

Johannes Tripps

Taddeo Gaddi e l'impiego dei disegni di modello

URN: urn:nbn:de:bsz:16-artdok-28581

URL: <http://archiv.ub.uni-heidelberg.de/artdok/volltexte//2858>

Johannes Tripps

*Taddeo Gaddi e l'impiego dei disegni di modello**

Nel 2006 Giuditta Notarloberti individuò nel *Libro di scrivere gli ricordi* della famiglia Gerini, redatto nel 1412, la seguente annotazione relativa ad un'opera giovanile di Taddeo Gaddi, pittore nato intorno all'anno 1300:

«Fecesi in S. Ambrogio insino nel 1327 una tavola di s. Michelagnolo intagliata di legname; fella fare Geri e Michele Benedetti. Fone ricordo ché è di mano di Taddeo Gaddi, solenne maestro di dipignere. È al pilastro dell'altar maggiore, allato alla cappella delli Ottaviani» (N.1).

Per quanto, in un primo momento, ci si possa rallegrare della scoperta di questo documento, sconosciuto alla ricerca storico-artistica fino alla pubblicazione della Notarloberti, occorre tuttavia interpretarlo con cautela. Notarloberti e la ricerca successiva hanno completamente trascurato il fatto che un dipinto su tavola, raffigurante lo stesso soggetto, venne rimosso nel 1810 dalla chiesa di sant'Ambrogio e appartiene ora alla Galleria dell'Accademia di Firenze; esso porta tuttavia l'attribuzione – pienamente corretta – a Matteo di Pacino, con una datazione al 1365 circa (fig.1) (N.2).

Questo errore stilistico-attributivo commesso, nota bene, nel 1412 confondendo la *maniera* di Matteo di Pacino con quella di Taddeo Gaddi, ci porta *in medias res* al tema del presente contributo, incentrato sui concetti di *maniera*, *disegno* e *patrono*.

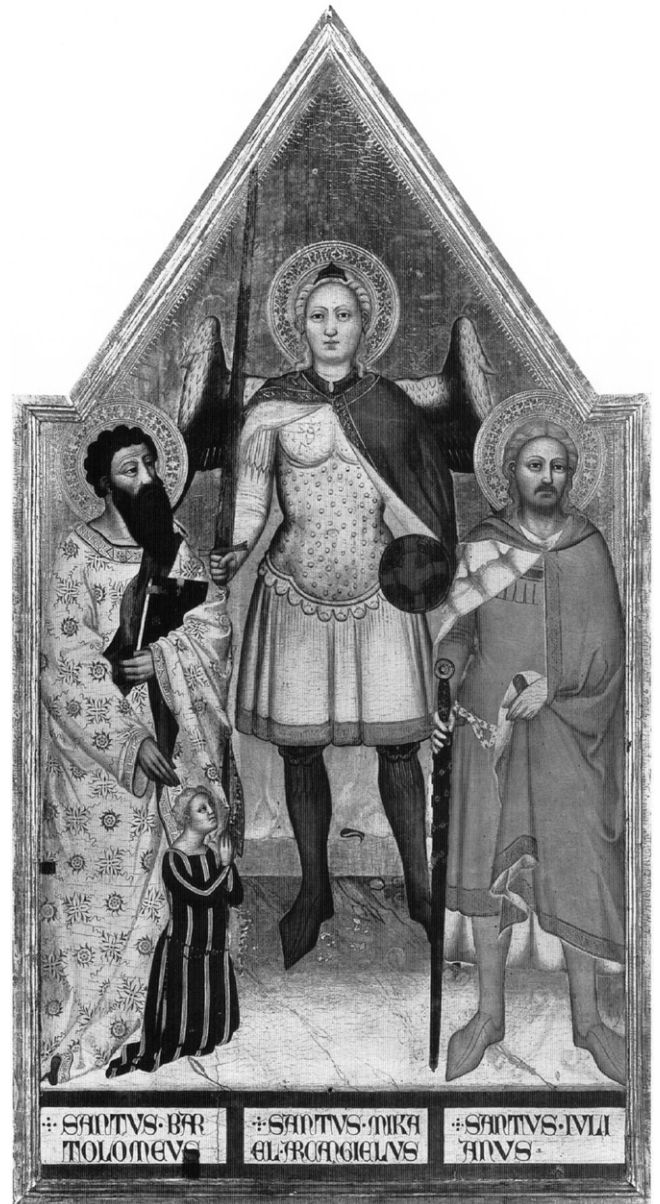


Fig. 1 Matteo di Pacino, *L'Arcangelo Michele tra i Santi Bartolomeo e Giuliano*. Firenze, Galleria dell'Accademia

* Traduzione dal tedesco: Lara Avezza

1 BNCf, PASSERINI MS. 188, FAM. GERINI, LIBRO DI SCRIVERGLI RICORDI, 1412, f. 3r. Già nel 2006, pubblicando per prima questa fonte, Giuditta Notarloberti si rendeva conto della seguente incongruenza di date: Michele Benedetti, uno dei due committenti

della tavola eseguita da Taddeo nel 1327, era morto a Barletta nel 1315; la Notarloberti pensava quindi ad un'esecuzione postuma della volontà di Michele; cfr. GIUDITTA NOTARLOBERTI, «Fone ricordo ché è di mano di Taddeo Gaddi, solenne maestro di dipignere»: *i Gerini committenti di una tavola sconosciuta*, in: «Medioevo e Rinascimento», XX, n. s. XVII, 2006, pp. 175–183.

2 Per la storia del dipinto e la sua attribuzione a Matteo di Pacino cfr. SONIA CHIODO, *Painters in Florence after the «Black Death». The Master of the Misericordia and Matteo di Pacino. A Critical and Historical Corpus of Florentine Painting*, sec. IV, vol. IX, edited by MIKLÓS BOSKOVITS, Florence 2011, pp. 431–433, con tavola LXVII.

