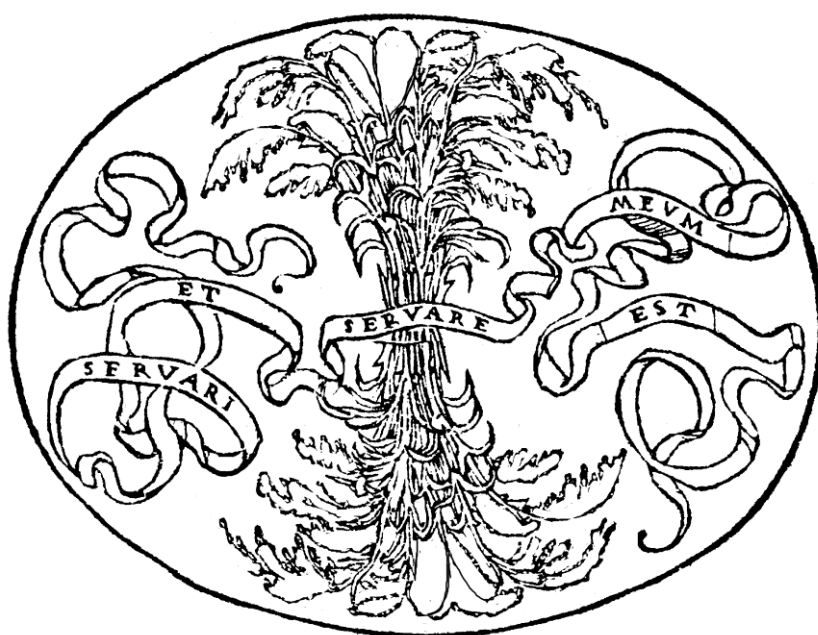


STUDI
DI
MEMOFONTE

Rivista on-line semestrale

36/2026



FONDAZIONE MEMOFONTE

Studio per l'elaborazione informatica delle fonti storico-artistiche

www.memofonte.it

COMITATO REDAZIONALE

Proprietario

Fondazione Memofonte ETS

Fondatrice

Paola Barocchi

Direzione scientifica

Donata Levi

Comitato scientifico

Francesco Caglioti, Barbara Cinelli, Flavio Fergonzi, Margaret Haines,
Donata Levi, Nicoletta Maraschio, Carmelo Occhipinti

Cura redazionale

Martina Nastasi, Mariangela Palombo, Mara Portoghese

Segreteria di redazione

Fondazione Memofonte ETS, via de' Coverelli 2/4, 50125 Firenze

info@memofonte.it

ISSN 2038-0488

INDICE

GIOVANNI GIURA «Fate le scodelle, ch'io fo questa figura e vengo». Bicci di Lorenzo nelle <i>Vite</i> di Vasari e la sua attività per Santa Croce a Firenze	pp. 1-46
RAFFAELE MARRONE Vicende della <i>Madonna di San Bernardino</i> (o meglio, della <i>Maestà</i> dei laudesi della Vergine Maria e San Francesco a Siena)	pp. 47-76
CHIARA CECALUPO Angelo Breventano: artist, antiquarian, numismatist, explorer of the catacombs	p. 77-90
ALESSANDRO MORANDOTTI La lingua degli storici dell'arte e le sue radici. Il caso degli scritti d'occasione tra manierismo e barocco	pp. 91-121
FLAVIO FERGONZI Sui titoli delle opere d'arte moderna nell'Italia del Novecento: gli anni Cinquanta e i primi Sessanta	pp. 122-226

**«FATE LE SCODELLE, CH'IO FO QUESTA FIGURA E VENGO».
BICCI DI LORENZO NELLE *VITE* DI VASARI E LA SUA ATTIVITÀ PER
SANTA CROCE A FIRENZE**

Bicci di Lorenzo è un pittore secondario nel panorama fiorentino della prima metà del Quattrocento. Eppure la sua attività – vasta oltre ogni immaginazione – ha offerto e offre la possibilità di cimentarsi in diversi campi della ricerca storico-artistica: dallo scavo d'archivio all'esercizio filologico, specie nella ricomposizione delle sue opere smembrate; dall'analisi dell'interazione dell'artista con il proprio contesto sociale a quella dei monumenti, maggiori e minori, in cui trovarono sede i suoi lavori, alcuni dei quali, sorprendentemente, ancora inediti; fino all'approfondimento di certe istanze della letteratura artistica, *in primis* di Vasari e delle sue *Vite*, inesauribile oggetto di indagine.

1. «Fu quasi il Vasari de' suoi tempi»

Lo spunto per queste pagine è dato da un breve passo della *Storia pittorica dell'Italia* di Luigi Lanzi:

Lorenzo di Bicci fiorentino, altro allievo di Spinello, fu quasi il Vasari de' suoi tempi per la moltitudine, prestezza e contentatura facile de' lavori. Santa Croce ne ritiene più saggi: nel primo chiostro storie di S. Francesco e un'Assunta su la facciata, ove fu aiutato da Donatello ancor giovanetto¹.

Ricordando «Lorenzo di Bicci», l'abate marchigiano poteva contare su una tradizione storiografica a stampa ormai consolidata che partiva da Vasari, che gli aveva dedicato una biografia in entrambe le edizioni delle sue *Vite*² (Fig. 1). Il pittore compariva nella succinta selezione di primitivi operata da Raffaello Borghini nel *Riposo*³, e più tardi nelle *Notizie* di Baldinucci, dove godevano di uno spazio autonomo anche il figlio Bicci e il nipote Neri (creduto però, sulla scorta di Vasari, un secondo figlio)⁴. Nel Settecento troviamo Lorenzo nella *Serie di uomini i più illustri nella pittura, scultura e architettura*, i cui testi e le cui incisioni (di Giovan Battista

Ho anticipato alcuni dei contenuti di questo intervento ai seguenti convegni e incontri: *Vasari@santacroce* (Firenze, Santa Croce, marzo 2016), a cura di Sally Cornelison; *Il mestiere del conoscitore. Giorgio Vasari* (Bologna, Fondazione Zeri, settembre 2016), a cura di Andrea Bacchi e Aldo Galli; *Santa Croce re-experienced* (Firenze, Università degli Studi di Firenze, seconda settimana della ricerca di eccellenza, novembre 2021), a cura di Andrea De Marchi.

Per le consuete disponibilità, cortesia e attenzione nei confronti delle mie ricerche, nonché per il supporto logistico, per il reperimento del materiale fotografico e per i relativi permessi di pubblicazione, sono gratissimo all'Opera di Santa Croce, in particolare alla Conservatrice Eleonora Mazzocchi, alla Responsabile dell'archivio Claudia Timossi, all'architetta Sara Marrani, al Segretario Stefano Filippini, nonché a tutto il personale del complesso monumentale. Per aver discusso con me gli argomenti della ricerca e per i consigli e i suggerimenti che me ne sono venuti ringrazio Francesco Caglioti, Sonia Chiodo, Andrea De Marchi, Eleonora Mazzocchi, Marco Mascolo e soprattutto Silvia De Luca. Queste pagine sono debitrice all'insegnamento di Maria Monica Donato, alla cui memoria sono dedicate.

¹ LANZI/CAPUCCI 1968-1974, I (1968), pp. 54-55. Il passo prosegue così: «Meglio forse che altra cosa dipinse a fresco in S. Maria Nuova la Sacra di quella chiesa fatta da Martino V circa il 1418. Neri suo figlio si conta fra' giotteschi ultimi. Poco visse, e lasciò a S. Romolo una tavola da non far disonore al padre, e certo con più studio condotta ch'egli non solea».

² VASARI/BAROCCHI-BETTARINI 1966-1987, II (1967), pp. 315-322.

³ BORGHINI 1730, pp. 245-246; a proposito della orientata selezione degli artisti del Trecento si rimanda a SCHLOSSER/KURZ 1977, pp. 352.

⁴ BALDINUCCI/RANALLI 1845-1847, I (1845), pp. 320-328 (Lorenzo di Bicci), pp. 430-438 (Neri di Bicci), p. 457 (Bicci di Lorenzo); su Baldinucci e i primitivi si veda adesso l'ampio studio di DI MEO 2024.

Cecchi) semplificano quelli vasariani⁵ (Fig. 2), e nell'*Etruria pittrice* di Marco Lastri, che dedica un'incisione a piena pagina agli affreschi per Santa Maria Nuova⁶ (Fig. 3). Nel fare il suo nome si appoggiavano su Vasari inoltre gli autori della letteratura periegetica fiorentina, come Giovanni Cinelli⁷, Ferdinando Leopoldo Del Migliore⁸, Giuseppe Richa⁹.

Accanto ad alcune concise notizie riprese dall'aretino – ovvero il discepolato sotto Spinello Aretino, l'attività per il complesso di Santa Croce e la collaborazione con il giovanissimo Donatello – Lanzi presenta Lorenzo come «il Vasari de' suoi tempi», reiterando uno schema retorico ricorrente nell'opera che affianca autori di epoche diverse talvolta cogliendo con acume alcuni passaggi della storia dell'arte (ad esempio quando scrive che Taddeo Gaddi è quasi il Giulio Romano di Giotto)¹⁰. Ma vale la pena chiedersi se dietro la «moltitudine, prestezza e contentatura facile de' lavori», che un po' sprezzantemente accomuna Lorenzo di Bicci a Giorgio Vasari, non vi sia qualcosa di più profondo che l'ex gesuita poteva aver desunto dalla lettura delle *Vite*.

Innanzitutto va ricordato che all'altezza di Lanzi non era ancora emerso che, sia nella Torrentiniana sia nella Giuntina, Vasari (e dietro di lui gli altri autori menzionati) redigendo la vita di Lorenzo di Bicci (circa metà del XIV secolo - ante 1427) aveva descritto in realtà l'attività del figlio, Bicci di Lorenzo (1373-1452). Assenti entrambi nei commentari ghibertiani, Bicci aveva trovato spazio nella compilazione del *Libro di Antonio Billi*, che gli assegnava un breve ma attendibile *corpus* di opere che passò per intero già nella Torrentiniana (pur spostato sotto il nome di Lorenzo)¹¹; al contrario l'aretino – come più volte emerso in sede critica – nonostante una certa familiarità con il suo autore non dovette avere accesso alle liste dell'*Anonimo magliabechiano*, dove sotto il nome di Bicci compaiono altre opere che gli restarono infatti del tutto ignote¹². In ogni caso l'autorità delle *Vite* bastò per cristallizzare l'equivoco sul nome, per il cui scioglimento fu necessario attendere gli scavi archivistici di Gaetano Milanesi nei decenni

⁵ SERIE DI UOMINI 1769-1775, I (1769), pp. 65-68.

⁶ LASTRI 1791-1795, I (1791), tav. XV e commento.

⁷ BOCCHI/CINELLI 1677, p. 280 (a proposito degli affreschi della cappella maggiore di Santa Lucia de' Magnoli); p. 399 (sull'affresco con la *Consacrazione di Sant'Egidio* in Santa Maria Nuova).

⁸ DEL MIGLIORE 1684, pp. 20-21 (a proposito dei sepolcri Marsili e Corsini nel duomo di Santa Maria del Fiore); p. 23 (sui santi nella tribuna della stessa cattedrale, dove traspare una certa critica nei confronti del pittore); p. 212 (quando accenna alla perduta tavola per la cappella Martini in San Marco); p. 247 (a proposito del modello che Lorenzo avrebbe fornito per l'edificio della Sapienza voluto da Niccolò da Uzzano); pp. 347-348 (per gli affreschi sulla facciata di Sant'Egidio in Santa Maria Nuova).

⁹ RICHIA 1754-1762, I (1754), pp. 39 (dove riprende Vasari a proposito dei due interventi sulla facciata del convento di Santa Croce, ribandendo che si tratta di un pittore «tenacissimo fino all'ultimo di sua vecchiaia della maniera giottesca»); III (1755), pp. 160-161 (sulla cappella Compagni in Santa Trinita); VI (1757), pp. 119-120, 125-126 e 165 (sui lavori in Santa Maria del Fiore); VII (1758), p. 35 (con riferimento al polittico per San Niccolò a Cafaggio); VIII (1759), pp. 198-199 e 209-210 (sull'affresco con la *Consacrazione di Santa Maria Nuova*, di nuovo citando Vasari); IX (1761), p. 69 (circa il tabernacolo del Canto alla Cuculia); X (1762), pp. 17 e 26 (dove ricorda la navata di Santa Maria del Carmine interamente dipinta a fresco da «Lorenzo») e pp. 289 e 295 (a proposito dei lavori per Niccolò da Uzzano e di altre cose in Santa Lucia de' Magnoli).

¹⁰ Sui 'paragoni' di Lanzi si veda IVANOFF 1953-1954.

¹¹ IL LIBRO DI ANTONIO BILLI 1892, pp. 14-17.

¹² IL CODICE MAGLIABECHIANO 1892, pp. 91-92: immediatamente prima di Bicci il testo registra anche il nome di Lorenzo suo padre, senza però assegnargli alcuna opera, mentre di seguito compare un accenno a Neri. Tra le numerose proposte di identificazione dell'anonimo, vale la pena segnalare soprattutto quella con Vincenzio Borghini avanzata da Richard Stapleford (STAPLEFORD 1995, pp. 397-408), e ripresa, tra gli altri, da Silvia Ginzburg (GINZBURG 2007, pp. 178-179); un riepilogo delle posizioni è in WIERDA 2009, dove si sostiene l'identificazione con Bernardo Vecchietti sulla base soprattutto delle affinità nella scrittura. Le *Vite d'artisti* di Giovanni Battista Gelli, riesumate ed edite solo nell'Ottocento da Girolamo Mancini (GELLI/MANCINI 1896), dovrebbero darsi intorno o anche dopo l'uscita della Torrentiniana, ma non recano traccia dei Bicci.

Sul rapporto problematico tra queste fonti fiorentine e le *Vite* vasariane si rimanda ai classici KALLAB/SCHLOSSER 1908, pp. 171-207, e SCHLOSSER/KURZ 1977, pp. 189-195 e 295-296.

centrali dell'Ottocento¹³. Nel solco della ricerca documentaria si sono mossi molti studi moderni, che, insieme a quelli di carattere filologico-attributivo, ci hanno consegnato una figura che, a dispetto di uno stile fortemente tradizionalista e della compresenza sulla scena dei grandi innovatori del primo Rinascimento, dovette ritagliarsi uno spazio più che significativo nella Firenze della prima metà del Quattrocento, rendendo ragione della ininterrotta fortuna che ebbe nella letteratura artistica (fatto salvo lo scambio del nome con quello del padre)¹⁴.

Accanto a una ricostruzione sempre più accurata del percorso biografico e artistico di questo *petit maître*, rileggere il testo vasariano può portare qualche elemento aggiuntivo di comprensione. Le poche pagine dedicate a Bicci di Lorenzo – d'ora in avanti farò riferimento al suo nome, non a quello del padre – hanno un valore non trascurabile nell'architettura complessiva delle *Vite*. Collocate alla fine della prima età, costituiscono un luogo privilegiato per ragionare sul relativismo storico dell'autore giacché vi misuriamo l'invecchiamento di una «maniera», quella di Giotto e dei suoi seguaci, che appare nuova in un dato momento, anzi vera e propria pietra angolare della rinascita delle arti, e vecchia in un altro, quando ormai si va affermando una nuova stagione: «Le sue figure tirano forte a la maniera di Taddeo Gaddi e de gli altri maestri inanzi, i quali si diletto egli molto di contrafare, per piacergli quelle maniere»¹⁵; «Il quale [Lorenzo], essendo stato l'ultimo de' maestri della maniera vecchia di Giotto, sarà anco la sua vita l'ultima di questa prima parte»¹⁶.

Fin dalla Torrentiniana Vasari colloca correttamente l'attività di Bicci nella prima metà del Quattrocento, in parallelo con gli artisti del primo Rinascimento, ma ha piena consapevolezza che si tratti di un pittore culturalmente legato al passato, un ritardatario invecchiato in uno stile ormai esaurito e pertanto relegato nella prima età. Lo stile come criterio alla base della periodizzazione e la coscienza della coesistenza di orientamenti e culture diverse e perfino divergenti in un dato luogo e in un dato momento – la coscienza della «non contemporaneità del contemporaneo», per usare una fortunata formula introdotta nella storia dell'arte da Wilhelm Pinder¹⁷ – sono due dei concetti più moderni incardinati nelle *Vite*, e non contrastano con l'idea

¹³ MILANESI 1860, pp. 179-186, 196-201; MILANESI, in VASARI/MILANESI 1878-1885, II (1878), pp. 49-60 (note al testo) e 63-90 (commentario). Già nella prima edizione delle *Vite* da lui curata, l'erudito aveva fornito numerose precisazioni sulle opere elencate da Vasari: MILANESI, in VASARI/SOCIETÀ DI AMATORI DELLE ARTI BELLE 1846-1870, II (1846), pp. 225-254.

¹⁴ Su Bicci di Lorenzo manca uno strumento di sintesi. Segnalo qui di seguito alcuni tra i principali contributi critici, trascurando le innumerevoli schede dedicate alle sue opere nei cataloghi di musei, mostre, collezioni e aste: BERENSON 1932, pp. 82-86; ZERI 1958; BUHLER WALSH 1979; BUHLER WALSH 1981; PROTO PISANI 1982; FROSININI 1984, FROSININI 1986; FROSININI 1987; FROSININI 1990; AMY 1998; CHIODO 2000; BOSKOVITS 2002; SCANTAMBURLO 2002; GIURA 2011a, pp. 73-81; GORDON 2019; DE LUCA 2022; SUPPA 2022; GIURA 2025, pp. 164-167.

¹⁵ VASARI/BAROCCHI-BETTARINI 1966-1987, II (1967), p. 315 (edizione Torrentiniana; d'ora in poi T).

¹⁶ Ivi, p. 322 (edizione Giuntina; d'ora in poi G).

