

Johannes Tripps

*Taddeo Gaddi e il suo ciclo di affreschi
nella cappella del castello di Poppi. Riflessioni
sul linguaggio pittorico e sulla datazione.*

URN: urn:nbn:de:bsz:16-artdok-24036

URL: <http://archiv.ub.uni-heidelberg.de/artdok/volltexte/2014/2403>

Johannes Tripps

*Taddeo Gaddi e il suo ciclo di affreschi nella cappella del castello di Poppi. Riflessioni sul linguaggio pittorico e sulla datazione**

Nessun altro ciclo di dipinti di Taddeo Gaddi è stato oggetto di tante controversie critiche, riguardo alla datazione e all'attribuzione, quanto i dipinti murali della cappella del castello dei Conti Guidi a Poppi. Le proposte di datazione coprono un arco temporale che si estende dagli anni Venti del Trecento agli anni Sessanta. Inoltre il cattivo stato di conservazione non ha permesso di esprimere, fino al compimento dei restauri negli anni 1988–1990, un'opinione unanime circa la paternità del ciclo riferito ora a Taddeo, ora alla sua scuola, ora ad un «pessimo seguace del vecchio Taddeo» (N.¹).

Come il restauro del 1989 ha potuto chiarire, la cattiva conservazione del ciclo e la conseguente difficoltà di riconoscerne i dettagli dipende dal fatto che Taddeo utilizzò corde battute e tracciò a buon fresco soltanto le sinopie, ma utilizzò poi per i dipinti murali una tempera all'uovo, seguendo esattamente la stessa tecnica impiegata da Giotto nella Cappella Peruzzi (N.²).

Durante la campagna di restauro del 1988–1990 furono anche scattate fotografie

della fluorescenza da ultravioletti che restituirono, almeno in parte, l'eccellente qualità originaria di queste immagini (N.³).

Per quanto riguarda l'attribuzione, circolò dapprima il nome «degli Spinelli», come scriveva nel 1858 Sezanne; lo stesso si decise poi per una assegnazione a Jacopo del Casentino, poichè Vasari scriveva che Jacopo aveva lavorato non soltanto nella sua patria, a Firenze o Arezzo, ma anche nel castello di Poppi (N.⁴). A partire da questo momento il nome di Jacopo si ripete nella letteratura artistico-agiografica finché, nel 1914, Khvoshinsky e Salmi riferiscono finalmente gli affreschi alla scuola di Taddeo Gaddi (N.⁵). Fulcro della ricerca storico-artistica diventa quindi, a partire dal 1914, la questione dell'effettivo intervento di Taddeo Gaddi in questo ciclo di dipinti murali: se si tratti di un lavoro autonomo del Maestro, in che misura sia stata coinvolta la bottega o se non ci si trovi semplicemente di fronte al lavoro di un epigono. Così per il Sirén, nel 1917, questi dipinti sarebbero in parte di Taddeo e in parte dei suoi allievi, ma lo studioso non azzarda

* Traduzione dal tedesco: Lara Avezza

N.¹ Citazione da Giuseppe MARCHINI: Gli affreschi perduti di Giotto in una cappella di S. Croce, in *Rivista d'Arte*, XX, 1938, pp. 224–226.

N.² Ringrazio Daniele Rossi per le segnalazioni. Si veda inoltre Paola Ilaria MARIOTTI – Barbara POGGIO – Daniele ROSSI: Relazione di restauro, in: Alessandro BREZZI (a cura di): *Gli affreschi di Taddeo Gaddi nel castello dei conti Guidi di Poppi. Le storie della Vergine, di san Giovanni Evangelista e di san Giovanni Battista* (= Quaderni della Rilliana 6), Poppi 1991, pp. 21–26. Per la tecnica degli affreschi della Cappella

Peruzzi cfr. Leonetto TINTORI – Eve BORSOOK: *Giotto. The Peruzzi Chapel*, New York 1965. pp. 14–22, 52–93. Cecilia FROSININI: Giotto «svelato»: la cappella Peruzzi di Giotto alla luce dell'illuminazione in ultravioletto riflesso, in: Arturo Carlo QUINTAVALLE (a cura di): *Medioevo: i committenti. Atti del Convegno internazionale di studi*, Parma 21–26 settembre 2010, Milano 2011, pp. 618–622.

N.³ MARIOTTI – POGGIO – ROSSI: relazione di restauro, in: BREZZI 1991 (cfr. nota 2), pp. 21–26.

N.⁴ Giovanni Battista SEZANNE: *Arezzo illustrata. Memorie istoriche,*

letterarie e artistiche e cenni storici e artistici sovra Poppi e Bibbiena, Firenze 1858, pp. 335–336. Pier Paolo DONATI: *Taddeo Gaddi*, Firenze 1966, p. 16. Pier Paolo DONATI: Conferma di una attribuzione, in: Alessandro BREZZI (a cura di): *Gli affreschi di Taddeo Gaddi nel castello dei conti Guidi di Poppi. Le storie della Vergine, di san Giovanni Evangelista e di san Giovanni Battista* (= Quaderni della Rilliana 6), Poppi 1991, p. 20, menziona anche il nome di Giovanni dal Ponte, senza tuttavia indicare la fonte.

N.⁵ Basile KHVOSHINSKY – Mario SALMI: *I pittori toscani dal XIII al XIV secolo*, Vol. II, Roma 1914, p. 16.

una precisa distinzione di mani a causa del cattivo stato di conservazione (N. 6). Van Marle vede in essi il lavoro di un allievo, eseguito subito dopo la cappella Baroncelli (N. 7). Anche l'Offner pensa in un primo momento ad un allievo di Taddeo, al quale attribuisce la Madonna di Castelfiorentino e il trittico di Strasburgo, che però nel frattempo sono state riconosciute come opere autografe di Taddeo (N. 8). Nel 1938 Marchini giudica le pitture murali come lavori di un «pessimo seguace del vecchio Taddeo Gaddi» (N. 9); un giudizio che, sebbene mitigato, viene condiviso da Borsook (1980) e Ladis (1982), per quanto Ladis si dichiara a favore di una datazione intorno alla metà degli anni Trenta (N. 10). Per Longhi (1959) «le idee (non dico proprio l'esecuzione stessa) degli affreschi di Poppi» sono da considerare un lavoro giovanile e, insieme alla Madonna di Castelfiorentino, precedono la cappella Baroncelli (N. 11). Il primo studioso che pose il ciclo del castello di Poppi al centro delle sue ricerche fu, nel 1966, Pier Paolo Donati (N. 12). Attraverso minuziosi confronti stilistici con il trittico di Taddeo della Gemäldegalerie di Berlino, datato 1334, e con gli affreschi della Cappella Baroncelli, Donati riuscì a dimostrare che i dipinti murali di Poppi – nonostante il cattivo stato di conservazione – sono opera di Taddeo; inoltre lo studioso vedeva nelle nicchie-credenza dipinte a *trompe-l'œil* un preludio di ciò che sarebbe seguito in grande stile nella cappella Baroncelli nel 1328/30.

