

Johannes Tripps

*»Che li conoscitori, quando le vedeano,
per lo grandissimo diletto raitieno«*



URN: urn:nbn:de:bsz:16-artdok-24694

URL: <http://archiv.ub.uni-heidelberg.de/artdok/volltexte/2014/2469>

Johannes Tripps

«*Che li conoscitori, quando le vedeano, per lo grandissimo diletto raitieno*» *Taddeo Gaddi e le storie di Giobbe nel Camposanto di Pisa**.

L'attribuzione

A conferma della qualità artistica e dell'apprezzamento di cui godeva questo ciclo di affreschi nel Rinascimento basta ricordare il fatto che Vasari, nella prima edizione delle sue *Vite* (1550), lo riferisce a Taddeo seguendo la storiografia artistica di Michelangelo di Cristoforo da Volterra (1488) (N.¹), Antonio Billi (1506/1530 ca.) (N.²), dell'Anonimo Magliabechiano (N.³) o di Giovan Battista Gelli (N.⁴). Nella seconda edizione (1568), però, questi affreschi vengono attribuiti esclusivamente a Giotto (N.⁵). Intorno al 1591 al nome di Giotto venne ad aggiungersi quello di Nello di Vanni di Pisa; ricordato dal Canonico Totti che dichiarava che «Giotto fece questo primo quadro di sopra, il quale assai bene si discerne diverso et differente di maniera da quest'altri, li quali a mio giudizio credo siino fatti per mano di Nello di Vanni di Pisa.» (N.⁶).

La «differenza di maniera» indicata da Totti si spiega con il fatto che già nel 1370–1371 gli affreschi furono pesantemente ridipinti. Si riassume, qui di seguito, quanto riferisce a questo proposito Antonino Caleca: Francesco Neri da Volterra era a capo di un gruppo di

pittori di cui facevano costantemente parte Neruccio Federighi e l'apprendista Berto d'Argomento da Volterra, e più sporadicamente Cecco di Pietro e Iacopo di Francesco da Roma. I documenti non specificano mai che cosa raffiguravano gli affreschi a cui si stava lavorando; i più chari parlano tutt'al più di spese «in picturis et reactivatione picturarum» [ASP, Opera del Duomo, 95, c. 135r, 2 agosto 1371] o di «picture noviter facte» [ivi, 95, c. 133v, 20 luglio 1371; c. 134r, 25 luglio 1371] (N.⁷).

Fu il Förster, nel 1835, a scoprire i citati documenti e riferire l'intero ciclo a Francesco Neri da Volterra (N.⁸). Di conseguenza, a partire dal 1835, nella ricerca storico-artistica cominciarono a circolare tre nomi: Giotto, Nello di Vanni da Pisa e Francesco Neri da Volterra. Soltanto Osvald Sirén, nel 1908, rilesse con attenzione i documenti e scoprì che gli interventi eseguiti da Francesco da Volterra insieme ai suddetti pittori erano stati semplicemente lavori di reintegrazione e ridipinture; Sirén fu anche il primo che tornò a riconoscere in questo ciclo la paternità di Taddeo (N.⁹), condivisa fino al giorno d'oggi dalla maggior parte degli studiosi.

* Traduzione dal tedesco: Lara Avezza

N.¹ SUPINO I. B.: *Il Camposanto di Pisa*, Firenze 1896, pp. 306–307.

N.² FABRICZY C., VON: *Il Libro di Antonio Billi e le sue copie nella Biblioteca Nazionale di Firenze*, in *Arch. Stor. Ital.*, Ser. V, VII, 1891, p. 358. Caleca A.: *Pisa – Museo delle sinopie del Camposanto monumentale*, Pisa 1979, pp. 71–72. CALECA A.: *Costruzione e decorazione dalle origini al secolo XV*, in: BARACCHINI C. – CASTELNUOVO E. (a cura di):

Il Camposanto di Pisa (= Biblioteca di Storia dell'arte, 27), Torino 1996, p. 27.

N.³ L'ANONIMO MAGLIABECHIANO, a cura di A. FICARRA, Napoli 1968, p. 27. CALECA, in: *Il Camposanto di Pisa*, 1996 (cfr. nota 2), p. 27.

N.⁴ GELLI G. B.: *Vite d'artisti* edito da G. Mancini in *Venti vite d'artisti*, in *Arch. Stor. Ital.*, Ser. V, XVII, 1896, p. 44. CALECA, in: *Il Camposanto di Pisa*, 1996 (cfr. nota 2), p. 27.

N.⁵ VASARI G.: *Le vite de' più eccellenti Pittori, Scultori e Architettori*,

a cura di G. MILANESI, Firenze 1878 (1906), pp. 380–382.

N.⁶ Cfr. BUCCI M. – BERTOLINI L.: *Camposanto Monumentale di Pisa. Affreschi e Sinopie*, Pisa 1960, p. 93.

N.⁷ CALECA, in: *Il Camposanto di Pisa*, 1996 (cfr. nota 2), pp. 28, 44.

N.⁸ FÖRSTER E.: *Beiträge zur neueren Kunstgeschichte*, Lipsia 1835, pp. 113–115.

N.⁹ SIRÉN O.: *Giottino und seine Stellung in der gleichzeitigen florentinischen Malerei*, Lipsia 1908, p. 88.

Attualmente la ricerca parte però dal presupposto che solo quattro scene, e cioè *Il patto di Satana con Dio* e le *Prime sventure di Giobbe*, siano in uno stato di conservazione tale da permettere una attribuzione a Taddeo basata su elementi stilistici (N.¹⁰). *La pazienza di Giobbe* – conservata solo in stato frammentario, ma su vecchie fotografie meglio leggibile di quanto non sia oggi – viene considerata un'opera pesantemente restaurata o addirittura ridipinta da Francesco Neri da Volterra con la collaborazione di Neruccio Federighi, Cecco di Pietro, Berto d'Argomento e Iacopo di Francesco da Roma. Lo stesso vale per le scene che raffigurano la *Rassegnazione di Giobbe* e *Giobbe recupera i beni*, gravemente danneggiate nel XVIII secolo, quando venne inserito nella parete il monumento funebre di Francesco Algarotti (morto a Pisa nel 1764) (N.¹¹). L'idea che solo quattro scene siano stilisticamente attribuibili a Taddeo viene suffragata dalla considerazione che sotto le scene di *Giobbe a convito* ci sono due sinopie di mani presumibilmente diverse (N.¹²). In realtà la discussione si rivela inutile perché non è stata presa in considerazione l'eccellente pubblicazione di Edith Thomasberger del 1988, nella quale la studiosa ricostruisce il ciclo di Taddeo servendosi della copia che ne fece Bartolo di Fredi sulla parete nord della Collegiata di San Giminiano (N.¹³). L'opera di Bartolo è firmata per esteso e reca la data 1367. Negli affreschi di Bartolo si ritrovano tutte le composizioni corrispondenti alle scene ancora esistenti a Pisa e che tuttavia la ricerca riferisce all'équipe gravitante intorno a Francesco Neri. Se ne deduce quindi che questi pittori,

nel 1371/72, si limitarono a rinfrescare gli affreschi di Taddeo, ridipinsero in parte le figure e ne attualizzarono più volte i costumi, come si può facilmente constatare; la sostanza della composizione rimase però quella di Taddeo.

I risultati della ricerca della Thomasberger sono particolarmente importanti per quanto riguarda la scena con *Giobbe a convito*, in cui la casa di Giobbe è raffigurata come un aggraziato corpo architettonico a tre ali, costruito con una prospettiva che si avvicina molto alla prospettiva centrale. Bartolo di Fredi riproduce questo edificio esattamente così come esso è ancor oggi visibile nell'affresco del Camposanto di Pisa (N.¹⁴).

Le raffigurazioni architettoniche arditamente scorciate, nella scena di *Giobbe a convito*, si rivelano un coerente sviluppo delle architetture che compaiono sul dossale del Maestro della Santa Cecilia degli Uffizi. Poiché dietro il nome convenzionale di Maestro della Santa Cecilia si cela con grandissima probabilità Gaddo di Zanobi, quindi il padre di Taddeo Gaddi, il cerchio si chiude e l'affresco pisano si inserisce perfettamente nel linguaggio pittorico di Taddeo (N.¹⁵). Questi rapporti diventano più che evidenti nel confronto delle scene *Santa Cecilia prega davanti a Valeriano e a suo fratello Tiburzio* e *Santa Cecilia di fronte al prefetto Almachio* con l'affresco pisano di *Giobbe a convito*, specialmente per quanto concerne l'ardita visione dal basso delle architetture costruite su sottili pilastri (N.¹⁶). Nel seguito di questo contributo l'affresco verrà perciò lasciato nel corpus delle opere di Taddeo.

