

PER GLI „ARMARJ“ DELLA SACRESTIA DI SANTA CROCE

Luisa Marcucci

La ricostruzione degli „armarj“ della sacrestia di Santa Croce, dipinti da Taddeo Gaddi, ha interessato molti studiosi¹, ma sempre con risultati insoddisfacenti. Rendevasi più difficile, anzi impossibile, una ricostruzione, sia pure ipotetica, la sistemazione delle formelle nella Galleria dell'Accademia, incassate in due supporti di legno, perfettamente chiusi in modo che di esse non si poteva assolutamente vedere il retro. Lo smontaggio che io ne ho fatto eseguire, sia per sistemarle in modo più razionale sia per agevolarne lo studio nella compilazione della relativa scheda di catalogo, mi ha permesso di giungere a precisazioni mai avute sinora, come all'ipotesi forse più vicina al vero per la ricostruzione degli „armarj“. Tuttavia anche la mia non sarà una vera e propria ricostruzione: non è possibile infatti arrivare a precisare l'autentica struttura del mobile nei suoi dettagli a tanta distanza di secoli e con i troppo scarsi resti della mobilia trecentesca, specie nel genere armadi. La nostra è soprattutto una ricomposizione, dalla quale si può naturalmente ricavare lo schema della struttura d'insieme dell'armadio.

Intanto, dapprima è bene dire una parola sulla funzione di questo famoso mobile, che deve la conservazione dei suoi frammenti dipinti di certo soltanto alla tradizione di essere opera di Giotto.² Non si trattava di un armadio per vestimenta e arredi sacri, come quelli del '300 e del '400 tuttora esistenti, sebbene rimaneggiati e restaurati, lungo le pareti della Sacrestia di Santa Croce. È tradizione presso i Frati che esso fosse un reliquiario, o meglio un mobile per contenere le reliquie nelle loro custodie preziose. Un armadio per la pura pratica religiosa, in un'epoca in cui, nei primi decenni del Trecento, a Firenze, non si teneva specialmente a un arredamento sontuoso, neppure nelle chiese³, non sarebbe stato affidato allo scolaro e collaboratore più caro a Giotto, mentre egli era impegnato, forse ancora sotto il controllo dello stesso Maestro, nell'importante impresa della cappella Baroncelli.⁴ La guida dell'insigne teo-

¹ Per la storia dei vari tentativi, per lo più suggerimenti non comprovati dall'esame dei singoli pezzi, rimando all'articolo di K. Steinweg, Due pannelli sconosciuti degli armadi di Santa Croce di Taddeo Gaddi, in „Rivista d'arte“ 1937, p. 36 ss.

² Tradizione che si dovette formare molto presto, perché essendo l'autore delle formelle Taddeo, così strettamente legato a Giotto, certamente esse furono dipinte nella bottega del Maestro.

³ Baso la mia osservazione su quei pochi esempi di mobili trecenteschi rimasti, riferendomi in particolare alla Toscana, e sugli Statuti e le leggi suntuarie per l'Arte dei legnaioli in Firenze. Cfr.: A. Schiaparelli, La casa fiorentina e i suoi arredi, Firenze 1908, p. 231 ss. I mobili più raffinati risultano quelli di funzione più liturgica e solenne, come cattedre episcopali e cori. Così, si vedono mobili di questo genere nei dipinti dove sono raffigurati i più alti personaggi della religione, della storia, del mito, o in rappresentazioni molto solenni o significative, quali Vergini in trono, Annunciazioni, o Evangelisti e Santi Padri, o filosofi. Particolarmente curati nella carpenteria si presentano i mobili delle scene di Andrea Pisano nella porta del Battistero e nel Campanile.

⁴ La cappella Baroncelli fu eseguita tra il 1332 e il 1338. Tra le pitture dell'armadio e gli affreschi è una certa affinità di stile, per cui non possono essere molto lontani di tempo tra loro. È probabile che la decorazione dell'armadio sia stata affidata a Taddeo nel 1332, quando la costruzione della Sacrestia era terminata (cfr. Paatz, Die Kirchen von Florenz, Francoforte 1940, I, p. 533). Una data intorno al 1330 è quella generalmente accettata dalla critica, salvo poche eccezioni, per le „storie“ di Taddeo. Se poi, come sembra convincente, le „storie“ di Cristo furono ispirate dal „De vita christiana“ di padre Simone Fidati (v.: I. Maione, Fra Simone Fidati e Taddeo Gaddi, in „L'Arte“ 1914, p. 112 ss.), questi scrisse la sua opera nel 1333, anno in cui era certamente a Firenze per predicare. Le pitture per il mobile, dunque, devono essere state eseguite tra il '33 e il '34, mentre si svolgevano i lavori nella cappella Baroncelli.

Devo molte notizie sui vari soggiorni e l'attività del Beato da Cascia a Firenze alla cortesia del padre Gino Ciolini, che sentitamente ringrazio.



1 T. Gaddi, Due mezzelunette con l'Ascensione e l'Annunciazione. Firenze, Galleria dell'Accademia.

logo fra' Simone Fidati⁵, la quantità delle scene sacre, l'impegno nella scelta delle „conformità“ — più rigorosa, ad esempio, che ad Assisi — rivelano che si trattava di opera a cui si voleva dare un particolare valore teologico e edificante; e perciò la sua funzione doveva essere essenzialmente sacra. Nella sacrestia di un convento così celebre e ricco di reliquie la funzione più alta non poteva essere che quella di reliquiario⁶, e tanto più che i Frati possedevano due reliquie di particolare importanza, sia in se stesse sia per la loro provenienza: il legno della Santa Croce e la Spina della corona di Gesù, donate al Convento nel 1258 da San Luigi di Francia. Per la prima reliquia i Frati, forse nei primi anni del Trecento, avevano fatto eseguire la custodia in forma di croce (fig. 6) al famoso bronzista Bertuccio da Venezia.⁷ Soprattutto dunque per dare il più alto valore alle due reliquie, una delle quali corrispondeva alla stessa denominazione del Convento e della Chiesa, i Francescani vollero un armadio non solo di grande imponenza e sontuosità, ma anche di grande stimolo alla meditazione religiosa con l'esempio dei parallelismi tra la vita di Cristo e quella del loro Santo.

Intanto è da dire subito che l'esame delle tavolette ha portato alla constatazione che l'armadio era costruito con tutta la razionalità necessaria alla strutturale consistenza di un mobile, e proprio secondo i sistemi impiegati nella mobilia antica per evitare l'imbarco della tavola.⁸ Ogni formella risulta pertanto così costituita: la tavoletta poliloba dipinta, in noce, è inserita in uno specchio quadrangolare ugualmente in noce, e il tutto è applicato su un'altra tavoletta più spessa. In ventidue delle ventisei formelle tale rinforzo posteriore è di pioppo; mentre nelle altre quattro formelle, e precisamente in quelle con la „Visitazione“ (fig. 3), la „Rinuncia ai beni“, il „Martirio dei Francescani a Ceuta“ della Galleria dell'Acca-

⁵ V. al proposito, oltre *Maione*, art. cit.: *E. Sandberg-Vavalà*, *La Croce dipinta*, Verona 1929, pp. 345-51 e passim.

⁶ „Armadi delle reliquie“ dice anche *P. Toesca*, *Il Trecento*, Torino 1951, p. 938.

⁷ La custodia del Sacro Legno, una croce in bronzo e cristallo di rocca, con semplici ed eleganti ornamenti di gusto ancora bizantino, è firmata: „Bertucius - me fecit - de Venecia“. Dalla parte opposta, alla rovescia, si legge: „Ber“. Si tratta evidentemente dello stesso Bertuccio che firmò e datò 1300 le porte di San Marco di Venezia. Sull'eccezionale reliquiario è in preparazione uno studio del prof. Filippo Rossi. La Spina invece è oggi conservata in un reliquiario che appare rimaneggiato in più epoche.

⁸ V.: *Schiaparelli*, op. cit., pp. 240-41.



2 T. Gaddi, S. Francesco sul carro di fuoco (formella in pioppo nel retro). Firenze, Galleria dell'Accademia.



3 T. Gaddi, Visitazione (formella in noce anche nel retro). Firenze, Galleria dell'Accademia.

demia, la „Pentecoste“ dei Musei di Berlino, è in noce, come nella parte anteriore. Particolare già controllato⁹ nella „Pentecoste“ di Berlino, ma mai prima d'ora nelle tre scene di Firenze, a causa dell'inserzione nell'ermetico supporto d'esposizione in Galleria. È per di più importante che tutte e quattro le scene siano di misura differente dalle altre ventidue. Quanto alle misure, per ora mi attengo soltanto a quelle prese sulla parte dipinta, cornice mistilinea compresa, perché i riquadri completi, quali risultano attualmente, sono tutti della medesima misura, essendo stati rimaneggiati con aggiunte di pezzi di legno e di cornice sagomata, certamente nel secolo XIX. Le misure massime, allora, da punta a punta del polilobo, per le ventidue formelle con parte posteriore in pioppo, sono le seguenti: A. m. 0,40 – L. m. 0,365 (fig. 2). Le minime varianti riscontrabili non possono essere imputate che al consueto movimento del legno e a qualche irregolarità di fattura normalissima nella carpenteria del '300.¹⁰ Per le quattro con parte posteriore in noce, le misure sono: A. m. 0,40 – L. m. 0,29. Ossia, hanno queste la medesima altezza delle altre, ma la larghezza notevolmente minore. Un'altra differenza di questi quattro compassi rispetto agli altri ventidue è la minore sporgenza di rilievo della cornice poliloba e la sua minore larghezza, misurando cm. 2 anziché i 2,5 delle altre.

