

conosciuto – il papa e l'imperatore –, l'artista che non ha mancato di ricavare occasioni per veri e propri clamori visivi, traduzioni delle grida che s'immaginano scontrarsi con le mura indifferenti di un impero collabente nella magnificenza e nel silenzio.

Specialmente la prima sequenza di episodi, sulla parete settentrionale (sinistra entrando), che con tecnica teatrale sapiente illustra l'acme del dramma costantiniano prima del salutare ritorno di Silvestro, è tutta un risuonare di voci spaventate. Urano le madri all'annuncio della nuova strage degli innocenti, ripetendo i gesti antichi ed aulici del dolore, passati senza iato dal repertorio classico a quello gotico: graffiarsi le guance, serrare le mani in un intreccio convulso, stracciarsi le vesti. L'isolamento, nel quale la grave lacuna dell'intonaco ha confinato la madre dal petto scoperto, finisce per esaltarne il *pathos* individuale, da Niobe del Trecento. E urla Costantino sognante nella sua fredde alcova. Le tende, tirate per mostrarcelo inscatolato nel suo «luogo teatrale», lasciano circolare i gelidi spifferi notturni del palazzo, dai quali il dormiente si difende con la calda berretta vaiata; ma ecco che l'apparizione dei due santi nel sogno visionario lo terrorizza, ed egli caccia fuori dalle coltri il braccio nudo. Se il suo grido non sveglia le guardie, scomposte in un sonno pesante ai piedi del letto, basta però a richiamare dalla stanza adiacente il servo desto e vigile: e questi accorre, urlando a sua volta. È una catena di voci levate nel dolore e nell'incubo, che solo il trotto dei cavalieri in discesa dal Soratte nella lunetta devastata – dove alcuni si vedono ancora contro il fresco verde delle pendici montane sul fondo – riuscirà a interrompere, riportando Silvestro a Roma.

Sulla parete meridionale lo svolgimento della storia di evento in evento, di miracolo in miracolo, prende una ritmica più pacata, che lascia spazio alla descrizione distesa dei nobili ambienti e dei dignitosi assembramenti di protagonisti e di astanti. Alle aule imperiali bordate di mosaici cosmateschi e incrostate di marmi mischi, così come all'interno chiesastico ospitante la conca porfrea del battesimo, si giustappongono i partiti semplici e potenti delle architetture esterne: palazzi dai fastigi merlati, logge aperte, fori sprofondatai, mura crollanti sono costruiti con campiture nitide e ribadite da contorni esatti, in una semplicità e necessità di rapporti che presuppone molto e sapiente controllo degli incastri volumetrici, in scorci che articolano e dilatano la serrata spazialità giottesca.

Il cielo, tersa lamina d'azzurrite, doveva esaltare, più serenamente di quanto non faccia il cupo morellone sparsamente vela-

to d'azzurro, i profili ritagliati e i vuoti cristallini, precursori alla lontana (per quel che può valere un accostamento anacronistico) delle città geometriche della pittura metafisica, inverte in alcune architetture del razionalismo novecentesco. In tutta la pittura del Trecento, niente ha rappresentato la grandezza di Roma imperiale meglio di quelle quinte maestose e deserte; niente ne ha commemorato la decadenza meglio di quelle muraglie fessurate e sgretolate da cui si vengono spiccando i conci, scalzati dalle radici minute e laboriose di pianticelle dipinte stelo a stelo e foglia a foglia.

Un'altissima miscela di acribia e di semplicità, se così è lecito definirla, ha infine guidato Maso nella scena suprema del *Miracolo nel Foro*. Nello scenario metafisico, prendono solennità esemplare e universale i gesti tranquilli di Silvestro, che riconducono l'eccezionalità del prodigio al linguaggio visuale di azioni quotidiane comprensibili a tutti: scendere nella fossa, mettere il morso santificato al fetido drago, come a un puledro riotto; resuscitare i maghi avvelenati dal fiato del mostro, come si sveglierebbero due dormienti. Persuasivo e semiaddomesticato, il drago di Maso non veste la corazza di squame gialle e verdi che il maestro vetraio attribuì al draghetto araldico messo al piede del santo nella finestra (dove, nella campata adiacente, Costantino si regge simbolicamente in piedi sull'acqua del suo fonte, o per meglio dire catino battesimale). È piuttosto un rettile molle nel tempo della muta, gonfio e liscio come una vescica, diabolico soprattutto per le cangianze verdi e rosa della pelle, con ali membranose irrorate dai capillari; è un mostro ragionevole che, una volta imbrigliato, storna il muso contrito e si manifesta disposto a inabissarsi senza ribellione nella voragine di provenienza.

Basterebbe questa scena (e invece essa non è che una, la più icastica, di un ciclo tutto memorabile per qualità d'invenzione e di pittura), per includere a buon diritto Maso nella schiera dei protagonisti dell'arte occidentale.

Maso di Banco e la cappella Bardi di San Silvestro

Enrica Neri Lusanna

I. La cappella di San Silvestro nel programma decorativo del presbiterio di Santa Croce

Ultima delle cinque cappelle minori a sinistra dell'abside di Santa Croce, la cappella di San Silvestro è stata plausibilmente anche l'ultima in ordine di tempo ad essere decorata e dotata dai membri della prestigiosa casata dei Bardi che fin dall'inizio ne assunsero il patronato. La soluzione della zona presbiteriale della chiesa che, pur indebitata con un plausibile progetto d'Arnolfo memore di imprestiti cistercensi, non traligna da quella che sarà anche l'articolazione iconografica, sebbene in formato ridotto, di altre chiese francescane¹, apre, con il moltiplicarsi delle cappelle, ad ampie e varieguate campagne pittoriche eseguite a buon fresco. Infatti in Santa Croce le dieci cappelle minori lunghe e strette e di notevole slancio verticale, sottolineato da una splendida bifora, offrivano largo dispiego di superfici pronte ad accogliere quella pittura, «nuova» per stile e contenuti, che il magistero di Giotto da un lato e la spiritualità francescana dall'altro avevano già sperimentato nel vasto e articolato cantiere del San Francesco d'Assisi, in contesti spaziali sostanzialmente diversi². In Santa Croce, infatti, fin dall'inizio non si persegue il miraggio di un grande ciclo pittorico, dal momento che l'abside maggiore soltanto negli anni Ottanta sarà interamente affrescata con le *Storie della Croce* di Agnolo Gaddi. Si cercherà piuttosto di organizzare, volta per volta, il tema adatto alle singole cappelle in piena coerenza con la loro dedicazione.

Questa rispondeva a un programma teologico-spirituale prefissato, tanto rigoroso quanto semplice nella sua essenzialità, che vedeva articolarsi attorno all'«Invenzione della Croce» e alla figura di san Francesco (titolazioni della cappella centrale e della minore attigua) i santi e le categorie religiose che costituiscono il nerbo della Chiesa militante: gli angeli, sant'Andrea, gli apostoli, i santi Giovanni Battista e Evangelista, l'Assunta, le vergini, sant'Antonio da Padova, i protomartiri e i confessori, tutti dunque, titolari nell'ordine di un sacello, a partire da destra³. Preferite, per ragioni di opportunità o di prestigio, quelle attorno alla maggiore o situate nel braccio sud, contiguo alla sagrestia e alla zona conventuale, e quindi prime, cronologicamente, a essere affrescate, le cappelle ebbero tutte fin dall'inizio una decorazione aniconica giocata su motivi geometrici di notevole impatto ornamentale, che probabilmente fu completata già nel secondo decennio del Trecento⁴. La soluzione adottata, che salvaguardava così l'aspetto compiuto dell'elegante fronte presbiteriale, consentì pertanto di poter attendere con agio l'occa-

sione propizia alla decorazione da parte di quelle famiglie che, di tradizione consolidata o di più tarda affermazione, assumevano i patronati, specialmente nelle chiese conventuali di recente costruzione, non solo per confermare o legittimare il prestigio, ma anche per assolvere a quei più obblighi che più di ogni altra cosa avrebbero condotto a salvezza l'anima di quegli uomini d'affari, usi a trattare spesso sul filo della liceità⁵. Conseguenza della destinazione gentilizia delle cappelle francescane è stata allora una relativa casualità cronologica, sì che ancora restano incerti i tempi di esecuzione dei cicli a fresco di cappelle quali quelle dei Velluti, dei Peruzzi o dei Pulci Berardi; ma vi si possono altresì porre a confronto due momenti fondamentali all'interno del percorso dello stesso Giotto e soprattutto vi si può rinvenire un saggio variegato dell'arte fiorentina della prima metà del secolo, improntato dalla lezione di Giotto e della sua bottega.

A Giotto e ai suoi collaboratori o seguaci, infatti, spetta, oltre a quella di San Silvestro la decorazione di altre sei cappelle⁶: della Calderini, della Giugni, della Tosinghi Spinelli, della Pulci Berardi, oltre alla Bardi di San Francesco e alla Peruzzi. Attraverso queste ultime si comprende l'evolversi del suo magistero che, passando attraverso il classicismo cromatico, ancora di eco padovana, degli affreschi Peruzzi, saggia nella Bardi le potenzialità dell'illusionismo spaziale assecondato da un plasticismo reso essenziale da un sorvegliato registro tonale. Tutti elementi fondanti che i discepoli svilupperanno in maniera personale, calcando partitamente a seconda dell'inclinazione: il Daddi sul carattere narrativo-episodico, il Gaddi sull'illusionismo architettonico e il valore della luce, Maso sulla sintesi tra spazio e volumetrie cromatiche. E anch'essi danno prova ampia di sé proprio in Santa Croce. Infatti, l'attività di Giotto, configuratasi in breve come vero e proprio monopolio all'interno della chiesa francescana, permette anche di comprendere l'organizzazione della consorceria giottesca, capace di far fronte a qualsiasi impegno si delineasse. Come è stato concordemente assodato da studi recenti, questa domina incontrastata, o guidata direttamente dal maestro o rappresentata dai pittori a lui consociati: sì che la presenza di altre personalità (magari forestiere) o dei collaboratori, può essere una conferma delle assenze documentate di Giotto da Firenze o collimare con il suo coinvolgimento in altri cantieri. Così intravediamo la spaesata attività di frescante del Daddi nella cappella Pulci, come sollecitata dal contiguo impegno di Giotto nella cappella Bardi; la quale trova un termine *ante quem*

di realizzazione nel soggiorno del maestro a Napoli tra il 1328 e il 1332: anni questi in cui a Taddeo, rimasto a presidiare il cantiere francescano, spetta, con il conforto dei dati stilistici e l'avallo di altri documenti, l'esecuzione della cappella Baroncelli, costruita nella testata sud del transetto⁷.

Nonostante l'utilità di questa chiave di lettura, ogni cappella con il suo arredo e il suo decoro resta poi un mondo a sé, unico e peculiare, espressione di una particolare fase della corrente giottesca e sintesi di principi teologici ispirati dai frati⁸ e di microstoria cittadina che, talvolta, per il ruolo internazionale svolto da alcune famiglie fiorentine in quel momento, finisce per assumere una dimensione di portata europea.

La cappella di San Silvestro va dunque inserita in questo clima di sincera e talvolta tormentata devozione; di fermento artistico ad alta tensione intellettuale; di avvenimenti politici di eco internazionale, che toccano Firenze nella prima metà del secolo⁹. Della sua importanza non manca di dar conto l'evidenza con cui essa si segnala nella teoria delle cappelle, nonostante la posizione decentrata all'estremità del braccio meno frequentato del transetto. Eppure il ramo dei Bardi, che ne assunse il patronato, riuscì a nobilitare il sito appartato, ma visibile nel cono ottico fuori dal coro, con un poderoso monumento funebre che, pur intravedendosi di scorcio all'esterno, si propose subito come *pendant* del monumento gemello della cappella di San Ludovico, collocato all'estremità ovest dello stesso braccio, così da creare con la forza di un binomio plastico-architettonico un polo di attrazione anche nella testata di quel transetto, in grado di ben bilanciare il rilevante impatto suscitato, di rimpetto, dalla sontuosa cappella Baroncelli¹⁰.

Menzionata per la prima volta nelle fonti dal Ghiberti¹¹, la cappella di San Silvestro è stata da lui riferita a Maso, pittore dal Vasari¹² accolto in una chimerica figura, quel Maso di Stefano detto Giotto, sintesi di decenni di giottismo fiorentino, che soltanto il bisturi della *connoisseurship* offneriana¹³ è stato in grado di riportare nei giusti contorni.

Se ormai la figura di Maso, agile in un *corpus* di opere ineccepibile, ma anche impermeabile, risulta chiara nelle sue peculiarità stilistiche, molti altri quesiti restano da risolvere attorno alla sua vicenda artistica: ad esempio i tempi dell'esordio e della sua maturità o il suo peso e le sue valenze all'interno dell'organizzazione giottesca. Pertanto, indagare sulla cappella di San Silvestro, nei suoi aspetti formali e contenutistici, non equivale soltanto a sceverare uno degli episodi pittorici più importanti in

assoluto del Trecento fiorentino, ma implica di riconsiderare il percorso di Maso, la sua posizione all'interno del giottismo, i dati e gli prestiti nei confronti degli altri componenti la scuderia giottesca. Interrogativi, questi, che, affrontati da angolazioni diverse, hanno spinto a valutarlo personalità di spicco¹⁴, per idee e soluzioni, della pittura fiorentina del quarto decennio, nonché, addirittura, un *alter ego* di Giotto nella cappella Bardi di San Francesco¹⁵. Oppure, cogliendo il forte daddismo della pala di San Giorgio a Ruballa, che pure gli è stata attribuita, hanno calcolato su una discendenza dal Daddi con tempi di esordio¹⁶, quindi, non più dialettici nei confronti degli altri componenti la sfera giottesca.

Questi gli argomenti che, sotto la spinta degli interrogativi, saranno affrontati nelle pagine successive, dopo una ricognizione della cappella nella sua totalità, che toccherà anche gli aspetti iconografici e illustrativi da cui conviene partire.

II. Le scelte iconografiche: esaltazione del papato e «Giudizio particolare»

La cappella Bardi detta di Vernio incentra la sua decorazione pittorica sul tema delle *Storie di san Silvestro e Costantino* che occupano le pareti lunghe e il lunettone sopra la finestra, interpretando con grande fedeltà il testo della *Legenda aurea* di Jacopo da Varagine.

Il racconto inizia sulla parete sinistra, nella lunetta in cui le figure superstiti, Costantino sul grande carro coperto da un baldacchino, attorniato dagli scudieri, e un gruppo di donne dai gesti disperati, suggeriscono un episodio rilevante dell'agiografia costantino-silvestrina, ovvero il ravvedimento di Costantino. L'episodio cade, infatti, all'interno della vita di san Silvestro nel momento in cui l'imperatore, che perseguitando i cristiani aveva costretto papa Silvestro a ritirarsi fuori Roma con il clero, viene punito con la lebbra. A rimedio di questa malattia, Costantino, seguendo il consiglio dei sacerdoti pagani, si appresta a far sgozzare tremila fanciulli per poter fare un bagno terapeutico nel loro sangue, ma desiste da questo folle progetto allorché «le madri dei bambini che dovevano essere uccisi gli si precipitarono incontro con i capelli in disordine, levando grida strazianti»¹⁷. La crisi di coscienza che afferra allora l'imperatore, tratteggiata nella *Legenda aurea* con un monologo martellato di interrogativi e interiezioni, lo spinge a fermare la carneficina. L'episodio seguente del testo di Jacopo da Varagine, ossia l'apparizione in sogno a Costantino di due figure (gli apostoli Pietro e

Paolo, da lui non riconosciuti) che lo esortano a far rientrare a Roma il papa, campisce a destra metà del registro inferiore, a sinistra occupato dal timpano dell'avello, e ha il suo ineludibile svolgimento nell'episodio del ritiro del papa sul monte Soratte, che doveva occupare tutto il lunettone di fondo. Sopravvive dell'intera scena soltanto il lacunoso gruppo della scorta del papa a destra, sufficiente a permettere di comprendere che ci troviamo in presenza del ritorno a Roma di san Silvestro di cui si intravede ancora un frammento di aureola.

Sulla parete di destra gli affreschi si spiegano con agio ed equilibrio narrativo, anche qui sul filo della *Legenda aurea*. Così nel registro superiore Silvestro spiega a Costantino chi fossero i personaggi apparsi a lui in sogno, mostrandogli l'icona dei santi Pietro e Paolo, quindi lo battezza, purgandolo anche dalla malattia fisica. Nel registro intermedio si assiste al *Miracolo della resurrezione del toro* in seno a una riunione di sapienti cristiani ed ebrei, questi ultimi condotti a Roma dalla madre di Costantino, Elena, che, appreso della conversione del figlio alla religione di Cristo e non all'ebraismo e per questo sdegnata, aveva accettato il confronto tra saggi sostenitori delle due religioni. La scena è inquadrata nel momento in cui, di fronte all'imperatore, a sua madre, a due filosofi giudici, al clero cristiano e ai dodici saggi di Israele, Silvestro in nome di Dio resuscita il toro. Causa della morte era stato il nome del demone che uno di essi, Zambri (forse la figura esotica in bianco a sinistra o quella speculare al papa), per sperimentarne la terribilità nefasta, aveva soltanto sussurrato all'orecchio dell'animale: e tanta terribilità, impossibile addirittura a udirsi, era attribuita surrettiziamente al Dio cristiano. Per contro, la miracolosa risposta, operata da papa Silvestro, col riportare in vita il toro in nome di Dio, aveva avviato un processo di conversione dell'imperatrice Elena e degli orientali presenti, consolidato dal successivo prodigio: lo stanamento di un drago dalla sua fossa che, dopo la conversione di Costantino, mieteva vittime con effluvi mortali; quindi la sua neutralizzazione con una corda alle fauci tenuta da un anello con la croce; e la resurrezione dei due maghi uccisi dal drago, tutto alla presenza di Costantino.

Il tema di san Silvestro e di Costantino è stato ampiamente raffigurato nel corso del Medioevo prima ancora che venisse divulgato nel testo di Jacopo da Varagine, scritto tra il settimo e l'ottavo decennio del Duecento. Dei maggiori esempi vanno ricordati il ciclo in San Silvestro a Tivoli, eseguito probabilmente sotto il pontificato di Innocenzo III (1198-1216), e specialmen-

Veduta interna del presbitero della basilica di Santa Croce a Firenze.

Veduta del transetto sinistro della basilica di Santa Croce a Firenze.



te quello dell'Oratorio di San Silvestro ai Santi Quattro Coronati a Roma che, databile intorno al 1246, si giustifica quale chiara e vibrata dichiarazione da parte di Innocenzo IV della *plenitudo potestatis* papale a fronte della politica espansionistica di Federico II¹⁸. L'importanza e la diffusione di questo soggetto si possono agevolmente spiegare come espressione di una volontà teocratica tesa a ribadire il carattere del rapporto tra Chiesa e Impero, condizionato, se non sempre improntato, dal peso del *Constitutum Constantini*, ovvero dall'atto di donazione al papa, da parte dell'imperatore, del potere in Occidente, atto che, dimostrato in età umanistica essere un falso, grazie alle argomentazioni filologiche e storiche di Lorenzo Valla, sembra potersi ascrivere all'ottavo secolo. Ma anche la volontà ecclesiológica non aveva minore incidenza, nella ricerca di sostanziare, anche leggendariamente, l'opaca personalità di papa Silvestro I al fine di creare un contraltare, significativo per la storia della Chiesa, alla figura dominante di Costantino¹⁹.

