

Anno 1, Numero 1

# Contesti d'Arte



UNIVERSITÀ  
DEGLI STUDI  
FIRENZE

**SAGAS**  
DIPARTIMENTO DI STORIA,  
ARCHEOLOGIA, GEOGRAFIA  
ARTE E SPETTACOLO





Contesti d'Arte  
Rivista della Scuola di Specializzazione in Beni storico-artistici dell'Università di Firenze

Direttore scientifico  
Fulvio Cervini

Direttore responsabile  
Antonio Pinelli

Direttore della Scuola di Specializzazione  
Guido Tigler

Segretario di redazione  
Cristiano Giometti

Redazione  
Giovanni Giura, Maria Aimé Villano

Comitato scientifico  
Sonia Chiodo, Giovanna De Lorenzi, Andrea De Marchi, Lorenzo Gnocchi,  
Dora Liscia, Maria Grazia Messina, Alessandro Nigro, Donatella Pegazzano,  
Lucilla Saccà, Tiziana Serena, Paul Tucker, Mara Visonà

La rivista è finanziata da risorse del Fondo Ateneo 2012-2014, di cui sono titolari i docenti membri del comitato scientifico, finalizzato a finanziare ricerche svolte presso il Dipartimento SAGAS dell'Università degli Studi di Firenze

Redazione: Dipartimento di Storia, Archeologia, Geografia, Arte e Spettacolo,  
via Gino Capponi 9, Firenze (cristiano.giometti@unifi.it)

Edizione: Fondazione Memofonte, lungarno Guicciardini 9r, Firenze (info@memofonte.it)



# Contesti d'arte

## SOMMARIO

8 Fulvio Cervini  
Per iniziare

---

### CONTRIBUTI

---

10 Fabrizio Bianchi  
I due *tituli* della Croce dipinta della chiesa di San Frediano a Pisa: un caso unico nelle Croci dipinte del XII secolo

24 Federica Volpera  
Tracce di maestri 'greci' a Genova nella seconda metà del XIII secolo: due casi di studio per un contesto

40 Natsuko Kuwabara  
Gli affreschi della fine del Duecento in Santa Maria Rossa di Crescenzero: gli ultimi giorni della Vergine e un'insolita scena di esequie nel presbiterio

56 Giulia Scarpone  
Appunti per la Maestà di Taddeo Gaddi in San Francesco a Castelfiorentino: funzione e ubicazione originaria

69 Daniele Lauri  
Il restauro di un bene culturale come strumento di riscoperta. Il caso di Lorenzo da Viterbo nel contesto della sua fortuna critica

85 Spyros Koulouris  
Una scena mitologica di Bartolomeo di Giovanni

94 Valentina Balzarotti  
Tracce per un percorso di Bernardino Orsi da Collecchio

110 Raffaele Niccoli Vallesi  
Un artista lombardo-veneto per un frontespizio veneziano del 1540?

133 Francesco Speranza  
Ignazio Hugford a Pistoia. Il ciclo vallombrosano per San Michele in Pelago di Forcole

- 143 Giulia Coco  
*Anecdotes of painting in England (1762-1780). Obiettivi e metodi per una storia dell'arte in Inghilterra*
- 155 Maria Russo  
**Firenze Capitale: lo spostamento degli arredi tra i palazzi di residenza reali in Toscana durante i primi anni del Regno d'Italia**
- 168 Francesca Vaselli  
**Giovanni Boldini e le pitture murali della Falconiera; una nuova ipotesi sulla tecnica esecutiva**
- 184 Tonino Coi  
**Libero Andreotti e Ugo Ogetti. Note a margine dei carteggi, negli archivi di Roma e Pescia**
- 193 Eva Francioli  
**Per una nuova contestualizzazione dell'Astrattismo Classico. Alcuni documenti inediti**
- 207 Luisa Giacobbe  
**Un caso particolare di autoritratto: la duplice 'jouissance' di Louis Cane artiste peintre**
- 215 Giacomo Biagi  
**1969-71: l'arte concettuale tra visualità, misticismo e analisi – Estremismi e Rotture**

---

## RECENSIONI

- 231 Cristina Spada, Laura Zabeo  
*Religious poverty, visual riches. Art in the domenic churches of Central Italy in the Thirteenth and Fourteenth centuries* di Joanna Cannon
- 233 Chiara Carpentieri  
*Le "magnificenze" di Agostino Chigi. Collezioni e passioni antiquarie nella Villa Farnesina*, di Costanza Barbieri
- 237 Benedetta Chiesi  
*D'or et d'ivoire. Paris, Pise, Florence, Sienne. 1250-1320.* A cura di Xavier Dectot e Marie-Lys Marguerite. Lens, Musée du Louvre-Lens, 27 maggio - 28 settembre 2015

- 242 **Gianna Iandelli**  
**Cartelloni e copertine: artisti illustratori in Italia per la pubblicità e l'editoria?**
- 245 **Emanuele Greco**  
*Terrae – La ceramica nell'Informale e nella ricerca contemporanea*, a cura di **Lorenzo Fiorucci**, (Città di Castello, Pinacoteca comunale, Palazzo Vitelli alla Cannoniera, 22 agosto-1 novembre 2015)
- 248 **Silvia Berti**  
**Un ponte tra passato e futuro, tra tradizione e innovazione: tre esempi di realtà museali olandesi presentati al Luigi Micheletti Award (Brescia, 7-9 maggio 2015)**
- 250 **Francesco Speranza**  
**Nuova sede e nuovo volto per la Galleria Sabauda**
- 253 **Valentina Filice**  
**Il Ritorno di Francesco I: La Galleria Estense riapre al pubblico**
- 255 **Elisa Bonaiuti**  
**Bergamo e la sua Pinacoteca: la nuova vita dei capolavori della Carrara**

Giulia Scarpone

## Appunti per la Maestà di Taddeo Gaddi in San Francesco a Castelfiorentino: funzione e ubicazione originaria

Come molte altre chiese minori del tempo, quella di San Francesco a Castelfiorentino<sup>1</sup> (fig. 1) durante il XIV secolo accolse al suo interno alcune compagnie laiche attive nel borgo: quella sotto il titolo di Santa Sofia<sup>2</sup> aveva un proprio oratorio ubicato di fronte al sagrato della chiesa che delimitava su un lato il chiostro del convento francescano, mentre presso due altari della navata della chiesa si riunivano i confratelli delle compagnie dedicate a San Francesco e alla Vergine Maria.

Questi sodalizi furono un importante strumento che i frati francescani seppero usare a supporto della loro attività pastorale, ed alcuni dei loro membri furono anche i promotori di significativi interventi decorativi volti ad arricchire gli ambienti pertinenti alla confraternita e a dotare i relativi altari dei necessari apparati liturgici. Come hanno reso



Fig. 1. Castelfiorentino, San Francesco, prospetto esterno.

noto gli studi di Richard Offner, sull'altare della Compagnia di Santa Sofia campeggiava un

---

Questo articolo è frutto della mia tesi di Specializzazione discussa presso l'Università di Firenze sotto la guida del prof. Andrea De Marchi e della dott.ssa Sonia Chioldo che voglio ringraziare per le stimolanti discussioni svolte in sede di ricerca e per avermi seguito in questi anni. Desidero ringraziare anche Fabrizio Iacopini, Silvia Bartalucci, don Alessandro della parrocchia di Santa Verdiana di Castelfiorentino e Laura Galgani della Biblioteca Comunale Vallesiana di Castelfiorentino per avermi agevolato nel lavoro.