Nel 1991 il Donati confermò il suo giudizio in occasione del restauro del ciclo (1988–1990): «Nella Resurrezione di Drusiana la donna inginocchiata ha lo stesso taglio

della Fede dipinta da Taddeo nei tondi della Cappella Baroncelli; a lato, il povero storpio potrà essere confrontato con profitto al pastore dell'Annuncio ai pastori di Santa Croce; il giovane all'estrema destra nella Presentazione al Tempio è tagliato con lo stesso «stravolgimento» che caratterizza il secondo santo a sinistra del piccolo trittico del '34 a Berlino.» (N. 13). Un ulteriore confronto stilistico si può aggiungere a quelli proposti dal Donati: il tipo di giovane uomo che Taddeo utilizza per il più giovane dei Re Magi nell'Apparizione della stella cometa della Cappella Baroncelli ritorna nuovamente a Poppi nella figura del servitore del tempio, posta dietro Simeone, nell'episodio della Presentazione di Gesù al tempio (figg. 1 e 2).



Fig. 1 Taddeo Gaddi, *L'Apparizione della Stella Cometa ai Tre Re Magi*. Particolare. 1328/30 ca. Firenze, Santa Croce, Cappella Baroncelli.



Fig. 2 Taddeo Gaddi, *Presentazione al tempio*. Particolare. 1335/40 ca. Poppi, Cappella del Castello.

N. 6 Osvald SIRÉN: *Giotto and some of his followers*, Vol. I, Cambridge (Mass.) 1917, pp. 156, 269.

N. 7 Raimond van MARLE: *The Development of the Italian Schools of Painting*, Vol. III, Den Haag 1924, pp. 298, 344.

N. 8 Robert OFFNER: *Studies in Florentine Painting. The 14th Century*, New York 1927, p. 64, n. 4.

N. 9 MARCHINI, in *Riv. Arte*, XX, 1938 (cfr. nota 1), pp. 224–226.

N. 10 Eve BORSOOK: *The Mural Painters of Tuscany. From Cimabue to Andrea del Sarto*, 2^a ed., Oxford 1980, p. 48, n. 19. Andrew LADIS: *Taddeo Gaddi. Critical Reappraisal and Catalogue raisonné*, Columbia (Miss.) – London 1982, pp. 250–251.

N. 11 Roberto LONGHI: *Qualità ed industria in Taddeo Gaddi ed altri*, in *Paragone*, IX–109, 1959, p. 33.

N. 12 DONATI: *Taddeo Gaddi*, 1966 (cfr. nota 4), pp. 15–18, 32–33.

N. 13 DONATI in BREZZI 1991 (cfr. nota 4), p. 20.

Sebbene Donati scelga i suoi convincenti confronti tra opere eseguite da Taddeo negli anni 1328–1334, lo studioso si decide poi per una datazione dei dipinti di Poppi tra il 1328 e il 1330 e non più avanti negli anni Trenta (N.¹⁴).

Questo ragionamento è difficile da seguire perché due trittici di Taddeo degli anni Trenta presentano scene di banchetto che assomigliano molto al banchetto raffigurato nella *Danza di Salomè* di Poppi. Si tratta del trittico di Berlino, che reca l'iscrizione con la data 1334, e di un ulteriore trittico dello stesso periodo, ora smembrato tra diverse collezioni (N.¹⁵). Persino i manicottoli di media lunghezza, caratteristici della moda femminile degli anni Trenta, ricompaiono identici (figg. 3, 4 e 5). Solo ad una seconda e più attenta osservazione ci si accorge che non si tratta di repliche in formato ridotto dei dipinti di Poppi, ma di due scene della leggenda di Deodato, e precisamente degli episodi in cui «*San Nicola salva Deodato dal servizio presso il sultano*» e «*San Nicola riporta Deodato ai genitori*». Tutto ciò depone a favore di una datazione degli affreschi di Poppi ben oltre il 1330.



Fig. 3 Taddeo Gaddi, *La danza di Salomè*. Particolare. 1335/40 ca. Poppi, Cappella del Castello.

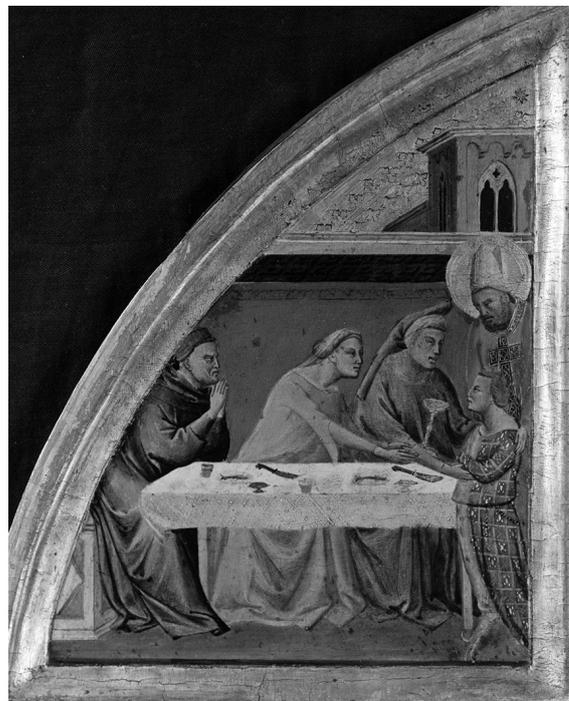


Fig. 4 Taddeo Gaddi, *San Nicola riporta Deodato ai genitori*. Particolare di un trittico. Dat. 1334. Berlino, Gemäldegalerie.

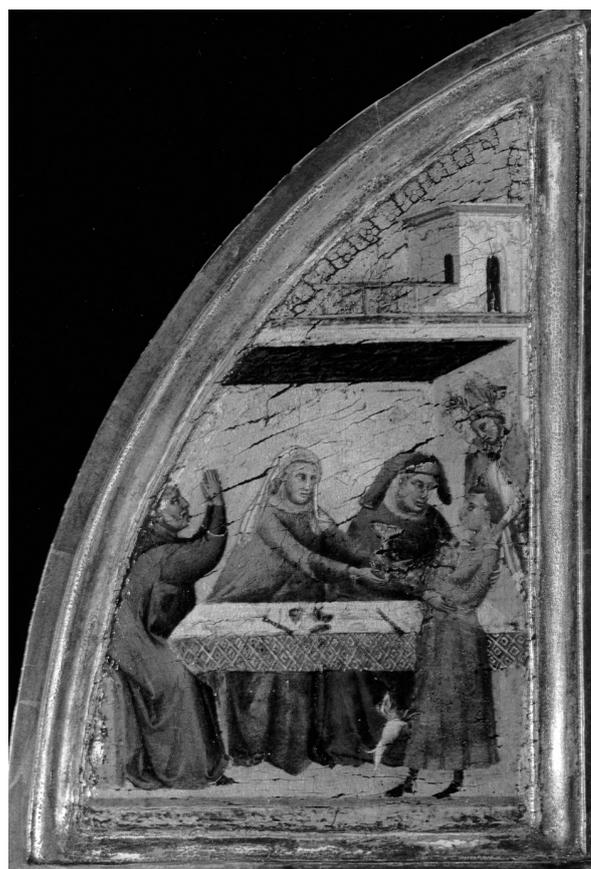


Fig. 5 Taddeo Gaddi, *San Nicola riporta Deodato ai genitori*. Particolare di un trittico. 1330/35 ca. Collezione privata.

