

MITTEILUNGEN  
DES KUNSTHISTORISCHEN  
INSTITUTES  
IN FLORENZ



LVIII. BAND — 2016  
HEFT 3



LVIII. BAND — 2016

HEFT 3

# MITTEILUNGEN DES KUNSTHISTORISCHEN INSTITUTES IN FLORENZ

---

## Inhalt | Contenuto

---

**Redaktionskomitee** | Comitato di redazione  
Alessandro Nova, Gerhard Wolf, Samuel Vitali

**Redakteur** | Redattore  
Samuel Vitali

**Editing und Herstellung** | Editing e impaginazione  
Ortensia Martinez Fucini

Kunsthistorisches Institut in Florenz  
Max-Planck-Institut  
Via G. Giusti 44, I-50121 Firenze  
Tel. 055.2491147, Fax 055.2491155  
s.vitali@khi.fi.it – martinez@khi.fi.it  
www.khi.fi.it/publikationen/mitteilungen

Die Redaktion dankt den Peer Reviewers dieses Heftes für ihre Unterstützung | La redazione ringrazia i peer reviewers per la loro collaborazione a questo numero.

**Graphik** | Progetto grafico  
RovaiWeber design, Firenze

**Produktion** | Produzione  
Centro Di edizioni, Firenze

Die *Mitteilungen* erscheinen jährlich in drei Heften und können im Abonnement oder in Einzelheften bezogen werden durch | Le *Mitteilungen* escono con cadenza quadrimestrale e possono essere ordinate in abbonamento o singolarmente presso:  
Centro Di edizioni, Lungarno Serristori 35  
I-50125 Firenze, Tel. 055.2342666, Fax 055.2342667,  
sylvia@centrodi.it; www.centrodi.it.

**Preis** | Prezzo  
Einzelheft | Fascicolo singolo:  
€ 30 (plus Porto | più costi di spedizione)  
Jahresabonnement | Abbonamento annuale:  
€ 90 (Italia); € 120 (Ausland | estero)

Die Mitglieder des Vereins zur Förderung des Kunsthistorischen Instituts in Florenz (Max-Planck-Institut) e. V. erhalten die Zeitschrift kostenlos. I membri del Verein zur Förderung des Kunsthistorischen Instituts in Florenz (Max-Planck-Institut) e. V. ricevono la rivista gratuitamente.

Adresse des Vereins | Indirizzo del Verein:  
c/o Zentralinstitut für Kunstgeschichte  
z. H. Frau Cornelia Schurek  
Postfach 11 44  
D-82050 Sauerlach  
foerdereverein.khi@gmx.de; www.associazione.de

Die alten Jahrgänge der *Mitteilungen* sind für Subskribenten online abrufbar über JSTOR ([www.jstor.org](http://www.jstor.org)).  
Le precedenti annate delle *Mitteilungen* sono accessibili online su JSTOR ([www.jstor.org](http://www.jstor.org)) per gli abbonati al servizio.

### \_ Aufsätze \_ Saggi

\_ 291 \_ *Maria Monica Donato † - Daniele Giorgi*

Giotto negato, Giotto ‘reinventato’: la *Fede cristiana* al Palagio di Parte Guelfa

\_ 319 \_ *Lukas Madersbacher*

“fatto alla spera”? Das Porträt des Leon Battista Alberti aus den Orti Oricellari

\_ 349 \_ *Elli Doulikaridou-Ramantani*

Fonctions de l’ornement dans les Heures Farnèse de Giulio Clovio

\_ 377 \_ *Marco Ruffini*

Per la genesi delle *Vite*: il quaderno di Yale

### \_ Miszellen \_ Appunti

\_ 403 \_ *Morgan Ng*

New Light on Francesco De Marchi (1504–1576) and His Treatise on Fortification

\_ 411 \_ *Francesco Freddolini*

A Rediscovered Work by Domenico Pieratti: The Bust of Louis Hesselin

### \_ Nachrufe \_ Necrologi

\_ 421 \_ *Peter Anselm Riedl (Wolfgang Loseries)*



---

1 Ezio Giovannozzi  
(su disegno di un  
precedente affresco  
di Giotto), *Fede*.  
Firenze, Palagio di  
Parte Guelfa

---

# GIOTTO NEGATO, GIOTTO 'REINVENTATO' LA FEDE CRISTIANA AL PALAGIO DI PARTE GUELFA

---

*Maria Monica Donato † - Daniele Giorgi*

## I. Giotto negato

Negli ultimi decenni l'uso politico delle immagini nei comuni italiani del basso Medioevo ha ottenuto un'attenzione specifica, grazie agli studi di storici del pensiero politico, storici dell'arte e filologi, che hanno permesso di conoscere e, in molti casi, di rivalutare la consistenza e la qualità degli interventi decorativi attuati negli spazi pubblici.

L'esame delle immagini della propaganda politica incontra una prima difficoltà nella perdita della grande maggioranza di quanto è documentato da carte d'archivio, testi cronachistici o letterari, molto raramente da copie antiche. Non si tratta soltanto di tenere nel debito conto ciò di cui si ha notizia, ma che non si può più osservare, e quanto bisogna rassegnarsi a ignorare del tutto. Infatti, l'eventualità di interpretazioni

approssimative delle fonti, destinate a tramandarsi per inerzia, può comportare rimozioni e sviste che rischiano di trasmettersi in tradizioni separate, non comunicanti e contraddittorie, o di minare la fondatezza di letture condotte anche sul terreno del 'conservato'. D'altra parte, occorre studiare correttamente anche ciò che, pur precariamente, resta – non di rado poco accessibile, mal conosciuto, semplicemente dimenticato – e che prendeva senso entro quel tessuto figurativo: una tradizione stratificata, che orientava scelte e risposte di artisti, committenti, pubblico e che ci è giunta a brandelli.

I comuni di Firenze e di Siena segnano, fra tardo Duecento e Trecento, la punta avanzata di una "politica in figure"<sup>1</sup> assai duttile, diramata, attentamente orchestrata, persino martellante.<sup>2</sup>

<sup>1</sup> La definizione è stata forgiata da Maria Monica Donato, "Dal Comune rubato di Giotto al Comune sovrano di Ambrogio Lorenzetti (con una proposta per la 'canzone' del Buongoverno)", in: *Medioevo: immagini e ideologie*, atti

del convegno Parma 2002, a cura di Arturo Carlo Quintavalle, Milano 2005, pp. 489–509: 489.

<sup>2</sup> Per un inquadramento generale sull'arte civica a Firenze cfr. *Dal giglio al*

Tuttavia, negli edifici pubblici fiorentini i riadattamenti e gli spostamenti delle sedi del potere in età granducale e, soprattutto, la distruzione di gran parte del centro antico della città verso la fine del XIX secolo hanno provocato la scomparsa o l'allontanamento dal contesto originario di opere che erano state concepite ricorrendo a scelte espressive di meditata efficacia comunicativa.

Infatti, nella parentesi tra il 1864 e il 1871 in cui Firenze fu capitale d'Italia furono avviati ampi lavori di trasformazione dell'assetto urbanistico, che sarebbero proseguiti nei decenni immediatamente successivi. Il progetto esecutivo elaborato dall'ingegnere Odoardo Rimediotti, approvato nell'aprile 1885, comportò la demolizione del fitto tessuto edilizio imperniato sull'area del Mercato Vecchio e del Ghetto e contemplò anche il riordino e la rettificazione degli assi di comunicazione nella zona del Mercato Nuovo fino a Ponte Vecchio. In particolare, il previsto prolungamento di via Pellicceria da piazza Vittorio Emanuele in entrambe le direzioni, verso via dei Cerretani da un lato e fino all'Arno dall'altro, e quello di via Vacchereccia fino a piazza Santa Trinita avrebbero richiesto l'abbattimento dei Palazzi Giandonati e Canacci, del trecentesco Palagio di Parte Guelfa, della Residenza dell'Arte della Seta e della chiesa di San Biagio, già Santa Maria sopra Porta; e, dunque, avrebbero sconvolto piazza San Biagio.<sup>3</sup> Tra il 1897 e il 1898, nel tentativo di risparmiare alla città la coda dello sven-

tramento e di arginare la completa "hausmanizzazione"<sup>4</sup> del centro, si sollevarono tanto quella parte dell'opinione pubblica più sensibile alla conservazione delle 'patrie memorie' quanto il ministro della Pubblica Istruzione Emanuele Gianturco. Infine, il 15 maggio 1898 si costituì sul modello della Society for the Protection of Ancient Buildings e sotto la presidenza del senatore Tommaso Corsini l'Associazione per la difesa di Firenze antica, interprete di un indirizzo di tutela del patrimonio monumentale che intendeva "conciliare [...] le ragioni dell'Arte e della Storia con quelle dell'edilizia" e salvare "quegli edifici dell'antica Firenze che ricordano i tempi più gloriosi della sua storia e che tanto contribuiscono a dare ad alcuni vecchi quartieri quel carattere che amano gli artisti, e che i forestieri ci dicono essere la più potente attrattiva della nostra città".<sup>5</sup> Nella riunione del 24 maggio uno dei suoi membri, Pasquale Villari, propose al consiglio direttivo di "fare pratiche presso il Comune ed il Governo",<sup>6</sup> affinché non fossero distrutti gli antichi fabbricati di piazza San Biagio. Da quel momento l'area indicata da Villari divenne l'obiettivo primo di quanti chiedevano l'archiviazione dei progetti di 'risanamento' e la salvaguardia dei monumenti fiorentini. Infine, un contributo decisivo a quest'azione di difesa giunse da una folta schiera di storici dell'arte e artisti inglesi, affiliati all'associazione fiorentina o a quella omologa londinese, che nel dicembre 1898 espressero la loro contrarietà alla prosecuzione delle demolizio-

David: arte civica a Firenze tra Medioevo e Rinascimento, cat. della mostra, a cura di Maria Monica Donato/Daniela Parenti, Firenze 2013.

<sup>3</sup> Cfr. in proposito la bibliografia e i siti utili indicati nel percorso tematico *Piazza della Repubblica e la Firenze di fine 800*, a cura di Rosamaria Martellacci/Elisabetta Pieri, URL: <http://wwwext.comune.fi.it/archivistorico/narratives/000015/000009.html> (accesso il 26/02/2016).

<sup>4</sup> Robert de la Sizeranne, "Pro Florentia", in: *Bollettino dell'Associazione per la difesa di Firenze antica*, I (1900), pp. 63–65: 64.

<sup>5</sup> "Lettera del Principe don Tommaso Corsini al marchese Torrigiani, Sindaco di Firenze", in: *Bollettino dell'Associazione per la difesa di Firenze antica*, I (1900), pp. 30–35: 34sg. Sulle iniziative nate in contrapposizione a queste scelte urbanistiche disinvolve cfr. almeno Diana Medina Lasansky, "Reshaping Attitudes towards the Renaissance: The Fight against 'Modern Mania'

in Florence at the Turn of the Century", in: *The Renaissance in the Nineteenth Century*, atti del convegno Toronto 2001, a cura di Yannick Portebois/Nicholas Terpstra, Toronto 2003, pp. 263–296; eadem, *The Renaissance Perfected: Architecture, Spectacle, and Tourism in Fascist Italy*, University Park, Pa., 2004, pp. 25–36; Daniela Lamberini, "Herbert Horne, architetto restauratore e membro dell'Associazione per la difesa di Firenze antica", in: *Herbert Percy Horne e Firenze*, atti della giornata di studi Firenze 2001, a cura di Elisabetta Nardinocchi, Firenze 2005, pp. 49–85; eadem, "Gli angloamericani a Firenze e il restauro architettonico, da Ruskin a Berenson", in: *L'eredità di John Ruskin nella cultura italiana del Novecento*, atti del convegno Firenze 2000, a cura di eadem, Firenze 2006, pp. 160–169: 164–166, con bibliografia indicata.

<sup>6</sup> "Adunanza generale del 24 maggio 1898", in: *Bollettino dell'Associazione per la difesa di Firenze antica*, I (1900), pp. 6–8: 7.

ni in piazza San Biagio in una petizione indirizzata al sindaco di Firenze e in una lettera di Vernon Lee pubblicata sul *Times*, nella quale era annunciata una raccolta internazionale di sottoscrizioni contro il progetto.<sup>7</sup> Quest'ultimo fu abbandonato proprio grazie a questa mobilitazione, che permise di depositare oltre undicimila firme il 1° marzo 1899 a Palazzo Corsini, e alla congiuntura politico-economica negativa sopraggiunta alla fine del secolo.

L'istanza per il recupero degli edifici affacciati sulla piazza fu accolta dall'assemblea dell'associazione fiorentina nella seduta del 30 dicembre 1898, nella quale il consiglio direttivo fu incaricato di "studiare i mezzi migliori per la sistemazione provvisoria, e in seguito per quella definitiva della Piazza di S. Biagio".<sup>8</sup> Nel 1902 lo studio intitolato *Per Firenze antica*, presentato da Guido Carocci e Giuseppe Castellucci, fu premiato dall'Accademia di Belle Arti di Firenze, che aveva bandito un concorso aperto a progetti che proponessero la creazione di una via d'accesso al Ponte Vecchio alternativa al temuto prolungamento di via Pellicceria e il riassetto viario nel quartiere d'Oltrarno.<sup>9</sup> Nella relazione di accompagnamento Carocci si augurava che l'adozione del suo progetto preannunciasse l'avvio del restauro del Palagio di Parte Guelfa e aggiungeva: "mentre riserviamo ad altra occasione il render pubblici gli studi per il riordinamento delle parti interne, ci siamo oggi studiati di dare una chiara idea degli effetti che si otterrebbero restituendo la parte esterna al suo carattere primitivo",<sup>10</sup> secondo la proposta illustrata nei disegni di Castellucci.<sup>11</sup> Infatti, uno dei maggiori

ostacoli all'avvio di un restauro complessivo del palazzo era costituito dalle sue molteplici destinazioni d'uso, peraltro giudicate incompatibili con il suo valore storico e architettonico: l'antica Sala dell'Udienza, che conservava ancora il soffitto ligneo quattrocentesco a lacunari, era assegnata ai Giudici conciliatori, mentre altri ambienti, tra i quali la Sala Vecchia e la Sala Grande brunelleschiana, erano suddivisi al loro interno in più piani, occupati da una scuola comunale e dalla caserma dei pompieri; al pianterreno erano infine ospitati un magazzino e una stalla (fig. 2).<sup>12</sup>

Per sollecitare un restauro del palazzo furono introdotti anche argomenti che privilegiavano la rilettura delle fonti della letteratura artistica. In un articolo apparso sul *Marzocco* Angelo Conti ricordava che il nucleo più antico del palazzo, quello affacciato su piazza San Biagio e datato ai primi decenni del quattordicesimo secolo, "era internamente decorato da molte pitture di Giotto, come sappiamo da parecchie testimonianze", a cominciare dai *Commentarii* di Lorenzo Ghiberti. Quindi aggiungeva:

Ora io vorrei che i lettori facessero con me una considerazione: quasi tutte le mura di questo lato del palazzo, che fu edificato verso la fine del secolo decimoterzo, sono al loro posto antico; e sotto la calce o la carta di Francia che copre la loro superficie interna, non so se ancora si sia pensato a cercare qualche traccia degli affreschi di Giotto. Se, come dicono i codici da me citati e il Vasari, il grande pittore dipinse una figura a piè della scala e una intera sala [...] è quasi impossibile che tutto

<sup>7</sup> Vernon Lee, "Letter to the Editor", in: *The Times*, 15 dicembre 1898, p. 8 (cfr. la trad. italiana della lettera in: *Bollettino dell'Associazione per la difesa di Firenze antica*, I [1900], pp. 35-44).

<sup>8</sup> "Adunanza generale del 30 dicembre 1898", in: *Bollettino dell'Associazione per la difesa di Firenze antica*, I (1900), pp. 8-13: 12.

<sup>9</sup> "L'opera della nostra associazione", in: *Bollettino dell'Associazione per la difesa di Firenze antica*, III (1902), pp. 19-22.

<sup>10</sup> Guido Carocci, "Relazione annessa al progetto Castellucci-Carocci presentato all'Accademia delle Belle Arti col titolo *Per Firenze Antica*", in: *Bollettino dell'Associazione per la difesa di Firenze antica*, III (1902), pp. 75-88: 83.

