

Rivista quadrimestrale
edita da Carocci editore S.p.A., Roma

I fascicoli dedicati alla storia dell'arte (Serie: Arti visive) si alternano ad un fascicolo dedicato ai temi della conservazione e del restauro (Serie: Conservazione e Restauro)

Direttore responsabile: Antonio Pinelli

Comitato editoriale: Giovanni Carocci, Paolo Marconi, Antonio Pinelli

Progetto grafico: Paolo Lecci

Serie Arti visive

Direttore: Antonio Pinelli

Comitato di redazione: Silvia Bordini, Silvia Carandini, Luciana Cassanelli,
Michela di Macco, Maria Grazia Messina, Jolanda Nigro Covre, Orietta Rossi

Segreteria di redazione: Maria Letizia Gualandi

Serie Conservazione e Restauro

Direttore: Paolo Marconi

Comitato di redazione: Francesco Paolo Fiore, Elisabetta Pallottino, Alberto Maria Racheli

Abbonamento annuale 2010: Italia € 65,00; Europa € 83,00; Paesi extra-europei € 94,50.

Prezzo di un fascicolo: Italia n. singolo € 29,00; n. doppio € 56,50; Europa n. singolo € 36,50; n. doppio € 63,00;
Paesi extra-europei n. singolo € 40,00; n. doppio € 69,50.

Fascicoli arretrati: Italia n. singolo € 38,50; n. doppio € 63,50; Europa n. singolo € 45,50; n. doppio € 66,00;
Paesi extra-europei n. singolo € 46,50; n. doppio € 76,50.

Gli abbonamenti si possono sottoscrivere mediante versamento sul ccp 77228005 intestato a Carocci editore S.p.A., via Sardegna 50, 00187 Roma, o inviando un assegno bancario non trasferibile intestato a Carocci editore S.p.A., o tramite bonifico bancario sul c/c 000001409096 del Monte dei Paschi di Siena, filiale di Roma cod. 8710, Via Sicilia 203/A, 00187 Roma, IBAN IT92C0103003301000001409096 - SWIFT BIC: PASCITM1Z70.

Carocci editore S.p.A., Ufficio riviste
via Sardegna 50, 00187 Roma,
tel. 06 42818417 (orario: 9-13 da lunedì a venerdì) e-mail: riviste@carocci.it

Autorizzazione del Tribunale di Roma n. 17484 / 19-12-1978

Finito di stampare nel mese di aprile 2011 dalla tipografia Arti Grafiche Editoriali, Urbino

ISSN 0392-7202

ISBN 978-88-430-5641-5

In copertina: Motivo a stella, Firenze, Santa Croce, sottarco d'ingresso della cappella Velluti-Zati (foto G. Martellucci).

102

Ricerche di Storia dell'arte

Santa Croce: origini

Firenze 1300, frammenti di un discorso sugli ornati e sugli spazi

Editoriale

4

Fulvio Cervini

Né scultura né pittura. Un esperimento «arnolfiano» di decorazione architettonica

5

Andrea De Marchi

*Il progetto di Giotto tra sperimentazione e definizione del canone:
partimenti a finti marmi nelle cappelle del transetto di Santa Croce*

13

Silvia De Luca

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

25

Alice Parri

*Decorazioni aniconiche trecentesche in Santa Croce.
Riflessioni sui motivi a finti marmi delle cappelle del transetto*

37

Emanuele Zappasodi

La più antica decorazione della sagrestia-capitolo di Santa Croce

49

Giovanni Giura

Santa Croce ecclesia laicorum: 1383-1400

65

MATERIALI

Chiara Frugoni

La colonna spezzata

79

Licia Buttà

*Il chiostro di Manfredi: politica
e raccomandazione dell'anima in Santa Maria degli Angeli di Baida*

83

SUMMARIES

95

Carocci editore S.P.A., Roma

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

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

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

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

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

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

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

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

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

¹⁷ F. Carbonai, G. Gaggio, M. Salmi, *Santa Croce. Interpretazione attraverso le indagini metriche e documentarie*, in *S. Maria del Fiore e le chiese fiorentine del Duecento e del Trecento nella città delle fabbriche arnolfiane*, a cura di G. Rocchi, Firenze, 2004, pp. 243-262.

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

La più antica decorazione della sagrestia-capitolo di Santa Croce

Emanuele Zappasodi

L'inedita grandiosità di un ambiente nato con la doppia funzione di sagrestia e sala capitolare, capostipite di una fortunata tipologia fiorentina

«Di grandezza tale, che da sola sembra una comoda Chiesa»¹, la sagrestia di Santa Croce costituisce il modello fiorentino più antico di sagrestia monumentale, inaugurando una tipologia destinata ad avere sviluppi fecondi e peculiari proprio a Firenze. È questo ambiente francescano, infatti, a porsi come abbrivio autorevole di un discorso rilevante, i cui echi si spinsero oltre gli episodi trecenteschi di San Miniato e Santa Maria Novella, per risuonare con vigoria ancora intatta lungo il Quattrocento, da Santa Maria del Fiore a San Lorenzo, fino a Santo Spirito². Eppure, la sagrestia ha suscitato interessi sporadici da parte degli studiosi, più attenti alla ricostruzione degli «armarii» del Gaddi – dal Vasari assegnati a Giotto³ – che ad una puntuale ricognizione delle sue fasi decorative. Riflettendo sulle dimensioni eccezionali dell'ambiente e sull'iconografia degli affreschi, Paola Vojnovic ha proposto di identificarvi l'antica sala capitolare, sostituita nel secolo successivo dalla brunelleschiana cappella Pazzi (definita nell'inventario del 1439 «capitolo nuovo»⁴), correggendo l'ipotesi di individuare nel suo sotterraneo lo spazio adibito a tale funzione⁵. La proposta trova conferma in un documento del 2 giugno 1366, in cui i capitani di Orsanmichele, nominati esecutori del testamento di Lapo di Lizio Guidalotti, stabiliscono di convertire le entrate di alcuni «petiorum terrarum» in «pietantia seu recreatione» a favore dei frati minori di Santa Croce, «quolibet anno in dicte festivitàte

