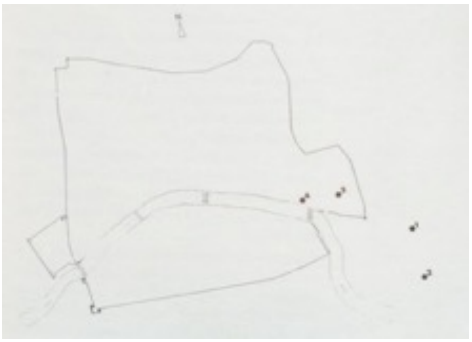
E.45. *Pulpito del refettorio*, 1957, Firenze, Santissima Annunziata.



E.46. *Lato settentrionale del refettorio*, Firenze, Santa Marta a Montughi.



F.1. Matteo Merian, *Pianta di Pisa*, individuazione del complesso di San Silvestro, 1630 circa, Pisa Museo Nazionale, n. 8.



F.2. *Pianta di Pisa con il perimetro delle mura medievali e con l'indicazione dei complessi: 1. Santa Croce in Fossabanda, 2. Santi Jacopo e Filippo in Orticaria, 3. San Silvestro, 4. San Matteo in Soarta.*



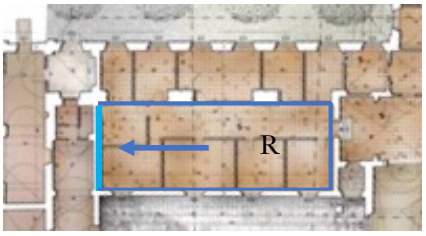
F.3. Zenobia Cherubini, *Veduta della chiesa e complesso conventuale di Santa Croce in Fossabanda*, 1881, Pisa, Biblioteca Universitaria, ms. 948, fasc. 14 bis.



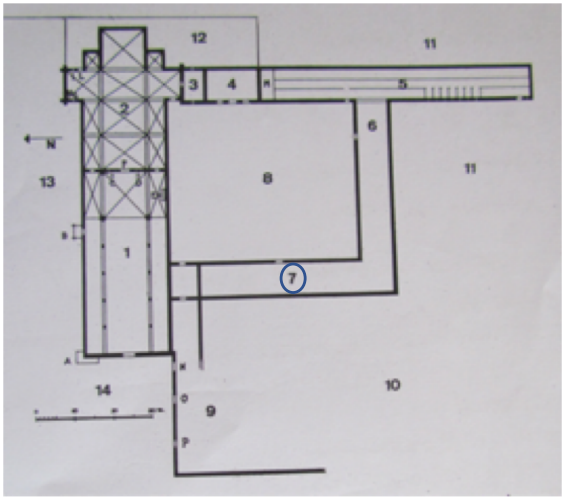
F.4. *Pianta del monastero di San Silvestro a Pisa* (a cura di Vincenzo Fresta, 2011-2012).



F.5. *Interno del refettorio*, Pisa, San Silvestro, fotografia storica.



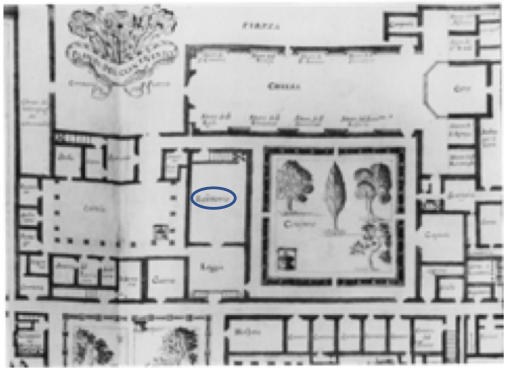
F.6. *Pianta del monastero di San Silvestro a Pisa*, particolare della parete affrescata del refettorio (a cura di Vincenzo Fresta, 2011-2012).



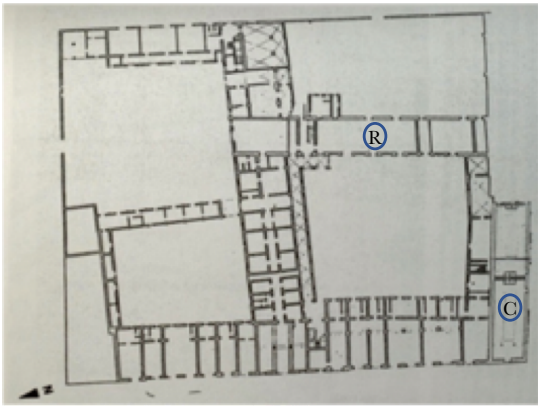
F.7. *Pianta del convento San Domenico a Bologna*, particolare del (7) refettorio.



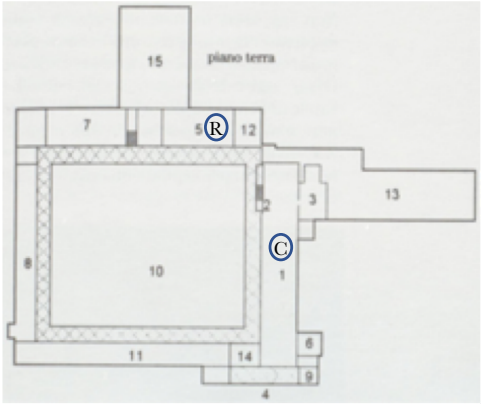
F.8. *Pianta del convento di San Domenico a Pistoia*, particolare del (R) refettorio.



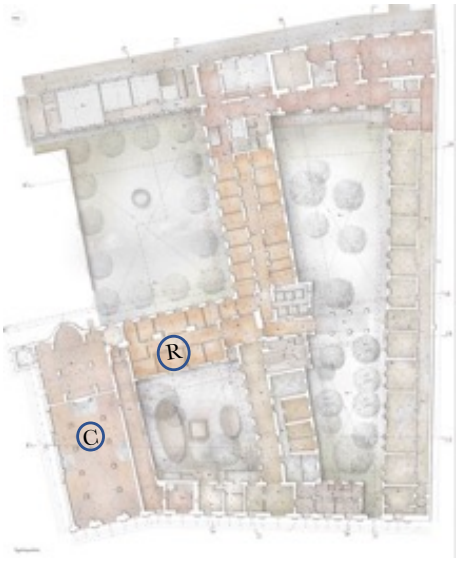
F.9. *Pianta del convento di San Romano a Lucca*, particolare del refettorio.



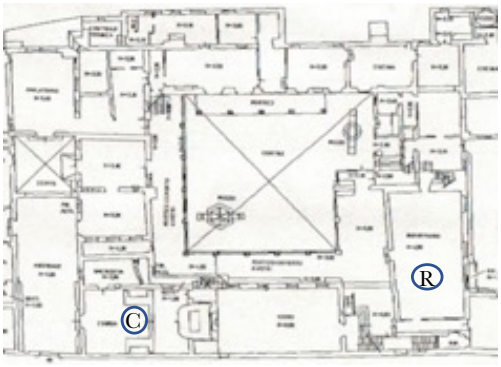
F.10. *Pianta del convento San Domenico a Pisa*, particolare della posizione del (R) refettorio e della (C) chiesa.



F.11. *Pianta del convento di Santa Croce in Fossabanda di Pisa*, particolare della posizione del (R) refettorio e della (C) chiesa.



F.12. *Pianta del monastero di San Silvestro a Pisa*, particolare della posizione del (R) refettorio e della (C) chiesa (a cura di Vincenzo Fresta, 2011-2012).



F.13. *Pianta del monastero delle benedettine di Santa Marta a Firenze* (antico convento delle umiliate), della posizione del (R) refettorio e della (C) chiesa.



F.14. Neruccio di Federico (?), *Crocifissione*, 1390 circa, Pisa, San Silvestro, refettorio, fotografia storica del 1934.





F.15-F.16. *Il restauro della Crocifissione ad opera di Walter Benelli*, fotografia storica del 1967.



F.17. Neruccio di Federico (?), *Crocifissione*, 1390 circa, Depositi della Soprintendenza di Pisa, da San Silvestro, refettorio, fotografia storica.



F.18. Pittore pisano (ambito di Cecco di Pietro?), *Crocifissione*, 1390 circa, sinopia, Depositi della Soprintendenza di Pisa, da San Silvestro, refettorio, fotografia storica.





F.19-F.20. Pittore pisano (ambito di Cecco di Pietro?), *Cristo e Santa Maria Maddalena*, particolare della *Crocifissione*, 1390 circa, sinopia, Depositi della Soprintendenza di Pisa, da San Silvestro, refettorio (fotografie di Stefano Casadio).




F.21-F.22. Pittore pisano (ambito di Cecco di Pietro?), *Crocifissione*, 1390 circa, sinopia, Depositi della Soprintendenza di Pisa, da San Silvestro, refettorio (fotografie della Soprintendenza di Pisa e di Stefano Casadio).




F.23-F.24. Pittore pisano (ambito di Cecco di Pietro?), *San Silvestro* e *San Pietro Martire*, particolari della *Crocifissione*, 1390 circa, sinopia, Depositi della Soprintendenza di Pisa, da San Silvestro, refettorio (fotografie della Soprintendenza di Pisa e di Stefano).




F.25-F.26. Neruccio di Federico (?), *Crocifissione*, due sezioni dell'affresco, 1390 circa, Depositi della Soprintendenza di Pisa, da San Silvestro, refettorio (fotografie di Stefano Casadio).




F.27-F.28. Neruccio di Federico (?), *Crocifissione*, particolare dell'affresco; Pittore pisano (ambito di Cecco di Pietro?), *Crocifissione*, particolare della sinopia, 1390 circa, Depositi della Soprintendenza di Pisa, da San Silvestro, refettorio (fotografie di Stefano Casadio).



F.29. Pittore pisano (ambito di Cecco di Pietro?), *Stemma*, particolare della *Crocifissione*, 1390 circa, Depositi della Soprintendenza di Pisa, da San Silvestro, refettorio.



F.30. *Stemma della famiglia Lanfranchi.*



F.31. Pittore pisano (ambito di Cecco di Pietro?), *Stemma*, particolare della *Crocifissione*, 1390 circa, Depositi della Soprintendenza di Pisa, da San Silvestro, refettorio.



F.32. *Stemma della famiglia Gaetani,* ASF, Ceramelli Papiani, fasc. 5665, ms. 635, 26d.



F.33. Neruccio di Federico (?), *Fascia decorativa*, particolare della *Crocifissione*, 1390 circa, Depositi della Soprintendenza di Pisa, da San Silvestro, refettorio (SBAAAS di Pisa, n. 67829, 4 maggio 1978).



F.34. Neruccio di Federico (?), *Stemma*, particolare della *Crocifissione*, 1390 circa, Depositi della Soprintendenza di Pisa, da San Silvestro, refettorio.



F.35. *Stemma della famiglia Pucciardi*, ASF, Ceramelli Papiani, fasc. 6323, ms. 635, 79c.



F.36. *Stemma della famiglia Pucciardi*, ASF, Ceramelli Papiani, fasc. 6323, ms. 209, c. 51.



F.37. Pittore pisano (ambito di Cecco di Pietro?), *Crocifissione*, particolare della sinopia, 1390 circa, Depositi della Soprintendenza di Pisa, da San Silvestro, refettorio (fotografie di Stefano Casadio).



F.38. Cecco di Pietro, *Crocifissione*, fine anni sessanta del XIV secolo, Pisa, Museo Nazionale di San Matteo.



F.39. Neruccio di Federico (?), *Crocifissione*, 1390 circa, Depositi della Soprintendenza di Pisa, da San Silvestro, refettorio (fotografie di Stefano Casadio).



F.40. Neruccio di Federico, *Vergine Assunta*, 1370 circa, Pisa, Museo Nazionale di San Matteo.



F.41. Neruccio di Federico (?), *Crocifissione*, 1390 circa, Depositi della Soprintendenza di Pisa, da San Silvestro, refettorio (in Blasi, 1973, fig. I).



F.42. Simone Martini, *Polittico*, 1319-1320, Pisa, Museo nazionale di San Matteo, da Santa Caterina.



F.43. Neruccio di Federico (?), *San Giovanni Battista*, particolare della *Crocifissione*, 1390 circa, Pisa, San Silvestro, refettorio, fotografia storica.



F.44. Simone Martini, *San Giovanni Battista*, particolare del *Polittico*, 1319-1320, Pisa, Museo nazionale di San Matteo, da Santa Caterina.



G.1-G.2. *Pianta di Siena con la localizzazione di San Pietro alla Magione.*



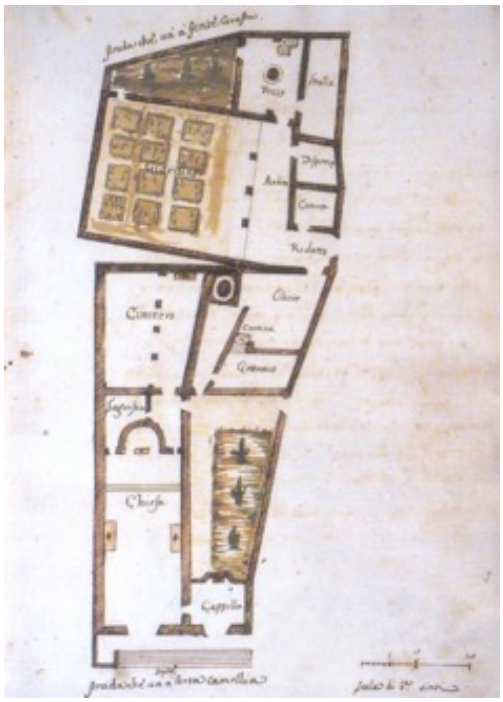
G.3. *Facciata della chiesa di San Pietro alla Magione a Siena.*



G.4. *Interno della chiesa di San Pietro alla Magione a Siena.*



G.5. Martino di Bartolomeo, *Apparizione della Vergine sopra la chiesa di San Pietro alla Magione*, part. del pannello centrale di predella, 1410-1420 circa, Siena, Sede museale della Banca Monte dei Paschi di Siena.



G.6. *Cabreo della Commenda di San Pietro alla Magione*, 1644, ASF, Corporazioni Religiose Soppresse, San Pietro alla Magione in Camollia, 32, n. 185, fasc. 28.



G.7. *Cabreo della Commenda di San Pietro alla Magione*, 1747-1748, ASF, Corporazioni Religiose Soppresse, San Pietro alla Magione in Camollia, 32, n. 185, fasc. 7.