Di fatto l'equipollenza narrativa e figurativa tra i due protagonisti restituisce l'immagine di un imperatore che diviene importante per la Chiesa e l'umanità soltanto a seguito della guida spirituale del papa. Ma se questa politica per immagini poteva avere una giustificazione in momenti come quelli che videro sorgere il ciclo di san Silvestro nell'Oratorio dei Santi Quattro Coronati, regnante Federico II, o quello di san Pietro a Grado, nel delirio teocratico di Bonifacio VIII, quale era il frangente politico che spingeva a Firenze i francescani e i Bardi consenzienti (almeno si suppone) a scegliere la rappresentazione di un tema così impegnativo e ideologicamente connotato?

Per rispondere a questo interrogativo sarebbe sufficiente ricordare la fedele adesione del testo figurativo alla *Legenda aurea*, potendolo inoltre considerare come l'esaltazione di un papa, Silvestro, che non era estraneo alla storia di Firenze. Il Villani²⁰, infatti, lo ricorda tra i santi evangelizzatori della città. Di assoluta importanza doveva risultare, inoltre, anche la connessione tra la conversione di sant'Elena, presente nel *Miracolo del toro*, il ruolo da essa avuto nel ritrovamento della vera Croce e la titolazione della chiesa fiorentina, nonché la dedicazione della cappella maggiore che con questi temi, cari al francescanesimo, sarà affrescata negli anni Ottanta²¹. D'altronde la scelta degli altri soggetti decorativi della cappella appare fortemente connotata dall'ideologia papale ed ecclesiale. Infatti nell'arco d'ingresso sono raffigurati due busti di papi e sei di vescovi; i quattro santi nella parete di fondo sono santi vescovi, anche se

soltanto due chiaramente identificabili in Romolo e Zanobi, protettori di Fiesole e di Firenze. Inoltre dagli otto specchi della vetrata, equamente ripartiti in coppie di imperatori e di padri della Chiesa, supportati negli strombi della finestra da una serie di Virtù, possiamo trarre significative argomentazioni. Le coppie di padri e imperatori, infatti, sono scelte in maniera mirata, secondo precise risponderie riscontrabili nei primi secoli della storia della Chiesa, specialmente nel IV secolo. Subito dopo Costantino e Silvestro, infatti, la coppia Gregorio-Traiano è l'unica che abbina due protagonisti non contemporanei, legati però dalla leggenda e dalla letteratura medievale, riassunta nei versi della *Divina Commedia* (*Purgatorio* X, 73-75; *Paradiso* XX, 106-117) che celebrano «l'alta gloria del roman principato il cui valore mosse Gregorio alla sua gran vittoria»: quella cioè di sottrarre l'imperatore, giusto ma non cristiano e morto da secoli, alla dannazione eterna, grazie alle preghiere e al pianto del papa. Anche le altre due coppie Teodosio-Girolamo e Graziano-Ambrogio sono testimonianza di uno stretto rapporto tra l'istituzione ecclesiale e quella imperiale, anche se in entrambi i casi l'elemento di valenza è costituito prevalentemente da Ambrogio. Il vescovo di Milano fu infatti l'ispiratore di gesti pii clamorosi attuati dagli imperatori, quali la rimozione dal Campidoglio, voluta da Graziano, della statua della Vittoria pagana; decisione confermata da Teodosio che, dopo l'eccidio di Tessalonica, si risolse, costretto dallo stesso Ambrogio, a fare pubblica ammenda nella basilica milanese²². In questo processo di lotta agli idoli e di affermazione del culto cristiano il contemporaneo Girolamo, solo marginalmente interagente con Teodosio nella messa a punto della iconologia cristiana, come informa Jacopo da Varagine²³, rappresenta colui che più largamente ha contribuito a consolidare la dottrina cristiana con la grande impresa della Vulgata. Merita sottolineare che nelle pagine del libro che Girolamo tiene aperto sono scritte queste parole: *Quotiescumque vana saeculi te delecta[verit] ambitio quoties in mundo [aliquid videris gloriosum] ad parad[isum mente transgredere]* che, qui opportunamente reintegrate, risultano essere il passo finale della lettera scritta a una giovane patrizia romana, Eustochio, per esortarla alla castità, ma anche alla carità. Valore, questo, esaltato, con la citazione dell'intero brano²⁴, anche nel trattato liturgico *Forma Institutionis Canoniorum et Sanctimonialium*²⁵, compilato da Sinfosio Amalario, vescovo di Treviri, nell'anno 816. Credo che ci si debba chiedere se, nella riproposizione del passo tanto pertinente al tema della cappella, oltre al

testo di san Girolamo, suo autore, non si avesse presente anche quello del suo esegeta. Amalario, infatti, dedicò la sua opera²⁶ a Ludovico il Pio e a Lotario, figli di Carlo Magno, da cui era stato esortato alla compilazione del trattato. In un momento di riforma, dopo un concilio di Aquisgrana, e nell'ambito della costituzione del Sacro Romano Impero, è di primaria importanza la revisione liturgica operata dal teologo, sì che idealmente alle quattro coppie della vetrata potremmo aggiungere anche quella di Amalario e Ludovico il Pio.

Appare anche evidente come questo parallelismo, sapientemente scelto, miri a esaltare il ruolo determinante svolto dai religiosi quali mentori degli imperatori nel cammino di salvezza individuale e di affermazione del prestigio della Chiesa nella lotta al paganesimo. Sì che nel parallelismo sembra volersi ribadire anche il perfetto equilibrio tra le due istituzioni, che passa però attraverso la Chiesa. Un parallelismo, se non andiamo errati, che è ribadito dalla disposizione delle scene e delle figure: infatti, alla parete sinistra, in cui domina Costantino, si riallacciano le figure degli imperatori, mentre a quella destra, in cui Silvestro svolge un ruolo determinante, si riferiscono i padri della Chiesa²⁷.

Sempre nel tentativo di ricercare le motivazioni che possono aver indotto i francescani e i Bardi a elaborare un programma iconografico di così pregnante messaggio, converrà considerare un altro soggetto raffigurato nella cappella che, apparentemente estraneo al tema che abbiamo esaminato, può forse costituire una proficua chiave interpretativa.

Contrariamente all'abitudine fino ad allora imperante in Santa Croce, che aveva ridotto la presenza dei monumenti funebri ai soli suggelli araldici – ad eccezione del monumento funebre di Gastone della Torre e di quello Baroncelli nel transetto destro – non si conoscevano in Santa Croce tombe parietali dell'imponenza di quelle Bardi; intendo specialmente le due gemelle, una nella cappella di San Ludovico, l'altra in quella in esame cui si accompagna un più piccolo avello all'estremità est della stessa parete. È di assoluta evidenza che entrambi i monumenti in cappella erano stati previsti fin dall'inizio della decorazione pittorica che corre con logica conseguenza passando dal registro intermedio di sinistra al lunettone di fondo. Se nell'avello più piccolo la figurazione pittorica si limita a una convenzionale *Deposizione nel sepolcro*, eseguita tra l'altro in un momento posteriore, come vedremo, da Taddeo Gaddi, in quello più grande è raffigurata una scena di rara iconografia, almeno

per il primo Trecento. Si tratta infatti dell'apparizione di Cristo giudice a un membro defunto della famiglia Bardi, ritratto di profilo e in atteggiamento orante sullo sfondo di una terra deserta. Sulla figurazione si sono spese molte parole, da quelle di chi, giustamente, tendeva a rilevarne l'unicità (Borsook)²⁸, a chi pensava di poterla ritenere testimonianza di una fitta produzione simile andata perduta (Wilkins)²⁹, ma che ben si inseriva nella mentalità della Firenze del momento, tesa a esaltare l'individualità.

Ma già il Végh in uno studio iconografico sul *Giudizio particolare*³⁰ aveva accolto anche la cappella Bardi di San Silvestro nella trattazione di un arduo tema teologico, quello della «Visione beatifica». Con questa denominazione la filosofia medievale intendeva l'apparizione al singolo di Dio giudice proprio al momento della morte, in un faccia a faccia precedente al Giudizio universale che avrebbe consentito ai beati la visione immediata di Dio. Dalla corretta interpretazione della scena non sono finora state tratte, tuttavia, le debite conseguenze in relazione al programma iconografico della cappella; conseguenze che potranno tornare tanto più utili dal momento che la scena, quale trasposizione figurativa di un dibattito teologico di vasta portata, acuitosi proprio nel quarto decennio del secolo, e registrato non solo nelle sedi teologico-filosofiche, ma anche da cronisti quali il Villani³¹, può aiutare a precisare i tempi d'esecuzione e a chiarire il programma decorativo che impronta la cappella nel suo complesso.

Il tema della «Visione beatifica»³², già impostato dai padri della Chiesa (Ambrogio, ma specialmente Agostino), è stato oggetto per secoli di approfondimenti filosofico-teologici cui hanno concorso le menti più sottili della cultura scolastica e che hanno incrementato domenicani e francescani. Fatte proprie da una frangia di quest'Ordine, rappresentata da Michele da Cesena e poi da Guglielmo d'Ockham, quelle elaborazioni così assertive hanno finito per cozzare con la posizione altrettanto radicale di papa Giovanni XXII: si sosteneva da un lato per i beati l'immediata visione, e la comprensione, di Dio dopo la morte; si affermava dall'altro che tale visione si sarebbe avverata soltanto al momento del Giudizio universale, lasciando aperto l'interrogativo sul grado di consapevolezza degli eletti. Uno scontro teologico, questo, che mascherava d'altra parte l'antagonismo profondo tra papato e impero, nel momento in cui i pontefici avignonesi, nella loro politica apertamente filofrancese, avevano eletto un Angiò vicario imperiale per l'Italia centrotet-



tentrionale; mentre la legittimità del potere imperiale era sostenuta negli scritti bavaresi di Guglielmo d'Ockham.

La «Visione beatifica», oltre a essere un interrogativo filosofico e religioso inquietante divenne, perciò, anche il pretesto teologico per l'imperatore Ludovico di Baviera di schierarsi apertamente contro Giovanni XXII, che negava l'immediata visione di Dio dopo la morte, e di delegittimarlo, sostenuto sul piano della dottrina dai francescani dissidenti che con Marsilio da Padova (l'autore del *Defensor Pacis*) si erano rifugiati presso la sua corte. Giovanni XXII prima di morire dovette addirittura ritrattare parte delle sue argomentazioni teologiche in merito, che vennero poi ufficialmente sconfessate dal suo successore Benedetto XII con l'emanazione già nel 1336 della costituzione *Benedictus Deus*, in cui si dava riconoscimento alla «Visione beatifica»³³.

L'affresco masiano allude chiaramente a questo tema, nella cui risoluzione figurativa, tempestiva ma ancora acerba, paiono entrare imprestiti dall'iconografia di altri soggetti. Infatti nella parte alta il Cristo, circondato dagli angeli con gli strumenti della Passione, per atteggiamento e attributi è raffigurato alla stregua di giudice, né più né meno come nell'assodata iconografia del *Giudizio universale*; nella zona inferiore, invece, un elemento nuovo è offerto dalla figura del defunto, connotata da abiti mondani, e sola di fronte al Cristo in una terra brulla che, oltre ad alludere alla valle di Josaphat, può richiamare anche l'idea di Purgatorio. Aspetti già visti e carattere sincretistico, nella restituzione iconografica della sostanza teologica della «Visione beatifica», si possono giustificare, credo, con la mancanza di esempi di riferimento precedenti³⁴. Non doveva essere semplice creare un'iconografia nuova e teologicamente complessa: motivo per cui si comprende l'assunzione di elementi già sperimentati nelle raffigurazioni del *Giudizio universale*, o il verificarsi di pentimenti immediati che fanno pensare a febbrili decisioni in corso d'opera. La figura del defunto, così hanno rivelato le analisi tecniche sull'affresco, era stata concepita inizialmente nuda, ma poi rivestita in un breve lasso di tempo, tanto breve da poter sfruttare ancora l'effetto di coesione dell'intonaco della «giornata» non ancora completamente secco³⁵: sì che immaginiamo frati e fors'anche committenti disquisire sull'opportunità dell'una o dell'altra soluzione.

Alla luce di questa identificazione iconografica, la scelta prevalsa è indubbiamente la più adeguata. La rappresentazione del defunto vestito elimina, infatti, l'equivoco che si possa trattare



della resurrezione del corpo, questa sì peculiare del Giudizio universale³⁶; e conforta, invece, nel leggervi la visione dell'anima, anche in linea con una tradizione iconografica che raffigura quest'ultima sempre vestita (Giovanni Pisano e Simone Martini³⁷). Nella pittura fiorentina del momento la registrazione di questa acquisizione teologica si può riscontrare nella miniatura che adombra tale soggetto entro la raffigurazione più canonica del passo *Ad te levavi* del codice della Collegiata di Montevarchi³⁸, attribuita al Maestro daddesco; mentre secondo una soluzione più articolata, appare in un'opera cronologicamente parallela agli affreschi fiorentini: la miniatura in un codice proveniente dalla Collegiata di Empoli³⁹, ora alla Biblioteca Laurenziana, assegnata anch'essa al Maestro daddesco, in cui sono raffigurati Cristo e il defunto tra due santi con i profeti e gli angeli relegati nei tondi. Tutti elementi, questi, che trovano perfetta corrispondenza nell'affresco funebre di Maso. Per le due figure angeliche nell'imbotte, inoltre, ardirei una spiegazione diversa da quella prospettata dalla Borsook che vi individuava le virtù della Carità e della Fortezza⁴⁰. In una delle più antiche rappresentazioni conosciute del *Giudizio particolare*, quella in San Clemente a Roma, sono infatti presenti i due arcangeli, Michele e Gabriele, che potrebbero esser qui riconosciuti⁴¹.

Ma quando una simile scelta sarà stata affrontata nella chiesa francescana?

Come appare dalla letteratura critica, le proposte cronologiche più convincenti si sono finora orientate a fissare un'esecuzione degli affreschi in tre momenti, tutti entro il quarto decennio: verso il 1340, considerando un immediato *ante quem* il documento del 1341 attestante un contenzioso tra i Bardi e Maso⁴²; tra il 1336 e il 1337⁴³, in base all'arme sulla tomba che registra l'acquisizione ufficiale dei possedi di Vernio e Mangona, grazie alla sua brisatura con il castello; entro i primi cinque anni del quarto decennio⁴⁴, sulla scorta della supposta identificazione del committente con Gualterotto dei Bardi, morto nel 1331. Quest'ultima proposta, stimolante per la volontà, di ascendenza longhiana, di riconoscere all'opera di Maso una precocità sensibile su altri fatti importanti della pittura fiorentina, non supera però la verifica della legittimità di esecuzione del ciclo di San Silvestro e soprattutto del *Giudizio particolare* a quella data.

Già in altra occasione⁴⁵ avevo proposto con convinzione che questa raffigurazione, proprio per motivi iconografici, non potesse essere anteriore al febbraio del 1336, anno in cui Benedetto XII manda una lettera conciliante al re di Francia proprio

su questa disputa teologica, cui aveva partecipato anche il sovrano, contrastando le idee di papa Giovanni XXII⁴⁶. Infatti, nonostante la fronda estesa e agguerrita sostenuta dai vari Ordini del clero nei confronti del papa a proposito della visione divina dopo la morte, sembra impossibile che un principio tanto osteggiato da questi potesse trovare addirittura sostegno figurativo sulle pareti di una chiesa importante come Santa Croce, uno dei baluardi dell'Ordine francescano, sede dell'Inquisizione per l'Italia centrosettentrionale e nella cui biblioteca erano presenti i testi del dibattito sul pauperismo tra Giovanni XXII e Ludovico di Baviera, ma non le opere di Guglielmo d'Ockham⁴⁷. Tra l'altro, proprio da alcuni settori del francescanesimo, specialmente da quello di Oxford erede di Duns Scoto, partiva il tentativo di sostegno più risoluto alla tesi del papa, perdurato fino alla sua morte avvenuta alla fine del 1334. Ma anche ammettendo, e non lo possiamo confermare, una presa di posizione così ostile nei confronti del pontefice da parte dei francescani fiorentini, come giustificare la contemporanea scelta di un tema tanto altamente filoromano, quale le «Storie di Silvestro e Costantino», da affrescare contemporaneamente sulle pareti della cappella? Questo ben si spiega e si giustifica invece in una temperie spirituale e politica, quale quella creata da Benedetto XII, in cui si persegue la distensione e soprattutto si lavora incessantemente per arrivare in un anno a proclamare il dogma della «Visione beatifica»: di cui l'affresco fiorentino può essere suggello figurativo, all'unisono con il ciclo simbolico, tributo rivolto dai francescani e dai Bardi al pontefice. In questo ciclo, infatti, appare chiaro come l'equivalenza tra i due poteri sia di fatto il riconoscimento della supremazia spirituale della Chiesa, laddove tutte le azioni grandi e illuminate di Costantino appaiono tali perché sorrette dalla guida di san Silvestro. È suggestivo pensare che, fuor di esempio e di metafora, il parallelismo storico adombrasse anche un parallelismo contemporaneo che vedeva protagonisti il papa e i sovrani francesi di Valois e d'Angiò.

Del resto sarebbe stato senz'altro temerario, tenuto conto degli stretti legami sia commerciali che religiosi a quell'epoca intessuti col papato dai vari rami della famiglia Bardi, esporre in una cappella Bardi la manifesta opposizione al volere di un papa quale Giovanni XXII⁴⁸. Contro questa argomentazione non sembra tuttavia sufficiente richiamare le decise e articolate prese di posizione del partito teologico favorevole alla visione immediata dopo la morte, che contava adepti non solo tra le fila dei dotti ecclesiastici (si pensi ai francescani scismatici e a Giovanni

d'Aragona patriarca di Alessandria⁴⁹), ma anche dei laici più eminenti, anche se con vario peso e a vario titolo. Se è infatti noto il ruolo di interlocutore assunto dal re di Francia Filippo VI di Valois nei confronti dei papi suoi contemporanei, non in tutto il suo portato è stato divulgato il contributo fornito da Roberto d'Angiò proprio in merito alla «Visione beatifica». Forgiato da una tempra francescana quale quella dell'Olivè e rinsaldato dalla fede minorita tetragona della regina Sancha di Maiorca, il «re predicatore» di Dante inviò a papa Giovanni un trattato in due riprese, del tutto dissonante dalla posizione giovannea, che, dedicato in seguito a Benedetto XII, affinché risolvesse prontamente questa questione occasione di scisma, collimava strettamente col di lui pensiero, che dovette gestare ben un anno prima di trovare forma compiuta nel dogma⁵⁰.

Considerati i legami che univano i Bardi agli Angiò e questi al papato e ai francescani, non meraviglia allora che in Santa Croce si sia data immediata registrazione figurativa del nuovo dogma, su cui finalmente si verificava l'accordo della Chiesa e del potere laico e si riunivano le membra dell'Ordine francescano⁵¹: l'Ordine che, particolarmente devoto all'aspetto penitenziale e all'umanità del Salvatore, poteva trovare in questa iconografia esaltatrice del Cristo giudice, circondato e segnato dai simboli della Passione, un richiamo deciso ai valori del francescanesimo, riassunti nelle stigmate del santo⁵².