<sup>11</sup> Cfr. il capitolo di Sara Benzi/Luca Bertuzzi, *Il Palagio di Par-*

*te Guelfa a Firenze*, Firenze 2006, pp. 186-193; e Claudio Paolini, in: *Repertorio delle architetture civili di Firenze*, a cura di *idem*, URL: [http://www.palazzospinelli.org/architetture/scheda.asp?denominazione=palazzo+dei+capitani+di+parte+guelfa&ubicazione=&button=&proprietà=&architetti\\_ingegneri=&pittori\\_scultori=&note\\_storiche=&uomini\\_illustrati=&ID=709](http://www.palazzospinelli.org/architetture/scheda.asp?denominazione=palazzo+dei+capitani+di+parte+guelfa&ubicazione=&button=&proprietà=&architetti_ingegneri=&pittori_scultori=&note_storiche=&uomini_illustrati=&ID=709) (accesso il 30/04/2016).

<sup>12</sup> Umberto Dorini, "Il Palazzo dei Capitani di Parte Guelfa ed i lavori del centro di Firenze", in: *La Nazione*, 3 giugno 1898, s.p.; Jodoco Del Badia, "Il vecchio Palazzo della Parte Guelfa", in: *Bollettino dell'Associazione per la difesa di Firenze antica*, III (1902), pp. 63-74: 74; Angelo Conti, "Difendiamo Firenze", in: *Il Marzocco*, V (19 agosto 1900), 33, s.p.



2 Firenze, Palagio di Parte Guelfa, facciata su piazza San Biagio (piazza di Parte Guelfa), 1900 ca.

sia stato distrutto. E potrebbe forse avvenire, facendo accurate ricerche sopra ogni parete del piano terreno e del primo piano, di vedere improvvisamente arricchito il nostro patrimonio artistico di un qualche frammento d'un'opera geniale, creduta perduta per sempre.<sup>13</sup>

La speranza di un esito positivo di questa operazione non era sostenuta soltanto dalla fiducia accordata alle fonti e, in primis, a Giorgio Vasari, ma

anche dalla memoria relativamente recente della scoperta – proprio sulla scorta delle *Vite* dello storiografo aretino – del presunto ritratto giottesco di Dante nella cappella del Palazzo del Podestà. Il suo ritrovamento sotto l'intonaco nel 1840 aveva dato avvio al recupero del primo palazzo civico della città.<sup>14</sup> In tal modo la straordinaria sequenza di riscoperte giottesche 'sotto lo scialbo', proseguita negli anni successivi nelle cappelle Peruzzi e Bardi nella basilica di Santa Croce,

<sup>13</sup> *Idem*, "Il Palazzo di Parte Guelfa", in: *Il Marzocco*, V (11 novembre 1900), 45, s.p. (riedito in: *Bollettino dell'Associazione per la difesa di Firenze antica*, II [1901], pp. 28–30: 30).

<sup>14</sup> Paola Barocchi, "I. Alla ricerca del ritratto di Dante nella Cappella del Palazzo Pretorio. 1840", in: *Dal ritratto di Dante alla Mostra del Medio Evo: 1840–1865*, cat. della mostra, a cura di *eadem*/Giovanna Gaeta Bertelà, Firenze 1985, pp. 3–8; *eadem*, "La scoperta del ritratto di Dante nel Palazzo del Podestà: dantismo letterario e figurativo", in: *Studi e ricerche di collezionismo e museografia, Firenze 1820–1920*, Pisa 1985, pp. 151–178; Maria Monica

Donato, "Il primo ritratto documentato di Dante e il problema dell'iconografia trecentesca: conferme, novità e anticipazioni dopo due restauri", in: *Dante e la fabbrica della Commedia*, atti del convegno Ravenna 2006, a cura di Alfredo Cottignoli/Donatino Domini/Giorgio Gruppioni, Ravenna 2008, pp. 355–380: 357; *eadem*, in: *Dal giglio al David* (nota 2), pp. 250sg., no. 65. Sulla dibattuta identificazione dell'effigie cfr. da ultimo Enrica Neri Lusanna, "Dante, non-Dante: osservazioni sul presunto ritratto giottesco della cappella del Podestà a Firenze", in: *Paragone*, LXV (2014), 769/771, pp. 34–53.

avrebbe forse potuto arricchirsi di qualche altro vestigio.<sup>15</sup>

I lavori di riconfigurazione del palazzo, parzialmente compromesso nell'equilibrio statico dalla demolizione della 'volta di San Biagio' (1903), ossia il ponte di collegamento con Palazzo Canacci, che insisteva sul vicolo di San Biagio (visibile a destra in fig. 2), furono appaltati nell'aprile 1904 e conclusi nel maggio dell'anno successivo.<sup>16</sup> Essi interessarono la facciata rivolta verso la piazza, che fu intonacata e decorata, e comportarono la riapertura della lunga finestra ogivale, la chiusura o il ridimensionamento di aperture disomogenee, il ripristino del coronamento merlato, la conservazione dell'affresco danneggiato con *San Dionigi tra due angeli con la città di Pisa al di sotto* di Gherardo Starnina<sup>17</sup> e la riscoperta nella muratura delle tracce della scomparsa scala esterna di accesso al primo piano, documentata da un disegno acquerellato del palazzo su uno dei fogli del Codice Rustici (1447–1453).<sup>18</sup> Infine, fu rinnovato l'intonaco anche sulla facciata verso il vicolo di San Biagio (fig. 3).

L'impossibilità di estendere i lavori agli interni del complesso non consentì di accertare se si fossero conservate tracce degli affreschi giotteschi. Come si vedrà, soltanto in occasione del Secentenario della morte di Dante (1921) fu possibile metter mano anche a questi spazi. Tuttavia, la constatazione che di Giotto non si fosse ritrovato quasi nulla avrebbe eclissato da quel momento la notizia della sua attività al Palazzo nella pubblicistica fiorentina.<sup>19</sup>



3 Firenze, Palagio di Parte Guelfa, facciata su piazza San Biagio (piazza di Parte Guelfa), 1915

D'altra parte, negli studi apparsi tra il XIX e i primi tre decenni del XX secolo si era approfondita una divergenza tra quanti, interpretando la testimonianza delle fonti letterarie da Ghiberti a Vasari, davano credito alla presenza della *Fede cristiana* di Giotto al Palagio di Parte Guelfa e consideravano questo affresco – ormai non più visibile – perduto;<sup>20</sup> e

<sup>15</sup> Su questi ultimi due recuperi cfr. Giorgio Bonsanti, "Le cappelle Peruzzi e Bardi in Santa Croce a Firenze e gli affreschi di Giotto nella storia del restauro", in: *Die Restaurierung der Restaurierung? Zum Umgang mit Wandmalereien und Architekturfassungen des Mittelalters im 19. und 20. Jahrhundert*, atti del convegno Hildesheim 2001, a cura di Matthias Exner/Ursula Schädler-Saub, Monaco 2002, pp. 77–90: 77–80 (riedito in: *Il colore negato e il colore ritrovato: storie e procedimenti di occultamento e desialbo delle pitture murali*, a cura di Cristina Danti/Alberto Felici, Firenze 2008, pp. 57–72).

<sup>16</sup> Sulla volta di San Biagio cfr. Giorgio Caselli, "Sulla demolizione della volta di San Biagio", in: *Bollettino della Società di Studi Fiorentini*, V (1999), pp. 166–168; sui lavori, descritti in "Il Palazzo di Parte Guelfa", in: *Arte e storia*, XXIV (1905), 11–12, p. 93, cfr. ASCF, Comune di Firenze, Affari legali, CF 6361,

contratto 20; ASCF, Comune di Firenze, Lavori e servizi pubblici, CF 7533, filza 25; Benzi/Bertuzzi (nota 11), p. 193.

<sup>17</sup> Daniele Giorgi, in: *Dal giglio al David* (nota 2), pp. 164sg., no. 29; *idem*, "Una proposta di risarcimento iconografico per il perduto *San Dionigi* di Gherardo Starnina", in: *Entre idéal et matériel: espace, territoire et légitimation du pouvoir (v. 1200–1640)*, atti del convegno Pisa 2013, a cura di Patrick Boucheron et al. (in stampa).

<sup>18</sup> Marco di Bartolomeo Rustici, *Dimostrazione dell'andata al Santo Sepolero*, Firenze, Biblioteca del Seminario Arcivescovile Maggiore, fol. 26v. Sul codice cfr. da ultimo *Codice Rustici: dimostrazione dell'andata o viaggio al Santo Sepolero e al Monte Sinai di Marco di Bartolomeo Rustici*, a cura di Elena Gurrieri/Kathleen Olive, Firenze 2015.

<sup>19</sup> Cfr. *infra*, paragrafo 5.

<sup>20</sup> Cfr. le chiose dei curatori delle edizioni delle *Vite* in Giorgio Vasari, *Le*



quanti ponevano la citazione di “una storia della fede cristiana e molte altre cose”<sup>21</sup> – in uno dei passi di più controversa esegesi del commentario dedicato da Ghiberti all’arte moderna – in relazione con l’attività di Giotto a Padova. Questi ultimi identificavano l’apparentemente non meglio qualificato “Palagio della Parte”<sup>22</sup> con il locale Palazzo della Ragione, nel cui Salone il maestro aveva dipinto un ciclo astrologico, e sostenevano che l’ubicazione fiorentina dell’opera, esplicitata nel *Libro di Antonio Billi*, nel *Codice Magliabechiano* e nelle *Vite* di Gelli, fosse il risultato di un fraintendimento del testo di Ghiberti, tramandato sino a Vasari, al quale si arrivò a rimproverare di non essersi dedicato a un’ispezione autoptica.<sup>23</sup> Sebbene questa seconda proposta sia stata rilanciata, negli ultimi settant’anni, in alcuni commenti alle fonti e in qualche studio monografico,<sup>24</sup> Creighton Gilbert ha ragionevolmente argomentato l’ipotesi di una ubicazione fiorentina della *Fede cristiana* nel contesto di un più ampio riesame dell’elenco dei lavori giotteschi allestito da Ghiberti.<sup>25</sup>

Nei paragrafi che seguono, assecondando l’idea di una storia dell’arte in grado di intrecciare la corretta rilettura delle fonti con la storia della fortuna e della conservazione materiale delle immagini, si perseguirà un duplice obiettivo: 1. mostrare che non vi sono valide ragioni per mettere in dubbio l’originaria presenza nel Palagio di Parte Guelfa di Firenze delle pitture che gli autori assegnano a Giotto, documentando la plausibilità storica di queste attestazioni; 2. verificare l’esistenza di resti murali e appurare il ruolo della memoria del Giotto perduto nel restauro intrapreso sul Palazzo negli anni venti del XX secolo.

## 2. Le fonti

Nel secondo dei *Commentarii*, scritti tra il 1447 e il 1455, Lorenzo Ghiberti compila la più completa lista sino ad allora mai vergata delle opere di Giotto. In un passaggio l’autore ricorda che l’artista

dipinse nella chiesa, cioè tutta è di sua mano, della Rena di Padova. È di sua mano una gloria mondana. E nel

*Vite de’ più eccellenti pittori, scultori e architettori nelle redazioni del 1550 e 1568*, a cura di Rosanna Bettarini/Paola Barocchi, Firenze 1966–1997, II\*, pp. 360sg.; Joseph Archer Crowe/Giovan Battista Cavalcaselle, *A New History of Painting in Italy, from the Second to the Sixteenth Century*, Londra 1864–1866, I, p. 310; Giorgio Vasari, *Vita di Lorenzo Ghiberti, scultore fiorentino*, a cura di Carl Frey, Berlino 1886, pp. 34sg.; Cornelius von Fabriczy, “Il libro di Antonio Billi e le sue copie nella Biblioteca Nazionale di Firenze”, in: *Archivio storico italiano*, 5. ser., VII (1891), pp. 299–368: 335, nota 25; *idem*, *Filippo Brunelleschi: Sein Leben und seine Werke*, Stuttgart 1892, p. 465; Frank Jewett Mather, “La ‘Fede Cristiana’ di Giotto”, in: *Rassegna d’arte*, XIII (1913), p. 200; Igino Benvenuto Supino, *Giotto*, Firenze 1920, I, p. 229; Carlo Carrà, *Giotto*, Roma 1924, p. 63; Igino Benvenuto Supino, *Giotto*, Firenze 1927, p. 83; Robert Davidsohn, *Storia di Firenze*, Firenze 1956–1968, V, pp. 198sg.

<sup>21</sup> Lorenzo Ghiberti, *I commentarii*, a cura di Lorenzo Bartoli, Firenze 1998, p. 84.

<sup>22</sup> *Ibidem*.

<sup>23</sup> *Il Codice Magliabechiano cl. XVII contenente notizie sopra l’arte degli antichi e quella de’ Fiorentini da Cimabue a Michelangelo Buonarroti, scritte da Anonimo fiorentino*, a cura di Carl Frey, Berlino 1892, pp. 212–214; Wolfgang Kallab, *Vasaristudien: Mit einem Lebensbilde des Verfassers*, Vienna 1908, p. 154; Julius von Schlosser, *Lorenzo Ghibertis Denkwürdigkeiten*, Berlino 1912, II, pp. 114sg., nota 10, che accusa Vasari di essere un letterato che lavora “am Schreibtisch”. Più esitante il giudizio di Wilhelm Hausenstein, *Giotto*, Berlino 1924, p. 133, al quale sembrava inammissibile contestare che Vasari non avesse verificato personalmente le

notizie dei suoi predecessori. In due passi diversi dell’edizione italiana della loro opera, Joseph Archer Crowe/Giovan Battista Cavalcaselle, *Storia della pittura in Italia dal secolo II al secolo XVI*, Firenze 1875–1898, I, pp. 497, 502sg. e p. 543, argomentano invece sia l’una sia l’altra ipotesi di ubicazione.

<sup>24</sup> Giorgio Vasari, *Vite scelte*, a cura di Anna Maria Brizio, Torino 1948, p. 54, nota 13; *idem*, *Le vite dei più eccellenti pittori, scultori e architetti*, a cura di Carlo Ludovico Ragghianti, Milano 1943–1949, IV, p. 280, nota 20 (“palazzo del Podestà a Padova” in luogo di Palazzo della Ragione); Pietro Toesca, *Il Trecento*, Torino 1951, p. 690; Peter Murray, *An Index of Attributions Made in Tuscan Sources before Vasari*, Firenze 1959, p. 88; Giorgio Vasari, *Le Vite de’ più eccellenti pittori, scultori e architettori*, a cura di Paola della Pergola/Luigi Grassi/Giovanni Previtali, Novara 1967, I, p. 304, nota 1; Raffaello Borghini, *Il Riposo*, a cura di Mario Rosci, Milano 1967, II, pp. 60, 73; Giancarlo Vigorelli/Edi Baccheschi, *L’opera completa di Giotto*, Milano 1978, pp. 124sg.; Giorgio Vasari, *Le vite de’ più eccellenti architetti, pittori, et scultori italiani, da Cimabue insino a’ tempi nostri nell’edizione per i tipi di Lorenzo Torrentino, Firenze 1550*, a cura di Luciano Bellosi/Aldo Rossi, Torino 1986, p. 120, nota 14; Michael Viktor Schwarz/Pia Theis, *Giotto’s Leben mit einer Sammlung der Urkunden und Texte bis Vasari*, Vienna/Colonia/Weimar 2004, p. 21; Michael Viktor Schwarz/Michaela Zöschg, *Giotto’s Werke*, Vienna/Colonia/Weimar 2008, p. 163.

