

Uno sguardo indietro sul filo della memoria

La chiesa degli umiliati in età gotica

SONIA CHIODO

Marmi, stucchi e tele di epoca barocca celano alla vista la chiesa antica, che solo a fatica l'occhio un po' malizioso intravede tra il fasto della storia più recente.¹ Prima dell'arrivo dei francescani osservanti di San Salvatore al Monte nel 1561, Ognissanti era stata la sede fiorentina degli umiliati, un ordine religioso di origine lombarda i cui membri seguivano una regola comunitaria, rinunciando al possesso di beni personali e vivendo dei proventi del proprio lavoro. Il movimento si articolò già all'inizio del Duecento in tre ordini con qualche peculiarità che è bene ricordare: del primo facevano parte infatti chierici regolari, il secondo era di laici, uomini e donne non sposati, che vivevano nei conventi secondo la regola assegnata da papa Gregorio IX nel 1227, il terzo era composto da terziari, uomini e donne che seguivano il *propositum* riconosciuto da Innocenzo III nel 1201 e vivevano nel secolo. Questa organizzazione mutò radicalmente a partire dal 1327 per la soppressione delle comunità miste imposta da papa Giovanni XXII. Alla luce di queste circostanze devono essere lette le vicende relative alla costruzione del complesso monumentale di Ognissanti e alla sua decorazione nel Duecento e nel Trecento, tenendo conto che questo periodo della storia della chiesa fiorentina coincide con una veste architettonica e un apparato ornamentale molto diversi da quelli attuali, che dovremo cercare di scoprire e ricostruire con la mente nelle pagine che seguono.²

È l'11 settembre 1251 quando il vescovo di Firenze, Giovanni, concede agli umiliati, fino a quella data insediati presso la chiesa di San Donato in Polverosa, "cappellam nostram de Sancta Lucia de Sancto Eusebio" e un oratorio a questa pertinente, insieme al permesso di edificare presso quest'ultimo una nuova chiesa intitolata a Ognissanti, dove i religiosi sarebbero rimasti fino alla soppressione dell'Ordine da parte di Pio V nel 1571.³ Fabio Sottili, in questo volume, riassume la complessa storia dell'architettura del nuovo edificio duecentesco che, affiancando l'oratorio preesistente, nasceva con un atipico orientamento dell'abside a nord-est.⁴ Si trattava di una chiesa ad aula unica con copertura a capriate e priva di transetto, che terminava a nord-est con tre cappelle ed era affiancata dal campanile che sappiamo concluso già nel 1258.⁵ La realizzazione del transetto risale a un momento successivo e prese l'avvio dall'aggiunta di due ulteriori cappelle ai lati della triade iniziale; il braccio destro si giovò della parete nord-occidentale del campanile già esistente dove una finestra con arco a pieno centro, che ancora si vede al primo piano, fu parzialmente tamponata, lasciando solo una piccola apertura caratterizzata da un'accentuata asimmetria degli sguanci, con quello a destra decisamente più pronunciato in modo da consentire a chi si trovava all'interno del vano quadrangolare di traguardare facilmente con lo sguardo l'altare e seguire le celebrazioni liturgiche. Il campanile infatti non era affatto isolato dalla chiesa ma anzi faceva parte a pieno titolo dello spazio sacro e il vano al piano terreno – adibito a cappella – venne decorato intorno al 1300 da Gaddo Gaddi (alias Maestro della Santa Cecilia) con un ciclo di affreschi con le *Storie di san Nicola*. La data di questo ampliamento della chiesa duecentesca, che di fatto coincide con l'avvio della costruzione del transetto, non è individuabile con precisione ma è anteriore al 1355, anno nel quale un certo Nastagio

1. Giotto, *Crocifisso*, particolare, 1315-1320 circa, cappella Gucci Dini.

di Cambio Porcellini dota la seconda cappella a *cornu epistolae* disponendone l'intitolazione a sant'Eustachio.⁶

p. 13

Il passaggio dall'aula unica duecentesca alla pianta a croce commissa attuale così avviato giunse a compimento con la costruzione delle cappelle Gucci Dini e Vespucci alle estremità del transetto, rispettivamente nel 1375 e nel 1376, come indicano le iscrizioni sepolcrali che ancora vi si conservano. A sinistra – ovvero a *cornu evangeli* – i lavori inclusero la costruzione di una nuova sagrestia e il riadattamento di quella precedente a uso di vestibolo, mentre la cappella Gucci Dini posta alla testa del transetto, giovandosi dello spazio del chiostro, venne sopraelevata a modello di quella degli Strozzi in Santa Maria Novella, divenendo raggiungibile mediante una scala sotto cui si annida il sacello dei fondatori.⁷ A destra quella dei Vespucci segnò invece la conclusione di un intervento di prolungamento del transetto più complesso, che incluse nella nuova pianta l'antico oratorio concesso agli umiliati nel 1251, fino a quel momento rimasto distinto dall'edificio principale.⁸ Questo capitolo della storia architettonica dell'edificio si riflette nelle irregolarità della pianta attuale: le cappelle ai lati della maggiore hanno infatti dimensioni diverse tra loro; tra la seconda e la terza a *cornu epistolae*, i muri d'ambito della quale corrispondono in parte a quelli dell'oratorio primitivo, rimane uno stretto passaggio che dalla chiesa conduce agli orti retrostanti; la seconda cappella a *cornu evangeli* ha una finestra resa cieca dalla costruzione della nuova sagrestia non molto tempo dopo la sua costruzione. Non è possibile dare risposta esaustiva a tutti i quesiti posti da questi dati, credo però che ogni considerazione ulteriore debba tenere nel debito conto la peculiare organizzazione del movimento degli umiliati e la sua evoluzione nel corso del Duecento, in particolare riguardo alla clericalizzazione del Secondo Ordine e alla regolamentazione delle comunità doppie. Il più antico elenco dei conventi umiliati che ci è pervenuto, redatto nel 1298, solo in pochi casi specifica la presenza di *fratres et sorores* all'interno di una medesima *domus*, ma in realtà il fenomeno è ritenuto molto più ampio di quanto non si ricavi da questo testo e infatti anche se Ognissanti sembrerebbe una comunità solo maschile, i documenti lasciano intravedere una realtà diversa.⁹ Nel 1260 donna

2. Gaddo Gaddi (Maestro della Santa Cecilia), *Nascita di san Nicola*, 1310, cappella al pianoterreno del campanile.



Benadi, moglie di Bonaventura di Benuccio donava tutti i propri beni agli umiliati e si poneva “sotto l’obbedienza” del proposto del convento, una formula che trova riscontro nelle norme che regolavano l’ingresso nel Secondo Ordine; nel 1331 donna Pacina, vedova di Vanni di Pellicione, oltre a cospicui lasciti disponeva di essere sepolta nel cimitero del convento con l’abito delle monache ovvero pinzochere umiliate.¹⁰ Alla luce di queste circostanze credo debba essere riconsiderata la funzione del primitivo oratorio degli umiliati di Ognissanti, a mio avviso non incluso nella nuova chiesa perché destinato alla parte femminile della comunità, ottemperando alla separazione degli spazi tra i due generi prevista dalla Regola. La miniatura di un codice con la Cronaca dell’Ordine del 1419, che mostra i frati e le monache mentre celebrano gli uffici divini in due edifici distinti ma affiancati, costituisce una testimonianza grafica significativa della peculiare composizione delle comunità umiliate e dei riverberi sull’organizzazione degli spazi.¹¹ La funzione dell’oratorio venne meno nel secondo quarto del Trecento a seguito delle ricordate disposizioni di Giovanni XXII che esortavano il trasferimento delle monache in sedi distinte da quelle dei frati e infatti di lì a poco da un lato si avviò l’ampliamento della zona del transetto inglobando l’edificio preesistente, dall’altro prese corpo la fondazione di un monastero umiliato femminile sulle colline di Montughi, grazie al lascito disposto nel 1336 da Lotteringo di Davanzato Davanzati.¹²

Se dunque, tenendo presente queste specificità, con un balzo all’indietro nel tempo riuscissimo a entrare nel complesso umiliato di Ognissanti alle soglie del Trecento ci troveremmo catapultati in uno dei centri religiosi più originali e vitali della città. Ognissanti era il luogo dove si sperimentava un modello nuovo di vita al tempo stesso attiva e intensamente religiosa, forse l’ultimo baluardo della straordinaria spinta di innovazione che attraversa tutto il Duecento, coinvolgendo allo stesso modo uomini e donne, quest’ultime impegnate non meno dei primi nella lunga e complessa fase della lavorazione dei panni di lana. Se alle donne del Secondo Ordine e alle pinzochere era riservato l’oratorio antico, all’interno della chiesa nuova l’immaginazione deve fare i conti con la ricostruzione di un elemento oggi perduto e cioè il tramezzo

3. Gaddo Gaddi (Maestro della Santa Cecilia),
Storie di san Nicola, 1310, cappella
al pianoterreno del campanile.



che divideva la navata più o meno all'altezza del pulpito attuale in due zone, separando l'*ecclesia fratrum*, dove i religiosi si riunivano per le celebrazioni liturgiche, dall'*ecclesia laicorum*, destinata ai fedeli di entrambi i sessi che avevano scelto di vivere nel secolo. Questa struttura – eliminata definitivamente ai tempi del Concilio di Trento e ancora ben riconoscibile in molte chiese del Nord Europa – rendeva la percezione dello spazio di una chiesa medievale molto diversa da quella attuale. La sua presenza, dettata da norme che risalgono almeno al secondo Concilio di Tours (557), era volta a regolare l'accesso da parte dei laici alla zona dei chierici, ma nel corso del tempo il divieto era stato di volta in volta inasprito o mitigato, soprattutto in riferimento alla presenza femminile.¹³ Le *Decretali* di Gregorio IX, promulgate nel 1234, stabilirono l'esclusione dei laici dal coro e dal presbiterio solo durante la celebrazione della messa e dell'ufficio; nelle altre ore del giorno questi (donne incluse) avevano invece liberamente accesso alle cappelle poste nel transetto o anche sul lato interno del tramezzo.¹⁴ Il tramezzo delle chiese del Basso Medioevo non è quindi il simbolo della separazione tra il mondo dei laici e quello dei chierici ma, al contrario, è il luogo di scambio e comunicazione tra i due mondi. Sui due lati di questa struttura venivano eretti altari dati in patronato a famiglie facoltose; immagini sacre di grande impatto emotivo, come croci, tavole dipinte e sculture erano probabilmente ostese alla sommità, come si vede nel celebre affresco giottesco con il *Presepe di Greccio* ad Assisi.¹⁵ Nella seconda metà del Cinquecento l'esigenza di manifestazioni diverse della religiosità individuale e collettiva e orientamenti estetici ormai mutati avrebbero reso inutili e obsolete queste strutture, il Concilio di Trento ne decretò la sistematica demolizione, ma la loro ricostruzione virtuale è un passaggio fondamentale verso la comprensione della spiritualità medievale e delle sue manifestazioni in ambito artistico. A Ognissanti la presenza di un tramezzo e le circostanze della sua demolizione sono narrate da frate Onofrio Pulinari nel 1581 e coincidono con i lavori successivi al subentro dei minori osservanti nel 1561, che al loro arrivo – racconta il frate – trovarono «un coraccio avanti l'altar maggiore», poi rimosso insieme a «que' tramezzi: onde si venne a fare la chiesa più bella».¹⁶



4. Miniatore lombardo, *Umiliati e umiliate celebrano i divini uffici*, 1419, Milano, Biblioteca Ambrosiana, G 301 inf., c. 4r.

OGNISSANTI ANNO 1300: UN CANTIERE GIOTTESCO

È nella chiesa più antica, quella ad aula unica come l'attuale, ma conclusa da una abside quadrata fiancheggiata da due cappelle che trovarono posto nei primi decenni del Trecento le tre opere giottesche che conosciamo: la *Maestà* ora presso le Gallerie degli Uffizi e la *Dormitio Virginis* ora a Berlino, la croce ora nella cappella Gucci. A questa fase appartengono però anche altre significative testimonianze figurative: le *Storie di san Nicola* affrescate da Gaddo Gaddi nella cappella alla base del campanile già ricordate, la decorazione aniconica del vestibolo della sagrestia, un trittico con la *Madonna col Bambino tra i santi Nicola e Matteo* di Bernardo Daddi (Firenze, Gallerie degli Uffizi). Bisogna poi aggiungere due importanti testimonianze ancora inedite notate e gentilmente segnalatemi da fra Mario Panconi: i frammenti di una decorazione architettonica dipinta ad affresco nella parte alta delle pareti della chiesa, di cui affiorano i resti al disopra dell'attuale volta settecentesca, e altri frammenti con figure di angeli che si celano in un vano del convento.

