

# PARAGONE

*Rivista mensile di arte figurativa e letteratura  
fondata da Roberto Longhi*

ARTE

Anno LXXV - Terza serie - Numero 173-174 (887-889)  
Gennaio-Marzo 2024

## SOMMARIO

### EDITORIALE

BRUNO TOSCANO: *Un frammento per la biografia intellettuale  
di Mina Gregori*

SONIA CHIDO: *'Gaddo Gaddi': nuove opere e qualche riflessione* -  
MARTINA BORDONE: *Il catechismo per un laico nella Liguria di primo Tre-  
cento* - MAURO MINARDI: *Un dittico del Maestro di Verucchio ricostruito* -  
VIRGINIA CARAMICO: *Una sconosciuta icona opistografa del Maestro di Beffi*

### APPUNTI

*Da un inventario ottocentesco di Santa Croce: Bartolomeo Bulgarini  
per Arcetri, Giovanni del Biondo per le Campora* (Giovanni Giura)

### RICERCHE D'ARCHIVIO

*Un documento inedito per la 'Maestà' di Cimabue in Santa Trinita*  
(Alice Chiostrini)

Mandragora

*Redattori*

MARIA CRISTINA BANDERA, DANIELE BENATI, CARLO BERTELLI,  
PIER PAOLO DONATI, ELENA FUMAGALLI, MINA GREGORI,  
ANTONIO PAOLUCCI †, BRUNO TOSCANO

*Segreteria di redazione*

NOVELLA BARBOLANI DI MONTAUTO  
SONIA CHIODO

*Traduzione dei riassunti a cura di*

FRANK DABELL

PARAGONE ARTE IS A PEER-REVIEWED JOURNAL

*Direzione*

via Capo di Mondo, 61 - 50136 Firenze  
Tel. +39 055 2654384 - Fax +39 055 2655120  
E-mail: redazione.arte@paragone.it

*Amministrazione*

**Mandragora**

via Capo di Mondo, 61 - 50136 Firenze  
Tel. +39 055 2654384 - Fax +39 055 2655120  
E-mail: info@paragone.it  
www.paragone.it

Grafiche Martinelli, Bagno a Ripoli  
Finito di stampare nel mese di marzo 2024

*Questo numero di Paragone  
è dedicato a Mina Gregori, in occasione  
del suo centesimo compleanno.*

SONIA CHIODO

‘GADDO GADDI’:  
NUOVE OPERE E  
QUALCHE RIFLESSIONE

La fama di Giotto si estese come un’ombra sui suoi contemporanei, i luminescenti bagliori della pittura di Cimabue apparvero subito obsoleti, i pittori più giovani ne furono naturalmente travolti, quelli della sua generazione, o appena più anziani, non poterono fare a meno di confrontarsi con la sua nuova visione della realtà, con esiti che spesso tradiscono la difficoltà di misurarsi con una novità così sconvolgente. C’è poi un pittore – il Maestro della Santa Cecilia, alias ‘Gaddo Gaddi’ come ormai conviene indicarlo – che non appartiene a nessuna di queste categorie ma che, d’altra parte, ebbe il ruolo più importante; fu infatti l’interlocutore principale del grande maestro, quello con cui il pittore di Vicchio condivise con le parole – prima ancora che con i pennelli – l’esigenza di rappresentare figure di carne e ossa, in uno spazio plausibile, tridimensionali come insegnava lo studio delle statue degli antichi. Egli compare accanto a Giotto sui ponteggi della basilica superiore di Assisi, assume la direzione del cantiere eseguendo ben quattro storie francescane, senza travisare il senso più profondo della visione giottesca ma al tempo stesso lasciando trapelare una sua cifra personale. I suoi esordi restano per lo più misteriosi; i contorni della sua personalità affiorano improvvisamente nel cantiere assisiense accanto a quella di Giotto, connotandosi al

tempo stesso per una tale assimilazione del linguaggio mentale e formale di quest'ultimo da poterne prendere il posto nelle ultime storie del ciclo. Conclusa l'esperienza assisiata tornò a Firenze e qui un buon numero di opere segnano le tappe di un percorso che si snoda per circa tre decenni, arrivando a lambire la metà degli anni venti<sup>1</sup>. Agli esordi della sua attività fiorentina, dopo l'esperienza assisiata, si colloca la tavola con 'Santa Cecilia e storie della sua vita' (Firenze, Gallerie degli Uffizi) che gli ha dato il nome fin dalla sua individuazione in sede critica fra Otto e Novecento e che poi ne ha accompagnato la celebrazione in uno dei volumi del *Corpus* offneriano<sup>2</sup>. D'altra parte la proposta di identificazione con Gaddo Gaddi, capostipite della celebre dinastia fiorentina e anche protagonista di una biografia vasariana, avanzata ormai quaranta anni orsono e poi ripresa e argomentata da Miklós Boskovits, pur non avendo avuto un riscontro definitivo, non è stata indebolita o contraddetta da ulteriori argomentazioni e quindi, nelle more di nuove acquisizioni critiche e documentarie, chi scrive ritiene sia giunto il momento di sostituire la classificazione tradizionale – Maestro della Santa Cecilia – con il nome di 'Gaddo Gaddi' sia pure accompagnato da apici che segnalino il permanente margine di dubbio<sup>3</sup>. In questa sede il corpus del pittore viene accresciuto di due nuove opere: un codice miniato e una tavola dipinta, entrambi punto di partenza per nuove prospettive sul suo rapporto con la bottega giottesca in primis, ma anche sulla cerchia dei suoi committenti, ambito quest'ultimo dal quale, prima o poi, si dovrà giungere a una definitiva indicazione della sua identità anagrafica.

La prima aggiunta al corpus di 'Gaddo' è un prezioso quanto raro antifonario, comparso nel 2015 a un'asta europea, senza che se ne conoscesse la provenienza<sup>4</sup>. I forti debiti del linguaggio figurativo delle iniziali istoriate nei confronti della pittura giottesca fin da subito non hanno lasciato dubbi circa la loro esecuzione da parte del Maestro della Santa Cecilia, come indipendentemente riconosciuto da chi scrive e da Gaudenz Freuler (comunicazione orale). Il volume, mutilo, contiene i canti della liturgia delle ore per il Proprio del tempo e dei santi,

dalla prima domenica di settembre fino alla fine dell'anno liturgico, ed è ornato da ben sedici iniziali decorate e dieci iniziali istoriate di straordinaria raffinatezza. Queste ultime mostrano 'Gesù Cristo e San Domenico' (*Adaperiat*, f. 20v. /tavola 1/), 'Sant'Agostino e San Domenico' (*Invenit*, f. 78r. /tavola 2/), la 'Natività della Vergine' (*Hodie*, f. 104r. /tavola 3/), la croce con gli strumenti della Passione (*Dulce*, f. 120v.), l'Arcangelo Michele' (*Factum*, f. 135v. /tavola 4/), il 'Thronus Gratiae' (*Summae*, f. 152v. /tavola 5/), la 'Resurrezione' (*Credo*, f. 171v. /tavola 8/), 'San Martino e il povero' (*Horemus*, f. 187v. /tavola 10a/), 'Santa Cecilia' (*Cantantibus*, f. 204r. /tavola 6/) e 'Santa Caterina d'Alessandria' (*Nobilis*, f. 223v., /tavola 9a/). L'arco cronologico coperto dal testo – da settembre alla fine di novembre – fa parte del tempo ordinario dell'anno liturgico; non conosciamo purtroppo gli altri volumi della serie, quelli che contenevano la liturgia dalla prima domenica di Avvento in poi, includendo quindi i tempi forti, ovvero il tempo di Natale e quello della Pasqua, dove dovevano trovarsi miniature ancora più grandi e più complesse di quelle, pur pregevolissime, conservate nel volume che qui si presenta per la prima volta in una sede scientifica. Nel catalogo di vendita le miniature sono state genericamente classificate come opera toscana o emiliana del Trecento, ma i caratteri formali della decorazione aniconica e di quella istoriata danno indicazioni ben precise che consentono di identificare, al di fuori di ogni dubbio, l'autore del ricco corredo miniato con il fiorentino Maestro della Santa Cecilia ovvero, come si è detto 'Gaddo Gaddi'. Il corpo delle iniziali è rosa o arancione, decorato tono su tono e con piccoli puntini bianchi, impreziosito da larghe foglie arancio e blu in corrispondenza delle terminazioni e dei nodi, con il profilo interno sempre ribadito da una fascia di colore a contrasto, gialla o grigia. La riquadratura invece è di due tipi: in alcuni casi un campo azzurro iscrive le lettere ribadendone il profilo, in altri invece esso assume la forma di un quadrato incorniciato da listelli di colore diverso, il più largo dei quali, di color porpora, a sua volta ornato da un motivo a fogliette gialle, verdi e azzurre. Quest'ultimo tipo di incorniciatura 'a fascia', si riconosce

