Ricerca di Storia dell’arte
Santa Croce: origini
Firenze 1300, frammenti di un discorso sugli ornati e sugli spazi

Editoriale
Fulvio Cervini
Né scultura né pittura. Un esperimento «riformistano» di decorazione architettonica
Andrea De Marchi
Il progetto di Giotto tra sperimentazione e definizione del canone: partimenti a finiti marmi nelle cappelle del transetto di Santa Croce
Silvia De Luca
La cappella Velluti-Zati in Santa Croce fra giottismo e arcaismi (1321 circa)
Alice Parri
Decorazioni aniconiche trecentesche in Santa Croce. Riflessioni sui motivi a finiti marmi delle cappelle del transetto
Emanuele Zappasodi
La più antica decorazione della sagrestia-capitolo di Santa Croce
Giovanni Giura
Santa Croce ecclesiae laicorum: 1383-1400
MATERIALI
Chiara Frugoni
La coloritura spezzata
Licia Buttà
Il chiostro di Manfredi: politica e raccomandazione dell’anima in Santa Maria degli Angeli di Baida
SUMMARIES

Carocci editore S.P.A., Roma
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 grandeza tale, che da sola sembra una comoda Chiesa, la sagrestia-capitolo 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 franceseco, infatti, a porsi come abboccia autorevole di un discorso rilevante, i cui echi si spingono oltre gli episodi trenteschi di San Miniato e Santa Maria Novella, per risalire con vigorosa ancora intatta lungo il Quattrocento, da Santa Maria del Fiore a San Lorenzo, fino a Santo Spirito. Eppure, la sagrestia ha suscitato interessi sparoifici da parte degli studiosi, più attenti alla ricostruzione degli “armari” dei Gaddi – dal Vasari assegnati a Giotto – che ad una puntuale ricostruzione delle sue fasi decorative. Riflettendo sulle dimensioni eccezionali dell’ambiente e sull’iconografia degli affreschi, Paola Vojnovic ha proposto di identificare l’antica sala capitolare, sostituita nel secolo successivo dalla brunelleschiana cappella Pazzi (definita nell’inventario del 1439 “cappello nuovo”), correggendo l’ipotesi di individuare nel loro sottostante lo spazio adibito a tale funzione.

La proposta trova conferma in un documento del 2 giugno 1366, in cui i capitani di Orsanmichele, nominati esecutori del testamento di Lupo di Lito Guidalotti, stabiliscono di convertire le entrate di alcuni “pecutorum terrarum” in “pietan-tia sua recreazione” a favore dei frati minori di Santa Croce, “quolbet anno in dicte festivitatem illius sancti quo intitullabatur cappella fiandem in capitulo suo apud capitulum dicti conventus pro ipso testator pro ut sic vel alter in dicto testamento latus continetur et actendentes quod dicta cappella edificata est sub nomine Beatrice Maria cuita festum celebrabat de mensis septembri. Il documento attesta inequivocabilmente la duplice funzione di sagrestia e di sala capitolare a cui l’ambiente minoritico venne destinato fin dal’origine, costituendo il cuore dell’attività spirituale e disciplinare della commenda fino a quando, in seguito all’incendio divampato nel 1423 eppur inadver timent quam quasi fortuito casus, furono promossi una serie di interventi, culminati con la costruzione del capitolo Pazzi e, di disegno di Micheleozzo, del complesso del Noviziato. La sagrestia di Santa Croce si presenta come un’enorme aula rettangolare (figg. 14-1), impreziosita da specchiature marmoree che inquadrano sulla parete d’ingresso i due Santì entro nicche eleganti (fig. 1), ai quali corrispondono, ai lati dell’arcone della cappella Rinuccini, due frammenti, anch’essi con Sanzsi, resi mutili per l’aper-

era serio delle grandi bifore (fig. 3). La mar-

marmorea, sorretta da un fregio a girali e losanghe quadrilobate, si interrompe in una menzione del meridionale, che allo stato attuale è il frutto di interventi successivi. Qui, attorno alla Crocifis-


La decorazione antonaccio trecentesca in Santa Croce

gressa in un certo senso, ma è stato risolto con riserve.