Massimo Ferretti, nel 1976, indirizzò per la prima volta l'attenzione sull'uso della «carta lucida» da parte di Taddeo Gaddi per l'esecuzione di disegni di modello (N.3). Ferretti si era accorto che la figura del Cristo della croce dipinta di Monte San Quirico presso Lucca e quella nell'affresco della Crocifissione sulla parete nord della sacrestia di Ognissanti (N.4) coincidono non solo nei dettagli ma anche nelle misure (figg. 2 e 3). Il corpo del Cristo crocifisso di Monte San Quirico misura in altezza 190 cm, quello di Ognissanti – a causa della maggiore inclinazione del capo – 185 cm (N.5). Per spiegare questo fatto Ferretti citava il passo del *Libro dell'arte* di Cennino Cennini relativo all'esecuzione dei ricalchi di dipinti per mezzo di una carta lucida: «Bisognati essere avisato: ancora è una carta che ·ssi chiama carta lucida, la quale ti può essere molto utile per ritrarre una testa o una figura o una meza figura, secondo che ·ll'uomo truova di man di gran maestri. E per avere bene i contorni o dichiarata ogni tavola, o di muro <o di carta>, che propria la vogli tor su, metti questa carta lucida in sulla figura, over disegno, attachata gientilmente in quattro canti con u[n] pocho di ciera rossa

o verde. Di subito, per lo lustro della carta lucida, trasparre la figura over disegno sotto, in forma e in modo che'l vedi chiaro. Allora toglì o ·ppena temperata ben sottile o ·ppennel sottile di varo sottile, e con inchiostro puoi andare ricercando i contorni e ·lle stremità del disegno di sotto; e ·cchosi gieneralmente tocchando alchune ombre, sì chome a ·tte è possibile potere vedere e fare; e ·llevando poi la carta, poi tocchare alchuni bianchetti et rilievi sì chome tu ài piaciери su.» (N.6).

Nel caso di Taddeo Gaddi i fatti si rivelano però ancor più interessanti, perché non si tratta semplicemente di un ricalco o *disegno con la carta lucida*, come descritto dal Cennini; viste le proporzioni di 1:1 delle due opere ci troviamo evidentemente di fronte all'impiego di un *patronus*, servito come base sia dell'affresco, sia del dipinto su tavola. È stato Bruno Zanardi il primo a collegare il termine tecnico *patronus*, tramandato da varie fonti medievali, ai disegni di sagoma (N.7).

Ci troveremmo quindi di fronte ad un esempio conservato che conferma il postulato di Bruno Zanardi: questi, nelle sue ricerche sugli affreschi del Battistero di Parma e della Basilica superiore di San Francesco ad Assisi,

3 MASSIMO FERRETTI, *Una croce a Lucca. Taddeo Gaddi, un nodo di tradizione giottesca*, in: «Paragone» 27, n° 317–319, 1976, pp. 19–40. Per tutta la discussione critica riguardo all'impiego dei disegni di modello rimane fondamentale l'articolo di ROBERT OERTEL, *Wandmalerei und Zeichnung in Italien. Die Anfänge der Entwurfszeichnung und ihre monumentalen Vorstufen*, in: «Mitteilungen des Kunsthistorischen Institutes in Florenz», 4/5, Marzo 1940, pp. 217–314.

4 ANDREW LADIS, *Taddeo Gaddi. Critical reappraisal and catalogue raisonné*, Columbia–London 1982, pp. 226–227 con fig. 54 - 1.

5 FERRETTI, in: «Paragone» 27, n° 317–319, 1976 (cfr. nota 3), p. 32, n. 1. Per la discussione critica e la bibliografia relativa alla croce di Monte San Quirico, la sua possibile provenienza da San Michele in Foro e lo stato di conservazione si veda MARCELLO GAETA, *Giotto und die Croci dipinte des Trecento. Studien zu Typus, Genese und Rezeption. Mit einem Katalog der monumentalen Tafelkreuze des Trecento (ca. 1290-ca. 1400)*, Münster 2013 (= «Tholos. Kunsthistorische Studien» 6, a cura di GEORG SATZINGER), p. 302, n. 78.

6 CENNINO CENNINI, *Il libro dell'arte*, a cura di FABIO FREZZATO, Vicenza 2003 (= I colibrì), pp. 77–78. Sull'origine e il significato del termine *disegno* nel tardo Duecento e nel Trecento si veda l'approfondita

ricerca di WOLF-DIETRICH LÖHR, *Cenninis Zeichenkiste. Ritratto, disegno und fantasia der Bilderzeugung im Trecento*, in: «Das Mittelalter», 13-1, 2008, pp. 148–156.

7 BRUNO ZANARDI, *Il cantiere di Giotto. Le Storie di san Francesco ad Assisi*. Introduzione di FEDERICO ZERI, note storico-iconografiche di CHIARA FRUGONI, Milano 1996, p. 409. BRUNO ZANARDI, *Giotto e Pietro Cavallini. La questione di Assisi e il cantiere medievale della pittura a fresco*, Milano 2002, pp. 62–66. MARA NIMMO-CARLA OLIVETTI, *Sulle tecniche di trasposizione dell'immagine in epoca Medievale*, in: «Rivista dell'Istituto Nazionale d'Architettura e Storia dell'Arte», 1985–1986, s. III, n° VIII–IX, pp. 399–411.