<sup>1</sup> Sulla storia della chiesa si vedano O. POGNI, *Le chiese e gli oratori di Castelfiorentino. Chiesa di San Francesco*, "Miscellanea Storica della Valdelsa", XLVI, 1938, 1, pp. 41-51; P. GHERARDINI, *Chiesa e convento di San Francesco in Castelfiorentino*, "Miscellanea Storica della Valdelsa", LXV, 1959, pp. 88-100; S. MORI, *San Francesco e il suo patrimonio artistico*, "Miscellanea Storica della Valdelsa", XCIV, 1988, 1-2, pp. 81-90; *La chiesa di San Francesco a Castelfiorentino*, a cura di M. Viola, Firenze 2005.

<sup>2</sup> Questa compagnia venne probabilmente istituita nel 1333; negli statuti del sodalizio redatti nel 1579, che si conservano oggi presso l'Archivio di Stato di Firenze (d'ora in poi ASFi), la sua origine veniva fatta risalire al 1133, ma data l'impossibilità di una datazione così alta, è stato ipotizzato che vi sia stato un errore di trascrizione, cfr. S. MORI, *Solidarietà e assistenza nella società valdelsana medievale: il caso di Castelfiorentino*, in *L'ospedale di Santa Verdiana nella Comunità Valdelsana*, atti del convegno di Castelfiorentino (1993), Firenze 1993, pp. 19-41, sp. 31 nota 30.



Fig. 2. Taddeo Gaddi, *Madonna col Bambino*, Castelfiorentino, San Francesco.



Fig. 3. Castelfiorentino, San Francesco, prospetto interno con le cappelle della Concezione e di Sant'Anna.

politico, ad oggi perduto, dipinto dal casentino Giovanni del Biondo nel 1360<sup>3</sup>, mentre il 19 settembre 1364 nel suo testamento Cancellario del fu Iacobello di Luccio da Castelfiorentino lasciava l'ingente somma di 120 fiorini d'oro per l'allestimento e la decorazione «cum ornamentis et fulcimentis»<sup>4</sup> dell'altare dedicato a San Giovanni Battista dove egli predispose di essere sepolto e dove si riuniva, almeno dal 1386 la Compagnia di San Francesco<sup>5</sup>.

All'attività della Compagnia della Vergine Maria era connessa infine la tavola con la *Madonna col Bambino* (fig. 2), attribuita al fiorentino Taddeo Gaddi che – inserita in un tabernacolo moderno – si conserva tutt'oggi all'interno della

chiesa, nella cappella monumentale ubicata sulla parete sinistra della controfacciata (fig. 3). Tramite lo studio ed il confronto tra alcuni documenti che sono stati trascritti dai padri guar-

<sup>3</sup> Lo studioso austriaco ha desunto questa notizia da una edizione seicentesca della vita di santa Verdiana redatta dall'agiografo Lorenzo Giacomini (1369 c.-1455). Nelle aggiunte seicentesche al testo originale vengono prese in rassegna diverse rappresentazioni iconografiche della santa, tra cui proprio quella che era al tempo visibile presso l'oratorio di Santa Sofia dove nel pentittico erano dipinte le immagini di san Francesco, san Giovanni Evangelista, santa Verdiana e santa Sofia che affiancavano la Madonna col Bambino dipinta al centro: cfr. L. GIACOMINI, *Vita della gloriosa vergine S. Verdiana da Castelfiorentino*, Firenze 1692, p. 323; R. OFFNER, *A ray of light on Giovanni del Biondo and Niccolò di Tommaso*, "Mitteilungen des Kunsthistorischen Institutes in Florenz", VII, 1956, 3/4, pp. 173-192, sp. 177; R. OFFNER, K. STEINWEG, *A Critical and Historical Corpus of Florentine Painting*, IV/IV, *Giovanni del Biondo*, I, New York 1967, pp. 33-34.

<sup>4</sup> ASFi, *Notarile Antecosimiano*, 15083, cc. 129v-134v. Trascrizione a cura di S. MORI, *Comunità francescana e devozione di famiglie castellane*, in *La chiesa...* cit., pp. 1-27, sp. 10-11 nota 36.

<sup>5</sup> ASFi, *Notarile Antecosimiano*, 397, 19 settembre 1364; anche questo documento è stato rintracciato da MORI, *Comunità...* cit., p. 10. La confraternita è ricordata per la prima volta in questo lascito testamentario del 12 luglio. Nel testamento del 1364 però, Cancellario predisponeva di essere tumulato con l'abito francescano, il che fa supporre, come ha già proposto lo stesso Mori, che tale sodalizio dovesse essere già attivo a quella data e che Cancellario ne fosse membro.

diani del convento<sup>6</sup> e dagli eruditi locali, e grazie al capillare lavoro di spoglio di alcuni fondi archivistici svolto da Silvano Mori, che ha recuperato testamenti ed altre carte interessanti per la storia della chiesa e del convento, in questo contributo si tenterà una ricostruzione della *facies* antica degli interni della chiesa a partire dagli spazi legati alle confraternite. Purtroppo sono andati perduti i documenti originali prodotti dal convento: alcune carte vennero danneggiate da un incendio accidentale già nel 1543<sup>7</sup>, mentre nel 1805 Nicola Papini lamentava che «in convento non vi è alcuna memoria, avendo la piena del 1603 precipitate le scritture che si conservavano in sagrestia»<sup>8</sup>.

Il punto di partenza di questa ricerca è proprio la tavola di Taddeo Gaddi; attraverso le informazioni relative all'opera che si ricavano dalle fonti è infatti possibile seguire i mutamenti che ridisegnarono l'interno della chiesa a partire dall'adattamento ai dettami puristici propugnati dalla Controriforma. Allo stesso tempo, la ricostruzione dell'assetto interno della chiesa, nell'articolazione della divisione dei suoi ambienti e nella scansione degli altari, chiarifica quale fosse la funzione originaria di questo dipinto.