6 F. Carboni, G. Gaggi, M. Salini, Santa Croce. Interpretazione attraverso le indagini merceologiche e documentarie, in S. Maria del Fiore e le chiese fiorentine del Duecento e del Trecen-

...
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).
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 del le altre (fig. 1): è qui che le soluzioni decorative profuse con freschezza, guidate da una sorna varietas, si animano in rarità geologiche e preziosi divortissements. Basti guardare la testa del frate dalla barba appuntita, nascosta e quasi mimetizzata tra le venature del serpentinio verde; le specchiature raffinate, delicate o accessisimes (figg. 5-6); il raro motivo del fossile d’ammonite, dipinto anche da Giotto nella zoccolatura a finiti 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 scolari, capaci di mettere a profitto suggerimenti tratti dal l’antico che segnarono un riannovamento profondo rispetto ai motivi tardo-romanici a finte cortine murarie, documentati a Firenze, ad esempio, nell’attuale controfacciate della Badia.11 Inoltre, il capitolo della basilica di Santo a Padova – nei documenti definito «capitolo minori», «parvo sive parlatorio», concesso alla contigua aula capitolare e solo più tardi trasformato in ambienti di passaggio tra il chiostro del cavallo e quello del noviziato – Giotto e bottega impiegavano sistematicamente le specchiature marmore 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 settentrionale.12

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

Ma l’antefatto più vicino e suggestivo per l’ambiente fiorentino è certamente la decorazione realizzata dal Maestro di Filigine nella sagrestia della Basilica Inferiore di Assisi. Come notato da Andrea De Marchi, l’impressione del preludio al maestoso sapere puramente antico di un maestro fiorentino dell’arte “forma quadrata” potrebbe suggerire la loro posteriorità, collocandone la realizzazione in una fase di ricoluritoria della sagrestia, che poté interessare anche le pareti con la scia delle decorazioni successive, la tavolatura del soffitto e il mobilio. Lavori del genere sono ricordati dal Mosèi, che li colloca negli anni Settanta del Settecento, quando gli armadi e la porta della sagrestia furono «ricoper- ti di stucco e d’una grossa vernice a olio, e detur- pati»13. Quanto alle vicende del finestrone della cappella Rinuccini, una veduta della zona absidale di Santa Croce conservata a Francoforte, realizzata nel 1827 da Friedrich Max Hessem (fig. 7), e l’illustrazione della cappella pubblicata dal l’Aiauzzi nel 1840 permettono di ricostruire l’aspetto prima dei lavori di fine secolo.14 L’intervento del Bianchi nella parete orientale è documentato da alcune fotografie di fine Ottocento (fig. 8). Le reintegrazioni, che gli scarti Mannelli ed Alinari mostrano ripetere la parete fino ai fianchi dell’arcone della cappella Rinuccini, furono eliminate durante un restauro filologico eseguito negli anni Settantadue del secolo scorso, quando si decise di conservare un tassello composto da quattro riquadri, più satini e meno freschi rispettivamente al resto delle pitture, visibili nella parete
settentrionale (fig. 4). Proprio questa parete appa-re 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 lavo-bale trecentesco, reimpiegato in questo luogo a partire dagli anni Cinquanta del Novecento29 (fig. 9). Quanto potrebbe sembrare a tutta prima il ri-sultato di una particolare vicissitudine conservativa va, si chiarisce osservando la muratura esterna: nell'angolo di giunzione tra il campanile e l'esterno della sagrestia, infatti, sono ancora visibili trac-ce consistenti della ghiera dell'arco e del fianco destro di una bifora, ramponata probabilmente in seguito ai lavori del Baccani avviati nel luglio del 18423 (fig. 10).

Le specchiature sono costituite da riquadri marmorei incorniciati da una tessallatura perime-tra tripartita – che inquadrà anche le tre bifore del lato d'ingresso, i cui squanci mantengono tracce di decorazione originale – con al centro un listello di un arancio acceso, decorato con esagoni oggi quasi totalmente perduti, incisi entro stel-le a sei punte bianche (fig. 6). Sulla parete a destra della Rinuccini, invece, il motivo degli intarsi a finiti marmi si complica grazie ad un disegno più articolato (fig. 11). Questa variante potrebbe tra-dire 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. Que-st'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'opera pittorica. Le tarsie dipinte tra le bifore della parete d'ingresso, infatti, non sono perfettamente allineate, ma pre-sentano uno sfalsamento piuttosto evidente, cor-retto 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 figu-re (fig. 12).