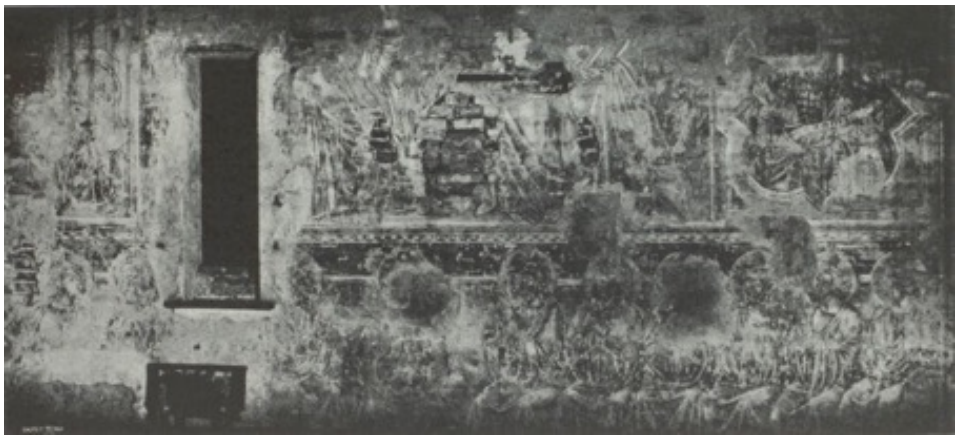
G.8. *Locali Parrocchiali (antico cimitero)*, Siena, San Pietro alla Magione.



G.9. Lippo Vanni, *Stimmate di San Francesco*, *Matrimonio mistico di San Francesco con la povertà*, 1360-1370 circa, Siena, San Pietro alla Magione, locali parrocchiali.



G.10. Pittore senese del 1370 (Cristoforo di Bindoccio e Meo di Pero?), *Madonna con Bambino e Santi*, Siena, San Pietro alla Magione, locali parrocchiali, ex cimitero.



G.11. Cristoforo di Bindoccio e Meo di Pero, *Crocifissione e Santi, Profeti, Pentecoste*, 1390 circa, Siena, San Pietro alla Magione, refettorio, fotografia storica del 1926.



G.12. Cristoforo di Bindoccio e Meo di Pero, *Saul ordina a suo figlio e ai suoi servi di uccidere David*, 1390 circa, Siena, San Pietro alla Magione, refettorio, fotografia storica del 1926.





G.13-G.14. Cristoforo di Bindoccio e Meo di Pero, *Battaglia di Gelboe, David che fa uccidere l'Amalecita che gli ha recato la notizia della morte di Saul Saul ordina a suo figlio e ai suoi servi di uccidere David; Storia di David?*, 1390 circa, Siena, San Pietro alla Magione, refettorio, fotografia storica del 1926.



G.15. *Interno del refettorio*, 1957, Siena, San Pietro alla Magione, fotografia storica.



G.16. *Decorazione*, terzo quarto del XIV secolo, Siena, San Pietro alla Magione, soffitta (antico refettorio?).



G.17. *Stemma dell'ordine dei Gerosolimitani*, terzo quarto del XIV secolo, Siena, San Pietro alla Magione, soffitta (antico refettorio?).



G.18. Martino di Bartolomeo, *Stemma dell'ordine dei Gerosolimitani*, 1409, Cascina, San Giovanni Battista.



G.19. Cristoforo di Bindoccio e Meo di Pero, *Decorazione della fascia*, 1390 circa, Siena, San Pietro alla Magione, chiesa, dal refettorio.



G.20. Cristoforo di Bindoccio e Meo di Pero, *Stemma di Bartolomeo Palmieri*, 1390 circa, Siena, Santa Maria in Portico a Fontegiusta, sagrestia, da San Pietro alla Magione, refettorio.



G.21. Martino di Bartolomeo, *Stemma di Bartolomeo Palmieri*, 1409, Cascina, San Giovanni Battista.



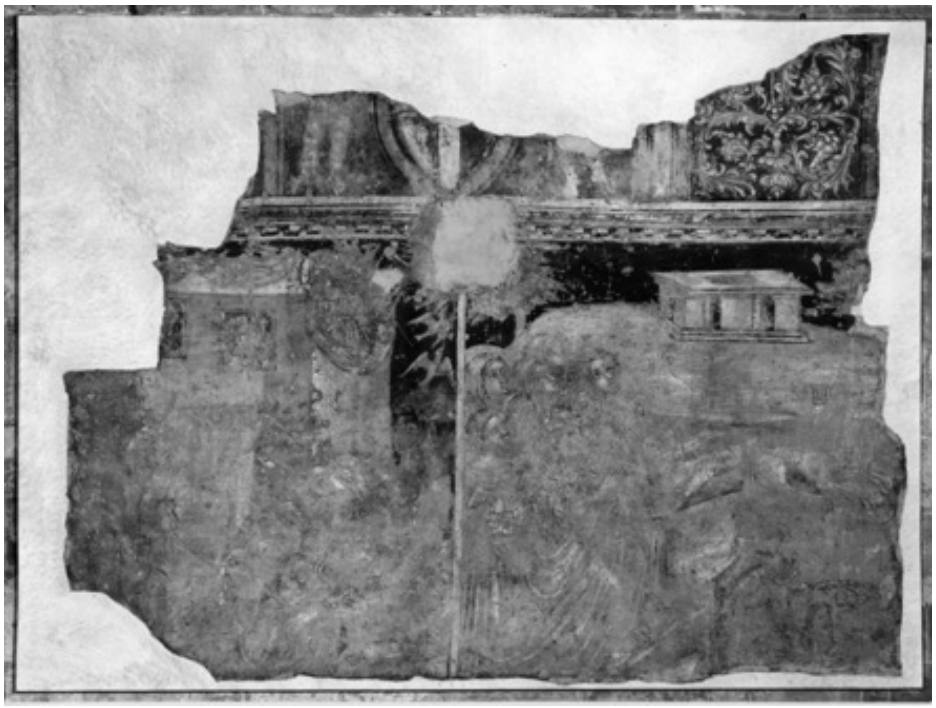
G.22. Martino di Bartolomeo, *Bartolomeo Palmieri*, 1409, Cascina, San Giovanni Battista.



G.23. Martino di Bartolomeo, *Noè fa uscire la colomba dall'arca*, 1409, Cascina, San Giovanni Battista.



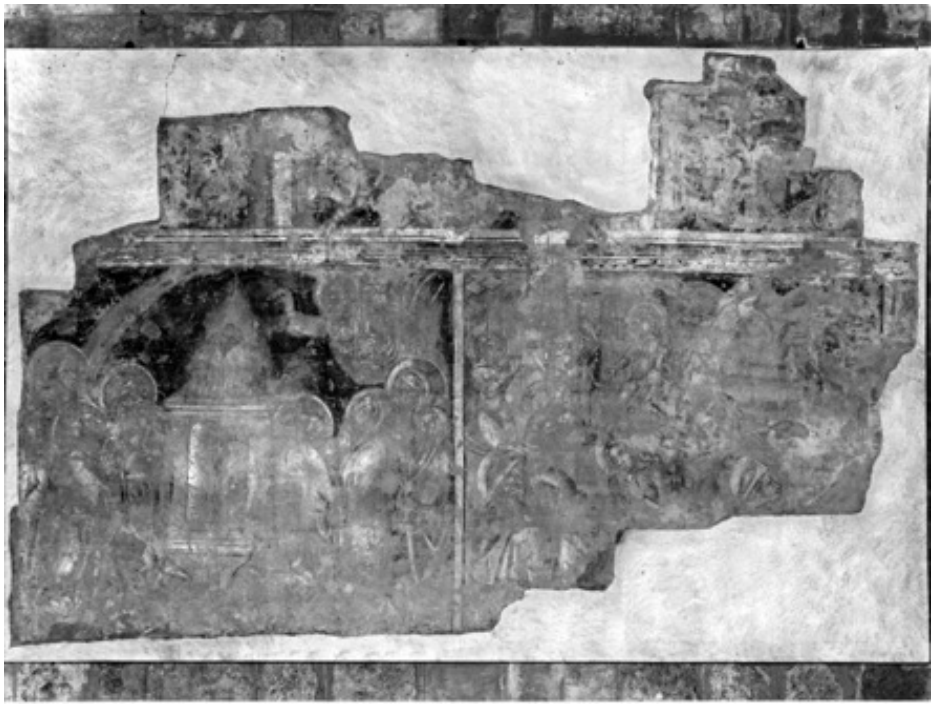
G.24. Martino di Bartolomeo, *Noè fa uscire gli animali dall'arca, Noè prepara l'ara per il sacrificio*, 1409, Cascina, San Giovanni Battista.



G.25. Cristoforo di Bindoccio e Meo di Pero, *Noè fa uscire gli animali dall'arca, Noè prepara l'ara per il sacrificio*, 1390 circa, Siena, San Pietro alla Magione, chiesa, dal refettorio (SABAP-SI, n. 18757).



G.26. Martino di Bartolomeo, *Noè pianta la vite*, 1409, Cascina, San Giovanni Battista.



G.27. Cristoforo di Bindoccio e Meo di Pero, *Dio accetta il sacrificio di Noè* e *Noè pianta la vite*, 1390 circa, Siena, San Pietro alla Magione, chiesa, dal refettorio (SABAP-SI, n. 18757).





G.28-G.29. Cristoforo di Bindoccio e Meo di Pero, *Noè pianta la vite*, 1390 circa, Siena, San Pietro alla Magione, chiesa, dal refettorio.



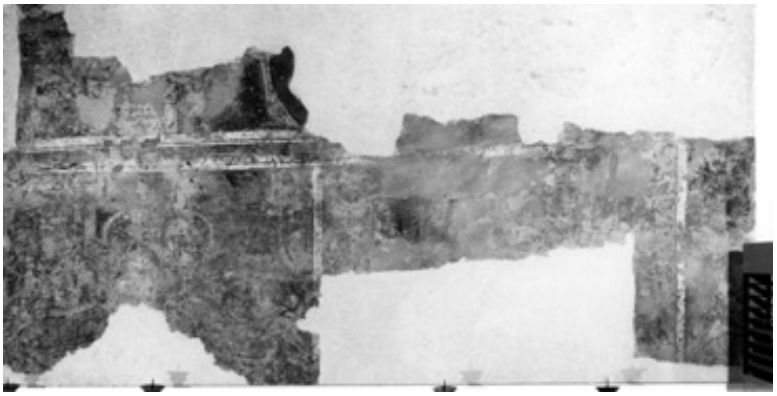
G.30. Cristoforo di Bindoccio e Meo di Pero, *Lavori domestici?*, 1390 circa, Siena, San Pietro alla Magione, chiesa, dal refettorio.



G.31. Cristoforo di Bindoccio e Meo di Pero, *Donna che fila?*, particolare dei *Lavori domestici?*, 1390 circa, Siena, San Pietro alla Magione, chiesa, dal refettorio.



G.32. Martino di Bartolomeo, Donna che fila, particolare di *Noè pianta la vite*, 1409, Cascina, San Giovanni Battista.



G.33. Cristoforo di Bindoccio e Meo di Pero, *Ebbrezza di Noè e Sacrificio di Isacco?*, 1390 circa, Siena, Santa Maria in Portico a Fontegiusta, sagrestia, da San Pietro alla Magione, refettorio (SABAP-SI, n. 12728c).





G.34-G.35. Cristoforo di Bindoccio e Meo di Pero, *Ebbrezza di Noè*, scena generale e particolare di Noè,1390 circa, Siena, Santa Maria in Portico a Fontegiusta, sagrestia, da San Pietro alla Magione, refettorio.



G.36. Bartolo di Fredi, *Ebbrezza di Noè*, 1367, San Gimignano, Collegiata.





G.37-G.38. Cristoforo di Bindoccio e Meo di Pero, *Sacrificio di Isacco?*, scena generale e particolare, 1390 circa, Siena, Santa Maria in Portico a Fontegiusta, sagrestia, da San Pietro alla Magione, refettorio (SABAP-SI, n. 12728c).





G.39-G.40. Maestro francese, *Ebbrezza di Noè, Costruzione della Torre di Babele, Sacrificio di Isacco*, *I quattro re prendono prigionieri Lot e la moglie di Sodoma*, 1244-1254 circa, New York, The Morgan Library and Museum (*Morgan Picture Bible,* Ms. M.638, c. 3r).



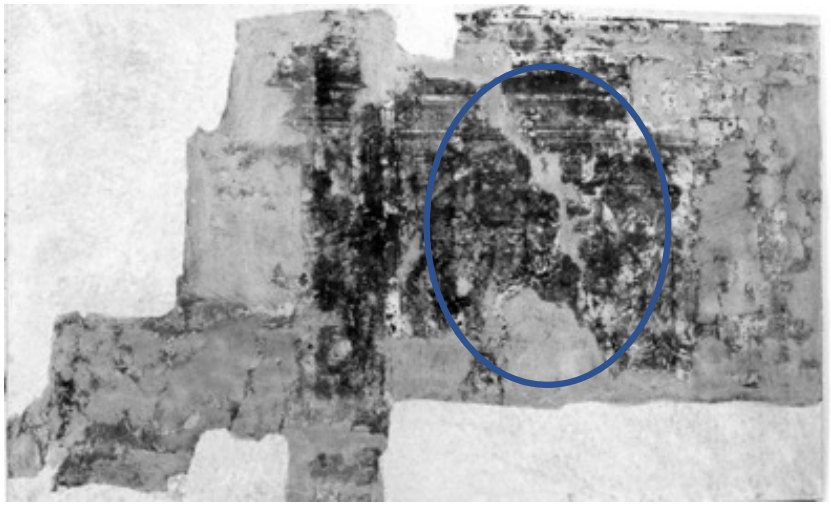
G.41. Cristoforo di Bindoccio e Meo di Pero, *Chiamata di Samuele*, 1390 circa, Siena, San Pietro alla Magione, chiesa, dal refettorio.



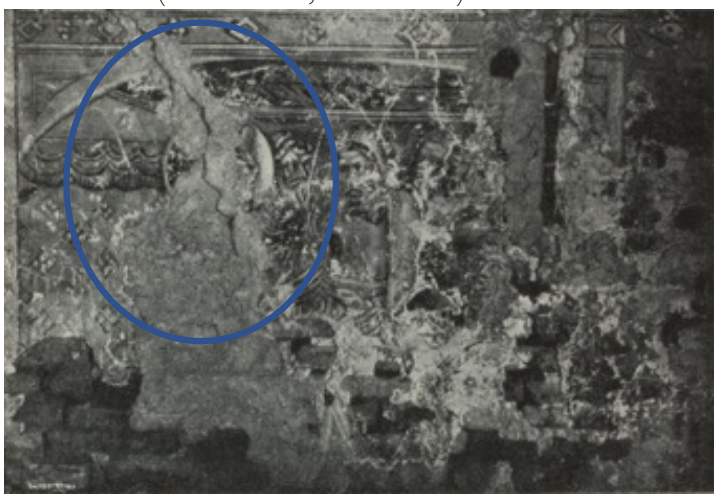
G.42. Maestro francese, *Chiamata di Samuele*, 1244-1254 circa, New York, The Morgan Library and Museum (*Morgan Picture Bible,* Ms. M.638, c. 3r).