<sup>25</sup> Creighton Gilbert, “The Fresco by Giotto in Milan”, in: *Arte lombarda*, XLVII–XLVIII (1977), pp. 31–72 (riedito in *idem*, *Poets Seeing Artists’ Work: Instances in the Italian Renaissance*, Firenze 1991, pp. 67–166). Cfr. anche Emilio Cecchi, *Giotto*, Milano 1937, p. 162; Frederick Antal, *La pittura fiorentina e il suo ambiente*

Palagio della Parte è una storia della fede cristiana e molte altre cose erano in detto Palagio.<sup>26</sup>

Nel testo la citazione di questi lavori precede le “opere che per lui furon dipinte in Firenze”<sup>27</sup> e segue la menzione degli affreschi della Cappella degli Scrovegni. Come accennato sopra, questa circostanza ha spinto alcuni studiosi a ipotizzare che anche la *Gloria mundana*, di cui Ghiberti non specifica l’ubicazione, e la “storia della fede cristiana”, situata in un non ben localizzato “Palagio della Parte”, fossero state realizzate a Padova. Di conseguenza, la “storia della fede cristiana” è stata identificata con il ciclo astrologico nel Salone del Palazzo della Ragione, che fu devastato da un incendio nel 1420. Nella *Visio Egidii Regis Patavie* (ca. 1314–1318) Giovanni da Nono descriveva così queste pitture di Giotto:

Duodecim celestia signa et septem planete cum suis proprietatibus in hac cohoptura fulgebunt, a Zotho summo pictorum mirifice laborata, et alia sidera aurea cum speculis et alie figurationes similiter fulgebunt interius.<sup>28</sup>

A sostegno di questa congettura è stato anche supposto che Ghiberti designasse con il titolo di “storia della fede cristiana” alcune scene di soggetto religioso visibili sulla parete meridionale della sala, raffiguranti

l’*Adorazione della croce*, l’*Adorazione dell’agnello* e dell’*Eucarestia* ed episodi veterotestamentari.<sup>29</sup> Infine, sempre secondo questa lettura, il ricorso al tempo imperfetto da parte di Ghiberti, laddove afferma che “molte altre cose erano in detto Palagio”, avrebbe potuto costituire un’esplicita allusione alla decorazione bruciata dal fuoco.<sup>30</sup>

Questa interpretazione del brano esaminato presuppone che il commentario ghibertiano sia considerato alla stregua di un moderno catalogo. Tuttavia, tale commentario presenta una struttura tutt’altro che fereca e regolare, bensì ‘movimentata’ da oscillazioni. Ad esempio, sempre nella sezione dedicata a Giotto, Ghiberti non solo separa il “crocifisso con una tavola”<sup>31</sup> in Santa Maria sopra Minerva a Roma dal mosaico della Navicella, dagli affreschi e dal trittico Stefaneschi nella basilica di San Pietro in Vaticano, ma tra l’uno e gli altri elenca i lavori compiuti dal maestro a Napoli e Padova. Inoltre, nella presunta serie di opere fiorentine è ricordato che Giotto “molto eccellentemente dipinse in Padova ne’ frati minori”,<sup>32</sup> per associazione con le “quattro capelle e quattro tavole” dipinte “nell’ordine de’ frati minori”<sup>33</sup> – ossia nella basilica di Santa Croce – di Firenze.

A ciò si aggiunge che Ghiberti anticipa un riferimento alle “egregissime opere” che Giotto realizzò “spetialmente nella città di Firenze et in molti altri luoghi”<sup>34</sup> prima di passare a una loro più analitica enu-

*sociale nel Trecento e nel primo Quattrocento*, Torino 1960, p. 336; Murray (nota 24), p. 86; Miklós Boskovits, s.v. Giotto di Bondone, in: *Dizionario biografico degli italiani*, LV, Roma 2000, pp. 401–423: 419; Enrico Castelnuovo, “Propter quid imagines facies faciunt: aspetti del ritratto pittorico nel Trecento”, in: *Le metamorfosi del ritratto*, a cura di Renzo Zorzi, Firenze 2002, pp. 33–50: 36; *idem*, “Les portraits individuels de Giotto”, in: *Le portrait individuel: réflexions autour d’une forme de représentation, XIII<sup>e</sup>–XV<sup>e</sup> siècles*, atti del convegno Parigi 2004, a cura di Dominic Olariu, Berna 2009, pp. 103–120: 105. Una soluzione duplice è proposta nel commento a *Il libro di Antonio Billi*, a cura di Fabio Benedettucci, Anzio 1991, p. 38, nota 3. Non si fa menzione della *Fede cristiana* in *Giotto: bilancio critico di sessant’anni di studi e ricerche*, cat. della mostra, a cura di Angelo Tartuferi, Firenze 2000; un riferimento cursorio è in Massimo Miglio, “Committenti di Giotto”, in: *Giotto e il Trecento: “il più sovrano maestro stato in dipintura”*, cat. della mostra Roma 2009, a cura di Alessandro Tomei, Milano 2009, I, p. 299.

<sup>26</sup> Ghiberti (nota 21).

<sup>27</sup> *Ibidem*.

<sup>28</sup> Giovanni Fabris, “La cronaca di Giovanni da Nono”, in: *Bollettino del Museo Civico di Padova*, n. s., X/XI (1934–1939), p. 20. Il carattere profetico del testo giustifica il ricorso al tempo futuro. Sulla datazione della *Visio* e sul suo autore, che rivestì il ruolo di giudice presso i banchi di Palazzo dal 1310 al 1346, cfr. Marino Zabbia, s.v. Giovanni da Nono, in: *Dizionario biografico degli italiani*, Roma 2001, LVI, pp. 114–117. L’attività di Giotto al Palazzo della Ragione è registrata anche da Ricobaldus Ferrariensis, *Compilatio Chronologica*, a cura di Anna Teresa Hankey, Roma 2000, pp. 218sg.

<sup>29</sup> Schwarz/Zöschg (nota 24), p. 163.

<sup>30</sup> Murray (nota 24), p. 88.

<sup>31</sup> Ghiberti (nota 21), p. 84.

<sup>32</sup> *Ibidem*.

<sup>33</sup> *Ibidem*.

<sup>34</sup> *Ibidem*.

merazione. E, ancora, sembra opportuno ribadire che, come è stato ricostruito da Creighton Gilbert, l'intarsio delle attestazioni di Giovanni Villani, del domenicano Galvano Fiamma e di Lorenzo Ghiberti permette di ricollocare la perduta *Gloria mundana* nella distrutta residenza di Azzone Visconti a Milano all'altezza del 1335 o, più probabilmente, del 1336, quando Giotto era al servizio del signore di quella città; al contrario nessuna notizia convalida l'ipotesi che quest'opera fosse stata eseguita a Padova.<sup>35</sup> Dunque, risulta ancor meno convincente la possibilità che la *Fede cristiana* nominata immediatamente dopo si trovasse nella città antenorea.

Peraltro, né il Palazzo della Ragione né altri edifici pubblici padovani sono noti con la definizione di "Palagio della Parte", ed è eloquente che la citazione ghibertiana non sembri essere stata raccolta nei copiosi studi su quel palazzo civico;<sup>36</sup> invece, con "la Parte" e "Palagio della Parte" si designavano correntemente a Firenze, fin dal Trecento, la Parte Guelfa e la sua sede, com'è possibile osservare negli scritti di Giovanni e

Matteo Villani, Franco Sacchetti e altri storici e cronisti locali.<sup>37</sup>

Infine, il soggetto indicato nel commentario non coincide con quanto – a grandi linee – sappiamo dell'iconografia degli scomparsi affreschi giotteschi del Palazzo della Ragione; e il tentativo di identificare la "storia della fede" con un gruppo di scene di limitata estensione presenta uno scarso grado di plausibilità per due motivi: in primo luogo pare poco verosimile che Ghiberti abbia indicato con il nome collettivo di "storia della fede cristiana" soggetti per i quali – così come si presentano oggi – questa denominazione appare impropria, travisando quello che, nella sua unitarietà, era stato un ciclo astrologico; in secondo luogo dal testo di Giovanni da Nono sembrerebbe naturale desumere che a Giotto siano da riferire non le pitture sui muri perimetrali, ma soltanto quelle sulla perduta volta trecentesca del grande ambiente.<sup>38</sup> In ogni caso, quanto allo stato attuale si osserva sulle pareti della sala presenta caratteri stilistici più tardi, tardotrecenteschi e quattrocenteschi.<sup>39</sup>

<sup>35</sup> Gilbert (nota 25). Per un arretramento storiografico nella lettura di Ghiberti cfr. Renate Schumacher-Wolfgarten, "Giotto's Gloria Mondana in der Arenakapelle zu Padua: Intention und Rezeption", in: *Das Münster*, LXIII (2010), pp. 179–187; *eadem*, "Giotto's Gloria Mondana in der Arenakapelle zu Padua, Teil II: Giotto, Enrico und Frater Niccolò OP", in: *Das Münster*, LXIII (2010), pp. 295–300, che, come già l'Anonimo Magliabechiano e Vasari e seguendo Julius von Schlosser (Schlosser [nota 23], II, p. 114 nota 9), identifica con il *Giudizio Universale* della Cappella degli Scrovegni la *Gloria mundana*. Quest'ultima, datata al 1335 da Galvano Fiamma, *Opusculum de rebus gestis ab Azzone, Luchino et Johanne vicecomitibus*, a cura di Carlo Castiglioni, Bologna 1938, p. 17, potrebbe essere stata effettivamente compiuta nel 1336, come precisa Francesco Caglioti, "Giovanni di Balduccio a Bologna: l'Annunciazione per la rocca papale di Porta Galliera (con una digressione sulla cronologia napoletana e bolognese di Giotto)", in: *Prospettiva*, CXVII/CXVIII (2005), pp. 21–62: 60, nota I01.

<sup>36</sup> Gilbert (nota 25), p. 37.

<sup>37</sup> Nell'impossibilità di presentare una casistica esaustiva di esempi se ne seleziona una campionatura significativa: "come i Guelfi ordinarono gli ordini di parte" (Giovanni Villani, *Nuova Cronica*, a cura di Giuseppe Porta, Parma 1990/91, I, p. 440); "capitani di parte", "priori di parte" (*ibidem*, p. 441); "palagio della parte" (Matteo Villani, *Cronica, con la continuazione di Filippo Villani*, a cura di Giuseppe Porta, Parma 1995, II, p. 165). Per Sacchetti cfr. *infra*, p. 306. È possibile effettuare una ricerca delle occorrenze 'parte' e 'palagio della parte' negli *excerpta* di cronache e memorie (secc. XIV–

XVII) pubblicati nelle appendici al libro di Vieri Mazzoni, *Accusare e proscrivere il nemico politico: legislazione antighibellina e persecuzione giudiziaria a Firenze (1347–1378)*, Pisa 2010, URL: <http://www.pacineditore.it/accusare-e-proscrivere-il-nemico-politico-legislazione-antighibellina-e-persecuzione-giudiziaria-a-firenze-1347-1378/> (accesso il 30/04/2016), pp. 310–324. Come per il Palagio, Ghiberti sottintende il toponimo anche quando cita il "campanile di sancta Reparata" (Ghiberti [nota 21] p. 85), ossia del Duomo di Firenze.

<sup>38</sup> In un passaggio precedente a quello citato il giudice padovano definisce il significato da lui attribuito alla "cohoptura" dipinta da Giotto: "Cohoptura vero huius regalis palatii ex lignis aericis contextetur ad modum navis subvolte" (Fabris [nota 28], p. 20: si propone di correggere la lezione "aericis", che non dà senso, con "laricis". In larice furono costruiti i costoloni della nuova copertura del Salone da Giovanni degli Eremitani nel 1306–1309: cfr. Ettore Vio, "L'architettura, il restauro", in: *Il Palazzo della Ragione di Padova: la storia, l'architettura, il restauro*, a cura di *idem*, Padova 2008, pp. 183–276: 224–226). Qualche perplessità suscita l'articolo di Eva Frojmovič, "Giotto's Allegories of Justice and the Commune in the Palazzo della Ragione in Padua: A Reconstruction", in: *Journal of the Warburg and Courtauld Institutes*, LIX (1996), pp. 24–47, che sottende un'attribuzione quantomeno non scontata per alcuni riquadri sulle pareti.

<sup>39</sup> Cfr. Francesca Flores D'Arcais, "La decorazione del Palazzo della Ragione di Padova dopo il restauro", in: *Medioevo: la chiesa e il palazzo*, atti del convegno Parma 2005, a cura di Arturo Carlo Quintavalle, Milano 2007,

Quanto al ricorso all'imperfetto, va notato che questo tempo è frequentemente alternato da Ghiberti al presente, non introduce opere già esistenti in passato quanto piuttosto opere realizzate nel passato ed è usato anche in relazione a dipinti conservati.<sup>40</sup> Ad esempio, parlando delle tavole nella chiesa fiorentina di Ognissanti, l'artista afferma che in una di esse "era la morte di Nostra Donna con angeli e con dodici apostoli e Nostro Signore intorno, fatta molto perfettamente":<sup>41</sup> una descrizione nella quale si riconosce la *Dormitio Virginis*, che sarebbe stata rimossa soltanto un secolo più tardi ed è ora conservata nella Gemäldegalerie di Berlino.

Dunque, esistono ragioni fondate per riferire la testimonianza ghibertiana al solo edificio che uno scultore, che teneva bottega a Firenze, poteva indicare col nome di "Palagio della Parte": il Palagio di Parte Guelfa. Del resto, non vi è motivo di mettere in dubbio la veridicità della notizia, considerata la conclamata attendibilità – specialmente su Giotto – dei *Commentarii*.<sup>42</sup>

La presenza di pitture giottesche nel palazzo fiorentino è attestata anche da testi seriori, non classificabili semplicemente come *descripti*. Nel *Libro di Antonio Billi* (ca. 1506–1530), al cui autore i *Commentarii* non erano probabilmente noti, si afferma che "Giotto dipinse nella Parte Guelfa la figura a capo alla scala et tutta la sala prima".<sup>43</sup> Questa fonte, che dell'artista elenca in primis l'attività al Palagio di Parte Guelfa, non si sofferma sui soggetti rappresentati, ma ne indica solo la collocazione: una figura si trovava "in

capo alla scala" di accesso al palazzo, mentre altri affreschi – da identificare con la storia ricordata da Ghiberti, come si vedrà – ricoprivano la prima sala, ossia la sala nella quale si entrava proprio dalla summenzionata scala e la cui superficie coincideva forse con la quasi totale estensione al primo piano del nucleo originario del Palagio, costruito tra il 1319 e il 1323. A questo primo corpo entro il 1426 erano stati aggiunti altri spazi monumentali: dalla sala d'ingresso si poteva ormai accedere al cosiddetto androne (o antiscala) e da qui alla Sala dell'Udienza (fig. 4). Inoltre, agli inizi del quarto decennio del XV secolo era stato avviato il cantiere della nuova Sala Grande, edificata con il coinvolgimento di Filippo Brunelleschi e rimasta incompiuta alla morte dell'architetto nel 1446.<sup>44</sup> Una conoscenza diretta dell'edificio da parte del compilatore, generalmente ben informato sulle opere d'arte fiorentine, sembra comprovata anche dall'accenno all'affresco eseguito da Gherardo Starnina sulla facciata dell'edificio all'indomani della conquista di Pisa da parte della città di Firenze nel 1406.<sup>45</sup>

Al *Libro di Antonio Billi* e ai *Commentarii* attinse poi l'anonimo estensore delle *Notizie di pittori, scultori ed architetti antichi e moderni*, scritte entro il quinto decennio del Cinquecento ed entrate nel 1755 nella Biblioteca Magliabechiana.<sup>46</sup> Nella biografia di Giotto si legge che questi "fece [...] assai opere in di molti luoghi. In Firenze nel palazzo della Parte Guelfa fece una fiura a capo la schala. Et dipinse tutta la prima sala, dove ritrasse Dante Aldinghieri nella cappella del palazzo del Podestà a riscontro dell'entrata, a mano destra,

pp. 691–702; Anna Maria Spiazzi, "La decorazione del Salone", in: *Il Palazzo della Ragione di Padova* (nota 38), pp. 315–325.

<sup>40</sup> Gilbert (nota 25), p. 40.

<sup>41</sup> Ghiberti (nota 21), p. 84.

<sup>42</sup> Cfr. la statistica ghibertiana di Luciano Bellosi, *Buffalmacco e il Trionfo della Morte*, Torino 1974, pp. 113–120, che è stata poi discussa da Gilbert (nota 25), pp. 33, 35, nota 13.

<sup>43</sup> *Il Libro di Antonio Billi esistente in due copie nella Biblioteca Nazionale di Firenze*, a cura di Carl Frey, Berlino 1892, p. 4. La citazione è tratta dal Codice Stroziano.