in numerosi esemplari miniati a Firenze nella prima metà del Trecento, dove la sua presenza risponde all'esigenza di dare monumentalità alla raffigurazione, sia essa costituita da figure stanti come in questo caso o da scene narrative, come chiaramente si vede nelle miniature del graduale D della chiesa della badia di San Salvatore a Settimo (ora a Roma, San Bernardo alle Terme, biblioteca) completate nel 1315 /*tavola 7*<sup>5</sup>, ma anche in opere più tarde del Maestro delle effigi domenicane e di Pacino di Bonaguida, sia pure in forme leggermente variate<sup>6</sup>. Una corrispondenza stretta si riconosce tra il disegno del corpo della lettera ai fogli 20v., 140r., 120v., 171r., 187v., 204r. e 223v. e quello delle iniziali provenienti da un graduale smembrato in due volumi, di cui si è discussa in più occasioni la realizzazione da parte di artisti senesi o fiorentini, influenzati da Duccio e Cimabue nell'ultimo decennio del Duecento. Le recenti argomentazioni raccolte da Gaudenz Freuler a favore dei rapporti di quest'ultimi con il contesto fiorentino di fine secolo colgono nel segno e contribuiscono a documentare il contesto nel quale anche il Corale che qui si presenta venne realizzato<sup>7</sup>. D'altra parte alla cultura figurativa fiorentina più aggiornata sul crinale tra Due e Trecento fanno chiaramente riferimento le figure incluse nelle dieci iniziali istoriate dell'antifonario che qui si presenta, nelle quali l'analisi dello stile consente di riconoscere uno dei cimenti più impegnativi di 'Gaddo Gaddi', nei primissimi anni del Trecento o addirittura prima dello scadere del secolo, quando più stretto fu il confronto con il dettato giottesco. Tutti i personaggi hanno infatti forme massicce, che si intuiscono al di sotto di vesti ampie, solcate da pieghe accompagnate da lumeggiature ottenute con un intreccio di sottili filamenti di biacca. Santa Cecilia, Santa Caterina d'Alessandria, Sant'Anna sono monumentali e solenni come antiche matrone romane; il velo si appoggia delicato sulle chiome gonfie, raccogliendosi in pieghe sottili, ma lasciando passare l'aria intorno al collo, enfatizzando il volume della testa. I confronti che valgono come prova dell'esecuzione da parte di 'Gaddo' sono quelli tra la figura di Santa Caterina d'Alessandria nell'iniziale al f. 204r. e la santa in basso a sinistra della 'Maestà' di Santa Margheri-

ta a Montici, oppure Santa Margherita nella tavola agiografica della stessa chiesa /*tavola 9a, b/*. Eloquente è anche il modo in cui il pittore cerca di dare evidenza ai volumi mediante un uso studiato delle lumeggiature che segnano le pieghe delle stoffe come lame di biacca: sfumate e quindi addolcite nella tavola di Montici, più taglienti e aspre in quella degli Uffizi e nelle miniature. Nell'iniziale con 'San Martino che divide il proprio mantello con il povero' /*tavola 10a/* la tornitura delle membra nude e le chiome gonfie e scapigliate ricordano invece quelle di Massimo battezzato da Sant'Urbano nella tavola degli Uffizi /*tavola 10b/*. Quest'ultimo confronto vale, secondo chi scrive, anche come indicazione di cronologia e, dal momento che studi recenti sulla tavola di Santa Cecilia indicano una datazione alta, che probabilmente sfiora appena il nuovo secolo, ne consegue una datazione analoga anche per le miniature del corale qui discusso, a monte della 'Maestà' di Montici ovviamente, ma anche della tavola con 'San Pietro' già nella chiesa del monastero di San Pier Maggiore (ora Firenze, San Simone) datata 1307, e della tavola agiografica con 'Santa Margherita e storie della sua vita' nella stessa chiesa di Montici che, dipinta probabilmente verso il 1310, è opera in bilico tra la monumentalità del primo tempo del pittore e la predilezione per i ritmi più fluenti e morbidi della maturità<sup>8</sup>.

Nell'ambito della miniatura fiorentina di tardo Duecento, oltre il graduale parzialmente ricostruito da Freuler di cui si è detto, 'Gaddo' conosce verosimilmente i due salteri domenicani individuati da Laura Alidori Battaglia, oggi rispettivamente a Firenze (Museo di San Marco, ms. 624) e a Ginevra (Bibliothèque de Genève, Comites Latentes 300)<sup>9</sup>, e anche le opere del Maestro di San Paolo individuato da Angelo Tartuferi e poi da Ada Labriola<sup>10</sup>, ma è evidente che egli appartiene a una generazione più giovane, che dà ormai per assodati questi riferimenti e si confronta da coetaneo o quasi con Giotto e la novità del suo linguaggio. Anche in questo suo primo cimento, d'altra parte, egli dà prova di una peculiare capacità di stringere il nesso tra le immagini e i contenuti, come notava già Richard Offner<sup>11</sup>. Al f. 152v. /*tavola 5/* in corrispondenza dell'ufficio

di Ognissanti, si trova una raffigurazione di Dio Padre in trono che sostiene la croce con Cristo crocifisso. La chioma folta del Padre, l'andamento ridondante delle pieghe del suo manto azzurro, il soppedaneo sospeso nel vuoto in tralice, dialogano con gli esiti fiorentini del linguaggio della bottega cimabuesca, ricordando per esempio le opere mature di Grifo di Tancredi, in particolare il dossale oggi diviso tra Washington e Chaalis, mentre nei volti, così come nel corpo di Gesù crocifisso, la resa del modellato indica, di nuovo, il confronto con la pittura giottesca<sup>12</sup>. In questa singolare miniatura, raffigurazione sul crinale tra due mondi, colpisce l'assenza di qualsivoglia riferimento alla croce giottesca di Santa Maria Novella, da almeno un decennio sul tramezzo della chiesa dei domenicani, al cui naturalismo 'Gaddo' sembra preferire una iconografia di gusto arcaizzante, con Cristo crocifisso con quattro chiodi, come nelle croci della prima metà del secolo precedente. Non è da escludere, d'altra parte, che in questo caso le ragioni dell'iconografia abbiano avuto la meglio su quelle dello stile: illustrando l'iniziale che introduce il primo responsorio ai vesperi della festa di Ognissanti, dedicato alla Santissima Trinità ("Summae Trinitati, simplici Deo, una divinitas, aequalis gloria, co-aeterna majestas, Patri Prolique Sanctoque Flamini, Qui totum subdit suis orbem legibus" /tavola 5/), 'Gaddo' squaderna le mani di Cristo sulla croce e cerca di dare massima evidenza ai segni dei chiodi che si trovano non solo sul crocifisso ma anche sulle mani e sui piedi del Padreterno, allo scopo di richiamare l'attenzione di chi guardava sulla funzione salvifica del sacrificio del Figlio e sull'unità delle tre persone<sup>13</sup>, mentre del tutto 'fuori regola' è l'assenza della colomba dello Spirito Santo, probabilmente eseguita con poche pennellate di biacca evanite nel tempo<sup>14</sup>. Il tema del *Thronus gratiae* in corrispondenza della festa di Ognissanti, d'altra parte, è in stretta relazione con quello della festa che segue, dedicata ai defunti, dove all'interno della lettera C (*Credo*) si vede Cristo risorto che balza fuori dal sepolcro mentre i soldati, che avevano l'incarico di custodirlo, giacciono riversi e addormentati /tavola 8/. Un simile soggetto in questo punto del testo è rarissimo, a mia conoscenza un uni-

cum che va compreso nella relazione con l'iniziale che precede, come adempimento della promessa di resurrezione dell'umanità. L'enfasi attribuita al tema trinitario rispecchia puntualmente la spiritualità domenicana che, indizi meno sibillini di quelli appena rilevati, indicano chiaramente quali committenti e destinatari del prezioso volume.

La presenza di San Domenico nell'iniziale A (*Adonay Adaperiat*) del responsorio della prima domenica di settembre /*tavola 1/* e nella I (*Inveniat*) di quello della festa di Sant'Agostino (28 agosto) /*tavola 2/* con cui comincia la parte del santorale, non lascia infatti dubbi al riguardo<sup>15</sup>. È da escludere però la provenienza dalla chiesa fiorentina di Santa Maria Novella poiché qui si conserva ancora la serie fatta realizzare tra gli anni sessanta e settanta del Duecento che include due volumi, i corali E e F, relativi allo stesso periodo dell'anno liturgico, eseguiti pochi decenni prima del volume che qui si presenta. D'altra parte l'iniziale della festa di Sant'Agostino propone la stessa formula compositiva adottata nel corale di Santa Maria Novella (corale E, f. 62r.) ed è quindi evidente che il miniatore del volume più recente consultò quello più antico<sup>16</sup>. Diversa dalla soluzione proposta nel volume dei domenicani di Santa Maria Novella è invece la figurazione posta in corrispondenza della festa della Natività di Maria /*tavola 3/*. Nella miniatura più antica infatti la Vergine bambina, già fasciata, giace in una culla sostenuta da Sant'Anna, a sua volta adagiata su un letto, e da un angelo; in quella di 'Gaddo Gaddi' invece la composizione è del tutto diversa e trova riscontro nella prima delle diciassette storiette dipinte ai lati delle figure centrali nella tavola mariana ora al Museo Puskin di Mosca, attribuita a Coppo di Marcovaldo o nelle pitture di Cimabue nell'abside della basilica superiore di Assisi<sup>17</sup>, dove Sant'Anna viene raffigurata in secondo piano, distesa sul letto e assistita da una donna, mentre la Vergine infante si trova in piano affidata alle cure della levatrice, secondo il racconto del Protovangelo di Giacomo<sup>18</sup>, che privilegia una narrazione più dettagliata e coinvolgente dei fatti sacri. In ogni modo, esclusa la possibilità che il volume possa aver fatto parte del corredo liturgico di Santa Maria Novella,

è invece probabile la sua provenienza da uno dei due monasteri femminili domenicani di Firenze, vale a dire San Jacopo di Ripoli o San Domenico di Cafaggio, poi detto del Maglio<sup>19</sup>. Questa circostanza aiuta a dare un senso al velo che le due sante, Cecilia e Caterina, portano avvolto intorno al capo, che non corrisponde ad alcuna consuetudine iconografica, ma che potrebbe piuttosto intendersi come un riferimento allo status monastico delle religiose presso cui i volumi erano in uso.