N.¹⁰ BARACCHINI C.: «Il restauro infinito», in: *Il Camposanto di Pisa*, 1996 (cfr. nota 2), p. 27.

N.¹¹ BARACCHINI, in: *Il Camposanto di Pisa*, 1996 (cfr. nota 10), p. 204. CALECA, in: *Il Camposanto di Pisa*, 1996 (cfr. nota 2), p. 27.

N.¹² LADIS A.: *Taddeo Gaddi, Critical Reappraisal and Catalogue raisonné*, Columbia (Miss.)-Londra 1982, pp. 247-248. PROCACCI U.: *Sinopie e affreschi*, Milano 1961, p. 237.

N.¹³ THOMASBERGER E.: Beobachtungen über die Fresken der Hiobsgeschichte im Camposanto zu Pisa und in der Collegiata zu S. Giminiano, in *Storia dell'Arte*, LXII, 1988, pp. 25-27.

N.¹⁴ THOMASBERGER, in *Storia dell'Arte*, LXII, 1988 (cfr. nota 13), pp. 25-27, soprattutto figg. 7 e 9.

N.¹⁵ BIETTI FAVI M.: Gaddo Gaddi: un'ipotesi, in *Arte Cristiana*, LXXI, 1983, pp. 49-52.

N.¹⁶ Per il confronto si veda OFFNER R.: *The Fourteenth Century. A Critical and Historical Corpus of Florentine Painting, Section III, Volume I. A New Edition with additional Notes and Bibliography* by M. BOSKOVITS, Firenze 1986, p. 94, tavv. V11 e V15.

La datazione

Un ulteriore problema è costituito dalla datazione del ciclo, sebbene Taddeo sia documentato a Pisa nel 1342. Disponiamo di una lettera che Taddeo scrisse a Tommaso degli Strozzi sulla quale compare la data con il giorno e il mese – sette settembre – ma non l'anno (N.¹⁷):

«Tomaso. taddeo dipintore tuo. da pisa. renditi sicuro che solo per onore avese io voglio dipignere la tavola, e renditi sicuro che così sarà: onde maestro Paulo, e voi e luj la fate fare di legname al nome di dio. E io tosto aurò conpiuto illauoro de ganbacorti, e così de la tavola detta farò. jn conclusione io farò ciò che il Maestro Paulo mi dirà, e così di voj. Dio sia guardia di tuttj. di vij di settembre» (N.¹⁸).

La ricerca dedusse che si doveva trattare dell'anno 1342 in seguito a due fatti correlati alle vicende della cappella gentilizia dei Gambacorta in San Francesco a Pisa: innanzi tutto la descrizione degli affreschi nelle *Vite* del Vasari del 1550, nella quale l'autore affermava di aver letto un'iscrizione: «... a Pisa... dove in San Francesco, per Gherardo e Buonacorso Gambacorti, fece la cappella maggiore in fresco, molto ben colorita, con molte figure e storie di quel Santo e di Sant' Andrea e San Niccolò. Nella volta, poi, e nella facciata è papa Onorio che conferma la regola, dov'è ritratto Taddeo di naturale in profilo, con un cappuccio avvolto sopra il capo, ed a' piedi di quella storia sono scritte queste parole: Magister Taddeus Gaddus de Florentia pinxit hanc historiam Sancti Francisci et Sancti Andreae et Sancti Nicolai, A.D. MCCCXLII. de mense Augusti” (N.¹⁹).

Inoltre il manoscritto vergato intorno al 1685/1687 da Francesco Antonio Benoffi e intitolato «*Francescani in Toscana*» (Pesaro, Biblioteca Oliveriana, Ms 1,686, fol. 28v) tramanda una iscrizione che compariva sulle perdute vetrate del coro: «hoc opus fecerunt fieri heredes honorabilis civicus Gerardi, et Bonacursi Gambacorte pro anim[a]bus eoru[m] A. D. 1342» (N.²⁰).

Andrew Ladis è estremamente scettico riguardo alle indicazioni del Vasari, poiché gli affreschi conservati sulle vele della cappella non sono affatto di Taddeo, ma di un maestro senese che Bellosi, nel 1972, identificò con Jacopo di Mino del Pellicciaio (N.²¹). Inoltre gli affreschi delle vele della cappella Gambacorta non raffigurano le scene descritte dal Vasari, ma San Francesco tra due Virtù e coppie di santi francescani. Ladis giunge alla conclusione che Vasari interpretò erroneamente l'iscrizione e identificò come patroni Gherardo e Bonaccorso Gambacorta. Ma i due fratelli, fa notare Ladis, erano entrambi già morti nel 1322 e, come l'iscrizione attesta, furono i loro eredi a commissionare la cappella. Poiché Bonaccorso era morto senza figli, nel 1342 gli eredi dei due fratelli dovevano essere il figlio di Gherardo, Andrea, e il nipote Niccolò, per i quali il programma iconografico menzionato da Vasari non sarebbe potuto essere più appropriato (N.²²). Ladis indica un secondo problema: sebbene l'iscrizione vista da Vasari registrasse come data di completamento dei lavori l'agosto del 1342, Taddeo scriveva nel mese di settembre (forse dello stesso anno) per dire che non aveva ancora finito i lavori per la famiglia Gambacorta. Se la lettera si riferisce a un rapporto con i Gambacorta nel

N.¹⁷ FIRENZE, ARCHIVIO DI STATO. CARTE STROZZI-UGUCCIONI, SER. 3, FILZA 113, f. 8; cfr. PINI C.-MILANESI G.: *La scrittura di artisti italiani* (secc. XIV–XVII) *riprodotta con la fotografia*, I, Firenze 1876, n° 1; LADIS: *Taddeo Gaddi*, 1982 (cfr. nota 12), p. 255.

N.¹⁸ Secondo Pini e Milanesi (1876, I - cfr. nota 17-, commento del

doc. I), il citato «Paolo» è da identificare con Paolo Dagomari da Prato, detto dell'Abaco; cf. LADIS: *Taddeo Gaddi*, 1982 (cfr. nota 12), p. 255.

N.¹⁹ VASARI G.: *Le vite de' più eccellenti Pittori, Scultori e Architettori*, Vol. I, a cura di G. Milanesi, Firenze 1878, pp. 380–382.

N.²⁰ LADIS: *Taddeo Gaddi*, 1982 (cfr. nota 12), p. 14, n. 4.

N.²¹ BELLOSI L.: Jacopo di Mino del Pellicciaio, in *Boll. Arte*, LVII, 1972, pp. 73–77.

N.²² LADIS: *Taddeo Gaddi*, 1982 (cfr. nota 12), p. 14, n. 4.

1342, allora potrebbe significare che Taddeo stesse lavorando ad una pala d'altare per la cappella. Secondo il Ladis la lettera e la data 1342 sono stati messi troppo affrettatamente in relazione con gli affreschi gaddeschi nel Camposanto (N.²³). Anche ammettendo la paternità di Taddeo, egli potrebbe facilmente aver lavorato a Pisa in due diverse occasioni (N.²⁴). Per queste ragioni il Ladis vede nell'intero ciclo l'opera di un seguace: «*The style of the Gaddian murals, as Procacci argued, suggests a date in the 1360s, but the entire cycle must have been finished by 1367, when Bartolo di Fredi ... adapted some of the Pisan compositions ... for his Old Testament cycle in San Gimignano.*» (N.²⁵).

Nello zoccolo della Cappella Gambacorta si vedono lacerti di una fascia affrescata con formelle quadrilobate nelle quali sono inseriti busti di apostoli; anche se Baracchini e Caleca vorrebbero riferire questi frammenti a Taddeo, di fatto rimane troppo poco per poter sostenere questa attribuzione (N.²⁶).

Se ribaltiamo i termini del ragionamento e supponiamo che nel 1342 Taddeo avesse portato a termine i lavori nella cappella Gambacorta e che un altro impegno, che lo tratteneva a Pisa ancora nel mese di settembre, fosse stato proprio il ciclo di Giobbe nel Camposanto, allora potremmo inserire con agio il ciclo di Giobbe in una intera sequenza di campagne decorative. Esso sarebbe preceduto dagli affreschi nel castello di Poppi (1335/40) (N.²⁷), seguiti da quelli nella Cappella Bardi (Firenze,

Santa Croce, 1340 circa) e in San Miniato al Monte a Firenze (documentati 1342) (N.²⁸); immediatamente successivi al soggiorno pisano sarebbero invece gli affreschi del refettorio di Santa Croce a Firenze con l'*Ultima Cena e l'Arbor Vitae*, dove compare l'immagine della donatrice vestita con gli abiti delle terziarie francescane: Monna Vaggia di Filippo Manfredi, morta il 10 novembre 1345 (N.²⁹).

