



images

Il Magazine delle Gallerie degli Uffizi

Gli **Uffizi**
Corridoio **Vasariano**
Palazzo **Pitti**
Giardino di **Boboli**

10
aprile 2024



Sonia Chiodo

DALLA COSTOLA DI GIOTTO: PROFILO CRITICO E ARTISTICO DEL MAESTRO DELLA SANTA CECILIA (ALIAS GADDO GADDI)

Le indagini diagnostiche effettuate dall'Opificio delle Pietre Dure in occasione delle ricerche per il catalogo scientifico dei dipinti del Duecento e del Trecento delle Gallerie degli Uffizi hanno offerto nuovi e imprevedibili elementi di valutazione su un dipinto, poco noto fuori dalla cerchia ristretta degli studi specialistici, ma a cui spetta un ruolo cardine nella comprensione della cultura figurativa fiorentina intorno all'anno 1300, nel solco dello straordinario rinnovamento promosso da Giotto: la tavola con *Santa Cecilia e storie della sua vita*, giunta in Galleria nel 1783 con l'altisonante attribuzione a Cimabue e oggi ritenuta di un seguace e collaboratore di Giotto che da essa prende il nome di Maestro della santa Cecilia. L'identità anagrafica di questo autore ancora sfugge una definizione precisa, anche se vari indizi sostengono l'ipotesi che si tratti di Gaddo Gaddi, il capostipite della più celebre dinastia di pittori fiorentini del Trecento (fig. 1). I risultati delle indagini diagnostiche sono minuziosamente illustrati in questo stesso numero di "Imagines" nell'articolo di Anna Maria Hilling, mentre la puntuale analisi iconografica condotta da Tommaso Gramigni e Stefano Zamponi rende conto dei caratteri paleografici delle iscrizioni che titolano gli episodi della vita della santa. Si è ritenuto opportuno, tuttavia, introdurre questi approfondimenti con una sintesi della fortuna critica di questo pittore, per molti versi ancora misterioso, cui segue una analisi della tavola di santa Cecilia dal punto di vista dello stile non meno che dei contenuti iconografici, anche in rapporto alla sua peculiare destinazione, nell'ambito di un riepilogo dell'attività del suo autore, volto soprattutto a puntare l'attenzione su opere datate, o databili con buona approssimazione, nel tentativo di fissare i principali punti fermi a supporto di future ricerche.

Appunti per una fortuna critica

La ricostruzione dell'attività di un artista, senza conoscerne neppure il nome e senza appigli per la cronologia, è un esercizio di filologia accanita. Gli sforzi non sempre reggono il vaglio degli studi, ma non è questo il caso del Maestro della santa Cecilia,

affiorato tra le pagine della storiografia artistica ormai più di un secolo fa e ancora oggi considerato personalità chiave per comprendere l'evoluzione del linguaggio pittorico fiorentino dei primi decenni del Trecento. La sua fortuna è indissolubilmente legata al nome di Richard Offner, che gli dedicò uno dei primissimi volumi del *Corpus of Florentine Painting* e ne fece uno dei protagonisti della “*miniaturist tendency*”, ovvero dell'inclinazione al racconto minuzioso e accostante che, fin dai primi anni del Trecento, affianca – nella visione di questo studioso – l'eloquio aulico di Giotto e dei suoi più stretti seguaci¹. La posizione di Offner, in realtà, è il punto di arrivo di un rovello critico di cui si avvertono gli esordi già nel secolo precedente a margine della discussione sull'attribuzione a Giotto del ciclo francescano di Assisi, suggerita in primis dalle indicazioni di Giorgio Vasari ma che gli strumenti di una neonata filologia delle forme provavano a verificare. In questo contesto si era fatta lentamente strada prima la consapevolezza che accanto all'autore principale del ciclo assisiato era stato attivo un altro pittore, responsabile dell'esecuzione del primo e degli ultimi tre episodi (I. *Omaggio dell'uomo semplice*; XXVI. *Guarigione del ferito di Lerida*; XXVII. *Confessione della donna di Benevento* (fig. 2); XXVIII. *Liberazione dell'eretico Pietro di Alife*); poi – grazie a Henry Thode – che quest'ultimo aveva dipinto anche la tavola con *Santa Cecilia e storie della sua vita* degli Uffizi; infine che da questo nesso poteva partire l'individuazione di una personalità artistica autonoma, con tutte le carte in regola per occupare il ruolo di primo e più stretto seguace di Giotto². Il collegamento tra gli affreschi assisiati e la tavola con santa Cecilia, approdata fin dal 1783 nella Galleria degli Uffizi dalla chiesa di Santo Stefano al Ponte con l'altisonante attribuzione a Cimabue, ebbe fin da subito un consenso unanime e non si sottolineerà mai abbastanza l'importanza della lettura del ciclo assisiato di Henry Thode, punto di riferimento per la critica più estetizzante di marca anglosassone come della rigorosa esegesi delle forme scaturita dalla scuola di Vienna.

Il ventesimo secolo si apre con la lettura empatica del ciclo assisiato da parte di Roger Fry, il quale a proposito dell'autore delle ultime storie francescane osservava come “l'artista che creò questi tipi deve avere amato ciò che è ricercato e prezioso: anche se visse gran tempo prima di Raffaello, deve aver avuto qualcosa di un ‘preraffaellita’, come Dante Gabriele Rossetti”³. Fry aveva già chiaro che la via del Maestro della santa Cecilia degli Uffizi è distinta da quella dell'autore principale delle storie francescane – che egli riteneva fosse Giotto – per “*a sense of elegance, almost of affectation, which connects his work more with the decadent classic tradition than with the new ideas of Giovanni Pisano and Giotto*”⁴. Le sue osservazioni, ovviamente, devono essere considerate nel contesto del più vasto interesse per la pittura dei primitivi da parte di questo studioso e della sua cerchia. Questa includeva anche un sensibile conoscitore della pittura dei primitivi fiorentini quale Herbert P. Horne, di cui infatti Fry riferisce l'attribuzione al Maestro della santa Cecilia delle due tavole della chiesa di Santa Margherita a Montici: la *Maestà* e la tavola agiografica

imagines

con *Santa Margherita e storie della sua vita* (figg. 6, 8)⁵. Da un orizzonte critico del tutto diverso Wilhelm Suida, studioso oggi sconosciuto ai più ma di cui basta ricordare in questo contesto la formazione con Henry Thode, con un approccio altrettanto rigorosamente filologico ma privo degli accenti empatici della cultura anglosassone, poco dopo aggiunse alle opere riunite da Fry la tavola con *San Pietro in trono* (fig. 7) della chiesa di San Simone (già nella distrutta San Pier Maggiore), preziosa per la presenza di una iscrizione con la data 1307 e destinata a diventare un imprescindibile chiodo cronologico per la ricostruzione di questo protagonista indiscusso quanto sfuggente della pittura fiorentina di primo Trecento⁶.

I passi successivi della critica, d'altra parte, non sempre hanno favorito la comprensione della sua arte e del suo ruolo storico. Complicò non poco le cose Osvald Sirén che, presentando il Maestro sulle pagine del *Burlington Magazine* come un “*great contemporary of Giotto*” ne propose l'identificazione con Buonamico Buffalmacco, reso celebre dalla descrizione della sua personalità icastica, mordace e burlona contenuta nelle novelle di Giovanni Boccaccio e Franco Sacchetti⁷. La proposta era conseguente all'attribuzione al Maestro della santa Cecilia degli affreschi della cappella di san Jacopo nella Badia cistercense di Settimo e di una *Madonna con il Bambino in trono e santi* pure proveniente dalla stessa chiesa (ora Firenze, Museo Horne), ricordate dalle fonti come opera di Buffalmacco. Si trattava di una proposta insostenibile sul piano della filologia, ma che affiora in gran parte nella letteratura sull'argomento ben oltre la metà del secolo scorso. Nel frattempo, della presenza del Maestro della santa Cecilia nel panorama artistico fra Due e Trecento tengono conto le più ampie trattazioni sulla storia dell'arte italiana di Adolfo Venturi⁸ e Raimond van Marle⁹, mentre Bernard Berenson – che pure prontamente reagì alla pubblicazione delle osservazioni di Adolfo Venturi – nei suoi volumi non incluse mai un profilo del Maestro; solo nella terza edizione del suo volume sui pittori fiorentini del rinascimento, nel 1909, riunì in un unico gruppo le opere fin qui ricordate ma assegnandole a un “*Assistant of Giotto A*”: una classificazione laconica che lascia intuire come nella gerarchia berensoniana questa personalità fosse da includere nella più ristretta cerchia giottesca, senza tuttavia una autonoma evoluzione al di fuori di quest'ultima¹⁰.

Era questa la situazione degli studi quando nel 1927 Richard Offner, anch'egli nelle pagine del *Burlington Magazine*, riconsiderò tutte le opere fino ad allora attribuite al Maestro, mettendo una pietra tombale sulla supposta identificazione con Buffalmacco e delineando, con il tagliente rigore filologico destinato a diventare la cifra del suo metodo, un corpus tanto risicato quanto compatto che riportava in sostanza lo stato degli studi al profilo delineato dal Suida, ma con l'aggiunta di un dipinto fino a quel momento mai preso in considerazione: la *Maestà* di San Giorgio alla Costa (fig. 5)¹¹. Oggi indiscussa primizia dell'attività di Giotto, ricordata come opera di quest'ultimo già dall'affidabile Lorenzo Ghiberti¹², Offner non accettò mai di riconoscerla

come tale, pur cimentandosi in una delle letture più intense e pregnanti che le siano state dedicate¹³. Lo studioso richiamava l'attenzione sulla straordinaria resa plastica dei volumi, sul lieve farsi di lato della Madonna per creare un vuoto intorno alla figura del Bambino, facendone esaltare il rilievo scultoreo, sulla citazione dalla *Maestà* di Duccio in Santa Maria Novella nel disegno della mano destra della Vergine, posata sul ginocchio del Figlio e risolta con ben altra consapevolezza della sua funzionalità prensile. Nonostante queste qualità indubbiamente giottesche, l'impossibilità di assegnare allo stesso Giotto la Madonna di San Giorgio alla Costa deriverebbe – a suo modo di vedere – da un sentimento delicato che affiora nelle figure degli angeli che si levano alle spalle del trono, nel disegno “*large and free, without Giotto's tight organization of plastic, spatial and psychological elements*”¹⁴. Tutto ciò non deve sorprenderci troppo: da un lato la tavola di San Giorgio è sicuramente uno dei modelli giotteschi studiati con più attenzione dal Maestro della santa Cecilia, come chiaramente mostra il confronto con la Madonna di Montici (figg. 5-6), dall'altro per Richard Offner il profilo artistico di Giotto era quello delineato allo scadere del primo decennio del Novecento da Friedrich Rintelen, studioso pure forgiato dal rigore tassonomico della critica germanica, autore di una monografia che fin dal titolo – *Giotto und die Giotto-Apokryphen* – si dichiarava impegnata nella demarcazione tra le opere coerenti a un percorso che si snoda tra gli affreschi della cappella dell'Arena a Padova, la *Maestà* di Ognissanti, le cappelle Peruzzi e Bardi in Santa Croce, e quelle da relegare nel limbo degli apocrifi giotteschi: il ciclo francescano di Assisi, le allegorie francescane e le Storie dell'infanzia di Gesù della Basilica inferiore (scuola di Giotto), il polittico per l'altare maggiore di San Pietro (assegnato a un improbabile Maestro del 1330), la cappella della Maddalena ad Assisi (di un seguace), le Stigmatate dal San Francesco di Pisa (ora a Parigi, Musée du Louvre) e il polittico Baroncelli entrambi firmati da Giotto e pure declassati a opera di bottega¹⁵. Lungo questa linea interpretativa, tutta tesa a delineare una evoluzione tanto coerente quanto impermeabile alla dimensione polifonica dell'intelligenza giottesca, costantemente volta a svelare nuove sfaccettature della realtà e dell'animo umano, Richard Offner agevolmente costruisce la contrapposizione tra Giotto, che induce nell'osservatore l'intuizione dello spazio a partire dal volume delle figure, e il Maestro della santa Cecilia, che invece lascia scorrere lo sguardo da un elemento all'altro della composizione. Il suo stile viene descritto come: “*narrative in kind, mystical and lyrical in essence; and independent of the monumentalism of Giotto*”¹⁶; scaturito dalla pittura fiorentina duecentesca sia negli aspetti tecnici – per esempio la sagoma dei supporti con terminazione a cuspidi o orizzontale a seconda della funzione di pala d'altare o di paliotto – sia in quelli più strettamente formali, come la tendenza al racconto minuzioso e la difformità di proporzioni tra le dimensioni del gruppo centrale e quelle dei santi ai lati, che fortemente connotano, per esempio, le due opere di Montici. Offner delineava quindi l'evoluzione dello stile del

imagines

Maestro da una fase più arcaica, testimoniata dalla tavola eponima, in cui lo spazio della rappresentazione è delimitato da un sistema di quinte architettoniche, a una più matura, riconoscibile nelle storie della santa di Antiochia, passando per il *san Pietro* di San Simone del 1307, nelle quali l'architettura ha abbandonato il suo carattere fantastico, il verticalismo e il decorativismo esagerati, e cerca una maggiore integrazione con le figure e con il paesaggio, anche mediante un sapiente uso della luce: “*His architecture undergoes a reduction in scale and shape to almost abstract simplicity, in order that the eye may pass more freely into the space, and immerse itself in its lyrical qualities*”¹⁷.

Dall'articolo del 1927 al volume del *Corpus* del 1931 l'analisi si allarga al contesto: il Maestro della santa Cecilia viene presentato come personalità di riferimento nell'ambito di una tendenza animata da altri pittori, spesso a loro volta condannati all'anonimato -si parla infatti di Maestro del crocifisso Corsi, Maestro del trittico Horne, Maestro della croce di San Quirico e Maestro della Madonna di San Lorenzo- che contribuiscono a descrivere un panorama ricco di sfaccettature e soprattutto danno una dimensione al suo peso storico¹⁸.

Con la “Mostra Giottesca” del 1937 il Maestro della santa Cecilia finalmente esce dalle pagine riservate degli studi specialistici e viene riconosciuto come uno degli attori del variegato panorama della pittura fiorentina di inizio Trecento: praticamente tutte le opere incluse nel *Corpus* offneriano sotto il suo nome vennero esposte, insieme alla *Maestà* oggi alla Galleria dell'Accademia (già in deposito a Pescia) e a quella più grandiosa dell'oratorio di Santa Maria Maddalena a Pian di Mugnone, ancora presentate come “scuola fiorentina del sec. XIV” (fig. 9)¹⁹. La presenza alla mostra, d'altra parte, non riflette un apprezzamento incondizionato: fredde le poche parole spese da Roberto Longhi nell'appendice al suo *Giudizio* e da Pietro Toesca nel suo *Trecento*²⁰ ma per entrambi è chiaro il superamento della lettura in chiave romana della sua formazione, ricondotta a un ambito strettamente giottesco e basta questo per definire una linea di demarcazione netta tra l'orientamento prevalente nella critica d'oltreoceano, fino a tempi recenti irriducibilmente negazionista sulla paternità giottesca del ciclo francescano di Assisi, e quella europea, da Giovan Battista Cavalcaselle in poi sempre più incline a riconoscere la correttezza della notizia riportata da Vasari²¹. Finalmente nell'ultima versione delle sue liste anche Bernard Berenson riconobbe la dignità di una definizione autonoma a quello che per decenni aveva considerato “solo” un collaboratore di Giotto, inserendo il Maestro della santa Cecilia nelle sue liste e definendolo, “*follower of the youthful Giotto; attractive in small figures, but less so in larger ones*”²², integrando il risicato corpus offneriano con la *Maestà* conservata a Pescia, la *Madonna con il Bambino* della collezione Contini Bonacossi oggi al Getty (*restored*) (fig. 3) e il trittico con la *Madonna con il Bambino e due sante* del Museo Horne (*studio work*), aggiunte queste destinate ad aprire un nuovo fronte di ricerca e riflessione negli studi della seconda metà del ventesimo secolo²³.

