

# L'INCORONAZIONE DELLA VERGINE NELLA CONTROFACCIATA DELLA CATTEDRALE DI SANTA MARIA DEL FIORE E ALTRI MOSAICI MONUMENTALI IN TOSCANA

di Alessio Monciatti

Ad Enrico Castelnuovo,  
per i suoi settanta anni

La possibilità di un esame ravvicinato e una nuova campagna fotografica dell'*Incoronazione della Vergine* nella controfacciata della cattedrale di Santa Maria del Fiore a Firenze consentono una verifica delle conoscenze e sollecitano nuove considerazioni sulla "più bella [opera] che fusse stata veduta ancora in Italia di quel mestiero [lavorare di mosaico]" (Vasari) (fig. 1).

Nel 1932 Frank Jewett Mather avanzò l'ipotesi che, insieme all'attribuzione vasariana a Gaddo Gaddi, avrebbe maggiormente condizionato gli studi sull'*Incoronazione* del duomo fiorentino:<sup>1</sup> il mosaico, ritenuto anteriore agli anni della fabbrica arnofiana sulla base di considerazioni stilistiche, sarebbe stato realizzato per la facciata della precedente cattedrale di Santa Reparata e trasportato nella collocazione attuale solo nel 1357, con grave danno per la sua conservazione. Benché l'opera non sia integra, le osservazioni effettuate *in situ* permettono di confutare la tesi di Mather (nella fig. 2 sono riassunti graficamente gli interventi finora individuati; per i riscontri documentari rintracciati si veda l'appendice).

Le diversificate interruzioni della tessitura, determinate da stacchi e rimaneggiamenti successivi, coesistono con rifacimenti vasti e omogenei. Uno di questi è facilmente identificabile, per l'uso di materiali diversi con dominante rossastra, nelle figure angeliche sulla sinistra (fig. 3) e all'estremo margine destro, lungo la cornice fino all'altezza della spalla dell'angelo tubifero in basso. Rifatte altrimenti sono le figure del serafino e del cherubino, e gran parte del fondo dorato, almeno nella cuspid e fra le teste delle figure principali (figg. 4-5). Solo un circoscritto brandello fra i corpi di queste sembra in tutto originale, poiché anche i profili posteriori appaiono ritessuti (nel Cristo), se non completamente rifatti (nella Madonna). Il confronto della situazione attuale con quella documentata verso il 1890 nella prima fotografia nota (fig. 6) permette di riconoscere un'integrazione antica, probabilmente quattrocentesca, nella parte superiore della figura della Vergine, che determina la maggiore alterazione sull'insieme della scena: è infatti difficile pensare che l'incerta posizione di braccia e mani, le irrisolte soluzioni all'estremità inferiore del panneggio e nella svasatura del collo, la foggia della corona e dell'aureola possano rispecchiare l'aspetto originario. Sono invece da riferire al restauro di Edoardo Marchionni del 1903 il diffuso riassetto delle parti più tormentate della figura di Cristo e, come in ogni restauro, l'inserimento di tessere sparse, che si notano, per esempio, nella parte bassa del panneggio della Madonna. Ciò nonostante è ancora possibile circoscrivere porzioni ben conservate: fra queste, il trono con i simboli degli Evangelisti e la metà inferiore di Maria, la figura di Cristo (escluse le braccia), i tre angeli sulla destra. E tuttavia, anche se la tessitura di queste parti rivela di essere genuina, senza un'osservazione più accurata e in assenza di puntuali analisi materiche non si possono fare considerazioni più precise. Per questo lo schema proposto deve essere considerato provvisorio.<sup>2</sup>

Fra i dati osservativi già in nostro possesso, due sono determinanti ai fini di questo contributo. Il primo: nei margini, molto tormentati, la porzione che va dall'aureola dell'angelo tubifero in alto a destra alla spalla di quello sottostante è originale e tessuta senza soluzione di continuità dal centro della composizione. Il secondo: un filare di tessere scure ne segna il limite, perfettamente aderente alla modanatura della lunetta e senza alcuna smagliatura o segno di adeguamento (fig. 7).

Ne consegue che la forma e le dimensioni attuali del mosaico (circa 4,75 x 2,75 metri<sup>3</sup>) corrispondono a quelle originarie, e che quindi l'*Incoronazione della Vergine* fu eseguita per una lunetta di queste stesse dimensioni. La proposta rimozione nel XIV secolo, già poco plausibile per le difficoltà tecniche e per l'alta cronologia<sup>4</sup>, si rivela così impossibile, per la larghezza di base che il presunto primitivo supporto avrebbe dovuto avere e che contrasta con l'evidenza dei resti pavimentali di Santa Reparata: la precedente cattedrale di Firenze non aveva un accesso di proporzioni tali da consentire una lunetta di queste dimensioni.<sup>5</sup> Si deve dunque constatare che l'opera è coerente con l'architettura che la supporta. Diversamente da quanto riteneva Mather, la "lunette of the Coronation" fu eseguita per la controfacciata della cattedrale nuova di Santa Maria del Fiore e da quella posizione non è mai stata rimossa. In seconda istanza, se ne dedurrà che la data di fondazione della chiesa (8 settembre 1296)<sup>6</sup> rappresenta un sicuro *terminus post quem* per il mosaico, e che ogni proposta cronologica anteriore a questa data è senz'altro da respingere.

La contiguità con le lunette esterne, in cui Arnolfo narra a rilievo i principali momenti della vita di Maria, permette di includere l'*Incoronazione* nel programma unitario che interessa tutta la facciata<sup>7</sup> (e che, a sua volta, sostanzia l'evidenza archeologica). Le figure di Cristo e della Madonna sono accostate paratatticamente e simmetricamente rivolte al centro, con i corpi monumentali resi ancora più ingombranti dalla ricca articolazione dei panneggi a pieghe ripetute, di volta in volta radiali, concentriche o schiacciate. Il trono sul quale siedono, adagiate su un cuscino rosso, è ricoperto da un ricco drappo tessuto con l'accostamento di tessere romboidali disposte ortogonalmente in forma stellare, eccezionale a Firenze ma molto diffuso a Roma nelle botteghe cosmatesche. Nei montanti, le piccole nicchie superiori sono occupate da minuscoli evangelisti affrontati, cui corrispondono, agli angoli, i corpi centrifughi e le teste centripete dei simboli che ne permettono l'identificazione: Giovanni e Luca a sinistra, Marco e Matteo a destra. L'insieme di queste figure forma un blocco strutturalmente autonomo che campeggia al centro, esattamente come avveniva per le sculture nelle lunette esterne. Al di sotto della modanatura dell'arco, nove figure di angeli riempiono completamente lo spazio di risulta: dietro le aureole in alto un cherubino a destra e un serafino a sinistra, le altre sette gerarchie musicanti più in basso. Da sinistra verso destra e dall'alto verso il basso si possono riconoscere i *Troni*, le *Dominazioni*, le *Virtù*, le *Potestà*, i *Principati*, gli *Arcangeli* e gli *Angeli*. Questi ultimi due cori sono gli unici chiaramente differenziati e pensati come due reggicortina che introducono alla sacra rappresentazione.

L'iconografia non è ovvia, poiché i simboli degli evangelisti non sono generalmente inclusi nella rappresentazione dell'*Incoronazione della Vergine*. Si tratta di una contaminazione con l'iconografia della *Maiestas Domini*, dove invece compaiono con regolarità.<sup>8</sup> Pure da sottolineare è il fatto che mai prima di allora si era rappresentata questa scena a Firenze, e che in Toscana era attestata solo a Siena, in una cuspidine riferibile all'ambito di Guido e nel comparto superiore della vetrata duccesca nel Duomo (senza ricorrere alle affinità tipologiche con i grandi timpani delle cattedrali gotiche, da Senlis a Laon, a Chartres, e a Corbie per i simboli degli evangelisti).<sup>9</sup> L'unico precedente possibile per rilevanza, visibilità e tecnica, era la grande abside a mosaico di Jacopo Torriti in Santa Maria Maggiore a Roma (fig. 8). Il confronto fra le due opere, diverse per stile e composizione, mostra che, se si guardò al mosaico romano, lo si fece in termini generici, nonostante le molte possibili connessioni fra la basilica esquilina e il cantiere fiorentino: Arnolfo, subito prima di trasferirsi a Firenze nel 1296, aveva infatti collaborato con Torriti al sacello di Bonifacio VIII e proprio in Santa Maria Maggiore aveva scolpito il suo 'presepe'.<sup>10</sup>

Pagine seguenti:

1 Firenze, S. Maria del Fiore, Incoronazione della Vergine.

2 Firenze, S. Maria del Fiore, Incoronazione della Vergine, visualizzazione grafica dei rifacimenti e delle integrazioni.



- PRIMO RESTAURO  
(DOMENICO GHIRLANDAIO, 1487 ?)
- SECONDO RESTAURO  
(ANTONIO MARINI, 1842 ?)
- RESTAURO DI EDOARDO  
MARCHIONNI, 1903



Già s'intende che l'*Incoronazione* di Firenze non si inserisce in una tradizione riconoscibile, ma risulta dall'interazione di fattori diversi, e non solo sul piano iconografico. Le coppie di evangelisti incastonate nei montanti del trono, ad esempio (figg. 9-10), sono genericamente riconducibili ad antichi modelli bizantini<sup>11</sup>, mentre per le piccole nicchie trilobate che li accolgono si possono istituire confronti più aggiornati. Sempre in queste figure sono individuabili suggestioni tratte da tecniche diverse, anche non monumentali come la miniatura o gli avori, e il ricordo delle altezze paleocristiane dei mosaici sistini di Santa Maria Maggiore a Roma: i soli in cui si ritrovi lo stesso uso individuante dell'unità minima/tessera. Ancora diversi sono nelle figure di Cristo e della Madonna i riferimenti per la conduzione ritmata e ripetuta dei panneggi al di sotto delle ginocchia e in prossimità degli orli, e per le loro insistite strigilature, che lasciano intravedere relazioni con la pittura di poco anteriore della Toscana occidentale, ossia con la trepidazione luminosa tipica del Maestro di San Martino (fig. 11). Alla stessa tradizione sono riconducibili anche la fisionomia dell'angelo di Matteo e la diffusione a Firenze, già alla metà del secolo, del nodo in basso nelle vesti.

La tessitura rivela una perizia tecnica che non può non trovare la sua naturale spiegazione nell'ormai lunga tradizione cittadina nel lavorare in mosaico, nonostante la chiara ascendenza romana e romano-cosmatesca di alcuni particolari. Tessere di taglio minuto e regolare sono accostate mantenendo, laddove possibile, la successione del filare, che non di rado si piega per assecondare le discontinuità volumetriche della figura, fino a richiudersi nei cerchi concentrici che individuano i fuochi luminosi delle superfici convesse degli incarnati e della peluria animale. È un modo di comporre in tessere che compare nel battistero fiorentino per la prima volta nelle fasce basse degli spicchi del *Giudizio Universale*, in particolare nelle figure che fuoriescono dai sarcofagi (fig. 12). La soluzione è rara in Occidente e nel nostro caso trova una giustificazione nella congiuntura tecnico-espressiva che ha interessato la realizzazione delle parti alte degli stessi spicchi, ossia gli *Angeli reggisimbolo*, in cui la ricerca di una modulazione plastico-coloristica si combina al dinamismo lineare già noto dalla chiusura della cupola. Si introducono nello stesso momento anche altre soluzioni rare che si ritrovano nell'*Incoronazione*, fra queste le acconciature a ciocchette sfalsate come piume, che anticipano il trattamento delle ali dei simboli degli evangelisti.<sup>12</sup>

Insieme alla tecnica, altro carattere precipuo dell'opera è la chiara impronta arnolfiana. L'articolazione delle vesti ha una costruzione simile a quella della statuaria di Arnolfo, da cui derivano direttamente tanto il vorticoso schiacciamento delle pieghe sulla coscia di Cristo (di evidente ascendenza antica), quanto la violenta convergenza nei sottosquadri. Il primo trova corrispondenze in tutta la sua produzione e con evidenza più immediata nell'*Aspettata* della Galleria Nazionale dell'Umbria (fig. 13); l'altra apparenta la figura della Vergine a mosaico alla monumentale statua del Museo dell'Opera del Duomo (fig. 14). Nella facciata anche altre figure possono aver condiviso le stesse suggestioni: la Madonna della *Natività*, con le ricadute del velo molto simili alle terminazioni del manto di Cristo, e la figura della *Santa Reparata*, che ricorda il mosaico, non solo nella costruzione delle pieghe a ventaglio, ma anche nella fisionomia e nell'atteggiamento del volto (simile a quello dell'angelo del San Matteo). Il fenomeno non sorprende in un cantiere diretto dallo stesso Arnolfo, e questa influenza può valere anche per spiegare la fisionomia di Gesù dal profilo arcuato e la piccola testa ovoide, che ha un precedente nel Cristo in clipeo rivolto ad Adamo nel ciborio di San Paolo fuori le Mura; oppure per giustificare l'inusitata caratterizzazione dell'arcangelo in basso a destra, simile al chierico che soffia nell'incensiere del monumento Annibaldi.<sup>13</sup> L'ascendenza scultorea appare chiara anche nell'aspetto stereometrico delle figure principali, nella loro elementare giustapposizione, nell'uso diffuso della "linea riassuntiva" indicatrice dei volumi e creatrice delle azioni", carattere fondativo di tutta l'arte di Arnolfo.<sup>14</sup>