Poiché gran parte degli affreschi del ciclo di Giobbe raffigura scene di lotta, poco adatte all'analisi stilistica perché non si sono conservati elementi di confronto, nelle seguenti riflessioni mi concentrerò su tre scene: *Il patto di Satana con Dio*, *La rassegnazione di Giobbe e Dio dà istruzioni agli amici di Giobbe per compiere il sacrificio*. Cominciamo con *Il patto di Satana con Dio*: le immagini di Dio e degli angeli che lo assistono sono concepite secondo soluzioni compositive che rompono con quelle del ciclo di Poppi, dove le figure hanno proporzioni più sottili e allungate. A Pisa le figure hanno invece proporzioni imponenti e la ponderazione è resa attraverso il panneggio delle vesti: sul lato della gamba flessa prevalgono profonde pieghe falcate e unciniate mentre il lato della gamba portante viene sottolineato da possenti pieghe tubolari.

Nel percorso artistico di Taddeo possiamo cogliere questo mutamento stilistico, per la prima volta, nelle due figure di profeti che decorano l'intradosso della nicchia in cui è inserita la tomba di Tessa dei Bardi nella Cappella Bardi di Mangona in Santa Croce a Firenze. Il grosso della decorazione pittorica

N.²³ Per una sintesi su tutte le proposte di datazione cfr. LADIS: *Taddeo Gaddi*, 1982 (cfr. nota 12), pp. 247–250.

N.²⁴ LADIS: *Taddeo Gaddi*, 1982 (cfr. nota 12), p. 14, n. 4.

N.²⁵ LADIS: *Taddeo Gaddi*, 1982 (cfr. nota 12), p. 250. PROCACCI: *Sinopie e affreschi*, 1961 (cfr. nota 12), p. 237.

N.²⁶ BURRESI M.-CALECA A.: «Fino alla grande peste: Francesco di Traino e i primi affreschi del Camposanto», in: BURRESI M.-

CALECA A. (a cura di): *Affreschi medievali a Pisa*, Pisa 2003, pp. 85–99, in part. pp. 93–95 con fig. a p. 93.

N.²⁷ Per il ciclo di Poppi cfr. TRIPPS, J.: *Taddeo Gaddi e il suo ciclo di affreschi nella cappella del castello di Poppi. Riflessioni sul linguaggio pittorico e sulla datazione*. <http://archiv.ub.uniheidelberg.de/artdok/volltexte/2014/2403>, pp. 1–12.

N.²⁸ LADIS: *Taddeo Gaddi*, 1982 (cfr. nota 12), pp. 136–144.

N.²⁹ LADIS: *Taddeo Gaddi*, 1982 (cfr. nota 12), p. 173. OHLIG S. F.:

Florentiner Refektorien. Form, Funktion und die Programme ihrer Fresken,

Egelsbach 2000, p. 130. SIMBENI A.: *Gli affreschi di Taddeo Gaddi nel refettorio: programma, committenza e datazione*. Con una postilla sulla diffusione del modello iconografico del Lignum Vitae in Catalogna, in: DE MARCHI A. - PIRAZ G. (a cura di): *Santa Croce. Oltre le apparenze* (= Quaderni di Santa Croce, 4), Pistoia 2011, p. 123.

di questa cappella fu eseguito da Maso di Banco a partire dal 1335 circa, ma nel 1341 ci dovette essere una rottura dei rapporti tra costui e i Bardi, che si impossessarono dei contenuti dello studio di Maso (N.³⁰). Taddeo completò i lavori affrescando sul fondo della nicchia una *Deposizione di Cristo* e sull'intradosso dell'arco i suddetti profeti che, a giudicare dal tipo iconografico, potrebbero essere Gioele (a sinistra) e Osea (a destra) (N.³¹). Queste figure mostrano lo stesso linguaggio pittorico monumentale e concentrato sull'essenziale che predomina a Pisa: anche qui, anziché dilungarsi nei dettagli anatomici, Taddeo si serve del panneggio per plasmare i corpi e rivelare il lato della gamba d'appoggio attraverso possenti pieghe tubolari e della gamba flessa con poche e profonde pieghe falcate, uncinat e diagonali, sottolineate da ombre profonde. L'abbondante impiego di piccole pieghe parallele che sembrano quasi cesellate, ancora presenti pochi anni prima a Poppi, è completamente scomparso. Evidentemente è il confronto con la monumentale concezione figurativa di Maso che induce Taddeo ad abbandonare, nel ciclo di Giobbe a Pisa, quel linguaggio pittorico innamorato dei dettagli che dominava ancora a Poppi.

Sia nel polittico già nella collezione Bromley-Davenport (N.³²), sia nel ciclo di Poppi si può constatare quanto Taddeo, insieme con la pittura, cerchi anche il confronto con la plastica e la scultura contemporanea. Nel polittico ex

Bromley-Davenport Taddeo si misura con Tino di Camaino (figg. 1 e 2) (N.³³), a Poppi invece con Andrea Pisano (figg. 3 e 4) (N.³⁴).



Fig. 1 Taddeo Gaddi, *Sant'Andrea*. Scomparto di un polittico. Prima del 1328. Già collezione Bromley Davenport (Macclesfield), Regno Unito

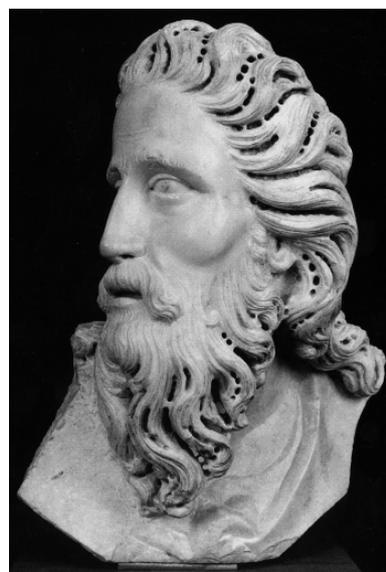


Fig. 2 Tino di Camaino, *Testa di San Giovanni Battista*. 1322 ca. Firenze, Museo dell'Opera del Duomo.

N.³⁰ NERI LUSANNA E.: Maso di Banco e la cappella Bardi di San Silvestro, in: ACIDINI LUCHINAT C. – NERI LUSANNA E. (a cura di): *Maso di Banco. La Cappella di San Silvestro*, Milano 1998, pp. 41–44, 312, con figg. alle pp. 324, 325, 327, 328.

N.³¹ LADIS: *Taddeo Gaddi*, 1982 (cfr. nota 12), p. 138. NERI LUSANNA: *Maso di Banco*, 1998 (cfr. nota 30), pp. 41–44, 312, con figg. alle pp. 313, 324, 325, 327, 328. BARTALINI R.: «Et in carne mea videbo Deum meum»: Maso di Banco, la cappella dei Confessori e la committenza dei Bardi. A proposito di un libro recente, in *Prospettiva*, 2000, n° 98–99, pp. 86–88.

N.³² Per la storia del polittico e la sua collocazione tra i lavori giovanili di Taddeo cfr. GREGORI M.: Sul polittico Bromley Davenport di Taddeo Gaddi e sulla sua originaria collocazione, in *Paragone*, XXV, 1974, n° 297, pp. 73–83. LADIS: *Taddeo Gaddi*, 1982 (cfr. nota 12), pp. 20–22, 84–85. TARTUFERI A.: La nuova visione pittorica di Giotto a Firenze e in Toscana: giotteschi, non-giotteschi, in: TOMEI A. (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 nel 1991 a Londra con l'attribuzione a Taddeo Gaddi; cfr. CHRISTIE'S SALE CATALOGUE, Londra, 24 maggio 1991, pp. 62–63, lot 33.

N.³³ BARTALINI R.: *Scultura gotica in Toscana. Maestri, monumenti, cantieri del Due e Trecento*, Milano 2005, pp. 163–177, con figg. 206 e 207 a p. 171. Per il ciclo di Poppi cfr. TRIPPS: *Taddeo Gaddi a Poppi*, 2014 (cfr. nota 27), p. 5.

N.³⁴ Per il ciclo di Poppi cfr. TRIPPS: *Taddeo Gaddi a Poppi*, 2014 (cfr. nota 27), pp. 5–6.



Fig. 3 Taddeo Gaddi, *San Giovanni Battista annuncia la venuta di Cristo*. 1335/40 ca. Poppi, Cappella del Castello.



Fig. 5 Taddeo Gaddi, *Patto di Satana con Dio*. 1342. Pisa, Camposanto.



Fig. 4 Andrea Pisano, *San Giovanni Battista annuncia la venuta di Cristo*. 1330-1332. Firenze, Battistero, porta meridionale.

A Pisa troviamo qualcosa di simile: le figure degli angeli intorno a Dio, così come la figura di Dio in una mandorla, nel *Patto di Satana con Dio*, sono difficili da immaginare senza pensare che Taddeo avesse ben presente la scultura fiorentina e senese degli anni Trenta e Quaranta (fig. 5).