N.¹⁴ DONATI: *Taddeo Gaddi*, 1966 (cfr. nota 4), pp. 32–33. DONATI in BREZZI 1991 (cfr. nota 4), p. 20.

N.¹⁵ L'immagine centrale mostra una Madonna in trono con Bambino e

donatori (Bloomington, collezione della Indiana Univ.); al trittico appartengono inoltre, come frammenti dei laterali una *Natività di Cristo* (Portland OR) e tre ulteriori frammenti ricomposti in

un unico pezzo, offerti a suo tempo in vendita presso la Wengraf Gallery di Londra; cfr. Sonia CHIODO: «Gaddi, Taddeo», in *AKL*, 46, 2005, pp. 118–121, in particolare p. 119.

Ma torniamo ora allo *status* della ricerca: Mina Gregori, nel 1974, condivide le analisi di Donati: «Un altro documento dell'attività giovanile di Taddeo, il ciclo di affreschi del castello di Poppi, da ritenersi di poco successivo al polittico Bromley Davenport e anteriore al 1328, dimostra con certezza che la decorazione della cappella Peruzzi, che secondo la Borsook fu terminata tra il 1327 e il '35 e posteriormente alla cappella Bardi, era già compiuta. Gli affreschi di Poppi, sebbene in generale siano eseguiti più correntemente – ciò che si spiega con la destinazione periferica – e con l'intervento di almeno un aiuto, presentano caratteri troppo strettamente gaddeschi e una morfologia legata al suo momento giovanile per poterne negare la parziale paternità e la supervisione nel periodo antecedente alla cappella Baroncelli e, tanto meno, per referirli a un più tardo seguace.» (N.¹⁶).

Aumentano però le voci di coloro che vedono negli affreschi di Poppi un lavoro del terzo decennio del Trecento: in questi termini si esprimono Scarini (1975) (N.¹⁷) e Ladis (1982), che si pronuncia per una datazione alla metà degli anni Trenta (N.¹⁸). Nel 2005 Sonia Chiodo rafforza questa proposta di datazione chiamando in causa non solo argomenti di carattere stilistico, ma facendo anche riferimento alla storia della moda: «Una data successiva a quella della cappella (Baroncelli) di Santa Croce, già verso la metà degli anni Trenta, d'altra parte, mi sembrerebbe indicata dal carattere più fluido del disegno, dal

modellato più morbido e sfumato, ma anche dagli elementi della moda contemporanea.» (N.¹⁹).

Date queste premesse, si pone ovviamente la domanda di quali siano i fatti di cui disponiamo.

Pressoché l'intero programma della cappella del castello di Poppi costituisce una rassegna degli affreschi di Giotto in Santa Croce a Firenze, sia di quelli conservati, sia di quelli perduti, ma dei quali rimane la descrizione del Vasari. Di conseguenza ci troviamo di fronte ad uno di quei casi in cui il committente, uno dei Conti Guidi, esercitò un pesante influsso nella scelta del programma pittorico della propria cappella. Già la scelta formale di collocare su due pareti contrapposte scene della leggenda di San Giovanni Battista e di San Giovanni Evangelista trae ispirazione dai dipinti di Giotto della Cappella Peruzzi a Firenze.

Anziché spiegare dettagliatamente il fenomeno delle repliche ai tempi di Taddeo, basti citare un documento, vale a dire il contratto dell'anno 1341 tra gli operai della Cattedrale di Arezzo e i pittori Andrea e Balducci, in cui gli operai insistono esplicitamente che le decorazioni di certi archi devono essere fatte «*sicut facti sunt arcus capelle episcopatus Aretini per Bonamicum pictorem*», cioè Buonamico Buffalmacco (N.²⁰).

Queste citazioni di immagini dagli affreschi di Santa Croce non solo forniscono, per quanto riguarda la storia del gusto, una preziosa testimonianza della stima di cui godeva a quei

N.¹⁶ Mina GREGORI: Sul polittico Bromley Davenport di Taddeo Gaddi e sulla sua originaria collocazione, in *Paragone*, XXV, 1974, n.º 297, p. 77.

N.¹⁷ Alfio SCARINI: *Castelli del Casentino*, Arezzo 1975 (2ª ed. Arezzo 1977; 3ª ed. Cortona 1981), p. 135.

N.¹⁸ BORSOOK: *Mural Painters*, 1980 (cfr. nota 10), p. 48, n. 19. LADIS: *Taddeo Gaddi*, 1982 (cfr. nota 10), pp. 250–251.

N.¹⁹ Sonia CHIODO: *Pittura murale, tavole dipinte e codici miniati in Casentino e Valdarno*, in: Aldo GALLI – Paola

REFICE (a cura di): *Arte in terra d'Arezzo. Il Trecento*, Firenze 2005, p. 62.

N.²⁰ Luciano BELLOSI: *Buffalmacco e il Trionfo della morte*, Torino 1974; 2ª ed. Milano 2003, p. 122, Appendice II, n.º 3 «Anno MCCCXLI di XX ianuari. Discreti viri operarii Cathedralis Aretine dederunt ad pingendum in minaribus voltis dicte ecclesie, que sunt quattuor, Andree et Balduccio pictoribus, cum pacto ut debeant pingere alle cruciere sicut sunt cruciere voltarum magnarum, et arcus debeant facere sicut facti sunt

arcus capelle episcopatus Aretini per Bonamicum pictorem, et debeant pingere et facere campos cum stellis sicut campi voltarum magnarum et complere illud bisgium muratum sicut inceptum est usque ad portas arcorum, et pingere facies a latere ad marmos virides et rubeos sicut sunt ille de voltis magnis» (Arezzo, Archivio di Murello, Protocollo di Ser Guidone di Rodolfo, c. 89). Esprimo il mio ringraziamento a Miklós Boskovits che mi ha indicato questa fonte.

tempi l'arte di Giotto, ma costituiscono anche un aiuto nella datazione del ciclo di Poppi in qualità di *termini post quos*.

L'analisi degli affreschi della Cappella del castello di Poppi segue procedendo in senso orario e incomincia con la parete a sinistra dell'entrata, che ospita tre riquadri ed è dedicata alla Vita di San Giovanni Battista.

Il primo riquadro raffigura *Giovanni Battista che annuncia la venuta di Cristo*, seguono quindi le scene della *Danza di Salomè* e della *Decollazione di Giovanni Battista*.