A seguito di queste argomentazioni appare allora logico, anche da un punto di vista storico-iconografico, fissare la realizzazione dell'opera a partire dal 1336, quando il pensiero del nuovo papa assunse veste ufficiale.

Completando la disamina della parte pittorica della tomba emerge come il messaggio che accompagna il *Giudizio particolare* sia sottolineato con iscrizioni rette da figure bibliche. Finora non si è tentato di decifrare tutte le iscrizioni; soltanto per due di esse l'identificazione è agevole, ovvero per quelle contenute nei cartigli dei profeti, racchiusi entro gli occhi nei pennacchi di risulta sopra la tomba. A destra Baruch, che al suo libro appartiene il verso scritto sul cartiglio (Baruch, 3, 19), esordendo con *exterminati sunt et ad inferos descenderunt et alii loco eorum surrexerunt*, rimanda a un passo in cui, esaltando la vera sapienza, si lamenta la caducità delle cose umane e si calca, però, sull'avvicendamento e il senso di continuità insito nella specie umana. Concetti ribaditi a sinistra da un altro profeta che squaderna un passo dell'Ecclesiastico (41.1) *O mors quam amara est memoria tua homini pacem habenti in substantiis suis*, profonda-

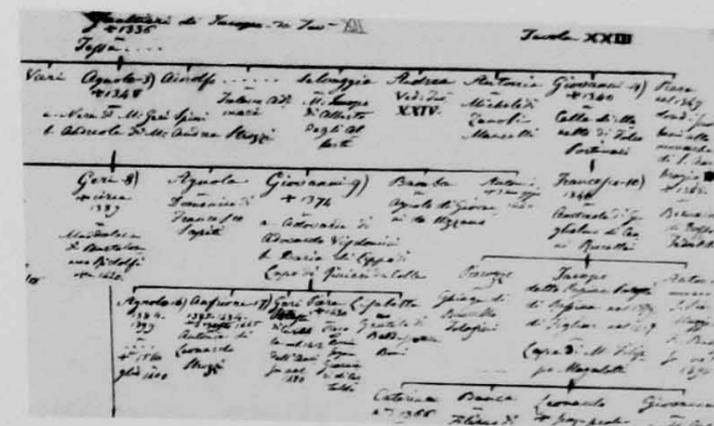
mente incentrato sulla vanità del compiacimento delle proprie ricchezze. La scrittura di questi cartigli è una gotica nitida e elegante. Non altrettanto quella dei lunghi filatteri esibiti dai due personaggi nell'imbotte dell'avello. Questi non sono di facile individuazione: non risultano appartenere alla Bibbia, mentre potrebbero essere stati tratti da qualche testo dei padri della Chiesa o da scritti più recenti. Tuttavia dal lacunoso latino che ho cercato di interpretare, se non l'ho fatto con forzature⁵³, si evince un preciso riferimento alla funzione di Cristo giudice e alla sua rivelazione finale. Vi sono pertanto due piani di avvertimento trasmessi dalle scelte figurative e dalle citazioni, che finiscono per completarsi a vicenda: uno, generale, inerente il giudizio impartito all'anima, trasforma l'evento singolo nell'esemplificazione del dogma della «Visione beatifica»; l'altro, particolare, piega la parola dei profeti a stigmatizzare, con stringente pertinenza, il rischio eterno insito nell'attività mondana, in questo caso di un banchiere della famiglia Bardi.

Questa digressione iconografica si è resa indispensabile sia per dar conto delle scelte figurative anche in relazione a eventi politici e religiosi, che finivano per divenir pressanti con la costituzione *Benedictus Deus*; sia per poter avvalorare da un'altra angolazione, e con altre argomentazioni, quello che i documenti hanno da sempre suggerito, ma mai confermato con la forza dell'evidenza.

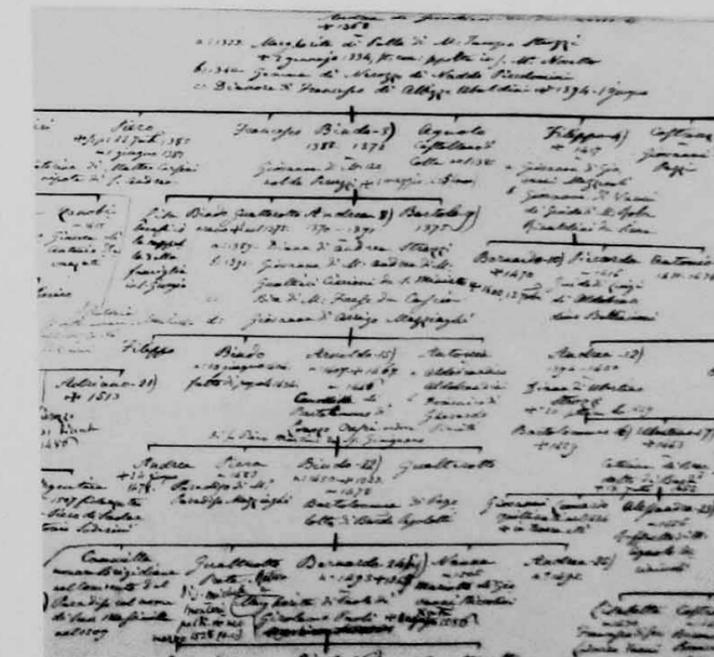
III. Cronologia e patronato

La meritoria cura documentaria del Passerini⁵⁴, in passato, e l'acribia araldica del Ferretti⁵⁵, in tempi relativamente recenti, avevano creato le condizioni per trarre, sulla decorazione della cappella di San Silvestro, quelle proficue e giuste conclusioni che partivano dalle notazioni del Vasari, solo parzialmente esatte, ma certamente non fuorvianti. Il Vasari, infatti, così descrive l'intervento del suo Giottino: «lavorò in Santa Croce, nella cappella di San Silvestro, l'istorie di Costantino con molta diligenza; e poi, dietro, un ornamento di marmo fatto per la sepoltura di messer Bettino de' Bardi, uomo stato in quel tempo in onorati gradi di milizia...». Già opportunamente il Milanese, nel suo commento, aveva notato che il riferimento a Ubertino (Bettino) era stato avanzato soltanto perché questi vi era sepolto al momento in cui venne compilato l'*Inventario* di Santa Croce nel 1439⁵⁶; riuscendo inoltre a mettere a fuoco che questa tomba apparteneva al ramo della famiglia di cui era membro eminente un Andrea, morto nel 1368, che Offner, dal canto suo, proponeva quale figlio di Gualtieri dei Bardi⁵⁷.

Albero genealogico di Gualtieri dei Bardi, particolare. Firenze, Biblioteca Nazionale Centrale, Passerini, ms. Bardi 45, tav. XXIII.



Albero genealogico di Andrea dei Bardi, particolare. Firenze, Biblioteca Nazionale Centrale, Passerini, ms. Bardi 45, tav. XXIV.



Arme dei Bardi di Mangona.
Firenze, Biblioteca Nazionale
Centrale, Poligrafo Gargani,
ms. 196, c. 17.

Rogito notarile, stipulato
nell'aprile del 1336 tra membri
della famiglia Bardi e il vescovo
di Firenze, relativo al lascito per
opere pie e luoghi di culto. Firenze,
Archivio Arcivescovile, Libro
di Contratti 1335, ms. A.IV.10,
c. 36r-v.



In J. Corte di Firenze:

Di Gualtieri di Bardi e di Jacopo

N. Cod. C 44 Manuall. n. 42.

L'albero genealogico della famiglia Bardi, compilato dal Passerini, mostra con chiarezza la complessa composizione di questa famiglia che, originaria del contado di Ruballa, poco a sud di Firenze, era una delle più antiche e nobili. Documentata già a partire dal Mille, ma con il vezzo proprio dei suoi discendenti umanisti di risalire addirittura a Platone, dette nel Trecento alla città uomini d'arme, consoli e uomini pubblici, raggiungendo un grande prestigio che gli derivava dall'essere profondamente legata, per motivi commerciali e finanziari, sia al papato che a molte case regnanti europee, primi tra tutti i sovrani di Napoli e d'Inghilterra. Famiglia prolificata, all'aprirsi del secolo raggiunge traguardi ragguardevoli sia economici che politici con tre dei figli di Jacopo: Gualtieri, Gualterotto e Bartolo, presto sostituito dal figlio Rodolfo, che a loro volta avevano costituito la società mercantile e finanziaria dei Bardi. La loro disponibilità economica, che permette a Piero di Gualterotto e ad Andrea di Gualtieri di acquisire le terre fortificate di Vernio in val di Bisenzio e di Mangona in val di Sieve, a nord della città, crea i primi attriti con la Repubblica fiorentina⁵⁸. Informato ufficialmente dell'acquisizione nel 1335 e sentendosi minacciato in quelli che sono i suoi territori di confine, per l'eccessiva concentrazione di questi nelle mani di una sola famiglia, il Comune tre anni dopo emana leggi per impedire che si verificano situazioni di tale gravità⁵⁹. Giungono così al giro di boa le fortune dei Bardi, che nel decennio successivo oltre ai conflitti interni dovranno soffrire delle insolvenze del re d'Inghilterra, sì che il loro Banco con quello dei Peruzzi subisce un crollo che segnerà anche il destino economico della città. Nonostante questo avvenimento i Bardi continueranno a essere ragguardevoli e a legare il proprio nome alla storia di Firenze. Ma proprio per i loro molti rami e per i vari componenti ciascun ramo, per la fortuna che una ricorrente onomastica ha avuto all'interno della famiglia, si da dar luogo a fuorvianti omonimie, la storia dei Bardi non può essere scritta all'unisono, a meno di non cadere nella genericità o nell'errore.

Per far fronte alla innumerevole progenie, il Passerini è stato costretto, per chiarezza, ad approntare alberi genealogici di ognuno dei tre figli di Jacopo più famosi, sopra ricordati, e proprio dalle tavole passeriniane che qui riportiamo, appare chiaro quanto invece è stato oscuro per molti studiosi e fonte d'equivoco per altri. Appare chiaro cioè che Gualtieri e Gualterotto sono due fratelli che muoiono rispettivamente nel 1336 e nel 1331; che figlio di Gualterotto è Piero; che l'Andrea legato alla

cappella di San Silvestro non è il fratello di Piero e il figlio di Gualterotto (anche se questi aveva un figlio Andrea che però muore all'inizio degli anni Trenta), ma il figlio più anziano in vita di Gualtieri e di donna Tessa; che questi, con sua moglie Margherita, è nominato quale acquirente nel rogito per l'alienazione del castello del Mangona, e quindi questo castello sarà stato di proprietà del ramo di Gualtieri, come quello di Vernio lo sarà stato del ramo di Gualterotto⁶⁰; con la conseguenza che non solo i Bardi di Vernio potevano fregiarsi di un'arme brisata col castello, almeno fin quando il Comune lo permise, ma anche i Bardi di Mangona; e tanto ricordavano ancora eruditi e dotti d'araldica dell'Ottocento, quali il Poligrafo Gargani, oltre, come abbiamo visto, al Milanese⁶¹.

Evidentemente il Milanese conosceva documenti di prima mano e non ignorava il lavoro del Passerini che riporta la volontà di Gualtieri, morto nel 1336, di costruire una cappella nella chiesa di Santa Croce, legato condotto a buon fine dai figli. E il Passerini allude inoltre esplicitamente alle *Storie di san Silvestro*. Appaiono evidenti subito le fonti di entrambi: l'*Inventario* di Santa Croce, su cui si basa anche il *Sepoluario* del Rosselli⁶², e il testamento o i testamenti di Gualtieri.

Sulle volontà testamentarie di Gualtieri si è infatti molto discusso. Dopo il precoce testamento del 1314⁶³, ricerche della Hueck tese a gettar luce specialmente sulla cappella di San Ludovico, quella eseguita alla testata del transetto dai discendenti di Gualterotto e già compiuta nel 1335, hanno tentato di dimostrare attraverso *excerpta* dai fogli della Compagnia dei Bardi, come la somma devoluta da Gualtieri alla morte, ammontante a soli duecentonovanta fiorini, di cui si trova traccia nel 1335 nelle carte della Compagnia, non poteva riferirsi alla dotazione della cappella Bardi di San Silvestro, perché troppo esigua in rapporto all'importanza della cappella, specialmente se confrontata all'ingente lascito disponibile (milleduecentoventuno fiorini) per decorare e arredare la cappella di San Ludovico⁶⁴. Più appropriata sarebbe stata infatti tale somma per una cappella-alta-re di quelle che venivano realizzate attorno al tramezzo della chiesa, almeno così pensava la Hueck: e nella parola «choro», letta sempre nelle *Carte Bardi*, si è creduto di trovare la conferma per l'esecuzione di una cappella in quel sito, in conformità con le volontà di Gualtieri del 1335⁶⁵.

Esiste, tuttavia, in un libro di contratti dell'Archivio Arcivescovile di Firenze, un rogito, conosciuto dagli storici, ma mai trascritto, e utilizzato soltanto per considerazioni storico-socio-

logiche, stipulato nell'aprile del 1336 e risolto nel novembre dello stesso anno tra i membri della famiglia, cioè il figlio di Gualtieri, Andrea, sua madre Tessa, il direttore contabile della Compagnia dei Bardi, Cino del Migliore, e il vescovo fiorentino tramite un suo rappresentante⁶⁶. Il documento ci informa che la somma complessiva devoluta da Gualtieri alle opere pie e ai luoghi di culto (*pauperibus et piis locis*) ammontava a ben mille fiorini, di cui cinquecento subito espressamente destinati all'edificazione di una cappella in Santa Croce. Questa, a meno di non dover credere che Gualtieri avesse in vita già fatto eseguire la cappella di San Silvestro, non penso possa identificarsi con una semplice cappella del coro o del tramezzo, tutte più o meno note per denominazione. Resta, tuttavia, un dubbio da sfatare: quello che sorge di fronte ai termini del lascito *expendendi et erogandi in constructionem unius cappelle [...] in ecclesia Fratrum Minorum*, dal momento che riteniamo che le cappelle del presbiterio dovessero essere di fatto già tutte edificate e predisposte alla decorazione e all'arredo liturgico. E, infatti, la somma devoluta, quasi doppia rispetto a quella di duecentonovanta fiorini di cui aveva trovato traccia la Hueck, può essere ritenuta sufficiente se la consideriamo destinata all'ornamento e alla dotazione di una cappella che, a differenza di quella di San Ludovico, risultava già costruita nella sua parte muraria, e soltanto da predisporre all'accoglienza delle tombe (*necessaris monumentis et officinis*), come specifica prontamente la nota a margine del documento⁶⁷.

Ma come spiegare la complessa questione documentaria dei lasciti da parte di Gualtieri per opere pie, che si trovano menzionati con somme diverse nell'arco di un anno nelle carte della Compagnia dei Bardi e nell'esecuzione del testamento?

Come mostra avvincentemente il Saporiti⁶⁸, i banchieri fiorentini erano talmente consapevoli della non liceità di alcuni loro traffici (intendi specialmente l'usura) che, al momento della costituzione di un'impresa commerciale, stanziavano di regola un fondo per risarcire coloro che avevano frodato, fondo da annotare ufficialmente, con l'iscrizione degli interessi maturati o perduti, sotto la titolazione di Messer Domeneddio, quasi si trattasse di persona giuridica. Sotto questa voce era infatti registrato il fondo aperto nei libri della Compagnia dei Bardi, di cui Gualtieri fu uno dei soci responsabili⁶⁹, fondo che come abbiamo visto il vescovo avalla nella ripartizione tra opere di beneficenza e opere di culto volute dalla famiglia, ma di cui, in quanto destinatario, dà la sorveglianza a una persona di fiducia, il

presbitero Bartolomeo di San Giorgio a Ruballa, non a caso la pieve nei possedi di Gualtieri. Della parte riservata ai poveri, al momento della stesura del rogito, sappiamo soltanto essere stati già prelevati o devoluti dal prelado ottanta fiorini, mentre manca un riscontro sicuro sulla destinazione dei quattrocentoventi restanti: a riprova dell'elasticità, messa in risalto dal Trexler⁷⁰, con cui i fideiussori potevano dar corso alle formule di rito contenute nelle volontà testamentarie. Non è escluso, pertanto, che alla decorazione della cappella possa essere stata destinata anche una somma integrativa.

Occorre ora demolire l'ultima riserva per acquisire completamente il sacello al ramo Bardi di Mangona. La cappella, tramandata dalle fonti soltanto sotto la dedizione a San Silvestro e ai Confessori, è oggi nota anche con la denominazione gentilizia dei Bardi di Vernio, ramo che sappiamo doversi identificare con la discendenza di Gualterotto dei Bardi. Del resto il simbolo del castello che brisa l'arme d'oro a cinque fusi di rosso, accollati in banda, scolpita nel sarcofago grande, simile in tutto all'arme presente nel sarcofago della cappella di San Ludovico, sembrava legittimare questa appartenenza. Ripercorrendo, tuttavia, la storia della cappella attraverso i secoli, se ne evince che questa con lascito testamentario del 24 ottobre 1552 venne lasciata in eredità da Antonio di Antonio di Geri dei Bardi a Bindo di Bernardo di Bindo dei Bardi e, alla loro estinzione, a Tommaso di Giovanni di Bernardo, tutti della discendenza di Gualtieri e di Andrea, per poi passare, alla morte, al ramo di Alberto e di Camillo dei conti di Vernio⁷¹. In realtà, come abbiamo in precedenza messo a fuoco, anche il possesso di Mangona aveva potuto legittimare Andrea a formulare uno stemma analogo e emulatore di quello del cugino, con cui fino al 1340 ha un percorso parallelo, almeno dal punto di vista politico: da qui la possibile confusione⁷².

Come ha argomentato il Ferretti, con buona plausibilità, lo stemma Bardi del monumento funebre, recando il castello, forniva gli estremi temporali per collocare l'esecuzione della tomba: estremi compresi tra l'ufficializzazione dell'acquisto dei ricordati castelli che risale al 1335 e il divieto sancito nel 1338 dalla Repubblica al possesso da parte di privati cittadini di fortificazioni ai confini dei territori fiorentini. Con la conseguenza di credere, allora, che fosse Piero dei Bardi, discendente del ramo di Vernio e sempre abbinato con uno stemma così brisato, l'unico possibile e indiscusso committente. Il ragionamento del Ferretti, spogliato di quest'ultima sostanziale conseguenza, e

spostato e aggiustato su Andrea, si mantiene ancora oggi ineccepibile. Abbinandolo a quanto è dato desumere dalle date del testamento di Gualtieri, possiamo ora riconsiderare i termini cronologici per l'esecuzione della decorazione della cappella di San Silvestro tra l'aprile del 1336 e i primi mesi del 1338, anche se non è del tutto sicuro che il decreto emanato dalla Repubblica potesse aver valore retroattivo a tal punto da impedire ai Bardi di fregiarsi ancora dell'arme brisata oltre quella data o almeno fino al 1340.

Cade pertanto il castello, questa volta di ipotesi, fortificatosi sul patronato del ramo Gualterotto-Piero e di conseguenza su un'esecuzione degli affreschi con le storie di papa Silvestro e Costantino da iniziarsi subito dopo il Trenta, in parallelo con la decorazione della cappella di San Ludovico⁷³.