Le specchiature dovevano in origine estendersi in tutta la sagrestia-capiolo, 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'intonaco ste-so dalla bottega del Gerini durante l'esecuzione


La qualità di questo brano, scorcio in tralcio verso l’Ascensione di Cristo, che ha messo in luce la continuaazione del fregio a girali e losanghe anche sulla parete meridionale (fig. 13). Inoltre, non è mai stato notato che una piccola lunetta, a sinistra degli angoli della Resurrezione di Cristo, scopre un resto degli spartamenti a fronti marmi – verdi, bianchi e rossi – della decorazione originaria, che si sovrappone la dentellatura lungo il margine esterno della scena dipinta da Taddeo Gaddi. La qualità di questo brano, scorcio in tralcio verso l’Ascensione di Cristo, è diversa, più illustrativa, rispetto ai fronti marmi che lo affiancano e rappresenta un motivo anticheggiano nelle corde di un pittore «architetto» come Taddeo, destinato ad essere mutuato dagli altri artisti attivi nella stessa parete, i quali, infatti, lo ripeteranno all’esterno delle iscrizioni delle loro scende (fig. 14).

Indotta dal contesto francese, Paola Vojnović ha identificato, sulla scia dei Paatz, la figura dipinta a sinistra della parete d’ingresso con Sant’Antonio da Padova, nonostante l’abito bianco e nero, il libro ed il giglio permettano di riconoscere un omaggio tributato dai francescani a San Domenico, fondatore dell’Ordine Predicato- rum (fig. 15). Meno problematica è l’identifica- zione della Sant’Agnese con il conulo angelo in bella mostra (fig. 16). Sulla parete opposta, la fi- gura a destra della Rinuccini presenta degli attri- buti iconografici generici come l’alba, la cannuola del pastorale e la veste sontuosa, che si confanno ad un Santo Vescovo (fig. 17), mentre nel fram- mento a sinistra della cappella, pur dilavato, è possibile riconoscere San Cristoforo, grazie ai pe- sci 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 squanci fortemente scorciati, con il lato destro più profondo del sin- stro, coerente con un punto di vista dal centro del- l’aula. «La parete verso il corridoio ha la decorazione più antica con due consunte figure di santi in edi- cole che suggeriscono una datazione fra il 1310 ed il 132010. Così Alessandro Conti correggeva la proposta dei Paatz di collocare questi affreschi alla fine del Trecento, indicando nel primo quar- to 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 consunte» figure, è tuttavia la sola citazione critica di questi Ivanì d’affresco10. Nonostante la notevole solidità d’impianto e di disegno del rigoroso San Domenico, il panneggio animato in continui frastagli e falciature gotiche della Sant’Agnese, i linearismi insistiti, gli effetti raffinati nell’articolazione delle dita che tratten- gono il manto suggeriscono la possibilità di rico- noscervi la mano di Jacopo del Casentino17, in un momento vicino al San Miniatore dell’omonima
chiesa fiorentina e prossimo alla notevole Santa Lucia, già nel Bonnefantenmuseum di Maastricht e ora in collezione privata\(^{20}\) (fig. 19). La Sant’Agnese dell’affresco fiorentino e la tavola milanese sembrano in effetti prestarci 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 trattenere con le dita il panneggio, ravvivato da trapassi continui di pieghe, falcature ed anse profonde, lo stesso particolare del ricasso 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 fodera di vaio bianca nella veste di seta rosa di Agnese, ambrata in quella rosa di Lucia. Così nella figura fiorentina le mani allungate, le dita affusolate, con il pollice disceso, l’indice e l’anulare serrati e leggermente piegati, sembrano vicine alle squisitezze disegnative delle mani che sorreggono gli attributi iconografici 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»\(^{11}\), le analogie sembrano significative. Nello sportello di sinistra, la Santa Margherita condivide con la santa fiorentina l’inclinazione leggera della testa, coperta dal velo che in entrambe le immagini lascia libere alcune cicogne lungo la tempia e l’orecchio sinistro, mentre sul lato opposto ricade adagiandosi sulla guancia, celando del tutto i capelli, per poi rapprendersi sul petto in pieghe ed occhielli sottili (figg. 20-21). Logico che, data la differenza di formato, la Sant’Agnese mostri un piglio monumentale sconosciuto alla figura 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 sommo l’Annunciazione del Poldi Pezzoli, forse il suo capolavoro, vero tour de force d’incrostazioni marmoree e di materiali preziosi. Il gusto per l’ornamentazione sontuosa appare evidente anche nella Presentazione al Tempio (1330) della Wil
La più antica decorazione della sagrestia-capitolo di Santa Croce