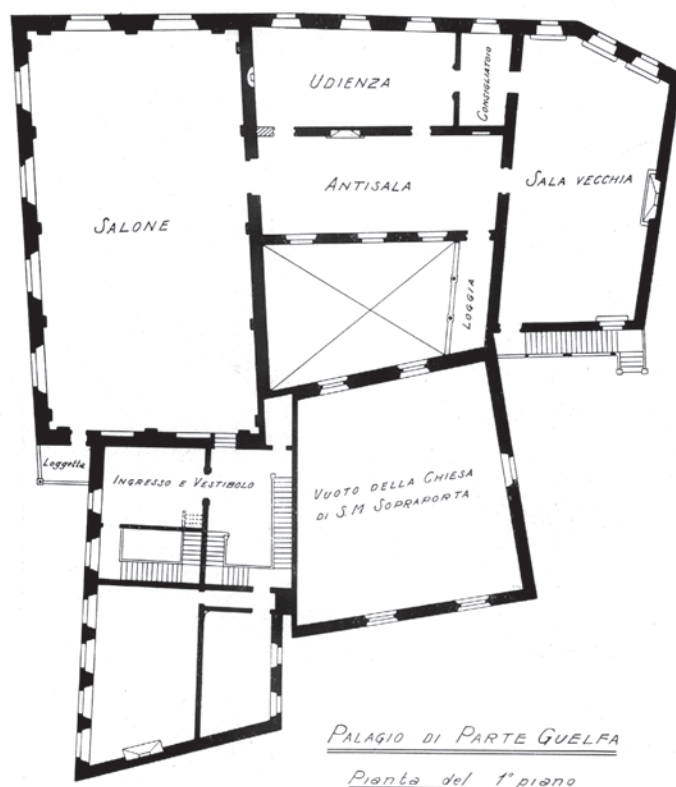
<sup>44</sup> Su queste vicende costruttive cfr. Benzi/Bertuzzi (nota 11), pp. 22–

143; Daniele Giorgi, "Il Palazzo dei Capitani di Parte Guelfa", in: *Dal giglio al David: i luoghi dell'arte civica a Firenze*, a cura di Daniela Parenti/Maria Monica Donato, Firenze 2013, pp. 48–51.

<sup>45</sup> *Il Libro di Antonio Billi* (nota 43), p. 15.

<sup>46</sup> Sul Codice Magliabechiano cfr. Eliana Carrara, "Pliny and the Art of the Ancients and the Moderns: Reading *Naturalis Historia* (Books XXXIV–XXXVI) in Florence in the Sixteenth Century (from the Anonimo Magliabechiano to Vasari's *Lives*)", in: *De l'autorité à la référence*, atti del convegno Venezia 2010, a cura di Isabelle Diu/Raphaële Mouren, Parigi 2014, pp. 115–128: 117–119.

4 Firenze, Palagio di Parte Guelfa, pianta del primo piano (da Lensi [nota 109])



PALAGIO DI PARTE GUELFA  
Pianta del 1° piano

— Scala 1/200 —

a canto alla finestra, a capo all'altare":<sup>47</sup> un ritratto, quest'ultimo, descritto a partire dalla fine del Trecento nella Cappella della Maddalena al Bargello, di cui lo scrittore sembra confondere la collocazione a causa di un "dove" ridondante.

Infine, tra le venti biografie di artisti elaborate dal poligrafo fiorentino Giovanni Battista Gelli nel quinto decennio del Cinquecento, quella dedicata a Giotto chiarisce che il nostro "dipinse in Firenze nella sala della parte guelfa in istoria, e in capo della scala una figura: nel palagio del podestà la cappella di santa Maria Magdalena dove ritrasse Dante di naturale".<sup>48</sup>

### 3. Vasari

Nell'edizione torrentiniana (1550) della vita di Giotto Vasari ricorda di sua mano "nella Parte Guelfa di Fiorenza una storia della Fede Cristiana in fresco dipinta perfettissimamente".<sup>49</sup> L'autore ripete l'indicazione del soggetto data da Ghiberti, pur non precisandone l'esatta ubicazione all'interno della sede della magistratura, e aggiunge un lusinghiero giudizio di qualità, che ricorre raramente nelle vite della 'prima età'. Nel medesimo medaglione biografico dell'edizione Giuntina (1568) il passo è ripreso, ma con qualche variante significativa:

<sup>47</sup> *Il Codice Magliabechiano* (nota 23), p. 51.

<sup>48</sup> Girolamo Mancini, "Vite d'artisti di Giovanni Battista Gelli", in: *Archivio storico italiano*, 5. ser., XVII (1896), pp. 32–62: 42. Sulle *Vite* cfr. Margaret Daly Davis, "Le prime *Kunstlerviten* dell'età moderna: il caso di Giovan Bat-

tista Gelli", in: *Giorgio Vasari e il cantiere delle Vite del 1550*, atti del convegno Firenze 2012, a cura di Barbara Agosti/Silvia Ginzburg/Alessandro Nova, Venezia 2013, pp. 325–340.

<sup>49</sup> Vasari (nota 20), II, p. 99.

nel Palazzo della Parte Guelfa di Firenze è di sua mano una storia della Fede Cristiana in fresco dipinta perfettamente, et in essa è il ritratto di papa Clemente Quarto, il quale creò quel magistrato, donandogli l'arme sua, la qual egli ha tenuto sempre e tiene ancora.<sup>50</sup>

Considerata la fama d'inattendibilità di gran parte delle notizie della 'prima età' delle *Vite* e la spiccata tendenza all'identificazione di ritratti inverificabili nella Giuntina, è stato congetturato che Vasari abbia frainteso il passo di Ghiberti, aggiungendo un ornamento del discorso. In realtà la citazione del ritratto contribuisce ad avvalorare la testimonianza dell'aretino, il cui interesse per il palazzo e per quelle pitture deve essere rivalutato nel contesto della sua duplice attività di storiografo e artista.

La dimestichezza di Vasari con il palazzo emerge proprio nelle *Vite*, che costituiscono una fonte assai preziosa, largamente di prima mano, per la ricostruzione del suo arredo storico alla metà del Cinquecento.<sup>51</sup> Se nella Torrentiniana questa attenzione è già manifesta, nella Giuntina essa si configura certamente come il risultato di una ricognizione personale. Infatti, a seguito dell'alluvione che colpì la città il 13 settembre 1557, Vasari, che immediatamente dopo il disastro aveva coordinato i soccorsi e ordinato i provvedimenti più urgenti,<sup>52</sup> nel 1558 individuò nel Palagio di Parte Guelfa la sede appropriata per l'Ufficio del Monte Comune e per i suoi archivi, ospitati fino ad allora al pianterreno del Palazzo del Podestà e rimasti danneggiati dall'acqua e dal fango. Fu lo stesso Vasari a dirigere gli interventi per l'adattamento della

fabbrica: la magistratura dei Capitani di Parte, alla quale era stata attribuita nel 1549 la sovrintendenza dei lavori pubblici nel processo di ristrutturazione amministrativa promosso da Cosimo I, si ritirò nell'ala di più antica costruzione, opportunamente sistemata con l'inserimento di tramezzi divisorii; il Monte si insediò nella Sala Grande brunelleschiana, che fu coperta con un soffitto ligneo e alla quale fu assicurato un accesso indipendente tramite la realizzazione di una scala e di una loggetta al primo piano, affacciata su via di Capaccio e ingentilita dall'arme ducale scolpita da Giambologna.<sup>53</sup>

I lavori dovettero protrarsi dalla fine del 1558 alla prima metà dell'anno successivo: in una lettera del 29 aprile 1559 indirizzata al Duca il provveditore del Monte, Filippo dell'Antella, annunciava infatti che "la Muraglia del Monte è quasi finita"<sup>54</sup> e aggiungeva che "el Magistrato della Parte sta molto meglio accomodato che prima, et quel che haveva di più erano stanze come perdute".<sup>55</sup>

Un resoconto di queste opere è tracciato proprio da Vasari nella seconda edizione della vita di Filippo Brunelleschi, in corrispondenza del passo in cui si narra del suo coinvolgimento negli ampliamenti quattrocenteschi dell'edificio.<sup>56</sup> Quest'ultimo, riplasmato e portato a compimento grazie alle virtù del 'moderno' architetto ducale, diventa nel testo giuntino uno dei luoghi più emblematici del percorso ascensionale delle tre età: un caso parallelo al Palazzo dei Signori, trattato brevemente nella vita di Arnolfo, che ad esso diede "principio e disegno",<sup>57</sup> e più diffusamente in quella di Michelozzo, responsabile delle ristrutturazioni quattrocentesche,

<sup>50</sup> *Ibidem*.

<sup>51</sup> Nelle *Vite* Vasari ricorda al Palagio della Parte i seguenti lavori: Gherardo Starnina, *San Dionigi*: Vasari (nota 20), II, p. 294; Lippo di Corso, *Madonna con Bambino*: *ibidem*, p. 299, ora nella Sala degli Otto in Palazzo Vecchio (si veda a proposito Alessio Monciatti, "Per la 'piccola rinascita' del mosaico nella Firenze di inizio Quattrocento: la 'Madonna col Bambino' della Sala degli Otto in Palazzo Vecchio", in: *Prospettiva*, 97 [2000], pp. 45-50); Lazzaro Vasari, bardature dipinte per cavalli: Vasari (nota 20), III, p. 296; Antonio del Pollaiuolo, *Madonna con Bambino*: *ibidem*,

p. 503; Luca Signorelli, *Sacra Famiglia*: *ibidem*, p. 636, ora nella Galleria degli Uffizi; Simone del Pollaiuolo detto il Cronaca, coppia di alari: *ibidem*, IV, pp. 237sg.

<sup>52</sup> Claudia Conforti, *Vasari architetto*, Milano 1993, p. 82.

<sup>53</sup> Del Badia (nota 12), pp. 71-73.

<sup>54</sup> Cit. da *ibidem*, p. 72.

<sup>55</sup> Cit. da *ibidem*.

<sup>56</sup> Vasari (nota 20), III, pp. 192sg.

<sup>57</sup> *Ibidem*, II, p. 55.



5 Giorgio Vasari e collaboratori, *Clemente IV dà la sua insegna ai capitani di Parte Guelfa*. Firenze, Palazzo Vecchio, Salone dei Cinquecento

che offrono a Vasari il destro per dilungarsi sui grandiosi interventi a lui affidati da Cosimo I.<sup>58</sup>

Sembra che Vasari abbia osservato con particolare attenzione gli affreschi del Palagio nel corso della revisione del testo delle *Vite* in preparazione della Giuntina. In questa edizione l'aretino isola dalla "storia della Fede Cristiana" il ritratto del Pontefice, che compare anche nella scena in cui *Clemente IV dà la sua insegna ai capitani di Parte Guelfa* (fig. 5), dipinta dal pittore e dai suoi collaboratori per il soffitto del Salone dei Cinquecento in Palazzo Vecchio.<sup>59</sup> L'avvenimento, occorso dopo la sconfitta dei guelfi a Montaperti (1260) e la loro espulsione da Firenze, è raccontato da Giovanni Villani. Questi ricorda che nel 1265

i Guelfi usciti di Firenze e dell'altre terre di Toscana, i quali s'erano molto avanzati per la presura ch'aveano fatta della città di Modona e di Reggio [...] sentendo come il conte Carlo s'apparecchiava di passare in Italia, si si misono con tutto loro podere in arme e in cavagli, isforzandosi ciascuno giusta sua possa, e feciono più di CCCC buoni uomini a cavallo gentili di lignaggio, e provati in arme, e mandarono loro ambasciadori a papa Chimento, acciò che gli raccomandasse al conte Carlo eletto re di Cicilia, e profferendosi al servizio di santa Chiesa; i quali dal detto papa furono ricevuti graziosamente, e provveduti di moneta e d'altri benefici; e volle il detto papa che per suo amore la parte guelfa di Firenze portasse sempre la sua arme propria in bandiera e in sug-

<sup>58</sup> *Ibidem*, III, pp. 231–235.

<sup>59</sup> Ettore Allegrì/Alessandro Cecchi, *Palazzo Vecchio e i Medici: guida storica*, Firenze 1980, pp. 242sg.

gello, la quale era, e è, il campo bianco con una aguglia vermiglia in su uno serpente verde, la quale portarono e tennero poi, e fanno insino a' nostri presenti tempi; bene v'hanno poi agiunto i Guelfi uno giglietto vermiglio sopra il capo dell'aquila.<sup>60</sup>

Le opere di innalzamento dei muri perimetrali e di copertura del Salone dei Cinquecento e quelle di carpenteria e di decorazione del soffitto, parte dei più consistenti lavori di trasformazione della residenza dei signori in Palazzo Ducale, si protrassero dai primi mesi del 1563 sino alla fine del 1565.<sup>61</sup> Nei tre programmi figurativi del soffitto, elaborati a più riprese da Vasari sulla scorta delle ricerche storiche e iconografiche di Vincenzo Borghini e modificati seguendo i suggerimenti del Duca, la scena della consegna dello stendardo da parte del Pontefice compare per la prima volta nel secondo disegno di progetto,<sup>62</sup> risalente forse all'aprile del 1563. Nel disegno tale scena, corredata del titolo "Papa Alessa[n]dro 4 dà alla città privilegi et l'insegna", è accompagnata da altre tre storie che illustrano il conferimento di privilegi e il riconoscimento alla città del diritto all'autogoverno da parte del pontefice e dell'imperatore.<sup>63</sup> Una didascalia analoga ("Papa Alessandro 4 dà l'insegna") individua il bozzetto di

questa scena su un foglio<sup>64</sup> che contiene altre cinque invenzioni, indicate anche nei riquadri inseriti tra i toni nell'asse mediano del secondo schema del soffitto.<sup>65</sup> Nella terza versione del programma<sup>66</sup> il soggetto muta in "PAPA Clem(en)te<sup>67</sup> [su ALESSANDRO depennato] IIII dà privilegia alla città collegio di cardinali et inbasciatori et DÀ L'INSEGNA ALLA PARTE GUELFA", poi mantenuto, in posizione attigua al tondo centrale, nell'insieme portato a termine – "a kind of historical dissertation, a meticulously documented demonstration of the slow, steady growth of the Florentine state",<sup>68</sup> completo di epigrafi e date degli episodi rappresentati –, in cui attesta il definitivo trionfo del guelfismo nella città e la secolare affiliazione di quest'ultima alla causa papale.<sup>69</sup>

La pittura è accompagnata da due didascalie: nelle cartelle laterali sono dislocate le parole POST PARTVM VIRGINIS / ANNO MCCLXV, che riportano la data del fatto;<sup>70</sup> in quella sottostante la scena si legge FLOREN[TINI] CIVES A CLEMENTE IV ECCLESIAE DEFENSORES APPELLANTVR. In tal modo, l'enfasi sul ruolo rivestito *ab antiquo* dai fiorentini in qualità di difensori della Chiesa è espressamente preferita alla menzione della Parte Guelfa. Una descrizione del dipinto è offerta da Vasari in un passaggio del dialogo istituito con il principe Francesco de' Medici nei *Ragionamenti*:

<sup>60</sup> Villani 1990/91 (nota 37), I, p. 407. Villani non data l'evento, che – tuttavia – cade nel 1265, come si desume dagli indizi cronologici di contesto. La vicenda è ripresa anche da Davidsohn (nota 20), II, p. 777, V, p. 192, sebbene non sia suffragata da alcun documento: cfr. Alessandro Savorelli, in: *Dal giglio al David* (nota 2), p. 157, no. 24.

<sup>61</sup> Allegri/Cecchi (nota 59), pp. 235–237, 247–251. Sul programma per la decorazione della sala cfr. Eliana Carrara, "Il ciclo pittorico vasariano nel Salone dei Cinquecento e il carteggio Mei-Borghini", in: *Testi, immagini e filologia nel XIV secolo*, atti della giornata di studi Pisa 2004, a cura di eadem/Silvia Ginzburg, Pisa 2007, pp. 317–396: 321–324. Per una sintesi sull'attività di Vasari al servizio di Cosimo I cfr. Valentina Conticelli, "Giorgio Vasari al servizio del duca (1554–1574): breve profilo", in: *Vasari, gli Uffizi e il Duca*, cat. della mostra, a cura di Claudia Conforti *et al.*, Firenze 2011, pp. 30–39.

<sup>62</sup> Firenze, Gabinetto Disegni e Stampe degli Uffizi, inv. 7979A.

<sup>63</sup> Rick Scorza, in: *Giorgio Vasari, disegnatore e pittore: "istudio, diligenza et amorevole fatica"*, cat. della mostra Arezzo 2011, a cura di Alessandro Cecchi, Milano 2011, pp. 124–127, no. 23.

<sup>64</sup> Cambridge, Mass., Fogg Museum of Art, inv. 1932.157B.

<sup>65</sup> Gunther Thiem, "Vasaris Entwürfe für die Gemälde in der Sala Gran-

de des Palazzo Vecchio zu Florenz", in: *Zeitschrift für Kunstgeschichte*, XXIII (1960), pp. 97–135: 102–104, 128, nota 22. Un secondo disegno (Siena, Biblioteca Comunale, Ms. S. I. 7, fol. 11r), di mano di Giovan Battista Naldini, mostra una composizione affine a quella del dipinto effettivamente eseguito e può essere dunque datato a un più avanzato stadio di progettazione. Cfr. Allegri/Cecchi (nota 59), p. 253.