L'antifonario venne miniato da 'Gaddo' nel periodo di più stretta aderenza alle novità del linguaggio giottesco e la sua comparsa una decina di anni fa costituisce una pagina importante della miniatura fiorentina del primo Trecento. Nella bottega, di questo stesso artista, del resto, verso il 1305 o poco dopo venne miniato anche il graduale domenicano conservato presso il Metropolitan Museum di New York, meno impegnato sul piano della resa formale, ma dove si riconoscono i suoi peculiari tipi fisionomici sia pure nell'ambito di una resa più sommaria dei volumi e dello spazio /*tavola 11*/<sup>20</sup>, mentre il suo intervento nel ben noto graduale D della badia di San Salvatore a Settimo (ora Roma, San Bernardo alle Terme), verso il 1315 /*tavola 7*/, indica la costante attenzione al mondo dell'illustrazione libraria nel corso della sua lunga attività.

In attesa che altre pagine o altri volumi della serie affiorino in qualche biblioteca o collezione, il catalogo di 'Gaddo' può essere integrato anche di una ulteriore opera, finora inedita, di tipologia completamente diversa e a lui certo più consueta.

Si tratta dello scomparto centrale di un polittico con la Madonna in tre quarti di figura con il Bambino tra le braccia che si conserva in una collezione privata /*tavola 13*/. La tavola, di legno di pioppo e con venatura verticale era l'elemento centrale di un polittico a tre o a cinque scomparti; ora misura 61,9 x 44,2 cm ma è stata decurtata in alto in modo irregolare, mentre lungo i lati la lieve rifilatura del supporto non ha intaccato la superficie pittorica<sup>21</sup>. Ai margini della foglia d'oro che ricopre il fondo i resti di una raffinata decorazione fitomorfa, incisa a mano libera con lo stiletto e integrata da un piccolo punzone a stella, consentono di ricostruire la sagoma originale della su-

perficie dipinta, che era a cuspidè. Negli incarnati il contrasto tra l'ombra fitta ottenuta con il fondo in verdaccio e la luminosità delle zone velate con toni rosati di diversa intensità rivelano una conoscenza della lezione giottesca ormai matura, così come il disegno sapiente, che rifugge sigle convenzionali e colloca con disinvoltura le figure nello spazio, facendole ruotare di tre quarti. La Madonna sostiene il Bambino con il braccio, esibendo la capacità prensile della mano sinistra e lasciando che Egli le afferri il pollice dell'altra. Quest'ultimo particolare, enfatizza il rapporto psicologico e affettivo tra i due personaggi e trova riscontro in una esigua casistica nell'ambito della pittura toscana fra Due e Trecento e soprattutto nell'iconografia bizantina della 'Madonna della Passione', che consente di comprenderne il riferimento al tema della compartecipazione di Maria al sacrificio di Cristo<sup>22</sup>. Nell'intimità di questo contatto, che attiene tutto alla natura umana di Cristo, nello sguardo assorto che il Bambino rivolge alla Madre, consapevole del dolore che il suo martirio Le procurerà, in quello mesto e altrettanto consapevole che quest'ultima rivolge all'osservatore, si consuma il racconto del mistero dell'incarnazione e del compimento della storia della salvezza. Solo un grande pittore poteva evocare in pochi gesti tutto questo, animando di vita il modello iconografico e, anche se la filologia dello stile non consente di assegnare a Giotto medesimo l'esecuzione di questo dipinto, è indubbio che il suo autore ha saputo cogliere l'essenza più profonda della pittura del grande maestro, prendendo l'osservatore e portandolo per mano nei luoghi più alti della spiritualità cristiana. I confronti ancora una volta indicano 'Gaddo Gaddi' quale responsabile dell'esecuzione, ma in una fase della sua attività successiva a quella cui appartiene il corale domenicano, dialogando con opere del secondo decennio del Trecento come il polittico giottesco di Santa Reparata e quello con la 'Madonna col Bambino e due sante' di 'Gaddo Gaddi' ora nel Museo Horne (Firenze) /tavola 12/.

La 'Madonna' non è l'unico elemento superstite del polittico di cui faceva parte: l'analisi morfologica e lo stile consentono anche di riconoscere in due scomparti ora conservati

nel museo di Livorno altri elementi /*tavole* 14, 15/. Le tavole livornesi raffigurano un santo agostiniano e un santo diacono e sono già state attribuite al Maestro del trittico Horne da Richard Offner e poi da Miklós Boskovits, che ne ha proposto una esecuzione nel secondo decennio del Trecento. In tempi più recenti invece sono state esposte a Pisa come opera della bottega di Giotto, senza ulteriori approfondimenti sulla loro storia e senza una circostanziata analisi nell'ambito del percorso del Maestro<sup>23</sup>. L'appartenenza al medesimo complesso della 'Madonna' qui discussa è indicata, oltre che dalla compatibilità delle misure (i due scomparti misurano rispettivamente 77,5 x 44 e 78 x 43,3) e delle proporzioni delle figure, dalla presenza lungo i margini delle tavole della medesima tipologia di ornato, costituito da una raffinata fascia decorativa eseguita a mano libera con fiori e foglie, con una tecnica riconoscibile anche in altre opere di 'Gaddo' a cominciare dal trittico conservato presso il Museo Horne. Identica è poi la logica che governa l'esecuzione dei nimbi, delimitati da una serie di cerchi ottenuti con incisioni concentriche, tra cui si insinua – a intervalli regolari – un piccolo punzone a stella /*tavola* 16a, b/ e, per concludere, identica è la crettatura della superficie dipinta, con andamento prevalentemente orizzontale e piuttosto vistosa<sup>24</sup>. Purtroppo la risagomatura della tavola con la Madonna, lo smembramento dell'insieme e la perdita della carpenteria originale non ci consentono di apprezzare le raffinate suggestioni spaziali e le corrispondenze che 'Gaddo' aveva messo in atto, architettando un raffinato sistema di alternanze tra le modanature della cornice, le decorazioni dipinte sopra di essa e la decorazione incisa lungo i bordi della tavola, come ancora si riesce a vedere nel trittico del Museo Horne. Almeno dal punto di vista della tecnica di esecuzione del supporto tuttavia le analogie con quest'ultimo finiscono qui. Nella tavola Horne infatti le assi sono disposte ancora in senso orizzontale, secondo 'l'uso antico', mentre nella 'Madonna' che qui si presenta e negli scomparti livornesi la venatura è verticale. Questa scelta, attestata già nel polittico giottesco per l'altare maggiore della chiesa di Badia, dava la possibilità di costruire macchine d'altare più complesse, a cinque o

addirittura a sette scomparti, come sarà a Pisa con l'opera di Simone Martini per l'altare maggiore della chiesa domenicana di Santa Caterina, ma induceva facilmente anche a un maggiore sviluppo della sagoma delle tavole in verticale, come conferma il fatto che i santi livornesi hanno proporzioni più slanciate delle sante del Museo Horne. Nel polittico che si sta ricostruendo è probabile che la scelta di questo sistema di costruzione sia legata alla presenza di quattro scomparti ai lati della Madonna, due dei quali quindi ancora dispersi, dal momento che solitamente i Santi diaconi Stefano e Lorenzo sono raffigurati insieme. L'ipotesi è rafforzata da considerazioni relative al santo dipinto nell'altro scomparto, identificabile con Nicola da Tolentino per l'abito nero degli agostiniani e il ramo di gigli che tiene nella mano destra, suo attributo consueto /*tavola* 14/<sup>25</sup>. Solo nel contesto di una iconografia ancora in via di definizione, invece, si giustifica la palma, attributo proprio dei martiri<sup>26</sup>, da intendersi come un richiamo sia alle mortificazioni autoinflitte da Nicola cui fanno copiosamente riferimento le testimonianze raccolte per il processo di canonizzazione, che lo presentavano come "apostolo del sacrificio"<sup>27</sup>, sia al verso "Justus ut palma florebit" (Salmo 91, 13), cantato nella liturgia del suo *dies natalis*, che in seguito fornì anche lo spunto per una dotta argomentazione sulla palma come pianta da assegnarsi simbolicamente al santo torentino<sup>28</sup>. La presenza del santo di Tolentino, in ogni modo, presuppone quella di Sant'Agostino di Ippona in uno scomparto ancora disperso e contribuisce a sostenere l'ipotesi che quello di 'Gaddo' fosse un polittico a cinque scomparti, con la 'Madonna al centro tra i Santi diaconi Stefano e Lorenzo, Sant'Agostino e San Nicola da Tolentino' /*tavola* 17/.