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

schezza nell’impasto fiorentina (fig. 22) sono nel le corde del maestro. Lo stesso passo mentale, diverto e fantastico, guida Jacopo nella realizzazione di motivi decorativi inusitati come i dragnet 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 quadrinate, 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 conservato» soprattutto, 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 santiti dipinti tra i finiti marmi della sagrestia, anche se molti popolari, sono certamente inconsoni per la decorazione di un’aula capitolare e costituiranno un aniconismo 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 che nel programma iconografico delle aule capitolari il denominatore commerciale di tutti gli ordini religiosi è costituito dalla presenza della Crocefissione e dei rispettivi santi, anche se i francescani elaborano programmi narrativi più complessi, mentre nelle comunità domenicane resistettero le soluzioni inaugurate dagli ordini monastici. Si deve a Giotto e alla sua copia l’introduzione degli episodi delle Stimmate di Francesco e del Maestro francescani a Cenza, perfettamente funzionali alla celebrazione del tema, caro ai mini Mori, di Francesco alfer Christus e all’esaltazione di una pagina eroica dei loro esordi. L’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 nel le scene cristologiche, come noto negli episodi più significativi dei membri dell’ordine, inaugurando di fatto una tendenza destinata a divenire canonica nella decorazione della seconda metà del secolo e che fu recepita anche in Santa Croce, come testimoniano gli interventi di Spinello e Niccolò di Pietro Gerini.

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 inscindibile di numerosi interventi nel convento francescano, dove raggiunsero alcuni dei suoi esiti più felici, come le Storie della Vergine della cappella Baroncelli, dagli effetti luminosi sofisticati e dalle soluzioni complessi positive fortunatissime, o la lunetta con il Compianto sul Cristo deposto, frutto maturato del confronto svelato con Maso, in cui "una riforma quel che rimane tutt’attuale" dà capovolgimento di quasi sola poetica. Le formelle quadrilobate, oggi sparse tra Firenze, Berlino e Monaco, rifuggirono gli Episodi della vita di san Francesco e della vita di Cristo illustrati sistematicamente la conformitas tra la vita del poverello d’Assisi e quella di Cristo. Il tema, presente nelli scritti di Bonaventura da Bagnoregio, sviluppato più tardi da Bartolomeo da Pisa e
decorativa, facendo proprie soluzioni tradizionali d’origine monastica\(^1\), oltre alla probabile Crocefissione al centro della parete orientale, presenta i santi entro tabernacoli isolati, assegnando a scegliere narrative il compito di celebrare la gran- dezza dell’Ordine e di Francesco\(^2\). Non è questo il luogo per ripercorrerlo nel dettaglio dei tentativi di ricostruzione del complesso degli armadi posti dalla critica, spesso in discordanza anche sulla datazione, pur vedendo che il banco a cappella piuttosto antico, disposto lungo l’angolo sud-occidentale dell’ambiente, sembra ancora integro e sul suo postamble originario erano probabilmente inserite le pitture di Taddeo\(^3\), che segnalarono dal 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 fini marini che, infatti, si interrompono pressupponendo l’ingombro.

Più tardi, sempre per la sagrestia, il Gaddi licenziò la Crocefissione e Santi, generalmente ricondotta alla fase esterna della sua attività. Circondate da quattro angoli da Profeti in forte assegnato che reggono un cartiglio, la figurazione è arricchita da quattro piccole scene – il Pellicano, il Sacrificio di Isacco, la Simpatica e la Chiuse – che incoraggiano la riflessione sulla natura e il signifi- cato del sacrificio di Cristo. Gli studi hanno spesso sottolineato l’affinità stilistica tra questo affre-}

Emanuele Zappasodi

**La più antica decorazione della sagrestia-capitolo di Santa Croce**

**DATE**

- 21 G. Sassi, La cappella del Sacramento in Santa Croce, Firenze, 1845; il disegno è conservato allo Städel Institut, inv. 4872.
- 24 Ladin, Taddeo Gaddi, cit., p. 186.
- 27 Conti, Iluminer florentini, cit., p. 114.
- 28 Paola, Die Kirchen von Florenz, cit., p. 563.
- 32 Caroccio, Ricerche alla sagrestia, cit., p. 33.
La più antica decorazione della sagrestia-capitolo di Santa Croce

34 R. Longhi, Qualità e industria in Taddeo Gaddi, in «Paragone», 9, 1959, 109, p. 36.  
42 D. Parenti, Giovanni da Milano a Firenze, in Giovanni da Milano, cit., p. 71, n. 32.  