<sup>66</sup> ASF, Carte Stroziane, Ser. I, Nr. 133, fol. 141r. Cfr. Nicolai Rubinstein, "Vasari's Painting of *The Foundation of Florence* in the Palazzo Vecchio", in: *Essays Presented to Rudolf Wittkower on his Sixtyfifth Birthday: I. Essays in the History of Architecture*, a cura di Douglas Fraser/Howard Hibbard/Milton J. Lewine, Londra 1967, pp. 64–73: fig. 2.

<sup>67</sup> La lettura, per quanto difficoltosa, sembrerebbe obbligatoria.

<sup>68</sup> Robert Williams, "The Sala Grande in the Palazzo Vecchio and the Precedence Controversy between Florence and Ferrara", in: *Vasari's Florence: Artists and Literati at the Medicean Court*, atti del convegno New Haven 1994, a cura di Philip Jacks, Cambridge 1998, pp. 163–181: 178.

<sup>69</sup> *Ibidem*, p. 174.

<sup>70</sup> La cronologia è orientata sulla *Nuova Cronica* di Giovanni Villani. Cfr. *supra*, nota 60.



P. [...] Ma passiamo a quest'altro quadro simile, dove veggio un papa con tanti cardinali.

G. Quest'è quando Clemente IV, per estirpare di Toscana la parte Ghibellina, dette l'insegna dell'arme sua ai cavalieri e capitani di parte Guelfa, dove per principale fra molti capitani ho fatto ginocchioni, che la riceve, il conte Guido Novello, insieme con i suoi soldati armati, che era uno de' capi della parte Guelfa, ed è uno stendardo bianco entrovi un giglio rosso, che era l'arme di detto pontefice.<sup>71</sup>

Sullo sfondo di una cappella con volta a botte cassettonata il papa siede su un trono: al suo cospetto, sulla sinistra, si affollano cardinali e alti prelati; sulla destra sono i capitani inginocchiati con il loro seguito. Il personaggio storico menzionato da Vasari, Guido Novello, membro della famiglia dei conti Guidi, fu in realtà un capo ghibellino, che rivestì la carica di podestà di Firenze dopo la battaglia di Montaperti e quella di vicario generale della Toscana per conto di Manfredi sino al 1266.<sup>72</sup> Sembra verosimile che l'autore abbia confuso Guido Novello con il cugino di quest'ultimo, ossia il capitano di parte guelfa Guido Guerra.<sup>73</sup> Inoltre, qualche contraddizione emerge dal confronto tra il dipinto e il testo. Lo stendardo con giglio rosso in campo bianco citato da Vasari compare in primo piano nell'immagine, ma non corrisponde a quello consegnato dal papa. Quest'ultimo presenta l'aquila rossa in campo bianco sormontata dal giglio

e afferrante un drago verde, insegna realmente portata dalla Parte Guelfa, ma che non è in alcun modo documentata come l'arme di Clemente IV.<sup>74</sup> Il dialogo prosegue con un'obiezione mossa dal principe:

P. Sta bene, e veggio la sedia del papa e tanti cardinali che li sono intorno, e mi avviso che non sieno ritratti al naturale per essere tanti anni che il fatto seguì, ma li dovete aver fatti di vostra fantasia.

G. Era quasi impossibile ritrarre cardinali di que' tempi; mi sono bene ingegnato di cavare l'effigie da molte figure antiche di quei tempi, per accostarmi quanto ho possuto all'antichità.<sup>75</sup>

Nei *Ragionamenti* Vasari insiste ripetutamente sullo sforzo filologico di rappresentare i personaggi vestiti o armati 'all'antica'. È legittimo allora immaginare che anche il profilo del Papa sia stato ricavato da qualche ritratto antico e, più precisamente, che sia stato liberamente 'tradotto' dall'effigie ricordata alla Parte; o almeno credere che l'attenzione dell'artista per quel dettaglio della "storia della Fede Cristiana" sia stata accesa dalla progettazione ed esecuzione dell'impresa ducale.<sup>76</sup>

Certamente Vasari venne a conoscenza del ritratto di Clemente IV scolpito da Pietro d'Oderisio negli anni settanta del XIII secolo per la sua tomba, ora nella chiesa di San Francesco a Viterbo.<sup>77</sup> Nel codice Magliabechiano VIII I393 della Biblioteca Nazionale di Firenze è contenuta una lista autografa di nomi

<sup>71</sup> Giorgio Vasari, *Le opere*, a cura di Gaetano Milanesi, Firenze 1878–1885, VIII, pp. 209sg. Sui *Ragionamenti*, scritto la cui stesura data a partire dal 1558 e che fu pubblicato postumo (Firenze 1588) da Giorgio Vasari il Giovane, cfr. da ultimo Émilie Passignat, "I *Ragionamenti* di Giorgio Vasari: il manoscritto degli Uffizi e i due progetti editoriali", in: *Giorgio Vasari: la casa, le carte, il teatro della memoria*, atti del convegno Firenze/Arezzo 2011, a cura di Silvia Baggio/Paola Benigni/Diana Toccafondi, Firenze 2015, pp. 183–201, con bibliografia indicata.

<sup>72</sup> Mario Marrocchi, s.v. Guidi, Guido Novello, in: *Dizionario biografico degli italiani*, LXI, Roma 2003, pp. 257–260. Guido Novello è nominato anche nell'edizione giuntina della vita di Cimabue, nella quale Vasari, sempre propenso a identificare personaggi storici, asserisce che nella "storia della Fede" dipinta nel capitolo di Santa Maria Novella da Andrea di Bonaiuto – ma attribuita dall'aretino a Simone Martini – "quel soldato coperto d'arme" fra

i presunti ritratti di Cimabue e di Simone stesso "è, secondo si dice, il conte Guido Novello, signore allora di Poppi" (Vasari [nota 20], II, p. 44).

<sup>73</sup> Mario Marrocchi, s.v. Guidi, Guido Guerra, in: *Dizionario biografico degli italiani*, Roma 2003, LXI, pp. 255–257.

<sup>74</sup> Cfr. in proposito Vieri Favini/Alessandro Savorelli, *Segni di Toscana: identità e territorio attraverso l'araldica dei Comuni. Storia e invenzione grafica (secoli XIII–XVII)*, Firenze 2006, p. 63.

<sup>75</sup> Vasari (nota 71), p. 210.

<sup>76</sup> Sulla ricerca di ritratti nelle opere di maestri di età precedenti cfr. Paola Barocchi, "Palazzo Vecchio fra le due redazioni delle 'Vite' vasariane", in: *Firenze e la Toscana dei Medici nell'Europa del '500*, atti del convegno Firenze 1980, a cura di Gian Carlo Garfagnini, Firenze 1983, III, pp. 801–818: 813sg.

<sup>77</sup> Sulla tomba cfr. Anna Maria D'Achille, *Da Pietro d'Oderisio ad Arnolfo di Cambio: studi sulla scultura a Roma nel Duecento*, Roma 2000, pp. 111–147; Ingo

“per ritratti di huomini illustri”,<sup>78</sup> destinati a essere dipinti sugli apparati – in gran parte effimeri – preparati per le nozze del principe Francesco de’ Medici con Giovanna d’Austria, celebrate nel 1565.<sup>79</sup> Come confermato da Borghini in una missiva indirizzata a Lelio Torelli, la ricerca documentaria del pittore mirava a contrassegnare i personaggi, “ché non essendo conosciuti pel volto ritratto di naturale havessino qualche segno o nota che facessi il medesimo offitio”.<sup>80</sup> Nell’elenco dei pontefici, dei quali sono spesso sommariamente indicati i luoghi di sepoltura, compare anche “Clemente VIII in Viterbo ne’ predicatori”.<sup>81</sup> Infatti, il monumento funebre con il *gisant*, caratterizzato da tratti fisionomici individualizzati, era ospitato originariamente nell’abside della locale chiesa domenicana di Santa Maria in Gradi. Peraltro, questo luogo è citato nella Giuntina non in relazione al sepolcro, ma a un presunto intervento di restauro della chiesa stessa e dell’annesso convento che sarebbe stato affidato a Nicola Pisano, chiamato in città dal pontefice nel 1267.<sup>82</sup>

Questa ricerca iconografica fu considerata indispensabile da Vasari e Borghini anche per poter proseguire la serie di effigi dei papi, somiglianti al vero, dipinte per volere del Duca da Cristofano dell’Altissimo a partire dal 1552. I ritratti dei pontefici, esposti

sul registro superiore delle pareti della Sala delle Carte Geografiche in Palazzo Vecchio, si accompagnavano a quelli di imperatori, re, principi e uomini famosi.<sup>83</sup> Poiché al pittore non fu sempre possibile esemplare i ritratti della costituenda raccolta medicea ricorrendo ai precedenti raccolti nel Museo di Paolo Giovio a Como, dove era stato appositamente inviato, Vasari e Borghini furono obbligati a ricavare le immagini dei pontefici vissuti nel XIII e nel XIV secolo da quelle scolpite per i loro monumenti funerari. In appendice alla seconda edizione delle *Vite* Vasari elenca, in una “Tavola de’ Ritratti del Museo dell’Illustrissimo et Eccellentissimo Signor Cosimo, Duca di Fiorenza et Siena”, cinquantacinque effigi di papi commissionate da Cosimo I, delle quali ventisei erano state già completate, mentre altre ventinove venivano dipinte proprio allora, dopo “che s’è trovato i ritratti di tutti e con fatica”.<sup>84</sup> Tra queste compariva anche la figura di Clemente IV, forse andata perduta.<sup>85</sup>

Non è possibile sapere se l’identificazione vasariana del ritratto papale alla Parte Guelfa fosse documentata *ab antiquo*, anche se l’immagine del papa, che fu l’artefice dell’avvento del dominio angioino in Italia e che un’illustre tradizione legava alla legittimazione di questa magistratura, era sicuramente appropriata alla sede. Tuttavia, la plausibilità dell’agnizione è ul-

Herklotz, “Sepulcra” e “monumenta” del Medioevo: studi sull’arte sepolcrale in Italia, Napoli 2001, pp. 237–248; Julian Gardner, *The Roman Crucible: The Artistic Patronage of the Papacy 1198–1304*, Monaco 2013, pp. 120–123; Haude Morvan, “Architecture dominicaine et promotion de nouveaux saints: autour de la tombe de Clément IV à Santa Maria in Gradi (Viterbe)”, in: *Bulletin monumental*, CLXXI–CLXXII (2013), pp. 99–106, con bibliografia indicata.

<sup>78</sup> Firenze, Biblioteca Nazionale Centrale, Ms. Magliabechiano VIII 1393, fol. 282v.

<sup>79</sup> Eliana Carrara, “Appunti vasariani nel codice Magliabechiano VIII 1393 della Biblioteca Nazionale Centrale di Firenze”, in: *L’arte di studiare l’arte: scritti degli amici di Regina Poso*, a cura di Raffaele Casciaro, Galatina 2013, I, pp. 205–212; *eadem*, “Potere delle immagini/immagini del potere nella Firenze di Cosimo I”, in: *Annali di storia di Firenze*, IX (2014), pp. 35–55: 38sg. (DOI: 10.13128/Annali\_Stor\_Firen-I6713, URL: <http://www.fupress.net/index.php/asf/article/view/I6713> [accesso il 30/04/2016]).

<sup>80</sup> Vincenzo Borghini, *Carteggio artistico inedito*, a cura di Antonio Lorenzoni, Firenze 1912, pp. 39sg.

<sup>81</sup> Firenze, Biblioteca Nazionale Centrale, Ms. Magliabechiano VIII 1393,

fol. 280r. A fol. 281r si legge “Clemente VIII gallo Viterbo ne’ Predicatori”.

<sup>82</sup> Vasari (nota 20), II, p. 63. Sulla traslazione della tomba cfr. D’Achille (nota 77).

<sup>83</sup> Sulla cosiddetta serie gioviana, voluta da Cosimo I a partire dal 1552 e fatta allestire nella Sala del Mappamondo (o delle Carte Geografiche) e ora conservata nella Galleria degli Uffizi, cfr. Alessandro Cecchi, “‘Exempla virtutis’: cicli di uomini e donne illustri in Palazzo Vecchio dall’Aula minor’ trecentesca alla sala delle carte geografiche”, in: *La Sala delle Carte Geografiche in Palazzo Vecchio: capriccio et invenzione nata dal Duca Cosimo*, a cura di Alessandro Cecchi/Paola Pacetti, Firenze 2008, pp. 67–85: 72–82; Francesca De Luca, “La serie gioviana della Galleria degli Uffizi”, in: *Principesse e ambasciatori: i volti della diplomazia del passato*, cat. della mostra San Marino 2012, a cura di Cristina Acidini, Firenze 2012, pp. 93–97. In particolare, sui ritratti dei papi cfr. Rick Scorza, “Vasari, Borghini, Cristofano dell’Altissimo: i ritratti papali nella Sala delle Carte Geografiche”, in: *Giorgio Vasari e la nascita del museo*, atti del convegno Firenze 2011, a cura di Maia Wellington Gathan, Firenze 2012, pp. 71–87.

<sup>84</sup> Vasari (nota 20), VI, p. 543.

<sup>85</sup> L’opera non figura ne *Gli Uffizi: catalogo generale*, Firenze 1979.

teriormente rafforzata dalla notizia della presenza di altri personaggi storici affrescati sulle pareti del palazzo. Dal capitolo storico dedicato alla genealogia degli Angioini, composto in versi da Franco Sacchetti, testimone assai attendibile, si apprende che Roberto d'Angiò “che sì degno visse / (propio è dipinto a la Parte in Fiorenza)”,<sup>86</sup> laddove – come si ravvisa anche nel *Libro di Antonio Billi* – con “la Parte” il fiorentino si riferisce per metonimia al Palagio di Parte Guelfa.<sup>87</sup> Se una ipotetica esecuzione di questa effigie nel 1310, in concomitanza con un soggiorno del sovrano in città, deve essere esclusa, perché la costruzione dell'edificio fu avviata soltanto alla fine del secondo decennio del secolo, un *terminus ante quem* potrebbe essere fissato al 1343, data di morte del re e – con la cacciata del Duca d'Atene – della fine dell'avvicendamento di regimi signorili angioini a Firenze.<sup>88</sup>

Inoltre, il ricorso al termine “propio” da parte dell'autore, che cerca di restituire l'aspetto fisionomico dei membri della famiglia all'interno del componimento e sembra alludere esplicitamente in questo verso alla verosimiglianza del ritratto, lascia pensare che la figura, la cui presenza avvalorava il prevedibi-

le carattere filoangioino della decorazione degli spazi, potesse forse far parte della storia di Giotto, precocemente celebrato per la sua abilità nella resa dei tratti individuali.<sup>89</sup>

In ogni caso, l'attenzione di Vasari – e segnatamente del Vasari ‘mediceo’ – per i ritratti veri o pretesi, che nell'ampliamento giuntino si declina nel programma di effigi degli artisti, è correlata con i suoi nuovi interessi ‘documentari’ per la pittura di storia, specialmente fiorentina, e, più latamente, per l'iconografia civica, in parallelo all'orientamento di continuità con la tradizione politica repubblicana seguito da Cosimo I e al suo desiderio di legittimazione genealogico-dinastica del proprio potere.

In conclusione, le motivazioni della notizia vasariana sul ciclo dipinto al Palagio, messa in rapporto con la scena dipinta per il Salone dei Cinquecento, sembrano risiedere nella saldatura tra la verifica delle fonti e un'esperienza professionale diretta.<sup>90</sup>

#### 4. Evidenze e incertezze

Le testimonianze di Ghiberti, di Gelli e di Vasari sulla storia giottesca sono comprovate dall'inventario

<sup>86</sup> Il *Capitolo di Franco Sacchetti distinguendo i discendenti de[l re] Carlo primo e le loro compassioni* fu redatto entro il 1381. Cfr. Franco Sacchetti, *Il libro delle Rime*, a cura di Franca Brambilla Ageno, Firenze 1990, p. 267.