¹⁷ PINDER 1926, p. XII e *passim*, che spingeva a riflettere sulle griglie cronologiche usate dallo storico ponendo la questione della coesistenza a un dato momento di stili diversi, contrapposta all'idea del progresso dell'arte comunemente inteso. La stessa formula, «die Ungleichzeitigkeit des Gleichzeitigen», tradotta in italiano come le «ineguaglianze del contemporaneo» fu ripresa da Otto Brendel nell'*Introduzione all'arte romana* (BRENDL 1982), in una visione dell'arte antica radicalmente policentrica in cui è necessario rinunciare alla ricerca di una unità stilistica alla luce della compresenza, l'uno accanto all'altro, di elementi divergenti, talvolta addirittura in uno stesso monumento; travalicando in ciò il criterio della storia dell'arte per generazioni, giacché l'arte romana, priva di nomi, non si presta al modello per biografie: si veda su questo SETTIS 1982. Più avanti hanno ripreso l'espressione, tra gli altri, Enrico Castelnuovo, a proposito del problema dell'architettura tra Romanico e Gotico all'aprirsi del Duecento, sottolineando l'aspetto culturale della non-contemporaneità (CASTELNUOVO 1992, in part. p. 14), e Andrea De Marchi, che nella sua recentissima sintesi sull'arte della prima metà del Quattrocento ha fatto delle diverse velocità di acculturazione e della polifonia geografica dell'Italia del XV secolo una vera e propria chiave di lettura del Rinascimento (DE MARCHI 2025, in part. pp. XV-XVIII). Sullo stesso piano, e in un'ottica strettamente legata al contesto di cui stiamo parlando, è per altro possibile richiamare anche i *Fatti di Masolino e di Masaccio*, in cui Roberto Longhi si interrogava sui modi e sui tempi della ricezione delle novità masacesche nella Firenze del secondo quarto del Quattrocento, includendo il nostro Bicci di Lorenzo tra gli «indifferenti» (LONGHI 1940).

portante dell'evoluzione finalistica della storia, che ammette deviazioni, anticipazioni, ritardi, compresenze¹⁸.

D'altro canto il passaggio dalla redazione torrentiniana a quella giuntina, oltre ad accrescere di molto il numero delle opere, segna una trasformazione di questa biografia che assume valore particolare se letta in parallelo con la *Descrizione dell'opere di Giorgio Vasari pittore e architetto aretino* acclusa in calce alla seconda. Fatte salve le differenze di lunghezza, tessitura, e – potremmo dire – di peso specifico della propria celebrazione a coronamento dell'impresa storiografica, e in senso più ampio dell'intera parabola delle arti, che non culmina più con Michelangelo come nella Torrentiniana, si riscontrano singolari assonanze nella struttura e nei concetti che stanno alla base di un apprezzamento da parte dell'autore affatto scontato per un pittore certamente lontano dagli interessi e dalle preferenze di gusto del Cinquecento. Come già notato nell'acuto commento all'edizione francese delle *Vite* del 1841-1842 di Philippe Auguste Jeanron e Leopold Leclanché, si percepisce una condiscendenza, forse anche una simpatia, che non si trova nelle biografie di artisti senza dubbio maggiori¹⁹.

Già nella Torrentiniana Bicci ci viene presentato di animo gentile, cordiale, amabile: virtù di un perfetto cortigiano *ante litteram* che permettono di costruire una rete sociale della quale fanno parte, su uno stesso piano, l'artista e il committente. Nella seconda edizione Vasari ne esplicita la fiorentinità (fin dal titolo) e l'anno di nascita (il 1400)²⁰; delinea quindi il contesto entro cui si svolge la sua formazione, adducendo da un lato i buoni principi ispirati dalla disciplina paterna, come dirà per sé nell'autobiografia, e inserendo dall'altro la sua educazione artistica entro una precisa tradizione, quella della pittura toscana di fine Trecento, rappresentata emblematicamente dal neogiottesco e aretino Spinello²¹. Sono immissioni giuntine anche l'esercizio nel contado e il lavoro senza sosta per impratichirsi con committenti meno esigenti, altro tratto che accomuna Bicci a Giorgio, che dichiarerà di aver frequentato le campagne aretine allo stesso scopo; ancora, entrambi sono ben felici di accettare qualsiasi lavoro per ottenere guadagni ma soprattutto per farsi un nome e giungere così alle più remunerative e gratificanti commissioni cittadine²².

Sulla formula, la cui prima comparsa come «Contemporaneità del non-contemporaneo» risale a Ernst Bloch e la cui fortuna nel corso del Novecento si è estesa ben oltre il campo della filosofia politica, abbracciando (oltre che la storia dell'arte come si è detto) discipline come la sociologia o la storia della letteratura, rimando a FARNESI CAMELLONE 2016.

¹⁸ Utili riflessioni sulla periodizzazione nelle *Vite* si leggono da ultimo nei saggi contenuti in *LE TRE ETÀ* 2022.

¹⁹ VASARI/JEANRON-LECLANCHÉ 1841-1842, I (1841), pp. 487-491; ripreso da Paola Barocchi in VASARI/BAROCCHI-BETTARINI 1966-1987, II.2, commento secolare (1969), pp. 743-744.

²⁰ VASARI/BAROCCHI-BETTARINI 1966-1987, II (1967), p. 315 (G): «Lorenzo di Bicci pittor fiorentino, il quale essendo nato in Firenze l'anno 1400...». Nell'*Anonimo magliabechiano* si legge «Bicci pittore fiorentino operò assai et con gran facilità. Fu circha al 1400» (*IL CODICE MAGLIABECHIANO* 1982, p. 91). È possibile che Vasari attingesse a una fonte comune (come sostenne ipoteticamente Wolfgang Kallab, cfr. nota 12), trasformando però indebitamente il senso di quella data da indicazione di massima circa il periodo di attività a riferimento perentorio riguardante la nascita del pittore.

²¹ VASARI/BAROCCHI-BETTARINI 1966-1987, II (1967), p. 315 (G): «[...] avendo sotto la disciplina paterna i buoni costumi e da Spinello pittore apparato l'arte della pittura [...]»; VASARI/BAROCCHI-BETTARINI 1966-1987, VI (1987), p. 369 (G): «Per cominciarmi dunque dai miei principii, dico che avendo a bastanza favellato dell'origine della mia famiglia, della mia nascita e fanciullezza, e quanto io fussi da Antonio mio padre con ogni sorte d'amorevolezza incaminato nella via delle virtù, et in particolare del disegno [...]».

²² VASARI/BAROCCHI-BETTARINI 1966-1987, II (1967), p. 316 (G): «[...] Lorenzo di Bicci desiderava, come ancor fanno i medici che si esperimentano nell'arte loro sopra la pelle de' poveri uomini di contado, esercitarsi nei suoi studi della pittura dove le cose non sono così minutamente considerate, per qualche tempo accettò tutte l'opere che gli vennero per le mani». VASARI/BAROCCHI-BETTARINI 1966-1987, VI (1987), pp. 369-370 (G): «Ma essendo, l'anno 1527, stati cacciati i Medici di Firenze, et in particolare Alessandro et Ippolito, coi quali aveva così fanciullo gran servitù per mez[z]o di detto cardinale, mi fece tornare in Arezzo don Antonio mio zio paterno, essendo di poco avanti morto mio padre di peste; il quale don Antonio, tenendomi lontano dalla città perché io non appestassi, fu cagione che, per fuggire l'ozio, mi andai esercitando pel contado d'Arezzo, vicino ai nostri luoghi,

Una differenza di grande significato tra la redazione del 1550 e quella del 1568 è che nella prima l'elenco delle opere assegnate a Bicci non sembra avere un ordine preciso, né comparire alcuna data. Si comincia con quella che forse era l'opera più nota dell'artista, gli affreschi delle cappelle delle tricole del duomo di Santa Maria del Fiore, che noi sappiamo documentati nel 1439-1440; si prosegue con i lavori per il monastero camaldolese in Oltrarno, per la chiesa del Carmine e per il complesso di Santa Croce, a cui è dato lo spazio maggiore; quindi ci si sposta al monastero delle Donne di Faenza e poi ad Arezzo, per tornare a Firenze e chiudere la carriera con gli affreschi della «sala vecchia di Casa Medici nella via Larga a Pierfrancesco vecchio»²³. Nella Giuntina quest'episodio cambia posizione: dopo una generica attività «in Firenze e fuori per adestrarsi», ma curiosamente prima del passo più specifico relativo all'esercizio nel contado di cui si diceva pocanzi, il pittore viene chiamato da Giovanni di Bicci, che aveva «veduta la buona maniera sua», per affrescare una serie di uomini illustri che connotava il salone principale dell'antica residenza della famiglia in via Larga²⁴. Perduti gli affreschi, ricordati come di Bicci anche dal *Libro di Antonio Billi* e dall'*Anonimo magliabechiano*, e mancando i documenti che permettano di precisarne la datazione, sembra comunque evidente che si tratti di una forzatura se non cronologica quanto meno logica, data la straordinaria importanza del ciclo²⁵; d'altro canto l'aver posto in testa alla biografia il legame con i Medici, in particolare il favore che il capostipite della famiglia avrebbe accordato all'ancora giovane artista, risulta significativamente assonante con il ben noto percorso biografico di Giorgio, che è condotto a Firenze poco più che bambino, cresce con Alessandro e Ippolito de' Medici e dopo la loro cacciata rientra ad Arezzo dedicandosi alla pratica dell'affresco nel contado²⁶.

A parte questa inversione, la sequenza delle opere giuntine di Bicci, notevolmente arricchita nel numero e non di rado accompagnata da datazioni, sembra ordinata in senso teleologico a scandire la progressiva affermazione dell'artista nel contesto cittadino. Vasari non manca di evidenziare i canali di committenza (tema a lui caro), siano essi religiosi o laici, che si esplicitano attraverso rapporti personali che giovano all'artista e lo elevano socialmente: in particolare il testo indugia su personaggi di primissimo piano, come Niccolò da Uzzano, per il quale Bicci diventa anche progettista, e Michele di Fruosino, spedalingo di Santa Maria Nuova, del quale è «amicissimo» (con un altro *topos* largamente presente nelle *Vite*). Inoltre, se i lavori in casa Medici sono passati dalla fine all'inizio del testo, all'inverso quelli per il duomo che aprivano la sequenza torrentiniana diventano qui il punto di approdo della carriera di Bicci a Firenze: «Onde meritò d'essere il primo che dipignesse nella principale chiesa della sua città, cioè in Santa Maria del Fiore»²⁷. Di seguito Vasari aggiunge la menzione del monumento funerario di Pietro Corsini e di quello di Luigi Marsili, la cui descrizione, come illustrato da Eliana Carrara, denota l'attenta lettura da parte dell'aretino delle *Historiae florentini populi* di Leonardo Bruni nel volgarizzamento di Donato Acciajuoli pubblicato a Venezia nel 1561 da Francesco Sansovino,

in dipignere alcune cose a fresco ai contadini del paese, ancorché io non avessi quasi ancor mai tocco colori: nel che fare m'avviddi che il provarsi e fare da sé aiuta, insegna e fa che altri fa bonissima pratica».

Si aggiungano inoltre le annotazioni più antiche delle *Ricordanze* di Giorgio, in cui compaiono numerosi lavori anche di poco conto necessari per il sostentamento della famiglia che si era trovato improvvisamente a dover gestire dopo la morte del padre, ma la cui registrazione va letta nell'ottica della costruzione dell'immagine di *self-made man* orchestrata a posteriori: si veda su questo FRATINI 2015; sul legame tra le *Ricordanze* e l'autobiografia: CARRARA 2017. Per quanto riguarda Bicci, per inciso, va registrato che a partire da Milanese (in VASARI/MILANESE 1878-1885, II (1878), p. 50, nota 2) più di un commentatore ha ritenuto che questa 'accusa' di accettare qualsiasi lavoro fosse da imputare più a Neri che al padre e che quindi tale affermazione fosse un fraintendimento di Vasari.

²³ VASARI/BAROCCHI-BETTARINI 1966-1987, II (1967), p. 320 (I).

²⁴ Ivi, pp. 315-316 (G).

²⁵ Si veda ad esempio, anche in relazione alla presenza del *David* bronzeo di Donatello in origine nella stessa sala, CAGLIOTI 2000, I, pp. 214-216.

²⁶ Su questo periodo della vita di Vasari e le relative fonti si rimanda ad AGOSTI 2021, pp. 11-24.

²⁷ VASARI/BAROCCHI-BETTARINI 1966-1987, II (1967), p. 319 (G).

inserendosi in un più ampio quadro di costruzione dell'immagine della città e della sua storia sotto Cosimo I²⁸.

Già dalla *Torrentiniana* un elemento non secondario nella biografia di Bicci è l'attività ad Arezzo, ignota alle fonti precedenti: rispetto alla lista del *Libro di Antonio Billi* costituisce una delle sole due aggiunte originali (fatte salve alcune precisazioni sui lavori in Santa Croce), il che palesa una volta di più come Vasari potesse disporre di notizie inedite e di prima mano per la propria città, così centrale nell'autobiografia e in tutto il corpo delle *Vite*²⁹. Si trattava di opere di grande impegno sia per la rilevanza delle sedi sia per quella dei committenti: gli affreschi della cappella maggiore di Carlo Marsuppini nella chiesa olivetana di San Bernardo (con scene della vita del santo, oggi perdute ma ancora visibili nel Settecento³⁰), la cui pala d'altare, l'*Incoronazione di Maria e santi* oggi ai Musei Vaticani, fu affidata al richiestissimo Filippo Lippi; ma soprattutto quelli per la cappella maggiore di San Francesco di patronato Bacci, lasciati interrotti all'altezza del frontespizio, del sottarco e delle volte e in seguito completati da Piero della Francesca con le *Storie della vera Croce*³¹.

Infine, Bicci e Giorgio sono legati dalla «prestezza», termine che nella *Torrentiniana* in tutta la prima età è impiegato soltanto in questa biografia, ed è rarissimo anche nella seconda, dove lo troviamo nel proemio, quando se ne illustrano le potenzialità, e a proposito di Filippo Lippi³². Concetto ampiamente dibattuto nella riflessione teorica cinquecentesca già a partire da Leonardo, spesso posto in dialettica con la «diligenza», nelle *Vite* la «prestezza» è una qualità specifica della terza età, un arricchimento dovuto al miglioramento della tecnica e a un approccio più immediato alla superficie da dipingere o alla massa da scolpire³³. Vasari la associa però anche a un modo di concepire il lavoro in virtù della soddisfazione del committente e dunque a fini autopromozionali, come non manca di rimarcare più volte nell'autobiografia (nonostante certe riflessioni di segno negativo)³⁴. È in questo senso che si spiega l'occorrenza nella vita di Bicci di Lorenzo, nel cui *incipit* torrentiniano Vasari ricorda che «chi serve altri bene e prestamente non basta il pagamento per sodisfarlo, ma l'obbligo entra poi di mez[z]o fra chi fa operare et esso operante»³⁵. E d'altro canto nel corpo della biografia emerge come sia anche una questione tecnica, che riguarda la padronanza della maniera (quella vecchia di Giotto) che la consumata esperienza di questo esponente fuori tempo della tradizione trecentesca è in grado di mettere a frutto. Il luogo in cui ciò si manifesta è Santa Croce, spazio simbolico e centralissimo dell'arte fiorentina, la cui trattazione occupa lo spazio più ampio nella biografia, e dove significativamente

²⁸ CARRARA 2014, pp. 39-41 e 53, nota 45 per la bibliografia sull'affresco.

²⁹ Si veda il florilegio proposto in AREZZO E VASARI 2007.

³⁰ DE' GIUDICI/MELANI 2005, p. 80.

³¹ VASARI/BAROCCHI-BETTARINI 1966-1987, II (1967), p. 320 (T e G). Nella Giuntina (ivi, p. 321) è segnalata un'attività aretina anche di Neri di Bicci, al quale Cecilia Frosinini ha proposto di assegnare gli angeli dell'intradosso della finestra della cappella Bacci (FROSININI 1987, p. 8): a mio avviso però queste figure non hanno alcunché di diverso dalla normale produzione di Bicci, qui come altrove coadiuvato da una ampia bottega ma dalla quale non mi pare emerga con evidenza la mano del figlio come la conosciamo dalle sue prime opere certe.

³² Nella Giuntina la casistica si allarga, ma per la prima età sia aggiunge solo l'occorrenza nella vita di Andrea Pisano e in quella di Agostino di Giovanni e Agnolo di Ventura (ma qui non in riferimento alla loro attività artistica).

³³ PREVITALI 1964, pp. 21-27; più di recente CERASUOLO 2014, pp. 60-69, e BLOW 2018, pp. 80-108 (su «Lorenzo di Bicci» pp. 90-91).

³⁴ VASARI/BAROCCHI-BETTARINI 1966-1987, VI (1987), risp. p. 374 (apparati per l'ingresso di Carlo V nel 1536); p. 381 (tela monocroma per il battesimo di Francesco de' Medici nel 1541, episodio ricordato anche più diffusamente nella vita del Tribolo, V (1984), p. 319); pp. 387-388 (affreschi farnesiani nel Salone detto appunto *dei cento giorni* del Palazzo della Cancelleria a Roma nel 1546); p. 403 (Corridore degli Uffizi). Com'è noto, in un passo della vita di Perin del Vaga (V (1984), p. 155 (T e G)) Giorgio ripensa all'esito insoddisfacente degli affreschi della *Sala dei cento giorni*, riflettendo sulla pratica di cantiere di affidare agli aiuti la traduzione pittorica delle idee fissate dal maestro sui cartoni.

³⁵ VASARI/BAROCCHI-BETTARINI 1966-1987, II (1967), p. 315 (I).

più tardi Vasari si troverà a fare i conti corpo a corpo con quell'arte del passato a cui egli stesso aveva assegnato un ruolo storiografico fondamentale³⁶.

2. *Bicci di Lorenzo in Santa Croce: fonti e documenti*

Dipinse ancora altre istorie per le mura e per le volte, con tanta facilità e prestezza che si racconta di lui per vero, che avendo il guardiano del luogo che gli dava le spese fattolo chiamare a mensa, egli, che aveva fatto lo intonaco per una figura e cominciatala appunto allora, rispose a quel frate che lo chiamava: "Fate le scodelle, ch'io fo questa figura e vengo". E però dicono che in Lorenzo si vide tanta velocità e risoluzione di quella maniera quanta non fu in alcuno altro giamai³⁷.

Il passo della *Torrentiniana*, di efficacissima freschezza narrativa e passato nella *Giuntina* con minime modifiche, si colloca in chiusura della descrizione degli interventi di Bicci di Lorenzo dentro e fuori il braccio occidentale del primo chiostro di Santa Croce, quello verso la piazza. All'esterno

la storia d'un S. Tommaso col resto degli apostoli, il quale cerca la piaga a Cristo; e similmente un'Assunta in cielo in campo d'oro, con infinito numero d'angeli intorno e San Tommaso che la cintola riceve frescamente e con vivi colori lavorati; et a canto a queste opre lavorò un San Cristofano, il quale è di altezza braccia XIII e mez[z]o, nel quale mostrò grandissimo animo, non si essendo fin allora fatto le figure di maggior grandezza che di cinque braccia, eccetto però il San Cristofano di Buffalmacco³⁸.