11
12-13
2-3
19
20
5-10
16-17

Procedendo in ordine cronologico, il percorso comincia in un luogo oggi inaccessibile: il sottotetto della navata, ovvero lo spazio compreso tra la volta "a cannicciato" di epoca tardobarocca e il tetto sostenuto da capriate lignee. Quest'ultime risultano sostituite ma sono ancora originali i travicelli, decorati con un vasto repertorio di motivi a losanghe, a nastro, a foglie, a palmette in linea con le consuetudini decorative ancora tardoducentesche,¹⁷ cui si raccordano

5-10



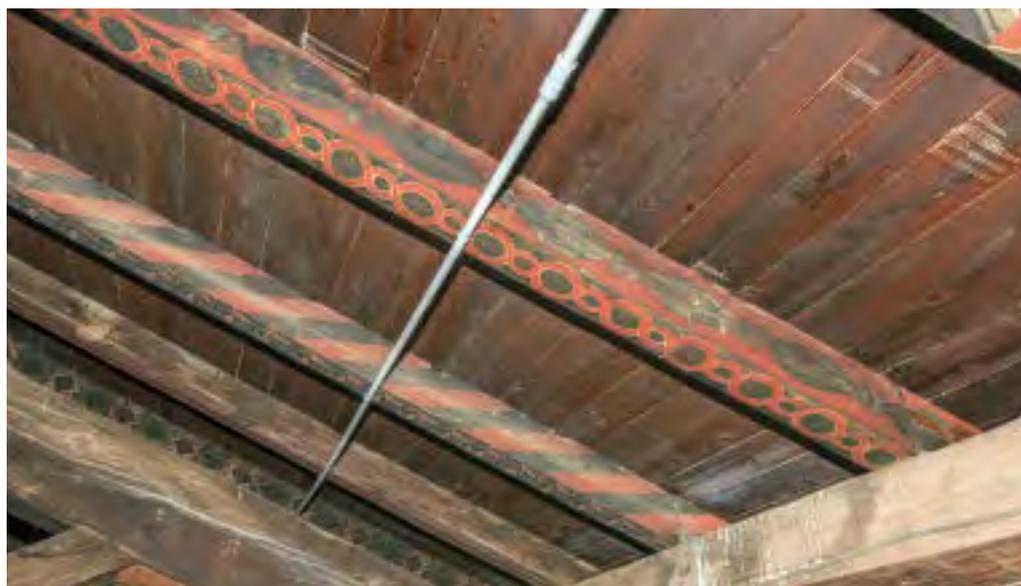
5-6. Bottega di Giotto, decorazioni dipinte, 1300 circa, sottotetto della navata.



però i notevolissimi resti di una decorazione dipinta con elementi architettonici e ornamentali, dall'alta valenza illusionistica che, alla sommità delle pareti, riesce a mettere in relazione l'alzata dell'edificio con la struttura portante del tetto, integrandoli in un insieme armonioso e di timbro affatto moderno.

6-7 Dai pochi frammenti che si intravedono sotto lo scialbo si ricostruisce la presenza lungo tutto il perimetro dell'aula, inclusi i salienti dell'arco trionfale e della controfacciata, di una fila di mensole marmoree dipinte, con un rettangolo rosso intarsiato sul fronte. Queste fingono di sostenere una poderosa travatura lignea pure dipinta che correva lungo tutto il perimetro dell'edificio, intersecata a intervalli regolari dalle catene delle capriate; subito sopra ora vediamo una fascia piuttosto sottile decorata a spina di pesce (bianco/nero) e una trave più piccola, entrambe intersecate dai puntoni delle capriate e, sopra, un'altra fascia decorata a palmette che invece corre lungo tutto il perimetro dell'edificio senza interruzioni. Questa alternanza non è un fatto meramente decorativo, come sembra ora che i frammenti si trovano sotto il punto di vista di chi guarda, a pochi centimetri del piano di calpestio di chi si avventura fino al sottotetto; in origine erano infatti visti da molto più in basso e, da quell'altezza, la fascia a spina pesce e quella "a legno" soprastante erano percepite come il lato inferiore e laterale di una trave che correva lungo il perimetro della chiesa, intersecata dal puntone che scandiva a intervalli regolari la sequenza variopinta dei travicelli decorati con motivi tutti diversi. Ancora sopra una fila ininterrotta di fogliette contrapposte fungeva da raccordo con una grande trave,

7-8. Bottega di Giotto, decorazioni dipinte, 1300 circa, sottotetto della navata.



9-10. Bottega di Giotto, decorazioni dipinte, 1300 circa, sottotetto della navata.

questa volta vera ma a sua volta dipinta con un motivo trilobato che conclude l'alzato delle pareti su cui poggiano i travicelli. Seguendo lo sviluppo della decorazione verso il basso invece, tra i mensoloni si vedevano finte specchiature marmoree e, sotto, una sequenza di volticciole dipinte in scorcio, decorate all'interno da motivi a bugnato. Anche quest'ultime, pur eseguite con un accurato sistema di incisioni a compasso, sembrano scorciate in maniera errata se ci si pone davanti a esse, ma furono pensate tenendo conto del raccordo con il profilo a salienti dell'arco trionfale e risultano infatti del tutto correttamente disegnate per una visione dal basso. Archetti scorciati in modo analogo si vedono nei costoloni alla sommità della controfacciata e delle pareti della prima campata della basilica superiore di Assisi e a prescindere dal fatto che in quella sede i vocaboli abbiano una connotazione spiccatamente più aulica e classicheggiante di quanto si vede a Ognissanti, ciò su cui si deve soffermare la nostra attenzione è l'intelligenza profonda sia dello spazio architettonico su cui il motivo in entrambi i casi insiste sia del rapporto tra questo e l'osservatore. Nella basilica superiore di San Francesco ad Assisi lo scorcio delle volticciole dipinte sulle membrature architettoniche dell'arcone che collega la controfacciata alla prima campata tiene conto del punto di vista molto basso di chi osserva la volta stando nella chiesa; nella *Pentecoste* appena sottostante lo scorcio delle volticciole dell'architettura sul fondo della scena ha un orientamento opposto, poiché il punto di vista considerato è molto più alto, coincidendo con quello dei personaggi dipinti nella scena.¹⁸ È possibile supporre che la decorazione delle pareti alte di Ognissanti sia opera dunque di Giotto stesso? La data



1297 letta in occasione dell'ultimo restauro sulle tavole decorate della copertura si riferisce al completamento di quest'ultima e condiziona ogni ipotesi di datazione relativa alla decorazione pittorica sottostante dal momento che è verosimile supporre che per la sua esecuzione furono usati gli stessi ponteggi.¹⁹ A queste date è dunque difficile ipotizzare che una personalità diversa da quella di Giotto abbia potuto orchestrare un simile progetto, anche se il carattere aniconico dell'insieme e la selva di impegni che caratterizzano la sua attività allo scorcio del secolo fanno ragionevolmente supporre che egli, una volta predisposto il piano generale dell'opera, ne abbia lasciato l'esecuzione materiale a una delle figure di alto profilo che si erano formate nella sua bottega sui ponti di Assisi.

4 Comincia qui dunque, ancora prima dello scadere del Duecento, il rapporto tra il maestro e gli umiliati di Firenze che prosegue a distanza di non molti anni con la grande *Maestà* oggi agli

11. Giotto, *Maestà*, 1302-1303 circa, Firenze, Gallerie degli Uffizi, Galleria delle Statue e delle Pitture.

Uffizi. In quest'opera il senso profondo del rinnovamento del linguaggio figurativo proposto da Giotto ancora una volta trova il modo di penetrare a fondo il carisma dei suoi interlocutori, come già era accaduto ad Assisi. Nella *Maestà* di Ognissanti Maria si offre ai fedeli umile, "sembra una di noi", si trova in uno spazio che pare raggiungibile con pochi passi. Anche nella *Maestà* colpisce la ricerca impietosa della verità, la sintonia profonda tra l'immagine dipinta e la realtà circostante che permea ogni più piccolo dettaglio, dalla venatura del legno e del soppedaneo di Maria, alle ammoniti celate nella pietra del basamento, alla luce colta mentre invade la navata dalle finestre aperte a oriente. Il carattere aulico e colto della *Madonna* di San Giorgio alla Costa si scioglie sotto una luce calda, che unisce lo spazio dipinto e quello reale, così che gli angeli inginocchiati ai piedi del trono finiscono per trovarsi in una sorta di zona intermedia tra la dimensione umana dei fedeli e quella ultraterrena dell'epifania divina. È un dipinto che si potrebbe guardare all'infinito trovando sempre nuovi dettagli da esplorare, particolari che sfuggono ma che l'occhio geniale del pittore invece ha catturato e fissato sulla tavola per sempre: sono i raffinatissimi effetti luministici derivanti dall'esposizione alla luce da destra nella lunetta alle spalle della Madonna oppure l'ombra rossastra sui vasi d'oro sorretti dagli angeli in primo piano, ma anche gli effetti di trasparenza della veste della Madonna e di quella del Bambino, che lascia intravedere persino il risvolto del manto della Madre, e ancora le colonnine in marmo mischio della struttura del trono, le preziose decorazioni dei bordi delle vesti, la caduta molle delle pieghe del manto di Maria. Questa è finalmente una divinità accessibile. In questa vicinanza, che è anche condivisione, si avvertono i riflessi di un nuovo rapporto tra Dio e l'uomo, tra quest'ultimo e la realtà che lo circonda, ed è per questo che, più di ogni altra opera del corpus giottesco, la *Maestà* di Ognissanti è diventata l'icona non solo del suo autore ma di un'intera epoca.

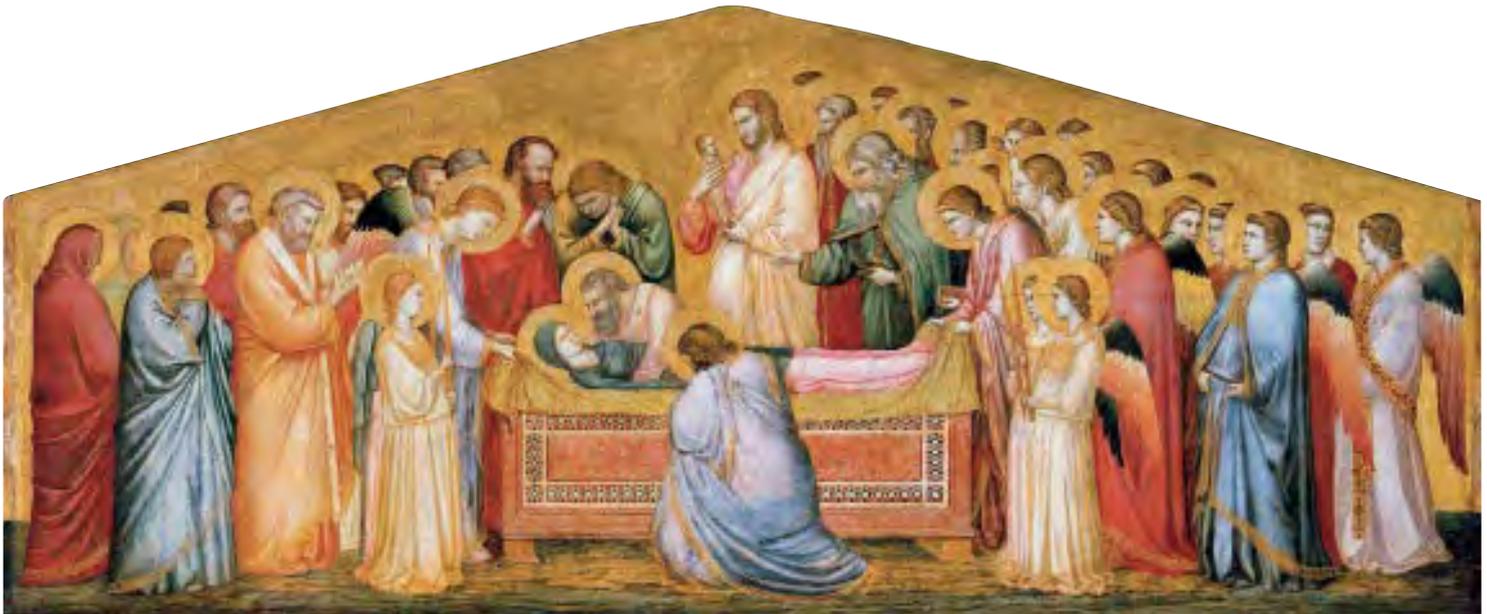
Di un'opera così importante e famosa però si sa poco o nulla. I documenti tacciono e la critica, unanime nel riconoscere un rapporto strettissimo con gli affreschi della cappella di Enrico Scrovegni a Padova, si divide tra una datazione subito prima o subito dopo quest'ultimi.²⁰ La questione fu efficacemente riassunta da Giovanni Previtali che, notando rapporti tra l'incorniciatura del polittico di Badia e l'architettura del trono e anche «certi schematismi arcaici nel disegno delle orecchie e dei capelli (divisi in bandelle e non ancora "spiumati")», propendeva per una datazione precoce, «agli anni 1302-1304».²¹ Secondo chi scrive, il chiaroscuro tagliente degli incarnati e le pieghe "tirate" delle vesti degli angeli in primo piano, che finiscono in angoli acuti o in nervose svirgolate in corrispondenza del punto vita trovano riscontro più stretto nelle storie della Vergine dell'ordine superiore degli affreschi Scrovegni che non nell'impasto cromatico arrossato e nelle stoffe più morbide delle storie di Cristo e dei monocromi del registro inferiore, che si leggono invece in continuità con le pitture della cappella della Maddalena nella basilica inferiore di Assisi realizzate prima del 1309. Una datazione prima delle pitture padovane sembrerebbe dunque avere maggiori possibilità di rispondere al vero e, per di più, si inserisce perfettamente nel quadro di un rapporto tra gli umiliati e Giotto cominciato già sul finire del secolo per la decorazione della parte alta della navata e proseguito poi con la realizzazione della grande ancona mariana.