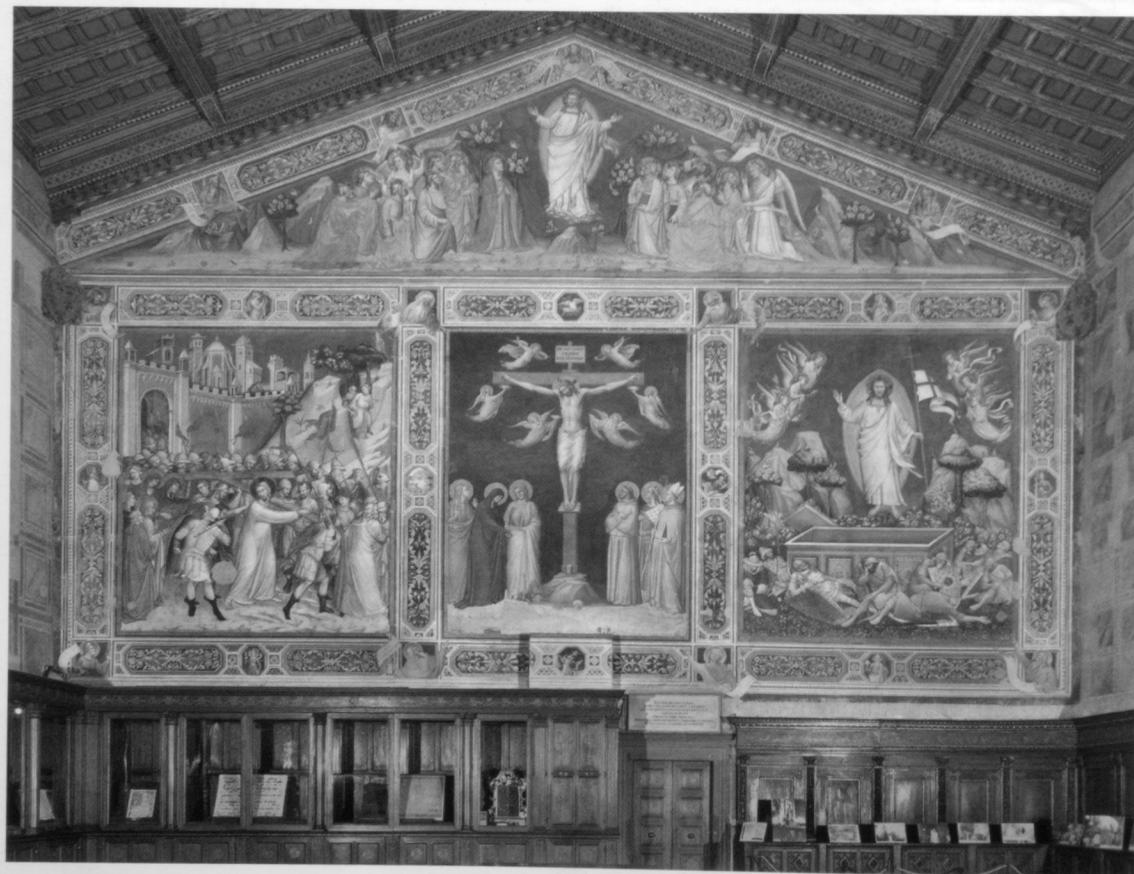
illius sancti quo intitolabitur cappella fiendam in capitulo seu apud capitulum dicti conventus pro ipso testatori pro ut sic vel aliter in dicto testamento latius continetur et actendentes quod dicte cappella edificata est sub nomine Beate Marie cuius festum celebratur de mense septembris»⁶. Il documento attesta inequivocabilmente la duplice funzione di sagrestia e di sala capitolare a cui l'ambiente minoritico venne destinato fin dall'origine⁷, costituendo il cuore dell'attività spirituale e disciplinare della comunità fino a quando, in seguito all'incendio divampato nel 1423 «per inadvertentiam et quasi fortuito casu»⁸, furono promossi una serie di interventi, culminati con la costruzione del capitolato Pazzi e, su disegno di Michelozzo, del complesso del Noviziato.

La sagrestia di Santa Croce si presenta come un'enorme aula rettangolare (figg. 1-4), impreziosita da specchiature marmoree che inquadrano sulla parete d'ingresso due *Santi* entro nicchie eleganti (fig. 1), ai quali corrispondono, ai lati dell'arcone della cappella Rinuccini, due frammenti, anch'essi con *Santi*, resi mutili per l'apertura seriore delle grandi bifore⁹ (fig. 3). La marmorizzazione, sormontata da un fregio a girali e losanghe quadrilobate, si interrompe nella parete meridionale, che allo stato attuale è il frutto di interventi successivi. Qui, attorno alla *Crocefissione e santi* dipinta da Taddeo Gaddi e destinata in origine a campeggiare isolata sulla parete¹⁰, furono aggiunti l'*Andata al Calvario* da Spinello



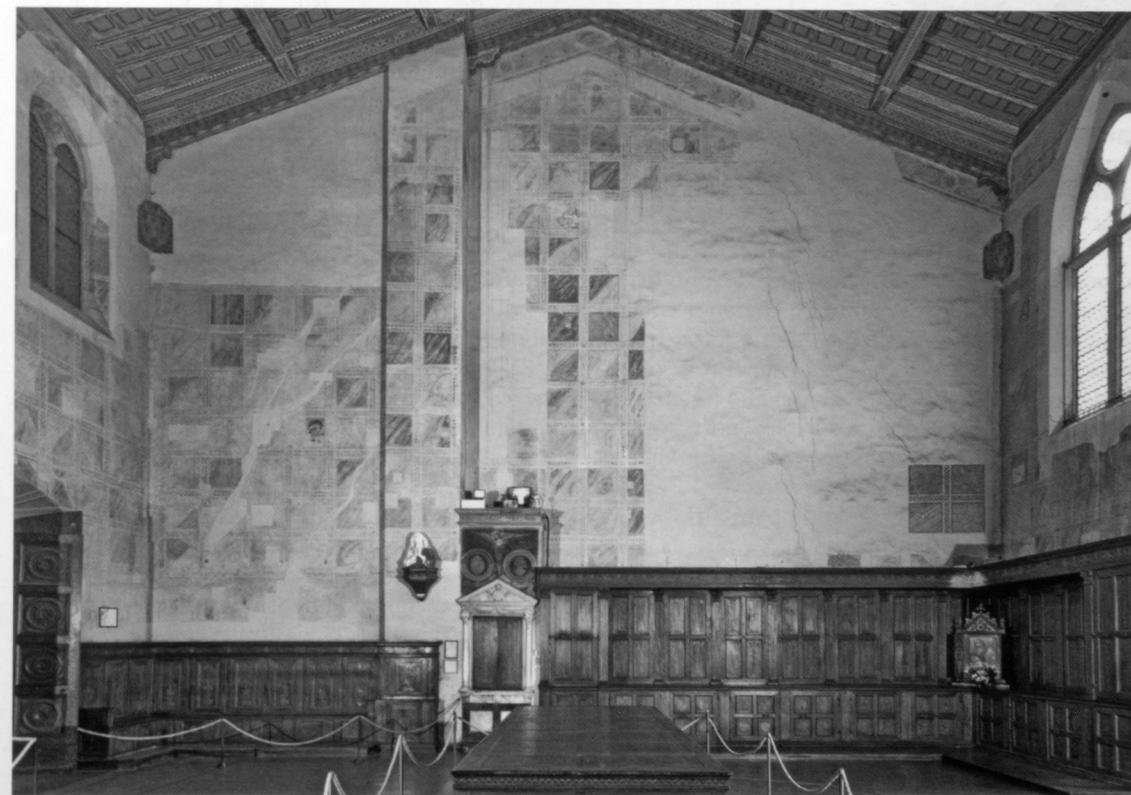
1. Firenze, Santa Croce, sagrestia, parete occidentale (foto G. Martellucci).