Sulla base delle consuetudini di quest'epoca possiamo escludere che l'opera avesse una predella istoriata; aveva invece una incorniciatura modanata che – come si vede negli esempi conservati del polittico dipinto da Giotto per l'altare maggiore della Badia e per quello dello stesso 'Gaddo' nel Museo Horne – era rivestita di metallo in foglia e impreziosita da incisioni e decorazioni dipinte e fungeva da raccordo tra lo spazio della raffigurazione pittorica e quello reale.

L'inclusione di Nicola nel programma iconografico sollecita tuttavia qualche approfondimento dal momento che, insieme agli affreschi di Pietro da Rimini nella cappella che ne conserva le spoglie a Tolentino e a poche altre cose, è una delle più antiche raffigurazioni che ci siano pervenute. Non solo lo stile infatti, ma anche le fonti storiche concorrono nel sostenere una datazione della tavola di 'Gaddo Gaddi' anteriore, al 1325, quando – tra il 20 luglio e il 28 settembre – si svolse il processo di canonizzazione. Come è noto, l'esistenza di immagini venerate era una delle prove addotte in queste circostanze per attestare la fama di santità, e in qualche caso ad esse erano associati eventi miracolosi. Gli atti nicoliani non derogano a questa consuetudine, ricordando l'esistenza di una "cona" miracolosa nella chiesa di Sant'Agostino a Norcia, purtroppo dispersa<sup>29</sup>, ma nessuna testimonianza riguarda invece gli agostiniani di Livorno, dove peraltro le due tavole sono ricordate per la prima volta all'inizio del secolo scorso<sup>30</sup>. Mi chiedo se non sia da considerare l'ipotesi che il polittico di 'Gaddo' sia giunto quindi nella città labronica in un secondo momento, magari da Firenze dove la commissione di un'opera con le sue peculiarità iconografiche e tipologiche ben avrebbe potuto trovare spazio nella chiesa degli eremitani di Santo Spirito, cui peraltro gli agostiniani livornesi furono sottoposti dal 1425<sup>31</sup>. A Firenze infatti il culto di Nicola da Tolentino e anche una sua immagine sono ricordati con un episodio incluso sia negli atti del processo sia nella biografia del tolentinate completata nel 1326 da frate Pietro da Monterubbiano. Nei primi si trova il racconto di Berardo Appillaterra, notaio del podestà di Firenze in carica nel primo semestre del 1324, il quale riferì la miracolosa guarigione di un devoto avvenuta nella chiesa fiorentina nel mese di maggio di quello stesso anno<sup>32</sup>. La professione notarile di Berardo contribuiva non poco a sostenere l'autorevolezza della sua testimonianza e inoltre, appartenendo a una famiglia tolentinate e facendo parte del seguito di uno dei tanti podestà di origine marchigiana giunti a Firenze in quegli anni, è probabile che insieme a quest'ultimi abbia contribuito a introdurre il culto dell'agostiniano nella città.

L'episodio è narrato con maggiore dovizia di particolari anche dal biografo di Nicola, Pietro da Monterubbiano: "61 [...] Fino a poco tempo fa viveva a Firenze un tale chiamato Giacomo, il quale giaceva afflitto da due anni a chiedere l'elemosina davanti alla porta della chiesa di Santo Spirito, del nostro Ordine; non era soltanto storpio, malato alle gambe e ai piedi, e incapace di muovere le braccia, ma era anche pieno di ferite sempre vive. In quella stessa chiesa era conservata un'immagine del beato Nicola alla quale molti infermi e malati accorrevano per domandare il beneficio della guarigione. Avvicinandosi all'infermo un frate disse allora: Ma perché o figliuolo non ti affidi a questo santo? È evidente che i suoi meriti sono così bene accetti presso Dio, che a coloro che si rivolgono a lui, raccomandando sé stessi a lui, ogni infermità è tolta, senz'altro e del tutto. Non appena il frate se ne fu andato si insinuò nel cuore di quel sofferente una devozione tanto grande che buttati i bastoni e gli altri strumenti con cui si sosteneva, cadendo per terra, pregò in lacrime, dicendo: 'San Nicola, aiutami!'. O quanto sei potente e terribile Signore, alto e terribile nella santità di questo santo e tuo eletto! Subito infatti, alla devota invocazione del sofferente le gambe contratte si distendono, le caviglie e i piedi si consolidano distendendosi e le mani tornano diritte. Si alza dunque colui che giaceva e camminando in chiesa fino alla porta del chiostro chiama i frati, dicendo: 'Venite, venite, perché sono stato liberato per i meriti del beato Nicola!'. I frati accorrono e a sentir la voce dell'infermo arrivano anche molti laici. Allora viene suonata la campana e ancora più gente accorre ad osservare il miracolo. Oh fede che fortemente ti raffreddi in molti! I fiorentini li accorsi incuriositi, fino al primo sonno non lasciano riposare il risanato: ora qui ora là gli comandano di camminare, di distendere le braccia, di aprire le mani e di alzarsi, né infastiditi, tralasciano di tornare alla mattina. Lo vedono sano e vedono le piaghe prima ripugnanti, ora cicatrizzate e secche, così che la pelle su tutto il corpo è reintegrata e sana, di un unico colore (come non era prima). Per un evento così stupendo, meraviglioso ed eccezionale, da curiosi divengono umili e lodando Dio e nostro signore Gesù Cristo

nel loro santo, che così magnifica ed eleva i suoi servi, tornano con religioso rispetto alle loro case”<sup>33</sup>.

L'ipotesi che il polittico, cui appartenevano la 'Madonna' che qui si presenta per la prima volta e le due tavole livornesi, sia stato realizzato a ridosso di queste vicende e del processo, al fine di avvalorare la veridicità del racconto bene si integra nel clima che accompagna il tentativo di canonizzazione del santo torentinate, anche se una documentata ricostruzione delle circostanze che ne hanno causato lo smembramento e la dispersione al momento non è possibile<sup>34</sup>. Se così fosse, alle tre tavole va riconosciuto lo status di preziosissime reliquie di uno dei luoghi di culto più importanti ma meno conosciuti della Firenze trecentesca e, d'altra parte, accanto all'affresco con San Tommaso d'Aquino in cattedra, che lo stesso 'Gaddo' aveva dipinto in Santa Maria Novella a ridosso della canonizzazione nel 1323<sup>35</sup>, e alla pala agiografica del beato Agostino Novello di Simone Martini per l'altare-sepolcro della chiesa degli agostiniani senesi, pure a una data non distante dal 1324<sup>36</sup>, si qualificano come un tassello fondamentale per meglio comprendere il rapporto tra le opere d'arte figurativa e la dimensione esperienziale della devozione nei primi decenni del Trecento.

#### NOTE

<sup>1</sup> Si vedano almeno R. Offner, *A Critical and Historical Corpus of Florentine Painting. The School of the S. Cecilia Master*, sec. I, vol. I, New York, 1931 (II ed. a cura di M. Boskovits, Firenze, 1986) e, per la proposta di identificazione, M. Bietti, *Gaddo Gaddi: un'ipotesi*, in 'Arte cristiana', LXXI, 1983, pp. 49-52 e M. Boskovits, *Un nome per il Maestro del Trittico Horne*, in 'Saggi e memorie di storia dell'arte', XXVII, 2003, pp. 57-70. Un riepilogo dell'attività di questo artista dalla fine del Duecento fino alla metà circa degli anni venti del Trecento è delineato da chi scrive (S. Chiodo, *Dalla costola di Giotto: profilo critico e artistico del Maestro della santa Cecilia (alias Gaddo Gaddi)*, in 'Imagines', 2023, rivista online [https://www.uffizi.it/magazine-imagines], in corso di pubblicazione).

<sup>2</sup> R. Offner, *op. cit.* Si vedano inoltre S. Chiodo, *op. cit.* e A.M. Hilling, *Scheda tecnica*, in 'Imagines', 2023, rivista online [https://www.uffizi.it/magazine-imagines], in corso di pubblicazione.

<sup>3</sup> Si veda sopra nota 1. Per un riepilogo dei dati documentari sul caposti-

pite della famiglia Gaddi si veda A. Labriola, *Gaddi, Gaddo*, voce in *Dizionario biografico degli italiani*, Roma, 51, 1958 [https://www.treccani.it/enciclopedia/gaddo-gaddi].