Fig. 6 *Profeta*. Già Firenze, Campanile. Firenze, Museo dell'Opera del Duomo.

N.³⁵ KREYTENBERG G.: The sculpture of Maso di Banco, in *Burl. Mag.*, 121, 1979, pp. 72-76. POESCHKE J.: *Die Skulptur des*

Mittelalters in Italien. Vol. 2, *Gotik*, Monaco 2000, pp. 171-172, con figg. 227-228 e una sintesi della discussione critica in cui le suddette figure vengono

assegnate o a Maso, o ad Andrea Pisano, o ad un seguace di Andrea Pisano.

estremamente ampie e addirittura quasi bidimensionali. Non c'è più alcuna trasparenza delle vesti che lasci intravedere la gamba d'appoggio attraverso lo sporgere di piedi o ginocchia; sono al contrario i panneggi che rendono riconoscibile la ponderazione. Guardiamo ora la scultura senese degli anni Quaranta del Trecento, e più precisamente il Cristo benedicente in trono di Giovanni di Agostino sul portale di Vallepiana del Duomo Nuovo di Siena: sorprende l'enorme somiglianza tra questo Cristo e il Cristo dell'affresco di Pisa (figg. 5 e 7) (N.³⁶) a partire dal modo di sedere



Fig. 7 Giovanni di Agostino, *Cristo in trono*. 1340/45 ca. Siena. Duomo Nuovo, portale di Vallepiana.

ampio e maestoso e dalla leggera torsione della parte superiore del corpo, fin nei dettagli delle pieghe, della capigliatura o del gesto locutorio. Le somiglianze sono tali che vorrei parlare di un carattere gemellare delle due figure. Nulla quindi si oppone a una datazione del ciclo di Giobbe nella prima metà degli anni Quaranta; al contrario, il ciclo si inserisce perfettamente nelle tendenze stilistiche di questo decennio: non solo in quelle della pittura, ma anche della scultura.

N.³⁶ Per la riproduzione della figura e la datazione cfr. BARTALINI: *Scultura gotica in Toscana*, 2005

(cfr. nota 33), pp. 318–319 con fig. 382, e pp. 327–331

Passiamo alla scena successiva del ciclo pisano: la *Rassegnazione di Giobbe*. Qui ci interessa soprattutto il gruppo di tre uomini che confabulano a destra di Giobbe; i singoli tipi si possono stilisticamente ricondurre, senza difficoltà, alle opere di Taddeo cronologicamente prossime (fig. 8).

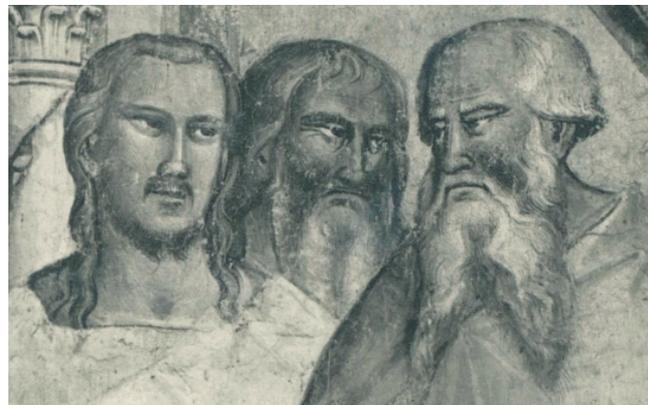


Fig. 8 Taddeo Gaddi, *Rassegnazione di Giobbe*. Particolare. 1342. Pisa, Camposanto.

Cominciamo con la figura più a destra: il vecchio dalla fronte calva e dalla barba bipartita. Questo tipo ricompare, come figura intera, nel profeta di destra (Osea?) dell'avello della Cappella Bardi di Mangona a Santa Croce (fig. 9), con le vesti ritmate dalla

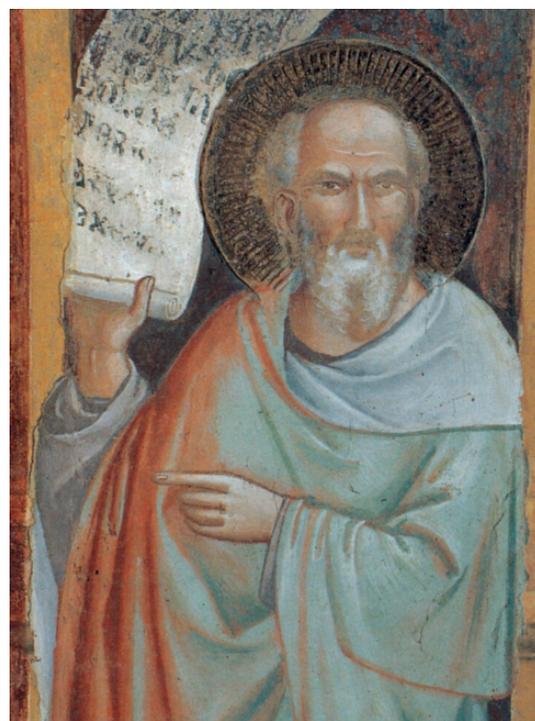


Fig. 9 Taddeo Gaddi, *Profeta*. 1341 circa. Firenze, Santa Croce, Cappella Bardi di Mangona.

successione stereotipata di pieghe tubolari e pieghe falcate; il giovane a sinistra (fig. 8) come mezza figura lo ritroviamo nei panni del profeta Daniele negli affreschi delle vele della cripta di San Miniato al Monte (fig. 10) (N.³⁷).



Fig. 10 Taddeo Gaddi, *Il profeta Daniele*. 1341–1342. Firenze, San Miniato al Monte, cripta.

Torniamo di nuovo a Pisa: l'uomo a destra di quello appena descritto – se ne vede solo la testa dalla chioma fluente e dalla folta e lunga barba – assomiglia in modo stupefacente all'apostolo Andrea nell'*Ultima cena* del refettorio di Santa Croce (N.³⁸).

Gli stessi lineamenti del volto del giovane uomo ancor più a sinistra ricompaiono nell'*Ultima cena* di Santa Croce, sia nel volto di Cristo, sia in quello dell'apostolo San Giacomo Minore (N.³⁹).

Anche le raffigurazioni architettoniche che compaiono nel ciclo di *Giobbe* anticipano quelle degli affreschi del Refettorio di Santa Croce: si tratta di edifici posti diagonalmente nello spazio pittorico, con arcate arditamente scorciate e viste dal basso. Mentre le architetture dipinte nel 1328–30 nella Cappella Baroncelli erano ancora ricchissime di colonne e pilastri, già a Poppi sopraggiunge un cambiamento,

che prosegue a Pisa e negli affreschi del refettorio di Santa Croce (1345 circa) (N.⁴⁰): le architetture sono ridotte a pochi elementi costruttivi, ma questi vengono tanto più raffinatamente ruotati, scorciati o visti dal basso, per conferire profondità spaziale alla composizione.

A Pisa si tratta delle architetture nelle scene di *Giobbe a convito* e della *Rassegnazione di Giobbe*, nel refettorio di Santa Croce sono quelle delle scene *Un prete durante la cena pasquale viene miracolosamente avvertito che San Benedetto soffre la fame nel romitorio* e *Maddalena lava i piedi di Gesù nella casa di Simone il fariseo* (N.⁴¹).

Ritorniamo però al ciclo di *Giobbe* del Camposanto: nella scena *Dio dà istruzioni agli amici di Giobbe per compiere il sacrificio* osserviamo i due amici di *Giobbe* e come essi guardano verso il cielo, dove Dio si rivela loro (fig. 11). Queste figure affascinano per l'ardita visione dal basso dei volti e seducono attraverso la loro mimica. Le capigliature fluenti e le barbe folte sono arricciate ciocca per ciocca e nella loro massa e tridimensionalità presentano una qualità addirittura scultorea. Una figura di questo tipo si incontra per la prima volta, nei panni di Sant'Enrico, sulle vetrate dipinte della cappella dedicata ai Santi Ludovico di Tolosa e Luigi di Francia in Santa Croce, di patronato della famiglia Bardi e decorata intorno al 1335 (N.⁴²). Le stesse caratteristiche formali si trovano, poco più tardi, nelle figure degli ascoltatori inginocchiati della *Predica del Battista di Poppi* (fig. 12) (N.⁴³); ad esse manca però ancora quell'ampia gestualità che caratterizza così intensamente gli amici di *Giobbe* a Pisa. Anche per questa gestualità troviamo un

N.³⁷ Per la storia e la datazione della Cappella Bardi di Mangona cfr. NERI LUSANNA: Maso di Banco, 1998 (cfr. nota 30), pp. 17–44; BARTALINI, in *Prospettiva*, 2000, n.º. 98–99 (cfr. nota 31), pp. 58–103. Per gli affreschi di San Miniato al Monte e la pubblicazione dei documenti relativi cfr. LADIS: *Taddeo Gaddi*, 1982 (cfr. nota 12), pp. 142–148.