Nella seconda metà del secolo scorso gli studi sul Maestro della santa Cecilia sono sostanzialmente legati al nome di Miklós Boskovits, intervenuto in sedi e tempi diversi. Il volume con cui questo studioso esordisce alla guida del *Corpus of Florentine Painting*, interamente dedicato alla “*miniaturist tendency*”, accoglie e argomenta l’acostamento al Maestro della santa Cecilia degli affreschi (*Apostoli*) nel sottarco tra la quinta e la sesta campata della navata centrale e nella cappella di santa Caterina in Santa Maria Novella; poi, cogliendo e approfondendo sommarie indicazioni da parte della critica che lo aveva preceduto, gli riferisce dodici miniature nel Corale D di Santa Croce in Gerusalemme a Roma, proveniente dalla badia cistercense di Settimo, alle porte di Firenze (figg. 22-23). Nella stessa sede, cogliendo uno spunto di Berenson e con la cautela che gli era consueta, Boskovits suggeriva inoltre la possibilità che un piccolo nucleo di dipinti riuniti intorno al trittico con la *Madonna con il Bambino tra due sante* del Museo Horne, fossero da includere nel corpus del Maestro, rappresentandone l’attività più tarda, ormai nel terzo decennio (fig. 10)²⁴. A questa proposta lo studioso, svelando un disegno critico preciso, agganciò infine un *endorsement* deciso all’ipotesi prudentemente avanzata da Monica Bietti di identificare il Maestro della santa Cecilia con Gaddo Gaddi, padre del più celebre Taddeo e titolare di una delle *Vite* di Giorgio Vasari, circostanza che indubbiamente ne indica l’importanza storica²⁵. L’identificazione si basava su un pagamento di 10 soldi ricevuto dal Gaddi nel 1327 per aggiungere “due braccioli” alla tavola con san Pietro in trono nella chiesa del monastero di San Pier Maggiore e sull’assunto che un simile modesto incarico avrebbe potuto essere affidato a un pittore della sua fama solo come intervento su un’opera da lui stesso dipinta in precedenza, per il quale sarebbe stato indelicato e inopportuno rivolgersi a un pittore diverso²⁶. Si trattava quindi di un ragionamento di tipo induttivo che ancora aspetta la conferma definitiva e che per di più è stato messo in discussione dall’esclusione della tavola con san Pietro dal catalogo del Maestro della santa Cecilia da parte di Angelo Tartuferi, che ne ha proposto l’attribuzione a Lippo di Benivieni, un pittore della stessa generazione del Maestro della santa Cecilia, ma più sensibile di lui agli influssi duccheschi, sulla base del confronto con un dipinto con *san Giovanni Battista in trono*, oggi a Oxford (Christ Church Picture Gallery)²⁷. Questa proposta verrà discussa nelle pagine che seguono ma in chiusura devono essere ricordate altre due voci isolate e prive di seguito: da un lato il rifiuto di Luciano Bellosi di vedere l’intervento del Maestro della santa Cecilia nelle storie di Assisi, tanto categorico quanto difficilmente comprensibile²⁸, dall’altro, e di segno opposto, il tributo al ruolo storico di questo artista implicito nella proposta di Alessio Monciatti di riconoscerne l’intervento accanto a Giotto nei murali Peruzzi nella chiesa di Santa Croce a Firenze. Anche in questo caso tuttavia non solo lo stato di conservazione, ma soprattutto la distanza siderale tra il classicismo maturo del ciclo fiorentino e il linguaggio inevitabilmente più aspro e convenzionale del Maestro, rendono questa

ipotesi impraticabile, a prescindere dal fatto che si condivida con Monciatti una data dei murali Peruzzi entro il 1310 o che al contrario, come chi scrive, se ne collochi l'esecuzione verso il 1320²⁹.

Sospesa rimane infine un'altra importante indicazione di ricerca lasciata da Miklós Boskovits, ormai a valle dei suoi pluridecennali studi sulla pittura fiorentina e toscana tra Due e Trecento, che scaturisce dall'analisi di una delle opere più difficilmente classificabili di quest'epoca, ovvero l'*Incoronazione della Vergine* eseguita a mosaico sulla controfacciata della Cattedrale, cardine intorno cui ruota la ricostruzione dell'attività di Gaddo Gaddi nelle *Vite* vasariane³⁰. Boskovits nota il carattere più arcaizzante del linguaggio dell'autore dei mosaici fiorentini rispetto a quello della tavola di santa Cecilia e, di nuovo, facendo ricorso al metodo induttivo, ipotizza che lo scarto cronologico e stilistico tra le due opere possa corrispondere a quello tra il linguaggio di Andrea Tafi, che le fonti coinvolgono nella decorazione musiva del battistero fiorentino ma la cui fisionomia artistica resta avvolta nel mistero più fitto, e quello di Gaddo Gaddi³¹.

È evidente che queste ultime indicazioni di Miklós Boskovits delineano un quadro pericolosamente costruito su congetture ma che rappresenta un formidabile esempio di metodo, per le conoscenze, il rigore e la consapevole "gestione del rischio", inevitabile in ogni ricerca che cerchi di guardare lontano e ampliare l'orizzonte del possibile. Queste pagine, d'altra parte, si prefiggono un obiettivo di segno opposto: partendo dai nuovi dati che le indagini diagnostiche effettuate dall'Opificio delle Pietre Dure sulla tavola con *Santa Cecilia e storie della sua vita* degli Uffizi mettono a disposizione della filologia, si cercherà di presentare una nuova e circostanziata analisi di quest'opera nell'ambito del corpus del Maestro e, in seguito, di puntualizzare alcuni punti di riferimento sicuri per la ricostruzione cronologica del suo percorso artistico, che però in senso più ampio sono utili anche a comprendere l'evoluzione della pittura fiorentina nei primi tre cruciali decenni del Trecento.

I due volti di santa Cecilia

Le indagini diagnostiche effettuate dall'Opificio delle Pietre Dure sulla tavola degli Uffizi, di cui qui rende puntualmente conto Anne Marie Hilling nelle pagine che seguono, hanno evidenziato che la figura di santa Cecilia così come oggi la vediamo è il frutto di una ridipintura, eseguita a poca distanza dall'esecuzione del dipinto, dovuta all'esigenza di un adeguamento a nuovi canoni estetici dal momento che non è stata trovata evidenza di danni nella stesura più antica. Le indagini ai raggi X mostrano chiaramente una figura della santa molto diversa da quella visibile a occhio nudo e mettono a disposizione dell'analisi filologica i dati necessari per una nuova

valutazione del dipinto nell'ambito del corpus del Maestro. Le differenze più eclatanti riguardano il volto e il manto. Anna Maria Hilling descrive in modo dettagliato le singole variazioni. Qui si segnalano quelle che hanno ricadute dal punto di vista della percezione delle forme: nella prima versione gli occhi erano molto più piccoli e distanziati, con un taglio allungato verso gli zigomi; la cannula nasale si profilava tagliente e appuntita, l'ovale era modulato da una lieve sporgenza degli zigomi e dall'incavo delle guance (fig. 12). Nella seconda gli occhi sono diventati enormi, accompagnati da un rigonfiamento in corrispondenza della palpebra inferiore e da un'ombreggiatura pronunciata su quella superiore; il naso ha una base più larga e un volume più pronunciato; l'ovale è più tondeggiante, un'ombra accompagna la rotondità della guancia fin sotto il mento, accentuandone la resa plastica (fig. 13). Nel manto la nuova stesura pittorica ha modellato pieghe più profonde, ma soprattutto ne ha impreziosito il contorno con l'aggiunta di un gallone in foglia d'oro (figg. 56, 59, 60 saggio di A. M. Hilling). Le ridipinture invece non hanno interessato le otto storie ai lati, che si presentano ancora nella loro *facies* originaria.

Fin da un primo sommario esame, i tratti fisionomici della più antica versione della tavola degli Uffizi mettono una pietra tombale sulla discussione relativa alla datazione più o meno avanzata del dipinto, anche in rapporto all'incendio del centro di Firenze del 1304 di cui si diceva. Essi trovano infatti corrispondenza puntuale nelle figure dipinte dal Maestro della santa Cecilia nelle storie francescane della Basilica Superiore di Assisi, quando verso la metà degli anni Novanta il Maestro fu consacrato come il collaboratore di Giotto più fidato, da questi lasciato a ultimare l'impresa che ne aveva consacrato il successo (fig. 11)³². Identici gli occhi piccoli e ravvicinati rispetto al volume della testa, il naso lungo e appuntito: forme che nel corso del tempo il pittore tende ad addolcire e riequilibrare.

Della sua attività precedente, indispensabile per accedere a un incarico così importante non si sa pressoché nulla. La *Madonna con il Bambino* oggi a Malibù (fig. 3), indicata come possibile precedente dell'impresa assisiata, nella composizione dipende così strettamente dal polittico di Giotto per la Badia che in realtà sembra difficile anteporla a quest'ultimo (fig. 4)³³. Frammento di un dossale d'altare e quindi a suo tempo affiancata da due santi per lato, è singolarissima opera, sospesa tra passato e presente, specchio di un'epoca in cui le innovazioni si susseguono rapidissime. Il supporto è costruito secondo le regole della tradizione fiorentina con assi orizzontali sovrapposte come nel dossale di Meliore del 1271, pure agli Uffizi, o in quello di Grifo di Tancredi, oggi diviso tra la National Gallery di Washington e il museo di Chambery, che pure dovrebbe avvicinarsi alla fine del secolo³⁴. Il maphorion rosso della Madonna di Malibu, di un'evidenza ostentata al di sotto del manto blu, appartiene al mondo di Coppo di Marcovaldo e Meliore, ma è in voga ancora nella pittura fiorentina degli anni Ottanta; il manto azzurro, raccolto in minute pieghe seriche invece riflette l'impressione indelebile della

imagines

Maestà di Duccio di Buoninsegna in Santa Maria Novella. D'altra parte i riccioli duri dei capelli del Bambino, quasi scolpiti nel legno, sono già quelli dei personaggi dipinti negli affreschi delle storie francescane di Assisi e indicano l'aspirazione alla resa di volumi solidi e concreti. La posa del Bambino ma anche il sistema di ornati incisi nei nimbi e lungo i bordi della tavola indicano uno studio attento del polittico di Badia di Giotto, dal quale il Maestro desume anche particolari che non avranno un seguito nella pittura fiorentina del Trecento, per esempio il riempimento con motivi finemente incisi dello spazio tra il profilo delle teste e la circonferenza interna dei nimbi, anche se i motivi risultano semplificati e inevitabilmente banalizzati. Del polittico giottesco, d'altra parte, la Madonna di Malibu ignora l'aspetto più significativo, ovvero la straordinaria e modernissima intensità psicologica che permette ai personaggi raffigurati di instaurare un muto ma eloquentissimo scambio di sguardi tra di loro e con l'osservatore: da questo punto di vista il Maestro della santa Cecilia rimane nel solco scavato da personalità come il Maestro di Varlungo e il poco più giovane Grifo di Tancredi, facendoci chiaramente capire che il suo sarà un percorso destinato a correre parallelamente a quello giottesco ma con diversa velocità. Al netto delle velature di restauro che probabilmente accentuano il carattere algido dei volti, quest'opera rimane la testimonianza più prossima al primo strato della tavola degli Uffizi e, se l'esecuzione della prima resta un fatto pienamente duecentesco, quella della seconda probabilmente sfiora la soglia dell'anno 1300. L'inclinazione della testa e il profilo lievemente ondulato del velo accinciato intorno al volto della santa denunciano modi più disinvolti e sicuri di quelli esibiti nella Madonna di Malibu, mentre i braccioli e gli elementi aggettanti intagliati ai lati del trono sono un virtuosismo, esito del clima nel quale matura un'opera come la *Maestà* giottesca di Ognissanti, intorno all'anno 1300.

La ridipintura non interessa né la struttura architettonica del trono né le scene ai lati. Lo scorcio della seduta, le modanature dei braccioli, gli intarsi che scandiscono tutti gli elementi strutturali, soluzioni raffinatissime come le statuette con gli angeli inginocchiati a sostenere la fascia più alta, rispecchiano le ricerche in atto nella bottega giottesca sullo scorcio del secolo, in cui il Maestro della santa Cecilia dovette avere un ruolo di primissimo piano se, come ho cercato di argomentare in altra sede, Giotto lasciò alla sua bottega (e quindi al Maestro della santa Cecilia in primis) la decorazione ad affresco della parte alta delle pareti della chiesa di Ognissanti, concentrandosi sulla *Maestà* destinata a svettare sul tramezzo della stessa chiesa³⁵. Con la supervisione di Giotto, il Maestro della Santa Cecilia, poco prima di dipingere la tavola che gli avrebbe dato il nome, progettò e dipinse sulle parti alte della navata della chiesa degli umiliati fiorentini un complesso sistema architettonico, che stabiliva un collegamento tra le capriate lignee della copertura e le ampie superfici delle pareti sottostanti, cercando di fondere realtà e illusione come ad Assisi, ma senza la raffinata intelligenza che lì governa il rapporto tra le due dimensioni. La circostanza che

le architetture dipinte nella tavola di santa Cecilia siano il termine di paragone più stringente per ricomporre le *disiecta membra* di questa decorazione è, secondo chi scrive, un segno ineludibile della loro prossimità cronologica (figg. 14-15). Si giunge così a ridosso del 1304, anno in cui – secondo la *Cronica* di Dino Compagni – un incendio devastò il centro di Firenze e quindi anche la chiesa di Santa Cecilia, ricostruita solo a partire dal 1341³⁶. La tavola degli Uffizi non presenta i segni di danni da esposizione al fuoco. In passato questa circostanza ha legittimato ipotesi di datazione molto avanzate e del tutto insostenibili. L'unica conclusione possibile è che il dipinto non si trovasse nella chiesa al momento dell'incendio, forse perché messo per tempo in salvo, oppure – come chi scrive tende a credere – che fonti di parte esagerino la portata dell'evento. In ogni caso la sua esecuzione si colloca probabilmente a valle del rinnovamento della zona presbiteriale della chiesa, prevista fin dal 1292, quando Arnolfo Peruzzi dispone un lascito di 10 fiorini a questo scopo, ed è molto verosimile che l'intensa stagione politica che si conclude con l'esilio dei guelfi di parte bianca nel 1302, tra cui Dante Alighieri, sia lo sfondo su cui si staglia l'esecuzione di quest'opera³⁷.