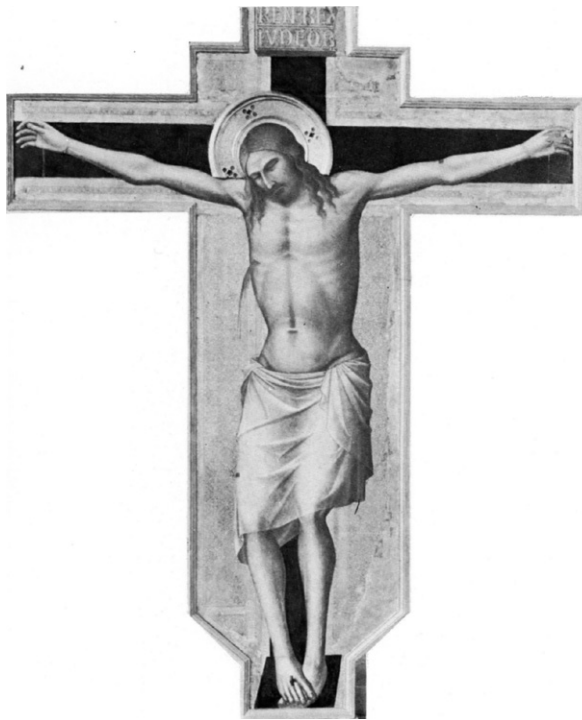


Fig. 2 Taddeo Gaddi, *Croce dipinta*, Monte San Quirico (Lucca), Chiesa parrocchiale

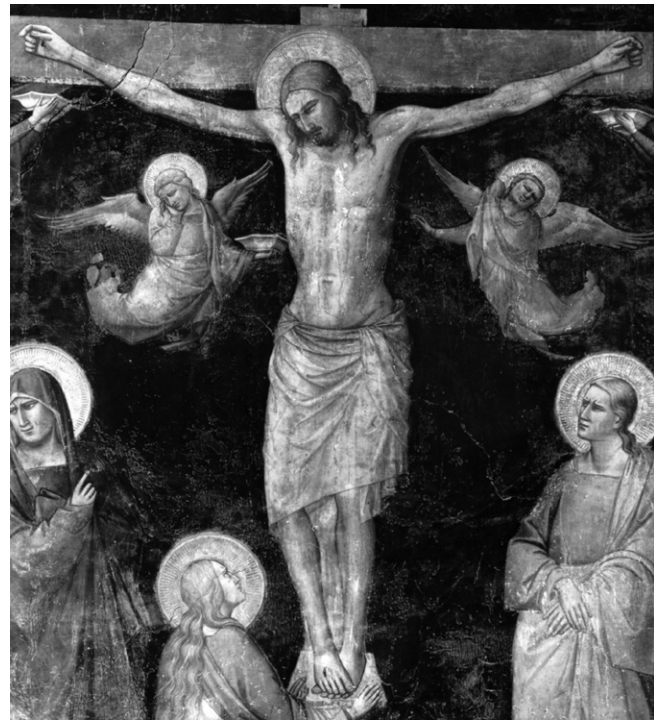


Fig. 3 Taddeo Gaddi, *Crocefissione*, particolare. Firenze, Chiesa di Ognissanti, Sacrestia

è giunto alla conclusione che esistevano *patroni* utilizzati sia per gli affreschi che per i dipinti su tavola (N. 8).

Grazie alle ricerche di Daphne De Luca sui crocifissi di Giotto, la genesi di una croce dipinta può essere suddivisa in tre fasi:

«L'analisi delle tecniche esecutive dei crocifissi di Giotto ha dimostrato un fare operativo consolidato e ripetitivo nell'ambito dell'esecuzione di opere coeve e soprattutto all'interno della bottega di Giotto.

Prassi ripetitiva che comprende anche la progettazione iniziale delle opere da realizzare, ovvero i disegni di progetto, sicuramente realizzati dal capo bottega in persona, dai quali trarre in seguito disegni in grandezza reale, i «disegni di modello» da tradurre in «patroni» (di forma e grandezze diverse)» (N. 9).

Anche per quanto riguarda la diversa inclinazione del capo del Cristo sulla croce

di Monte San Quirico e nell'affresco di Ognissanti, già osservata dal Ferretti, ci vengono in soccorso le ricerche di Daphne De Luca sui crocifissi giotteschi: «Inoltre grazie alle indagini riflettografiche e alla realizzazione di grafici dei tratti somatici, è stata riscontrata una notevole somiglianza nei disegni esecutivi dei volti di alcuni crocifissi a dimostrazione che esistevano sicuramente anche patroni dei soli volti da riportare sul supporto completando il disegno esecutivo, e quasi sicuramente indipendenti dalle sagome delle figure.» (N. 10).

L'impiego di *patroni* per singole parti, all'interno dell'intera composizione, dovrebbe spiegare anche le differenze del panneggio nei perizomi dei due crocifissi. A quanto pare Taddeo disponeva di *patroni* per le teste e *patroni* per i perizomi, che vennero integrati nella composizione finale (figg. 2 e 3).

8 BRUNO ZANARDI, *Projet dessiné et «patrons» dans le chantier de la peinture murale au Moyen Âge*, in: «Revue de l'Art», n.º. 124, 1999-2, pp. 43-55. Zanardi, *Il cantiere di Giotto*, 1996 (cfr. nota 7), pp. 3, 389-410.

9 DAPHNE DE LUCA, *Crocifissi giotteschi. Alcune ipotesi sull'organizzazione del lavoro nella bottega medievale*, in: «Bollettino ICR», Nuova serie, n.º. 16-17, 2008, pp. 49-68, in particolare p. 58.