<sup>87</sup> Cfr. *supra*, p. 298. Sacchetti, che ricoprì numerosi incarichi pubblici, tra i quali quello di priore nella primavera del 1384, fu ideatore e consigliere iconografico in diversi cantieri pubblici fiorentini: cfr. Lucia Battaglia Ricci, *Palazzo Vecchio e dintorni: studio su Franco Sacchetti e le fabbriche di Firenze*, Roma 1990; Anita Simon, “Letteratura e arte figurativa: Franco Sacchetti, un testimone d'eccezione?”, in: *Mélanges de l'École Française de Rome: Moyen âge*, CV (1993), pp. 443–479: 446–449.

<sup>88</sup> La datazione al 1310, basata su un equivoco passaggio di Davidsohn (nota 20), IV, p. 537 e nota 2, seguito da Romolo Caggese, *Roberto d'Angiò e i suoi tempi*, Firenze 1922–1930, I, p. 116, era stata avanzata da Leonetto Tintori/Eve Borsook, *Giotto: la Cappella Peruzzi*, Torino 1965, p. 7, e poi ripresa da Ferdinando Bologna, *I pittori alla corte angioina di Napoli 1266–1414, e un riesame dell'arte nell'età fridericiana*, Roma 1969, p. 181, da Rosanna Caterina Proto Pisani, “Una committenza per la Croce di Santo Stefano a Paterno”, in: *Prospettiva*, 47 (1986), pp. 52–57: 56sg., nota 26, e nel commento a *Il libro delle Rime* (nota 86), p. 267. Davidsohn recuperò la notizia del ritratto da una trascrizione (ASF, Carte Stroziane, Ser. II, Nr. 76, inserto 50, fol. 527–529) della versione in prosa della genealogia, contenuta nello zibal-

done sacchettiano (per un'edizione moderna di quest'ultima cfr. Domenico De Robertis, “Un nuovo carme del Boccaccio: l'epitaffio per Pino e Ciampì della Tosa”, in: *Studi sul Boccaccio*, IX [1975/76], pp. 44–101: 100sg.). Come detto, i lavori per la residenza iniziarono nel 1319: cfr. Benzi/Bertuzzi (nota II), pp. 22–34. Un possibile esempio coevo e geograficamente prossimo di celebrazione del sovrano in un'immagine di dimensioni monumentali, destinata a una sede civica, è la statua raffigurante Roberto d'Angiò (1335), perduta ma riprodotta in un disegno del 1739, che fu collocata in una nicchia esterna sopra la porta di accesso al Palazzo Pretorio di Prato, forse per volontà di Acciaiuolo Acciaiuoli, vicario regio della città: Matteo Ferrari, in: *Dal giglio al David* (nota 2), pp. 170sg., no. 31.

<sup>89</sup> Cfr. in proposito Johannes Thomann, “Pietro d'Abano on Giotto”, in: *Journal of the Warburg and Courtauld Institutes*, LIV (1991), pp. 238–244: 238–241. La propensione di Sacchetti a descrivere la fisionomia dei sovrani, sulla quale insiste De Robertis (nota 88), p. 77, è ancor più evidente nella corrispondente redazione in prosa, nella quale è additato un riscontro figurativo “a Fra Minori” (*ibidem*, pp. 100sg.), cioè in Santa Croce, anche per il fratello Luigi di Francia: si tratta forse del San Ludovico da Tolosa di Giotto nella Cappella Bardi. La paternità giottesca del perduto ritratto di Roberto d'Angiò è stata sospettata da Battaglia Ricci (nota 87), p. 77.

<sup>90</sup> Sul nesso tra lo studio delle pitture antiche e la pratica artistica vasariana

	Città	Edificio	Ubicazione e/o soggetto		Autore
Inventario I43I	Firenze	Palagio di Parte Guelfa	“schala dipinta”	“sala grande dipinta e storiata”	_____
Ghiberti, <i>Commentarii</i>	_____	“Palagio della Parte”	“storia della fede christiana”; “molte altre cose”		Giotto
<i>Libro di Antonio Billi</i>	_____	“Parte Guelfa”	“figura a capo alla scala”	“tutta la sala prima”	Giotto
Gelli, <i>Vite</i>	Firenze	“parte guelfa”	“in capo della scala una figura”	“nella sala [...] in istoria”	Giotto
Vasari, <i>Vite</i> (1550)	Firenze	“Parte Guelfa”	“storia della Fede Cristiana”		Giotto
Vasari, <i>Vite</i> (1568)	Firenze	“Palazzo della Parte Guelfa”	“storia della Fede Cristiana” con “ritratto di papa Clemente Quarto”		Giotto

6 Tabella riepilogativa delle fonti sugli affreschi di Giotto al Palagio di Parte Guelfa

dei beni della Parte Guelfa, compilato nel I43I dal provveditore Niccolò di Gentile degli Albizi, che riporta anche lo stato delle proprietà intramurane della magistratura alla data del I426.<sup>91</sup> Alla prima voce di questa lista compare

uno palagio tutto in volta il primo palcho, con una schala dipinta e coperta, chon una sala grande dipinta e storiata, con panche a-ttre gradi pe' chapitani e a due gradi pe' chollegi e spalliere di lengniamie dipinte intorno a detta sala, con ringhiera e più panche da sedere, e porta che risponde in sul androne, in sul quale è la nuova cancelleria e udienza e un uscio, che risponde in sul verone che va agli agiamenti.<sup>92</sup>

Inoltre, nella sezione dedicata alle “masserizie e ornamenti della Parte” si fa riferimento a “una spalliera azzurra seminata di gigli, soppannata di panno lino rosso, la quale istà nella sala prima dipinta”,<sup>93</sup> nella

quale la continuità visiva tra le pitture e gli arredi, rivestiti con tessuti impreziositi da decorazioni geometriche e dai simboli della città, del Comune e della Parte, traduceva sul piano monumentale il prestigio politico dell'istituzione.

Dunque, da questo registro e dalla rassegna delle fonti letterarie risulta in modo concorde e convergente che nel Palagio di Parte Guelfa a Firenze Giotto aveva dipinto una ‘figura’ in capo alla scala e una ‘storia della fede cristiana’ nella prima sala (fig. 6). A fronte della laconica indicazione di Ghiberti mancano elementi per tentare una rievocazione iconografica come quella proposta – con ben altra disponibilità di testimoni visivi e testuali – per il *Comune rubato* nella Sala Grande del Palazzo del Podestà e per la *Gloria mundana* nella reggia viscontea.<sup>94</sup>

Agli inizi del Novecento Frank J. Mather notava nelle *Vite* vasariane il ricorso all'espressione “storia della fede” per designare la *Chiesa militante e trionfante*

nella reggia ducale cfr. Barbara Agosti, *Giorgio Vasari: luoghi e tempi delle Vite*, Milano 2013, p. 99.

<sup>91</sup> Pur con qualche confusione, inventario e fonti (*Libro di Antonio Billi e Vite* vasariane) sembrano essere stati collegati sino ad ora soltanto da Attilio Schiaparelli, *La casa fiorentina e i suoi arredi nei secoli XIV e XV*, Firenze 1908, p. 154 e nota 3. Il documento del I43I è stato parzialmente pubblicato da Alison Brown, “The Guef Party in I5th-Century Florence: The Transition from Communal to Medicean State”, in: *Rinascimento*, XX (1980), pp. 41–

86: 80–86; e per esteso da Diane Finiello Zervas, *The Parte Guelfa, Brunelleschi and Donatello*, Locust Valley/New York 1987, pp. 386–410.

<sup>92</sup> Cit. da Brown (nota 91), p. 85. In questa citazione e in quella successiva la punteggiatura è stata inserita secondo l'uso moderno.

<sup>93</sup> Cit. da *ibidem*, p. 82.

<sup>94</sup> Sul *Comune rubato* cfr. Donato (nota 1); sulla *Gloria* Gilbert (nota 25), pp. 56–68, le cui conclusioni sono state discusse da Alessandro Conti nell'introduzione a Giovanni Previtali, *Giotto e la sua bottega*, Milano 1993,

di Andrea di Bonaiuto nel Cappellone degli Spagnoli a Santa Maria Novella e, speculando sull'analoga denominazione, ne ipotizzava una parziale derivazione dal precedente giottesco.<sup>95</sup> Qualche decennio più tardi Pietro Toesca suggeriva che dall'opera di Giotto sarebbe potuto derivare il *Trionfo della Fede cristiana* dipinto, insieme con i *Sette sacramenti*, sulla volta della prima campata della chiesa napoletana della Santa Corona di Spine (detta 'dell'Incoronata') da Roberto di Oderisio, negli anni settanta del Trecento.<sup>96</sup> Nonostante la genesi di entrambi i murali in un *milieu* filoangioino e la larghissima fortuna di schemi compositivi desunti dai perduti cicli compiuti da Giotto e dalla sua bottega nel corso del suo soggiorno partenopeo tanto nella pittura monumentale quanto nell'illustrazione libraria di ambito napoletano nel corso del Trecento, nessuna evidenza permette di suffragare questa congettura.<sup>97</sup>

Non si sa con esattezza quando gli affreschi siano scomparsi. Se non si possono escludere eventuali danni provocati dall'incendio che il 4 dicembre del 1566 bruciò gran parte delle carte dell'Archivio della Parte Guelfa, custodito nel palazzo, nessun accenno a questa calamità è nella Giuntina, e la "istoria della Fede Cristiana" viene nuovamente citata da Raffaello Borghini nel *Riposo* (1584).<sup>98</sup> D'altra parte, nel 1677 Giovanni Cinelli si sofferma sul palazzo, di cui, pur ricordando nella Sala dell'Udienza "una soffitta tutta dorata bellissima in riguardo del tempo che fatta fu",<sup>99</sup> passa sotto silenzio le pitture. Qualche anno dopo Filippo

Baldinucci racconta che Giotto operò "nel palazzo di parte guelfa, dove ritrasse il pontefice Clemente IV institutore di quel magistrato":<sup>100</sup> una notizia che, omettendo il soggetto generale, appare ad evidenza di seconda mano e lascia presumere che il murale non fosse ormai più visibile da lungo tempo. La sopravvivenza della figura esterna, invece, dovette dipendere dalla conservazione dello scalone. Quest'ultimo era ancora in piedi nel XVIII secolo e fu forse demolito in occasione della costruzione della nuova scala interna, ricavata nella prima sala nel 1771/72 nel corso dei lavori di trasformazione dell'edificio, che, dopo la soppressione della magistratura dei Capitani di Parte Guelfa nel 1769, fu destinato ad ospitare la Camera di Commercio, istituita nel 1770.<sup>101</sup> Con il successivo riordino del paramento murario della facciata principale dell'edificio e la tamponatura della porta d'ingresso al primo piano la figura fu definitivamente nascosta al di sotto dei nuovi intonaci.

### 5. Giotto 'reinventato'

Quanti, ai primi del ventesimo secolo, si avvalevano delle testimonianze di un'attività di Giotto al Palagio per caldeggiarne la salvaguardia esprimevano dunque preoccupazioni legittime sull'importanza dell'edificio, che rimasero vive anche a distanza di qualche decennio.

Nell'aprile 1921 il Consiglio comunale fiorentino deliberava il restauro del Palagio di Parte Guelfa,

p. 18; Serena Romano, "Azzone Visconti: qualche idea per il programma della magna sala, e una precisazione sulla Crocifissione di San Gottardo", in: *L'artista girovago: forestieri, avventurieri, emigranti e missionari nell'arte del Trecento in Italia del Nord*, atti del convegno Losanna 2010, a cura di *cadem*/Damien Cerutti, Roma 2012, pp. 135–162: 135–146.

<sup>95</sup> Mather (nota 20) e *supra*, nota 72.

<sup>96</sup> Toesca (nota 24), p. 690. Sulla cronologia di queste pitture cfr. Lorenz Enderlein, "Die Gründungsgeschichte der 'Incoronata' in Neapel", in: *Römisches Jahrbuch der Bibliotheca Hertziana*, XXXI (1996), pp. 15–46; Paola Vitolo, *La chiesa della regina: l'Incoronata di Napoli, Giovanna I d'Angiò e Roberto di Oderisio*, Roma 2008.

<sup>97</sup> Su un'interpretazione poco persuasiva delle fonti è fondata la ricostruzione di Gilbert (nota 25), p. 46.

<sup>98</sup> "[Giotto] dipinse [...] nel palagio della parte Guelfa, a fresco una istoria della Fede Cristiana, in cui si vede il ritratto di Papa Clemente IV, il quale creò quel magistrato, dandogli l'arme sua, la quale ancor oggi ritiene" (Borghini [nota 24], I, p. 293). Sull'incendio cfr. Agostino Lapini, *Diario fiorentino dal 252 al 1596*, a cura di Giuseppe Odoardo Corazzini, Firenze 1900, p. 154.

<sup>99</sup> Francesco Bocchi/Giovanni Cinelli, *Le bellezze della città di Firenze [...]*, Firenze 1677, p. 576.

<sup>100</sup> Filippo Baldinucci, *Notizie dei professori del disegno da Cimabue in qua [...]*, Firenze 1974/75 (ristampa della ed. Firenze 1845–1847), I, pp. 107sg.

<sup>101</sup> Jodoco Del Badia riferisce di possedere una matrice in rame con l'"Imagie del Ss. Crocifisso, che rimase illeso nell'incendio di S. Biagio seguito in Firenze il dì 22 agosto 1706 la quale, al presente, si conserva in

previsto in occasione delle commemorazioni per il se-  
sto centenario della morte di Dante.<sup>102</sup> L'operazione  
fu fortemente sostenuta da Alfredo Lensi, segretario  
dell'Ufficio municipale di Belle Arti, che era stato isti-  
tuito nel dicembre 1907 con compiti di manutenzione  
dei monumenti di proprietà del Comune.<sup>103</sup> Già nel  
1911, quando si erano ridestate le correnti dell'opi-  
nione pubblica favorevoli al completamento di via Pel-  
licceria fino al Ponte Vecchio, Lensi era corso ai ripari  
e aveva ottenuto lo stanziamento dei fondi per interve-  
nire sul Palazzetto dei Giandonati. Il piano approvato  
nel 1921, accompagnato dal trasferimento dell'arsena-  
le dei pompieri, archiviava in modo definitivo il con-  
testato progetto di demolizione.<sup>104</sup> Per promuovere le  
ragioni dell'opera, che avrebbe richiesto "poco tem-  
po e nessuna inutile e pericolosa ricostruzione",<sup>105</sup>  
l'architetto asseriva che avrebbe forse dato anche "la  
possibilità di vedere restituito alla luce qualche fram-  
mento dell'opera di Giotto",<sup>106</sup> sebbene confondesse  
la "storia della fede cristiana" con la figura all'esterno  
a causa di un'imprecisa interpretazione delle fonti.<sup>107</sup>  
Intrapresi nel segno di Giotto e di Dante, com'era  
già avvenuto ottant'anni prima nella Cappella della  
Maddalena al Bargello – seppure con motivazioni più  
scoperte e consapevoli –, i restauri, avviati nell'aprile  
1921 e conclusi nel corso del 1923, si limitarono dap-  
prima alle sole cortine esterne, liberate dagli intonaci  
e consolidate. Essi si estesero agli inizi del 1922 anche  
agli interni del palazzo, della chiesa di Santa Maria so-



7 Firenze, Palagio di Parte Guelfa,  
particolare della facciata su piazza  
San Biagio (piazza di Parte Guelfa),  
1921-1923

detta chiesa da i fratelli della Ven.ile Congreg.ne della S. Natività di M. V.  
e aggiunge che "[n]ella parte superiore è l'immagine del Crocifisso, in quella  
inferiore il prospetto della chiesa e della piazza e il lato della medesima che  
guarda il settentrione nel quale si vede in scorcio il palazzo della Parte con un  
avancorpo rappresentante la scala" (Del Badia [nota 12], p. 71), che, dunque,  
doveva essere ancora in piedi dopo il 1706. Inoltre, la Zervas riporta un  
catasto della Parte compilato nel 1714, nel quale sono elencate le botteghe al  
pianterreno del Palagio e tra queste anche "una botteghina sotto la scala della  
casa di detta Parte" (Finiello Zervas [nota 91], p. 424). Sulla costruzione  
della nuova scala cfr. Benzi/Bertuzzi (nota II), pp. 162sg., 268–270.

<sup>102</sup> Sul restauro di alcuni monumenti fiorentini 'dell'età di Dante', compiuto  
in occasione di questo anniversario, cfr. Thomas Renard, "Mémoires monu-  
mentales: restaurations à Florence pour le sixième centenaire de la mort

de Dante en 1921", in: *Bulletin de l'Association des Historiens de l'Art Italien*, XVII  
(2011), pp. 56–69.