D'altra parte, a distanza di qualche decennio la fisionomia acce e pungente della figura di santa Cecilia che la radiografia ci ha restituito risultava ormai fuori moda; non è escluso che l'intervento sia da collegarsi a un generale riassetto dell'edificio, forse a seguito dei danni subiti dall'incendio del 1304, in ogni caso la riflettografia che rende visibile il colore *sotto* la superficie attuale, ma *sopra* quello più antico mette bene in evidenza le lunghe pennellate con cui il volto fu allargato, rendendo l'ovale più regolare e pieno, accompagnato dall'ombra fin sotto il mento e nelle cavità orbitali (fig. 16). Questa tecnica tradisce una consapevolezza della geometria dei volumi che non ha vero riscontro nelle altre opere del Maestro, dove i volti sono sempre privi di una vera struttura ossea; il riferimento è, invece, al linguaggio di un pittore di cui non è possibile precisare l'identità ma che appartiene certamente a una generazione successiva. Il confronto tra le tecniche di esecuzione è reso difficile dalla lacunosità della documentazione disponibile, tuttavia la riflettografia del volto della Madonna dipinta da Taddeo Gaddi nel 1355 (Firenze, Gallerie degli Uffizi, fig. 17) se non è abbastanza stringente da indicare identità di mano, evidenzia però un analogo modo di costruire il modellato con pennellate lunghe, che tornano l'una sull'altra, definendo le zone d'ombra ai lati del volto e intorno agli occhi, confermando l'ipotesi che il rifacimento della tavola degli Uffizi avvenne probabilmente tra gli anni Trenta e Quaranta del Trecento al più tardi.

1307: tavola con san Pietro in San Pier Maggiore

La tavola con san Pietro, datata 1307, si legge in sostanziale continuità con il dossale degli Uffizi, o meglio con il suo strato più antico, seguendolo probabilmente di pochi anni:

imagines

la parentela è indicata dall'architettura classicheggiante del trono e da certe astrazioni formali nelle pieghe dei panneggi, fatte di taglienti lame di luce, mentre il desiderio di cercare soluzioni più moderne si riconosce nelle proporzioni regolari delle figure, nella loro pacata monumentalità, nelle espressioni accostanti dei volti degli angeli (fig. 7)³⁸. Il riferimento a Lippo di Benivieni, ribadito anche in tempi recenti, secondo chi scrive non convince, perché la materia pittorica densa di questo dipinto, modellata dalle ombre, è altra cosa rispetto alle delicate velature lippesche³⁹. Con la *Maestà* della chiesa di Santa Margherita a Montici (fig. 6), che gli è prossima, il san Pietro delle monache benedettine di San Pier Maggiore rappresenta invece un buon punto di riferimento per verificare l'evoluzione del confronto del Maestro della santa Cecilia con Giotto: si tratta di due opere chiaramente in bilico tra l'espressività acre di una cultura duecentesca e una monumentalità più moderna di cui tuttavia il loro autore non è in grado di capire fino in fondo le potenzialità. Lo sguardo della Madonna di Montici punta dritto verso l'osservatore e a lui comunica tutta la sua mestizia, creando un legame fino a pochi anni prima impensabile, ma le due sante ai lati del trono hanno proporzioni insensate, il corpo massiccio del Bambino è come sospeso sulle gambe della Madre e la figura di quest'ultima è composta in modo da fornire solo una vista frontale, come nella giottesca *Maestà* di San Giorgio alla Costa (fig. 5); il pittore ignora d'altra parte la visione di tre quarti, molto più efficace per suggerire la tridimensionalità dei volumi e la profondità dello spazio, di cui Giotto a quest'epoca aveva già fornito esempio magistrale nella *Maestà* di Ognissanti. Lo schienale del trono, infine, ha un profilo rettilineo, come nelle consuetudini della pittura fiorentina del secondo Duecento, ignorando, ancora una volta, la soluzione ben più moderna della *Madonna* di Ognissanti. Per queste ragioni la data della *Maestà* di Montici non dovrebbe essere molto successiva al 1304, quando peraltro alcune memorie di carattere storico attestano l'esistenza presso la chiesa di un culto mariano molto intenso, favorito dalle indulgenze del vescovo di Firenze⁴⁰.

Entro il 1310, venne probabilmente dipinta anche l'altra tavola della chiesa di Montici con *santa Margherita e le storie della sua vita*, che si segnala per la conquista di un modellato più morbido e una maggiore fusione tra le figure e gli elementi del paesaggio (figg. 8, 20-21). In quest'opera il Maestro mostra di prediligere figure dai contorni più morbidi e dalle proporzioni più regolari, sagome elastiche ma prive di una struttura interna e soprattutto immuni alla profondità psicologica dei personaggi giotteschi. Anche se Giotto resta un riferimento imprescindibile, nel racconto del Maestro della santa Cecilia i sentimenti dei personaggi sono recitati più che vissuti. Il classicismo esibito nei troni delle opere prima ricordate lascia ora il posto a un linguaggio in cui la spazialità antica si associa a edifici senza tempo, dove le figure agiscono con naturalezza. In questo genere di opere egli sembra trovare la sua dimensione più congeniale, pienamente corrispondente all'etichetta di "*miniaturist tendency*" coniata da Richard Offner, solo che per quest'ultimo si trattava di un orientamento

alternativo alla pittura giottesca, mentre – come si è visto – la personalità del Maestro della santa Cecilia scaturisce dal più stretto *entourage* giottesco della prima ora.

Per completare la ricognizione della sua attività nel primo decennio del Trecento, oltre al coinvolgimento nelle fasi finali della decorazione musiva del battistero fiorentino e agli affreschi nei sottarchi della chiesa dei domenicani di Santa Maria Novella di cui si è detto, bisogna ricordare la non facile attribuzione dei poveri resti delle pitture nella sala dell'udienza al piano terreno del palazzo dell'Arte della Lana. Il loro stato di conservazione, ormai larvale, ne limita molto la rilevanza se non fosse per l'unicità del contenuto iconografico e la possibilità di ricavare da esso un punto fermo per la cronologia. La decorazione occupava le pareti in tutta la loro altezza, distribuendosi su due livelli: in quello superiore due lunette – una che mostra una scena di torneo cavalleresco, l'altra con un personaggio inginocchiato davanti a un pontefice – potrebbero infatti essere pitture celebrative fatte dipingere dai Consoli dell'Arte in occasione della visita a Firenze di Roberto d'Angiò nel mese di settembre del 1310, poco dopo la sua incoronazione a re di Napoli e di Sicilia da parte di papa Giovanni XXII in Avignone, i cui festeggiamenti sono ricordati anche da Giovanni Villani nella sua *Cronica*⁴¹.

Funzione e paradigma narrativo della tavola di santa Cecilia e di quella di santa Margherita

Nell'arco di un decennio il Maestro ha definito la sua fisionomia artistica, inoltrandosi in un percorso autonomo rispetto agli esiti più aggiornati della bottega giottesca, ma che dal confronto con Giotto non prescinde. Del resto, mentre Giotto si sposta tra Firenze, Roma, Assisi, Padova, egli tiene le redini della bottega fiorentina, avendo tutte le carte in regola per dialogare con la committenza più colta e esigente dell'epoca, in un momento di straordinario fervore per la città non solo dal punto di vista economico e politico ma anche da quello culturale. Il confronto tra la tavola di santa Cecilia e quella con le storie di santa Margherita a Montici ci aiuta a decifrare almeno qualcuna delle modalità di interazione tra il pittore e i suoi committenti.

Nonostante gli anni che separano l'esecuzione dei due dipinti non siano molti, infatti, oltre allo stile di cui si è già detto, anche la forma, le caratteristiche del supporto e infine i contenuti descrivono la capacità del Maestro di reagire a due contesti fisici e devozionali molto diversi tra loro. Della collocazione e della funzione della tavola degli Uffizi, in realtà, sappiamo ben poco. Per quanto riguarda la forma, fra Due e Trecento la sagoma rettangolare e l'andamento orizzontale delle assi sono elementi comuni agli *antependia* e ai dossali ed è quindi difficile stabilire se essa fosse destinata a stare *davanti* o *sopra* l'altare. Quest'ultima ipotesi è stata sostenuta di recente anche

imagines

da Andrea De Marchi, ma in realtà sembrerebbe contraddetta da un particolare della costruzione del supporto⁴². Una certa cautela è imposta dal fatto che la tavola sia stata ridimensionata in antico lungo tutti i lati, per essere adattata a una sistemazione diversa dall'originale; in questa occasione sono state eliminate le traverse verticali che davano stabilità al tavolato attraversandolo in senso ortogonale a quello delle assi e, ai lati, è scomparsa purtroppo anche la loro impronta sul legno. L'impronta però è ancora ben visibile al centro e qui si nota chiaramente che la traversa non raggiungeva la sommità della tavola, ma si fermava circa quattro centimetri più in basso ovvero, considerando la riduzione subita, circa 8-10 centimetri al di sotto del margine superiore originario (fig. 4 nel saggio di A. M. Hilling). Secondo chi scrive non si tratta di un particolare insignificante e casuale, ma al contrario è legato all'esigenza di fare aderire il dipinto al fronte dell'altare e infatti la stessa caratteristica si nota in opere sicuramente nate come *antependium*, a cominciare da quello dello spoletino Maestro di San Felice di Giano⁴³. La tavola di Montici invece non pone dubbi, dal momento che, pur essendo costruita con assi sovrapposte in senso orizzontale, ebbe fin dall'inizio una terminazione a cuspide e quindi era destinata a stare sopra l'altare⁴⁴. Questo cambiamento determinò ovviamente il passaggio della posa della figura centrale da seduta a stante, ma probabilmente anche la scelta di un diverso ordine di lettura degli episodi: nella tavola di santa Cecilia, che raggiungeva una larghezza di quasi due metri, infatti, le storie si leggono da sinistra a destra e dall'alto verso il basso, su ciascun lato della figura centrale; in quella di santa Margherita, più stretta, l'ordine è bustrofedico (ovvero alternativamente da sinistra a destra e da destra a sinistra). Nel primo caso si privilegia un ordine di lettura che prevede una visione ravvicinata, l'unica possibile nel caso degli *antependia*; nel secondo invece la possibilità di una visione più distanziata agevola l'ordine bustrofedico degli episodi, che implica uno sguardo complessivo sull'opera. Evidentemente il pittore operò scelte differenti sia sul piano tecnico sia su quello dell'organizzazione dei contenuti in funzione della diversa destinazione delle due tavole e delle esigenze della committenza, come fa intuire una analisi più approfondita dell'iconografia.

In entrambi i casi gli episodi raffigurati trovano riscontro nel dettato delle rispettive tradizioni agiografiche, ma nella tavola degli Uffizi la selezione operata all'interno della complessa storia della santa e il riferimento a dettagli su cui i leggendari duecenteschi sorvolano lascia trapelare scelte volte a sottolineare alcuni temi rispetto ad altri, secondo una chiave di lettura che si proverà a decifrare nelle pagine che seguono⁴⁵. Va detto che sia nella tavola di Montici sia in quella degli Uffizi sotto ogni scena erano presenti iscrizioni di cui, in questa sede, Anna Maria Hilling ha ricostruito le modalità di esecuzione, mentre Tommaso Gramigni e Stefano Zamponi ne hanno decifrato puntualmente il dettato. Entrambe vergate in latino, si devono considerare in rapporto alla rievocazione delle storie delle sante in occasione delle

rispettive celebrazioni liturgiche, e più in generale come didascalie, utili a evitare errate interpretazioni. Nella tavola di santa Cecilia il racconto comincia in alto a sinistra (fig. 18) con il banchetto nuziale e prosegue nel riquadro adiacente con il colloquio in cui Cecilia comunica a Valeriano il suo voto di castità; sotto, a sinistra, Valeriano torna da Cecilia, dopo avere incontrato papa Urbano e essersi convertito. La *Legenda aurea* e la *Passio* raccontano a questo punto l'apparizione dell'angelo che offre agli sposi due corone di rose e gigli profumati, ma il pittore risolve l'episodio in modo leggermente diverso dal testo, con l'angelo che pone una corona sulla testa di Valeriano, il quale a sua volta offre l'altra a Cecilia⁴⁶. Nella scena successiva la santa, in piedi, è di nuovo impegnata in un colloquio con Valeriano e con il cognato, Tiburzio, nel corso del quale, come riporta la *Legenda aurea*, affronta temi impegnativi quali il dogma della Trinità, l'Incarnazione e la Passione di Cristo. Il racconto prosegue poi sull'altro lato (fig. 19), in alto a sinistra: nella prima scena sant'Urbano battezza Massimo, il centurione incaricato dal prefetto Almachio di incarcerare Valeriano e Tiburzio ma convertito insieme a tutta la sua famiglia dai due fratelli. Quest'ultimi, con Cecilia, sono raffigurati alle spalle del gruppo dei battezzandi, e sono chiaramente riconoscibili per la presenza del nimbo. Gli episodi che seguono omettono di fare riferimento al martirio di Valeriano, Tiburzio e Massimo, su cui la *Legenda aurea* si sofferma con dovizie di particolari, mentre Cecilia torna protagonista indiscussa delle ultime tre scene. L'episodio in alto a destra, non incluso nella *Legenda*, mostra la santa intenta a parlare al popolo, come chiarisce la didascalia sottostante. Ci soccorre nella decifrazione dell'episodio cui si fa riferimento l'antica *Passio*, riferendo del lungo discorso rivolto dalla santa ai ministri inviati dal prefetto Almachio, nel corso del quale i funzionari furono messi in guardia dall'obbedienza incondizionata al proprio superiore ed esortati a chiedersi invece se gli ordini ricevuti fossero giusti o ingiusti, agendo di conseguenza⁴⁷. La *Passio* racconta anche che uno dei funzionari, Gordiano, colpito dalle parole della santa, in seguito si adoperò affinché, diversamente da quanto ordinato dal prefetto, i beni di quest'ultima non fossero confiscati, consentendole di continuare la sua attività di proselitismo⁴⁸, ed è lui quindi con ogni probabilità il personaggio, seduto al centro della scena, che si distingue dagli altri per il rosso vivido dell'abito. In basso Almachio in persona convoca Cecilia e la impegna in un confronto, su cui la *Passio* di nuovo si sofferma a lungo, commentando l'abilità oratoria della giovane. In questo episodio, in modo incongruo Almachio viene raffigurato con gli attributi imperiali - la corona, lo scettro, il globo - forse con l'intento di associare al potere imperiale una connotazione negativa. Nonostante il vivace dibattito, Cecilia alla fine viene condannata al martirio nell'acqua bollente, come si vede nell'ultima scena. La raffigurazione qui si ferma, sorvolando sull'inefficacia di questo supplizio e sui successivi tentativi di decapitazione, episodi macabri su cui invece le fonti, in particolare i leggendari duecenteschi destinati ad alimentare la devozione popolare, indugiano.

images

Quello della tavola degli Uffizi però non è il registro della devozione popolare: il racconto riserva il massimo risalto agli episodi che enfatizzano le capacità oratorie della santa, per lo più raffigurata in colloquio con personaggi da lei convertiti, Valeriano, Tiburzio, Massimo, e poi i ministri di Almachio, Gordiano in primis, funzionario esemplare, guidato dalla fede e quindi in grado di mettere in discussione ordini ingiusti. Tali scelte narrative, secondo chi scrive, sono una diretta conseguenza della collocazione dell'opera e dello status dei suoi principali destinatari. La chiesa di Santa Cecilia infatti sorgeva nei pressi del Palazzo dei Priori e dunque, così come la vicina San Pier Scheraggio, veniva utilizzata per le riunioni delle Arti e anche degli organi di governo della città, soprattutto prima della costruzione del Palazzo⁴⁹. Della sua *facies* antica e della sua storia sappiamo purtroppo pochissimo e incerto è il patronato della famiglia degli Infangati sull'altar maggiore, dove Giuseppe Richa ricorda la tavola degli Uffizi⁵⁰. D'altra parte la vicinanza alle sedi del governo cittadino spiega l'enfasi riservata alle abilità oratorie della santa e al contenuto delle sue argomentazioni che toccavano temi molto impegnati sia dal punto di vista teologico sia da quello dell'etica pubblica.