<sup>4</sup> *Venator & Hanstein. Bücher Graphik Autographen*, Asta 134, Köln, 20 marzo 2015, lotto 263. Il catalogo dell'asta descrive il volume come segue: 262 fogli; fasc. 1-28<sup>s</sup>, 30<sup>a</sup>, 31<sup>s</sup>, 32<sup>a</sup>, 33-36<sup>a</sup>; 500 x 390 mm, 10 iniziali miniate. Il volume è classificato "Florenz oder Emilia, 14. Jahrhundert". Nella stessa occasione fu presentato per la vendita un graduale (lotto 264) con classificazione del tutto analoga e 22 iniziali miniate ma non istoriate, opera fiorentina della prima metà del Trecento che, tuttavia, è eseguito da autore diverso e faceva parte di una serie diversa. Chi scrive ha esaminato il volume nel 2018 come parte della collezione Alana (Newark, Delaware).

<sup>5</sup> Il volume è stato pubblicato da Carlo Bertelli (*Un codice della Badia a Settimo scritto nel 1315*, in 'Paragone', 249, 1970, pp. 14-30) che attribuì le cinquantatré iniziali miniate in esso contenute a cinque autori diversi, tra cui il Maestro del codice di San Giorgio e il Maestro daddesco, datandone l'esecuzione a un periodo compreso tra il 1315 e il 1328 circa. In seguito lo stesso studioso ha indicato rapporti con l'ambito di Pacino di Bonaguida (C. Bertelli, *Affreschi, miniature e oreficerie cistercensi in Toscana e nel Lazio*, in *I cistercensi e il Lazio*, Atti dell'Istituto di Storia dell'arte dell'Università di Roma, 17-22 maggio 1977, Roma, 1978, pp. 71-81, in part. pp. 73-74). La presenza del Maestro della Santa Cecilia (alias Gaddo Gaddi) tra i miniatori attivi nella decorazione del volume cistercense è stata notata da Miklós Boskovits (*A Critical and Historical Corpus of Florentine Painting. The Painters of the miniaturist tendency*, sec. III, vol. IX, Florence, 1984, pp. 137-138). Per una descrizione dell'intera serie si veda A. Guidotti, *Codici cistercensi di Badia a Settimo*, in *Codici liturgici minati dei benedettini in Toscana*, a cura di M.G. Ciardi Dupré Dal Poggetto, Firenze, 1982, pp. 223-252. Si veda inoltre S. Chiodo, *op. cit.*, in corso di pubblicazione. Una recente analisi tecnica dei pigmenti si trova in: M. Perino, L. Pronti, L.G. Di Forti, M. Romani, C. Taverna, L. Massolo, F. Manzari, M. Cestelli-Guidi, A. Nucara, A.C. Felici, *Revealing Artists' Collaboration in a 14th Century Manuscript by Non-invasive Analyses*, in 'Minerals', 11, 2001, pp. 1-15.

<sup>6</sup> Pacino di Bonaguida usa questo sistema di incorniciatura, per esempio, in due iniziali ritagliate ora nella collezione della Fondazione Giorgio Cini a Venezia (C. De Benedictis, *Pacino di Bonaguida*, in *Le miniature della Fondazione Giorgio Cini. Pagine, ritagli, manoscritti*, a cura di M. Medica e F. Toniolo, Cinisello Balsamo, 2016, pp. 159-160, e 164-165, nn. 27, 30; in entrambi i casi le iniziali sono erroneamente ritenute provenire da un salterio, si tratta invece dell'incipit di due gradualì, come indica il testo a tergo, tratto dal Salmo 25, che corrisponde all'intrito di quella festività). Il Maestro delle effigi domenicane invece ne fa uso in un corale per le vallombrosane del monastero di San Giovanni Evangelista, ora smembrato, di cui chi scrive ha riconosciuto una pagina oggi a Parigi (Musée Marmottan Monet, inv. M6130; S. Chiodo, *I racconti per immagini di Pacino di Bonaguida e del Maestro delle effigi domenicane*, in "Onorevole e antico cittadino di Firenze". *Il Bargello per Dante*, a cura di L. Azzetta, S. Chiodo e T. De Robertis, Firenze, 2021, p. 158), ma del quale facevano parte anche ritagli finora genericamente ricondotti alla committenza vallombrosana (cfr. B.C. Keene, *9. Master of the Dominican effigies*, in *The Burke Collection of Italian Manuscript Paintings*, a cura di S. Hindman e F. Toniolo, London, 2021, pp. 108-115, giunto indipendente-

mente alle medesime conclusioni). I fogli riconducibili a una o più serie liturgiche miniate dal Maestro per i vallombrosani fiorentini, in collaborazione con Pacino di Bonaguida, sono elencati da Richard Offner (*A Critical and Historical Corpus of Florentine Painting*, sec. III, vol. VII, New York, 1957, pp. 24-26, tavole VIII a, b) e Bryan C. Keene (*Dyers, Weavers and Illuminators. Evidence from the Florentine Ordinamenti e matricola della Compagnia di Sant'Onofrio (1338)*, in *Manuscripts in the Making. Art and Science*, a cura di S. Panayotova e P. Ricciardi, London-Turnhout, I, 2017, pp. 75-86, in part. p. 86 nota 55).

<sup>7</sup> Per una sintesi della complessa vicenda critica dei due volumi, virtualmente ricomposti da Gaudenz Freuler, si veda G. Freuler, *Miniatori toscani al seguito di Cimabue*, in *Le miniature della Fondazione Giorgio Cini*, cit., pp. 154-158.

<sup>8</sup> Per una più approfondita riflessione sulla fase matura di 'Gaddo', anche alla luce della discussa attribuzione della tavola con 'San Pietro in trono' del 1307 si veda S. Chiodo, *op. cit.*, in corso di pubblicazione.

<sup>9</sup> L. Alidori Battaglia, *Una coppia di salteri fiorentini per Santa Maria Novella: riflessi cimabueschi nei libri liturgici del convento domenicano*, in 'Arte cristiana', XCIX, 2011, pp. 401-414. Vedi anche A. Labriola, *Aspetti della miniatura a Firenze nella seconda metà del Duecento*, in *L'arte a Firenze nell'età di Dante (1250-1300)*, catalogo della mostra a cura di A. Tartuferi e M. Scalini, Firenze, 2004, pp. 184-207 e eadem, *Firenze e Siena: miniature tra XIII e XIV secolo*, in *Da Giotto a Botticelli. Pittura fiorentina tra Gotico e Rinascimento*, Atti del convegno internazionale (Firenze, Università degli Studi e Museo di San Marco, 20-21 maggio 2005) a cura di F. Pasut e J. Tripps, Firenze, 2008, pp. 41-62.

<sup>10</sup> A. Tartuferi, *La pittura a Firenze nel Duecento*, Firenze, 1990, p. 51 e in seguito A. Labriola, *Aspetti della miniatura a Firenze nella seconda metà del Duecento*, in *L'arte a Firenze*, cit., pp. 184-188, 196-198.

<sup>11</sup> Si veda sopra nota 1.

<sup>12</sup> Su quest'opera si veda la scheda di S. Chiodo, *Grifo di Tancredi*, in *Giotto e compagni*, catalogo a cura di D. Thiebaut, Paris-Milano, 2013, pp. 68-69.

<sup>13</sup> Questo particolare costituisce, a mia conoscenza, un unicum nell'ambito delle raffigurazioni del tema a Firenze nel corso del Trecento. I segni dei chiodi non sono visibili sulle mani di Dio Padre nella grande tavola di Agnolo Gaddi con lo stesso soggetto a New York (Metropolitan Museum, 41.100.33), in quella di Pietro Nelli per i coniugi Datini nei Musei Capitolini a Roma, nell'affresco di Niccolò di Pietro Gerini nella chiesa fiorentina di Orsanmichele.

<sup>14</sup> Sull'iconografia del *Thronus Gratiae* si veda G. Schiller, *Ikongraphie der christlichen Kunst*, Gütersloh, II, 1968, pp. 133-136. Sulle implicazioni teologiche della raffigurazione della Santissima Trinità in ambito domenicano si veda P. Iacobone, *Mysterium Trinitatis*, Roma, 1997, pp. 213-215, che ne indica la presenza anche nel Messale di Santa Sabina (XIV L 1), fonte della liturgia domenicana.

<sup>15</sup> Nel primo caso il riferimento è al responsorio della prima domenica di settembre ("Adonay Domine, magnus es tu, et praeclarus in virtute tua"; Giuditta XVI, 16); nel secondo al responsorio per la festa di Sant'Agostino ("Invenit se Augustinus longe esse"; Cantus 601227).

<sup>16</sup> Sull'antifonario E di Santa Maria Novella si veda da ultimo S. Chiodo, *Oltre la decorazione. Fonti figurative e contenuti esemplari nei corali di una dotta comunità conventuale*, in *Santa Maria Novella. La basilica e il convento. I. Dalla fondazione al tardogotico*, a cura di A. De Marchi, Firenze, 2015, pp. 246-287, in part. p. 274.

<sup>17</sup> Per i corali di Santa Maria Novella, in particolare per l'iniziale della 'Natività di Maria' si veda S. Chiodo, *op. cit.*, 2015, pp. 246-287, in part. p. 275 fig. 48.