La forte componente arnolfiana (che la si spieghi con la volontà di allineamento al 'tono medio' del progetto d'insieme della fabbrica o più semplicemente attraverso le suggestioni reciproche che artisti attivi in coabitazione si poterono trasmettere), non ridimensiona l'importanza del confronto già da tempo istituito con le fasce inferiori dello spicchio sud-est della cupola del Battistero.<sup>15</sup> In

successione esecutiva (la decorazione procedeva sui singoli spicchi delle storie dall'alto verso il basso a partire da Nord) le scene interessate vanno almeno dall'*Ultima cena* alla *Risposta di Gesù ai messi*. La nostra osservazione può iniziare dall'ultima (fig. 17), nella quale gli estesi restauri fanno risaltare chiaramente le parti ancora integre. Confrontabile con l'*Incoronazione* è anzitutto il braccio disteso di Cristo, in cui ritroviamo sia la costruzione del panneggio con le pieghe modellate sull'andamento del grande risvolto che percorre tutto il profilo inferiore e risale in corrispondenza del lembo estremo, sia la resa musiva con i lunghi filari dorati per individuare le pieghe e la composizione di toni diversi dello stesso colore alla ricerca di una gradazione volumetrica. Altrettanto prossime sono altre soluzioni delle vesti, come la ricaduta posteriore del manto di Cristo, con una corrispondente costruzione a spezzate regolari del bordo su cui terminano i filari dorati che percorrono il drappo a partire da questo, oppure la contrapposizione simmetrica dello stesso risvolto al di sotto dei rotuli dei messi, sovrapponibile nel disegno a quello pendente dal braccio destro di Cristo. Nella *Legazione del Battista* questi caratteri presentano le varianti imposte dalla rappresentazione delle figure in movimento, così come nella *Cattura* (fig. 16). I lembi delle vesti sono sovrapposti e piegati poco sopra l'orlo, in un meccanismo che raggiunge il suo acme senza nascondere le caratteristiche anzidette: il braccio di Cristo che trova un *pendant* in quello destro di Pietro, le terminazioni regolarmente ritmate in entrambi, l'uso differenziato dei colori e dell'oro. A queste sono da aggiungere altri confronti formali, o semplicemente tecnici, per la foggia della bocca con il labbro superiore molto più largo dell'altro, e per l'organizzazione della barba raccolta in ciocche. Soprattutto, è particolarmente significativa l'aureola di Pietro, per il suo raro modo di alternare filari rossi e dorati, esattamente come avviene in quelle dei simboli degli evangelisti nell'*Incoronazione*.



3 Firenze, S. Maria del Fiore, Incoronazione della Vergine, particolare della lacuna sinistra.



4-5 Firenze, S. Maria del Fiore, Incoronazione della Vergine, particolari: testa di Maria, testa di Cristo.  
Pagina seguente: 6 Firenze, S. Maria del Fiore, Incoronazione della Vergine (verso il 1890).

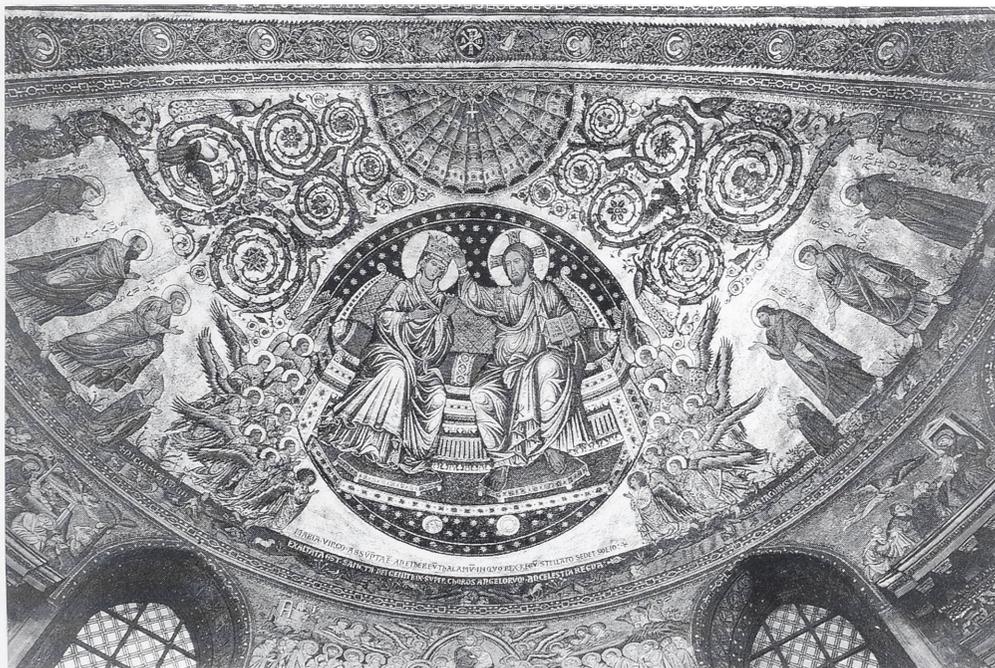




7 Firenze, S. Maria del Fiore, Incoronazione della Vergine, particolare del margine destro conservato.

Questa stretta relazione fra il mosaico della controfacciata del Duomo e le suddette scene è determinante anche per avanzare ad una proposta di datazione per la lunetta. L'*Ultima cena* (fig. 15) — presumibilmente la prima scena completa ad essere realizzata e in cui ancora si riscontra una maggiore schematicità d'impianto unita ad una minore monumentalità delle figure — è separata dalla *Cattura* da una colonna di tipologia inedita a Firenze, che può essere spiegata solo con un apporto esterno. La sua scelta, in discontinuità con le colonne di tutti gli altri spicchi e delle fasce superiori di quello stesso, si giustifica con la potente attrattiva esercitata da una scoperta: in questo caso, della tradizione cosmatesca (il riferimento è esplicito e con molti possibili confronti, su cui non vale soffermarsi). L'unica circostanza nota — e quindi, almeno per noi, l'unica possibile — che può aver dato luogo a questo trasferimento ad effetto, è l'arrivo a Firenze di Arnolfo nel 1296. Questi, com'è noto, usò diffusamente forme e tipologie romano-cosmatesche e ne fu verosimilmente il tramite per la Toscana, perlomeno attraverso la decorazione della facciata della Cattedrale e le colonne ivi impiegate (di cui una è ancora visibile al Museo dell'Opera del Duomo). Questa circostanza fa supporre che le scene della cupola del Battistero comprese fra l'*Ultima cena* e la *Risposta di Gesù ai messi*, forse già avviate in precedenza, siano molto prossime a quell'evento e, anche se non dello stesso anno, di poco seriori.<sup>16</sup>

Se la loro cronologia più probabile è questa, dal momento che il 14 maggio 1298 i Consoli di Calimala “fanno comandamento a Francesco, Maestro nell'Opera di mosaico dell'Opera di San Giovanni, che non deve lavorare in detta Opera per tutto il loro consolato”<sup>17</sup>, dobbiamo ritenere che maestro Francesco lavorasse alla decorazione della cupola del Battistero proprio quando questa era giunta in corrispondenza della parte bassa dello spicchio sud-est.



8 Roma, S. Maria Maggiore. Jacopo Torriti, Incoronazione della Vergine.

Come per l'*Incoronazione della Vergine*, anche per la decorazione del San Giovanni non si possono ricostruire le vicende e spiegare gli esiti figurativi del cantiere in termini personalistici o troppo schematici; tuttavia, l'indubitabile corrispondenza testé verificata fra le scene esaminate e la lunetta rende probabile che lo stesso maestro lavorasse tanto nella cupola del Battistero quanto nella controfacciata del Duomo. In questa verosimile circostanza, cioè che "maestro Francesco" fosse impegnato — certo non da solo — nella realizzazione di entrambe le opere, il 14 maggio 1298 diventa un termine cronologico importante anche per l'*Incoronazione*, poiché è improbabile che un artista a cui si "fa comandamento" di non lavorare in un cantiere, possa passare nell'altro, che con quello era in stretta connessione, quantunque sotto un diverso patronato (Calimala per il Battistero e l'Arte della Lana per il Duomo). Ritengo cioè che il suo intervento in Santa Maria del Fiore si collochi prima di quella data, e che di conseguenza il mosaico fosse allora o lasciato incompleto o, più probabilmente, già concluso. Ma, anche se l'ultima deduzione dovesse rivelarsi sbagliata, ossia si riconoscesse per altra via nella disposizione dei consoli di Calimala una semplice sospensione del lavoro e non una diffida — come il tenore del testo induce però a credere —, una cronologia allo scadere del secolo ben si accorderebbe anche con la diretta influenza arnolfiana e con l'eventuale partecipazione di Francesco ad altri cantieri, che avremo poi modo di indagare.<sup>18</sup>

Va da sé che possano, e debbano, ancora sussistere incertezze per i singoli punti. In ogni caso, quanto detto fino a qui ha importanti conseguenze anche sulla cronologia della controfacciata nel suo complesso. Si potrà sostenere che nel 1298 la cortina muraria interna aveva già le dimensioni minime necessarie per sostenere le tessere (ossia 19,60 x 14,75 x 1,45 metri circa)<sup>19</sup>; che l'aspetto di tutta questa parte è frutto di un'idea unitaria e non di cambiamenti succedutisi nel tempo; che all'estremità ovest si iniziò a costruire immediatamente dopo la fondazione della Cattedrale. Non si può cioè in nessun modo prescindere né dal progetto né dalla fase arnolfiana del cantiere, almeno per il portale centrale e la loggetta cieca adiacente (fig. 18).<sup>20</sup>



9 Firenze, S. Maria del Fiore, Incoronazione della Vergine, particolare del simbolo di s. Luca e del montante sinistro del trono.

In meno di due anni, dal “di di santa Maria di settembre” del 1296, quando “fondossi con grande solennitate”<sup>21</sup>, al “comandamento” del maggio 1298, questa dovette essere la successione degli eventi nei cantieri prospicienti piazza San Giovanni: in Battistero la decorazione musiva della cupola, ormai avviata da circa mezzo secolo, avanzava in corrispondenza dell’*Ultima cena*; nella fabbrica della nuova cattedrale guidata da Arnolfo, raggiunta nella fondazione occidentale almeno la quota necessaria di circa 15 metri, si realizzava in controfacciata — probabilmente con gli stessi ponti allestiti per l’elevazione della muratura — il mosaico con l’*Incoronazione*, in unità di conduzione con la cupola del Battistero da cui, come si è cercato di mostrare, con ogni verosimiglianza furono dirottate le maestranze specializzate. Tale concentrato susseguirsi è plausibile nello slancio che dopo la fondazione dovette corrispondere alla ricchezza di finanziamenti documentati; tecnicamente possibile se si pensa che il Cristo in trono del semicatino absidale della cattedrale di Pisa fu realizzato in soli 67 giorni<sup>22</sup>; e forse indirettamente confermato dall’insistenza con cui si impone nello statuto di Calimala del 1301 a “Gostantinus magister et Feius filius”, di non lavorare altrove senza la licenza dei consoli dell’arte, come presumibilmente era avvenuto in precedenza per Francesco.<sup>23</sup>

I pochi documenti inerenti l’avvio dei lavori sono solidali con questa ricostruzione, per l’entità degli stanziamenti e la verosimile celerità della prima fase del cantiere, ma anche per i concetti e le espressioni che vi ricorrono e che possono essere sintetizzati dal testo dell’iscrizione murata nel 1496 sulla fiancata esterna sud, in ricordo della fondazione: ANNIS MILLENIS CENTUM BIS OTTO NOGENIS / VENIT LEGATUS ROMA BONITATE DOTATUS / QUI LAPIDEM FIXIT FUNDO SIMUL ET BENEDIXIT / PRESULE FRANCISCO GESTANTI PONTIFICATUM / ISTUD AB ARNULFO TEMPLUM FUIT EDIFICATUM / HOC OPUS INSIGNE DECORANS FLORENTIA DIGNE / REGINE COELI CONSTRUXIT MENTE FIDELI / QUAM TU VIRGO PIA SEMPER DEFENDE MARIA.<sup>24</sup>



10 Firenze, S. Maria del Fiore, Incoronazione della Vergine, particolare del montante destro del trono con i simboli di Matteo e Marco.