I contenuti della tavola di Montici rispecchiano invece un contesto devozionale diverso (fig. 8, 20-21). Il racconto, pure accompagnato da didascalie, segue puntualmente il dettato della *Legenda aurea* dando ampio spazio ai temi più noti e facilmente riconoscibili dell'agiografia della santa di Antiochia: l'incontro casuale con il prefetto Olibrio, il colloquio volto a ottenere la rinuncia alla fede cristiana da parte di Margherita e quindi ben quattro scene di martirio. Nella prima, nel carcere dove il prefetto aveva fatto rinchiodare Margherita, le viscere del drago che l'aveva inghiottita si aprono, facendola uscire illesa; seguono altre due scene di torture spaventose con il flagello e l'acqua bollente e infine la decapitazione⁵¹. Il riferimento al miracolo del drago, che l'aveva resa protettrice delle partorienti, ma in generale l'enfasi sui temi del martirio rivelano un contesto devozionale più popolare, certo molto diverso da quello della tavola di santa Cecilia, che probabilmente si riverbera anche nelle diverse scelte operate dal pittore nell'ambientazione degli episodi. Nella tavola di santa Cecilia infatti solenni architetture di ispirazione classicista fanno da sfondo all'impegno spirituale e etico di Cecilia e di quanti decidono di seguirla in un percorso difficile ma connotato da un forte impegno sociale, fino alla decisione finale di morire solo dopo avere lasciato tutte le proprie sostanze ai poveri; nella tavola di santa Margherita un racconto che facilmente cede a toni favolistici si snoda invece tra le architetture semplici di un paesaggio urbano. Da queste considerazioni emerge abbastanza chiaramente il filo sottile che unisce il dato di stile e le aspettative della committenza. Nel caso della tavola degli Uffizi, siamo certamente davanti a una committenza colta, capace e desiderosa di rispecchiare se stessa e soprattutto i propri valori nelle immagini di cui si circonda. A monte c'è evidentemente la consapevolezza profonda del valore pedagogico delle immagini che i fiorentini avevano avuto modo di maturare grazie al contributo determinante di personalità del calibro di Brunetto Latini e Francesco da Barberino.

1315. Il Graduale D di Badia a Settimo: un cardine cronologico per il Maestro della santa Cecilia e non solo

Non è questo il luogo di un esame approfondito di tutte le opere in cui oggi riconosciamo l'attività di questo pittore, tuttavia può essere utile riepilogare alcuni sicuri cardini cronologici, che oltretutto possono servire di riferimento anche per la migliore comprensione dello sviluppo della cultura figurativa fiorentina dei primi decenni del Trecento.

Una sottoscrizione, frequentemente ricordata nella letteratura storico-artistica su questo periodo, fissa al 1315 il completamento del Graduale D dei cistercensi di Badia a Settimo, presso Firenze (oggi a Roma, San Bernardo alle Terme, biblioteca), nel quale l'intervento del Maestro della santa Cecilia come miniatore è stato riconosciuto da Miklós Boskovits, sia pur con la consueta riserva di prudenza⁵². Il volume fa parte di una serie di corali allestiti nella prima metà del Trecento per la comunità cistercense, sintesi paradigmatica della miniatura fiorentina dell'epoca e del suo confronto dialettico con le novità del linguaggio giottesco⁵³. Una nuova analisi, dopo gli studi avviati ormai mezzo secolo fa da Carlo Bertelli e Maria Grazia Ciardi Duprè, poi ripresi da Miklós Boskovits, sarebbe quanto mai opportuna; nel frattempo è necessario in questa sede ribadire il ruolo di primo piano svolto dal Maestro della santa Cecilia nelle miniature del volume, affiancato da almeno due artisti più giovani, identificati con il Maestro daddesco e con il Maestro del Codice di san Giorgio (figg. 24-25). Nei suoi interventi, una o due figure al massimo occupano lo spazio del campo interno della lettera, emergendo dal corpo dell'iniziale per la monumentalità data da pieghe profonde che intaccano le vesti e dal chiaroscuro che modella i volumi, lasciando trasparire la volontà di portare nell'ambito dell'illustrazione libraria il dettato giottesco⁵⁴. La sua inclinazione a un racconto vivace e ricco di dettagli, animato da personaggi dotati di una efficace resa tridimensionale, è riconoscibile là dove le figure irrompono oltre il corpo delle lettere, con la loro voglia di agire e una plasticità accentuata dal chiaroscuro che affonda nell'ombra le pieghe dei panneggi e accompagna l'ovale dei volti, ma è chiaro d'altra parte, che la sua dialettica con la rappresentazione del reale ha toccato l'apice e che da qui in avanti nel confronto tra citazioni e innovazioni saranno quasi sempre le prime ad avere la meglio. D'altra parte, gli autori delle altre miniature – su cui non ci si può soffermare in questa sede – si spingono ben oltre, lasciando spazio a forme di originale interazione tra corpo della lettera, architetture dipinte e protagonisti delle scene raffigurate. Se quest'ultimi si rivelano capostipiti di una nuova generazione di professionisti dell'illustrazione libraria, aperta agli orientamenti del linguaggio gotico più aggiornato, traendo spunti dalla nuova dimensione del reale di Giotto non meno che dalle preziosità lineari e cromatiche di Duccio e dei suoi seguaci, il Maestro della santa Cecilia invece è giunto

al limite delle sue possibilità di invenzione e innovazione, pur nell'ambito di un altissimo livello. Sia Bertelli sia Boskovits hanno notato che la cifra di 80 libbre d'argento, al netto dei costi per la scrittura del testo e per le iniziali "di penna", è tale da dover includere oltre al costo della pergamena anche quello delle miniature; solo il secondo tuttavia riteneva che la data indicasse un *ante quem* per la realizzazione di quest'ultime, e aveva ragione⁵⁵. Alla luce degli studi sul valore del prezioso metallo a Firenze nel secondo decennio del Trecento e sul costo della produzione di libri manoscritti, i circa 560 fiorini necessari per l'acquisto di 80 libbre d'argento risulterebbero per l'epoca una cifra esorbitante se non si considerassero anche i materiali e l'esecuzione delle cinquantatré iniziali miniate che ornano il santorale oggi a Roma⁵⁶ e dunque la sottoscrizione di Vincenzo Monocolo fissa un cardine cronologico fondamentale per la ricostruzione dello sviluppo della miniatura, ma anche della pittura, a Firenze nel secondo decennio del Trecento, chiamando in causa, oltre al Maestro della santa Cecilia, personalità di grande rilievo ancora per molti aspetti misteriose, quali il Maestro daddesco e il Maestro del codice di San Giorgio che, insieme ad un altro grande artista, Lippo di Benivieni, furono attori di primo piano negli anni che precedono l'affermazione dei primi allievi di Giotto nel corso del terzo decennio.

Per quanto riguarda il Maestro della santa Cecilia, a ridosso di questa data trova spazio la *Madonna con il Bambino in trono* oggi alla Galleria dell'Accademia, di cui ignoriamo per ora l'ubicazione originale, ma che le modeste dimensioni indicano provenire da un luogo di culto secondario, una piccola chiesa o la sede di una fraternita. L'accurata descrizione del trono marmoreo, il disegno marcato dei contorni, il modellato solido del corpo del Bambino, che traspare sotto la vesticciola, rispecchiano lo stile del Maestro nei mini della badia cistercense e trovano in questi un riferimento sicuro. Probabilmente un punto di stile appena più maturo è da riconoscersi invece nella *Maestà* già a Pian del Mugnone ma, questioni filologiche a parte, qualche altro riferimento cronologico può essere precisato.

1321. Un falso post quem per gli affreschi della cappella Velluti in Santa Croce?

Tra le opere del secondo decennio sono da annoverare anche gli affreschi della cappella dei Velluti in Santa Croce, che all'estremità destra del transetto accoglie la più antica decorazione della nuova chiesa dei francescani (figg. 26-27). Di attribuzione non facile a causa di pesanti rifacimenti di inizio Novecento, già attribuiti a un seguace del Maestro della santa Cecilia (Maestro del crocifisso Corsi), sono stati riferiti direttamente a quest'ultimo in anni recenti⁵⁷. La cacciata agli inferi degli angeli ribelli doveva essere un arabesco minaccioso, ma anche un po' fiabesco; il racconto del

miracolo sul Gargano sulla parete di fronte rispecchia il dettato intriso di aneddoti dei leggendari duecenteschi; il colore oggi tramortito da perdite e rifacimenti doveva essere acceso, la caduta degli angeli ribelli si intravedeva appena varcata la soglia del tramezzo e si fissava nella mente dei frati e dei fedeli alimentando la paura e il desiderio di espiazione. Le due scene sono in realtà inserite in un raffinato sistema di partimenti architettonici che razionalizzano e interpretano lo spazio della cappella, creando una stretta relazione con lo spazio dell'intero transetto, ma questa non fu probabilmente farina del sacco del Maestro della santa Cecilia, ma piuttosto di Giotto stesso che, come è stato giustamente notato, prima di realizzare in prima persona gli affreschi delle cappelle Peruzzi e Bardi, potrebbe aver fornito una sorta di progetto generale della decorazione pittorica⁵⁸. L'attribuzione al Maestro della santa Cecilia o a un suo seguace delle due storie micaeliche, di per sé, non cambia il senso della storia, ma una definizione più puntuale della cronologia di queste pitture aggiunge invece un tassello importante alla comprensione del ruolo di questa bottega nella Firenze degli anni Dieci. Il ciclo viene solitamente datato più tardi, all'inizio degli anni Venti del Trecento, sulla base di quanto riportato da Donato Velluti nella sua *Cronica*: monna Gemma, seconda moglie di suo nonno Filippo Velluti, dopo la morte del marito “andonne a stare a Santa Croce; essendo pinzochera dell'ordine di san Francesco” e qui “fece compiere la cappella, ch'è in Santa Croce allato all'uscio della sagrestia... La quale era cominciata per altrui”⁵⁹. Questo passo viene generalmente associato alla notizia, pure riportata dal cronista, della morte del figlio di monna Gemma, Alessandro, avvenuta nel 1321 in Sicilia, e quindi si ritiene che le pitture delle storie di san Michele siano state commissionate da monna Gemma in memoria del figlio dopo questa data⁶⁰. In realtà però questo nesso nella *Cronica* non si trova⁶¹: dal racconto di Donato Velluti si desume solo che monna Gemma dopo la morte del marito si unì alle pinzochere che vivevano presso Santa Croce, sfruttando la rendita dei suoi beni per la realizzazione degli affreschi della cappella di Santa Croce, subentrando al patronato degli Zati; suo figlio Alessandro, costretto a lasciare Firenze a causa di malefatte di vario genere, prima di partire fece testamento lasciando alla madre la piena disponibilità dei beni ereditati dal padre, e in seguito morì in Sicilia nel 1321, andando a caccia⁶². Una lettura più ampia della *Cronica* e una analisi circostanziata dei fatti supporta la ricostruzione di un contesto diverso. Dalla *Cronica* si apprende infatti anche che Gemma aveva sposato Filippo Velluti nel 1296 e che l'anno dopo, il 15 giugno 1297, era nato il figlio Alessandro. Da un precedente matrimonio, Filippo aveva avuto altri due figli -Lamberto e Gherardo- il primo dei quali, nato nel 1268, il 22 gennaio 1297 si era a sua volta sposato⁶³. Gemma sposò quindi un uomo molto più anziano, che “vivette più di LX anni”, secondo il cronista, ma la cui esistenza terrena non dovette varcare di molto la soglia del nuovo secolo⁶⁴. Questa considerazione è avvalorata dal racconto della biografia del figlio Alessandro in cui la sua scapestrataggine è, almeno in parte, ricondotta al fatto di essere stato

allevato dalla sola madre, fino a quando il fratellastro Lamberto, di circa trent'anni più vecchio "tornato di Francia, s'ingegnò di porlo con altrui, e puoselo con Bonamico di Giovanni Iacopi nostro vicino e amico; il quale Bonamico il mandò in Cicilia a Palermo per fatti di bottega", dove poi, come si è detto, Alessandro morì andando a caccia⁶⁵. Lamberto, secondo il cronista, giunse a Firenze nel 1310 e qualche tempo dopo, sistemati gli affari paterni e conclusa la ripartizione dell'eredità, prese di nuovo la via della Francia. È questo dunque l'arco cronologico nel quale Alessandro fu mandato in Sicilia, ancora adolescente, la madre si unì alle pinzochere di Santa Croce e la cappella della chiesa francescana passò dalla famiglia Zati ai Velluti. L'inclusione nel programma iconografico della cappella del santo onomastico del figlio -sant'Alessandro, vescovo di Fiesole- non è necessariamente in relazione alla morte di quest'ultimo, ma può essere semplicemente inteso come atto di devozione con funzione apotropaica. Alessandro, del resto, prima di partire, aveva a sua volta fatto testamento, lasciando la madre unica erede dei suoi beni, forse disponendo la fondazione della cappella, come si usava a quei tempi prima di un viaggio lungo e pericoloso.