Tra i rimaneggiamenti posteriori subiti dalle formelle è da tener conto che il loro retro, sia in pioppo sia in noce, è stato piallato, e quindi ridotto di spessore: operazione che può essere stata eseguita nell' '800, quando i piccoli dipinti passarono alle Gallerie, oppure al momento

⁹ Koenigliche Museen zu Berlin, 1883, p. 18. In base alla diversità del legno nel retro delle due formelle di Berlino, la „Pentecoste“ citata in noce, e la „Resurrezione del fanciullo di casa Spini“ in pioppo, si era supposto che si trattasse di due armadi differenti, l'uno con le Storie di Cristo, l'altro con le Storie di San Francesco. Non si era dunque osservato che anteriormente il legno era sempre di noce.

¹⁰ Si confrontino, per esempio, i movimenti irregolari della cornice mistilinea nelle varie formelle.

in cui il reliquiario di Taddeo fu smontato e le sue pitture adattate altrimenti e disposte secondo l'ordine descritto dagli autori del secolo XVIII.¹¹ Poiché, come l'Offner¹², anche noi pensiamo che le descrizioni settecentesche non corrispondano affatto alla forma originale del mobile di Taddeo e, tanto meno, all'originale disposizione delle „storie“, bensì a un nuovo adattamento riferibile a un tempo ben più lontano del secolo XVIII.

Di questo si parlerà in seguito. Ma è da dire subito che la lunetta (fig. 1), ad eccezione di una piccola porzione dietro l' „Ascensione“, non risulta piallata nel retro, di noce come in quelle quattro scene dette sopra; ed essa mantiene uno spessore piuttosto forte, di cm. 6,2¹³, superiore a quello di ogni formella. Evidentemente la lunetta non dovette avere alcuna parte nella nuova sistemazione delle scene: non solo perché non è piallata, ma perché non è mai rammentata da nessuna fonte sugli „armari“, dal '500 in poi.¹⁴ Però il fatto della sua contemporaneità di asportazione con le ventisei formelle come un tutto omogeneo, nel 1810-'14¹⁵, induce a supporre che anche la lunetta fosse rimasta in Sacrestia, probabilmente esposta isolatamente come quadro. Anche allora, dunque, ci si rese conto dell'unità, o stilistica o tradizionale, che tutti e ventotto i pezzi costituivano. Perché in verità per ventotto sono elencati i pezzi nell'Inventario del 1810¹⁶, che dice: „comprese le due mezze lunette“. Infatti l'attuale lunetta con l' „Ascensione“ e l' „Annunciazione“, benché non sia stata piallata a tergo, pure ha avuto anch'essa un rimaneggiamento (e questo indubbiamente nel secolo XIX): ossia, le due scene già divise dell' „Ascensione“ e dell' „Annunciazione“ sono state unite, sacrificando un listello della tarsia¹⁷ lungo il lato rettilineo interno (fig. 1). Così oggi la lunetta è più larga da una parte che dall'altra, misurando rispettivamente cm. 80 e cm. 78, mentre in origine doveva essere parimenti di cm. 80, col risultato di una complessiva larghezza di base di m. 1,60.

La diversità di legno nel retro dei pezzi è stata l'argomento che mi ha guidata nel tentativo di ricomporre la loro originaria disposizione. Se le due mezze lunette e i quattro riquadri di misura differente dai restanti ventidue sono gli unici pezzi in noce anche posteriormente, evi-

¹¹ Bottari-Borghini, *Il Riposo*, Firenze 1730, p. 234, nota 2; G. Richa, *Notizie Istoriche delle Chiese Fiorentine*, I, Firenze 1754, pp. 65-66; L. Lanzi, vol. II, 1789, ms. n. 36, presso la Soprintendenza alle Gallerie di Firenze; J.B.L.G. Seroux d'Agincourt, *Histoire de l'Art* (1827): Peinture, III, *Descript. des planches*, p. 150; VI, pl. CXIV. Secondo questi autori, che videro gli „armadi“ *in situ* prima che fossero smontati durante l'invasione francese (1810), le „storie“ erano disposte in due file parallele l'una sopra l'altra, nel „primo ordine“ essendo le tredici della Vita di Cristo, nel „secondo ordine“ le tredici della Vita di San Francesco.

¹² V.: *Steinweg*, art. cit., p. 44, nota 1: giustamente l'Offner pensa che gli armadi fossero già alterati nella forma al tempo del Vasari.

¹³ Nella lunetta, che è priva di cornice falsa, si vede bene lo spessore di cm. 1,5 della tavoletta di noce dipinta, applicata sul supporto ugualmente di noce.

¹⁴ L'assenza di menzioni sulla lunetta nelle fonti ha fatto pensare (*Steinweg*, art. cit., p. 44, nota 1) che essa fosse interna all'armadio, come, secondo l'Offner (*Steinweg*, *ibidem*), le Storie di Cristo, perché non rammentate dal Magliabechiano („...nelli armari della sagrestia molte historie di San Francesco“). Ma l'esame della composizione delle tavole nei riquadri e nella lunetta, unito ad altri argomenti, mi ha portata a un'ipotesi molto diversa, pur essendo d'accordo con l'Offner che il mobile di Taddeo sia stato smontato nel '500, anzi, forse anche prima del tempo dell'Anonimo Magliabechiano (1537-'42 c.).

¹⁵ Tanto le formelle che la lunetta furono asportate dalla Sacrestia durante il dominio francese (1808-10), quindi trasferite alla Galleria dell'Accademia (1814). Per tali vicende v.: „Inventario di San Marco“, 1810, pp. 15-16, nn. 327-354 (ms. dell'Accademia di Belle Arti, Firenze); Dc. del 14 marzo 1814 (*ibidem*); F. Moisé, *Santa Croce*, Firenze 1845, p. 406 ss.; C. Masselli, *Catalogo... delle Pitture Antiche... della fiorentina Accademia delle Belle Arti*, ms., 1859, p. 65, n. 70; p. 142, n. 170.

¹⁶ „Inventario di San Marco“ *cit.* (v. nota 15): San Marco era il luogo dove si depositavano le opere d'arte delle soppressioni.

¹⁷ Non si capisce bene perché per fare di due mezze lunette una sola intera sia stata abolita parte della tarsia interna: ma è verisimile che internamente la tarsia fosse sciupata e allora di due listelli se ne sia fatto uno solo usando nel restauro frammenti originali. D'altronde, per quanto un solo listello intarsiato rendesse asimmetrica la lunetta, le dava meglio l'aspetto di una tavola unica a due scene, alla maniera di dittico, quale doveva sembrare nell'esposizione in Galleria.

dentemente essi formavano un unico insieme, e certamente mobile: erano dunque degli sportelli, visibili anche all'interno, quando si aprivano. Di conseguenza, i ventidue riquadri rivestiti di pioppo dietro avrebbero dovuto formare una parte fissa, visibile solo all'esterno. Ma io non credo in questa conclusione, bensì che anche gli elementi rivestiti in pioppo fossero degli sportelli minori, apribili a coppie di formelle, o a due battenti con apertura al centro, o a un solo battente con apertura laterale. In questo caso non aiuta la parola „armarj“ o „armadi“, solitamente adoperata un tempo per un armadio a più vani e sportelli (altrimenti si diceva al singolare), perché tale espressione, usata anche per l'opera di Taddeo (o di Giotto, come allora si credeva), la troviamo dal '500 in poi, quando il mobile primitivo era già smontato e alterato. Si sa che nella lavorazione dei mobili antichi era usato il sistema di rivestire di pioppo le parti invisibili o interne¹⁸, ma non è detto che queste fossero fisse. La prova è offerta dagli stessi armadi del '300 e del '400 tuttora esistenti nella Sacrestia di Santa Croce, dove gli sportelli sono appunto di due legnami: all'esterno di noce accuratamente intagliato e intarsiato, all'interno di pioppo, e piuttosto rozzaamente lavorato.

Ma se la parte mobile formata dalla lunetta e dalle scene con „Visitazione“, „Rinuncia ai beni“, „Pentecoste“, „Martirio dei Francescani“, è in noce pur internamente, evidentemente essa doveva avere maggiore importanza degli altri sportelli e stare aperta anche più frequentemente. Di solito, un armadio delle reliquie si apre raramente; ma se il vano oltre i battenti costituiti dalle due mezze lunette e dalle quattro formelle conteneva, essendo il più ampio e importante, il legno della Santa Croce, questo, simbolo del Convento e, s'è detto, sua principale reliquia assieme alla Spina, doveva essere spesso esposto alla devozione. Ecco pertanto la necessità di tenere per qualche tempo aperti i battenti che abitualmente lo celavano.¹⁹

Il Richa, in un tempo in cui l'armadio di Taddeo aveva perduto la sua originaria forma e la sua funzione, parla del costume dei Frati di esporre „due volte l'anno“ la reliquia nella custodia di Bertuccio sull'altar maggiore.²⁰ Come nel secolo XVIII, l'uso di esporla sarà stato in vigore, e forse anche più di frequente, nel XIV: e allora, essendo la famosa reliquia custodita in un reliquiario costruito secondo un alto scopo edificante, e in una sacrestia che era quasi un'altra chiesa per forma e dimensioni, sarà stata certamente lasciata al suo solito posto durante i giorni di esposizione. Donde l'opportunità di avere degli sportelli ben rifiniti anche internamente.