G.43. Cristoforo di Bindoccio e Meo di Pero, *Saul ordina a suo figlio e ai suoi servi di uccidere David*, 1390 circa, Siena, Santa Maria in Portico a Fontegiusta, sagrestia, da San Pietro alla Magione, refettorio.



G.44. Cristoforo di Bindoccio e Meo di Pero, *Saul che ordina a suo figlio e ai suoi servi di uccidere David*, 1390 circa, Siena, Santa Maria in Portico a Fontegiusta, sagrestia, da San Pietro alla Magione, refettorio (SABAP-SI, n. 12728c).



G.45. Cristoforo di Bindoccio e Meo di Pero, *Saul che ordina a suo figlio e ai suoi servi di uccidere David*, 1390 circa, Siena, San Pietro alla Magione, refettorio, fotografia storica del 1926.



G.46. Cristoforo di Bindoccio e Meo di Pero, *David che fa uccidere l'Amalecita che gli ha recato la notizia della morte di Saul*, particolare di David, 1390 circa, Siena, San Pietro alla Magione, chiesa, dal refettorio.



G.47. Cristoforo di Bindoccio e Meo di Pero, *Storia di David*, 1390 circa, Siena, San Pietro alla Magione, chiesa, dal refettorio.



G.48. Maestro francese, *David che fa uccidere l'Amalecita che gli ha recato la notizia della morte di Saul*, 1244-1254 circa, New York, The Morgan Library and Museum (*Morgan Picture Bible,* Ms. M.638, c. 3r).



G.49. Cristoforo di Bindoccio e Meo di Pero, *Battaglia di Gelboe, David che fa uccidere l'Amalecita che gli ha recato la notizia della morte di Saul*, 1390 circa, Siena, San Pietro alla Magione, chiesa, dal refettorio.



G.50. Cristoforo di Bindoccio e Meo di Pero, *Storia dell'Antico Testamento*, 1390 circa, Siena, San Pietro alla Magione, chiesa, dal refettorio.



G.51. Cristoforo di Bindoccio e Meo di Pero, *Storie dell'Antico Testamento*, 1390 circa, Siena, Santa Maria in Portico a Fontegiusta, sagrestia, da San Pietro alla Magione, refettorio.



G.52. Cristoforo di Bindoccio e Meo di Pero, *Pentecoste*, 1390 circa, Siena, San Pietro alla Magione, chiesa, dal refettorio.



G.53. Cristoforo di Bindoccio e Meo di Pero, *Profeta David?, Pentecoste*, 1390 circa, Siena, San Pietro alla Magione, chiesa, dal refettorio.



G.54. Cristoforo di Bindoccio e Meo di Pero, *Profeta Geremia, Crocifissione e Santi,* 1390 circa, Siena, Santa Maria in Portico a Fontegiusta, sagrestia, da San Pietro alla Magione, refettorio (SABAP-SI, n. 12729c).







G.55-G.56-G.57. Cristoforo di Bindoccio e Meo di Pero, *Crocifissione e Santi,* particolare del libro e della mano a terra, 1390 circa, Siena, Santa Maria in Portico a Fontegiusta, sagrestia, da San Pietro alla Magione, refettorio.



G.58. Cristoforo di Bindoccio e Meo di Pero, *Crocifissione e Santi*, particolare di Santa Maria Maddalena, 1390 circa, Siena, Santa Maria in Portico a Fontegiusta, sagrestia, da San Pietro alla Magione, refettorio.



G.59. Cristoforo di Bindoccio e Meo di Pero, *Profeta Geremia*, 1390 circa, Siena, Santa Maria in Portico a Fontegiusta, sagrestia, da San Pietro alla Magione, refettorio.



G.60. Martino di Bartolomeo, *Profeta Geremia*, 1409, Cascina, San Giovanni Battista.





G.61-G.62. Cristoforo di Bindoccio e Meo di Pero, *Profeta David?,* visione generale e particolare dell'iscrizione, 1390 circa, Siena, San Pietro alla Magione, chiesa, dal refettorio.



G.63. Martino di Bartolomeo, *Profeta David*, 1409, Cascina, San Giovanni Battista.



G.64. Maestro di Figline (?), *Profeta David*, fine anni venti - inizio anni trenta del XIV secolo, Firenze, Museo dell'Opera di Santa Croce, refettorio.



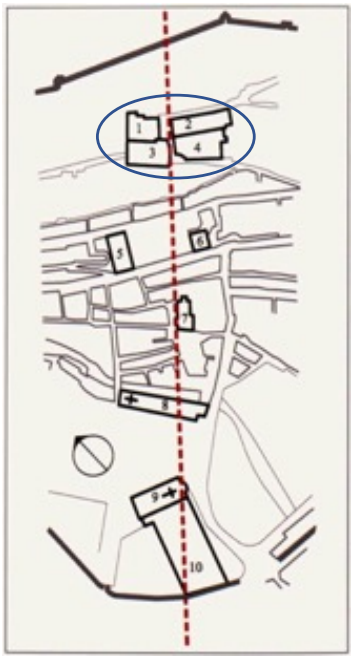
G.65. Cristoforo di Bindoccio e Meo di Pero, *Pentecoste*, 1390 circa, Siena, San Pietro alla Magione, chiesa, dal refettorio.



G.66. Francesco da Rimini, *Storia di San Francesco, Pentecoste*, *Missione degli Apostoli*, 1330-1340 circa, Ferrara, Pinacoteca Nazionale, da San Francesco, refettorio.



H.1. F. Mingucci, *Veduta di Gubbio*, particolare della cattedrale e di Palazzo Ducale, XVII secolo.



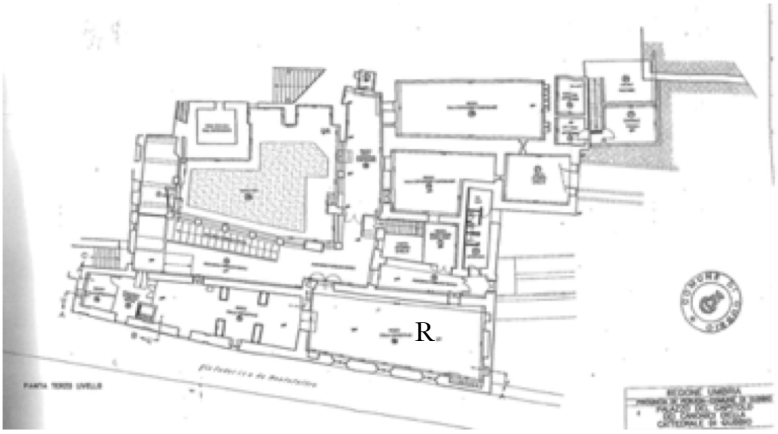
H.2. *Pianta di Gubbio,* particolare dei nn. 1 Corte altomedievale (ora Palazzo Ducale), 2 Cattedrale, 3 Antico palazzo comunale, 4 Palazzo del Capitolo, 5 Palazzo dei Consoli (a cura di Micalizzi).



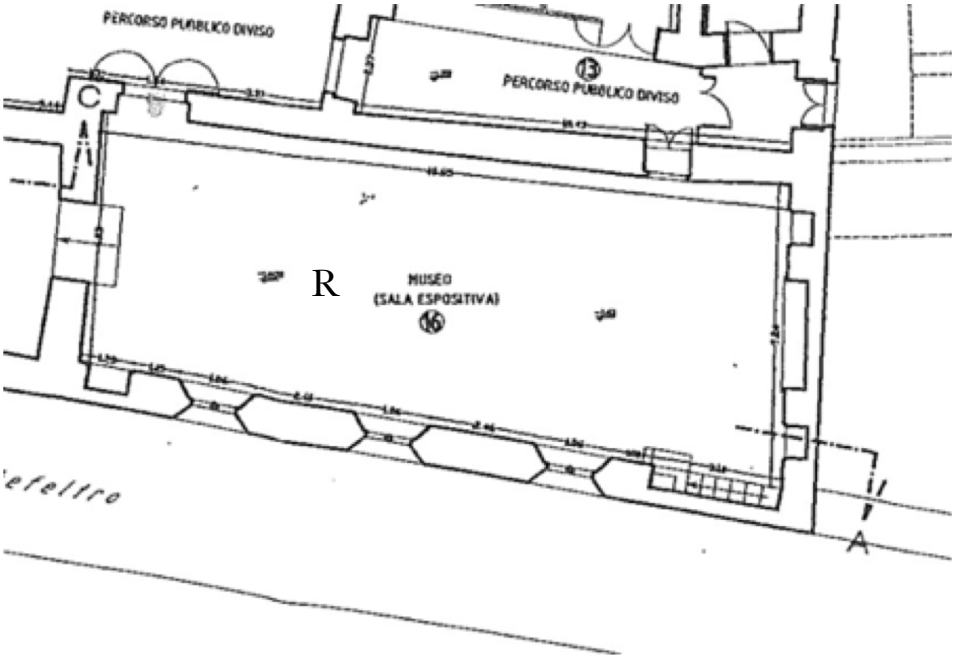
H.3. J. Blaeu, P. Mortier, *Veduta di Gubbio*, disegno di I. Cassetta, particolare del Palazzo Ducale e della cattedrale, 1704, Gubbio, Biblioteca Comnale Sperelliana.



H.4. *Veduta del Palazzo Ducale e della cattedrale di Gubbio.*



H.5. *Pianta del Palazzo dei canonici di Gubbio*, terzo piano, particolare del (R) refettorio.



H.6. *Pianta del refettorio del Palazzo dei canonici di Gubbio*, terzo piano.



H.7. *Veduta del Palazzo dei canonici di Gubbio*, particolare del refettorio.



H.8. *Chiostro,* Gubbio, Palazzo dei canonici.



H.9. *Chiostro*, particolare dell'ingresso alla sala capitolare, Gubbio, Palazzo dei canonici.



H.10. *Interno della sala capitolare*, Gubbio, Palazzo dei canonici.



H.11. *Chiostro,* particolare dell'ingresso al refettorio, Gubbio, Palazzo dei canonici.



H.12. *Interno della cattedrale di Gubbio,* particolare dell'ingresso al Palazzo dei canonici.

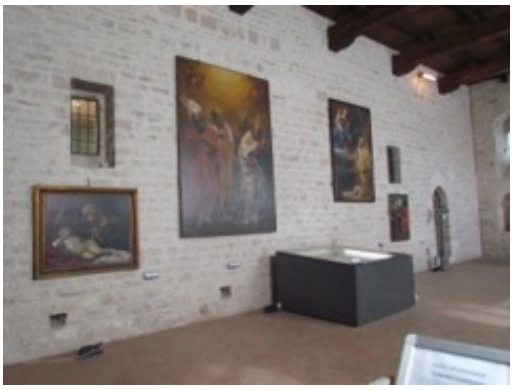


H.13. *Chiostro,* particolare del collegamento con la cattedrale, Gubbio, Palazzo dei canonici.



H.14. *Interno del refettorio,* Gubbio, Palazzo dei canonici.





H.15-H.16. *Porte del refettorio*, Gubbio, Palazzo dei canonici.



H.17. *Porta del refettorio,* Gubbio, Palazzo dei canonici.



H.18. *Lato occidentale del refettorio,* Gubbio, Palazzo dei canonici.



H.19. *Lato meridionale del refettorio,* Gubbio, Palazzo dei canonici.



H.20. Maestro della Croce di Gubbio, *Crocifissione con i dolenti e i Santi Giacomo e Mariano,* 1300 circa, Gubbio, Palazzo dei canonici, refettorio.



H.21. *Stemma Gabrielli (?),* Gubbio, Palazzo dei canonici, refettorio.



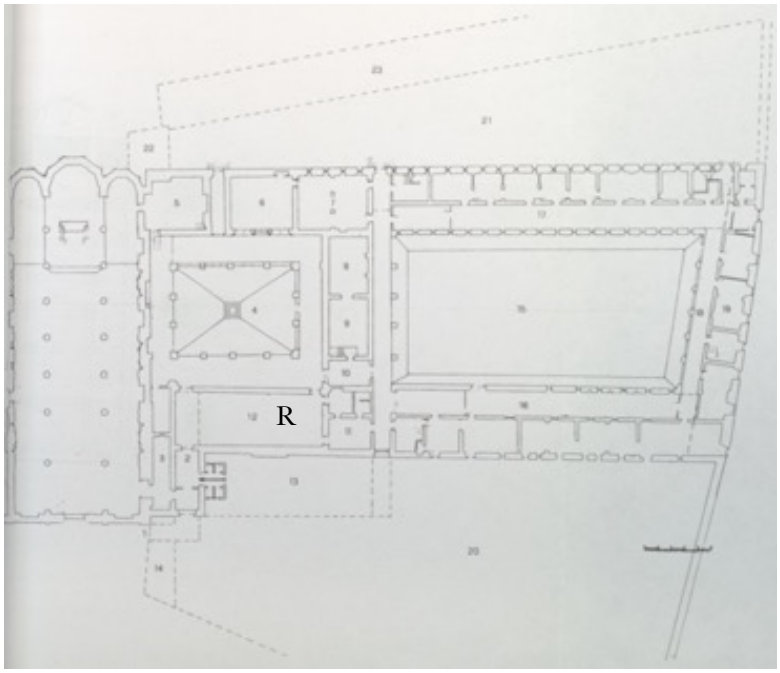
H.22. *Stemma del vescovo Gabriele Gabrielli,* XIV secolo, Gubbio, Cattedrale.



H.23. *Monumenti funebri dei vescovi Pietro e Gabriele Gabrielli,* XIV secolo, Gubbio, Cattedrale.



H.24. *Pulpito,* Gubbio, Palazzo dei canonici, refettorio.



H.25. *Pianta del convento di San Francesco a Gubbio*, n. 12 (R) refettorio.



H.26. *Pulpito,* Gubbio, San Francesco, refettorio.




H.27-H.28. *Pulpito,* Gubbio, Palazzo dei canonici, refettorio.



H.29. *Pulpito,* Gubbio, Palazzo dei canonici, refettorio.