La Società «*laudis Sancte Marie de Castroflorentino*» è documentata a partire dal 1313<sup>9</sup> ed ebbe lunga vita, pur con periodi di altalenante fortuna, terminando solo con le soppressioni leopoldine. La trascrizione di alcuni documenti antichi redatta dal padre Giovanni Battista Pomposi nel 1707 ci informa che

«l'anno 1310, quantunque non terminata la chiesa, dalle donne di Castelflorentino e territorio di quello fu fatta fare una tavola d'altare grande ben sei braccia e larga quattro con moltitudine di angeli e santi dottori v'era effigiata la regina de cieli e fu collocata nella cappella fatta a piramide dirimpetto al pergamo, dove le donne il 1 Luglio 1310 principiarono farvi le loro devozioni; et in specie cantare le laudi ogni sera, con fare alcuni giorni della settimana la disciplina e per essere più libere, et avere cura di detta

<sup>6</sup> Presso l'Archivio di Stato di Pisa sono confluiti alcuni volumi in cui sono stati registrati tra XVI e XIX secolo memorie della chiesa e del convento, registri di entrata e uscita, contratti e altri atti; in questo archivio vennero depositati infatti tutti i documenti prodotti dagli enti ecclesiastici pertinenti alla prefettura di Volterra e al dipartimento dell'Arno che vennero soppressi durante il governo francese: cfr. Archivio di Stato di Pisa (d'ora in poi ASPI), *Corporazioni religiose soppresse*, 349-360.

<sup>7</sup> Così ricorda padre Giovanni Battista Pomposi, guardiano del convento e autore di alcune trascrizioni di antichi documenti e memorie che egli nel XVIII secolo poteva ancora leggere: «L'anno 1543 Cavalier di Palazzo Francesco di Andrea Pazzagli bruciò disgraziatamente l'Archivio di Castelflorentino dove i Protocolli [...] restarono in qualche parte lesi dal fuoco»: ASPI, *Corporazioni religiose soppresse*, 355, c. 48r.

<sup>8</sup> N. PAPINI, *Etruria Francescana ovvero raccolta di notizie storiche interessanti l'ordine dei frati minori si S. Francesco in Toscana distinti col nome di Conventuali*, 1805, c. 462. Si tratta di un manoscritto mai edito e che ho visionato in una trascrizione dell'originale, custodito presso la Curia Generalizia di Roma, che dovrebbe essere piuttosto fedele e che si conserva presso la Biblioteca del Convento di Santa Croce a Firenze.

<sup>9</sup> In quell'anno, il 14 agosto Pando del fu Bardo, eleggendo la chiesa per la propria sepoltura, lasciava 20 soldi a questa società: MORI, *Comunità...cit.*, p. 14; Giovanni di Comucci da Castelflorentino il 29 marzo 1361 lasciava 35 fiorini alla compagnia: ID., *San Francesco...cit.*, p. 87 nota 16; la confraternita risulta beneficiaria del pio lascito di Cione di Dinuccio da Catignano che nel suo testamento del 23 agosto 1379, dopo aver ordinato la sua sepoltura nella chiesa, lasciava 10 lire rispettivamente alla costruzione della chiesa di Santa Verdiana e ad alcune confraternite castellane: quelle di Santa Verdiana, delle Laudi della Croce di San Lorenzo e alla Società «*laudum dominarum fratrum*»: ASFI, *Notarile Antecosimiano*, N112, c. 177r, trascrizione di MORI, *Comunità...cit.*, p. 17.

cappella pagavano un canone annuo di cera a certi da Varna, che edificato avevano detta cappella. Venne in tanta e tale venerazione questa sacra immagine appresso di questo popolo che in breve tempo si fece una compagnia numerosa di donne e huomini che associati assieme fecero alcuni capitoli rigorosi (...).<sup>10</sup>

I membri di questo sodalizio si riunivano dunque la sera e nei giorni di festa per cantare le laudi in onore di Cristo, della Vergine e dei santi, secondo una pratica che si era ormai accreditata presso le confraternite intitolate alla Vergine a partire dalla seconda metà del XIII secolo<sup>11</sup>; queste compagnie occupavano all'interno delle chiese spazi deputati, in genere connotati da un altare con una immagine della Vergine davanti a cui venivano posizionate candele e altri mezzi di illuminazione ed un leggio sul quale, in occasione delle principali feste religiose, veniva esposto un grande laudario corredato da preziose miniature.

Purtroppo non si sono conservati gli antichi Statuti che regolavano la vita della confraternita o altri documenti antichi, ma nel 1900 l'erudito Michele Cioni<sup>12</sup> pubblicò uno studio in cui ricostruì la storia, a tratti colorita e 'tormentata', della Compagnia della Vergine Maria, sulla base di alcune fonti, delle quali in alcuni casi non è possibile accertare pienamente l'attendibilità, e dei documenti della congregazione che egli rintracciò nell'Archivio Comunale di Castelfiorentino e in quello del convento. Non è nota l'originaria data di fondazione della compagnia, ma la descrizione che ci offre padre Pomposi della «cappella» dei laudesi contiene dei dettagli interessanti: essa era «fatta a piramide», intendendo forse un'edicola cuspidata, ed occupava in chiesa lo spazio «dirimpetto al pergamo», dunque la collocazione originaria della tavola di Taddeo Gaddi era diversa da quella attuale. Infatti, come documentano alcune memorie, nel 1585<sup>13</sup>, in occasione della festa della Purificazione

«fu traslata l'immagine della Madonna dalla cappella in faccia del pergamo a quella in fondo la chiesa accanto alla porta maggiore, nuovamente eretta a spese della medesima compagnia».<sup>14</sup>

La tavola è tuttora esposta su questo altare in controfacciata, intitolato alla Concezione<sup>15</sup>,

---

<sup>10</sup> ASP, *Corporazioni religiose soppresse*, 355, c. 47v.

<sup>11</sup> Sulla genesi, natura e caratteri e sulla pratica dell'intonazione delle laudi di queste confraternite si rimanda allo studio di C. MESSERMAN, *Ordo fraternitatis. Confraternite e pietà dei laici nel medioevo*, II, Roma 1977.

<sup>12</sup> M. CIONI, *La Compagnia della Vergine Maria*, Castelfiorentino 1900.

<sup>13</sup> Padre Pier Francesco Fini, guardiano del convento, collocava invece questo spostamento nel 1566: Archivio della Prepositura di Castelfiorentino, P.F. Fini, *Breve contezza del Convento dei PP. di Castelfiorentino*.

<sup>14</sup> ASPi, *Corporazioni religiose soppresse*, 355, c. 48r.

<sup>15</sup> Nel 1585 due monache del Convento di Santa Chiara fondarono con il loro testamento un legato con obbligo di celebrare solennemente la festa della Concezione su questo altare, che dal XVII secolo assunse progressivamente questo titolo, CIONI, *La Compagnia*...cit.

mentre l'allestimento architettonico attuale risale al 1781 circa<sup>16</sup>. La data della traslazione dell'opera è di per sé interessante perché rimanda ai presumibili lavori di riadattamento dell'interno della chiesa in linea con le normative post tridentine della seconda metà del XVI secolo; questi lavori dovevano essere stati iniziati qualche anno prima se, come ricavò Cioni da alcune memorie, nel 1566 era stato «traslocato l'altare, dove si conservava l'antico Crocifisso [...] in un luogo molto vicino a quello della nostra compagnia»<sup>17</sup>. L'altare del Santissimo Crocifisso è oggi il quarto di quelli addossati alla parete di sinistra (fig. 4), ed è stato realizzato nelle forme in cui lo vediamo oggi nel 1691<sup>18</sup>; secondo l'erudito castellano, la cappella della Vergine venne trasferita proprio perché si sarebbe trovata in una posizione troppo a ridosso del nuovo altare del Crocifisso, ed anche il contrasto tra le forme del nuovo altare con «lo stile cuspidale» più antico concorse a questo spostamento.