Almeno un decennio separa la *Maestà* dalla *Dormitio Virginis* oggi a Berlino, viatico mirabile per penetrare un'altra fase dell'attività del maestro fiorentino. La storia di questo dipinto si ricostruisce a ritroso non oltre l'inizio dell'Ottocento ma è praticamente certa la sua identificazione con il dipinto di Giotto ricordato da Lorenzo Ghiberti nei suoi *Commentarii* («ne' frati Humiliati in Firenze ... la morte di Nostra Donna con angeli e con dodici apostoli et Nostro Signore intorno fatta molto perfectamente»)²² e poi da Giorgio Vasari nella prima edizione delle *Vite*, insieme a una preziosa indicazione circa la sua ubicazione nella chiesa degli umiliati:

12

Nel tramezzo della chiesa in detto luogo è appoggiata una tavolina a tempera dipinta di mano di Giotto con infinita diligenza e con disegno e vivacità, dentrovi la morte di Nostra Donna con gli Apostoli che fanno l'essequie e Cristo che l'anima in braccio tiene, dagl'artefici pittori molto lodata, e particolarmente da Michelagnolo Buonaroti, attribuendole la proprietà della storia essere molto simile al vero, oltraché le attitudini nelle figure con grandissima grazia dello artefice sono espresse.²³

A prima vista la *Dormitio* – un dossale cuspidato di dimensioni modeste – sembra un'opera di tono arcaizzante, quasi inaspettata da parte di un campione della modernità quale era Giotto,



12. Giotto, *Dormitio Virginis*, 1315-1320 circa, Berlino, Gemäldegalerie.

al punto che ci si è legittimamente chiesti se in origine non fosse più grande, includendo anche l'Assunzione di Maria. La disposizione delle figure poste in modo da assecondare il profilo cuspidato della tavola, tuttavia, sembra escludere questa ipotesi ma solo un accurato esame del supporto, che tenga nel debito conto anche i pesanti restauri subiti dalla tavola, potrebbe sciogliere ogni dubbio. Il punto di stile del dipinto è quello della monumentalità forbita e sontuosa degli anni dieci, degli affreschi nel transetto destro e nelle vele della basilica inferiore di Assisi, come mostra in particolare il confronto con i personaggi della *Presentazione di Gesù al Tempio* assisiati.²⁴ Meno illuminante, a mio avviso, il confronto spesso evocato con le pitture Peruzzi, dove la complessità del rapporto tra figure e architetture, ma soprattutto la strabiliante modernità di certi panneggi sembra presupporre persino il polittico Stefaneschi (a proposito del quale, secondo chi scrive, rimane attendibile il riferimento al 1320 circa suggerito dall'iscrizione riportata da Grimaldi),²⁵ e va in direzione della datazione già nel pieno degli anni venti suggerita da Andrea De Marchi.²⁶ In questo crescendo, la *Dormitio* di Ognissanti rimane ancorata alle pitture del transetto destro della basilica inferiore: le stoffe di seta si spampinano lucenti intorno alle figure, raccogliendosi in pieghe fitte che si spezzano seguendone i movimenti; il sudario è una preziosa seta intessuta d'oro. Giotto studia accuratamente le corrispondenze nei colori delle vesti: il blu della veste di Tommaso inginocchiato in primo piano si riverbera nei due angeli alle estremità; i due apostoli in verde ai lati di Cristo sembrano lì apposta per farne emergere la figura radiosa, avvolta in un manto ocra, quasi sbiancato dalla luce come le vesti degli angeli cerofori poco più in là; al fondo di tutto però, macchie di rosso intenso segnano il tempo lento e cupo di una marcia funebre. La misura contenuta del "periodo classico" di Giotto cede sotto l'urgenza di un racconto più ampio e all'estrema sinistra Maria Maddalena, voltandoci le spalle ma lasciando intravedere il volto, in un profilo appena accennato eppure deformato dalla sofferenza, condivide con noi l'esperienza del dolore umano, profondo fino a non potersi raccontare. Solo Giottino ha avuto il coraggio di cogliere la sfida lanciata da questa figura, dando con risolutezza il primo piano al dolore sordo di Maria Maddalena nella *Deposizione* di San Remigio.²⁷

1, 13-15

Tra le opere eseguite da Giotto per Ognissanti, l'unica ancora conservata nella chiesa che fu degli umiliati è la grande croce dipinta, ricordata da Lorenzo Ghiberti e da Vasari, oggetto di un recente intervento di restauro, a seguito del quale ha trovato sistemazione nella cappella Gucci Dini.²⁸ Incredibilmente preziosa e raffinata pur raccontando il dolore struggente di Maria, esibisce virtuosismi sublimi nella resa del carnato livido di Cristo, dove ogni pennellata accompagna lo stiramento della pelle e dei muscoli di un corpo ancora giovane e forte. Un'opera ancora legata alle *Storie dell'infanzia* d'Assisi e che prelude al linguaggio aristocratico del polittico di San Pietro, mantenendo però volumi larghi e armoniosi e che dunque potrebbe essere stata issata sul tramezzo della chiesa fiorentina entro il quarto lustro del Trecento.

Ma quali spazi del complesso umiliato erano destinati ad accogliere le tre opere di Giotto? Le fonti purtroppo non sono di aiuto. Alla fine del Seicento la *Maestà* si trovava nel convento, ma



13. Giotto, *Crocifisso*, 1315-1320 circa, cappella Gucci Dini.

già a quell'epoca se ne ignorava l'originaria collocazione,²⁹ in quell'occasione si ventilava quindi l'ipotesi di una provenienza dall'altare maggiore della chiesa che, ribadita anche di recente, è – a parere di chi scrive – da respingere con decisione, dal momento che non ha alcun riscontro in fonti visuali o archivistiche.³⁰ Sappiamo invece che tavole analoghe, a cominciare da quella dipinta per la chiesa di Santa Maria Novella da Duccio di Buoninsegna, erano il fulcro devozionale delle compagnie di laudesi, laici che si riunivano più volte nel corso della giornata, per cantare le lodi della Vergine e dei santi, in forme svincolate dal rigido rituale della liturgia delle ore. Dell'esistenza di una compagnia di laudesi presso Ognissanti si conserva labile traccia nella notizia di un *Laudario* del 1336 che si trovava presso la Biblioteca Nazionale Centrale di Firenze (Magl. XXXVI 28), ora disperso, e quindi questa è un'ipotesi che deve essere tenuta in considerazione.³¹ Testimonianze tarde attestano la presenza di altari delle confraternite in prossimità dell'ingresso delle chiese, ed è ormai acclarato che anche la *Maestà* di Duccio di Buoninsegna venne collocata in una cappella posta di fronte all'ingresso provvisorio dell'erigenda chiesa dei domenicani di Santa Maria Novella.³² Nella chiesa dei francescani di Castelfiorentino la *Maestà* dipinta da Taddeo Gaddi prendendo a modello proprio il dipinto giottesco di Ognissanti, in ogni minimo dettaglio, venne collocata invece in una cappella posta davanti al tramezzo, a sinistra del varco di accesso al coro («nella cappella fatta a piramide dirimpetto al pergamo»)³³ e in uno degli affreschi giotteschi della basilica superiore di Assisi, raffigurante l'*Accertamento delle stimmate*, infine, una grande ancona mariana campeggia a destra di una croce monumentale in alto sulla trave che segnava il punto di separazione tra l'*ecclesia fratrum* e l'*ecclesia laicorum*.³⁴ Quest'ultime testimonianze se da un lato registrano situazioni diverse, dall'altro indicano nel tramezzo il luogo intorno al quale si concentrava il culto alla Vergine e sostengono le proposte in tale direzione avanzate da Antonio Natali relativamente alla *Maestà* di Ognissanti, poi riprese e sviluppate da Irene Hueck e Adriano Peroni circa un quarto di secolo fa. Quest'ultimi infatti per primi hanno notato la possibile connessione tra l'architettura reale della chiesa e la provenienza da destra della fonte di luce di cui Giotto mostra di tenere conto nel chiaroscuro delle figure e del trono, ipotizzando la collocazione dell'ancona sul lato destro del tramezzo, ma in alto, nella posizione più atta a far coincidere la luce reale proveniente dalle finestre con quella dipinta.³⁵

14-15. Giotto, *Crocifisso*, particolari della Madonna e san Giovanni, 1315-1320 circa, cappella Gucci Dini.



Si tratta di una ipotesi di grande suggestione e che ben corrisponde alla levatura del profilo intellettuale di Giotto, ma qualche elemento di incertezza rimane. La sistemazione dell'ancona con la Madonna *in cornu epistolae* è una circostanza inconsueta che non tiene conto della dottrina mariologica e delle sue traduzioni nell'architettura e nei cicli decorativi degli edifici religiosi: Maria ha accolto Dio che si è fatto uomo nel suo grembo e ha reso possibile il compimento della storia della salvezza; la Chiesa la considera quindi "nuova Eva", e per questo siede alla destra del Figlio, dal lato del Vangelo, come il Figlio siede alla destra del Padre. Il Vecchio Testamento prefigura questa immagine nel racconto contenuto nel Libro dei Re relativo alla visita della regina Betsabea al re Salomone: «Betsabea si presentò al re Salomone per parlargli in favore di Adonia. Il re si alzò per andarle incontro, si prostrò davanti a lei, quindi sedette sul trono, facendo collocare un trono per la madre del re. Questa gli sedette alla destra» (1Re 2,19); e così anche il Salmo 45 che recita «alla tua destra sta la regina». Nei dittici del Due e Trecento che ci sono pervenuti la Crocifissione si trova invariabilmente nella valva destra, così che l'altro elemento, in genere la Madonna col Bambino, si trovi alla destra di Cristo. Ma se la tavola di Giotto si trovava dal lato del Vangelo (quindi a sinistra di chi osserva l'altare entrando in chiesa), come spiegare allora la fonte di luce da destra evidentemente presupposta da Giotto nell'esecuzione del suo dipinto? La risposta, a mio avviso, è in una considerazione dello stesso Antonio Natali. Ognissanti, infatti, divergendo dalla norma secondo cui tutte le chiese devono avere l'abside a est, dove la luce del sole che sorge è simbolo della salvezza divina, ha un orientamento nord-est/sud-ovest; la luce che viene da est dunque, non entra dalle finestre poste in fondo all'abside, ma da quelle sul lato destro della navata e da qui inonda lo spazio della chiesa per tutta la mattina posandosi sulle figure dipinte a prescindere dalla maggiore o minore prossimità a esse. È luce naturale certo, ma anche simbolo della luce divina che i personaggi della Maestà raccolgono e amplificano. Collocata sul lato sinistro del tramezzo come si conviene all'immagine della Vergine, e come attestato dalla Madonna dipinta da Taddeo Gaddi su modello di quella di Ognissanti e dall'affresco di Assisi, l'ancona di Ognissanti comunque riceveva la luce prevalentemente da destra, a prescindere dalla sua maggiore o minore prossimità alle finestre su quel lato della chiesa. A questo punto, è il caso di considerare anche un documento cortesemente segnalatomi da Nadia Bastogi che ricorda come nell'anno 1541 i frati concessero alla famiglia Rustici, per l'edificazione della loro cappella, un altare posto nella navata lungo la parete sinistra, di fronte alla cappella dei Vespucci «in loco ubi nunc est situata quadam imago antiqua Beate Mariae Virginis in quadam tabula lignea». ³⁶ Il riferimento è molto generico, ma le parole del memorialista lasciano intendere una certa considerazione e vale la pena tenere in conto l'ipotesi che il dipinto in questione sia l'ancona giottesca rimossa dalla sua sede originaria ma, come d'uso, sistemata in prossimità di quest'ultima per i diritti di patronato a essa collegati. Se così fosse si tratterebbe dell'unico e più antico documento a oggi noto che si riferisce alla tavola di Giotto all'interno della chiesa degli umiliati, dal momento che – come si è visto – il Terrinca ricorda l'opera già negli ambienti conventuali. Resta ancora da stabilire, però, se la tavola si trovava sull'altare di una cappella addossata al tramezzo, come quella di Taddeo Gaddi, o sopra quest'ultimo, come si vede nell'affresco di Assisi. In assenza di riferimenti documentari, le uniche indicazioni derivano dall'analisi dell'opera stessa. L'accurata finitura del tergo, gli angoli delle traverse modanati con accuratezza, l'intera superficie resa uniforme da una tinta rossa, a mio avviso, sostengono l'ipotesi di una collocazione che ne consentiva la visione da tergo, quindi in alto, come proposto da Irene Hueck e come si vede nell'affresco con l'*Accertamento delle stimmate* di Giotto nella basilica superiore di Assisi; nella scena con il *Presepe di Greccio* dello stesso ciclo francescano, inoltre, una croce vista da tergo mostra una finitura in tutto simile a quella condivisa dalla tavola di Ognissanti e dalla croce giottesca di Santa Maria Novella. È giocoforza supporre, a questo punto, che la grande croce giottesca abbia affiancato la monumentale *Maestà* sul tramezzo; in realtà questo punto è ancora oggetto di un dibattito acceso, che in questa sede si può solo evocare notando che ipotesi alternative possibili, come quella di una sistemazione della croce su una trave al fondo della chiesa, in modo da sovrastare visivamente l'altare nella zona presbiteriale, sono da considerarsi con grande cautela per le difficoltà statiche poste dalla sistemazione su una trave di un'opera di dimensione e peso tanto considerevoli, come giustamente notava Irene Hueck. ³⁷