L'utilizzo del mosaico contribuiva a soddisfare queste aspettative, dal momento che nessun'altra tecnica poteva corrispondere altrettanto bene alla necessità di magnificenza e dignità dell'edificio e della città che lo ospitava. Si può forse anche immaginare che la sua esistenza, già allo scadere del secolo, sia stata un ulteriore pretesto per l'entusiasmo che trapela dalla provvisione del 1° aprile 1300, con cui Arnolfo, "caputmagister laborerii et operis ecclesie beate Reparate", fu esonerato dal pagamento di qualunque imposta "ex magnifico et visibili principio dicti operis".<sup>25</sup> A fronte di questa ricostruzione, e alla luce delle sue novità, è possibile riconsiderare alcuni aspetti del contesto in cui l'opera si inserisce. In primo luogo, s'impone la verifica dei collegamenti e delle relazioni già altrimenti proposti con il mosaico absidale di San Miniato al Monte a Firenze e con il Cristo in trono del coro della cattedrale di Pisa.<sup>26</sup>

Sul mosaico di San Miniato (fig. 19) è opinione diffusa, sebbene manchi una documentazione ravvicinata, che due siano state le fasi della realizzazione: la prima nella piena seconda metà del XIII secolo, l'altra al suo scadere, quando fu dipinta l'epigrafe con la data MCCXCVII.<sup>27</sup> È riferibile a questa fase almeno il gruppo centrale della *Maiestas Domini*, che, oltre ad essere contemporanea, o di pochissimo anteriore, alla lunetta di controfacciata, ne condivide la diretta relazione con il vescovado.<sup>28</sup> Le parti conservate sono minime e si possono localizzare nella zona che include la figura dell'angelo simbolo di san Matteo, senza forse l'ala destra e la parte più prossima del trono (fig. 20), e nella sommità dell'ala del toro di san Luca (fig. 21). Limitandosi a questi lacerti, le analogie tecniche con l'*Incoronazione* sono poche ma evidenti: il trattamento delle piume disegnate in oro e contornate di nero (su dominante rossa) dell'ala è simile a quello (sul blu) del leone di Marco nel mosaico del Duomo; e, soprattutto, coincide la caratteristica aureola strigliata dell'angelo di Matteo, in cui filari di tessere arancio si alternano a filari di tessere dorate.

Per il Cristo in trono della cattedrale di Pisa (fig. 22) l'analisi è più agevole per la migliore conservazione. I rifacimenti sono circoscritti alla sommità dell'aureola (il braccio verticale della croce è completamente rifatto), alla parte inferiore del muso e nelle zampe del leone di destra, e alla zona al di sotto delle braccia sollevate dei piccoli telamoni del trono. Memori di quelli che sono i caratteri fondativi del gruppo fiorentino, le consonanze, ancora prettamente tecnico-formali, sono molte: il modo — qui necessariamente ingigantito — di segnare la bocca con i baffi ai margini; la resa della capigliatura con la differenziata e costruttiva interazione di tre tipi di tessere (tanto simile alla chioma fluente sul collo di Cristo e alla criniera del leone nell'*Incoronazione*, quanto diversa dall'ordinata bicromia del vicino San Giovanni cimabuesco); l'articolata resa dei panneggi. In questi ultimi, accanto alle corrispondenze tecniche (uso dell'oro composto con due diversi toni del colore del manto) e formali (pieghe simmetriche raccolte fra le gambe della figura, qui prive del nodo terminale, forse perduto nel rifacimento in basso), è l'indagine dei meccanismi inventivi che più profondamente rimanda alle esperienze fiorentine. Sono confrontabili la struttura della manica con il risvolto che la percorre e risale l'avambraccio, la tendenza a raccogliere le pieghe verso l'alto accentuandone l'aderenza al corpo nel lembo opposto, e il confuso schiacciamento di quelle sovrapposte sul ginocchio destro. Anche i leoni del trono (figg. 23-24), in particolare quello di destra, ricordano il simbolo di Marco dell'*Incoronazione*: prescindendo dalla diversificazione dei materiali, corrispondono la costruzione della parte superiore del muso (quello di Pisa è integrato sotto il naso), il disegno e la tessitura della coda fra le gambe e degli artigli; alla stessa consuetudine tecnica sono riconducibili la costruzione 'a macchia' delle concentrazioni luministiche e l'alternanza dei filari di diversi colori nella peluria (se si paragona questo confronto con quello fra i due leoni del trono di Pisa, le suddette analogie risultano poi come evidenziate dalle diversità di due figure della stessa opera). Molti altri potrebbero essere i riferimenti possibili, ma segnalo solo l'analogia costruttiva dei troni, e in particolare la corrispondenza dei cuscini: entrambi cilindri allungati, decorati all'estremità da due fasce ortogonali e modellati attraverso l'accostamento di bande longitudinali di colore dal tono digradante.



11 Pisa, Museo Nazionale di S. Matteo, Madonna in trono, storie della vita e s. Martino, particolare dell'Annuncio a Gioacchino.



12 Firenze, Battistero di S. Giovanni, mosaici della cupola, particolare del Giudizio Universale.

Fra i pochi documenti sui mosaici del gruppo fiorentino e i dettagliatissimi pagamenti del cantiere dell'abside di Pisa si riscontra inoltre la nota coincidenza onomastica: da una parte il "Francesco, Magistro nell'Opera di mosaico" ricordato nel cantiere del battistero di Firenze dagli spogli strozziani, dall'altra un omonimo "magister Franciscus", documentato a Pisa dall'8 aprile all'8 luglio 1301 "ad dipingendum operam Magiestatis Maioris Ecclesie". La sostanziale contemporaneità e l'affine tipologia dei contesti impongono una verifica delle diverse possibilità: semplice omonimia o identità? Come sempre l'omonimia appare la soluzione più facile, soprattutto considerando che si fa riferimento ad uno dei nomi più diffusi del XIII secolo, senza specificazione patronimica. Anche se per il Francesco attivo nel Battistero la brevità della notizia e lo *status* del documento (uno spoglio di Carlo Strozzi dai perduti registri di Calimala) non permettono nessuna deduzione; per il Francesco del cantiere della cattedrale di Pisa si può ritenere che fosse pisano: lo indicherebbe la formula di identificazione ("magister Franciscus, pictor de S. Simone porte maris"<sup>29</sup>), priva dell'indicazione della città di provenienza, sempre registrata se diversa da Pisa.<sup>30</sup> Le due notizie non sono incompatibili, e vari elementi di contesto possono contribuire a ridurre l'improbabilità dell'identificazione: fra questi, il fatto che i due mosaicisti siano citati in riferimento agli unici cantieri allora operanti in Toscana e la chiamata a Pisa di Cimabue, che testimonia della possibilità di impiegare nell'abside del Duomo artisti già attivi nella cupola del battistero di Firenze.<sup>31</sup> Inoltre, dai documenti pisani si apprende che più volte si ricorse a fiorentini per proccac-

ciare i materiali necessari: il 4 maggio l'Operaio provvede a rimborsare 2 lire e 7 soldi a Jacopo "de Florentia" per le 43 libbre di trementina che aveva acquistato<sup>32</sup>; e sempre "pro trementina vindita" si registra il 5 giugno la dichiarazione del ricevuto pagamento da parte di "Donatus Guardi".<sup>33</sup> Questi episodi rivelano una consuetudine con l'ambiente artistico fiorentino, soprattutto se messi in relazione con l'attestazione fra i membri della bottega di "Lapus, famulus de Florentia":<sup>34</sup> la presenza in un cantiere a Pisa di un *famulus* fiorentino si spiega verosimilmente solo nell'eventualità in cui il suo reclutamento a Firenze fosse avvenuto non in vista di quel particolare cantiere — molti giovani sarebbero stati reperibili direttamente a Pisa —, ma all'interno delle logiche organizzative di una bottega già strutturata e autonoma. La scomparsa dei suoi componenti all'arrivo di Cimabue e della sua squadra, ad eccezione di Turetto, rivela poi che quell'*équipe* non fu particolarmente radicata nella vita della fabbrica, e forse della città (lo lascerebbe intendere anche la bassissima frequenza dei nomi e la rarità delle attestazioni successive<sup>35</sup>). In conclusione, la valutazione dell'eventuale omonimia non esclude l'identificazione, specie in contesti simili e interagenti.

Da questi elementi non è possibile addivenire a nessuna certezza sull'identità dei due mosaicisti e, soprattutto, circa i rapporti dell'*Incoronazione* del duomo di Firenze con i mosaici di San Miniato e della cattedrale di Pisa. Tuttavia, sarebbe un atto di timidezza storiografica non avanzare alcuna ipotesi. L'unica possibile a questo stadio è che il "Francesco, Magistro nell'Opera di mosaico" attestato nel battistero di Firenze dagli spogli strozziani e il "magister Franciscus" autore del Cristo in trono della primaziale pisana siano la stessa persona, e che in tutti i mosaici di cui finora si è trattato debba essere riconosciuto il suo intervento, seppure, e va detto con chiarezza, non sia quantificabile in ognuno. È questa, allo stato, l'unica spiegazione plausibile nei caratteri comuni dei mosaici di questa stagione, breve e articolata: al 1297 risale l'intervento nel semicatino absidale di San Miniato al Monte; anteriori al 14 maggio 1298 sono le scene che occupano gran parte delle due fasce inferiori dello spicchio sud-est della cupola del Battistero; l'*Incoronazione della Vergine* di Santa Maria del Fiore, posteriore all'8 settembre 1296, dovette essere realizzata entro il maggio 1298; comunque prima dei lavori alla *Maiestas* pisana, che a loro volta sono documentati dall'aprile al luglio 1301, quando furono interrotti per cause imprecisate.<sup>36</sup>



13 Arnolfo, Assettata. Perugia, Galleria Nazionale dell'Umbria.



14 Arnolfo, Madonna in trono. Firenze, Museo dell'Opera del Duomo.

Le osservazioni finora proposte occasionalmente si ricompongono in un quadro più organico, in cui ben si spiegano, per esempio, l'ascendenza pisana della fisionomia dell'angelo di Matteo nel mosaico di San Miniato — lo si confronti ancora una volta con le figure sbarbate delle scene laterali della tavola del Maestro di San Martino (fig. 11) —, e lo svolazzo del manto sotto il libro del Cristo di Pisa, che ricorda, se non evoca, il Sommo Giudice del battistero fiorentino. Per la coerenza 'di gruppo' che si va delineando è inoltre probabile che, nonostante i rifacimenti, il Cristo di San Miniato tradisca della sua *facies* iniziale più di quanto solitamente si pensi: lo lascerebbero intendere alcuni riscontri formali con tutti gli altri mosaici, dalla resa delle lumeggiature dei corpi degli animali alla nettezza con cui sono segnate le orecchie del toro di san Luca, alla costruzione dei panneggi, in cui trovano ampio riscontro il movimento ascendente delle pieghe che fascia la gamba destra, l'ammasso intorno alla sinistra con la consueta doppia piega centrale (con nodo) e la fasciatura sopra al ventre evidenziato da crisografie radiali. Se il ragionamento è corretto, credo sia anche da riconsiderare l'ipotesi di una stretta relazione fra questo e il mosaico della facciata della stessa San Miniato, che, nonostante sia stato rifatto a più riprese, mantiene un impianto molto simile nella figura di Cristo (fig. 25).<sup>37</sup>

A fronte di questa concentrazione di opere, l'assoluta mancanza di riferimenti sull'attività di questa ipotetica personalità anteriore alla seconda metà degli anni Novanta permette soltanto delle supposizioni. La notizia che il figlio di "Franciscus" Vittorio fosse nel 1303 (29 agosto) in grado di onorare indipendentemente dal padre una commissione<sup>38</sup>, suggerisce che questi fosse stato già in età matura quando iniziò a lavorare a San Miniato e che, quindi, avesse potuto partecipare al cantiere coppesco negli spicchi del *Giudizio Universale* del Battistero fra la seconda metà del settimo e l'inizio dell'ottavo decennio del secolo<sup>39</sup>, come indicherebbero le rare caratteristiche del





17 Firenze, Battistero di S. Giovanni, mosaici della cupola, Risposta di Gesù ai messi.

suo modo di comporre in tessere. In fondo, la vicenda che si prospetta, di un artista pisano che apprende a Firenze una tecnica allora ignota in patria e, dopo aver lavorato in cantieri prestigiosissimi, ritorna a Pisa, ben si inserirebbe nell'ampia tradizione di scambi fra queste due città: da immaginarsi come una lunga e proficua interazione, e non ridotta ai soli riflessi pisani nella tradizione locale fiorentina.