Non è semplice ricostruire quale fosse la distribuzione degli altari documentati nella chiesa medievale, già nel XVII e XVIII secolo i padri guardiani del convento ne persero probabilmente l'esatta cognizione; essi infatti scrivevano che l'altare del Crocifisso occupava lo spazio dove in origine si ergeva quello intitolato alla Vergine Maria<sup>19</sup>, ma gli atti notarili trecenteschi e quattrocenteschi offrono diversi spunti interessanti per ripensare una diversa collocazione degli altari.

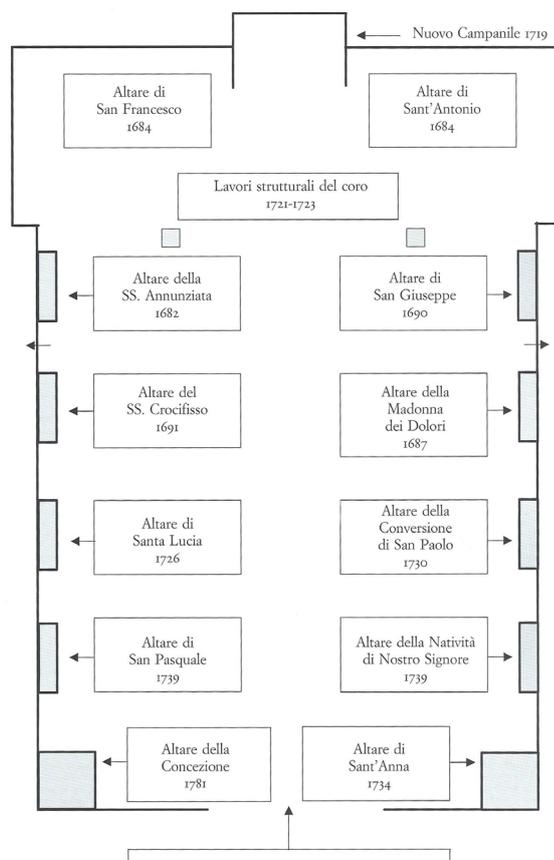


Fig. 4. Planimetria della chiesa di San Francesco con altari (da *La chiesa di San Francesco a Castelfiorentino*, a cura di M. Viola), Firenze 2005.

<sup>16</sup> Archivio Comunale di Castelfiorentino, *Carte riguardanti congregazioni e compagnie varie*, in alcune carte sciolte sono appuntati pagamenti per questo rinnovamento dell'altare tra 1781 e 1783. Negli stessi anni sono registrati anche pagamenti per la realizzazione di una finestra con grata in ferro.

<sup>17</sup> CIONI, *La Compagnia...*cit., p. 28. Nel suo contributo l'erudito riporta molte informazioni e notizie desunte dalle carte conservate presso l'Archivio Comunale castellano, di cui tra l'altro redasse l'inventario, indicando talvolta alcune segnature poco chiare, o altrimenti omettendo del tutto i riferimenti.

<sup>18</sup> S. BARTALUCCI, *La chiesa di San Francesco e le sue vicende artistiche*, in *La chiesa...*cit., pp. 29-112, sp. 82-90.

<sup>19</sup> *Ivi*, p. 83 e nota 183.

Per tutto il XIV ed anche il XV secolo, l'altare e la Compagnia della Vergine furono oggetto di generose donazioni, tra cui quella del 10 febbraio 1486, quando Gaspare di Tommaso di Antonio Galdinelli, notaio di Castelfiorentino, lasciava 50 fiorini «ad altare sancte Marie situm in ecclesia fratrum minorum extra castrum florentinum, quod est prope altare crucifixi».<sup>20</sup>

Quest'ultimo testamento registra la prossimità tra i due altari, quindi quello del Crocifisso non poteva trovarsi in origine nell'ubicazione attuale in quanto venne spostato; inoltre nel documento si distinguono con precisione i due altari.

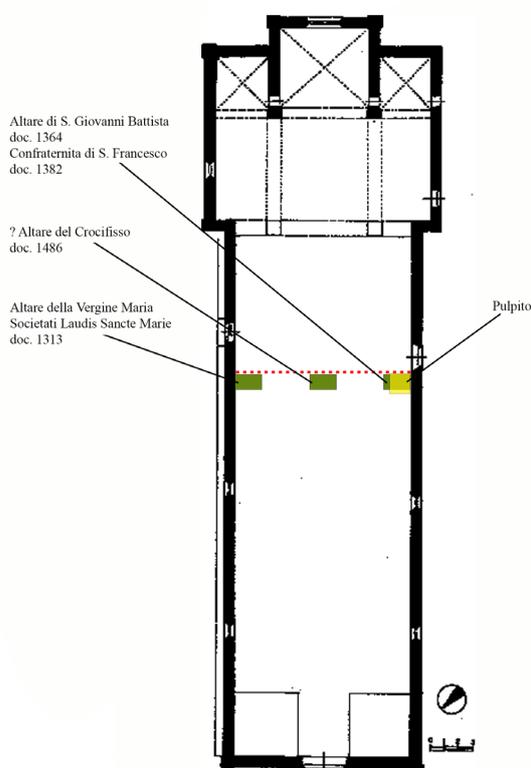


Fig. 5. Ricostruzione ipotetica del tramezzo e degli altari.

La zona tra il presbiterio e l'*ecclesia laicorum* era segnata anche dalla presenza di un altro altare, dedicato a San Giovanni Battista, che doveva avere forme monumentali grazie a quella donazione di Cancellario che come si è visto aveva destinato una somma considerevole per la sua decorazione, e che si trovava «subtus pergamum dicte ecclesie»<sup>21</sup>.

Non rimane che 'incastrare' queste informazioni desumibili dai documenti e dalle fonti, quasi fossero le tessere di un puzzle: sotto il pergamo si trovava l'altare intitolato a san Giovanni Battista, mentre di fronte al pulpito, e quindi verosimilmente presso la parete opposta, quello della Vergine, accanto a quest'ultimo vi era l'altare del Crocifisso, forse in posizione intermedia tra i due altari (fig. 5). Come ha già ipotizzato Mori<sup>22</sup> queste tre cappelle, o altari, potevano allora essere addossati al tramezzo, presumibilmente

presente<sup>23</sup> nella chiesa francescana e smantellato progressivamente nel XVI secolo, forse a partire dal 1566 con la rimozione dell'altare del Crocifisso.

La cappella della Vergine, insieme agli altri altari, avrebbe creato una sorta di diaframma tra il popolo ed il clero, trovandosi così in una posizione rilevante all'interno della chiesa, ma

<sup>20</sup> ASFi, *Notarile Antecosimiano*, 17534, cc. 70r-71r, trascrizione di BARTALUCCI, *La chiesa...cit.*, p. 35 nota 33.