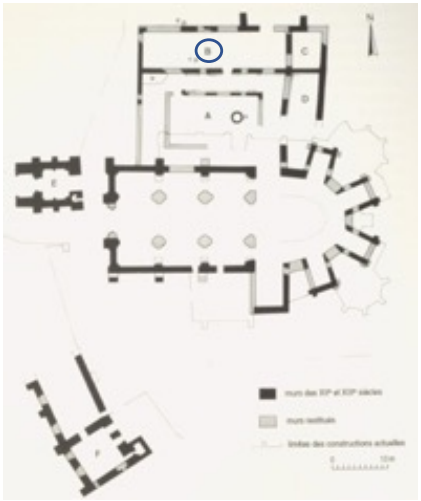
H.30-H.31. Taddeo Gaddi, *Lignum vitae, Ultima cena*, *Stimmate di San Francesco, San Ludovico di Tolosa che serve a mensa i poveri, Un angelo ordina al sacerdote di portare il cibo a San Benedetto, La cena in casa del fariseo*; *Stemma Manfredi*, 1340-1345 circa, Firenze, Santa Croce, refettorio.



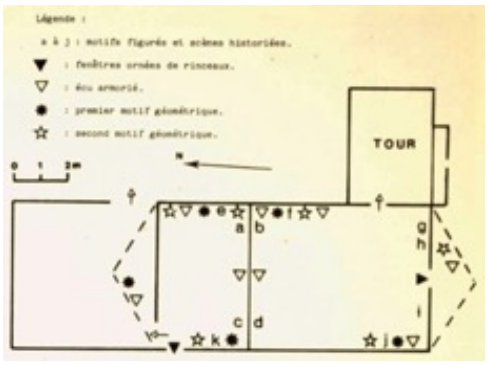
H.32. Juan de Olivier, *Storie della Passione*, 1330-1335, Pamplona, Museo de Navarra, dalla Cattedrale, refettorio.



H.33. *Interno del refettorio,* Pamplona, cattedrale.



H.34. *Pianta della cattedrale e del Palazzo dei canonici di Viviers*, particolare del (B) refettorio



H.35. *Decorazione del refettorio*, Viviers, Palazzo dei canonici (a cura di Amis de Viviers, 1985).



H.36. *Interno del refettorio*, Viviers, Palazzo dei canonici.



H.37. *Ricostruzione della decorazione del refettorio* (a cura di Yves Esquieu).



I.1. F. Titi, *Pianta di Città di Castello*, particolare di San Domenico, ante 1685, Città di Castello, Biblioteca Comunale.



I.2. *Pianta di Città di Castello*, particolare della *Via in Pareti*, 1890.



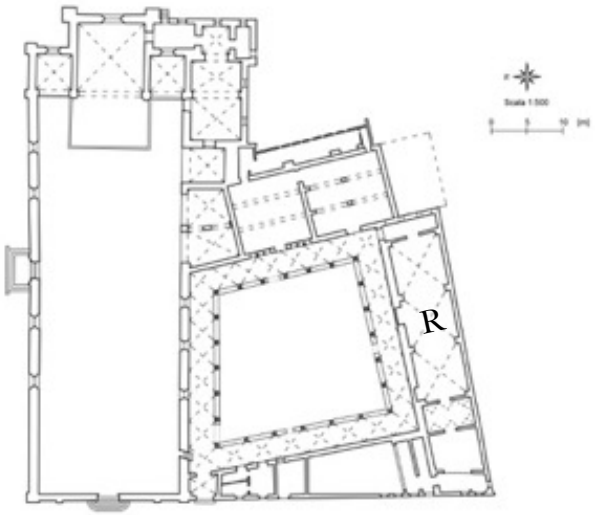
I.3. F. Titi, *Pianta di Città di Castello*, particolare del *(13) Convento San Domenico*, ante 1685, Città di Castello, Biblioteca Comunale.



I.4. *Chiesa di San Domenico di Città di Castello*, fotografia storica.



I.5. F. Titi, *Pianta di Città di Castello*, particolare del refettorio del (13) Convento San Domenico, ante 1685, Città di Castello, Biblioteca Comunale.



I.6. *Pianta di San Domenico a Città di Castello*, particolare del (R) refettorio.





I.7-I.8. *Interno del refettorio*, Città di Castello, San Domenico.





I.9-I.10. *Lato meridionale esterno del refettorio*, Città di Castello, San Domenico.



I.11. *Lato meridionale esterno del refettorio*, Città di Castello, San Domenico.



I.12. *Lato meridionale esterno dell'antico dormitorio (?)*, Città di Castello, San Domenico.



I.13. *Lato meridionale esterno dell'antico dormitorio (?)*, Città di Castello, San Domenico.





I.14-I.15. *Decorazione della finestra del refettorio*, 1395 circa, Città di Castello, San Domenico.



I.16. Maestro del refettorio di Città di Castello, *Annunciazione*, *Ultima cena,* 1395 circa, Città di Castello, San Domenico, refettorio.





I.17-I.18. Maestro del refettorio di Città di Castello, *Annunciazione*, 1395 circa, Città di Castello, San Domenico, refettorio.



I.19. *Decorazione aniconiche del XIII e XIV secolo*, Città di Castello, San Domenico, refettorio.



I.20. Maestro del refettorio di Città di Castello, *Ultima cena,* particolare di Cristo, San Giovanni Evangelista e San Pietro, 1395 circa, Città di Castello, San Domenico, refettorio.



I.21. Maestro del refettorio di Città di Castello, *Ultima cena*, particolare di Cristo, San Giovanni Evangelista e Giuda, 1395 circa, Città di Castello, San Domenico, refettorio.



I.22. Maestro del refettorio di Città di Castello, *Ultima cena*, particolare degli Apostoli, 1395 circa, Città di Castello, San Domenico, refettorio.



I.23. Cola Petruccioli, *Annunciazione*, 1396 circa, Perugia, San Domenico.



I.24. Cola Petruccioli, *Frate domenicano*, particolare dell'*Annunciazione*, 1396 circa, Perugia, San Domenico.



I.25. Maestro delle storie di Santa Caterina del 1403, *Matrimonio mistico di Santa Caterina d'Alessandria*, 1403, Sansepolcro, San Francesco, Sala Capitolare, dalla cappella maggiore.



I.26. Maestro del refettorio di Città di Castello, *Domenicano che sale le scale con un libro* e *Domenicano che legge*, 1395 circa, Città di Castello, San Domenico, refettorio.





I.27-I.28. Maestro del refettorio di Città di Castello, *Domenicano che sale le scale con un libro* e *Domenicano che legge,* 1395 circa, Città di Castello, San Domenico, refettorio.



I.29. Maestro del refettorio di Città di Castello, *Domenicano che sale le scale con un libro*, 1395 circa, Città di Castello, San Domenico, refettorio.



I.30. Maestro assisiate della metà del XIV secolo, *Martirio di Santo Stefano*, metà del XIV secolo, Assisi, Pinacoteca Comunale, da Santa Caterina.



I.31. Maestro del refettorio di Città di Castello, *Domenicano che legge*, particolare delle mani, 1395 circa, Città di Castello, San Domenico, refettorio.



I.32. Maestro assisiate della metà del XIV secolo, *Martirio di Santo Stefano*, particolare delle mani, metà del XIV secolo, Assisi, Pinacoteca Comunale, da Santa Caterina.



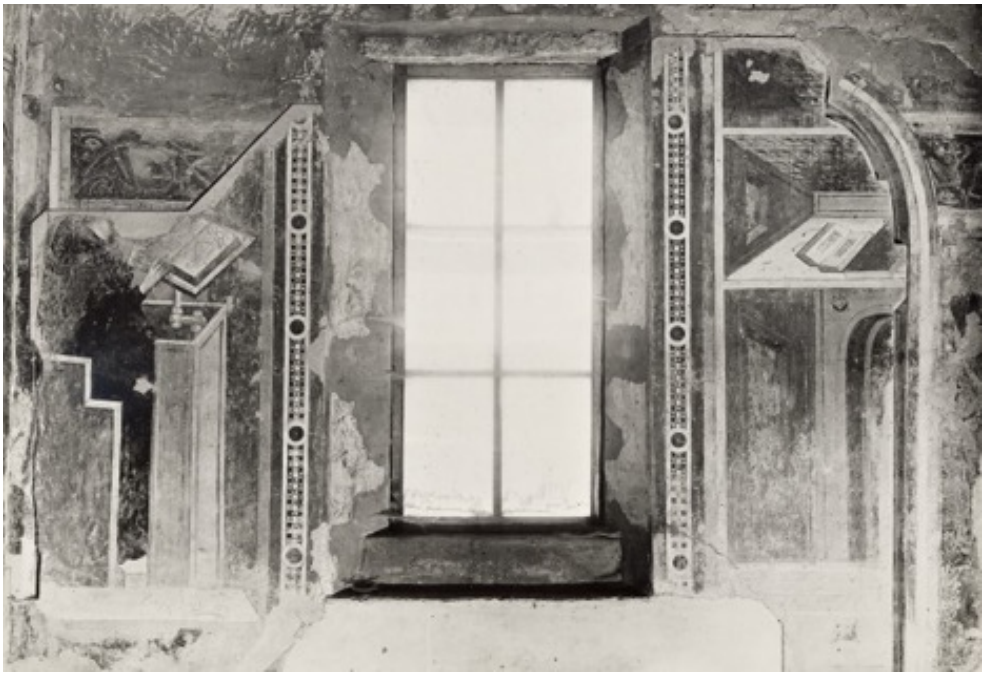
I.33. Maestro del refettorio di Città di Castello, *Domenicano che sale le scale con un libro*, particolare del volto, 1395 circa, Città di Castello, San Domenico, refettorio.



I.34. Maestro assisiate della metà del XIV secolo, *Martirio di Santo Stefano*, particolare del volto, metà del XIV secolo, Assisi, Pinacoteca Comunale, da Santa Caterina.



I.35-I.36. *Agnello mistico e angeli, Monaco che legge*, XIII secolo, Ronsenac, prieuré Saint-Jean Baptiste, refettorio.



I.37. Pietro da Rimini, *Monaco che legge*, *Leggio con un libro aperto*, 1318 circa, Pomposa, abbazia, refettorio.

Tavole



Tav.1. *I refettori presenti all'interno delle mura di Firenze* (a cura di Cristina Acidini Luchinat e Rosanna Caterina Proto Pisani, 1997):
11. Santissima Annunziata
24. Santa Croce
27. Santa Maria del Carmine
32. Santo Spirito



Tav.2. *Decorazione della fascia della parete meridionale*, Firenze, Santissima Annunziata, refettorio (ortofoto e ipotesi ricostruttiva di Federica Corsini).



Tav.3. *Decorazione della fascia della parete meridionale*, Firenze, Santissima Annunziata, refettorio (ipotesi ricostruttiva di Federica Corsini).

Abbreviazioni

ACBSAF: Archivio Catalogo Beni Storico Artistici di Firenze

AFSBAPF: Archivio fotografico ex Soprintendenza Beni Architettonici e Paesaggistici di Firenze

AFSABAP-SI: Archivio fotografico della Soprintendenza di archeologia, belle arti e paesaggio di Siena

AMSMM: Archivio del Monastero di Santa Marta di Montughi

APPT: Archivio Provinciale della Provincia Toscana.

ASCF: Archivio storico del Comune di Firenze

ASF: Archivio di Stato di Firenze.

ASDCC: Archivio storico della diocesi di Città di Castello

BNCF: Biblioteca Nazionale Centrale di Firenze

GFU: Gabinetto Fotografico degli Uffizi di Firenze.

SBAAAS: Soprintendenza dei beni ambientali, architettonici, artistici e storici di Pisa

Leone Marsicano, *Cronaca di Montecassino (III 26-33)*, a cura di Francesco Aceto e Vinni Lucherini, Milano 2001.

Regula S. Augustini et constitutiones ordinum fratrum, a cura di Augustinus Aurelius e Vincentio de Bandelliis, Milano 1505.

Giorgio Vasari, *Le vite de' più eccellenti pittori, scultori e architettori, nelle redazioni del 1550 e 1568*, a cura di Rosanna Bettarini, 6 voll., Firenze 1967.

Giorgio Vasari, *Le Vite de' più eccellenti architetti, pittori, et scultori italiani, da Cimabue, insino a' tempi nostri. Nell'edizione per i tipi di Lorenzo Torrentino*, Firenze 1550, a cura di Luciano Bellosi e Aldo Rossi, 2 voll., Torino 1991.

Stefano di Francesco Rosselli, *Sepoltuario fiorentino, ovvero Descrizione delle chiese, cappelle e sepolture loro armi & inscrizioni della città di Firenze e fuori contorni*, 1657.

Eugenio Gamurrini, *Istoria genealogica delle famiglie nobili toscane et umbre*, 5 voll., Firenze 1668-1685.

Giuseppe Maria Fornari, *Anno memorabile de Carmelitani. Nel quale à giorno per giorno si rappresentano le Vite, l'Opere, & i Miracoli di S. Elia Profeta loro patriarca, e di tutti li Santi, e Sante, Beati, e Venerabili Eroi del suo Sacro Ordine…*, Milano 1689.

Ildefonso di San Luigi, *Delizie degli eruditi toscani*, 24 voll., Firenze 1770-1789.

Vincenzio Fineschi, *Memorie sopra il cimitero antico della chiesa di S. Maria Novella di Firenze*, Firenze 1787.

Domenico Maria Manni, *Osservazioni storiche sopra i sigilli antichi de' secoli bassi*, 12 voll., Firenze 1791.

Domenico Moreni, *Notizie istoriche dei contorni di Firenze*, 6 voll., Firenze 1792.

Alessandro Da Morrona, *Pisa illustrata nelle arti del disegno*, 3 voll., Livorno 1812.

Pompeo Litta, *Strozzi di Firenze* in *Famiglie celebri italiane*, 184 dispense, Milano 1819-1883.

Giacomo Mancini, *Istruzione storico-pittorica per visitare le chiese e palazzi di Città di Castello: colle memorie di alcuni artefici del disegno che in detta città fiorirono*, 2 voll., Perugia 1832.

Giovanni Muzi, *Memorie ecclesiastiche di Città di Castello*, 5 voll., Città di Castello 1842-1843.

Jacques-Paul Migne, *Patrologia Latina*, 217 voll., Paris 1844-1855.

Francesco Moisè, *Santa Croce di Firenze: illustrazione storico-artistica*, Firenze, 1845.

Luigi Santoni, *Raccolta di notizie storiche riguardanti le chiese dell'arcidiogesi di Firenze tratte da diversi autori,* Firenze 1847.

Ariodante Fabretti, *Cronaca della Città di Perugia dal 1309 al 1491, nota col nome di Diario del Graziani*, in "Archivio Storico Italiano", 1850, 1, pp. 53-750.

Lorenzo Strozzi, *Vita di Filippo Strozzi il vecchio scritta da Lorenzo suo figlio: con documenti ed illustrazioni*, a cura di Giuseppe Bini e Pietro Bigazzi, Firenze 1851.

Dizionario biografico universale, a cura di Francesco Predari, 2 voll., Milano 1865-1867.