Più circostanziata è invece la storia della *Dormitio Virginis*. A questo dipinto – e non alla *Maestà* come si è a volte erroneamente supposto – si riferisce infatti un documento che reca la data 21 marzo 1417 (ovvero 1418 secondo lo stile moderno) relativo alla concessione a un certo Francesco di ser Benozzo e a Tommaso di Zanobi suo nipote del patronato di un altare

12



«cum tabula nobili picta per olim famosum Pictorem Magistrum Iottum posita iuxta portam introitus Chori a latere dextro intrando in Ecclesiam a via et eundo ad chorum» («con una nobile tavola dipinta dal pittore un tempo famoso magister Giotto posta accanto alla porta di ingresso al coro, sul lato destro entrando nella chiesa dalla strada e andando verso il coro»), posto «sub pergamo» (sotto il pulpito).³⁸ Vasari infatti, nella prima edizione delle *Vite* (1550), vedeva ancora la *Dormitio* “addossata” al tramezzo, quindi su un altare basso.³⁹ L’opera, venne spostata però poco dopo: nella seconda edizione delle *Vite* (1568), infatti, il dipinto non era più al suo posto e non è da escludere che la circostanza sia dovuta ai danni subiti dall’alluvione del 1557, al quale sono forse da imputare le lacune e le successive ridipinture che si vedono lungo il margine inferiore.⁴⁰ La concessione viene motivata con la devozione e i servigi resi al convento da Benozzo Pieri, notaio delle Riformagioni, priore nel 1364 e ambasciatore della Repubblica nel 1369, compare anche come responsabile di atti rogati presso il convento;⁴¹ Francesco e Zanobi di ser Benozzo, lasciata la professione notarile del padre, si erano dedicati invece al commercio, diventando *chompagni*, insieme a Luca del Sera, nientemeno che del pratese Francesco di Marco Datini. Il loro rapporto con gli umiliati nasceva quindi da circostanze di natura professionale ed era legato alla gestione dell’ingente patrimonio e alle attività imprenditoriali dei frati; in seguito la famiglia ritirò il dipinto dalla chiesa immettendolo quindi sul mercato.

La storia anteriore all’acquisizione del patronato da parte della famiglia di ser Benozzo Pieri rimane invece misteriosa ma tra le variabili da considerare credo che, alla luce del carattere doppio del convento umiliato almeno fino al quarto-quinto decennio del Trecento, sia da tenere in conto anche la possibilità che il dipinto sia stato eseguito per l’oratorio antico che, prima di essere incluso nella pianta attuale dell’edificio, era un luogo di culto autonomo. Il soggetto, infatti, risulta congeniale a una comunità femminile e questa circostanza, a ben vedere, è avvalorata anche dalle Pie Donne poste in grande evidenza all’estremità sinistra della tavola.

Collegare la realizzazione di queste opere, che si configurano come commissioni “istituzionali” da parte degli umiliati, a momenti importanti della storia dell’Ordine non è facile, tuttavia vale almeno la pena di segnalare una coincidenza forse non secondaria. Il 23 ottobre 1319 infatti, una data non troppo distante da quelle che l’analisi dello stile indica per la *Dormitio* e la croce, Giovanni XXII concesse sessanta giorni di indulgenza a quanti avessero visitato le chiese e gli

16-17. Bottega di Giotto (?), *Angeli turiferari*, 1335 circa, vano adiacente all’organo (portale verso il chiostro).



18. Puccio di Simone, *Madonna della Misericordia*, 1342, Firenze, Museo del Bigallo.

oratori dell'Ordine durante le feste principali dell'anno e nel tempo di Quaresima. Pur non potendo istituire un rapporto di causa effetto diretto, è verosimile che l'evento abbia favorito la raccolta di offerte e sollecitato il completamento dell'arredo sacro.

Lorenzo Ghiberti, il primo a fornire un elenco delle opere che Giotto avrebbe lasciato nella chiesa di Ognissanti ricorda, oltre alle tavole di cui si è detto, anche «sopra la porta va nel chiostro una meça Nostra Donna col fanciullo in braccio». ⁴² Il riferimento è alla porta che si apriva sul fianco sinistro della navata, in prossimità dell'incrocio con il transetto e dalla quale si accedeva al primo chiostro, che fu in seguito tamponata ma di cui si vedono ancora gli stipiti sul muro esterno della chiesa. La pittura, stando alle parole dell'artista, doveva trovarsi in posizione non dissimile da quella dell'*Incoronazione della Vergine* di Maso di Banco e del *Compianto* di Taddeo Gaddi in Santa Croce, quindi sul lato interno della porta oggi celata dalla tamponatura cinquecentesca, visibile a chi dalla chiesa usciva verso il chiostro. A rigore non possono quindi essere collegati a questa notizia i resti di una pittura antica che invece si conservano sul lato esterno dello stesso muro, non all'interno della lunetta, che appare scialbata, ma subito sopra, in una zona che ora corrisponde a un vano al piano superiore del convento. Il frammento mostra due angeli in mezza figura, che si affacciano da due oculi dipinti inseriti in una specchiatura marmorea dipinta che in origine riquadrava la sagoma ogivale della lunetta sottostante. La superficie pittorica è gravemente lacunosa ma non tanto da impedire l'apprezzamento della notevole qualità dell'invenzione e dell'esecuzione, a partire dalle quadrature che partiscono la superficie muraria fingendo un sistema di specchiature marmoree di cui si intravede la tipologia mischia, di gusto chiaramente classicheggiante. Gli angeli si affacciano da due oculi visti di sotto in su, con una mano tengono una navicella (contenitore per i grani di incenso) mentre l'altra, oggi non più visibile perché eseguita a secco, era protesa verso la lunetta sottostante nell'atto di agitare un turibolo (dove si bruciano i grani di incenso). La composizione denota uno sforzo di virtuosismo illusionistico notevolissimo. I resti di pittura sull'intonaco devastato fanno ancora intuire la qualità alta del ricco drappeggio delle vesti, raccolto in pieghe minute, segnate da pennellate bianche, dense di colore ma tracciate con destrezza, in particolare nelle maniche dove la stoffa aderisce all'avambraccio e poi si allarga in un ampio sbuffo. Quest'ultimo fu un motivo molto caro a Giotto – come si vede negli angeli che assistono nell'*Ascensione di Cristo* nella cappella Scrovegni a Padova –, e ai suoi allievi più stretti, ma che diventa demodé tra i seguaci dell'Orcagna, per poi avere nuova fortuna nell'ultimo quarto del secolo. L'invenzione compositiva è ripresa da Puccio di Simone nell'affresco con l'allegoria della Misericordia presso lo Spedale del Bigallo, datato 1342, che ne banalizza il dettato spaziale e fornisce al tempo stesso un *terminus ante quem* difficilmente eludibile; ma di questi angeli sono eredi anche le analoghe figure inginocchiate ai piedi della *Maestà* dipinta da Taddeo Gaddi già in San Lucchese a Poggibonsi (Firenze, Gallerie degli Uffizi). ⁴³ Lo sforzo virtuosistico di protendere una parte del corpo e l'azione delle figure oltre il limite dell'incorniciatura dipinta, del resto, è proprio del più stretto entourage giottesco: di Taddeo Gaddi nei clipei nella volta della cripta di San Miniato al Monte, ma ancora di più di Maso di Banco, come si vede, in uno degli oculi che incorniciano l'avello maschile dei Bardi di Mangona in Santa Croce, dove il profeta Baruch protende la mano oltre l'incorniciatura cosmatesca per indicare la tomba sottostante. ⁴⁴ Con quest'ultimo i clipei di Ognissanti condividono anche elementi più puntuali come l'accortezza di rendere visibile solo la parte superiore della modanatura che orna il bordo del clipeo, tenendo conto del punto di vista basso dell'osservatore. Di Maso è anche la linea rossa usata per definire i contorni e i tratti delle fisionomie che, nitida e continua nelle opere giottesche, ha qui i tratti irregolari e irruenti familiari a chi osserva a lungo e da vicino gli affreschi della cappella Bardi di Mangona in Santa Croce, e che si infila poi tra le chiome bionde, addensandosi in modo nervoso alla sommità della fronte, come si vede negli angeli che suonano le trombe del Giudizio in Santa Croce, e infine anche le dense pennellate color carne, con cui è resa la rotondità del bulbo oculare e il bianco assoluto che invece illumina la sclerotica. ⁴⁵ Frena il riferimento *tout court* al geniale allievo di Giotto la concezione della figura agile e elegante che credo però dovuta alla data ancora relativamente alta dei due frammenti che, potrebbero datarsi nel primo lustro degli anni trenta, ancora vivo Giotto e a ridosso delle pitture della cappella del Podestà al Bargello, l'ultima impresa fiorentina della bottega del maestro. ⁴⁶

È possibile, in conclusione, che anche questo frammento abbia fatto parte della decorazione ricordata da Ghiberti tra le opere di Giotto, estesa dunque su entrambi i lati della porta che metteva in comunicazione la chiesa con il chiostro.