<sup>21</sup> Trascrizione di MORI, *Comunità...cit.*, pp. 10-11 e nota 36.

<sup>22</sup> *Ivi*, p. 12.

<sup>23</sup> Nonostante tale ipotesi non sia corroborata da documenti, numerosi studi hanno dimostrato la presenza e ricostruito l'assetto di queste strutture all'interno delle principali fondazioni di minori in Toscana.

allo stesso tempo di facile accesso per i laudesi.

Nonostante l'assenza di tracce nelle strutture murarie dell'edificio attuale, altre fonti corroborano l'ipotesi relativa alla presenza di un tramezzo all'interno della chiesa. Nell'*Inventario dei beni della Compagnia* redatto nel 1563 e scoperto da Cioni<sup>24</sup>, insieme a numerosi paramenti liturgici quali candelabri, paliotti e cortine ricamate, viene ricordata anche una «residencia di noce con dua casse e spalliera in noce», probabilmente degli scranni su cui sedevano i membri della compagnia<sup>25</sup>. Si intuisce che la cappella doveva essere allestita con arredi, che vennero ulteriormente arricchiti nel 1572 da una predella con funzione di armadio e una panca con «dua cassette infra le colonne lungo il muro»<sup>26</sup> su progetto di Silvestro d'Orso di Lione Vannetti. Il tramezzo si presentava dunque nelle forme di un setto murario, altrimenti non si spiegherebbe la presenza delle colonne menzionate, in quanto assenti lungo i fianchi della chiesa a navata unica.

La cappella allora poteva essere costituita da sostegni che sorreggevano la struttura apicale a edicola cuspidata, ed era forse aperta su due lati e addossata alla parete sinistra della navata e alla parete del tramezzo. Oltre che dalla tavola di Taddeo Gaddi questo ambiente doveva essere ulteriormente arricchito da alcune pitture, realizzate grazie al generoso contributo di tale Giovanni di Comucci, originario di Castelfiorentino ed esercitante la professione di calzolaio, che con il suo legato lasciava nel 1361 35 fiorini d'oro «in pingendo et ornando dictam cappellam» di Santa Maria<sup>27</sup>.

Purtroppo ignoriamo come la tavola di Taddeo Gaddi fosse esattamente esposta, ma certamente l'effetto che essa doveva destare era in origine diverso da quello attuale. L'opera si presenta infatti in maniera frammentaria, in quanto il 20 giugno 1694, in occasione della Congregazione Provinciale venne organizzata

«la solenne incoronazione della santissima Concezzione, che per essere una tavola grande di braccia sei alta e quattro larga di legname ben forte, bisognò segare l'immagine e renderla portatile».<sup>28</sup>

L'aspetto originario della tavola era stato ritoccato già nel XVI secolo; infatti nell'inventario del 1563 sono elencati

---

<sup>24</sup> CIONI, *La compagnia...*cit., pp. 26-27. L'erudito ha trascritto nel suo testo l'intero inventario, ma non ne ha purtroppo riportato l'esatta segnatura archivistica.

<sup>25</sup> S. BATTAGLIA, *s.v. Residenza*, in *Grande Dizionario della Lingua Italiana*, vol. XV, Torino 1993, p. 860. Tra i vari e più comuni significati di questo termine, vi è anche quello usato nel XVI secolo per individuare il «seggio, scanno, su cui siede un magistrato, un ufficiale, un prelado, ecc. durante l'ufficio delle sue funzioni».

<sup>26</sup> CIONI, *La compagnia...*cit., p. 30.

<sup>27</sup> MORI, *San Francesco...*cit., p. 17 nota 16. In quegli stessi anni si doveva lavorare assiduamente alla decorazione della chiesa, come dimostrano gli affreschi superstiti del ciclo realizzato da Giovanni del Biondo nella cappella maggiore databile in quel decennio.

<sup>28</sup> ASP, *Corporazioni religiose soppresse*, 356, c. 69r.



Fig. 6. Taddeo Gaddi, *Madonna col Bambino*, Castelfiorentino, San Francesco.



Fig. 7. Giotto, *Maestà*, Firenze, Gallerie degli Uffizi.

«una corona d'argento, una paia d'occhi d'argento e una fiuretta d'argento tutti appiccati al velo della Madonna»,<sup>29</sup>

ovvero degli *ex voto*, che si conservavano in parte ancora nel XIX secolo come si vede in una fotografia d'archivio (fig. 6)<sup>30</sup>. Prima di essere ritagliata lungo tutti i lati, l'opera aveva dunque dimensioni maggiori e ai fianchi della Vergine e del Bambino dovevano essere dipinte schiere di santi e alcuni angeli, come ancora era noto al tempo di padre Pomposi che nel 1707 descriveva in questa maniera l'aspetto antico dell'opera. La composizione del dipinto riproduceva allora alla lettera quella progettata da Giotto nella tavola destinata alla chiesa di Ognissanti

<sup>29</sup> CIONI, *La compagnia...*cit., p. 27.

<sup>30</sup> Inoltre il fondo dell'opera venne oscurato da uno strato pittorico con una nicchia architettonica con valva di conchiglia che si estendeva su una tavola centinata sovrapposta a quella antica reseca e su due listelli aggiunti lungo i lati, come si vede in una antica foto scattata da Mario Sansoni ed oggi conservata presso la Fototeca Zeri di Bologna, inv. n. 14392.

a Firenze<sup>31</sup> e oggi esposta alla Galleria degli Uffizi (fig. 7); d'altronde da sempre la critica ha rilevato l'evidente derivazione del dipinto dalla *Maestà* fiorentina, ma le due tavole probabilmente erano strettamente collegate anche per la loro antica funzione ed allestimento.

Le misure originali della *Madonna* di Taddeo Gaddi riportate dalle memorie settecentesche sono probabilmente l'esito del travisamento di documenti più antichi; stando infatti a quanto riferito da padre Pomposi la tavola sarebbe stata alta sei braccia e larga quattro, che equivalgono a 3,5 e 2,3 metri circa, quindi avrebbe addirittura superato di qualche centime-