In questo contesto, la croce dipinta della chiesa di Santa Marta a Pisa (fig. 26) è caratteristica per il forte innesto di elementi fiorentini su una base di cultura pisana. Riconosciuti già dal Toesca<sup>40</sup>, riferimenti si possono precisare nelle opere di Coppo di Marcovaldo prossime al suo intervento nel San Giovanni, tanto nelle derivazioni puntuali quanto per l'organizzazione compositiva delle scene. La fisionomia di Maria dolente della croce pisana risente di una tipologia facciale coppesca, presente anche nelle teste degli angeli intorno al San Pietro del Battistero. Simile ascendenza rivelano anche alcune delle teste di vecchio delle scenette laterali che, si pensi al dottore di sinistra del *Processo*, ricordano quelle di alcuni dannati che fuoriescono dai sarcofagi sotto al *Cristo Giudice* di Firenze (mi riferisco in particolare al primo da sinistra di quello centrale); ugualmente diffuso è il tipo di architettura rappresentata con edifici aperti da piccole finestre, usati come quinte per il

15 Firenze, Battistero di S. Giovanni, mosaici della cupola, Ultima cena.

16 Firenze, Battistero di S. Giovanni, mosaici della cupola, Cattura di Gesù.

primo piano. La scena della *Cattura* è esemplare: nelle croci dipinte del Museo Civico di San Gimignano e della cattedrale di Pistoia, si trova impiegato lo stesso schema iconografico con i due protagonisti monumentali al centro e Pietro e Malco *pendant* di due teste canute contrapposte e fasciate da vistosi copricapi, che individuano il primo piano della folla.<sup>41</sup> Sembra cioè configurarsi su questo terreno fra Coppo e l'autore della croce pisana un'interazione qualitativamente simile a quella riscontrabile fra la croce dipinta di Tereglio<sup>42</sup> e Coppo stesso (nei limiti di una tradizione di origine bizantina attestata nei mosaici monumentali di Monreale prima, e dello stesso battistero fiorentino poi). Più direttamente riconducibili a Francesco, o almeno al profilo culturale che andiamo ricostruendo, sono invece la giustapposizione paratattica delle figure sul piano di fondo, sempre disgiunto dalla monumentale pacatezza plastica che ognuna di quelle ha; l'articolazione dei panneggi nell'orlo spezzato e nel risvolto della manica; la costruzione della barba e della bocca con il labbro inferiore costretto al di sotto di un netto segno di separazione e quello superiore carnoso contornato dai baffi ai lati dell'asimmetrico raccordo col naso. Tali caratteri sono propri, in diverse declinazioni tipologiche, tanto del Cristo della cattedrale pisana (fig. 27) quanto di quello fiorentino di Santa Maria del Fiore, nonché del già citato angelo del San Matteo nel mosaico absidale di San Miniato. La compatibilità fra quest'ultima testa e quella speculare del giovinetto che segue Cristo nel *Processo della Croce* (fig. 28) rivela ancora una volta una comune matrice culturale, nonostante la diversità tecnica, dimensionale, funzionale e, probabilmente, cronologica.

Indipendentemente dall'identificazione dell'autore, le caratteristiche di quest'opera confermano l'articolata interazione fra le due città toscane e la plausibilità del percorso artistico che si è tentato di ricostruire. Se poi si volesse sostenere il riferimento a Francesco per la croce dipinta di Santa Marta (come io credo sia possibile per la compresenza di un omogeneo meccanismo inventivo e di particolari quasi cifrati) la probabile cronologia nel nono decennio collocherebbe l'opera fra le prime esperienze in Battistero e i mosaici di fine secolo, in cui, sebbene ormai in età matura, si mostra aperto alle istanze plastico-volumetriche — di marca scultorea nel caso dell'*Incoronazione* — tipiche della cultura figurativa della generazione successiva alla sua.



18 Firenze, S. Maria del Fiore, controcattedrale.

Per riassumere i contenuti di questo studio, è prioritario ribadire la corrispondenza fra l'*Incoronazione* e le scene della cupola del Battistero, nonché constatare la sua originaria pertinenza alla collocazione attuale, con le necessarie conseguenze sulla cronologia della controfacciata. Partendo da queste osservazioni è possibile riconoscere nella lunetta del Duomo l'intervento del "Francesco, Magistro nell'opera di mosaico" allontanato dal Battistero il 14 maggio del 1298, e fissarne una cronologia molto prossima a quella, così da giustificare anche il pervasivo condizionamento della scultura di Arnolfo.

Alle acquisizioni sull'opera, interpretabile come il risultato di una sintesi fra *background* culturale allogenico, tradizione tecnico-figurativa locale e arricchimento favorito dagli scambi occasionali nel cantiere, si accompagnano avanzamenti nell'indagine del contesto in cui essa si inserisce. Ciò è stato possibile adeguando i parametri interpretativi alle caratteristiche proprie di una decorazione monumentale a mosaico: in queste rare opere, fra cui difficilmente si possono instaurare confronti macroscopici, è conclamata l'inefficacia della sola pratica filologica che presume l'autodeterminazione creativa dell'artista, e l'unica indagine conoscitiva alternativa è il confronto degli elementi materiali, tecnici e formali, isolati artificiosamente da tutti quei caratteri che possono essere ricondotti alle specificità tipologico-iconografiche e alle peculiarità del cantiere. Questa separazione di domini, di carattere strumentale e per molti aspetti anacronistica, ha condotto al riconoscimento di una sostanziale omogeneità tecnico-materiale e di circoscritte affinità formali fra opere che a tutta prima sembravano difficilmente collegabili. E in questo quadro, seppur con tutte le limitazioni che ne derivano e nella consapevolezza che non è possibile delimitare con chiarezza il contributo personale al risultato figurativo finale, si è ipotizzato che il "Francesco" attestato nel battistero di Firenze e il "magister Franciscus", autore del Cristo in trono della cattedrale pisana, siano la stessa persona e che le assonanze fra questi mosaici possano essere spiegate con la sua partecipazione alla loro messa in opera. D'altra parte, in mosaici che per la particolare destinazione e l'irripetibile storia produttiva non potevano non essere diversificati, l'indagine delle microcomponenti serve proprio per approfondire la conoscenza della ricchezza delle articolazioni interne, attraverso le reciproche connessioni, i vincoli e le influenze specifiche. In ultima istanza emerge la pluralità dei condizionamenti, e delle limitazioni, che possono intervenire nella realizzazione, e nello studio, di un mosaico monumentale: da una parte la destinazione architettonica, l'adeguamento al cantiere e le esigenze della committenza, dall'altra l'originaria rarità, la ricercata e discontinua eccezionalità, l'occasionale conservazione delle parti.

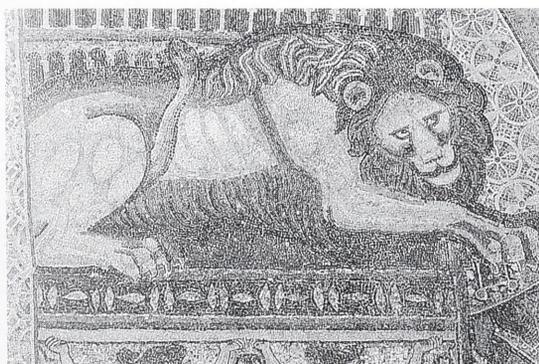
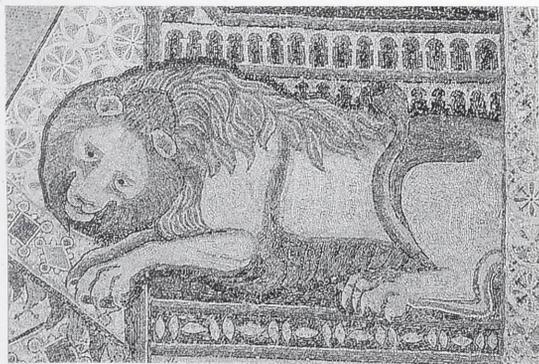
Dopo questa prima indagine, ancora molto resta da fare sulla lunetta della controfacciata del duomo di Firenze, a partire dall'approfondimento del ruolo della committenza nel quadro ideologico di riferimento, che a Firenze riposa sulle istanze della *imitatio Romae*<sup>43</sup> (con la conseguente necessità di monumenti adeguati<sup>44</sup>). Non saranno poi da trascurare i vari aspetti della sua fortuna: dall'indagine delle copie che ne furono tratte — colgo l'occasione per pubblicare qui il disegno di Johann Anton Ramboux (fig. 29) e una piccola copia ad olio, forse ottocentesca (fig. 30) —; al riconoscimento dell'influenza che seppe esercitare sulla successiva decorazione del Duomo, nel rispecchiamento iconografico della vetrata del tamburo e nell'inglobamento della stessa figurazione nella loggetta a fondo dorato di Santi di Tito; allo studio dell'attenzione riservata dalla critica nei secoli successivi.

Per quest'ultima è già possibile, in forma di epilogo provvisorio, una breve riflessione sul condizionamento derivato dall'alta considerazione che ne aveva Vasari:

Laonde, cresciutogli [a Gaddo] l'animo e dispostosi a lavorare da sé solo, attese continuamente a studiar la maniera greca accompagnata con quella di Cimabue. Onde fra non molto tempo, essendo venuto eccellente nell'arte, gli fu dagli Operai di Santa Maria del Fiore allogato il mezzo tondo dentro la chiesa sopra la porta principale, dove egli lavorò di musaico la Incoronazione di Nostra Donna; la quale opera finita fu da tutti i



19-21 Firenze, S. Miniato al Monte, mosaico absidale, Maiestas Domini fra Maria e s. Miniato e particolari dei simboli di s. Matteo e di s. Luca.



22-24 Pisa, Duomo, mosaico absidale, Cristo in trono fra la Madonna e s. Giovanni e particolari dei due leoni.



25 Firenze, S. Miniato al Monte, mosaico di facciata, Cristo in trono fra Maria e s. Miniato.

maestri, e forestieri e nostrali, giudicata la più bella che fosse stata veduta ancora in Italia di quel mestiero, conoscendosi in essa più disegno, più giudizio e più diligenza che in tutto il rimanente dell'opere che di musaico allora in Italia si ritrovarono.<sup>45</sup>

La genesi del riferimento a Gaddo Gaddi è chiara: un'opera riconosciuta tanto importante e straordinaria, per le qualità intrinseche ("disegno", "giudicio" e "diligenza") e per la prestigiosissima collocazione, non poteva restare anonima; anzi, l'autore doveva esserne degno. E allora, quale nome migliore di quello relevantissimo, ma già allora inafferrabile, di Gaddo? L'incidenza di questa attribuzione faziosa è stata, come detto, enorme. Gli studi che da allora si sono succeduti, trascurando la pur meritevole intuizione di un rapporto con l'abside di Pisa<sup>46</sup>, non sono mai riusciti a liberarsi completamente da quella che avrebbe dovuto essere solo un'ipotesi di lavoro, ma che spesso è divenuta un assunto: così, invece di verificare la plausibilità dell'associazione *Incoronazione/Gaddo*, si è usato il mosaico come paradigma di un artista, e poi di una entità storico-stilistica, che con esso non avevano alcuna attinenza. La speranza è che gli interventi, che verranno dopo e oltre questo, siano svincolati da ogni aprioristica e falsa ipotesi.