Libro degli ordinamenti de la Compagnia di santa Maria del Carmino: scritto nel 1280, a cura di Giulio Piccini, Bologna 1867.

Guido Carocci, *I contorni di Firenze: illustrazione storico-artistica*, Firenze 1875.

Monumenta Germaniae Historica, *Scriptores rerum Langobardicarum et Italicarum saec. VI-IX*, a cura di Georg Waitz, Hannoverae 1878.

Monumenta Germaniae Historica, *Poetae latini aevi carolini*, a cura di Ernestus Duemmler, Berlin 1881.

Cesare Guasti, *Santa Maria del Fiore: la costruzione della chiesa e del campanile secondo i documenti tratti dall'archivio dell'Opera Secolare e da quello di Stato*, Firenze 1887.

Humberti de Romanis, *2. Expositio in Constitutiones. Instructiones de Officiis Ordinis. De Eruditione Praedicatorum. Epistolae Encyclicae*, in *Opera de vita regulari*, a cura di Joachim Joseph Berthier, Roma 1889.

Giovanni Magherini Graziani, *Storia di Città di Castello,* 3 voll., Città di Castello 1890-1912.

Julius von Schlosser, *Quellenbuch zur Kunstgeschichte des abendländischen Mittelalters. Ausgewählte Texte des vierten bis fünfzehnten Jahrhunderts*, Wien 1896.

Igino Benvenuto Supino, *Catalogo del R. Museo Nazionale di Firenze: (Palazzo del Podestà)*, Roma 1898.

Maria Baciocchi del Turco, *I cenacoli fiorentini: studio d'arte*, Firenze 1904.

Guido Carocci, *I dintorni di Firenze (edizione completamente rinnovata)*, 2 voll., Firenze 1906-1907.

Hans Geisenheimer, *Due Cenacoli di Alessandro Allori*, in "Rivista d'arte", IV, 1906, 3-4, pp. 41-44.

Vittorio Lusini, *La chiesa di S. Niccolò del Carmine in Siena*, Siena 1907.

Benedictus Zimmerman, *Monumenta historia Carmelitana: volumen primum continens antiquas ordinis constitutiones, acta capitulorum generalium, tractatus de prioribus generalibus de magistris parisiensibus, necnon epistolas diversas*, Lirinae 1907.

I Ricordi di Alessandro Allori, a cura di Igino Benvenuto Supino, Firenze 1908.

Gabriel Wessels, *Acta capitulorum generalium Ordinis Fratrum B. V. Mariae de Monte Carmelo vol. I. ab anno 1318 usque ad annum 1593*…, 2 voll., I, Roma 1912.

Augusto Bellini Pietri, *Guida di Pisa*, Pisa 1913.

Umberto Gnoli, *La storia della pittura perugina*, in "Rassegna d'Arte", XIV, 1914.

Niccola Zucchelli, *La Beata Chiara Gambacorti, la chiesa e il convento di San Domenico a Pisa*, Pisa 1914, pp. 233-234.

Carlo Calzecchi Oresti, *Relazione sullo stato attuale e sui lavori necessari per la Cattedrale di Gubbio*, in "Pro Cathedrali Eugubina restauranda", 1915, 7, pp. 69-79.

Lorenzo Fiocca, *Chiesa ed abbazia dei Santi Severo e Martirio (fuori di Orvieto)*, "Bollettino d'Arte", IX, 1915, 7, pp. 193-208.

Gaetano Malchiodi, *La Cattedrale di Gubbio*, in "Arte cristiana", III, 1915, 1, pp. 120-125.

Osvald Sirén, *Giotto and some of his followers*, 2 voll., Cambridge 1917.

Mario Salmi, *Note sulla Galleria di Perugia*, in "L'Arte", XXIV, 1921, pp. 157-160.

Mario Salmi, *Le chiese gotiche di Gubbio*, in "L'Arte", XXV, 1922, pp. 220-231.

Gretchen R. Galbraith, *The constitution of the Dominican order: 1216-1360*, Manchester, New York 1925.

Giuseppe Bacchi, *Santa Maria delle Selve (Lastra a Signa), illustrazione storico - artistica dell'antico convento carmelitano*, Firenze 1926.

Giovanni Magherini Graziani, *L'arte a Città di Castello*, Città di Castello 1929.

Frederick Mason Perkins, *Pitture senesi poco conosciute*, in "La Diana", VII, 1932, 1, pp. 236-246.

Ugo Procacci, *L'incendio della Chiesa del Carmine del 1771 (La sagra di Masaccio. Gli affreschi della cappella di San Giovanni)*, in "Rivista d'Arte", XIV, 1932, 1-2, pp. 141-232.

Mario Salmi, *Francesco da Rimini*, in "Bollettino d'arte", XXVI, 1932, 6, pp. 249-262.

Ugo Procacci, *Relazione dei lavori eseguiti nella chiesa del Carmine di Firenze per la ricerca di antichi affreschi*, in "Bollettino d'arte", XXVII, 1933, 7, pp. 327-334.

Enzo Carli, *Un affresco quasi sconosciuto del XIV secolo a Pisa*, in "Bollettino d'Arte", XXVII, 1934, 8, pp. 370-373.

Cesare Brandi, *Un 'Cenacolo' di Vitale scoperto nel convento di San Francesco a Bologna*, in "Bollettino d'arte", XXIX, 1936, 10, pp. 448-457.

Raffaele Taucci, *La Chiesa e il Convento della SS. Annunziata di Firenze e i loro ampliamenti fino alla metà del secolo XV*, in "Studi Storici sull'Ordine dei Servi di Maria", III, 1937, pp. 99-126.

Thomas Kaeppeli, Antonio Dondaine, *Acta capitulorum provincialium Provinciae Romanae: 1243-1344*, Roma 1941.

Fondazione Salvatore Romano, Cenacolo di S. Spirito: catalogo delle opere d'arte, a cura della Fondazione Salvatore Romano, Firenze 1946.

Luisa Becherucci, *Ritrovamenti e restauri orcagneschi II*, in "Bollettino d'Arte", XXXIII, 1948, 2, pp. 143-156.

Ludovico Saggi, *Provinciae Carmelitanae in Italia usque ad Capitulum Generale Astense a. 1472*, in "Analecta Ordinis Carmelitanum", XVII, 1952, 1, pp. 153-172.

Importanti lavori di restauro nel museo dell'Opera di S. Croce: *riaperte le antiche finestre del refettorio – In una grande nicchia sarà sistemato il s. Ludovico di Donatello*, in "Il nuovo corriere, Cronaca di Firenze", 6 luglio 1953, p. 7.

Umberto Baldini, *Note brevi su inediti toscani*, in "Bollettino d'arte", XL, 1955, 1, pp. 79-83.

Stefano Orlandi, *Necrologio di S. Maria Novella: testo integrale dall'inizio (1235) al 1504 corredato di note biografiche tratte da documenti coevi*, 2 voll., Firenze, 1955.

Il restauro degli affreschi del soppresso refettorio dei cavalieri, in "Bollettino della Società Senese degli Amici dei Monumenti", 1957, 1-2, pp. 45-46.

Enrico Sozzi, *La Chiesa di S. Pietro in Camollia e l'annessa Magione dei Cavalieri* in "Bollettino della Società Senese degli Amici dei Monumenti", II, 1957, 1-2, pp. 34-41.

Luciano Berti, *Il Museo di Santa Croce*, in "Bollettino d'arte", XLIV, 1959, 2, pp. 182-184.

Enzo Carli, *Pittura pisana del Trecento: la seconda metà del secolo*, 2 voll., II, Milano 1961.

Corrado Rosini, *Città di Castello. Guida estetica della città dei dintorni e luoghi vicini*, Città di Castello 1961.

Irving Lavin, *The House of the Lord. Aspects of the Role of Palace Triclinia in the Architecture of Late Antiquity and The Early Middle Ages*, in "The Art Bulletin", LIV, 1962, 44, 1, pp. 1-27.

Ferdinando Rossi, *Arte italiana in Santa Croce*, Firenze 1962.

Curzio Ugurgieri della Berardenga, *Gli Acciaioli di Firenze nella luce dei loro tempi: 1160-1834*, 2 voll., Firenze 1962.

Angelo Ascani, *Storia di un monumento: chiesa di san Domenico a Città di Castello*, Città di Castello 1963.

Stefano Orlandi, *Recensione* a *A. Ascani, Storia di un monumento. Chiesa di San Domenico a Città di Castello*, in "Memorie Domenicane", LXXX, 1963, 39, 3, pp. 184-186.

Anna Rosa Masetti, *Pisa: storia urbana: piante e vedute dalle origini al secolo XX*, Pisa 1964.

Howard Saalman, *Paolo Uccello at San Miniato*, in "The Burlington Magazine", 1964, 106, 741, pp. 558-563.

Luisa Vertova, *I Cenacoli fiorentini*, Torino 1965.

Angelo Ascani, *Due cronache quattrocentesche*, Citta di Castello 1966.

Monastero benedettine: S. Marta - Firenze, s. a., Firenze (post 1966).

Mario Salmi, *L'abbazia di Pomposa*, Cesena 1966.

Mostra del restauro: Pisa, Museo Nazionale di San Matteo, 22 giugno - 31 luglio 1967, catalogo di mostra a cura della Soprintendenza ai Monumenti e Gallerie di Pisa, Pisa 1967.

Licia Bertolini Campetti, *Ex Convento di San Domenico. Benozzo Gozzoli: Crocifissione*, in "Bollettino d'arte", LIII, 1968, 1, p. 43.

Gianni Cacciarini, *In S. Croce la chiesa del 1250*, in "Città di Vita", XXIII, 1968, 1, pp. 53-61.

Eugenio Maria Casalini, *Tre inediti nella «cena in casa del Fariseo» di Santi di Tito*, in "Studi Storici sull'Ordine dei Servi di Maria", XVIII, 1968, 1-4, pp. 258-263.

Licia Bertolini Campetti, in *Mostra del restauro di opere delle province di Pisa e Livorno: Pisa, Museo Nazionale di San Matteo, 25 giugno - 22 agosto 1971*, catalogo di mostra a cura della Soprintendenza ai Monumenti e Gallerie di Pisa, Pisa 1971, pp. 40-43.

Miklós Boskovits, *Orcagna in 1357 and in the other times*, in "The Burlington Magazine", 1971, 113, 818, pp. 247-248.

Andrea Sabatini, *Brevi cenni storici della provincia "toscana" dei PP. Carmelitani A.O.*, in "Roseti del Carmelo", XXIV, 1971, 3, pp. 56-59.

Miklós Boskovits, *Pittura umbra e marchigiana fra Medioevo e Rinascimento: studi nella Galleria Nazionale di Perugia*, Firenze 1973.

Dizionario degli istituti di perfezione, a cura di Giancarlo Rocca, 10 voll., Roma 1973.

S. Silvestro: inaugurazione, mostra delle opere, 29 marzo 1973, a cura di Luciano Blasi, Pisa 1973.

Otello Tarantino, *Mostra delle opere restaurate in San Silvestro a Pisa*, in "Arte cristiana", LXI, 1973, 603, pp. 199-206.

Enzo Carli, *Il Sodoma a Sant'Anna in Camprena*, Firenze 1974.

Creighton E. Gilbert, *Last Suppers and their Refectories*, in *The pursuit of holiness in late medieval and renaissance religion: papers from the University of Michigan Conference*, a cura di Charles Edward Trinkaus e Heiko Augustinus Oberman, Leiden 1974, pp. 371-402.

Pittura murale nel San Domenico di Prato: il museo, l'architettura e le opere d'arte nel complesso conventuale, a cura di Francesco Gurrieri, Prato 1974.

Miklós Boskovits, *Pittura fiorentina alla vigilia del Rinascimento: 1370-1400*, Firenze 1975.

Alce Venturino, *Il convento di San Domenico in Bologna nel secolo XIII*, Bologna 1976.

Eugenio Maria Casalini, *Note d'arte e d'archivio*, in *La SS. Annunziata di Firenze: studi e documenti sulla chiesa e il convento. 2*, a cura di Eugenio Maria Casalini, Firenze 1978, pp. 259-292.

Maria Laura Cristiani Testi, *Affreschi biblici di Martino di Bartolomeo in San Giovanni Battista di Cascina*, Pisa 1978.

Raffaella Farioli, *Gli scavi nell' «insula episcopalis» di Napoli paleocristiana: tentativo di lettura*, in *Atti del IX congresso internazionale di archeologia cristiana: Roma, 21-27 settembre 1975*, Roma 1978, 2 voll., II, pp. 275-288.

Elizabeth Ann Albert, *The frescoes in the refectory at Pomposa*, College Park, University of Maryland 1979.

Jack Spalding, *Santi di Tito's frescoes in SS. Annunziata*, in "Gazette des beaux-arts", CXXI,1979, 93, pp. 147-152.

Scott R. Walker, *Florentine painted refectories, 1350-1500*, tesi di dottorato, Indiana University, 1979.

Osanna Fantozzi Micali, Piero Roselli, *Le soppressioni dei conventi a Firenze: riuso e trasformazioni dal sec. XVIII in poi*, Firenze 1980.

Gisberto Martelli, *Il Refettorio di Santa Maria delle Grazie in Milano e il restauro di Luca Beltrami nell'ultimo decennio dell'Ottocento*, in "Bollettino d'arte", LXV, 1980, 8, pp. 55-72.

La Pinacoteca comunale di Assisi: catalogo dei dipinti, a cura di Filippo Todini, Bruno Zanardi, Firenze 1980.

Doris Carl, *Die Kapelle Guidalotti-Mellini im Kreuzgang von S. Croce. Ein Beitrag zur Baugeschichte*, in "Mitteilungen des Kunsthistorischen Institutes in Florenz", XXV, 1981, 2, pp. 203-230.

Il Convento del Carmine di Firenze: caratteri e documenti, catalogo di mostra (Firenze, Convento del Carmine, 23 settembre - 10 ottobre 1981) a cura di Prisca Giovannini e Sergio Vitolo, Firenze 1981.

Robert Gibbs, *L'occhio di Tomaso*, Treviso 1981.

Alessandro Curuni, *Architettura degli Ordini Mendicanti in Umbria: problemi di rilievo*, in *Francesco d'Assisi. Chiese e conventi*, a cura di Renato Bonelli, Milano 1982, pp. 83-142.

Andrew Ladis, *Taddeo Gaddi: critical reappraisal and catalogue raisonné*, Columbia 1982.

Serena Padovani, *Sulla traccia di Cristoforo di Bindoccio e Meo di Pero*, in "Bollettino d'Arte", 1982, 15, pp. 85-98.

Il tempio di San Fortunato a Todi, a cura di Guglielmo De Angelis D'Ossat, Milano 1982.