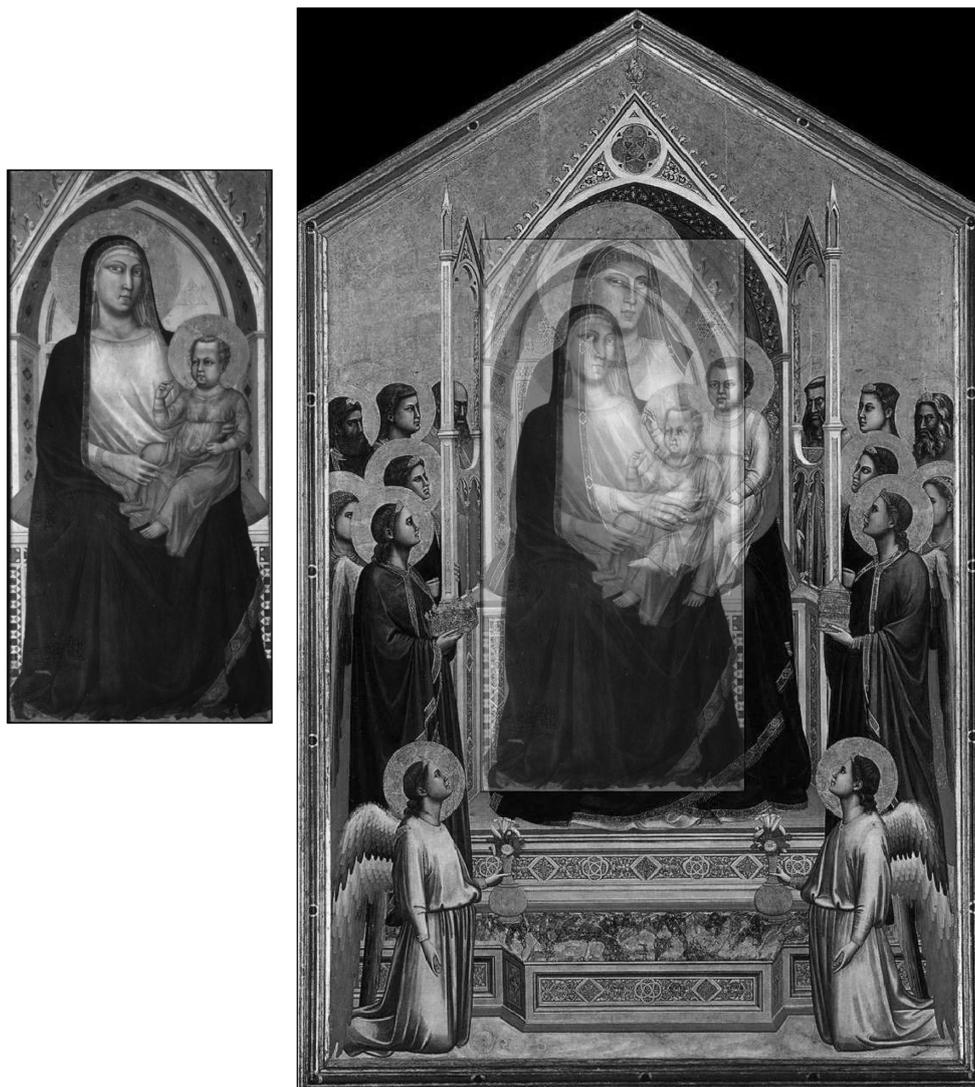


Fig. 8. Le *Maestà* di Giotto e Taddeo Gaddi in scala.

<sup>31</sup> Nella scheda della tavola castellana redatta in occasione della Mostra Giottesca del 1937 a Firenze, si legge che durante la rimozione dell'opera dalla cornice settecentesca, al di dietro del dipinto vennero rinvenuti, con grande sorpresa, due frammenti della pittura originale che mostravano uno la parte inferiore del trono, l'altro uno scorcio della parete destra e del pavimento con i frammenti di un vaso dorato con rose e le dita dell'angelo che lo sosteneva, proprio come nella *Maestà* Ognissanti: G. SINIBALDI, G. BRUNETTI, *Pittura italiana del Duecento e Trecento*, catalogo della mostra, Firenze 1943, pp. 458-459 cat. 143.

tro la tavola dipinta da Giotto per Ognissanti. In realtà, mettendo le due opere a confronto in scala (fig. 8), il gruppo della Vergine con il Bambino di Taddeo Gaddi risulta più piccolo, seppur di poco, rispetto a quello della tavola di Ognissanti, quindi le misure riportate da Pomposi si rivelano piuttosto approssimative, anche se bisogna tener conto dello slancio verticale del trono dipinto dal Gaddi.

Così come per la tavola castellana, anche per quella realizzata da Giotto si è aperta l'ipotesi di una possibile commissione da parte di una compagnia di laudesi<sup>32</sup> ed inoltre già da tempo è stata messa in luce la connessione tra le *Maestà* mariane dipinte e le compagnie laicali: non solo alcuni documenti la avvalorano, ma anche il fatto che tali opere abbiano avuto una grande diffusione e poi una sorta di declino intorno alla metà del XIV secolo, corrispondente alla fortuna di questi sodalizi, comprova la relazione. Ad oggi sono documentati alcuni esempi di questo tipo di grandi tavole mariane cuspidate allogate da compagnie di laudesi: una perduta iscrizione pertinente alla *Maestà* attribuita a Dietisalvi di Speme, meglio conosciuta come *Madonna di san Bernardino*, oggi nella Pinacoteca Nazionale di Siena, ne attestava la commissione da parte della Compagnia della Vergine della chiesa di Santa Maria degli Angeli a Siena<sup>33</sup>, ma, come è noto, anche la *Madonna Rucellai* fu allogata nel 1285 a Duccio di Buonisegna dai rettori della Società della Vergine della chiesa di Santa Maria Novella a Firenze.

Questo 'problema' è stato oggetto di un approfondito studio di Miklós Boskovits che ha preso in rassegna alcuni casi – aggiungendo alcuni esempi a quelli già noti tramite lo studio di fonti e documenti – che rivelano una connessione tra confraternite di laudesi e molte *Maestà* senesi e fiorentine<sup>34</sup>.

<sup>32</sup> Schwarz ha ipotizzato per primo che davanti a questa tavola potessero riunirsi i membri di una compagnia per pregare e cantare le laudi, M.V. SCHWARZ, M. ZOESCHG, *Giottus pictor*, Weimar 2008, II, pp. 458-466. Successivamente Boskovits ha proposto che la *Maestà* di Giotto potesse essere stata commissionata dalla Compagnia delle Laudi, documentata nella chiesa dal 1336, ma probabilmente attiva già da qualche decennio, a cui si riconduce anche un perduto laudario: M. BOSKOVITS, *Maestà monumentali su tavola tra XIII e XIV secolo. Funzione e posizione nello spazio sacro*, "Arte Cristiana", XCIX, 2011, 862, pp. 13-30.

<sup>33</sup> C. BRANDI, *Una Madonna del 1262 ed ancora il problema di Guido da Siena*, "L'arte", n.s. IV, 1933, XXXVI, 1933, 1, pp. 3-13.