16-17

18

L'itinerario nella più antica chiesa degli umiliati non è però ancora terminato; ne fanno parte infatti anche il ciclo di affreschi che si trova alla base del campanile con *Storie di san Nicola*, attribuito a Gaddo Gaddi (alias Maestro della Santa Cecilia), la decorazione del vestibolo della sagrestia e il trittico di Bernardo Daddi datato 1328, con la *Madonna col Bambino tra san Matteo e san Nicola* (Firenze, Gallerie degli Uffizi). Il ciclo nicoliano è stato reso noto e commentato da Annamaria Giusti dopo il restauro condotto dall'Opificio delle Pietre Dure.⁴⁷ Sulle pareti del vano, di modeste dimensioni e che include la scala che dà accesso ai piani superiori del campanile, si dispiega la vita del santo, articolata in quindici episodi distribuiti su due livelli. Il racconto comincia nella semilunetta a destra della finestra con la *Nascita di san Nicola*, raffigurato miracolosamente in piedi mentre le nutrici tentano di fargli il primo bagno; prosegue poi sotto con una scena perduta che probabilmente raffigurava il miracolo della dote offerta a tre fanciulle povere, dal momento che questo episodio segue quello del miracolo del bagno nella *Legenda aurea* di Jacopo da Varazze.⁴⁸ Il ciclo prosegue sulla parete adiacente (sud) secondo il racconto della *Legenda* con la consacrazione vescovile di san Nicola e il salvataggio di una nave in difficoltà nella lunetta e, sotto, il rifornimento della città di Myra durante la carestia. L'altra scena raffigurata su questa parete è perduta per l'apertura della porta che metteva il campanile in comunicazione con il cimitero, ma sulla base della sequenza degli episodi nel testo di Jacopo da Varazze possiamo supporre che si trattasse della raffigurazione del miracolo dell'olio di Diana.⁴⁹ Sulla parete adiacente (ovest), confinante con la chiesa, la narrazione prosegue con i tre giovani salvati dalla decapitazione, ma da qui in poi la corrispondenza con il testo della *Legenda aurea* viene meno. Il racconto si estende infatti a episodi non inclusi in quest'ultima ma tratti dalla vita di san Nicola di Giovanni Diacono, principale fonte agiografica in lingua latina, risalente al IX secolo.⁵⁰ Dopo l'episodio del debitore spergiuro travolto da un carro nella semilunetta di destra, il racconto proseguiva sotto con due scene perdute di cui non si conosce il soggetto; pure perduta è la raffigurazione della semilunetta sinistra della parete nord, cui segue l'episodio dell'oste che uccide tre giovani per servirli ai suoi commensali, non previsto dal racconto della *Legenda aurea* ma che qui viene articolato in due scene poiché vediamo subito sotto il miracolo del santo che li resuscita. Infine il ciclo si conclude sulla metà sinistra della parete orientale, da dove era cominciato, con il miracolo del fanciullo resuscitato e restituito ai genitori nella lunetta e, sotto, la morte di san Nicola.



19. Pittore fiorentino, decorazione parietale, 1310-1320 circa, vestibolo della sagrestia



20. Bernardo Daddi, *Madonna col Bambino tra san Matteo e san Nicola (Trittico Mazinghi)*, 1328, Firenze, Gallerie degli Uffizi, Galleria delle Statue e delle Pitture.

Il ciclo di Ognissanti fu probabilmente la principale fonte iconografica disponibile in ambito fiorentino per la biografia del vescovo di Myra; molto più dettagliato del ciclo nicoliano della basilica inferiore di Assisi, secondo chi scrive, la supposta dipendenza da quest'ultimo non pare stringente neanche sul piano formale.⁵¹ Convincente è invece il riferimento proposto da Annamaria Giusti al Maestro della Santa Cecilia, il principale collaboratore di Giotto nella basilica superiore di Assisi che ormai si tende a identificare con Gaddo Gaddi, che lo realizzò probabilmente intorno al 1310, dal momento che le architetture si apparentano a quelle della tavola con santa Margherita e storie della sua vita di Santa Margherita a Montici più che alle fantasiose (e più antiche) edicole marmoree del dossale che gli dava il nome (*Santa Cecilia e storie della sua vita*, Firenze, Gallerie degli Uffizi).⁵²

Negli stessi anni si data anche la decorazione della primitiva sagrestia della chiesa degli umiliati, divenuta vestibolo di quella più ampia realizzata entro la metà del Trecento occludendo la finestra della seconda cappella a sinistra della maggiore. Il vano, in origine piuttosto piccolo, conserva ancora gran parte di una decorazione aniconica a bugnato nella parte alta delle pareti e un *velarium* in quella inferiore secondo una consuetudine decorativa attestata anche nella sagrestia della chiesa fiorentina di Santa Croce e in quella della basilica inferiore di Assisi e la sua esecuzione è stata plausibilmente collocata nel secondo decennio del Trecento.⁵³

Per completare l'itinerario virtuale nella prima chiesa costruita dagli umiliati manca all'appello solo il trittico di Bernardo Daddi con la *Madonna col Bambino tra san Matteo e san Nicola* che conserva una preziosa iscrizione con la data, il nome del committente e quello del pittore: "Anno Domini MCCCXXVIII frater Nicholaus de Mazinghis de Canpi me fieri fecit pro remedio anime matris et fratrum. Bernardus de Florentia me pinxit". Dell'opera, ricordata da Gaetano Milanesi in sagrestia, non si conosce l'ubicazione originaria ma sappiamo che fu commissionata dal preposto del convento per l'altare della sua famiglia. Punto di riferimento imprescindibile per la ricostruzione della più antica fase dell'attività di questo pittore che, come gli studi hanno dimostrato ormai da tempo, è segnata in modo sensibile dall'influenza della pittura di Giotto, al punto che si è supposto un suo apprendistato nella bottega del maestro, il trittico di Ognissanti per forma e stile è un'opera cerniera tra la tendenza più monumentale e quella più lirica ed espressiva della pittura fiorentina dei primi decenni del Trecento.

Nelle pagine che precedono il ruolo egemone rivestito dalla bottega di Giotto nella realizzazione dell'arredo artistico della chiesa degli umiliati è emerso chiaramente e viene quasi da pensare che il maestro abbia fatto da tramite anche per l'incarico al giovane Daddi, alla vigilia della lunga parentesi napoletana.

19

20



FRA LUCA MANZUOLI E LA CHIESA DEGLI UMILIATI NELLA SECONDA METÀ DEL TRECENTO

Se la prima fase della decorazione trecentesca di Ognissanti si identifica con le opere eseguite da Giotto e dalla sua bottega secondo una regia che sembrerebbe essere stata governata dall'Ordine e che si concentra sulla zona del tramezzo e in generale sull'area presbiteriale, nella seconda metà del secolo l'attenzione si sposta sul transetto con un progetto di ampio respiro che riguarda l'ampliamento della struttura architettonica e il successivo arredo. In questa chiave è interessante notare la presenza di lasciti non particolarmente cospicui e privi di una destinazione specifica – per esempio quello di un certo Belfredello che nel 1350 destina cinquanta fiorini d'oro da spendersi per la sagrestia o per ciò di cui la chiesa avesse avuto bisogno – che lasciano intuire una situazione di “lavori in corso”. Il ruolo di più alto profilo deve però essere probabilmente riconosciuto a un membro della comunità umiliata fiorentina, fra Luca Manzuoli, al secolo Nerone di ser Manzo di Nerone da Pontorme. La storia dell'Ordine ha tramandato notizia del ruolo di spicco raggiunto da quest'ultimo nella seconda metà del Trecento nell'ambito della storia degli umiliati e, più in generale, di quella fiorentina, tra attività diplomatiche per conto della Repubblica e studi teologici, fino all'ordinazione vescovile e poi al cardinalato, raggiungendo il culmine con un tentativo di beatificazione rimasto però senza esito. Nel 1349 la sua solenne professione nell'Ordine coincide con un atto che divide il suo cospicuo patrimonio tra

21. Taddeo Gaddi, *Crocifissione con santi*, 1350 circa, sagrestia.

il convento, altre istituzioni religiose e i fratelli per parte di madre, vincolando inoltre parte delle risorse economiche ricavate dalla gestione dei suoi beni al miglioramento della chiesa degli umiliati.⁵⁴ Il documento contiene anche disposizioni per la fondazione di una cappella dedicata a san Luca di cui non si riescono a ritrovare purtroppo le tracce, ma il lascito costituì comunque un forte supporto ai lavori di rinnovamento che si stavano progettando o che erano appena cominciati, nel coordinamento dei quali è molto probabile fra Luca abbia avuto un ruolo di primo piano e giustamente – a mio avviso – si è ipotizzato un suo ruolo anche nella commissione di un nuovo polittico per l'altare maggiore, la cui esecuzione fu affidata a Giovanni da Milano.⁵⁵

Questo fu però solo uno degli interventi che nello spazio di circa due decenni avrebbero rimodulato l'intero assetto della zona del transetto e del presbiterio della chiesa degli umiliati. Uno dei primi, meno appariscente ma di forte impatto dal punto di vista dell'ampliamento e della razionalizzazione degli spazi, fu la costruzione di un ampio vano quadrangolare a ridosso della seconda cappella a sinistra della maggiore a uso di sagrestia, la cui decorazione fu affidata a Taddeo Gaddi, il principale allievo fiorentino di Giotto, e quindi una scelta in continuità con i legami istituiti con la bottega giottesca nella prima metà del secolo. Sulla parete di fondo quest'ultimo dipinse Gesù crocifisso sul Golgota tra la Madonna e san Giovanni dolenti, la Maddalena inginocchiata ai piedi della croce e ai lati due santi monaci con l'abito bianco dei benedettini. Quello raffigurato alle spalle dell'evangelista Giovanni è probabilmente san Benedetto, alla cui regola gli umiliati si ispiravano e che viene frequentemente raffigurato con una lunga barba canuta, mentre il santo accanto a Maria è identificabile con san Bernardo, autore del testo di meditazione e approfondimento sulle sofferenze di Maria legate alla Passione di Cristo più diffuso nel Medioevo.⁵⁶ La Vergine e il santo sono infatti in colloquio tra di loro e i tratti fisionomici del volto di Maria appaiono visibilmente deformati dal pianto mentre indica con la mano la croce. L'intera raffigurazione è, del resto, pervasa da toni austeri e di contrizione che si accompagnano a caratteri formali altrettanto sobri. Le sagome delle figure sono ampie, ma hanno contorni piuttosto semplificati e nitidi; i volumi sono squadrati e ben definiti; la definizione dello spazio è lucida e non lascia campo a compromessi. Le ciotole di ceramica che raccolgono il sangue di Cristo tagliano l'aria come una lamina; la luce proviene da destra abba-

21

23

22

24

22-23. Taddeo Gaddi, *Crocifissione con santi*, particolari di san Bernardo e san Benedetto, 1350 circa, sagrestia.





25 cinante al punto da sbiancare la veste rossa dell'angelo a sinistra, mentre quello sull'altro lato ne solleva un lembo per coprirsi il volto e distogliere lo sguardo dal misfatto che l'umanità ha appena compiuto. Su tutto si impone la bellezza classica e l'armonia delle proporzioni del corpo di Cristo. Quando Taddeo Gaddi ha dipinto quest'opera? Una data intorno al 1350 sembra la più calzante. Le caratteristiche appena elencate evocano le opere più alte del quinto decennio del Trecento: l'*Annunciazione* di Santa Maria della Croce al tempio (Fiesole, Museo Bandini) del 1343 circa e gli affreschi del Camposanto di Pisa; nel 1353, d'altra parte, Taddeo finisce di dipingere il polittico per San Giovanni Fuorcivitas a Pistoia e qui il suo linguaggio si connota per ombre più profonde e un disegno più articolato.⁵⁷

26 A seguire si colloca la realizzazione del nuovo polittico di Giovanni da Milano. Cosa si trovasse sull'altare maggiore prima di questa data non è noto.⁵⁸ Il nuovo polittico, a sette scomparti, con una doppia predella e uno o due ordini di figure sopra il registro principale, rispecchiava le soluzioni più elaborate messe in opera fino a quella data nell'ambito della
 28 pittura fiorentina, ispirandosi chiaramente al polittico della cattedrale dipinto da Bernardo
 29 Daddi.⁵⁹ Nella tavola centrale è raffigurata l'*Incoronazione della Vergine* (ora Buenos Aires, Museo Nacional de Bellas Artes), mentre ai lati – procedendo in ordine gerarchico – sono
 27 raffigurati i santi Giovanni Battista e Luca, Benedetto e Pietro, Stefano e Lorenzo, Gregorio Magno e Jacopo, Caterina e Lucia, quest'ultima è un evidente omaggio all'intitolazione della parrocchia dove si trovava il complesso umiliato, mentre è purtroppo disperso lo scomparto all'estrema destra. Del coronamento resta solo l'elemento centrale con san Giovanni Evangelista, san Paolo Apostolo e il *Thronus Gratiae*, ovvero la raffigurazione della Trinità (New York, The Saint Francis of Assisi Foundation); in basso invece è possibile si trovasse una seconda predella con *Storie della Vergine*.⁶⁰ Nel 1574 circa, nell'ambito dei lavori eseguiti dopo l'arrivo dei francescani osservanti, il polittico fu sistemato nella cappella intitolata al Santissimo Nome di Gesù in testa al transetto destro, che era già stata dei Vespucci. Fu in questa circostanza che lo scomparto centrale venne tagliato nella parte inferiore, in modo da consentire l'inserimento di un tabernacolo con l'impronta del Santo Nome di Gesù di san Bernardino, lasciando

24-25. Taddeo Gaddi, *Crocifissione con santi*, particolari di angeli, 1350 circa, sagrestia.