<sup>103</sup> La delibera comunale (13 aprile 1921) è edita in Benzi/Bertuzzi  
(nota II), p. 288. Sull'Ufficio cfr. Marina Gennari, "La nascita dell'Ufficio  
Belle Arti e Antichità del Comune di Firenze: organizzazione, funzionamen-  
to e competenze nei primi anni di attività (1907–1918)", in: *Cento anni di  
restauro a Firenze*, cat. della mostra Firenze 2008, Firenze 2007, pp. 15–28.

<sup>104</sup> Alfredo Lensi, "Il Palagio della Parte Guelfa in Firenze", in: *Dedalo*, I  
(1920), pp. 250–262.

<sup>105</sup> *Ibidem*, p. 260.

<sup>106</sup> *Ibidem*.

<sup>107</sup> *Ibidem*, p. 254. A questa data Lensi credeva che la sala dipinta fosse quella  
dell'Udienza: *ibidem*, p. 260.

8 Firenze, Palagio di Parte Guelfa, Sala Vecchia, frammento di affresco con tralcio fogliaceo



pra Porta e dell'attigua residenza dell'Arte della Seta, interessati da una riorganizzazione distributiva degli spazi che ricondusse la Sala Vecchia e la Sala Grande alle volumetrie originarie.<sup>108</sup>

Durante i lavori fu ritrovata nella muratura della facciata trecentesca, “spezzata, mutilata, ma ancora nel suo luogo primitivo, la porta a capo della scala esterna; e si ritrovaron pure nella muraglia le buche per le prese degli scalini e pezzi di cornici, di cimase e colonne”<sup>109</sup> (fig. 7), che consentirono a Lensi di presentare alla Commissione comunale di Belle Arti e Antichità il piano di ricostruzione della rampa, accettato con riserva nel marzo del 1922 e definitivamente nel giugno dello stesso anno, dopo l'esame dei disegni di dettaglio.<sup>110</sup>

In un articolo anonimo pubblicato il 26 ottobre sul quotidiano *La Nazione* l'autore, riconoscibile nel-

lo stesso Lensi, lamentava che, “come sono state disgraziatamente perdute le decorazioni giottesche delle pareti della sala, è scomparso ogni vestigio di un altro dipinto del grande maestro che era a capo di scala: ‘una storia della Fede Cristiana’”,<sup>111</sup> che ci si aspettava evidentemente di rinvenire all'esterno.<sup>112</sup>

Poche settimane più tardi alcune tracce riemersero in extremis, come confermano i documenti e le reazioni nei periodici locali e nella guidistica cittadina. Infatti, nella riunione della Commissione di Belle Arti del 23 gennaio 1923 Lensi annunciava che “nello stornacare la facciata del palazzo è stata ritrovata, sopra l'architrave originale della porta a capo della scala, una lunetta a sesto acuto coi resti dell'affresco di Giotto, cioè i resti di una figura di donna coronata e aureolata d'oro sopra un fondo bleu, limitato da una fascia

<sup>108</sup> Benzi/Bertuzzi (nota II), pp. 197–211.

<sup>109</sup> Alfredo Lensi, “Il Palagio della Parte Guelfa”, in: *Il secentenario della morte di Dante MCCCXXI–MCMXXI: celebrazioni e memorie monumentali per cura delle tre città Ravenna-Firenze-Roma*, Roma/Milano/Venezia [1928], pp. 191–228: 218.

<sup>110</sup> Cfr. i verbali delle riunioni della commissione del 17 marzo e del 6 giugno 1922 in ASCF, Comune di Firenze, Commissione di Belle Arti e Antichità, Processi verbali – Anni 1914–1922, CF 9283, fol. 438sg., 446sg. I disegni in pianta e sezione della scala si conservano nell'archivio privato della famiglia Lensi Orlandi Cardini (Firenze). Per la ricostruzione Lensi prese in

considerazione soprattutto lo schizzo del prospetto del palazzo nel Codice Rustici (per il quale cfr. *supra*, p. 295) come emerge dalla corrispondenza con Umberto Dorini pubblicata da Carlo Francini, “La scala del Palazzo di Parte Guelfa”, in: *Bollettino della Società di Studi Fiorentini*, IV (1999), pp. 163sg.

<sup>111</sup> “Il restauro del Palagio di Parte Guelfa”, in: *La Nazione*, 26 ottobre 1922, s.p. (parzialmente riedito in Mauro Cozzi/Gabriella Carapelli, *Edilizia in Toscana nel primo Novecento*, Firenze 1993, pp. 201–203: 202).

<sup>112</sup> A questa data Lensi riteneva che la sala affrescata con “decorazioni giottesche” fosse quella vecchia e non più quella dell'Udienza.



9 Firenze, Palagio di Parte Guelfa, palinsesto di lacerti di affreschi: decorazioni con motivi geometrici e fitomorfi

d'ornato. Quel poco che non si staccò nel demolire fu prontamente lucidato e passato al prof. Giovannozzi per tentare una ricostruzione almeno parziale”.<sup>113</sup> Il rifacimento da parte del pittore, decoratore e restauratore Ezio Giovannozzi doveva essere completato all'altezza del 29 marzo, quando la “decorazione policroma [...] della lunetta della porta a capo scala”<sup>114</sup> era inserita in una lista di lavori supplementari, non previsti nelle perizie, per i quali si chiedeva al Consiglio comunale l'approvazione dei relativi mandati di pagamento, liquidati il 18 luglio (fig. 1).<sup>115</sup>

Oltre all'affresco nella lunetta, un unico frammento, raffigurante una voluta di tralcio fogliaceo (fig. 8), fu recuperato nell'imbotte della finestra superiore della parete di fondo della Sala Vecchia. Un palinsesto di due strati pittorici con motivi decorativi fu riscoperto

al di sotto di un rimpello di mattoni addossato a un muro più antico nell'androne, riferibile a una fase costruttiva precedente ed a un ambiente caratterizzato da un diverso assetto spaziale (fig. 9). Lo strato più antico è caratterizzato in alto da una decorazione a festoni, i cui meandri sono evidenziati alternativamente dai colori rosso e blu, e in basso da una sequenza di quadrilobi;<sup>116</sup> quello più tardo presenta un motivo geometrico nella porzione superiore e una fascia con elementi fitomorfi in quella inferiore e potrebbe essere compatibile con una *facies* decorativa di epoca giottesca o di poco posteriore.

Sul numero del *Marzocco* dell'8 aprile 1923 Nello Tarchiani salutava la restituzione alla città del palazzo con parole lusinghiere, riepilogando la vicenda venticinquennale del restauro, e aggiungeva che “la lunetta a capo scala, sulla porta per metà ritrovata nella muratura,

<sup>113</sup> ASCF, Comune di Firenze, Affari diversi, CF 9263, fol. 4sg. Sicuramente l'affresco era tornato in luce dopo il 27 novembre 1922, data del precedente incontro dell'organo consultivo.

<sup>114</sup> Il documento è parzialmente pubblicato in Benzi/Bertuzzi (nota II), p. 299.

<sup>115</sup> Cfr. ASCF, Comune di Firenze, “Secentenario di Dante 1921 – Lavori”, CF 5073, Restauri danteschi. Deliberazioni di pagamenti. Su Giovannozzi si veda Antonio Placido Torresi, s.v. Giovannozzi, Ezio, in: *Allgemeines Künstlerlexikon: Die bildenden Künstler aller Zeiten und Völker*, LV, Monaco di Baviera

2007, pp. 114sg.; sul suo coinvolgimento nel restauro e nel riallestimento di Palazzo Vecchio, curati da Lenzi a partire dalla fine del primo decennio del ventesimo secolo, cfr. Carlo Francini, “Palazzo Vecchio: l'invenzione del museo”, in: *Bollettino della Società di Studi Fiorentini*, VII/VIII (2000/2001), pp. 89–147: 94sg., 104.

<sup>116</sup> Il medesimo bordo si osserva su un frammento di decorazione murale salvato dalle demolizioni del centro antico di Firenze: cfr. Pauline Pruneti, in: *Il centro di Firenze restituito: affreschi e frammenti lapidei nel Museo di San Marco*, a cura di Maria Sframeli, Firenze 1989, p. 234, no. 192.



è stata completamente rifatta con una mezza figura della Fede; ché niente rimaneva di quella dipinta da Giotto, a credere ad Antonio Billi e all'Anonimo Gaddiano [...]. Anche nella sala niente è rimasto degli affreschi di Giotto, che vi raffigurò la Fede Cristiana: appena si scorge qualche traccia di decorazione nell'imbotte di una finestra su Terma."<sup>117</sup> Più pungente e disallineato fu il giudizio espresso da Augusto Garneri nella sua guida su *Firenze e dintorni*, nella quale informava che "oggi il palazzo, di cui si dice meraviglie del restauro, finito e mai finito, con non indifferente spesa, è occupato in parte dalla famosa biblioteca Viesseux [*sic*]"<sup>118</sup>. Inoltre, nelle "recentissime modificazioni riguardanti pagine già stampate",<sup>119</sup> l'autore, che si mostrava decisamente polemico sulla scelta di ricostruire la scala esterna e di cancellare le tracce del *San Dionigi* di Starnina, descriveva il complesso additando "nella lunetta la Fede, affresco moderno del Giovannozzi, che sostituisce quello di Giotto".<sup>120</sup> Un desiderio di dissimulazione, dettato realisticamente dall'opportunità di spegnere le discussioni sulla nuova rampa, sembra trapelare dal resoconto ufficiale sull'intervento scritto da Lensi per il volume sui festeggiamenti dell'anniversario dantesco, edito a distanza di alcuni anni. Il segretario, che si preoccupava di giustificare le proprie scelte metodologiche, rievocava il ritrovamento de "i resti dell'architrave fiordalisato della porta a capo di scala e sulla porta l'ombra, purtroppo l'ombra sola, dei resti dell'affresco di Giotto raffigurante la 'Fede Cristiana'",<sup>121</sup> tralasciando di accennare al precipitoso rifacimento; e dichiarava che "in un caso solo ci troviamo di fronte alla dolorosa necessità di non poter conservare una traccia, sia pure tenue, di antica decorazione, cioè a dire dell'affresco dello Starnina,

perché non fu possibile mantenerne sulla facciata i pochi resti d'arriccio disgregati e cadenti".<sup>122</sup>

Al di sopra del portale si osserva tuttora una lunetta delimitata da una mostra, parzialmente occultata dalle travi del tetto, suddivisa in una fascia più esterna e in una più interna e dipinta ad imitazione di motivi cosmateschi (fig. 1). Sulla superficie del campo interno l'intonaco presenta una grana ruvida, incompatibile con le lavorazioni a smaltatura a lama di cazzuola comuni nella prima metà del XIV secolo, e si sovrappone alla bordatura di cornice. Poiché vi è continuità tra questa cornice e il finto decoro cosmatesco di rifacimento, l'intonaco è parte della ricostruzione. A differenza dei dipinti murali prototrecenteschi, che mostrano incisioni solo nelle aree destinate ai metalli e più raramente in alcuni panneggi, in questo dipinto i solchi delineano tutti i contorni della veste, del manto e delle sue pieghe, della corona, dell'aureola e della mano destra della figura, ma non del volto né della croce astile. In alto a sinistra si vede un rappezzo recente, in origine un risarcimento mimetico che, eseguito con un materiale diverso dal resto, con il tempo è diventato più scuro. In basso la steccatura liquida della veste rossa è evidentemente moderna. Sulla sinistra la tinta di rosso violaceo comunemente detta morello, caduta a pellicola, imita l'effetto del colore steso a fresco senza coerenza con la tecnica.

L'evidenza materiale corrisponde alla prassi raccomandata dallo stesso Giovannozzi ai suoi colleghi oltre vent'anni più tardi in una sorta di introduzione, scritta nell'intento di contribuire alla sopravvivenza della pittura 'a buon fresco'. In questo testo egli suggeriva di realizzare il disegno su un cartone e di riportarlo su un lucido, che sarebbe stato trasferito sull'intonaco trami-

<sup>117</sup> Nello Tarchiani, "La Parte Guelfa e il suo palazzo tra San Biagio e Terma", in: *Il Marzocco*, XXVIII (8 aprile 1923), 14, p. 1.

<sup>118</sup> Augusto Garneri, *Firenze e dintorni: in giro con un artista. Guida-ricordo pratica-storica-critica* [...], Firenze 1924, p. 81.

<sup>119</sup> *Ibidem*, p. 442.

<sup>120</sup> *Ibidem*, p. 443. La notizia di questo intervento è ripresa anche da Francesco Lumachi, *Firenze: nuova guida illustrata storica-artistica-aneddotica della città e dintorni*, Firenze 1928, p. 56, che tace il nome di Giovannozzi; e più recen-

temente ne riferiscono Luciano Artusi/Giuseppe Cini/Riccardo Semplici, *Il Palagio di Parte Guelfa e il calcio in costume a Firenze: origini, storia e fascino del suo spirito secolare*, Firenze 1997, p. 19: "la figura della Fede affrescata in epoca relativamente moderna da Giovannozzi [...] sostituì quella antichissima della Vergine [*sic*] dipinta da Giotto, della quale non esiste più nessuna traccia".

<sup>121</sup> Lensi (nota I09), p. 220.

<sup>122</sup> *Ibidem*, p. 221.

te spolvero ricalcandone poi i contorni con un chiodo spesso.<sup>123</sup> Queste considerazioni permettono di concludere che dell'affresco, una volta lucidato, è stata replicata l'*inventio* sul nuovo intonaco limitatamente alle parti conservate: di sicuro, dunque, per quanto riguarda l'aureola, la corona, la veste, il manto e la mano destra.

Sulla destra si estende un'ampia lacuna, in corrispondenza di un'area che era stata interessata dall'apertura di una monofora, visibile in alto a destra nella fotografia presa durante il restauro (fig. 7), e che non sembra sia stata integrata nell'intervento di Giovannozzi. Infatti, nella scheda d'inventario degli oggetti d'arte di proprietà del Comune di Firenze, redatta entro il 27 giugno 1927, l'opera, il cui stato di conservazione era detto "buono", veniva descritta con queste parole: "la Fede Cattolica, vista di fronte, è rappresentata a metà figura, in veste rossa e manto candido. Sostiene colla destra lunga asta sormontata da croce",<sup>124</sup> mentre era taciuta la presenza di attributi nella mano sinistra, rimasta evidentemente esclusa dal rifacimento. Il compilatore aggiungeva anche che la *Fede* era stata dipinta "sui resti trovati sul luogo, di un affresco di Giotto e secondo le notizie tramandate dal Vasari e altri storici e cronisti".<sup>125</sup>

L'immagine è tuttora riconoscibile come una personificazione della Fede a mezza figura, secondo un'iconografia che sembra coincidere con quella della *Fides* giottesca rappresentata a figura intera nella serie delle virtù e dei vizi dipinta nel registro inferiore della Cappella degli Scrovegni (fig. 10). Analoga è la ricaduta del mantello, fermato da una spilla sotto il collo, sulla veste trattenuta sotto il seno e l'articolazione della mano destra con l'indice piegato verso l'alto, la quale impugna l'asta della croce, che potrebbe essere stata ricostruita su tracce visibili. Al pari dell'allegoria padovana quella fiorentina verosimilmente stringeva nella sinistra un cartiglio oppure, più icasticamente, un ca-



10 Giotto, *Fides*. Padova, Cappella degli Scrovegni

<sup>123</sup> Ezio Giovannozzi, "Del dipingere a buon fresco", in: *Il Mondo*, 17 novembre 1945, p. II, 1 dicembre 1945, p. II.

<sup>124</sup> ASCF, Comune di Firenze, Belle arti – Inventari: chiesa San Giovanni-

no Scolopi, Santa Maria al Pellegrino. Passaggio chiesa al Comune. Palazzo Parte Guelfa. Loggiato Uffizi. Chiesa San Firenze, CF 8951, inv. 6.

<sup>125</sup> *Ibidem*.

lice. Nella ricostruzione il fondo blu, citato da Lensi nella comunicazione alla Commissione, fu riproposto, ed è assai probabile che anche l'attuale tonalità rossa della tunica e quella bianca del mantello, ora offuscata dai depositi, imitino quelle originarie. Infine, la presenza del nimbo avvicina la virtù fiorentina, qualificata come regina dalla corona, all'unica personificazione padovana a essere sormontata dal disco luminoso, ossia la *Caritas*.