La scena dell'*Annuncio della venuta di Cristo* attesta che Taddeo si misura con la scultura contemporanea. Già nel polittico della ex-collezione Bromley-Davenport era stata la scultura di Tino di Camaino ad affascinare Taddeo e a stimolarlo ad una competizione artistica (figg. 6 e 7) (N.²¹). A Poppi invece l'interesse di Taddeo viene risvegliato da un'altra opera che all'inizio degli anni Trenta catalizzava la scena artistica fiorentina: i rilievi della porta del Battistero, iniziati da Andrea Pisano nel 1330 e portati a termine nel 1332. (N.²²).

Il *Leitmotiv* delle composizioni dei singoli pannelli della porta, così come degli affreschi di Poppi, consiste nel rafforzare l'espressività del racconto riducendo il numero di figure che acquistano in questo modo una particolare efficacia. Ugualmente compare in ciascun riquadro figurato un solo elemento architettonico, che il maestro pone audacemente di spigolo, conferendo profondità alla composizione; per non sovraccaricare l'immagine anche il paesaggio viene ridotto a pochi motivi.



Fig.6 Taddeo Gaddi, *Sant'Andrea*. Scomparto di un polittico. Prima del 1328. Già collezione Bromley Davenport (Macclesfield).

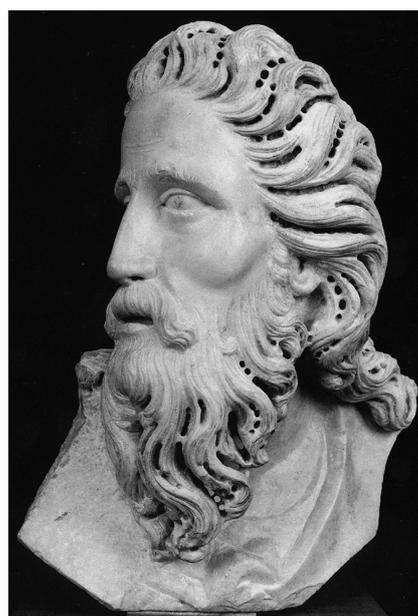


Fig.7 Tino di Camaino, *Testa di San Giovanni Battista*. 1322 ca. Firenze, Museo dell'Opera del Duomo.

N.²¹ Per la storia del polittico e la sua collocazione tra le opere giovanili di Taddeo vedi GREGORI in *Paragone*, XXV, 1974, n°. 297 (cfr. nota 16), pp. 73–83. LADIS: *Taddeo Gaddi*, 1982 (cfr. nota 10), pp. 20–22, 84–85. Angelo TARTUFERI: La nuova visione pittorica di Giotto a Firenze e in Toscana: giotteschi, non-giotteschi, in: Alessandro TOMEI (a cura di): *Giotto e il Trecento*. «il più Sovrano Maestro stato in

dipintura». Catalogo della mostra Roma, Complesso del Vittoriano, 6 marzo – 29 giugno 2009. Saggi, Milano 2009, p.78. Il polittico fu venduto a Londra nel 1991 con l'attribuzione a Taddeo Gaddi; vedi CHRISTIE'S SALE CATALOGUE, London, 24 May 1991, pp. 62–63, lot 33. Roberto BARTALINI: *Scultura gotica in Toscana. Maestri, monumenti, cantieri del Due e Trecento*, Milano 1982, pp. 163–177, con figg. a p. 171.

N.²² Antonio PAOLUCCI: Le sculture, in: Antonio PAOLUCCI (a cura di): *Il Battistero di San Giovanni a Firenze, The Baptistry of San Giovanni Florence* (= *Mirabilia Italiae*, II, a cura di Salvatore Settis), Modena 1994, Vol. I, pp. 149–152, Vol. II, fig. 93.

Roberto Longhi riconobbe questi schemi compositivi, che chiamò efficacemente «vocaboli delle cose – roccia, albero, edificio, persone», già nelle opere di Giovanni di Balduccio e di Tino di Camaino e nei dipinti di Taddeo, in dialogo artistico con questi scultori (N.²³). Poiché questa tendenza ad utilizzare i «vocaboli delle cose» è già presente negli affreschi di Giotto della Cappella Peruzzi e poiché gli affreschi di Taddeo nella cappella Baroncelli sono stati eseguiti ancor prima del 1330, e non dopo, l'impulso artistico che da Taddeo si irradia sulla plastica e sulla scultura fiorentina è forse ancor più rilevante di quanto ritenesse Longhi a suo tempo.

Basandoci su queste premesse, accostiamo la scena di *Giovanni Battista che annuncia la venuta di Cristo* di Taddeo alla stessa scena di Andrea Pisano sulla porta del Battistero fiorentino (figg. 8 e 9): le figure di Cristo e del Battista dei due artisti risultano quasi identiche fin nei panneggi; in entrambe le composizioni il Cristo e il Battista sono paratatticamente collocati l'uno accanto all'altro e dominano lo spazio in modo tale che il paesaggio circostante risulta ridotto al minimo per non sottrarre nulla all'efficacia delle figure e non distrarre dai loro gesti. Ci sarebbe quindi un primo indizio per la datazione dei dipinti di Poppi: gli anni tra il 1330 e il 1332, cioè il periodo che intercorre tra l'inizio del modello in cera dei rilievi della porta del Battistero e la loro fusione (N.²⁴).

Considerazioni simili valgono per i dettagli. Le fotografie della fluorescenza da ultravioletti scattate durante i restauri del 1989, sia quelle dei volti di uomini barbuti nella *Presentazione al tempio*, sia quelle degli Apostoli nella *Dormitio Virginis*, evidenziano quale grandiosa qualità pittorica avessero un tempo questi affreschi (figg. 10 e 11). Le folte barbe fluttuanti e le capigliature ondulate dei santi sono modellate con un tale contrasto chiaroscurale da sembrare cesellate fin nei dettagli, proprio



Fig. 8 Taddeo Gaddi, *San Giovanni Battista annuncia la venuta di Cristo*. 1335/40 ca. Poppi, Cappella del Castello.



Fig. 9 Andrea Pisano, *San Giovanni Battista annuncia la venuta di Cristo*. 1330-1332. Firenze, Battistero, porta meridionale.

come ci appaiono le teste maschili dei rilievi della porta di Andrea Pisano (figg. 12 e 13). Un modo di modellare barbe e volti così robusto e plastico non è ancora presente negli affreschi della Cappella Baroncelli (1328/30 ca.), ma si sviluppa in seguito ad un approfondito confronto con Andrea Pisano.

N.²³ LONGHI in *Paragone*, IX, 1959, n° 109 (cfr. nota 11), pp. 33-34.

N.²⁴ Gert KREYTENBERG: *Andrea Pisano und die toskanische Skulptur des 14. Jahrhunderts* (= Italienische

Forschungen 3), Monaco 1984, pp. 21-22.



Fig.10 Taddeo Gaddi, *Presentazione al Tempio*. Particolare. 1335–1340 ca. Poppi, Cappella del Castello.