## Appendice storico-documentaria: i restauri

La prima attestazione documentaria dell'*Incoronazione della Vergine* risale all'8 giugno 1433, pochi anni dopo i lavori del 1426 alla statua della Vergine in trono<sup>47</sup> e ai mosaici nella facciata esterna.<sup>48</sup> Si tratta di un mandato di pagamento a "Martino", in relazione ad una pulitura di modesta entità (la somma indicata è comprensiva anche di altri lavori):

Lionardo di Segnante, messo dell'opera ... de' dare s(oldi) x per lui a Martino ... fa la chalcina per acqua di mezzo per nettare Nostra donna di musaicho in S. Liperata sopra la porta va in S. Giovanni.<sup>49</sup>

Di ben altra consistenza dovette essere l'intervento attestato dal pagamento a Domenico Ghirlandaio del 22 dicembre 1487:

Dominico Thomasii, pictori, pro resarcienda figura musayci et pro eius musayco ibidem immisso videlicet supra portam Domus a parte anteriore — l. 33.<sup>50</sup>

La cifra corrisposta è tale da potervi ricondurre uno dei due consistenti rifacimenti denunciati dalla tessitura. La "resarcienda figura" di cui si parla è probabilmente da identificare con la Vergine, ampiamente rifatta. Anche l'estrema regolarità della tessitura del fondo può essere ricondotta ad un intervento quattrocentesco compatibile con le parti restaurate dal Baldovinetti nei mosaici del Battistero fin dal 1483 (da ricordare anche che Ghirlandaio era stato membro della commissione che nel 1486 ne aveva valutato il lavoro).<sup>51</sup> Inoltre, soluzioni simili a quelle delle teste del cherubino e del serafino sono riscontrabili anche in alcuni particolari, come la colomba e parte dei vegetali, dell'*Annunziata* della Porta della Mandorla "di musaico bellissima, della quale fra' maestri moderni di musaico non s'è veduto ancor meglio" (altresì, sarebbe forzoso e storicamente improbabile dover ricondurre un restauro goffo e sciatto come quello del margine sinistro, a chi "arricchì l'arte della pittura del musaico più modernamente lavorato che non fece nessun toscano").<sup>52</sup>

Risale al 1515 una ulteriore pulitura, eseguita durante i lavori approntati per la visita in città di papa Leone X; nei *Debitori e creditori dell'Opera* di quell'anno si legge:

Spese d'opera di Santa Maria del Fiore de' dare addì XXX di giugno 1515 l(ire) settantadue s(oldi) I per loro a Nicholaio di Giovanni de' vreti, posto avere in questo a c. 76, e' quali si paghano per conto di un suo conto in più varie cose copiato al giornale segnato D a c. 86 in XIII partite per conto di rachonciature ... e per avere lavato l'Asunzione del musaicho sopra la porta di santa Liperata per la venuta del pontefice<sup>53</sup>

Seguono, per quanto ci consta, più di tre secoli di silenzio documentario e solo nel corso dei lavori di completo riassetto dell'interno della Cattedrale guidati da Gaetano Baccani, si ha notizia di un nuovo intervento, inizialmente non programmato; dal "Supplemento al bilancio di previsione per l'anno 1842":

per unificare sempre più con lo stile della fabbrica, proposi di togliere un cornicione di legno a frontespizio troncato che stava per ornamento dell'oriuolo, e ne sostituì un altro dello stile del tempio, e di nuovo fu fatto ancora lo stemma granducale composto a trofeo, e tutte le pitture di Santi di Tito, come il Mosaico di Gaddo, furono restaurati e messi a nuovo<sup>54</sup>

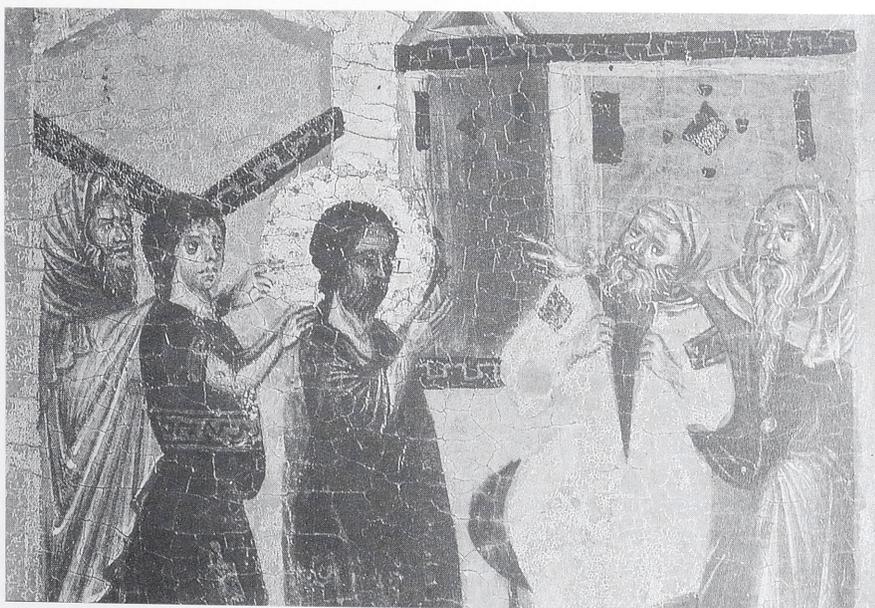
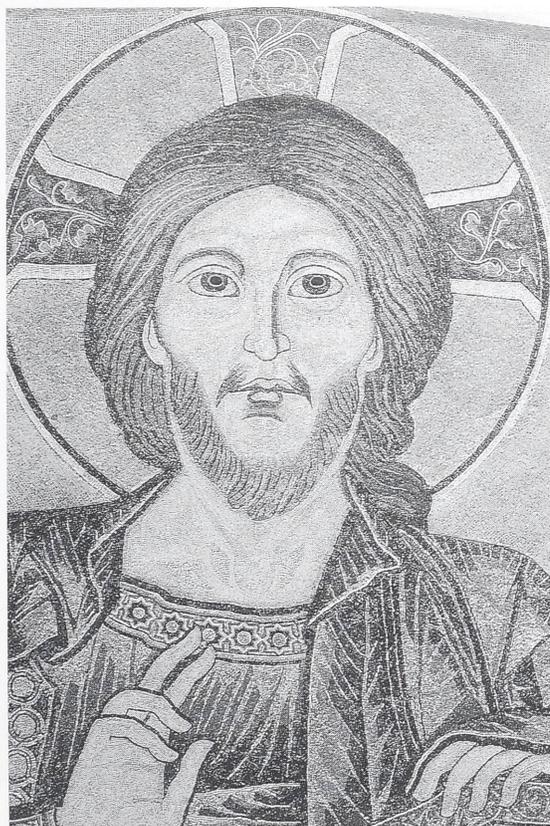
Il resoconto al Granduca del 24 giugno dello stesso anno permette di fissare al mese di marzo — e più precisamente entro il 26, giorno dell'inaugurazione — la cronologia dell'intervento, mentre da una richiesta di pagamento presentata all'Opera il 12 aprile, si apprende che questo fu compiuto, insieme ad altri lavori, da Antonio Marini.



26 Pisa, S. Marta, croce dipinta.

27 Pisa, Duomo, mosaico absidale, particolare della testa del Cristo.

28 Pisa, S. Marta, croce dipinta, Cristo davanti a Caifa, particolare.





29 J.A. Ramboux, disegno dall'Incoronazione della Vergine di S. Maria del Fiore a Firenze. Francoforte sul Meno, Städtisches Kunstinstitut, Sammlung von Umrissen und Durchzeichnungen, I, p. 101.

[All'Altezza Imperiale e Reale] ... i lavori di restauro delle pareti interne ottennero il loro compimento nel Marzo del corrente anno ...

L'aumento dei costi previsti si verificò particolarmente: ... 3°, nel restauro delle pitture a fresco e del mosaico sopra la porta maggiore<sup>55</sup>

L'I. e R. Deputazione Secolare dell'Opera di Santa Maria del Fiore deve a me, Antonio Marini, per restauri e lavori di nuovo eseguiti alla riduzione dell'interno della metropolitana di Firenze: ... — Restaurato e ripulito il mosaico che rappresenta l'Incoronazione di Maria Vergine di mano di Gaddo Gaddi; £. 400<sup>56</sup>

I termini usati per definire l'intervento nei resoconti contemporanei<sup>57</sup>, e l'entità della cifra richiesta (poi solo leggermente decurtata), ne denotano la rilevanza, certamente determinante per l'aspetto che l'opera mostra nella prima fotografia nota (fig. 6).

In questa stessa situazione si trovò ad intervenire nel 1903 Edoardo Marchionni, che come direttore dell'Opificio delle Pietre Dure, era impegnato nel monumentale restauro della cupola del Battistero.<sup>58</sup> Di questo intervento — come per la realizzazione, contestualmente al San Giovanni — si conserva un cospicuo gruppo di documenti che permette la ricostruzione esatta degli eventi a partire dal 15 dicembre 1902, quando Giuseppe Castellucci, aiuto architetto dell'Opera del Duomo, scrive al Deputato Residente, marchese Carlo Ridolfi:



30 Copia dell'Incoronazione della Vergine di S. Maria del Fiore a Firenze, Roma, Collezione Previtali.

Nell'invigilare i lavori che si vanno eseguendo per nettare della tinta a calce i pietrami nell'interno della parete centrale di S. Maria del Fiore, ho avuto occasione, salendo sui ponti, di osservare che il mosaico sopra la porta, nel quale è raffigurata l'Incoronazione della Vergine, opera di Gaddo Gaddo, trovasi in pessime condizioni di stabilità.

Ho subito creduto bene d'invitare il Sig. Marchionni, direttore del regio Opificio delle Pietre Dure, a prendere cognizione dello stato di quel mosaico. E anch'esso, dopo un'accurata ispezione, ravvisava l'urgenza di provvedere alle necessarie riparazioni, per le quali a mia richiesta, dichiarava che sarebbero occorsi circa due mesi di tempo.

Ora, siccome io stimerei conveniente che il necessario lavoro di consolidamento venisse eseguito prima della prossima inaugurazione della porta in bronzo, così mi son fatto un dovere di informarne d'urgenza la S. V., perché, se lo crede opportuno, possa interessare il regio Ufficio Regionale ad autorizzare il predetto direttore Marchionni ad assumere la direzione del lavoro, da eseguirsi con i lavoranti dell'Opera e del regio Opificio, nel modo stesso che si pratica per i mosaici della cupola di S. Giovanni<sup>59</sup>

La pratica di questo restauro, ancora una volta impreveduto, si sviluppa nei termini prospettati<sup>60</sup>, fino all'approvazione definitiva del 19 gennaio 1903, con missiva dell'architetto direttore dell'Ufficio Regionale per la Conservazione dei Monumenti della Toscana (Agenore Socini ?) a Ridolfi<sup>61</sup> e a Marchionni; segue la trascrizione della copia inviata a quest'ultimo:

Facendo seguito alla mia lettera del 26 dicembre e significando a V. S. Ill.ma che S. E. il Ministro della Pubblica Istruzione con lettera del 14 Gennaio con N° 0350<sup>62</sup> ha approvato le disposizioni fatte a la riparazione del Mosaico di Gaddo Gaddi esistente sopra la porta maggiore nell'Interno del Duomo, conferma quelle disposizioni<sup>63</sup>

E tali erano:

In considerazione del breve tempo di cui si dispone fino alla prossima inaugurazione della porta di bronzo che si va attualmente applicando, non indugio ad autorizzare V. S. a mettere mano al lavoro, valendosi degli artefici dell'Opera e degli altri che Ella può distrarre dall'Opificio<sup>64</sup>

L'intervento era concluso il 29 febbraio 1903; e il 1° marzo Marchionni ne invia una relazione all'Ufficio Regionale per la Conservazione (che provvederà a trasmetterla al Ministero della Pubblica Istruzione<sup>65</sup>):

Col giorno 26 Febbraio ebbe compimento il restauro del mosaico di Taddeo Gaddi [*sic*] al di sopra dell'interno della porta maggiore di S. Maria del Fiore.

Gran parte di questo mosaico era distaccata dalla parete, provvidi a farne consolidare la maggiore, con infiltramento di cemento facendo il distacco soltanto di quella che minacciava più o meno lontana caduta; tale parte di mosaico nettata dal lato posteriore venne ricollocata esattamente di dove era stata tolta e senza alterazioni di superficie.

Debbo notare che questo mosaico era stato in altro tempo, certamente non recentissimo, restaurato e ben si comprende che dal lato sinistro di chi guarda era nella gloria in larghe zone perduto. Il restauratore poco pratico, o mancante del materiale necessario riempì i vuoti con pochi colori differenti a quelli che già esistevano estendendosi anche alle parti mancanti di fondo dorato, cosicché il contorno della figura della Vergine e degli angeli era alterato e risultavano forme insignificanti. Facendo ricompletare tutto il mosaico con smalti di colore perfettamente uguali ove numerosi pezzetti si erano col tempo distaccati e perduti. Limitai il restauro dal lato ove ne era già stato praticato uno precedente, a sostituire il fondo d'oro ai colori come in origine raggiungendo i contorni delle figure e lasciando a queste con le parti originarie il colore quasi unito e che non dà forme di dettaglio.

Ciò ho voluto notare perché la S. V. sia al corrente dell'odierno restauro e che in ogni cosa dagli atti resulti, distinto dal precedente.<sup>66</sup>

Si può concludere che tre furono gli interventi rilevanti sull'opera (fig. 2): del primo (1487) resta traccia nella cuspide della lunetta, in particolare nel cherubino, nel serafino e nel fondo dorato corrispondente; al secondo (1842) sono riconducibili i quattro angeli di sinistra e una piccola striscia lungo la cornice destra all'estremità bassa; infine nel 1903 si ebbe l'ultimo consolidamento con un diffuso riassetto della tessitura.