Se le cose sono andate veramente così l'esecuzione delle pitture della cappella Velluti può essere fissata intorno alla metà del secondo decennio del Trecento e trovare quindi posto tra le opere della piena maturità del Maestro della santa Cecilia: trasposizione monumentale delle storie di santa Margherita e canto del cigno di un linguaggio aneddotico ed espressivo, esito di una visione che per tanti versi prescinde dal linguaggio giottesco, non solo in termini di resa plausibile dello spazio e dei volumi delle figure, ma anche per la visione visionaria, quasi magica, del soprannaturale che le caratterizza. Una datazione più alta infine rende ragione anche della totale assenza di riflessi del linguaggio maturo di Giotto, in particolare delle *Storie di san Giovanni Battista e san Giovanni evangelista* dipinte da quest'ultimo nella cappella Peruzzi della stessa chiesa, sostenendo – sia pure indirettamente – il parere di chi propone per quest'ultime una datazione intorno al 1320⁶⁶. Una medesima datazione può attribuirsi alle vetrate della cappella, oggi incongruamente rimontate nella cappella Bardi, che Miklós Boskovits attribuiva al Maestro del crocifisso Corsi e riteneva successive alle pitture, mentre Andrea De Marchi, a mio avviso giustamente, le ritiene coeve a quest'ultime, anche se per entrambe propone una data a parere di chi scrive troppo avanzata, nel corso degli anni Venti⁶⁷.

1323. Il primo omaggio a san Tommaso d'Aquino in Santa Maria Novella

Un recente e importantissimo ritrovamento fornisce infine un punto fermo per la ricostruzione dell'attività del Maestro della santa Cecilia anche nel terzo decennio del Trecento. Dietro il quarto altare della navata sinistra della chiesa di Santa Maria

Novella, che oggi ostende una pala di Giorgio Vasari con la *Resurrezione di Cristo*, è stato scoperto in anni recenti un grande affresco con *san Tommaso in cattedra*, di cui ha dato notizia Gaia Ravalli proponendone l'attribuzione al Maestro della santa Cecilia (fig. 28)⁶⁸. Questa acquisizione è doppiamente rilevante poiché, oltre a costituire una ulteriore testimonianza degli stretti rapporti intercorsi tra il Maestro della santa Cecilia e i domenicani fiorentini, aggiungendosi agli affreschi del sottarco tra quinta e la sesta campata della navata centrale e ai poveri resti nella cappella dei Rucellai, fornisce un cardine cronologico a partire dal quale si ricostruisce l'ultima fase della sua attività⁶⁹. La scelta di raffigurare il *doctor seraphicus* in una forma così monumentale e con il nimbo della santità, infatti, non può che indicare una data coincidente o, comunque poco anteriore, alla canonizzazione nel 1323⁷⁰. L'opera, di cui si attende uno studio approfondito da parte di chi lo ha scoperto, presenta molti spunti di riflessione, in particolare sul contenuto e sulla sua funzione, anche in rapporto all'osservatore. Tommaso è seduto in cattedra, circondato dai simboli degli evangelisti, mentre in alto a destra san Domenico giunge in volo a ispirarlo reggendo un cartiglio sul quale sono vergate le prime parole (*Rigans montes*) della prolusione con cui il teologo inaugurò il proprio insegnamento parigino nel 1256⁷¹. I simboli dei quattro evangelisti ai lati della figura in cattedra probabilmente alludono invece alla *Catena aurea*, ovvero al commento ai quattro vangeli sulla base dei testi dei padri della Chiesa, composto dall'aquinate per supportare i frati nella predicazione e certo ben noto e ampiamente studiato presso il convento dei domenicani fiorentini, dove pochi anni dopo sarebbe giunto anche il prezioso esemplare in quattro tomi miniato dal pisano Maestro di Eufrosia dei Lanfranchi (Firenze, Biblioteca Medicea Laurenziana, Conv. Sopp. 564, 566, 568, 572)⁷². Gli studi sul tramezzo, che divideva la zona riservata ai frati da quella dei laici, fanno capire che l'affresco si trovava a ridosso del tramezzo dalla parte dei laici ed era destinato pertanto a promuovere il culto dell'aquinate tra i fedeli, esaltandone la sapienza e rivendicando l'esclusività della vocazione apostolica dell'Ordine, depositario di un sapere fondato sulla corretta interpretazione delle Sacre Scritture. Quanto l'opera abbia assunto un valore identitario per i domenicani fiorentini si desume dalla citazione puntuale che ne fece a pochi anni di distanza un altro pittore, il Maestro delle effigi domenicane, in una tavola forse commissionata da uno dei frati del convento fiorentino, che raffigura il *Giudizio finale, la Madonna con il Bambino in trono fra i santi Agostino e Pietro Martire, la Crocifissione, san Tommaso in cattedra e la Natività* (New York, Metropolitan Museum, fig. 29)⁷³.

In questa sede preme soprattutto segnalare le differenze rispetto alle pitture di Santa Croce. Messa da parte i toni fiabeschi della chiesa francescana, a Santa Maria Novella il Maestro della santa Cecilia si cimenta nella costruzione di uno spazio tridimensionale nel quale per la prima volta sperimenta una disposizione delle figure le une davanti alle altre. Gli elementi di base – il trono, le panche – si sono già visti,

imagines

ma mai egli aveva cercato di metterli in una relazione così coerente, inserendo per di più le figure. Gli spunti, ancora una volta, sono attinti dal repertorio giottesco: i personaggi visti da tergo in primo piano sono infatti un virtuosismo che risale al ciclo francescano di Giotto ad Assisi (*Apparizione nel capitolo di Arles*) e di cui si rintracciano varianti sempre più elaborate a Padova (*Ultima cena*), nella Basilica inferiore di Assisi (*Cristo fra i dottori*), nell'*Ultima cena* di Monaco (Alte Pinakothek) e nella *Pentecoste* di Londra (National Gallery), infine nella cappella Bardi in Santa Croce a Firenze (*Apparizione di san Francesco nel capitolo di Arles*). La soluzione proposta dal Maestro della santa Cecilia tuttavia non si può considerare la mera citazione di nessuna di queste opere: i suoi personaggi infatti non sono seduti uno accanto all'altro ma si dispongono su due piani diversi che alludono a una doppia fila di sedute, come in una vera scuola dell'epoca e come mai si vede nelle opere di Giotto che ci sono pervenute, dove in modo più raffinato le figure si dispongono in cerchio. L'idea però è originale e fa capire che il Maestro della santa Cecilia, pur costruendo uno spazio poco plausibile, con uno scorcio eccessivo e la figura di san Tommaso sproporzionata rispetto a quelle delle altre figure che lo circondano, partecipa ancora alle ricerche sull'illusionismo dello spazio dipinto mai abbandonate da Giotto e dai suoi più stretti seguaci, ma con modi che lo mostrano ormai incapace di seguirne la continua evoluzione.

Non è escluso che altre opere forniscano nuovi riferimenti cronologici. In ogni caso quanto fin qui riepilogato già scandisce abbastanza chiaramente l'attività di un pittore contemporaneo e coetaneo di Giotto, che seppe dialogare con il genio straordinariamente innovatore di quest'ultimo, mantenendo tuttavia un suo accento peculiare, fondamentale per comprendere le radici culturali di personalità artistiche - come per esempio il Maestro delle effigi domenicane oppure il Maestro del crocifisso Corsi - che sfuggono a una facile classificazione nell'ambito dei diretti seguaci di Giotto e che l'anonimato rende ostici alla memoria, ma che invece ebbero un ruolo tutt'altro che secondario nella visualizzazione dell'immaginario della fiorente borghesia fiorentina della prima metà del secolo, inebriata da una crescita economica che sembrava inarrestabile.

NOTE

- 1 Offner 1931.
- 2 Il riferimento a Giotto delle storie francescane di Assisi da parte di Giorgio Vasari è stato uno dei temi prediletti nell'ambito della verifica cui le *Vite* sono state sottoposte nel corso del diciannovesimo secolo. A fronte di uno sfortunato tentativo di Friedrich von Rumohr (Rumohr 1827, p. 67) di assegnare il ciclo a Spinello Aretino e al figlio Parri, che ebbe comunque il merito di evidenziare la presenza di due distinte personalità, l'autografia giottesca venne sostenuta con forza e autorevolmente da John Crowe e Giovanni Battista Cavalcaselle (Crowe - Cavalcaselle 1864, pp. 219, 227, 235). Henry Thode (Thode 1885, p. 255; ed. it. 1993, pp. 212, 499, nota 27) tuttavia è il primo ad affrontare la questione in maniera organica e approfondita, dal punto di vista dell'analisi formale come da quello dei contenuti, argomentando la profonda novità e unità del ciclo e quindi la sostanziale autorialità giottesca.
- 3 Fry 2008, p. 40.
- 4 Fry 1903, pp. 117-131, *speciatim* 118.
- 5 *Ibidem*: Fry riferisce che Horne intendeva pubblicare i due dipinti sulle pagine del *Burlington Magazine*. La pubblicazione poi non ebbe luogo ma l'attribuzione è registrata da tutta la critica successiva (Offner 1986, pp. 132-137 e 138-148).
- 6 Suida 1905, pp. 89-106, *speciatim* pp. 90-93.
- 7 Sirén 1919, pp. 229-236; *Id.* 1920a, pp. 4-11; *Id.* 1920b, pp. 176-184; *Id.* 1924, pp. 271-278. Buffal-macco compare in ben tre novelle del Decameron di Giovanni Boccaccio, insieme a Calandrino e al pittore Bruno di Giovanni (Giovanni Boccaccio, *Decameron*, Giornata VIII, Novelle 3 e 6; Giornata IX, Novella 3) e in una di Franco Sacchetti (Franco Sacchetti, *Trecentonovelle*, Novelle 136, 161, 169, 191, 192).
- 8 Venturi 1907, pp. 244, 282.
- 9 Una ampia sezione della storia della pittura italiana di Raimond van Marle (Marle 1924, pp. 274-294) riflette l'arruolamento del Maestro della santa Cecilia tra le personalità chiave per intendere lo sviluppo della pittura toscana fra Due e Trecento: coetaneo ma non allievo di Giotto, con quest'ultimo da Roma egli probabilmente giunse ad Assisi, dove dipinse le ultime quattro scene del ciclo francescano e due figure all'estrema destra nella prima. Van Marle coglie i segni del riflesso dello stile di Giotto nel Maestro della santa Cecilia solo a partire da opere mature come la *Maestà di Montici*. È rimasto privo di seguito il tentativo dello studioso di includere nel corpus del Maestro una tavola con un santo (Damiano? Eligio?) in collezione Marinucci (Marle 1920, fasc. 3-4, pp. 5-6).
- 10 Berenson in una lettera alla rivista "Rassegna d'arte" (Berenson 1908, fasc. 2, p. 45) esplicitamente identifica con l'autore del dipinto degli Uffizi il pittore delle scene 20-28 del ciclo assisiato: le prime sei su disegno di Giotto, le altre autonomamente realizzate. D'altra parte nell'aggiornamento delle sue liste (Berenson 1909, pp. 141-142) continuò a classificare le opere in questione come "Giotto's Assistant A", insieme a quelle di Santa Margherita a Montici e altre successivamente espunte.
- 11 Offner 1927, pp. 91-104. Il corpus del Maestro della santa Cecilia delineato da Offner includeva - oltre al dipinto eponimo - solo le due grandi tavole conservate nella chiesa di Santa Margherita a Montici (con la *Maestà e Santa Margherita e storie della sua vita*) e quella con *San Pietro in trono* del 1307, conservata nella chiesa di San Simone a Firenze (ma proveniente da quella distrutta del monastero di San Pier Maggiore); inoltre attribuiva con decisione al pittore le scene XXVI-XXVIII (*Guarigione dell'uomo di Lerida, Confessione della donna di Benevento, Liberazione di Pietro di Alife*) del ciclo francescano della Basilica superiore di Assisi.
- 12 Schlosser 1912, I, 36.
- 13 In uno dei suoi studi più tardi lo studioso ne riconobbe l'esecuzione da parte dell'autore della croce di San Maria Novella, che pure non volle mai riconoscere a Giotto (Offner 1956, pp. 3-7, 9-18). Entrambe le opere sono ormai da tutti assegnate a Giotto, anche da uno studioso di formazione offneriana come Nomura 1987. Il primo a riconoscere nella *Maestà* di San Giorgio alla Costa un'opera del giovane Giotto è stato però Robert Oertel (Oertel 1937, pp. 219-238, *speciatim* 233-237), seguito con decisione da Roberto Longhi (Longhi 1948, pp. 5-54).
- 14 Offner 1927, p. 97.
- 15 Rintelen 1912.
- 16 Offner 1931, p. 15 (ed. 1986, p. 55).
- 17 *Ivi*, p. 22 (ed. 1986, p. 22).
- 18 Ulteriori riflessioni e aggiunte al catalogo di questi pittori si trovano in Boskovits 1984, pp. 17-25.