Quindi, il mio primo risultato raggiunto è stato che l'armadio di Taddeo avesse una grande apertura centrale, la principale, centinata e decorata nella lunetta dalle scene dell'„Ascensione“ e dell'„Annunciazione“ e lungo i rettangoli dei battenti dalle scene della „Visitazione“, „Pentecoste“, „Rinuncia ai beni“ e „Martirio dei Francescani“. Nella lunetta meraviglierà, come prima di pensare alla ricomposizione delle formelle meravigliava me, la disposizione anacronistica dell'„Ascensione“ prima dell'„Annunciazione“. Forse questa disposizione è stata un'altra delle ragioni che ha fatto pensare²¹ a una collocazione della lunetta nell'interno dell'armadio, perché in tal caso aprendosi i battenti l'„Annunciazione“ sarebbe apparsa a sinistra e l'„Ascensione“ a destra. Ma contro una simile ipotesi, come contro quella della disposizione

¹⁸ Cfr.: *Schiaparelli*, op. cit., p. 240.

¹⁹ È possibile che nello stesso sportello, su un altro piano, fosse conservata anche la Spina nel suo reliquiario.

²⁰ *op. cit.*, p. 75: „...due reliquie insigni di Gesù Cristo, le quali meritano il primo luogo nel luminoso novero di queste Sacre memorie, e sono un pezzo della Croce molto notevole, ed una Spina di Sua Corona. Questa sempre sta chiusa nella Cappella della Famiglia degli Spinelli in alto nel muro dietro all'Altare in ricco ostensorio conservata; Quella poi in una Croce di Cristallo alta un braccio, e due volte l'anno si espone sull'Altare Maggiore“. Attualmente il Sacro Legno si espone tre volte l'anno sull'altar maggiore.

²¹ V. nota 14.

interna delle „Storie di Cristo“ sta la struttura, già descritta, dei singoli pezzi. Quanto alle undici formelle della „Vita di Cristo“, i loro rinforzi in pioppo escludono che le pitture fossero interne; per le altre due o per la lunetta con rinforzi in noce, questi, se anziché rinforzi fossero stati facciate, avrebbero dovuto avere qualche ornamento intagliato o scolpito o intarsiato: al proposito niente si può giudicare in base alle formelle, piellate (e poi, perché anche due della „Vita di San Francesco“ sarebbero tutte in noce?), ma, a ogni modo, qualche traccia di decorazione esterna avrebbe dovuto rimanere nella lunetta, pressoché intatta e, anzi, con a tergo della pittura un'asse di noce tanto spessa (cm. 4,7) da non poter immaginare quanto l'avrebbero resa pesante altri ornamenti e „scorniciature“, e con l'aggiunta dello spessore dell'asse dipinta, di cm. 1,5. Se poi le „conformità“ tra la „Vita di Cristo“ e quella di San Francesco avevano un fine edificante e meditativo, per quale ragione il *parallelismo* sarebbe stato nascosto, e sia pure soltanto nella parte centrale tutta di noce, anch'essa tenuta più chiusa che aperta? Secondo me, invece, le „storie“ dovevano formare con l'armadio una grande parete illustrata in base alle „conformità“ fra le due „Vite“. E per l'ipotesi sulla disposizione delle altre „storie“, un fondamento mi è stato offerto proprio dalla collocazione dell'„Ascensione“ prima dell'„Annunciazione“ nella lunetta, oltre che dalla disposizione delle analoghe formelle nella press'a poco contemporanea porta del Battistero di Andrea Pisano.²²

Si consideri che nella lunetta sono l'una a raffronto dell'altra non una storia di Gesù e una di Francesco, bensì due della vita di Gesù, pur potendosi riferire la seconda, l'„Annunciazione“, anche alla vita di Maria. Ma se l'„Ascensione“, finale glorioso e culmine supremo della missione di Cristo nel mondo, però al di là della Sua vita strettamente terrena, è posta a sinistra, evidentemente tutte le altre scene della Sua vita dovevano trovarsi dalla medesima parte, a sinistra; mentre l'„Annunciazione“, racchiudendo in sé anche un'allusione alla futura apparizione di Francesco, „alter Christus“, sulla terra, in quanto l'avvento del Salvatore condizionò quello del Santo, le storie della sua vita dovevano essere collocate a destra. Una metà dell'armadio, quindi, sarebbe stata dedicata a Cristo, l'altra a San Francesco. Disposizione, questa, d'altra parte normale anche per ragioni liturgiche: pur nella navata della Basilica inferiore di Assisi le Storie di Cristo sono tutte a sinistra, quelle di San Francesco a destra.

Il fatto interessante era, poi, che per la ricomposizione dei battenti centrali, dopo le due mezze lunette, mi restavano quattro „storie“, due delle quali, la „Visitazione“ e la „Pentecoste“, cronologicamente collocabili al di fuori della vita precisamente terrena di Cristo — come l'„Ascensione“ e l'„Annunciazione“ —; e altre due collocabili analogamente al di fuori della missione specificatamente religiosa di San Francesco, la „Rinuncia ai beni“ e il „Martirio dei Francescani“. E data la loro costruzione e misura le quattro formelle non potevano stare che nello stesso insieme, e tanto più perché le „conformità“ tornavano perfettamente, la „Visitazione“ e la „Rinuncia ai beni“ presentando entrambe un esempio di umiltà²³, la

²² La forma dei compassi polilobi di Taddeo è identica a quelli della porta di Andrea: e a una disposizione analoga ha pensato anche il *Toesca* (Il Trecento, Torino, 1951, p. 938): „...dovevano essere a sportelli divisi in riquadrature nel modo della porta di Andrea Pisano“.

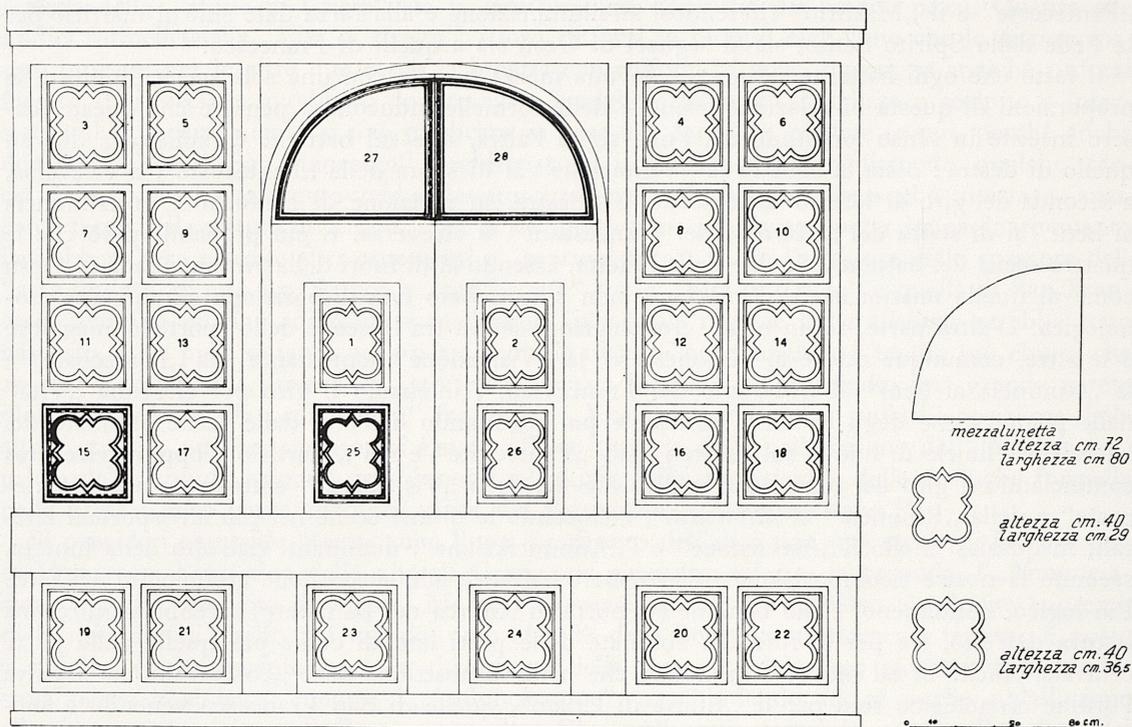
²³ Il riferimento all'umiltà per la „Visitazione“ è comune nel Medioevo (v. anche *U. Middeldorf*, A note on two pictures by Tintoretto, in „Gazette des Beaux-Arts“ XXVI, 1944, p. 259): la Vergine andò da Elisabetta e la servì per tre mesi.