IV. Maso di Banco nelle fonti e nella letteratura critica

«Fece [Maso] ne' frati minori una cappella nella quale sono le istorie di Sancto Silvestro e di Costantino imperadore.» Con questa affermazione, che è anche il primo ricordo che la letteratura ha tramandato degli affreschi della cappella oggi detta Bardi di Vernio, il Ghiberti offriva l'unico punto fermo, allora e ora, per l'identificazione della figura artistica di Maso. Nonostante le cospicue lodi che i letterati gli hanno fin da allora tributato, non sembra tuttavia che a Maso sia di fatto riservata nelle fonti critiche una posizione particolarmente eminente: la condizione di scolaro di Giotto, assieme a Stefano e a Taddeo, che a partire da Filippo Villani⁷⁴ l'ha connotato, ha di fatto limitato la possibilità di intenderlo in un ruolo autonomo e originale in un momento di grande vivacità sperimentale della pittura fiorentina. Quanto di nuovo si persegue e raggiunge sulla strada della naturalezza e della risoluzione dello spazio, viene scientemente inteso dagli intellettuali contemporanei, da Petrarca a Boccaccio e poi a Giovanni Villani, come opera di Giotto; e viene reputato ormai degno di un confronto letterario con la pittura antica e celebrato di lì a poco dagli stessi umanisti⁷⁵. Così, soltanto sulla scia del maestro anche all'opera di Maso, che tenta più di ogni altro l'illusività dello spazio, misurandosi in una ricerca intellettuale più severa e meno umoralmente coinvolgente di quanto non sortiscano con le sole sperimentazioni plastico-cromatiche altri giotteschi, possono essere estese quelle formule interpretative che a partire da Petrarca hanno sondato la pittura di Giotto *cuius pulchritudinem ignorantes non intelligunt, magistri autem artis stupent*.

Che la comprensione di Maso più appropriata sia scaturita in antico dalla sensibilità di artisti ormai rinascimentali, può essere un buon riscontro per capire il grado della sua fortuna nell'immediato: infatti egli non è dimenticato soltanto nel documento pistoiese di San Giovanni Fuorcivitas, la cui datazione noi moderni ritardiamo alla metà del secolo⁷⁶, anche per trovare nell'alibi di una morte dovuta alla peste la giustificazione alla sua assenza dall'elenco dei maggiori pittori del momento; ma è taciuto anche nella novella del Sacchetti (*Trecentonovelle*, CXXXVI), ambientata in tempi a lui vicinissimi, in cui un suo collega, il Gaddi, e un suo seguace, l'Orcagna, non sembrano ricordarlo con un rilievo tale da essere citato. Soltanto una cronaca familiare della famiglia Albizi, sullo scorcio del Trecento, ne ricorda ancora le doti di grande maestro, mentre la pittura tardogotica accenna a desunzioni dalla sua opera sia in Toscana⁷⁷ che nelle Marche.

Bisogna di fatto arrivare al Ghiberti, che lo definisce «perfetto» «eccellentissimo» e «grande scultore», per trovare tratteggiata con sensibilità d'artista la peculiarità di Maso più rilevante, riassunta in una frase intrigante e dall'apparenza sibillina: «abbreviò molto l'arte della pictura». Al di là di un *topos* letterario esemplato sul commento di Plinio al *modus operandi* di Filosseno d'Eretria (*breuiore picturae compendiaris*)⁷⁸, queste parole suonano quale *ekphrasis* o adeguata interpretazione dello stile laconico ravvisabile negli affreschi di San Silvestro, non inteso tuttavia quale sinonimo di compendiaro, quanto piuttosto di chiaro e intelligibile, nella lucida restituzione illusiva di uno spazio sintetico.

Gli affreschi masiani, comunque, hanno continuato nel tempo a riscuotere parole d'elogio, anche quando l'identità dell'autore veniva progressivamente sfumando da protagonista e interprete della pittura fiorentina del Trecento a tappa di un ideale percorso di quest'ultima, compendiata, sotto l'egida giottesca, nella formula «Tommaso di Stefano, detto Giottino», ovvero la sintesi, operata da Vasari, della tendenza cromatica e della ricerca del naturale.

Nonostante che i referenti storici adottati dal Vasari risultino in questo caso fuorvianti, è proprio nelle *Vite* che gli affreschi di San Silvestro, oltre a essere connotati varie volte dal termine «diligentia», sono illuminati da un apprezzamento non convenzionale per le «bellissime considerazioni dei gesti delle figure»: una percezione che, adombrando la magniloquenza o anche soltanto l'adeguatezza mimica dei personaggi della pittu-



ra di storia, tocca il registro della composizione narrativa e dell'espressività che è un'ulteriore chiave di lettura rispetto alla «maniera dolcissima e tanto unita», prerogativa di «Stefano fiorentino». E su questa linea si è mossa anche la moderna letteratura artistica alle sue radici, offrendo un'alta valutazione degli affreschi di Santa Croce con Cavalcaselle e Crowe⁷⁹ che ne hanno esaltato le forti doti di trascrizione verosimile della sostanza narrativa.

Ma soltanto con gli studi di inizio secolo, già sensibili a una considerazione dei dati documentari⁸⁰, si è potuto legare il nome di Maso a un patronimico che permetteva di conferire requisiti storici al pittore. Infatti, sulla base di un documento pubblicato dal Poggi⁸¹, che ricordava una causa intentata al pittore Maso di Banco dalla Compagnia dei Bardi nel 1341, si è creduto di poter individuare nel Maso ghibertiano della cappella di San Silvestro il «Masus Banchi» che appare registrato nelle *Matricole dei pittori* nel 1346⁸²; quindi nei registri della Compagnia di San Luca all'anno 1350⁸³, che è da intendersi soltanto come *ante quem*, perché a quella data si presume che Maso fosse già morto; mentre la sua registrazione in un altro codice, copia quattrocentesca di una matricola che parte dal 1320, ha mostrato una sua attività precedente le date ricordate, non anteriore, però, al 1328⁸⁴. Tuttavia la connessione tra Maso di Banco e i Bardi, acclarata dal documento del 1341, ha fatto desistere da ogni altro abbinamento onomastico, risultando le altre possibilità tutte più remote⁸⁵.

Su questa base, anche cronologica, si è pertanto innestata la ricostruzione della figura artistica del pittore, correttamente prospettata già nel 1929 da Offner⁸⁶ e sostanziata con l'altro affresco dell'*Incoronazione della Vergine*, sempre in Santa Croce (ora Museo), e con i due polittici, uno smembrato, e parzialmente disperso, tra Berlino (Staatliche Museen) e New York (Metropolitan Museum of Art); l'altro, decurtato almeno delle cuspidi, in Santo Spirito a Firenze. Un *corpus*, questo, di assoluta compattezza, permeabile soltanto a due aggiunte del Berenson⁸⁷: le tavolette di un probabile trittico divise tra Berlino (Staatliche Museen), Budapest (Szépművészeti Múzeum), Chantilly (Musée Condé)⁸⁸, e il trittico portatile del Museo di Brooklyn (già collezione Babbot).

Da queste poche opere la fisionomia di Maso emerge sicura nella gamma dei valori stilistici nuovi: vivide partiture cromatiche nette e dense, quale sostanza di una forma volumetrica semplificata, stonante per forza luministica e per rilegature chiaro-

scure in uno spazio misurato e già così intuitivamente prospettico da spingere Longhi, con fulminante atto critico, ad accostarlo ai prospettici più assoluti del Quattrocento, quali Piero della Francesca, venendo comunque a interrompere quel lungo tramando nella storia della cultura figurativa fiorentina che, senza soluzione di continuità, passava dal vertice di Giotto al genio di Masaccio⁸⁹.

La grandezza di Maso ha finito, poi, per essere una categoria acquisita nella storia delle arti figurative del Trecento, e mai messa in discussione: la sua pittura sta a monte delle più sapide invenzioni del Gaddi e del Daddi (si legga i trittici portatili del quarto decennio) per Roberto Longhi, che ne fa un punto fermo all'orizzonte del percorso gaddiano e della pittura fiorentina degli anni Trenta del Trecento; stando a chi ha creduto di riconoscerla già negli anni Venti nella cappella Bardi di San Francesco in Santa Croce, essa nutre di nuova linfa le opere legate all'ultimo decennio dell'attività di Giotto, con una più sofisticata restituzione dello spazio e una riconsiderazione del disegno, così da legittimare il riconoscimento di Maso anche in seno all'attività napoletana del Maestro, o meglio in quello che ancora ne resta, come nelle teste degli imbotti delle finestre nella cappella di Castelnuovo⁹⁰, e da ipotizzarne una significativa influenza nella pittura dell'Italia meridionale⁹¹.

Ma in ultima analisi Maso è sempre rimasto negli studi ai margini della vicenda artistica di cui per ammissione unanime è un protagonista. In fondo, marginale finisce per esserlo anche nel disegno di chi, accostando al *corpus* delle sue opere la tavola di Ruballa, che si pensa datata 1336 e di sicuri echi daddeschi, ne suggerisce con ardita deduzione una formazione anche nella stretta cerchia del Daddi e negli anni Trenta avanzati⁹²: ipotesi che indurrebbe a considerare Maso, almeno in una fase della carriera, un epigono del Daddi, pittore in cui Longhi, a partire dal trittico del Bigallo (1333), ravvisava soltanto una solerte ancorché armoniosa ripetitività.

Non sorprenda allora se la maggior parte dei contributi rivolti a incrementare la letteratura su Maso si siano pervicacemente ostinati a fissare un punto fermo nella cronologia del pittore. E questo punto fermo è stato sempre individuato nel ventaglio cronologico di ipotesi offerto dal ciclo della cappella di San Silvestro: ventaglio largo quasi un decennio, ma che propongo di restringere a partire dal 1336 per proseguire poco oltre, sulla base del misconosciuto rogito notarile relativo al lascito testamentario di Gualtieri dei Bardi.

V. Maso e gli affreschi della cappella di San Silvestro

A chi entri nella cappella di San Silvestro, decantato l'impatto con gli imponenti monumenti funebri, si offre immediata la visione di una pittura murale che si accorda nei tagli impaginativi all'andamento della struttura architettonica: un lunettone frontale e cinque registri distribuiti sulle due pareti lunghe in cui le scene si organizzano, compositivamente e spazialmente, assecondandone l'estensione. Già a un primo sguardo si impone quello che è il carattere precipuo dell'opera di Maso, distintivo rispetto anche agli altri giotteschi: la tensione all'esattezza. La chiarezza di soluzioni compositive intuitivamente prospettiche; la perspicuità del sentimento intenso, ma oltre il dramma, che sorregge la narrazione; la partizione netta dei colori stesi in diligenti campiture di cromie pure; il lucido investigare del segno che costruisce spazi monumentali, ma cesella anche i personaggi, sì da restituirli in ritratti spiritualmente intensi e mondaneamente aggiornati, sono costanti degli affreschi masiani in grado di rappresentare al contempo sia i fatti capitali della protostoria della Chiesa, con verosimiglianza e respiro universale, che la dimensione umana, passata al vaglio di un'attenzione partecipe.

Soffermandoci partitamente sulle varie scene, notiamo come Maso apra nella cappella di San Silvestro a uno spazio unitario, così come contemporaneamente sperimentano, ma con maggior accanimento decorativo, i Lorenzetti, e specialmente Ambrogio, fiorentino dal 1327⁹³. E lo realizza partendo dalla lezione offerta dai dipinti della cappella Bardi di San Francesco, della cui suggestione compositiva il ciclo di San Silvestro dà una sintesi consapevolmente filtrata: unisce, infatti, l'impaginazione a sfondamento invertito della vicina *Rinuncia agli averi* di Giotto con quella perfettamente orizzontale nella compressione dei molti piani paralleli dell'*Accertamento delle stimmate*. In questo spazio che, come ha notato White⁹⁴, rastremandosi ai lati, ingenera una leggera curvatura convessa (così nel *Battesimo di Costantino* e anche nella scena aperta del *Miracolo del drago*, ma specialmente nella *Resurrezione del toro*) sortendo l'effetto di una dinamicità ruotante, le figure si impongono colte da un punto di vista ravvicinato che ne esalta la solennità monumentale e ne scruta anche la forza individuale e ritrattistica, passata al filtro di una lente che sembra bloccare il tempo. Così nell'episodio di *Costantino davanti alle madri*, tutte ricalcate su un'unica disperata tipologia espressiva, domina il carro dell'imperatore nella sua terribilità simbolica, compendiata dalla enorme ruota, perno decentrato della raffigurazione e tanto esatta nella descri-

Giotto, *L'accertamento delle stimmate*, particolare. Firenze, basilica di Santa Croce, cappella Bardi.

Giotto, *L'apparizione al Capitolo di Arles*, particolare. Firenze, basilica di Santa Croce, cappella Bardi.





zione da divenire una possibile suggestione per pittori del Quattrocento quali Paolo Uccello che avrà guardato anche a quei cavalli celesti (qui e nella scena del Soratte) o all'aspetto fiabesco del drago di «gomma».

Questo spazio, tuttavia, non si propone soltanto quale sottile sperimentazione intellettuale, ma diviene anche spazio evocativo: così nel lunettone a fronte, Costantino, folgorato dall'icona, e all'inizio del suo percorso interiore di catecumeno, è prima protetto da rigide barriere architettoniche che nella scena contigua del *Battesimo* si disvelano, così come può disvelarsi il Cristianesimo che trova poi nell'episodio sottostante, sapientemente orchestrato, del *Miracolo del toro*, la cassa di risonanza ampia e ideale per la sua affermazione. L'azione è accompagnata da gesti solenni e ponderati, tanto rituali e icastici da evocare i principi formali dell'arte costantiniana, in cui determinante è l'organizzazione gerarchica. Questa gerarchia in Maso si evince soprattutto dal dispiego dei materiali preziosi, che ormai soltanto si intuiscono: il copricapo di Costantino, i suoi attributi regali, la veste, tutto doveva riflettere di oro vero, o di argento, che risaltava applicato su una base di stagno. Da questa angolazione evocativa e ideologica, portata anche sul piano formale, perché non interpretare allora il foro romano sullo sfondo del *Miracolo del drago* con valenza simbolica oltre che come immagine quasi veridica di una città in rovina nel Trecento⁹⁵? Nell'intenzione di una mente quale la sua, precorritrice di umanistiche intuizioni, sembra più appropriato ravvisare l'allusione alla desolata grandezza del paganesimo in rovina: così come un secolo dopo lo presenterà Mantegna, o a Firenze Ghirlandaio e Botticelli, sulla scorta dell'inquietudine savonaroliana.

«Anche Maso ricerca il colore», ebbe a proclamare Longhi⁹⁶ e l'enfasi adombra tutta l'antitesi tra le sperimentazioni della «maniera dolcissima e tanto unita» dello «Stefano» vasariano e le arditezze cromatiche del pittore. Nelle sue figure, infatti, il colore non è mai tanto serico, sì da avvolgerle e trascorrere dall'una all'altra per creare con cangiantismi continuità e unità. È un colore che risponde all'imperativo formale di dar forza ai singoli personaggi per stondare nella luce e assestarsi nello spazio; ma è anche un espediente per caratterizzarli individualmente o per categorie, con dignità comunque da protagonista, vanificando l'immagine di una folla indistinta.

Nel *Battesimo di Costantino* e nel *Miracolo del toro*, per esempio, percepiamo le categorie religiose ufficiali, quelle religiose non ortodosse, quelle imperiali e quelle semplicemente

umane, ovvero cardinali, rabbini, dignitari, cavalieri, fisionomicamente individuate, sempre riassunte in un colore, o in una giustapposizione di tonalità decise in netto contrasto tra loro. Questa resistenza a fondersi fa sì che ogni colore trattenga una forza implosiva che si fa sostanza materica, capace di comunicare una sensazione tattile simile a quella del velluto. Ma non è soltanto sensazione se, come hanno svelato le indagini conservative, questa cromia è frutto di un impasto delle terre con lo stannato di piombo, secondo un espediente che appare qui per la prima volta e che ne rende densa la stesura.

Questa densità dei bianchi, dei rossi, dei verdi, dei prugna e degli ocra, mai tonalmente legati sullo sfondo di un'azzurrite intensa o di una tappezzeria multicolore che tutti li frammenta e li riassume, obbliga a indugiare con lo sguardo su ciascuna figura e su ciascun particolare. Così si percepisce la sottigliezza lenticolare che ritrae, filo per filo, ciocca per ciocca, capigliature e barbe, o che modella, tra una ruga e un lineamento alterato, l'incarnato in cui si inverano caratteri fisionomici e mobilità espressiva: ne nasce un muto dialogo sempre intessuto tra i personaggi attraverso gli sguardi, o accennato da gesti sommessi⁹⁷.

Ciò nonostante, il carattere formalmente più incisivo, che si percepisce, è la forza riassuntiva di quel segno, singolarmente rosso-bruno nei contorni e nel modellato, che costruisce nello spazio sagome e volti, questi variamente atteggiati fino ad arrivare a una postura rigidamente frontale o a un taglio a profilo perso. E questa forza viene esaltata dalla luce talvolta correttamente registrata sulla sua fonte naturale, la bifora orientata a est (che legittima i volti metà in ombra del cardinale o dell'assistente al battesimo di Costantino e dei vescovi nell'arcone di ingresso), dotata di una vetrata perfettamente rispondente agli affreschi sia sul piano iconografico che su quello dello stile. Infatti, il tipo di stesura pittorica a larghe campiture, rilegate da profili bruniti e modellata con tratti essenziali, si prestava con agio a essere trasferito su vetro e a filtrare in cappella una luce dai toni caldi e netti, lontani dalle ricerche seriche della cappella Peruzzi e più prossimi invece alle ampiezze cromatiche dilaganti della cappella Bardi, tonalmente accordate e anche là delimitate da un segno scuro, come nella scena di *San Francesco che appare al Capitolo di Arles*.

Se però nel Giotto Bardi la costruzione plastica non imponeva la terza dimensione precostituita, ma la suggeriva per accostamento di quelle sequenze di piani in successione, con cui le figure si identificavano, nelle *Storie di san Silvestro* lo spazio, for-





te anche di correzioni ottiche pensate in funzione di una cappella stretta e alta, è invece misurato da linee scorciate con esattezza e emanato dalle forme plastiche. Per cui se, come è stato giustamente notato, non basta la cappella Bardi di Giotto a fornire a monte tutte le spinte plastiche-spaziali presenti in Maso, occorrendo addebitargli anche una sperimentazione di respiro monumentale mutuata dalla cappella Peruzzi, è anche vero che da quella non possiamo prescindere⁹⁸.