## NOTE

Devo la possibilità di un esame ravvicinato dell'opera e la disponibilità di nuovo materiale fotografico ad Adriano Peroni, che ringrazio insieme a Giovanni Martellucci dell'Università degli Studi di Firenze che ha effettuato le riprese. Ringrazio anche Margaret Haines per la cortese segnalazione dalle carte Poggi di documenti per me altrimenti inaccessibili, ed Evelina Borea per avermi concesso di studiare e pubblicare la copia alla figura 30. Sono inoltre grato ad Armando Petrucci per le indicazioni sull'iscrizione di San Miniato al Monte, a Giancarlo Raddi delle Ruote dell'Opificio delle Pietre Dure per aver messo a disposizione la sua esperienza durante il sopralluogo, a Lorenzo Fabbri dell'Archivio dell'Opera del Duomo per la cortese collaborazione, e — non ultima — a Maria Monica Donato per i preziosi consigli e l'attenzione critica rivolta a talune mie argomentazioni. Decisive sono state anche le conversazioni con Alessandro Bagnoli, Miklós Boskovits, Francesco Caglioti, Marco Collareta, Cinzia Nenci, Chiara Piccinini e soprattutto Fabrizio Crivello: ad ognuno, un grazie sincero.

## Elenco delle abbreviazioni:

AOSMF	Archivio dell'Opera di Santa Maria del Fiore
ASOPD	Archivio Storico dell'Opificio delle Pietre Dure
ASP	Archivio di Stato di Pisa
ASSBAAFPP	Archivio Storico della Soprintendenza ai Beni Ambientali e Architettonici di Firenze, Prato e Pistoia
SBAAAPLL	Soprintendenza ai Beni Ambientali, Architettonici e Artistici di Pisa, Lucca e Livorno
SBAAFPP	Soprintendenza ai Beni Ambientali e Architettonici di Firenze, Prato e Pistoia
SBASFPP	Soprintendenza ai Beni Artistici e Storici di Firenze, Prato e Pistoia

- La storiografia sull'argomento non comprende né uno studio monografico, né una campagna fotografica adeguata all'importanza dell'opera (gli unici dettagli pubblicati — alcuni a colori — sono in *Carlo Ludovico Ragghianti*, Percorso di Giotto, in: *Critica d'arte*, XVI, 1969, pp. 3-80). L'attribuzione vasariana — per cui si veda *infra* nel testo — è stata accettata incondizionatamente per secoli, e anche quando è divenuta patente l'impossibilità di identificare l'autore del mosaico con Gaddo di Zanobi Gaddi, amico e contemporaneo di Giotto (anche in *Miklós Boskovits* [*Offner*, *Corpus*, I/1], *The origins of Florentine painting. 1100-1270*, Firenze 1993, p. 143 nota 314), non si è rinunciato del tutto a quel riferimento, tant'è che, seppure con la specificazione "cosiddetto", l'opera continua a non essere separata da notizie storiche che con essa non hanno alcun rapporto (*Angelo Tartuferi*, s.v. Gaddi, Gaddo di Zanobi, in: *Enciclopedia dell'arte medievale*, VI, Roma 1995, pp. 428-430). Parallelamente, il presunto trasferimento da Santa Reparata (*Frank Jewett Mather*, *The Isaac Master. A reconstruction of the works of Gaddo Gaddi*, Princeton 1932, pp. 42-45) è divenuto un *topos* nella letteratura — anche recente —, senza mai essere stato discusso, neppure dai pochi che non hanno accettato quella ricostruzione (*Ragghianti*, p. 8; *Philippe Verdier*, *Le couronnement de la Vierge. Les origines et les premiers développements d'un thème iconographique*, Parigi/Montreal 1980, p. 153, e *Angiola Maria Romanini*, Nuove ipotesi su Arnolfo di Cambio, in: *Arte medievale*, I, 1983, pp. 157-202, 157). È invece giustamente invalso — si veda la nota 15 — il collegamento con parte dei mosaici del Battistero, su cui avremo modo di tornare anche nel testo.
- Solo tali indagini potranno confermare o emendare la ricostruzione proposta e arricchire nel contempo le nostre conoscenze sull'opera. Sono auspicabili in questa prospettiva il censimento esatto delle diverse malte di allettamento (fra cui sembra si possa riconoscere lo stucco ad olio delle parti originarie e il cemento dell'ultimo restauro) e l'individuazione dei materiali utilizzati: soprattutto per le tessere con foglia d'oro su supporto rosso, per quelle arancioni rarissime a Firenze, e per quelle calcaree che in alcuni casi mostrano, come nel rifacimento a destra, un'inspiegabile disomogeneità di consunzione.
- Le misure sono ricavate da *Giuseppe Rocchi et alii*, *Santa Maria del Fiore. Rilievi, documenti, indagini strumentali. Interpretazione. Il corpo basilicale*, Milano 1988, tav. 7.
- Il primo trasferimento noto di un mosaico monumentale — ma di dimensioni molto minori di questo — risale al 1564, quando la lunetta con la *Vergine col Bambino e angeli* di Santa Maria in Aracoeli a Roma fu collocata all'esterno del rinnovato ingresso laterale (*Marina Carta/Laura Russo*, *Santa Maria in Aracoeli*, Roma 1988, pp. 75-76).
- Lo si deduce dalle risultanze dello scavo della stessa Cattedrale, per cui si veda *Guido Morozzi/Franklin Toker/John Hermann*, *Santa Reparata. L'antica cattedrale fiorentina, i risultati dello scavo condotto dal 1965 al 1974*, Firenze 1974, tavv. III-IV.
- L'edizione della documentazione antica sulla fabbrica sta in *Cesare Guasti*, *Santa Maria del Fiore. La costruzione della chiesa e del campanile*, Firenze 1887, in particolare sulla fondazione pp. XXXIII-XLI e 10, doc. 15.
- In proposito, *Karen Christian*, *Arnolfo di Cambio's sculptural projects for the Duomo façade in Florence. A study in style and context*, Ph.D., Ann Arbor 1990, pp. 72-88.

- <sup>8</sup> In generale sull'iconografia dell'*Incoronazione della Vergine*, Hendrick W. van Os, s.v. Krönung Mariens, in: LCI, II, 1970, coll. 671-676, Gertrud Schiller, Ikonographie der christlichen Kunst, IV, 2. Maria, Gütersloh 1980, pp. 114-118 e 147-154, e Verdier (n. 1). Per la diversificata tradizione del tema in Italia si veda anche Maria Raffaella Menna, Niccolò IV, i mosaici absidali di Santa Maria Maggiore e l'Oriente, in: Riv. dell'Istituto di Archeologia e Storia dell'Arte, X, 1987, pp. 201-224, 220-223. Sull'iconografia della *Maestas* invece Ursula Nilgen, Der Codex Douce 292 der Bodleian Library zu Oxford. Ein ottonisches Evangeliar, Bonn 1967 (Diss. Bonn 1966), pp. 61-115, e Klaus Wessel, Evangelistensymbole, in: Reallexikon zur Byzantinischen Kunst, Stoccarda II/12, 1969, coll. 508-516.
- <sup>9</sup> Per la cuspe del Courtauld Institute of Art di Londra si veda James H. Stubblebine, Guido da Siena, Princeton 1964, pp. 81-84 e Gertrude Coor-Achembach, The earliest representation of the Coronation of the Virgin, in: Burl. Mag., IX, 1957, pp. 328-330; per la vetrata senese, invece, Enzo Carli, Vetrata ducessa, Firenze 1946. In generale sulla rappresentazione dell'*Incoronazione della Vergine* nella scultura gotica è di riferimento Verdier (n. 1), pp. 113-152.
- <sup>10</sup> Sulla Basilica alla fine del XIII secolo, Daniela Paolini Serduti, La basilica nel Basso Medioevo, in: Santa Maria Maggiore, a cura di Roberto Luciani, Roma 1996, pp. 115-145, e bibliografia ivi citata: in particolare, per il mosaico absidale, Alessandro Tomei, Iacobus Torriti pictor. Una vicenda figurativa del tardo Duecento romano, Roma 1990, pp. 99-125, e per il presepe, Francesca Pomarici, Il presepe di Arnolfo di Cambio: nuova proposta di ricostruzione, in: Arte Medievale, s. 2, II, 1988, pp. 155-175. Per il sacello di Bonifacio VIII, in generale, Anna Maria D'Achille, La tomba di Bonifacio VIII e le immagini scolpite del papa, in: La storia dei Giubilei, Volume I, 1300-1423, Roma 1997, pp. 224-237, con bibliografia; mentre, circa le similitudini compositive con la fabbrica fiorentina, Angiola Maria Romanini, Nuove ipotesi su Arnolfo di Cambio, in: Arte medievale, I, 1983, pp. 157-202, 200.
- <sup>11</sup> Per l'iconografia degli evangelisti, e dei loro simboli, sono di riferimento, rispettivamente, Ursula Nilgen, Evangelisten, III. C., Die Evangelisten mit ihren Symbolen und andere Motive, die auf die Inspiration hinweisen, in: RDK, ed eadem, Evangelistensymbole, in: RDK, coll. 517-572. Si veda anche William Melczar, s.v. Evangelisti, in: Enciclopedia dell'arte medievale, VI, Roma 1995, pp. 47-53.
- <sup>12</sup> Questa particolare sigla si ritrova anche in pittura, ma significativamente soltanto nella *Madonna in trono* di Santa Maria Maggiore, che non è estranea a quel contesto (Boskovits [n. 1], pp. 570-588). Riguardo all'evoluzione prettamente tecnico-espressiva della decorazione musiva, determinatasi in quella zona con l'introduzione di un diverso modo di comporre le tessere, si veda Alessio Monciatti, "Pro mosaico opere ... faciendo". Osservazioni sul comporre in tessere fra Roma e Firenze, dall'inizio a poco oltre la metà del XIII secolo (in corso di stampa).
- <sup>13</sup> In generale su Arnolfo di Cambio, Angiola Maria Romanini, Arnolfo di Cambio e lo "stil novo" del gotico italiano, Firenze 1969, eadem, s.v. Arnolfo di Cambio, in: Enciclopedia dell'arte medievale, II, Roma 1991, pp. 504-514, ed Enzo Carli, Arnolfo, Firenze 1993. In particolare per la *Madonna in trono* di Firenze e sugli altri resti della facciata, Luisa Becherucci, in: Il Museo dell'Opera del Duomo di Firenze, a cura di Luisa Becherucci/Giulia Brumetti, Milano [s.d.], pp. 217-227 schede 8-19, ed Enrica Neri Lusanna, La decorazione e le sculture arnolfiane dell'antica facciata, in: La cattedrale di Santa Maria del Fiore. II, a cura di Cristina Acidini Luchinat, Firenze 1995, pp. 31-72. Sull'*Assetata* di Perugia e sul monumento Annibaldi si vedano, rispettivamente, Gustavo Cuccini, in: Dipinti, sculture e ceramiche della Galleria Nazionale dell'Umbria. Studi e restauri, a cura di Caterina Bon Valsassina/Vittoria Garibaldi, Firenze 1994, pp. 78-84 e Angiola Maria Romanini, Ipotesi ricostruttive per i monumenti sepolcrali di Arnolfo di Cambio. Nuovi dati sui monumenti De Braye e Annibaldi e sul sacello di Bonifacio VIII, in: Skulptur und Grabmal des Spätmittelalters in Rom und Italien (atti del congresso "Scultura e monumento sepolcrale del tardo medioevo a Roma e in Italia", Roma 1985), Vienna 1990, pp. 107-128, 115-119.
- <sup>14</sup> Romanini (n. 10), pp. 170-171. Queste proprietà 'scultoree' si apprezzano soprattutto dal punto di veduta privilegiato che cade a metà dell'attuale seconda campata. La sua corrispondenza con il centro della navata del primitivo progetto arnolfiano rivela un'omogeneità compositiva fra architettura e decorazione che difficilmente poteva essere estranea alla volontà del *caputmagister* (per il rapporto fra le campate arnolfiane e quelle attuali si veda ancora la pianta pubblicata per la prima volta in Camillo Boito, Architettura del medioevo in Italia [1865], Milano 1880, p. 193 fig. 24).
- <sup>15</sup> Per la decorazione della cupola nel suo complesso, Anna Maria Giusti, I mosaici della volta, in: Il Battistero di San Giovanni a Firenze, a cura di Antonio Paolucci, Modena 1994, pp. 281-342, con bibliografia. Il rapporto con la lunetta del Duomo fu segnalato per la prima volta in Venturi, V, p. 241; ripreso in Toesca, I, p. 1002 e in Roberto Longhi, Giudizio sul Duecento [1948], in Opere complete, VII, Firenze 1974, pp. 1-54, 15, è stato unanimemente accettato fino agli studi più recenti di Michael Viktor Schwartz, Die Mosaiken des Baptisteriums in Florenz. Drei Studien zur Florentiner Kunstgeschichte, Colonia/Weimar/Vienna 1997, p. 122.
- <sup>16</sup> Sulla spartizione della decorazione del Battistero attraverso elementi architettonici rappresentati e sul loro rapporto con lo sviluppo del ciclo, Alessio Monciatti, Le partiture architettoniche nei mosaici della cupola del