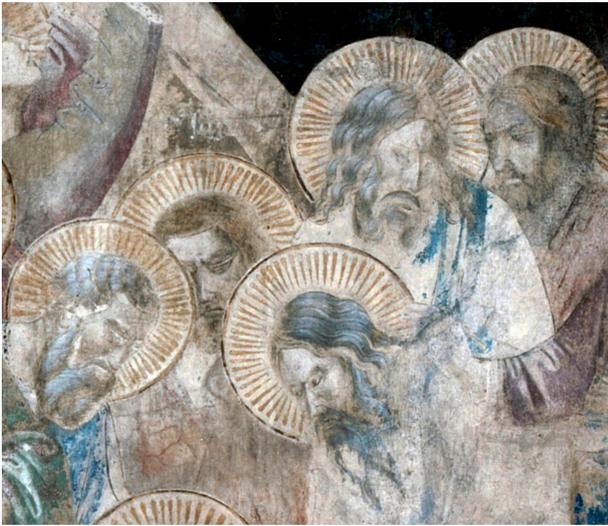


Fig.11 Taddeo Gaddi, *Dormitio Virginis*. Particolare. 1335–1340 ca. Poppi, Cappella del Castello.

Anche le immagini degli ascoltatori che seguono inginocchiati la profezia del Battista nell'*Annuncio della venuta di Cristo* sono un altro dettaglio che ci indirizza agli anni Trenta; gli studi più antichi vollero ripetutamente identificare tra questi personaggi i ritratti dei Conti Guidi, Roberto il Vecchio e Carlo di

N.²⁵ Luigi PASSERINI, «Guidi di Romagna», in: Pompeo LITTA (a cura di): *Famiglie celebri in Italia*, Vol. II, Ga-Lu, Milano 1865–67, dispensa 150, tavola.

N.²⁶ Giovanni PREVITALI: *Giotto e la sua bottega*, Milano 1967; 2° ed. Milano 1974; 3^a Milano 1993, p. 348 con fig. 390. L'esecuzione degli affreschi è da porre dopo l'incendio del 1332 e prima della fine del 1337, cioè prima della podesteria di Fidesimo da Varano. Cristina DANTI – Alberto FELICI – Paola Ilaria MARIOTTI: Il

ciclo giottesco nella Cappella della Maddalena: una cronaca sui restauri ottocenteschi e su quelli attuali, in *Kermes*, 19, 2006, 61, pp. 27–38. Fabrizio BANDINI – Cristina DANTI – Paola Ilaria MARIOTTI: Il restauro del ciclo nella Cappella della Maddalena al Museo Nazionale del Bargello di Firenze: l'intervento conservativo e la motivazione delle scelte, in *OPD restauro*, 17, 2005 (2006), pp. 139–151. Cristina ACIDINI LUCHINAT: Il ritorno di Dante: la cappella del Podestà nel Bargello a Firenze, in *Art e Dossier*,

20, 2005, 209, pp. 34–39. Cristina DANTI – Alberto FELICI: Il ciclo giottesco nella Cappella della Maddalena al Museo Nazionale del Bargello di Firenze: aspetti storico-artistici e vicende conservative, in: Guido BISCONTIN – Alberto DRIUSSI (a cura di): *Sulle pitture murali. Riflessioni, conoscenze, interventi. Atti del convegno di studi*, Bressanone 12–15 luglio 2005, Venezia 2005, pp. 30–38. Miklós BOSKOVITS: «Giotto di Bondone», in *Diz. Bio. Ital.*, 55, 2000, pp. 418–419.



Fig.12 Andrea Pisano, *San Giovanni Battista annuncia la venuta di Cristo*. Particolare. 1330–1332. Firenze, Battistero, porta meridionale.



Fig.13 Andrea Pisano, *San Giovanni Battista battezza il popolo nelle acque del Giordano*. Particolare. 1330–1332. Firenze, Battistero, porta meridionale.

Battifolle (N.²⁵); questo gruppo di figure dall'effetto ieratico ha come modello il gruppo degli adoratori nella scena del *Miracolo del mercante di Marsiglia* che fa parte del ciclo di affreschi della Cappella della Maddalena del Bargello di Firenze. Questi affreschi, databili con rara chiarezza tra il 1332 e il 1337, sono gli ultimi realizzati da Giotto a Firenze: il maestro morì mentre vi stava lavorando e l'opera fu portata a termine dai suoi allievi (N.²⁶).

Se, partendo da queste premesse metodologiche, analizziamo i successivi episodi della vita di San Giovanni Battista a Poppi, vediamo che la *Danza di Salomè* e la *Decollazione del Battista* citano, fondendoli insieme, motivi compositivi tratti dalle scene di egual soggetto degli affreschi fiorentini di Giotto. La *Decollazione del Battista* segue quella della Cappella Peruzzi di Santa Croce, la *Danza di Salomè*, invece, si rifà alla stessa scena della poc' anzi citata cappella della Maddalena nel Bargello di Firenze. La scena della *Danza di Salomè* di Poppi è sempre stata messa in relazione dalla critica con l'omonima scena della Cappella Peruzzi (N.²⁷), il che significherebbe un *terminus post quem* per il ciclo di Poppi dopo gli affreschi dei Peruzzi, dunque al più presto nei tardi anni Venti (N.²⁸). Tuttavia la struttura architettonica dell'edificio raffigurato, con i suoi fragili e sottili pilastri, la figura di Salomè che danza con brio facendo ondeggiare i manicottoli che pendono dagli avambracci e soprattutto la disposizione e il numero degli ospiti seduti alla mensa di Erode seguono evidentemente la rispettiva scena nella cappella del Bargello di Firenze. Quest'ultima, come già detto, va datata tra il 1332 e il 1337 (N.²⁹). Le coordinate temporali per l'esecuzione del ciclo di Poppi devono quindi essere individuate negli anni in cui venivano completati gli affreschi del Bargello, quindi gli anni tra il 1332 e il 1337.

Procedendo in senso orario incontriamo, di fronte alla porta d'ingresso, la parete d'altare che ha quasi completamente perduto la decorazione pittorica.

Si sono conservate soltanto le splendide raffigurazioni *trompe-l'œil* nella zona al di

sotto della finestra, che sottolineano il ruolo privilegiato di questa parete in quanto parete d'altare. A sinistra si «apre» illusionisticamente una nicchia-credenza che contiene suppellettili per la messa, raffigurata proprio secondo il modello fiorentino, vale a dire le due nicchie-credenza dipinte a *trompe-l'œil* nello zoccolo della Cappella Baroncelli (1328/30 circa). Segue, più a destra, la nicchia dell'altare ricavata nello spessore della parete; sul muro di fondo della nicchia era dipinto un politico *trompe-l'œil*, a destra, accanto ad esso, si trovava il busto di San Bernardo di Chiaravalle che doveva apparire come se fosse stato appoggiato sulla mensa dell'altare. Nella seconda metà del XIX secolo questo insieme era già così rovinato che Pagnini, nel 1896, lo menzionava come «affresco staccato in epoca a noi sconosciuta», ora collocato sotto le storie della vita di Giovanni Evangelista (N.³⁰).