<sup>18</sup> *Il protovangelo di Giacomo*, in *I vangeli apocrifi*, a cura di M. Craveri, Torino, 1969, p. 11.

<sup>19</sup> Sul convento di San Domenico del Maglio si vedano le notizie riunite da W. e E. Paatz, *Die Kirchen von Florenz*, Frankfurt am Main, 1940-1954, II, 1941 (1955), pp. 2-10, sulla base delle antiche fonti e dei documenti. Da questi si evince che le monache, provenienti da un insediamento extra urbano, San Jacopo a Ripoli, si insediarono nella nuova sede nel 1297, dove rimasero fino alla soppressione delle corporazioni religiose da parte del governo napoleonico nel 1808. Dallo stesso luogo e nello stesso anno, un altro gruppo di monache andò a fondare invece un monastero intitolato come quello di provenienza nei pressi del convento di Santa Maria Novella. Il nuovo edificio, in costruzione nel 1299, risulta ultimato nel 1301. Questa comunità, diversamente dalla precedente, fu soppressa già da Pietro Leopoldo e il complesso ceduto con tutti i suoi arredi alle Montalve nel 1787.

<sup>20</sup> Si tratta di un graduale, pure domenicano, già nella collezione Blumenthal (inv. 41.100.191) accostato alla cerchia di Pacino di Bonaguida da Bryan C. Keene, *Pacino di Bonaguida. A Critical and Historical Reassessment of Artist, Oeuvre, and Choir Book Illumination in Trecento Florence*, in 'Immediation', IV, 2019, 4, fig. 5, edizione online. [<https://courtauld.ac.uk/research/research-resources/publications/immediations>]. Questo studioso ritiene le miniature eseguite da un collaboratore di Pacino che identifica con "Domenico di Casino" responsabile di una nota manoscritta all'inizio del testo ("Dom(en)icho di Casino e compagni debo dare lxxviii soldi (?) / Ego enim sum minimus omnium apostolorum qui non sum dignus"); il dettato testuale e le caratteristiche della scrittura indicano tuttavia questa iscrizione non pertinente all'esecuzione del volume e anzi, come mi comunica Teresa De Robertis che ringrazio (comunicazione orale), potrebbe essere stata vergata verso la fine del secolo quattordicesimo.

<sup>21</sup> Un intervento di restauro (Loredana Gallo, 2014) ha fornito l'occasione per una approfondita analisi della tecnica esecutiva che ne ha evidenziato l'accuratezza e la puntuale corrispondenza con le indicazioni riportate nel *Libro dell'arte* di Cennino Cennini. Le indagini effettuate in occasione del restauro hanno individuato due dei chiodi usati per fissare le traverse che collegavano la tavola agli scomparti laterali: in alto la traversa passava pressappoco in corrispondenza del mento della Madonna, a 41 cm dal basso e 7 dal bordo sinistro; in basso il chiodo si trova a 2,5 cm dal basso e a 4,5 cm dal bordo sinistro.

<sup>22</sup> Dorothy Shorr (*The Christ Child in devotional images in Italy during the XIV century*, New York, 1954, pp. 164-165) indica solo altre quattro tavole con questo particolare iconografico, rispettivamente di Duccio di Buoninsegna (Cambridge, Fogg Art Museum, inv. 1922.108), Deodato Orlandi (Lucca, Museo Nazionale di Villa Guinigi, inv. 227), Pietro Cavallini (monumento al cardinale Matteo d'Acquasparta in Santa Maria dell'Aracoeli a Roma), e del più tardo Maestro di San Martino alla Palma (Assisi, Museo del tesoro della basilica di San Francesco e Collezione F. Mason Perkins). Nel primo di questi esempi la raffigurazione mariana è associata alle scene della Passione di Cristo e alle Stigmathe di San Francesco. Sulla tradizione iconografica della 'Madonna della Passione' in ambito bizantino si veda: M. Milliner, *Mother of the Lamb: the Story of a Global Icon*, Minneapolis (MN), 2022. Il motivo, ben riconoscibile nell'icona con questo titolo di Andrea

Rico di Candia (Princeton University Art Museum) si trova anche in una tavola più antica, risalente alla prima metà del secolo dodicesimo, dove tuttavia è l'esito di un rifacimento che, con ogni probabilità, rispecchia la composizione originaria (M. Acheimastou-Potamianou, in *Mother of God. Representations of the Virgin in byzantine Art*, a cura di M. Vassilaky, Athens-Milan, 2000, pp. 344-345). Questa composizione è nota anche come 'Madonna del soccorso', titolo attribuito dagli agostiniani di San Matteo in Merulana a Roma, a partire dal 1477, a una icona cretese venerata nella loro chiesa e ora in Sant'Alfonso all'Esquilino.

<sup>23</sup> Si vedano da ultimo L. Carletti, C. Giometti, *Elementi di polittico*, in *Cimabue a Pisa. La pittura pisana del Duecento da Giunta a Giotto*, catalogo della mostra a cura di M. Burrelli e A. Caleca, Pisa, 2005, pp. 254-255, n. 87 e le relative osservazioni di Angelo Tartuferi (in M. Boskovits, A. Labriola, V. Pace, A. Tartuferi, *Officina pisana: il XIII secolo*, in 'Arte cristiana', XCIV, 834, 2006, pp. 161-209, in part. p. 167) e Miklós Boskovits (ivi, pp. 174-175). In precedenza si devono a Offner (R. Offner, *A Critical and Historical Corpus of Florentine Painting. Close Following of the Santa Cecilia Master*, sec. III, vol. VI, New York, 1956, pp. 109-110) e poi a Boskovits (M. Boskovits, *op. cit.*, 1984, p. 415) le argomentazioni per il corretto inserimento delle due tavole nel corpus del Maestro del trittico Horne. Offner, in realtà, ipotizzava che al centro si trovasse la 'Madonna col Bambino' ora a New Haven (Yale University Art Gallery, inv. 1896.1943.204) con l'attribuzione a Pacino di Bonaguida (R. Offner, *A Critical and Historical Corpus of Florentine Painting. Elder Contemporaries of Bernardo Daddi*, sec. III, vol. II, edizione a cura di M. Boskovits, Florence, 1987, pp. 152-154).

<sup>24</sup> Le incisioni sono state puntualmente rilevate in occasione del restauro condotto da Elisabetta Rossi nel 2000-2001; il rilievo è pubblicato in C. Giometti, L. Carletti, *op. cit.*, pp. 254-255. Si veda inoltre M.L. Altamura, R. Bellucci, C. Castelli, M. Ciatti, C. Frosinini, M. Parri, A. Santacesaria, con la collaborazione di P. Nieri, E. Rossi e A. Aldrovandi, *Appunti per una ricerca sulla tecnica artistica della pittura pisana del Duecento*, in *Cimabue a Pisa*, cit., pp. 287-294, in part. p. 293.

<sup>25</sup> F. Bisogni, *Gli inizi dell'iconografia di Nicola da Tolentino e gli affreschi del cappellone*, in *San Nicola, Tolentino, le Marche. Contributi e ricerche sul Processo (a.1325) per la Canonizzazione di San Nicola da Tolentino*, Convegno internazionale di studi (Tolentino, 4-7 settembre 1985), Tolentino, 1987, pp. 255-321 e *San Nicola da Tolentino nell'arte. Corpus iconografico. I. Dalle origini al Concilio di Trento*, a cura di R. Tollo, Milano, 2005, p. 231.

<sup>26</sup> R. Offner, *op. cit.*, 1956, p. 110 riteneva la palma aggiunta in un secondo momento, ma questa opinione non è stata avvalorata in occasione del successivo restauro della tavola. Si veda anche G. Kaftal, *Iconography of Saints in Tuscan Painting*, Florence, 1952, cc. 769-774.

<sup>27</sup> *San Nicola da Tolentino nell'arte*, cit., pp. 29, 42.

<sup>28</sup> Il verso si trova nella liturgia del *Comune di un santo confessore non pontefice* utilizzata per la festa di San Nicola da Tolentino. L'associazione del simbolo della palma al santo torentinate è argomentata in *Horto simbolico che con Geroglifici di vaij Alberi, e diverse Piante rappresenta le Virtù singolari d'alcuni Santi, e molte Sante, descritto con morali, et eruditi discorsi da monsignor Carlo Labia*, Venetia, Appresso Nicolò Pezzana, 1700, pp. 368-378.

<sup>29</sup> Gli atti del processo riferiscono un miracolo avvenuto davanti a una "cona" del santo conservata nella chiesa di Sant'Agostino a Norcia (N. Occhioni,

*Il processo per la canonizzazione di san Nicola da Tolentino*, Roma, 1984, p. 455 e R. Cordella, *Norcia. Guida storico-artistica*, Norcia, 2002, pp. 77, 412). L'unico altro dipinto toscano della prima metà del Trecento che include la raffigurazione del santo di Tolentino è un tabernacolo destinato alla devozione privata con la 'Madonna col Bambino in trono e i Santi Tommaso d'Aquino e Nicola da Tolentino tra San Ludovico di Tolosa e la Crocifissione' (La Spezia, Museo Lia) della fine degli anni venti del Trecento almeno (M. Boskovits, *op. cit.*, 1984, p. 283).