All'interno, oltre della cosiddetta porta del martello,

più di XL frati tutti vestiti di bigio, nei quali volse mostrare Lorenzo la pratica e la scienza la quale aveva in lavorare in fresco, et a tutti variò il colore del bigio, che chi pendeva più in rossigno e tanè e chi in az[z]urrino e gialliccio, per ciascuno differente talmente ch'è cosa singulare³⁹.

Nella *Giuntina* le informazioni sono più dettagliate e organizzate diversamente:

E poi, l'anno 1418, per Ricciardo di messer Niccolò Spinelli [Lorenzo] fece nella facciata del convento di S. Croce, in sulla piazza, in una storia grande a fresco un S. Tommaso che cerca la piaga a Gesù Cristo et appresso et intorno a lui tutti gli altri apostoli che reverenti et ingenocchioni stanno a veder cotal caso; et appresso alla detta storia fece similmente a fresco un S. Cristofano alto braccia dodici e mezzo, che è cosa rara. Perché insino allora, eccetto il S. Cristofano di Buffalmac[c]o, non era stata veduta la maggior figura né per cosa grande – se bene non è di buona maniera – la più ragionevole e più proporzionata immagine di quella in tutte le sue parti: senzaché l'una e l'altra di queste pitture furono lavorate con tanta pratica, che ancora che siano state all'aria molti anni e percosse dalle piogge e dalla tempesta per esser volte a tramontana, non hanno mai perduta la vivezza de' colori né sono rimaste in alcuna parte offese. Fece ancora dentro la porta che è in mezzo di queste figure – chiamata la porta del martello – il medesimo Lorenzo, a richiesta del detto Ricciardo e del guardiano del convento, un Crucifisso con molte figure; e nelle facciate intorno la confermazione della Regola di S. Francesco fatta da papa Onorio, et appresso il martirio d'alcuni frati di quell'Ordine che andarono a predicare la fede fra i Saracini. Negl'archi e nelle volte fece alcuni re di Francia frati e divoti di S. Francesco, e gli ritrasse di naturale, e così molti uomini

³⁶ Si veda anche più avanti nel testo.

³⁷ VASARI/BAROCCHI-BETTARINI 1966-1987, II (1967), pp. 317-318 (I).

³⁸ Ivi, pp. 316-317 (I).

³⁹ Ivi, p. 317 (I). Il *San Cristoforo* era menzionato anche nel *Libro di Antonio Billi* (IL LIBRO DI ANTONIO BILLI 1892, pp. 14-17), mentre degli altri affreschi non era specificato il soggetto.

dotti di quell'Ordine e segnalati per dignità, cioè vescovi, cardinali e papi, in fra i quali sono ritratti di naturale in due tondi delle volte papa Nicola Quarto et Alessandro Quinto⁴⁰.

Con uno iato significativo, alla fine della biografia, dopo i lavori ad Arezzo, Bicci sarebbe tornato a lavorare per Santa Croce:

risanato che fu, nella medesima facciata del convento di S. Croce dove aveva fatto il S. Cristofano dipinse l'assunzione di Nostra Donna in cielo circondata da un coro d'Angeli, et abasso un S. Tommaso che riceve la Cintola. Nel far la quale opera, per esser Lorenzo malaticcio, si fece aiutare a Donatello allora giovanetto, onde con sì fatto aiuto fu finita di sorte, l'anno 1450, che io credo ch'ella sia la miglior opera, e per disegno e per colorito, che mai facesse Lorenzo⁴¹.

I rimaneggiamenti subiti da quest'ala del convento francescano hanno comportato la cancellazione degli affreschi descritti. La facciata esterna fu rifatta ai primi del XIX secolo dall'architetto Giuseppe del Rosso, che in seguito alla soppressione napoleonica imbiancò le pareti e ricostruì per intero la porta, come ricorda con forte accento polemico Filippo Moisé nel 1845⁴². A quei tempi si conservava ancora qualcosa degli affreschi all'interno, mentre oggi restano appena alcuni lacerti consunti della decorazione geometrica e l'impronta di quattro polilobi mistilinei in una delle volte; due stemmi antichi degli Spinelli si trovano sui pilastri centrali del loggiato.

Fonti scritte e iconografiche ci aiutano a ricomporre mentalmente questa sequenza di figure che connotava l'accesso al convento sotto le insegne di Tommaso di Leonardo Spinelli (1398-1472), ricchissimo banchiere, tesoriere del papa e mercante che nei decenni centrali del Quattrocento fu il più importante benefattore di Santa Croce insieme ad Andrea de' Pazzi e a Cosimo de' Medici. Nel suo *Libro di ricordi*, i cui stralci furono pubblicati per la prima volta da Moisé⁴³, sono segnate le ingenti spese per l'accrescimento della fabbrica francescana, per la sua decorazione a fresco, per gli armadi della sagrestia, per numerose suppellettili sacre, per l'acquisto dai Tolosini della cappella dell'Assunzione di Maria sul lato d'onore di quella maggiore e per l'esecuzione della propria tomba, realizzata *inter vivos*⁴⁴. Da qui apprendiamo che nel 1440 Tommaso fece costruire «un tetto fuori la porta del martello che viene dal lato del Borgo, e lastricata la via dinanzi colla storia di S. Tommaso quando mette la mano nel costato di Cristo con più altre storie, come si dimostra, costonmi fior. 175 di suggello»; più avanti, in una registrazione non datata leggiamo: «Stefano dipintore è debitore di fiorini 221 soldi 19.9; essi consistono per le dipinture che mi fe' in detta chiesa di Santa Croce a uscire fuori della porta del Martello a man ritta dov'è la Vergine Maria quando va in Cielo, che lascia la cintola a S. Tommaso, e più angioli, come si dimostra»⁴⁵.

Come si può notare in alcune vedute di piazza Santa Croce del XVII e XVIII secolo, sulla facciata del convento si innestava a destra un corpo di fabbrica diagonale che la metteva in diretto collegamento con borgo Santa Croce (oggi separato dall'apertura di via Antonio Magliabechi), dove dagli anni Cinquanta del Quattrocento Spinelli avviò la costruzione della propria residenza familiare⁴⁶. In un disegno acquerellato di Jacques Callot con la *Giostra in piazza*

⁴⁰ VASARI/BAROCCHI-BETTARINI 1966-1987, II (1967), pp. 316-317 (G).

⁴¹ Ivi, p. 320 (G).

⁴² MOISÈ 1845, p. 287.

⁴³ Ivi, pp. 480-483.

⁴⁴ Sulle commissioni Spinelli in Santa Croce si vedano soprattutto SAALMAN 1966; JACKS-CAFERRO 2001, pp. 143-214 (pur con diverse imprecisioni, accresciute nell'edizione italiana: JACKS-CAFERRO 2013, pp. 175-222); BACCI 2015(2016).

⁴⁵ MOISÈ 1845, pp. 480-481.

⁴⁶ Si veda MACK 1983.

Santa Croce del 1616 (Fig. 4)⁴⁷ a destra della porta del convento si intravede una figura di grandi dimensioni che corrisponde evidentemente al *San Cristoforo* descritto dalle fonti. Più dettagliate sono la veduta anonima del complesso di Santa Croce del 1718, conservata nel Museo dell'Opera (Fig. 5)⁴⁸, e l'incisione di Michele Ciocchi inclusa nel primo volume sulle chiese di Firenze di padre Giuseppe Richa nel 1754 (Fig. 6)⁴⁹, che mostrano sia la figura di *San Cristoforo* (si riconosce il Bambino sulla sua spalla), sia l'*Assunta che dà la cintola a san Tommaso* dall'altro lato («a uscire fuori [...] a man ritta»⁵⁰). Nella veduta del 1718 si scorgono inoltre tracce di figurazione sul braccio obliquo che si innestava a sud («dal lato del Borgo»⁵¹) che dovrebbero corrispondere all'*Incredulità di san Tommaso*, che completava un dittico con cui evidentemente Tommaso Spinelli intendeva celebrare il proprio santo onomastico⁵². Il quaderno costituisce un consuntivo in cui sono annotate tutte le opere finanziate negli anni, per cui il fatto che i due ricordi non vi compaiano di seguito non significa che non si trattasse di un'unica campagna decorativa, suggellata dall'iscrizione che ancora nel Seicento Ferdinando Leopoldo Del Migliore poteva trascrivere nelle *Riflessioni aggiunte alle Vite de' pittori di Giorgio Vasari aretino*: «Questo lavoro ha fatto fare Tommaso di Lionardo Spinelli a honore di Dio e a suffragio dei poveri. Anno domini MCCCCXXXI»⁵³.

Tali precisazioni hanno condotto numerosi commentatori a sottolineare come in questo passo Vasari avesse commesso una lunga serie di errori: l'assegnazione degli affreschi a «Lorenzo di Bicci», ovvero a Bicci di Lorenzo, che sarebbero invece di Stefano d'Antonio Vanni, con cui già Milanese identificava il pittore citato nel *Libro dei ricordi* e il cui stile del resto è vicinissimo a quello di Bicci, di cui era stato prima discepolo (1420-1421) e poi compagno (1426-1434)⁵⁴; la commissione attribuita a Ricciardo di Niccolò Spinelli (cugino del padre di Tommaso); la cronologia agganciata al 1418 anziché al 1440-1441; addirittura l'indicazione topografica, quando loda la buona tenuta degli affreschi nonostante la loro esposizione a settentrione anziché a occidente.

Quanto a quest'ultimo aspetto bisogna notare come in realtà la facciata di Santa Croce sia leggermente ruotata verso nord-ovest e che il braccio obliquo su cui si trovava l'*Incredulità* era ulteriormente rivolto a tramontana. Cosa più importante, negli appunti di Tommaso non si fa menzione del *San Cristoforo*, che potrebbe essere frutto di un intervento precedente, tanto che le due scene con il suo santo onomastico dovettero tenerlo in mezzo insieme alla porta. Inoltre sia il *Libro di Antonio Billi* sia l'*Anonimo magliabechiano*, che, laddove possiamo verificare, risultano affidabili nella redazione della lista di opere assegnate a Bicci, ricordano sotto il suo nome la grande figura del protettore dei viandanti a lato della porta. Il *Billi*, del cui testo conosciamo due versioni, gli assegna anche tutta la «faccia a lato di fuorj et dentro nel chiostro» (codice Stroziano), ovvero «la faccia allato et nel chiostro di dentro de frati» (codice Petrei)⁵⁵; il *Magliabechiano*, specificando

⁴⁷ Firenze, Gabinetto dei Disegni e delle Stampe degli Uffizi, n. 614 P, disegno preparatorio per l'acquaforte con il *Teatro fatto in Firenze nella festa a cavallo per la venuta del ser.mo Principe d'Urbino*, dove però il dettaglio è meno chiaro. Sull'opera si veda S. BLASIO, schede catt.

33-34, in *FIRENZE E LA SUA IMMAGINE* 1994, pp. 92-95.

⁴⁸ «Veduta della chiesa e convento di S(anta) Croce de R(everendi) P(adri) Min(ori) Conv(entuali) di S(an) Fran(ces)co nel modo stesso che si trova quest'anno MDCCXVIII», come si legge nel cartiglio in alto a sinistra.

⁴⁹ RICHIA 1754-1762, I (1754), tavola fuori testo prima di p. 35.

⁵⁰ MOISÈ 1845, p. 481.

⁵¹ Ivi, p. 480.

⁵² Sulla possibile articolazione delle due scene si veda anche JACKS-CAFERRO 2001, pp. 154-162.

⁵³ Firenze, Biblioteca Nazionale Centrale, II, IV, 218, riportato in MILANESI 1860, p. 181, e MILANESI, in VASARI/MILANESI 1878-1885, II (1878), p. 64.

⁵⁴ Su Stefano d'Antonio si vedano soprattutto FROSININI-PADOA RIZZO 1984 e adesso PARENTI 2019, con ampia bibliografia. Non mi convince l'asserzione di Jacks e Caferro (JACKS-CAFERRO 2001, p. 154) secondo cui Bicci avrebbe probabilmente delegato l'*Assunta* a Stefano, perché a queste date la loro compagnia era da tempo terminata.

⁵⁵ *IL LIBRO DI ANTONIO BILLI* 1892, pp. 16-17.

che il *San Cristoforo* «è tutto di sua mano», aggiunge: «et così drento a essa porta fece quei frati»⁵⁶: ciò lascia aperta la possibilità di un intervento di Bicci sulla facciata, non necessariamente collegato con quello di Stefano d'Antonio commissionato da Tommaso Spinelli.

A loro volta gli affreschi si inserivano in una più ampia campagna di accrescimento che riguardava sia l'urbanistica dell'area, con il collegamento diretto tra Santa Croce e l'erigendo palazzo Spinelli, sia l'interno del complesso francescano, dove Tommaso finanziò una parte cospicua dei lavori di ampliamento verso meridione. Come tramandato dai suoi ricordi e da una lapide posta nel vestibolo che immette nel cosiddetto chiostro grande, la sua munificenza non si limitò al finanziamento per intero di quest'ultimo (tra il 1452 e il 1475, compresi alcuni locali annessi, come l'infermeria, completata dopo la sua morte), ma riguardò anche le arcate del chiostro occidentale⁵⁷, quel «parvum claustrum» stretto tra la chiesa e il refettorio e diviso dal «primum magnum claustrum» (su cui si costruiva negli stessi anni il capitolo Pazzi) da un corpo di fabbrica trasversale abbattuto solo nel 1869 (Figg. 5 e 7)⁵⁸.

Vasari specifica che nelle volte del braccio a ridosso della piazza – dove per altro aveva sede l'Inquisizione – si poteva vedere una galleria di francescani illustri: vi comparivano «alcuni re di Francia frati e divoti di S. Francesco» (possiamo immaginare san Ludovico di Tolosa e san Luigi IX) e «molti uomini dotti di quell'Ordine [...] vescovi, cardinali e papi»⁵⁹, tra cui Niccolò IV e Alessandro V. Al di là del *topos* del ritratto «di naturale» e delle lodi per la rapidità di esecuzione di cui si è detto, lo aveva colpito la capacità di variare continuamente il timbro cromatico delle tonache dei frati. Data la sicurezza delle identificazioni, possiamo presumere che sotto i busti ci fossero delle iscrizioni, e se la presenza di Niccolò IV, primo papa francescano, appare scontata, lo è meno quella del controverso antipapa Alessandro V, Pietro Filargis, frate minore di origine greca eletto in pieno scisma d'Occidente nel concilio di Pisa del 1409 contestualmente alla deposizione di Gregorio XII e Benedetto XIII.

L'aretino vedeva inoltre una *Crocifissione* popolosa tra la *Conferma della Regola* e il *Martirio dei francescani a Centa*, che dovevano trovarsi o sulla parete adiacente alla porta del martello o sulle pareti di fondo a settentrione o a meridione⁶⁰, legando tutto alla commissione di Ricciardo di Niccolò Spinelli e all'anno 1418. Una fonte del 1730, l'*Albero genealogico degli Spinelli* redatto da Giovanni Fantoni, riporta in effetti che questa data era ancora visibile nella volta d'ingresso, ritenendo che sancisse la conclusione dei lavori promossi da Tommaso Spinelli, che però

⁵⁶ IL CODICE MAGLLABECLANO 1892, p. 92.

⁵⁷ «E ho speso nel chiostro che ho fatto in Santa Croce, aggiuntavi l'abitazione che ho fatto pel generale, e le porte intorno al detto chiostro con più figure dipinte, e un chiostro coperto dentro alla porta del martello. Fiorini 2964. 12. 1», riportato in MOISÈ 1845, p. 482.

⁵⁸ La storia di questo braccio trasverso – forse prima sede della «scuola», ovvero dello *studium* del convento – è stata indagata da Doris Carl, che ne ha messo in luce l'importanza sia funzionale (ospitava ad esempio le cucine, adiacenti al refettorio), sia di rappresentanza, giacché vi si trovava la cappella dedicata alla Natività di Maria fondata dai Guidalotti nel 1365 e utilizzata per un certo tempo dalla Compagnia di San Francesco (CARL 1981). Le citazioni nel testo relative alla denominazione dei due chiostri sono tratte dal documento riguardante la concessione da parte dei frati alla confraternita di una stanza per le riunioni adiacente alla cappella: Archivio di Stato di Firenze, Diplomatico, Santa Croce, 9 agosto 1406; CARL 1981, pp. 208 e 221. Entro il 1439 la compagnia aveva ottenuto una propria cappella, dedicata a Francesco, nello stesso corpo di fabbrica (*ibidem*): ulteriori approfondimenti potrebbero portare a capire per quale dei due ambienti fosse stato commissionato all'Angelico il celebre *Polittico francescano* (ante 1429).

⁵⁹ VASARI/BAROCCHI-BETTARINI 1966-1987, II (1967), p. 317 (G).

⁶⁰ La selezione di questi due episodi ai lati della *Crocifissione* non è casuale perché riafferma l'appartenenza dell'ordine alla Chiesa di Roma e la sua missione evangelizzatrice in un momento di forti tensioni dovute al concilio che si stava tenendo in Santa Maria Novella alla presenza di Eugenio IV. Milanese (in VASARI/MILANESI 1878-1885, II (1878), p. 51, nota 2) affermava che la *Crocifissione* fosse in realtà di un'opera di Neri di Bicci del 1469, ma senza addurre documentazione in proposito; i commentatori successivi hanno riproposto tale asserzione, ma l'assenza dell'opera nelle *Ricordanze* del pittore induce alla cautela.

all'epoca aveva vent'anni e la sua carriera era appena agli inizi⁶¹. Ciò lascia aperta la possibilità che una prima *tranche* di lavori fosse stata avviata effettivamente nel 1418, forse proprio da Ricciardo di Niccolò Spinelli, il cui legame con Santa Croce è documentato nel 1427 (quando beneficia l'Opera delle sue quote del Monte Comune)⁶², e che verso il 1440 Tommaso avesse completato la fabbrica, magari con il braccio meridionale, e l'avesse fatta decorare a fresco.