10 DE LUCA, in: «Bollettino ICR», Nuova serie, n.º. 16-17, 2008 (cfr. nota 9), p. 59.



Fig. 4 Giotto, *Croce dipinta*. Firenze, Chiesa di Ognissanti

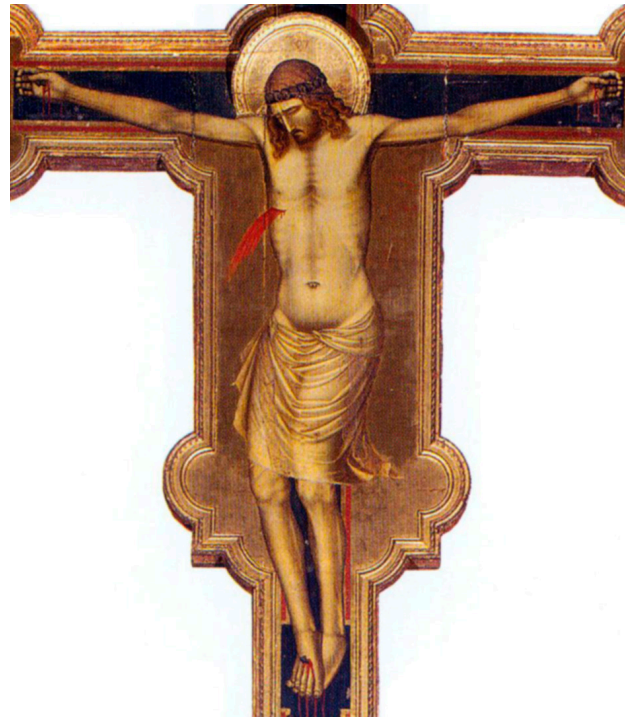


Fig. 5 Puccio di Simone, *Croce dipinta*. Firenze, San Marco

Per quanto riguarda la genesi delle croci dipinte e la questione dei *disegni di modello* vorrei citare un'altra fonte letteraria che parla di Giotto e bottega: si tratta delle parole indignate del Vasari riguardo al modo di procedere di Puccio Capanna: «Dipinse Giotto a' Frati Umiliati d'Ognissanti di Firenze... un Crocifisso grande in legno: dal quale Puccio Capanna pigliando il disegno, ne lavorò poi molti per tutta Italia, avendo molto pratica la maniera di Giotto.» (N. 11).

Nel caso delle croci dipinte devono dunque essere esistiti *disegni di modello*, riutilizzati fedelmente nel corso di diversi anni, come attesta la riproduzione tarda della croce giottesca di Ognissanti nella croce di Puccio di Simone di San Marco (figg. 4 e 5) (N. 12).

Disegni e patroni rimanevano evidentemente in circolazione per interi decenni, perché essi venivano tramandati da maestro a maestro o ereditati. Ancora Bruno Zanardi rimanda alle due fonti seguenti. Nel 1361 Jean Chatard, pittore a Lione, lascia a «Johanni Caneti, famulo suo, qui eidem servivit per longa tempora in arte pictoria, omnia pergamina sua depicta, vocata patrons, ad accipiendum exempla ad pingenda», secondo Bruno Zanardi potrebbe trattarsi di sagome ritagliate al loro interno (N. 13). E nell'altro caso Bernardino Simondi, pittore di Saluzzo, lascia nel 1497 al pittore Claudio Ruffi da Embrun «omnes meos patronos interstitos», mentre ai maestri Antonio Regis e Honorato Labe, «pictoribus et servitoribus meis», destina

11 GIORGIO VASARI, *Le vite de' più eccellenti pittori scultori ed architettori*, a cura di GAETANO MILANESI, vol. I, Firenze 1878, p. 396. ZANARDI, *Giotto e Pietro Cavallini*, 2002 (cfr. nota 7), p. 162, nota 108, pp. 255–257. DE LUCA, in: «Bollettino ICR», Nuova serie, n° 16–17, 2008 (cfr. nota 9), p. 68, nota 48.

12 Per la discussione critica riguardo all'autografia di Giotto per la croce dipinta di Ognissanti e di Puccio di Simone per la croce di San Marco cfr. GAETA, *Giotto und die Croci dipinte des Trecento*, 2013 (cfr. nota 5), p. 285, cat. 46 (Ognissanti); p. 287, cat. 49 (San Marco).

13 ZANARDI, *Giotto e Pietro Cavallini*, 2002 (cfr. nota 7), p. 64. ROBERT W. SCHELLER, *Exemplum. Model-Book Drawings and the Practice of Artistic Transmission in the Middle Ages (ca. 900 – ca. 1470)*, Amsterdam 1995, pp. 19–26; p. 21, n. 64. GEORG TROESCHER, *Burgundische Malerei*, vol. 1, Berlino 1966, p. 221.

un manichino «meam ymaginem fusteam frachissam vulgariter dictam manequin» e i suoi „patronos vulgariter dictos ponsos“, secondo Bruno Zanardi con ogni probabilità «spolveri» (N. 14).

Volendo citare un terzo esempio, si riscontra che il volto (e non solo quello) della Madonna della *Maestà* di Cimabue e della successiva *Madonna Rucellai* di Duccio sono stati senza ombra di dubbio ottenuti mediante lo stesso patrono (N. 15).

Le citate parole del Vasari richiamano alla mente le lettere inviate da Niccolò di Pietro Gerini e suo figlio Lorenzo di Niccolò a Francesco di Marco Datini, tra la fine di aprile e il 15 giugno 1395; lettere che illustrano in maniera esemplare la genesi di una croce dipinta per il mercante pratese (N. 16). Il 4 maggio 1395 Niccolò, anche a nome del figlio, comunica al committente: «Apresso vi scrivo che si disegnerà per di qui a venerdì, o prima, il Crocifisso e Santa Maria e San Giovanni, e di sopra l'albero cho l'ucel Finicie; e nella basa 'l monte col teschio, si chome vuole istare.» (N. 17) e il 7 Maggio 1395 riferisce: «... È ne in termine ch'è disegnato così bene, che se l'avesse disegnato Giotto, non si potrebbe migliorare. Del fatto d'essere ben servito, non c'è di bisogno ramentare.» (N. 18).

Il fatto che l'abbozzo di tutte le figure che dovevano comparire sulla croce dipinta sia stato effettuato nel giro di tre giorni troverebbe

una spiegazione nell'impiego di ricalchi, o meglio, di *patroni*. Analizzando le croci dipinte di Giotto in Ognissanti e Santa Maria Novella, Cecilia Frosinini e Roberto Bellucci hanno potuto dimostrare che in entrambe le croci furono impiegati gli stessi patroni per realizzare i volti della Madonna dolente e del Cristo crocifisso (N. 19).