Lise Bek, *Questiones Convivales. The Idea of the Triclinium and the Staging of Convivial Ceremony from Rome to Byzantium*, in "Analecta Romana Instituti Danici", XII, 1983, pp. 81-108.

Breve narrazione del monastero benedettino delle monache di S. Marta a Montughi fuori delle mura di Firenze e brani tratti da il libro o filza di Anton Maria Riconnessi (1634-1637), a cura di Otello Mannucci, Firenze 1983.

Il complesso monumentale di Santa Croce: la basilica, le cappelle, i chiostri, il museo, a cura di Umberto Baldini e Bruno Nardini, Firenze 1983.

I dintorni di Firenze: arte storia paesaggio, a cura di Alessandro Conti, Firenze 1983.

Julian Gardner, *Fronts and backs: setting and structure*, in *3: La pittura nel 14. e 15. secolo: il contributo dell'analisi tecnica alla storia dell'arte*, atti del XXIV Congresso del Comitato Internazionale di Storia dell'Arte (Bologna, 10-18 settembre 1979) a cura di Henk W. van Os e J. R. J. van Asperen de Boer, Bologna 1983, pp. 297-322.

I musei di Santa Croce e di Santo Spirito, a cura di Luisa Becherucci, Firenze 1983.

Mauro Ronzani, *Famiglie nobili e famiglie di «popolo» nella lotta per l'egemonia sulla chiesa cittadina a Pisa fra Due e Trecento*, in *I ceti dirigenti nella Toscana tardo comunale*, atti del conve-

gno (Firenze, 5-7 dicembre 1980) a cura del Comitato di studi sulla storia dei ceti dirigenti in Toscana, Firenze 1983, pp. 117-134.

Fernando Rosati, *La chiesa di San Francesco in Gubbio: nella storia e nell'arte*, Gubbio 1983.

Müller Wiener, *Riflessioni sulle caratteristiche dei Palazzi Episcopali*, in "Felix Ravenna", IV, 1983, 1-2, pp. 103-145.

9: The painters of the miniaturist tendency, Sect. 3: The fourteenth century, *A critical and historical corpus of Florentine painting*, a cura di Miklós Boskovits, Florence 1984.

Silvestro Bardazzi, Eugenio Castellani, *S. Niccolò a Prato*, Prato 1984.

Antonio Corbara, *Il ciclo francescano di Francesco da Rimini*, in "Romagna arte e storia", IV, 1984, 12, pp. 5-62.

Il movimento religioso femminile in Umbria nei secoli XIII-XIV, atti del convegno (Città di Castello, 27-29 ottobre 1982) a cura di Roberto Rusconi, Perugia 1984.

Enrica Neri Lusanna, *Un ciclo di affreschi domenicani e l'attività tarda di Pietro di Miniato*, in "Arte cristiana", LXXIII, 1985, 710, pp. 301-314.

Peintures murales de l'antiquité à nos jours, a cura degli Amis de Viviers, Viviers 1985, pp. 41-47.

George Kaftal, *1: Iconography of the Saints in Tuscan Painting*, *Saints in Italian art*, 4 voll., Firenze 1952.

Nicolò Corso: un pittore per gli olivetani: arte in Liguria alla fine del Quattrocento, catalogo della mostra (La Spezia, Palazzo della Provincia; Le Grazie di Portovenere, Refettorio dell'ex Monastero Olivetano, 14 settembre - 16 novembre 1986) a cura di Giovanna Rotondi Terminiello, Genova 1986.

Santa Croce nell'800, a cura di Monica Maffioli, Firenze 1986.

Vitale da Bologna: per la Pinacoteca nazionale di Bologna, a cura di Rosalba D'Amico e Massimo Medica, Bologna 1986.

3: The fourteenth century, 2: Elder contemporaries of Bernardo Daddi, *Sect. 3: The fourteenth century*, *A critical and historical corpus of Florentine painting*, a cura di Miklós Boskovits e Mina Gregori, Florence 1987.

Joanna Louise Cannon, *Pietro Lorenzetti and the History of the Carmelite Order*, in "Journal of the Warburg and Courtauld Institutes", 1987, 5, pp. 18-28.

Pietro Scarpellini, *La chiesa di San Bevignate, i Templari e la pittura perugina del Duecento*, in *Templari e Ospitalieri in Italia. La chiesa di San Bevignate a Perugia*, a cura di M. Roncetti, P. Scarpellini, F. Tommasi, Milano 1987, pp. 93-158.

Alessandro Angelini, *Resti di un 'Cenacolo' di Pietro Orioli a Monte Oliveto (con una nota sulla tarsia prospettica a Siena)*, in "Prospettiva", 1988-1989, 53-54, pp. 290-298.

Miklós Boskovits, *Da Giovanni a Pietro da Rimini*, in "Notizie da Palazzo Albani", XVI, 1988, 1, pp. 35-50.

Annamaria Giusti, *Un recupero recente: affreschi di primo Trecento nel campanile di Ognissanti a Firenze*, in "Prospettiva", 1988-1989, 53-56, pp. 120-128.

Massimo Montanari, *Alimentazione e cultura nel Medioevo*, Roma 1988.

Michele Luzzati, *Simone Saltarelli Arcivescovo di Pisa (1323-1342) e gli affreschi del Maestro del Trionfo della Morte*, in "Annali della scuola normale superiore di Pisa. Classe di Lettere e Filosofia", 1988, 18/4, pp. 1645-1664.

Alvaro Tacchini, *Città di Castello 1860-1960. La città e la sua gente*, Città di Castello 1988.

4: Gli archivi ecclesiastici di Città di Castello, *Chiese e conventi degli ordini mendicanti in Umbria nei secoli XIII-XIV: inventario delle fonti archivistiche e catalogo delle informazioni documentarie*, a cura di Giovanna Casagrande, Perugia 1989.

Dieter Blume, *Ordenskonkurrenz und Bildpolitik: franziskanische programme nach dem theoretischen armutsstreit*, in *Malerei und Stadtkultur in der Dantezeit*, a cura di Hans Belting e Dieter Blume, München 1989, pp. 149-170.

Anna Chiostrini Mannini, *I Davanzati: mercanti, banchieri, mecenati*, Firenze 1989.

Corrado Fratini, *Il Maestro della Madonna di San Brizio e le vicende della pittura in Orvieto fra Duecento e primo Trecento*, in "Paragone Arte", XL 1989, 473, pp. 3-22.

Robert Gibbs, *Tomaso da Modena: painting in Emilia and the March of Treviso, 1340-80*, Cambridge 1989.

Antonio Iacobini, *Il mosaico del Triclinio Lateranense*, in *Fragmenta picta: affreschi e mosaici staccati del Medioevo romano*, catalogo di mostra (Roma, Castel Sant'Angelo, 15 dicembre 1989 - 18 febbraio 1990) a cura di Alessandra Ghidoli, Roma 1989, pp. 189-196.

Filippo Todini, *La pittura umbra dal Duecento al primo Cinquecento*, 2 voll., Milano 1989.

Anna Benvenuti Papi, *«In castro poenitentiae»: santità e società femminile nell'Italia medievale*, Roma 1990.

Giorgio Bonsanti, *Gli affreschi del Beato Angelico*, in *La Chiesa e il Convento di San Marco a Firenze*, 2 voll., II, Firenze 1990, pp. 115-172.

Rosalba D'Amico, *Per Francesco da Rimini*, in *Francesco da Rimini e gli esordi del gotico bolognese*, a cura di Rosalba D'Amico, Renzo Grandi, Massimo Medica, Bologna 1990, pp. 51-64.

Sabino Giovannoni, *Restauri nel Refettorio della SS. Annunziata in Firenze*, in *Le pitture murali*, a cura di Cristina Danti, Mauro Matteini, Arcangelo Moles, Firenze 1990, pp. 289-292.

Mauro Ronzani, «*Figli del comune*» *o fuoriusciti? Gli arcivescovi di Pisa di fronte alla città-stato tra la fine del Duecento e il 1406*, in *Vescovi e diocesi in Italia dal XIV alla metà del XVI secolo*, atti del convegno (Brescia, 21-25 settembre 1987) a cura di Giuseppina de Sandre Gasparini, Antonio Rigon, Francesco Trolese, Gian Maria Varanini, 2 voll., II, Roma 1990, pp. 773-836.

Angelo Tartuferi, *La pittura a Firenze nel Duecento*, Firenze 1990.

Simona Lecchini Giovannoni, *Alessandro Allori*, Torino 1991.

Amanda Lillie, *Vita di palazzo, vita in villa: l'attività edilizia di Filippo il Vecchio*, in *Palazzo Strozzi: metà millennio 1489-1989*, atti del convegno di studi (Firenze, 3-6 luglio 1989), Roma 1991, pp. 167-181.

La pittura nell'Abbazia di Nonantola: un refettorio affrescato di età romanica, a cura di Costanza Segre Montel e Fulvio Zuliani, Nonantola 1991.

Anna Benvenuti Papi, *Vangelo e tiratoi. Gli Umiliati ed il loro insediamento fiorentino*, in *La Madonna d'Ognissanti di Giotto restaurata*, Firenze 1992, pp. 75-84.

La Chiesa di Santa Maria del Carmine a Firenze, a cura di Luciano Berti, Firenze 1992.

Rosalba D'Amico, in *La Pinacoteca Nazionale di Ferrara: catalogo generale*, a cura di Jadranka Bentini, Bologna 1992.

Yves Esquieu, *Autour de nos cathédrales: quartiers canoniaux du sillon rhodanien et du littoral méditérranéen*, Paris 1992.

Pomposa: la fabbrica, i restauri, a cura del Ministero per i beni culturali e ambientali e Soprintendenza per i beni ambientali e architettonici delle provincie di Ravenna, Ferrara e Forlì, Ravenna 1992.

Carla Travi, *I dipinti medievali*, in *Chiaravalle: arte e storia di un'abbazia cistercense*, a cura di Paolo Tomea, Milano 1992, pp. 329-373.

1: The origins of Florentine painting, 1100-1270, Sect. 1: The thirteenth century, *A critical and historical corpus of Florentine painting*, a cura di Miklós Boskovits, Florence 1993.

Benedetto di Aniane: vita e riforma monastica, a cura di Giancarlo Andenna e Cinzia Bonetti, Cinisello Balsamo 1993.

Alessandra Borgogelli, *Antonio da Fabriano e gli affreschi di San Domenico*, in "Notizie da Palazzo Albani", II, 1993, 1, pp. 29-36.

Le chiese del Chianti, a cura di Pietro Torriti, Firenze 1993.

William Hood, *Fra Angelico at San Marco*, New Haven, London 1993.

Enrica Neri Lusanna, *La pittura in San Francesco dalle origini al Quattrocento*, in *S. Francesco: la chiesa e il convento in Pistoia*, a cura di Lucia Gai, Ospedaletto 1993, pp. 81-164.

Pietro Ruschi, *La canonica e i chiostri*, in *San Lorenzo, 393-1993: l'architettura: le vicende della fabbrica*, catalogo di mostra (Firenze, Basilica di San Lorenzo, 24 settembre - 15 dicembre 1993) a cura di Gabriele Morolli e Pietro Ruschi, Firenze 1993, pp. 65-72.

Miklós Boskovits, *Insegnare per immagini: dipinti e sculture nelle sale capitolari*, in *Immagini da meditare: ricerche su dipinti di tema religioso nei secoli XII-XV*, Milano 1994, pp. 107-148.

Andrea De Marchi, *Diversità di Antonio da Fabriano*, in *Un testamento pittorico di fine '400: gli affreschi restaurati di Antonio da Fabriano in San Domenico*, a cura della Soprintendenza ai beni artistici e storici delle Marche, Fabriano 1994.

Maria Cristiana Lungarotti, *Le Legendae di Margherita da Città di Castello*, Spoleto 1994.

Basilica del Santo. Dipinti, sculture, tarsie, disegni e modelli, a cura di Giovanni Lorenzoni e Enrico Maria dal Pozzolo, Roma 1995.

Andrea De Marchi, *Un punto fermo per Angelo Zoppo padovano 'ignobile pittore'*, in "Bulletin du Musée Hongrois des Beaux-Arts", 1995, 82, pp. 69-91.

La Regola di san Benedetto e le regole dei Padri, a cura di Salvatore Pricoco, Milano 1995.

Atanasio Andreini, *I Cappuccini a Firenze: storia e arte a Montughi,* Firenze 1996.

Francesco Mariucci, *La sinopia e alcuni lacerti di affresco nel refettorio di S. Francesco a Gubbio*, in "Gubbio Arte", 1996, 9-10, pp. 14-18.

Javier Martínez de Aguirre Aldaz, Faustino Menéndez Pidal de Navascués, *Precisiones cronológicas y heráldicas sobre el mural del refectorio de la catedral de Pamplona*, in "Príncipe de Viana", 1996, 207, pp. 5-17.

Francesco Quinterio, *Il complesso di Santo Spirito dal primo insediamento agostiniano al progetto del Brunelleschi*, in *La chiesa e il convento di Santo Spirito a Firenze*, a cura di Cristina Acidini Luchinat, Firenze 1996, pp. 33-47.

Stefania Vasetti, *Alcune puntualizzazioni sugli allievi di Bernardino Poccetti e un inedito ciclo di affreschi*, in "Annali. Fondazione di studi di Storia dell'Arte Roberto Longhi", 1996, 3, pp. 69-98.

Antonio da Fabriano: eccentrico protagonista nel panorama artistico del Quattrocento marchigiano, a cura di Bonita Cleri, Cinisello Balsamo 1997.

Simonetta Innamorati, in *Milano per l'Umbria: pittura Umbra dal '200 al '700. 60 opere provenienti dai Musei e dalle Chiese di Assisi, Foligno, Nocera Umbra e Sellano*, catalogo di mostra (Milano, Palazzo Reale, 20 dicembre 1997- 29 marzo 1998) a cura di Flavio Caroli, Milano 1997, p. 85.

Nicoletta Pons, in *Benozzo Gozzoli in Toscana*, a cura di Anna Padoa Rizzo, Firenze 1997, pp. 130-132.

La tradizione fiorentina dei cenacoli, a cura di Cristina Acidini Luchinat e Rosanna Caterina Proto Pisani, Firenze 1997.

Luigi Vignali, *La Basilica di San Francesco*, Bologna 1997.

Eugenio Maria Casalini, *Registro di Entrata e Uscita di Santa Maria di Cafaggio (REU) 1286-1290*, Firenze 1998.

Il Maestro di Campodonico: rapporti artistici fra Umbria e Marche nel Trecento, a cura di Fabio Marcelli, Fabriano 1998.