<sup>34</sup> Si tratta della *Maestà* attribuita a Coppo di Marcovaldo oggi nel Museo Diocesano di Orvieto, quella dello stesso pittore eseguita per la chiesa di Santa Maria dei Servi a Siena nel 1261 e la *Maestà* in San Domenico a Siena di Guido da Siena. Inoltre è documentata anche una *Maestà* della compagnia dei laudesi della chiesa dei francescani a Firenze, che è stata identificata con una tavola frammentaria ora alla National Gallery di Londra, vedi J. GARDNER, *Duccio, "Cimabue" and the Maestro di Casole*, in *Iconographica. Mélanges offerts à Piotr Skubiszewski par ses amis, ses collègues, ses élèves*, a cura di R. Favreau, Poitiers 1999, pp. 109-113, anche se questa proposta non è stata accolta unanimemente, vedi A. DE MARCHI, *"Cum dictum opus sit magnum": il documento pistoiese del 1274 e l'allestimento trionfale dei tramezzi in Umbria e Toscana fra Due e Trecento*, in *Medioevo: immagine e memoria*, atti del convegno di Parma, a cura di A.C. Quintavalle, Milano 2009, pp. 603-621, sp. 73 nota 55. Merito di Boskovits è anche aver evidenziato come anche alcune *Maestà* dipinte per chiese parrocchiali possono essere ricondotte ad una compagnia dei laudesi come quella del Maestro della Santa Cecilia in Santa Margherita a Montici presso Firenze, quella oggi nella cappella della Madonna di San Zanobi in San Lorenzo a Firenze, ed ancora la tavola oggi in San Remigio di cui si ignora la provenienza originaria ed infine la *Maestà* in San Regolo a Montaione. Più studiosi concordano con la possibilità della commissione da parte di una confraternita di laudesi della *Madonna del Popolo* del Maestro della Sant'Agata in Santa Maria del Carmine a Firenze. M. BOSKOVITS, *A Critical and Historical Corpus of Florentine Painting, I/1: The origin of florentine painting*, Firenze 1993; Id., *Maestà monumentali...cit.*

Anche i laudesi che si riunivano in Sant'Egidio a Firenze cantavano ogni sera le laudi di fronte «la tavola della donna» come prescrivevano i loro statuti, G.M. MONTI, *Le confraternite medievali dell'alta e media Italia*, vol. II, Venezia 1927, p. 149.

La tavola di Taddeo Gaddi destinata ai laudesi di Castelfiorentino, d'altra parte, fornisce importanti spunti di riflessione su altri e molto dibattuti aspetti connessi a questo particolare tipo di opere devozionali.

Infatti se il legame tra compagnie laudesi e grandi *Maestà* mariane tra gli ultimi decenni del XIII e i primi del XIV secolo è stato accettato dalla critica in modo piuttosto concorde, divergenti e contrastanti sono le soluzioni proposte dagli studiosi in merito alla originaria ubicazione di queste tavole all'interno delle aule dei mendicanti e nelle chiese parrocchiali.

Le ipotesi formulate da Kempers<sup>35</sup> in merito ad alcune *Maestà*, come quella Rucellai e quella proveniente da Ognissanti, hanno aperto la strada a ricostruzioni che immaginano queste tavole esposte – secondo alcuni in particolare issate – sui tramezzi.

Irene Hueck<sup>36</sup>, sulla base di una corretta lettura delle fonti che in passato erano state travisate, ha proposto una ricostruzione del tramezzo, demolito nel XVI secolo, della chiesa di Ognissanti di Firenze sul quale erano in origine collocate la *Croce* tuttora in chiesa, la *Maestà* e forse anche la *Dormitio Virginis* ora nella Gemäldegalerie di Berlino dello stesso Giotto. La tavola con la Vergine avrebbe trovato posto sulla destra, come suggeriscono anche le soluzioni ideate dal genio artistico del maestro, solo in apparenza incongruenti, come l'evidente anamorfosi nello sguardo della Madonna che si spiega soltanto presupponendo un punto di vista dell'opera da sinistra<sup>37</sup>. In merito all'esatta esposizione delle opere, la studiosa propone due ipotesi corredate da una ricostruzione grafica: la prima include la *Dormitio* che sarebbe stata collocata sull'altare di destra addossato al tramezzo e la *Maestà* agganciata alla base sul profilo in alto di quest'ultimo, mentre nell'altra simulazione viene esclusa la tavola berlinese e quella degli Uffizi viene immaginata sullo stesso altare di destra. Luciano Bellosi<sup>38</sup>, invece, sosteneva che, come indicano i documenti, la *Croce* di Giotto e la grande *Maestà Rucellai* di Duccio destinate alla chiesa dei domenicani di Firenze, in origine costituivano un binomio indissolubile, suggerendo allora che le due opere fossero inizialmente ancorate sopra il tramezzo, distrutto poi dall'intervento vasariano. A sostegno della sua tesi, Bellosi, come già

<sup>35</sup> B. KEMPERS, *Kunst, macht en mecenat*, Amsterdam 1987, pp. 67-69.

<sup>36</sup> I. HUECK, *Le opere di Giotto per la chiesa di Ognissanti*, in *La 'Madonna d'Ognissanti' di Giotto restaurata* (Gli Uffizi. Studi e Ricerche, 8), Firenze 1992, pp. 37-50.

<sup>37</sup> Le intuizioni presentate da Antonio Natali in *La Madonna d'Ognissanti di Giotto restaurata, Gli Uffizi. Studi e Ricerche. I pieghevoli*, 10, Firenze 1991, sono state approfondite dallo stesso studioso e da Adriano Peroni nei rispettivi contributi in *La 'Madonna d'Ognissanti' di Giotto...*cit. Come argomentano entrambi, questi accorgimenti vanno letti insieme al calibrato studio di luci che con un fascio proveniente da destra, illumina e proietta ombre in maniera differenziata lungo l'arcata e i laterali del trono. Questa ricostruzione ha trovato l'opposizione di BOSKOVITS, *Maestà monumentali...*cit., p. 15, e S. WEPPELMANN, *Raum und Memoria. Giottos Berliner „Transitus Mariae“ und einige Überlegungen zur Aufstellung der „Maestà“ in Ognissanti, Florenz, in Zeremoniell und Raum*, atti del convegno di Berlino (2004), a cura di S. Weppelmann, Petersberg 2007, pp. 128-159.

<sup>38</sup> L. BELLOSI, *The Function of the Rucellai Madonna in the Church of Santa Maria Novella*, in *The Italian Panel Painting of the Duecento and Trecento*, atti del convegno di Firenze-Washington (1998), a cura di V.M. Schmidt, New Haven 2002, pp. 147-159. Lo studioso si è basato sulla lettura di documenti e registri di compagnia, dai quali però in precedenza la Hueck aveva dedotto che la tavola molto probabilmente poteva essere esposta sul tratto di parete del fondo del transetto destro affiancato dalle cappelle di San Gregorio e Rucellai, proprio nello stesso punto dove la descriveva Vasari, I. HUECK, *La tavola di Duccio e la Compagnia delle Laudi di Santa Maria Novella*, in *La Maestà di Duccio restaurata* (Gli Uffizi. Studi e Ricerche, 6), Firenze 1990, pp. 33-46.