Durante la seconda guerra mondiale l'intera metà sinistra del politico con le figure dei Santi Francesco e Giovanni Battista andò perduta; si sono conservate soltanto le immagini della Madonna con Bambino, di San Giovanni Evangelista e di Sant'Antonio da Padova così come l'immagine di San Bernardo (N.³¹). Non è più possibile stabilire quali famosi modelli dipinti a *trompe-l'œil* Taddeo abbia qui citato per compiacere le richieste del committente. In ogni caso la nicchia-credenza con le suppellettili per la messa può essere considerata una reminiscenza del Maestro della Santa Cecilia: infatti costui, che va identificato con Gaddo di Zanobi – padre di Taddeo – aveva dipinto due armadietti a muro pieni di oggetti già nell'affresco della *Confessione della donna resuscitata*, parte del ciclo delle

N.²⁷ Per una visione d'insieme cfr. TINTORI – BORSOOK: *Peruzzi Chapel*, 1965 (cfr. nota 2), pp. 25–28.

N.²⁸ Per la datazione degli affreschi della Cappella Peruzzi cfr. BOSKOVITS: «Giotto», in *Diz. Bio. Ital.*, 55, 2000 (cfr. nota 26), pp. 411–412.

N.²⁹ PREVITALI: *Giotto e la sua bottega*, 1993 (cfr. nota 26), p. 348 con fig. 390. L'esecuzione degli affreschi

è da porre dopo l'incendio del 1332 e prima della fine del 1337, cioè prima della podesteria di Fidesimo da Varano. DANTI – FELICI – MARIOTTI: in *Kermes*, 19, 2006, 61 (cfr. nota 26), pp. 27–38. BANDINI – DANTI – MARIOTTI: in *OPD restauro*, 17, 2005 (2006) (cfr. nota 26), pp. 139–151. ACIDINI LUCHINAT: in *Art e Dossier*, 20, 2005, 209 (cfr. nota. 26), pp. 34–39.

DANTI – FELICI: in BISCONTIN – DRIUSSI: *Sulle pitture murali*, 2005 (cfr. nota 26), pp. 30–38. BOSKOVITS: «Giotto», in *Diz. Bio. Ital.*, 55, 2000 (cfr. nota 26), pp. 418–419.

N.³⁰ Francesco PAGNINI: *Il Castello dei Conti Guidi a Poppi oggi Palazzo Pretorio di Poppi*, Arezzo 1896, p. 69.

N.³¹ Carlo BENI: *Guida del Casentino*, Firenze 1958, pp. 270–271 con nota 2.

Storie di San Francesco della Basilica superiore di Assisi (N.³²).

Procedendo in senso orario segue la parete laterale destra della cappella, con due episodi della vita di San Giovanni Evangelista: la *Resurrezione di Drusiana* e l'*Assunzione di San Giovanni*. Entrambe le composizioni pittoriche sono un chiaro riflesso degli affreschi della Cappella Peruzzi, ai quali Giotto lavorò dopo il 1310 e prima del 1328, e che costituiscono pertanto un altro *terminus post quem* per gli affreschi di Poppi. L'*Assunzione di San Giovanni* a Poppi è la raffigurazione speculare di quella della Cappella Peruzzi (N.³³), tuttavia compare in questa scena un dettaglio che non è presente nell'omonima scena della Cappella Peruzzi, ma che è stato «isolato» dagli affreschi della Cappella Bardi e «inserito» nella scena di Poppi: si tratta della figura del prete con i suoi due chierichetti, tratta dai *Funerali di San Francesco* della Cappella Bardi (figg. 14



Fig. 14 Taddeo Gaddi, *L'Assunzione di San Giovanni Evangelista*. Particolare. 1335–1340 ca. Poppi, Cappella del Castello.

N.³² Joachim POESCHKE: *Die Kirche von San Francesco in Assisi und ihre Wandmalereien*, Monaco 1985, fig. 196. Per l'identificazione del Maestro della Santa Cecilia con Gaddo di Zanobi, ossia Gaddo Gaddi, come lo nomina Vasari, cfr. Monica BIETTI: «Gaddo Gaddi: un'ipotesi», in *Arte Cristiana*, LXXI, 1983, 694, pp. 49–52.

N.³³ Per la datazione degli affreschi della Cappella Peruzzi cfr. BOSKOVITS:

«Giotto», in *Diz. Bio. Ital.*, 55, 2000 (cfr. nota 26), pp. 411–412. Alessio MONCIATTI: I Peruzzi e la loro cappella in Santa Croce. Appunti in vista di una riconsiderazione, in: Arturo Carlo QUINTAVALLE (a cura di): *Medioevo: i committenti. Atti del Convegno internazionale di studi*. Parma 21–26 settembre 2010, Milano, 2011, p. 610.

N.³⁴ Miklós BOSKOVITS: «cat. 27 Giotto, Apparizione del Padre eterno»,

in: Angelo TARTUFERI (a cura di): *Giotto. Bilancio critico di sessant'anni di studi e ricerche*. Catalogo della mostra Firenze, Galleria dell'Accademia 5 giugno–30 settembre 2000, Firenze 2000, p. 190, fig. 4.

N.³⁵ Per la datazione degli affreschi della Cappella Bardi cfr. BOSKOVITS: «Giotto», in *Diz. Bio. Ital.*, 55, 2000 (cfr. nota 26), pp. 416–418.



Fig. 15 Giotto, *Funerali di San Francesco*. Particolare. 1334–1336 ca. Firenze, Santa Croce, Cappella Bardi.

e 15) (N.³⁴). Ne deriva quindi un nuovo indizio per la datazione del ciclo di Poppi, dal momento che la Cappella Bardi fa parte delle opere tarde di Giotto. Poiché il maestro è documentato a Napoli, anno per anno, dall'8 settembre 1328 fino al dicembre 1333, la realizzazione degli affreschi della Cappella Bardi va collocata dopo il soggiorno napoletano di Giotto e prima della sua morte avvenuta l'8 gennaio 1337 (N.³⁵). Quindi per la scena di Poppi risulta ancora una volta una data di esecuzione negli anni Trenta del Trecento, e più precisamente nella seconda metà del decennio.

Le scene più interessanti, a Poppi, sono tuttavia quelle della parete d'ingresso della cappella, poiché esse riproducono i perduti affreschi di Giotto della Cappella Spinelli – Tosinghi di Santa Croce, un fatto che finora è stato riconosciuto e analizzato soltanto dal Marchini.

Vorrei riprendere il filo del discorso di Marchini, svilupparlo e al tempo stesso cogliere l'occasione per presentare la fonte letteraria che ispirò in questa rappresentazione Giotto e, a sua volta, Taddeo che lo copiava (N.³⁶). Sulla parete si vede innanzitutto la *Presentazione di Gesù al tempio*, nella quale Gesù bambino cerca di sfuggire dalle braccia di Simeone e si volge indietro verso la madre perché la barba del vecchio lo graffia, proprio come spiega con ricchezza di dettagli il francescano Johannes de Caulibus nelle sue *Meditationes Vitae Christi*. Ecco dunque rintracciata la fonte di ispirazione di Giotto.