2. Firenze, Santa Croce, sagrestia, parete meridionale (foto G. Martellucci).



3. Firenze, Santa Croce, sagrestia, parete orientale (foto G. Martellucci).

4. Firenze, Santa Croce, sagrestia, parete settentrionale (foto G. Martellucci).

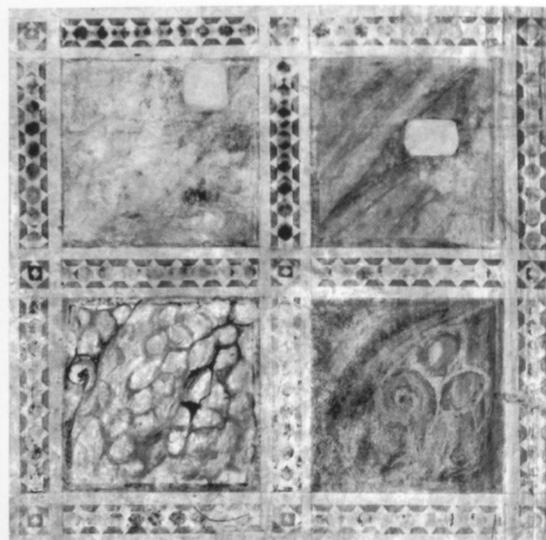




5. Jacopo del Casentino (?), finti marmi, Firenze, Santa Croce, sagrestia, parete meridionale (foto G. Martellucci).

Aretino, la *Resurrezione* e l'*Ascensione* da Niccolò di Pietro Gerini (fig. 2). La qualità delle specchiature può essere apprezzata pienamente lungo la parete d'ingresso, meglio conservata delle altre (fig. 1): è qui che le soluzioni decorative profuse con freschezza, guidate da una sontuosa *varietas*, si animano in rarità geologiche e preziosi *divertissements*. Basti guardare la testa del frate dalla barba appuntita, nascosta e quasi mimetizzata tra le venature del serpentino verde; le screziature raffinate, delicate o accessissime (figg. 5-6); il raro motivo del fossile d'ammonite, dipinto anche da Giotto nella zoccolatura a finti marmi della vicina cappella Peruzzi.

È interessante notare che i precedenti più immediati per queste decorazioni si devono ricercare nelle imprese di Giotto e dei suoi sodali, capaci di mettere a profitto suggestioni tratte dall'antico che segnarono un rinnovamento profondo rispetto ai motivi tardo-romanici a finte cortine murarie, documentati a Firenze, ad esempio, nell'attuale controfacciata della Badia¹¹. Nell'andito del capitolo della basilica del Santo a Padova – nei documenti definito «capitolo minori», «parvo sive parlatorio», connesso alla contigua aula capitolare e solo più tardi trasformato in ambiente di passaggio tra il chiostro del capitolo e quello del noviziato – Giotto e bottega impiegarono sistematicamente le specchiature marmoree per decorare l'ambiente e serrare lungo tutto lo sviluppo verticale il *Lignum Vitae Christi* ed il raro *Lignum Vitae Sancti Francisci*, dipinti rispettivamente sulla parete meridionale e settentrionale¹².



6. Jacopo del Casentino (?), finti marmi, Firenze, Santa Croce, sagrestia, parete meridionale (foto G. Martellucci).

Del resto, l'uso insistito della decorazione a finti marmi caratterizzava anche gli affreschi del capitolo padovano, una pagina fondamentale nell'evoluzione dei programmi iconografici delle sale capitolari di inizio Trecento.

Ma l'antefatto più vicino e suggestivo per l'ambiente fiorentino è certamente la decorazione realizzata dal Maestro di Figline nella sagrestia della Basilica Inferiore di Assisi. Come notato da Andrea De Marchi, l'impresa «presuppone almeno la pittura della controfacciata della cappella di San Martino, a cui Simone Martini attese poco prima di dipingere il sottarco, in corso d'opera nell'aprile del 1317, quando sopraggiunse la canonizzazione di Ludovico di Tolosa»¹³. Attratta dalla *Maestà* riportata in luce negli anni Trenta del Novecento, la critica ha spesso ignorato l'abbondante decorazione aniconica che quasi la sommerse¹⁴. Una decorazione unitaria che impreziosisce le pareti con motivi gotici ricercati e le ravviva con un'intensa e variata policromia, instaurando quel rapporto tra specchiature e figure – tutto risolto a vantaggio delle prime – che pare guidare anche le scelte compositive della sagrestia fiorentina. Del resto, terminate le fatiche assisiati, il Maestro di Figline lavorò con un ruolo di assoluto prestigio per Santa Croce, licenziando l'intensa *Croce*, probabilmente destinata al tramezzo, le vetrate sopra alla cappella Bardi e l'*Assunta* all'esterno della cappella Tolosini-Spinelli – le cui pareti erano decorate con un ciclo mariano descritto dal Vasari¹⁵ –, parte di una campagna decorativa sovrintesa da Giotto, che coinvolgeva tutto il transetto¹⁶.

Non è semplice ricostruire le vicende conservative della sagrestia fiorentina, i cui partimenti marmorei furono scialbati in un periodo non precisato. Dalle colonne di «Arte e Storia», il Carocci salutò con entusiasmo il restauro avviato nel 1884 dal Bianchi. Dapprima concentrato sulla «tettoia a cavalletti», allora «tutta coperta d'una tinta giallognola chiara», l'intervento proseguì sulle pareti, interessate dagli «ampi saggi» eseguiti lo stesso anno, che riportarono in luce «figure in alcune parti e nel resto» decorazioni «a formelloni quadrati di vari colori»¹⁷. I lavori dovettero procedere rapidamente, interessando anche le finestre del lato orientale, «che erano state ridotte in forma quadrata e che ora sono tornate bifore», tanto che l'anno successivo il Carocci descriveva con plauso il bell'effetto «delle pareti decorate a formelle che imitano marmi e mosaici», augurandosi, «relativamente alla riduzione del finestrone della cappella Rinuccini, che è nella sagrestia, alla primitiva forma», un rapido avvio dei lavori da parte della famiglia Corsini, in quegli anni titolare della cappella¹⁸. L'intervento non tardò se già nel 1886 l'architetto Del Moro aveva «compiuto lo studio per ripristinare il bel finestrone», e di lì a breve si sarebbe potuto mettere «mano al lavoro», completando «il restauro riuscitissimo di quella splendida parte del tempio di Santa Croce»¹⁹. L'identità formale tra le due bifore sul lato est e quelle della cappella Rinuccini dimostra la contemporaneità di questi inserti architettonici. L'osservazione esterna degli archi acuti delle due bifore, profondamente differenti rispetto a quelli trecenteschi della chiesa, permette di poter dire che in questo caso i lavori sulle

finestre non si limitarono a liberarle da tamponature, ma almeno nella parte alta a realizzarle *ex novo*, come supposto ripristino della loro forma originaria. In realtà, non è affatto pacifica la loro apertura contestuale alla costruzione in rottura della cappella Rinuccini: in questo caso, infatti, sarebbe difficilmente spiegabile la precoce sfortuna toccata ai due *Santi*, tagliati senza particolare riguardo. Del resto, il riferimento del Carocci alla «forma quadrata» potrebbe suggerire la loro posteriorità, collocandone la realizzazione in una fase di ricoloritura della sagrestia, che poté interessare anche le pareti con la scialbatura delle pitture, la travatura del soffitto e il mobilio. Lavori del genere sono ricordati dal Moisé, che li colloca negli anni Settanta del Settecento, quando gli armadi e la porta della sagrestia furono «ricoperti di stucco e d'una grossa vernice a olio, e deturpati»²⁰. Quanto alle vicende del finestrone della cappella Rinuccini, una veduta della zona absidale di Santa Croce conservata a Francoforte, realizzata nel 1827 da Friederich Max Hessemer (fig. 7), e l'illustrazione della cappella pubblicata dall'Aiazzi nel 1840 permettono di ricostruirne l'aspetto prima dei lavori di fine secolo²¹.