- San Giovanni a Firenze: tipologie e tradizione in relazione allo sviluppo del ciclo (in corso di stampa). Per la decorazione della facciata arnolfiana del Duomo, *Neri Lusanna* (n. 13), pp. 31-72, e, in particolare sulla colonna al Museo, *Becherucci* (n. 13), p. 227 scheda 18. Per la produzione cosmatesca rimando a *Peter Cornelius Claussen*, *Magistri doctissimi romani. Die römischen Marmorkünstler des Mittelalters*, Stoccarda 1987.
- <sup>17</sup> “14 Maggio 1298. [I consoli di Calimala] fanno comandamento a France(sc)o, M(agist)ro nell’Op(er)a di mosaico dell’Op(er)a di S. Giov(anni), che non deve lavorare in d(etta) Op(er)a tutto il loro consolato” (ASF, Carte strozziane. Serie III. LI/1, c. 33 r [moderno]).
- <sup>18</sup> Una datazione avanzata era proposta in *Paatz*, *Kirchen*, III, pp. 369 e 495 nota 240, e in *Gert Kreytenberg*, *Der Dom zu Florenz. Untersuchungen zur Baugeschichte im 14. Jahrhundert*, Berlino 1974, p. 89 nota 256.
- <sup>19</sup> Le misure sono tratte da *Rocchi et alii* (n. 3), tavv. 7 e 2. Quanto alla prima (19,60), il disassamento attuale del monumento del vescovo Orso, che in origine si trovava al centro della cortina a destra (su questo problema si considerino le ricerche di *Tiziana Barbavara di Gravedona*, *Il monumento di Antonio Orso in Santa Maria del Fiore e le tombe parietali pensili in area toscana. 1279-1342*, tesi di laurea, relatore *Adriano Peroni*, Firenze a.a. 1997-1998), imponeva di integrare la luce fra gli spigoli interni dei pilastri talentiani, misurata in 18,22 metri. Non disponendo di dati precisi sui primitivi margini, si è considerata per entrambe le parti la metà esatta della faccia esterna degli stessi pilastri, ossia 0,69 metri.
- <sup>20</sup> La vicenda critica è riassunta in *Luca Giorgi*, *La composizione della facciata in elevato*, in: *Rocchi et alii* (n. 3), pp. 40-43, 42 nota 8. Recentemente la pertinenza arnolfiana è stata convincentemente riproposta da *Adriano Peroni*, *Santa Maria del Fiore e il gotico in Toscana: dalla controfacciata arnolfiana al sistema dei contrafforti e delle coperture* (in corso di stampa).
- <sup>21</sup> *Giovanni Villani*, *Nuova cronica*, IX. IX/8-15, edizione critica a cura di *Giuseppe Porta*, II, Parma 1991, p. 26.
- <sup>22</sup> Su quest’opera si veda *infra* nel testo. Per l’edizione della documentazione relativa, *Giorgio Trenta*, *I mosaici del duomo di Pisa e i loro autori*, Firenze 1896, pp. 72-79.
- <sup>23</sup> “... et specialiter faciant [i consoli], quod Gostantinus magister et Feius filius eius continue laborent in laborerijis ecclesie supradicte et alibi non laborent sine licentia consulum data cum consilio XII mercatorum; et quando alibi laboraverint, non habeant salarium ab opere predicto” (per la trascrizione, *Giorgio Vasari*, *Le vite de’ più eccellenti pittori, scultori e architettori*, a cura di *Karl Frey*, Firenze 1911, pp. 330-332, doc. 13).
- <sup>24</sup> Per le possibili incertezze sull’interpretazione della prima riga, *Margaret Haines*, *L’Arte della Lana e l’Opera del Duomo di Firenze*, con un accenno a Ghiberti tra due istituzioni, in: *Opera. Carattere e ruolo delle fabbriche cittadine fino all’inizio dell’Età moderna* (atti della tavola rotonda, Villa I Tatti, 3 aprile 1991), Firenze 1996, pp. 267-294, 269-270 nota 7, e bibliografia ivi citata.
- <sup>25</sup> Per la trascrizione *Guasti* (n. 6), p. 20 doc. 24.
- <sup>26</sup> Dopo il riscontro di generiche somiglianze del mosaico absidale di San Miniato con parti della cupola del Battistero (*Paatz*, *Kirchen*, IV, 1952, p. 238, e *Viktor Lazarev*, *Storia della pittura bizantina*, Torino 1967, p. 328), il riferimento a quello che allora, a partire dall’*Incoronazione*, si credeva Gaddo Gaddi, fu precisato in *Ragghianti* (n. 1), pp. 8-9; successivamente, in *Antonino Caleca*, *Profilo dell’arte pisana del Trecento*, in: *Andrea, Nino e Tommaso scultori pisani*, a cura di *Mariagiulia Burrelli*, Milano 1983, pp. 9-18, 12, la proposta è stata sviluppata, combinandola con un’ipotesi già avanzata da Gaetano Milanese (*Vasari-Milanesi*, I, p. 343 nota 2): ossia, che il Francesco attivo nel battistero di San Giovanni e l’autore del *Cristo in trono* di Pisa fossero la stessa persona, a cui sarebbero da attribuire sia i tre mosaici fiorentini che quello pisano. L’identificazione è accolta, sembra indipendentemente dall’*Incoronazione*, anche in *Giusti* (n. 15), p. 300 e dubitativamente in *John White*, s.v. Cimabue, in: *Enciclopedia dell’arte medievale*, IV, Roma 1993, pp. 756-769, 756; l’ipotesi non è ripresa in *Boskovits* [n. 1], pp. 726-733, a cui si rimanda per tutte le notizie storiche sul mosaico di San Miniato. In generale sulla decorazione absidale del Duomo di Pisa si veda invece *Roberto Paolo Novello* in: *Il Duomo di Pisa*, a cura di *Adriano Peroni*, Modena 1995, pp. 556-558 scheda 1571, con bibliografia.
- <sup>27</sup> È certa la lettura di “An(n)o D(omi)ni MCCXCVII te(m)p[o]re p(a)p(a)ti [...] st[h]o[c] opus”: la terminazione “st” è integrabile solo in “est” e il “ti” è interpretabile come “tibi” anche per confronto con l’iscrizione nella Scarsella del Battistero (unica nella Toscana del XIII secolo in cui si faccia riferimento al papa: “Annus Papa tibi nonus currate Honorii ...”; su questa si veda, di recente, *Schwarz* [n. 15], pp. 25-27). La lacuna che ancora rimane doveva comprendere il nome del papa regnante al dativo, ossia “Bonifacio”, e il participio richiesto da “est”, che per il poco spazio disponibile non poteva essere troppo lungo. In base alle formule più diffuse si potrebbe pensare a “dicatum” che poteva anche essere abbreviato in “dicatu(m)”, che ben si adatta allo spazio rimasto: si potrà allora leggere: “An(n)o D(omi)ni MCCXCVII te(m)p[o]re p(a)p(a)ti [bi Bonifacio dicatum e]st [h]o[c] opus” (devo il suggerimento ad Armando Petrucci).
- <sup>28</sup> È probabile che i lavori fossero iniziati in relazione alla costruzione dell’“Hedificium Palatii sive domorum quasi fieri et hedificari fecit apud Monast. St. Miniatis ad Montem in angulo inferiori” che Andrea de’ Mozzi, vescovo di Firenze, intraprese nel 1294 “de suis bonis patrimonialibus, et non de bonis Episcopatus Florentinus” (per le trascrizioni, *Francesco Gurrieri*, *L’architettura*, in: *F.G./Luciano Berti/Claudio Leonardi*, *La Basilica di*

- S. Miniato al Monte, Firenze 1988, pp. 15-127, 115 doc. 3); è del resto improbabile che si trattasse di una iniziativa autonoma dei monaci, che nel 1295 erano soltanto quattro (Regesto dell'Abbazia fiorentina di San Miniato al Monte, in: *La Graticola*, IV, 1976, pp. 113-135, 124).
- <sup>29</sup> “Magister Franciscus pictor de S. Simone porte maris pro diebus IIII quibus ipse et Lopus famulus de Florentia ad depingendum operam Magiastatem maioris ecclesie ad rat. s. X per diem ...” (per la trascrizione, *Trenta* [n. 22], p. 72). Lo stesso Lapo potrebbe identificarsi con “Lapo di Nuto da Firenze ... maestro di pietre”, condannato per adulterio il 2 dicembre 1336 (cfr. *Miria Fanucci Lovitch*, *Artisti attivi a Pisa fra XIII e XVIII secolo*, I, Pisa 1991, p. 256).
- <sup>30</sup> *Novello* (n. 26), p. 557.
- <sup>31</sup> Il primo riconoscimento della sua presenza nella decorazione musiva della cupola del Battistero è in *Toesca*, I, pp. 1003 e 1039-1040 nota 47, seguito con sfumature diverse da gran parte della critica (un resoconto esaustivo sta in *Giusti* [n. 15], pp. 313-315 e 508 scheda 799). Di recente su questo argomento anche *Luciano Bellosi*, *Cimabue*, Milano 1998, pp. 121-128 e *Alessio Monciatti*, *Le baptistère de Florence*. “Ex musivo figuravit”: dessin, texture et interprétation de la mosaïque médiévale, in: *La Revue de l'art*, 120, 1998, pp. 11-22.
- <sup>32</sup> “Et Purgius Jacobi de Florentia habuit a supr. dom. Operario dante supr. modo et dicta de causis pro lib. XLIII trementine empte ab eo pro dicta Magiastate, l. II, s. VII” (per la trascrizione, *Trenta* [n. 22], p. 75).
- <sup>33</sup> “Donatus Guardi de Florentia coram me etc. dixit et confessus fuit se habuisse a supr. dom. Operario pro trementina vindita dicto Operario pro dicta Opera ad opus maiestatis maioris ecclesie — l. IIII, s. X” (per la trascrizione, *ibidem*, p. 77).
- <sup>34</sup> Cfr. *supra*, nota 29.
- <sup>35</sup> Esemplificativo della rarità a Pisa dei nomi dei collaboratori iniziali di Francesco è il loro riscontro nelle carte arcivescovili pisane del XIII secolo (Le carte arcivescovili pisane del XIII secolo, a cura di *Ottavio Banti*, Roma 1974-1993): fra Lapo, Michele, Sandruccio, Tano, Turetto e Vittorio — ad eccezione di Michele, diffusissimo — ricorrono soltanto, e per una volta, Lapo e Sandruccio; mentre di attestazioni successive si ricorda solo quella, ipotetica, di Lapo (cfr. *supra* la nota 29).
- <sup>36</sup> L'ultimo pagamento risale all'8 luglio 1301: “M. Franciscus pictor pro diebus V supr. minus una hora den. VI ad rat. s. VIII per diem, quibus laboravit ad dictam Magiastatem” (per la trascrizione, *Trenta* [n. 22], p. 79). La relativa finale è aggiunta al di sopra della linea, che congiunge “diem” al margine destro dello specchio di scrittura, dove si trova la cifra. Si tratta di un inserimento posteriore della stessa mano, contemporaneo alla nota a margine al pagamento successivo — di Lapo e in fase con quello a Francesco: “Mag(iste)r Fra(n)ciscus p(ro) eo” (ASP, Opera del Duomo 79, c. 45 r). Queste annotazioni potrebbero far pensare ad una correzione successiva alla repentina interruzione del rapporto, che, insieme alla mancanza di ogni anticipazione e/o spiegazione, rende plausibile anche l'ipotesi della morte dell'artista (*Calca* [n. 26], p. 12).
- <sup>37</sup> Già Giovanni Felice Berti, ancora prima del restauro di Antonio Gazzetta quando ne erano appena “visibili tracce”, parlava dei rapporti fra i due mosaici (*Giovanni Felice Berti*, *Cenni storico-artistici per servire di guida ed illustrazione alla insigne basilica di S. Miniato al Monte*, Firenze 1850, pp. 45-48), che furono riferiti alla stessa “mano” — con puntualità inverificabile per lo stato di conservazione — in *Ragghianti* (n. 1), p. 9. In generale sull'opera, e sui restauri, *Boskovits* (n. 1), pp. 778-781, con bibliografia.
- <sup>38</sup> Si tratta della decorazione di una parete della cappella della compagnia de' Piovuti di Pisa (*Francesco Bonaini*, *Memorie inedite intorno alla vita e ai dipinti di Francesco Traini*, Pisa 1846, pp. 90-91).
- <sup>39</sup> Sull'estensione e la cronologia dell'intervento di Coppo in Battistero, oltre alla bibliografia generale sui mosaici (cfr. *supra* nota 15), si veda *Monciatti* (n. 16) e *idem* (n. 31).
- <sup>40</sup> *Toesca*, I, pp. 1041-1042 nota 49. In generale sull'opera, *Patrizia Ferretti*, *Il crocifisso della Chiesa di Santa Marta a Pisa*, Pisa 1992, e bibliografia ivi citata.
- <sup>41</sup> Per le due croci dipinte si veda *Boskovits* (n. 1), rispettivamente pp. 524-536 e 596-610. Sull'iconografia di questa scena nella pittura tardo medievale italiana è recente *Anne Derbes*, *Picturing the Passion in Late Medieval Italy. Narrative painting, Franciscan ideologies, and the Levant*, Cambridge 1996, pp. 35-71.
- <sup>42</sup> *Boskovits* (n. 1), pp. 398-401.
- <sup>43</sup> Del resto, la tradizione vuole che già con Carlomagno “la città nuova di Firenze si cominciò a deficare per gli Romani, come detto è di sopra, di piccolo sito e giro, figurandola al modo di Roma” (*Villani* [n. 21], p. 146).
- <sup>44</sup> Questa stessa istanza, da sempre patrimonio civico di Pisa, può essere utile per capire anche la volontà di decorare l'abside del suo Duomo con una tecnica inedita, ma antica e nobile, nonché per spiegare alcune scelte formali come la ricerca dell'effetto di una statua panneggiata ‘all'antica’ o l'insistenza su particolari che diventano significative citazioni, quali gli ovuli, le ‘foglie d'acanto’ e i finti castoni. In questo caso però, forse non interviene solo la “coscienza storica”, che da sempre ha contraddistinto Pisa e la sua Cattedrale (*Salvatore Settis*, *Continuità, distanza e conoscenza. Tre usi dell'antico*, in: *Memoria dell'antico nell'arte italiana*, a cura di *idem*, III, Torino 1986, pp. 373-486, 395-397 e bibliografia ivi citata), bensì, nel quadro della diffusa concorrenza fra le cattedrali toscane (*Maria Monica Donato*, “Constructa civibus suis”. Un itinerario dentro e intorno alla Cattedrale di Pisa, in: *Alla riscoperta di Piazza del Duomo in Firenze. 7. Santa Maria del Fiore nell'Europa*