N.³⁸ Per la riproduzione cfr. LADIS: *Taddeo Gaddi*, 1982 (cfr. nota 12), pp. 174–175, figg. 23–2, 23–3, 23–4.

N.³⁹ Per le riproduzioni cfr. LADIS: *Taddeo Gaddi*, 1982 (cfr. nota 12), pp. 174–175, figg. 23–2, 23–3, 23–4.

N.⁴⁰ Per la datazione del ciclo di affreschi nella cappella del castello di Poppi cfr. TRIPPS: *Taddeo Gaddi a Poppi*, 2014 (cfr. nota 27), pp. 2–12. Per

la datazione degli affreschi del Refettorio di Santa Croce cfr. LADIS: *Taddeo Gaddi*, 1982 (cfr. nota 12), p. 173. OHLIG: *Florentiner Refektorien*, 2000 (cfr. nota 29), p. 130. SIMBENI, in: *Santa Croce. Oltre le apparenze*, 2011 (cfr. nota 29), p. 123.

N.⁴¹ Per le riproduzioni cfr. LADIS: *Taddeo Gaddi*, 1982 (cfr. nota 12), p. 182, figg. 23–26 e 23–27.



Fig. 11 Taddeo Gaddi, *Dio dà istruzioni agli amici di Giobbe per compiere il sacrificio*. Particolare. 1342. Pisa, Camposanto.



Fig. 12 Taddeo Gaddi, *San Giovanni Battista annuncia la venuta di Cristo*. Particolare 1335/40 ca. Poppi, Cappella del Castello.

esempio parallelo, conservato in maniera eccellente, che permette di immaginare quella che doveva essere l'eccezionale qualità pittorica delle figure di Pisa: mi riferisco al busto del gesticolante profeta Ezechiele dipinto – a sinistra in basso – nella fascia decorativa che incornicia l'affresco con la *Crocifissione* nella Sacrestia di Santa Croce (fig. 13) (N.⁴⁴).

Riepilogando, il ciclo di Giobbe si può collocare senza difficoltà, sia rispetto alle altre opere di Taddeo, sia rispetto alla produzione artistica dell'epoca, negli anni intorno al 1342. Abbiamo a che fare con un artista in stretti rapporti non solo con la pittura, ma anche con la scultura del suo tempo, con la



Fig. 13 Taddeo Gaddi, *Il profeta Ezechiele*. 1340 circa. Firenze, Santa Croce, sacrestia.

quale anzi si confronta approfonditamente; ne risulta così una costante evoluzione del suo linguaggio figurativo. È impressionante la fase in cui Taddeo studia entrambi i generi e trova nella scultura una fonte di ispirazione d'importanza pari alla pittura. I paragrafi che seguono confermeranno queste conclusioni: intendo ora concentrarmi sul rapporto di Taddeo con l'arte antica quale fonte di ispirazione e «serbatoio» di prototipi drammatici per le figure di uomini che dormono, cadono a terra, si contorcono o muoiono.

La ricezione dell'antico

Punto di partenza per le riflessioni che seguono sono le indicazioni di Filippo Villani nel capitolo XXVI della sua cronaca *De origine civitatis Florentie, et de eiusdem famosis civibus*, scritta tra il 1381 ed il 1390. Il Villani eleva solo due fiorentini al rango dei migliori pittori dell'antichità classica: Giotto di Bondone e Taddeo Gaddi e fornisce anche le ragioni della sua scelta. L'arte di Giotto viene così caratterizzata: «*Huius enim figurate radio imagines ita lineamentis nature conveniunt, ut vivere et aerem spirare contuentibus videantur, exemplares etiam actus gestusque conficere adeo*

N.⁴² Per le riproduzioni cfr. LADIS: *Taddeo Gaddi*, 1982 (cfr. nota 12), p. 134, fig. 10b-2. THOMPSON N. M.: *Cooperation and conflict: stained glass in the Bardi Chapels of Santa Croce*, in: *The Art of the Franciscan Order in Italy*, a cura di COOK W. R. (= *The Medieval Franciscans*, a cura di

McMICHAEL ST. J., University of St. Thomas, Vol. 1), Leiden-Boston 2005, pp. 257–277.

N.⁴³ LADIS: *Taddeo Gaddi*, 1982 (cfr. nota 12), p. 251, fig. 70. Per il ciclo di Poppi cfr. TRIPPS: *Taddeo Gaddi a Poppi*, 2014 (cfr. nota 27), p. 7.

N.⁴⁴ LADIS: *Taddeo Gaddi*, 1982 (cfr. nota 12), p. 187, figg. 26-1. Per la datazione dell'affresco cfr. TRIPPS, J.: *Das Leben des Taddeo Gaddi*, in: TRIPPS J., LÖHR W. D., JONIETZ F. (a cura di): *Giorgio Vasari. Die Leben der Künstler des Trecento*, Berlino 2014 (in corso di pubblicazione).

proprie, ut loqui, flere, letari et alia agere... » (N.⁴⁵). Sarà proprio il virtuosistico sviluppo delle idee di Giotto – e particolarmente dell'«*actus gestusque conficere adeo proprie, ut loqui, flere, letari et alia agere*» – a diventare uno dei principali Leitmotiv dell'attività artistica di Taddeo. Questa continua evoluzione si realizza grazie all'ispirazione fornita dai rilievi antichi, e precisamente dalle raffigurazioni di amazzonomachie e di battaglie contro i barbari, come vedremo in modo particolareggiato. A Pisa il ricorso ai sarcofagi antichi come inesauribile fonte di ispirazione artistica ha già, ai tempi di Taddeo, una lunga tradizione: basti pensare ai due pulpiti di Nicola e Giovanni Pisano, rispettivamente nel Battistero e nel Duomo, e al monumento funebre di Arrigo VII di Tino di Camaino: opere esemplari per quanto riguarda la ricezione dell'antico (N.⁴⁶).

Cominciamo con una figura che, a causa della posizione drammatica, mostra nella maniera più evidente le sue radici antiche: l'uomo che, come un albero abbattuto, giace sulla schiena a bocca aperta e allunga un braccio all'indietro (fig. 14).

Taddeo utilizza questo tipo nel corso di tutta la sua carriera artistica: a Pisa lo impiega per le figure di due servitori di Giobbe, colpiti a morte e riversi sulla schiena. L'uno compare nella scena *I Sabei assalgono le mandrie e i pastori di Giobbe*, l'altro nella scena *I Caldei tolgono a Giobbe tremila cammelli* (figg. 14 e 15) (N.⁴⁷).

Lo stesso tipo compare come una delle vittime del veleno nella tavoletta con *San Giovanni Evangelista e la coppa avvelenata* (fig. 16; già Venezia, collezione Cini), un tempo parte della predella del politico di San Giovanni



Fig. 14 Taddeo Gaddi, *I Sabei assalgono le mandrie e i pastori di Giobbe*. Particolare. 1342. Pisa, Camposanto.



Fig. 15 Taddeo Gaddi, *I Caldei tolgono a Giobbe tremila cammelli*. Particolare. 1342. Pisa, Camposanto.



Fig. 16 Taddeo Gaddi, *San Giovanni Evangelista e la coppa avvelenata*. 1353. Già Venezia, collezione Cini.

Fuorcivitas a Pistoia, per la quale Taddeo ricevette l'ultimo pagamento nel 1353 (N.⁴⁸); infine la figura ritorna sotto le spoglie della guardia addormentata presso il sepolcro di Cristo nell'affresco con *la Ressurrezione* dell'Ospedale di Santa Maria Nuova (fig. 17) (N.⁴⁹).



Fig. 17 Taddeo Gaddi, *La resurrezione*. Particolare. 1365. Firenze, Ospedale di Santa Maria Nuova.

N.⁴⁵ SCHWARZ M. V.–THEIS P.–ZAJIC A. H.: *Giottus pictor, I. Giottos Leben. Mit einer Sammlung der Urkunden und Texte bis Vasari*, Vienna-Colonia-Weimar 2004, pp. 287–289.

N.⁴⁶ Per Nicola e Giovanni Pisano cfr. SEIDEL M.: *Studien zur Antikenrezeption Nicola Pisanos*, in *Mitteilungen des Kunsthistorischen Institutes in Florenz*, 19, 1975, pp. 307–392; per Tino di Camaino

cfr. TRIPPS J.: «*Restauratio Imperii, Tino di Camaino und das Monument Heinrichs VII. in Pisa*», in: *Die Grabmäler der Luxemburger. Image und Memoria eines Kaiserhauses*, a cura di M. V. SCHWARZ (= Publications du CLUDEM, 13), Luxemburg 1997, pp. 51–78.