L'intervento del Bianchi nella parete orientale è documentato da alcune fotografie di fine Ottocento (fig. 8). Le reintegrazioni, che gli scatti Mannelli ed Alinari mostrano riempire la parete fino ai fianchi dell'arcone della cappella Rinuccini, furono eliminate durante un restauro filologico eseguito negli anni Sessanta del secolo scorso, quando si decise di conservarne un tassello composto da quattro riquadri, più saturi e meno freschi rispetto al resto delle pitture, visibili nella parete

7. F.M. Hessemer, Santa Croce, Francoforte, Stäedel Institut.





8. Firenze, Santa Croce, sagrestia, parete orientale con le reintegrazioni di G. Bianchi.

setentrionale (fig. 4). Proprio questa parete appare sensibilmente diversa rispetto alle altre: qui la decorazione subisce una cesura netta, all'altezza dell'ingresso al piccolo ambiente ricavato sotto il campanile del Baccani, dove trova posto un bel lavabo trecentesco, reimpiegato in questo luogo a partire dagli anni Cinquanta del Novecento²² (fig. 9). Quanto potrebbe sembrare a tutta prima il ri-

9. Lavabo trecentesco, Firenze, Santa Croce, sagrestia (foto G. Martellucci).



sultato di una particolare vicissitudine conservativa, si chiarisce osservando la muratura esterna: nell'angolo di giunzione tra il campanile e l'esterno della sagrestia, infatti, sono ancora visibili tracce consistenti della ghiera dell'arco e del fianco destro di una bifora, tamponata probabilmente in seguito ai lavori del Baccani avviati nel luglio del 1842²³ (fig. 10).

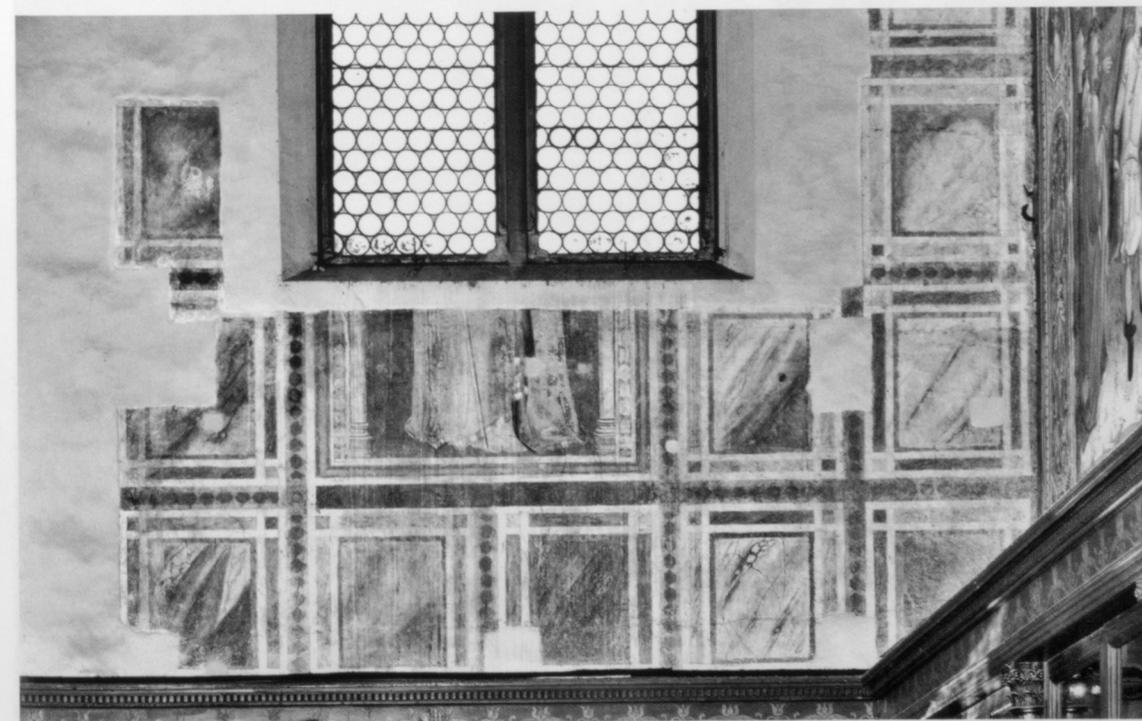
Le specchiature sono costituite da riquadri marmorei incorniciati da una tassellatura perimetrale tripartita – che inquadra anche le tre bifore del lato d'ingresso, i cui sguanci mantengono tracce di decorazione originale – con al centro un listello d'un arancio acceso, decorato con esagoni oggi quasi totalmente perduti, inscritti entro stelle a sei punte bianche (fig. 6). Sulla parete a destra della Rinuccini, invece, il motivo degli intarsi a finti marmi si complica grazie ad un disegno più articolato (fig. 11). Questa variante potrebbe tradire la volontà da parte dell'artista di licenziare un saggio iniziale più sofisticato, poi banalizzato con il procedere del cantiere, o, al contrario, il frutto di un progresso nel corso dei lavori. Quest'ultima ipotesi appare la più plausibile, perché i pentimenti visibili nel lato occidentale della sagrestia sembrano indicare in questa zona il probabile punto d'avvio dell'impresa pittorica. Le tarsie dipinte tra le bifore della parete d'ingresso, infatti, non sono perfettamente allineate, ma presentano uno sfalsamento piuttosto evidente, corretto subito sotto la base delle finestre, quando si decise di realizzare in corso d'opera i due *Santi*, da principio non previsti nella posizione odierna, come dimostrano le tracce della decorazione aniconica emerse nella sola parte alta delle due figure (fig. 12).



10. Firenze, Santa Croce, angolo tra il campanile e la parete settentrionale della sagrestia.

Le specchiature dovevano in origine estendersi in tutta la sagrestia-capitolo, rivestendo anche la parete meridionale, oggi ricoperta dai dipinti del Gaddi, di Spinello e di Niccolò di Pietro Gerini. Lo chiarisce in termini perentori la caduta, in seguito alla messa in opera dello stemma Peruzzi nell'angolo sud-occidentale, dell'intonachino stesso dalla bottega del Gerini durante l'esecuzione

11. Jacopo del Casentino (?), sagrestia, parete orientale, particolare, Firenze, Santa Croce (foto G. Martellucci).





12. Firenze, Santa Croce, sagrestia, parete occidentale, particolare (foto G. Martellucci).

13. Niccolò di Pietro Gerini, Ascensione di Cristo, particolare della lacuna nell'angolo sud-occidentale da cui affiora la decorazione precedente, Firenze, Santa Croce, sagrestia (foto G. Martellucci).



14. Niccolò di Pietro Gerini, Resurrezione di Cristo, particolare della lacuna da cui affiora la decorazione a finti marmi e la dentellatura di Taddeo Gaddi, Firenze, Santa Croce, sagrestia.