delle cattedrali, a cura di *Timothy Verdon*, Firenze 1998, pp. 67-95), anche la volontà di rispondere all'ormai lunga tradizione del mosaico a Firenze. Di contro, non è forse un caso che nella già citata provvisione dell'aprile 1300 si parli per il Duomo di Firenze di "venustus et honorabilis templum aliquo alio quod sit in partibus Tuscie" (*Guasti* [n. 6], p. 20 doc. 24), quando già per quello di Pisa si era detto che "non habet exemplum niveo de marmore templum" (sull'epitaffio di Buscheto; per la sua interpretazione, *Adriano Peroni*, Architettura e decorazione, in: *Il Duomo di Pisa* (n. 26), pp. 13-147, 25-28 e, *ibidem*, *Giovanna Tedeschi Grisanti*, pp. 336-337, scheda 8).

<sup>45</sup> *Vasari-Barocchi*, II, pp. 82-83.

<sup>46</sup> "Fu discepolo di Gaddo [ossia, per lui, dell'autore dell'*Incoronazione* della controfacciata del Duomo di Firenze], oltre a Taddeo suo figliolo, come s'è detto, Vicino pittor pisano, il quale benissimo lavorò di musaico alcune cose nella tribuna maggiore del Duomo di Pisa". Dobbiamo a Vasari anche la tradizione dell'iscrizione: "Tempore Domini Iohannis Rossi operarii istius ecclesiae Vicinus pictor inceptit et perfecit hanc imaginem beatae Mariae, seu Maiestatis, et Evangeliste per alios inceptas ipse complevit, et perfecit. Anno D(omi)ni 1321 de me(n)s. septemb. benedictu(m) sit nomen D(omi)ni Dei nostri Jesu Chisti. Amen" (*Vasari-Barocchi*, pp. 84-85). Solo recentemente ne sono stati rinvenuti alcuni frammenti nella parte sinistra dell'abside (*Novello* [n. 26], p. 557).

<sup>47</sup> "Lionardo di Segnante, messo dell'opera ... de' dare a di XI di luglio s(oldi) due d(enari) otto per uno quarto d'acqua di mezo chomperamo per nettare la fighura di nostra Donna di sopra alla porta maggiore di Santa Maria del Fiore" (*Poggi*, I, p. 50 doc. 281).

<sup>48</sup> "1426, luglio 11 — Deliberaverunt ... quod Batista Antonii, capudmagister, ... teneatur ... etiam actari facere certum musaycum fractum in facies maioris ecclesie coram oratorio s. Johannis Batiste" (*Poggi*, I, p. 80 doc. 435).

<sup>49</sup> AOSMF, II. 4. 13, c. 56; il documento, già raccolto in schede inedite di Giovanni Poggi, mi è stato gentilmente segnalato da Margaret Haines.

<sup>50</sup> AOSMF, II. 2. 7, c. 123 v; devo anche questa segnalazione a Margaret Haines.

<sup>51</sup> Per i restauri quattrocenteschi del Battistero si veda *Luisa Ponticelli*, I restauri ai mosaici del Battistero di Firenze, in: *Commentari*, I, 1950, pp. 121-129, 123-126.

<sup>52</sup> *Vasari-Barocchi*, III, pp. 494 e 496. Sulla Porta della Mandorla in generale, *Gert Kreytenberg*, Le sculture trecentesche all'esterno e all'interno, in: *La Cattedrale di Santa Maria del Fiore. II*, a cura di *Cristina Acidini Luchinat*, Firenze 1995, pp. 73-156, 88-149; in particolare sull'*Annunciazione*, *Ronald G. Kecks*, Ghirlandaio, Firenze 1995, pp. 152-153.

<sup>53</sup> AOSMF, VII. 1. 51, c. 291, già in *Poggi*, I, p. 169 doc. 875.

<sup>54</sup> AOSMF, XI. 2. 11, cc. 45-46. Sul restauro di Gaetano Baccani, *Francesco Gurrieri*, Il restauro 'neogotico' di Gaetano Baccani, in: *La Cattedrale di Santa Maria del Fiore. I*, Firenze 1994, pp. 211-214, e *Lorenzo Fabbri*, Il riordinamento ottocentesco del Duomo e lo smantellamento del coro di Bandinelli, in: *Sotto il Cielo della Cupola. Il Coro di Santa Maria del Fiore dal Rinascimento al 2000* (cat. della mostra, Firenze 1997), Milano 1997, pp. 110-132, 117.

<sup>55</sup> AOSMF, XI. 2. 11, cc. 51 e 53.

<sup>56</sup> AOSMF, XI. 3. 14, numero 47.

<sup>57</sup> Per esempio in *Giuseppe La Farina*, Un restauro, in: *Riv. musicale*, 20 aprile 1842, pp. 21-23: "Le pitture presso l'orologio di Santi di Tito, come egualmente il mosaico di Gaddo è stato tutto restaurato con molta diligenza".

<sup>58</sup> *Ponticelli* (n. 51), I (1950), pp. 247-250 e II (1951), pp. 101-110.

<sup>59</sup> AOSMF, XI. 2. 67, fascicolo 35.

<sup>60</sup> Attraverso una lettera del Deputato Residente del 23 dicembre 1902 all'Ufficio Regionale per la Conservazione dei Monumenti della Toscana che approva, per quanto di competenza, i lavori già il 26 dicembre successivo, lo stesso giorno in cui inoltra la pratica al Ministero della Istruzione Pubblica (AOSMF, XI. 2. 67, fascicolo 35 e ASSBAAFPP, a 166).

<sup>61</sup> AOSMF, XI. 2. 67, fascicolo 35.

<sup>62</sup> ASSBAAFPP, a 166.

<sup>63</sup> Dall'approvazione del 26 dicembre 1902 (ASOPD, A/216).

<sup>64</sup> ASOPD, A/216.

<sup>65</sup> Lo afferma lo stesso architetto direttore dell'Ufficio Regionale per la Conservazione nella lettera del 9 marzo 1903 a Marchionni: "Sono grato verso la cortesia della S. V. Ill.ma per le notizie che Ella mi ha favorito intorno al procedimento del restauro compiuto al mosaico del Gaddi sopra la porta maggiore dell'interno del Duomo di Firenze. Quelle notizie sono state da me comunicate a S. E. il Ministro della Istruzione Pubblica che le desiderava, mercé la letterale trascrizione della lettera di V. S. Ill.ma" (ASOPD, A/216).

<sup>66</sup> ASOPD, A/216.

## ZUSAMMENFASSUNG

Das Mosaik, das auf der Innenseite der Fassade von Santa Maria del Fiore das Giebfeld über dem Hauptportal ausfüllt, ist nicht, wie lange angenommen wurde, von der Fassade der alten Kathedrale von Santa Reparata hierher übertragen worden; vielmehr erweist eine Untersuchung des Erhaltungszustands aus nächster Nähe, daß es sich an seinem ursprünglichen Ort befindet und folglich nach dem 8. Sept. 1296, dem Tag der Grundsteinlegung des Arnolfo-Baus, entstanden sein muß. Hiervon ausgehend, läßt sich der bekannte Zusammenhang zwischen dem Dom-Mosaik und einigen Szenen in dem südöstlichen Feld der Kuppel des Baptisteriums (vom *Abendmahl* bis zur Szene *Christus antwortet den Jüngern des Johannes*, wenn man der Chronologie der Ausführung folgt) neu beurteilen. Denn wenn diese vor dem 14. Mai 1298 zu datieren sind, an welchem Tag, ein "Francesco, Maestro nell'Opera di mosaico" entlassen wird, dann kann man auch für die *Marienkronung* im Dom seine Beteiligung und eine entsprechende Chronologie vermuten.

Die hier vorgestellten neuen Beobachtungen zur technischen Ausführung erlauben es darüberhinaus, eine umfassende Überprüfung der Beziehungen zu jenen Mosaiken zu versuchen, mit denen die Kunstgeschichtsschreibung das Werk wechselweise in Verbindung gebracht hat, d.h. vor allem zu den Apsismosaiken in San Miniato al Monte und im Pisaner Dom. Mit beiden Werken ließen sich Übereinstimmungen in Details feststellen, die einerseits unsere Kenntnis der toskanischen Mosaikkunst um 1300 bereichern, andererseits eine Beteiligung desselben — freilich nicht allein tätigen — Meisters an den verschiedenen Werkstätten vermuten lassen. Dies spräche für die hypothetische Identität des oben genannten "Francesco" mit dem "magister Franciscus", der vom 8. April bis zum 8. Juli 1301 in Pisa bezeugt ist "ad depingendum operam Magiestatis Maioris Ecclesie", auch wenn die Mosaiken im ganzen ziemlich verschieden sind — eine Tatsache, die weniger überrascht angesichts der charakteristischen Eigenheiten jeder Bauhütte, die das Endergebnis entscheidend bestimmen. So zeigt die Figurenzeichnung der *Marienkronung* den deutlichen Einfluß des "caputmagister" Arnolfo, der zu dieser Zeit die Marmorfiguren für die Domfassade schuf. Die Geschichte der Wechselbeziehungen zwischen Florenz und Pisa beschränkt sich nicht auf einzelne Pisaner Reflexe in der lokalen Florentiner Tradition, sondern ist vielmehr als ein langer und fruchtbarer Austausch vorzustellen, wie er sich auch in dem in unseren Zusammenhang gehörenden Tafelkruzifix in Santa Marta in Pisa kund tut.

Am Ende werden Gründe und Folgen von Vasaris Zuschreibung der *Marienkronung* an Gaddo Gaddi erörtert und ein Anhang, in dem die die Restaurierungen des Mosaiks betreffenden — zum großen Teil unveröffentlichten — Nachrichten zusammengestellt sind (von der ersten Wiederherstellung 1433 bis zu der von Edoardo Marchionni vom Opificio delle Pietre Dure 1903 durchgeführten Restaurierung), rekonstruiert die Geschichte der Erhaltung des Werkes.

## Provenienza delle fotografie:

Alinari (Mannelli), Firenze: fig. 1. - Autore: figg. 2, 18. - Università di Firenze (Martellucci): figg. 3-5, 7, 9-10. - Alinari (Brogi), Firenze: fig. 6. - Christl.-Archaeol. Institut, Universität Bonn: fig. 8. - Sopr. BAAAPLL, Pisa: fig. 11. - Sopr. BASFPP, Firenze: figg. 12, 15-17. - KIF: figg. 13-14. - Sopr. BAAFPP, Firenze: figg. 19-21. - Alinari (Anderson), Firenze: figg. 22, 25-26. - Städelsches Kunstinstitut, Francoforte s. M.: fig. 29. - Previtali, Roma: fig. 30.