N.⁴⁷ Poiché l'affresco era in cattive condizioni già prima della catastrofe del 1944, per la riproduzione nel testo si ricorre all'acquaforte di Rossi

e Lasinio (1832); cfr. ROSSI G. – LASINIO G. P.: *Pitture a fresco del Camposanto di Pisa. Disegnate da Giuseppe Rossi ed incise dal Prof. Cav. G. P. Lasinio Figlio*, Firenze 1832, tav. 46.

N.⁴⁸ LADIS: *Taddeo Gaddi*, 1982 (cfr. nota 12), p. 245, fig. 58.

N.⁴⁹ LADIS: *Taddeo Gaddi*, 1982 (cfr. nota 12), p. 185, fig. 25-1.

Questa stessa figura, come un filo rosso, ricorre nella pittura fiorentina in una serie di opere che citano a propria volta Taddeo: tra le altre nella Resurrezione affrescata da Andrea Bonaiuti nel Cappellone degli Spagnoli (1366) (N.⁵⁰), nell'affresco con la Resurrezione di Niccolò di Pietro Gerini nella Sacrestia di Santa Croce (1395–1400 circa), così come nel suo dipinto su tavola che raffigura il *Miracolo di Sant'Andrea* in Santa Barbara CA. (1395–1400 circa; Museum of Art) (N.⁵¹) fino alla tavola con il *Trionfo della Morte* di Lorenzo Monaco nel Museo di Santa Croce (1420–1423 circa) a Firenze (N.⁵²).

Taddeo raccolse e sviluppò una serie di prototipi studiando sarcofagi decorati con il tema del trionfo di Dioniso sugli indiani, sarcofagi con amazzonomachie, così come i rilievi che raffigurano scene di battaglia sulle due colonne coclidi di Roma: a questi prototipi appartiene la figura del nemico abbattuto che giace supino, diventato parte del repertorio fisso del pittore. Tra le molte fonti possibili basterà qui citare pochi ma significativi esempi: il sarcofago con la *Battaglia delle Amazzoni* del Palazzo Ducale di Mantova (fig. 18) (N.⁵³), quello della Antikensammlung di Berlino (N.⁵⁴), così come l'esemplare nel Cortile del Belvedere delle Collezioni Vaticane (fig. 19) (N.⁵⁵). Sulla Colonna Traiana questa figura compare così spesso che mi limito a menzionare la scena in cui i legionari romani, disposti in formazione a testuggine, travolgono i Daci (N.⁵⁶). Per quanto riguarda Firenze, era il sarcofago con il *Trionfo di Dioniso sugli Indiani*,



Fig. 18 Sarcofago romano, *Battaglia delle Amazzoni*. Particolare. 150–175 d.C. circa. Mantova, Palazzo Ducale.



Fig. 19 Sarcofago romano, *Battaglia delle Amazzoni*. Particolare. 180 d.C. circa. Roma, Collezioni Vaticane, Cortile del Belvedere.



Fig. 20 Sarcofago romano, il *Trionfo di Dioniso sugli Indiani e Vittorie alate*. Particolare. 160 d.C. circa. Cortona, Museo Diocesano.

a suo tempo presso la pieve di Cortona e ammirato dagli artisti fiorentini, a mostrare proprio una tale figura (fig. 20). Un celebre aneddoto delle *Vite* del Vasari ricorda che Brunelleschi, per poter disegnare questo sarcofago di cui aveva sentito magnificare la qualità da Donatello, si recò senza indugio a piedi da Firenze a Cortona (N.⁵⁷).

N.⁵⁰ STEINWEG K.: *A Critical and Historical Corpus of Florentine Painting. Section IV, Volume VI. Andrea Bonaiuti*, Firenze 1979, tav. VIII.

N.⁵¹ BOSKOVITS M.: *Pittura fiorentina alla vigilia del Rinascimento*, Firenze 1975, p. 406 (Firenze, Santa Croce) e p. 414 (Santa Barbara CA., Museum of Art).

N.⁵² Per la riproduzione e la datazione cfr. TARTUFERI A.: «Trionfo della Morte, c. 1420–1423», in: TARTUFERI A. - PARENTI D.: *Lorenzo Monaco. Dalla tradizione giottesca al*

Rinascimento. Catalogo della mostra Firenze, Galleria dell'Accademia, 9 maggio – 24 settembre 2006, Firenze 2006, pp. 218–219.

N.⁵³ GRASSINGER D.: *Die antiken Sarkophagreliefs*. Vol. 12,1. *Achill, Adonis, Aeneas, Aktaion, Alcestis, Amazonen*, Berlin 1999, tav. 100/101, cat. 103.

N.⁵⁴ Sk 1878, cfr. GRASSINGER: *Sarkophagreliefs*, 1999 (cfr. nota 53), tavv. 100/101, cat. 102.

N.⁵⁵ Inv. 896, cfr. GRASSINGER: *Sarkophagreliefs*, 1999 (cfr. nota 53), tav. 97, cat. 101.

N.⁵⁶ SETTIS S. – FARINELLA V.: *La Colonna Traiana*, a cura di S. SETTIS, Torino 1988, p. 376, fig. 118.

N.⁵⁷ PAOLUCCI F.: «III.13. Arte romana. Sarcofago con trionfo di Dioniso e Vittorie alate», in: PAOLOZZI STROZZI B. – RORMAND M. (a cura di): *La Primavera del Rinascimento. La scultura e le arti a Firenze 1400–1460*. Catalogo della mostra Firenze, Palazzo Strozzi, 23 marzo – 18 agosto 2013; Parigi, Musée du Louvre, 26 settembre 2013 – 6 gennaio 2014, Firenze 2013, pp. 312–313.



Fig. 21 Taddeo Gaddi, *I Sabei assalgono le mandrie e i pastori di Giobbe*. 1342. Pisa, Camposanto.



Fig. 22 Taddeo Gaddi, *La pioggia di fuoco*. 1342. Pisa, Camposanto.



Fig. 23 Taddeo Gaddi, *I Caldei tolgono a Giobbe tremila cammelli*. 1342. Pisa, Camposanto.

Figure che si muovono in modo così drammatico diventano un Leitmotiv dell'intera narrazione del ciclo di Giobbe del Camposanto: nelle scene *I Sabei assalgono le mandrie e i pastori di Giobbe* (fig. 21), *La pioggia di fuoco* (fig. 22) e *I Caldei tolgono a Giobbe tremila cammelli* (fig. 23) vediamo i servi di Giobbe rotolarsi per terra, rannicchiarsi impauriti e ripararsi il capo con un braccio, o accovacciarsi a terra e cercare di difendersi mentre le loro teste vengono mozzate. I prototipi di queste figure si trovano tutti quanti nella Colonna Traiana, nelle scene della fuga dei Daci davanti ai Romani, così come nella scena dell'ultima battaglia della prima guerra contro i Daci (figg. 24 e 25) (N.⁵⁸).



Fig. 24 Arte romana, *I Daci in fuga davanti ai Romani*. Roma, Colonna Traiana, ultimata nel 113 d.C., scene LXX-LXXI 179-181.



Fig. 25 Arte romana, *L'ultima battaglia della prima guerra contro i Daci*. Roma, Colonna Traiana, ultimata nel 113 d.C., scene LXXII-LXXIII 178-188.

N.⁵⁸ SETTIS - LA REGINA - FARINELLA: *La Colonna Traiana*, 1988 (cfr. nota 56), p. 374, fig. 116; p. 375, fig. 117; p. 380, fig. 122; p. 381, fig. 123.

Evidentemente Taddeo, confrontandosi con l'arte antica, mise a punto una raccolta di prototipi, una sorta di tacquino di modelli: essi infatti ricompaiono continuamente nelle opere dell'artista, in contesti completamente diversi. Ecco pochi, ma nella loro chiarezza tanto più significativi esempi.

Si veda innanzi tutto il prototipo dell'uomo che giace sul ventre, solleva il busto e distende il braccio sinistro: questa figura, ben nota dall'affresco dell'*Annuncio ai pastori* della Cappella Baroncelli, dove funge da pastore, a Pisa diventa un servitore di Giobbe che si contorce a terra, tormentato dal dolore, sotto una pioggia di fuoco (figg. 26 e 27). Anche in questo caso ne troviamo il modello sulla Colonna Traiana, nella scena dell'espugnazione



Fig. 26 Taddeo Gaddi, *L'Annuncio ai Pastori*. Particolare 1328 circa. Firenze, Santa Croce, Cappella Baroncelli.



Fig. 27 Taddeo Gaddi, *La pioggia di fuoco*. Particolare. 1342. Pisa, Camposanto.

N.⁵⁹ FLORESCU F. B.: *Die Trajanssäule. Grundfragen und Tafeln*, tradotto dal manoscritto rumeno da A. PANCRATZ, Bukarest 1969, tav. LVII.