A proposito della „Rinuncia ai beni“, si legge in San Bonaventura: „umile si spogliò le sue vestimenta e rendette al padre“ (Vita di San Francesco, a cura di mons. *L. Amari*, Roma 1888, p. 27). In più è da notare che come Elisabetta nell'incontro con Maria riconosce miracolosamente in Lei la Madre di Dio, così il Vescovo di Assisi ha l'ispirazione di riconoscere in Francesco l'inviato di Dio, contro l'atteggiamento ostile del padre. L'iconografia della „Visitazione“, con la Santa Elisabetta inginocchiata, è ispirata dal „De Vita Christiana“ del padre Fidati (cfr. *Maione*, art. cit., p. 118).

„Pentecoste“ e il „Martirio“ riferendosi all'illuminazione e alla forza date sino al martirio per la Fede dallo Spirito Santo, sia ai seguaci di Gesù sia a quelli di Francesco.²⁴

Il fatto che ogni battente terminasse in una mezza lunetta con una sola scena dipinta e le proporzioni di questa in relazione a quelle delle formelle inducono a pensare che queste fossero inserite in senso longitudinale, l'una sopra l'altra, due sul battente di sinistra e due su quello di destra: ossia, a sinistra la „Visitazione“ al di sopra della „Pentecoste“, o viceversa, a seconda del giro di lettura delle scene; e a destra, in relazione di conformità, la „Rinuncia ai beni“ al di sopra del „Martirio dei Francescani“, o viceversa. È più probabile però che le quattro scene dei battenti e le due della lunetta, essendo al di fuori della vita mondana di Gesù come di quella missionaria di Francesco, non osservassero una disposizione esattamente cronologica. D'altra parte, se un nesso cronologico esisteva tra le scene dello sportello maggiore e le altre, comunque quelle si disponessero, la „Visitazione“ soprastante alla „Pentecoste“ e la „Rinuncia ai beni“ al „Martirio dei Francescani“, iniziando il giro per ciascuna „Vita“ dalle prime scene degli sportelli centrali e poi seguitando dall'alto dalle scene abbinatae dei laterali per finirlo di nuovo sui centrali nella „Pentecoste“ e nel „Martirio“, oppure viceversa cominciando il giro dal basso, con la disposizione della „Visitazione“ sottostante alla „Pentecoste“ e della „Rinuncia“ al „Martirio“, collocando le ultime scene nei più alti sportelli laterali, in qualsiasi modo, l'„Ascensione“ e l'„Annunciazione“, dominanti dall'alto della lunetta, secondo la nostra ricomposizione rimarrebbero estranee alla successione cronologica dei fatti. Più logico, nondimeno, e più comune (v. porta di Andrea nel Battistero) sarebbe seguire una lettura dall'alto, sia per le formelle abbinatae delle parti laterali come per quelle della parte centrale. Anche in tal modo, è da notare che nella disposizione delle „conformità“ si seguiva l'ordine cronologico solo per le „Storie di Cristo“, quelle di San Francesco venendo a suc-

²⁴ Gli esempi degli affreschi di Assisi, dove molti episodi delle due vite poste in conformità sono diversi da quelli dell'armadio, come la lettura della minuziosa opera di Fra Bartolomeo da Pisa (*De conformitate vitae Beati Francisci ad vitam Domini Jesu*, I-II, Firenze 1906-12; v. anche ediz. del sec. XVI: *Fra Bartolomeo da Pisa, Liber Conformitatum*, Milano 1510), dove sono citati numerosi riferimenti della vita di San Francesco anche con un solo fatto della vita di Gesù, o viceversa, dimostrano che le „conformità“ non erano fissate, nel senso che un determinato episodio del Santo ripetesse un altro determinato di Gesù. Le conformità erano molteplici e venivano dedotte più o meno logicamente. Solo per le „Stimate“ c'è fissità: sia in letteratura sia in pittura, esse corrispondono sempre alla „Crocefissione“; e infatti non poteva essere altrimenti. Il fatto interessante nelle conformità dell'armadio di Santa Croce è che per la vita di Cristo sono rappresentati gli episodi veramente centrali e essenziali. Il che confermerebbe ancor meglio l'ipotesi che fu un teologo a stabilirli: invece le corrispondenze tratte dalla vita di San Francesco, come si vedrà, mentre a volte sono molto sottili, altre volte sono un po' sforzate, potendo scegliersi benissimo altri episodi più convenienti. Ma questo solo in pochi casi, e forse per non allontanarsi dagli esemplari giotteschi: la discrepanza ha, curiosamente, corrispondenza nella iconografia, perché mentre nelle scene di Cristo Taddeo, o segue modelli arcaici (Duccio nell'„Annunciazione“), oppure inventa ex-novo (così parrebbe nella „Visitazione“ e nella „Disputa con i dottori“, chiaramente rispondenti alle analoghe descrizioni del „De vita christiana“, e nella „Resurrezione“), nella vita di San Francesco segue fedelmente Giotto della cappella Bardi o di Assisi, a volte in controparte, raramente apparendo indipendente („San Francesco sul carro di fuoco“, „Martirio dei Francescani“). Qualche volta per la composizione sembra ricordarsi del Giotto di Padova: il „Martirio dei Francescani“ è costruito similmente alla „Strage degli Innocenti“ nella cappella degli Scrovegni. Dal punto di vista artistico le formelle dell'armadio rappresentano uno dei momenti più interessanti di Taddeo relativamente all'opera da lui svolta, perché vivo di pensieri e di ricerche — di contraddizioni anche —, come di personalità trattenuta e al tempo stesso eccitata da un modello (Giotto), quindi pur curiosa di novità — soprattutto spaziali e luministiche — e ansiosa di proporle sino all'audacia („Resurrezione“, „San Francesco sul carro“), intimorita da una soggezione teologica e illusa di ubbidirle attraverso suggerimenti arcaici. Sono tali contraddizioni, così affascinanti del resto, che forse hanno fatto pensare anche a due mani diverse nella pittura dell'armadio. Ma non è questa la sede adatta a parlare della pittura, della quale tratteremo altrove. Se ne è accennato per rilevare che, pur trattandosi di un mobile, la parte pittura ebbe ugualmente un'importanza fondamentale, appassionante, come nella decorazione di una cappella. Fatto spiegabile non solo con la qualità dell'artista, ma, secondo me, anche con l'alta funzione illustrativa assegnata all'armadio, a guisa di parete dipinta.



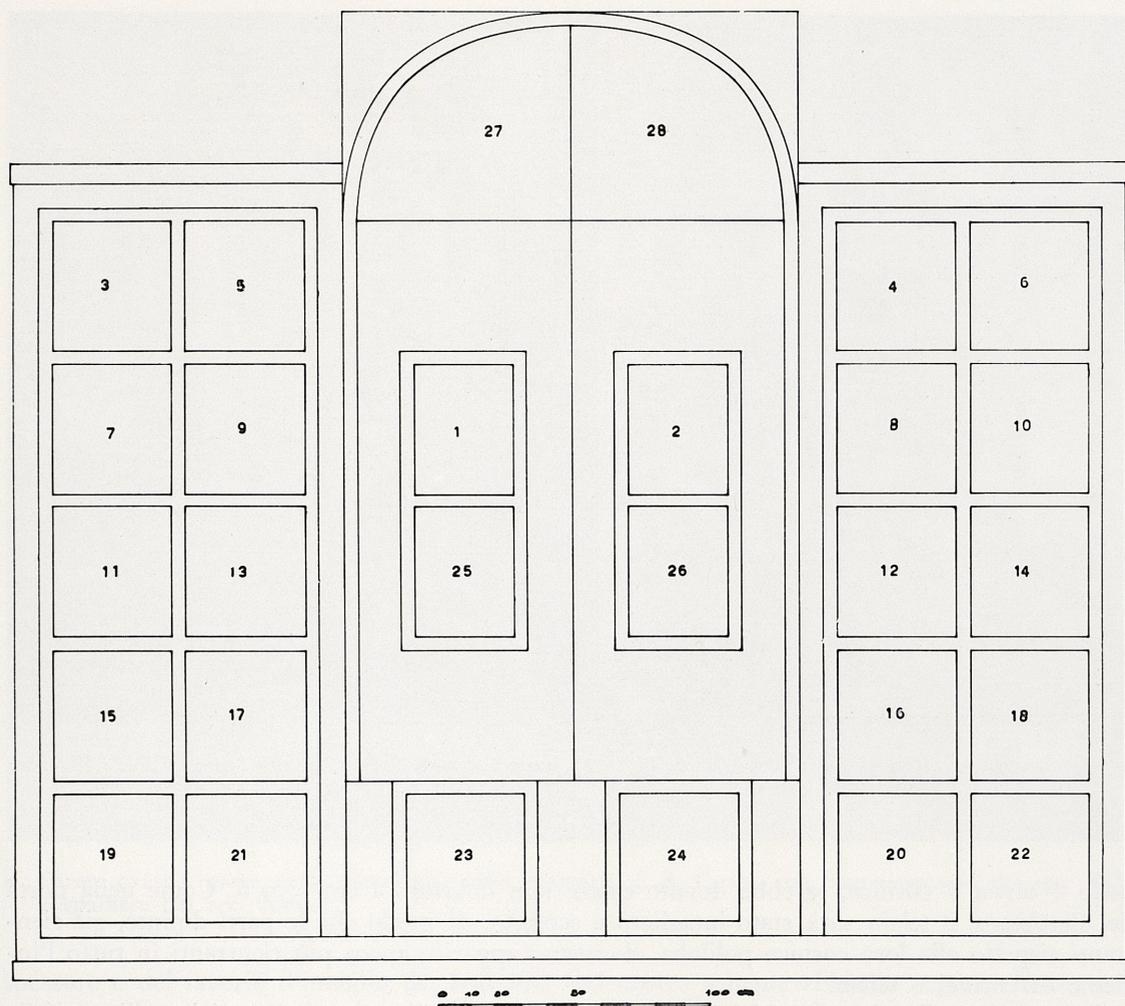
4 Primo schema per la distribuzione delle scene nell'armadio delle reliquie di Santa Croce (Dis. dell'arch. Franca Valli).

cedersi solo in ragione della corrispondente „conformità“.²⁵ Tuttavia nel caso dell'armadio di Taddeo vedremo che i fatti di San Francesco si attengono alle „conformità“ mantenendo un certo ordine cronologico.