Dunque, il ciclo al Palagio fu concepito in modo tale che la mezza figura sulla porta d'ingresso anticipasse la 'storia della fede cristiana' nella prima sala. L'esistenza di quest'ultima è stata ripetutamente negata nella letteratura, mentre l'affresco nella lunetta è stato oggetto, quasi in sordina, di una 'reinvenzione'. Infatti, nell'intervento curato da Lensi la volontà di 'ricostruire' sulle tracce visibili fu identica tanto sul piccolo campione della lunetta quanto nell'invasiva operazione della scala e, più in generale, fu la cifra di un restauro che, nonostante le proteste di rigore filologico, appare ancora profondamente incline alla restituzione 'in stile', pur sostenuto da una scaltrita competenza tecnica, formale e iconografica.

## 6. Indizi di cronologia

La consolidata alleanza tra la casa d'Angiò, il patto e l'élite mercantile guelfa fiorentina, rappresentata sul piano istituzionale dalla Parte, che vigilava sull'orientamento politico della città in difesa della Chiesa e della conservazione della fede, costituisce lo sfondo politico, economico e culturale che giustifica la scelta del raro tema della fede cristiana per decorare la sede della magistratura. In assenza di altri e più espliciti documenti, resta da circoscrivere l'arco temporale in cui Giotto attese all'esecuzione di queste pitture. Nel gennaio del 1323 (1322 *more florentino*) la costruzione dell'edificio era appena terminata. Infatti, in quel mese il notaio della Parte, Lapo di Spina, redasse un inven-

tario contenente "le possessioni della Parte".<sup>126</sup> Alla prima voce dell'elenco compare

uno palagio il quale è fatto e compiuto di nuovo per farvisi entro i consigli della detta Parte; nel quale è solo una grande e bella sala con belle e doppie panche e aringhiera. Ed è tutto in volta con uno consigliatoio da llato o sagrestia, e à di sotto a queste volte cinque botteghe [...]. La prima bottegha del detto palagio, la quale è più pressimana a la piazza di Santa Maria, è allato alla schala del detto palagio.<sup>127</sup>

In un altro inventario dei beni della Parte – il terzo ed ultimo di quelli trecenteschi giunti sino a noi –, redatto ancora una volta da Lapo di Spina in una data compresa tra il 24 settembre 1324 e il 24 marzo 1325, figura per primo

uno bello e grande palagio tutto in volta con una bella e grande schala di pietra choperta d'uno bello tetto; il quale palagio à una grande sala con doppie panche e con una aringhiera. Sotto la quale sala si à cinque botteghe tutte in volta [...]. Nel quale sala si fanno i consigli della detta Parte. E èvi anche una sagrestia da llato che risponde alla detta sala ove si consiglia in segreto, sotto la quale à una bottegha con uno palcho.<sup>128</sup>

Benché non si possa escludere che la decorazione pittorica della sala interna fosse stata avviata contestualmente alla conclusione delle opere di muratura o negli anni immediatamente successivi, i registri sopracitati non restituiscono alcuna evidenza a sostegno di questa possibilità. Al contrario, un attendibile *terminus ante quem* può essere ragionevolmente presupposto. In due atti redatti a Vespignano il 23 gennaio e il 27 settembre 1328 Giotto figura tramite il figlio Francesco, suo rappresentante legale, circostanza che induce a ritenere che il pittore fosse in quel momento assente da Firenze.<sup>129</sup> Dal

<sup>126</sup> ASF, Capitani di Parte Guelfa, Numeri Rossi, 25, fol. 81r.

<sup>127</sup> ASF, Capitani di Parte Guelfa, Numeri Rossi, 25, fol. 82r.

<sup>128</sup> ASF, Capitani di Parte Guelfa, Numeri Rossi, 26, fol. 1r.

<sup>129</sup> Schwarz/Theis (nota 24), pp. 144sg., no. 1 a 53; pp. 155–157, no. 1 a 66.

dicembre di quell'anno Giotto è documentato a Napoli, al servizio di Roberto d'Angiò, dove restò, come noto, almeno sino alla fine di aprile del 1332. Come Francesco Caglioti ha proposto, è assai probabile che dalla metà di quell'anno il pittore sia passato alle dipendenze del cardinal legato Bertrando del Poggetto a Bologna e lì sia rimasto sino ai primi mesi del 1334.<sup>130</sup> Il 12/13 aprile del 1334 Giotto fu quindi nominato capomaestro dell'Opera di Santa Reparata e delle mura e fortificazioni della città di Firenze,<sup>131</sup> per essere impegnato nelle fasi incipienti dell'edificazione del campanile del Duomo, iniziata il 18 luglio. Nel 1335 oppure nel 1336 fu, infine, a Milano, dove era stato chiamato da Azzone Visconti, e al suo ritorno a Firenze morì l'8 gennaio 1337.<sup>132</sup> Ai suoi ultimi due anni e mezzo di vita, tra il rientro fiorentino del 1334 e la morte, risale anche il ciclo della Cappella della Maddalena nel Palazzo del Podestà, dipinto con ampio concorso della bottega e concluso dopo la sua morte durante la podesteria di Fidesmino da Varano, nella seconda metà del 1337.<sup>133</sup>

Alla luce dei molteplici impegni cui il pittore dovette far fronte negli ultimi anni potrebbe essere più convincente restringere la forchetta temporale al periodo precedente il trasferimento a Napoli, fortemente indiziato anche sulla base di fondate ragioni storiche. Alla vigilia di Natale del 1325 il Comune fiorentino, minacciato dalla continua pressione mili-

tare di Castruccio Castracani e dalla conflittualità interna, stabili di darsi a signore, com'era già avvenuto in precedenza in contingenze simili, e offrì la carica al duca Carlo di Calabria, primogenito del re di Napoli Roberto d'Angiò.<sup>134</sup> Preceduto da Gualtieri di Brienne, giunto come vicario in città il 17 maggio 1326,<sup>135</sup> Carlo arrivò a Firenze il 30 luglio di quell'anno<sup>136</sup> e vi rimase sino al 28 dicembre 1327, quando fu richiamato a Napoli a causa dell'avanzata in Italia di Ludovico il Bavaro, lasciando a Firenze il suo luogotenente Filippo di Sangineto.<sup>137</sup> Con la morte precoce del Duca il 9 novembre 1328 terminò anche la sua esperienza politica fiorentina.<sup>138</sup> È più che verosimile, dunque, che la *Fede cristiana* sia stata commissionata e portata a compimento sotto la sua signoria, nel lasso di tempo in cui Carlo risiedette a Firenze e in parallelo a un altro affresco, perduto, ma ricordato da Vasari in una delle stanze del Palazzo dei Signori, "dove è oggi la Depositeria",<sup>139</sup> nel quale era "ritratto ginocchioni dinanzi a una Nostra Donna Carlo, figliuolo del re Ruberto, duca di Calavria, di mano di Giotto".<sup>140</sup> Peraltro, un lavoro per la sede del guelfismo fiorentino, di presumibile argomento angioino, sarebbe da considerare la premessa professionale decisiva per la chiamata di Giotto a Napoli, mediata, oltre che da tradizionali legami culturali e finanziari, proprio da Carlo di Calabria, se prestiamo fede nuovamente alle parole di Vasari.<sup>141</sup>

<sup>130</sup> Caglioti (nota 35), pp. 34–44. A conclusioni simili è pervenuto indipendentemente anche Massimo Medica, "Giotto e Giovanni di Balduccio: due artisti toscani per la sede papale di Bologna", in: *Giotto e le arti a Bologna al tempo di Bertrando del Poggetto*, cat. della mostra Bologna 2005/2006, a cura di *idem*, Cinisello Balsamo 2005, pp. 37–53: 39–47; da ultimo cfr. Serena Romano, "Giotto XXI secolo", in: *Giotto, l'Italia*, cat. della mostra, a cura di *eadem*/Pietro Petrarola, Milano 2015, pp. 14–31: 25.

<sup>131</sup> Cesare Guasti, *Santa Maria del Fiore: la costruzione della chiesa e del campanile secondo i documenti tratti dall'Archivio dell'Opera Secolare e da quello di Stato*, Firenze 1887, pp. 43sg., no. 44.

<sup>132</sup> Villani 1990/91 (nota 37), III, p. 53.

<sup>133</sup> Enrica Neri Lusanna, "La bottega nel cantiere: il ciclo giottesco della cappella della Maddalena e il Palazzo del Podestà di Firenze", in: *Medioevo: le officine*, atti del convegno Parma 2009, a cura di Arturo Carlo Quintavalle, Milano 2010, pp. 609–622.

<sup>134</sup> Villani 1990/91 (nota 37), II, pp. 503sg.

<sup>135</sup> *Ibidem*, II, p. 515.

<sup>136</sup> *Ibidem*, II, pp. 521–523.

<sup>137</sup> *Ibidem*, II, pp. 577–579.

<sup>138</sup> *Ibidem*, II, pp. 656–658. Sulle signorie angioine a Firenze cfr. Amedeo De Vincentiis, *Firenze e i signori: sperimentazioni istituzionali e modelli di regime nelle signorie fiorentine degli angioini (fine XIII–metà XIV secolo)*, tesi di dottorato, Milano, Università degli Studi, a.a. 1999/2000.

<sup>139</sup> Vasari (nota 20), III, p. 233.

<sup>140</sup> *Ibidem*. Su questa pittura cfr. Nicolai Rubinstein, *The Palazzo Vecchio: 1298–1532. Government, Architecture, and Imagery in the Civic Palace of the Florentine Republic*, Oxford 1995, pp. 47sg.

<sup>141</sup> "Ruberto re di Napoli scrisse a Carlo duca di Calavria suo primogenito, il quale se trovava in Firenze, che per ogni modo gli mandasse Giotto a Napoli, perciò che, avendo finito di fabricare S. Chiara, monasterio di donne e chiesa

La forte rilevanza simbolica del Palagio appena terminato, un investimento architettonico impegnativo in una congiuntura storica segnata dalla formazione di un consistente patrimonio immobiliare,<sup>142</sup> avrebbe spinto la Parte ad avvalersi del “più sovrano maestro stato in dipintura che ssi trovasse al suo tempo”<sup>143</sup> e a inaugurare una politica monumentale quanto mai ambiziosa e aggiornata ai più recenti svolgimenti figurativi, proseguita nel secolo successivo con il reclutamento di Starnina, di Donatello, cui fu affidato il *San Ludovico* del tabernacolo a Orsanmichele, e di Filippo Brunelleschi: un percorso in grado di comporre – se osservato con sguardo retrospettivo – un florilegio della storia dell’arte italiana tra tardo Medioevo e primo Rinascimento.

*Questo articolo nasce dalle ricerche sulla politica monumentale della Parte Guelfa fiorentina compiute da chi scrive e dalle più estese e diramate indagini sull’arte civica – in particolare sull’iconografia, sulla committenza e sulla funzione politica delle immagini sacre e secolari a Firenze e nei comuni toscani nel tardo Medioevo – cui Maria Monica Donato si era dedicata sin dai suoi primi studi, forte di un approccio multidisciplinare in grado di abbattere – per usare un’espressione a lei cara – gli ‘steccati metodologici’ e sorretta da un rigore filologico sempre più raro tra gli storici dell’arte. Dopo la prematura scomparsa di Monica, che negli ultimi anni si era impegnata parallelamente in una rilettura della ‘prima età’ delle Vite vasariane, ho provveduto alla stesura del testo se-*

*guendo un articolato schema da lei pensato, del quale avevamo concordato assieme la struttura e rispetto al quale l’elaborazione finale è stata aggiornata e integrata laddove ritenuto opportuno o indispensabile. Pur essendo l’articolo il risultato di una riflessione condivisa, spettano essenzialmente a Monica i paragrafi 1, 3, 4; allo scrivente i paragrafi 2, 5, 6.*

*Certo di interpretare anche il desiderio di Monica, ringrazio per la collaborazione generosa e/o per i preziosi scambi di idee Giulia Ammannati, Luciano Artusi, Davide Baldi, Claudia Bardelloni, Paola Barocchi (†), Francesco Busti, Eleonora Cacchioni, Marcello Calogero, Eliana Carrara, Maria Cassola, già responsabile dei servizi al pubblico dell’Archivio storico del Comune di Firenze, e, per la disponibilità e la pazienza, tutto il personale del medesimo ufficio; Andrea De Marchi, Giuseppe Evangelista, Matteo Ferrari, Emanuela Ferretti, Massimo Ferretti, Vincenzo Gheroldi, Claudio Gulli, Sandro La Barbera, Valentina Lattanzi, Geri Lensi Orlandi Cardini, Ortensia Martinez Fucini, Haude Morvan, Stefano Riccioni, Serena Romano, Marco Ruffini, Alessandro Savorelli, Salvatore Settis, Samuel Vitali, Delia Volpe e il Servizio Belle Arti e Fabbrica di Palazzo Vecchio del Comune di Firenze. Vieri Mazzoni ha gentilmente messo a mia disposizione le sue trascrizioni degli inventari trecenteschi dei beni della Parte Guelfa. Senza l’ospitalità del Kunsthistorisches Institut di Firenze, della Bibliotheca Hertziana di Roma e dell’American Academy in Rome difficilmente questo contributo avrebbe visto la luce.*

*Alla mia famiglia e a Monia Manescalchi, che con umanità e discrezione ha sorvegliato i risvolti personali delle nostre fatiche professionali e con generosità ha spesso preso in carico fastidiose incombenze e risolto innumerevoli problemi pratici, devo un ringraziamento speciale.*

*A Luigi Donato rivolgo il mio pensiero più affettuoso.*

reale, voleva che da lui fusse di nobile pittura adornata. Giotto dunque, sentendosi da un re tanto lodato e famoso chiamar[e], andò più che volentieri a servirlo” (*Vasari* [nota 20], II, p. 108). Sul soggiorno di Carlo di Calabria come antefatto del passaggio di Giotto a Napoli cfr. Bologna (nota 88), pp. 181–183; Pierluigi Leone De Castris, *Giotto a Napoli*, Napoli 2006, pp. 23–32.

<sup>142</sup> Cfr. Vieri Mazzoni, “Il patrimonio fondiario e le strategie insediative della Parte Guelfa di Firenze nel primo Trecento”, in: *Archivio storico italiano*, CLIV (1996), pp. 3–18, che pubblica una tabella dei beni immobili posseduti dalla Parte tra il 1319 e il 1377.

<sup>143</sup> Villani 1990/91 (nota 37), III, p. 53.

## Abbreviazioni

---

ASCF Archivio storico del Comune di Firenze  
ASF Archivio di Stato di Firenze

## Abstract

---

Built between 1319 and 1322, the Palace of the Parte Guelfa in Florence was the seat of the most influential political party of the city in the communal age. According to some early, reliable literary sources, i.e. Lorenzo Ghiberti's *Commentarii* (1447–1455), *Libro di Antonio Billi* (1516–1530 ca.), Giovanni Battista Gelli's *Vite d'artisti* (1550s), and Giorgio Vasari's *Vite* (1550 and 1568), the building was frescoed by Giotto, who painted a figure on the doorway at the top of the external staircase and a “*storia della fede christiana*” on the walls in the first room inside. The latter fresco may have disappeared by 1677, while the figure on the staircase was probably concealed shortly after 1770. This article aims to show that there is no reason to question the truthfulness of the accounts about the existence of these frescoes in the palace, as many historiographers did between the nineteenth and twentieth centuries. An inventory of the properties of the Parte Guelfa (1431) confirms that there was a narrative painting in the first room. Moreover, a small decorative fragment in the room and the external figure quoted by the sources were rediscovered by Alfredo Lensi during the restoration of the building, which took place between 1921 and 1923. On this occasion, this figure was traced and then replaced by a new fresco representing the personification of the *Faith*. Giotto's paintings are supposed to have been executed in 1326/27, when the rule of the city was given to Charles, duke of Calabria and son of Roberto of Anjou, who was the king of Naples and the leader of the Guelph party.

## Referenze fotografiche

---

Comune di Firenze, Musei civici fiorentini, Fototeca, Fondo Belle Arti. Su concessione dei Musei Civici Fiorentini – divieto di ulteriori riproduzioni o duplicazioni con qualsiasi mezzo: figg. 1, 3, 5, 7–9. – Archivi Alinari, Firenze (Brogi): fig. 2. – Da Lensi (nota 109): fig. 4. – Autori: fig. 6. – Su gentile concessione del Comune di Padova – Assessorato alla cultura: fig. 10.