SETTIS – LA REGINA – FARINELLA: *La Colonna Traiana*, 1988 (cfr. nota 56), p. 429, fig. 171.

N.⁶⁰ COARELLI F.: *La colonna di Marco Aurelio. The Column of Marcus Aurelius*, tradotto dall'italiano da H. PATTERSON, Roma 2008, fig. a p. 236.

di una fortezza dacica: qui una figura analoga si rotola a terra (N. ⁵⁹).

Dalla Colonna di Marco Aurelio è tratto il macabro motivo dell'uomo decapitato che giace sulla schiena e la cui testa, rotolata vicino al bordo anteriore dell'immagine, si direbbe sul punto di cadere. Taddeo utilizza questo spaventoso motivo nella scena *I Sabei assalgono le mandrie e i pastori di Giobbe*; mentre sulla Colonna di Marco Aurelio è parte del rilievo con la punizione di barbari catturati (figg. 28 e 29) (N. ⁶⁰).



Fig. 28 Taddeo Gaddi, *I Sabei assalgono le mandrie e i pastori di Giobbe*. Particolare. 1342. Pisa, Camposanto.



Fig. 29 Arte romana, *La punizione di Barbari catturati*. Roma, Colonna di Marco Aurelio, dopo il 180 e prima del 196 d.C.

Non deve meravigliare il fatto che le due colonne coelidi di Roma siano state importanti fonti di ispirazione per Taddeo e che egli ne conoscesse molto bene i rilievi. Già in un'opera del padre di Taddeo, Gaddo di Zanobi, una colonna di questo tipo, decorata con scene di battaglia, occupa una posizione di tutto rilievo: essa spicca nell'affresco della *Liberazione dell'eretico Pietro* con cui si conclude il ciclo delle storie francescane nella Basilica superiore di Assisi (N.⁶¹).

Un secondo esempio di prototipo utilizzato in modo polivalente è costituito dalla figura frontale dell'uomo inginocchiato a terra che si protegge il capo con un braccio; essa ricorre in due scene della trasfigurazione di Cristo: dapprima sull'armadio della Sacrestia di Santa Croce, poi in un affresco che un tempo si trovava in una nicchia della Badia fiorentina. La composizione di Taddeo impressionerà ancora a tal punto Fra' Angelico, che questi la ripeterà nella sua *Trasfigurazione* della cella 6 di San Marco (figg. 30, 31 e 32) (N.⁶²).

Un terzo prototipo, con cui chiudo questo elenco che si potrebbe continuare a lungo, è costituito dalla figura drammaticissima di un uomo dal profilo perduto che, cadendo a terra sulla schiena, alza un braccio per difendersi. Quest'uomo compare a Pisa nella scena *La pioggia di fuoco* come servitore di



Fig. 30 Taddeo Gaddi, *Trasfigurazione di Cristo tra Mosè ed Elia*. Particolare. 1335–1340 circa. Firenze, Galleria dell'Accademia.

N.⁶¹ BIETTI FAVI M.: Gaddo Gaddi: un'ipotesi, in *Arte Cristiana*, LXXI, 1983, pp. 49–52.

N.⁶² SCUDIERI M.: Il ciclo affrescato nel convento di San Marco a Firenze, in: ZUCCARIA.-MORELLO G.-

DE SIMONE G. (a cura di): *Beato Angelico. L'alba del Rinascimento*. Catalogo della mostra Roma, Musei Capitolini 8 aprile – 5 luglio 2009, Ginevra-Milano 2009, pp. 109–123, con fig.1.

N.⁶³ FLORESCU: *Trajanssäule*, 1969 (cfr. nota 59), tav. LVII.



Fig. 31 Taddeo Gaddi, *Trasfigurazione di Cristo tra Mosè ed Elia*. Già Firenze, Badia. Ora Firenze, Gallerie Fiorentine, deposito.



Fig. 32 Fra' Angelico, *Trasfigurazione di Cristo*. Particolare. 1440–1441 circa. Firenze, San Marco, cella 6.

Giobbe; sulle tavolette dell'armadio della Sacrestia di Santa Croce spunta fuori addirittura due volte: prima come apostolo spaventato nella *Trasfigurazione di Cristo* e poi nei panni del frate francescano che sviene nell'episodio di San Francesco sul carro di Fuoco; lo ritroviamo ancora una volta nella *Trasfigurazione di Cristo* che si trovava un tempo sulla parete esterna della Badia di Firenze (figg. 30, 33–35). Anche in questo caso il precedente antico va cercato tra i rilievi della Colonna Traiana, nella scena dell'espugnazione di una fortezza dacica: qui una figura analoga precipita a terra (N.⁶³). In sintesi, con l'imponente ciclo di Giobbe Taddeo dovette affrontare il problema di trovare dei motivi compositivi, poiché per le



Fig. 33 Taddeo Gaddi, *La pioggia di fuoco*. Particolare. 1342. Pisa, Camposanto.



Fig. 34 Taddeo Gaddi, *San Francesco sul carro di fuoco*. Particolare. 1335-1340 circa. Firenze, Galleria dell'Accademia.



Fig. 35 Taddeo Gaddi, *Trasfigurazione di Cristo tra Mosè ed Elia*. Particolare. Già Firenze, Badia. Ora Firenze, Gallerie Fiorentine, deposito.

single scene, dominate dal tema della «lotta», non poteva attingere a nessun precedente artistico nella pittura Toscana. Il modo di procedere seguito da Taddeo per procurarsi dei modelli, vale a dire il suo ispirarsi all'antico, non potrebbe essere meglio descritto di quanto non sia nel trattato

La composizione del mondo di Ristoro d'Arezzo del 1282. Nel «capitolo sulle vasa antiche» Ristoro raccomanda vivamente agli artisti di prendere come modello «scultori e disegnatori antichi»; queste parole sono così chiare che in realtà non ci sarebbe bisogno di nessuna ulteriore interpretazione per capire le motivazioni artistiche di Taddeo. Ristoro stesso è un appassionato collezionista di antichità, soprattutto di vasi, e fornisce un'inestimabile testimonianza della stima di cui l'arte antica godeva ancor prima del 1300: «E'lli quali se trovavano scolpite e desegnate tutte le generazioni de le piante e de le follie e de li fiori, e tutte le generazioni de li animali, mirabele e perfettamente, ed altre nobilissime cose, sì che per lo diletto facieno smarrire i conoscitori; e li non conoscitori per la ignoranza no'nde riceviano diletto, spezzavanli e gettavali via [...] E de queste vasa me venne a mano quasi mezza una scodella, e'lla quale erano scolpite sì naturali e sutile cose, che li conoscitori, quando le vedeano, per lo grandissimo diletto raitieno [gridavano] e vociferavano ad alto, e uscieno de sé diventavano quasi stupidi, e li non conoscenti la voleano spezzare e gettare. E quando alcuno de questi pecci venì a mano a scultori o a desegnatori o ad altri conoscenti, tènelli en mondo de cose santuarie, maravelliosose che l'umana natura potesse montare tanto alto in sutilità e ll'arteficio ...» (N. 64).

Ma leggendo queste pagine balza agli occhi ancora qualcos'altro, e cioè che Ristoro parla chiaramente di «conoscitori d'arte» e di «artisti» e li separa dall'uomo comune, qualificato negativamente come «non conoscente». Considerato il grande interesse con cui Taddeo guardava all'arte antica e ne traeva spunto per dare forma a figure che agli occhi dell'osservatore moderno appaiono entusiasmanti, Taddeo dipingeva – usando le parole di Ristoro – per i «conoscitori d'arte».

N.64 RESTORO D'AREZZO:
La Composizione del Mondo, a cura di
A. MORINO, Parma 1997,
pp. 313-315.

Il paesaggio

Nel ciclo pisano di Giobbe la veduta paesaggistica che dall'alto della montagna si apre sul mondo diventa oggetto di una grandiosa composizione pittorica: nella scena del *Patto di Satana con Dio l'Onnipotente*, in una mandorla, e il diavolo sulla cima di un monte discutono del destino di Giobbe.

L'osservatore ha la sensazione di trovarsi su di un'immaginaria montagna collocata lì di fronte, e di poter spaziare con lo sguardo su un vastissimo paesaggio costiero con isolette e baie che ricorda più i disegni di paesaggio di Pisanello e Jacopo Bellini che il tardogotico fiorentino.

Leggendo la descrizione dell'ascensione al *Mont Ventoux*, contenuta nella famosa lettera di Francesco Petrarca all'amico Francesco Dionigi di Borgo San Sepolcro del 26 Aprile 1336, si direbbe di avere davanti agli occhi il paesaggio costiero affrescato da Taddeo, e di poter cogliere in entrambi lo stesso messaggio teologico: il riconoscimento della grandezza di Dio attraverso lo splendore del Creato, che porta ad un $\nu\acute{o}\theta\iota\ \sigma\epsilon\alpha\upsilon\tau\acute{o}\nu$ inteso in senso agostiniano.