È comprensibile, allora, che chi con tanta sottigliezza ha motivato l'esordio di Maso in chiave daddesca, attribuendogli la Madonna di San Giorgio a Ruballa, non possa aver accettato una sua fase iniziale ancora nel terzo decennio e con tappa a Napoli, a meno di non avanzare agli inizi del quinto decennio gli affreschi con san Silvestro⁹⁹. Come la cappella Bardi, così quello che resta degli affreschi della cappella di Castelnuovo, riassume tutte le istanze giottesche, in cui a turno ci si è industriati a riconoscere i vari componenti, remoti e recenti, della costellazione di Giotto. La suggestione di individuarvi anche Maso è tuttavia giustificata, così come è legittimo anteporre alla sua formazione il momento Bardi; e alcune delle teste di Castelnuovo potrebbero in effetti lasciare aperta la possibilità di un suo soggiorno napoletano¹⁰⁰. Tanto più che quel nucleo pittorico sopravvissuto in Castelnuovo, legando in modo significativo anche con fatti fiorentini paralleli a Maso, quali la cappella della Maddalena al Bargello, che è di una data attorno al 1337, testimonia come nella città partenopea fossero state presenti allora varie istanze formali che impronteranno di lì a poco la pittura a Firenze del restante decennio. Alludo in particolare alle teste di *Giovane bruno* e di *Vecchio con turbante* che si accostano alle figure femminili del *Paradiso* nella fiorentina cappella della Maddalena, quelle più nella tradizione di un «dipingere unito» che anche nei fatti correva parallelo all'opera masiana¹⁰¹.

L'aver circostanziato con maggiori argomentazioni e supporti documentari l'anno 1336 come termine *a quo* per l'inizio dei lavori nella cappella di San Silvestro, non comporta di fatto una stravolgente rilettura dell'opera masiana, dal momento che tale datazione era stata già in precedenza assunta dallo stesso Offner quale punto di riferimento cronologico per gli affreschi, attorno a cui ha in prevalenza ruotato l'*iter* del pittore, proposto in gran parte degli studi su Maso. Nonostante un concorso di opinioni convergenti, non è tuttavia semplice postulare questo percorso senza il beneficio dell'approssimazione perché, fatti salvi gli affreschi Bardi, soltanto cinque appaiono gli altri nuclei sicura-



mente a lui attribuibili e da scaglionare entro un quindicennio o poco più (1332-1348), sulla base di dati documentari indiretti e per forza di stile.

Assunta la cappella Bardi di Giotto come momento di avvio della sintassi spaziale e della stesura perspicua della pittura masiana, saranno le tavolette di Budapest, Berlino e Chantilly l'opera più antica conosciuta. Queste, che legate da Longhi in una sorta di tabernacolo, Boskovits ha spiegato nella forma più convenzionale di trittico, ancorché anomalo¹⁰², propongono delle fiorentine storie francescane lo spazio già pervio, che appare sicuro nei gradoni del trono dell'*Incoronazione della Vergine*, mentre si allineano alla tavola dell'*Incoronazione* della cappella Baroncelli per la tornitura, «prospettica» nel colore, delle figure quali quelle della *Dormitio Virginis*: un anticipo per volumetria e modellato di quanto si vedrà nella prima scena del ciclo in affresco, ovvero *Costantino davanti alle madri*.

E ancor più amalgama di segno contenuto, ma incisivo, e di colorito cangiante, sì che il busto plastico della Madonna dà il metro di come possa intendersi la pittura abbreviata, appare l'*Incoronazione* in affresco della lunetta di una porta laterale di Santa Croce (ora Museo), anch'essa in sintonia col Giotto del momento postnapoletano. A questa data di metà decennio, Maso appare tuttavia isolato nel voler perseguire in maniera autonoma le istanze giottesche più complesse; non gli è d'aiuto lo Pseudo-Dalmasio che, plausibilmente guadagnato a Firenze dalla bottega di Giotto nella sua attività per Bologna, mostra negli affreschi della cappella di San Gregorio a Santa Maria Novella, nel 1335 circa, una forte espressività, ma altrettanto impaccio compositivo¹⁰³. Non costituisce una valida alternativa sperimentale, almeno conosciuta, il Gaddi teso a un fare più quieto e largo, quasi monumentale¹⁰⁴, cui anche il Daddi non si sottrae, complice forse l'inclinazione verso una dimensione scultoria su cui faceva riflettere la cospicua presenza a Firenze di Andrea Pisano¹⁰⁵ e la vocazione dello stesso Maso, come ha chiaramente tramandato il Ghiberti che ne rivela l'attività di scultore. Proprio per questo, probabilmente, abbiamo in questi anni il maggior grado di attrazione tra i due pittori, tanto da dar origine a quel nodo stilistico Maso-Daddi in cui entrano le Madonne di Ruballa e di Berlino e a cui non è estraneo l'Orcagna ancora in formazione.

La data di partenza del 1336, di poco anteriore alla morte di Giotto, colloca allora gli affreschi di San Silvestro in un contesto fiorentino in cui, considerata la *Giustizia di Bruto* nel Pala-

Bottega di Maso di Banco (Andrea Orcagna?), Madonna col Bambino. Ruballa, chiesa di San Giorgio.

Bottega di Maso di Banco (Andrea Orcagna?), Madonna col Bambino, particolare dell'iscrizione. Ruballa, chiesa di San Giorgio.

Maso di Banco, San Giovanni Battista. già Berlino, Staatliche Museen, Gemäldegalerie.

Maso di Banco, Madonna col Bambino. Berlino, Staatliche Museen, Gemäldegalerie.

Maso di Banco, Sant'Antonio da Padova. New York, The Metropolitan Museum of Art.

Maso di Banco, Sant'Antonio abate. già Berlino, Staatliche Museen, Gemäldegalerie.



gio dell'Arte della Lana come episodio di non perspicua derivazione masiana (1337)¹⁰⁶, l'unico parallelo di rilievo è costituito dalla cappella della Maddalena al Bargello, ultimo episodio della bottega giottesca, che è avvertibile soprattutto nella raffigurazione del *Paradiso*, mentre alcune delle storie della santa nelle pareti laterali paiono già tener conto dello stile di Maso. E questo, compiuto, si dispiega allora nel trittichetto di Brooklyn e poi nel polittico di Santo Spirito, sintesi volumetrica di campiture cromatiche e effetti di luce, in cui basta il pretesto dei simboli della Passione, nella piccola *Crocifissione*, per far emergere la vocazione spaziosa di Maso.

Ma se alla vigilia dell'impresa della cappella di San Silvestro Maso appariva ancora così sensibilmente giottesco, come potremo spiegarne la risoluta sterzata daddesca con un'opera come la pala di San Giorgio a Ruballa, che con la sua data 1336, anche se l'ultima cifra è dubbia¹⁰⁷, risulta pressoché contemporanea agli affreschi fiorentini, con cui più rarefatte si fanno le analogie? Infatti nella tavola di San Giorgio è presente la sospensione arcana dei gesti e la solennità di atmosfera, ma manca quella determinazione spaziale che si impone prepotente nell'opera matura di Maso e che, ad esempio, impostando di tre quarti la Vergine di Berlino, riesce a sostanziare di spazio anche il fondo oro.

Il rogito notarile del 1336 ci offre, tuttavia, una notizia importante, che merita attenzione: proprio il rettore della pieve di Ruballa era stato incaricato dal vescovo di supervisionare i lavori da eseguire nella cappella di Gualtieri per dar corso alle sue volontà. Si tratta di una concomitanza di opere e persone che induce a prendere in considerazione l'ipotesi che prete Bartolo o Bartolomeo¹⁰⁸ si sia rivolto anche per l'esecuzione di quell'opera allo stesso pittore di sua fiducia. Maso, il quale, dati i tempi e gli impegni, avrà affidato il lavoro alla bottega, che avrebbe potuto già annoverare tra i suoi componenti giovani di talento quali Andrea di Cione ancora minorenni, se possiamo prestare una qualche fede alle memorie della famiglia Rucellai, contenute negli scritti di Vincenzo Borghini, che lo attestano nato nel 1320¹⁰⁹.

La tavola è, infatti, di impostazione ancora arcaica, ma nuova nell'adesione a una scrittura sintetica e laconica, ancorché di effetto monumentale, da far apparire suggestive le aperture verso l'Orcagna recentemente prospettate. Prendendo, inoltre, in considerazione l'ipotesi dello Skaug¹¹⁰, basata su dati «esterni» desunti dallo studio dei punzoni, di una collaborazione tra le botteghe di Maso e del Daddi, si può anche accedere, pur con



varie riserve, all'idea che la scelta del frescante della cappella Bardi sia scaturita da una sorta di accordo nella spartizione del lavoro tra i due, secondo il loro grado di affermazione nell'una o nell'altra tecnica, che avrà visto privilegiato Maso nell'assunzione dei lavori a fresco¹¹¹, sulla scia di esempi della consorte bottega giottesca o della bottega aperta dei Memmi a San Gimignano¹¹².

Dati documentari, per la verità non di prima mano, mi indurrebbero a pensare che anche la pala di Ruballa possa essere ritardata, anche se di poco, rispetto alla data finora accolta. Una lapide settecentesca, nella controfacciata della chiesa, ricorda come i conti Bardi di Vernio (ecco ancora la presenza dell'altro ramo della famiglia subentrato per eredità nel possesso di Ruballa al ramo estinto di Gualtieri) ripristinarono la chiesa di San Giorgio che era stata rinnovata nel 1337¹¹³: anno, questo, a cui si può far risalire il compimento del dipinto che, quindi, piuttosto che esserne a monte, pare proprio affiancare la gestazione degli affreschi di Santa Croce.

VI. Ipotesi per una tavola d'altare

Queste argomentazioni aprono la via ad altre considerazioni: la stretta affinità, riscontrata sia da Volpe che da Boskovits, tra la Madonna di Ruballa e quella di Berlino depone almeno a favore di una prossimità cronologica tra le due, che trova riscontro nell'opinione di chi ha sempre valutato il polittico già Solly di

poco anteriore o comunque prossimo agli affreschi di San Silvestro. Torna allora legittimo l'impulso a meditare sul polittico Berlino-New York prima di tutto per una sua probabile pertinenza generica a Santa Croce e in seconda istanza quale possibile tavola d'altare della cappella affrescata da Maso, nonostante i molti ostacoli che si oppongono a questa ipotesi, non ultima la testimonianza di Vasari che, certificando sull'altare un polittico ascrivito, pur nella corruzione del nome, a Bartolomeo Bulgarrini, forniva nella prima edizione delle *Vite* anche la data in cui questi fioriva, un 1339 che, scritto in lettere maiuscole, parrebbe desunto da un'iscrizione, magari sulla tavola d'altare, e quindi essere di un qualche interesse quale opportuno e adeguato *ante quem* per i lavori¹¹⁴.

In un'altalena di dati pro e contro la candidatura del polittico già Solly, quelli iconografici si elidono a vicenda: è presente in esso un *Sant'Antonio da Padova*, e con il Boskovits è lecito supporre che vi fosse a *pendant* un *San Francesco*. La loro presenza, se assicura il carattere francescano del dipinto, e assieme ai due santi ora perduti non osta a prospettarlo per una cappella dei Confessori, lo candida altrettanto adeguatamente per altri altari in Santa Croce, quale ad esempio quello della cappella di Sant'Antonio da Padova: d'altronde la compresenza di due santi omonimi (si ricordi il *Sant'Antonio abate*) indurrebbe a supporre un committente di nome Antonio che, tranne una fi-

glia così battezzata e di cui niente sappiamo, non è però presente tra la prole di Gualtieri. Dal canto loro le prove a favore, confortate anche da dati tecnici (sommando i cinque scomparti si raggiunge la lunghezza di due metri e dieci, quindi una dimensione compatibile con l'altare e la cappella), fanno leva su elementi stilistici: i perduti *San Giovanni Battista* e *Sant'Antonio abate*, pur segnati da una più accesa tensione gotica, reggono validamente il confronto formale e tipologico con le figure a destra del *Miracolo del toro*, per consapevole calibratura dei volumi nello spazio dorato e per accensione del colore con compendiarî effetti plastici, che si colgono specialmente nel *Sant'Antonio da Padova*. Ma già il Christiansen¹¹⁵ aveva notato come la struttura semplice del polittico richiamasse con raffinate e sottili accortezze l'impaginazione architettonica della scena della *Presentazione a Costantino dell'icona*; e come il vario atteggiarsi dei santi, anche in relazione alla Vergine, contravvenisse ai limiti imposti dalla carpenteria, si da prefigurare una sorta di «Sacra Conversazione» affine nell'articolata disposizione alle figure nelle storie in affresco.

È vero che un'opera così concepita sembrerebbe più da premettere che da relegare alla fine dell'impresa pittorica: contravvenendo in tal modo alla prassi abitualmente seguita nell'arredo di una cappella, secondo cui il polittico fungeva da suggello. Ma è anche vero che la tavola manifesta una struttura giottesca di impianto «classico», perché esemplata su quella del polittico in collezione Kress, ora a Raleigh, che in Santa Croce e forse nella cappella Peruzzi fu guardato da Maso per calibratura stilistica e scelte fisionomiche, come attesta l'attrazione tra la Madonna di Berlino e la Madonna di Giotto, e tra il profeta nell'imbotte della tomba di Gualtieri e il san Giovanni Battista¹¹⁶. Del resto tutto nella cappella di San Silvestro sembra sottostare a una norma perentoria nel mantenere gli elementi formali e illustrativi nel solco di una tradizione. Così, nonostante le novità registrate da Taddeo nella risoluzione impaginativa delle vetrate (cappella Baroncelli e Bardi di San Ludovico), qui si adotta una cornice in tutto analoga a quelle protorecentesche; così il sarcofago si esempla senza sostanziali varianti su quello di Gualterotto; e viene il dubbio che anche certi costumi che indossano i personaggi siano ormai di una moda senza tempo: si prenda per tutti la cuffietta che veste il defunto e che ritorna in un personaggio del corteggio di Costantino.

È molto probabile, allora, che Maso si dedicasse al polittico nelle stesse more del lavoro a fresco, che aveva anche i suoi tem-

pi morti e che, nonostante la rapidità di esecuzione (non arriviamo a contare complessivamente neppure un centinaio di giornate tecniche), dovette protrarsi per oltre un anno, e, con i preliminari di studio e gli opportuni approntamenti, senz'altro oltre quel novembre del 1336 in cui le volontà testamentarie sono già istruite con l'approvazione del rappresentante del vescovo¹¹⁷. Del resto, oltre a un particolare partito decorativo delle stoffe, che è stato tra l'altro riscontrato assai prossimo a quello adottato dalla bottega di Simone Martini e del Memmi¹¹⁸, e che registra gli stessi motivi nel manto della Madonna di Berlino e nella veste offerta a Costantino dopo il battesimo (ma è presente anche nel cuscino del trono della pala di Ruballa e nella *Santa Caterina* di Santo Spirito), un altro marchio di fabbrica preme mettere in evidenza. Si tratta delle lettere in splendida gotica maiuscola, di andamento verticale, riccamente ornata, che compongono sia le iscrizioni nei rotuli dei due profeti, dipinti da Maso nei pennacchi di risulta della tomba di Gualtieri, sia il cartiglio che tiene (o che teneva) in mano il *San Giovanni Battista* già di collezione Solly¹¹⁹. Nel mettere in risalto questo elemento di contatto tra le due opere, ché tale grafia sontuosa non si trova riproposta neppure nelle altre scritte che accompagnano la scena del *Giudizio particolare*, appannaggio in verità di figure nella cui esecuzione pare intervenire anche la bottega, si vuol soltanto lasciare sospeso il quesito di un possibile inserimento del polittico Berlino-New York nell'arredo della cappella di San Silvestro, quesito alla cui risoluzione potremo, più avanti nel testo, fornire altri dati indiziari.

Un'ipotesi di stretta relazione tra il Daddi e Maso a questa data sarà allora da riconsiderare, secondo un rapporto di dare e avere tra i due pittori che farà pendere inevitabilmente la bilancia a favore di Maso. E questo, talvolta, potrà servire a districarci tra la fitta cronologia delle opere daddesche degli anni Trenta, anche di rilievo: così il polittico per Santa Reparata, poi in San Pancrazio, non ci sembra che possa prescindere, specialmente nel san Nereo, dalla tornita figura di cavaliere che sempre accompagna Costantino, o dalla Virtù dipinta in alto nello strombo della finestra; così molte altre tavole, quale quella già di collezione von Quast a Radensleben, poi a Milano in collezione privata, sempre della cerchia del Daddi, riecheggiano l'ardita soluzione del partito decorativo a *tapisserie* del *Miracolo del toro*, che asseconda prospetticamente l'andamento della panca accostata al muro¹²⁰. Del resto anche Taddeo sentirà l'esigenza di rendere omaggio a Maso, nella *Cena di san Ludovico* a

lato dell'*Arbor vitae* del refettorio di Santa Croce, con la citazione clamante dell'uomo, calibrato nello spazio e nella dignità, all'estrema sinistra del *Miracolo del toro*.

VII. «Ebbe moltissimi discepoli...»

Proprio il nodo attributivo, costituito dalla pala di San Giorgio a Ruballa, autorizza a indagare su una bottega di Maso che, per l'alto tenore degli affreschi di Santa Croce, non pesa secondo l'accezione negativa che in genere viene riservata al termine; infatti la presenza di altre mani, ipotizzabile a un'analisi più ravvicinata, conferma l'autorità del pittore nel disciplinare gli aiuti, fra i quali già forse alcuni dei «peritissimi maestri» ricordati dal Ghiberti. Questi, per la verità, non sono percepibili nel tessuto compatto e senza smagliature degli affreschi della parete di destra; né, e questo è indicativo del determinante ruolo assolto da Maso nell'economia del lavoro, nei compassi conservati con splendide figure di papi e vescovi dell'arco di ingresso o nei vescovi in edicola nella parete di fondo. Elementi più disomogenei appaiono se mai nel *Sogno di Costantino* (ma qui troppo ingente è la perdita della stesura originale), in alcune figure a sinistra del lunettone sinistro, e infine negli imbotti della tomba di Gualtieri e della finestra. Si tratta di figure che pur prendendo a modello la sintetica partitura volumetrico-cromatica dei personaggi di Maso non ne restituiscono la concentrata dignità atemporale. Le due figure ai lati del *Giudizio* (profeta e apostolo?) inoltre, grandiose nella postura e nel panneggio, sembrano piegare in forme più tipizzate e caricate il solenne modello masiano. Assumono infatti nei volti una rigidità di stesura, in tutto imitata anche dall'analogo soggetto in un pennacchio di risulta dell'avello piccolo, che, memore del *San Giovanni Battista* del polittico Raleigh di Giotto, pare già andare nella direzione stilistica di Andrea Orcagna, sì che preludono sensibilmente alle teste nelle fasce decorative del coro di Santa Maria Novella, opera più tarda di Andrea e di Nardo di Cione e dell'équipe loro associata, in cui Gert Kreytenberg suggestivamente coglie ancora la presenza di Maso¹²¹. Dal canto loro i personaggi all'estrema sinistra di *Costantino di fronte alle madri* danno conto di una cifra fortemente decorativa che rimanda al masismo enfatizzato cui si improntano le opere di Bonaccorso di Cino e di Alesso d'Andrea, il binomio, ancora non perfettamente dipanato, che divulga in Toscana tra Firenze (Santa Trinita), Prato (Ospedale della Misericordia e Dolce; sotterranei del Duomo) e Pistoia (cappella di San Jacopo in Duomo; San Francesco), l'aspetto di Maso





più narrativo e anche naturalistico, di larga suggestione per la corrente tardogotica¹²².

Come l'insegnamento variegato di Giotto ha trovato da parte degli allievi differenze di intendimento e di sviluppo, così fin da ora si delineano gli esiti principali che deriveranno dal magistero di Maso: da un lato una pittura che esalta il disegno e la resa plastico-monumentale per riacquisire con l'Orcagna una dignità più arcaica o neogiottesca, come nella *Crocifissione* di Montughi; dall'altro una resa che, con la variegata gamma cromatica o, stesa in larghe partiture che improntano la composizione decorativa e narrativa (il Bonaccorso di Cino dell'Ospedale di Prato), crea le premesse illustrative per la corrente tardogotica.