S'è detto che le ventidue restanti scene dovevano susseguirsi a coppia, come nelle porte di Andrea, intorno alla maggiore apertura centrale sormontata dalla lunetta. Il fatto che undici formelle per ciascuna „vita“ non possono formare coppia ci ha portato a dedurre che il grande reliquiario doveva essere provvisto di un basamento costituito da due scene, rispettivamente a sinistra e a destra, continuanti il parallelismo delle soprastanti negli sportelli laterali, e da altre due al centro continuanti il parallelismo più spazieggiato delle quattro scene soprastanti nei battenti centrali (fig. 4). È possibile che anche nella parte basamento le scene si aprissero in sportelli.

Organizzate così le scene dalla nostra ipotesi, è abbastanza facile indovinare la struttura dell'armadio nei laterali costituiti da dieci formelle ciascuno, comprese quelle nella base, pensando e a quanto rimane di struttura nella lunetta e alle porte di Andrea Pisano. Nella lunetta, intorno alle parti dipinte (fig. 1) troviamo una cornice dorata sagomata di cm. 2,5, corrispondente alla cornice dorata poliloba di ogni formella, ugualmente di cm. 2,5. Oltre la cornice dorata, nella lunetta ve n'è un'altra intarsiata a piccoli triangoli chiari e scuri, di cm. 3; la tarsia si restringe all'interno lungo i lati rettilinei in un listello di cm. 2. Uno dei listelli, s'è detto,

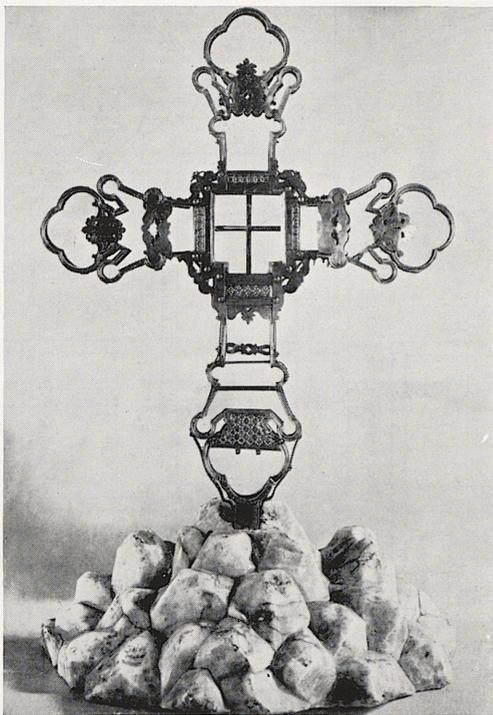
²⁵ Così è ad Assisi. Il *Richa* (op. cit., p. 65) dice lo stesso per gli armadi quali apparivano nel '700.



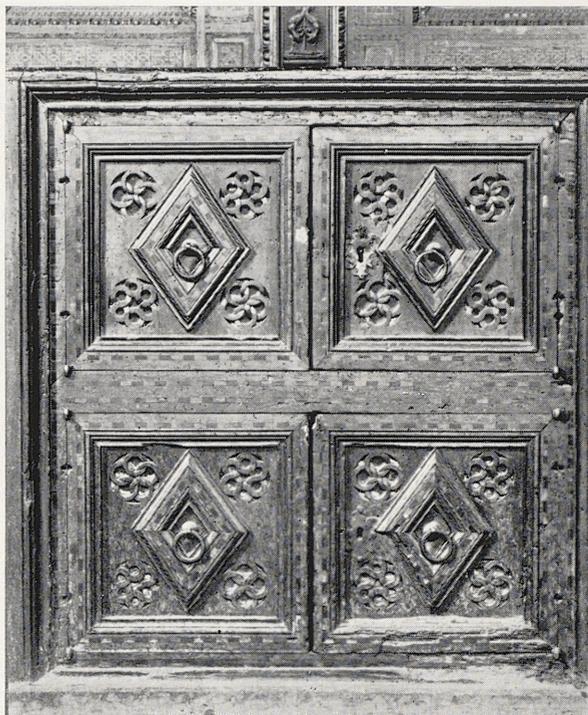
5 Secondo schema per la distribuzione delle scene nell'armadio delle reliquie di Santa Croce (Dis. dell'arch. Franca Valli).

è andato perduto, ma originariamente al centro delle due semilunette i due listelli formavano un bordo di cm. 4, diviso dall'apertura. I pannelli rettangolari nei quali le scene polilobe sono inserite toccandone i contorni con le punte (come si vede bene ancora dove non ci sono state aggiunte di legname nella manomissione posteriore) dovevano senza dubbio essere circondati da cm. 1 almeno di tarsia, cioè dal semplice listello fatto dei soli triangolini bicolori, la cui altezza è appunto di cm. 1.

Le formelle delle porte del Battistero, di forma identica alle nostre, hanno invero lungo i rettangoli racchiudenti i polilobi bordi di tassellini scolpiti, che sculturalmente corrispondono alla nostra tarsia, di funzione pittorica: non potevano esserne prive, le formelle dell'armadio, se tarsia è anche intorno alle scene della lunetta. D'altra parte, la tarsia serviva ottimamente di passaggio alla cornice sagomata, probabilmente non più alta di cm. 3, che racchiudeva i pannelli rettangolari e si inseriva in un telaio. Questo, in rapporto alle misure supposte di pan-



6 Bertuccio da Venezia, Reliquiario della Santa Croce. Firenze, S. Croce.



7 Banco-armadio (part.) del sec. XIV. Firenze, Sacrestia di S. Croce.

nello + tarsia + cornice, sarebbe dovuto essere non inferiore a cm. 5 o 6. Come nella porta del Battistero, il telaio sarà stato intagliato o scolpito, di modo che le parti dipinte, già rientranti rispetto alla loro cornice poliloba, dovevano apparire ancor più rientranti in tutto l'insieme di cornici e telaio.

Le due formelle al centro del basamento, risultanti nella nostra disposizione l'una della „Vita di Cristo“ l'altra della „Vita di San Francesco“, potevano avere un identico inserimento nel mobile, compreso il telaio: se divise tra loro, come quelle dei battenti, negli spazi infraposti potevano esserci altri tipi di tarsie o intagli.

Più difficile, anche seguendo una logica ipotetica, è pensare alla sistemazione delle quattro formelle dei battenti. Il forte spessore della lunetta, di cm. 6,2 complessivamente, fa supporre molto pesanti anche gli sportelli rettangolari, forse lavorati a grossi intagli, alla maniera, per esempio, degli sportelli negli armadi trecenteschi tuttora esistenti nella Sacrestia (fig. 7): donde si spiegherebbe il maggiore schiacciamento della cornice dorata poliloba intorno alla pittura e la sua minore altezza, oltre che dalle ridotte dimensioni dei riquadri. Sebbene la ridotta dimensione di questi solo in larghezza non possa dipendere soltanto dalla parte rilevante presa dagli intagli, o da altri ornamenti, sui battenti, bensì dalla necessità di ben far corrispondere il centro pittorico di essi con quello delle due soprastanti mezze-lunette, mentre per i due riquadri centrali del basamento il raccordo sarebbe stato ripreso in senso orizzontale con gli altri quattro laterali. Quello che riesce più difficile immaginare riguardo alla originaria sistemazione strutturale delle quattro formelle è se esse fossero inserite in un vero e proprio telaio, o controcornice (come invece indubbiamente le altre ventidue), potendo approfittare dello



8 Parete ovest e parte della parete sud nella Sacrestia di S. Croce, con banco-armadio del sec. XIV e spalliere del sec. XVI.

spessore e del lavoro d'intaglio dei battenti. Nel nostro schema abbiamo segnato le contro-cornici anche nei battenti, solo perché si tratta, appunto, di uno schema, usato a chiarire una composizione senza la pretesa di una ricostruzione.

Pertanto, anche le proporzioni date al mobile con l'aggiunta di imbotti, cornici, coronamenti e basamenti, non vogliono, naturalmente, corrispondere alla verità, ma solo eventualmente avvicinarvisi.

Nella nostra ipotesi il mobile doveva essere più largo che alto: nel disegno le misure complessive risulterebbero: A. m. 3,06 – L. m. 3,82. Il sistema era conveniente ad un mobile che doveva aver funzione di parete dipinta, con scarsa profondità, forse non più di cm. 30.