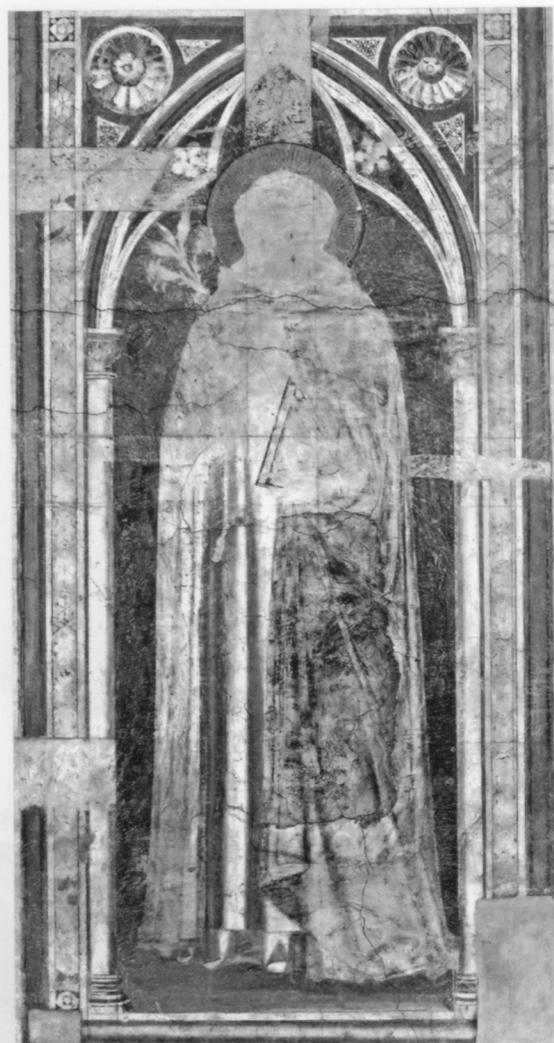
dell'Ascensione di Cristo, che ha messo in luce la continuazione del fregio a girali e losanghe anche sulla parete meridionale (fig. 13). Inoltre, non è mai stato notato che una piccola lacuna, a sinistra degli angeli della Resurrezione di Cristo, scopre un resto degli spartimenti a finti marmi – verdi, bianchi e rossi – della decorazione originaria, cui si sovrappone la dentellatura lungo il margine esterno della scena dipinta da Taddeo Gaddi. La qualità di questo brano, scorciato in tralice verso la Crocefissione, è diversa, più illusiva, rispetto ai finti marmi che lo affiancano e rappresenta un motivo anticheggiante nelle corde di un pittore «architetto» come Taddeo, destinato ad essere mutuato dagli altri artisti attivi nella stessa parete, i quali, infatti, lo ripeterono all'esterno delle incorniciature delle loro scene²⁴ (fig. 14).

Indotta dal contesto francescano, Paola Vojnovic ha identificato, sulla scia dei Paatz, la figura dipinta a sinistra della parete d'ingresso con Sant'Antonio da Padova²⁵, nonostante l'abito bianco e nero, il libro ed il giglio permettano di riconoscere un omaggio tributato dai francescani a San Domenico, fondatore dell'Ordo Praedicatorum²⁶ (fig. 15). Meno problematica è l'identificazione della Sant'Agnese con il consueto agnello in bella mostra (fig. 16). Sulla parete opposta, la figura a destra della Rinuccini presenta degli attributi iconografici generici come l'alba, la cannula del pastorale e la veste sontuosa, che si confanno

ad un Santo Vescovo (fig. 17), mentre nel frammento a sinistra della cappella, pur dilavato, è possibile riconoscere San Cristoforo, grazie ai pesci fantasiosi che si scorgono ancora tra i piedi e le gambe nude (fig. 18). È interessante notare che, a differenza delle altre nicchie, il tabernacolo con il Santo Vescovo presenta gli sguanci fortemente scorciati, con il lato destro più profondo del sinistro, coerente con un punto di vista dal centro dell'aula.

«La parete verso il corridoio ha la decorazione più antica con due consuete figure di santi in edicole che suggeriscono una datazione fra il 1310 ed il 1320»²⁷. Così Alessandro Conti correggeva la proposta dei Paatz di collocare questi affreschi alla fine del Trecento, indicando nel primo quarto del secolo il momento d'avvio dei lavori nella sagrestia. Il suo giudizio brevissimo, ispirato a una rigorosa prudenza suggerita dallo stato di conservazione di quelle «due consuete» figure, è tuttavia la sola citazione critica di questi brani d'affresco²⁸.

Nonostante la notevole solidità d'impianto e di disegno del rigoroso San Domenico, il pannello animato in continui frastagli e falcature gotiche della Sant'Agnese, i linearismi insistiti, gli effetti raffinati nell'articolazione delle dita che trattengono il manto suggeriscono la possibilità di riconoscervi la mano di Jacopo del Casentino²⁹, in un momento vicino al San Miniato dell'omonima



15. Jacopo del Casentino (?), San Domenico, Firenze, Santa Croce, sagrestia (foto G. Martellucci).



16. Jacopo del Casentino (?), Sant'Agnese, Firenze, Santa Croce, sagrestia (foto G. Martellucci).

17. Jacopo del Casentino (?), Santo Vescovo, Firenze, Santa Croce, sagrestia (foto G. Martellucci).



chiesa fiorentina e prossimo alla notevole *Santa Lucia*, già nel Bonnefantenmuseum di Maastricht e ora in collezione privata³⁰ (fig. 19). La *Sant'Agnese* dell'affresco fiorentino e la tavola milanese sembrano in effetti prestarsi ad alcuni confronti, a partire dall'analogo impianto compositivo. Del resto, le due figure condividono lo stesso frastaglio laterale del manto, lo stesso modo di trattene-re con le dita il panneggio, ravvivato da trapassi continui di pieghe, falcature ed anse profonde, lo stesso particolare del ricasco di stoffa ritorto, così affine nei due dipinti, che offre il destro all'occhio lucido di Jacopo per descrivere con effetti di raffinata varietà cromatica la foderatura di vaio, bianca nella veste di seta rosa di Agnese, ambrata in quella rossa di Lucia. Così nella figura fiorentina le mani allungate, le dita affusolate, con il pollice discosto, l'indice e l'anulare serrati e leggermente piegati, sembrano vicini alle squisitezze disegnati-ve delle mani che sorreggono gli attributi icono-grafici nella *Santa Lucia*.

Anche con l'unica opera firmata da Jacopo, il *Trittico Cagnola*, che un restauro dei primi anni

Novanta ha recuperato nella sua «gamma cromatica smagliante»³¹, le analogie sembrano significa-tive. Nello sportello di sinistra, la *Santa Margherita* condivide con la santa fiorentina l'inclinazione leggera della testa, coperta dal velo che in entram-be le immagini lascia libere alcune ciocche lungo la tempia e l'orecchio sinistro, mentre sul lato opposto ricade adagiandosi sulla guancia, celan-do del tutto i capelli, per poi rapprendersi sul pet-to in pieghe ed occhietti sottili (figg. 20-21). Logi-co che, data la differenza di formato, la *Sant'Agnese* mostri un piglio monumentale sconosciuto alla figurina della tavola conservata agli Uffizi, nonostante ne condivida il taglio abbreviato delle spalle, rese quasi a calotta, secondo un disegno caratteristico della maggior parte delle opere di Jacopo. Di quali sottigliezze decorative fosse capace il maestro lo testimonia ad un grado som-mo l'*Annunciazione* del Poldi Pezzoli, forse il suo capolavoro, vero *tour de force* d'incrostazioni marmoree e di materiali preziosi. Il gusto per l'or-namentazione sontuosa appare evidente anche nella *Presentazione al Tempio* (1330) della Wil-

18. Jacopo del Casentino (?), San Cristoforo, Firenze, Santa Croce, sagrestia (foto G. Martellucci).





19. Jacopo del Casentino, Santa Lucia e una donatrice, Milano, collezione privata.

liam Rockhill Nelson Gallery of Art di Kansas City, l'unica opera, assieme alla grande pala frammentaria di Crespino sul Lamone (1342), databile con certezza nell'attività del maestro, dove le colonnine ed i capitelli esili e sottili sembrano avvicinarsi a quelli delle nicchie della sagrestia. Ma soprattutto, qui più che altrove, si evidenzia una certa ambiguità spaziale nel modo in cui i protagonisti occupano le aule del tempio, che caratterizza anche il rapporto tra le figure e le nicchie dell'ambiente minoritico. Simili impacci non sarebbero pensabili, ad esempio, per Taddeo Gaddi, possibile candidato alternativo alla paternità di un brano così notevole a queste date, il quale non presenta goticismi tanto rifluenti nei suoi panneggi.