L'ampiezza degli interventi di Bicci di Lorenzo in Santa Croce ricordata dalle fonti si arricchisce ulteriormente quando andiamo ad ascoltare direttamente la sua voce. Nella portata al Catasto del 1427 dichiara:

Io dipinsi agl'Operai di Santta Chroce un Gesù ch'è sopra la faciata di Santa Chroce, ònne auto dodici fiorini; e no mi dano i' resto e no' l'anno fatto istimare e fanosi beffe di me e sono grandi cittadini. Al mio parere resterei avere dodici fiorini. Dicomi ch'io aspetti frate Bernardino che me gli dia. Fate sopra questo quello che vi piace⁶³.

Al di là della spassosa testimonianza che vede il pittore lamentarsi del trattamento ricevuto dai committenti, possiamo credere che il Gesù in questione fosse un monogramma di Cristo⁶⁴, realizzato 'a caldo' al tempo della predicazione di Bernardino da Siena, che era stato in Santa Croce per le quaresime del 1424 e del 1425. Un altro, lapideo, venne collocato all'apice della facciata in occasione della pestilenza del 1437 dopo una solenne processione⁶⁵. A partire da questo periodo si registra un interesse crescente per la decorazione della facciata: agli stessi anni data infatti la grande vetrata dell'oculo con la *Deposizione di Cristo*, un soggetto che mette l'accento sulla Croce a cui il tempio francescano era dedicato⁶⁶; entro la metà del secolo Castello Quaratesi stanziò l'iperbolica somma di 100.000 fiorini per la realizzazione di un intero paramento marmoreo, progetto mai realizzato per dissapori con la comunità conventuale, che non accettò l'apposizione degli stemmi familiari del committente (come invece fecero i domenicani di Santa Maria Novella con i Rucellai)⁶⁷; poco dopo da Orsanmichele giunse il *San Ludovico di Tolosa* di Donatello, spostato in occasione del passaggio della proprietà della nicchia dalla Parte Guelfa al Tribunale di Mercanzia.

La più antica attestazione visiva della facciata è la fronte di cassone con la *Giostra in piazza Santa Croce* dipinta negli anni Sessanta del Quattrocento nella bottega di Apollonio di Giovanni e Marco del Buono, oggi alla Yale Art Gallery di New Haven (Fig. 8)⁶⁸: nelle lunette dei portali laterali si vedono distintamente gli stemmi del Popolo fiorentino e della Parte Guelfa, mentre in quella centrale compare già il *San Ludovico* di Donatello, accompagnato da quattro angeli adoranti

⁶¹ Giovanni Fantoni, *Albero genealogico degli Spinelli*, 1730, riportato in JACKS-CAFERRO 2001, pp. 151-152 e 379 nota 23: «La restaurazione fattavi dal celebre Tommaso di Lionardo Spinelli condotta probabilmente a fine nel 1418, giacché il detto anno, in antico carattere si legge in tal guisa, espresso nell'arco di detto ingresso del convento, anzi che per meglio dire, nella volta, stato lasciato intatto dal pennello di discreto imbiancatore, che occasione una volta ebbe di passarvi con esso all'intorno».

⁶² JACKS-CAFERRO 2001, p. 152.

⁶³ Archivio di Stato di Firenze, Catasto, Quartiere Santo Spirito, Gonfalone Drago verde, vol. 59, c. 552; MILANESI 1960, pp. 198-199, doc. I.

⁶⁴ G. MILANESI, in VASARI/MILANESI 1878-1885, II (1878), p. 66.

⁶⁵ RICHA 1754-1762, I (1754), pp. 38-39, sulla scorta di Del Migliore. Il monogramma è ricordato *in situ* fino alla metà dell'Ottocento (MOISÈ 1845, pp. 86-87) quando, con l'erezione della facciata neogotica a opera di Nicolò Matas, fu risistemato all'interno sopra il portale centrale.

⁶⁶ Ricordata come opera di Ghiberti da Vasari (VASARI/BAROCCHI-BETTARINI 1966-1987, III (1971), p. 103), è oggi concordemente attribuita a Giovanni dal Ponte pur su invenzione del grande scultore (TOESCA 1920, pp. 5-6; da ultimi L. Sbaraglio, scheda cat. 34, in GIOVANNI DAL PONTE 2016, p. 198, e DE MARCHI 2025, p. 30).

⁶⁷ Soltanto pochi marmi furono apposti in basso a destra, come si riscontra ancora nelle vedute settecentesche (Figg. 5 e 6) e nelle fotografie precedenti all'erezione della facciata di Matas.

⁶⁸ Sull'opera si veda il riepilogo di P. Lurati, scheda cat. 29, in VIRTÙ D'AMORE 2010, pp. 256-257, dove gli affreschi che si vedono in facciata ai lati del San Ludovico sono considerati di Bicci ma erroneamente parte della campagna decorativa della facciata del convento del 1440-1441.

dipinti dall'aspetto tardogotico, le cui tracce erano visibili ancora nell'Ottocento⁶⁹; difficile dire se fossero contestuali alla collocazione della scultura o se fossero precedenti, quando magari si disponevano ai lati di un monogramma di Cristo di Bicci di Lorenzo.

Dal Catasto del 1433 emerge anche un altro intervento del pittore in Santa Croce: insieme al compagno Stefano d'Antonio Vanni (la cui dichiarazione pure registra il lavoro) aveva iniziato ad affrescare la cappella di «Francesco Pelachane»⁷⁰ (ovvero il setaiolo Francesco di Bartolo), che dal più antico sepoltuario del convento giunto fino a noi, databile al 1439, sappiamo essere stata negli ambienti sottostanti la sagrestia e dedicata all'Assunzione di Maria⁷¹. È probabile che gli affreschi – di estensione modesta dato il patto di 25 fiorini stabilito tra i pittori e il committente – fossero di soggetto mariano, così come la pala d'altare, non menzionata nella portata ma facilmente prevista e forse demandata a un successivo accordo.

3. *Bicci di Lorenzo in Santa Croce: opere*

Fin qui niente o quasi delle opere ricordate è giunto fino a noi. È possibile però mettersi in collegamento quattro tondi, molto rovinati, esposti oggi nel refettorio, in controfacciata. Di essi si sa che furono staccati negli anni Cinquanta del Novecento genericamente dal primo chiostro (Figg. 9-12), ma risultano diversi, per dimensioni e disegno delle cornicette interne, rispetto alla serie di *Santi* strappati dalle chiavi di volta del loggiato tardo trecentesco lungo il fianco della chiesa, contestuali invece alle *Storie francescane* un tempo sottostanti⁷². Come accennato sopra, nelle vele di una delle volte del braccio occidentale – la seconda da meridione – restano quattro impronte, che recano lo stesso disegno del polilobo da cui si affacciano i busti oggi in refettorio (un quadrato su cui si impostano quattro semicerchi). Confermano il collegamento le misure⁷³ e l'iconografia: si tratta infatti di due papi e due cardinali che indossano i paramenti sopra il saio dei Minori: dei due papi, entrambi con il triregno, uno regge una croce patriarcale tipica del clero bizantino e dunque è da indentificarsi con il greco Alessandro V⁷⁴ (Fig. 10); l'altro, il cui libro aperto non reca più traccia dell'iscrizione, ha più di una probabilità di essere Niccolò IV (Fig. 9).

Ritenuti finora della seconda metà del Trecento⁷⁵, un'analisi ravvicinata – resa possibile anche grazie alle nuove fotografie messe gentilmente a mia disposizione dall'Opera di Santa Croce – rivela la loro affinità con la produzione matura di Bicci di Lorenzo, come prova il confronto con i busti dei *Dottori della Chiesa* nelle vele del tempietto battesimale di San Martino

⁶⁹ MOISÈ 1845, p. 88. L'autore esprime dei dubbi circa la pertinenza degli angioletti alla statua donatelliana, ritenendo che in origine fosse previsto un bassorilievo o un mosaico.

⁷⁰ «Io Bicci di Lorenzo e Stefano d'Antonio mio chonpango abiamo tolto a dipignere una chapela da Francesco Pelachane in Santa Chroce, della quale chapela è fatto patto di fiorini 25 quando sarà chonpiuta. È già più tenpo che la si chominciò; ànne dato Francesco fiorini 3 tra più volte e in sul lavorio è fatto tre fiorinate o circha de suo lavorio. Entra di spesa in questo lavorio 10 o più quando sarà chonpiuto»: Firenze, Archivio di Stato, Catasto, Quartiere Santo Spirito, Gonfalone Drago verde, vol. 69, c. 151; MILANESI 1960, p. 200, doc. III.

⁷¹ Firenze, Archivio di Stato, Manoscritti, 619, c. 1v; HALL 1979, p. 166.

⁷² Sulle *Storie dei primi francescani a Firenze* si veda COBIANCHI 2001; sui tondi provenienti dalle volte, anch'essi oggi esposti nel refettorio, A. Ghetti, schede catt. 6-7 e 9, in *I MUSEI DI SANTA CROCE E DI SANTO SPIRITO* 1983, pp. 166-167, e in tempi più recenti F. Baldini, scheda cat. 11a-b, in *L'ORATORIO DI SANTA CATERINA* 2009, pp. 174-176, con rimandi.

⁷³ I quattro polilobi misurano ciascuno circa 135 cm di diametro, comprese le cornici esterne, di ripristino; le impronte, molto irregolari, misurano tra i 110 e i 120 cm ciascuna. Mi segnalano gentilmente questi dati Eleonora Mazzocchi e Sara Marrani, che ringrazio.

⁷⁴ Me lo fa notare Andrea De Marchi, che ringrazio.

⁷⁵ A. Ghetti, scheda cat. 8, in *I MUSEI DI SANTA CROCE E DI SANTO SPIRITO* 1983, pp. 166-167. Già Emma Micheletti ipotizzava che agli interventi biceschi nel primo chiostro fossero da collegare alcuni frammenti conservati nel Museo dell'Opera «rappresentanti figure di guerrieri e di monaci», ma non è chiaro a quali si riferisse (MICHELETTI 1968, pp. 105-107).

a Gangalandi (Lastra a Signa) del 1433 e con il *San Gregorio* entro edicola del sottarco della cappella Bacci in San Francesco ad Arezzo ormai a ridosso della metà del secolo (Figg. 13-15).

Un'altra serie di affreschi con busti di *Cardinali* recentemente recuperati dai depositi di Villa Corsini e restaurati a cura dell'Opera di Santa Croce è attestata provenire dal primo chiostro, da cui fu staccata nel 1956⁷⁶. Sono quattro lacerti rettangolari con tre tondi ciascuno (Fig. 16) che devono provenire da un sottarco; la superficie pittorica è per lo più compromessa, ma l'assenza dell'aureola e il saio ben evidente sotto il piviale dichiarano che siamo di fronte ad elementi della galleria di francescani illustri che le fonti concordemente ricordano nel loggiato retrostante la porta del martello⁷⁷. Nonostante le condizioni di conservazione e le estese ridipinture, anche in questo caso possiamo riconoscere la mano di Bicci di Lorenzo (si vedano a confronto ancora con le figure di Gangalandi, dove ritroviamo anche l'identico modo di scorciare il galero cardinalizio, Figg. 17-19), in un momento non lontano dal 1440, concorrendo in ciò a ricostruire la fase decorativa voluta da Tommaso Spinelli in quest'area del convento.

Grosso modo allo stesso momento deve risalire l'affrescatura della bifora della sesta campata sinistra della basilica, i cui resti, inediti a mia conoscenza, sono riemersi durante i restauri delle capriate lignee condotti tra il 2005 e il 2007, e le cui fotografie posso pubblicare anche in questo caso per la gentilezza e la disponibilità dell'Opera di Santa Croce⁷⁸. Praticamente invisibili dal basso, nascosti dalla mole del mastodontico strumento meccanico di Onofrio Zeffirini da Cortona (1573-1579) che accecò la finestra, constano di finti marmi, figure monocrome e teste clipeate (Fig. 20). Il decentramento della bifora rispetto all'asse della campata (visibile dall'esterno) ha comportato la forte asimmetria degli affreschi. La modanatura a finto legno alternata a due fascette lanceolate, che costituiva il raccordo tra architettura reale delle capriate e architettura dipinta, è visibile parzialmente anche nella campata dirimpetto, segno che i lavori avevano interessato entrambi i lati della chiesa.

I brani di maggiore qualità sono quelli dell'*Annunciazione* ai lati della cuspidi, dove l'idea delle figure monocrome su plinti è ripresa dagli affreschi di Agnolo Gaddi nella cappella maggiore (1382-1387) ma qui è impresso un accento tridimensionale ai basamenti disposti di spigolo e fortemente scorciati dal sotto in su, che li stacca nettamente dallo sfondo dipinto a finto marmo. L'arcangelo è colto di tre quarti in un incedere appena accennato, avvolto in un elegante panneggio ghibertiano caratterizzato da un profondo solco obliquo; il volto, quasi in perfetto profilo, mostra una costruzione regolare e dei tratti somatici classicheggianti (Fig. 23). Più tradizionale il panneggio di Maria (la cui testa è perduta), che nel sottosquadro triangolare richiama soluzioni trecentesche (Fig. 24). In bilico tra passato e presente, anche queste due figure trovano confronti nella produzione matura di Bicci di Lorenzo, come il *San Lorenzo* della Galleria dell'Accademia di Firenze (inv. 1890.471), i laterali di polittico del medesimo museo (inv. Dep. n. 12, in particolare si veda il *San Lorenzo* a destra, Fig. 25), o ancora l'affresco di Porta San Giorgio a Firenze (specie la figura del titolare e con maggior aderenza nella bella sinopia oggi in deposito al Museo degli Innocenti, Fig. 26)⁷⁹. Un frammentario *San Francesco* che si trova esattamente sotto il plinto con la *Vergine annunciata* trova riscontro nell'omologo santo del polittico di San Francesco a Fiesole, della metà del quarto decennio, o in quello della tavola della

⁷⁶ G. Romagnoli, schede catt. 99-102, in *DAI DEPOSITI* 2016, pp. 96-97. L'ultimo restauro, finanziato dalla International School of Florence, è stato condotto da Daniela Dini.

⁷⁷ I frammenti sono larghi circa 60 cm, misura compatibile con i sottarchi orientali di questo breve braccio del loggiato, dove la prima e la seconda campata a partire da settentrione sono state evidentemente oggetto di rimaneggiamento (mentre il terzo sottarco reca ancora l'originaria decorazione aniconica a fasce bianche e nere) e il quarto mette in collegamento con il braccio meridionale del chiostro.

⁷⁸ Esaminai gli affreschi in occasione dell'ultimo restauro dell'organo grazie all'allora Segretario dell'Opera di Santa Croce Giuseppe De Micheli, alla Responsabile dell'archivio Claudia Timossi e al Responsabile tecnico Marco Pancani, che gentilmente misero a mia disposizione anche le fotografie scattate durante il cantiere.

⁷⁹ Su tali opere si vedano rispettivamente: D. Parenti, scheda cat. 7, in *DIPINTI* 2020, pp. 46-49; A. Staderini, scheda cat. 3, ivi, pp. 33-36; V. Camelliti, scheda cat. 1, in *DAL GIGLIO AL DAVID* 2013, pp. 100-101.

sacrestia della chiesa fiorentina di San Niccolò datata 1440⁸⁰. Il suo volgersi deciso verso destra e verso il basso si può leggere come un gesto di benevolenza e intercessione verso i frati, sia quelli riuniti in coro, sia quelli trapassati, le cui sepolture si trovavano nel pavimento della settima campata della navata sinistra⁸¹.

Altre parti dell'affresco furono demandate alla bottega, come le teste nei clipei traforati a giorno nei pennacchi asimmetrici della cuspide (Figg. 21-22), che, pur all'interno di una grammatica bicesca – per il taglio degli occhi con le palpebre abbassate per metà e sottolineate da una decisa pennellata orizzontale, le espressioni un po' contrite, con la bocca stretta e arricciata, la velocità di esecuzione che sembra di intuire nelle pennellate che definiscono le ciocche dei capelli rossi – denunciano una logica imprenditoriale, in cui più collaboratori lavorano fianco a fianco con il maestro. Il *Redentore benedicente* nel timpano della svettante ghimberga centrale (Fig. 28) è identico per impostazione a quello del tempietto battesimale affrescato da Bicci a Gangalandi (Fig. 27)⁸²: ma qui la stesura pittorica è più corsiva, la materia pittorica più grassa, la sproporzione tra il busto e il braccio destro più evidente; i capelli disposti a grandi ciocche simmetriche, gli occhi enormi e le guance colpite da un rossore eccessivo conferiscono un'espressività al limite della caricatura. Tali caratteristiche rimandano fortemente a un gruppo di affreschi in terra verde, databili alla metà del secolo, raffiguranti l'*Ultima Cena*, il *Giudizio di Salomone* e il *Profeta Giona che esce vivo dal ventre della balena*, conservati rispettivamente nel refettorio e nel chiostro adiacenti alla pieve di Sant'Andrea a Cercina (alle porte di Firenze), già assegnati a Stefano d'Antonio Vanni⁸³ ma che per l'espressività fumettistica e il diverso modellato dei volti e dei panneggi non possono essergli attribuiti⁸⁴. I rubicondi apostoli seduti ai lati di Cristo sono tutti caratterizzati da chiome prominenti, descritte sommariamente con pennellate veloci, le loro guance sono arrossate, i panneggi ampi cadono pesanti sul petto e sulle ginocchia in maniera monotona, creando larghe pieghe tondeggianti come sul ventre del nostro Redentore, a cui rimanda anche la sottolineatura dei nervi del collo (Figg. 28-29). Un altro aspetto interessante è il modo in cui il pittore di Cercina realizza i nimbi degli apostoli (e del Giona del chiostro) ovvero come piatti concavi e solidi, illuminati lungo il bordo esterno e in ombra nella parte intorno alla testa, esattamente come nel Cristo di Santa Croce, che invece nella decorazione riprende il più tradizionale nimbo visto a Gangalandi. Siamo di fronte quindi a un diverso e più autonomo componente della 'squadra bicesca' e chissà che altre opere che oggi rientrano nel *corpus* di Stefano d'Antonio non possano in futuro essergli riferite.

È decorata anche la bifora della quarta campata settentrionale (Figg. 30-31), dove al netto di ridipinture particolarmente invasive, opera probabile di Amedeo Benini, largamente attivo per Santa Croce nei primi decenni del Novecento, vediamo negli sguanci motivi fitomorfi

⁸⁰ Purtroppo non dispongo di una fotografia di questo dettaglio. Sulle opere di confronto si vedano rispettivamente: CHIODO 2000, pp. 276-278; PADOVANI 1994, p. 46.