<sup>30</sup> G. Guiggi, *Sul III centenario della erezione a parrocchia della chiesa di S. Jacopo in Acquaviva di Livorno*, Livorno, 1906, p. 9 nota 1 e G. Guiggi, *La compagnia del SS. Sacramento in San Jacopo d'Acquaviva*, Livorno, 1910, tavole senza numero dopo le pp. 16 e 18.

<sup>31</sup> Nel 1426 gli ultimi due eremiti rimasti a San Jacopo si trasferirono presso il convento di San Giovanni nella stessa città. Quest'ultimo il 22 dicembre 1425, era stato affidato alla tutela di frate Antonio di Orvieto, viceprieore di Santo Spirito a Firenze; cfr. T. Zazzeri, *Eremiti agostiniani della Tuscia nel tredicesimo secolo, ricerca topografico-storica*, Tolentino, 2008, p. 44.

<sup>32</sup> Spostamenti significativi di opere tra i vari conventi agostiniani sono già stati ricostruiti per esempio a proposito dei corali miniati della chiesa di Santo Stefano al Ponte, oggi conservati a Montepulciano (V. Frosinini, *I corali del Museo Civico di Montepulciano provenienti dalla chiesa fiorentina di Santo Stefano al Ponte*, in 'Rivista di storia della miniatura', 5, 2000, pp. 81-95. Sul racconto di Berardo Appillaterra si veda N. Occhioni, *op. cit.*, p. 124).

<sup>33</sup> Petrus de Monte Rubiano, *Historia beati Nicolai de Tolentino. Introduzione, edizione critica della redazione vulgata, traduzione e commento*, a cura di F. Santi, Tolentino, 2007, pp. 154-157. La citazione si riferisce alla traduzione del curatore.

<sup>34</sup> Si veda l'utilissimo D. Lett, *Un procès de canonisation au Moyen Âge. Essai d'histoire sociale. Nicolas de Tolentino, 1325*, Paris, 2008.

<sup>35</sup> Sul quale si veda G. Ravalli, *Un'immagine per la canonizzazione di san Tommaso d'Aquino: agli albori di una nuova iconografia*, in 'Kermes', 113, 2020, p. 54.

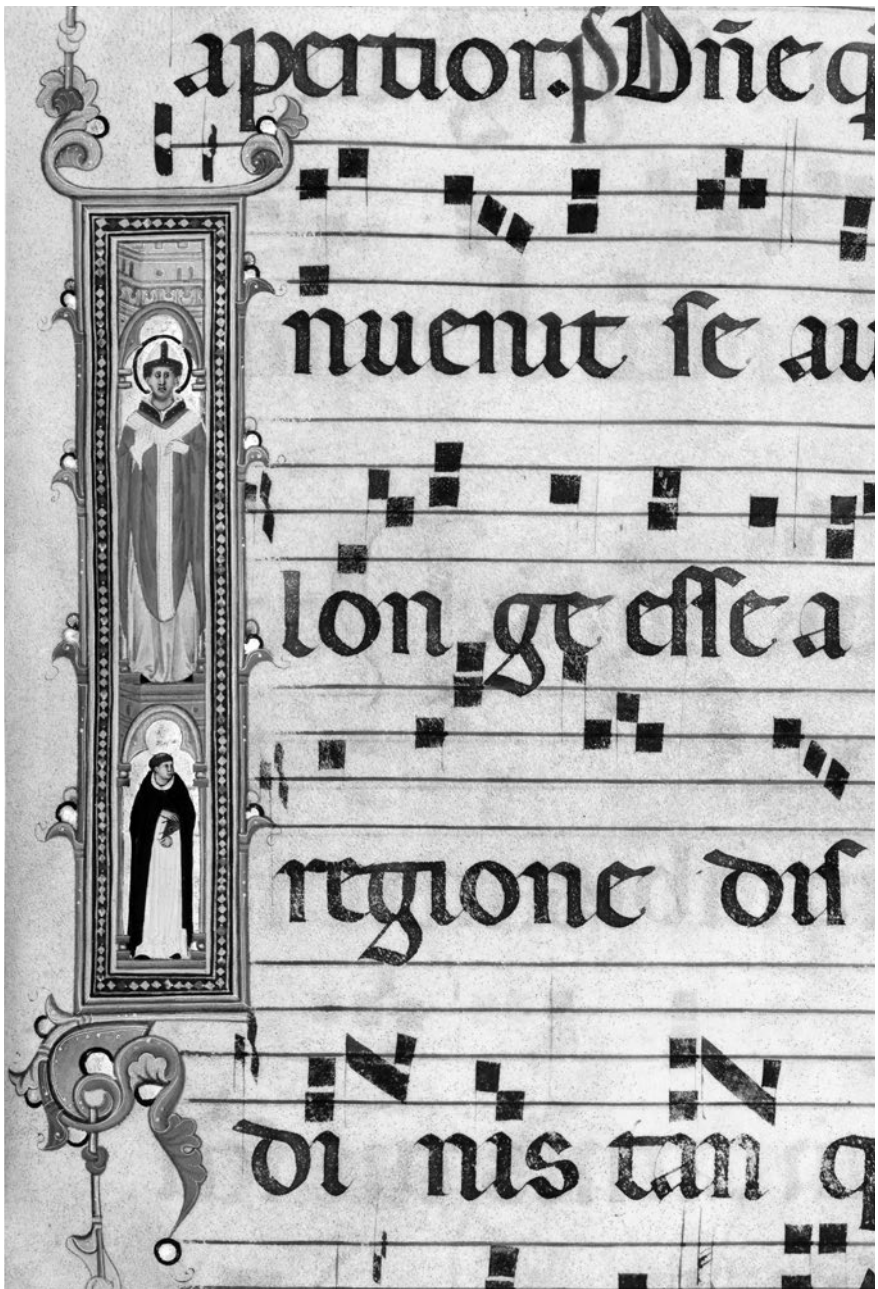
<sup>36</sup> Sulla tavola di Simone Martini si veda A. Bagnoli, M. Seidel, 7. *Il Beato Agostino Novello e quattro suoi miracoli*, in *Simone Martini e 'cbompagni'*, catalogo della mostra a cura di A. Bagnoli e L. Bellosi (Siena), Firenze, 1985, pp. 56-72 e A. Martindale, *Simone Martini. Complete edition*, Oxford, 1988, pp. 211-214. Sul rapporto tra Simone Martini e gli agostiniani si veda inoltre M. Barana, *Il politico di Simone Martini per gli agostiniani di San Gimignano: nuovi quesiti e qualche proposta*, in 'Prospettiva', 174, 2019, pp. 3-17.

## SUMMARY

*There are numerous indications that the Master of Saint Cecilia can be identified as 'Gaddo Gaddi', the founder of the most important Florentine painting workshop of the fourteenth century. The painter's oeuvre is here expanded by two significant works: an illuminated antiphonary for a community of Dominican nuns, perhaps those of San Jacopo di Ripoli, or of San Domenico del Maglio in Florence, and a Virgin and Child forming the central panel of a polyptych, of which two other elements have been identified in the Diocesan Museum, Livorno. This last proposal provides the starting point for a reflection on the earliest representations of Saint Nicholas of Tolentino. Basing herself on a study of the hagiographic sources relating to the Augustinian saint, the author proposes the provenance of the partially recomposed polyptych from the church of Santo Spirito in Florence.*



1 - 'Gaddo Gaddi': Iniziale A (Adaperiat) con 'Gesù Cristo e San Domenico orante' collezione privata





3 - 'Gaddo Gaddi': Iniziale H (Hodie) con la 'Natività della Vergine'

collezione privata

actum est silē  
tium in celo  
dum cōmitteret  
bellum dra cho cum  
mīchaele archange  
lo audita est uox mili



5 - 'Gaddo Gaddi': Iniziale S (Summae) con il 'Thronus Gratiae'

collezione privata



6 - 'Gaddo Gaddi': Iniziale C (Cantantibus) con 'Santa Cecilia'

collezione privata

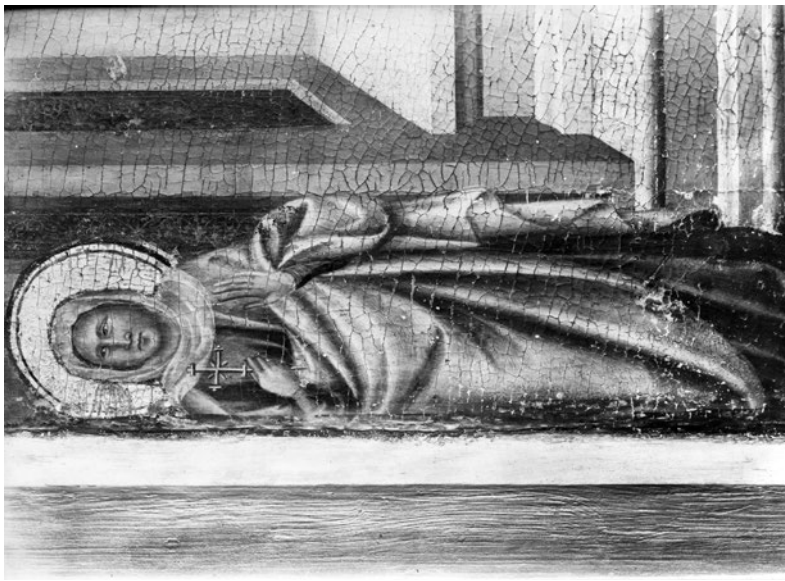


7 - 'Gaddo Gaddi': Iniziale V (Venite) con una 'Santa' Roma, San Bernardo alle Terme, biblioteca