Ma dove era posto tale mobile? S'innalzava direttamente dal pavimento, su un basso zoccolo, come è accennato nel disegno? Oppure, come solitamente i reliquiari, era posto su un altro mobile? Tra gli esempi di grandi reliquiari-armadi collocati su banchi parimenti a sportelli, possiamo citare quello della sacrestia di Santo Spirito (fig. 10), che è però datato 1584. La distanza di tempo tuttavia non conta quando si tratta di tradizioni religiose. E ancor oggi presso i Frati di Santa Croce esiste la tradizione che l'armadio di Taddeo era sopraelevato. Spazio per sistemare logicamente l'armadio ne esiste *ad abundantiam* nella Sacrestia; specialmente se s'innalzava da terra, poteva entrare in qualsiasi parete, pur dove sono gli affreschi, arrivando sino alla decorazione dipinta a riquadri marmorizzati. Ma in queste pareti abbiamo

altri armadi : del '300 nella parete ovest e parte della sud (fig. 8), del '400 nelle altre (fig. 9); dove non sono armadi è la cappella Rinuccini, affrescata sin dal 1365.

Si suole scrivere o dire che i banchi trecenteschi delle pareti ovest-sud risalgono alla seconda metà del secolo²⁶: comunque, se l'armadio del Gaddi era posto direttamente sul pavimento, non poteva esserlo da questa parte, e nemmeno, su altro sostegno o no, dalla parte della cappella Rinuccini. Poiché sarebbe strano che fosse stato smontato tanto presto, e forse quando era ancor vivo il pittore. Restano le pareti occupate dai banchi quattrocenteschi. Se era in luogo di una parte di questi, risalenti al più tardi al 1460²⁷, ugualmente, l'armadio delle reliquie ci sembra smontato un po' troppo presto, e per essere sostituito da mobili in fondo di non grande importanza e destinati all'uso pratico del culto, non alla devozione. Infatti, ci sembra più verisimile uno smontaggio avvenuto in un'epoca più moderna per gusti e per inquietudini: forse sul 1520-'30, se non dopo.

Ritornando a guardare la parete ovest (fig. 8), sorprende in relazione al resto della decorazione e dell'arredamento della Sacrestia quell'immenso vuoto, dipinto solo a riquadri marmorizzati (non si tenga conto dei quadri appesi), al di sopra degli armadi del Trecento nel loro lato più lungo: due pitture di Santi soltanto, San Domenico (appena visibile nella foto) e Sant'Agnese, della serie di cui restano tracce anche nella parete est (dove si aprono le finestre), inerpicate in alto. La sproporzione tra il vasto vuoto e l'altezza degli armadi, di m. 1,13 compreso il basso zoccolo, è oggi attenuata dalla spalliera intagliata e dorata che li sormonta, pur nel lato sud. Questa spalliera, attribuita ora a Nanni Unghero (1490-1546), ora alla bottega dei Del Tasso²⁸, e senza dubbio riferibile ai primi decenni del '500²⁹, potrebbe essere stata aggiunta per ridare agli armadi un certo equilibrio con il sovrastante vuoto della parete. Evidentemente, dunque, qualche altro elemento vi era posto sopra nei tempi passati, sì che viene spontaneo supporre, in armonia con la tradizione conventuale e col suggerimento offerto dal reliquiario cinquecentesco di Santo Spirito, che vi fosse il mobile di Taddeo; oltre, probabilmente, altre parti andate guaste o smontate nella stessa epoca, poiché, secondo le misure ve-

²⁶ Veramente molta confusione è stata fatta su le date e gli autori di tutti gli armadi della Sacrestia. Non mi dilungo su quelle osservazioni, benché firmate anche da nomi illustri, perché sostanzialmente non riguardano il mio argomento. Basti dire che i banchi a sportelli della parete ovest (figg. 7, 8) sono stati creduti o dell'inizio del '400 o della seconda metà, e anche assegnati a Giovanni di Michele (?). Tra le opinioni autorevoli che danno al '300 i banchi sono quelle di F. Schottmüller (Wohnungskultur und Möbel der Italienischen Renaissance, Stuttgart 1921, p. 88, fig. 213) che non precisa (come infatti non si potrebbe, studiando il mobile a sé) se spettano alla prima metà del secolo o alla seconda, e quella di P. Toesca (op. cit., p. 938), che li dice della seconda metà.

²⁷ Negli armadi quattrocenteschi, come nella cassapanca della Sacrestia, si trova l'arme degli Spinelli. Esistono „ricordi“, decorrenti dal 1440 al 1452, di Tommaso di Leonardo Spinelli dove si parla di pagamenti a Giovanni di Michele per una „muta degli armarj che ho fatti nella sagrestia di Santa Croce“, e ancora „per una cassapanca colla spalliera intarsiata, la quale io misi nella sagrestia di Santa Croce“ (cfr. *Moisé*, op. cit., pp. 481-482). Come interpreta anche il *Moisé*, ma nessun altro dopo di lui a mia conoscenza, le opere di Giovanni di Michele nella Sacrestia sembrerebbero gli armadi intarsiati nella parete nord, parte della est e parte della sud, oltre la cassapanca in angolo con la parete nord e ovest, data la presenza dello stemma Spinelli, ugualmente intarsiato. Invece, secondo il prof. Ulrich Middeldorf, al quale sono grata di molti preziosi consigli sulla mobilia antica, gli armadi quattrocenteschi della Sacrestia sono assegnabili alla scuola di Giuliano da Maiano, mentre di Giovanni di Michele sarebbe il bellissimo bancone intarsiato già al centro della Sacrestia, e oggi non più in situ perché in condizioni devastatissime. Anche gli armadi tuttora esistenti nella Sacrestia, più quelli del '400 che quelli del '300, non sono in buone condizioni e rivelano tracce di passati restauri e rimaneggiamenti.

²⁸ Generalmente, sin dal tempo del *Moisé* (op. cit., p. 152) si fa il nome di Nanni Unghero con una data verso il 1520; ma non sono riuscita a trovare la base di tale attribuzione e datazione. Per il *Middeldorf* (cfr.: *Thieme-Becker* XXXII, 1938, p. 460) le spalliere rivelano chiaramente lo stile di Domenico di Francesco del Tasso e della sua bottega. V. anche: B. Jolán, in *Budapester Jahrbuch* 1919, pp. 102-03, nota 1.

²⁹ Ho il sospetto che le spalliere cinquecentesche non siano state eseguite espressamente per il mobile trecentesco: inspiegabili rattoppi e tagli fanno pensare che vi siano state trasferite da un altro complesso.



9 Metà della parete sud e parte della parete est nella Sacrestia di S. Croce, con banco-armadio del sec. XV e alzata a vetrina del sec. XIX.

nute fuori dal nostro ipotetico schema, essendo il reliquiario lungo m. 3,82, poteva ben stare proprio soltanto al centro del banco-armadio a ovest, dove si ha una lunghezza di m. 8,95. L'altezza complessiva da terra del banco-armadio (m. 1,13) e dell'armadio-reliquiario veniva, sempre considerando le misure ipotetiche dello schema (A. m. 3,06) di m. 4,19. Così non si sorpassava il dipinto di San Domenico, anzi si rimaneva alquanto al di sotto, perché dal pavimento all'affresco ci sono più di m. 5.

Il reliquiario, rientrante rispetto all'armadio su cui posava (fig. 8), avendo questo una profondità di m. 0,96, e addossato al muro, forse se ne serviva come di quarta parete: era comune, durante il Trecento e anche dopo, il così detto „armadio a muro“ nelle chiese e nelle residenze pubbliche, provvisto cioè di sole tre pareti in legno: ne ricorda il tipo lo stesso reliquiario di Santo Spirito che, pur avendo la parete di fondo in legno, approfitta di quella muraria per la sua forma e organizzazione interna e esterna, e anzi usa di una nicchia per raggiungere un massimo di cm. 50 di profondità in contrasto con i cm. 13 delle parti laterali.

Se tale era la sistemazione del grande reliquiario di Santa Croce, bisogna senz'altro pensare contemporanei o di poco anteriori i banchi tuttora esistenti (fig. 7) nelle pareti ovest e sud. Ho già accennato alla tendenza a datarli nella seconda metà del secolo XIV. Ma io non conosco ragioni sufficienti per non poterli datare di circa quarant'anni e più prima. Come non ne esistono, nel limite degli scarsi esemplari³⁰ di confronto rimasti, per datarli dopo. D'altra

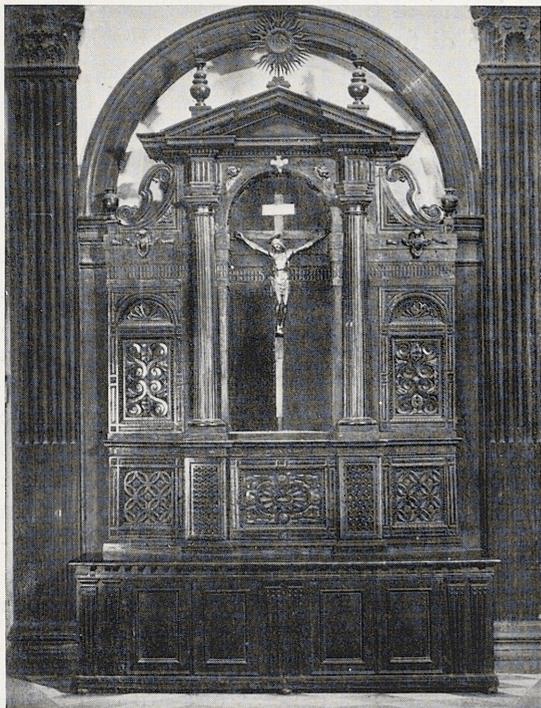
³⁰ Forse si è pensato a una data tarda nel secolo a causa di certa loro affinità con l'armadio del Duomo di Orvieto eseguito tra il '70 e l' '80 dal veneziano Guglielmo di Pietro, ma in stile e gusto, veramente, molto toscani, forse per seguire modelli già esistenti nella Chiesa oppure una forte tradizione locale. Anche il *Toesca* vi riconosce „un partito che si ritrova spesso in grandi mobili da sagrestia oppure nelle porte di chiese e di palazzi dell'Italia centrale“ (op. cit., p. 938).