La bottega, compatta e serrata, non invita a investigare su possibili riconoscimenti di mani ulteriori, eccezion fatta per le coppie di Virtù alle estremità dell'imbotte della bifora. Ma in questo caso, fatta salva la forte incidenza del restauro, sono da ravvisare piuttosto tangenze con il Daddi, per il compasso sopra ricordato, e con il Gaddi, come già aveva notato il Toesca. Resta, comunque, il fatto che non furono gli allievi di Maso a completare la decorazione della cappella, allorché si rese opportuno affrescare anche la tomba piccola con la *Deposizione nel sepolcro*. Ci si rivolse ancora una volta alla costola più fidata di Giotto, Taddeo, il pittore più stimato in Toscana secondo il documento pistoiese di San Giovanni Fuorcivitas e il più affermato nel panorama pittorico in affresco a Firenze, specialmente in ambito francescano¹²³.

L'inserito gaddiano parrebbe indebolire, a un esame superficiale, quel carattere unitario che non si stenta a cogliere nel progetto decorativo della cappella, e che anche la vetrata della bifora contribuisce a rafforzare. Neppure per essa, infatti, nonostante la peculiarità della tecnica che implica quantomeno l'esecuzione da parte di un maestro vetraio, vengono meno l'invenzione e la supervisione di Maso, che vi si rivelano, infatti, a un grado altissimo, già percepito un secolo fa dal Suida e dal Venturi, e negato in tempi recenti nel tentativo di articolare l'attribuzione in direzione di Taddeo Gaddi¹²⁴.

Del resto, nel caso della cappella di San Silvestro, in cui anche il tema iconografico della vetrata interagisce così stringatamente con quello generale, come sopra nel testo abbiamo illustrato, è impensabile che questa non fosse prevista fin dall'inizio e subito intrapresa su disegno di Maso, sensibilmente presente anche in fase di completamento pittorico. Tanto più che la col-



locazione delle vetrate è solitamente auspicabile a priori nella messa a punto dell'arredo e della decorazione di una cappella, proprio per consentire la valutazione delle tonalità cromatiche degli affreschi alla luce del filtro da esse costituito.

Per buona fortuna, nella vetrata Bardi ci troviamo di fronte a un testo figurativo che offre ancora oggi una chiara leggibilità, essendo i rifacimenti cospicui, ma circoscritti: così sono stati completamente sostituiti (forse in un intervento del primo Novecento) gli specchi con Graziano e Ambrogio, le facce di Costantino e di Teodosio, le fiamme ai piedi di Traiano. Ma tutte le altre parti, che anche la recente pulitura ha confermato antiche¹²⁵, offrono un'occasione in più per comprendere l'essenza della pittura di Maso: su un impianto monumentale ottenuto per forza di disegno con un contorno netto, simulato dalla piombatura, le figure, tornite, si dilatano in larghe campiture di colore purissimo che non ricusano preziosità decorative: si veda, dunque, l'evidenza quasi miniatoria, nella sua forza di *drôlerie*, del drago ai piedi di Silvestro, la consistenza carnosa delle foglie che si intrecciano a cornice, o l'impatto ornamentale di calzature e mantelli. Se poi l'impaginazione bidimensionale di ogni specchio ricalca nei profili mistilinei, ovvero i compassi «germanici» del Marchini¹²⁶, quella delle vetrate più antiche di Santa Croce, che per li rami risalgono fino ad Assisi (se ne veda l'adozione anche da parte di Simone Martini nella cappella di San Martino), basta a Maso la perentorietà cromatica dell'uniforme fondo azzurro e l'accento dei piccoli padiglioni, scorciati sopra Silvestro e Costantino, per imprimere un'idea spaziosa a tutta la composizione.

VIII. La «*Deposizione nel sepolcro*» di Taddeo Gaddi

Il riconoscimento a Maso di una responsabilità anche nella vetrata, oltre a rafforzare il peso del suo ruolo per tutto l'arco dei lavori di decorazione alla cappella di San Silvestro, contribuisce dunque a rendere un caso isolato l'intervento di Taddeo Gaddi, limitandolo alla tomba minore. E, pur considerando con Kreytenberg i travagliati rapporti che sarebbero intercorsi tra Maso e i Bardi ancor prima del contenzioso del 1341, sarà prudente cercare la ragione dell'avvicendamento dei pittori proprio nell'opera stessa, che è una *Deposizione nel sepolcro*, con ai lati due personaggi, probabilmente del Nuovo e Vecchio Testamento, tema strettamente pertinente a quello che appare essere il sepolcro di una defunta. Lo si evince dalla figura muliebre, ingiannocchiata di fronte al sarcofago, e non dipinta su una specchia-

tura di esso, secondo quanto ha correttamente restituito l'attuale intervento di restauro. Preso atto che ci troviamo di fronte a un episodio singolare per il Trecento, epoca in cui rare sono le sepolture ragguardevoli destinate a donne non regali, possiamo tentare di identificare quale donatrice la moglie dello stesso Gualtieri, donna Tessa, di cui ignoriamo la data di morte, ma che sicuramente sopravvisse al marito, come dà conto il suo ruolo di fidecommissaria, attestato dal contratto del 1336, sopra esaminato, sì che solo alla sua morte si sarà provveduto al completamento decorativo del sepolcro. E, se anche non possiamo assumere come suo ritratto la figurina dipinta, da intendersi piuttosto quale immagine connotativa della discendenza femminile del ramo, tanto basta per poter giustificare la soluzione di continuità in seno ai lavori intrapresi da Maso. Se poi sarà possibile confermare con altri riscontri quella che per ora è soltanto un'indicazione di ricerca, ovvero l'identità tra la vedova di Gualtieri e quella Tessa Brunetti che negli atti del contenzioso, accessosi nel 1341 tra Maso e la Compagnia dei Bardi, apparirebbe connotata soltanto dal patronimico della famiglia d'origine, avremo allora un sicuro *post quem* per l'affresco gaddiano¹²⁷.

È questo un appiglio cronologico ragionevole anche sul piano dello stile dell'opera. E non tanto perché il Gaddi dimostri di avvertire lo stimolante esempio di Maso, cercando di adeguargli a un grado che ha portato Longhi a parlare in questa occasione di «amicizia mentale» tra i due pittori, quanto piuttosto perché la composizione sembra rientrare in quella fase matura dell'operare di Taddeo che chiude il periodo giovanile più sperimentale e giottesco per approdare a stesure organizzative fuse e a un modellato scorrevole e sintetico, a seconda che vi si veda riflesso Maso o Andrea Pisano, e di colorito più pastoso come già mostrano i compassi con santi della cripta di San Miniato al Monte del 1341-1342, e a un grado più disteso e solenne l'Annunciazione del Museo Bandini a Fiesole, databile alla metà del quinto decennio, nonché in seguito gli affreschi del refettorio di Santa Croce. Una collocazione cronologica, questa, già avanzata dal Donati¹²⁸, che corregge solo di qualche anno l'indicazione tra il 1335 e il 1340, sostenuta da Longhi, Ladis e Ferretti¹²⁹ in virtù dell'indubbia tangenza con Maso, e che solleva l'opera dal confronto, proposto dal Conti, con il politico di San Giovanni Fuorcivitas a Pistoia, riferibile alla metà del secolo (ante 1353), perché già irrigidito in quelli che diverranno gli stereotipi della tarda attività del Gaddi.

La ripetitività del formulario gaddiano e la compresenza di

raffinatezze tecniche e scadimenti di bottega, che rendono difficile nel suo complesso la cronologia dell'opera di Taddeo, non risparmiano questo affresco che, infatti, suggestivo nella slargata ambientazione accentuatamente «naturale» e nella misura impaginativa, coinvolgente nella partecipata espressività delle figure, cromaticamente brillante pur con tonalità fuse, denuncia una delle realizzazioni più virtuosistiche e almeno tecnicamente più veloci della carriera del pittore. Egli, infatti, dipinge le figure negli imbotti sopra un intonaco già in precedenza affrescato con soli motivi aniconici, a conferma del decoro provvisorio, ma completo (si pensi ai maseschi profeti nei pennacchi di risulta del timpano), conferito da Maso all'avello, in attesa della sepoltura della donatrice¹³⁰. A quel momento Taddeo, interpellato quale pittore ufficiale di Santa Croce, da buon imprenditore non si sarà sottratto all'incombenza, portata a termine, però, in maniera frettolosa, non sappiamo se per ragioni di tempo o piuttosto per inadeguatezza del lascito.

Le considerazioni storiche, iconografiche e stilistiche sugli affreschi di Maso di Banco sembrano a questo punto accordarsi per una risoluzione dei quesiti attorno alla cronologia e al patronato della cappella di San Silvestro. Ora è infatti possibile rispondere alle tre domande che, nonostante l'attenta disamina operata sul tema, alla fine del suo lavoro tormentavano ancora Wilkins: sul significato del tema raffigurato, sull'identificazione del committente, sui motivi che indussero a lasciare incompiuta la decorazione della tomba piccola¹³¹.

Appare chiaro, infatti, come le *Storie di san Silvestro e Costantino*, unite alla rappresentazione del *Giudizio particolare*, tornassero a devoto omaggio del papato che in Benedetto XII aveva trovato nuova forza e coesione dopo anni di aspro dibattito teologico sui temi del potere temporale e della «Visione beatifica», cui avevano preso parte da protagonisti, tra gli altri, sia i sovrani del mondo occidentale che frange dell'Ordine francescano, conducendo la Chiesa sull'orlo dello scisma. Resta, però, difficile stabilire chi avrà potuto formulare un piano iconografico così serrato. Sebbene si possa, grazie anche alle precisazioni della Hueck, limitare il coinvolgimento dei committenti e ricercare specialmente tra i frati la mente responsabile, i dati a questo proposito paiono esigui. Per quanto sappiamo delle personalità minorite d'ambito fiorentino in questi anni, esse risultano offuscate dal grave scandalo che coinvolse l'inquisitore Mino da San Quirico intorno ai primi anni Trenta e sfiorò il suo

successore, rendendo tesi i rapporti tra alcuni elementi del francescanesimo fiorentino e la Camera apostolica avignonese almeno fino all'anno 1338, sì che il papa fu costretto a un intervento diretto¹³².

Quanto al committente, sempre rispondendo idealmente alle domande di Wilkins, l'aver appurato che Gualtieri lasciò una cospicua elargizione di mille fiorini, confrontabile quindi per entità con quella destinata dal fratello a opere pie e alla costruzione dell'attigua cappella di San Ludovico, ha allentato le ultime resistenze, non tanto a supporre la cappella di San Silvestro proprietà di Gualtieri (a questa ipotesi avevano già aderito Offner e Long), quanto a identificarla con quella realizzata a seguito della volontà testamentaria: resistenza legittima, dal momento che ancora nell'anno 1335 nei conteggi relativi al lascito pio di Gualtieri, contenuti nel *Libro segreto* dei Bardi, si faceva riferimento a una cappella da edificare nel coro, collocazione non più specificata nel documento del 1336. Del resto, questa è anche la data di partenza più calzante per una realizzazione iconografica quale quella del *Giudizio particolare*, derivante dal dogma della «Visione beatifica» che, sancito all'inizio di quell'anno da papa Benedetto XII, proprio in una trascrizione figurativa poteva trovare legittimazione e forza per imporre il suo accoglimento e favorire la sua comprensione su scala più ampia.

L'identificazione della cappella quale proprietà della stirpe di Gualtieri permette anche di precisare i modi e il peso con cui la famiglia Bardi era presente in Santa Croce; un peso rilevante, tuttavia non accentrato prevalentemente, come si è creduto, nelle mani di una persona, ma equidistribuito fra i membri del ramo forse più illustre della famiglia: i figli di Jacopo, ovvero Bartolo (alla morte sostituito dal figlio Rodolfo), Gualterotto e lo stesso Gualtieri, tutti a vario titolo soci o ex soci della Compagnia dei Bardi, e detentori del giuspatronato di altrettante prestigiose cappelle nella chiesa francescana, sulla scia di una spinta che, complice l'idea di Purgatorio particolarmente sostenuta in ambito mendicante, induceva gli uomini d'affari a riscattarsi con elemosine alla Chiesa, la cui cospicua conversione «in pietre» ovvero in opere architettoniche lamentava, con frasi come macigni, Ubertino da Casale.

Sulla scia dell'identificazione del patronato della discendenza di Gualtieri per la cappella di San Silvestro, risulta, credo, individuata con buona approssimazione anche la destinazione della tomba più piccola che, pertinente a una defunta ivi ritratta, potrebbe assumersi inizialmente come sepolcro di donna Tessa,



moglie dello stesso committente, poi destinato alla discendenza femminile di questo ramo della famiglia. La sua morte, avvenuta posteriormente a quella del marito, pare sufficiente a spiegare il rinvio del completamento della decorazione interna all'avello (quella esterna è tutta della bottega di Maso) che ben si situa stilisticamente nel quinto decennio del Trecento; anche se, come abbiamo già visto, non possiamo utilizzare con certezza quale data *post quem* il documento della lite tra Maso e i Bardi del 1341, in cui compare per l'appunto una Tessa dal patronimico Brunetti.

E se nel quadro di insieme dell'arredo della cappella manca all'appello il polittico, pare opportuno, senza forzare i dati, non lasciare intentata nessuna via all'identificazione. Su quali riserve suscitò la candidatura del masiano complesso Berlino-New York, abbiamo già argomentato; come abbiamo calcolato sulla sua contemporaneità agli affreschi, sulla solennità misurata delle figure; sulla preziosità non affidata soltanto all'oro, ma anche alla distillata scelta dei particolari più eletti, quali l'ossessiva eleganza delle lettere nel cartiglio di san Giovanni. Si accetti o meno la possibile pertinenza di questa tavola, varrà comunque la pena richiamare altri indizi che è proprio il documento dell'anno 1341 a fornirci. Tra gli oggetti sequestrati a Maso, che in esso sono riportati, si fa riferimento a uno scomparto di polittico con san Francesco e san Giovanni Battista: figura quest'ultima che compare, mentre l'altra sarebbe potuta comparire, a *pendant* del sant'Antonio da Padova, anche nel complesso sopravvissuto. Appare, in effetti, singolare che di due polittici «francescani», uno conosciuto e contemporaneo per stile agli affreschi, l'altro non identificato e di cui si ha notizia quattro anni dopo la loro esecuzione, nessuno dei due pertenesse alla cappella, specialmente in considerazione della contenuta produzione su tavola di Maso, giunta fino a noi. In effetti non appare neppure troppo pacifico poter puntare sulla loro identificazione *tout court*, a causa anche dell'incompiutezza del polittico ricordato nel 1341. Certamente la candidatura di quest'ultimo, nonostante fosse incompleto a quella data, si rafforzerebbe qualora lo si potesse abbinare al nome di una Tessa quale moglie di Gualtieri, dal momento che abbiamo visto, anche dal testamento di quest'ultimo, come la Compagnia dei Bardi, da cui pure egli era uscito nel 1330, avesse continuato fino alla morte ad amministrarne i beni e i lasciti per beneficenza, inseriti nel conto di Messer Domenico. E proprio i proventi di quel conto dovevano assolvere il pagamento dell'arredo della cappella.

Non si ravvisi in questa puntigliosa verifica un accanimento documentario o investigativo fine a se stesso; se ne colga, bensì, la tensione a immaginare, restituita nella sua sostenutezza solenne e preziosa, la visione complessiva e coerente dell'arredo della cappella, in cui tutto ciò che è cromatico e spazioso: dalla vetrata, agli affreschi, al polittico – e proviamo a immaginare per un attimo sull'altare le tavole di New York e Berlino – è concepito secondo il metro misurato e grandioso di Maso. Un metro che nonostante le attestazioni delle fonti più antiche, dal membro della famiglia degli Albizi, a Filippo Villani, al Ghiberti, al Vasari, ebbe un riscontro diffuso ampiamente, ma non parimenti significativo in coerenza e persistenza. Dal momento che, talvolta, per spiegare le novità di impaginazione e di stesura di Maso, si è fatto ricorso alla grandezza morale di Masaccio, alla prospettiva di Piero, alla interiorità del Beato Angelico e all'irrealità cromatica di Paolo Uccello¹³³, se ne evince che la sua statura artistica, pur sempre commensurabile nei limiti di scolaro di Giotto, poteva, per intuizione spaziale e intensità espressiva, sia interiore che fisionomica, esser prologo ideale ai maggiori pittori del Quattrocento fiorentino. Ma il fatto che nella letteratura o nelle cronache a lui contemporanee non si accenni a Maso, può intendersi solo come rifiuto immediato del suo linguaggio che dovette sembrare troppo difficile da emulare per coerenza razionale e intellettuale.

Le suggestioni che quel linguaggio conteneva in senso spazioso potevano già allora essere recepite, ma anche interpretate se non travisate. Se si eccettuano i tentativi di divulgarlo, presto arrestatisi, da parte di Bonaccorso di Cino e soprattutto del Maestro di San Lucchese, un suo *alter ego* intelligente¹³⁴, ci accorgiamo che di fatto il ruolo in cui Maso fu subito confinato, in ambito fiorentino, fu quello di un valido tramando della pittura di Giotto per la generazione di Andrea e di Jacopo di Cione. Pitture come il *Giudizio universale* di Santa Croce, o la *Crocifissione* di Montughi a Firenze e quanto resta degli affreschi del coro di Santa Maria Novella¹³⁵ sono sufficienti per riscontrare che non solo la sostanza formale, ma anche le potenzialità espressive e decorative racchiuse nel sorvegliato repertorio masiano avevano in sé promettenti aperture. E tuttavia il confronto di questi lavori con il polittico di Santo Spirito, solenne e atemporale suggello del percorso di Maso, mostra già contro quale barriera di rigidità formale e iconica si sarebbe arenato nell'immediato l'insegnamento «eccellentissimo» di «Maso grande maestro».