- 19 *Pittura italiana* 1943, pp. 380-399. Offner (Offner 1931, ed. 1986, p. 28 e 211-232) in realtà aveva attribuito al “suo” Maestro del trittico Horne sia la *Maestà* già a Pescia sia quella di Pian del Mugnone. Sulla mostra fiorentina del 1937 e gli studi da essa alimentati si veda Monciatti 2010. La *Maestà* di Pian del Mugnone è stata riquadrata con figure di Profeti dipinte da Bicci di Lorenzo nel secondo quarto del Quattrocento.
- 20 Longhi 1948, in *Opere complete*, VII, 1974, p. 49,50; Toesca 1951, pp. 605-606.
- 21 Crowe – Cavalcaselle 1864, I, pp. 219-228, *speciatim* 227.
- 22 Berenson 1963, p. 144. Si veda sopra alla nota 10.
- 23 *Ibidem*, pp. 144-145, pls. 81-93. L'ordine con cui le immagini sono riprodotte nel volume coincide con la successione cronologica indicata da Offner, che comincia con gli affreschi di Assisi e la tavola eponima, prosegue con un felice accostamento tra la *Maestà* di Santa Margherita a Montici e il *San Pietro* di San Simone che indica il punto di stile del pittore nel secondo lustro del primo decennio del Trecento, seguito dalla tavola agiografica della santa di Antiochia.
- 24 Boskovits 1984, pp. 15-17. Lo studioso metteva in rapporto la fondazione della cappella di santa Caterina a un lascito di Guardina Guardi Tornaquinci del 1303, individuando un verosimile termine *post quem* per la realizzazione delle pitture, oggi purtroppo ingiudicabili per il rovinoso stato di conservazione. D'altra parte la presenza di una figura di san Tommaso, come nota Andrea De Marchi (De Marchi 2015, pp. 125-155 *speciatim* pp. 152-154) spostata molto in avanti questo termine, dal momento che il *doctor seraphicus* venne canonizzato nel 1323 e quindi una sua raffigurazione in santità prima di questa data è da considerare con cautela, per quanto non impossibile.
- 25 Bettarini – Barocchi 1967, pp. 81-86.
- 26 Il pagamento del 1327 (Firenze, Archivio di Stato, San Pier Maggiore, 67, c. 27v) è stato individuato da Monica Bietti (Bietti 1983, pp. 49-52, *speciatim* p. 51 n. 3). Miklós Boskovits ha sostenuto e confermato questa proposta in più occasioni (Boskovits 1984; *Id.* 2003). Per un riepilogo puntuale dello stato degli studi sui documenti d'archivio si veda Labriola 1998, pp. 154-156.
- 27 Angelo Tartuferi ha argomentato questa proposta per la prima volta dagli anni Ottanta (Tartuferi 1986, p. 46 nota 7) fino a tempi relativamente recenti (Tartuferi 2009, pp. 73-83, *speciatim* p. 76).
- 28 Bellosi 2004, pp. 89-116, *speciatim* 109, definì “patetico che molti storici dell'arte continuino a credere” alla presenza del Maestro ad Assisi. Si veda inoltre Bellosi 2006, pp. 166-183 e Bellosi 2009, pp. 379-387. La posizione radicale di questo studioso si lega allo sforzo di dare massima evidenza alla genialità e originalità delle soluzioni adottate nel cantiere assisiato, tali da potersi spiegare solo riconoscendo la costante direzione di Giotto stesso.
- 29 Monciatti 2018, pp. 54-55. Per completezza si segnala un intervento di Mario Cobuzzi (Cobuzzi 2019, pp. 57-67) che rilancia l'ipotesi della presenza del Maestro della santa Cecilia a Rimini accanto a Giotto, a suo tempo avanzata da Pietro Toesca (Toesca 1951, pp. 605-606) e poi discussa e respinta con argomentazioni ancora valide da Carlo Volpe (Volpe 1965, pp. 15, 21, 50); questo studio peraltro non tiene in alcun conto le implicazioni sulla ricostruzione delle attività della bottega giottesca a Firenze intorno all'anno 1300.
- 30 Boskovits 2003, pp. 69-70. Bettarini – Barocchi 1967, pp. 82-83: “Onde fra non molto tempo essendo venuto eccellente nell'arte, gli fu dagli Operai di S. Maria del Fiore allogato il mezzo tondo dentro la chiesa sopra la porta principale, dove egli lavorò di mosaico l'Incoronazione di Nostra Donna: la qual opera finita, fu da tutti i maestri, e forestieri e nostrali, giudicata la più bella che fusse stata veduta ancora in tutta Italia di quel mestiero, conoscendosi in essa più disegno, più giudizio e più diligenza, che in tutto il rimanente dell'opere che di mosaico allora in Italia si ritrovavano.”
- 31 L'indicazione di un rapporto maestro-allievo tra Andrea Tafi e Gaddo Gaddi si trova già in Vasari (Bettarini – Barocchi 1967, p. 82). Boskovits ha illustrato le sue argomentazioni prima a margine di uno studio sull'attività tarda del Maestro della santa Cecilia (Boskovits 2003) poi nel suo studio sui mosaici del Battistero (Boskovits 2007, p. 250).
- 32 Per un riepilogo della complessa storia della decorazione della basilica superiore di Assisi si veda Cooper 2013.
- 33 Sul polittico di Badia e sulla sua precoce datazione, ancora entro il 1300, si veda De Marchi 2012, pp. 31-51, *speciatim* p. 39.
- 34 Sul dossale di Meliore si veda Boskovits 1993, pp. 652-662; per una recente ricostruzione del dossale di Grifo di Tancredi si veda Chiodo 2013, pp. 68-69. Priva di riscontro nelle consuetudini dell'epoca è invece quella proposta sul sito nella National Gallery di Washington [<https://www.nga.gov/collection/art-object-page.33.html>].

- 35 Chiodo 2020, pp. 51-79 *speciatim* pp. 55-58.
- 36 Cappi 2000, pp. 97-99. La notizia della ricostruzione avvenuta nel 1341 è riferita da Richa 1755, pp. 54, 58.
- 37 Il documento è citato da Richa (*Ivi*, p. 53) e da Monciatti 2018, p. 2 che fa riferimento a una fonte archivistica (Firenze, Biblioteca Nazionale centrale, *Miscellane Passerini*, vol. 41 c. 53).
- 38 La data 1307, riportata dalle fonti non è più leggibile fin dalla metà del secolo scorso, poiché l'elemento inferiore della cornice è stato rimosso in occasione di un restauro effettuato negli anni Ottanta del secolo scorso. D'altra parte, senza di essa, non ci sarebbero ostacoli per una datazione dell'opera su base solo stilistica in corrispondenza del Giubileo del 1300, indetto il 22 febbraio, festa della Cattedra di san Pietro, da papa Bonifacio VIII con la bolla "Antiquorum habet fida relatio".
- 39 Si veda sopra in questo testo e alla nota 27. Si noti inoltre la profonda differenza tra l'architettura del trono di san Pietro e quella del trono di san Giovanni Battista: nel primo caso il confronto più ravvicinato è con quello di santa Cecilia, nel secondo con la Maestà del Museo Horne di Firenze, attribuita a Lippo di Benivieni verso il 1315-1320.
- 40 Una lapide conservata ancora presso la chiesa di Santa Margherita ricorda che nel 1296 il vescovo di Firenze Francesco aveva concesso ai membri della *Societas beate Marie S. Margarite de Montiscio* una indulgenza di 40 giorni se si fossero recati a pregare presso la chiesa nei giorni delle festività mariane e di santa Margherita e che nel 1304 tale indulgenza era stata portata a cento giorni da Niccolò vescovo di Ostia e Velletri, ampliando il periodo dell'indulgenza agli otto giorni successivi le festività sopra ricordate e alla festa della dedicazione della chiesa (Davidsohn 1908, vol. IV, p. 439).
- 41 Boskovits 1984, p. 21. Villani 1845, II, p. 150: "Nel detto anno 1310 di 30 di settembre, il re Ruberto venne in Firenze... e de' Fiorentini gli fu fatto grande onore e armeggiata...". Credo sia invece da espungere dal catalogo di questo pittore la croce di San Donato in Val di Botte presso Empoli. In quest'ultima echi del linguaggio del Maestro della santa Cecilia si inseriscono in un eloquio più rustico, in cui la raffinatezza di quest'ultimo cede a una espressività più esplicita in cui si possono forse ravvisare gli esordi di Pacino di Bonaguada.
- 42 Per una sintesi delle complesse fasi di transizione dall'*antependium* al dossale si veda De Marchi 2009, pp. 32-35. Si veda inoltre Gardner 1994.
- 43 Per la tavola del Maestro di San Felice di Giano, si veda Garibaldi 2015, pp. 122-124). Gli *antependia* che ancora conservano tale funzione nella fiorentina chiesa di Santo Spirito sono ancorati ai rispettivi altari con ganci moderni. Su questo tema si vedano le considerazioni di Chiara Demaria (tesi di dottorato discussa presso l'Università di Firenze, 2023)
- 44 La tavola di santa Margherita a Montici misura 130 x 160 cm. Si veda Offner 1931, pp. 138-148. La destinazione originaria di quest'opera, così come della Maestà, è in realtà incerta dal momento che secondo una notizia documentaria non verificabile sarebbe stata donata nel 1660 da Anton Francesco Ferroni alla Compagnia dell'Assunta che si riuniva nella chiesa (Morghen 1972, pp. 195-228, *speciatim* pp. 216-217).
- 45 Maggioni 2007, I, 466-473, 690-695 (santa Margherita); II, pp. 1322-1331 (santa Cecilia), 1582-1583 (santa Margherita), 1670 (santa Margherita), 1696-1697 (santa Cecilia).
- 46 Per il racconto della *Passio* si veda Boninus Mombritius 1910, I, pp. 333-334. Per la *Legenda aurea* Maggioni 2007, II, p. 1182.
- 47 La *Passio* di santa Cecilia, databile al V-VI secolo, è stata edita per la prima volta da Bonino Mambrizio (*Sanctuarium seu Vitae sanctorum*, Milano 1480c, I, pp. 188-193) e in seguito riedita dai benedettini di Solesmes nel 1910 (Boninus Mombritius 1910, pp. 332-341, per il brano relativo al discorso della santa si veda in particolare p. 339 (26-31): *Audite me cives et fratres: vos ministri estis iudicis vestri et videtur vobis quod ab eius impietate alieni esse mereamini. Mihi quidem gloriosum est et valde optabile omnia pro Christi confessione perferre tormenta, ... de vestra satis doleo iuventute, quam sine sollicitudine gerentes facitis quidquid uobis fuerit ab iniusto iudice imperatum*; trad.: Ascoltatemi cittadini e fratelli: siete complici del vostro giudice e vi sembra di essere estranei all'empietà di costui. Per me è glorioso e assai desiderabile sopportare qualsiasi tormento per la professione di fede in Cristo, ... molto mi rammarico della vostra gioventù, poiché agendo senza sollecitudine fate qualsiasi cosa vi sia stata comandata da un giudice ingiusto). Nel 1600 il ritrovamento delle reliquie della santa seguì la pubblicazione dell'archeologo Antonio Bosio (*Historia passionis B. Caeciliae virginis, Valeriani, tiburti et Maximi martirum necnon Urbani et Lucii pontificum et martirum vitae atque Paschales papae I literae de eorum sanctorum corporum inventionem et in urbem translationem*, Roma 1600). L'edizione dei bollandisti è stata ristampata con traduzione in Caraffa - Massone 1996, pp. 32-83, *speciatim* p. 75), ma si veda anche

Delehaye 1936, pp. 73-96, 194-220 (testo della *Passio*) e Josi 1963, III, pp. 1064-1081). L'analisi delle fonti si trova in Lanéry 2009, pp. 533-559 e *Id.* 2010.

Sulla tradizione iconografica toscana si veda Kaftal 1952, cc. 249-260. A Firenze, oltre la tavola qui discussa, le storie della santa furono raffigurate da Bernardo Daddi in due scomparti di predella ora a Pisa con Cecilia converte Valeriano e il Martirio di santa Cecilia (Offner 1989, pp. 156-159) che, almeno in parte tiene conto del modello iconografico della tavola qui discussa e le storie affrescate da Lippo d'Andrea nella sagrestia della chiesa del Carmine (Chiodo 2002, pp. 1-16). Indicazioni di carattere più generale sulle fonti testuali e iconografiche relative al culto della santa si trovano in Festa 2004, pp. 1-19.

48 Secondo il testo della *Passio*, Gordiano intestò a se stesso la casa di Cecilia, impedendo che venisse requisita da Almachio e in questo luogo sarebbe sorta in seguito la chiesa romana di Santa Cecilia in Trastevere. Boninus Mombritius 1910, pp. 339 (57-58), 340 (1-3).

49 Secondo le fonti la chiesa esisteva già nel 930 ed era sede di una comunità di canonici. Fra Due e Trecento serviva come sede di riunioni pubbliche, in particolare quelle dei Priori, prima della costruzione del Palazzo, ma anche dell'Arte del Cambio, di quella della Seta e del Tribunale di Mercanzia che se ne servirono per le loro riunioni fino alla seconda metà del Trecento (Richa 1755, p. 51 e Davidsohn 1962, pp. 482, 533, 545). Fu oggetto di modifiche anche importanti fin dal secondo Trecento per consentire l'ingrandimento della piazza. Nel 1641 fu portato a termine il rifacimento dell'altare maggiore e la tavola antica, in genere identificata con quella ora agli Uffizi, fu posta sopra la porta principale, "sotto ad una Croce grande" ancora dispersa (Carapelli 1996, pp. 87-88). Nel 1783 la sede parrocchiale fu soppressa e il titolo unito a quello della vicina Santo Stefano, l'edificio scomparve nelle ristrutturazioni successivamente avviate per renderlo idoneo ad accogliere gli uffici della Posta. Tutte le notizie sulla chiesa sono state riunite e pubblicate da Carapelli 1996, pp. 9-11, 87 in particolare.

50 La notizia è riferita con dubbio da Carlo Rosselli nel suo *Sepoltuario* (Carapelli 1996, p. 105), poiché già nel 1657 gli stemmi sull'altare erano molto consunti, ma viene riportata come certa dalle fonti successive. Si tratta di notizia verosimile dal momento che nel Duecento gli Infangati furono una delle più importanti famiglie magnatizie di Firenze, ricordati come tali anche da Dante nella *Commedia*; la loro torre confinava con la chiesa ed è stata distrutta nell'Ottocento. Lo stemma è uno scudo d'argento fasciato a sghem-

bo in bianco e azzurro (Carapelli 1996, p. 30). Sulla famiglia si veda D'Addario 1970. Da qui si evince che la famiglia dopo avere goduto di grande prestigio nel Duecento si avvia a una certa decadenza sia per avere partecipato al governo ghibellino della città fra il 1260 e il 1266 sia per l'esclusione dei magnati dalle cariche pubbliche nel 1295.

Tuttavia alcuni membri della famiglia riuscirono ad aggirare questa norma, evidentemente facendo parte delle Arti, dal momento che un certo Catellino di Aldobrandino Infangati è priore nel 1293, 1314 e 1315, mentre il fratello Migliore ebbe la stessa carica nel 1295.

51 Vedi sopra nota 45.

52 Il volume venne reso noto da Carlo Bertelli (Bertelli 1970) che attribuì le cinquantatré iniziali miniate in esso contenute, a cinque autori diversi, tra cui il Maestro del codice di San Giorgio e il Maestro daddesco, datandone l'esecuzione a un periodo compreso tra il 1315 e il 1328 circa. Dopo l'indicazione di rapporti con l'ambito di Pacino di Bonaguida da parte dello stesso Bertelli (Bertelli 1978, pp. 71-81, *speciatim* pp. 73-74), Miklós Boskovits (Boskovits 1984, pp. 137-138) per primo ha argomentato la vicinanza del miniatore di dodici iniziali miniate al Maestro della santa Cecilia.

53 Per gli altri volumi di graduale di Badia a Settimo, oggi a Roma (San Bernardo alle Terme, biblioteca) e in gran parte miniati dal Maestro daddesco si veda Kanter 2004. Cinque volumi che costituivano l'antifonario di Badia a Settimo sono oggi conservati invece presso il Museo dello Spedale degli Innocenti (Guidotti 1982).

54 Le iniziali del Maestro della santa Cecilia si trovano ai seguenti fogli: non numerato (P con *Natività*), 2r (S con *santo Stefano*), 27v (S con *san Guglielmo*), 28v (O con *san Benedetto*), 38r (L con *una santa*), 54r (S con *san Paolo*), 60r (V con *la Vergine*), 72r (S con *Simeone*), 111r (S con *i santi Tiburzio, Valeriano e Massimo*), 114r (P con *san Giorgio*), 173v (M con *i santi Giovanni e Paolo*), 180r (N con *san Pietro in carcere*).

55 La sottoscrizione recita: "Iste liber est fratrum monasterii Sancti Salvatori de Septimo, cistercensis Ordinis, Florentine Diocesis. Scriptus et notatus et pro maiori parte, versus finem, de penna miniatus a fratre Vincenzo Monocolo, eiusdem monasterii medico monacho, anno milleno tercentum iuncto quindeno; cuius anima, si placet et presentibus et secuturis isto libro fruituris, sic habeatur in caritate recommendata ut vobis pro ea intercessuris et suppliciter rogaturis, particeps fiat in bonis futuris, amen. Constitit autem liber iste, absque scriptura, et notatura, et miniatura de penna, omnibus aliis

computatis, circa quantitatem octoginta librarum”. Si veda Bertelli 1970, p. 15 (riproduzione) e Boskovits 1984, p. 138, nota 3 (trascrizione).

56 Sul valore dell’argento intorno al 1315 si veda Roncière 1973, pp. 42-52; si veda inoltre Mandich 1988; sul costo di produzione dei manoscritti l’aggiornato e ampio panorama di Bonifati 2008.