26. Ricostruzione ipotetica del polittico di Giovanni da Milano, *Incoronazione della Vergine tra angeli, i santi Giovanni Battista e Luca, Benedetto e Pietro, Stefano e Lorenzo, Gregorio Magno e Jacopo, Caterina e Lucia*, i cori, e nella cuspidale il *Thronus gratiae, san Giovanni evangelista e san Paolo*, 1360 circa, Buenos Aires, Museo Nacional de Bellas Artes; Firenze, Gallerie degli Uffizi, Galleria delle Statue e delle Pitture; New York, The Saint Francis of Assisi Foundation.

solo intravedere la sfolgorante corona di serafini che circondava i protagonisti; poi, nel 1666, l'intero polittico venne spostato di nuovo e sistemato nella cappella Gucci Dini, all'estremità opposta del transetto.⁶¹ A quest'epoca il polittico era ancora intero e le dimensioni riportate dalle fonti (350 × 400 cm circa) corrispondono a quelle di un'opera grandiosa, che il padre Terrinca descriveva minuziosamente.⁶² Qui il polittico rimase fino al pieno Ottocento quando, dopo il tentativo di acquisto da parte di «un inglese», nel 1861 fu acquisito invece dallo Stato italiano. Nella documentazione relativa a questa vicenda si nasconde forse l'ultima traccia dello scomparto perduto. La prima richiesta di vendita presentata dai frati alla Prefettura il 3 settembre 1855 infatti non riguardava l'intero polittico, ma un «quadro antico rappresentante S. Antonio di Giovanni da Milano».⁶³ È possibile che la nota si riferisca alla tavola ora dispersa, poiché la presenza di sant'Antonio abate sarebbe compatibile con il programma iconografico che prevedeva in questa posizione due santi confessori ma l'assenza di riferimenti a una seconda figura impone cautela.

Nell'ambito dell'attività fiorentina nota di Giovanni da Milano, contenuta all'incirca tra il *post quem* del 1355 per il polittico dello Spedale della Misericordia e Dolce di Prato e il 1366, termine ultimo per il completamento degli affreschi nella cappella della sagrestia di Santa Croce, l'esecuzione del polittico di Ognissanti si data solo sulla base dei caratteri dello stile figurativo ed è oggetto di pareri diversi, 1360 circa secondo alcuni, 1365 – ovvero a ridosso degli affreschi di Santa Croce – secondo altri. Chi scrive ritiene che la prima ipotesi abbia maggiori probabilità di rispondere al vero per le affinità con il polittico pratese nella struttura della parte lignea



27. Giovanni da Milano, *Thronus gratiae*, san Giovanni evangelista e san Paolo, particolare del polittico di Ognissanti, 1350 circa, New York, The Saint Francis of Assisi Foundation.

28. Giovanni da Milano, *Incoronazione della Vergine*, particolare del polittico di Ognissanti, 1350 circa, Buenos Aires, Museo Nacional de Bellas Artes.

29. Giovanni da Milano, *Santa Caterina e santa Lucia*, particolare del polittico di Ognissanti, 1350 circa, Firenze, Gallerie degli Uffizi, Galleria delle Statue e delle Pitture.

30. Giovanni da Milano, *Coro dei patriarchi*, particolare del polittico di Ognissanti, 1350 circa, Firenze, Gallerie degli Uffizi, Galleria delle Statue e delle Pitture.

31. Giovanni da Milano, *Coro delle sante vergini*, particolare del polittico di Ognissanti, 1350 circa, Firenze, Gallerie degli Uffizi, Galleria delle Statue e delle Pitture.



ma anche nel linguaggio formale. La prestigiosissima destinazione dell'opera, che si sarebbe trovata accanto ai capolavori di Giotto, sollecitò nel pittore lombardo uno scatto intellettuale che si può comprendere a pieno solo se letto in rapporto con i livelli più alti del dibattito artistico contemporaneo. Guardare davvero il polittico di Ognissanti significa immergersi in un inaspettato percorso di verità. La prima e incombente verità è quella delle stoffe di cui sono fatte le vesti dei personaggi: pesante, lanosa come i panni degli umiliati, raccolta in voluminose pieghe "a cannone" quella dell'abito di san Benedetto in primo piano; leggerissima e preziosa, di seta cangiante sotto la luce, quella di san Gregorio Magno lì accanto. E così sull'altro lato, di raso pesante, di un rosso che tende al blu quella di san Giovanni Battista, di nuovo impalpabile nella sua preziosità quella di santo Stefano, mentre nei due scomparti dedicati alle sante martiri il pittore lascia spazio al gusto per i dettagli della moda femminile del tempo ma con più sobrietà e un senso del chiaroscuro e della plasticità delle figure che risente delle tendenze della pittura fiorentina tra sesto e settimo decennio. La ricerca di verità è soddisfatta dagli scorci sicuri delle mani che afferrano saldamente le chiavi, il calamaio, il bordone da pellegrino e gli altri attributi, mentre la luce scorre sulla pelle facendo vedere in trasparenza i tendini, le nocche, le vene e infine le rughe. Le epidermidi hanno toni e consistenza diverse: liscia, chiara e tesa quella dei volti delle due martiri Caterina e Lucia e dei santi Stefano e Lorenzo che le affiancano, più scura, irregolare, solcata da rughe e ombre quella dei santi più anziani e del Battista. E il viaggio potrebbe poi continuare nel riflesso lasciato da ogni singolo raggio di luce, brillante come in una giornata di primavera, che si posa sulle figure dei cori del registro inferiore. La "verità" di Giovanni da Milano però non è solo "capacità di descrivere", non si ferma alla superficie caduca delle cose ma va oltre e per questo i suoi personaggi non sono "caratteri" ma individui e nello sguardo di ognuno di essi si coglie la comprensione e la partecipazione profonda all'evento cui stanno assistendo. È in questo che Giovanni da Milano si rivela interprete originale della lezione di Giotto e fratello "diverso" di Giusto de' Menabuoi, cogliendo l'eredità degli affreschi dell'abbazia di Chiaravalle e di Viboldone, ma preferendo alla tenera umanità di quel mondo la lucida e impietosa geometria dei fiorentini contemporanei. In questo polittico Giovanni da Milano è grandissimo, perché è capace di dialogare con Stefano e Giusto de' Menabuoi da un lato, con Taddeo Gaddi e Andrea Orcagna dall'altro. Di quest'ultimo, in particolare egli mostra di saper cogliere la presa sicura dello spazio, il chiaroscuro deciso, l'ardimento dei profili nelle figure dei santi Stefano e Lorenzo ritagliati contro l'oro del fondo come il san Nicola di Bari del polittico per la cappella di san Nicola all'Annunziata del 1353.⁶⁴ È probabile che, come è stato ipotizzato, un ruolo importante nella progettazione, nella messa a punto del programma iconografico e forse anche nel finanziamento del nuovo polittico spettò a fra Luca Manzuoli, ma dalla sua biografia e dalle vicende storiche del convento purtroppo non sono emerse finora notizie utili a confermare questa ipotesi o a una più circostanziata definizione della cronologia del polittico nell'ambito dell'attività del pittore lombardo.⁶⁵

32 Pressappoco contemporanea alla sua esecuzione è la messa in opera dell'unica testimonianza artistica trecentesca che ci è pervenuta della chiesa dei laici. Si tratta dell'*Annunciazione* già sulla controfacciata della chiesa, conforme al venerato prototipo della Santissima Annunziata e parte di una serie di dipinti analoghi che si conservano in diverse chiese della città. Il dipinto, staccato dopo l'alluvione del 1966 ed ora esposto nel museo del cenacolo, conservava infatti un'iscrizione – ora non più leggibile – con il nome del committente, Pietro del Mazza barbiere, e la data 1369. L'opera, gemella di quella dipinta all'incirca negli stessi anni da Matteo di Pacino nella vicina chiesa di Santa Lucia sul Prato, è attribuita al Maestro di Barberino, un pittore di seconda fila che si forma nella cerchia di Puccio di Simone e che chi scrive ha proposto di identificare con Neri di Mone.⁶⁶ Con un linguaggio tagliente e algido il pittore testimonia il livello medio della produzione artistica fiorentina dell'epoca, lo stesso che riconosciamo nei lacerti superstiti delle due cappelle alle estremità del transetto.

Della cappella Gucci Dini, all'estremità sinistra, oggi non resta che il sacello sotto la scala, ornato di un rilievo scolpito, mentre delle pitture che lo accompagnavano non restano ormai che gli *Arma Christi* in uno stato di consunzione avanzata che li rende di fatto ingiudicabili.⁶⁷ La cappella Vespucci sull'altro lato conserva ancora nel pavimento una lastra tombale che la connota quale cappella funeraria di Simone di Pietro Vespucci, dei suoi discendenti e della moglie. Il testo dell'iscrizione che corre intorno al sepolcro – "Sepulcrum Simonis Petri de Vespuccis mercatoris et filiorum et descendentium et uxoris qui fieri ac pingi fecit totam istam

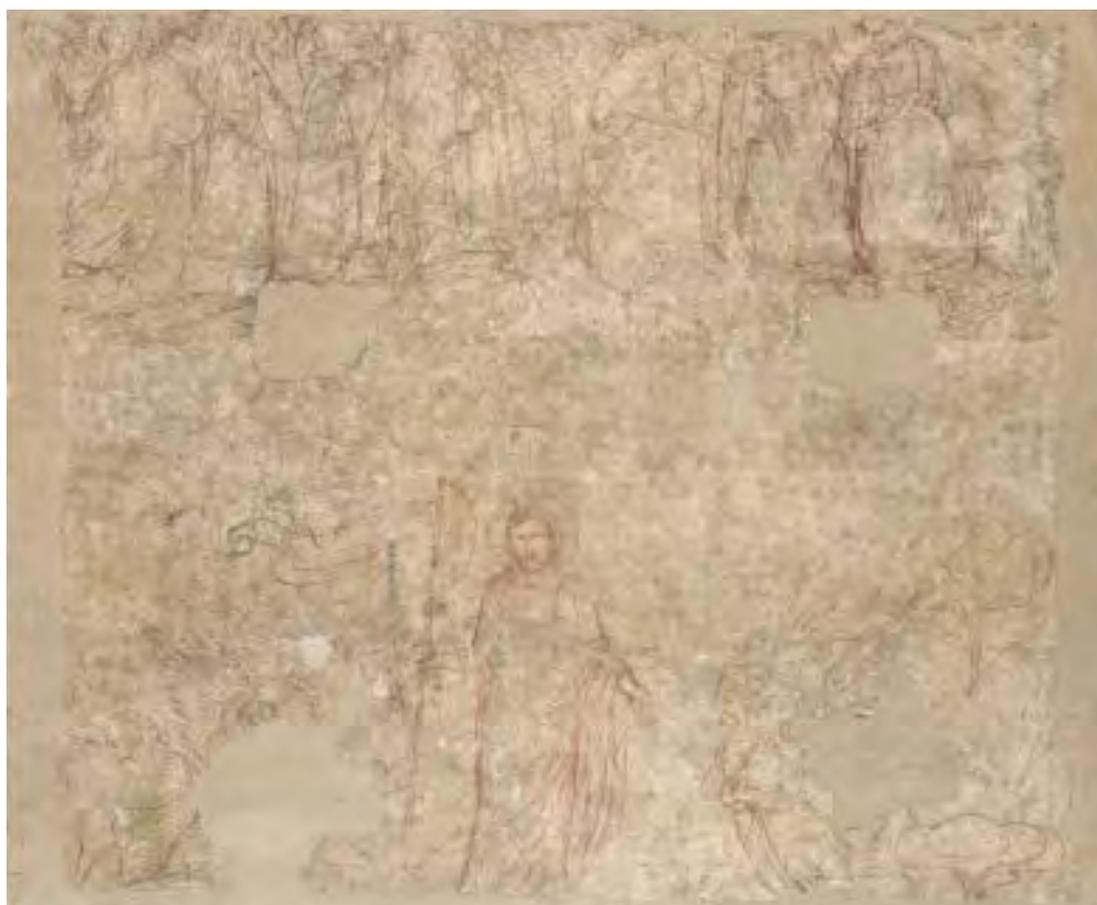


32. Neri di Mone (alias Maestro di Barberino),
Annunciazione, 1369, Museo del Cenacolo di
Ognissanti.



33. Maestro dell'Incoronazione Christ Church (Margherita di Mone?), *Incoronazione della Vergine*, particolare, ante 1376, Firenze, Museo Nazionale del Bargello.