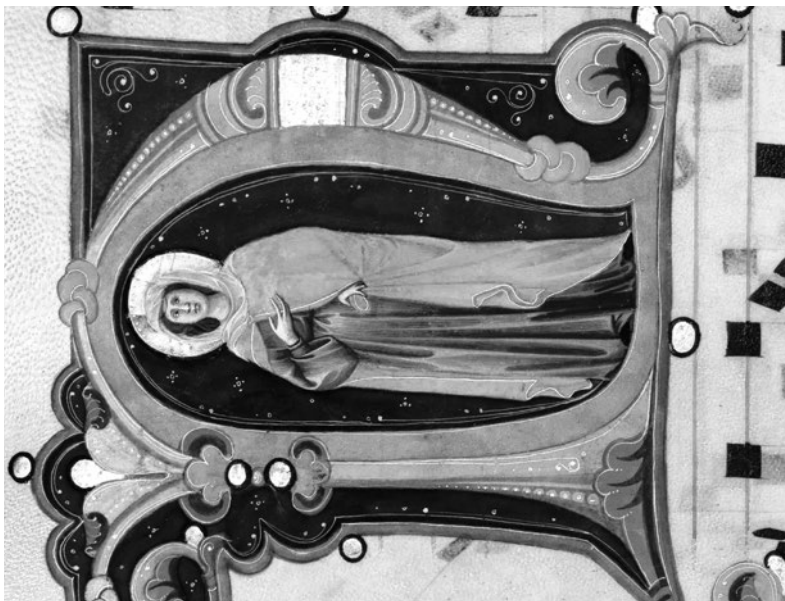


8 - 'Gaddo Gaddi': Iniziale C (Credo) con la 'Resurrezione'

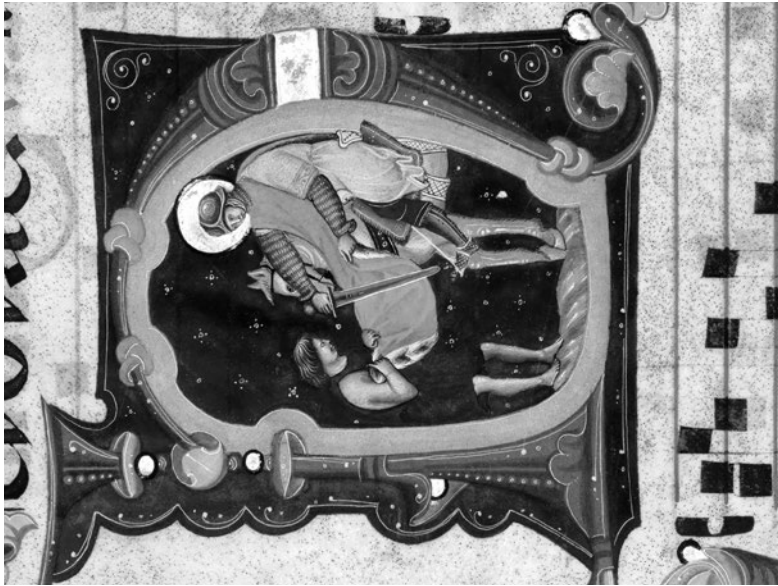
collezione privata



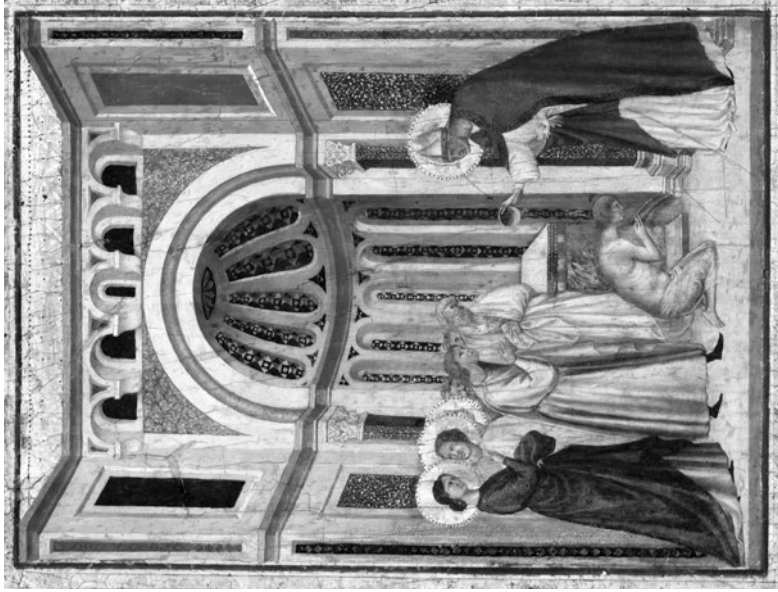
9b - 'Gaddo Gaddi': 'Madonna col Bambino in trono,  
angeli e sante' (part.)  
Firenze, Santa Margherita a Montici



9a - 'Gaddo Gaddi': 'Iniziale N (Nobilis)  
con 'Santa Caterina d'Alessandria'  
collezione privata



10a - 'Gaddo Gaddi': Iniziale H (Horemus)  
con 'San Martino e il povero'  
collezione privata



10b - 'Gaddo Gaddi': 'Santa Cecilia e storie della sua vita' (part.)  
Firenze, Gallerie degli Uffizi



11 - Bottega di 'Gaddo Gaddi': Iniziale S (Spiritus) con la 'Pentecoste'  
New York, The Metropolitan Museum of Art, Acc. N. 41.100.191



12 - 'Gaddo Gaddi': 'Madonna col Bambino e sante' (part.)

Firenze, Museo Horne



13 - 'Gaddo Gaddi': 'Madonna col Bambino'

collezione privata



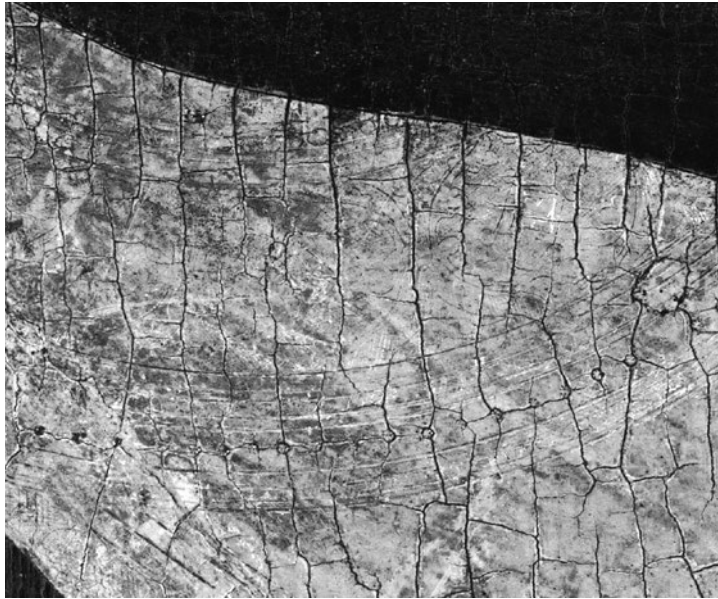
14 - 'Gaddo Gaddi': 'San Nicola da Tolentino'  
Livorno, Museo diocesano Leonello Barsotti



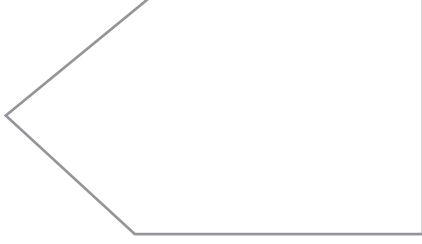
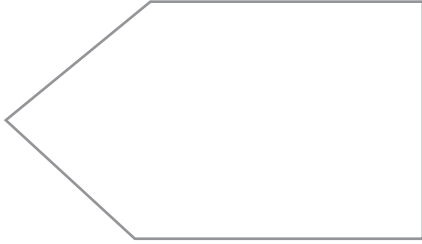
15 - 'Gaddo Gaddi': 'Santo diacono'  
Livorno, Museo diocesano Leonello Barsotti



16b - 'Gaddo Gaddi', 'San Nicola da Tolentino' (part.)  
Livorno, Museo diocesano Leonello Barsotti



16a - 'Gaddo Gaddi', 'Madonna col Bambino' (part.)  
collezione privata



17 - 'Gaddo Gaddi': 'Madonna col Bambino, un santo diacono e San Nicola da Tolentino', ipotesi di ricostruzione