«... *et quem in locum, quam ob causam venissem, quodammodo videbar oblitus, donec, ut omissis curis, quibus alter locus esset oportunior, respicerem et viderem que visurus adveneram – instare enim tempus abeundi, quod inclinaret iam sol et umbra montis excresceret, admonitus et velut expergefactus –*, *verto me in tergum, ad occidentem respiciens. Limes ille Galliarum et Hispaniae, Pireneus vertex, inde non cernitur, nullius quem sciam obicis interventu, sed sola fragilitate mortalis visus; Lugdunensis autem provincie montes ad dexteram, ad levam vero Massilie fretum et quod Aquas Mortuas verberat, aliquot dierum spatio*

N.⁶⁵ FRANCESCO PETRARCA: *Le Familiari. Volume primo: introduzione e libri I-IV*, edizione critica a cura di V. ROSSI, Firenze 1933, Libro I, pp. 158-159.

N.⁶⁶ TRIPPS J.: «Nimm Steine, rauh und nicht gereinigt». Cennino Cennini und das Gebirge als kunsttheoretisches Studienobjekt

in der Malerei des Trecento, in: LÖHR W. D. – WEPPELMANN S. (a cura di): *Fantasie und Handwerk. Cennino Cennini und die Tradition der toskanischen Malerei von Giotto bis Lorenzo Monaco*. Catalogo della mostra Gemäldegalerie, Staatliche Museen zu Berlin, 10 gennaio–13 aprile 2008, Berlino 2008, pp. 112–113.

distantia, preclarissime videbantur; Rodanus ipse sub oculis nostris erat. Que dum mirarer singula et nunc terrenum aliquid saperem, nunc exemplo corporis animum ad altiora subveherem, visum est michi Confessionum Augustini librum, caritatis tue munus, inspicere; [...] Deum testor ipsumque qui aderat, quod ubi primum defixi oculos, scriptum erat: «Et eunt homines admirari alta montium et ingentes fluctus maris et latissimos lapsus fluminum et oceani ambitum et giros siderum, et relinquunt se ipsos». (N. ⁶⁵)

L'idea di risvegliare nell'osservatore l'illusione di trovarsi su una montagna antistante e di seguire da lì ciò che accade nel dipinto può essere rintracciata per la prima volta in Duccio, in una tavoletta della predella della *Maestà* raffigurante *La tentazione di Cristo* (New York, The Frick Collection); in seguito nei due frammenti di un paesaggio costiero di Ambrogio Lorenzetti nella Pinacoteca Nazionale di Siena (N. ⁶⁶).

Si tratta tuttavia di opere che, seppure appartengano a quello stesso clima spirituale cui dobbiamo anche la lettera del Petrarca, precedono cronologicamente quest'ultima. Interferenze tra letteratura e pittura dovevano quindi già esistere fin dal tardo Duecento ed è per questo che alla *Weltlandschaft* (cioè la raffigurazione del mondo visto dall'alto) di Taddeo non vorrei solo accostare la famosa lettera del Petrarca, ma anche la ben più antica descrizione del Mediterraneo di Ristoro d'Arezzo ne *La composizione del Mondo*, terminata nel 1282: «E anco en questo mare troviamo isole assai, come Cecilia e Sardenna e Capri e Corseca e molte altre, e piccole e grandi, e abetate e desabetate. E troviamo la terra montuosa e vallosa, e troviamo monti grandi e monti piccoli, e monti pretosi

[= pietrosi] e senza petre, e troviamo de la terra piena. E troviamo la terra rigata de rii e de fiumi e acque [...]» (N. ⁶⁷).

Il tema della *Weltlandschaft* non fu però oggetto di dibattito artistico solamente a Siena, ma anche nella bottega fiorentina di Giotto, come testimoniano le rappresentazioni paesaggistiche della Cappella della Maddalena (N. ⁶⁸) e della Cappella Peruzzi (Firenze, Santa Croce) (N. ⁶⁹).

La scena dello *Sbarco di Santa Maria Maddalena* a Marsiglia mostra infatti quasi tutti i particolari nominati da Ristoro d'Arezzo nella sua descrizione: montagne, mare, isolette, spiaggia e città. Le figure rappresentate potrebbero, in un primo momento, sconcertare a causa delle diverse altezze, ma si tratta di una soluzione compositiva determinata semplicemente dal grado di importanza dei personaggi che ne regola anche le dimensioni.

Molto più raffinata – e anticipatrice dell'affresco di Taddeo che raffigura il Patto di Satana con Dio – appare la rappresentazione della *Visione di San Giovanni sull'isola di*

Patmos nella Cappella Peruzzi di Santa Croce a Firenze. Qui, proprio come nel più tardo affresco di Taddeo a Pisa, si ha la sensazione di trovarsi sul crinale antistante e di guardare giù verso Giovanni che, seduto sulla sua isola lambita dalle onde, assiste mentalmente alla visione dell'Apocalisse.

Il ciclo di Giobbe rivela una complessità intellettuale di cui non siamo più in grado di cogliere per intero la grandezza a causa della distanza temporale che ci separa dal Trecento. In esso si fondono le idee dell'epoca riguardo alla ricezione dell'antico, all'interpretazione del paesaggio in chiave escatologica, a quelli che sono i confini raggiungibili, attraverso la pittura e la scultura, nella resa tridimensionale dello spazio.

Si intuisce pertanto il motivo che indusse Vasari, nella seconda edizione delle sue *Vite*, – andando contro tutta la tradizione storiografica precedente – a sottrarre la paternità di questi grandiosi affreschi a Taddeo per riferirli a Giotto.

N. ⁶⁷ RESTORO D'AREZZO: *La composizione del mondo colle sue cascioni*, edizione a cura di A. MORINO (= Scrittori italiani e testi antichi pubblicati dall'Accademia della Crusca), Firenze 1976, p. 31.

N. ⁶⁸ Per la riproduzione cfr. POESCHKE J.: *Die Kirche San Francesco in Assisi und ihre Wandmalereien*, Monaco 1985, fig. 219.

N. ⁶⁹ Una riproduzione dell'affresco dopo l'ultimo restauro si trova in MONCIATTI A.: *I Peruzzi e la loro cappella in Santa Croce. Appunti in vista di una riconsiderazione*, in: QUINTAVALLE A. C. (a cura di): *Medioevo: i committenti. Atti del Convegno internazionale di studi*. Parma 21–26 settembre 2010, Milano 2011, p. 609, fig. 5.

Referenze fotografiche:

1 riproduzione tratta da Bartalini, *Scultura gotica*, 2005, fig. 207 a p. 171
2 riproduzione tratta da Christie's sale catalogue, Londra, 24 maggio 1991, lot 33

3, 12 riproduzioni tratte da Brezzi, 1991, particolari della tav. 2 a pag. 38

4 riproduzione tratta da Paolucci, II, 1994, fig. 93 a p. 83

5, 8, 11, 14, 15, 21, 22, 23, 26, 27,

28 riproduzioni tratte da Caleca, *Museo delle sinopie*, 1979, pp. 71–72, particolari tratti dalle foto A e B

6 riproduzione tratta da Poeschke, II, 2000, tav. 228

7 riproduzione tratta da Bartalini, *Scultura gotica*, 2005, fig. 382 a p. 319

9 riproduzione tratta da Bartalini, in: *Prospettiva*, 2000, n° 98–99, fig. 48 a p. 89

10, 16 *Corpus of Florentine Painting*, Firenze

13 Antonio Quattrone, Firenze

17 riproduzione tratta da Ladis, 1982, p. 185, fig. 25.1

18 riproduzione tratta da Grassinger, vol. 12,1, 1999, tav. 100/101, cat. 103

19 riproduzione tratta da Grassinger, vol. 12,1, 1999, tav. 100/101, cat. 102

20 riproduzione tratta da Paolucci, in: Paolozzi Strozzi – Bormand, 2013, ill. a p. 212

24 riproduzione tratta da Settis – La Regina – Farinella: *La Colonna Traiana*, 1998, fig. 116 a p. 374

25 riproduzione tratta da Settis – La Regina – Farinella: *La Colonna Traiana*, 1998, fig. 123 a p. 381

29 riproduzione tratta da Coarelli, *Colonna di Marco Aurelio*, 2008, fig. a p. 236

30 riproduzione tratta da Ladis, 1982, p. 123, fig. 6b-7

31 riproduzione tratta da Ladis, 1982, p. 157, fig. 17-1

32 riproduzione tratta da Scudieri, 2006, particolare tratto da fig. 1 a p. 110

33 riproduzione tratta da Ladis 1982, p. 123, fig. 6b-7

34 riproduzione tratta da Ladis, 1982, p. 123, fig. 6c-7

35 riproduzione tratta da Ladis 1982, p. 157, fig. 17-1