⁸¹ Il sepolcrale di Santa Croce del 1439 (Firenze, Archivio di Stato, Manoscritti, 619, c. 15r) riporta che nella settima campata settentrionale si trovavano diverse sepolture di religiosi: «Più fosse de' frati, dove sono più veschovi, maestri in teologia e altri frati morti in prelazione».

⁸² Sull'opera si veda FROSININI 2001, pp. 83-88. Un altro esempio molto simile è il Cristo che si trova nella parte superiore della tavola con *San Nicola da Tolentino che salva la città di Empoli dalla peste* nella locale chiesa di Santo Stefano degli Agostiniani del 1445 (su cui PAOLUCCI 1985, pp. 64-65): in questo caso il grado di autografia di Bicci di Lorenzo è molto più elevato. Modelli biceschi vennero ampiamente replicati dai molti creati della sua bottega: un esempio sono gli affreschi della chiesa di Santa Maria a Lamole, opera del Maestro di Signa (su cui PROTO PISANI 2001, pp. 143-144).

⁸³ COHN 1959, pp. 63-64; FROSININI-PADOA RIZZO 1984, pp. 13-15; ACIDINI LUCHINAT 2023 (mi segnala il contributo Eleonora Mazzocchi, che ringrazio): qui agli affreschi di Cercina sono avvicinati i monocromi di soggetto astronomico della cupoletta della scarsella della Cappella Pazzi, una proposta a mio avviso difficile da recepire, anche per via del loro difficile stato di conservazione.

⁸⁴ Dubbi sulla pertinenza degli affreschi di Cercina al *corpus* di Stefano d'Antonio sono stati espressi già da Miklós Boskovits (parere orale riportato e condiviso in TRONCONI 2011, p. 122, nota 10) e da Daniela Parenti (PARENTI 2019); Andrea De Marchi mi segnala che del medesimo avviso era anche Luciano Bellosi.

alternati a medaglioni con teste di angeli (Figg. 34-35) con quella di Cristo in chiave (più genuina, Fig. 33)⁸⁵; esternamente due esili e slanciate colonnine tortili sostengono un arco dal rigoglioso fogliame, mentre nei pennacchi trovano posto altre due teste clipeate monocrome, anch'esse pesantemente rimaneggiate, il tutto circondato da specchiature marmoree. Si può assegnare anche questo intervento a Bicci di Lorenzo, che sembra essersi impegnato in prima persona, come conferma il confronto tra la testa di Cristo e quella già citata di Gangalandi (Figg. 27, 33). Due stemmi con croce rossa in campo azzurro (Fig. 32) fanno pensare che l'occasione per questa decorazione sia stata la consacrazione della basilica avvenuta per mano di Eugenio IV il giorno dell'epifania del 1442 (1443 stile comune), e che la volontà si debba ricondurre all'Opera e alla comunità conventuale piuttosto che a un committente laico⁸⁶.

Gli affreschi delle navate di Santa Croce, avviati da Giotto nella settima campata e proseguiti da artisti diversi nel corso di tutto il Trecento verso la controfacciata, mano a mano che la costruzione procedeva, si dispiegavano secondo un'articolazione orizzontale che raggiungeva un'altezza costante di circa 8,88 metri, ovvero fino all'imposta delle grandi bifore lanceolate⁸⁷. La decorazione bicesca che vi si imposta nelle tre campate descritte, che a prima vista potrebbe apparire una sopravvivenza casuale, assume i contorni di una scelta deliberata di evidenziare soltanto le due finestre all'altezza del coro, sopra le porte laterali rispettivamente verso il cimitero dei frati a settentrione e verso i chiostri a meridione, e quella sull'altare del Crocifisso, nuovo fuoco devozionale nella chiesa dei laici a partire dai primi del Quattrocento. Dal centro della quarta campata sinistra proviene infatti il frammentario affresco con *David e Isaia, santi e donatori* che faceva da sfondo al *Crocifisso* ligneo di Donatello, il più antico intervento di Bicci in Santa Croce, oggi conservato nei depositi di Villa Corsini (Fig. 36)⁸⁸. Pur in assenza di documentazione, la datazione al 1407-1408 della scultura che andavano a integrare, la cui policromia è parimenti attribuibile a Bicci, ne fa uno dei pochi punti fermi della produzione del pittore nel primo decennio, quando – già trentacinquenne – rilevava dal padre il ruolo di capobottega dell'avviata impresa familiare e apriva cautamente il suo stile alle tendenze tardogotiche della coeva pittura fiorentina dominata da Lorenzo Monaco e Gherardo Starnina. La sua reputazione doveva essere ben assestata perché l'impresa di Santa Croce era di massima rilevanza nel contesto della riqualificazione dello spazio sacro antistante al tramezzo, con l'erezione di un altare di Cristo rivolto alla devozione laicale che probabilmente sostituiva concettualmente, e forse anche fisicamente, la *crux in medio ecclesiae* issata sul tramezzo trecentesco. Il valore seminale di questo *ensemble* di pittura e scultura, con un giovanissimo Donatello alle prese con una delle prime commissioni autonome, trova riscontro nelle diverse derivazioni, più o meno dirette, sia della scultura in sé, sia dell'allestimento di altari a soggetto cristologico a metà della chiesa (da quello della *Trinità* di Masaccio in Santa Maria Novella a quello della cappella Cardini in San Francesco a Pescia), in un momento di forte rinnovamento dello spazio sacro che va di pari passo con quello artistico⁸⁹.

Più tardi, in vista della consacrazione della basilica si dovette decidere di dare una nuova sistemazione alle pareti, e ci si rivolse alla stessa collaudata bottega per la monumentalizzazione di quella campata e delle due nei pressi del coro. Tali interventi si inseriscono dunque in un

⁸⁵ Altre due teste angeliche, staccate dalla parte inferiore dello sgancio e anch'esse totalmente ridipinte, si conservano nei depositi di Villa Corsini: G. Romagnoli, schede catt. 6-7, in *DAI DEPOSITI* 2016, p. 81.

⁸⁶ Per altro il sepolcuario del 1439 era stato redatto allo scopo di censire i diritti dei proprietari degli avelli e di tassarli per raccogliere i fondi necessari alla risistemazione e all'imbiancatura delle pareti della basilica: se ne vedano le trascrizioni parziali in HALL 1979, pp. 153-167, e in SCHLOSSMAN PINES 1985, pp. 624-631.

⁸⁷ GIURA 2010 e 2013.

⁸⁸ CONTI 1968, pp. 11 e 17, note 8-9; CONTI/RAGIONIERI 2005, p. 132; GIURA 2011a, pp. 73-81; G. Romagnoli, schede catt. 8-10, in *DAI DEPOSITI* 2016, p. 81; GIURA 2025, pp. 164-167. Nella cornice in alto si trovano il pellicano in asse con Maria Vergine dolente a sinistra, mentre è perduto il tratto destro alla cui estremità ci sarà stato senz'altro il San Giovanni evangelista.

⁸⁹ GIURA 2025, con rimandi.

lungo rapporto che legava Bicci al complesso francescano, di cui è testimonianza anche la recente agnizione da parte di Francesca Maria Bacci riguardante il *Cristo serafino* dipinto che stigmatizza il *San Francesco* scolpito sulla fronte dell'armadio marmoreo della sagrestia (Fig. 37), un elemento d'arredo tutt'altro che secondario in dialogo con le edicole delle sagrestie di Santa Maria del Fiore, in cui di nuovo il Nostro torna a lavorare su un manufatto ibrido di pittura e scultura⁹⁰.

4. Bicci, Vasari e Donatello

L'allestimento del Crocifisso nella quarta campata e forse ancora di più il suo smantellamento suggeriscono qualche ulteriore considerazione. Si trattava evidentemente di una collaborazione tra l'esponente di una bottega di stampo tradizionalista che attirava commissioni di ogni tipo (dai tabernacoli viari alle piccole anconette devozionali, dai politici per il contado ai grandi affreschi nelle chiese cittadine), e un giovane scultore in ascesa portatore di istanze nuove. È possibile che l'eco di tale collaborazione perdurasse nei decenni successivi e forse qui si nasconde la radice di quel passo giuntino sull'*Assunzione di Maria* della facciata del convento di Santa Croce, quando «Lorenzo», ovvero Bicci, avrebbe ricevuto l'assistenza di «Donatello allora giovanetto [...] l'anno 1450»⁹¹. La data a sua volta potrebbe essere frutto di un'erronea lettura dell'iscrizione dedicatoria effettivamente presente (1441), benché resti il paradosso che Vasari potesse considerare Donato giovane nel 1450 quando nella *Torrentiniana* lo dice nato nel 1383 e nella *Giuntina* nel 1403; un paradosso che necessariamente chiama in causa le tormentate vicende dell'approntamento del testo e della stampa della seconda edizione.

L'aretino ebbe occasione di conoscere da vicino l'*ensemble* della quarta campata quando, nell'ambito del radicale rinnovamento strutturale e iconografico avviato nel 1566 sotto l'ombrello di Cosimo I e delle istanze della Riforma, fu proprio lui a promuoverne lo smembramento, trasferendo il *Crocifisso* nella cappella Bardi di Vernio alla testata del transetto sinistro, disegnando *ad hoc* un tabernacolo per contenerlo e obliterando invece gli affreschi dietro la sua *Incredulità di san Tommaso* (1572)⁹². Se la loro assenza nella *Torrentiniana* si può spiegare con la costruzione della lista delle opere inserite nella biografia di Bicci (come delineato sopra), per quanto riguarda la *Giuntina* non va dimenticato che nel momento in cui Vasari ebbe occasione di intervenire materialmente nel corpo vivo di Santa Croce il primo volume, contenente la prima e la seconda età, era già nelle officine dei Giunti (dal 1564), per cui è possibile che a quel punto non valesse la pena 'riaprire' il testo⁹³.

Com'è noto, allo stesso destino di quelli biceschi andarono incontro anche gli altri affreschi delle navate della chiesa, nonostante alcuni di essi avessero ricevuto particolare attenzione nelle *Vite*: da quelli di Giotto a quelli dell'Orcagna, dalle sovrapposte di Taddeo Gaddi e Maso di Banco ai cicli tardo trecenteschi delle campate occidentali, senza contare la rimozione del tramezzo con le sue cappelle, dove l'aretino ricordava ad esempio delle *Storie di san Marco* di Stefano Fiorentino. Della Santa Croce trecentesca inoltre furono rimossi il monumento funebre di Gastone della Torre di Tino di Camaino nella settima campata destra (ricostruito parzialmente nel chiostro)⁹⁴, un'effigie del *Volto Santo* segnalata dalle fonti alla

⁹⁰ BACCI 2025, p. 204 e *passim*. Segnalo che di recente Angelo Tartuferi (su Instagram, 26 aprile 2025) ha proposto giustamente il nome di Bicci di Lorenzo per la sinopia di un piccolo tabernacolo con una *Crocifissione e santi* conservata nel Rondò delle Carrozze di Palazzo Pitti, per la quale era stata avanzata una possibile provenienza da Santa Croce (cfr. [L. Pacciani, G. Romagnoli], scheda cat. 234, in *DAI DEPOSITI* 2012, p. 155).

⁹¹ VASARI/BAROCCHI-BETTARINI 1966-1987, II (1967), p. 320 (G).

⁹² GIURA 2011a e 2025.

⁹³ Non è da escludere per altro che nel corso del tempo all'affresco potessero essere state sovrapposte più moderne cornici lignee che ne impedissero in tutto o in parte la visibilità, come è attestato per la *Trinità* di Masaccio in Santa Maria Novella.

⁹⁴ Sulle vicende dell'opera si rimanda al riepilogo in BALDELLI 2007, p. 405.

cappella Cigliamochi nella terza campata destra, i polittici di Giovanni da Milano nella cappella del Beato Gherardo a metà della navata sinistra e di Spinello Aretino nella cappella Machiavelli nella sesta campata dello stesso lato⁹⁵, oltre a quello di Ugolino di Nerio dall'altare maggiore, marginalizzato nel convento per far posto al nuovo tabernacolo eucaristico, disegnato dal solito Vasari, in ottemperanza alle direttive conciliari⁹⁶.

La contraddizione tra le distruzioni o gli occultamenti perpetrati nelle chiese di Arezzo e Firenze e le parole encomiastiche con cui alcune di queste opere sono ricordate nelle *Vite* (in Santa Croce gli affreschi di Giotto e di Stefano su tutti, ma il caso più macroscopico è quello della *Trinità* di Masaccio in Santa Maria Novella) è ancora oggi talvolta chiamata in causa come testimonianza dell'atteggiamento opportunistico di Vasari, che di fronte alla possibilità di ripulmare gli spazi delle due grandi basiliche mendicanti (ma in generale della città tutta) volle imprimere un'estetica nuova non curandosi della salvaguardia di testi capitali di quella storia dell'arte che lui stesso aveva impalcato. Tanto più che in diverse occasioni – ad esempio proprio per l'*Annunziata* di Giotto in Santa Croce – egli lamenta quegli interventi di rimaneggiamento, ridipintura e demolizione fatti in epoca moderna sulle grandi opere del passato⁹⁷.

Ferma restando la discrepanza temporale tra i lavori in Santa Maria Novella e Santa Croce e la stampa del primo volume della Giuntina a cui si è fatto cenno, è evidente in primo luogo che sussistono delle ragioni contingenti: la maggior parte delle opere distrutte era costituita da affreschi sui muri d'ambito della chiesa e dunque al loro salvataggio ostavano impedimenti tecnici. Né mancano cause esterne connesse con l'avvicinarsi dei patronati: molti di quelli antichi si erano andati esaurendo nel tempo, mentre quelli nuovi, specchio della società cosimiana, non avevano interesse a mantenere le vestigia del passato; e anche nei casi di continuità alle famiglie venne imposto il rispetto del progetto generale, con l'abbandono delle vecchie cappelle in favore dell'erezione delle moderne e omogenee mostre in pietra serena, con pochissima libertà di manovra persino nella scelta dei pittori a cui affidare le pale degli altari⁹⁸.

Ma, come ampiamente messo in evidenza dalla critica più avveduta, da Kallab a Schlosser, da Panofsky a Previtali⁹⁹, vi sono anche ragioni più profonde, che chiamano in causa la concezione della storia in Vasari e nel suo tempo, il rapporto tra arti e letteratura e la suddivisione delle *Vite* in tre età. Secondo un principio umanistico, lo scopo primario del libro sta nell'eternare mediante la parola scritta i nomi degli artisti e le loro opere, che soggiacciono all'ineluttabilità del tempo e agli accidenti della storia: esse possono persino essere rimosse o distrutte purché al contempo 'salvate' dell'esistenza del testo scritto. Nell'ottica del progresso delle arti, come esplicitato nel *Proemio della seconda parte*, la prima età – e segnatamente la storia dell'arte toscana dell'età di Giotto come momento fondativo della rinascita, concepita in parallelo con quella della storia della lingua e della letteratura sulla spinta del sodalizio intellettuale con Vincenzo Borghini¹⁰⁰ – svolge un ruolo funzionale, stando il suo valore nell'«aver dato principio e via e modo al meglio che seguì poi» e dunque «non si può se non dirne bene e darle un po' più gloria che, se si avesse a giudicare con la perfetta regola dell'arte, non hanno meritato l'opere stesse»¹⁰¹ (un valore che Vasari difende anche da attacchi mossi da altri intellettuali del suo stesso ambiente, come Carlo Lenzoni)¹⁰². Le lodi individuali presenti nelle biografie sono espresse in virtù del giudizio non *simpliciter* ma *secundum quid*, strumento metodologico essenziale per cui ogni artista dev'essere valutato in base al proprio contesto, ma

⁹⁵ GIURA 2011b.

⁹⁶ Un riepilogo degli spostamenti del polittico di Ugolino è in GIURA 2020.

⁹⁷ VASARI/BAROCCHI-BETTARINI 1966-1987, II (1967), p. 99 (G); DE MARCHI 2011.

⁹⁸ HALL 1979, pp. 16-32.

⁹⁹ Per tutti: PREVITALI 1964, pp. 11-12.

¹⁰⁰ GINZBURG 2007, pp. 166-175.

¹⁰¹ VASARI/BAROCCHI-BETTARINI 1966-1987, III (1971), p. 6 (T e G).

¹⁰² GINZBURG 2007, pp. 166-175.

sono poi riassorbite dal giudizio sui valori complessivi dell'intera epoca in cui sono vissuti, in un lavoro di sintesi che ha come obiettivo la costruzione di una storia universale¹⁰³.

Il passaggio alla seconda età segna uno scarto decisivo, sostanziato dal miglioramento nel disegno, luogo cruciale dell'invenzione, e nella capacità di aderire al dato naturale, due elementi che rendono obsoleta la maniera di Giotto e costituiscono una tappa cruciale in direzione della Maniera moderna. Anche gli artisti della seconda età sono destinati a essere superati, ma qui lo scarto è minore; anzi alcune opere dei principali innovatori del primo Quattrocento possono stare a paragone con le cose moderne: la cupola di Santa Maria del Fiore, l'«ignudo che triema» del Carmine, addirittura tutta l'opera di Donatello¹⁰⁴. In particolare gli scultori «molto si allontanarono da la maniera de' primi, e tanto la migliorarono che lasciarono poco ai terzi»¹⁰⁵. Quando si va a vedere cosa accadde in Santa Croce al tempo del riassetto cinquecentesco non si può non notare che – al di là delle motivazioni che di volta in volta poterono intervenire – le testimonianze artistiche, e segnatamente scultoree, della seconda età rimasero al loro posto, inframmezzando, talvolta anche incongruamente, il ciclo di altari concepito da Vasari e Borghini dedicato alla Passione di Cristo: l'*Annunciazione* Cavalcanti di Donatello, i monumenti Bruni e Marsuppini di Bernardo Rossellino e Desiderio da Settignano, la *Madonna del Latte* Nori di Antonio Rossellino, il pulpito Mellini di Benedetto da Maiano. Nella nuova Santa Croce trovò spazio anche l'affresco di Domenico Veneziano (creduto di Andrea del Castagno) con *San Giovanni Battista e san Francesco* della cappella Cavalcanti, staccato a massello dal muro posteriore del tramezzo e ricollocato sulla parete adiacente¹⁰⁶; un'operazione innovativa parallela a quella messa in pratica in Ognissanti riguardante il *Sant'Agostino* di Botticelli e il *San Girolamo* di Ghirlandaio, ma che non venne tentata ad esempio per le *Storie dei santi Giacomo e Filippo* ricordate nella vita giuntina di Spinello Aretino nella cappella Machiavelli nella navata sinistra sul muro posteriore del tramezzo, ovvero in posizione speculare al murale di Domenico¹⁰⁷. Ciò potrebbe forse valere anche per le *Storie di san Marco* nella cappella Asini, sul tramezzo verso l'*ecclesia laicorum* (ma a rigore non sappiamo se si trovassero sui muri d'ambito visto che la cappella vi si appoggiava), celebrate come di Stefano Fiorentino, uno degli artisti della prima età a cui Vasari aveva riservato una considerazione particolare: sia perché gli aveva affidato il ruolo dell'allievo che supera il maestro, Giotto, secondo un ingranaggio necessario ai fini di una concezione evoluzionistica delle arti; sia perché in grado di traguardare oltre il proprio tempo cominciando egli «a vedere un certo lume della buona e perfetta maniera de' moderni»¹⁰⁸. Non è un caso forse che nella Giuntina alla vita di Stefano venne accorpata quella di Ugolino di Nerio, che nella Torrentiniana aveva goduto di una biografia tutta sua. Ugolino «tenne sempre in gran parte la maniera greca come quello che, invec[c]hiato in essa, aveva voluto sempre per una certa sua caparbità tenere più tosto la maniera di Cimabue che quella di Giotto»¹⁰⁹, facendo risaltare per contrasto la modernità di Stefano.