Il Vasari, che non conosceva questo testo, descriveva così l'affresco: «Nella quarta, che è dall'altra parte della chiesa verso tramontana, la quale è de' Tosinghi e degli Spinelli, e dedicata all' Assunzione di Nostra Donna, Giotto dipinse la Natività, lo Sposalizio, l'essere Annunziata, L'Adorazione de' Magi, e quando ella (la Madonna) porge Cristo piccolo fanciullo a Simeone, che è cosa bellissima; perché, oltre a un grande affetto che si conosce in quel vecchio ricevente Cristo, l'atto del fanciullo, che, avendo paura di lui, porge le braccia e si rivolge tutto timoroso verso la madre, non può essere né più affettuoso né più bello.» (N.³⁷).

Tra le opere di Giotto che si sono conservate questo passo di Johannes de Caulibus

costituisce per altre due volte la fonte di ispirazione, e precisamente nella *Presentazione al tempio* della Cappella dell'Arena di Padova e in un piccolo dipinto su tavola dell'Isabella Stewart Gardner Museum di Boston. Entrambe le volte il piccolo spinge via da sé con la manina sinistra i grossi baffi pungenti del vecchio e tende il braccino destro verso la mamma (N.³⁸).

Torniamo ora alla scena della *Presentazione al tempio* di Poppi: la raffigurazione del tempio come una sorta di padiglione dai pilastri sottili come bastoncini ha origine nelle architetture dipinte della Cappella Peruzzi, e più precisamente nell'immagine del tempio dell'*Annuncio dell'angelo a Zaccaria* (N.³⁹). Questo ciclo di affreschi fu realizzato all'inizio del secondo decennio del XIV secolo (N.⁴⁰). Taddeo però si spinge oltre e non dipinge il tempio, come fa Giotto, come un ciborio a pianta quadrata, ma ricorre ad una pianta esagonale (fig.16).

Questo motivo architettonico ritorna quasi identico negli affreschi di Taddeo a San Miniato al Monte (1338–1342) (fig.17) e in un dipinto su tavola appartenente ad una collezione privata italiana (fig.18) (N.⁴¹).

Successivamente lo stesso motivo viene citato da Agnolo Gaddi nell'affresco dell'*Annuncio a Zaccaria* (Firenze, Santa Croce, Cappella Castellani 1383–85) (N.⁴²), da Niccolò

N.³⁶ MARCHINI, in *Riv. Arte*, XX, 1938 (cfr. nota 1), pp. 215–241. DONATI: *Taddeo Gaddi*, 1966 (cfr. nota 4), p. 16.

N.³⁷ Giorgio VASARI: *Le vite de' più eccellenti Pittori, Scultori e Architettori*, Vol. I, a cura di Gaetano MILANESI, Firenze 1878, p. 347. MARCHINI, in *Riv. Arte*, XX, 1938 (cfr. nota 1), pp. 215–241. Filippo MOISÈ: *Santa Croce di Firenze. Illustrazione storico-artistica*, Firenze 1845, p. 175: «Giotto vi aveva dipinto già con bellissima maniera la *Nascita della Vergine, l'Annunziazione, lo Sposalizio, il Presepio coi Magi, la Presentazione al Tempio e il glorioso Transito*. Non è gran tempo che vedevansi alcuni resti di questi affreschi. Recentemente fu restaurata ... e fu dipinta lodevolmente sulle pareti da Gaspero Martellini ...».

N.³⁸ Per le rispettive illustrazioni cfr. Francesca FLORES D'ARCAIS: *Giotto*. Edizione tedesca, Monaco 1995 (Edizione originale italiana Milano 1995), pp. 177 e 215. Riguardo all'influenza delle «Meditationes» sull'arte in generale cfr. Léo van PUYVELDE: *Nouvelles Recherches sur l'Influence des «Meditationes Vitae Christi» sur l'Art de la Fin du Moyen Age*, in: *Actes du Congrès d'Histoire de l'Art*. Parigi, 26 Settembre – 5 Ottobre 1921. Vol. 2/1, a cura della SOCIÉTÉ DE L'HISTOIRE DE L'ART FRANÇAIS, Parigi 1923, pp. 260–274; e in particolare, per il nostro discorso, p. 267.

N.³⁹ PREVITALI: *Giotto e la sua bottega*, 1993 (cfr. nota 26), p. 338, fig. 355.

N.⁴⁰ Per la datazione degli affreschi della cappella Peruzzi cfr. BOSKOVITS: «Giotto», in *Diz. Bio. Ital.*, 55, 2000 (cfr. nota 26), pp. 411–412. MONCIATTI: I Peruzzi e la loro cappella, in: QUINTAVALLE 2011 (cfr. nota 33), p. 610.

N.⁴¹ Miklós BOSKOVITS: «14 The Nativity», in: Miklós BOSKOVITS in collaborazione con Serena PADOVANI: *The Thyssen-Bornemisza Collection. Early Italian painting 1290 – 1470*, a cura di Irene MARTIN (= Sotheby's Publications), Londra 1990, pp. 92–95, con fig. 1.

N.⁴² Miklós BOSKOVITS: *Pittura fiorentina alla vigilia del Rinascimento 1370–1400*, Firenze 1975, p. 297 con fig. 253.



Fig. 16 Taddeo Gaddi, *Presentazione al tempio*. 1335–1340 ca. Poppi, Castello, Cappella.

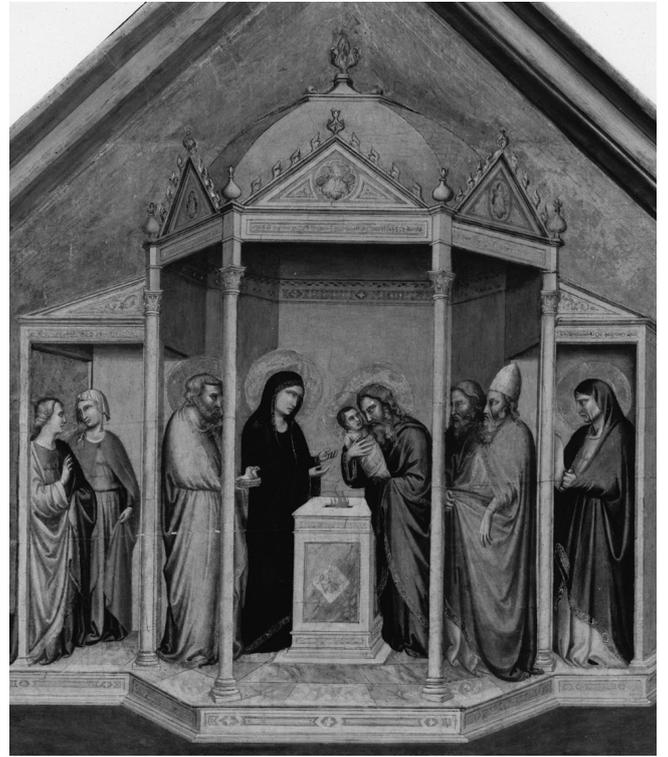


Fig. 18 Taddeo Gaddi, *Presentazione al tempio*. 1325 ca. Collezione privata.