Clementina Rizzardi, *L'attività edilizia del vescovo Neone a Ravenna*, in *XLIII corso di cultura sull'arte ravennate e bizantina*, seminario internazionale (Ravenna 22-26 marzo 1997) a cura di Raffaella Farioli Campanati, Ravenna 1998, pp. 781-801.

Carl Brandon Strehlke, *Angelico*, Milano 1998.

Matthias Untermann, *Premostratensi*, in *Enciclopedia dell'Arte Medievale*, a cura dell'Istituto della enciclopedia italiana, Roma 1998, 9, pp. 733-738.

Pomposa: storia, arte, architettura, a cura di Antonio Samaritani e Carla Di Francesco, Ferrara 1999.

Cecilia Alessi, *Monte Oliveto Maggiore: museo dell'abbazia*, Monteriggioni 2000.

Michele Bacci, *Pro remedio animae: immagini sacre e pratiche devozionali in Italia centrale, secoli XIII e XIV*, Pisa 2000.

Maureen C. Miller, *The Bishop's Palace. Architecture and Authority in Medieval Italy*, New York e London 2000.

Stefanie Felicitas Ohlig, *Florentiner Refektorien, Form, Funktion und die Programme ihrer Fresken*, Egelbach 2000.

Pietro Vispi, Daniel Estivil, *Guida storico artistica della cattedrale di Gubbio: una diocesi, una cattedrale, un museo*, s. l. 2000.

La chiesa di San Pietro alla Magione nel Terzo di Camollia a Siena: il monumento, l'arte, la storia, a cura di Mario Ascheri, Siena 2001.

Roberto Cobianchi, *Considerazioni iconografiche sul ciclo francescano del primo chiostro di Santa Croce a Firenze*, in "Mitteilungen des Kunsthistorischen Institutes in Florenz", XLV, 2001, 3, pp. 394-430.

Il genio e le passioni: Leonardo e il Cenacolo: precedenti, innovazioni, riflessi di un capolavoro, a cura di Pietro C. Marani, Milano 2001.

Machtelt Israëls, *Sassetta's Arte della Lana Altar-piece and the Cult of Corpus Domini in Siena*, in "The Burlington Magazine", CXLIII, 2001, 1182, pp. 532-43.

Irene Kabala, *Medieval decorated refectories in France, Italy and England until 1250*, tesi di dottorato, Baltimore 2001.

Regole monastiche d'Occidente, a cura di Enzo Bianchi, Torino 2001.

Gaia Remiddi, *Monastero di Santa Chiara a Camerino*, in *Studi storici per Angelo Antonio Bittarelli*, Camerino 2001, pp. 153-174.

Victor Saxer, *La chiesa di Roma dal V al X secolo: amministrazione centrale e organizzazione territoriale*, in *Roma nell'Alto Medioevo* (Settimane CISAM, XLVIII, Spoleto, 27 aprile - 1 maggio 2000), Spoleto 2001, pp. 493-637.

Sonia Chiodo, *Lippo d'Andrea: problemi di iconografia e stile*, in "Arte cristiana", XC, 2002, 808, pp. 1-16.

Andrea De Marchi, *Pittori a Camerino nel Quattrocento: le ombre di Gentile e la luce di Piero*, in *Pittori a Camerino nel Quattrocento* a cura di Andrea De Marchi, Milano 2002, pp. 24-101.

Tr3cento: pittori gotici a Bolzano: atlante, a cura di Andrea De Marchi, Tiziana Franco, Silvia Spada Pintarelli, Trento 2002.

1: Dal Duecento a Giovanni da Milano, *Cataloghi della Galleria dell'Accademia di Firenze*, a cura di Miklós Boskovits e Angelo Tartuferi, Firenze 2003.

Affreschi medievali a Pisa, a cura di Mariagiulia Burresi e Antonino Caleca, Ospedaletto 2003.

Gabriele Archetti, De mensura potus*: il vino dei monaci nel Medioevo*, in *La civiltà del vino: fonti, temi e produzioni vitivinicole dal Medioevo al Novecento*, atti del convegno (Monticelli Brusati, Antica Fratta, 5-6 ottobre 2001) a cura di Gabriele Archetti, Brescia 2003, pp. 205-326.

Michele Bacci, *Investimenti per l'aldilà: arte e raccomandazione dell'anima nel Medioevo*, Roma 2003.

Elena Capretti, *Brunelleschi*, Firenze 2003.

Ci desinò l'abate: ospiti e cucina nel monastero di Santa Trinita: Firenze 1360-1363, a cura di Roberta Zazzeri, Firenze 2003.

Silvia Colucci, *Sepolcri a Siena tra Medioevo e Rinascimento: analisi storica, iconografica e artistica*, Tavarnuzze 2003.

Gabriella Garzella, *Tra città e territorio: monasteri pisani medievali. Materiali per la ricerca*, in *Monasteri e castelli fra X e XII secolo: il caso di San Michele alla Verruca e le altre ricerche storico-archeologiche nella Tuscia occidentale*, atti del convegno (Uliveto Terme, 17-18 novembre 2000) a cura di Riccardo Francovich e Sauro Gelichi, Firenze 2003, pp. 69-78.

Irene Kabala, *Speaking crosses and silent banquet: crucifixes in medieval refectories*, in *Image makers and image breakers: proceedings of a St. Michael's College symposium (1-2 March, 2002)*, a cura di Jennifer A. Harris, New York 2003, pp. 15-26.

Costanze Segre Montel, Fulvio Zuliani, *Gli affreschi del refettorio dell'abbazia di Nonantola: bilancio di una ricerca*, in *Nonantola nella cultura e nell'arte medievale*, atti della giornata di studio (Nonantola 18 maggio 1991), a cura di Paolo Golinelli, Giorgio Malaguti, Bologna 2003, pp. 73-88.

Gabriella Villetti, *L'architettura della chiesa di S. Croce* in *Studi sull'edilizia degli ordini mendicanti*, Roma 2003, pp. 133-148.

1: Dal Duecento a Francesco Francia, Catalogo generale, Pinacoteca nazionale di Bologna, a cura di Jadranka Bentini, Gian Piero Cammarota, Daniela Scaglietti Kelescian, Venezia 2004.

L'arte a Firenze nell'età di Dante, 1250-1300, a cura di Angelo Tartuferi e Mario Scalini, Firenze 2004.

M. Cristina Francois, *Il ritratto del venerabile Albizzo de' Nerli e il culto fiorentino dell'arcangelo Raffaello*, in "Carmelus", LI, 2004, 1, pp. 131-142.

Cecilia Frosinini, Mariarosa Lanfranchi, Annamaria Bernacchioni, *La compagnia di Sant'Agnese nel Carmine di Firenze. Recupero e restauro di una testimonianza di storia sociale e artistica*, in "OPD Restauro", 2004, 16, pp. 31-52.

S. Croce in Fossabanda, a cura di Daniela Stiaffini e Silvia Pagnin, Pisa 2004.

Heidrun Stein Kecks, *Der Kapitelsaal in der mittelalterlichen Klosterbaukunst: Studien zu den Bildprogrammen*, Munchen Berlin 2004.

Fabio Bisogni, *Gli inizi dell'iconografia domenicana*, in *Domenico di Caleruega e la nascita dell'Ordine dei Frati Predicatori*, atti del XLI convegno storico internazionale (Todi, 10-12 ottobre 2004) a cura della Fondazione centro italiano di studi sull'alto Medioevo, Spoleto 2005, pp. 613-638.

Alessandro Del Meglio, Roberto Manescalchi, *Tracce di antichità del convento della SS. Annunziata nei locali dell'Istituto Geografico Militare*, Firenze 2005.

Dallas Denery, *Seeing and being seen in the later medieval world: optics, theology and religious life,* Cambridge 2005.

Colum Hourihane, *Between the picture and the word: manuscript studies from the Index of Christian Art*, Princeton 2005.

Laurence B. Kanter, in *Fra Angelico*, catalogo di mostra (New York, The Metropolitan Museum of Art, 25 ottobre 2005 - 29 gennaio 2006) a cura di Laurence B. Kanter e Pia Palladino, New York 2005, pp. 217-220.

Clementina Rizzardi, *L'episcopio di Ravenna nell'ambito dell'edilizia religiosa occidentale ed orientale dal tardoantico all'alto medioevo: gli ambienti di rappresentanza*, in "Deputazione di storia patria per le province di Romagna: atti e memorie", LV, 2005, pp. 147-175.

Giordana Benazzi, *Le opere d'arte del Medioevo*, in *La basilica di San Domenico di Perugia*, a cura di Giuseppe Rocchi Coopmans de Yoldi e Giulio Ser-Giacomi, Perugia 2006, pp. 317-338.

Anna Benvenuti, *Una storia in sordina: gli umiliati a Firenze*, in «*Ubi neque aerugo neque tinea demolitur*»*: studi in onore di Luigi Pellegrini per i suoi settanta anni*, a cura di Maria Grazia Del Fuoco, Napoli 2006, pp. 41-52.

Eugenio Maria Casalini, *Il chiostro grande e la libreria della SS. Annunziata di Firenze*, Firenze 2006.

Roberta Cerone, *L'abbazia premostratense dei Santi Severo e Martirio presso Orvieto*, in "Arte Medievale", V, 2006, 1, pp. 97-114.

Ugo Feraci, *Antonio Vite e la pittura tardogotica pistoiese*, in "Proporzioni", 2006-2007, 7-8, pp. 7-48.

Cristina Guarnieri, *Lorenzo Veneziano*, Cinisello Balsamo 2006.

Machtelt Israëls, *Altars on the street: the wool guild, the Carmelites and the feast of Corpus Domini in Siena (1356–1456)*, in "Renaissance Studies", 2006, 20, 2, pp. 180-200.

Francesca Romana Moretti, *Triclinio di Leone III*, in *Atlante: percorsi visivi*, *1: Suburbio, Vaticano, rione Monti*, *La pittura medievale a Roma, 312-1431: corpus e atlante* a cura di Maria Andaloro, Milano 2006, pp. 217-220.

La Collegiata di San Gimignano: studi e restauri, a cura di Giuseppe Giorgianni, 2 voll., Siena 2007.

Christa Gardner von Teuffel, *The Significance of the* Madonna del Popolo *in the Brancacci Chapel: Re-Framing Assumptions*, in *The Brancacci Chapel: Form, Function and Setting*, atti del convegno (Firenze, Villa I Tatti, 6 giugno 2003), a cura di Nicholas A. Eckstein, Firenze 2007, pp. 37-51.

Emilio Ricciardi, *Chiese e commende dell'Ordine di Malta in Campania,* Napoli 2007.

Clementina Rizzardi, *Le sale di rappresentanza dell'episcopio di Ravenna nell'ambito dell'edilizia religiosa occidentale ed orientale dal tardoantico all'alto medioevo*, in *L'Audience. Rituels et cadres spatiaux dans l'Antiquité et le haut Moyen Âge*, atti del convegno (Paris-Nanterre, 6-8 novembre 2003) a cura di Jean Pierre Caillet, Paris 2007, pp. 221-239.

Maria Rita Silvestrelli, *Perugia al tempo di Gentile. Artisti, botteghe, committenti*, in *Intorno a Gentile da Fabriano. Nuovi studi sulla pittura tardogotica*, a cura di Andrea De Marchi, Livorno 2007, pp. 169-186.

Alessandro Simbeni, *L'iconografia del* Lignum vitae *in Umbria nel XIV secolo e un'ipotesi su un perduto prototipo di Giotto ad Assisi*, in "Franciscana", IX, 2007, pp. 149-184.

Johannes Tripps, *Taddeo Gaddi e le vetrate dipinte della Cappella Maggiore di Santa Croce a Firenze*, in "Arte cristiana", XCV, 2007, 840, pp. 161-168.

Paola Vojnovic, *La sacrestia di S. Croce in Firenze: le sue varie funzioni nel '300*, in "Città di vita", LXII, 2007, 3-4, pp. 293-312.

Gaby Weber, *Die romanischen Wandmalereien im Norpertsaal des Klosters St. Johann in Müstair*, in "Zeitschrift für schweizerische Archäologie und Kunstgeschichte", 2007, 1-2, pp. 13-34.

Francesca Abbozzo, *San Bevignate "cantiere templare" unicità e conservazione*, in *Milites Templi. Il patrimonio monumentale ed artistico dei templari in Europa*, atti del convegno (Perugia, Sala dei Notai, 6-7 maggio 2005) a cura di Sonia Merli, Perugia 2008, pp. 177-189.

Affreschi romanici in Tirolo e Trentino, a cura di Helmut Stampfer e Thomas Steppan, Milano 2008.

Gabriele Fattorini, *La pala dei Carnaioli di Martino di Bartolomeo e Francesco di Valdambrino*, in "Nuovi Studi", 2008, 14, pp. 5-38.

Ildikó Fehér, *Frescoes now in Budapest from the confraternity of San Crispino in Assisi*, in "Arte cristiana", XCVI, 2008, 846, pp. 181-190.

Giovanni da Milano: capolavori del gotico fra Lombardia e Toscana, a cura di Daniela Parenti, Firenze 2008.

Rosamaria Giuliani, *L'attività del Sodoma in Sant'Anna in Camprena: preludio al ciclo di Monteoliveto Maggiore*, in *Studi in onore di Joselita Raspi Serra*, a cura di Maria Forcellino, Roma 2008, pp. 49-59.

Il Palazzo Ducale di Gubbio e Francesco di Giorgio Martini, a cura di Spartaco Capannelli, Città di Castello 2008.

Antonio Polselli, *Abbazia di Fossanova: storia, spiritualità, arte*, Formia 2008.

Ann Roberts, *Dominican women and Renaissance art: the Convent of San Domenico in Pisa*, Aldershot, Burlington 2008.

Il Tabernacolo di Santa Marta. Storia e Restauro, a cura di Mirella Branca e Cristina Donati, Firenze 2008.

Andrea De Marchi, *"Cum dictum opus sit magnum". Il documento pistoiese del 1274 e l'allestimento trionfale dei tramezzi in Umbria e Toscana fra Due e Trecento*, in *Medioevo: immagine e memoria*, atti del convegno internazionale di studi (Parma, 23 - 28 settembre 2008) a cura di Arturo Carlo Quintavalle, Milano 2009, pp. 603-621.

Gerardo De Simone, in *Beato Angelico. L'alba del Rinascimento*, catalogo di mostra (Roma, Musei Capitolini, 8 aprile - 5 luglio 2009) a cura di Alessandro Zuccari, Giovanni Morello e Gerardo De Simone, Ginevra - Milano 2009, pp. 230-231.

Manuela Gianandrea, Di marmo tempestato di lavoro musaico. *Il pulpito del refettorio dell'abbazia di Fossanova*, in "Rivista cistercense", XXVI, 2009, 2, pp. 157-174.

Paolo Micalizzi, *Gubbio: storia dell'architettura e della città*, Gubbio 2009.