Anche i *divertissements* dispiegati con fre-

schezza nell'impresa fiorentina (fig. 22) sono nelle corde del maestro. Lo stesso passo mentale, divertito e fantastico, guida Jacopo nella realizzazione di motivi decorativi inusitati come i draghetti che ornano gli archi trilobati dei quattro *Santi*, già nella collezione Lord Somers, o nei finti rilievi posti sulle architetture delle *Storie di San Miniato*.

Tornando alla sagrestia, sulla trave centrale del soffitto ligneo trovano posto, entro losanghe quadrilobate, i principali protagonisti dell'ordine francescano, con l'aggiunta di una gloria cittadina come la *Beata Umiliana de' Cerchi*. Non è facile giudicare questi dipinti, nonostante il parere del Carocci che li diceva «ben conservati»³², poiché il restauro del Bianchi ne ha totalmente compromessa la lettura. Sembra comunque poco probabile che si sia affidato a queste sole immagini il compito di qualificare in senso francescano lo spazio, lasciando in posizione privilegiata sulle pareti altri personaggi come *San Domenico*. I santi dipinti tra i finti marmi della sagrestia, anche se molto popolari, sono certamente inconsueti per la decorazione di un'aula capitolare e costituirebbero un *unicum* iconografico senza la presenza di una *Crocefissione e santi francescani*, probabilmente dipinta sulla parete orientale, perduta in seguito all'apertura, in rottura, della scarsella intitolata alla Natività della Vergine e alla Maddalena, che fu realizzata intorno alla metà del Trecento grazie ai lasciti di Lapo di Litio Guidalotti e solo più tardi fu decorata con gli affreschi di Giovanni da Milano e Matteo di Pacino. Gli studi hanno dimostrato da tempo che nei programmi iconografici delle aule capitolari il denominatore comune di tutti gli ordini religiosi è costituito dalla presenza della *Crocefissione* e dei rispettivi santi, anche se i francescani elaborarono precocemente programmi narrativi più complessi, mentre nelle comunità domenicane resistettero le soluzioni inaugurate dagli ordini monastici. Si deve a Giotto e alla sua *équipe* l'introduzione degli episodi delle *Stimate di Francesco* e del *Martirio dei francescani a Ceuta*, perfettamente funzionali alla celebrazione del tema, caro ai minori, di Francesco *alter Christus* e all'esaltazione di una pagina eroica dei loro esordi. Sull'esempio del Giotto patavino, i due fratelli Lorenzetti indagarono verso la metà del terzo decennio del Trecento, in San Francesco a Siena, le possibilità offerte da un ciclo narrativo più organico, arricchito tanto nelle scene cristologiche, quanto negli episodi più significativi dei membri dell'ordine, inaugurando di fatto una tendenza destinata a divenire canonica nelle decorazioni della seconda metà del secolo e che fu recepita anche in Santa Croce, come

20. Jacopo del Casentino (?), Sant'Agnese, particolare, Firenze, Santa Croce, sagrestia (foto G. Martellucci).



testimoniano gli interventi di Spinello e Niccolò di Pietro Gerini³³.

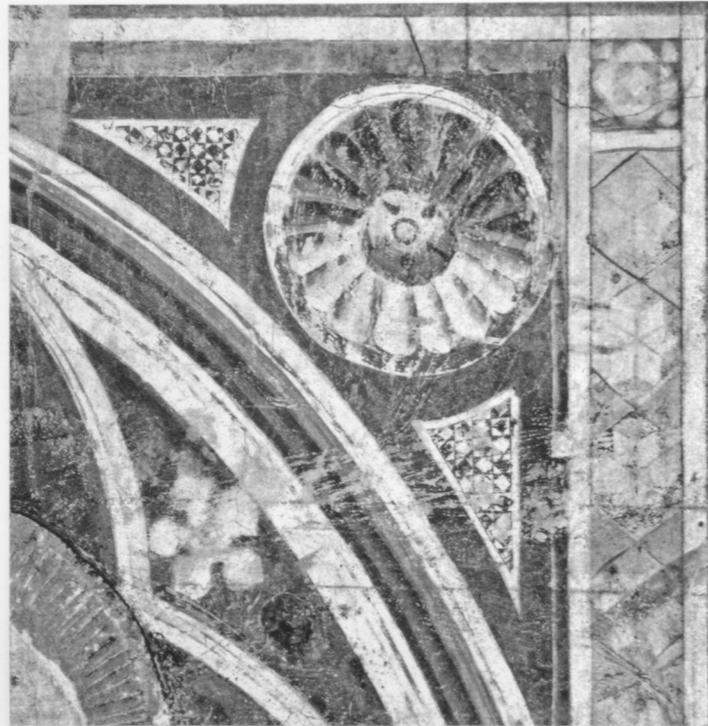
Forse fu proprio in previsione dell'apertura della cappella Guidalotti, più tardi passata ai Rinuccini, e del conseguente sacrificio delle decorazioni presenti su quel lato, che il Gaddi dipinse la *Crocefissione e Santi* sulla parete meridionale della sagrestia, tornando, a distanza di oltre un decennio, al lavoro nell'ambiente per il quale aveva già licenziato le celebri formelle, poste in origine sulle spalliere degli armadi disposti lungo l'angolo sud-occidentale. Erede ufficiale della tradizione giottesca sulla scena artistica fiorentina all'indomani della morte del grande maestro, Taddeo fu protagonista instancabile di numerosi interventi nel convento francescano, dove raggiunse alcuni dei suoi esiti più felici, come le *Storie della Vergine* della cappella Baroncelli, dagli effetti luminosi sofisticati e dalle soluzioni compositive fortunatissime, o la lunetta con il *Compianto sul Cristo deposto*, frutto maturo del confronto serrato con Maso, in cui «a scrutinare quel che rimane tutto suggerisce un capolavoro di quasi sola poesia»³⁴.

Le formelle quadrilobate, oggi sparse tra Firenze, Berlino e Monaco, raffigurano gli *Episodi della vita di san Francesco e della vita di Cristo* e illustrano sistematicamente la *conformitas* tra la vita del poverello d'Assisi e quella di Cristo³⁵. Il tema, presente negli scritti di Bonaventura da Bagnoregio, sviluppato più tardi da Bartolomeo da Pisa e

già fonte d'ispirazione per la decorazione della Basilica Inferiore di Assisi, era particolarmente adatto per aggiornare il programma iconografico di una sala capitolare, la cui precedente campagna

21. Jacopo del Casentino, Trittico Cagnola, particolare di Santa Margherita, Firenze, Uffizi.





22. Jacopo del Casentino (?), San Domenico, particolare, Firenze, Santa Croce, sagrestia (foto G. Martellucci).

decorativa, facendo proprie soluzioni tradizionali d'origine monastica³⁶, oltre alla probabile Crocefissione al centro della parete orientale, presentava i santi entro tabernacoli isolati, senza assegnare a scene narrative il compito di celebrare la grandezza dell'Ordine e di Francesco³⁷. Non è questo il luogo per ripercorrere nel dettaglio i tentativi di ricostruzione del complesso degli armadi proposti dalla critica, spesso in disaccordo anche sulla datazione delle formelle, pur ricordando che il banco più antico, disposto lungo l'angolo sud-occidentale dell'ambiente, sembra ancora integro e sul suo postergale originario erano probabilmente inserite le pitture di Taddeo³⁸, che segnarono dalla metà degli anni Trenta l'avvio dei nuovi lavori. L'esecuzione degli armadi era già stata prevista durante la realizzazione sulle pareti delle decorazioni a finti marmi che, infatti, si interrompono presupponendone l'ingombro.