parte, se si paragona il lavoro dei banchi con quanto di carpenteria è rimasto nella lunetta, qui si riconosce un'esecuzione tanto più raffinata da poter, se mai, essere datata dopo: né l'ipotetica carpenteria delle formelle di Taddeo, ricostruita su quella stessa della lunetta, verrebbe a differire sostanzialmente dagli specchi degli sportelli dei banchi. Come in questi, la piccolezza dell'intarsio superstite nella lunetta fa supporre che molta importanza avesse attorno alle scene dipinte l'intaglio affidato a un sistema di cornici e di telai o controcornici. Tipi di mobili „scorniciati“ simili ai banchi di Santa Croce e, con molta probabilità, al reliquiario di Taddeo, ne troviamo in buon numero nelle formelle di Andrea Pisano: nella porta e, soprattutto, nel campanile, tutte opere, almeno ideate, intorno al 1330 (fig. 11).³¹ A proposito di questi „arredamenti“ di Andrea, o forse meglio di ambiente giottesco, è da notare, inoltre, la loro sagoma più romanica che gotica, poco slanciata, in andamenti più orizzontali che verticali; mentre, al contrario, i loro intagli, pur seguendo disegni classici, anche di un classicismo già adottato e abusato dai Bizantini (come nel caso dei nodi agli angoli degli specchi rettangolari nei banchi di Santa Croce), hanno una ricchezza, direi una fioritura, che è di gusto gotico. Non avvertiamo diversità di gusto tra i „mobili“ di Andrea e i banchi di Santa Croce. E se il reliquiario del Gaddi corrispondeva press'a poco al nostro ipotetico schema, anche questo avrà avuto una prevalenza di direzioni orizzontali sulle verticali (e tanto più se sollevato di m. 1,13 dal pavimento), e un calcolato scopo di far parete, seguendo, nonostante il movimento rientrante e sporgente delle proprie scorniciature, le linee diritte e distese del pannello murale.

Favorevole all'ipotesi che l'armadio di Taddeo si trovasse addossato alla parete ovest (e quindi collocato sui banchi trecenteschi) è anche il fatto che questa parete è, ed era anche allora, la principale della Sacrestia dopo quella dove si apre la cappella Rinuccini, non essendo interrotta da aperture: non v'è che la porta quattrocentesca introducente al corridoio di Michelozzo, all'estrema destra, ma chissà se una porta vi era nel '300. Un mobile di tale impegno, dipinto e „istoriato“ con somma cura, doveva necessariamente avere una posizione di evidenza, e a maggior ragione perché conteneva la più importante reliquia del Convento, esposta temporaneamente alla venerazione. In tal caso, la presenza delle spalliere aggiunte confermerebbe la supposizione già ventilata dalla critica in base alle incomplete descrizioni del Magliabechiano e del Vasari, che il grande reliquiario sia stato disfatto nel '500. Probabilmente perché deteriorato e perché le reliquie erano state trasferite e altrimenti disposte, essendo divenuta col tempo la Sacrestia più un luogo di uso pratico per il culto che di culto stesso, quale invece era nel Trecento, come in generale allora tutte le sacrestie. Le formelle dipinte, si sa, furono adoperate per altri sportelli di armadi, finché non furono asportate durante la soppressione napoleonica. E forse è possibile dire anche del luogo di questa seconda sistemazione.

Ad angolo delle pareti est e sud la serie degli armadi quattrocenteschi oggi presenta una strana parte superiore di chiaro gusto neo-classico, con colonne e vetrine (fig. 9): gli intarsi imitano quelli della parte sottostante, che pure appaiono alquanto restaurati. Dunque, anche da questa parte fu sentito il bisogno di riparare il piano superiore degli armadi, come già qualche secolo prima nella parete ovest. Evidentemente anche qui qualche elemento era stato disfatto e manomesso: l'epoca del rifacimento questa volta si rivela non molto lontana di certo da quel 1810, in cui le „storie di Cristo“ e le „storie di San Francesco“ furono asportate. E

³¹ Molte sono le formelle di Andrea Pisano, specialmente nel campanile, con la presenza di interessanti pezzi di arredamento. V. per es.: Imposizione del nome a Giovanni (porta), il Musico, l'Astronomo, il Legislatore (campanile). Tanto più interessanti sarebbero gli esempi del campanile, se veramente fossero stati disegnati da Giotto. Assieme col reliquiario di Taddeo e con le porte di Andrea, certo ideate queste sotto un'influenza giottesca come quello, dimostrerebbero un certo particolare tono classicheggiante e pre-rinascimentale dato all'arredamento del tempo dallo stesso Giotto o dall'ambiente intorno a lui gravitante.



10 Armadio-reliquiario datato 1584. Firenze, Sacrestia di S. Spirito.



11 Andrea Pisano, Il Musico. Firenze, Campanile di S. Maria del Fiore.

lo spazio occupato in lunghezza dagli armadi quattrocenteschi in angolo con le due pareti, quanto quello occupato in altezza dall'aggiunta ottocentesca, consentono effettivamente una disposizione di sportelli decorati dalle due „vite“ parallele in doppio „ordine“, come dicono gli scrittori del secolo XVIII : nel „primo“, quindi in alto, le scene della vita di Cristo, nel „secondo“, ossia in basso, le scene della vita di San Francesco.

Il Richa³², che è il primo a dare una descrizione delle „storie“, pone in ordine cronologico quelle di Cristo e le sottostanti di San Francesco a seconda delle corrispondenti „conformità“ : però non sempre le „conformità“ date dal padre Richa sono corrette o attendibili. Pertanto, o i Frati con badarono al legame di corrispondenza tra le „storie“ nel risistemarle o, ed è molto più probabile, lo scrittore cadde in errore, come anche nella descrizione di alcuni soggetti.³³

Diamo le „conformità“ del Richa con la correzione dei soggetti sbagliati :

- 1) Visitazione — 2) Rinuncia ai beni
- 3) Natività — 4) Presepio di Greccio
- 5) Adorazione dei Magi — 6) Sogno di Innocenzo III
- 7) Presentazione al Tempio — 8) Approvazione della regola
- 9) Disputa coi dottori — 10) Predicazione davanti a Onorio III e ai cardinali

³² op. cit., p. 65.

³³ Il Richa descrive il n. 22 : „...quasi simile [all'„Apparizione in Arles“] è la undecima, nella quale dallo spavento giaciono in terra tramortiti i Religiosi“, e il n. 26 : „uno de' suoi Compagni, che qual altro Giuda disperato si appicca“ (op. cit., p. 66). Nell'Inventario di San Marco del 1810 (v. nota 15) tutte le scene sono esattamente descritte.

- 11) Battesimo di Gesù — 12) Prova del fuoco davanti al Soldano
- 13) Trasfigurazione — 14) San Francesco sul carro di fuoco
- 15) Ultima Cena — 16) Stimmate
- 17) Crocifissione — 18) Resurrezione del fanciullo di casa Spini
- 19) Resurrezione — 20) Apparizione di San Francesco in Arles
- 21) Apparizione alle Marie — 22) Martirio dei Francescani a Ceuta
- 23) Incredulità di San Tommaso — 24) Incredulità di Girolamo
- 25) Pentecoste — 26) Morte del signore di Celano.

Le „conformità“ tornano perfettamente nelle prime sette coppie di „storie“ e nella penultima: per il resto invece tutto è confusione, e persino della più grossolana, essendo sempre stato pacifico che le „Stimmate“ corrispondono alla „Crocifissione“ e non all’„Ultima Cena“, e, di conseguenza, a quella non poteva corrispondere la „Resurrezione del fanciullo di casa Spini“.

Delle ragioni di relazione per via di formato e di materia, oltre che di significato spirituale tra la „Visitazione“ e la „Rinuncia ai beni“ (affermato anche dal Richa), la „Pentecoste“ e il „Martirio dei Francescani“ s’è già parlato, e non ci ripeteremo. Stabilite oltre quelle giuste del Richa queste corrispondenze, altre risultano molto chiare: poiché l’„Apparizione di San Francesco in Arles“ corrisponde all’„Apparizione alle Marie“. Più *tirate*, ma ugualmente spiegabili, restano: la „Morte del signore di Celano“, che ha con l’„Ultima Cena“ la corrispondenza della profezia sulla morte, e la „Resurrezione del fanciullo“ che ha con la „Resurrezione di Cristo“ quella della vittoria sulla morte.