Kempers, riportava quali testimonianze iconografiche le scene dipinte da Giotto nella basilica superiore di San Francesco ad Assisi con l'*Istituzione del Presepe a Greccio* e la *Ricognizione delle Stimmate* ritenendo che nelle chiese del tempo fosse norma esporre in maniera eminente immagini connotate da uno slancio verticale rappresentanti la Madonna con il Bambino, ovvero una *Maestà*, e il Crocifisso<sup>39</sup>. Questa ipotesi di lavoro è stata in seguito approfondita da Andrea De Marchi a partire dal caso dei dipinti allogati dall'Opera del Duomo di Pistoia a Coppo di Marcovaldo e al figlio Salerno che vennero chiamati ad eseguire ben cinque opere tra cui un Crocifisso e due tavole che sarebbero state esposte «in coro et super coro», ovvero sulla trave elevata sull'ingresso del coro che separava lo spazio riservato al clero da quello dei laici<sup>40</sup>. Queste tesi sono state confutate da Boskovits che, pur rifiutando una collocazione delle grandi *Maestà* sugli altari laterali o su quello maggiore, ha obiettato che difficilmente i tramezzi avrebbero potuto sopportare il peso delle grandi tavole ed inoltre tale ubicazione non avrebbe risposto alle esigenze culturali delle compagnie. Secondo lo studioso invece più plausibilmente i laudesi avrebbero occupato spazi secondari all'interno delle chiese, come ad esempio le controfacciate, dove molte di queste *Maestà* sono effettivamente attestate da fonti che risalgono però soltanto al XVI secolo, quando gli interni delle chiese vennero rivisti alla luce dei dettami controriformistici, come accadde nella chiesa di San Francesco a Castelfiorentino, con la demolizione dell'originaria cappella dei laudesi, che fu spostata sulla sinistra dell'ingresso dell'edificio, esattamente in controfacciata<sup>41</sup>.

Studiando il dipinto di Taddeo Gaddi nell'ambito della sua funzione originaria, in quanto tavola connessa alle pratiche devozionali dei laudesi, e della sua plausibile collocazione sul tramezzo, si acquisiscono nuovi elementi di lettura dell'opera utili per approfondire l'evidente rapporto e derivazione dalla *Maestà* Ognissanti di Giotto, con cui appunto condivideva funzione e ubicazione. Ritenuta in genere prova degli esordi del pittore, dopo la formazione presso l'*atelier* giottesco, l'opera è stata oggetto di commenti che hanno alternato diversi giudizi di 'qualità' – citando Longhi<sup>42</sup> - sottolineando talora le cadute nell'applicazione delle idee

<sup>39</sup> Tra i complessi ricostruiti dallo studioso vi sono le opere dipinte da Giotto per Ognissanti, la *Madonna*, proveniente da Santa Trinita a Firenze e ora agli Uffizi, di Cimabue, che poteva essere esposta in maniera analoga su un tramezzo anche se non ci è pervenuto il Crocifisso, documentato però nel 1360 sull'altar maggiore o in prossimità di questo; Bellosi ha anche cautamente proposto che la *Maestà* del Maestro di Figline, ora nella collegiata di Figline Valdarno, possa provenire dalla chiesa di Santa Croce a Firenze dove avrebbe affiancato la *Croce* di Cimabue sul tramezzo.

<sup>40</sup> DE MARCHI, "Cum dictum...cit. Secondo De Marchi la «messa in scena» delle tavole sui tramezzi era concepita in maniera trionfale e simbolica: vi sono molti indizi per ricostruire dei veri e propri sistemi triadici dove la *crux de medio ecclesiae* collocata al centro era affiancata da una *Maestà* mariana cuspidata e da una tavola agiografica.

<sup>41</sup> De Marchi ha controbattuto la tesi dello studioso, argomentando con varie ragioni, in particolare insistendo sulla restituzione visiva che ci ha lasciato Giotto e con l'esempio delle commissioni pistoiesi del Duomo. Inoltre la posizione lungo il tramezzo avrebbe facilitato l'attività delle compagnie, ed anche le donne avrebbero facilmente raggiunto quello spazio nelle chiese, A. DE MARCHI, *La diffusione della pittura su tavola nel Duecento e la ricostruzione del tramezzo perduto del Duomo di Pistoia*, in *Il Museo e la città. Vicende artistiche pistoiesi dalla metà del XII secolo alla fine del Duecento*, a cura di E. Testaferri, G. Guazzini, Pistoia 2011, pp. 60-85.

<sup>42</sup> R. LONGHI, *Qualità e industria di Taddeo Gaddi*, "Paragone", IX, 1959, 109, pp. 31-40, e 111, pp. 3-12.

auliche di Giotto, talora l'emergere di una cifra personale che differenzia l'allievo dal maestro. Taddeo Gaddi lavorò al dipinto presumibilmente entro il terzo decennio del XIV secolo<sup>43</sup>, come si desume dalla cifra ancora strettamente giottesca dei suoi inizi pur reinterpretata in chiave gotica; la data riportata nella memoria di padre Pomposi che voleva l'opera commissionata nel 1310 appare invece improbabile, se a quel tempo l'artista doveva avere intorno ai dieci anni. Rosanna Caterina Proto Pisani<sup>44</sup> individuò il 1313 come un plausibile termine *post quem* per l'esecuzione della tavola, in quanto in quell'anno tale donna Lena destinava una somma per fare una cappella nella chiesa<sup>45</sup>, che la studiosa cautamente identificava con quella della Vergine Maria. A quell'anno risale però anche un altro legato che lasciava 20 soldi alla confraternita<sup>46</sup>, che quindi era già costituita, e forse aveva già occupato uno spazio nella chiesa.

Dunque, in maniera non casuale, i laudesi di Castelfiorentino chiamarono ad eseguire la *Maestà* – che doveva riprodurre alla lettera, come una vera e propria «ristampa»<sup>47</sup>, quella celebre eseguita dal più grande pittore fiorentino del tempo – Taddeo Gaddi, l'allievo più fedele di Giotto. Questa commissione inoltre segnò anche l'inizio del prolifico rapporto tra l'artista e l'ordine francescano, per il quale egli lavorò a Firenze, Pisa e Poggibonsi.

---

<sup>43</sup> Per le varie datazioni proposte e per la bibliografia dell'opera si rimanda alla scheda della Proto Pisani in *Il Museo di Santa Verdiana a Castelfiorentino*, a cura di R. Caterina Proto Pisani, Firenze 1999, pp. 29-30, cui aggiungiamo anche i contributi di Skaug e Labriola che inquadrano l'opera nel terzo decennio del XIV secolo, E. SKAUG, *Punch marks from Giotto to Fra Angelico*, vol. I, Oslo 1994, pp. 91-98; A. LABRIOLA, *s.v. Gaddi, Taddeo*, in *Dizionario Biografico degli Italiani*, vol. 51, Roma 1998, pp. 168-173.

<sup>44</sup> *Il Museo di Santa Verdiana...cit.*, pp. 29-30.

<sup>45</sup> ASFi, *Capitani d'Orsanmichele*, 460, c. 16r, per il documento vedi MORI, *Il Patrimonio...cit.*, p. 84 nota 8.

<sup>46</sup> Cfr. nota 9.

<sup>47</sup> P.P. DONATI, *Taddeo Gaddi*, Firenze 1996, p. 14.