Più tardi, sempre per la sagrestia, il Gaddi licenziò la *Crocefissione e Santi*, generalmente ricondotta alla fase estrema della sua attività. Circondata ai quattro angoli da *Profeti* in forte aggettato che reggono un cartiglio, la figurazione è arricchita da quattro piccole scene – il *Pellicano*, il *Sacrificio di Isacco*, la *Sinagoga* e la *Chiesa* – che incoraggiano la riflessione sulla natura e il significato del sacrificio di Cristo. Gli studi hanno spesso sottolineato l'affinità stilistica tra questo affre-

sco ed il *Lignum Vitae* del refettorio, anch'esso collocato per lo più negli anni Sessanta³⁹. Eppure, nel refettorio la donna inginocchiata alle spalle di Francesco, vestita con l'abito delle terziarie, identificata dal Ladis con Monna Vaggia, moglie di Filippo Manfredi, già morta il 10 novembre del 1345, fornisce un riferimento che «può essere d'importanza decisiva»⁴⁰ per una precisa datazione degli affreschi⁴¹. La collocazione di questa impresa negli anni Quaranta permetterebbe di anticipare in anni simili anche la *Crocefissione* della sagrestia, benché il suo tono più austero e rigoroso suggerisca di posticiparla verso la metà del secolo, coerentemente con le vicende biografiche di Lapo di Lizio, morto intorno al 1350⁴², consentendo una comprensione più profonda del ruolo assunto dal Gaddi nel convento francescano durante il quindicennio successivo alla morte di Giotto. Anni in cui, a tutta evidenza, Taddeo, che dal grande maestro «fu battezzato»⁴³, riuscì davvero a garantirsi una sorta di prestigioso monopolio.

Emanuele Zappasodi
Scuola di specializzazione
in Beni artistici e storici,
Università di Firenze

NOTE

- ¹ G. Richa, *Notizie storiche delle chiese fiorentine divise nei suoi quartieri*, I, Firenze, 1754-1762, p. 62.
- ² M. Haines, *La sagrestia delle messe del Duomo di Firenze*, Firenze, 1983, pp. 23-34.
- ³ G. Vasari, *Le vite de' più eccellenti pittori scultori e architettori*, Firenze, 1568, ed. a cura di P. Barocchi e R. Bettarini, Firenze, 1967, II, p. 99.
- ⁴ M. Hall, *Renovation and Counter-Reformation. Vasari and Duke Cosimo in S.ta Maria Novella and S.ta Croce. 1565-1577*, Oxford, 1979, p. 166.
- ⁵ P. Vojnovic, *La Sagrestia di Santa Croce in Firenze. Le sue varie funzioni nel '300*, in «Città di Vita», 2007, pp. 292-312; F. Carbonai, G. Gaggio, M. Salmi, *Santa Croce: interpretazione attraverso le indagini metriche e documentarie*, in *Santa Maria del Fiore e le chiese del Duecento e del Trecento nella città delle fabbriche arnolfiane*, a cura di G. Rocchi Coopmans de Yoldi, Firenze, 2004, p. 248.
- ⁶ Cfr. A. Lenza, *Appendice documentaria su Giovanni da Milano*, in *Giovanni da Milano. Capolavori del gotico fra Lombardia e Toscana*, catalogo della mostra, a cura di D. Parenti, Firenze, 2008, p. 298, doc. VII, non esente da errori di trascrizione; inoltre si veda: A. Bernacchioni, *Documenti e committenza per la ricostruzione del percorso di un artista forestiero a Firenze nel Trecento*, in *Giovanni da Milano*, cit., pp. 89-101.
- ⁷ L'insolita enfasi monumentale può essere spiegata proprio in virtù della doppia funzione.
- ⁸ G. Gaye, *Carteggio inedito d'artisti dei secoli XIV, XV, XVI, I*, Firenze, 1839, pp. 549-550. L'incendio interessò i lati sud ed est del primo chiostro e l'area adiacente al braccio meridionale del transetto. Lo sforzo edilizio coinvolse committenti pubblici e privati: oltre alle famiglie Medici e Pazzi, vi contribuirono anche il Comune, pronto all'esborso di duemila fiorini già nel 1424, e l'Arte di Calimala.
- ⁹ W. Paatz, E. Paatz, *Die Kirchen von Florenz: ein kunstgeschichtliches Handbuch*, Frankfurt am Main, 1940-1954, I, pp. 533-534, 563-564, 598-600; U. Baldini, *Taddeo Gaddi, Bernardo Daddi e il Maestro di Figline*, in «Città di Vita», 21, 1966, pp. 397-398; A. Conti, *Itinerari fiorentini*, a cura di G. Ragonieri, Firenze, 2005, pp. 114-115.
- ¹⁰ A. Ladis, *Taddeo Gaddi. Critical reappraisal and catalogue raisonné*, University of Missouri Press, Columbia-London, 1982, p. 186.
- ¹¹ G. Rocchi Coopmans de Yoldi, *L'epoca arnolfiano-gotica nella Badia fiorentina e nel Bargello*, in *Santa Maria del Fiore. Teorie e storie dell'archeologia e del restauro nella città delle fabbriche arnolfiane*, a cura di G. Rocchi Coopmans de Yoldi, Firenze, 2006, p. 115; A. Guidotti, *Vicende storico-artistiche della Badia fiorentina*, in *La Badia fiorentina*, Firenze, 1982, p. 61.
- ¹² E. Cozzi, *Giotto e Bottega al Santo: gli affreschi della sala Capitolare, dell'andito e delle cappelle radiali*, in *Cultura, Arte e Committenza nella Basilica di Sant'Antonio di Padova nel Trecento*, Atti del convegno internazionale, a cura di L. Baggio e M. Benetazzo, Padova, 2003, pp. 84-88; A. Simbeni, *Il Lignum Vitae Sancti Francisci in due dipinti di primo Trecento a Padova e Verona*, in «Il Santo», XLVI, 2006, pp. 185-214.
- ¹³ A. De Marchi, *Partimenti assisiati: il Maestro di Figline e la sua bottega*, in *Medioevo: le officine*, Atti del convegno di Storia dell'arte medievale, a cura di A.C. Quintavalle, Parma, 2009, p. 19.
- ¹⁴ A. Graziani, *Affreschi del Maestro di Figline*, in «Proporzioni», I, 1943, pp. 65-79. P. Scarpellini in Fra' Ludovico da Pietralunga, *Descrizione della Basilica di San Francesco e di altri Santuari di Assisi*, Treviso, 1982, pp. 79-80, 347-353; A. Volpe, *La Basilica di San Francesco ad Assisi. Testi, Schede*, a cura di G. Bonsanti, Modena, 2002, pp. 627-628; De Marchi, *Partimenti assisiati*, cit., pp. 15-26.
- ¹⁵ Vasari, *Le Vite*, cit., II, p. 98. Sulla scia del Ghiberti, l'aretino attribuisce le pitture a Giotto.