capellam pro anima sua anno mcccclxxvi” (Sepolcro di Simone di Pietro Vespucci mercante e dei figli e dei discendenti e della moglie che fece fare e dipingere tutta questa cappella per la sua anima nell’anno 1376) – e la presenza nell’archivio del convento del testamento di Simone di Pietro Vespucci, rogato il 12 luglio 1400, rivelano le peculiari circostanze in cui venne decorata la cappella. L’iscrizione, infatti, in modo del tutto inusuale fa esplicito riferimento ai lavori fatti dai committenti per la costruzione e la decorazione del vano, chiarendo che non si tratta dell’esecuzione di una disposizione testamentaria ma della partecipazione al completamento dei lavori realizzati in quegli anni per l’ampliamento del transetto. Perdute o forse nascoste sotto lo scialbo le pitture cui si fa riferimento nel testo lapideo, un frammento della decorazione originaria può forse essere recuperato. Presso il Museo Nazionale del Bargello si conserva infatti una tavola con l’*Incoronazione della Vergine e angeli*, scomparto centrale di un polittico di cui non si conoscono altri elementi, attribuita al pittore noto con la denominazione convenzionale di Maestro dell’Incoronazione Christ Church, che conserva ancora, in basso, una iscrizione con l’indicazione della famiglia cui apparteneva il committente: “... Vespucciis merchator pro anima sua et descendentium”.⁶⁸ La corrispondenza con il testo della lastra terragna di Ognissanti e la plausibilità di una data intorno alla metà degli anni settanta per l’esecuzione del dipinto del Bargello mi inducono a credere che il dipinto abbia fatto parte del polittico un tempo sull’altare di questa cappella. La tendenza a semplificare i contorni delle figure fino a farle diventare sagome bidimensionali, la definizione di tipi fisionomici inespressivi, i motivi decorativi ripetuti “a tappeto” senza seguire il modellato dei corpi, sono i tratti peculiari di questo artista che guarda a Bernardo Daddi ma attraverso il filtro semplificatore dell’attività matura di Puccio di Simone, con esiti che lo apparentano non poco anche a Neri di Mone (alias Maestro di Barberino) che, come si è detto, pure fu coinvolto nella decorazione della chiesa degli umiliati. Per queste ragioni credo sia da tenere in considerazione l’ipotesi di una identificazione anagrafica del Maestro dell’Incoronazione Christ Church con Margherita di Mone, l’unica pittrice di cui i documenti trecenteschi conservino memoria. Figlia del pittore Mone di Cambio, purtroppo figura ancora misteriosa, sorella di Neri di Mone e probabilmente anche di Puccio di Simone, Margherita è l’unica donna iscritta all’Arte dei Medici e Speziali nel 1384.⁶⁹ Non ci sono documenti che leghino il suo nome alle opere del Maestro dell’Incoronazione Christ Church ma nello stile di quest’ultimo i riferimenti al linguaggio figurativo di Puccio e Neri di Mone sono tali da non lasciare dubbi sulla sua frequentazione di questo ambiente, e allora perché non ammettere che possa trattarsi proprio di Margherita? In fondo la chiesa di un convento dell’Ordine che per più di un secolo aveva lasciato alle donne la possibilità di affiancare alla scelta di vita religiosa un ruolo attivo nella società, diverso da quello delle *reclusae* cui anche i francescani e i domenicani si erano adeguati, era il posto più giusto per dare spazio all’opera dell’unica *pittrix* (come il redattore del libro di matricole puntualmente registra) del Trecento fiorentino.



34. Pietro Nelli, *Resurrezione e Ascensione di Cristo*, sinopia.

35. Pietro Nelli, *Resurrezione e Ascensione di Cristo*, frammento, 1400 circa, Museo del Cenacolo di Ognissanti (già cappella maggiore).

La fine del secolo coincide però con un altro intervento di grande impegno: la realizzazione di un ciclo di affreschi nella cappella maggiore, che venne affidato a Pietro Nelli. Di queste pitture, poco note, non rimane che un frammento con la Resurrezione e l'Ascensione di Cristo, staccato insieme alla relativa sinopia dopo l'alluvione del 1966 sotto una delle tele secentesche della cappella maggiore. Opera negletta dalla critica fu forse uno dei capolavori di questo artista, attivo con uno stile autonomo e originale già negli anni settanta del Trecento ma documentato fin dentro il secondo decennio del Quattrocento.⁷⁰ Quello che ora si vede è una pittura minuziosa e raffinata, che porta sul muro la cura lenticolare di opere di dimensioni molto più contenute. Le rocce a gradoni che fanno da sfondo alla Resurrezione, la vegetazione ricca di frutti e attraversata dalla luce dorata che si irradia dal Cristo risorto, le pieghe del sudario che aderiscono, bagnate, al corpo gracile di quest'ultimo sono già impregnate degli umori del tardogotico fiorentino e con quest'opera che suggella la decorazione di una delle più belle chiese della Firenze trecentesca, non meno spettacolare di quelle dei domenicani di Santa Maria Novella e dei francescani di Santa Croce si chiude il secolo di Giotto in Ognissanti.

34
35

Un ringraziamento speciale va a Fabio Sottili, con il quale ho a lungo discusso le questioni relative all'assetto architettonico dell'edificio medievale.

1 Su questi decori si vedano i saggi di Alessandro Grassi e di Riccardo Spinelli pubblicati in questo volume rispettivamente alle pp. 145-169, e 191-209 e 211-235.

2 Sul movimento religioso degli umiliati si veda Ambrosioni 1997. Nato negli anni settanta del XII secolo, il movimento si caratterizzò subito per la compresenza di chierici e laici; nel 1201, secondo la normativa emanata da Innocenzo III, divenne quindi un ordine tripartito. La regola dei primi due è inclusa nel privilegio emanato il 7 giugno 1227 (*Omnis boni principium*) da Gregorio IX, i terziari seguivano invece un *propositum* riportato nel privilegio papale del 7 giugno 1201. La regola del 1227 venne sostituita da quella benedettina all'inizio del Trecento.

3 ASFi, Dip., Santa Caterina detta de' Covi (commenda), Normali, 11 settembre 1251. Le origini della comunità fiorentina degli umiliati sono descritte da Giuseppe Richa (1754-1762, IV, p. 252). Sulla soppressione dell'Ordine si veda Ambrosioni 1997, col. 1495.

4 Si veda il saggio di Fabio Sottili pubblicato in questo volume alle pp. 29-49.

5 Questa è la data che si legge su una campana ora nella pieve di San Pietro a Monteloro: "A. D. MCCLVIII / tempore fratris Petri praepositi huius ecclesiae omnium sanctorum de Florentia / vox super aquas intonuit" ("Nell'anno del Signore 1298, mentre era proposto della chiesa di Ognissanti di Firenze frate Pietro, una voce risuonò sulle acque"). Le circostanze del trasporto del manufatto nella sua collocazione attuale non sono note, ma la veridicità dell'informazione è confermata dal fatto che un frate con questo nome è ricordato in qualità di proposto del convento in un documento del 1258 (ASFi, Dip., Santa Caterina detta de' Covi [commenda], 23 maggio 1258).

6 Si veda Richa 1754-1762, IV, p. 259. Il documento originale si conserva in ASFi, Dip., Santa Caterina detta de' Covi (commenda), Normali, 22 marzo 1355. L'atto fu rogato da ser Benozzo da Paterno.

7 Si vedano il saggio di Donatella Pegazzano in questo volume alle pp. 255-279 e Tigler 2004, pp. 70-74.

8 Si veda in questo volume il saggio di Fabio Sottili alle pp. 29-49.

9 Si veda Motta Brogi 1997.

10 Si vedano i relativi atti originali in ASFi, Dip., Santa Caterina detta de' Covi (commenda), Normali, 11 novembre 1260 e 20 agosto 1331. La struttura del Secondo Ordine rappresenta l'aspetto più originale dell'esperienza umiliata nel corso del Duecento; di esso facevano parte infatti uomini e donne laici che, seguendo una regola approvata da Innocenzo III nel 1201, acquisivano lo stato giuridico di religiosi e continuavano a vivere presso le proprie case (Castagnetti 1997, pp. 178-179). La piena clericalizzazione del Secondo Ordine è avviata da Niccolò IV (ivi, pp. 194-196).

11 La miniatura è ampiamente commentata come testimonianza della presenza di spazi liturgici destinati alle donne del Secondo Ordine, distinti da quelli destinati alla comunità maschile e a questi adiacenti da Salvioli Mariani 2011, p. 6.

12 Sulla fondazione del monastero di Montughi si veda Manni 1739-1786, VII, p. 95.

13 Si veda Mansi 1763, col. 793.

14 Innocenzo IV si premurò infatti di precisare che l'eventuale presenza di laici anche durante l'ufficio non era da considerarsi peccato mortale, specie là dove esisteva una consuetudine in tal senso (Innocenzo IV, *Apparatus in quinque libros decretalium*, [1245], ed. 1570, p. 348). L'accessibilità della zona sacra ai laici fu ribadita nella glossa ordinaria di Bernardo da Parma ([1263], *Corpus juris canonici* 1582, p. 991).

15 Una circostanza da non sottovalutare per correttamente intendere la funzione di spazi come la cappella dei Laudesi di Santa Croce posta all'estremità del transetto sinistro, in corrispondenza dell'attuale cappella Niccolini o di quella, pure dei Laudesi, in Santa Maria Novella dove si trovava la *Maestà* di Duccio di Buoninsegna (De Marchi 2015).

16 Si veda Pulinari, *Cronache*, [1581-1587 circa], ed. 1913, pp. 225-227.

17 La decorazione della travatura lignea è stata analizzata da Giorgi 2004, *spec.* 294-296.

18 Si veda una visione di insieme della controfacciata della basilica superiore di Assisi, per esempio quella riprodotta da Poeschke 1985, fig. 129. Per una analisi del doppio punto di vista negli affreschi di Assisi si veda Belting 1977 e la recente sintesi di Cerutti 2011.

19 Il sottotetto è stato restaurato negli anni settanta del secolo scorso a cura della Soprintendenza ai Beni Architettonici; per un resoconto dei lavori eseguiti in quella circostanza si veda Vaccaro 2010, pp. 237-238. Si veda inoltre Giorgi 2004.

20 La lunghissima fortuna critica di quest'opera è efficacemente riassunta in Previtali 1967, ed. 1993, pp. 345-347. Questo studioso condivideva la proposta di una datazione «subito prima o contemporaneamente agli affreschi padovani» avanzata per primo da Thode (1885, p. 464). Più recente è la sintesi critica di Schwarz 2008, pp. 458-466, che sostiene una esecuzione intorno al 1310. Studi approfonditi, che includono una particolare attenzione agli aspetti iconografici, sono quelli condotti in occasione del restauro e pubblicati in *La "Madonna d'Ognissanti"* 1992. Il rapporto con l'Ordine degli umiliati è al centro dello studio di Miller-Taylor-Mitchell 2010, pp. 25-38.

21 Previtali 1967, ed. 1993, p. 90.

22 Lorenzo Ghiberti, *I commentarii*, [ante 1455], ed. 1912, I, p. 36.

23 Vasari 1550, ed. 1968-1987, II, pp. 113-114.

24 Sulla *Dormitio* una sintesi accurata ed equilibrata è quella di Boskovits 1988, pp. 56-61. Di recente Alessio Monciatti (2016-2017, pp. 125-126) ha ribadito il rapporto e quindi la prossimità cronologica con i murali della cappella Peruzzi per i quali propone una data «a ridosso del 1310», ricordando che il pittore è documentato a Firenze il 23 dicembre 1311 e il 4 settembre 1312 e che i termini *post quem* rappresentati, secondo alcuni, dal completamento del transetto di Santa Croce nel 1310 e dalla mancata citazione tre le opere di Giotto nella *Cronaca* di Riccobaldo Ferrarese, che raggiunge il 1312, non sono da considerarsi assoluti.

25 Sulla storia critica del politico Stefaneschi si veda S. Romano-P. Zander in *Apo-gee e fine del Medioevo* 2017, pp. 281-286, che, sulla base di dati storici e stilistici restrin-

ge al 1313-1320 l'epoca di esecuzione del polittico. L'attendibilità della data riportata da Giacomo Grimaldi è stata sostenuta con forza tra gli altri da Boskovits 2000, p. 90.

26 De Marchi, *Partimenti* 2010, *spec.* 627-629 e De Marchi, *Il progetto* 2010.

27 Vasari 1568, ed. 1966-1987, II, p. 114: «Questa opera dagli artefici pittori era molto lodata e particolarmente da Michelagnolo Buonarroti, il quale affermava... la proprietà di questa istoria dipinta non potere essere più simile al vero di quello ch'ell'era». L'opera era stata nel frattempo spostata in altro luogo e da lì a poco anche l'intera struttura del tramezzo, come è noto, sarebbe stata demolita in ottemperanza alle nuove esigenze di culto.