Appendice*

Firenze, Archivio Arcivescovile
Libro di Contratti di Ser Benedetto di Maestro Martino 1335-1337, ms. A.IV.10 (ora segnato Mensa Arcivescovile Bulletoni 7) (1336, aprile 9)

c. 36 recto e verso

Item die XII dicti mensis, attum in Episcopali palatio Florentie, presentibus testibus domino Iachinotto de Corbinellis iudice, Lapo Magistri Scotti de populo Sancte Marie supra Arnum, Niccolò Neri Macigni et aliis de summa et quantitate mille florenorum auri, quos olim Gualterius domini Iacobi de Bardis de Florentia, partim in testamento suo et partim in codicillis suis scriptis manu ser Salvi Dini notarii reliquit pro anima sua, pro pauperibus et piis locis arbitrio et voluntate [...] fideicommissariorum suorum, reverendus vir dominus Laurentius, plebanus plebis de Peralla, vicarius venerabilis patris domini Francisci, Dei gratia Episcopi florentini et super executionem testamentorum et ultimarum voluntatum spetialiter deputatus, presente Thomaxio quondam Bartholomei Buere, uno ex fideicommissariis dicti testamenti omni via et modo quo melius potuit, dixit et consensit et parabolam et licentiam dedit ipsis fideicommissariis et heredibus dicti Gualteri et codicillorum dandi, expendendi, erogandi in constructionem unius cappelle [nota a margine: et necessariis monimentis et officinis in dicta cappella et occasione ipsius] in ecclesia Fratrum Minorum Florentie usque in summam quingentorum florenorum auri, ad quam pecuniam in dicta constructione expendendam [...] et distribuendam deputavit et esse voluit commissarium et in loco dicti domini vicarii discretum virum presbiterum Bartholomeum, rectorem ecclesie Sancti Georgi de Ruballa, florentine Diocesis, ibidem praesentem et recipientem, mandans eidem presbitero quatenus dictam pecuniam quantitatem, fideliter et integraliter expendat et convertat in opere

memorato. Ita quod claram inde possit reddere rationem. Praeterea dictus dominus vicarius, vice et nomine dicti domini Episcopi patris pauperum, fuit confessus in veritate se de dicta summa pecunie relitta per eundem Gualterium ut supra continetur, habuisse et recepisse ac sibi munere esse a dicto Thomaxio solvente pro se et aliis fideicommissariis suis de pecunia dictorum heredum octuaginta florenos auri per eundem dominum Episcopum pauperibus erogandos et in dicta quantitate relitta per eundem Gualterium computandos renuntiavit etc..

Firenze, Archivio Arcivescovile
Libro di Contratti di Ser Benedetto di Maestro Martino 1335-1337, ms. A.IV.10 (ora segnato Mensa Arcivescovile Bulletoni 7) (1336, novembre 14)

c. 12 recto

[nota a margine: Absolutio sub testamento Gualteri]
In Christi nomine. Amen. Nos Laurentius plebanus plebis de Peralla vicarius etc. et super executionem testamentorum et ultimarum voluntatum spetialiter deputatus, viso testamento et ultima voluntate condita per Gualterium domini Jacobi de Bardis de Florentia, in quo testamento reliquit sub certis modo et forma dandas (sic) de bonis suis pro anima sua mille florenos auri, ad quorum solutionem et distributionem suos fecit fideicommissarios dominum Andream, filium suum, dominam Tessam uxorem eius (sic), Cinum del Migliore ac Thomaxium filium olim Bartholomei Buere prout eis dandos melius viderentur sicut in ipso testamento scripto manu ser Salvi Dini Notarii latius continetur; volentes prout ad nostrum spettat offitium inquirere ut antedicti testamenti executio circa distributionem dicte quantitatis pecunie facta esset et dicta summa pecunie dispensata et data pro anima dicti Gualtieri sicut ipse Gualterius reliquerat in testamento predicto dictos fideicommissarios, excepto Cino prefa-

to, qui viam erat universe carnis ingressus, vocari fecimus ad iudicium coram nobis. et comparens dictus Thomaxius pro se et dictis Domino Andrea et Domina Tessa, olim uxore dicti Gualteri, confidentibus suis per legitima documenta et alias probationes sufficientes, fidem plenam fecit et docere curavit quod totam dictam summam florenorum auri iuxta ipsius testamenti continentiam fideliter et laudabiliter erogaverunt et distribuerunt ad pios usus et inter pauperes Jesu Christi pro anima dicti Gualtieri (sic), super quibus omnibus deliberatione habita diligenti et facta inquisitione sollerti, invenimus et legitime constat nobis de dicte pecunie datione et erogatione et executione plenaria preditorum. Et igitur Christi nomine invocato pro tribunali sedenti, presente dicto Thomaxio et petente pro se et dictis fideicommissariis suis, solutionem, dationem et erogationem dicte pecunie ac executionem dicti testamenti, factam per dictos fideicommissarios auctoritate qua fungitur et omni via et modo quo melius possumus ratificamus et approbamus et pronuntiamus legitime factam esse et de his omnibus nobis esse redditam plenam et integram rationem, liberos et absolutos ipsos fideicommissarios et heredes dicti Gualterii a dicta solutione etc. lata et facta fuit dicta pronuntiatio et absolutio per dictum dominum vicarium pro tribunali sedentem in Episcopali palatio florentino, presente dicto Thomaxio et petente ut supra et presentibus testibus Ser Petro Paganucci notario dicti Domini Episcopi, Benvenuto Bonannucci famulo dicti Domini Vicarii et aliis, die XIII Novembris V indictione anno ab incarnatione Domini Millesimo Trecentesimo Tricesimo Sexto.

*Ringrazio Gino Corti e Alessandro Gualotti per la lettura dei documenti; devo il finanziamento per questa ricerca a un contributo su fondi 40% del Monastero dell'Università e della ricerca scientifica, assegnati al Dipartimento di Storia delle Arti dell'Università di Firenze, e da me in quella sede coordinato.

¹ Per un'ipotesi di progetto amolfiano della zona presbiteriale di Santa Croce si veda M. Salmi, *Una precisazione su Arnolfo architetto*, in «Palladio», VII, 1957, pp. 92-94; A. M. Romanini, *Arnolfo e il Dolce Stilnovo del Gotico italiano*, Milano 1969, pp. 191-226; sulla questione di un'architettura francescana il rimando è a G. De Angelis d'Ossat, *Proporzioni e accorgimenti visuali negli interni*, in *Francesco d'Assisi. Chiese e Conventi*, Milano 1982, pp. 150-161.

² Si vedano gli interventi nel volume *Giotto e i giotteschi in Assisi*, Roma 1969, in particolare, C. Volpe, *La formazione di Giotto nella cultura di Assisi*, pp. 15-59.

³ S. Mencherini, *Santa Croce di Firenze*, Firenze 1929; W. e E. Paatz, *Die Kirchen von Florenz*, I, Frankfurt 1940, p. 288 e sgg.; M. Boskovits, *Pittura fiorentina alla vigilia del Rinascimento*, Firenze 1975, p. 192, n. 10.

⁴ J. Gardner, *The Early Decoration of Santa Croce in Florence*, in «The Burlington Magazine», CXIII, 1971, pp. 391-392; A. Conti, *Pittori in Santa Croce: 1295-1345*, in «Annali della Scuola Normale Superiore di Pisa», Classe di Lettere e Filosofia, serie III, II/1, 1972, pp. 247-263.

⁵ R. Trexler, *Death and Testament in the Episcopal Constitutions of Renaissance Florence (1327)*, in *Renaissance Studies in Honor of Hans Baron*, De Kalb 1971, pp. 29-74.

⁶ Su Giotto a Firenze e il ruolo della bottega si veda M. Boskovits, *More on the art of Bernardo Daddi*, in R. Offner, *Corpus of Florentine Painting. The Works of Bernardo Daddi*, sez. III, vol. III, nuova ed. a cura di M. Boskovits e E. Neri Lusanna, Firenze 1989, pp. 33-54; e anche M. Gregori, *Sul politico Bromley Davenport di Taddeo Gaddi e sulla sua originaria collocazione*, in «Paragone», XXV, 1974, 297, pp. 73-83.

⁷ Per i documenti e il riassunto della situazione, si rimanda a A. Ladis, *Taddeo Gaddi*, Columbia-London 1982, pp. 88-90.

⁸ Di quanto peso fosse il ruolo dei francescani nel determinare il programma iconografico, cui talvolta sono del tutto estranee le famiglie che detengono il patronato, lo ha messo chiaramente in rilievo I. Hueck, *Stifter und Patronatsrecht. Dokumente zu zwei Kapellen der Bardi*, in «Mitteilungen des Kunsthistorischen Institutes in Florenz», XX, 1976, pp. 263-270.

⁹ Un ragguglio può essere offerto già da A. Saporì, *La crisi delle compagnie mercantili dei Bardi e dei Peruzzi*, Firenze 1926.

¹⁰ Sui due monumenti e la plastica funebre si rimanda a G. Kreytenberg, *Agnolo di Ventura und zwei Grabmäler der Bardi in Florenz*, in «Stadel Jahrbuch», XV, 1995, pp. 53-84, e in questa sede.

¹¹ L. Ghiberti, *I Commentari* (1450 circa), a cura di J. von Schlosser, Berlin 1912, p. 38; L. Ghiberti, *Il Secondo Commentario* (1450 circa), a cura di G. Nicolai, Firenze 1956, p. 24.

¹² G. Vasari, *Le Vite de' più eccellenti pittori, scultori ed architettori* (Firenze 1568), a cura di G. Milanesi, I, Firenze 1878, pp. 621-630.

¹³ R. Offner, *Four Panels, a fresco and a problem*, in «The Burlington Magazine», LIV, 1929, pp. 224-245.

¹⁴ R. Longhi, *Stefano Fiorentino* (in «Paragone», 1951,

13, pp. 18-40), ripubblicato in R. Longhi, *Opere complete*, VII, *Giudizio sul Duecento e ricerche sul Trecento nell'Italia centrale*, Firenze 1974, pp. 64-84; R. Longhi, *Qualità e industria in Taddeo Gaddi* (in «Paragone», 1959, 109, pp. 31-40), ripubblicato in R. Longhi, *ibidem*, pp. 88-89.

¹⁵ F. Bologna, *Novità su Giotto*, Torino 1969, pp. 90-94; F. Bologna, *I pittori alla corte angioina di Napoli*, Roma 1969, pp. 187-200; ma anche M. Boskovits (*Pittura fiorentina...*, cit., p. 191, n. 7) ne accetta la presenza in quel contesto.

¹⁶ M. Boskovits, *Pittura fiorentina...*, cit., p. 195, n. 47; C. Volpe, *Il lungo percorso del «dipingere dolcissimo e tanto unito»*, in *Storia dell'arte italiana. Val Medioevo al Rinascimento*, Torino 1983, pp. 232-304.

¹⁷ J. da Varagine, *Legenda aurea*, ed. cons. Firenze 1990, pp. 80-91; citazione dalla traduzione di C. Lisi.

¹⁸ Connotazioni non politiche, come ha messo in risalto D. G. Wilkins, *Maso di Banco. A Florentine Artist of the Early Trecento*, New York-London 1985, p. 195, si hanno invece in contesti transalpini: nelle vetrate di Chartres, nei dipinti del tramezzo del Duomo di Colonia.

¹⁹ A questo proposito si veda H. Fürmann, *Das Constitutum Constantini (Fontes iuris germanici antiqui in usum scholarum ex monumentis Germaniae historicae separatim editi, X)*, Hannover 1968; per l'interpretazione dell'iconografia dei cieli silvestriani si rimanda a J. Mitchell, *St. Silvester and Constantine at the Ss. Quattro Coronati*, in *Federico II e l'arte del Duecento italiano*, a cura di A. M. Romanini, II, Galatina 1980, pp. 15-32; e a A. Paravicini Bagliani, recensione a H. Lanz, *Die romanischen Wandmalereien von San Silvestro in Tivoli. Ein römisches Apsisprogramm der Zeit Innocenz III*, Bern 1983, in «Rivista di Storia della Chiesa in Italia», XL (1986), pp. 172-174. Inoltre A. Amore, *Silvestro, ad vocem*, in *Bibliotheca Sanctorum*, XI, Roma 1968.

²⁰ G. Villani, *Nuova Cronica*, I, a cura di G. Porta, Parma 1990, p. 89 (Libro II, cap. XXIII, 15).

²¹ Si veda D. Blume, *Wandmalerei als Ordenspropaganda*, Worms 1983, pp. 96-99.

²² M. G. Mara, *Ambrogio, ad vocem*, in *Enciclopedia dell'Arte Medievale*, I, Roma 1991.

²³ J. da Varagine, *Legenda aurea*, cit., II, p. 668. È questo dei canti di accompagnamento e degli officii un punto importantissimo nella disciplina delle pratiche religiose, specialmente agli albori del culto cristiano. J. Long (*Bardi Patronage at Santa Croce in Florence, 1320-1343*, Ph. D. Columbia University 1990, Ann Arbor 1991, p. 278), che pur correttamente richiama questa annotazione della *Legenda aurea*, mostra di non ravvisarne l'importanza. Ma si pensi come in anni strettamente prossimi alla decorazione della cappella Bardi di San Silvestro, papa Benedetto XII si preoccupasse di dare spazio adeguato alle forme cultuali anche cantate in seno all'Ordine francescano.

²⁴ Questo è il testo che segue: *Esse incipe quod futura es, et audies a sponso tuo: Pone me sicut umbraculum in corde tuo, sicut signaculum in brachio tuo, et opere pariter, ac mente munita, clamabis et dices: Aquae multae non poterint extinguere charitatem, et flumina non cooperient illam.*

²⁵ J. P. Migne, *Patrologiae cursus completus* (Paris 1851), vol. 105, nuova ed. Turnhout 1972, p. 938.

²⁶ È quanto si deduce dall'explicit di questo testo altrimenti noto come *De Divinis Officiis*; Amalario di Metz ebbe anch'egli un ruolo fondamentale nella riforma liturgica, anche se fu accusato di vari errori nella revisione degli antifonari.

²⁷ Questa constatazione, condivisa anche da G. Kreytenberg nel suo saggio in questo volume, può essere valida soltanto se, in base alla prevalenza della disposizione degli imperatori a sinistra e dei santi a destra, così come oggi appare, consideriamo questa l'impaginazione originale, con l'eccezione di Silvestro e Costantino scambiati. In realtà, prima del penultimo restauro le fotografie della Soprintendenza alle Gallerie di Firenze documentano un'alternanza perfetta, che ribadirebbe una volta di più l'equivalenza dei poteri. Si veda G. Marchini, *Le vetrate italiane*, Milano 1956, p. 32; G. Marchini, *Le vetrate*, in *Civiltà delle arti minori in Toscana*, Atti del I Convegno (Arezzo 1971), Firenze 1973, pp. 65-83.

²⁸ E. Borsook, *The Mural Painters of Tuscany* (London 1960), 2^a ed., Oxford 1980, p. 39.

²⁹ D. G. Wilkins, *Maso di Banco...*, cit., pp. 22-23 n. 6, 145, 162-163; per un'interpretazione che calca ancora sull'individualità del committente, ma in un'accezione solo spirituale, tanto che le scene sarebbero da intendersi come meditazioni visionarie sui temi del «Giudizio» e della «Morte del Cristo», si veda J. Long, *Salvation through Meditation: the Tomb Frescoes in the Holy Confessors Chapel at Santa Croce in Florence*, in «Gesta», XXXIV/1, 1995, pp. 77-88.

³⁰ J. Végh, *The Particular Judgement of a courtier*, in «Arte Cristiana», LXXIV (1986), n. 716, pp. 303-314, ne dà il primo riscontro figurativo a vasto raggio, ritenendo tra l'altro l'affresco di Maso il primo probabile esempio di questo tipo e, pertanto, ancora incerto nell'elaborazione iconografica; ma in precedenza anche la Borsook, *The Mural Painters...*, cit., p. 39, si era interrogata sull'iconografia della tomba Bardi nella cappella di San Silvestro e sul tema della «Visione beatifica», lasciando tuttavia sospeso il quesito.

³¹ G. Villani, *Nuova Cronica...*, cit., II, pp. 795-798; III, pp. 58-61, Parma 1991 (Libro XI, cap. CCXXVII; Libro XII, cap. XIX).

³² Cospicui sono stati anche gli studi moderni incentrati sull'essenza di questo tema. Dopo i fondamentali saggi di M. Dykmans, tra cui vanno almeno ricordati *Fragments du Traité de Jean XXII sur la vision béatifique*, in «Recherches de Théologie Ancienne et Médiévale», 37, 1970, pp. 232-253, e *Les Frères Mineurs d'Avignon au début de 1333 et le sermon de Gautier de Chatton sur la vision béatifique*, in «Archives d'Histoire Doctrinale et Littéraire du Moyen-Age», 38, 1971, pp. 105-148; per la trattazione dell'argomento in seno al pensiero scolastico si rimanda all'opera più articolata e esaustiva: C. Trottmann, *La vision béatifique. Des disputes scolastiques à sa définition par Benoît XII*, Rome 1995.

³³ Benedetto XII, al secolo Jacques Fournier, cardinale cistercense di grande preparazione teologica, già prima di divenire papa aveva elaborato il rapporto *De statu animarum sanctorum ante generale iudicium*. Il Fournier

ammetteva una visione immediata di Dio dopo la morte, concedendo però per le anime beate un accrescimento della intensità della visione al momento del giudizio finale. Questa posizione che, secondo l'analisi del Trottmann, si fondava su un pensiero di ispirazione agostiniana unito all'adesione alla filosofia scolastica più eteroclitica, non fu completamente accolta nel *Benedictus Deus*. In questa costituzione dogmatica viene di fatto sancita l'esistenza del Purgatorio e dell'Inferno e in ultima analisi viene lasciato ancora irrisolto il quesito sulla differenza del tipo di visione concesso nel giudizio particolare e nel giudizio universale.

³⁴ Per un precedente di rilievo (riferito al secolo XI) di questa iconografia, dipinto nella chiesa inferiore di San Clemente a Roma, si veda J. Osborne, *The Particular Judgement. An Early Medieval wall-painting in the lower Church of San Clemente, Rome*, in «The Burlington Magazine», CXXIII, 1966, pp. 335-341.

³⁵ Si richiamano ancora le osservazioni della Hueck, *Stifter...*, cit., sul ruolo preponderante svolto dai francescani nella definizione del programma iconografico; non va tuttavia dimenticato che i vari rami della famiglia Bardi annoveravano in questi anni religiosi e teologi di chiara fama: da Bartolomeo di Gualterotto, vescovo di Spoleto e non estraneo ai lavori fatti per la cappella commemorativa del padre in Santa Croce, a Roberto, insigne teologo e professore alla Sorbona. Si veda inoltre F. Antal, *Florentine Painting and its Social Background*, London 1947 (trad. it., *La pittura fiorentina*, Torino 1960, in particolare p. 229 e sgg.).

³⁶ Ma si veda, invece, in J. Végh, *The Particular Judgement...*, cit., figg. 1, 5, 6 come questa rappresentazione si è evoluta nell'Europa del Nord nell'ex Cecoslovacchia con l'affresco della chiesa parrocchiale di Zeliezovce; nell'alto Reno con le miniature primo-quattrocentesche del ms. B.R. 38 della Biblioteca Nazionale Centrale di Firenze; in Francia col Maestro delle Ore di Rohan, Parigi, Bibliothèque Nationale, ms. Lat. 9471, f. 159.

³⁷ Di Giovanni Pisano si ricordi il busto di Margherita di Brabante (Genova, Museo di Sant'Agostino); di Simone la scena della morte di San Martino nella cappella omonima in San Francesco ad Assisi; si veda M. Seidel, *Giovanni Pisano a Genova*, Genova 1987, p. 121 e sgg.

³⁸ Corale C, c. 1, in M. Boskovits, *Corpus of Florentine Painting. The Miniaturist Tendency*, sez. III, vol. IX, Firenze 1984, pp. 220-221.

³⁹ Corale 41, f. 1v, in M. Boskovits, *Corpus of Florentine Painting. The Miniaturist Tendency*, cit., p. 46 e n. 152, pp. 246-247, con una datazione alla fase tarda del Maestro; per una proposta cronologica tra il 1338 e il 1348 del Corale si veda C. De Benedictis, *Postille daddesche*, in *Scritti di Storia dell'Arte in onore di Ugo Procacci*, I, Milano 1977, pp. 146-147.