Fig. 17 Taddeo Gaddi, *Presentazione al tempio*. 1338–1342. Firenze, San Miniato al Monte, Cripta.

di Pietro Gerini nel dipinto su tavola con *l'Annuncio a Zaccaria e la Nascita di San Giovanni Battista* (1387; Londra, National Gallery) (N.⁴³) e, una seconda volta, dallo stesso Niccolò di Pietro Gerini nell'affresco della *Presentazione al tempio* nell'Oratorio di S. Maria Primerana a Fiesole (N.⁴⁴).

Torniamo però alla cappella del castello di Poppi: Taddeo fa seguire alla *Presentazione al tempio* le scene della *Dormitio* e dell'*Assumptio Virginis*, che include anche l'episodio del *Conferimento della sacra cintola a San Tommaso*.

Poiché Taddeo – sicuramente in base ai desideri del committente – in tutte quante le scene finora analizzate si attiene strettamente ai modelli di Giotto, anche gli episodi della *Dormitio* e dell'*Assumptio* con il *Conferimento della Sacra Cintola* devono essere stati presenti nella Cappella Tosinghi-Spinelli di Santa Croce e devono essere serviti da modello per le pitture murali di Poppi.

N.⁴³ BOSKOVITS: *Pittura fiorentina*, 1975 (cfr. nota 42), fig. 178. Dillian GORDON: *National Gallery Catalogues. The Italian Paintings before 1400*, Londra 2011, pp. 394–408.

N.⁴⁴ MARCHINI, in *Riv. Arte*, XX, 1938 (cfr. nota 1), p. 224–226. BOSKOVITS: *Pittura fiorentina*, 1975 (cfr. nota 42), pp. 99, 405.

N.⁴⁵ VASARI, a cura di MILANESI, Vol. I, 1878 (cfr. nota 37), p. 374.

È vero che Vasari descrive nella Cappella Tosinghi-Spinelli solo la scena della *Dormitio Virginis*, essendo però la cappella dedicata all'Assunzione della Vergine questa scena, insieme al *Conferimento della sacra cintola*, non poteva mancare. «Nella quarta, che è dall'altra parte della chiesa verso tramontana, la quale è de'Tosinghi e degli Spinelli, e dedicata all'Assunzione di Nostra Donna... Nella morte poi di essa Nostra Donna sono gli Apostoli, ed un buon numero d'Angeli, con torchi in mano, molto belli.»(N.⁴⁵).

Tutto ciò significa a propria volta che il *Conferimento della sacra cintola a San Tommaso*, dipinto da Giotto in Santa Croce, sarebbe la più antica raffigurazione documentabile del tema in Toscana.

La scena della *Dormitio Virginis* di Poppi non segue però – e qui vorrei smentire il Marchini – la *Dormitio* del dipinto su tavola di Giotto già nella chiesa di Ognissanti (ed oggi a Berlino, nella Gemäldegalerie). Non solo manca, a Poppi, l'apostolo inginocchiato di fronte alla Vergine dormiente, ma anche la figura del Cristo si differenzia perchè benedice con la mano destra la Madonna anziché reggerne l'anima tra le braccia, come nella tavola di Ognissanti (N.⁴⁶). A Poppi inoltre sono gli apostoli che si prendono cura del corpo di Maria, mentre nella tavola già in Ognissanti lo fanno gli angeli. Taddeo cita quindi quella seconda versione iconografica che il suo maestro dipinse in Santa Croce per la Cappella dei Tosinghi-Spinelli e che oltre alla *Dormitio* doveva anche raffigurare il *Conferimento della sacra cintola a San Tommaso*.

Si tratterebbe quindi – come già sottolineato – della più antica rappresentazione documentabile di questo tema iconografico in Toscana.

Un'ulteriore conferma è data dal fatto che la composizione di Taddeo – o per meglio dire di Giotto – viene citata dettagliatamente nella cuspide centrale del politico di Santa Maria all'Impruneta: una pala d'altare datata 1375 e frutto della collaborazione di Niccolò di Pietro Gerini e Pietro Nelli (N.⁴⁷).

Riassumendo, tutti i confronti stilistici e le citazioni di motivi compositivi nei dipinti murali della cappella di Poppi indirizzano verso gli anni Trenta del Trecento, e più esattamente verso la fine del decennio se si considerano in particolare le citazioni iconografiche tratte dalla cappella della Maddalena del Bargello.

Per quanto riguarda il possibile committente si rimanda ad un fatto storico: «nella tradizione e nella cronachistica fiorentina spicca soprattutto il ruolo del conte Simone, cui era rimasto il controllo su Poppi, nella cacciata da Firenze del duca di Atene nel 1343. Un suo rapido intervento in città con i figli e una nutrita schiera di armati e il sostegno dato alla commissione insediatasi contribuirono a chiudere più velocemente la questione; inoltre vi fu la sua trovata di prestare il castello di Poppi come sede extraterritoriale a Firenze per far firmare la formale rinuncia del duca» (N.⁴⁸).

Dal punto di vista stilistico nulla si oppone a correlare i risultati dell'indagine storico-artistica qui condotta con i fatti storici citati e a fissare così la realizzazione degli affreschi di Taddeo in quello stesso lasso di tempo.

N.⁴⁶ MARCHINI, in *Riv. Arte*, XX, 1938 (cfr. nota 1), p. 126.

N.⁴⁷ BOSKOVITS: *Pittura fiorentina*, 1975 (cfr. nota 42), p. 409 con fig. 61

N.⁴⁸ Marco BICCHIERAI: Poppi, l'ultima signoria, in: Federico CANACCINI e al. (a cura di): *La lunga storia di una stirpe comitale. I conti Guidi tra Romagna e Toscana*. Atti del Convegno di studi organizzato dai Comuni di Modigliana e Poppi. Modigliana-Poppi 28–31 agosto 2003 (= Biblioteca Storica Toscana, a cura della

Deputazione di Storia Patria per la Toscana, LVII), Firenze 2009, p. 387.

Referenze fotografiche:

1, 17 riproduzioni tratte da Ladis 1982
2, 3, 8, 10, 11, 14, 16 riproduzioni tratte da Brezzi 1991
4 Berlino, Staatliche Museen Preussischer Kulturbesitz, Gemäldegalerie
5 Prudence Cuming Associates Limited, Londra

6 riproduzione tratta da Christie's Sale Catalogue, London, 24 May, 1991

7 riproduzione tratta da Bartalini 1982
9, 12, 13 riproduzioni tratte da Paolucci, II, 1994

15 riproduzione tratta da Previtali 1967

18 Corpus of Florentine Painting, Firenze