Già supposto nella ricomposizione delle formelle che metà armadio, compreso un battente, era costituito dalle „storie“ di Gesù, e l’altra corrispondente metà dalle „storie“ di San Francesco, le conformità, lasciando da parte la lunetta nella sua funzione glorificante, venivano a disporsi secondo tre file parallele. Seguendo la numerazione cronologicamente data allo schema (figg. 4-5), la quale inizia e conclude il giro nei battenti centrali, sarebbero state disposte in tal modo (accenniamo tra parentesi a una spiegazione per le conformità meno perspicue non dette prima):

- 1) Visitazione — 2) Rinuncia ai beni
- 3) Natività — 4) Presepio di Greccio
- 5) Adorazione dei Magi — 6) Sogno di Innocenzo III (la rivelazione ai potenti attraverso il sogno)
- 7) Presentazione al Tempio — 8) Approvazione della regola (riconoscimento ufficiale di Gesù e di San Francesco)
- 9) Disputa coi dottori — 10) Predicazione davanti a Onorio III e ai cardinali (persuasione dei sapienti)
- 11) Battesimo — 12) Prova del fuoco (il Soldano riceverà segretamente il battesimo dopo la prova)
- 13) Trasfigurazione — 14) San Francesco sul carro di fuoco
- 15) Ultima Cena — 16) Morte del signore di Celano
- 17) Crocifissione — 18) Stimmate
- 19) Resurrezione — 20) Resurrezione del fanciullo
- 21) Apparizione alle Marie — 22) Apparizione in Arles
- 23) Incredulità di San Tommaso — 24) Incredulità di Girolamo³⁴
- 25) Pentecoste — 26) Martirio dei Francescani a Ceuta.

³⁴ „...uno cavaliere molto nominato e grande uomo, che aveva nome Jeronimo il quale ne [delle Stimmate] dubitava molto ed erane iscredente, come S. Tommaso Apostolo di quelle di Cristo“ (dai Fioretti).

Nella ricomposizione della disposizione dei riquadri secondo il loro formato e la loro materia e secondo le „conformità“ io ho tenuto presente lo schema della fig. 4. Mi hanno fatto seguire questo schema due ragioni: quella già enunciata della insolita forma schiacciata della lunetta, sì da sembrare racchiusa in un'altra struttura piuttosto compatta; e l'altra, che i rari armadi trecenteschi a me noti hanno tutti alla sommità delle rifiniture orizzontali. Si vedano, per esempio, l'armadio della cappella degli Scrovegni a Padova e quello del Duomo di Orvieto. Se al di sopra dell'architrave sormontante la lunetta ci sia stato un timpano acuto, alla maniera, per esempio, del tabernacolo dell'Orcagna in Orsanmichele, non si può dire. Molti reliquiari, è vero, dalle forme architettoniche imitanti cappelle o chiese, hanno lunette sormontate da timpani acuti, come il reliquiario di Ugolino di Vieri a Orvieto. Ma pur trattandosi sempre di forme ispirate dall'architettura, sia per i reliquiari-armadi sia per i reliquiari-custodie, come anche per le incorniciature dei tabernacoli e dei dipinti, nel primo caso non abbiamo documentazioni diverse dal coronamento rettilineo. Ed è spiegabile e convincente che gli armadi terminassero in alto sempre o quasi in tal modo. L'armadio infatti allora era sentito soprattutto come parete: era, infine, la parete a riquadri lignei della casa privata, visibile in tanti dipinti del Trecento, specialmente „Annunciazioni“, spostata in avanti per creare un raddoppiamento di parete, atto a celare oggetti o carte nella cavità interiore. In origine, dunque, mobile soltanto a metà — specialmente nel tipo „a muro“ —, e quindi strutturalmente meno affine all'architettura di un reliquiario-custodia, di un tabernacolo, di una cattedra, in quanto queste sono forme più indipendentemente partecipi dello spazio circostante.

Pure, la stessa composizione di formelle che abbiamo data permette un'altra soluzione strutturale (fig. 5): quella con la lunetta sopraelevata, inserendola in un timpano rettangolare.³⁵ In tal caso tutta la parte centrale del mobile sarebbe stata più elevata delle laterali anche internamente, seguendo lo schema di una chiesa dalla navata centrale emergente sulle laterali. Liturgicamente, il soprastare della lunetta e l'elevarsi e sagomarsi a guisa di esedra della parte centrale, destinata alla conservazione delle reliquie più importanti, sono del tutto coerenti, meglio proporzionata risultando così anche la varia distribuzione del mobile.³⁶ In questo secondo schema è possibile un'altra soluzione di posizione delle quattro formelle dei battenti, in quanto i nn. 1 e 2 possono essere alzati parallelamente ai nn. 3, 5, 4, 6, e i nn. 25 e 26 abbassati parallelamente ai nn. 15, 17, 16, 18. In tale eventualità al centro di ciascun battente avrebbero dovuto esserci elementi sporgenti lignei o metallici, con la presa per l'apertura. Che, comunque, le quattro formelle dei battenti, dovessero essere poste in posizione parallela rispetto ad alcune delle formelle laterali, è provato dalla loro altezza, mantenuta di cm. 40, come per tutte. Se la lunetta era racchiusa in un timpano rettangolare, è possibile che al di sopra dei laterali s'innalzassero due timpani acuti, per quanto non strettamente necessario.

Questo secondo schema è quello che convincerebbe di più dal punto di vista formale, perché il mobile ne risulterebbe più mosso ed elegante, più gotico³⁷: ammissibile anche in una struttura simile un avanzamento, quindi una maggiore profondità, del corpo centrale rispetto ai laterali. Inoltre, persino religiosamente avrebbe più significato, poiché riassume in sé il tipo dell'armadio e del reliquiario insieme, avvicinandosi alla architettura di un tempio. Ma, pur-

³⁵ Uno schema affine presenta la pala di San Domenico del Traini a Pisa.

³⁶ Nel primo schema (fig. 4) la sproporzione maggiore è data dalla fascia di divisione tra la base e il resto del mobile, risultata di cm. 29 per mantenere la medesima misura dello spazio esistente tra la lunetta e le sottostanti formelle nn. 1 e 2. È vero che si poteva tenere più bassa, sino a cm. 20; ma per seguire una certa regolarità di superfici, ipoteticamente s'intende, s'è preferito portarla a maggiore altezza.

³⁷ Le misure complessive non varierebbero di molto dal primo schema, raggiungendo l'altezza un massimo di m. 3,11 (parte centrale) e un minimo di m. 2,62 (parte laterale), mentre la larghezza resterebbe la medesima, di m. 3,82.

troppo, non abbiamo una documentazione valida per nessuna sicurezza formale sul mobile di Taddeo Gaddi.

Quanto pertanto ci interessa è la disposizione delle scene che, secondo la nostra ipotesi, dovrebbe avvicinarsi abbastanza al vero: e tanto più se due possibili soluzioni strutturali portano alla medesima disposizione. Comunque sia, queste osservazioni potranno servire per altri studi e soluzioni.³⁸

³⁸ Sono molto grata al Padre Giulio dell'Ordine dei Conventuali di Santa Croce, per la sua paziente e cortese assistenza durante i miei studi nella Sacrestia, e al signor A. Balatri, per l'aiuto tecnico datomi nello smontaggio e ricomposizione delle formelle.

RÉSUMÉ

Ziel der Untersuchung ist die Rekonstruktion des Reliquienschrankes der Sakristei von S. Croce. Die Verfasserin geht von der Beobachtung aus, dass die 28 bemalten Täfelchen — es handelt sich um 2 Halblünetten und um 26 rechteckige Elemente — nicht alle gleichartige Rückseiten haben. Die beiden Halblünetten mit der Himmelfahrt und der Verkündigung und vier der anderen Tafeln haben nämlich Vorder- und Rückseite aus Nussbaum, die übrigen Stücke dagegen besitzen Pappelholzurückwände. Daraus lässt sich schliessen, dass die Halblünetten und die vier Tafeln (zumal diese letzteren sich auch im Format von den übrigen 22 unterscheiden) ein Ganzes für sich bildeten, nämlich die grosse Mitteltür, die häufig geöffnet wurde, um die Hauptreliquien des Konvents — das Kreuzesholz und den Dorn aus der Krone Christi — in ihren kostbaren Behältern den Blicken der Gläubigen freizugeben. Zuseiten der grossen doppelflügeligen Mitteltür ordnet die Verfasserin die anderen Täfelchen an und berücksichtigt dabei die typologische Konkordanz von Christus- und Franziskusleben. Auch diese Täfelchen müssen kleinere Flügeltüren von Schrankfächern gebildet haben, die der Aufbewahrung der weniger bedeutenden und seltener gezeigten Reliquien dienten. Es ergeben sich zwei Rekonstruktionsmöglichkeiten: Abb. 4 und Abb. 5. Der Schrank war sehr imposant, zumal er vermutlich auf den Trecento-„banchi“ stand, die sich noch heute an der Ostwand der Sakristei befinden. Die Verfasserin nimmt (wie früher bereits Offner) an, dass der Schrank im 16. Jahrhundert auseinandergenommen wurde und in neuer Form auf den Quattrocento-„banchi“ der Nordwestwand aufgestellt wurde, wo in den ersten Jahren des 19. Jahrhunderts, als man die Täfelchen entfernte, die klassizistischen Vitrinen errichtet wurden.