57 L’attribuzione al Maestro del crocifisso Corsi è di Miklós Boskovits (Boskovits 1984, pp. 157-159. Per il riferimento al Maestro della santa Cecilia si vedano invece De Marchi 2010 e De Luca 2010.

58 De Marchi 2010.

59 *La Cronica* 1914, p. 106.

60 *Ivi*, p. 105.

61 Il collegamento diretto tra la morte di Alessandro nel 1321 e l’esecuzione delle pitture è stato messo in discussione già da Boskovits (1984, pp. 23,157), secondo il quale la decorazione della cappella potrebbe essere avvenuta già entro il 1310.

62 *La Cronica* 1914, pp. 104-105.

63 *Ivi*, pp. 111-112.

64 *Ivi*, p. 75. Secondo una fonte non verificata Filippo Donati sarebbe morto addirittura nel 1300 cadendo da cavallo nel fiume Greve; in ogni caso nel 1311, quando Gemma si reca in pellegrinaggio ad Assisi è già vedova.

65 *La Cronica* 1914, p. 105.

66 La datazione delle Storie di san Giovanni Battista e di san Giovanni evangelista dipinte da Giotto nella cappella Peruzzi in Santa Croce è ancora assai discussa. Una datazione subito dopo il 1310 è stata argomentata Giovanni Previtali (Previtali 1993, pp. 111-113) ed è stata ribadita recentemente da Alessio Monciatti (Monciatti 2018, pp. 1-63) che azzarda anche un anticipo entro il primo decennio. Ferdinando Bologna (Bologna 1969, pp. 48-99) invece propendeva per una datazione verso la fine del secondo decennio che, per ragioni diverse, pure ha avuto consenso. Sulla base di varie considerazioni e della datazione post 1321 delle pitture della cappella Velluti, Andrea de Marchi pure ha argomentato una datazione successiva al 1320 per i murali Peruzzi (De Marchi 2010 pp. 13-24). Secondo chi scrive, sulla base dei dati disponibili e alla luce della anticipazione della cappella Velluti nel secondo decennio del Trecento, come qui si propone, un data verso il 1320 è plausibile, in una fase che coniuga il naturalismo gotico più spinto degli affreschi della basilica inferiore di Assisi con

l’esperienza del linguaggio dell’antichità classica, a ridosso dell’esecuzione del polittico per l’altare della basilica di San Pietro a Roma commissionatogli dal cardinale Jacopo Stefaneschi.

67 Boskovits 1984, p. 153; De Marchi 2010, p. 21.

68 Ravalli 2020, 116, p. 40. Nelle antiche fonti la pittura è ricordata nella *Cronica* del Biliotti (Biliotti 1586, pp. 120-121) che la ritiene distrutta (ma evidentemente solo scialbata) all’epoca della distruzione del tramezzo. Purtroppo le notizie riportate dall’erudito non sono di grande aiuto per l’identificazione dei committenti e la data, poiché egli non sembra disporre di informazioni anteriori al 1365, quando il patronato del luogo fu concesso da frate Zanobi Guasconi a Vermiglio degli Alfani che vi eresse la sepoltura di famiglia.

69 Una data molto precoce per gli affreschi del sottarco di Santa Maria Novella, di poco successiva al 1298 – quando la parte architettonica era completata – è stata segnalata anche da Angelo Tartuferi che ha notato la derivazione dell’arco trilobo che incornicia le figure degli apostoli dal profilo delle incorniciature del polittico di Badia (Tartuferi 2000, pp. 117-120, *speciatim* 120). Per quanto riguarda le pitture della cappella Rucellai, il loro stato ne impedisce purtroppo l’analisi stilistica, mentre sulla base delle notizie documentarie la loro esecuzione si colloca tra il 1303 e il 1325 (Boskovits 1984, pp. 132-133).

70 Simone Martini inserì la figura di san Tommaso d’Acquino con il nimbo della santità nella predella del polittico dei domenicani di Pisa che i documenti indicano eseguito tra il 1318 e il 1319, quindi in coincidenza con l’avvio del processo di canonizzazione. Nel caso fiorentino tuttavia, così come in quello della tavola di Lippo Memmi con lo stesso soggetto pure a Pisa (Santa Caterina), il carattere monumentale ed esclusivo della raffigurazione, difficilmente può precedere di molto l’effettiva canonizzazione del santo.

71 Ravalli 2020, 116, p. 40.

72 Su quest’opera si veda Pisani 2020, pp. 88-89 che – pur non dichiarandolo esplicitamente – suggerisce una data tra la fine degli anni Venti e l’inizio del decennio successivo. Nel 1340 il Capitolo dei domenicani tenuto nel convento di Pisa stabiliva che i numerosi libri liturgici e per lo studio donati dall’arcivescovo Simone Salterelli a numerosi conventi della provincia non potessero in alcun modo essere alienati. Orlandi 1955, p. 385.

73 Chiodo 2021, pp. 178-181.

BIBLIOGRAFIA

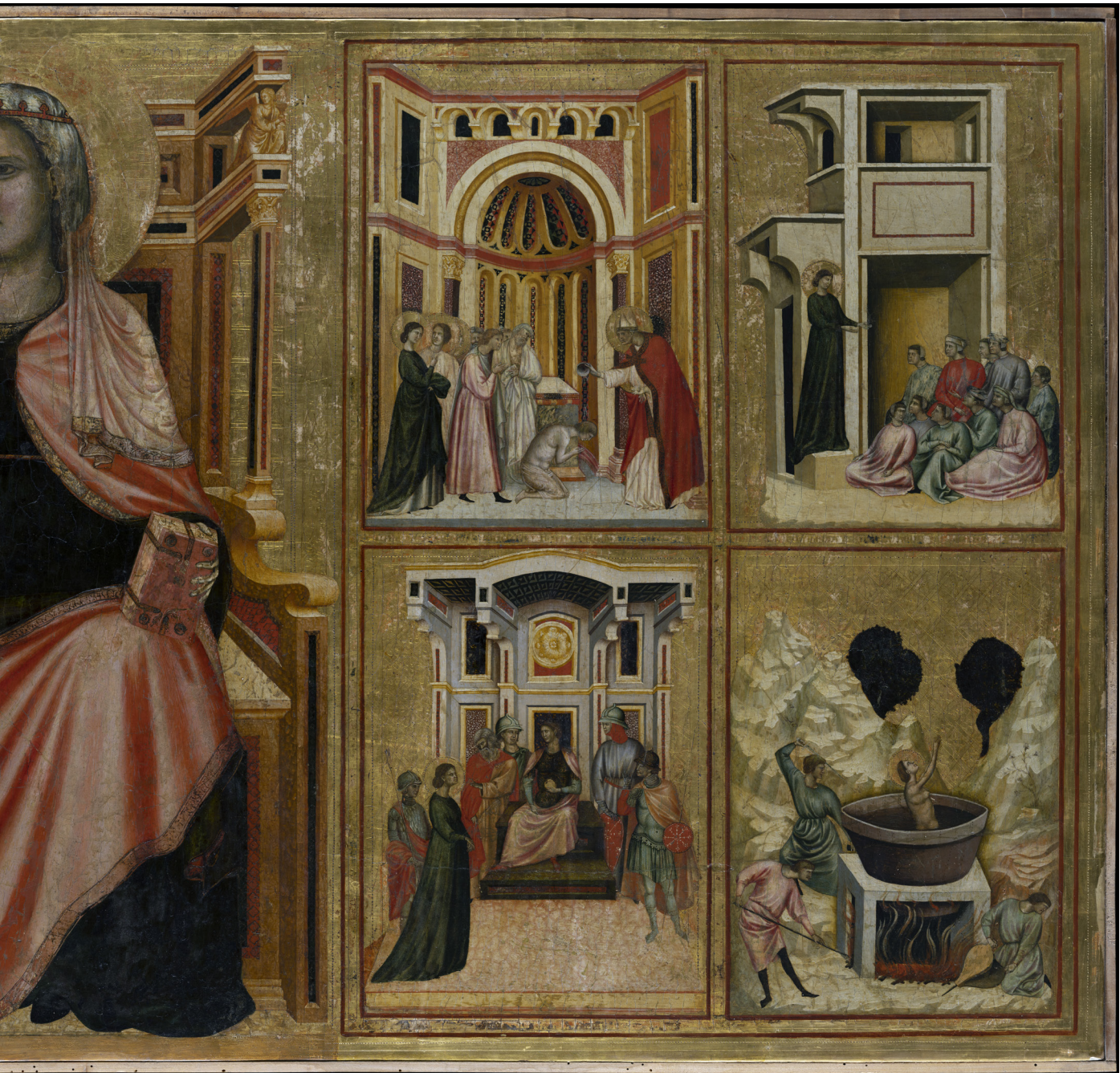
- Bellosi 2004: L. Bellosi, *La lezione di Giotto*, in *Storia delle arti in Toscana. Il Trecento*, a cura di M. Seidel, Firenze 2004, pp. 89-116
- Bellosi 2006: L. Bellosi, *Giotto e la Basilica Superiore di Assisi*, in "Prospettiva", fasc. 121/124, 2006, pp. 166-183
- Bellosi 2009: L. Bellosi, *Un'ampia indagine quantitativa su un virtuosismo giottesco nella raffigurazione dell'architettura e due riflessioni sulla pittura di Giotto e collaboratori nella Basilica superiore di san Francesco ad Assisi*, in A. Tomei (a cura di), *Giotto e il Trecento. I saggi*, Milano 2009, pp. 379-387
- Berenson 1908: B. Berenson, *Lettera*, in "Rassegna d'arte", VII, 1908, fasc. 2, p. 45
- Berenson 1909: B. Berenson, *The Florentine Painters of the Renaissance*, New York 1909
- Berenson 1963: B. Berenson, *Italian Pictures of the Renaissance. A List of the principal artists and their Works with an Index of Places. Florentine School*, 2 voll., 1963
- Bertelli 1970: C. Bertelli, *Un codice della Badia a Settimo scritto nel 1315*, in "Paragone", XXI, 1970, fasc. 249, pp. 14-30
- Bertelli 1978: C. Bertelli, *Affreschi, miniature eoreficerie cistercensi in Toscana e nel Lazio*, in *I cistercensi e il Lazio*, Atti dell'Istituto di Storia dell'arte dell'Università di Roma (17-22 maggio 1977), Roma 1978, pp. 71-81
- Bettarini - Barocchi 1967: G. Vasari, *Le vite de' più eccellenti pittori scultori e architettori nelle redazioni del 1550 e 1568*, a cura di R. Bettarini e P. Barocchi, vol. II, Firenze 1967
- Bietti 1983: M. Bietti, *Gaddo Gaddi: un'ipotesi*, in "Arte cristiana", LXXI, 1983, pp. 49-52
- Biliotti 1586: M. Biliotti, *Chronica pulcherrimae aedis magnae coenobi S. Mariae cognomento novellae florentinae civitatis*, 1586
- Bologna 1969: F. Bologna, *Novità su Giotto*, Torino 1969
- Bonifati 2008: G. Bonifati, *Sistemi di mercato a Firenze e a Bologna agli albori del capitalismo*, Torino 2008
- Boninus Mombritius 1910: Boninus Mombritius, *Sanctuarium seu vitae sanctorum, curaverunt duo monachi solesmenses*, I, Parisiis 1910
- Boskovits 1984: M. Boskovits, *A Critical and Historical Corpus of Florentine Painting. The Painters of the Miniaturist Tendency*, Sec. III, Vol. IX, Firenze 1984
- Boskovits 1993: M. Boskovits, *A Critical and Historical Corpus of Florentine Painting. The Origins of Florentine Painting, 1100-1270*, sec. I, vol. I, Firenze 1993
- Boskovits 2003: M. Boskovits, *Un nome per il Maestro del Trittico Horne*, in "Saggi e memorie di storia dell'arte", XXVII, 2003, pp. 57-70
- Boskovits 2007: M. Boskovits, *A Critical and Historical Corpus of Florentine Painting. The Mosaics of the Baptistery*, sec. I, vol. II, Firenze 2007
- Cappi 2000: Dino Compagni, *Cronica*, VIII, 41-59, a cura di D. Cappi, Roma 2000
- Caraffa - Massone 1996: F. Caraffa, A. Massone, *Santa Cecilia martire romana. Passione e culto*, Roma 1996
- Carapelli 1996: R. Carapelli, *La perdita chiesa di Santa Cecilia in Firenze*, Firenze 1996
- Chiodo 2002: S. Chiodo, *Lippo d'Andrea: problemi di iconografia e stile*, in "Arte cristiana", XC, 2002, pp. 1-16
- Chiodo 2013: S. Chiodo, *Grifo di Tancredi*, in *Giotto e compagni*, catalogo della mostra (Parigi, 18 aprile - 15 luglio 2013) a cura di D. Thiébaud, Paris e Milano 2013, pp. 68-69
- Chiodo 2020: S. Chiodo, *Uno sguardo indietro sul filo della memoria. La chiesa degli umiliati in età gotica*, in R. Spinelli (a cura di), *San Salvatore in Ognissanti. La chiesa e il convento*, Firenze 2020, pp. 51-79
- Chiodo 2021: S. Chiodo in "Onorevole e antico cittadino di Firenze". *Il Bargello per Dante*, catalogo della mostra (Firenze, 21 aprile - 31 luglio 2021) a cura di L. Azzetta, S. Chiodo, T. De Robertis, Firenze 2021, pp. 178-181
- Cobuzzi 2019: M. Cobuzzi, *Il Giotto dei pittori riminesi e il Maestro della Santa Cecilia*, in "Ricerche di storia dell'arte", 128, 2019, pp. 57-67
- Cooper 2013: D. Cooper, *The making of Assisi: the Pope, the Franciscans and the painting of the Basilica*, New Haven 2013
- Crowe - Cavalcaselle 1864: J. Crowe, G. Cavalcaselle, *A New History of Painting in Italy from the second to the sixteenth century*, London 1864
- D'Addario 1970: A. D'Addario, *Infangati*, in *Enciclopedia Dantesca*, 1970
- Davidsohn 1908: R. Davidsohn, *Forschungen zur Geschichte von Florenz*, Berlin 1908