- ¹⁶ F. Bologna, *Vetrare del «Maestro di Figline»*, in «Bollettino d'Arte», IV, 1956, pp. 193-199; C. Volpe, *Ristudiando il Maestro di Figline*, in «Paragone», 277, 1973, pp. 3-23; L. Bellosi, *Il «Maestro di Figline»*, in *Un pittore del Trecento. Il Maestro di Figline*, catalogo della mostra, Firenze, 1980, pp. 11-17.
- ¹⁷ G. Carocci, *Restauri alla sagrestia di Santa Croce*, in «Arte e Storia», III, 1884, 42, p. 335; Paatz, Paatz, *Die Kirchen von Florenz*, cit., p. 563; Conti, *Itinerari fiorentini*, cit., pp. 114-115.
- ¹⁸ G. Carocci, *A Santa Croce*, in «Arte e Storia», IV, 1885, 3, p. 23.
- ¹⁹ Id. *A Santa Croce*, in «Arte e Storia», V, 1886, 5, p. 39.
- ²⁰ F. Moisé, *Santa Croce di Firenze: illustrazione storico-artistica*, Firenze, 1845, p. 153; gli interventi riguardarono tutte le porte ed il mobilio dell'intero complesso francescano.
- ²¹ G. Aiazzi, *La cappella de' Rinuccini in Santa Croce a Firenze*, Firenze, 1840; il disegno è conservato allo Städel Institut, inv. 4872.
- ²² Il lavabo viene ricordato nell'inventario del 1854 in una stanza, detta appunto «del lavabo», ricavata dalla separazione in due locali dell'attuale *booksboop* tramite un tramezzo, abbattuto per permettere ai religiosi di raggiungere gli ambienti posti a sud-est della sagrestia senza doverla attraversare. Per questo fu aperto un passaggio dal corridoio del Noviziato (fig. 10). La richiesta dei frati si trova nel fascicolo *Lavori nell'ex Convento 1950-53*, nell'Archivio Storico del Comune di Firenze, Affare dell'Ufficio Belle Arti, V Chiesa di S. Croce – Atti vari, CF 9245, dov'è presente anche la copia dell'inventario del 1854, nel fascicolo *Inventario (copia del 1854)*. Una menzione del lavabo è in Conti, *Itinerari fiorentini*, cit., pp. 114-115.
- ²³ P. Ruschi, *I campanili di Santa Croce*, in *Santa Croce nell'Ottocento*, a cura di M. Maffioli e P. Ruschi, Firenze, 1986, pp. 19-38; F. Tioli, G. Verdini, *I Campanili della Basilica di Santa Croce*, in *Firenze delle torri: architetture verticali e loro intorno*, a cura di G. Verdini, Firenze, 2005, pp. 69-78. La collocazione del campanile si deve ai desideri dei frati.
- ²⁴ Ladis, *Taddeo Gaddi*, cit., p. 186.
- ²⁵ Paatz, Paatz, *Die Kirchen von Florenz*, cit., p. 563; Vojnovic, *La sagrestia di Santa Croce*, cit., p. 301.
- ²⁶ Come già bene indicato da L. Marcucci, *Per gli armarci della sacrestia di Santa Croce*, in «Mitteilungen des Kunsthistorisches Institut in Florenz», III, 1960, p. 152.
- ²⁷ Conti, *Itinerari fiorentini*, cit., p. 114.
- ²⁸ Paatz, Paatz, *Die Kirchen von Florenz*, cit., p. 563.
- ²⁹ A. Tartuferi, *Jacopo del Casentino*, in *Dizionario Biografico degli Italiani*, XV, Roma, 2004, pp. 51-55, con bibliografia precedente.
- ³⁰ Sulla tavola, già proprietà di J. Goudstikker, si veda la scheda di L. de Jong-Janssen, in *Catalogue of the Italian Paintings in the Bonnefantenmuseum*, Maastricht, 1995, pp. 60-63; Christie's, *Important Old Master Painting. Part I*, New York, Rockefeller Plaza, 15 April 2008, Sid-1986, lot. n. 4, pp. 14-17. Ringrazio A. Rico di Christie's per la gentilezza.
- ³¹ M. Ciatti, *Madonna in trono con Bambino fra Santi e Angeli*, in «Rivista dell'Opificio delle Pietre Dure e Laboratori di Restauro di Firenze», 4, 1992, p. 172. Sul *Trittico* si veda la scheda di F. Baldini in *Giotto e il Trecento. «Il più Sovrano Maestro stato in dipintura»*, a cura di A. Tomei, catalogo della mostra, Milano, 2009, p. 193.
- ³² Carocci, *Restauri alla sagrestia*, cit., p. 335.
- ³³ J. Gardner, *Andrea di Bonaiuto and the chapterhouse frescoes in Santa Maria Novella*, in «Art History», II, 1979; M. Boskovits, *Insegnare per immagini: dipinti e sculture nelle sale capitolari*, in «Arte Cristiana», LXXVIII, 1990, 737-738, pp. 132-140; W. Hood, *Frà Angelico at San Marco*, London, 1993, pp. 167-193; S. Gardner, *Chapterhouse*, in *The Dictionary of Art*, a cura di J. Turner, VI, New York, 1996, pp. 463-467; K.F. Schuler, *Chapterhouse decoration before 1250*, in «Arte Medievale», II, 1997, XI, 1-2, pp. 93-109.

³⁴ R. Longhi, *Qualità e industria in Taddeo Gaddi*, in «Paragone», 9, 1959, 109, p. 36.

³⁵ Si veda la scheda di S. Chiodo, in *Galleria dell'Accademia. Dipinti. Volume primo. Dal Duecento a Giovanni da Milano*, a cura di M. Boskovits e A. Tartuferi, Firenze, 2003, pp. 251-284.

³⁶ Sulle scelte iconografiche influenzate dagli esempi monastici nelle sale capitolari mendicanti: Hood, *Frà Angelico a San Marco*, cit., pp. 169-171.

³⁷ Sulle influenze dei testi del Fidati nell'iconografia delle formelle secondo la proposta di I. Maione, *Fra Simone Fidati e Taddeo Gaddi*, in «L'Arte», XVII, 1914, pp. 107-114; si vedano le puntualizzazioni di J. Gardner, *The decoration of the Baroncelli Chapel in Santa Croce*, in «Zeitschrift für Kunstgeschichte», 34, 1971, p. 114. Forti dubbi su tale rapporto venivano espressi da P.P. Donati, *Taddeo Gaddi*, Firenze, 1966, p. 9.

³⁸ Marcucci, *Per gli armarj*, cit., pp. 141-158. M. Boskovits, *Frühe italienische Malerei*, in *Katalog der Gemälde*, Berlin, 1988, pp. 41-47; C. Aschengreen Piacenti, *Le Arti minori a Santa Croce*, in *Santa Croce nel solco*, cit., pp. 333-335.

³⁹ Donati, *Taddeo Gaddi*, cit., pp. 29, 39; M. Ferretti, *Una Croce a Lucca, Taddeo Gaddi, un nodo di tradizione giottesca*, in «Paragone», 27, 1976, 317-319, pp. 25-26, dove le pitture del refettorio sono datate negli anni Quaranta, diversamente da quelle della sagrestia; Ladis, *Taddeo Gaddi*, cit., pp. 76-78, 171-173, 186; E. Neri Lusanna, *Gaddi Taddeo*, in *Enciclopedia dell'Arte Medievale*, VI, Roma, 1995, p. 438.

⁴⁰ A. Tartuferi, *Santa Croce*, in *La tradizione fiorentina dei cenacoli*, a cura di C. Acidini Luchinat e R.C. Proto Pisani, Firenze, 1997, p. 118.

⁴¹ Sulla vicenda: 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* (Quaderni di Santa Croce, 4), a cura di A. De Marchi, G. Paatz, Pistoia, 2001, pp. 113-141.

⁴² D. Parenti, *Giovanni da Milano a Firenze*, in *Giovanni da Milano*, cit., p. 71, n. 32.

⁴³ C. Cennini, *Il Libro dell'Arte*, a cura di F. Brunello, Vicenza, 1982, p. 4.