28 Lorenzo Ghiberti, *I commentarii*, [ante 1455], ed. 1912, I, p. 36; Vasari 1568, ed. 1966-1987, II, p. 113. Per l'inserimento di quest'opera nel corpus giottesco si veda il contributo di Miklós Boskovits (2010) all'interno del volume monografico dedicatele in occasione del restauro (*L'officina* 2010) che presenta i risultati di indagini tecniche approfondite.

29 Nel 1691 il Tognocchi (ASPSFSFi, San Salvatore in Ognissanti, n. 224, parte prima, p. 36) vedeva il dipinto sull'altare della "Scuola", un ambiente del chiostro destinato alla formazione dei frati, supponendone la provenienza dall'altar maggiore della chiesa e non escludendo in origine la presenza di «un altro basamento o gradino o ornamento che la sostenesse in alto, se pur come se ne vede in altre chiese antiche, non era fermata in alto sopra peducci, o capitelli di legno, o di pietra, fermati nella muraglia della Tribuna, o muro piano che vi fussi, il che par verisimile acciò facessi qualche apparenza sopra l'altezza del coro che le restava davanti», evidentemente suggestionato da quella che all'epoca era la collocazione della grande *Maestà* di Duccio di Buoninsegna in Santa Maria Novella. L'opera è detta «assai grande e sproporzionata all'altare, segno che vi è stata accomodata in diverso tempo» e inoltre risulta evidente che la memoria della paternità giottesca era tutt'altro che nitida («alcuni credono essere mano di Giotto, altri di Cimabue»). Devo la segnalazione di questo documento alla gentilezza di Riccardo Spinelli.

30 Di recente sostenuta da Weppelmann 2007.

31 Si veda Mazzatinti 1898, p. 89. Il manoscritto è ora disperso.

32 Si vedano Boskovits 2010, p. 48 e Boskovits 2011. Di recente l'ubicazione originaria della *Maestà* di Duccio è stata commentata da Andrea De Marchi (2015).

33 Citato in Scarpone 2017, p. 58.

34 Sul valore di questa testimonianza figurativa si veda De Marchi, "Cum dictum" 2009.

35 Natali 1991 e poi 1992. Quest'ultimo intervento è incluso nel volume che raccoglie gli studi condotti in occasione del restauro del dipinto effettuato da Alfio Del Serra e i contributi di Irene Hueck e Adriano Peroni (*La "Madonna di Ognissanti"* 1992, pp. 21-23).

36 Si veda in questo volume il saggio di Nadia Bastogi alla p. 119 e la nota 22, che ringrazio per la segnalazione.

37 Hueck 1992, pp. 44-45. Si veda Gaeta, 2013 per una sintesi critica.

38 Il documento, noto in due versioni lievemente diverse, è riportato in Vasari 1568, ed. 1966-1987, II, pp. 392-393 e Schwarz-Theis 2004, p. 264. In nessuno di questi casi tuttavia è inclusa la parte finale della trascrizione che precisa l'ubicazione dell'altare sotto il pulpito: «Et cedula obligationis dictorum Fratrum dicendi quotidie primam Missam apud altare Virginis sub Pergamo dicte ecclesie anno 1424»; cfr. ASPFSFi, San Salvatore in Ognissanti, n. 220ter, c. n.n. dal titolo *Da Spogli fatti dal sig. Stefano Rosselli oggi appresso Rosselli Del Turco*.

39 Vasari 1550, ed. 1966-1987, II, pp. 113-114: «e ne' Frati Umiliati in Ognissanti una cappella e quattro tavole, e fra l'altre una dentrovi una Nostra Donna con molti Angeli attorno et il Figliuolo in braccio, et un Crocifisso grande in legno, dal quale Puccio Capanna pigliando il disegno molti per tutta Italia ne lavorò, avendo presa molto la pratica e la maniera di Giotto. Nel tramezzo della chiesa in detto luogo è appoggiata una tavolina a tempera dipinta di mano di Giotto con infinita diligenza e con disegno e vivacità, dentrovi la morte di Nostra Donna con gli Apostoli che fanno l'essequie e Cristo che l'anima in braccio tiene, dagli artefici pittori molto lodata, e particolarmente da Michelagnolo Buonarroti, attribuendole la proprietà della storia essere molto simile al vero, oltraché le attitudini nelle figure con grandissima grazia dello artefice sono espresse. E veramente fu in que' tempi un miracolo il vedere in Giotto tanta vaghezza nel dipignere, e considerare ch'egli avesse appreso quest'arte senza maestro».

40 Nella seconda edizione (1568, ed. 1966-1987, II, pp. 113-114) il testo riferisce invece: «Nel tramezzo di detta chiesa era, quando questo libro delle Vite ... si stampò la prima volta, una tavolina a tempera stata dipinta da Giotto con infinita diligenza, dentro la quale era la morte di Nostra Donna con gli Apostoli intorno e con un Cristo che in braccio l'anima da lei riceveva». Difficile dire se la tavola subì danni anche nell'alluvione del 4 novembre 1333, che pure rappresentò un evento traumatico per la città, dal momento che il livello raggiunto dall'acqua fu di appena 70 cm inferiore a quello raggiunto nell'evento analogo del 4 novembre 1966 (Skaug 2013, pp. 23-26, fig. 5).

41 Notaio, la sua attività è documentata dal 1321 (ASFi, Dip., San Frediano in Cestello, Normali, 16 marzo 1321) al 1367 (ASFi, Dip., Rifomagnoni, Normali, 19 gennaio 1366 [1367]).

42 Lorenzo Ghiberti, *I commentarii*, [ante 1455], ed. 1912, p. 36.

43 Sull'affresco del Bigallo si veda almeno Kiel 1977, p. 118; sulla tavola di Taddeo Gaddi si veda Ladis 1982, p. 167.

44 Si veda Neri Lusanna 1998, pp. 264-265, 272, 275.

45 L'attività di questo pittore purtroppo attende ancora una trattazione monografica

esaustiva. Sui rapporti tra la bottega di Giotto a Napoli e la formazione di Maso di Banco si veda Leone de Castris 2006, pp. 173-174.

46 Tra i documenti del convento riuniti nell'archivio diplomatico si conserva memoria del considerevole lascito disposto da monna Pacina il 21 agosto 1331 «ad faciendam seu fieri faciendam unam cappellam vel alias reparationes ecclesie et in ecclesia omnium sanctorum vel alias ymagines et picturas sanctorum et figuras quas dicti fratres et fidi commissi cum consilio et consensu domine Nentis filie dicte domine Pace voluerunt et cognoverunt pulciores» (per fare o far fare una cappella o altri lavori di restauro nella chiesa di Ognissanti o immagini cioè pitture di santi e figure che i detti frati e fidecommissi vorranno o riterranno più belle con il parere e il consenso di donna Nente figlia della detta donna Pace), una circostanza che non può essere messa direttamente in rapporto con queste pitture ma che documenta le disponibilità finanziarie cui i frati potevano attingere per l'abbellimento della chiesa (ASFi, Dip., Santa Caterina detta de' Covi [commenda], Normali, 21 agosto 1331).

47 Giusti 1988-1989.

48 Jacopo da Varazze, *Legenda aurea*, [1260-1298], ed. 2007, I, pp. 44-45. L'unico frammento superstite, inoltre, con una architettura dipinta è compatibile con questo soggetto.

49 Ivi, pp. 47-48.

50 Si veda Ševčenko-Falla Castelfranchi 1997.

51 Sul ciclo assisiense si veda Volpe 2002, pp. 430-434.

52 Per un aggiornamento critico e l'ipotesi di identificazione si veda Boskovits 2003.

53 Si veda De Marchi, *Partimenti* 2010, p. 629.

54 Si riferiscono a questa vicenda tre documenti conservati presso ASFi, Dip., Santa Caterina detta de' Covi (commenda), 21 dicembre 1348, 4 settembre 1349 e 5 settembre 1349. Quest'ultimo è interamente trascritto da Tiraboschi 1766-1768, III, pp. 9-22.

55 Sulla ricostruzione della biografia di fra Luca di ser Manzo si veda il profilo tracciato sulla base delle fonti da Ughelli 1717-1722, III, pp. 258-259, no. 39 e Manni 1739-1786, VII (1741), p. 94, poi sviluppato e commentato da Tiraboschi 1766-1768, I (1766), pp. 260-265; si veda inoltre la più recente analisi di Piatti 2007. Il collegamento con la realizzazione del polittico di Giovanni da Milano è stato proposto da Travi (2010, pp. 30-32).

56 Si tratta del *Liber de Passione Christi et doloribus et planctibus matris eius*, noto come *Planctus Mariae* attribuito nel Medioevo a san Bernardo (PL, CLXXXII, coll. 1133-1142) e oggi restituito a Ogerio di Lucedio (Dal Prà 1990, p. 57).

57 Si veda Ladis 1982, pp. 159-166, 266-227.

58 Vedi sopra alla nota 29.

59 Sulla storia di quest'opera ora smembrata e in gran parte conservata presso le Gallerie degli Uffizi si veda Padoa Rizzo, *Bernardo* 1993. Sulla ricomposizione del polittico daddesco si veda Miklós Boskovits, in Offner 1930, ed. 1989, pp. 231-267 e l'ipotesi di integrazione suggerita da S. Casu, in *La fortuna dei primitivi* 2014, pp. 320-325, n. 52.

60 Sulla vicenda critica del polittico si vedano A. Tartuferi, in *Giovanni da Milano* 2008, pp. 220-227, n. 22 e C. Travi, ivi, pp. 228-231, n. 23. Si veda inoltre *Giovanni da Milano* 2010.

61 Sulle trasformazioni della zona presbiteriale si vedano in questo volume i saggi di Fabio Sottili, Nadia Bastogi e Donatella Pegazzano rispettivamente alle pp. 29-49, 117-143 e 255-279. Lo spostamento del polittico e la conseguente mutilazione dello scomparto centrale sono riferiti dal Martellini in ASPFSFi, San Salvatore in Ognissanti, n. 235bis, p. 156. Priva di fondamento è la notizia del restauro dell'opera da parte del «pittore Francesco Martellini» riportata da Angelo Tartuferi (in *Giovanni da Milano* 2008, p. 221, n. 22; 2010, p. 13) forse dovuta a un fraintendimento delle fonti.

62 ASPFSFi, San Salvatore in Ognissanti, n. 224, parte prima, pp. 34-35. Questa descrizione è ampiamente riportata e commentata da Carla Travi (2010, p. 27).

63 ASPFSFi, San Salvatore in Ognissanti, n. 235bis, pp. 212 sgg.

64 Sul polittico che raffigura la Madonna col Bambino in trono tra i santi Nicola, Andrea, Giovanni Battista e Giacomo, ora a Firenze, nella Galleria dell'Accademia, inv. 1890.3469, si veda Kreytenberg 2000, pp. 78-80. Notizie relative alla perdita iscrizione con la data si trovano in S. Chiodo, in *La fortuna dei primitivi* 2014, pp. 234-235, n. 25.

65 Si veda Travi 2010. Sul monumento funebre del Manzuoli si veda il saggio di Donatella Pegazzano in questo volume alle pp. 255-279.

66 Per l'identificazione si veda Chiodo 2008, pp. 37-42. L'iscrizione ("1369 Hoc opus fecit pingi Petrus Mazze Barbitonsor pro remedio animae suae et Gusparis filii An. d. MCCCLXIX") è stata letta da Tognocchi da Terrinca (ASPSFSFi, San Salvatore in Ognissanti, n. 224, parte prima, p. 57) ed è riportata da W. Paatz-E. Paatz 1940-1954, IV, p. 418. Il riferimento al Maestro di Barberino è di Boskovits 1975, p. 214, nota 71. Sulla realizzazione di analoghe derivazione dal modello della Santissima Annunziata nelle chiese fiorentine si veda Chiodo 2011, p. 383.

67 Sul monumento funebre e le notizie sui committenti si veda il saggio di Donatella Pegazzano in questo volume alle pp. 255-279.

68 Il pittore, del quale non si conosce l'identità anagrafica, prende il nome da una piccola Incoronazione della Vergine conservata presso la Christ Church Gallery a Oxford (inv. 7), intorno alla quale prima Richard Offner (1947, p. 249) poi Miklós Boskovits (1975, p. 212, nota 56) hanno raccolto un piccolo nucleo di opere tutte databili nella seconda metà del Trecento. Per un profilo di questa personalità si veda Scalella 2001, pp. 120, 123, fig. 10.

69 Si veda Haines 1989, p. 196.

70 Su questo artista si veda il sintetico profilo biografico di Chiodo 2013.