L'artista che più degli altri ha messo in difficoltà le griglie cronologiche di Vasari è però certamente Donatello, che

¹⁰³ *Ibidem*.

¹⁰⁴ VASARI/BAROCCHI-BETTARINI 1966-1987, III (1971), pp. 16-18 (T e G).

¹⁰⁵ *Ivi*, III (1971), p. 18 (T e G).

¹⁰⁶ HALL 1970.

¹⁰⁷ VASARI/BAROCCHI-BETTARINI 1966-1987, II (1967), p. 286 (G); si veda GIURA 2011b, con l'ipotesi che gli affreschi fossero di Lorenzo di Niccolò per attrazione con i resti di una *Dormitio Virginis* e di un'*Assunzione* ancora esistenti sul muro d'ambito della chiesa che dovevano far parte della medesima cappella. Si aggiunga che poco prima (p. 280) Vasari aveva ricordato come egli stesso avesse sostituito un'opera di Spinello con una propria al tempo dei lavori per l'abbazia di Camaldoli nel 1539-1540.

¹⁰⁸ VASARI/BAROCCHI-BETTARINI 1966-1987, II (1967), p. 134 (G).

¹⁰⁹ *Ivi*, II (1967), p. 139 (G).

non mi risolvo in tutto, ancora che fussi ne' lor tempi [...] se io me lo voglia metter fra i terzi, restando l'opre sua a paragone degli antichi buoni: dirò bene che in questa parte si può chiamar lui regola degli altri, per aver in sé solo le parti tutte che a una a una erano sparte in molti; poichè e' ridusse in moto le sue figure, dando loro una certa vivacità e prontezza che posson stare e con le cose moderne e, come io dissi, con le antiche medesimamente¹¹⁰.

Non è possibile, né del resto apporterebbe novità alcuna, ripercorrere qui il ruolo di Donatello nelle *Vite*, ma vale la pena ai fini del ragionamento richiamare l'episodio del battesimo di Francesco de' Medici raccontato nella vita del Tribolo: il battistero di San Giovanni era considerato un edificio «antico e bellissimo», e pertanto del massimo valore; il tabernacolo dell'altare era stato scolpito da Andrea Pisano, nella cui biografia gli angeli laterali «furono in quel tempo tenuti cosa bellissima»¹¹¹, mentre ora è vecchio e toglie «tutta la grazia che l'altre cose tutte insieme avevano»¹¹², tanto che lo stesso Cosimo ordina di coprirlo con una nuova tela con il *Battesimo di Cristo*, che Vasari si offre di dipingere in soli sei giorni. Il Tribolo e il Tasso realizzano una fastosa vasca lignea, moderna, al centro della quale viene collocato il *San Giovanni Battista* Martelli di Donatello: l'antico dell'architettura come modello, il vecchio della prima età come qualcosa da nascondere, il moderno degli apparati lignei e della tela, e l'unico artista del passato che poteva stare sia con gli antichi sia con i moderni.

Più tardi nella quarta campata sinistra di Santa Croce Vasari si trovò di fronte a un'opera di collaborazione tra l'ultimo esponente della «maniera di Giotto», le cui figure erano invecchiate guardando quelle di un secolo prima, e l'artista che più di ogni altro aveva rinnovato il linguaggio del proprio tempo e creato una regola per gli altri, conferendo una nuova verità al corpo e all'espressione umana: non contemporaneità del contemporaneo. L'operazione con cui separa il *Crocifisso* dallo sfondo per il quale fu pensato, obliterando gli affreschi dietro uno dei nuovi altari e riallestendo la scultura nella chiesa riformata, assume quindi i contorni di un preciso riscontro materiale dei concetti espressi nelle *Vite*.

¹¹⁰ Ivi, III (1971), p. 18 (T e G).

¹¹¹ Ivi, II (1967), p. 154 (I).

¹¹² Ivi, V (1984), p. 220 (G).



Fig. 1: Giorgio Vasari (disegnatore), Cristoforo Coriolano (incisore), *Frontespizio della vita di Lorenzo di Bicci pittore fiorentino*, da VASARI/BETTARINI-BAROCCHI 1966-1987, II (1967), p. 314

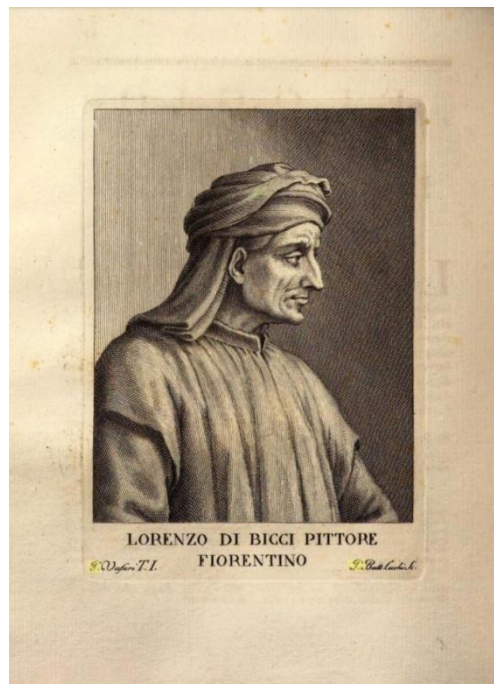


Fig. 2: Giovan Battista Cecchi (incisore), *Frontespizio della vita di Lorenzo di Bicci pittore fiorentino*, da SERIE DI UOMINI 1769-1775, I (1769), tav. XVI



Fig. 3: Pietro Benvenuti (disegnatore), Carlo Lasinio (incisore), *Martino V che da un breve allo Spedalingo di S. Maria Nuova, pittura a fresco di Lorenzo di Bicci*, da LASTRI 1791-1795, I (1791), tav. XV

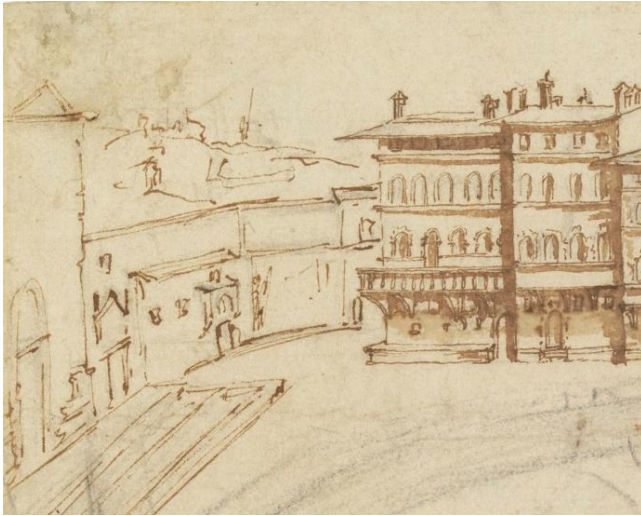


Fig. 4: Jaques Callot, *Giostra in piazza Santa Croce* (part.), 1616, Firenze, Gabinetto dei Disegni e delle Stampe degli Uffizi, n. 614 P



Fig. 5: Pittore fiorentino del XVIII secolo, *Veduta della chiesa e del convento di Santa Croce* (part.), 1718, Firenze, Museo dell'Opera di Santa Croce

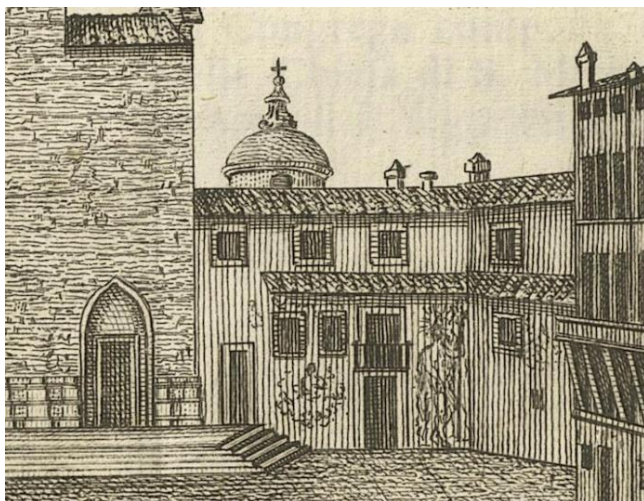


Fig. 6: Michele Ciocchi (incisore), *Chiesa di Santa Croce* (part.), da RICHA 1754-1762, I (1754), tavola fuori testo prima di p. 35

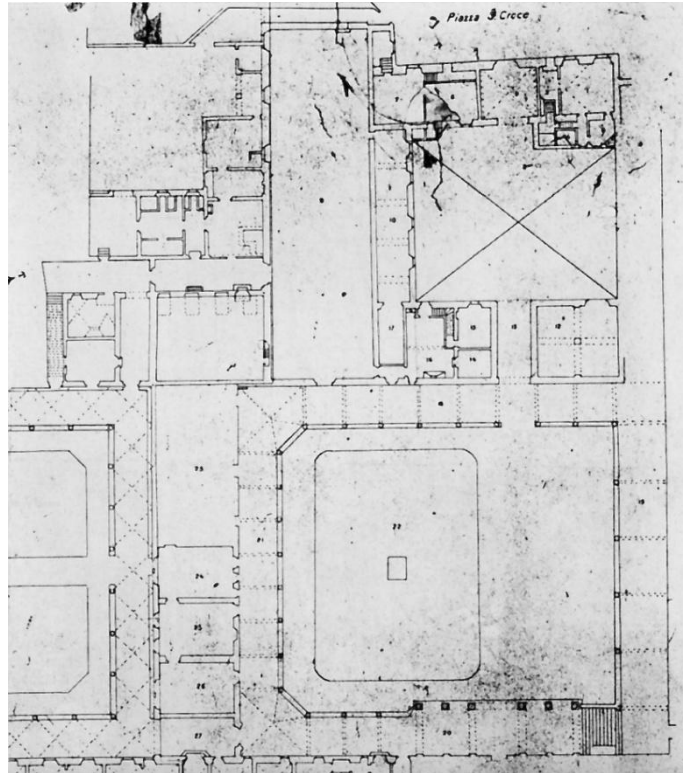


Fig. 7: Pianta dei chiostri di Santa Croce precedente alle ristrutturazioni del 1869, Firenze, Soprintendenza Archeologia, Belle Arti e Paesaggio per la città metropolitana di Firenze e la provincia di Prato



Fig. 8: Apollonio di Giovanni e Marco del Buono, *Giostra in piazza Santa Croce* (part.), 1460-1465 circa, New Haven, Harvard Museums, Yale Art Gallery, inv. 1871.33



Fig. 9: Bicci di Lorenzo, *Papa Niccolò IV?*, 1440 ca, Firenze, Museo dell'Opera di Santa Croce, Refettorio



Fig. 10: Bicci di Lorenzo, *Papa' Alessandro V?*, 1440 ca, Firenze, Museo dell'Opera di Santa Croce, Refettorio



Fig. 11: Bicci di Lorenzo, *Cardinale francescano*, 1440 ca, Firenze, Museo dell'Opera di Santa Croce, Refettorio

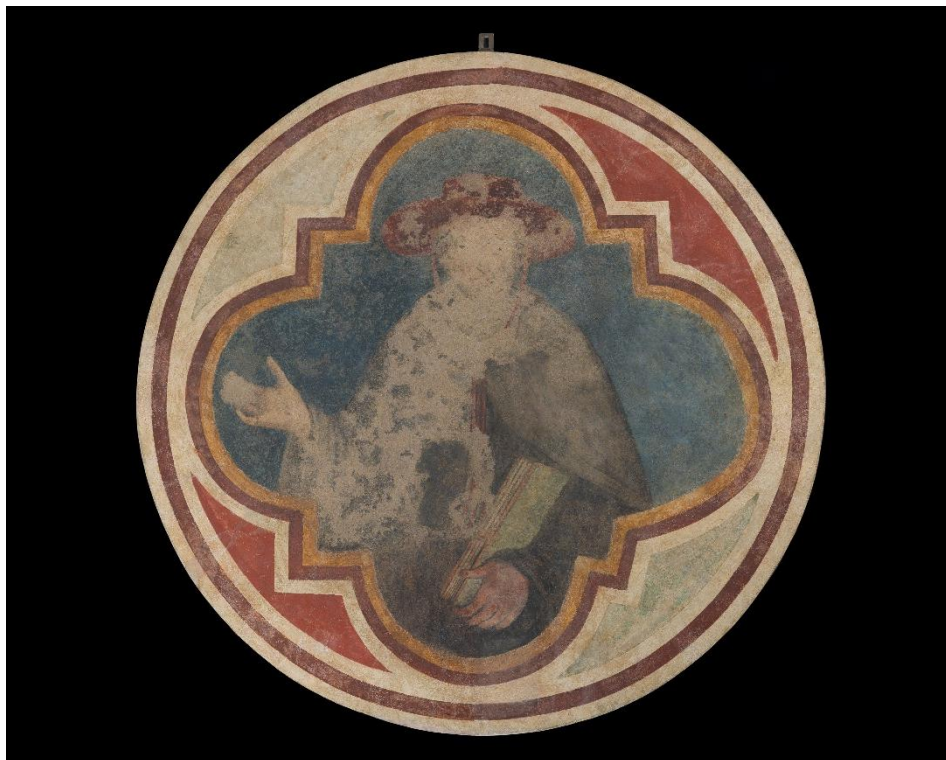


Fig. 12: Bicci di Lorenzo, *Cardinale francescano*, 1440 ca, Firenze, Museo dell'Opera di Santa Croce, Refettorio



Fig. 13: Bicci di Lorenzo, *Sant'Agostino*, 1433, Gangalandi (Lastra a Signa), San Martino, tempietto battesimale



Fig. 14: Bicci di Lorenzo, *Papa Niccolò IV?* (part.), 1440 circa, Firenze, Museo dell'Opera di Santa Croce, Refettorio



Fig. 15: Bicci di Lorenzo, *San Gregorio magno*, 1448-1452 circa, Arezzo, San Francesco, cappella maggiore

«Fate le scodelle, ch'io fo questa figura e vengo».
Bicci di Lorenzo nelle *Vite* di Vasari e la sua attività per Santa Croce a Firenze



Fig. 16: Bicci di Lorenzo, *Cardinali francescani*, 1440 circa, Firenze, Santa Croce, sottochiesa





Fig. 17: Bicci di Lorenzo, *San Girolamo*, 1433, Gangalandi (Lastra a Signa), San Martino, tempietto battesimale

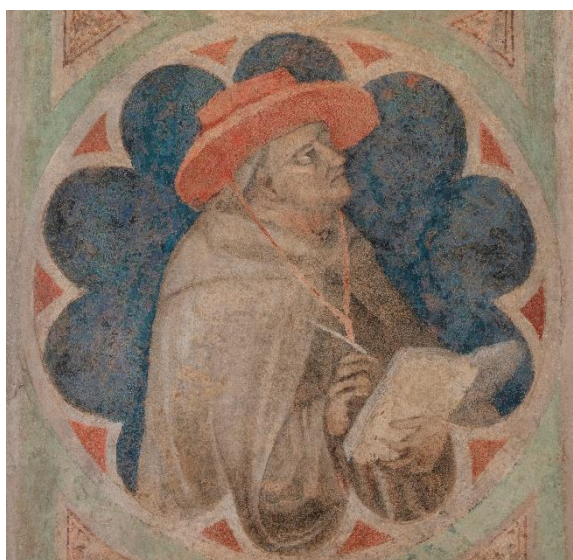


Fig. 18: Bicci di Lorenzo, *Cardinale francescano*, 1440 circa, Firenze, Santa Croce, sottochiesa



Fig. 19: Bicci di Lorenzo, *Cardinale francescano*, 1440 circa, Firenze, Santa Croce, sottochiesa



Fig. 20: Bicci di Lorenzo e bottega, Decorazione della finestra della sesta campata settentrionale, 1442 circa, Firenze, Santa Croce

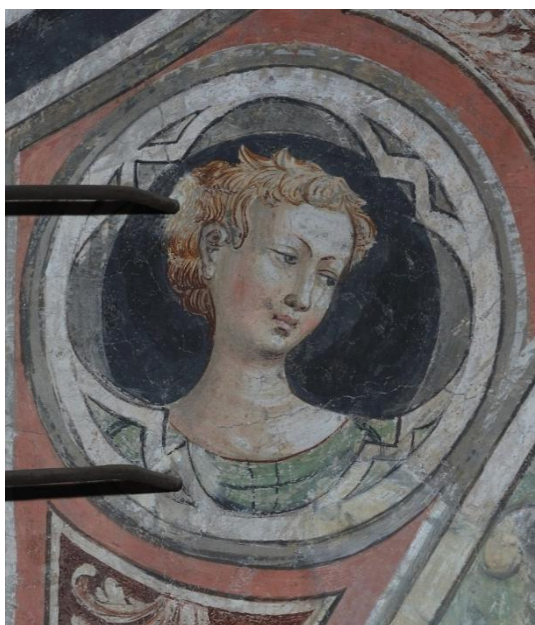


Fig. 21: Bottega di Bicci di Lorenzo, *Testa clipeata*, 1442 circa, Firenze, Santa Croce, sesta campata settentrionale



Fig. 22: Bottega di Bicci di Lorenzo, *Testa clipeata*, 1442 circa, Firenze, Santa Croce, sesta campata settentrionale