Torniamo però al caso della croce per Francesco di Marco Datini e alla lode che Niccolò di Pietro Gerini rivolge a sé stesso, dicendo che Giotto non avrebbe potuto fare meglio il *disegno*. Non c'è nulla di sconveniente in questa affermazione da parte di un maestro tardogotico, perché Cennino Cennini consiglia espressamente «... affatichati e dilettrati di ritrar sempre le miglior chose che trovar puoi, per mano fatte di gran maestri. E sse se' in luogho dove molti buon maestri sieno stati, tanto meglio a tte, ma per chonsiglio io ti do: guarda di pigliar sempre il miglior e quello che à maggior fama; e seghuitando di di in di <quello tale>, contra natura sarà che a tte non vengha preso di suo' maniera e di suo' aria, però che setti muovi a ritrarre oggi di questo maestro, doman di quello, né maniera dell'uno né maniera dell'altro non n'arai, e verrai per forza fantastichetto, per amor che ciaschuna maniera ti stracierà la mente. Ora vo' fare a modo di questo, doman di quello altro, e chosì nessuno n'arai perfetto.» (N. 20).

14 ZANARDI, *Giotto e Pietro Cavallini*, 2002 (cfr. nota 7), pp. 64–65. ZANARDI, in: «Revue de l'Art», n.º. 124, 1999-2 (cfr. nota 8), p. 47. ZANARDI, *Il cantiere di Giotto*, 1996 (cfr. nota 7), p. 34. La fonte è stata pubblicata da G. ROSSI, *Un pittore piemontese in Provenza nel XV secolo*, in: «Arte e Storia», s. III, a. XXIII, Firenze, 30 aprile 1904, n.º. 9, pp. 59–61.

15 DE LUCA, in: «Bollettino ICR», Nuova serie, n.º. 16–17, 2008 (cfr. nota 9), p. 68, nota 47.

16 OERTEL, in: «Mitt. KhIF.», n.º. 4/5, Marzo 1940 (cfr. nota 3), pp. 241–242.

17 Ser LAPO MAZZEI, *Lettere di un notaro a un mercante del secolo XIV con altre lettere e documenti*, a cura di CESARE GUASTI, vol. II, Firenze 1880, p. 404. OERTEL, in: «Mitt. KhIF.», n.º. 4/5, Marzo 1940 (cfr. nota 3), p. 242.

18 Ser LAPO MAZZEI, ed. GUASTI, II, 1880 (cfr. nota 17), p. 404. OERTEL, in: «Mitt. KhIF.», n.º. 4/5, Marzo 1940 (cfr. nota 3), p. 242.

19 ROBERTO BELLUCCI - CECILIA FROSININI, in: *L'officina di Giotto. Il restauro della Croce di Ognissanti*, a cura di MARCO CIATTI, Firenze 2011 (= «Problemi di conservazione e restauro», 28), pp. 173–176.

20 CENNINI, *Il libro dell'arte*, a cura di FREZZATO, 2003 (cfr. nota 6), p. 80. LÖHR, in: «Das Mittelalter», 13-1, 2008 (cfr. nota 6), pp. 167–169.



Fig. 6 Taddeo Gaddi, *Madonna in trono col Bambino*, particolare. New York, Metropolitan Museum of Art



Fig. 7 Taddeo Gaddi, *Madonna in trono col Bambino*, particolare. Ponte a Mensola (Firenze), Chiesa di San Martino

L'occhio del «conoscitore» del Trecento non si lasciava però ingannare: era ben in grado di riconoscere la «maniera» di un grande maestro e distinguere così le opere di un Giotto da quelle di un epigono, come mostra una lettera scritta da Ser Lapo Mazzei a Francesco di Marco Datini il 10 gennaio 1407 nella quale, tra l'altro, si parla del *disegno* delle molte opere che nel corso dell'anno Niccolò di Pietro Gerini aveva eseguito per il Datini. Nella suddetta lettera Ser Lapo riferisce che il figlio Bruno «sta all'orafo; ed égli entrato per sí fatto modo il disegno nel capo, che le vostre figure di Niccolò gli parranno fatte col marrone ... » (N.21).

Torniamo però a Taddeo Gaddi e alla sua opera. Colgo l'occasione della presente pubblicazione per affrontare altre due questioni: l'impiego dei *disegni di modello*

nella raffigurazione delle Madonne e l'impiego dei *disegni di modello* per i trittici destinati alla devozione privata.

Partiamo dalle figure di Madonne. Se si accostano l'immagine di Maria dipinta sul polittico del Metropolitan Museum di New York e quella del polittico di San Martino a Mensola presso Firenze, occorre guardare con molta attenzione per individuare le differenze, tanto simili appaiono le due Madonne ed i rispettivi bambini sgambettanti (figg. 6 e 7).

Nel polittico del Metropolitan Museum Gesù bambino, con il braccio sollevato, afferra il velo della madre; nel polittico di Ponte a Mensola il movimento del braccio del fanciullo sembra in un primo momento identico, ma ad un'osservazione più attenta ci si accorge che il bambino non afferra il velo, ma tiene in mano un lucherino.

21 Ser LAPO MAZZEI, ed. GUASTI, II, 1880 (cfr. nota 17), p. 96. OERTEL, in: «Mitt. KhIF.», n.º. 4/5, Marzo 1940 (cfr. nota 3), p. 242; tuttavia Oertel considera Bruno, figlio di Ser Lapo, come figlio di Francesco di Marco Datini.



Fig. 8 Giovanni da Milano, *Vergine Annunziata*, particolare. Pisa, Museo Nazionale di San Matteo



Fig. 9 Giovanni da Milano, *Vergine Annunziata*, particolare. Prato, Museo Civico

Purtroppo non è stato possibile accertare le misure esatte delle due figure di Maria, per poter stabilire definitivamente se sia stato adoperato lo stesso *patrono* per entrambe. L'identica raffigurazione permette però di affermare con sicurezza che a monte di entrambe c'era lo stesso *disegno di progetto*, che ingrandito in seguito con il sistema della grata permetteva di ottenere disegni in grandezza reale, i *disegni di modello*, da tradurre in *patroni*.