⁴⁰ E. Borsook, *The Mural Painters...*, cit. (ed. 1980), p. 39.

⁴¹ J. Osborne, *The Particular Judgement...*, cit.

⁴² Queste sono le opinioni di R. Offner, *Four Panels...*, cit.; C. Isermeyer, *Rahmenglüderung und Bildfolge in der Wandmalerei bei Giotto und den Florentiner Malern des 14. Jahrhunderts*, Würzburg 1937, pp. 51-54; V. Wanscher, *Giotto e Maso*, in «Artes», V, 1937, p. 206;

W. e E. Paatz, *Die Kirchen...*, cit., pp. 575-576; E. Borsook, *The Mural Painters...*, cit. (ed. 1960), p. 131; L. Becherucci, *Maso di Banco e Andrea Orcagna*, in *Giotto e i giotteschi in Santa Croce*, Firenze 1966, p. 409; F. Zeri, *Italian Painting. A Catalogue of the Collection of the Metropolitan Museum of Art, Florentine School*, New York 1971, p. 21; A. Conti, *Pittori in Santa Croce...*, cit., pp. 247-263; M. Boskovits, *Pittura fiorentina...*, cit., p. 196, n. 48.

⁴³ È questa l'opinione avanzata da A. Conti, *Pittori in Santa Croce...*, cit., e ulteriormente motivata da M. Ferretti, *Una Croce a Lucca. Taddeo Gaddi, un nodo di tradizione giottesca*, in «Paragone», 1976, 317-319, pp. 19-40; e nuovamente confermata da A. Conti, *Maso, Roberto Longhi e la tradizione offneriana*, in «Prospettiva», 1994, 73-74, pp. 32-45.

⁴⁴ R. Bartolini, *Maso, la cronologia della cappella Bardi di Vernio e il giovane Orcagna*, in «Prospettiva», 1995, 77, pp. 16-35; in precedenza una posizione confrontabile aveva assunto A. Ladis, *Taddeo Gaddi*, cit., pp. 136-138.

⁴⁵ E. Neri Lusanna, *Maso di Banco, ad vocem*, in *Enciclopedia dell'Arte Medievale*, vol. VIII, Roma 1997.

⁴⁶ Il re infatti aveva minacciato l'inquisizione per quei predicatori parigini ostili alla «Visione beatifica», anche a seguito della predicazione di Guiral Ot, fedelissimo del papa; cfr. C. Trottmann, *La vision béatifique...*, cit., p. 714.

⁴⁷ Non abbiamo esaurienti notizie sulle personalità che gravitavano in Santa Croce negli anni Trenta del Trecento. Sappiamo che l'inquisitore tra il 1335 e il 1338 era Filippo Orlandini che ricalcò le orme di un predecessore, Mino da San Quirico, sottoposto a processo per non aver consegnato un lascito testamentario alla Camera apostolica di Avignone; mentre Pietro da Prato, provinciale di Toscana, fu tra i francescani partecipi alla conferma delle Costituzioni dell'Ordine, voluta da Benedetto XII nel 1335 (cfr. P. C. Schmitt, O. F. M., *Un Pape réformateur et défenseur de l'unité de l'Eglise. Benoît XII et l'Ordre des Frères Mineurs* [1334-1342], Quaracchi 1959).

⁴⁸ N. Papini (*Etruria francescana*, I, Siena 1979) ricorda invece un Pietro dell'Aquila al posto di Pietro da Prato. R. Manselli, *Due biblioteche di «Studia» Minoriti. Santa Croce di Firenze e il Santo di Padova*, in *Le Scuole degli Ordini mendicanti*, Atti del Convegno del Centro di Studi sulla spiritualità medievale (Todi 1976), Todi 1978, pp. 353-371, mette a fuoco quanto importante fosse stato il segno lasciato dall'Olivi, letto-re in Santa Croce tra il 1286 e il 1287, e quanto ricca di testi biblici, teologici e filosofici fosse la biblioteca già prima della metà del Trecento. Per i rapporti tra la Camera apostolica e il Banco dei Bardi si veda Y. Renouard, *Les relations des papes d'Avignon et des Compagnies commerciales et bancaires de 1316 à 1378*, Paris 1941.

⁴⁹ Si veda R. Abbondanza, *Bartolomeo de' Bardi, ad vocem*, in *Dizionario Biografico degli Italiani*, vol. VI, Roma 1964.

⁵⁰ C. Trottmann, *La vision béatifique...*, cit., pp. 691-692.

⁵¹ M. Dykmans, *Robert d'Anjou, roi de Sicile et de Jérusalem. La Vision bienheureuse, Traité envoyé au Pape Jean XXII*, Rome 1970.

⁵² Si ricordi tra l'altro il ruolo assunto da Benedetto XII, il quale impose una Costituzione riformatrice ai frati minori con lo scopo di assicurare la fedeltà alla regola, alla cui stesura prese parte il provinciale di Firenze, Pietro da Prato e il controverso Guiral Ot, già fedele a Giovanni XXII nella questione del «Giudizio particolare»; su questo tema Benedetto XII ebbe occasione di rimproverare i francescani per le posizioni sospette di una larga parte. Si veda a questo proposito P. C. Schmitt, O. F. M., *Un Pape réformateur...*, cit.

⁵³ Questo è quanto si legge nel cartiglio del profeta di sinistra: «...VENERIT / HO I TRE/MENDI AD TE / APPAREBIT / IUDEX [...] / [...] PAVE/BIT TE AP/ERRET CU/NCTIS ET CLA/RIS ECTORIBUS / ARCHANA / NOSTRI BONA/STUS» da cui si deduce l'apparizione del Dio giudice, terribile, che svelerà gli arcani.

Nel cartiglio dell'altro profeta (?) sono leggibili soltanto queste parole: «QUESO. ROGA CHRISTUM». Per il Milanese (G. Vasari-G. Milanesi, *Le Vite...*, cit., I, p. 624 n. 3) la figura in questione sarebbe sant'Andrea, come richiamo al figlio di Gualtieri che dette corso al testamento. La Borsook, *The Mural Painters...*, cit. (ed. 1980), p. 39 n. 36, mette in risalto la loro caratterizzazione configurata in senso vetero e neotestamentario.

⁵⁴ L. Passerini, *Genealogia e storia della famiglia Bardi (1846)*, BNCF, ms. Passerini 45, p. 305. Dopo averci informato che Gualtieri fu uomo ragguardevole anche nelle armi per aver partecipato alla spedizione contro gli aretini del 1310, e per aver difeso Firenze assediata da Arrigo VII nel 1312, il Passerini dice che testò e morì nel 1335 e fu sepolto nella cappella di San Silvestro dove, fino alla riforma vasariana, i Bardi solevano appendere i loro trofei. A. Saporì, *La crisi delle compagnie...*, cit., pp. 232, 244, ci informa, inoltre, che Gualtieri, socio della Compagnia dei Bardi, ne uscì nel 1330, anche se continuò ad affidare alla Compagnia la cura dei suoi denari che, alla sua morte, avvenuta il 1° luglio 1335, vennero ripartiti tra i figli.

⁵⁵ M. Ferretti, *Una Croce a Lucca...*, cit., pp. 35-36 n. 14.

⁵⁶ G. Vasari, *Le Vite...*, cit., I, p. 624 e n. 3. Di questo inventario-sepolcuario, cui hanno attinto tutte le cronache, si veda ASF, ms. 618, c. 1 e nel Regesto, *ad annum*, in questo volume.

⁵⁷ R. Offner, *Four Panels...*, cit.; infatti sono due gli Andrea dei Bardi che vivono nella prima metà del Trecento e sono cugini, figli rispettivamente di Gualtieri e Gualterotto; ma il figlio di quest'ultimo muore agli inizi degli anni Trenta (ASF, *Carte Bardi*, serie I, EII, T1, c. 21v), mentre Andrea di Gualtieri morirà nel 1368. La confusione in merito è mantenuta anche da A. d'Addario, *Andrea de' Bardi, ad vocem*, in *Dizionario Biografico degli Italiani*, vol. VI, Roma 1964, che arriva a identificare anche Gualtieri con Gualterotto.

⁵⁸ Sull'acquisto dei territori di Vernio e di Mangona si vedano i documenti riportati in *Archivi dell'aristocrazia*

gna, *Conclusioni...*, cit., pp. 246-247; e E. Borsook, *Una perduta cappella Baroncelli dedicata a San Gherardo da Villamagna*, in «Rivista d'Arte», XXVI, serie III, XI, 1963, pp. 90-107 (in particolare pp. 95-98).

¹⁰ B. Klesse, *Seidenstoffe in der italienischen Malerei des 14. Jahrhunderts*, Berlin 1977, pp. 254, 419; D. G. Wilkins, *Maso di Banco...*, cit., figg. 104, 107, 109; E. Skaug, *Punch Marks...*, cit.

¹¹ Ringrazio Stefano Zamponi per l'illuminante e amichevole aiuto paleografico. Purtroppo esiti non particolarmente significativi ha dato la ricerca sui libri delle soppressioni leopoldine e napoleoniche in cui mi è stata di prezioso aiuto Roberta Lapucci, al fine di riconoscere tra le opere estratte da Santa Croce l'eventuale politico. È tra l'altro possibile che il politico trecentesco della cappella di San Silvestro sia stato trasferito dagli stessi patroni in un'altra chiesa, ancor prima delle soppressioni.

¹² R. Offner, *Corpus of Florentine Painting. The Works of Bernardo Daddi*, cit.; R. Offner, *Corpus of Florentine Painting. Bernardo Daddi. His Shop and Following*, sez. III, IV, Florence 1991, pp. 170-178.

¹³ G. Kreytenberg, *Orcagnas Fresken in Hauptchor von Santa Maria Novella und deren Fragmente*, in «Studi di Storia dell'Arte», 5-6, 1994-1995, pp. 9-40.

¹⁴ E. Neri Lusanna, *La pittura in San Francesco...*, cit.

¹⁵ A. Chiappelli, *Di una tavola...*, cit.

¹⁶ W. Suida, *Zur Florentiner...*, cit., pp. 1009-1012; A. Venturi, *Storia dell'arte italiana*, cit., p. 500. A. Ladis, *Tad-*

deo Gaddi, cit., pp. 136-138, vi riconosce stretti contatti con il politico di Voltiggiano e gli affreschi Baroncelli.

¹⁷ Devo queste notizie di restauro alla cortesia e alla competenza di A. Becattini della ditta Polloni, che ha curato l'intervento sulla vetrata. Per accenni a restauri documentati nel corso del Cinquecento e del Settecento si rimanda al Regesto di Francesca Carrara.

¹⁸ G. Marchini, *Le vetrate italiane*, cit.; G. Marchini, *Le vetrate di Santa Croce*, in *Primo Rinascimento in Santa Croce*, Firenze 1968, pp. 55-77. Si rimanda per uno studio complessivo sull'argomento a H. van Straelen, *Studien zur florentiner Glasmalerei des Trecento und Quattrocento*, Wattenscheid 1938, pp. 12-13. La Van Straelen dà un ampio resoconto dei restauri che soltanto in parte coincide con la mappa delle integrazioni disegnata dai tecnici dell'ultimo intervento.

¹⁹ D. G. Wilkins, *Maso di Banco...*, cit., p. 118, 4B (ASF, *Tribunale di Mercanzia 4163*, c. 133r).

²⁰ P. Donati, *Taddeo Gaddi, «I Diamanti dell'Arte»*, Firenze 1966, pp. 37-38.

²¹ R. Longhi, *Qualità e industria...*, cit., p. 37; M. Ferretti, *Una Croce dipinta...*, cit., p. 25; A. Ladis, *Taddeo Gaddi*, cit., pp. 136-138.

²² Conti, che per primo individuò i due strati di pittura negli imbotti, a testimonianza di due fasi (*Pittori in Santa Croce...*, cit., pp. 256-257), propende a credere riutilizzati da un precedente intervento masiano anche alcuni brani delle figure laterali.

²³ D. G. Wilkins, *Maso di Banco...*, cit., p. 58.

²⁴ G. Biscaro, *Inquisitori ed eretici a Firenze (1319-1344)*, in «Studi Medievali», VI, 1933, pp. 161-207. Sembra probabile che fossero ancora attivi, almeno fino al 1333, cioè al momento del processo contro l'inquisitore, sia Andrea Tolomei, padre guardiano, che Giovenale degli Agli, contro la cui attrazione verso la pittura e la ricchezza degli edifici si era lanciato Ubertino da Casale (R. Davidsohn, *Storia di Firenze*, cit., III, pp. 754-756). Manca tuttavia un quadro di riferimento più dettagliato per la vita in Santa Croce precedente la metà del secolo, anche se il clima culturale e gli orientamenti di un rigorismo moderato, eredità dell'Olivi, si possono desumere dal patrimonio librario (cfr. R. Manselli, *Due biblioteche...*, cit.).

²⁵ A questo proposito R. Longhi, *Stefano fiorentino*, cit.; P. Toesca, *Il Trecento*, cit., p. 628; e sopra nel testo per il mio accostamento a Paolo Uccello.

²⁶ Per il Maestro di San Lucchese si rimanda a M. Boskovits, *Pittura fiorentina...*, cit., pp. 30-31 e ancora M. Boskovits, *Frühe Italienische...*, cit., pp. 124-127; per parere diverso sull'anconetta di Berlino, che ancora da più parti si attribuisce a Maso, si veda anche A. Conti, *Maso...*, cit., pp. 35, 43 n. 13.

²⁷ Sui Cioni si rimanda a A. Padoa Rizzo, *Per Andrea Orcagna pittore*, in «Annali della Scuola Normale Superiore di Pisa», serie III, vol. XI, 3, 1981, pp. 835-894; M. Boskovits, *Pittura fiorentina...*, cit., pp. 24-26.

La tomba di Gualtieri dei Bardi, opera di Agnolo di Ventura, e Maso di Banco scultore

Gert Kreytenberg

Le tre pareti della cappella di San Silvestro dei Bardi di Vernio in Santa Croce sono divise, al di sopra di un basamento, in tre registri. Il ciclo degli affreschi con gli episodi della vita dell'imperatore Costantino e del papa Silvestro, creato da Maso di Banco, inizia a sinistra con una raffigurazione nel registro superiore che si limita all'arco della parete; la seconda scena occupa la metà destra del registro centrale; la restante parte della parete accoglie un monumento funebre più grande e un altro più piccolo, destinati rispettivamente ad un membro maschile e a uno femminile della famiglia. La parete centrale con la finestra ha due rappresentazioni nella zona dell'arco che ci conducono al ciclo affrescato sulla parete destra, suddivisa in tre grandi riquadri con quattro scene. Evidentemente la ripartizione degli episodi della vita dell'imperatore e del papa si basa su una riflessione particolarmente studiata. La parete sinistra è quella riservata all'imperatore Costantino. Nella parte alta è rappresentata la scena del rifiuto proclamato dall'imperatore di fare il bagno nel sangue di bambini innocenti per guarire dalla lebbra, come consigliatogli dai suoi maghi. Nell'immagine sottostante appare la camera dell'imperatore, al quale appaiono nel sogno gli apostoli Pietro e Paolo. La parete destra è quella riservata al papa: in quattro scene il papa Silvestro compare davanti all'imperatore come colui che agisce con superiorità grazie alla forza divina e Costantino percepisce l'opera divina nelle azioni del papa. Conformemente alla sua posizione centrale la parete con la finestra, anche iconograficamente, offre una connessione tra il lato imperiale, a sinistra, e il lato papale, a destra, che viene riproposta anche nella vetrata, nella quale sono state rappresentate le figure accoppiate di Silvestro e Costantino (in alto), Gregorio e Traiano, Teodosio e Girolamo ed infine Graziano e Ambrosio (in basso)¹. Quindi, l'affresco distrutto a sinistra sopra la finestra avrebbe mostrato la scena con «I messaggeri di Costantino che si recano dal papa sul monte Soratte», mentre l'affresco accanto a destra, in gran parte perso, avrebbe rappresentato «Silvestro sulla strada per Roma». L'operato del papa a Roma è raffigurato nelle immagini del lato destro della cappella². La scelta e la distribuzione delle scene sulle tre pareti della cappella sono coerenti ad un programma sapientemente pensato e perciò, non a caso, le due tombe dei Bardi sono state progettate proprio sulla «parete dell'imperatore», suggerendo così in maniera sottile l'appartenenza dei Bardi all'antica aristocrazia feudale fondata sulla proprietà terriera, alla quale la famiglia aspirava di giungere ad appartenere³.

Finora ripetutamente – anche da parte mia – è stato suggerito Piero di Gualterotto dei Bardi (+ 1345) come donatore delle decorazioni della cappella di San Silvestro⁴; egli comprò nel 1332 il castello di Vernio nell'alta valle del Bisenzio «da sua suocera, Margherita Salimbeni, nata contessa Alberti»⁵ prendendone possesso nel 1335. Tale acquisto legittimava l'aggiunta di un castello nello stemma dei Bardi, come si vede sul marmoreo monumento funebre nella cappella. Ora con i dati contenuti nel saggio di Enrica Neri Lusanna, e con il regesto documentario redatto da Francesca Carrara siamo consapevoli che il ramo della famiglia Bardi di Vernio solo nel 1552 ha ereditato il patronato di questa cappella, in precedenza degli eredi di Gualtieri dei Bardi (+1336), fratello di Gualterotto dei Bardi (+1331). Quindi Gualtieri dei Bardi dovrebbe essere stato il donatore della decorazione della cappella di San Silvestro, completata per volere di suo figlio Andrea di Gualtieri dei Bardi (+1368). Nel 1332 Andrea dei Bardi acquistò il castello di Mangona, nello stesso anno quindi nel quale suo cugino Piero dei Bardi comprò il castello di Vernio, così da essere anche lui legittimato ad aggiungere un castello nello stemma dei Bardi. Ambedue i cugini dunque potevano servirsi di uno stemma con un castello, un'ipotesi già avanzata dalla Hueck⁶. Gualterotto dei Bardi invece, morto nel 1331, probabilmente ha donato la cappella di San Ludovico posta sul fronte del transetto sinistro di Santa Croce. Suo figlio Piero di Gualterotto dei Bardi, signore di Vernio, ha commissionato sia la decorazione pittorica eseguita da Taddeo Gaddi, oggi distrutta, sia la cancellata di ferro battuto datata 1335, che la cornice marmorea del monumento funebre bifrontale posto sotto un arcone nella parete d'ingresso della cappella; si noti che anche sopra questa tomba è stato applicato lo stemma dei Bardi con un castello⁷. Nella cappella di San Silvestro, donata da Gualtieri dei Bardi, la tomba più piccola potrebbe essere stata destinata a sua moglie Tessa⁸. Annota la Hueck: «Poiché in genere i monumenti funebri importanti per laici erano una rarità nella chiesa, tanto più un arcosolio per donne appartenenti ad una famiglia borghese, sistemato in questa posizione, deve essere considerato del tutto fuori del comune»⁹.

La tomba di Gualtieri dei Bardi parte da un basamento massiccio con un fregio quadrilobo posato direttamente sul pavimento. Il sarcofago, con un coperchio spiovente, poggia sul basamento stesso evidenziandone la massa e la pesantezza. Il basamento e il sarcofago sono stati collocati in una nicchia nel muro, da cui fuoriescono leggermente. I tre riquadri a rilievo sul