Fig. 23: Bicch di Lorenzo, *Angelo annunziante*, 1442 circa, Firenze, Santa Croce, sesta campata settentrionale



Fig. 24: Bicch di Lorenzo, *Vergine annunziata*, 1442 circa, Firenze, Santa Croce, sesta campata settentrionale



Fig. 25: Bicch di Lorenzo, *Santi Girolamo e Lorenzo, Vergine annunziata*, 1435-1440 circa, Firenze, Galleria dell'Accademia, inv. Dep. n. 12



Fig. 26: Bicch di Lorenzo, *Madonna col Bambino tra i Santi Leonardo e Giorgio* (part.), Firenze, Museo degli Innocenti (deposito della Soprintendenza Archeologia, Belle Arti e Paesaggio per la città metropolitana di Firenze e la provincia di Prato)

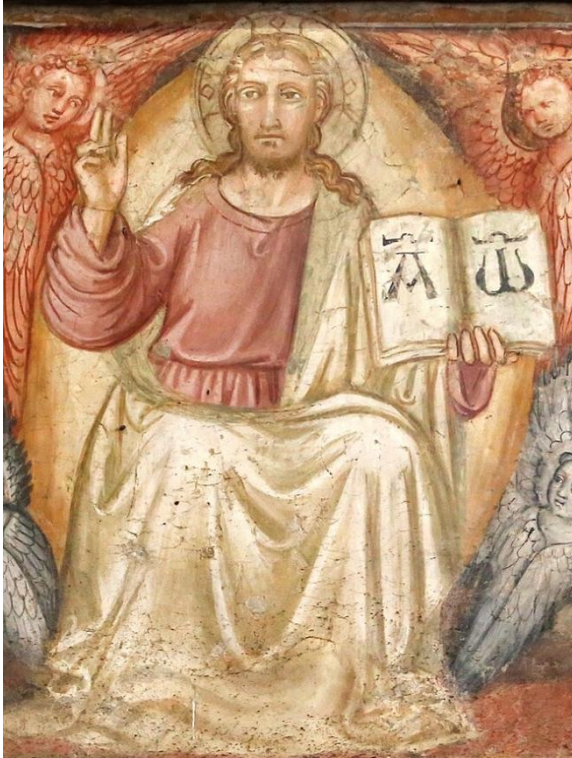


Fig. 27: Bicci di Lorenzo, *Redentore benedicente*, 1433, Gangalandi (Lastra a Signa), San Martino, tempio battesimale



Fig. 28: Pittore della bottega bicesca, *Redentore benedicente*, 1442 circa, Firenze, Santa Croce, sesta campata settentrionale



Fig. 29: Pittore della bottega bicesca, *Ultima cena* (part.), 1445-1450 circa, Cercina (Firenze), Sant'Andrea, ex refettorio



Fig. 30: Firenze, Santa Croce, quarta campata settentrionale

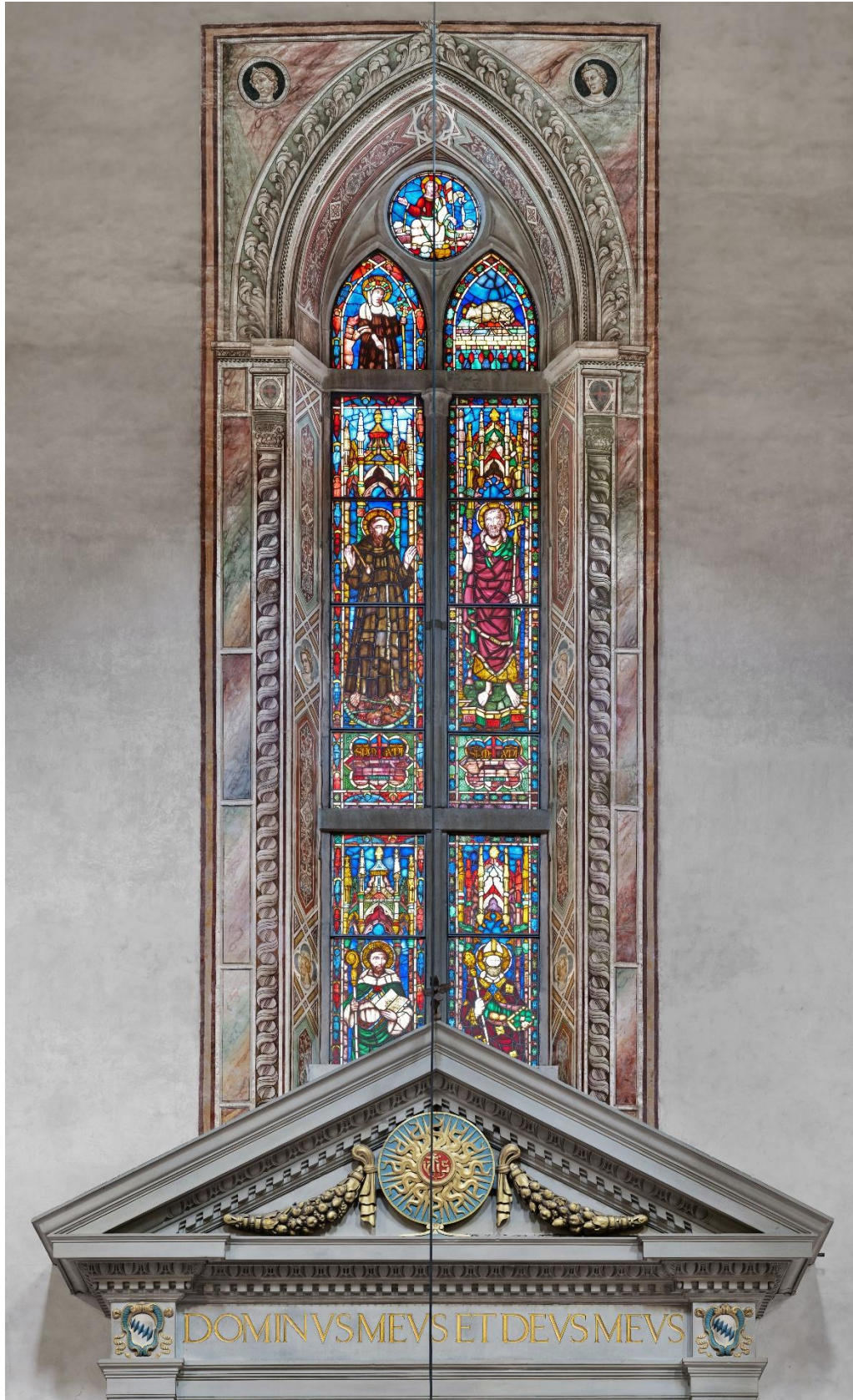


Fig. 31: Bicci di Lorenzo e restauratore del XX secolo (Amedeo Benini?), Decorazione della finestra della quarta campata settentrionale, 1442 circa, Firenze, Santa Croce



Fig. 32: Bicci di Lorenzo e restauratore del XX secolo (Amedeo Benini?), Decorazione aniconica e croce di consacrazione, 1442 circa, Firenze, Santa Croce, quarta campata settentrionale



Fig. 33: Bicci di Lorenzo, *Testa del Redentore*, 1442 circa, Firenze, Santa Croce, quarta campata settentrionale



Fig. 34: Restauratore del XX secolo (Amedeo Benini?), *Testa di angelo*, XX secolo, Firenze, Santa Croce, quarta campata settentrionale



Fig. 35: Bicci di Lorenzo e restauratore del XX secolo (Amedeo Benini?), *Testa di angelo*, 1442 circa/XX secolo, Firenze, Santa Croce, quarta campata settentrionale

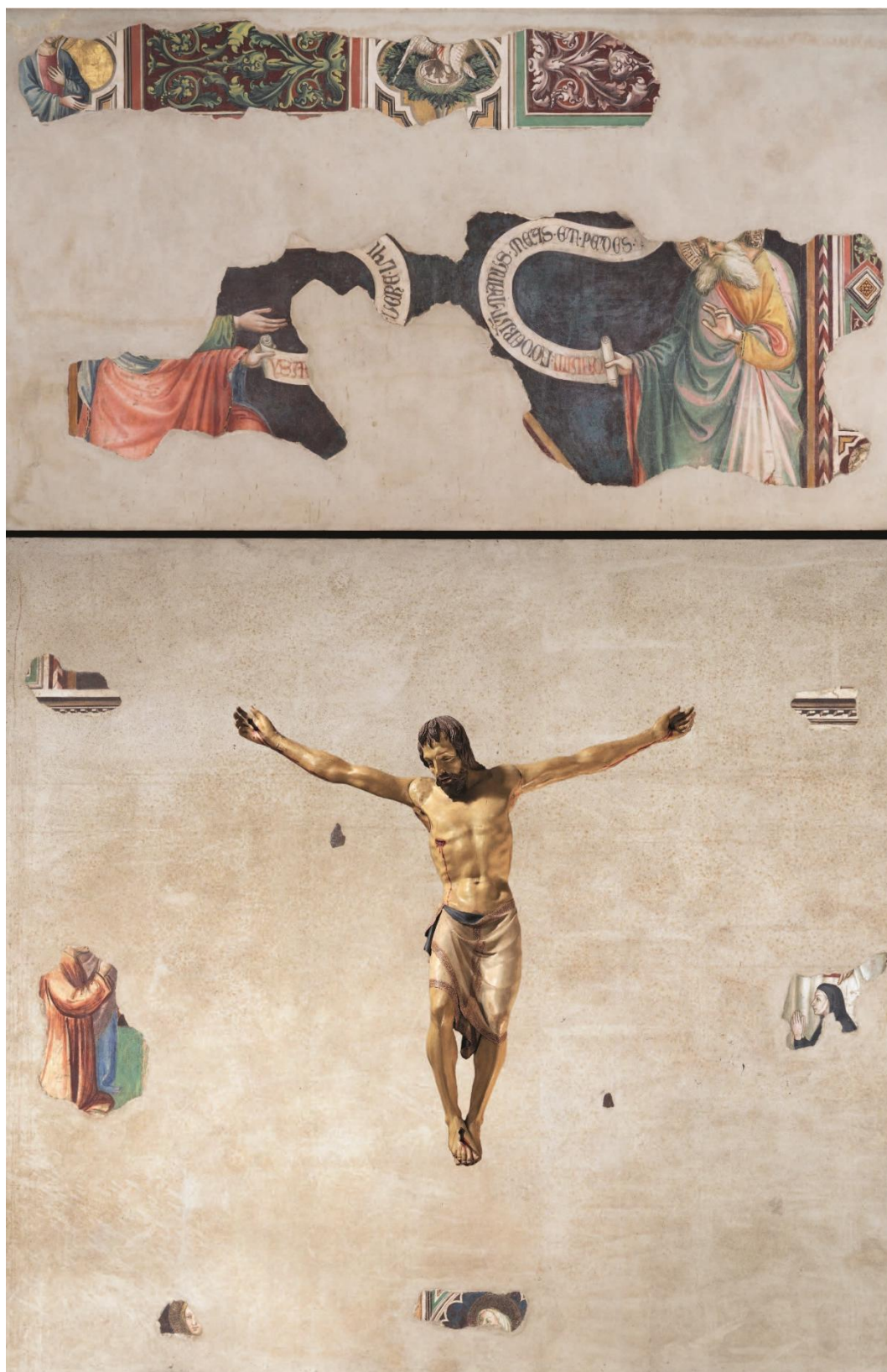


Fig. 36: Ricostruzione dell'allestimento originario del *Crocifisso* di Donatello sullo sfondo affrescato di Bicci di Lorenzo nella quarta campata settentrionale di Santa Croce di Firenze, da GIURA 2025, p. 167

«Fate le scodelle, ch'io fo questa figura e vengo».
Bicci di Lorenzo nelle *Vite* di Vasari e la sua attività per Santa Croce a Firenze



Fig. 37: Bicci di Lorenzo e scultore fiorentino del XV secolo, Armadio, 1440-1450 circa, Firenze, Santa Croce, sagrestia

Crediti fotografici

Permessi

Figg. 5, 9-12, 14, 16, 18-24, 28, 30-37: *La Basilica di Santa Croce in Firenze è di proprietà del Fondo Edifici di Culto, amministrato dalla Direzione Centrale degli affari dei culti e per l'amministrazione del Fondo Edifici di Culto del Ministero dell'Interno*



Fig. 25: *Su concessione del Ministero della Cultura. È vietata qualsiasi ulteriore riproduzione*

Crediti

Figg. 9-12, 14: *Ottaviano Caruso*

Figg. 16, 18-24, 28: *Antonio Quattrone*

Fig. 30: *Ortofoto Culturannova di Massimo Chimenti su fotografie originali di Antonio Quattrone*

Figg. 31-32, 37: *Giovanni Martellucci*

BIBLIOGRAFIA

ACIDINI LUCHINAT 2023

C. ACIDINI LUCHINAT, *Il "cielo" della Cappella Pazzi, nuove riflessioni*, «Giornale di Astronomia», 49, 4, 2023, pp. 19-25

AGOSTI 2021

B. AGOSTI, *Giorgio Vasari. Luoghi e tempi delle vite*, Roma 2021 (edizione originale Milano 2013).

AMY 1998

M.J. AMY, *The Revised Attributions and Dates of Two 15th Century Mural Cycles for the Cathedral of Florence*, «Mitteilungen des Kunsthistorischen Institutes in Florenz», XLII, 1, 1998, pp. 176-189.

AREZZO E VASARI 2007

Arezzo e Vasari. Vite e postille, atti del convegno (Arezzo, 16-17 giugno 2005), a cura di A. Caleca, Foligno 2007.

BACCI 2015(2016)

F.M. BACCI, *Una proposta per Desiderio e Geri da Settignano: il portale Spinelli in Santa Croce a Firenze (e qualche precisazione sul secondo chiostro del convento)*, «Nuovi Studi», 21, 2015(2016), pp. 14-60.

BACCI 2025

F.M. BACCI, *Un armadio marmoreo del Quattrocento nella sagrestia di Santa Croce. Ipotesi e confronti*, in *SANTA CROCE* 2025, pp. 195-211.

BALDELLI 2007

F. BALDELLI, *Tino di Camaino*, Morbio inferiore 2007.

BALDINUCCI/RANALLI 1845-1847

F. BALDINUCCI, *Notizie dei professori del disegno da Cimabue in qua*, a cura di F. RANALLI, I-V, Firenze 1845-1847 (edizione originale I-VI, Firenze 1681-1728).

BERENSON 1932

B. BERENSON, *Italian Pictures of the Renaissance. A List of the Principal Artists and Their Work with an Index of Places*, Oxford 1932.

BIOW 2018

D. BIOW, *Vasari's Words. The Lives of the Artists as a History of Ideas in the Italian Renaissance*, Cambridge 2018.

BOCCHI/CINELLI 1677

F. BOCCHI, *Le bellezze della città di Firenze* [...] (1591), ampliate e accresciute da G. CINELLI, Firenze 1677.

BORGHINI 1730

R. BORGHINI, *Il riposo, in cui della pittura e della scultura si favella, de' più illustri pittori e scultori e delle più famose opere loro si fa menzione; e le cose principali appartenenti a dette arti s'insegnano*, Firenze 1730 (edizione originale Firenze 1584).

BOSKOVITS 2002

M. BOSKOVITS, *Per Bicci di Lorenzo disegnatore*, in *Aux quatre vents. Festschrift for Bert W. Meijer*, a cura di A.W.A. Boschloo, Firenze 2002, pp. 19-23.

BRENDEL 1982

O.J. BRENDEL, *Introduzione all'arte romana*, Torino 1982 (edizione originale *Prolegomena to a Book on Roman Art*, Roma 1953)

BUHLER WALSH 1979

B. BUHLER WALSH, *The Fresco Paintings of Bicci di Lorenzo*, PhD thesis, Indiana University, A.A. 1978-1979.

BUHLER WALSH 1981

B. BUHLER WALSH, *Two Early Bicci di Lorenzo 'Annunciation'*, «Antichità Viva», XX, 4, 1981, pp. 7-13.

CAGLIOTI 2000

F. CAGLIOTI, *Donatello e i Medici. Storia del David e della Giuditta*, I-II, Firenze 2000.

CARL 1981

D. CARL, *Die Kapelle Guidalotti-Mellini im Kreuzgang von S. Croce. Ein Beitrag zur Baugeschichte*, «Mitteilungen des Kunsthistorischen Institutes in Florenz», XXV, 2, 1981, pp. 203-230.

CARRARA 2014

E. CARRARA, *Potere delle immagini - immagini del potere nella Firenze di Cosimo I*, «Annali di Storia di Firenze», 9, 2014, pp. 35-55.

CARRARA 2017

E. CARRARA, *Vasari e l'autobiografia: dalle "Ricordanze" alla "Descrizione dell'opere di Giorgio Vasari"*, in *Scritti autobiografici di artisti tra Quattro e Cinquecento. Seminari di letteratura artistica*, a cura di M.P. Sacchi, M. Visioli, Pavia 2017, pp. 27-48.

CASTELNUOVO 1992

E. CASTELNUOVO, *La non contemporaneità del contemporaneo*, in *Il Duomo di Trento*, a cura di E. Castelnovo, I-II, Trento 1992-1993, I (1992): *Architettura e scultura*, pp. 11-19.

CERASUOLO 2014

A. CERASUOLO, *Diligenza e prestezza. La tecnica nella pittura e nella letteratura artistica del Cinquecento*, Firenze 2014.

CHIODO 2000

S. CHIODO, *Osservazioni su due polittici di Bicci di Lorenzo*, «Arte cristiana», 88, 2000, pp. 269-280.

COBIANCHI 2001

R. COBIANCHI, *Considerazioni iconografiche sul ciclo francescano del primo chiostro di Santa Croce a Firenze*, «Mitteilungen des Kunsthistorischen Institutes in Florenz», XLV, 3, 2001, pp. 394-430.

COHN 1959

W. COHN, *Maestri sconosciuti del Quattrocento fiorentino*, «Bollettino d'arte», s. IV, XLIV, 1959, pp. 61-68.

CONTI 1968

A. CONTI, *Frammenti pittorici a Santa Croce*, «Paragone. Arte», XIX, 225, 1968, pp. 10-20.

CONTI/RAGIONIERI 2005

A. CONTI, *Itinerari fiorentini*, a cura di G. RAGIONIERI, premessa di A. Romano, con un testo di M. Romiti Conti, Firenze 2005.