Un caso analogo si ritrova nell'opera di Giovanni da Milano: il *disegno di progetto* di una Vergine annunziata che il pittore impiega in due polittici: il polittico di Pisa (Museo

Nazionale di San Matteo) e il polittico di Prato (Museo Civico) (figg. 8 e 9). Nel polittico di Prato la scena dell'Annunciazione risulta più articolata perché qui la Vergine siede ad un leggio e medita sui Vangeli mentre l'angelo reca la lieta novella; nel polittico di Pisa manca invece il leggio (N. 22).

Per quanto riguarda l'uso dei patroni nel caso di Giovanni da Milano disponiamo anche di documenti: i *patroni* sono menzionati nei documenti di pagamento delle decorazioni della *capella magna* e della *capella parva* o *secreta* del Palazzo Vaticano, realizzate da una ventina di pittori e collaboratori, tra i quali compare anche Giovanni da Milano (N. 23).

22 LORENZO SBARAGLIO in: ANDREA DE MARCHI - LORENZO SBARAGLIO, *Ragionamenti sull'attività pisana di Giovanni da Milano*, in: «Predella», n. 1, 2010, pp. 38-42, figg. 3a e 3b su tav. IX.

23 ALESSIO MONCIATTI, *Il Palazzo Vaticano nel medioevo*, Firenze 2005 (= Fondazione Carlo Marchi, Studi 19), pp. 240-241, 317-325. ZANARDI, *Giotto e Pietro Cavallini*, 2002 (cfr. nota 7), p. 3.



Fig. 10 Bernardo Daddi, Trittico, dat. 1333. Firenze, Museo del Bigallo



Fig. 11 Taddeo Gaddi, Trittico, dat. 1334. Berlino, Gemäldegalerie

Nei pagamenti sono documentati anche diversi patroni in uso nel cantiere: «Item die III [mensis augusti] pro uno caterno carte realis cuasa fiendi certos patrones [sic] pro cappalle majore – S. X»; «In eodem die [mensis augusti] pro tribus libris cere pro patronibus pro cappella magna – lib. I, S. III» (N. 24). «In secunda edomata mensis augusti ... item die XX ... pro uno caterno carte realis pro figurazione evangelistarum pro cappella maioris – S. X» (N. 25). «Item die penultima mensis augusti ... pro uno caterno carte realis pro patronibus eguanlitarum – S. X» (N. 26).

Il caso si fa ancor più avvincente se un *disegno di modello* per un trittichetto destinato alla devozione privata viene scambiato o utilizzato «a turno» tra due maestri – ossia tra Bernardo Daddi e Taddeo Gaddi. Fino ad ora sono stati individuati quattro trittici che seguono lo stesso *disegno di modello*: la serie si apre con il trittico di Bernardo Daddi del 1333 del Museo del Bigallo di Firenze (fig. 10) (N. 27), a cui segue l'altare dipinto da Taddeo Gaddi nel 1334 della Gemäldegalerie di Berlino (fig. 11) (N. 28) viene poi il trittico di Bernardo Daddi del 1336 della Pinacoteca Nazionale di Siena (N. 29) ed infine il

24 Citato secondo la trascrizione di MONCIATTI, *Il Palazzo Vaticano nel medioevo*, 2005 (cfr. nota 23), p. 325

25 Citato secondo la trascrizione di MONCIATTI, *Il Palazzo Vaticano nel medioevo*, 2005 (cfr. nota 23), p. 327.

26 Citato secondo la trascrizione di MONCIATTI, *Il Palazzo Vaticano nel medioevo*, 2005 (cfr. nota 23), p. 328.

27 RICHARD OFFNER, *The Works of Bernardo Daddi. A Critical and Historical Corpus of Florentine Painting. The Fourteenth Century*, sec. III, vol. III. A New Edition with Additional Material, Notes and Bibliography by MIKLÓS BOSKOVITS in collaboration with ENRICA NERI LUSANNA, Florence 1989, p. 170.

28 MIKLÓS BOSKOVITS, *Frühe italienische Malerei. Gemäldegalerie Berlin. Katalog der Gemälde. Übersetzt aus dem Italienischen und redigiert von Erich Schleier. Staatliche Museen Preußischer Kulturbesitz, Berlin 1987*, p. 47.

29 RICHARD OFFNER, *The Fourteenth Century. Bernardo Daddi, His Shop and Following. A Critical and Historical Corpus of Florentine Painting*, sec. III, vol. IV. A New Edition with Additional Material, Notes and Bibliography by MIKLÓS BOSKOVITS, Florence 1991, p. 316. OFFNER, *The Works of Bernardo Daddi*, 1989 (cfr. nota 27), p. 47.



Fig. 12 Taddeo Gaddi, *Madonna in trono col Bambino*. Bloomington (Indiana), Indiana University Study Collection



Fig. 13 Taddeo Gaddi, *Natività di Cristo*. Portland (Oregon), Portland Art Museum

trittico frammentario di Taddeo Gaddi, la cui immagine centrale si trova a Bloomington (collezione della Indiana University; fig. 12) (N.30); al trittico appartengono inoltre, come frammenti dei laterali, una *Natività di Cristo* (Portland, Oregon, Portland Museum of Art; fig. 13) e tre ulteriori frammenti ricomposti in un unico pezzo (*Crocifissione, San Nicola salva Deodato dal servizio presso il sultano, San Nicola riporta Deodato ai genitori*) offerti a suo tempo in vendita presso la Wengraf Gallery di Londra (fig. 14) (N.31).