- Davidsohn 1962: R. Davidsohn, *Storia di Firenze*, IV, 1962.
- De Luca 2010: S. De Luca, *La cappella Velluti-Zati in Santa Croce fra giottismo e arcaismi (1321 circa)*, in “Ricerche di storia dell’arte”, 2010, fasc. 102, pp. 25-36.
- De Marchi 2009: A. De Marchi, *La pala d’altare: dal paliotto al polittico gotico*, dispense del corso tenuto nell’a.a. 2008-2009, Firenze 2009
- De Marchi 2010: A. De Marchi, *Il progetto di Giotto tra sperimentazione e definizione del canone: partimenti a finti marmi nelle cappelle del transetto di Santa Croce*, in “Ricerche di storia dell’arte”, 2010, fasc. 102, pp. 13-24
- De Marchi 2012: A. De Marchi, *Geometria e naturalezza, modulo e ritmo: un’opera fondativa alle origini del concetto illusionistico del polittico gotico*, in A. Tartuferi (a cura di), *Giotto. Il restauro del Polittico di Badia*, Firenze 2012, pp. 31-51
- De Marchi 2015: A. De Marchi, *Duccio e Giotto, un abbrivio sconvolgente per la decorazione del tempio domenicano ancora in fieri*, in Id. (a cura di), *Santa Maria Novella. La chiesa e il convento*, I, Firenze 2015, pp. 125-155
- Delehay 1936: H. Delehay, *Étude sur le légendier romain: les saints de novembre et de décembre*, Bruxelles 1936
- Festa 2004: L. A. Festa, *Representations of Saint Cecilia in Italian Renaissance and Baroque Painting and Sculpture*, PhD dissertation, New Brunswick (New Jersey) 2004
- Fry 1903: R. Fry, *Pictures in the collection of Sir Hubert Parry, at Higham Court near Gloucester*, in “The Burlington Magazine” II, 1903, pp. 117-131
- Fry 2008: R. Fry, *Giotto*, in “Monthly Review”, 1901 [trad. it. cons. R. Fry, *Giotto*, a cura di L. Cavazzini, traduzione di E. Cannata, Milano 2008]
- Gardner 1994: J. Gardner, *Altars, altarpieces, and art history: legislation and usage*, in E. Borsook and F. Superbi Gioffredi (edited by), *Italian altarpieces 1250-1550. Function and design*, Oxford 1994, pp. 5-39.
- Garibaldi 2015: V. Garibaldi, *Galleria Nazionale dell’Umbria. Catalogo generale*, Perugia 2015
- Guidotti 1982: A. Guidotti, *Codici cistercensi di Badia a Settimo*, in M. G. Ciardi Dupré Dal Poggetto (a cura di), *Codici liturgici miniati dei benedettini in Toscana*, Firenze 1982, pp. 223-252
- Josi 1963: E. Josi, *Cecilia*, in *Bibliotheca Sanctorum*, Roma 1963, III, pp. 1064-1081
- Kaftal 1952: G. Kaftal, *Iconography of Saints in Tuscan Painting*, Florence 1952, cc. 249-260
- Kanter 2004: L. B. Kanter, *Maestro daddesco*, in *Dizionario biografico dei miniatori*, a cura di M. Bollati, Milano 2004, pp. 445-446.
- La Cronica 1914: *La Cronica domestica di Messer Donato Velluti, scritta fra il 1367 e il 1370, con le addizioni di Paolo Velluti scritte fra il 1555 e il 1560, dai manoscritti originali per cura di Isidoro Del Lungo e Guglielmo Volpi con cinque tavole dimostrative e sei facsimili*, Firenze 1914
- Labriola 1998: A. Labriola, *Gaddi Gaddo*, in *Dizionario biografico degli italiani*, LI, Roma 1998, pp. 154-156
- Lanéry 2009: C. Lanéry, *Nouvelles recherches d’hagiographie arnobienne: la Passion de Cécile (BHL1495)*, in *Parva pro magni munera. Études de littérature tardo-antique et médiévale offertes à François Dolbeau par ses élèves*, Turnhout 2009, pp. 533-559
- Lanéry 2010: C. Lanéry *Hagiographie d’Italie (300-550), Hagiographies. Histoire internationale de la littérature hagiographique latine et vernaculaire en Occident des origines à 1550. I. Les Passions latines composées en Italie*, a cura di G. Philippart, Turnhout 2010
- Longhi 1948: R. Longhi, *Giudizio sul Duecento*, in “Proporzioni”, II, 1948, pp. 5-54, ed. cons. in *Opere complete di Roberto Longhi. VII. Giudizio sul Duecento e ricerche sul Trecento nell’Italia centrale*, Firenze 1974, pp. 1-53
- Maggioni 2007: Iacopo da Varazze, *Legenda aurea con le miniature del codice Ambrosiano C 240 inf.*, a cura di G. P. Maggioni, Firenze 2007
- Mandich 1988: G. Mandich, *Il fiorino di conto a Firenze nel 1294-1381*, in “Archivio Storico Italiano”, v. 146, n. 2 (536) (aprile-giugno 1988), pp. 155-181
- Marle 1920: R. van Marle, *Un dipinto del Maestro della Santa Cecilia*, in “L’Amatore d’arte”, I, 1920, fasc. 3-4, pp. 5-6
- Marle 1924: R. van Marle, *The Development of the Italian School of Painting*, III, The Hague 1924
- Massone 1996: A. Massone, *Santa Cecilia martire romana. Passione e culto*, Roma 1996
- Monciatti 2010: A. Monciatti, *Alle origini dell’arte nostra: la “Mostra giottesca” del 1937 a Firenze*, Milano 2010
- Monciatti 2018: A. Monciatti, “E ridusse al moderno”. *Giotto gotico nel rinnovamento delle arti*, Spoleto 2018
- Morghen 1972: R. Morghen, *Vita religiosa e vita cittadina nella Firenze del Duecento*, in *La coscienza cittadina nei comuni italiani del Duecento*, Atti del

- convegno, Todi 11-14 ottobre 1970, Todi 1972, pp. 195-228
- Nomura 1987: Y. Nomura, *Attribuzioni e datazioni delle prime opere di Giotto*, in "Bijutsushigaku (Art History) (Sendai)", IX, 1987, pp. 77-96
- Oertel 1937: R. Oertel, *Giotto-Ausstellung in Florenz*, in "Zeitschrift für Kunstgeschichte" VI, 1937, pp. 219-238
- Offner 1927: R. Offner, *A great "Madonna" by the St. Cecilia Master*, in "The Burlington Magazine", L, 1927, pp. 91-104
- Offner 1931: R. Offner, *A Critical and Historical Corpus of Florentine Painting. The School of the S. Cecilia Master*, Sec. I, Vol. I, New York 1931 (II ed. a cura di M. Boskovits, Firenze 1986)
- Offner 1956: R. Offner, *A Critical and Historical Corpus of Florentine Painting. Close Following of the Santa Cecilia Master*, Vol. III, Sec. VI, New York 1956
- Offner 1989: R. Offner, *A Critical and Historical Corpus of Florentine Painting, The Works of Bernardo Daddi*, sec. III, vol. III, a cura di M. Boskovits, Firenze 1989
- Orlandi 1955: S. Orlandi, "Necrologio" di S. Maria Novella, Firenze 1955
- Pisani 2020: L. Pisani, *Francesco Traini e la pittura a Pisa nella prima metà del Trecento*, Cinisello Balsamo 2020
- Pittura italiana 1943: *Pittura italiana del Duecento e Trecento. Catalogo della Mostra Giottesca di Firenze del 1937*, a cura di G. Sinibaldi, G. Brunetti, Firenze 1943
- Previtali 1993: G. Previtali, *Giotto e la sua bottega*, Milano 1967 (3^a ed. 1993)
- Ravalli 2020: G. Ravalli, *Un'immagine per la canonizzazione di san Tommaso d'Aquino: agli albori di una nuova iconografia*, in "Kermes", XXXII, 2020, p. 40
- Richa 1755: G. Richa, *Notizie storiche delle chiese fiorentine*, vol. II, Firenze 1755
- Rintelen 1912: F. Rintelen, *Giotto und die Giotto-Apokryphen*, München e Leipzig 1912
- Roncière 1973: C. M. de la Roncière, *Un changeur florentine du Trecento: Lippo di Fede del Sega, 1285-1363*, Paris 1973
- Rumohr 1827: F. von Rumohr, *Italienische Forschungen*, II, Berlin 1827
- Schlosser 1912: J. von Schlosser (a cura di), *Lorenzo Ghibertis Denkwürdigkeiten (I Commentari)*, Berlin 1912
- Sirén 1919: O. Sirén, *A great contemporary of Giotto*, in "The Burlington Magazine", XXXV, 1919, pp. 229-236
- Sirén 1920a: O. Sirén, *A great contemporary of Giotto II*, in "The Burlington Magazine", XXXVI, 1920, pp. 4-11
- Sirén 1920b: O. Sirén, *The Buffalmacco hypothesis: some additional remarks*, in "The Burlington Magazine", 1920, XXXVII, pp. 176-184
- Sirén 1924: O. Sirén, *An altar-panel by the Santa Cecilia Master*, in "The Burlington Magazine", 1924, XLIV, pp. 271-278
- Suida 1905: W. Suida, *Einige florentinische Maler aus der Zeit des Übergangs vom Duecento ins Trecento. II Der Cäcilienaltar der Uffizien*, in "Jahrbuch der Königlich Preussischen Kunstsammlungen", XXVI, 1905, pp. 89-106
- Tartuferi 1986: A. Tartuferi, *Corpus of Florentine Painting. Nouveautés sur le Trecento*, in "Revue de l'art", 71, 1986, pp. 43-46
- Tartuferi 2000: A. Tartuferi, *Cat. 6. Giotto*, in *Giotto. Bilancio di sessant'anni di studi e ricerche*, Firenze 2000, pp. 117-120
- Tartuferi 2009: A. Tartuferi, *La nuova visione pittorica di Giotto a Firenze e in Toscana: giotteschi, non giotteschi*, in *Giotto e il Trecento. "Il più Sovrano Maestro stato in dipintura"*, catalogo della mostra (Roma, 6 marzo - 29 giugno 2009) a cura di A. Tomei, Milano 2009, pp. 73-83
- Thode 1885: H. Thode, *Franz von Assisi und die Anfänge der Kunst in Italien*, Berlin 1885
- Toesca 1951: P. Toesca, *Il Trecento*, Torino 1951
- Venturi 1907: A. Venturi, *Storia dell'arte italiana*, V, Milano 1907
- Villani 1845: G. Villani, *Nuova Cronica*, a cura di G. Porta, 1845
- Volpe 1965: C. Volpe, *La pittura riminese del Trecento*, Milano 1965



1
Maestro della santa Cecilia (alias Gaddo Gaddi),
Santa Cecilia e storie della sua vita, Firenze, Gallerie degli Uffizi.





2

Giotto di Bondone e Maestro della santa Cecilia (alias Gaddo Gaddi),
Confessione della donna di Benevento, Assisi, San Francesco, chiesa superiore.



3
Maestro della santa Cecilia (alias Gaddo Gaddi),
Madonna con il Bambino, Los Angeles, Getty Center,
Museum North Pavillion, Gallery N201, particolare.



4
Giotto di Bondone,
Madonna con il Bambino e santi
(*Polittico di Badia*), Firenze,
Gallerie degli Uffizi, particolare.



5
Giotto di Bondone, *Maestà*,
Firenze, Museo dell'Opera del Duomo,
già San Giorgio alla Costa.



6
Maestro della santa Cecilia (alias Gaddo Gaddi),
Maestà, Firenze, Santa Margherita a Montici.

images



7

Maestro della santa Cecilia (alias Gaddo Gaddi),
San Pietro in trono e angeli, Firenze, San Simone.



8

Maestro della santa Cecilia (alias Gaddo Gaddi), *Santa Margherita e storie della sua vita*, Firenze, Santa Margherita a Montici.

images



9
Maestro della santa Cecilia (alias Gaddo Gaddi) e Bicci di Lorenzo, *Maestà*, Firenze, Gallerie degli Uffizi, particolare.



10
Maestro della santa Cecilia (alias Gaddo Gaddi), *Madonna con il Bambino e due sante*, Firenze, Museo Horne, particolare.



11

Giotto di Bondone e Maestro della santa Cecilia (alias Gaddo Gaddi),
Omaggio dell'uomo semplice, Assisi, San Francesco, Basilica superiore, particolare.

images



12

Maestro della santa Cecilia (alias Gaddo Gaddi), *Santa Cecilia e storie della sua vita* (radiografia), Firenze, Gallerie degli Uffizi, particolare.



13

Maestro della santa Cecilia (alias Gaddo Gaddi), *Santa Cecilia e storie della sua vita*, Firenze, Gallerie degli Uffizi, particolare.



14

Maestro della santa Cecilia (alias Gaddo Gaddi), *Santa Cecilia comunica a Valeriano il suo voto di castità*, Firenze, Gallerie degli Uffizi, particolare.



15

Maestro della santa Cecilia (alias Gaddo Gaddi), *Architettura dipinta*, Firenze, Ognissanti, sottotetto.

images



16

Maestro della santa Cecilia (alias Gaddo Gaddi), *Santa Cecilia e storie della sua vita*, riflettografia 1400nm, Firenze, Gallerie degli Uffizi, particolare.



17

Taddeo Gaddi, *Madonna con il bambino in trono e santi*, riflettografia, Firenze, Gallerie degli Uffizi, particolare.



18 a-d

Maestro della santa Cecilia (alias Gaddo Gaddi), *Santa Cecilia e storia della sua vita*, Firenze, Gallerie degli Uffizi, particolare con il *Banchetto nuziale*, *Cecilia comunica a Valeriano il suo voto di castità*, *Un angelo offre a Cecilia e Valeriano una corona di rose e gigli*, *Cecilia parla con Valeriano e Tibuzio*.



19 a-d

Maestro della santa Cecilia (alias Gaddo Gaddi), *Santa Cecilia e storia della sua vita*, Firenze, Gallerie degli Uffizi, particolare con Sant'Urbano battezza Massimo, Predica di santa Cecilia, Cecilia a colloquio con il prefetto Almachio, Martirio di santa Cecilia.



20

Maestro della santa Cecilia (alias Gaddo Gaddi), *Santa Margherita e storie della sua vita*,
Firenze, Santa Margherita a Montici, particolare.

images



21

Maestro della santa Cecilia (alias Gaddo Gaddi), *Santa Margherita e storie della sua vita*,
Firenze, Santa Margherita a Montici, particolare.



22
Maestro della santa Cecilia (alias Gaddo Gaddi), Iniziale V con *Maria intercedente*, Roma, San Bernardo alle Terme, biblioteca, Graduale D, f. 6or.



23
Maestro della santa Cecilia (alias Gaddo Gaddi), Iniziale N con *San Pietro liberato dal carcere*, Roma, San Bernardo alle Terme, biblioteca, Graduale D, f. 18or.



24
Maestro daddesco, Iniziale D con *San Lorenzo dona l'elemosina ai poveri*, Roma, San Bernardo alle Terme, biblioteca, Graduale D, f. 207v.



25
Maestro del codice di San Giorgio, Iniziale D con *San Clemente in trono*, Roma, San Bernardo alle Terme, biblioteca, Graduale D, f. 272v.



26

Maestro della santa Cecilia (alias Gaddo Gaddi), *Caduta degli angeli ribelli*,
Firenze, Santa Croce, cappella Velluti – Zati, particolare.



27

Maestro della santa Cecilia (alias Gaddo Gaddi), *Miracolo sul monte Gargano*, Firenze, Santa Croce, cappella Velluti – Zati, particolare.



28

Maestro della santa Cecilia (alias Gaddo Gaddi), *San Tommaso in cattedra*, Firenze, Santa Maria Novella.



29

Maestro delle effigi domenicane, *Giudizio finale, la Madonna con il Bambino in trono fra i santi Agostino e Pietro Martire, la Crocifissione, san Tommaso in cattedra e la Natività*, New York, Metropolitan Museum.