DAI DEPOSITI 2012

Dai depositi, nei depositi, I. *Fondi Lotto per restauri e repertori di opere d'arte di alcuni depositi fiorentini*, a cura di M.M. Simari, Livorno 2012.

DAI DEPOSITI 2016

Dai depositi, nei depositi, II. *Restauri e repertori di opere d'arte dei depositi fiorentini*, a cura di M.M. Simari, Livorno 2016.

DAL GIGLIO AL DAVID 2013

Dal Giglio al David. Arte civica a Firenze fra Medioevo e Rinascimento, catalogo della mostra, a cura di M.M. Donato, D. Parenti, Firenze 2013.

DE' GIUDICI/MELANI 2005

G.F. DE' GIUDICI, *Estratto delle Vite de' pittori di Giorgio Vasari per ciò che concerne Arezzo* [1764], a cura di M. MELANI, Tavola (Prato) 2005.

DEL MIGLIORE 1684

F.L. DEL MIGLIORE, *Firenze città nobilissima illustrata* [...], *Prima, seconda e terza parte del Primo Libro* Firenze 1684.

DE LUCA 2022

S. DE LUCA, *Tracce di devozione in Santo Stefano a Empoli. Le sinopie e gli affreschi del transetto destro*, in *TRACCE DI DEVOZIONE* 2022, pp. 11-35.

DE MARCHI 2011

A. DE MARCHI, *Relitti di un naufragio. Affreschi di Giotto, Taddeo Gaddi e Maso di Banco nelle navate di Santa Croce*, in *SANTA CROCE* 2011, pp. 33-71.

DE MARCHI 2025

A. DE MARCHI, *L'arte del Quattrocento in Italia*, I. 1400-1450, Torino 2025.

DI MEO 2024

M. DI MEO, *Il cantiere delle 'Notizie'. Filippo Baldinucci e la fortuna dei primitivi*, Firenze 2024.

DIPINTI 2020

Dipinti. Volume terzo. Il Tardogotico, a cura di C. Hollberg, A. Tartuferi, D. Parenti, con la collaborazione di A. Chiostrini, Firenze 2020 (Cataloghi della Galleria dell'Accademia, 3).

FARNESI CAMELLONE 2016

M. FARNESI CAMELLONE, *Contemporaneità e non-contemporaneità di Ernst Bloch. Una filosofia politica in eredità*, «Filosofia politica», 2, 2016, pp. 339-350.

FIRENZE E LA SUA IMMAGINE 1994

Firenze e la sua immagine. Cinque secoli di vedutismo, catalogo della mostra, a cura di M. Carini, A. Marabottini, Venezia 1994.

FRATINI 2015

D. FRATINI, *Le Ricordanze di Giorgio Vasari (ms. 30 dell'Archivio Vasari di Arezzo, già ms. 64 dell'Archivio Rasponi Spinelli)*, in *Giorgio Vasari. La casa, le carte, il teatro della memoria*, atti del convegno (Firenze-Arezzo, 24-25 novembre 2011), a cura di S. Baggio, P. Benigni, D. Toccafondi, Firenze 2015, pp. 167-181.

FROSININI 1984

C. FROSININI, *Il trittico Compagni*, in *Scritti di storia dell'arte in onore di Roberto Salvini*, a cura di C. De Benedictis, Firenze 1984, pp. 227-231.

FROSININI 1986

C. FROSININI, *Il passaggio di gestione in una bottega pittorica fiorentina del primo '400: Lorenzo di Bicci e Bicci di Lorenzo*, «Antichità Viva», XXV, 1, 1986, pp. 5-15.

FROSININI 1987

C. FROSININI, *Il passaggio di gestione in una bottega pittorica fiorentina del primo '400: Bicci di Lorenzo e Neri di Bicci*, «Antichità Viva», XXVI, 1, 1987, pp. 5-14.

FROSININI 1990

C. FROSININI, *A proposito del 'San Lorenzo' di Bicci di Lorenzo alla Galleria dell'Accademia*, «Antichità Viva», XXIX, 1, 1990, pp. 5-7.

FROSININI 2001

C. FROSININI, *Il tempietto del Battistero*, in *SAN MARTINO A GANGALANDI* 2001, pp. 83-88.

FROSININI-PADOA RIZZO 1984

C. FROSININI, A. PADOA RIZZO, *Stefano d'Antonio di Vanni (1405-1483): opere e documenti*, «Antichità Viva», XXIII, 4-5, 1984, pp. 5-33.

GELLI/MANCINI 1896

G.B. GELLI, *Vite d'artisti [post 1550]*, a cura di G. MANCINI, Firenze 1896.

GINZBURG 2007

S. GINZBURG, *Filologia e storia dell'arte. Il ruolo di Vincenzio Borghini nelle genesi della Torrentiniana*, in *Testi, immagini e filologia nel XVI secolo*, atti delle giornate di studio (Pisa, Scuola Normale Superiore, 30 settembre-1° ottobre 2004), a cura di E. Carrara, S. Ginzburg, Pisa 2007, pp. 147-203.

GIOVANNI DAL PONTE 2016

Giovanni dal Ponte. Protagonista dell'Umanesimo tardogotico fiorentino, catalogo della mostra, a cura di L. Sbaraglio, A. Tartuferi, Firenze 2016.

GIURA 2010

G. GIURA, *Santa Croce ecclesia laicorum: 1383-1400*, «Ricerche di storia dell'arte», 102, 2010, pp. 65-77.

GIURA 2011a

G. GIURA, *Il Crocifisso di Donatello e la cappella del Beato Gherardo da Villamagna in Santa Croce. Indagini per una ricostruzione*, in *SANTA CROCE* 2011, pp. 73-111.

GIURA 2011b

G. GIURA, *Notizie su due cappelle perdute nella basilica di Santa Croce a Firenze*, «Commentari d'arte», XVII, 49, 2011, pp. 29-41.

GIURA 2013

G. GIURA, *Una fotografia per Ghirlandaio*, «Nuovi studi», XVIII (19), 2013, pp. 23-30.

GIURA 2020

G. GIURA, *Ugolino di Nerio*, voce in *Dizionario Biografico degli Italiani*, XCVII, Roma 2020 (disponibile on-line [https://www.treccani.it/enciclopedia/ugolino-di-nerio_\(Dizionario-Biografico\)/](https://www.treccani.it/enciclopedia/ugolino-di-nerio_(Dizionario-Biografico)/)).

GIURA 2025

G. GIURA, *Al di qua del tramezzo. Il palinsesto della quarta campata sinistra di Santa Croce rivisitato*, in *SANTA CROCE* 2025, pp. 155-177.

GORDON 2019

D. GORDON, *Bicci di Lorenzo's Altarpiece for the Compagni Family Chapel in S. Trinita, Florence*, «The Burlington Magazine», 161, 1390, 2019, pp. 36-43.

HALL 1970

M.B. HALL, *The 'Tramezzo' in S. Croce, Florence and Domenico Veneziano's Fresco*, «The Burlington magazine», 112, 813, 1970, pp. 797-799.

HALL 1979

M.B. HALL, *Renovation and Counter-reformation. Vasari and Duke Cosimo in Sta Maria Novella e Sta Croce. 1565-1577*, Oxford 1979.

IL CODICE MAGLIABECHIANO 1892

Il Codice magliabechiano, cl. XVII. 17, contenente notizie sopra l'arte degli antichi e quella de' fiorentini da Cimabue a Michelangelo Buonarroti, scritte da Anonimo Fiorentino (1540-1550 circa), a cura di C. Frey, Berlino 1892.

IL LIBRO DI ANTONIO BILLI 1892

Il libro di Antonio Billi esistente in due copie nella Biblioteca Nazionale di Firenze (ante 1530), a cura di C. Frey, Berlino 1892.

I MUSEI DI SANTA CROCE E DI SANTO SPIRITO 1983

I Musei di Santa Croce e di Santo Spirito, a cura di L. Becherucci, Milano 1983.

IVANOFF 1953-1954

N. IVANOFF, *I paragoni dell'abate Lanzi*, «Atti dell'Istituto Veneto di Scienze, Lettere ed Arti, Classe di Scienze Morali e Lettere», 112, 1953-1954, pp. 107-115.

JACKS-CAFERRO 2001

P. JACKS, W. CAFERRO, *The Spinelli of Florence. Fortunes of a Renaissance Merchant Family*, University Park 2001.

JACKS-CAFERRO 2013

P. JACKS, W. CAFERRO, *Gli Spinelli di Firenze. Mercadanti e mecenati nel Rinascimento*, Firenze 2013.

KALLAB/SCHLOSSER 1908

W. KALLAB, *Vasaristudien*, a cura di J. VON SCHLOSSER, Vienna 1908.

LANZI/CAPUCCI 1968-1974

L. LANZI, *Storia pittorica dell'Italia. Dal risorgimento delle Belle Arti fin presso al fine del XVIII secolo* (I-III, Bassano 1795-1796), I-III, a cura di M. CAPUCCI, Firenze 1968-1974.

LASTRI 1791-1795

M. LASTRI, *L'Etruria pittrice ovvero storia della pittura toscana dedotta dai suoi monumenti che si esibiscono in stampa dal secolo X fino al presente*, I-II, Firenze 1791-1795.

LE TRE ETÀ 2022

Le tre età. Il problema della periodizzazione nelle Vite di Vasari, a cura di G. Antoni, S. Pierguidi et alii, Roma 2022.

LONGHI 1940

R. LONGHI, *Fatti di Masolino e di Masaccio*, «Critica d'arte», V, 25-26, 1940, pp. 145-191.

L'ORATORIO DI SANTA CATERINA 2009

L'Oratorio di Santa Caterina all'Antella e i suoi pittori, catalogo della mostra, a cura di A. Tartuferi, Firenze 2009.

MACK 1983

C.R. MACK, *Building a Florentine Palace: The Palazzo Spinelli*, «Mitteilungen des Kunsthistorischen Institutes in Florenz», XXVII, 3, 1983, pp. 261-284.

MICHELETTI 1968

E. MICHELETTI, *Pitture pervenute e non pervenute*, in *Primo Rinascimento in Santa Croce*, Firenze 1968, pp. 105-130.

MILANESI 1860

G. MILANESI, *Le vite di alcuni artefici fiorentini scritte da Giorgio Vasari corrette ed accresciute coll'aiuto de' documenti*, «Giornale storico degli archivi toscani», IV, 3, 1860, pp. 172-210.

MOISÈ 1845

F. MOISÈ, *Santa Croce di Firenze. Illustrazione storico-artistica [...] con note e documenti inediti*, Firenze 1845.

PADOVANI 1994

S. PADOVANI, *Appunti su alcuni dipinti quattrocenteschi di San Niccolò Oltrarno*, in *Studi in onore di Mina Gregori*, a cura di M. Boskovits, E. Acanfora, Cinisello Balsamo 1994, pp. 39-46.

PAOLUCCI 1985

A. PAOLUCCI, *Il Museo della Collegiata di S. Andrea in Empoli*, Firenze 1985.

PARENTI 2019

D. PARENTI, *Stefano di Antonio di Vanni*, voce in *Dizionario Biografico degli Italiani*, XCIV, Roma 2019 (disponibile on-line [https://www.treccani.it/enciclopedia/stefano-di-antonio-di-vanni_\(Dizionario-Biografico\)/](https://www.treccani.it/enciclopedia/stefano-di-antonio-di-vanni_(Dizionario-Biografico)/)).

PINDER 1926

W. PINDER, *Das Problem der Generation in der Kunstgeschichte Europas*, Berlino 1926.

PREVITALI 1964

G. PREVITALI, *La fortuna dei primitivi. Dal Vasari ai Neoclassici*, Torino 1964.

PROTO PISANI 1982

R.C. PROTO PISANI, *Tre casi di intervento nel territorio toscano*, «Bollettino d'Arte», s. VI, LXVII (15), 1982, pp. 99-108.

PROTO PISANI 2001

R.C. PROTO PISANI, *Itinerari per le chiese del piviere di San Martino a Gangalandi*, in *SAN MARTINO A GANGALANDI* 2001, pp. 139-146.

RICHA 1754-1762

G. RICHA, *Notizie istoriche delle chiese fiorentine divise ne' suoi quartieri*, I-X, Firenze 1754-1762.

SAALMAN 1966

H. SAALMAN, *Tommaso Spinelli, Michelozzo, Manetti, and Rosselino*, «Journal of the Society of Architectural Historians», XXV, 3, 1966, pp. 151-164.

SAN MARTINO A GANGALANDI 2001

San Martino a Gangalandi, a cura di R.C. Proto Pisani, G. Romagnoli, Firenze 2001, pp. 83-88.

SANTA CROCE 2011

Santa Croce. Oltre le apparenze, a cura di A. De Marchi e G. Piraz, Pistoia 2011.

SANTA CROCE 2025

Santa Croce tra passato e futuro. Conoscere, conservare, condividere, atti della giornata di studi (Firenze 8 ottobre 2022), a cura di E. Mazzocchi, Firenze 2025.

SCANTAMBURLO 2002

B. SCANTAMBURLO, *Nuovi documenti: gli affreschi di Bicci di Lorenzo e Neri di Bicci per l'Opera di Santa Maria Assunta di Massa*, «Medioevo e Rinascimento», n.s., XIII (XVI), 2002, pp. 207-215.

SCHLOSSER/KURZ 1977

J. VON SCHLOSSER, *La letteratura artistica. Manuale delle fonti della storia dell'arte moderna*, a cura di O. KURZ, Firenze 1977 (edizione originale *Die Kunstliteratur. Ein Handbuch zur Quellenkunde der neueren Kunstgeschichte*, Vienna 1924).

SCHLOSSMAN PINES 1985

E. SCHLOSSMAN PINES, *The Tomb Slabs of Santa Croce: a New 'Sepoltnario'*, tesi di Dottorato Columbia University (New York), A.A. 1984-1985.

SERIE DI UOMINI 1769-1775

Serie di uomini i più illustri nella pittura, scultura e architettura; con i loro elogi, e ritratti incisi in rame; cominciando dalla sua prima restaurazione fino ai tempi presenti, I-XII, Firenze 1769-1775.

SETTIS 1982

S. SETTIS, «Ineguaglianze» e continuità: un'immagine dell'arte romana, postfazione a BRENDEN 1982, pp. 159-200.

STAPLEFORD 1995

R. STAPLEFORD, *Vasari and Botticelli*, «Mitteilungen des Kunsthistorischen Instituts in Florenz», XXXIX, 2-3, 1995, pp. 397-408.

SUPPA 2022

F. SUPPA, *Bicci di Lorenzo nel transetto destro: un'aggiunta al catalogo empolese del pittore*, in *TRACCE DI DEVOZIONE* 2022, pp. 36-51.

TOESCA 1920

P. TOESCA, *Vetrerie dipinte fiorentine*, «Bollettino d'Arte», s. I, XIV, 1, 1920, pp. 3-6.

TRACCE DI DEVOZIONE 2022

Tracce di devozione. Sinopie e affreschi in Santo Stefano a Empoli, a cura di C. Gelli, Firenze 2022.

TRONCONI 2011

I. TRONCONI, *Pittura a Campi Bisenzio nei secoli XIV e XV*, Firenze 2011.

VASARI/BAROCCHI-BETTARINI 1966-1987

G. VASARI, *Le Vite de' più eccellenti pittori, scultori e architettori nelle redazioni del 1550 e 1568*, testo a cura di R. BETTARINI, commento secolare a cura di P. BAROCCHI, I-VI, Firenze 1966-1987.

VASARI/JEANRON-LECLANCHÉ 1841-1842

G. VASARI, *Vies des peintres, sculpteurs et architectes*, traduzione a cura di L. LECLANCHÉ, commento a cura di A. JEANRON e L. LECLANCHÉ, I-X, Parigi 1841-1842.

VASARI/SOCIETÀ DI AMATORI DELLE ARTI BELLE 1846-1870

G. VASARI, *Le Vite de' più eccellenti pittori, scultori e architettori* (1568), pubblicate per cura di una SOCIETÀ DI AMATORI DELLE ARTI BELLE, I-XIV, Firenze 1846-1870.

VASARI/MILANESI 1878-1885

G. VASARI, *Le vite de' più eccellenti pittori, scultori, e architetti con nuove annotazioni e commenti*, I-IX, Firenze 1878-1885.

VIRTÙ D'AMORE 2010

Virtù d'amore. Pittura nuziale nel Quattrocento fiorentino, catalogo della mostra, a cura di C. Paolini, D. Parenti, L. Sebgondi, Firenze 2010.

WIERDA 2009

B. WIERDA, *The True Identity of the Anonimo Magliabechiano*, «Mitteilungen des Kunsthistorischen Institutes in Florenz», LIII, 1, 2009, pp. 157-168.

ZERI 1958

F. ZERI, *Una precisazione su Bicci di Lorenzo*, «Paragone. Arte», IX, 105, 1958, pp. 67-71.

ABSTRACT

L'articolo si sviluppa a partire dall'analisi della biografia dedicata da Giorgio Vasari nelle sue *Vite* a «Lorenzo di Bicci», nella quale è illustrata in realtà l'attività del figlio, Bicci di Lorenzo, evidenziando, anche attraverso la comparazione tra *Torrentiniana* e la *Giuntina*, fonti, metodi e poetiche del grande storiografo. La parte centrale esamina la produzione di Bicci di Lorenzo per Santa Croce a Firenze, tenendo insieme quanto tramandato da fonti e documenti e la ricerca sul campo, che permette di aggiungere al suo corpus alcuni brani di affreschi inediti nonché di comprenderne il ruolo all'interno di uno dei complessi monumentali più importanti della città. Il paragrafo finale torna a concentrarsi su Vasari e sulle ristrutturazioni post-tridentine nelle chiese di Firenze, in Santa Croce in particolare, mettendo in risalto la stretta relazione tra la pratica artistica e i concetti espressi nelle *Vite*.

The article begins with an analysis of Giorgio Vasari's biography of «Lorenzo di Bicci» in his *Lives*, which actually describes the work of Lorenzo's son, Bicci di Lorenzo; author's sources, methods and poetics are addressed, even through the comparison between the *Torrentiniana* and the *Giuntina*. The central part examines Bicci's work for Santa Croce, Florence, combining what has been handed down by sources and documents with field research, that make it possible both to add some previously unpublished frescoes to his *corpus* and to understand his role within one of the city's most important art sites. The last paragraph focuses on Vasari and the post-Tridentine renovation in the Florentine churches, particularly Santa Croce, emphasizing the close relationship between his artistic practice and the ideals expressed in his *Lives*.