Data la somiglianza «gemellare» dei due trittici del Bigallo (fig. 10) e della Gemäldegalerie (fig. 11) il Boskovits nel 1975 e il

Ferretti nel 1976 pensavano ancora al semplice procedimento del *copiare*: «È interessante notare a questo punto che il Daddi probabilmente collaborava, anche dopo il 1330, con un artista della stretta cerchia di Giotto: Taddeo Gaddi. Sembra indicarlo il trittico dipinto dal primo nel 1333 (Museo del Bigallo) e nell'anno seguente attentamente copiato dal secondo (Staatliche Museen, Berlin-Dahlem).» (N.32).

Poiché le misure degli altari di Berlino e del Bigallo sono pressoché identiche, per entrambe deve essere stato utilizzato lo stesso *disegno di modello*, che i due maestri si scambiavano secondo il bisogno. A Berlino

30 Bloomington, Indiana, Indiana University (Study Collection n° 62.162; Kress n° K1348), misure 50,9 × 24,2 cm; cfr. LADIS, *Taddeo Gaddi*, 1982 (cfr. nota 4), p. 216.

31 Portland, Oregon, Portland Art Museum (n° 69.68), 36 × 17,4 cm; vedi LADIS, *Taddeo Gaddi*, 1982 (cfr. nota 4), pp. 210, 216. SONIA CHIODO, s.v. «Gaddi, Taddeo», in: *Allgemeines Künstlerlexikon*, vol. 46, Berlino 2005, pp. 118–121, in particolare p. 119.

32 MIKLÓS BOSKOVITS, *La pittura fiorentina alla vigilia del Rinascimento 1370–1400*, Firenze 1975, pp. 194–195, n. 40. FERRETTI, in: «Paragone» 27, n° 317–319, 1976 (cfr. nota 3), p. 35, n. 12.

l'anta sinistra misura 62,04 × 22 cm, la corrispondente anta del Museo del Bigallo 62,7 × 21,5 cm; la tavola centrale di Berlino misura 62,5 × 41,1 cm, quella del Bigallo 63,7 × 42,2 cm (N.33).

Questa supposizione trova conferma nelle ricerche di Erling Skaug relative allo scambio di punzoni tra i due maestri: «An often quoted speculation, put forward by Mario Salmi in 1928 and accepted by Paatz, Longhi, Boskovits and others, is that Bernardo Daddi's predella with Scenes from the life of St. Stephen, Pinacoteca Vaticana, originally belonged to Taddeo Gaddi's polyptych in the Metropolitan Museum. Zeri and Gardner 1971, p.23, refers to the problem in the following laconic way: <There is no documentary evidence connecting the Vatican predella with our painting, but its width over all ... matches roughly the width of our painting.> This statement is interpreted for the reconstruction by Ladis 1982, p. 151, who rejects it, and as *against* by Volbach 1987, p.28. The tooling of the predella is entirely in Daddi's and Gaddi's techniques, respectively. One coincidence must be mentioned, though: although brocade patterns have restricted value in questions of attribution and workshop relationships (see Appendix IV, introduction), it should be noted that the Metropolitan polyptych is the only case where Taddeo Gaddi's patterns coincide with one of Daddi's, see Klesse 1967, cat. no. 471.» (N.34).

Continua a rimanere aperta la domanda se Taddeo Gaddi e Bernardo Daddi, negli anni Trenta del Trecento, abbiano condiviso la bottega, scambiandosi *disegni di modello* e

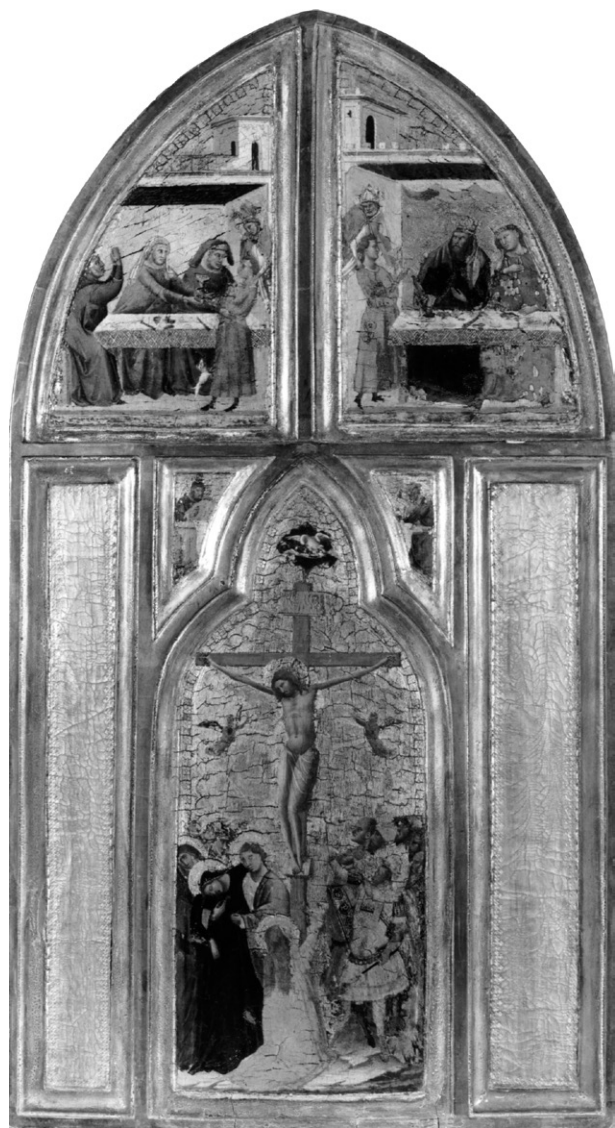


Fig. 14 Taddeo Gaddi, *Tre frammenti di un trittico*. Londra (già), Wengraf Gallery

punzoni e si siano spartiti la produzione dei politici.

Considerando gli approfonditi studi di Gaudenz Freuler sulla conduzione in comune delle botteghe e sugli stretti rapporti che intercorrevano tra i pittori toscani, non si tratterebbe affatto di un caso isolato (N.35).