Lucinia Speciale, *Memoria e scrittura.* Tituli*, programma, scelte d'immagine da Montecassino a Sant'Angelo in Formis*, in *Medioevo: immagine e memoria*, atti del convegno internazionale di studi (Parma, 23-28 settembre 2008) a cura di Arturo Carlo Quintavalle, Milano 2009, pp. 144-153.

Anna Tambini, *Gli affreschi quattrocenteschi del refettorio francescano di Cesena (Biblioteca Malatestiana)*, in "Studi Romagnoli", LX, 2009, pp. 107-138.

Daniele Benati, *Percorso di Vitale*, in *Le Madonne di Vitale: pittura e devozione a Bologna nel Trecento*, catalogo della mostra (Bologna, Museo civico Medievale, 20 novembre 2010 - 20 febbraio 2011), a cura di Massimo Medica, Ferrara 2010, pp. 18-31.

Emanuela Cecconelli, *Le prime fasi decorative nel monastero di Sant'Anna*, in *Il monastero di Sant'Anna a Foligno: religiosità e arte attraverso i secoli*, a cura di Anna Clotilde Filannino, Foligno 2010, pp. 115-138.

Donal Cooper, *"Love not the world": Saint Francis as an* Alter Christus *in the Late Medieval Italian painting*, in "Ikon", 2010, 3, pp. 199-210.

Da Jacopo della Quercia a Donatello: le arti a Siena nel primo Rinascimento, catalogo di mostra (Siena, Santa Maria della Scala, Opera della Metropolitana, Pinacoteca Nazionale, 26 marzo - 11 luglio 2010) a cura di Max Seidel, Milano 2010.

Vinni Lucherini, *Regalità e iconografia francescana nel complesso conventuale di Santa Chiara a Napoli: il Cristo in trono della sala capitolare*, in "Ikon", 2010, 3, pp. 151-167.

Linda Pisani, *Nuove proposte per il polittico di Agnano di Cecco di Pietro*, in "Predella", 2010, 27, pp. 21-30.

Carla Travi, *Alla corte celeste: il polittico di Giovanni da Milano e gli umiliati d'Ognissanti*, in *Giovanni da Milano e il polittico di Ognissanti: le tavole degli Uffizi restaurate*, a cura di Angelo Tartuferi, Cinisello Balsamo 2010, pp. 22-37.

Ginevra Utari, *Croci dipinte del Trecento fiorentino. Studi per un'analisi comparata delle strutture lignee e dell'iconografia*, tesi di dottorato, Firenze, SUM, tutor prof. Marco Ciatti, a. a. 2010-2013.

Miklós Boskovits, *Maestà monumentali su tavola tra XIII e XIV secolo. Funzione e posizione nello spazio sacro*, in "Arte cristiana", XCIX, 2011, 862, pp. 13-30.

Pascale Brudy, *Le réfectoire: un bâtiment méconnu*, in *L'âge roman: arts et culture en Poitou et dans les pays charentais X^e^-XII^e^ siécles*, a cura di Pascale Brudy e Anne Benéteau Péan, Montreuil 2011, pp. 123-133.

Pascale Brudy, *De l'image à la lecture: le décor peint conservé dans le réfectoire du prieuré de Ronsenac*, in *L'image médiévale: fonctions dans l'espace sacré et structuration de l'espace cultuel*, a cura di Cécile Voyer e Éric Sparhubert, Turnhout 2011, pp. 205-219, 385-386.

Andrea De Marchi, *Il progetto di Giotto tra sperimentazione e definizione del canone: parimenti a finti marmi nelle cappelle del transetto di Santa Croce*, in *Ricerche di Storia dell'arte, Santa Croce: origini, Firenze 1300, frammenti di un discorso sugli ornati e sugli spazi*, 2011, 102, pp. 13-24.

Fondazione Salvatore Romano: guida alla visita del museo, a cura di Serena Pini, Firenze 2011.

Vincenzo Fresta, *Il vecchio incanto si sprigiona ancora…: una proposta di restauro, recupero e valorizzazione del complesso di San Silvestro in Pisa per il nuovo polo scientifico della Scuola Normale Superiore*, tesi di laurea specialistica in Ingegneria edile-architettura, Università di Pisa, relatori prof. Pietro Ruschi, prof.ssa Ewa J. Karwacka, dott. ing. Marco Giorgio Bevilacqua, a.a. 2011-2012.

Santiaga Hidalgo Sánchez, *Aportación a la lectura iconográfica del mural del refectorio de Pamplona: la Compassio Mariae en la crucifixión y la subida al Calvario*, in *Pulchrum: scripta varia in honorem M^a^ Concepción García Gainza*, a cura di Ricardo Fernández Gracia, Pamplona 2011, pp. 413-420.

Santa Croce. Oltre le apparenze, a cura di Andrea De Marchi e Giacomo Piraz, Pistoia 2011.

Mirko Santanicchia, *Gli affreschi dell'abbazia di San Salvatore di Monte Acuto: riverberi giotteschi sulla pittura perugina tra fine Duecento e inizio Trecento*, in *L'abbazia di San Salvatore di Monte Acuto - Montecorona nei secoli XI-XVIII: Storia e arte*, atti del convegno (Abbazia di San Salvatore di Montecorona, 18-19 giugno 2009) a cura di Nicolangelo D'Acunto e Mirko Santanicchia, Perugia 2011, pp. 201-218.

Stemmario pisano Orsini De Marzo: edizione del codice seicentesco, a cura di Laura Cirri e Alessandro Savorelli, Milano 2011.

Silvia De Luca, *La Madonna della Misericordia della Pieve di Canoscio: una possibile fonte figurativa per Piero della Francesca*, in "Commentari d'arte", XVIII, 2012, 52-53, pp. 37-49.

Giacomo Guazzini, Elena Squillantini, *L'antica decorazione absidale della chiesa di San Francesco a Sansepolcro: nuove proposte di ricostruzione per un disperso ciclo pittorico del 1403*, in "Pagine Altotiberine", XVI, 2012, 48, pp. 91-118.

Elvio Lunghi, *Giotto e i pittori giotteschi ad Assisi: guida alle opere di Giotto e dei pittori umbri del Trecento nelle chiese e nei musei di Assisi*, Marsciano 2012.

Elena Squillantini, *Per la pittura a Città di Castello in età gotica: studi su San Domenico*, tesi di laurea magistrale, Università degli Studi di Firenze, a. a. 2012-2013, relatore prof. Andrea De Marchi e correlatore prof.ssa Sonia Chiodo.

Giulia Barone, in *Dizionario biografico degli italiani*, a cura dell'Istituto della enciclopedia italiana, 79, Roma 2013.

La Basilica della Santissima Annunziata dal Duecento al Cinquecento, a cura di Carlo Sisi, Firenze 2013.

Joanna Louise Cannon, *Religious Poverty, Visual Riches: Art in the Dominican Churches of Central Italy in the Thirteenth and Fourteenth Centuries*, New Haven, London 2013.

Gubbio: città d'arte, a cura di Ettore A. Sannipoli e Francesco Mariucci, Perugia 2013.

Santa Maria Assunta di Praglia: storia, arte, vita di un'abbazia benedettina, a cura di Chiara Ceschi, Mauro Maccarinelli, Paola Vettore Ferraro, Teolo 2013.

Gli Spinelli di Firenze: mercadanti e mecenati nel Rinascimento, a cura di Philip J. Jacks, William Caferro, Firenze 2013.

Agnolo Gaddi e la Cappella Maggiore di Santa Croce a Firenze: studi in occasione del restauro, a cura di Cecilia Frosinini, Cinisello Balsamo 2014.

*L'*arca vecchia *di Sant'Ubaldo: memoria e rappresentazione di un corpo santo*, a cura di Francesco Mariucci, Gubbio 2014.

Luciano Cinelli, *Il monastero di San Niccolò a Prato e i primordi della vita religiosa femminile*, in "Memorie domenicane", 2014, 44, pp. 172-219.

Marcella Cipriani, *San Domenico di Fiesole: storia e arte*, Firenze 2014.

Corrado Fratini, *La decorazione pittorica*, in *La chiesa di San Giovenale in Orvieto: un percorso tra arte e fede*, a cura di Ferruccio Della Fina, S. Egidio alla Vibrata 2014, pp. 30-41.

Diana Hiller, *Gendered perceptions of florentine last supper frescoes, c. 1350-1490*, Farnham 2014.

Vinni Lucherini, *Il refettorio e il capitolo del monastero maschile di S. Chiara: l'impianto topografico e le scelte decorative*, in *La Chiesa e il Convento di Santa Chiara: committenza artistica, vita religiosa e progettualità politica nella Napoli di Roberto d'Angiò e Sancia di Maiorca*, a cura di Francesco Aceto, Stefano D'Ovidio ed Elisabetta Scirocco, Battipaglia 2014, pp. 385-430.

Anthony Luttrell, *Martino di Bartolomeo's Frescoes at Cascina*, in "Iconographica", XIII, 2014, pp. 100-107.

Andrea Muzzi, in *Puro, semplice e naturale: nell'arte a Firenze tra Cinque e Seicento*, Firenze 2014, pp. 162-163.

Riccardo Spinelli, *La basilica dell'Annunziata e le sue decorazioni (1685-1784)*, in *La Basilica della Santissima Annunziata, dal Seicento all'Ottocento*, a cura di Carlo Sisi, Firenze 2014, pp. 143-215.

Claudia Tripodi, *I Cerchi tra trasmissione documentaria e oscillazioni sociali: dal «quadernuccio» di spese di messer Consiglio (1275-1294) ai registri di Bindaccio (secc. XV-XVI)*, in *Città e campagne del basso Medioevo: studi sulla società italiana offerti dagli allievi a Giuliano Pinto*, Firenze 2014, pp. 175-201.

Johannes Tripps, *Le vetrate dipinte della Cappella Maggiore*, in *Agnolo Gaddi e la Cappella Maggiore di Santa Croce a Firenze: studi in occasione del restauro*, a cura di Cecilia Frosinini, Cinisello Balsamo (Mi) 2014, pp. 137-147.

Francesca Bacci, *Una proposta per Desiderio e Geri da Settignano: il portale Spinelli in Santa Croce a Firenze (e qualche precisazione sul secondo chiostro del convento)*, in "Nuovi studi", 2015, 21, pp. 41-60.

Christa Gardner von Teuffel, *The Carmelite altarpiece (circa 1290-1550): the self identification of an order*, in "Mitteilungen des Kunsthistorischen Institutes in Florenz", LVII, 2015, 1, pp. 2-41.

Paola Monacchia, *Il Beato Villano vescovo di Gubbio (1206-1238)*, in *Gubbio città francescana*, atti della giornata di studio (Gubbio, San Francesco, 14 settembre 2013) a cura della Deputazione di storia patria per l'Umbria, Perugia 2015, pp. 33-52.

Gaia Ravalli, *Il chiostrino dei Morti di Santa Maria Novella: un laboratorio della pittura fiorentina alla metà del Trecento*, Firenze 2015.

Gaia Ravalli, *L'egemonia degli Orcagna e un secolo di pittura a Santa Maria Novella*, in *Santa Maria Novella: la basilica e il convento*, *1. Dalla fondazione al tardogotico*, a cura di Andrea De Marchi, Firenze 2015, pp. 157-245.

Giovanni Tomassini, *Le donne di Gesù*, Roma 2015.

Francesca Bacci, *Acquasantiere, fonti battesimali e lavabi. Per una storia dell'arredo lapideo nella Firenze del Quattrocento*, tesi di dottorato, Università degli Studi di Firenze, 2016, tutor prof. Andrea De Marchi.

Roberta Cerone, *The refectory of the Sacro Speco at Subiaco: architecture and decoration of a monastic space in the Middle Ages*, in "Czech and Slovak Journal of Humanities", 2016, 3, pp. 5-15.

Roberta Cerone, Tiziana Checchi e Cecilia Bernardini, *Il refettorio medievale del Sacro Speco a Subiaco: studi in occasione del restauro*, in "Bollettino d'arte", 2016, 29, pp. 107-156.

Sonia Chiodo, *Ad usum fratris… Miniature nei manoscritti laurenziani di Santa Croce (secoli XI-XIII)*, Firenze 2016.

Il convento di Santa Maria delle Grazie a Milano: una storia dalla fondazione a metà del Cinquecento, atti del convegno di studi (Milano, 22-24 maggio 2014) a cura di Stefania Buganza e Marco Rainini, Firenze 2016.

Giovanni Giura, *La seconda età della pittura in Santa Maria Novella*, in *2: Dalla Trinità di Masaccio alla metà del Cinquecento*, *Santa Maria Novella: la basilica e il convento*, a cura di Andrea De Marchi, Firenze 2016, pp. 97-153

Alberto Luongo, *Gubbio nel Trecento: il comune popolare e la mutazione signorile, 1300-1404*, Roma 2016.

Massimo Montanari, *I racconti della tavola*, Roma 2016.

Gli spazi della vita comunitaria, atti del convegno internazionale di studio (Roma-Subiaco, 8-10 giugno 2015) a cura di Letizia Ermini Pani, Spoleto 2016.

Angelo Tartuferi, *Il Crocifisso di Santa Croce nel percorso del Maestro di Figline*, in "Città di Vita", LXXI, 2016, 2, pp. 191-206.

3: Dalla ristrutturazione vasariana e granducale ad oggi, Santa Maria Novella: la basilica e il convento, a cura di Riccardo Spinelli, Firenze 2017.

Virginia Caramico, *Pitture al Sacro Speco di Subiaco tra Due e Trecento. Una rilettura delle strategie narrative fra spazi monastici e percorsi della devozione laicale*, Università degli Studi di Firenze, tutor prof. Andrea De Marchi e Serena Romano, a. a. 2015-2018.

Donal Cooper, *Preaching amidst pictures: visual contexts for sermons in late medieval Tuscany*, in *Optics, ethics, and art in the thirteenth and fourteenth centuries*, a cura di Herbert L. Kessler e Richard G. Newhauser, Toronto 2018, pp. 29-45.

Gubbio al tempo di Giotto: tesori d'arte nella terra di Oderisi, catalogo di mostra (Gubbio, Museo Civico di Palazzo dei Consoli, Museo di Palazzo Ducale e Museo Diocesano, 7 luglio - 4 novembre 2018) a cura di Giordana Benazzi, Elvio Lunghi, Enrica Neri Lusanna, Perugia 2018.

Gail Elizabeth Solberg, *Taddeo di Bartolo: Siena's painter in the early Quattrocento*, London 2018.

Emanuele Zappasodi, *Sorores reclusae: spazi di clausura e immagini dipinte in Umbria fra XIII e XIV secolo*, Firenze 2018.