33 Le misure sono quelle riportate da VICTOR M. SCHMIDT, *Tabernacoli fiorentini del Trecento*, in: *Da Giotto a Botticelli. Pittura fiorentina tra Gotico e Rinascimento*. Atti del convegno internazionale, a cura di FRANCESCA PASUT - JOHANNES TRIPPS, Firenze, Università degli Studi e Museo di San Marco, 20 - 21 maggio 2005, Firenze 2008, pp.111 - 126, in particolare p.125, n.19.

34 ERLING S. SKAUG, *Punch marks from Giotto to Fra Angelico: attribution, chronology, and workshop relationships in Tuscan panel painting; with particular consideration to Florence, c. 1330 - 1430*, vol. I, Oslo 1994, p.97.

35 GAUDENZ FREULER, *The Production and Trade of Late Gothic Pictures of the Madonna in Tuscany*, in: *Italian Panel Painting of the Duecento and Trecento*, a cura di VICTOR M. SCHMIDT, New Haven - London 2002 (= «Studies in the History of Art» 61, Center for Advanced Study in the Visual Arts, Symposium Papers XXXVIII), pp.427 - 441.

Se ampliamo il nostro campo d'indagine troviamo un altro episodio simile, recentemente descritto da Lorenzo Sbaraglio: Cecco di Piero, sulla base di un *disegno* di Giovanni da Milano, dipinse un angelo appartenente al gruppo dell'annunciazione per un polittico eseguito sotto la guida di Giovanni da Milano, oggi smembrato e conservato in parte presso il Museo Nazionale di San Matteo a Pisa. Cecco di Pietro utilizzò successivamente lo stesso *disegno* per l'angelo annunciante del suo polittico di Agnano (Pisa, Museo di Palazzo Blu) (N.36).

Sommando i fatti citati si giunge alla conclusione che già nella bottega di Taddeo Gaddi, per la realizzazione dei dipinti, venivano utilizzati processi esecutivi simili a quelli documentati dalla ricerca nelle botteghe di

Sandro Botticelli e Domenico Ghirlandaio per la produzione in serie dei tondi. Si vedano, per la bottega di Botticelli, i due tondi con *l'Adorazione del bambino* nel Lindenau-Museum di Altenburg e in una collezione privata svizzera (N.37) e per la bottega di Domenico Ghirlandaio i due tondi raffiguranti la *Madonna con bambino e tre angeli* del Louvre e del Museo di Capodimonte a Napoli (N.38). Tutti questi tondi sono identici non solo nei dettagli ma anche nelle dimensioni. Tuttavia la definizione «produzione in serie» non allude assolutamente ad un sottoprodotto di bassa qualità artistica: i trittici di Bernardo Daddi e Taddeo Gaddi vanno infatti annoverati tra le più fini pitture trecentesche su tavola che ci siano pervenute.

36 SBARAGLIO, in: «Predella», n.º 1, 2010 (cfr. nota 22), pp. 38–42. LINDA PISANI, contributo di catalogo *Polittico di Pisa c. 1355–1360*, in: *Giovanni da Milano. Capolavori del Gotico fra Lombardia e Toscana*, Catalogo della mostra a cura di DANIELA PARENTI, Firenze, Galleria dell'Accademia 10 giugno–2 novembre 2008, Firenze 2008, pp. 190–195.

37 MARITA HORSTER, *Ein unbekannter Tondo aus der Werkstatt des Lorenzo di Credi*, in: «Mitteilungen des Kunsthistorischen Institutes in Florenz», 22, 1978, pp. 361–363. JOHANNES TRIPPS, contributo di catalogo *Bottega di Sandro Botticelli, Adorazione del Bambino e san Giovannino*, 1500 ca., tempera su tavola (pioppo, diametro 85 e 83 cm, Inv. n.º 104 (60), in: *Da Bernardo Daddi al Beato Angelico a Botticelli*.

Dipinti fiorentini del Lindenau-Museum di Altenburg. Catalogo della mostra a cura di MIKLÓS BOSKOVITS- DANIELA PARENTI, Museo di San Marco 22 marzo – 4 giugno 2005, Firenze–Milano 2005, pp. 68–69.

38 Il tondo del Louvre ha un diametro di 92 cm, quello del Museo di Capodimonte 98 cm; cfr. LISA VENTURINI, *Modelli fortunati e produzione di serie*, in: *Maestri e botteghe. Pittura a Firenze alla fine del Quattrocento*. Catalogo della mostra a cura di MINA GREGORI-ANTONIO PAOLUCCI-CRISTINA ACIDINI LUCHINAT, Firenze, Palazzo Strozzi, 16 ottobre 1992–10 gennaio 1993, Cinisello Balsamo (Mi) 1992, pp. 147–157, in particolare pp. 151, 162–163 con figg. 5, 6.

Referenze fotografiche

1 riproduzione da Chiodo 2011 (cfr. nota 2), tav. LXVII
 2, 3 riproduzioni da Ferretti 1976 (cfr. nota 3), fig. 25 (Monte San Quirico), fig. 27 (Ognissanti)
 4,5 riproduzioni da Gaeta 2013 (cfr. nota 5), p. 285, cat. 46 (Ognissanti); p. 287, cat. 49 (San Marco)
 6, 7, 12, 13 riproduzioni da Ladis 1982 (cfr. nota 4), p. 151, fig. 14 - 2 (Metropolitan Museum); p. 223, fig. 51 - 1 (San Martino a Mensola); p. 210, fig. 41 - 1 (Portland Art Museum); p. 216, fig. 46 - 1 (Bloomington, Indiana University Study Collection)
 8, 9 riproduzioni da Sbaraglio 2010 (cfr. nota 22), tav. IX, fig. 3a (Prato), e da Pisani 2008 (cfr. nota 36), fig. su p. 195 (Pisa)
 10, 11 riproduzioni da Schmidt 2008 (cfr. nota 33), p. 111, fig. 1 (Museo del Bigallo), p. 114, fig. 3 (Berlino, Gemäldegalerie)
 14 Prudence Cuming Associates Ltd., London